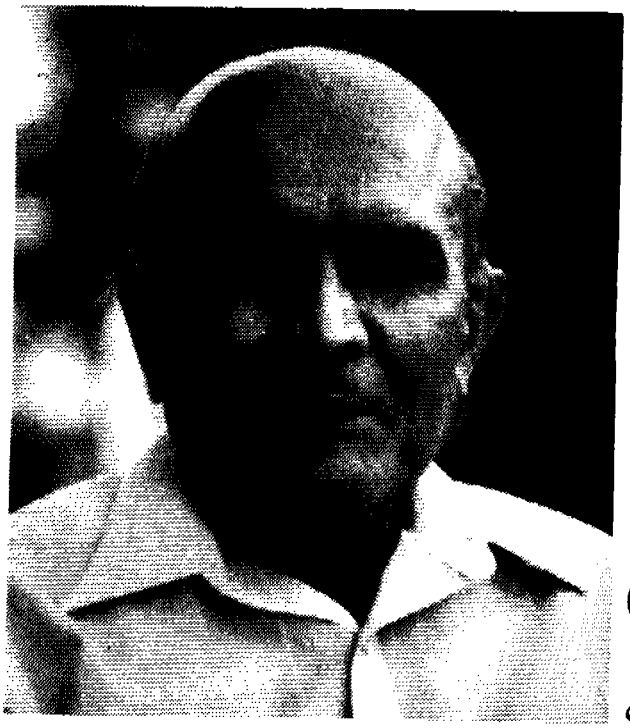

موسیقی کلمات در شعر فردوسی

● شادروان دکتر غلامحسین یوسفی

■ در کنار تحقیقاتی که در باب فردوسی و حماسهٔ وی صورت می‌گیرد ارزیابی هنر او در شاعری نیز موضوعی است مهم و در خور تأمّل. گمان می‌کنم اهتمام ما به مباحث لغوی و دستوری و تاریخی و اساطیری و نسخه شناسی ـ که در این زمینه در حد خود سودمند تواند بود ـ بیش از توجهمان به روح اثرست و کنجکاوی در جلوه‌های هنر شاعر. بخصوص اگر منظور از تأمل و نظر در شاهنامه، شناساندن و ارزیابی اثر پرآوازهٔ استاد طوس باشد بی‌شك گفتگو از پیام و افکار فردوسی و عرضه داشتن مظاهر هنر وی به این مقصود بیشتر کمك تواند کرد. این اصل دربارهٔ دیگر آثار فرهنگ و ادب ما نیز صادق است. یعنی در مواردی دیگر هم نظیر چنین کمبودهایی در مباحث ادبی ما محسوس است.

با توجه به چنین ضرورتی بود که چند سال پیش در یکی از مقالات خود «لزوم تجدید نظر در تحقیقات ادبی» را یادآور شدم[1] و هنوز نیز برآن اعتقاد باقی هستم. در همان مقاله هم آمده بود که انواع پژوهشهای محققان ادبی در جای خود شایان توجه است. در عین حال بر این عقیده‌ام که وقتی اثری ادبی و از جمله شاهنامه پدیده‌ای است هنری، در مباحث مربوط، این خصیصهٔ ذاتی و هنری بودن آن را نیز باید بحد کفایت در نظر داشت.

تا آن جا که به شاهنامه مربوط می‌شود بدیهی است نخست باید متنی مصحّح و متقن از آن فراهم آورد و همهٔ بحثها را بر این اساس قرار داد. بی‌تردید برای تهیهٔ چنین متنی همهٔ تحقیقات لغوی و تاریخی و دستوری و شرح ابیات و مانند آن مفید واقع می‌شود. حتی پاره‌ای از کنجکاویها و پژوهشهای محققان در خور توجه سخن سنجان نیز تواند بود. منتهی پیشنهاد بنده آن است که شاید ناصواب نباشد اگر تأمل در شاهنامه را از نظر نقد ادبی و تجلّی اندیشه تا فراهم آمدن آن متن مصحّح به تأخیر نیفکنیم و لااقل بعنوان کسب تجربه هم که باشد از این لحاظ در آن اندکی بیشتر بیندیشیم. شاید حرکتی که سالها پیش تا حدودی در این زمینه آغاز شده بود اگر ادامه می‌یافت اینك راهی بیشتر پیموده بودیم.

آنچه بنده می‌خواهم در این مقاله باختصار بیان کنم اشاره‌ای است به یکی از جلوه‌های هنر فردوسی در شاعری. اما نخست باید این حقیقت را عرض کنم که در مطالب ناچیز خود وعدهٔ بحثی بی‌سابقه به خوانندگان محترم نمی‌توانم داد. بنابر این چنان انتظاری نخواهند داشت اما شاید عرایض بنده تأملی باشد در قدرت کلام سرایندهٔ شاهنامه.

***

بدیهی است ابزار کار شاعر برای بیان آنچه در ضمیر دارد کلمات است. وی باید اندیشه‌های بلند، عواطف و احساسات گوناگون و تخیّلات دور پرواز خود را ـ که اکثر گریزنده و دشوار یابند ـ به مدد همین کلمات چنان به دیگران منتقل کند که در آنان نیز همان حال و انفعال را پدید آورد. چنین کاری مشکل است و محتاج قریحه و استعداد و مقدمات بسیار. شاعر برای آن که بتواند به چنین مقصودی نایل شود از همهٔ نیروهای الفاظ مدد می‌جوید. وزن و آهنگ یکی از ارکان مهم شعرست زیرا شاعر با اختیار سخن موزون، در ذهن شنونده شور و هیجانی برمی‌انگیزد و او را برای دریافت شعرِ خویش آماده می‌سازد. بخصوص که در همان حال نیروی معنوی کلمات نیز بر آن افزوده می‌شود و اندیشه و خیال او را به دیگران القاء می‌کند. اسلوب و صورت نیز در شعر وقتی زیباست که در عین تأثیر و شورانگیزی، به تفهیم معنی و مضمون به خواننده نیز نایل آید. بدیهی است شعر باید از نیروی القاء و قدرت تأثیر بسیار برخوردار باشد تا در این کار کامیاب شود.

این که شعر به وزن و آهنگی مناسب روح و مضمون خود سروده شود تا مؤثر افتد، نکته‌ای است باریك. از دیر زمان شعر چنان با وزن همراه و هم آهنگ بوده است که بتدریج وزن جزء تعریف شعر شده، هرچند به نظر حکما وزن و قافیه جزء ذاتی شعر نیست. در این جا بنده وارد بحث وزن شعر نمی‌شوم بلکه بیشتر منظورم اشاره به آن جنبه از موسیقی شعرست که بر اثر ترکیب کلمات در درون شعر پدید می‌آید و مکمّل وزنِ کلّی شعر تواند بود. یعنی آن حسن ترکیب و هم آهنگی گوش نوازی که ابن‌اثیر (ابوالفتح ضیاءالدین نصرالله بن محمد) برتری سخن بلیغ را بیشتر ناشی از آن می‌داند تا مفردات کلام. حتی می‌گوید الفاظ قرآن کریم را، از نظر انفراد، عرب و کسانی که بعد از ایشان آمدند بکار برده‌اند اما مزیّت قرآن که برهمهٔ گفتارهای ایشان تفوق یافته و برترست، بواسطهٔ فضیلت ترکیبِ سخن است[2]. بدیهی است جلوهٔ تابناك قرآن مجید از لحاظ معانی و مفاهیم عالی نیز موضوعی بسیار مهم و مسلّم است.

نکته در این است که کلمات علاوه بر ادای معنی، صوتی را به گوش می‌رسانند که این اصوات وقتی در کنار هم قرار گیرند آهنگی خاص بوجود می‌آورند، مناسب مفاهیم و حالات گوناگون. بنابر این شاعر توانا آن است که از کیفیت ترکیب آنها غافل نماند و این لطیفه را درك کند. مبحث تنافرِ حروف و تنافرِ کلمات در معانی و بیان و جناس در بدیع نمودار توجهی است به جنبهٔ صوتی الفاظ. اما ابن اثیر می‌نویسد علمای معانی و بیان راجع به صفات الفاظ مفرد سخنانی گفته و اختلاف نظر و آراء گوناگونی داشته‌اند. در صورتی که اگر در باب راز زیبایی و نازیبایی بعضی الفاظ تأمل می‌کردند به این نتیجه می‌رسیدند که الفاظ در زمرهٔ اصواتند و مرکب از مخارج حروف. بنابر این اگر گوش از لفظی لذت برد زیباست و اگر به گوش ناخوش آید نازیباست[3]. حتی وی تشبیه می‌کند که برخی از الفاظ نغمه‌ای گوش نواز دارند مانند تارهای ساز و بعضی صوتشان ناخوش

است چون نهیق خر؛ برخی در دهان به شیرینی عسلند و بعضی دیگر به تلخی حنظل[۴]. اشاره او به مخارج حروف در تشخیص زیبایی و نازیبایی الفاظ[۵] و لزوم اجتناب از استعمال الفاظی که از حروف ثقیل تألیف شدهٔ نیز از همین بابت است.

این جا دو نکتهٔ ظریف مطرح می‌شود: یکی آن که شکل ملفوظ کلمه بصورت مفرد[۷] و نیز کلمات در حالت ترکیب با حال و مفهومی خاص سازگاری دارد و این حالت در کلمهٔ دیگر و در صورتِ ترکیبیِ دیگر تفاوت پیدا می‌کند. این موضوع در همهٔ زبانها صادق است. به تعبیر دیگر اصوات یك کلمه و بخصوص اصوات ناشی از ترکیب کلمات آهنگی پدید می‌آورند مناسب حالات و مفاهیم گوناگون. مثلاً ترکیب برخی کلمات نرمی و لطافتی خاص دارد و بعضی خشن است و یا کوبنده و پرصلابت. نکتهٔ دیگر آن که در شعر خوب، علاوه بر تناسب وزن با روح شعر، کیفیت ترکیب الفاظ یا موسیقی کلام و سازگاری آن با مفاهیم، نیز عاملی است مهم در حسن تأثیر سخن.

الکساندر پوپ، شاعر و منتقد معروف انگلیسی، براین عقیده است که در هر شعر صوت باید انعکاسی از معنی و ارتباطی با آن داشته باشد و قیاس می‌کند تفاوت وزن نسیم و نرمی جریان جویباران را با غرش امواج بلند که برساحل کم‌عمق تازیانه می‌زنند[۸]. زیرا به نظر او طبیعت بهترین راهنمای ذوق و تشخیص تواند بود. برخی از منتقدان نیز در ارزیابی اشعار به این نکتهٔ ظریف یعنی ارتباط صوت و معنی توجّه کرده‌اند[۹].

بنابراین کلمات در نظر شاعر ویژگی و ارزشی دارند که در نثر به آن صورت مطرح نیست. به تعبیر ژان پل سارتر شاعر الفاظ را «لمس می‌کند، می‌آزماید، دست مالی می‌کند و در آنها درخششی خاص کشف می‌نماید»[۱۰]. به این جهت زبان شعر در عین ارتباط با زبان معمول کیفیتی مخصوص دارد هم از نظر واژگان، انتخاب و ترکیب کلمات و شیوهٔ بیان و هم از نظر صورتهای دستوری[۱۱]. به قول پل والری، شاعر فرانسوی، این تفاوت اجتناب ناپذیر است زیرا وظیفهٔ کلمات و ابزار تعبیر در شعر با زبان معمول فرق دارد[۱۲]. شاعر می‌تواند با بکار گرفتن اجزای گوناگون کلام، آهنگی همنوا با آنچه دردل دارد در شعر خویش بدمد و در عین تنوّع فراز و فرودها وحدتی در شعر پدید آورد، نظیر یك سمفونی.

در هرحال تأثیر کیفیت ترکیب کلمات و موسیقی درونی شعر در حسن تأثیر آن موضوعی است ظریف که جای بحث فراوان دارد.

از قدما کسانی مانند ابن‌سنان خفاجی[۱۳]، عبدالقاهر جرجانی[۱۴]، ابن اثیر و دیگران دربارهٔ آهنگ الفاظ بصورت مفرد و یا ترکیب آنها با یکدیگر بحثهایی کرده‌اند اما نه به آن صورت که امروز مطرح است.

منتقدان ادبی غرب در این زمینه نکته‌سنجیها کرده‌اند که این موسیقی درونی یا هم‌آهنگی کلمات زاییدهٔ عوامل گوناگون است از آن جمله مصوّتها، صامتها، ترکیب آنها و چگونگی تکرار اصوات و هجاها در کلماتِ شعر که آن را allitération گویند[۱۵].

در شعر فارسی کشف دقایق زیباشناسی در زبان شعر، از این نظرگاه نسبتهٔ تازگی دارد و تا حدودی متأثرست از مباحث سخن‌سنجی و زبان‌شناسی غربی[۱۶] کسی که پیش از همه به این مبحث پرداخته است آقای دکتر خانلری است. ایشان در سلسلهٔ مقالاتی که در دورهٔ پنجم سخن راجع به «موسیقی الفاظ» نوشته‌اند از ریزه‌کاریهای این موضوع بشرح سخن گفته‌اند و با طرح برخی نمونه‌ها نشان داده‌اند که چگونه شاعر می‌تواند با استفاده از زیر و بمی مصوّتها و طنین حروف و هم‌آهنگی آنها و وقفها و تأکیدهای بموقع، شعر را خوش‌آهنگ کند و تنوّعی در حالت و آهنگ سخن پدید آورد[۱۷]. بعلاوه در فصلی که در کتاب روح ایران راجع به حافظ شیرازی نوشته‌اند در بحث از خوش‌آهنگی شعر وی به این نکات نیز اشارات مختصری کرده‌اند[۱۸].

در برخی از سالهای ۱۳۳۶ ـ ۱۳۳۹ این جانب درسی آزاد در باب موسیقی الفاظ در شعر و نثر فارسی برای دانشجویان دانشکدهٔ ادبیات مشهد می‌گفتم و در سال ۱۳۴۱ در کتاب فرخی سیستانی ضمن نقد شعر او، از این نظر نیز سروده‌های وی را بتفصیل ارزیابی کرده‌ام[۱۹].

نویسندهٔ سخن‌شناس آقای دکتر محمد علی اسلامی ندوشن نیز در مقالهٔ ارجمند «تأمل در حافظ، شاعر داندهٔ راز» ـ که در مرداد ۱۳۴۲ در سال شانزدهم یغما منتشر کردند ـ یك غزل حافظ را نقد کرده و از این نظر هم مورد بحث قرار داده‌اند.

اینك در این فرصت کوتاه می‌خواهم تنها در یکی از داستانهای شاهنامه یعنی داستان رستم و اسفندیار فقط گوشه‌هایی از موسیقی شعر فردوسی را عرضه دارم. بدیهی است ذکر همهٔ موارد در سراسر شاهنامه و حتی در همین یك داستان بحثی دراز دامن را می‌طلبد که اکنون مجال آن نیست.

***

از مقدمهٔ داستان رستم و اسفندیار معلوم می‌شود فردوسی آن را در روزگاری تنگدستی خود سروده که مصادف بوده است با سالخوردگی وی. بنابراین ظاهراً این منظومه از ثمرات دوران پختگی طبع و ذوق اوست. از قضا نه تنها از لحاظ موضوع از بهترین داستانهای شاهنامه است بلکه از نظر هنر داستان‌پردازی و جمال اسلوب نیز همین برجستگی را دارد.

بدیهی است در داستان وقایع گوناگون روی می‌دهد. اشخاص مختلف با احوال و روحیّات متفاوت سخن می‌گویند که هر جایی به اقتضای مقام، مستلزم لحنی خاص است. می‌دانیم شاهنامه بروزن بحر متقارب مثمن محذوف یا مقصور سروده شده. اما فردوسی با حسن تألیف اجزای کلام توانسته است در همین وزن واحد، بتناسب مقام حالات گوناگونی پدید آورد. ناآشنایان با دقایق و ریزه‌کاریهای موسیقی کلام شاید گمان کنند شعر فارسی، همان گونه که در کتابت مرکّب از سطور و مصراعهای مساوی و مکرّرست، آهنگی ثابت و یك نواخت نیز دارد. و حال آن که چنین نیست و شاعران بزرگ نظیر فردوسی و سعدی و حافظ و مولوی در همین مصراعهای همانند، آهنگهایی بسیار متنوّع و دلکش آفریده‌اند که باید گوشی حساس و آهنگ‌شناس داشت تا بتوان از آنها لذّت برد. اختیار مصراعهای کوتاه و بلند در شعر جدید فارسی می‌تواند مجالی وسیع برای الحان گوناگون پدید آورد و مورد ایراد نمی‌تواند بود. اما اگر کسی جواز این کار را فقط آن بداند که در مصراعهای متساوی، شاعر از آفرینش الحان متفاوت عاجزست، شاید به ظرائف موسیقی الفاظ در شعر استادان سخن درست توجه نکرده است.

*

حالا بعنوان مثال برخی از مظاهر موسیقی کلام را در شعر فردوسی نشان می‌دهیم. می‌دانیم وزن شعر فارسی مبنی است برکمیّت یا امتداد صوت و تکیه[۲۰]. در چنین وزنی طول هجاها مطرح است. این هجاها ممکن است کوتاه یا بلند باشد. شعری که می‌شنویم بسته به این که در آن تعداد هجاهای کوتاه یا بلند بیشتر محسوس باشد حالتی متفاوت پیدا می‌کند. در سخن گفتن نیز چنین است. مثلاً ملاحظه کنید وقتی اسفندیار می‌خواهد در نزد گشتاسپ خدمات خود را برشمارد و قول و قرارهای او را یادآور شود، هجاهای کوتاه لحن شعر را مناسب چنین مقصودی کرده است:

غل و بند برهم شکستم همه
دوان آمدم پیش شاه رمه
از ایشان[۲۱] کشتم فزون از شمار
زکردار من شاد شد شهریار
زبس بند و سوگند و پیمان تو
دلم گرم‌تر شد به فرمان تو[۲۲]

جای دیگر موضوع سخن فرق می‌کند مثلاً سرنوشت بشر مطرح است که ذهن را به اندیشیدن برمی‌انگیزد. تأمل محتاج سکون و آهستگی است. هجاهای بلند در بافت شعر با چنین حالتی سازگارست:

همه مرگ را ایم برنا و پیر
به رفتن خردمان بود دستگیر...
بدو نیك برما همی بگذرد
چنین داند آن کس که دارد خرد
سرانجام بستر بود تیره خاك
بپرّد روان سوی یزدان پاك...
که داند که فردا چه خواهد بدن؟
براین داستانها نباید زدن

آن جا نیز که رستم درصدد بیان مفاخر خویش است و برحذر داشتن اسفندیار از بند کردن او، یا اسفندیار به نژاد خود می‌بالد کلمات برجستگی خاصی دارند و این کیفیت تا حدودی ناشی از هجاهای بلندست:

مگوی آنچه هرگز نگفته‌ست کس
به مردی مکن باد را در قفس
بزرگان برآتش نیابند راه
به دریا گذر نیست بی‌آشناه...
ندیده‌ست کس بند برپای من
نه بگرفت شیر ژیان جای من

*

نژاد من از پشت گشتاسپ است
که گشتاسپ از پشت لهراسپ است

*

در موسیقی و آهنگ، علاوه براصوات، سکوتها و وقفها نیز تأثیر عمده‌ای دارند. گاه هست که هیچ صوتی نمی‌تواند اثر یك سکوت بجا را داشته باشد. در سخن گفتن نیز گاهی ما بعمد برسر کلماتی درنگ می‌کنیم. این وقفها ممکن است به اقتضای حال، مقاصد متفاوتی را در برداشته باشد، از قبیل:

*** همان طور که آهنگ ساز در میزانی ثابت با ترکیب نتها، الحان مختلف می‌آفریند، طبع فردوسی نیز با تنوع در ترکیب کلمات ـ که به منزلهٔ نتهای شاعرند ـ چنین کاری کرده است.**

برجستگی خاص کلمه، دعوت به توجه و تأمّل، تقسیم منطقی بافت سخن، ایجاد انتظاری برای بقیهٔ بیت یا نقل قول و امثال اینها. در ابیات زیر، وقفها با ستاره نموده شده است.

برجستگی کلمه:

همان مادرم* دخت مهراب بود
کز او کشور سند* شاداب بود

*

توجه و تأمل:

کنون ای تهمتن* تو در کار من
نگه کن به آزار و کردار من..
سرانجام* بستر بود تیره خاك
ببرد روان سوی یزدان پاك

*

تقسیم منطقی بافت سخن:

دو کارست*: هر دو بنفرین و بد
گزاینده رسمی نوآیین و بد...
تو را باد* این تاج و تخت مهان
مرا* گوشه‌ای بس بود در جهان...
بمان تا بگویم همه هرچه هست
یکی گر دروغ است* بنمای دست...
ستبرست بازوت* چون ران شیر
برو یال* چون اژدهای دلیر

*

ایجاد انتظار:

هم اندر زمان دیدبانش بدید
سوی زابلستان فغان برکشید
که آمد* نبرده سواری دلیر
به هرای زرین سیاهی به زیر...
سواریش دیدم* چو سرو سهی
خردمند* بازیب و با فرّهی

*

نقل قول:

به آواز گفتند* کای شور بخت
چو اسفندیاری تو از بهر تخت
به زابل فرستی به کشتن دهی
خود اندرجهان تاج برسر نهی؟

می‌دانیم که در وزن شعر فارسی تکیه عامل مهمی است. در شعر فارسی عدد تکیه‌ها و نیز جای آنها ثابت نیست بلکه بستگی دارد به این که شاعر در نسج شعر برکدام یك از اجزای سخن به اقتضای مفهوم تأکید و تکیه کند. شاعران توانا چنان شعر سروده‌اند که برخی کلمات در بافت شعرشان برجستگی صوتی خاصی دارد و همین امر به آن کلمه و معنی آن، اهمیت و درخشندگی بیشتری می‌بخشد. بعبارت دیگر بی‌آن که شاعر محتاج باشد این گونه کلمات و ترکیبات را با حروف سیاه و درشت نمایش دهد، موسیقی کلام وی طوری تنظیم شده که ما ناگزیریم آنها را چنان که او خواسته تلفظ کنیم و همان برجستگی و امتیاز خاص را برای آنها درنظر آوریم. فردوسی این نکته را در موسیقی شعر خود بخوبی ملحوظ داشته است. درست است که وقف و سکوت بر سر کلمه ـ که از آن سخن گفتیم ـ نیز نوعی تکیه و تأکیدست اما تکیه و تأکید برکلمات همیشه با وقف همراه نیست و بصورتهای دیگری نیز انجام‌پذیرست، نظیر: تکیهٔ شدّت، کشیدگی هجا، تجانس الفاظ، تکرار و غیره. در ابیات زیر تأمل فرمایید که چگونه فردوسی به انحاء مختلف برخی کلمات را در شعر پررنگ‌تر نشان داده است.

به زابل شدی بلخ بگذاشتی
همه رزم را بزم پنداشتی...
مهان گفتهٔ خود بجای آورند!
زعهد و زپیمان خود نگذرند!...
گوی نامدارست و مردی دلیر
نه اندیشد از جنگ یك دشت شیر...
دل شیر دارد تن ژنده پیل
نهنگان برآرد زدریای نیل...
دژم بخت آن کزتو جوید نبرد
زبخت و زتخت اندر آید به گرد...
زتن باز کردم سر ارجاسپ را
برافروختم نام گشتاسپ را...
بخوبی دهد دست بند مرا
به دانش نبیند گزند مرا

*

نکتهٔ در خور توجه دیگر در شعر فارسی، حسن استفاده از قافیه است. قافیه در شعر تنها تکرار هجایا هجاهای پیشین نیست بلکه علاوه براین ارزش بلاغی هم دارد و نیز ممکن است اثراتی دیگر در موسیقی شعر و القاء مفهوم آن و خیال‌انگیزی و حسن تأثیر سخن داشته باشد که اینك جای بحث آن نیست[۲۳]. مثلاً یکی از بهترین شیوه‌های تأکید و تکیه برکلمه، قرار دادن آن در قافیه است[۲۴]. کلمه‌ای که در صدر، عروض، عجز یا قافیهٔ بیت قرار می‌گیرد از نظر صوتی ارزشی خاص پیدا می‌کند و در این میان کلمهٔ قافیه از همه برجسته‌ترست. حالا اگر کلمه‌ای که در شعر اهمیتی بیشتر دارد از این تشخّص صوتی برخوردار شود، صوت و معنی هم‌آهنگ می‌شوند و یکدیگر را تقویت می‌کنند و در القاء مفهوم و حالت شعر تأثیر بیشتر دارند. حتی می‌نویسند اگر صوت قافیه بنوعی با معنی و مفهوم بیت همکاری و همگامی نداشته باشد قافیه بهدر رفته است و شاعری که تعداد زیادی کلمات نامهمّ را در محل قافیه بنشاند برخی از فرصتها را از دست داده است[۲۵].

بعلاوه بسته به این که کلمهٔ قافیه، از نظر صوتی چه حالت و کیفیتی دارد، لطیف است و نرم یا سنگین و کوبنده، زنگ و طنینی دارد یا نه، کشیده و بلندست یا کوتاه و خفیف، حالتی متفاوت به خواننده و شنونده القاء می‌کند. به این چند مثال از داستان رستم و اسفندیار توجه فرمایید. در دو بیت زیر حرف غنه و طنین‌دار قافیه با مضمون تناسبی محسوس دارد:

پس اسفندیار آن گوپیلتن
برآورد از درد آنگه سخن...
ببستی تن من به بندگران
به زنجیر و مسمار آهنگران

در این بیت نیز رستم با «پیل» مقایسه شده اما در قافیه قرار گرفتن این کلمه و تکرار آن با هجای بلندش، عظمت پیل و در نتیجه رستم را بیشتر و بهتر نمایش می‌دهد:

اگر هم نبردش بود ژنده پیل
برافشان تو برتارك پیل نیل

در دو بیت زیر، قرار گرفتن «ها» در قافیه علاوه برآن که از لحاظ معنی بیان کثرت می‌کند کشیدگی هجا نیز این مفهوم را تقویت می‌نماید:

بخوردم من آن سخت سوگندها
چو پذرفتم آن ایزدی پندها...
نسوزد دلت برچنین کارها
بدین درد و تیمار و آزارها

در دو بیت زیر، کلمهٔ مورد نظر در قافیه قرار گرفته و اهمیت آن بخوبی نموده می‌شود:

بگویید کاسفندیار آمده ست
جهان را یکی خواستار آمده ست...
به گیتی چنان دان که رستم منم
فروزندهٔ تخم نیرم منم

کشیدگی هجای دوم کلمهٔ «آسمان» در قافیهٔ زیر، ردیف «منم» در بیت دوم، تکرار «من» پیش از قافیه در بیت سوم، هر یك کلمه‌ای را به تلفظ مشخص می‌کند که از نظر معنی نیز متمایزست:

به مردی همی زآسمان بگذرد
همی خویشتن کهتری نشمرد...
نگهدار مردان ایران منم
به هر جای پشت دلیران منم...
زدشمن جهان پاك من کرده‌ام
بسی رنج و سختی که من برده‌ام

همین گونه حسن استفاده از اصوات را گاه در قافیه‌های داخلی[۲۶] شعر نیز می‌توان دید. مثلاً در این بیت که پس از کشته شدن نوش‌آذر و مهرنوش، بهمن به اسفندیار می‌گوید، دقت فرمایید:

تو اندر نبردی و ما پر ز درد
جوانان و کی‌زادگان زیر گرد

*

تکرار نیز در شعر ارزش صوتی آشکار دارد که اگر بجا بکار برود فواید مختلف تواند داشت همچنان که در بلاغت و بدیع از قدیم به آن توجه کرده‌اند. بدیهی است فواید تکرار به آنچه قدما گفته‌اند محصور نیست و موارد ظهور آن بسیار متنوع‌تر می‌تواند باشد[۲۷]. این جا چند نمونه را در شعر فردوسی نشان می‌دهم. ملاحظه فرمایید وقتی رستم می‌خواهد بگوید به بند نهادن بردست خویش تسلیم نخواهد شد، چگونه

با تکرار این دو کلمه پیشنهاد اسفندیار را رد کرده است. بدیهی است تکرار صوت کلمه نیز در تقویت معنی مؤثرست.

ز دیدارت آرایش جان کنم
ز من هر چه خواهی تو فرمان کنم
مگر بند کز بند عاری بود
شکستی بود زشت کاری بود
نبینند مرا زنده با بند کس
که روشن روانم براین است و بس..
که گوید برو دست رستم ببند؟
نبندد مرا دست چرخ بلند

جای دیگر رستم در بیان کوششها و خدمات خود، با تکرار کلمهٔ «من» به معنی قوّتی دیگر می‌بخشد:

به توران زمین آنچه من کرده‌ام
همان رنج و سختی که من برده‌ام
همانا ندیده‌ست گور از پلنگ
نه از شست ملّاح کام نهنگ

همین حالت را دارد وقتی اسفندیار با تکرار لفظ «جنگ» اهمیت نبرد خود را با ارجاسپ فرا می‌نماید، یا لحن بهمن در معرفی تبار خویش به رستم:

وزان پس که ارجاسپ آمد به جنگ
نه برگشتم از جنگ جنگی پلنگ...
بدو گفت بهمن که من بهمنم
زپشت جهاندار رویین تنم

یك جا نیز اسفندیار به کتایون می‌گوید زنان رازدار و رایزن نیستند. وی با تکرار کلمهٔ «زن» این معنی را چنین استحکام می‌بخشد:

چنین گفت با مادر اسفندیار
که نیکو زد این داستان هوشیار
که پیش زنان راز هرگز مگوی
چو گویی سخن بازیابی به کوی
به کاری مکن نیز فرمان زن
که هرگز نبینی زنی رایزن

*

می‌دانیم شاهنامه داستانی است حماسی و رزمی و به اقتضای موضوع آهنگی پهلوانی دارد. اما در خلال شاهنامه، داستانهای بزمی نیز هست. بعلاوه حماسه نموداری است از سرگذشت افسانه‌آمیز ملّتی در طی قرون و ناگزیر همه جنگ و لشکرکشی نیست و جنبه‌های دیگری از زندگی را نیز در خود ثبت کرده است[۲۸]. بیان بعضی از این موضوعات، بتناسب مقام آهنگی نرم‌تر می‌طلبد در شاهنامه نیز مانند دیگر حماسه‌ها در سراسر منظومه وزن شعر ثابت است. اما قریحهٔ روشن فردوسی با حسن ترکیب کلمات در نسج شعر، در همین وزن واحد در موقع ضرورت لحنی نرم‌تر به سخن داده است . محتاج به گفتن نیست که مصوتهای فارسی ـ که قائمهٔ هجاهای کوتاه و بلندند ـ و نیز حروف بی‌صدا از نظر خواص فیزیکی (زیر و بمی، شدّت، امتداد، طنین یا زنگ) با یکدیگر تفاوتهایی دارند[۲۹]. بنابراین ترکیب آنها با یکدیگر ممکن است آهنگهای گوناگون پدید آورد، همچنان که در موسیقی شعر شاهنامه نیز چنین است یعنی همان طور که آهنگ‌ساز در میزانی ثابت با ترکیب نتها، الحان مختلف می‌آفریند طبع فردوسی نیز با تنوّع در ترکیب کلمات ـ که بمنزلهٔ نتهای شاعرند ـ چنین

کاری کرده است. اینك مجال ورود در جزئیات این موضوع نیست. گمان می‌کنم چند بیت از داستان رستم و اسفندیار، تفاوت این اشعار نرم و گوش نواز را ـ که با موضوع سخن تناسب دارد ـ با دیگر اشعار کوبنده و پهلوانی فردوسی نشان دهد. در این ابیات ترکیب مصوتهای زیر و صامتهای نرم محسوس است:

کتایون به اسفندیار:

بدو گفت کای رنجدیده پسر
زگیتی چه جویدّ دل تاجور؟
همه گنج و فرمان و رای و سپاه
تو داری براین برفزونی مخواه..
مده از پی تاج سر را بباد
که با تاج خود کس زمادر نزاد...
مرا خاکسار دو گیتی مکن
از این مهربان مام بشنو سخن

*

مهربانی رستم با اسفندیار:

به پوزش کنم نرم خشم ورا
ببوسم سرو پا و چشم ورا...
زدیدارت آرایش جان کنم
زمن هرچه خواهی تو فرمان کنم

*

دعوت اسفندیار از رستم:

بخندید بررستم اسفندیار
چنین گفت کای پورسام سوار...
بیارام و بنشین و بردار جام
زتندی و تیزی مبر هیچ نام

*

بی‌تابی زال از مجروح شدن رستم:

جهاندیده دستان همی کند موی
برآن خستگیها بمالید روی
همی گفت من زنده با پیر سر
بدین سان بدیدم گرامی پسر

*

پیام گله‌آمیز اسفندیار به گشتاسپ:

امیدم نه این بود نزدیك تو
سزا این بد از جان تاریك تو...
به پیش سران پندها دادیم
نهانی به کشتن فرستادیم

*

اما آن جا که سخن از نوع دیگرست و فخامت و صلابت را می‌طلبد یا بمناسبتی موضوعی باید برجسته‌تر ادا شود شاعر توانا می‌تواند در همان وزن و بحر، اصوات کلمات را طوری با هم تلفیق کند که آهنگ سخن مناسب مقام باشد. محسوس‌ترین صورت آن، ابداع صفات و ترکیبات درازآهنگ است که وقتی در بافت شعر می‌آید تشخّص آشکاری می‌یابد و هرکس ناگزیرست شعر را به همان لحنی بخواند که شاعر خواسته است. مثال آن در ابیات شاهنامه فراوان است. کافی است از همین داستان رستم و اسفندیار چند نمونه نقل کنم:

از این بر شده تیزچنگ اژدها
به زور و به مردی نیابد رها...
به گیتی نداری کسی را همال
مگر پر هنر نامور پور زال...
همی خواندندش خداوند رخش
جهانگیر و شیر اوژن و تاج‌بخش...
سوار جهان پور دستان سام
به بازی سراندر نیارد به دام...

گوی بود بازور و گیرنده دست
خردمند و دانا و ایزدپرست...
به دادار گیتی که او داد زور
فروزندهٔ اختر و ماه و هور...
همی بود پیشش پرستارفش
پراندیشه و دست کرده به کش

*

آن جا که موضوع سخن ایجاب می‌کند فردوسی با

*** آن جا که موضوع سخن ایجاب می‌کند، فردوسی با پیوستن ابیات به یکدیگر و موقوف المعانی کردن آنها، هیمنه‌ای خاص به سخن می‌بخشد**

پیوستن ابیات به یکدیگر و موقوف المعانی کردن آنها، هیمنه‌ای خاص به سخن می‌بخشد. این نیز نوعی استفاده از موسیقی کلام است که وقتی اسفندیار می‌خواهد پیش مادر خدمات خود و عهد و پیمان گشتاسپ را یادآور شود چنین آهنگی به سخن خود می‌دهد:

چنین گفت با مادر اسفندیار
که با من همی بد کند شهریار
مرا گفت چون کین لهراسپ شاه
بخواهی به مردی ز ارجاسپ شاه
بیاری تو مر خواهران را ز بند
کنی نام ما را به گیتی بلند
جهان از بدان پاك بی‌خو کنی
بکوشی و آرایشی نو کنی
همه پادشاهی و لشکر تو راست
همان گنج با تخت و افسر تو راست

در این گونه موارد لحظه به لحظه آهنگ سخن اوج می‌گیرد. شاعر با ترکیب اصوات مناسب، شور و حرکتی در بیان خود می‌آفریند مناسب مقام. به این دو نمونه نیز توجه فرمایید که نه تنها ترکیب سخن در خور وصف شجاعت رستم است بلکه اندك اندك لحن شعر گرم‌تر و محکم‌تر می‌شود و ما را با خود می‌برد تا جایی که کلام به نهایت اوج و پایان مطلب می‌رسد:

سواری که باشد به نیروی پیل
به پیکار خوار آیدش رود نیل
بدرّد جگرگاه دیو سپید
زشمشیر او گم کند راه شید
همو شاه هاماوران را بکشت
نیارست گفتن کس او را درشت
به کین سیاوش زافراسیاب
زخون کرد گیتی چو دریای آب
از ان گرد چندان که گویم سخن
هنرهاش هرگز نیاید به بن

*

چنین گفت رستم به اسفندیار
که کردار ماند زمایادگار
کنون داد ده باش و بشنو سخن
از این نامبردار پیر کهن
اگر من نرفتی به مازندران
به گردن برآورده گرز گران...
که کندی دل و مغز دیو سپید؟
که را بد به بازوی خویش این امید؟
که کاووس کی را گشودی زبند؟
که آوردی او را به تخت بلند؟

اندکی تأمل و دقت در ترکیب صامتها، مصوّتها، تکیه‌ها، شدّتها، پیوستگی بیتها با یکدیگر، کیفیت قوت گرفتن تدریجی آهنگ کلام را در این ابیات نشان خواهد داد. بدیهی است بشرط آن که اشعار را درست بخوانیم و خوب بشنویم.

*

همین جا نکتهٔ ظریف دیگری مطرح می‌شود که من آن را فراز و فرود سخن می‌نامم. به این معنی که به اقتضای مقام و موضوع شاعر گاه لحنی نرم‌تر اختیار کرده اما پس از آن مناسبتی دیگر پیش آمده و آهنگ سخن او درشت و پرصلابت شده و یا برعکس. مثلاً اسفندیار به مادر می‌گوید اگر گشتاسپ فرمانروایی را به او ارزانی دارد وی نیز راه فرمانبرداری را پیش خواهد گرفت. تا این جا سازگاری است و نرم سخنی. اما بعد می‌گوید اگر پدرم به عهد خود وفا نکند چنین و چنان خواهم کرد. از این پس تهدید او شروع می‌شود. شعر فردوسی نیز آهنگی کوبنده پیدا می‌کند:

و گر هیچ تاب اندر آرد به چهر
به یزدان که برپای دارد سپهر
به مردی من آن تاج بر سر نهم
به ایرانیان گنج و کشور دهم
تو را بانوی شهر ایران کنم
به زور و به دل کار شیران کنم

ملاحظه می‌فرمایید فردوسی چگونه در همان بحر متقارب توانسته اول چنان آهنگ ملایمی به سخن بدهد و بی‌درنگ، با عوض کردن مواد و طرز ترکیب، به اشعار بعد چنان خشونتی پرخاش‌جویانه ببخشد. پیش‌گویی ارجاسپ دربارهٔ اسفندیار کیفیتی برعکس دارد. اول بیان شجاعت اوست به لحنی استوار، و بعد سرنوشت تلخش با آهنگی اندوهبار:

چو اسفندیار آن که در جنگ اوی
بدرّد دل شیر از آهنگ اوی
زدشمن جهان سربسر کرد پاك
به رزم اندرون نیستش ترس و باك
جهان از بداندیش بی‌بیم کرد
تن اژدها را به دو نیم کرد
از این پس غم وی بباید کشید
بسی شور و تلخی بباید چشید

یا رستم در نکوهش اسفندیار پس از تیر خوردن، در یك بیت که رویین تنی او را بطعن یاد می‌کند، سخنش کوبنده است و در بیت دوم که از پادرافتادنش را می‌گوید لحنش فرود می‌آید یعنی شکسته است و از پا درآمده.

تو آنی که گفتی که رویین‌تنم
بلند آسمان برزمین برزنم
به یك تیر برگشتی از کارزار
بخفتی براین بارهٔ نامدار

فردوسی در دمیدن این حالات متفاوت در شعر خویش چندان توانایی دارد که گاه می‌تواند در دو مصراع یك بیت، دو آهنگ مختلف بگنجاند. مثلاً اسفندیار وقتی می‌خواهد گشتاسپ را از جنگ با رستم باز دارد در یك جا با لفظ «مردپیر» از رستم نام می‌برد و بعد با صفت «شیرگیر». اولی نرم آهنگ است و نمودار سالخوردگی رستم و دومی یادآور روزگار پهلوانی او در عهد کاووس:

چه جویی نبرد یکی مرد پیر
که کاووس خواندی ورا شیرگیر؟

یا این بیت که وقتی در مصراع اول عجب و غرور کاووس یاد می‌شود و پرواز کردنش آهنگ کلام، محکم است و پرقدرت و در مصراع دوم فرو افتاده و نحیف:

همی بآسمان شد به پرّ عقاب
بزاری به ساری فتاد اندرآب

*

در شعر بخصوص در حماسه‌ای مانند شاهنامه تصویرهای شاعرانه اهمیتی خاص دارد. به تعبیر شلی، شاعر انگلیسی، شعر بمعنی کلی یعنی «بیان تخیّل»[۳]. بنابراین شعری که خالی از صور خیال باشد شعر نیست. بدیهی است این تصویرهای شاعرانه بتناسب موضوع و طبیعت شعر و اقتضای مقام تفاوت پیدا می‌کند. بعلاوه هر مضمونی آهنگی خاص می‌خواهد. حالا اگر تصویر شعری و آهنگ سخن با هم سازگار شوند بی‌گمان تأثیر سخن بیشتر و بهتر صورت خواهد گرفت.

اینك مقصود بحث از تصویرهای شاعرانه نیست بلکه غرض دریافت نکتهٔ هنری دیگری است در حماسهٔ فردوسی. در این کتاب که سرشار از صور خیال شاعرانه است، هم‌آهنگی دقیقی میان تصویرها و موسیقی کلام دیده می‌شود که اعجاب‌انگیزست. مثلاً بوسه زدن زال برگیسوی رودابه تصویر و آهنگی لطیف دارد اما تهدید رستم به اشکبوس تصویر و آهنگش از صلابتی خاص برخوردارست:

بسایید مشکین کمندش به بوس
که بشنید آواز بوسش عروس
(۱۶۵/۱)
مرا مام من نام مرگ تو کرد
زمانه مرا پتك ترگ تو کرد
(۹۴۹/۴)

در همین داستان رستم و اسفندیار که مورد نظرست نمونه‌های زیادی موجودست که در تصویر و آهنگ شعر توافق عجیبی حکمفرماست. مثلاً در مصراع دوم این بیت تأمل فرمایید که چگونه شاعر آشفتگی احوال کتایون، مادر اسفندیار را با تصویر و نیز با لحن سخن نمایش داده است:

غمی شد زگفتار او مادرش
همه پرنیان خار شد در برش

اینك وصفی از رستم که در آن هم تصویرها پهلوانی است و هم موسیقی شعر:

یکی مرد همچو که بیستون
درختی گرفته به چنگ اندرون
یکی نرّه گوری زده بردرخت
نهاده برخویش کوپال و رخت...

چنین گفت بهمن که این رستم است
و یا آفتاب سپیده دم است؟...
نشست از بر رخش برسان پیل
خروشیدن اسپ شد تا دومیل...
یکی زنده پیل است بر کوه گنگ
اگر با سلیح اندر آید به جنگ

اما جایی که تصویر حالت دیگری پیدا می‌کند، آهنگ نیز عوض می‌شود. اکنون رستم زخم برداشته یعنی همان کوه بیستون درهم شکسته است:

زانـدام رستم همی رفت خـوَن
شده سست و لرزان کُـهِ بیستون

یا آن جا که رستم به اسفندیار می‌گوید که فردا بر او پیروز خواهد شد، لحن شعر در خور توجه است. در بیت اول یادآور صحنهٔ پیکارست و در بیت دوم نمودار کوچك شمردن اسفندیار:

چـو فـردا بیایم بـه دشت نبـرد
بـه آورد مرد انـدر آید بـه مـرد
زکـوهـه بـه آغـوش بـردارمت
بـه نـزدیـك فـرخنـده زال آرمت

*

در شاهنامه، هم آهنگی موسیقی کلام با معنی و مفهوم سخن و اقتضای مقام بسیار هنرمندانه و چشم‌گیرست. کافی است به این دو مورد توجه کنیم. مثلاً وقتی رستم و اسفندیار در رزمگاه بهم می‌رسند، چه آغازی بهتر از این بیت می‌توان اندیشید؟ هم از لحاظ مضمون و برخورد دو پهلوان با یکدیگر، هم از لحاظ آهنگ مناسب چنین صحنه‌ای:

خروش آمد از بارهٔ هر دو مـرد
تـو گفتی بـدرّیـد دشت نبـرد

یا وقتی اسفندیار دربارهٔ نتیجه جنگ سخن می‌گوید طرز تعبیر در بیت اول و بیت دوم با هم فرق دارد، همچنین آهنگ کلام. هر گوش آهنگ‌شناسی شکوه و هیمنهٔ بیشتر مضمون و آهنگ را در بیت دوم احساس می‌کند:

ببـینیم تـا اسپ اسفـنـدیـار
سـوی آخـور آیـد همی بی‌سـوار
و یـا بـارهٔ رستم جـنگـجـوی
بـه ایوان نهـد بی‌خـداونـد روی

*

یکی از مباحثی که در شعر جدید فارسی مطرح است این است که آهنگ شعر هرچه بیشتر به شیوهٔ گفتگو نزدیك باشد. به این معنی که هرجا مطلب تمام می‌شود مصراع نیز پایان پذیرد نه آن که شاعر مجبور باشد ولو آن که مطلب نداشته باشد تا پایان مصراع، سخن را امتداد دهد تا در فاصلهٔ معین به قافیه برسد. یکی از موجبات پدید آمدن مصراعهای کوتاه و بلند در شعر جدید نیز همین است.

این بحث اینك مطرح نیست اما تذکر این نکته بجاست که در همان مصراعهای متساوی، شاعران توانا طول بیت را به اقتضای منطق سخن تقسیم کرده‌اند، بنوعی که اگر در همان مصاریع نیز بنا بر منطق فطری زبان بموقع وقف کنیم یا آنها را به پاره‌های کوتاه و بلند تقسیم نماییم می‌بینیم تا حدودی به همان صورتی درمی‌آید که در شعر امروز مطرح است. البته مقصود آن نیست که این هر دو صورت یکی است. گمان می‌کنم توجه به ابیات زیر از داستان رستم و اسفندیار منظور را بهتر روشن کند. در این ابیات وقفها و تأکیدها با ستاره مشخص شده است.

جای دیگر رستم در بیان کوششها و خدمات خود، با تکرار کلمهٔ «من» به معنی قوتی دیگر می‌بخشد:

به توران زمین آنچه من کرده‌ام
همان رنج و سختی کـه من برده‌ام
همانا نـدیده‌ست گـوراز پلنگ
نـه از شست ملاح کـام نهنـگ

** در شاهنامه نیز مانند دیگر حماسه‌ها، در سـراسر منظومه وزن شعر ثابت است، اما قریحهٔ روشن فردوسی با حسن ترکیب کلمات در نسج شعر، در همین وزن واحد در موقع ضرورت لحنی نرم‌تر به سخن داده است.*

*** می‌دانیم شاهنامه بر وزن بحر متقارب مثمن محذوف یا مقصور سروده شده، اما فردوسی با حسن تألیف اجزای کلام توانسته است در همین وزن واحد، به تناسب مقام حالات گوناگونی پدید آورد.**

اگر آنها را به همین صورت بخوانیم و نیز استفهام و تعجب و انکار و امثال آن را رعایت کنیم، نزدیکی آهنگ شعر را با لحن گفتار احساس خواهیم کرد.

نبینم کنون دشمنی در جهان
نه در آشکارا نه اندر نهان...
فرستاده‌ای باید اکنون دلیر
خردمند و با دانش و یادگیر...
سوی وی یکی نامه نوشته‌ای
از آرایش بندگی گشته‌ای
نرفتی به درگاه وی بنده‌وار
نخواندی مراو را همی شهریار...
بدو گفت زال ای پسر کام جوی
فرود آی و می‌خواه و آرام جوی...
قباد گزین را زالبرز کوه
من آوردم اندر میان گروه
بدو گفت رستم که آرام گیر
چه گویی سخنهای نادلپذیر؟...
مکن شهریارا جوانی مکن
چنین در بلا کامرانی مکن...
تو دانی که بیداد کوشد همی
به من جنگ و مردی فروشد همی...
همانا کزاین بد نشانه منم
وزاین تیرگز بافسانه منم

یا تکرار «تو» در گفتار پشوتن به گشتاسپ:

تو زین با تن خویش بد کرده‌ای
دم از شهریاران برآورده‌ای
زتو دور شد فرّه و بخردی
بیابی تو بادافرهٔ ایزدی
شکسته شد ای نامور پشت تو
ازین پس بود باد در مشت تو

*

گوشه‌هایی از موسیقی کلام در شعر فارسی که به آن اشاره شد از لحاظ فیزیکی مبنی بود بر یکی از خواص صوت از نوع امتداد، شدّت، زیر و بمی و طنین؛ و از مجموع بافت سخن است که آهنگ آن پدید می‌آید. اینک می‌خواهم این نکته را بگویم که هریك از حروف یعنی «فونمها» دارای کیفیتی است. مثلاً مصوّت بم «اُ = O» با مصوت زیر «ای = I» بکلّی متفاوت است. زنگ حروف غنّهٔ میم و نون با حروف لبی «ب و پ» فرق دارد. حرفهای انسدادی (ب و پ) با حروف سایشی سین و شین یکی نیست و امثال اینها. حالا بسته به این که در نسج شعر این حروف چگونه پراکنده شده باشند و ترکیب آنها بیشتر چه اصواتی را به گوش برساند حالت و آهنگ سخن فرق می‌کند. به این دو بیت از حافظ و منوچهری از لحاظ زیر و بمی توجه فرمایید. در آهنگ اولی مصوتهای زیر غلبه دارد و این آهنگ با رسیدن بهار و دعوت به شادی مناسب‌ترست و در دومی مصوتهای بم، وحشت بیابان را بهتر مجسم می‌کند.

رسید مژده که آمد بهار و سبزه دمید
وظیفه گر برسد مصرفش گل است و نبید

*

ببرّم این درشتناك بادیه
که گم شود خرد در انتهای او

در شعر فردوسی نیز این حالت محسوس است. کافی است در دو دسته ابیات زیر بن تأمل شود. در دستهٔ اول مصوّتهای زیر و در دسته دوم صوت بم بیشتر به گوش می‌رسد. اما اگر در مضمون ابیات تأمل گردد احساس می‌شود که میان زیر و بمی اصوات و مضمون ابیات نیز تناسبی برقرارست:

زرستم چواسفندیار این شنید
بخندید و شادان دلش بردمید...
هر آن کس که از لشکر او را بدید
دلش مهر و پیوند او برگزید...

*

شتر آن که در پیش بودش بخفت
تو گفتی که با خاك گشته‌ست جفت...
بر آن کوههٔ زین که آهن است
همان رخش گویی که هرمن است...
قباد گزین را زالبرز کوه
من آوردم اندر میان گروه

می‌دانیم صامتها برحسب طرز ادا و مخرجشان دارای طنین یا زنگی خاص هستند که سبب تفاوت آنها از یکدیگرست. بعلاوه زنگ هریك از آنها در ذهن شنونده بنوعی تأثیر می‌کند و این تأثیر وقتی محسوس است که معنی کلمه یا مضمون سخن نیز با آن تناسب داشته باشد، ابیات زیر از این نظر در خور توجه است. در این دو بیت حرف غنّهٔ نون طنینی خاص به کلام می‌دهد که با موضوع مناسبت دارد:

سر جاودان را بکندم زتن
ستودان ندیدند و گور و کفن...
کجا دیده‌ای جنگ جنگاوران؟
کجا دیده‌ای باد گرز گران؟

در این بیت نیز که مربوط است به رسیدن رستم و اسفندیار به یکدیگر، گویی تکرار حرف شین در سراسر بیت، خروش و شیههٔ اسبهای دو پهلوان را بخوبی محسوس می‌کند:

خ
از آن سو خروشی برآورد رخش
وزاین سوی اسپ یل تاج بخش

اما نکتهٔ باریك‌تر هم آهنگی حروف است در بافت شعر. این که مصوّتها، صامتها چگونه با یکدیگر درآمیزند که از آنها آهنگی مناسب مضمون برخیزد موضوعی است در خور توجه بسیار. قریحهٔ درخشان و گوش آهنگ شناس شاعر هنرمند، بی آن که وی توجه و عمدی بخرج دهد، از عهدهٔ این کار برمی‌آید. درست است که در شعر وزن و قافیه در کارست اما این هم آهنگی در سراسر شعر رسوخ می‌کند و آن را دلپذیر و مطبوع می‌سازد. تکرار مطبوع یك صوت و یا اصوات نظیر هم برای سامعه لذت دارد. حالا اگر برخی صامتها بصورت گوش نوازی در شعر پراکنده شود لطفی دیگر به آن می‌بخشد. ممکن است به یاد صنعت جناس بیفتیم اما آنچه عرض می‌کنم ظریف‌تر از آن است مثل بکار رفتن برخی از حرفها در ترکیب ابیات زیر:

س:
به شبگیر هنگام بانگ خروس
زدرگاه برخاست آوای کوس

س، ش:
به زابل نشسته‌ست و گشته‌ست مست
نگیرد کس از مست چیزی به دست

ز، س، ش:
هم اندر زمان زال برزین نشست
کمندی به فتراك و گرزی به دست

خ،ز،ش،ن:
مراخواری از پوزش و خواهش است
وزاین نرم گفتن مرا کاهش است

*

حاصل آن که بوسیلهٔ همین ظرائف است که موسیقی کلام فردوسی در سراسر شاهنامه دلنشین است و مطبوع و با مفهوم سخن او کمال تناسب و هم‌آهنگی را دارد. اما این جا باید چند نکته را بخصوص یادآور شد.

۱ ـ موسیقی کلام زاییدهٔ حسن ترکیب همهٔ اجزای سخن است. بنابراین وزن، قافیه، مصوّتها، صامتها، تکیه‌ها، سکوتها همه اجزای آن است، نظیر نتهای مختلف در یك آهنگ موسیقی. با ترکیب همهٔ این عناصرست که فردوسی می‌تواند نالهٔ نرم بلبل و خروش سخت رستم را پی هم با دو آهنگ چنین مناسب به ما بشنواند:

نگه کن سحرگاه تا بشنوی
زبلبل سخن گفتن پهلوی
همی نالد از مرگ اسفندیار
ندارد بجز ناله زو یادگار
زآواز رستم شب تیره ابر
بدرّد دل پیل و چنگ هزبر

بنابراین هیچ یك از اجزای مذکور بانفراد مورد نظر نمی‌تواند بود و نمی‌توان مثلاً گفت این بیت دارای فلان صوت یا حرف است پس چنین حالتی را القاء

می‌کند.

۲ ـ در هنر نمی‌توان صورت و معنی را از هم جدا کرد. آنچه گفته می‌شود تقسیمی است اعتباری برای آسانی بحث. به قول بند تو کروچه، سخن‌سنج ایتالیایی، «حقیقت امر جز این نیست که از لحاظ هنر باید مضمون را از قالب تمیز داد اما نمی‌توان برای هر یك از آنها جداگانه خاصیت هنری قائل شد. زیرا هنری بودن آنها بواسطهٔ رابطه‌ای است که بین آنها وجود دارد یعنی بعلّت وحدت آنهاست و منظور از آن هم وحدت مجرّد و مرده نیست بلکه وحدت محسوس و زنده است»[۳۱]. پس موسیقی الفاظ در شعر فارسی از این نظر مورد توجه است که با معنی همنوایی و همسازی داشته، به تعبیری دیگر با آن درهم بافته شده در القاء روح شعر مؤثر باشد. در این جا قالب و صورت و آهنگ آن نمودی است از معنی و برعکس.

۳ ـ فردوسی و هر شاعر توانایی در شعر سرودن و آفرینش هنری، برای حسن ترکیب الفاظ تأمّل و تعمّدی بخرج نمی‌دهد بلکه ذوق سلیم و طبع هنرمند و ملکهٔ آهنگ‌شناسی وی، بی‌اختیار از میان واژه‌ها مناسب‌ترین آنها را برمی‌گزیند و چنان با هم تلفیقشان می‌کند که آهنگشان با روح و دل وی همصدا تواند بود.

۴ ـ تأمل و نکته‌جویی در بیان هنری بزرگان ادب و از جمله فردوسی و کشف راز زیباییها، برای ما شاگردان مکتب ادبیات فارسی کمال فایده و ضرورت را دارد. از این راه چیزها توانیم آموخت، چه در فهم و ارزیابی آثار ادب فارسی و چه خو خلق آثار هنری. بعلاوه گمان می‌کنم اکنون لزوم این کار محسوس‌تر است. مثلاً تناسب آهنگ سخن با مفهوم و محتوای آن اصلی است مسلّم اما گاه آهنگ‌سازان ما ترانه‌های غم‌انگیز را با آهنگ شاد و تصنیف طرب‌آور را با لحن حزین همراه می‌کنند! یا برعکس، ترانه‌سرایان برای آهنگها، تصنیفهایی می‌گویند دور از روح آهنگ! و به قول مؤلف قابوس نامه «سرود جای دیگر بود و زخمه جای دیگر». اگر هنرمندان ما با لطف بیان فردوسی و سعدی و حافظ آشنا بودند کسی چنین نغمات ناموزونی از آنان نمی‌شنید.

۵ ـ مسأله مهم دیگر غفلت ما از آموختن زبان فارسی است از بزرگترین استادان این زبان یعنی هنرمندانی مانند فردوسی. اگر فارسی را از فردوسی و سعدی و حافظ و بیهقی و عنصر المعالی و غزالی آموخته بودیم و با نیازمندیها و مقتضیات امروز زبان فارسی آشنایی داشتیم، این قدر در نوشتن و گفتن کم توان نبودیم. ملاحظه می‌فرمایید که ما از آثار این بزرگان نه تنها دقایق صرف و نحو انتخاب واژه‌ها و طرز تعبیر را می‌آموزیم بلکه تأمل در ظرائف بیان هنرمندانهٔ آنان می‌تواند ذوق ما را تلطیف کند و رهنمونمان باشد.

در بیان تاثیر زبان شعر در زبان معمول، این اشاره ژان کوکتو، نویسنده و شاعر فرانسوی، را در باره استفان مالارمه مثال می‌آورند. وی گفته است: «مالارمه هنوز هم در سبك مطبوعات یومیه فرانسوی نفوذ دارد بی‌آن که روزنامه نویسان خود از آن آگاه باشند.»[۳۲]. در مورد فردوسی ـ که زنده کننده و مروج زبان فارسی است ـ به حق باید گفت زبان او از حیث واژگان، لحن سخن، نحو و جمله بندی و جهات دیگر

*** آن جا که رستم در صدد بیان مفاخر خویش است و بر حذر داشتن اسفندیار از بند کردن او، یا اسفندیار به نژاد خود می‌بالد، کلمات برجستگی خاصی دارند و این کیفیت تا حدودی ناشی از هجاهای بلندست:**

مگوی آنچه هرگز نگفته ست کس
به مردی مکن باد را در قفس
بزرگان بر آتش نیابند راه
به دریا گذر نیست بی آشناه
ندیده ست کس بند بر پای من
نه بگرفت شیر ژیان جای من

*** به این چند مثال از داستان رستم و اسفندیار توجه فرمایید؛ در دو بیت زیر حرف غنه و طنین‌دار قافیه با مضمون تناسبی محسوس دارد:**

پس اسفندیار آن گو پیلتن
برآورد از درد آنگه سخن....
ببستی تن من به بند گران
به زنجیر و مسمار آهنگران

در طی قرون در زبان فارسی تاثیری زیاد و سودمند داشته است و دارد. امید می‌رود درسی را که او و دیگر بزرگان ادب با زبان استوار و پرمایه‌شان و نیز با بیان هنری خویش به ما داده‌اند از یاد نبریم.

یادداشتها

۱ ـ رك: راهنمای کتاب، سال هجدهم، شماره ۷ و ۸ و ۹، مهر و آبان و آذر ۱۳۵۴، ص ۵۰۹ ـ ۵۱۷ غلامحسین یوسفی، برگهایی در آغوش باد، تهران (انتشارات طوس) ۱۳۵۶، ۱/ ۴۵۱ ـ ۴۶۲.

۲ ـ المثل السائر فی ادب الکاتب والشاعر، تصحیح محمد محیی‌الدین عبدالحمید، قاهره ۱۳۵۸، ۱/ ۱۴۵. عبدالقاهر جرجانی نیز به نظیر چنین نکته‌ای اشاره می‌کند.
رك: دلائل الاعجاز، تصحیح شیخ محمد عبده، مصر ۱۳۶۶، ۲۹۵ ـ ۲۹۶.

۳ ـ المثل السائر ۱/ ۱۴۹؛ ۱/ ۶۶ ـ ۶۷.

۴ ـ همان کتاب ۱/ ۱۵۰.

۵ ـ همان کتاب ۱/ ۱۵۳.

۶ ـ همان کتاب ۱/ ۱۸۹.

۷ ـ ابن اثیر می‌گوید: الفاظ از نظر استعمال به محکم و لطیف تقسیم می‌شود و هر یك برای موردی مناسب است. لفظ محکم برای وصف رزمگاهها و خشونت تهدید و ترساند و مانند آن است و کلمات لطیف در وصف شوق و ایام هجران و جلب محبت و عطوفت و نظایر آن؛ المثل السائر ۱/ ۱۶۸. علی بن عبدالعزیز جرجانی نیز به تناسب آهنگ الفاظ با معانی اشاره کرده است، رك: الوساطة بین المتنبی و خصومه، تصحیح محمد ابوالفضل ابراهیم، علی محمد البجاوی، مصر ۱۳۸۶، ۲۴.

۸ ـ اشاره است به منظومه An Essay on Criticism' «رساله در باب نقادی»، سطر ۳۲۰ تا ۳۲۸، از این قرار:
«نرمی واقعی در نوشتن از هنر سرچشمه می‌گیرد نه از تصادف،

*** فردوسی در دمیدن حالات متفاوت در شعر خویش چندان توانایی دارد که گاه می‌تواند در دو مصرع یك بیت، دو آهنگ مختلف بگنجاند.**

چنان که کسانی که رقص آموخته اند سهل‌تر گام برمی‌دارند.
این کافی نیست هیچ خشونت صوتی گناه نیست؛
صوت باید انعکاسی از معنی باشد.
وقتی که نسیم بارامی می‌وزد فشار هوا نرم است،
جویبار آرام، نرم‌تر حرکت می کند؛
اما وقتی که امواج بلند بر ساحل کم عمق تازیانه می‌زنند،
شعر خشن درشت قاعده باید غرش طوفان را دوست داشته باشد.»

Alexander Pope, An Essay on Criticism, in Critical Theory Since Plato, ed. Hazard Adams, (U.S.A: Harcourt Brace Jovanovich Inc., 1971), P.282.

۹ ـ از جمله، رك:
I.A. Richards, Practical Criticism, (New York: Harcourt, Brace and Company 1929), P.37.

۱۰ ـ
Jean-Paul Sartre, What Is Literature? tr. by Bernard
Frechtman, (New York: Harper & Row, 1965), P.8.

۱۱ ـ رك:
Jan Mukarovsky, Standard Language and poetic Language, in Critical Theory Since **Plato, op. cit., P.1050.**

۱۲ ـ
Paul Valery, The Art of Poety, tr. by Denis Folliot With an introduction by T.S. Eliot, (New York: Pantheon Books, Inc., 1958). P. 171.
Jan Mukařovsky, op, clt., p. 1055.

۱۳ ـ رك: سرالفصاحة، تصحیح عبدالمتعال الصعیدي، مصر ۱۳۸۹، ۴۹ ببعد، ۸۲ ببعد.

۱۴ ـ عبدالقاهر جرجانی اجزای کلام را در ترکیب با یکدیگر به تارهای ابریشم تشبیه کرده است، رك: دلائل الاعجاز ۲۸۳.

۱۵ ـ
Jean Suberville, Théorie de l' Art et des Genres Littéraires.
(Paris: Les Editions de l'Ecole, 1955) pp. 162-181
Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, (U.S.A.: Princeton University Press, 1974), s.v. «Alliteration».

۱۶ـ در زبان عربی نیز چنین است. رك: احمد الشایب، الاسلوب، چاپ دوم، قاهره ۱۹۵۶؛ احمد الشایب، اصول النقدالادبی، چاپ سوم، قاهره ۱۳۶۵، ۲۴۴ ببعد؛ دکتر شکری محمد عیاد، موسیقی الشعر العربی، قاهره ۱۹۶۸؛ روز غریب، تمهید فی النقد الحدیث، بیروت ۱۹۷۱، (۱۰ ـ ۱۱۱، ۲۴۹ ـ ۲۵۲.

۱۷ـرك: سخن، سال پنجم، شماره های ۳ و ۴ و ۵ و ۷ و ۸، اسفند ۱۳۳۲ فروردین و اردیبهشت و مرداد و شهریور ۱۳۳۳، ۱۶۱ ـ ۱۶۶، ۲۴۹ ـ ۲۵۵، ۳۳۳ـ۳۳۶، ۴۹۳ـ۴۹۷، ۵۷۳ـ۵۷۹.

۱۸ رك:
L'Ame de l'Iran, (Paris: Editions Albin Michel, 1951), pp. 165-167.

۱۹ـرك: فرخی سیستانی، بحثی در شرح احوال و روزگار و شعر او، مشهد (باستان ۱۳۴۱، ۵۵۳ـ۵۶۵.

۲۰ـ رك: دکتر پرویز خانلری، وزن شعر فارسی، تهران (بنیاد فرهنگ ایران) ۱۳۴۵، ۱۰۹ ببعد.

۲۱ـ منظور سپاه ارجاسپ است.

۲۲ـ ابیاتی که از شاهنامه نقل می شود از جلد ششم چاپ بروخیم (تهران ۱۳۱۳ـ۱۳۱۴) است.

۲۳ـ رك:
Ency. of Poetry and Poetics, s.v. «Rhyme»
موسیقی الشعر العربی ۸۹ـ۱۳۱؛ دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی، دربارهٔ قافیه، سخن، سال شانزدهم، شماره های ۲ و ۳ و ۴، اسفند ۱۳۴۴ و فروردین و اردیبهشت ۱۳۴۵، ۱۲۳ـ۱۳۰، ۲۲۳ـ۲۳۲، ۳۵۸ـ۳۷۰.

۲۴ـ در علم بدیع «توسیم» نوعی صنعت لفظی بود به این معنی که کلمهٔ اصلی و مورد نظر شاعر (مثلاً نام ممدوح) در قافیه می نشست و دیگر قوافی قصیده یا غزل را تعیین می کرد و به دنبال خود می کشید. این صنعت نیز نمودار اهمیتی است که کلمهٔ قافیه از نظر آهنگ سخن می توانست داشته باشد همچنان که از نظر معنی؛ رك: شمس قیس رازی، المعجم فی معاییر اشعار العجم، تصحیح محمدتقی مدرس رضوی، تهران (خاور) ۱۳۱۴، ۲۷۶ـ۲۷۷.

۲۵ـ Ency. of poetry and Poetics, P. 707

۲۶ـ قافیه داخلی **inner, internal, medial rhyme** در زبانهای دیگر نیز وجود دارد مانند ابیات زیرا از برونینگ Browning شاعر انگلیسی:

How sad and bad and mad it was-
But then, how it was sweet!

رك: Ency. of Poetry and Poetics. P. 706

۲۷ـ رك: «repetition» :ibid., s.v ژاله متحدین، «تکرار، ارزش صوتی و بلاغی آن»، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه مشهد، سال یازدهم، شمارهٔ ۳، پاییز ۱۳۵۴، ۴۸۳ـ۵۳۰

۲۸ـ رك: غلامحسین یوسفی، عشق پهلوان، در کتاب: برگهایی در آغوش باد، ۱۱/۱ـ۱۴

۲۹ـ رك: دکتر پرویز خانلری، وزن شعر فارسی ۲۵ـ۲۶، ۱۱۴ ببعد.

۳۰ـ رك:
Percy Bysshe Shelley, A Defense of poetry, in Critical Theory Since plato, op. cit. P.499.

۳۱ـ کلیات زیباشناسی، ترجمهٔ فواد روحانی، تهران (بنگاه ترجمه و نشر کتاب) ۱۳۵۰، ۹۳.

۳۲ـ Jean Cocteau, Le secret professionnelß Paris 1922, p.36, quoted from Jan Mukárovsky, op. cit, P.1055.

مشهد، تابستان ۱۳۵۷

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی