Am6 parisoneofetheeMusiceofeeoetreeinitheiwwoiStoriesiofii *Rostam and Sohrab*' andcd *Bijan and Manijeh*' Afoe l *Shahnameh*

Reyhaneh Hodjatoleslami[*]
Mostafa Mousavi[**]

Abstract
Music is one of the characteristics of literariness and a factor for literary work which influences the audience. Music can also be considered as a factor in distinguishing the various literary genres. The quality of applying the music-making techniques in poetry varies according to the skill, taste, and creativity of the poet, the content of the literary work, the textual-linguistic context, etc. In the present study, by comparing the two lyrical stories of *Bijan and Manijeh*, and the epic of *Rostam and Sohrab* from Ferdowsi's *Shahnameh*, we show that the music of poetry in these two narratives are significantly different. In other words, Ferdowsi uses different methods to create music in these two stories. This difference does not occur by chance or without reason and logic. To show the quantitative and qualitative differences in applying music-making techniques, we categorized them in three main categories of external, internal, and lateral. In this study, we have extracted and introduced some of Ferdowsi's methods for creating poetic music, which have been less or not considered in previous research. The results show that the music of poetry in the epic story of *Rostam and Sohrab* in comparison with the lyrical story of *Bijan and Manijeh* has more diversity, creativity, and consistency because of different reasons.

Introduction
Poetry is an art that cannot be judged only based on words or images. It is a combination of different factors that if placed properly together can make an immortal masterpiece. Music is a rrrr ssett ative ff tee ll itrr arieess" ff oott r. ddd is nne ff tee fcctrr s whihh llll d vvve nn imccct on the audience. The connection between poetry to music is as firm as the connection between poetry to imagination and images that many times replaced the imagination in poetry and can define poetry according to it (Pournamdariyan, 2002, p. 84).

Each word has its own special tone and usage (Amin, 2008, p. 55-57). In other words, the special cadence and music of each word, by its own or by other words, can play a special role that other words, vowels, or consonants cannot play in the horizontal axis of language. Perhaps replacing one word with another synonymous word, but with different phonetic features, can make poetry away from literariness and reduce its musical value.

Each use of meter, rhyme, rhythm, words, syllables, vowels and consonants, and even silence, with the help of defamiliarisation can take out the language from its familiar situation and make harmony and proportion in the music of poetry. The music of language is not limited only to what is heard, but in addition to sounds, silences and pauses could have important effects in music and intonation. Sometimes no voice has the effect of an appropriate silence (Yousefi, 1996, p. 260).

Music can be one of the distinguishing factors in differences between literary genres. The quality of using creative methods of music in poetry is different based on the skill and creativity of the poet, the content of literary work, text-linguistic context, and so on.

Materials and Methods
In the present study, we investigated the lyrical story of *Bijan and Manijeh* and the epic of *Rostam and Sohrab* and show that the music of poetry in these two narrations has impressive differences. To show the qualitative and quantitative differences between the preparations that make music in *Shahnameh*, we categorized them into three groups of external, internal, and lateral music. Then, we extracted the methods that Ferdowsi has used for making the music in his poem. Then, according to the types of music, we extracted and categorized the factors that make differences between the music of the two poems.

Discussion of Results and Conclusions
The results of the study showed that each type of music in each story can upgrade the literariness and each one can have a deep impression on the audience according to the content. The results

[*] PhD Candidate of Persian Language and Literature, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran, Tehran, Iran
[**] Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran, Tehran, Iran (Corresponding Author Email: mmusavi@ut.ac.ir)

show that the music of poetry in the epic story of *Rostam and Sohrab* is more diverse, creative, and consistent than the lyrical story of *Bijan and Manijeh*.

In the field of semantic music, contradiction, which is one of the significant factors that creates music, was examined. We concluded that this type of music is closely used in connection with the atmosphere of the story.

The story of *Rostam and Sohrab* is centered on confrontation and contradiction. It is a father-son confrontation of the youthful passion and arrogance of old age, the confrontation between Iran and Turan. However, at the end of this narrative, neither of the two heroes wins. It should be mentioned that the course of the story more cares about the events that make the young and old face each other rather than the outcome. This is because the story has the highest number of contrasts between the words (22%).

The content and the basis of the narration of *Bijan and Manijeh* are the blackness and darkness of Bijan well and the wandering of Manijeh over the well. Bijan does not have access to anything or anyone from inside the well and only from the mouth of the well, he can see nights and days as well as darkness and light. Because the day and night are more important to a prisoner than anything else, the poet has used the contrast of day and night. In the story of *Bijan and Manijeh*, a total of 41 contradictions are used, 12 of which are night and day contradictions that are the highest frequency of contradiction in the story.

In sum, the music techniques in the epic story of *Rostam and Sohrab* are more impressive and diverse than the lyrical story of *Bijan and Manijeh*. The former possesses various musical tricks except for one case, which is the use of words with common letters in the verse. This excellence is especially evident in tricks that are more creative and require more elegance and artistry.

Keywords: Comparison, Music Techniques of Poetry, *Bijan and Manijeh*, *Rostam and Sohrab*, the Connection between the Music of poetry and Theme

References

1. Amin, A. (2008). *Literary criticism*. Beirut: Dar-ol Kotob ol-Arabi.
2. Amirlhanlou, M. (2017). Music of poetry and a variety of sentences in Hafez's lyric poems. *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, 6(1), 125-140.
3. Barani, M. (2003). Music of poetry of Farrokhi Sistani. *Journal of Lyrical Literature Researches*, 1, 19-50.
4. Eslami Nodoushan, M. (2002). *Nameh ye namvar*. Tehran: Sokhan Publication.
5. Frechtman, B. (Ed.) (1965). *Jean-Paul Sartre's what is literature?*. New York: Harper & Row.
6. Gharib, M. (Ed.) (2015). *Ferdousi's Shahnameh*. Tehran: Soroush Publication.
7. Homayi, J. (2001). *Rhetoric and literary techniques*. Tehran: Homa Publication.
8. Khaleqi Motlagh, J. (2020). *Story of Rostam and Sohrab*. Tehran: Sokhan Publication.
9. Natel Khanlari, P. (1988). *The meter of Persian poetry*. Tehran: Tous Publication.
10. Natel Khanlari, P. (2007). *Persian language grammar*. Tehran: Tous publication.
11. Nazari, M. (2010). Music of poetry of Qeysar Aminpour poems. *Journal of Interpretation and Analysis of Persian Language and Literature Texts (Dehkhoda)*, 5, 137-165.
12. Nazari, M. (2012). How Ferdowsi uses music to influence the text. *Journal of Style and Analysis of Persian Poetry and Prose Text*, 1, 173-192.
13. Parsinejad, I. (1991). Music of poetry in Shahnameh, story of Rostam and Sohrab. *Chissta*, 84, 400-413.
14. Pournamdariyan, T. (2002). *A trip in fog*. Tehran: Negah Publication.
15. Pourtorab, M. (2008). uu iic ff oottry ddd its eemmizz in tee eeetry ff Frrduuii, aa'di, Khayyam, Nezami, etc. *Journal of Art*, 77, 261-277.
16. Safa, Z. (1984). *Epic writing in Iran.* Tehran: Amir Kabir Publication.
17. Shafiei Kadkani, M. (2002). *Music of poetry*. Tehran: Agah Publication.
18. Shamisa, S. (2011). *Figures of speech new outline*. Tehran: Mitra Publication.
19. Yousefi, Q. (1996). Music of vocabulary in Ferdowsi poems. *Journal of Literary Essays*, 54, 252-285.

فصل‌نامه علمی متن‌شناسی ادب فارسی (نوع مقاله پژوهشی)
معاونت پژوهش و فناوری دانشگاه اصفهان
سال پنجاه و هشتم، دورهٔ جدید، سال سیزدهم
شمارهٔ چهارم (پیاپی ۵۲)، زمستان ۱۴۰۰، صص ۶۹ ـ ۵۳
تاریخ وصول: ۱۴۰۰/۱/۳۰، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۶/۲
Doi: http://dx.doi.org/10.22108/rpll.2021.128163.1879

مقایسهٔ شگردهای موسیقی‌ساز شعر
در دو داستان «رستم و سهراب» و «بیژن و منیژه» از *شاهنامهٔ* فردوسی

ریحانه حجت‌الاسلامی*
مصطفی موسوی**

چکیده

موسیقی یکی از شاخصه‌های ادبی‌بودن و عوامل تأثیرگذاری اثر ادبی بر مخاطب است. موسیقی را می‌توان از عوامل متمایزکنندهٔ گونه‌های (ژانرهای) گوناگون ادبی نیز دانست. کیفیت کاربست شگردهای خلق موسیقی در شعر بنابر مهارت و ذوق و خلاقیت شاعر، محتوای اثر ادبی، بافت متنی ـ زبانی و غیره متغیر است. در این پژوهش با بررسی و مقایسهٔ داستان غنایی بیژن و منیژه و داستان حماسی رستم و سهراب از *شاهنامهٔ* فردوسی نشان داده می‌شود که موسیقی شعر در این دو روایت تفاوت‌های توجه‌برانگیزی دارد. برای نمایش تفاوت‌های کمی و کیفی در کاربست تمهیدات موسیقی‌ساز در *شاهنامه*، آنها در ذیل سه دستهٔ عمدهٔ موسیقی بیرونی، کناری، درونی و معنوی مشخص شدند. سپس برخی از شیوه‌های فردوسی برای ایجاد موسیقی شعر استخراج و معرفی شد که در منابع موجود بدان‌ها کمتر پرداخته شده و یا اصلا دیده نشده است. در ادامه با در نظر گرفتن میزان مهارت سراینده در کاربرد شگردهای ایجاد موسیقی، این نتیجهٔ نسبی به دست آمد که موسیقی شعر در داستان حماسی رستم و سهراب در مقایسه با داستان غنایی بیژن و منیژه، بنابر دلایلی، تنوع و خلاقیت و قوام بیشتری دارد.

واژه‌های کلیدی

شگردهای موسیقی‌ساز شعر؛ بیژن و منیژه؛ رستم و سهراب؛ رابطهٔ موسیقی شعر و محتوا

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران، تهران، ایران، hodjatreyhaneh@gmail.com
** دانشیار گروه زبان و ادب فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول)، mmusavi@ut.ac.ir

2322-5181/ © 2022 The Authors. Published by University of Isfahan
This is an open access article under the CC-BY-NC-ND 4.0 License (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

١ـ مقدمه

اگر بخواهیم دربارهٔ شعر داوری کنیم، یکی از مهم‌ترین عناصری که باید به آن پرداخته شود و معیار قرار گیرد، «موسیقی» و شیوهٔ کاربرد آن در شعر است. شعر هنری است که نمی‌توان آن را تنها براساس واژه‌ها یا تصویرهای موجود در آن داوری کرد؛ بلکه ترکیبی از عوامل مختلف است که اگر به‌درستی در کنار هم قرار گیرد می‌تواند اثری جاودانه ایجاد کند. «هیچ اثری در تاریخ هنر و ابیات پایدار نخواهد ماند مگر آنکه برخوردار از تناسب در ترکیب‌ها باشد که صورتی دیگر است از همان بیان ساخت و روابط متقابل و متناظر اجزای یک واحد هنری و نقش متقابل آنها در برابر یکدیگر» (شفیعی کدکنی، ١٣٨١: بیست و یک).

یکی از مهم‌ترین عناصر سازندهٔ شعر، موسیقی است. وزن در آهنگین‌بودن کلام، و قافیه در ایجاد هماهنگی مصراع‌ها نقش مهمی دارد. با این حال عوامل دیگری مانند تناسب‌های آوایی نیز در ایجاد موسیقی نقش دارد. موسیقی شعر می‌تواند عاطفه، اندیشه و تخیل نهفته در شعر را به‌صورت غیرمستقیم بازنماید و خواننده را در احساس سراینده سهیم کند. «پیوند شعر با موسیقی مثل پیوند شعر با خیال و تصویرهای شعری به‌حدی استوار است که گاهی جانشین عنصر خیال در شعر شده و شعر را با توجه به آن تعریف کرده‌اند» (پورنامداریان، ١٣٨١: ٨٤)؛ یعنی همانطور که صورخیال و تناسب آن با محتوای شعر در ایجاد ویژگی ادبی آن اهمیت دارد، میزان بهره‌مندی یک شعر از موسیقی به تناسب مفهوم شعر نیز اثر را ادبی‌تر و تأثیرگذارتر می‌کند. «در شعر خوب علاوه‌بر تناسب وزن با روح شعر، کیفیت ترکیب الفاظ یا موسیقی کلام و سازگاری آن با مفاهیم نیز عاملی است مهم در حسن تأثیر سخن» (یوسفی، ١٣٥٧: ٢٥٦).

ژان پل سارتر می‌گوید: «شاعر الفاظ را لمس می‌کند، می‌آزماید، دست‌مالی می‌کند و در آنها درخششی خاص کشف می‌نماید» (Sartre, 1965: 8). شاعر زبردست می‌تواند با کلماتی که برای بیان مقصود خود انتخاب می‌کند و نیز با ترکیب واژه‌ها و مصوت‌ها و صامت‌ها افزون‌بر مفهوم، حال‌وهوای شعر و به‌اصطلاح «عاطفه» را به خواننده منتقل کند. برخی از حروف بر قوت و صلابت و برخی بر نرمی و لطافت دلالت می‌کند. بدین سبب هر لفظی لحن و حالت و استعمال خاصی دارد (امین احمد، ١٣٧٦ م: ٥٥-٥٧)؛ به بیان دیگر، آهنگ و موسیقی خاص هر واژه، به‌تنهایی و یا در کنار واژه‌های دیگر می‌تواند نقش موسیقایی خاصی داشته باشد که واژه‌ها یا مصوت‌ها و صامت‌های دیگر در محور افقی کلام نمی‌توانند آن نقش را ایفا کنند. چه‌بسا جابه‌جایی یک واژه با واژه‌ای هم‌وزن و هم‌معنا، اما با ویژگی‌های آوایی متفاوت، شعر را از ادبی‌بودن دور کند و از ارزش موسیقایی شعر بکاهد. این بدان معنی است که در شعر، تنها معنا نیست که اهمیت دارد؛ بلکه صورت ملفوظ کلمه نیز مهم است؛ تاجایی‌که برخی حتی قافیه‌شدن «ذ/ ز» و یا «س/ ص» را محل اشکال ندانسته‌اند؛ زیرا این حروف در زبان فارسی با یک آهنگ و موسیقی خوانده و از یک مخرج ادا می‌شوند. حاصل اینکه در شعر، قالب و فرم که موسیقی نیز جزوی از آن است، خود معنی است و نمی‌توان در این هنر این دو مقوله را جدا از هم بررسی کرد و در نظر گرفت.

برپایهٔ آنچه ذکر شد، هر نوع استفادهٔ شاعر از وزن و قافیه و ردیف، واژه‌ها، هجاها و صامت‌ها و مصوت‌ها و حتی سکوت‌ها که بتواند سخن را از حالت معمول آشنای آن خارج کند و با آشنایی‌زدایی، نوعی هماهنگی و

تناسب در آن به وجود بیاورد، در تعریف موسیقی شعر قرار می‌گیرد. ترکیب مناسب اجزای سخن زیبایی شعر را تقویت می‌کند و انسجام آن را نیز افزایش می‌دهد. یکی از معیارهای قضاوت ما برای بررسی میزان مهارت شاعر در این جستار، آن است که شاعر چطور توانسته شعر و موسیقی را با هم ترکیب کند و از آن نتیجه‌ای حاصل کند که دلخواه خود و مخاطب باشد. ضمن اینکه از نظر ما آن نوع موسیقی ارزشمند است که با مضمون و درونمایهٔ داستان یا حال و هوای شعر نیز تناسب داشته باشد.

برپایهٔ این مفروضات، بر آن شدیم که دو داستان از دو گونهٔ (ژانر) گوناگون یعنی «بیژن و منیژه» و «رستم و سهراب» از *شاهنامه* را از جنبهٔ موسیقایی با هم مقایسه کنیم و بسنجیم تا چه میزان هماهنگی بین موسیقی شعر و فضا و مضمون این روایات وجود دارد. حاصل اینکه داستان رستم و سهراب که داستانی با غلبهٔ عنصر حماسه است و داستان بیژن و منیژه با غلبهٔ عنصر غنا، فراخور محتوایشان، ازنظر موسیقی شعر تفاوت‌هایی با هم دارند.

در این پژوهش، ابتدا موسیقی بیرونی، کناری و درونی دو داستان با هم مقایسه شد و سپس عواملی که در هر کدام از داستان‌ها موجب ایجاد موسیقی شده بود، با توجه به دسته‌بندی انواع موسیقی استخراج و طبقه‌بندی شد. سرانجام این نتیجه به دست آمد که هرکدام از انواع موسیقی در هریک از داستان‌ها جنبهٔ ادبی داستان را ارتقا داده‌اند و مشخص شد که با توجه به مضمون و محتوای متن، هریک از انواع موسیقی چه کمکی به اثرگذاری بیشتر بر مخاطب داشته‌اند.

برخی معتقدند «در *شاهنامه* هم‌آهنگی موسیقی کلام با معنی و مفهوم سخن و اقتضای مقام بسیار هنرمندانه و چشمگیر است» (یوسفی، ۱۳۵۷: ۲۷۳). نویسندگان این مقاله کوشیدند صدق یا کذب این گزاره را به‌شکلی ملموس و مشهود مشخص کنند. برای مقایسهٔ دقیق‌تر، از دو داستان بیژن و منیژه (نمونهٔ داستان غنایی) و رستم و سهراب (نمونهٔ داستان حماسی) با در نظر گرفتن دویست بیت از هر داستان موسیقی آنها بررسی شد؛ بخش‌های عاشقانهٔ بیژن و منیژه شامل بیت‌های ۱۵۸-۲۵۲ و ٤٢٥-٤٢٨ و ۹٤۳-۱۰۳۳ است و رستم و سهراب شامل بیت‌های حماسی و نبرد آغازین رستم و سهراب است که از بیت ٦٦٥ آغاز می‌شود و تا ۸٦٥ ادامه دارد.

۱ـ۱ پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ معرفی و بررسی موسیقی شعر در آثار مختلف پژوهش‌های فراوانی صورت گرفته که مهم‌ترین آنها کتاب *موسیقی شعر* شفیعی کدکنی است. این اثر به‌طور ویژه به شیوه‌های ایجاد موسیقی و عواملی می‌پردازد که موجب تقویت موسیقی و هماهنگی آن با متن می‌شود.

مقالات متعددی نیز در این زمینه نگاشته شده که به سه نمونه از مهم‌ترین و اثربخش‌ترین آنها در پیشبرد تحلیل‌های این جستار، اشاره می‌شود:

– پارسی‌نژاد، ایرج (۱۳۷۰) در مقالهٔ «موسیقی شعر در شاهنامه؛ داستان رستم و سهراب» به میزان تسلط فردوسی بر هماهنگی موسیقی و مضمون تاحدی اشاره داشته؛ اما تأکید اصلی او بر موسیقی واژگان و اصوات است و به ساختار و جمله وارد نشده است.

– نظری، ماه (۱۳۹۱) در مقالهٔ «چگونگی استفادهٔ فردوسی از موسیقی در تأثیرگذارکردن متن» از نظرگاهی تخصصی‌تر به موسیقی شعر نگریسته است. نویسنده در این مقاله موسیقی *شاهنامه* را هم به‌سبب وزن عروضی و قافیه و ردیف و هم برخاسته از هماهنگی و توازن و تناسب میان همهٔ اجزای آوایی، صوتی، زبانی و حتی معنوی

شعر دانسته است. این پژوهش نیز مانند مقالهٔ قبل، نگاه ساختاری به شاهنامه ندارد. ضمن اینکه نویسنده در این مقاله، رویکردی صرفا توصیفی و نه مقایسه‌ای دارد و به اختلاف موسیقی در روایت‌های با ژانرهای گوناگون هیچ اشاره‌ای نکرده است.

– امیرخانلو، معصومه (١٣٩٦) در مقاله‌ای با عنوان «موسیقی شعر و انواع جملات در غزلیات حافظ»، بر ابزار موسیقی‌ساز در ساختار شعر حافظ تمرکز می‌کند. یکی از ابزارهایی که در نگارش مقالهٔ حاضر نیز مدنظر نویسندگان بوده، آرایش جمله‌ها و شیوهٔ استفادهٔ حافظ از نحو جملات برای ایجاد موسیقی است. این مقاله از آن نظر یاریگر نگارندگان این جستار بوده که با رویکردی ساختاری و جمله، بافت مبنا، به متن نگریسته است.

٢ـ انواع موسیقی در شعر

موسیقی را معمولا به چهار نوع «بیرونی، کناری، درونی و معنوی» تقسیم می‌کنند (شفیعی کدکنی، ١٣٨١: ٣٩١-٣٩٤):

موسیقی بیرونی: این موسیقی همان وزن عروضی براساس کشش هجاها و تکیه‌هاست (همان، ١٣٨١: ٥١). همانگونه که اشاره کردیم یکی از ارکان تشکیل‌دهندهٔ موسیقی شعر، وزن است. تأثیری که وزن شعر بر میزان ادبی‌بودن یک شعر می‌گذارد انکارناپذیر است. «لذت موسیقایی، منظم‌کردن میزان ضربه‌ها و جنبش‌ها و تأکید بر روی کلمات خاص یک شعر از نقش‌هایی است که وزن در میزان ادبیت شعر ایفا می‌کند» (همان: ٤٩). وزن نوعی تناسب است. تناسب کیفیتی حاصل از ادراک وحدتی در میان اجزای متعدد است. «تناسب اگر در مکان واقع شود، آن را قرینه می‌خوانند و اگر در زمان واقع شد، وزن خوانند» (ناتل‌خانلری، ١٣٦٧: ٢٤). اگر یک مجموعهٔ آوایی ازنظر کوتاه و بلندی صامت‌ها و مصوت‌ها نظم خاصی داشته باشد که بتوانیم با شنیدن یا با تقطیع عروضی آن نظم را درک کنیم، به آن وزن می‌گوییم. شاعر می‌تواند به اقتضای مقصود خود در وزن، تنوع به وجود بیاورد یا ریتم را تند و ضربی و یا کند و متین کند. «هرچه شمارهٔ هجاهای کوتاه در وزنی بیشتر باشد، آن وزن سریع‌تر خوانده می‌شود و بیشتر مایهٔ نشاط و هیجان می‌گردد. به‌عکس، هرچه شمارهٔ هجاهای بلند به‌نسبت بیشتر باشد با مضمون درخور معنی تأمل و اندیشه و دریغ و اندوه مناسب‌تر است» (پارسی‌نژاد، ١٣٧٠: ٤٠٢). در متنی همانند *شاهنامه* که سخن از حماسه و نبرد و عشق و مرگ و حیله و خیانت و در یک کلام «تمام جنبه‌های زندگی» است، شاعر باید آگاهانه و زیرکانه الفاظ، مصوت‌ها و صامت‌ها را به‌گونه‌ای در کنار هم قرار دهد؛ درنتیجه باید آنجا که سخن از عشق است، آهنگ کلام لطیف و عاشقانه و آنجا که سخن از رزم است، آهنگ با صلابت و فخیم باشد.

استفاده از یک وزن در یک مثنوی شصت هزار بیتی، ممکن است معایبی داشته باشد. یکی از بزرگ‌ترین معایب آن این است که اگر شاعر بخواهد لحن یا فضا و حال و هوای داستان را تغییر دهد، امکان تغییر وزن را ندارد و باید با استفاده از همان امکانات و سرانجام اختیارات شاعری که آن وزن مشخص را در اختیار او قرار می‌دهد، به تغییر لحن و فضا دست بزند. دیگر آنکه شاید تصور شود وزن کوبنده یا ضربی «فعولن فعولن فعولن فعل» فقط مناسب یک فضای حماسی و رزمی است و نمی‌توان داستان‌هایی عاشقانه و یا غنایی را در این وزن سرود؛ اما ترکیب صامت‌ها و مصوت‌ها، سکوت‌ها و هجاها و ردیف و قافیه‌هاست که می‌تواند در همین وزن،

لحنی متناسب با داستان ایجاد کند.

موسیقی کناری: این موسیقی از هماهنگی و نسبت ترکیبی کلمات و طنین حروف به وجود می‌آید. قافیه، ردیف، تکرارها و ترجیع‌ها در شعر می‌تواند جزو این دسته قرار گیرد. در این میان قافیه و ردیف، نقش مهم‌تری نسبت‌به سایرین دارد. «کار قافیه و ردیف افزایش موسیقی شعر و تداعی واژگان مناسب مضمون است» (بارانی، ۱۳۸۲: ۳۱).

ردیف واژه‌ای است که در انتهای هر بیت یا مصراع تکرار می‌شود و بار موسیقایی قدرتمندی دارد. ردیف یکی از عناصری است که با آن می‌توان تاحد بسیاری، عواطف و احساسات را به خواننده منتقل کرد و شاعر با استفاده از زنگ، طنین، موسیقی و حتی مصوت و صامت‌هایی که در ردیف انتخاب می‌کند می‌تواند خواننده را در احساسات دلخواهش مشارکت دهد.

قافیه به واژه‌هایی گفته می‌شود که در پایان هر بیت یا مصراع و یا پیش از ردیف می‌آید و حروف هجای پایانی آنها مشترک است. البته این تعریف عام قافیه است و در تعریفی خاص‌تر می‌توان «قافیهٔ میانی» را هم در نظر گرفت که نه در انتهای مصراع و بیت، بلکه در وسط یا ابتدای بیت نیز به کار می‌رود. «قافیه خود یکی از جلوه‌های وزن و یا بهتر بگوییم مکمل وزن است؛ زیرا در هر قسمت، مانند نشان‌های پایان یک قسمت و شروع قسمت دیگر را نشان می‌دهد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ۵۲)؛ بنابراین قافیه را هم می‌توان موسیقی درونی و هم موسیقی کناری در نظر گرفت؛ اما به این دلیل که در این مقاله تنها بر واژه‌های انتهای بیت یا مصراع نام قافیه نهاده‌ایم، آن را موسیقی کناری در نظر می‌گیریم و قافیه‌های میانی بیت‌ها را کلمه‌های هم‌آوا یا هم‌وزن می‌خوانیم.

یکی از بهترین شیوه‌های تأکید و تکیه بر کلمه، قراردادن آن در جایگاه قافیه است. واژه‌ای که برای جایگاه قافیه به کار برده می‌شود، اهمیت بیشتری می‌یابد چون آخرین و یا یکی مانده به آخرین واژه است و خواننده پس از آن با کمی مکث به مصراع یا بیت بعدی می‌رود. همین امر موجب می‌شود تأکید و تمرکز او بر روی واژهٔ قافیه بیش از سایر واژه‌ها باشد. حال اگر واژهٔ قافیه علاوه‌بر مفهوم، آهنگ خاصی را نیز به گوش برساند و با القای صوت و موسیقی بتواند حالت خاصی را نیز به خواننده منتقل کند، ارزش و اهمیت بیشتری خواهد داشت. یعنی «بسته به اینکه کلمهٔ قافیه ازنظر صوتی چه حالت و کیفیتی دارد، لطیف است و نرم یا سنگین و کوبنده، زنگ و طنینی دارد یا نه، کشیده و بلند است یا کوتاه و خفیف، حالتی متفاوت به خواننده یا شنونده القا می‌کند» (یوسفی، ۱۳۵۷: ۲۶۳).

موسیقی درونی: این موسیقی به آن جنبه از موسیقی شعر اشاره دارد که براثر ترکیب کلمات در درون شعر پدید می‌آید و مکمل وزن کلی شعر است (همان: ۲۵٤). این نوع موسیقی، مجموعه‌ای از هماهنگی‌هایی است که از رهگذر وحدت و تشابه و تضاد صامت‌ها و مصوت‌ها در یک قطعهٔ شعری پدید می‌آید؛ به عبارت دیگر، موسیقی درونی یا «هم‌آهنگی کلمات» زاییدهٔ عوامل گوناگون ازجمله مصوت‌ها، صامت‌ها، ترکیب آنها و چگونگی تکرار اصوات و هجاها در کلمات شعر است که در زبان انگلیسی Alliteration نامیده می‌شود (همان: ۲۵۷). موسیقی درونی در سطح بالاتر از حروف، واژه‌ها، افعال و جملات نیز حالات عاطفی ویژه‌ای القا می‌کند که هرکدام موسیقی خاص خود را دارد. اینکه کلمه به صامت یا مصوت ختم شود، قطعا تأثیر موسیقایی متفاوتی خواهد داشت. مثلا کلمه‌ای که به صامت پایان می‌پذیرد، در ذهن خواننده تمام می‌شود و ادامه نخواهد داشت؛

درحالی‌که کلمهٔ مختوم به مصوت، ادامه‌دار است و طنین و زنگ آن می‌تواند در گوش خواننده باقی بماند. همچنین هر جمله‌ای با توجه به لحنی که دارد و نیز اوج و فرودی که ازنظر موسیقایی ایجاد می‌کند، برای بیان مفاهیم خاصی مناسب است. اینکه فعل اول بیاید یا آخر، اینکه صفت، پیش یا پس از موصوف بیاید و یا چه اجزایی در جمله باقی بماند و چه اجزایی حذف شود، هرکدام می‌تواند لحن، فضا و موقعیت خاصی را تداعی کند. علاوه‌بر این، تشخیص اینکه کدام کلمات باید به چه ترتیبی در کنار هم قرار بگیرند که به گوش، آهنگین بیایند و خواننده یا شنونده بتواند احساس نویسنده را درک کند نیز یکی از مهارت‌هایی است که سراینده باید از آنها برخوردار باشد. «سهم عمده‌ای از موسیقی شعر در همین بخش هماهنگی صوتی عبارات نهفته است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ۱۰).

موسیقی معنوی: این موسیقی با ارتباط‌های پنهان عناصر یک بیت با هم ایجاد می‌شود؛ به عبارت دیگر این گونهٔ موسیقی، از هماهنگی صامت و مصوت‌ها و صورت ملفوظ واژه‌ها حاصل نمی‌شود؛ بلکه از هماهنگی معنایی واژه‌ها و صنایع بدیع معنوی ساخته می‌شود. لف و نشر، جناس، تضمین، تشبیه، استعاره، کنایه، مجاز، ایهام، تضاد، مراعات‌النظیر، براعت استهلال، حسن طلب، اغراق، تنسیق‌الصفات، اعداد، جمع، تفریق، تقسیم، التفات، قلب، تلمیح، تمثیل، حسن مطلع و مقطع و تخلص، سؤال و جواب، لغز و معما سازندهٔ این نوع موسیقی هستند. از میان صنایع برشمرده، تضاد، مراعات‌النظیر و ایهام بیشترین نقش را در ایجاد این موسیقی دارند.

۳ـ انواع موسیقی شعر در دو داستان «رستم و سهراب» و «بیژن و منیژه»

۳ـ۱ موسیقی بیرونی

بی‌شک موسیقی بیرونی یا وزن در هر دو داستان یکسان است و اندک اختیارات شاعری به‌کاررفته در آنها به‌طور مشخص عامل تمایز نیست؛ بنابراین با عبور از این مبحث به بررسی سایر انواع موسیقی می‌پردازیم.

۳ـ۲ موسیقی کناری

در بحث قافیه نخست، هجاها و صامت و مصوت‌های به‌کاررفته در دو داستان بررسی می‌شود.

تعداد هجاهای کوتاه به‌کاررفته در قافیه، در داستان بیژن و منیژه ۱۸۷ هجا و در داستان رستم و سهراب ۱۸۵ هجاست. تعداد هجاهای بلند در داستان بیژن و منیژه ۲۳۰ و در داستان رستم و سهراب ۱۹٤ هجاست؛ تعداد هجاهای کشیده در داستان بیژن و منیژه ۳۱۷ و در رستم و سهراب ۳۳٦ هجاست. در این مقایسه اختلاف چندانی دیده نمی‌شود که بخواهیم براساس آن مقایسه یا نتیجه‌گیری کنیم؛ ازاین‌رو می‌توان حکم داد آنچه موجب تغییر لحن و فضای روایت از حماسی به عاشقانه شده است، تنها در تعداد کوتاهی و بلندی هجاها نیست و باید درپی مؤلفه‌های دیگر نیز باشیم.

تعداد صامت‌های به‌کاررفته در قافیه‌های دویست بیت از داستان بیژن و منیژه ۱۲٦٦ و در داستان رستم و سهراب ۱۲۲۷ صامت است. تعداد مصوت‌های به‌کاررفته در قافیه‌ها در داستان بیژن و منیژه ۷۵۱ و در داستان رستم و سهراب ۷۰۷ مصوت است. براساس این آمار، در تعداد صامت‌ها و مصوت‌های قافیه، اختلافی حدودا چهل‌تایی بین دو اثر وجود دارد که در داستان بیژن و منیژه این اختلاف به نفع مصوت‌ها و در داستان رستم و

سهراب به نفع صامت‌هاست. چنانکه پیداست، این دست بسامدها و آمارها نمی‌تواند سنجهٔ مناسبی برای ارزیابی تفاوت‌ها باشد و باید دوربین نقد خود را در زاویه‌ای فراتر قرار دهیم؛ یعنی «صوت».

ازنظر آواشناسی نوع صامت‌ها مانند انقباضی، انسدادی و... و نیز نوع مصوت‌ها در میزان نزدیکی زبان به مضمون تأثیر بسیاری دارد. «صوت» چهار ویژگی دارد که عبارت است از: شدت، امتداد، زیر و بمی یا ارتفاع صوت، زنگ یا طنین (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ٦٣). بر این مبنا در ظاهر، تعداد هجاها یا صامت‌ها و مصوت‌های کلمات دو داستان اختلاف چندانی ندارند؛ اما وجه تفاوت آنها را می‌توان در آخرین ارتعاشی دانست که به گوش می‌رسد. می‌دانیم که اگر یک هجا مثل «است» مختوم به صامت باشد، در ذهن ما طنین و زنگ آن تمام می‌شود و دیگر منتظر ادامه‌یافتن موسیقی کلمه نیستیم؛ اما هجایی مثل «بی» که به مصوت ختم می‌شود، ناخودآگاه نوعی ادامه‌داربودن و طنین ممتد را به ذهن متبادر می‌کند؛ بنابراین دومین ویژگی صوت که «امتداد» است در هجاهایی که به مصوت ختم می‌شود، قوی‌تر از هجاهایی است که به صامت ختم می‌شود. بدین ترتیب انتخاب ردیف‌ها و نیز آخرین حروف قافیه یا به‌اصطلاح حروف «روی» نقش مهمی در ایجاد موسیقی و القای حالتی دارد که شاعر می‌خواهد به خواننده منتقل کند. تعداد قافیه‌ها و ردیف‌های مختوم به مصوت در داستان بیژن و منیژه ٣٤ و در رستم و سهراب ٢٦ عدد است.

بیژن و منیژه عاشقانه‌ای سراسر انتظار است که در آن معشوق ماه‌ها بر سر چاه عاشق می‌نشیند و امیدوارانه راهی به وصال می‌جوید. گویی این تداوم امید، تلاش و جست‌وجوگری در قافیه‌های این داستان نیز تجلی یافته است. به نظر می‌رسد ازاین‌روست که فردوسی در بیژن و منیژه حدود ۱۷ درصد یا یک‌ششم از ابیات خود را با مصوت به پایان برده است. البته داستان رستم و سهراب نیز فقط یک داستان حماسی نیست و نفس رویارویی پدر و پسر، بار عاطفی و رمانتیک سنگینی دارد؛ بنابراین می‌بینیم با آنکه تعداد مصوت‌های قافیهٔ این داستان به‌نسبت داستان بیژن و منیژه کمتر است، باز هم به‌نسبت یک متن صرفا حماسی، تعداد توجه‌برانگیزی از قافیه‌ها به مصوت ختم شده است.

آخرین مقایسه در بخش موسیقی کناری مربوط به تعداد ردیف‌های دو داستان است. در داستان بیژن و منیژه ۲۰ مرتبه و در داستان رستم و سهراب ۳۳ بار از ردیف استفاده شده است. طبق این آمار، تعداد ردیف‌های به‌کاررفته در داستان رستم و سهراب تقریبا ٦٥ درصد بیشتر از داستان بیژن و منیژه است. این اختلاف می‌تواند ناشی از آن باشد که رستم و سهراب داستان نبرد و کشمکش و رویارویی است؛ همانطور که ردیف نیز دو سوی مصراع را با هم برابر می‌کند و رودرروی هم قرار می‌دهد.

ازسوی دیگر ردیف، بیت را برای مخاطب پیش‌بینی‌پذیر می‌کند. در بیت‌هایی که ردیف در آنها به کار رفته است، خواننده گویی از پیش می‌داند که چه چیز در انتظار اوست و نیازی به حدس‌زدن واژهٔ پایانی بیت ندارد. رستم و سهراب نیز داستانی کاملا پیش‌بینی‌پذیر است و از همان ابتدا با براعت استهلال «تندبادی که ترنج نارسیده را بر خاک می‌افکند»، آغاز می‌شود؛ بنابراین چیزی در این داستان نیست که خواننده نتواند آن را حدس بزند یا پیش‌بینی کند و طبیعی است که شاعر این پیش‌بینی‌پذیری را در تعداد بیشتر ردیف‌هایش نمایان کند؛ اما در داستان بیژن و منیژه، ابتدا و انتهای داستان، عشق و شادی است و اگر رنج و انتظار و اندوهی نیز وجود دارد، در میانهٔ راه است. حتی نبرد کوتاهی هم که بین یاران رستم در کاخ افراسیاب درمی‌گیرد بیشتر شبیه سکانسی

حاشیه‌ای در یک فیلم سینمایی بلند است؛ بنابراین فردوسی در این دو داستان که حال و هواهای متفاوتی دارند، دو استفادهٔ متفاوت از عامل موسیقایی «ردیف» کرده است.

اختلاف معنادار دیگری که دربارهٔ قافیه و ردیف‌های دو داستان وجود دارد، در تعداد ردیف‌ها و قافیه‌های فعلی آنهاست. ابتدایی‌ترین تعریف فعل این است که بر کار یا حالت معینی در یکی از سه زمان گذشته، اکنون، آینده دلالت می‌کند (ناتل‌خانلری، ١٣٨٦: ٢١). فعل مهم‌ترین بخش جمله است و درواقع سرنوشت یک جمله به فعل آن بستگی دارد. اینکه جمله منفی یا مثبت باشد، پرسشی، خبری یا امری باشد، بیش از نشانه‌های نگارشی یا حروف پرسشی و منفی، به فعل و شناسه وابسته است. فعل می‌تواند به جمله قطعیت ببخشد و به‌اصطلاح تکلیف جمله، نوع و مخاطب آن را مشخص کند. در داستان بیژن و منیژه ٦ ردیف فعلی و در داستان رستم و سهراب ٢٤ ردیف فعلی به کار رفته است. با توجه به اینکه هیچ‌کدام از فعل‌های به‌کاررفته در این ردیف‌ها فعل‌های شرطی نیستند، می‌توانیم بگوییم که ردیف‌هایی که در آنها از فعل استفاده شده است به‌نسبت ردیف‌هایی که ضمیر یا اسم هستند، قطعیت بیشتری دارند؛ حتی بسامد افعال نیز در تحرک یا ایستایی شعر نقش اساسی ایفا می‌کند.

از میان ٣٣ فعل ردیف‌های داستان رستم و سهراب، ١٥ فعل از نوع اسنادی است؛ اما در داستان بیژن و منیژه تنها دو فعل اسنادی وجود دارد. افعال مضارع، پویا و پرتحرک هستند؛ اما فعل‌های اسنادی پویایی چندانی ندارند و تنها چیزی را به چیزی اسناد می‌دهند و بر «بودن» یا «شدن» دلالت می‌کنند که این دلالت نشانی از قطعیت در خود دارد. طبیعی است که در نبرد و رزم و حماسه به‌نسبت داستانی عاشقانه قطعیت بیشتری وجود داشته باشد. حماسه و نبرد، صحنهٔ رویارویی و قطعیت است: مرگ یا زندگی، پیروزی یا شکست؛ اما روایت عاشقانه، عرصهٔ تردیدها و نبود قطعیت‌هاست. این تفاوت با بررسی ردیف‌ها و قافیه‌های این دو داستان به‌خوبی فهمیده می‌شود.

جدول شمارهٔ ١: تعداد قافیه و ردیف در دو داستان بیژن و منیژه و رستم و سهراب

داستان / تعداد ردیف	بیژن و منیژه	رستم و سهراب
ردیف	١٩	٣٣
ردیف فعلی	٦	٢٤
فعل اسنادی	٢	١٥

٣ـ٣ موسیقی درونی

٣ـ٣ـ١ موسیقی درونی داستان رستم و سهراب

١) یکی از شیوه‌هایی که می‌تواند موسیقی درونی ایجاد کند، استفاده از واژه‌هایی است که حروف پایانی آنها با حرف روی قافیه یکسان باشد. این واژه‌ها ممکن است گاهی بلافاصله پیش از قافیه و گاهی نیز با فاصله از آن به‌کار رود. با استفاده از این روش بدون اینکه کلمهٔ هم‌آوا مستقیما در ردیف یا قافیه به کار رود، تکرار آن در

هجای قبل از کلمهٔ قافیه باعث هماهنگی و هم‌آوایی خوشایندی می‌شود که تأثیر موسیقایی قافیه را دوچندان می‌کند. در دویست بیت داستان رستم و سهراب، واژه‌هایی که حرف روی یا وزن و حرف آخر آنها با قافیه یکسان است و بی‌فاصله پیش از قافیه به کار رفته‌اند، ١٤ عدد است که به شیوه‌های گوناگون استفاده شده است:

ـ پیش از کلمهٔ قافیه کلمه‌ای می‌آید که دقیقا همان وزن و روی را دارد. گاهی همهٔ حروف آخرین هجا مثل هم نیستند؛ اما وزن و به‌ویژه آخرین مصوت و صامت با قافیه مشترک است:

نشست از بر رخش و بگرفت راه زواره نگهبان گاه و سپاه

(فردوسی، ١٣٩٤: ٦٦٥)

سر نیزه پر خون و خفتان و دست تو گفتی ز نخچیر گشته‌ست مست

(همان: ٧٢٩)

٢) تکرار کلمهٔ قافیهٔ مصراع اول، پیش از قافیه در مصراع دوم:

بدو گفت نرم ای جوان مرد گرم زمین سرد و خشک و سخن گرم و نرم

(همان: ٦٧٥)

دل رستم اندیشه‌ای کرد بد که کاووس را بی‌گمان بد رسد

(همان: ٧٢٥)

٣) کلمهٔ قافیهٔ مصراع دوم پیش از قافیهٔ مصراع دوم تکرار می‌شود:

تن از خوی پر آب و همه کام خاک زبان گشته از تشنگی چاک چاک

(همان: ٦٩٥)

بدو گفت کاووس یزدان پاک دل بدسگالت کند چاک چاک

(همان: ٧٧٧)

٤) پیش از قافیه، واژه‌ای در هر دو مصراع تکرار می‌شود که در علم قافیه به آن «حاجب» گفته می‌شود:

به شبگیر چون من به آوردگاه روم پیش آن ترک آوردخواه

(همان: ٧٨٧)

مباشید یک تن برین رزمگاه مسازید جستن سوی رزم راه

(همان: ٧٩٢)

٢) در بسیاری موارد، فردوسی کلمهٔ هم‌وزن قافیه را با فاصله از قافیه استفاده می‌کند. در داستان رستم و سهراب ٣٢ مرتبه از این روش استفاده شده است:

ـ نخستین واژهٔ بیت هم‌وزن با قافیه است (صدر با عجز)

جوانی چنین ناسپرده جهان نه گردی نه نام آوری از مهان

(همان: ٧٠٣)

در این بیت، واژهٔ «جوان» با «جهان» و «مهان» هم‌وزن است.

در برخی موارد این هم‌وزنی می‌تواند از نوع جناس باشد که در آن صورت ازنظر موسیقایی اهمیت دوچندان

می‌یابد.

نخستین که پشتش نهد بر زمین نبرد سرش گرچه باشد به کین

(همان: ۸٤۹)

در این بیت واژهٔ «نخستین» با «زمین» و «کین» حروف پایانی مشترک دارد. میان «پشت» و «سر» نیز مراعات‌النظیر وجود دارد.

۳) واژهٔ قافیه در یکی از مصراع‌ها تکرار می‌شود و این امر علاوه‌بر تقویت موسیقی درونی بیت، به‌علت وجود تکرار، موسیقی معنوی را نیز تقویت می‌کند:

بمالید سهراب کف را به کف به آوردگه رفت از پیش صف

(همان: ٦٦۹)

بسی باره و دژ که کردیم پست نیاورد کس دست من زیر دست

(همان: ۷۹۸)

٤) برخی واژه‌های قافیه با واژه‌های غیرقافیه، وزن و روی مشترک دارد:

به آوردگه رفت نیزه بکفت همی‌ماند از گفت مادر شگفت

(همان: ٦۸٦)

علاوه‌بر واژه‌های قافیه، واژه‌های «رفت» با «کفت»، «گفت» با «شگفت» و همچنین «رفت» با «گفت» حروف پایانی و وزن مشترک دارند. قرارگرفتن این واژه‌ها در مقاطع عروضی یکسان در هر دو مصراع ارزش موسیقایی بالایی به بیت داده است:

زره بود و خفتان و ببر بیان ز کلک و ز پیکانش نامد زیان

(همان: ۷۰۸)

افزون‌بر هم‌قافیه بودن «بیان» و «زیان» در انتهای مصراع، «خفتان» و «پیکان» نیز حروف پایانی و وزن مشترک دارند و در عین حال هر دو این کلمات نیز هم‌وزن با «زیان» و «بیان» هستند. گویی در این بیت به‌جای دو قافیه از چهار قافیه استفاده شده که در انتهای هر مقطع عروضی در هر مصراع، یک قافیه به کار رفته است.

به زه بر نهادند هر دو کمان جوانه همان سالخورده گوان

(همان: ۷۰٦)

واژهٔ «جوانه» به مصوت «ـه» ختم می‌شود. تضاد آن با «سالخورده» و نیز ختم‌شدن واژهٔ «سالخورده» به مصوت «ـه» نقش مهمی در ایجاد موسیقی در بیت ایفا کرده است. ضمن اینکه «همان» با قافیه‌های «کمان» و «گوان» نیز وزن و حروف پایانی مشترک دارد.

بکوشیم و فرجام کار آن بود که فرمان و رای جهانبان بود

(همان: ۸۳۳)

در این بیت «فرمان» و «جهانبان» هم‌وزن هستند و هجای پایانی مشترک دارند.

بدو گفت هومان گرد ای جوان به سیری رسیدی همانا ز جان

(همان: ۸۵۷)

در این بیت واژهٔ «هومان» در مصراع اول با «همانا» در مصراع دوم نوعی جناس شبه‌اشتقاق دارد و به همین ترتیب میان دو واژهٔ «جوان» با «جان» نیز دقیقا همین نسبت برقرار است. حروف مشترک واژه‌های دو کلمه موجب آهنگین‌شدن بیشتر مصراع شده است.

۵) واژه‌های غیرقافیه حروف پایانی و وزن مشترک دارند یا به‌علت قرارگرفتن در مقطع عروضی یکسان می‌توان آنها را هم‌وزن خواند.

درفشش ببردند با او به هم همی‌رفت پرخاشجوی و دژم

(همان: ٦٦٦)

در این بیت «او» یک مصوت بلند است و «پرخاشجوی» به صامت «ی» ختم می‌شود؛ اما به‌علت اینکه در تقطیع عروضی به این صورت خوانده می‌شود: پر/ خاش/ جو/ ی ، هجای «او» در مقابل «ی» قرار می‌گیرد و القای هم‌وزنی می‌کند.

٦) در بسیاری شواهد نیز تنها هم‌وزنی دو واژه نیست که موسیقی بیت را می‌سازد و عوامل دیگری نیز در ایجاد موسیقی دخیل است که بیشتر در حوزهٔ موسیقی معنوی قرار می‌گیرد.

نماند ایچ بر نیزه بند و سنان به چپ باز بردند هر دو عنان

(همان: ٦٨٨)

میان واژه‌های «نیزه»، «بند»، «سنان» و «عنان» مراعات‌النظیر نیز وجود دارد.

به هومان چنین گفت کامروز هور برآمد جهان کرد پر چنگ و شور

(همان: ٧٤٣)

واژهٔ «هور» با هجای نخست واژهٔ «هومان» (هو) مشابهت آوایی دارد.

چو خورشید تابان برآورد پر سیه زاغ پران فرو برد سر

(همان: ۸۱۵)

در این بیت نیز تناسب میان دو واژهٔ «پران» و «زاغ» و نیز تضاد میان واژه‌های «تابان» و «سیه» ارزش موسیقایی بیت را تقویت کرده است. در جملهٔ «برآورد پر»، «بر/ پر» نیز دارای جناس و مولد موسیقی هستند.

۳ـ۳ـ۲ موسیقی درونی داستان بیژن و منیژه

فردوسی در داستان بیژن و منیژه برای تقویت بار موسیقایی شعر، تلاش بسیاری کرده است؛ اما تفاوت‌هایی نیز در این دو داستان دیده می‌شود که عبارت است از:

۱) پیش از کلمهٔ قافیه کلمه‌ای می‌آید که دقیقا همان وزن و روی را دارد:

همه دشت ز آوای رود و سرود روان را همی داد گفتی درود

(همان: ۱۹۱)

بدو گفت اینک تو را خان و مان زواری برین بسته تا جاودان

(همان: ٤٣٣)

٢) کلمهٔ قافیه پیش از قافیهٔ مصراع دوم تکرار می‌شود:

ز عنبرش خاک وز یاقوت سنگ　　هوا مشکبوی و زمین رنگ رنگ

(همان: ١٦٢)

بسا رنج و سختی کت آمد بروی　　زبهر منی در جهان پوی پوی

(همان: ٩٩٧)

٣) نخستین واژهٔ بیت هم‌وزن قافیه است:

اگر نیک‌رایی کنی تاج زر　　تو را بخشم و گوشوار و کمر

(همان: ٢١٣)

٤) تکرار واژهٔ قافیه در یکی از مصراع‌ها:

که رویش چنینست بالا چنین　　چنین آفریدش جهان‌آفرین

(همان: ٢١٦)

چه گونه گشادی بخنده دو لب　　که شب روز بینی همی روز شب

(همان: ١٠١٣)

٥) واژه‌های قافیه با واژه‌های غیرقافیه، وزن و روی مشترک دارند:

چو گرگین چنین گفت بیژن جوان　　بجوشیدش آن گوهر پهلوان

(همان: ١٧٢)

در این بیت به‌جز واژه‌های مشخص‌شده، «گرگین» و «چنین» نیز حروف پایانی مشترک دارند.

منیژه بدو گفت دل شاد دار　　همه کار نابوده را باد دار

(همان: ٢٤٩)

در این بیت ردیف «دار» با «کار» هم‌وزن است و نیز تناسب وزنی «شاد» و «باد» در جایگاه قافیه، موسیقی کناری بیت را تقویت کرده است.

چه پرسی ز گردان و شاه و سپاه　　چه داری همی راه ایران نگاه

(همان: ٩٧٠)

تناسب وزنی و اشتراک حروف پایانی «ایران» و «گردان» نیز بر بار موسیقایی بیت افزوده است.

شگفت آمدش داستانی بزد　　که دیوانه خندد ز کردار خود

(همان: ١٠١٢)

موسیقی کلام فقط به آنچه «شنیده می‌شود» محدود نیست؛ بلکه در موسیقی و آهنگ، «علاوه‌بر اصوات، سکوت‌ها و وقف‌ها نیز تأثیر عمده‌ای دارند. گاه هست که هیچ صوتی نمی‌تواند اثر یک سکوت به‌جا را داشته باشد» (یوسفی، ١٣٥٧: ٢٦٠). در این بیت، موسیقی با استفاده از سکوت ایجاد شده است. پس از جملهٔ «شگفت آمدش»، سکوتی حکم‌فرما می‌شود که در نحو کاملا دیده می‌شود. فردوسی به‌ظاهر، جمله را همین‌جا تمام کرده

است؛ اما گویی این همهٔ داستان نیست؛ چنانکه پس از آن می‌گوید: «داستانی بزد». چنین می‌نماید که سکوت بین این دو جمله ناشی از حیرتی است که پس از شنیدن صدای خندهٔ بیژن از ته چاه بر منیژه مستولی شده و او را ترسانده است. فردوسی با این مکث، مخاطب را نیز در ترس و حیرت با منیژه همراه می‌کند.

ز امید بیژن شدم ناامید جهانم سیاه و دو دیده سپید

(همان: ١٠٢٤)

میان واژگان «امید» و «ناامید»، و «سپید» و «سیاه» تضاد وجود دارد. توالی و تکرار صداهای مرکب «اید، اید، ایده، اید» نیز ازنظر موسیقایی توجه‌برانگیز است.

٦) واژه‌های غیرقافیه وزن و حروف روی مشترک دارند.

بکام تو بادا سپهر بلند ز چشم بدانت مبادا گزند

(همان: ٩٤٧)

بسامد حرف «ب»، بسامد حروف لبی، می‌تواند حالت دعاخواندن را القا کند.

منیژه منم دخت افراسیاب برهنه ندیدی رخم آفتاب

(همان: ٩٧٤)

سکوت بعد از «منم» ابهت و شکوه منیژه را در ذهن خواننده بیشتر می‌کند.

یکی مرغ بریان بفرمود گرم نوشته بدو اندرون نان نرم

(همان: ٩٩٠)

صامت «ن» شکل نان را به ذهن متبادر می‌کند که در این بیت، هفت مرتبه به کار رفته است.

جدول شمارهٔ ٢: ویژگی‌های موسیقایی ردیف و قافیه

ویژگی‌های موسیقایی	رستم و سهراب	بیژن و منیژه
آوردن کلمهٔ هم‌وزن قافیه، بدون فاصله با قافیه	٨	٨
تکرار قافیهٔ مصراع اول پیش از قافیهٔ مصراع دوم	٢	٠
تکرار بی‌فاصلهٔ قافیه در مصراع دوم	٢	٢
تکرار یک کلمه پیش از دو قافیه	٢	٠
هم‌وزن بودن نخستین واژهٔ بیت با قافیه	٣	١
تکرار واژهٔ قافیه در بیت	٩	٢
هم‌وزن‌بودن واژهٔ قافیه با غیرقافیه	١٤	١٣
حروف مشترک واژه‌های غیرقافیه	٣٨	٥٦

٣ـ٤ مقایسهٔ موسیقی معنوی در دو داستان بررسی‌شده

«فردوسی تصویر را وسیله‌ای برای القای حالت‌ها و نمایش لحظه‌ها در نظر می‌گیرد» (شفیعی کدکنی، ١٣٩٠: ٤٤٠)؛ یعنی اینگونه نیست که یک تشبیه، استعاره یا تضاد فقط کارکرد تشبیهی یا استعاری داشته باشد؛ بلکه انتخاب هرکدام از تصویرها و یا صنایع بدیعی در اختیار حال‌وهوا و فضایی است که شاعر می‌خواهد به مخاطب منتقل کند. به تعبیر خالقی مطلق «حماسه شرح لحظه‌هاست» (١٣٩٩: ٧٠). طبعا این لحظه‌ها و حال‌وهوای آنها به‌شکل مستقیم بیان نمی‌شود؛ زیرا از جذابیت داستان می‌کاهد. هنر شاعر در آن است که با استفاده از آرایه‌های ادبی به‌گونه‌ای فضاسازی کند که خواننده ناخودآگاه در حال‌وهوای داستان قرار گیرد و حس‌وحال مدنظر سراینده را تجربه کند.

آثار چاپی متعددی به بررسی صنایع بدیعی و موسیقی معنوی *شاهنامه* پرداخته‌اند. در این مقاله از تکرار مکررات پرهیز می‌شود و تنها بر یک مبحث عمده و چالش‌برانگیز در زمینهٔ موسیقی معنوی، یعنی «تضاد» تمرکز می‌کنیم. این مبحث در عین سادگی، گویای دقایقی است که به انسجام تار و پود روایت و اثربخشی بیشتر آن می‌انجامد.

تضاد ازجمله مسائل اساسی ادبیات است. در بسیاری از آثار بزرگ ادبی، مدار روایت بر تضاد قهرمان با ضدقهرمان، یا انسان و درون او و یا انسان و طبیعت قرار دارد (شمیسا، ١٣٩٠: ١١٠). در آنچه پیش از این بخش آمد، ٢٠٠ بیت از هر دو داستان انتخاب و نتیجه‌گیری‌ها براساس آن دویست بیت انجام شده است؛ اما دربارهٔ تضاد، چون تعداد آن در کل داستان چندان زیاد نبود، برای قطعیت‌بخشیدن به نتایج استخراج‌شده، همهٔ ابیات دو داستان در نظر گرفته شد.

در داستان رستم و سهراب درمجموع، ٤٥ بار از آرایهٔ تضاد استفاده شده است که از این تعداد، ١٠ بار آن میان واژه‌های جوان/ برنا، پیر/ سالخورده است که ٢٢ درصد، یعنی بیشترین بسامد را در میان تضادهای داستان دارد.

دم مـــرگ چـــون آتـــش هولنـــاک نـــدارد ز برنـــا و فرتـــوت بـــاک
(همان: ٧)

ز آزار گردآفریـــــــد و هجیـــــــر پـــر از درد بودنـــد برنـــا و پیـــر
(همان: ٢٥٢)

بـــه زه بـــر نهادنـــد هـــر دو کمـــان جوانـــه همـــان ســـالخورده گـــوان
(همان: ٧٠٦)

محوریت داستان رستم و سهراب، بر تقابل و تضاد نهاده شده است: تضاد و تقابل پدر و پسر، رویارویی شور جوانی و نخوت پیری، تقابل ایران و توران. در پایان این روایت، پیروزی برای هیچ‌یک از دو پهلوان نمی‌شود؛ اما انکارناپذیر نیست که روند داستان بیش از آنکه به نتیجهٔ کار و سرانجام آن مربوط باشد، ناظر به اتفاقاتی است که سرنوشت را به‌گونه‌ای رقم می‌زند که پیر و جوان رودرروی هم قرار گیرند. هم ازاین‌روست که بیشترین بسامد

تضادها مربوط به پیر (سالخورده) و جوان (برنا) است.

در داستان بیژن و منیژه درمجموع ٤١ بار صنعت تضاد به کار گرفته شده؛ ١٢ بار آن تضاد شب و روز است که ٢٩ درصد و بیشترین بسامد تضاد در داستان را شامل می‌شود.

گرفتـــه بدســـت انـــدرون جـــام مـــی شـــب و روز بـــر یـــاد کـــاوس کـــی

(همان: ٨٨)

پـس آنگـه سـوی شـهر ایـران شـتافت شـــب و روز آرام و خـــوردن نیافـــت

(همان: ٤٥١)

ژرف‌ساخت محتوایی و بن‌مایهٔ روایت بیژن و منیژه، سیاهی و تاریکی چاه بیژن و سرگردانی شبانه‌روزی منیژه بر سر چاه است. بیژن از درون چاه به چیز و کسی دسترسی ندارد و تنها از دهانهٔ چاه می‌تواند شب و روز و تاریکی و روشنایی را ببیند؛ نیز گذر زمان برای یک زندانی بیش از هرچیز به چشم می‌آید و روز و شب را می‌شمارد؛ همهٔ اینها دلیلی بر استفادهٔ مکرر شاعر از تضاد شب و روز است.

نکتهٔ دیگر اینکه بیژن و منیژه داستانی با غلبهٔ مضمون غنایی، و رستم و سهراب داستانی با غلبهٔ مضمون حماسی است. بستر اتفاقات غنایی شب است و نتیجهٔ آن در روز آشکار می‌شود. بیشتر داستان بیژن در شب تاریک چاه می‌گذرد؛ اما در داستانی حماسی مانند رستم و سهراب، زمان اهمیت چندانی ندارد و در مقابل، تقابل دو اندیشه، دو نسل و دو نوع نگاه به زندگی در کانون توجه شاعر قرار دارد. بدین‌ترتیب می‌توان گفت بالابودن بسامد این دو نوع تضاد در دو داستان، تصادفی نیست؛ بلکه ارتباط کاملی با موضوع و مضمون و محتوای دو داستان دارد.

٤ـ نتیجه‌گیری

کاربست گونه‌های متفاوت موسیقی در شعر و کیفیت آن می‌تواند از چند جهت تفسیر شود: نخست آنکه موسیقی بر بار زیبایی‌شناختی و اثربخشی شعر به‌شکل بارزی می‌افزاید؛ دوم اینکه شیوه و تنوع بهره‌گیری از انواع موسیقی در شعر بر چیره‌دستی و قدرت سرایندگی شاعر دلالت می‌کند و سوم، انسجام‌بخشی به روایت و محتوای شعر است که تاکنون کمتر بدان پرداخته شده است.

فردوسی از معدود شاعرانی است که همهٔ انواع موسیقی را هنرمندانه به اثر خود راه داده است؛ اما آنچه این ویژگی *شاهنامه* را در قیاس با صنعت‌بازی آثار مشابه بارزتر کرده، شخصی‌سازی انواع موسیقی فراخور محتوای هر روایت است. این مرز به‌ویژه میان روایت‌های حماسی و غنایی به‌شکل برجسته‌تری نمود یافته است.

نتایج بررسی گونه‌های موسیقی شعر در دو داستان رستم و سهراب و بیژن و منیژه نشان می‌دهد که اسباب ایجادکنندهٔ موسیقی در داستان حماسی رستم و سهراب، به‌نسبت داستان غنایی بیژن و منیژه استوارتر و متنوع‌تر به کار گرفته شده است. در کاربست انواع شگردهای موسیقایی، به‌جز «کاربرد واژه‌هایی با حروف مشترک در بیت»، کفهٔ ترازو به نفع داستان رستم و سهراب سنگینی می‌کند. این برتری به‌ویژه دربارهٔ شگردهایی که خلاقانه‌تر و نیازمند ظرافت و هنرمندی افزون‌تر است، شاخص‌تر و نمایان‌تر است؛ برای مثال، تکرار قافیهٔ مصراع

اول پیش از قافیهٔ مصراع دوم یا تکرار یک کلمه پیش از دو قافیه، در بیت‌های بررسی شدهٔ رستم و سهراب دوبرابر داستان بیژن و منیژه است. بسامد «تکرار واژهٔ قافیه در قسمت دیگری از بیت» در داستان رستم و سهراب تقریبا پنج‌برابر بیژن و منیژه است. همچنین میزان استفاده از ردیف در داستان رستم و سهراب تقریبا یک‌ونیم‌برابر، بیشتر از بیژن و منیژه است.

در تحلیل و تشریح این اختلاف بسامد می‌توان به سه عامل اشاره کرد: نخست، تفاوت بن‌مایه‌ها و اقتضائات موسیقایی متن غنایی ـ حماسی (بیژن و منیژه) در مقایسه با متن حماسی ـ غنایی (رستم و سهراب). دوم، دل‌بستگی بیشتر فردوسی به پرداختن داستان‌های حماسی و دقت بیشتر در جزئیات این دست روایات در مقایسه با داستان‌های غنایی؛ البته قضاوت کامل در این باره تنها در گرو قیاس تک‌تک داستان‌های غنایی و حماسی *شاهنامه* است. سوم، افزون‌شدن تجربه و مهارت سراینده در کاربست شگردهای موسیقایی متنوع و خلاقانه در زمان سرودن داستان رستم و سهراب که نشان‌دهندهٔ تقدم سرایش داستان بیژن و منیژه نسبت‌به رستم و سهراب است. از این زاویه، رویکرد مقایسه‌ای جستار پیش رو مبین یکی از جنبه‌های تمایز گونه‌های (ژانر) ادبی است که خود می‌تواند گویای سیر تکامل موسیقایی داستان‌های *شاهنامه* و یا تکامل شاعرانگی فردوسی باشد.

منابع

۱. اسلامی ندوشن، محمدعلی (۱۳۸۱). *نامهٔ نامور*، تهران: سخن.

۲. امیرخانلو، معصومه (۱۳۹٦). «موسیقی شعر و انواع جملات در غزلیات حافظ»، *پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت*، سال ششم، شمارهٔ ۱، ۱۲۵-۱٤۰.

۳. امین احمد (۱۳۸۷)، *النقد الادبی*، بیروت: دارالکتب العربی.

٤. بارانی، محمد (۱۳۸۲)، «موسیقی شعر فرخی سیستانی»، *پژوهشنامه ادب غنایی*، شمارهٔ ۱، ۱۹-۵۰.

۵. پارسی‌نژاد، ایرج (۱۳۷۰). «موسیقی شعر در شاهنامه داستان رستم و سهراب»، *چیستا*، شمارهٔ ۸٤، ٤۰۰-٤۱۳.

٦. پورتراب، مصطفی (۱۳۸۷). «موسیقی شعر و جلوه‌های آن در اشعار فردوسی، سعدی، خیام، نظامی و...»، *هنر*، شمارهٔ ۷۷، ۲٦۱-۲۷۷.

۷. پورنامداریان، تقی (۱۳۸۱). *سفر در مه (تأملی در شعر احمد شاملو)*، تهران: نگاه.

۸. خالقی مطلق، جلال (۱۳۹۹). *داستان رستم و سهراب*، تهران: سخن، چاپ دوم.

۹. شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۱). *موسیقی شعر*، تهران: آگه، چاپ هفتم.

۱۰. شمیسا، سیروس (۱۳۹۰). *نگاهی تازه به بدیع*، تهران: میترا، چاپ چهارم.

۱۱. صفا، ذبیح‌الله (۱۳٦۳). *حماسه‌سرایی در ایران*، تهران: امیرکبیر، چاپ چهارم.

۱۲. فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۹٤). *شاهنامه*، زیر نظر مهدی قریب، تهران: سروش و انستیتو خاورشناسی فرهنگستان علوم روسیه.

۱۳. ناتل خانلری، پرویز (۱۳٦۷)، *وزن شعر فارسی*، تهران: توس، چاپ دوم.

۱٤. ـــــــــــــ (۱۳۸٦). *دستور زبان فارسی*، تهران: توس، چاپ بیست‌ویکم.

۱۵. نظری، ماه (۱۳۹۱). «چگونگی استفادهٔ فردوسی از موسیقی در تأثیرگذارکردن متن»، *سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)*، ۱۷۳-۱۹۲.

١٦. همایی، جلال‌الدین (١٣٨٠). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*، تهران: نشر هما، چاپ هجدهم.

١٧. یوسفی، غلامحسین (١٣٥٧). *موسیقی کلمات در شعر فردوسی*، *جستارهای ادبی*، شمارهٔ ٥٤، ٢٥٢-٢٨٥.

18. Sartre, Jean-Paul and Bernard Frechtman (trans.) (1965). *what is Literature?*, New York: Harper & Row.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی