

فصلنامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)
علمی - پژوهشی
سال پنجم - شماره اول - بهار ۱۳۹۱ - شماره پی در پی ۱۵

چگونگی استفاده فردوسی از موسیقی در تأثیرگذار کردن متن (ص ۱۹۲ - ۱۷۳)

ماه نظری^۱
تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۶/۳۰
تاریخ پذیرش قطعی: ۹۰/۱۰/۱۹

چکیده

کشف رازهای شاعرانه در نظام موسیقایی شاهنامه، از عواملی است که این اثر سترگ را جاودانه ساخته و سبب رستاخیز کلام، ویژگی سبکی و ممیزه زبان و بیان فردوسی گردیده است. مسئله این است که موسیقی شاهنامه فقط در چنبر وزن عروضی و موسیقی کناری محدود نمیشود، بلکه متغیرهایی که موسیقی شعر فردوسی را از دیگر شاعران، ممتاز میگرداند؛ گزینش و روابط حروف، اصوات، مکث، درنگ و ارتباط کلمات با یکدیگر و تأثیرگذاری هریک از آنهاست که باعث انعکاس صداها و آواها، خلق تصویر بصری و سمعی، ایجاد حالات عاطفی گوناگون شده است. کاربرد کیمیای موسیقی، که بیواسطه‌ترین هنر، برای انتقال اندیشه، پیام و معانی است، در گرو نظام واژه‌های شاهنامه، یعنی توازنها و تناسبهاست که در مجموعه آوایی و صوتی نهفته شده و بدینوسیله بسهولت با مخاطبان خود ارتباط برقرار میکند چون بعد از عاطفه که رکن معنوی شعر است، وزن شعر که خود پدیده‌ای است طبیعی؛ شعر را مهیج‌تر میکند. در این مقاله غیر از وزن و موسیقی کناری در شاهنامه در زمینه‌های دیگری چون حرف‌آهنگ، واژه‌آهنگ، متناهی‌ترکیب و... که به هماهنگی بی‌نظیری انجامیده است به بررسی پرداخته‌ایم. تا اوج هنرمندی فردوسی را در مجموعه کاربردی موسیقی و تأثیرگذاری وی نشان دهیم.

کلمات کلیدی:

موسیقی، هماهنگی، توازن، قافیه، فردوسی

مقدمه:

دستمایه فردوسی، در خلق شاهنامه، و بیان رسالت خویش، در منشوری از زیبایی، غم و شادی، خیال و حقیقت، نیستی و بيمرگی، داد و بیداد، شکست و پیروزی و... از سحر کلام مدد گرفته است وی بخوبی واژه‌ها را می‌شناسد و از جادوی زنجیره گفتار با خبر است. بهمین دلیل، با ترکیب، تزویج واژه‌ها و ایجاد موسیقی، فضای مناسبی برای جولان اندیشه و عواطف خویش خلق میکند. زیرا این مفردات خارج از ذهن شاعر، بخودی خود دارای اثر خاصی نیستند و شاعر واقعیتها را با آفرینش هنرمندانه، و رستاخیز کلام، می‌شناساند. اعتبار اثر، بستگی تام از یکسو به چگونگی؛ نغمه آوایی، هم‌نوایی واژه‌ها، ترکیبات، موسیقی درونی، بیرونی، معنوی و محورهای شعری دارد و از سوی دیگر تعمقی دقیق و ظریف به محتوا، نوآوری، نواندیشی و طرز بیان و ارائه ذهنیات شاعرانه دارد که به جوهر شعری وابسته است. زیبایی این مفردات، بستگی به گزینش و تطبیق درونی شاعر دارد که چگونه به کلمات، جلا میبخشد و روح تازه‌ای در کالبد آنها میدمد. فردوسی، عواطف و تمایلات و خصایص مختلفه انسانی را، با دقت تفسیر و توصیف میکند حتی جزئیات را هم تأویل مینماید و از این رهگذر به شعر قدرت و انسجام میبخشد یعنی نه تنها آنرا مینماید بلکه قعر زیباییها و زشتیها را، به وسعت و بی‌انتهایی کلام، نشان میدهد، و به سوی جهانی از لذتها، دردها، کامرواییها، ناکامیها ... سوق میدهد. برای چنین مقاصدی از موسیقی مدد میگیرد. به همین خاطر اشعارش سرشار از جوهر خیال و تصویرگرایی است. گاه فردوسی، از راه الیتراسیون که در حقیقت هر کلمه، شبیه‌ترین هم‌تا و هم‌نوا یا جفت مکمل خود را جذب میکند به خلق و پردازش ریتم و موسیقی کلام میپردازد مانند بیت زیر که با متوالی کردن جناس «ناله و نای» و مراعات النظیر «بانگ و درای» و شبه اشتقاق «زمین و زمان» که در یک بستر هم‌نشینی، فضای غم‌انگیز و رعب‌آوری را در «داستان خاقان چین» به تصویر میکشد:

زبس ناله نای و بانگ درای زمین و زمان اندر آمد ز جای

(شاهنامه، کوشش حمیدیان: ص: ۴۰۲ ب ۴۴۹)

موسیقی شعر شاهنامه، کل واحدی از همه عناصر آوایی و معنوی شعر است. به همین خاطر، دارای جنبه‌های عینی و قابلیت انتقال میباشد. این تعریف بخشی از موسیقی شاهنامه را در بر میگیرد. فردوسی علاوه بر وزن و موسیقی کناری از توانمندیهای بی‌نظیر برای انتقال معانی و پیام خویش بهره برده است که میتوان ادعا کرد، موسیقی این اشعار تنها، حاصل وزن عروضی، قافیه و ردیف، نیست بلکه عواملی چون واژه‌آهنگ، آهنگ ترکیب، توازن، حرف‌آهنگ و متناهی است که موسیقی کلامش را به کمال سیر میدهد در

این مقاله بعد از بررسی «عناصر شعر»، با تعریف هر مقوله به ذکر نمونه‌هایی از اشعار وی می‌پردازیم. این توصیفها طبق سه الگوی زیر انجام گرفته است:

۱. **سطح آوایی:** در این مبحث ارزش موسیقی وزن، واژه‌ها، ارتباط موسیقی و معنا، ارزش قافیه و ردیف مورد بحث قرار می‌گیرد.

۲. **سطح واژگانی:** در این مرحله، چگونگی گزینش در محور جانشینی بررسی می‌شود.

۳. **سطح اندامی و دستوری:** در این سطح پیوند واژه‌ها، سازه‌ها و خصوصیت این پیوندها مد نظر است.

عناصر اصلی شعر

شعر عبارت است از زبان، موسیقی و تصویر، و هر یک از این عناصر دارای اجزاء و شاخه‌هایی است. (صور خیال در شعر فارسی، شفیع کدکنی، مقدمه ص: پنج) که متمرکز کردن شعر در وزن یا اوزان خاص، ایجاد سبک میکند. وابستگی شعر و موسیقی انکارناپذیر است^۱.

شعر از بدو پیدایش و نزد همه اقوام با وزن ملازمت داشته و دارد و هرگز در هیچ زبانی، سخن ناموزون شعر خوانده نمی‌شود، با این تفاوت که اعتبار وزن همیشه و نزد همه ملل یکسان نیست. چنانکه خواجه نصیر طوسی می‌گوید: «رسوم و عادات را در کار شعر مدخل عظیم است و باین سبب هر چه در روزگاری یا نزدیک قومی مقبول است، در روزگار دیگر و نزدیک قومی دیگر مردود و منسوخ است.» (اخلاق ناصر، تصحیح مینوی و...، ص: ۵۸۶) «ابتکار ایرانیان در قسمت وزن شعر عبارت از آن است که موازین هجایی را با عروض کمی عربی تطبیق کرده‌اند و از این انطباق که قدیمیترین و کاملترین نمونه آن بحر متقارب است شعر فصیح فارسی جدید به وجود آمده است.» (وزن شعر فارسی، خانلری، ص: ۴۸)

سطح آوایی

۱-۱) **موسیقی شعر** (در سطح آوایی) که هارمونی آوایی و صوتی است که در کلام پدید می‌آید و از دیرباز ارزشی حیاتی و جادویی داشته است. در «وادها ذکر شده است که همه حرکات عالم بر اساس «چاندا»ها یعنی وزنه‌های ثابت کلام خلق شده است و از اینرو است که حرکات عمده کائنات نظامی پایدار دارند.» (تحقیق انتقادی در عروض فارسی، خانلری، ص: ۳۴) قدیمیترین تعریفی که از وزن داریم از «آریستو کسنوس تار

۱- برای دیدن تعاریف مختلف از شعر در زبانهای گوناگون که همگی با وزن پیوند خورده اند رک: شعر و موسیقی در ایران، خدیوچم صص ۱۲۴ و ۱۲۵/طبقات الشعرا، ابن‌اسلام جمعی ص ۵۶/ وزن شعر فارسی، ناتل خانلری ص ۱۳/ اخلاق ناصری، تصحیح مینوی ص ۵۸۲.

نتومی^۱ است که میگوید: «وزن نظم معینی است در ازمنه». (تاریخ علم، سارتن، ص: ۵۵۹) خواجه نصیر طوسی در معیارالاشعار وزن را چنین تعریف کرده است: «وزن هیأتی است تابع نظام ترتیب حرکات و سکنت آن در عدد و مقدار، که نفس از ادراک آن هیأت لذتی مخصوص یابد، که آنرا در این موضع ذوق خوانند، و الا آنرا ایقاع خوانند». (اخلاق ناصری، تصحیح مینوی، ص: ۳) در این تعاریف مقدار و کمیت اصوات را مورد نظر قرار داده و نظم اصوات را موجب وزن شمرده اند. ولی باید که تعریف وزن کلیتر از این باشد: «وزن نوعی تناسب است. تناسب کیفیتی است حاصل از ادراک وحدتی، در میان اجزای متعدد. تناسب اگر در مکان واقع شود آنرا قرینه میخوانند و اگر در زمان واقع شد وزن خوانده میشود». (وزن شعر فارسی، خانلری، ص: ۲۴) شفیعی کدکنی در تعریف وزن میگوید: «وقتی مجموعه آوایی به لحاظ کوتاه و بلندی مصوتها و یا ترکیب صامتها و مصوتها از نظام خاصی بر خوردار باشد، نوعی موسیقی به وجود میآید که آنرا وزن می‌نامیم». (وزن شعر، شفیعی کدکنی، ص: ۴۱) به همین سبب توازن اجزاء کل و تناظر داخلی سازنده اشعار شاهنامه، ایجاد انسجام کرده است که با دو مفهوم «وحدت» و «تنوع» سروکار خواهیم داشت و هر چه مفهوم وحدت و تنوع به حقیقت نزدیکتر باشد این انسجام دقیقتر است مانند ابیات زیر که فردوسی (درباره پادشاهی گشتاسب) میفرماید:

بدو گفت کای شهریار جهان جهان یکسره پیش تو چون کهان
به جای آوردند فرمان تو نتابد کسی سر ز پیمان تو
(شاهنامه، کوشش حمیدیان، ص: ۶۴۹-۱۰۰)

در بیت اول کلمات قافیه «جهان، کهان» و در بیت دوم «فرمان، پیمان» است که علاوه بر اشتراک «ان» حروف «ه» و «م» نیز عامل وحدتند. همین مسأله به ظاهر ساده وقتی به صورت بسامدی (Frequency) مورد بررسی قرار گیرد بطور چشمگیری تمایز این برخوردار از تنوع و وحدت را در شعر فردوسی نشان میدهد که یکی از جلوه‌های کمال موسیقی در شعر اوست. وگاه بر اساس جمالشناسی، برای ایجاد تنوع از ایطاء و شایگان (که قدما عیوب قافیه بر شمرده‌اند) به عنوان عامل موسیقی استفاده کرده است. «زیرا در تکرار قافیه وحدت هست و تنوع نیست و در ایطاء خفی وحدت وجود دارد، اما تنوع، تنوع حقیقی نیست بلکه شبه تنوع است. به همین دلیل، مفهوم دقیق وحدت و تنوع در آن تحقق نیافته است. گرچه از نظر سکاکی، عیب ایطاء به میزان تقارب مسافت است (مفتاح العلوم،

۱ - «آریستو کسنوس تار نتومی» (Aristoxenos de Tarentum) فیلسوف و شاگرد ارسطو قرن ۴ پیش از میلاد.

سکاکی، ص: ۲۴۰) و خواجه نصیر طوسی میگوید: «...و چندانک تکرار قافیه به یکدیگر نزدیکتر بود قبضش زیادت بود.» (معیار الاشعار، تصحیح مینوی، ص: ۶۳) و شمس قیس رازی فاصله بیست و سی بیت را که حد قصیده است ملاک قرار میدهد. (المعجم، تصحیح قزوینی، ص: ۲۷۸) در نتیجه این تنوع جویی در استفاده از قافیه‌ها خود امری است که به موسیقایی و ساخت شعر یاری میکند و اگر قافیه محدود باشد از میزان تنوع در عین وحدت و عملاً جانب موسیقایی و کمال ساخت شعر، کاسته میشود. فردوسی در قافیه بیت زیر از جناس مرفو (شیر دل، شم + شیر دل) بهره گرفته و با افزایش حروف مشترک قافیه، موسیقی کلام را شدت و قوام بخشیده است:

همان سگزی رستم **شیر دل** که از شیر بستد به **شمشیر دل**
(شاهنامه، وشش حمیدیان، ص: ۱۶۴، ب: ۴۴۲)
که ای شاه نیک اختر و شیر دل برده ز شیران به **شمشیر دل**
(همان، ص: ۳۵۲، ب: ۸۹)

قافیه در شاهنامه، حکم نت «فرو» در پایان ملودی و قطعه موسیقی را دارد و قافیه یک راز است که در هر بیت مستتر است. زیرا اولین بحث قافیه بحث صوت است «که اصولاً دارای چهار خصوصیت شدت، امتداد، زیر و بمی ارتفاع صوت و زنگ و طنین است.» (موسیقی شعر حافظ، دادجو، ص: ۱۰۰) در حقیقت، قافیه زنگ مطلب و در حکم رهبر ارکستر است. همانگونه که قافیه در شعر فردوسی تأکید بر روی مطلب، موضوع، اصوات و موسیقی خاصی دارد و این موسیقی پیوندی ناگسستنی با اندیشه و عاطفه او دارد. تنوع قافیه به ضرورت قالب مثنوی در شاهنامه از یکسو و مصرع بودن هر بیت در مثنوی سرایی، از سوی دیگر، موسیقی کلام را از فرودی مناسب به اوجی زیبا و مقبول سوق میدهند که برای تکمیل این مقصود اغلب ردیف را هم التزام میکند. در داستان «رستم و اسفندیار» شاعر، با مصوتهای بلند «ا، او» یعنی در نهایت اوج طنین وصلابت کلام با لحنی جزمی، مسئله به بند کشیدن رستم را محال و غیر ممکن جلوه میدهد تا خواننده هم این امر را بپذیرد و با خود تکرار کنان بگوید هیئات رستم و بند؟! .

نساید دو پای و را بند **تو** نیاید سبک سوی پیوند **تو**
سوار جهان پور دستان سام به بازی سر اندر نیارد به دام
چنو پهلوانی ز گردنکشان ندادست دانا به گیتی نشان
چگونه توان کرد پایش بند مگوی آنکه هر گز نیاید پسند
بزرگی و از شاه داناتری به مردی و گردی تواناتری
(شاهنامه، به کوشش حمیدیان، ص: ۷۲۷، ب: ۵۵۸-۵۵۲)

گزینش شاعر برای بیان مقصود و معانی ثانویه و ایجاد تأکید و یقین، بهترین جایگاه، قافیه است تا بتواند این تشخص و برجستگی را به حد اعلای خود برساند. فردوسی در اندیشه خواننده این تفکر و اعتقاد را خلق میکنند که خاندان «سام» و «دام» هیئات این بعید است و در مصراع ششم تأکید برواژه «دانا» دارد که باز فضای تعجب و حیرت را وسعت بیشتری میبخشد و خواننده هم برای این که در زمره ابلهان و نادانان قرار نگیرد، با شاعر همعقیده و همصدا میشود. به همین دلیل صدا و موسیقی در قافیه‌های «نشان» با اوج «ا» به مکث «ن» منتج شده است. اغلب این قافیه‌ها غیرمنتظره است زیرا هم طراوت شاعرانه خود را حفظ کرده و هم بخشی از بار موسیقی بیتها را بر دوش میکشد. گاه با آوردن جناس مکرر، ریتم و تمرکز را شدت بیشتری میبخشد مانند:

چنین گفت با او، یل اسفندیار که کاری گرفتم دشخوار خوار
(همان، ص: ۷۲۷، ب: ۵۴۱)

در بیت بالا قافیه با هجای کشیده تأثیرشگرفی بر موسیقی حماسی منظومه ایجاد کرده است و این کاربرد در مقام ندا، هشدار، تعظیم و بزرگداشت و مانند آن کاربرد فراوان دارد. «قافیه‌های بلند در شاهنامه ۲۱٪ و قوافی کشیده ۷۹٪ است.» (درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی، حمیدیان، ص: ۴۴۱) زیرا قافیه‌های کشیده موسیقی کلام را افزایش میدهد و امتداد و ارتعاشات صوتی ادامه مییابد تا موسیقی ابیات اوج بگیرد. مانند همقافیه کردن «زرد و لاژورد، جایگاه و سیاه، سرشک و پزشک، روی و جوی، ستوه و کوه، کرنای و جای و...».

فریدونش را نیز با گاوسار بفرمود کردن بر آن جا نگار
همه مهتران را بر آن جا نگاشت نگر تا چنان کامگاری که داشت
(شاهنامه، به کوشش حمیدیان ص: ۶۲۸، ب: ۷۵ و ۷۶)

همچنین استفاده بهنیه فردوسی از حرف انفجاری و کوبه‌ای، شدت قافیه را از نظر موسیقی، چند برابر کرده و زنگ و طنین قوافی را اوج داده است. فردوسی در «جنگ رستم و اسفندیار» با گزینش واژه‌هایی چون «آشوفته، کوفته، گران، سران، چاک چاک» و ترکیب اضافی توأم با کسره «دست سران» حالت کوبیدن و درگیری میدان نبرد را در ذهن خواننده بیشتر القا میکند:

به آوردگه گـردن افراختند چپ و راست، هردو همی تاختند
ز نیروی اسپان و زخم سران شکسته شد آن تیغهای گران
چو شیران جنگی بر آشوفتند پـر از خشم اندامها کوفتند

همان دسته بشکست گرز گران فرو ماند از کار دستِ سران
کف اندر دهانشان شده خون و خاک همه گبر و برگستان چاک چاک
(همان، ص: ۷۴۱، ب: ۱۵۴-۱۰۴۷)

انتخاب قافیه برای بیان حالات گوناگون یکی از مهمترین ابزاری است که در شاهنامه مورد استفاده قرار گرفته است زیرا یک نغمه را اگر با دو آلت مختلف موسیقی بنوازند، از نظر صوتی با یکدیگر اختلاف خواهند داشت. این خصوصیت، در شعر را، قافیه عهده‌دار است. قافیه در حقیقت به منزلهٔ مولد صوت است مانند:

ز ایوان به شبگیر برخاستی ازین تند بالا مرا خواستی (همان، ص: ۷۴۱ ب: ۱۰۳۳)
بخندید و گفت اینک آراستم بدان گه که از خواب برخاستم (همان، ص: ۷۴۰ ب: ۱۰۱۲)
ببردند و پوشید روشن برش نهاد آن کلاه کیی بر سرش (همان، ص: ۷۴۰ ب: ۱۰۱۵)

احساس میکنیم نوع آهنگها متفاوت است، زیرا دستگاه مولد صوت در هر کدام حرف مخصوصی است که نغمه‌ای خاص خود را دارد زیرا قافیه‌ای که حرف وصل آن «م» است کشش صوت ناگهان قطع میشود. زیرا میم از حروف حبسی است ولی قافیه‌ای که به «شین» ختم میشود خاصیت بریدگی «ش» دیده نمیشود در این صامت، صدا با صورت نرمتری پخش میشود و در بیتی که قافیه با حرف «ی» تمام میشود کشش صوت مدت بیشتری ادامه مییابد و با دو قافیهٔ دیگر متفاوت است که فردوسی با توجه به حروف قافیه جبران این یکنواختی وزن را کرده است خواهیم دید که قافیه نیز نوعی وزن است و هر چه میزان کلمات مشترک در قافیه بیشتر باشد احساس موسیقی افزایش مییابد. مزیت رعایت قافیه، به حافظه مساعدت میکند و به عقیدهٔ بعضی «همان نقشی را دارد که کلید یا تونالیت (Tonalite) در کمپوزیسیون موسیقی دارد و از اینجا اهمیت قافیه در شعر که آنرا مثل وزن اساس شعر شمرده‌اند، آشکار میشود» (شعر بی دروغ...، زرین کوب، ص: ۱۰۳) در داستان رستم و اسفندیار (پس از نخستین دیدار پهلوان کهنسال با شاهزادهٔ جوان)، وقتی رستم در انتظار پیک اسفندیار مینشیند تا او را به مهمانی شاهزاده دعوت کند و از پیک خبری نمیشود، رستم با گرز گاو پیکر خود بر رخس مینشیند و به سوی سرپردهٔ اسفندیار میتازد. لشکریان که رستم پیلتن را چون کوهی بر کوههٔ زرین میبینند، در دل به او میگردند و شاهزاده را «بیخرد» میخوانند. دوبیت زیر با دو آوای ملایم ولین در برابر بیت دوم با موسیقی که اوج میگیرد، حاصل گزینشی ماهرانه است که در گرو واژه‌های «پیر» و «شیر» است که خواننده (با توصیف فردوسی از رستم کهنسال در بیت اول) او را مناسب هم‌آوردی با جهان پهلوان جوان نمینداند، ولی شاعر، برای اینکه چنین شبهه‌ای دیر نیاید و ذهن

خوانند را نشوراند، بلافاصله موسیقی بیت دوم را اوج می‌دهد و در تقابل با کلمه «پیر»، «شیر» را می‌آورد و با واژه دلیر در انتهای بیت هم‌مقافیه میکند. در چنین توازن نهایی این معادله، رستم در بیت اول پیر و در بیت دوم شیر است و با پشتیبانی واژه «دلیر» و اوج گرفتن موسیقی، توسعه تصویرها و معانی و القاء مفهوم از راه آهنگ کلمات را فراهم می‌سازد. همین برجسته‌نمایی کلمات از طریق قافیه و موسیقی کناری باعث تنظیم فکر و احساس خواننده میشود.

به پیری سوی گنج یازانترست به مهر و به دیهیم نازان ترست
همی آمد از دور رستم چو شیر به زیر اندرون ازدهای دلیر
(شاهنامه، کوشش حمیدیان، ص: ۷۲۸، ب ۵-۷۵۴)

لازم به ذکر است که گاه حکیم فردوسی در سراسر شاهنامه، برخی از کلمات محدودی چون «آذر گشسب» را فقط با «اسب یا زرسب» (۱۳ بار)، «بنفش، درفش یا کفش» (۹۰ بار) و «ریو نیز» با «نیز و چیز» (۱۷ بار) هم‌مقافیه کرده است.

ز پاکیزه جان فرود و زرسب	همی بر فروزم چو آذر گشسب (همان، ص: ۳۵۱، ب ۶۹)
چو رستم بدیدش بر انگیخت اسب	بیامد بر وی چو آذر گشسب (همان، ص: ۱۴۳، ب ۵۲۳)
زبس جوشن و کاویانی درفش	شده روی گیتی سراسر بنفش (همان، ص: ۳۵۲، ب ۱۰۹)
همان نیز داماد او ریونیز	نبود از بد بخت، مانند چیز (همان، ص: ۳۵۰، ب ۴۷)

۲-۱) حرف‌هنگ (صدا معنایی: Onomatop) + هم‌حروفی (Alteration): گاه هنرمند چیره دست و پر توان، واژه‌هایی را بکار می‌گیرد که خواننده یا شنونده را به معنایی تازه، جز معنای قاموسی کلمات رهبری میکند. بدینصورت که در جمله (اعم از شعر یا نثر) حروفی را استخدام میکند که از تکرار پیاپی آنها ذهن مخاطب به فضا، معنا یا منبعی تازه رهنمون میشود، بی آنکه مستقیم از آن معنا یا منبع نام و یادی کرده باشد. حرف‌هنگ بر دونوع است: هم‌حروفی و صدامعنایی. صدا معنایی حاصل توالی چند مصوت است و هم‌حروفی حاصل توالی پیاپی چند صامت. این دو در حقیقت تفاوت ذاتی و جوهری ندارند و تمایزشان در مخرج صداست. در بیت زیر توالی «خ، ت، ر» به طور طبیعی صدای تیری که با شدت از کمان می‌جهد؛ شنیده میشود زیرا صدای خرخر کردن تیر در سوفار و

کشش کمان با همصدایی مصوت بلند «ا» و ریزش «ر» لرزش و تاب و تب رها شدن تیر از چله کمان را تداعی میکند .

برو راست خم کرد و چپ کرد راست خروش از خم چرخ چاچی بخاست (شاهنامه، کوشش حمیدیان، ص: ۳۸۵، ب: ۱۳۰۱)

در ابیات زیر حرفه‌ها (صامت‌ها و مصوت‌ها) در اوج ، فرود ، کث و سکون و هجای کشیده پایانی در قافیه ، موسیقی شعر را به تصویری سمعی و بصری ، تبدیل کرده‌اند .

جهان کر شد از ناله بوق و کوس زمین آهنین شد هوا آبنوس
ز زخم تبر زین و از بس ترنگ همی موج خون خاست از دشت جنگ
کنون آمدم جنگ را ساخته درفش درفشان بر افراخته
(همان، ص: ۱۶۴، ب: ۳۳۴-۳۲۸)

تحلیل ارزش موسیقی متن در این چند بیت را میتوان اینگونه تبیین کرد : صدای خشن و مقطع «ک ، ه» و تکرار مکرر صامت «ن» و مصوت «ا ، ای ، او» و صامت پایان «سین» صحنه غوغا برانگیز میدان نبرد را با مردان کوه پیکر و تا دندان مسلح و آهنین پوش، در حال جنگ و گریز با هوای گرد آلود و خفقان آور؛ در ذهن تداوم میبخشد. بیت دوم، با تکرار صامت زنگ دار «ز» با صدای زیر ، دوام این تصاویر را قوام بیشتری میبخشد و موسیقی صحنه کارزار را شنیداری میسازد و حرکت سواران و مقابله آنان را با یکدیگر ملموس‌تر میکند. در مصرع بعدی، استفاده بهینه شاعر از واج «خ» با الحاق «واو» صدای خرخر زخمیان را در هنگام احتضار به گوش میرساند.

همچنین ابیات زیر سرشار از موسیقی غنی واج آرای و تکرارند :

سلیح سه کشور سه گنج سه شاه ســـــر پرده و لشکر و تاج و گاه
سپهد جزین خواسته هرچ دید به گنج سپهدار ایران کشید (همان، ص: ۱۶۲، ب: ۲۸۵-۲۸۴)

یا پیوسته آوردن واجهای یکسان مثل «ه» در مصراع اول و تکرار آن در آخرین واج بیت، در دو مصراع زیر، موسیقی کلام را کثرت بیشتری مییابد:

سواران جنگی همه همگروه کشیدندم از پیش آن لخت کوه (همان، ص: ۱۲۶، ب: ۸۰)

سطح واژگانی :

۱-۲) هماهنگی و توازن : هر عاملی اعم از صورت ، ساخت ، یا درونمایه و محتوا در شعر هارمونی و هماهنگی ایجاد میکند و توازن از پایه‌های موسیقی شعر و از شگردهایی است که با بکار بستن آن زبان هنجار، به زبان ادبی تبدیل میشود. زبان ادبی بر اساس فرایند

برجسته‌سازی پدید می‌آید. در این زبان عناصر زبانی بگونه‌ای بکار می‌روند که طرز بیان، جلب نظر میکند و نسبت به زبان هنجار نامتعارف مینماید. از جمله عواملی که میتواند زبان عادی را به زبان ادبی تبدیل کند، استفاده از موسیقی زبان و توازن و هماهنگی ویژه‌ای است میان واژگان مصراع یابیت. «گاه این توازن حاصل بکارگیری واو عطف، مکثها و یا درنگ شعری است» (موسیقی شعر حافظ، دادجو، ص: ۲۳۷) که موسیقی شعر را بارورتر می‌سازد:

به تیرو کمان و بگرز و کمند	بیفکنند بر دشت نخچیر چند
زجم و فریدون وهوشنگ شاه	فزونى به گنج و به شمشیر و گاه
زگفتار او شاد شد شهریار	بیاراست ایوان چو خرم بهار
می و بر ربط ونای برساختند	دل از بودنیه‌ها بپرداختند
چو خورشید بر زد سراز کوهساز	سیاوش برآمد برشهریار
به کنجی که بد جامه نابرید	فرستاد نزد سیاوش کلید

(شاهنامه، کوشش حمیدیان، ص: ۱۷۳، ب: ۲۱)
(همان، ص: ۲۰۷، ب: ۲۱۲-۲۱۰)
(همان، ص: ۲۰۶، ب: ۱۷۹)
(همان، ص: ۲۱۸، ب: ۶۱۳)

یک در میان آوردن «مکث‌ها» در بیت آخر، توازنی زیبا خلق کرده، و موسیقی خاصی ایجاد نموده است.

همچنین در بحث توازن نقش «کسره اضافه» را نمیتوان نادیده گرفت زیرا انسجام هماهنگی و توازن را گسترش میدهد مانند بیت زیر:

یکی مرد بیدار جوینده راه فرستاد نزدیک کاووس شاه (همان، ص: ۱۶۰، ب: ۲۰۴)
فردوسی گاه با مهارت و هنرمندی بی نظیری در چهار بخش از یک بیت، و در هر بخش، دو ویژگی از سودابه را با واو عطف بیان میکند و ضمن معطوف کردن صفات به یکدیگر، پایان هر بخش را به زیور تشبیه می‌آراید:

به بالا/ بلند/ و/ به گیسو/ کمند، زبانش/ چو/ خنجر/ لبانش چو/ قند (همان، ص: ۱۵۷، ب: ۷۵)
نمونه‌ای دیگر از تکرار و توازن در بستری مناسب، در بیت زیر قابل توجه است. واژه «گهی» ردالابتدا الی الصدر و «بدی» ردالعجز الی العروض، که نوعی تکرار است، دامنه موسیقی را گسترش میدهد.

گهی با تهمتن بُدی می به دست گهی با زواره گزیدین شست

گهی شاد بر تخت دستان بدی گهی در شکار و شبستان بدی
(همان، ص: ۲۱۹، ب: ۶۳۹-۶۳۸)
سیاوش را گفتم بخشیدمش از آن پس که خون ریختن دیدمش
سیاوش ببوسید تخت پدر وز آن تخت برخاست و آمد بدر
(همان، ص: ۲۱۶، ب: ۵۵۴-۵۵۳)

گاه توازن میتواند در فرم و قافیه‌های میانی نیز جلوه کند. به عنوان مثال در بیت:
بسی شارسنان گشت بیمارستان بسی بوستان نیز شد خارستان (همان، ص: ۲۳۲، ب: ۷۸۴)
یا شطر به صورت یک درمیان یعنی قسمت اول هر یک از دو مصرع و قسمت دوم هر دو مصرع
در تقابل با یکدیگر ذکر شود.

ستمکاره خوانیمش / ار دادگر

هنرمند دانیمش / ار بی هنر (همان، ص: ۱۷۲، ب: ۶۲۷)

در هماهنگی و توازن، عین واژه تکرار نمیشود بلکه بصورت‌های گوناگون بکار میرود:
الف - گاهی واژگانی که تقابل آنها موجب بر جستگی کلام است مورد استفاده قرار
میگیرد که در وزن و حرف روی اشتراک دارند. ب - گاهی تنها هموزن هستند. ج - در
مواردی دیگر آنچه موجب هماهنگی کلمات می‌گردد تکرار صامت و مصوت‌های پایانی کلمات
نامکرری است که در **محل‌های خاصی** قرار می‌گیرند مانند: ترصیع، موازنه، تسمیط، تشطیر
و تصریح و تکرار که فردوسی از این مشخصه‌ها بوفور برای تکمیل و افزایش موسیقی شاهنامه
مدد گرفته است. که در بیت زیر با تکرار «زرین، سر» و تناسب واژه‌های
«سندان، پتک، آهنگر» و «ترگ، سپر» فرود و اوجی بی نظیر خلق کرده است.

ز بس ترگ زرین وزرین سپر ز جوش سواران زرین کمر
سر سروران زیر گرز گران چو سندان شد و پتک آهنگران
(همان، ص: ۳۵۳، ب: ۱۵۶-۱۵۴)

پدیده تکرار را، نمیتوان فقط در حیطه تکرار صنایع تفسیر کرد زیرا در شعر و یک قطعه
از موسیقی، برای اثر گذاری در ذهن و روح مخاطب، شاعر ناگزیر از پدیده تکرار، بارهاسود
جسته است. تکرار، آهنگ و طنین کلام؛ مقصود شاعر را سریان میدهد چنانکه «کمتر اثر
موزیکالی وجود دارد که جمله‌های (Phrase) آن از اول تا آخر بدون تکرار اجرا شده
باشد.» (موسیقی شعر حافظ، دادجو، ص: ۲۳۶) ولی در شعر این تکرار، بگونه‌هایی چون
قافیه، جناس، سجع، همحروفی و... جلوه‌گری میکند و تنوع می‌پذیرد که به بررسی یکی از
برجسته‌ترین این عناصر، یعنی ترصیع می‌پردازیم:

۲-۲) **ترصیع** : فردوسی برای قوام بخشیدن به موسیقی شاهنامه، به رعایت تناسب میان تمام یا بیشتر کلمات دو مصراع بیت زیر پرداخته است بگونه‌ای که واژه‌های مصراعها یا قرینه‌ها، دوبدو در تقابل با هم، در وزن و حرف روی، یعنی آخرین حرف اصلی واژه، یکسان هستند و دارای سجع متوازی میباشند.

زمین / گلشن / از / پایه / تخت / تست زمان / روشن / از / مایه / بخت / تست
(شاهنامه، کوشش حمیدیان، ص: ۳۲۶، ب: ۴۵)

همچنین در رابطه جانشینی، در دومصرع زیر از هموزنی کلمات وهجاهای مساوی (صنعت ممانله)، برای قوام بخشیدن به موسیقی اشعارش بهره گرفته است:

اگر ماه جویی / همه روی اوست وگر مشک بویی / همه موی اوست (همان، ص: ۳۰۰، ب: ۴۲)
زمین / بنده / تاج / و / تخت / تو / باد فلک / مایه / فرو / بخت / تو / باد (همان، ص: ۳۵۱، ب: ۶۶)

در مقایسه شاهنامه فردوسی با بهمن‌نامه ایرانشاه، بوضوح در بهمن‌نامه بیشتر از ترصیع استفاده کرده است در حالیکه در شاهنامه این نسبت در موازنه دارای بسامد بالایی است. این صنعت، در شعر حماسی متناسبتر از ترصیع است و ترصیع بیشتر برای مدح و قصیده سرایی و اهداف آن کاربرد، بیشتری دارد. حکیم طوس با زیرکی تمام این موضوع را دریافته، زیرا موازنه تکراری است ناقص و ترصیع تکرار کاملتری، نسبت به موازنه است. در بهمن‌نامه برای ترصیع شاهد مثال فراوان است مانند:

گه رزم تیغش سرافشان کند گه بزم دستش دُر افشان کند
به رزم اندرون کوه در جوشن است به بزم اندرون چون مَه روشن است
(بهمن‌نامه تصحیح غفیفی، ص: ۱۰)

۲-۳) هماهنگی و توازن آزاد واژه (ازدواج و جناس) :

الف - ازدواج : تکرار لغاتی که در روی یکسان باشند و در کنار هم بیایند، ازدواج نامیده میشود. چنین کلمات با یکدیگر سجع متوازی دارند و افزون بر قافیه، در شعر آورده میشوند. از این‌روی آهنگ شعر افزایش مییابد و زیبایی آن جلوه بیشتری مییابد :

هم از پهلو پارس و کوچ و بلوچ ز گیلان جنگی و دشت سروج
(شاهنامه، کوشش حمیدیان، ص: ۲۱۸، ب: ۶۱۶)

سر سروران زیرگرگران چو سندان شد و پتک آهنگران
(همان، ص: ۳۵۳، ب: ۱۵۶)

ز آگندن گنج و رنج سپاه ز آرم‌گفتار وز دادخواه (همان، ص: ۱۱۳۵، ب: ۳۶۵۴)

ب - جناس : جناس در ریتم و ضرب آهنگ شعر مؤثر می‌باشد، و این صنعت یکی از دستمایه‌های، تکامل موسیقی با بسامد فراوانی در شاهنامه فردوسی است که به ذکر چند نمونه می‌پردازیم :

یکی شهر بُد شاه را شاهه نام همه از در جشن و سور و خرام
(همان، ص: ۱۵۸، ب: ۱۳۴)

چو بیمار زارست و ما چون پزشک ز دارو گریزان و ریزان سرشک
(همان، ص: ۱۳۵، ب: ۳۶۶۴)

به رستم بر آنکه ببارید تیر تهمت بدو گفت بر خیره خیر
(همان، ص: ۳۸۵، ب: ۱۲۹۵)

۴-۲) واژ آهنگ : هر کلمه‌ای در زبان بار معنایی، عاطفی و موسیقایی خاصی دارد که ایجاد انگیزه‌های خاصی را در ذهن و روان ما ایجاد میکند و هر کلمه علاوه بر این که حامل و حاوی بار فرهنگی، تاریخی و زبانی ویژه آن است، از آهنگ و آوای منحصری بر خوردار است مانند دو کلمه مترادف، گرچه از نظر معنایی نزدیک بهم هستند اما هر کدام بار عاطفی و موسیقی خاصی ایجاد میکنند، مانند واژه «گو» (بجای دلیر) که همیشه، بار جسیم بودن و قدرتمندی را به همراه دارد ولی امتداد صوت و حجم کلمه به اندازه ترکیب «پیلتن» نیست. فردوسی برای تأکید بیشتر کلمه «پیلتن» را بر میگزیند یا به جای «اول و آخر یا آغاز و پایان» به گزینش دو واژه «سرانجام و فرجام» می‌پردازد.

گو پیلتن گفت جنگی منم به آورد گه بر، درنگی منم
(همان، ص: ۱۶۱، ب: ۲۲۷)

ندانم سرانجام و فرجام چیست برین رفتن اکنون ببايد گریست
(همان، ص: ۳۵۴، ب: ۱۶۳)

در سطح واژگانی این نوع کلمات، باید مشخص کرد که گزینش در محور جانشینی چگونه به انجام رسیده است؟ فرق این گزینش با گزینش دیگران چیست؟ بعد از این مرحله، باید شبکه ارتباطی که این پیکره‌ها را در هر سطح با هم پیوند میدهد، مشخص کرد. همچنان که واجشناسی تشخیص داده، که پیوندهای درونی به حکم اصل هماهنگی و دژ آهنگی عمل میکنند. یعنی همانطور که هرواج، به سبب تضادهای پنهان خود با عناصر مجاور یک پیام، در نقش واحدی متمایز ظاهر میشود، به همان ترتیب هر جلوه سبک شناسی نیز به عنوان واحدی متمایز فراهم آمده است. مثلاً حافظ قصد دارد که نازنینی را دعا کند. شاعر برای رساندن این پیام از چه واحدهای آوایی بهره‌برداری میکند، آیا

واحدهای منتخب او، دل آزار یا گوشنوازند؟ چون واجها باید با نوع پیام سازواری داشته باشد، به همین دلیل از واجهای نوازشگرانه «ز، ن» استفاده کرده است :

تنتت به ناز طبیبان نیازمند مباد وجود نازکنت آزرده گزند مباد
(دیوان حافظ، تصحیح خرمشاهی، غزل ۱۴۴)

ناصر خسرو با همه گزینش درشتناک و لحن تندش، به هنگام انتقاد از افرادی که غرق ناز و نعمتند، از همین واجگانها استفاده میکند:

ای کهن گشته تن و دیده بسی نعمت و ناز روز ناز تو گذشته است بدو نیز مناز
ناز دنیا گذرندست و ترا گر بهشی سزد ار هیچ نباشد به چنین ناز نیاز
گر بدان ناز ترا باز نیازست امروز آن ترا تخم نیاز ابدی بود نناز

(دیوان ناصر خسرو، تصحیح مینوی و...، قصیده ۵۰، ص: ۱۱۱)

این سؤال به ذهن میرسد که این واجها به عمد، و برای بیان واحدی معنا شناختی، تعبیه شده‌اند یا از سر تصادف چنین جلوه میکنند؟ پژوهشهای ژرف در کار شعر تصادف را مردود میداند. روابط هم ارزشی واجها و صداها، دارای اهمیت است. در هر متنی به طور منظم جنبه معنانشناسی با همصدایی، منطبق است. به همین خاطر شاعر، در اوج لحظات عاطفی و شاعرانه، یا به عبارت فنی تر، برای خلق موسیقی به تجنیس^۱ گرایش نشان میدهد. باین ترتیب، تحلیل ارزش صوتی یک متن، یعنی پیام جناس لفظی، سجع، قافیه، ردیف و وزن درک میشود. فردوسی در بیت زیر از تجانس واجها (جناس مکرر) بهره گرفته است و واج «ر» را در محور همنشینی واژه «آوا» مبتنی بر معنا و فضای شادی و سرور، با کشش موسیقایی بالا برای القای مجلس بزم برگزیده است :

به شهر اندر آوای رود و سرود بهم بر کشیدند چون تار و پود
(شاهنامه، کوشش حمیدیان، ص: ۱۵۸، ب: ۱۳۸)

به قول «رووه»^۲ تحلیل نباید در مورد واژهها و صنایع بدیعی چنان عمل کند که گویی هر واژه، یا هر فنی به خودی خود حائز اهمیت است و خود هدف شمرده میشود. باید در مورد روابط این فنون با یکدیگر بحث کند. به همین جهت باید توجه یکسانی به تفاوتها و شباهتها مبذول شود. بدینصورت وقتی روابط دستوری، اندام شناسی، واژگانی، واجشناسی، عروض... را بازشناختیم، بار دیگر وحدت چند وجهی متن و شعر را، با برقراری ارتباط سطوح گوناگون زبان با همدیگر، بازسازی میکنیم. باین ترتیب پی میبریم که نه

۱ - تجنیس: بین تجنیس و جناس تفاوت قائل شده اند زیرا جناس صنعتی است و به همین جهت اخص است و تجنیس اعم، و دلالتگر هرگونه هماهنگی آوایی، جناس هم‌آوایی و واژهها اما تجنیس هم‌آوایی واجها است.
۲ - رووه: «Ruweit» زبانشناس معاصر که عمدتاً به سبک شناسی میپردازد.

تنها اجزای سبک‌شناسی مختلف، جدا جدا به هم افزوده میشوند، بلکه با هم ترکیب میشوند، تا بقول «ریفاتر»^۱ با همان واگرایی خود «خمیره مرکب» سبک‌شناسی را پدیدار سازد و معنا در این روش امری فرعی است. «(درآمدی بر سبک‌شناسی ساختاری، گیائی، ص: ۵۹)

که فردوسی در سرایش شاهنامه به تمام این اصول مسلط است. گاه فردوسی با ابتکار از پیوستگی واج «ه» در واژه‌های «بسته، همه، شاه، هاماوران» یا پیوستگی «ر» در واژه‌های «خور، روشن» توالی ریتم را اوج میدهد و تصویر رابا گزینش این واژه‌ها، ملموس‌تر میکند و صدای همهمه سپاهیان را به گوش خواننده میرساند و صدایی کشش‌دار و ممتد ایجاد میکند:

شب وروز بر پیش چون کهتران میان بسته بد شاه هاماوران
ببسته همه لشکرش را میان پرستنده بر پیش ایـرانیان
(شاهنامه، کوشش حمیدیان، ص: ۱۵۹، ۱۴۵-۱۴۴)
چو تاج خور روشن آمد پدید سپیده زخم کمان بردمید(همان، ص: ۳۵۱، ۷۷)

سطح اندامی و دستوری:

۱-۳) آهنگ و ترکیب: بجز واژه‌ها که در نفس و ذات خویش باید از بار موسیقایی لازم برخوردار باشد، ترکیباتی هم که در ابیات بکار می‌رود باید متمم و مکمل بار موسیقایی و آهنگ آرای هم باشند. در چند بیت زیر (داستان رستم و اسفندیار) ترکیب ساختاری قید حالت با روشنگری سایر قیدها و تعبیرهای کنایی «نیزه به دست، دل پراز باد، لب پر از پند، خون ریختن و...» ایفاگر نقش موسیقی شده است مانند:

تهدمتن همیرفت نیزه به دست چو بیرون شد از جایگاه نشست
همیرفت رستم زواره پشش کجا بود در پادشاهی کسش
بیامد چنان تالب هیرمند همه دل پراز باد و لب پر ز پند
خروشید کای فرخ اسفندیار هم‌آوردت آمد بر آرای کار
اگر جنگ خواهی و خون ریختن برین گونه سختی بر آویختن
(شاهنامه، کوشش حمیدیان، ص: ۷۴۰، ۱۰۲۸-۹۹۸)

وقتی بهمن پیام اسفندیار را به رستم میرساند، تهدمتن بعد از آن همه دلیری، خدمتگزاری و رنج، خود را سزاور بند نمی‌بیند و در یک بیت که حاوی کنایه‌ای قویست

۱ - ریفاتر: «M. Riffaterre» استاد و سبک‌شناس کلمبیا.

تمام حسرت و دریغ خود را در کلام جاری میسازد و با ساختار دستوری فعل نهی و تأکید بر قید هرگز، سخن را آغاز میکنند و راه گستاخی را بر او میبندد (گویی طنین جملاتی چون هیهات! اگر کردی و هرچه دیدی ... بگوش خواننده میرسد (که در بیت قید نشده).

مگوی آنچ هرگز نگفتست کس به مردی مکن باد را در قفس (همان، ص: ۷۲۳، ب: ۴۰۲)

۲-۳) متناهیگ: مراد از متناهیگ در هنر کلامی، آن است که شاعر یا نویسنده متناسب با واقعیت خارجی و عینیت بیرونی از کلمات و جملاتی سود بجوید که در ذات و سرشت و آهنگ این کلمات (بدون دلالت معنایی) آینه وار، واقعیت بیرونی منعکس شود و این کاری است بس دشوار. (بدیع نو، مجتبی، ص: ۱۴۸) بهترین نمونه آن در قرآن کریم سوره العادیات است که ترسیم هوایی گرگ و میش با دشتی پهناور با انبوهی سنگریزه و در ختچه‌های پرتیغ، که ناگهان صدای سُمکوبه‌های اسبهایی تازنده، نفس نفس زنان دشت را در مینوردند، به گوش میرسد که احساس هیجان و تنش و تپش به شنونده دست میدهد: «والعادیات ضَبْحاً فَا لَمُورِيَاتٍ قَدْحاً فَالْمَغِيرَاتُ صَبْحاً فَأَثْرُنَ بَهْ نَقْعاً فَوْسَطُنَ بَهْ جَمْعاً» (عادیات/ ۵-۱) که در اشعار حماسی فردوسی این ویژگی بوفور تکرار شده است. فردوسی در داستان «رزم کاوس با شاه هاموران»، با هنرمندی خارق‌العاده‌ای با آوردن قیدهایی حالت پی‌درپی، صدای تاخت و تاز رخس را، در ذهن خواننده منعکس میکند بخصوص که خشم بی حد و حصر رستم را با کلماتی چون «کف بر لب آوردن، یا چون دریا به جوش آمدن و به خروش در آوردن رخس» بیان میکند که حالات بیرونی را تجسم میبخشد:

تو گفستی که بستد زخورشید تف	تهدمتن به لبها برآورد کف
برینسان که دریا بر آید به جوش	بر انگیخت اسپ و برآمد خروش
از آن نامداران دو بهره بکشت	سپر برسر وتیغ هندی به مشت
(شاهنامه، کوشش حمیدیان، ص: ۱۷۰، ب: ۵۶۸-۵۶۶)	
برانگیخت رخس و برآمد خروش	برآورد گرز گران را به دوش
(همان، ص: ۱۶۱، ب: ۲۲۸)	

در چند بیت زیر مبالغه و اغراق، از یکسو و تکرار «فوج فوج، کوه تا کوه، سربه سر» توأم با زنگ صدای «ز» در واژه «زخم»، انبوه کشتگان را به تصویر میکشد. در ابیات بعدی غلو دستمایه انعکاس احساس ترس و محیطی رعب‌آور است، که از شدت صدا کوه میتوفد (توفیدن به جای تکه شدن) و زمین از کثرت تاخت و تاز سواران به ستوه می‌آید. در حقیقت انتخاب کلمات خشن و آزاردهنده صحنه کشتار بیرحمانه و قلع و قمع بی‌امان را تداعی

میکنند. این تداعی، حاصل انتخاب فعلها، قیدهای کثرت و توالی، جابجایی اجزای فعل مرکب و تقدم فعل با پیوند و هم خمیره خود است که شدت رویداد را نشان میدهد.

زگرد سپه پیل شد ناپدید کس از خاک دست و عنان را ندید
 به زخم اندر آمد همی فوج فوج بر آنسان که بر خیزد از آب موج (همان، ص: ۱۵۵، ب: ۱۰-۹)
 سپه کوه تا کوه صف بر کشید پی مور شد بر زمین ناپدید (همان، ص: ۱۶۱، ب: ۲۴۲)
 از آوای گگردان بتوفید کوه زمین آمد از نعل اسپان ستوه
 توگفتی جهان سربه سر آهن است و گر کوه البرز در جوشنست
 (همان، ص: ۱۶۲، ب: ۲۶۰-۲۵۹)

به شمشیر بستانم از کوه تیغ عقاب اندر آرم ز تاریک میغ
 (همان، ص: ۱۶۴، ب: ۳۲۷)

همچنین شاعر در حین تصویر و توصیف یافته‌های درونی یا عینیات بیرونی، واژه‌هایی می‌آفریند که فضای تصویر در ذهن مخاطب رؤیت میشود. مانند داستان به سمنگان رفتن رستم، که پس از شکار و برای طبخ گورخر، قدری خار و خاشاک فراهم می‌آورد. شاعر با گزینش کلماتی چون «از+ خاشاک، خار، شاخ و...»، صدای خش خش برگهای خشک و شکستن شاخه‌های نازک درختان را، در ذهن و جان خواننده قوت میبخشد.

ز خاشاک و خار و شاخ درخت یکی آتشی بر فروزید سخت (همان، ص: ۱۷۳، ب: ۲۲)

۳-۳) دگرگونی کلمات: در پیوند واژه‌ها و سازه‌ها، خصوصیت این ارتباط و آمیزش مد نظر میباشد. در این مواقع فردوسی برای رعایت وزن و نظام موسیقایی شاهنامه دست به ابتکار میزند و واژه‌هایی چون «هورا مزدا»، که در رشته نظم شاهنامه نمیگنجد (در هنگام نقل داستانهای پیامبری زرتشت)، هرگز این نام را به طور کامل به کار نمیبرد. شکل‌های دیگر آن مثل «اورمزد یا هرمزد» را در زنجیره گفتار جایگزین میکند.

تحریفات دیگر او در کلماتی چون «اسطرلاب» به صورت مخفف «سطرلاب» و «برز فری» به صورت «فریبرز» و «ایران شهر» را با پس و پیش کردن ترکیب به صورت «شهر ایران» به کار برده است.

آمار این گونه کلمات در شاهنامه:

اهورمزد: ۰، هرمزد: ۳ بار، اورمزد: ۲۱ بار، اسطرلاب: ۰، سطرلاب: ۸ بار، ایرانشهر: ۰، شهر ایران: ۸۸ بار، فریبرز گفت از پس من زجای بیامد نبودش جز از رزم رای (همان، ص: ۳۷۶، ب: ۹۸۵)
 تورا بانوی شهر ایران کنم به زور و به دل جنگ شیران کنم (همان، ص: ۷۱۲، ب: ۱۴)

۳-۴) اختلاف واژه‌های کلمه: دکتر خانلری در مورد تغییرات واجی معتقد است که: «نشانه اختلاف واژه‌های کلمه واحد در زبان نویسندگانی است که هر یک در ناحیه‌ای

زاده و پرورش یافته و شیوه تلفظ محلی خود را حفظ کرده بودند و...» (دستور تاریخی زبان فارسی، خانلری، ص: ۲۲۰-۱۹۷). علاوه بر این نظریه باید متذکر شویم که مسائلی همچون ضرورت شعری، آفرینش و هنجارشکنیهای هنرمندان شاعران زبردست هم در اختلاف واکها در کلمه‌ای واحد، مؤثر بوده است. زیرا شاعر در یک اثر خویش صورتهای متفاوتی از یک کلمه به کار برده است که نمونه‌ای از این تغییرات واجی را در شاهنامه ذکر میکنیم:

الف - حذف واجی: کلماتی چون «گیا، استا، ورا، تهم، اهرمن، هزمان، آمخت».

ب - تبدیل واجی «سلیح، ملیح، زاولستان، زردهشت و...».

ج - افزایش واجی که بیشتر از نوع اشباع است «اوفتاد، پاسوخ و...» در ابیات زیر آمده است:

یکی کوه پیش آمدش پر گیا	بدو اندرون چشمه و آسبیا (شاهنامه، کوشش حمیدیان، ص: ۶۷۸، ب: ۱۴۷)
که آنجا کند زند و استا روا	کند موبدان را بدانجا گوا (همان، ص: ۶۷۳، ب: ۹۸۱)
ورا هوش در زاولستان بود	به دست تهم پوردستان بود (همان، ص: ۷۱۳، ب: ۴۹)
ندا نم که آمخت این بد تنی	ترا باچنین کیش آهرمنی (همان، ص: ۱۲۱۵، ب: ۲۴۶)
چو بشنید دانای رومی کلید	بیاورد و نوشین روان بنگرید (همان، ص: ۱۱۳۵، ب: ۳۶۳۵)
دوهفته بر آمد برین کارزار	که هزمان همی تیره تر گشت کار (همان، ص: ۶۶۱، ب: ۵۴۸)
سلیح و سپاه و درم پیش تست	نژندی به جان بداندیش تست (همان، ص: ۷۱۶، ب: ۱۴۵)
پرستشکده گشت ز انسان که پشت	بیست اندر و دیو را زردهشت (همان، ص: ۶۴۸، ب: ۸۸)
همان گاه اندر گریغ اوفتاد	بششد رویشش اندر بیابان نهاد (همان، ص: ۶۶۷، ب: ۷۵۲)
سپاهش ندادند پاسوخ باز	بترسیده بد لشکر سرفراز (همان، ص: ۶۶۱، ب: ۵۶۴)

نتیجه:

موسیقی شاهنامه، دارای دامنه وسیعی از عواملی چون وزن عروضی، ردیف و قافیه، بخصوص قافیه کناری، موازنه، همحروفی، همصدایی، انواع تکرار (تکرار کلمه، جمله و عبارت) و تجنیس است. قافیه کناری، در پایان مصراعها، اغلب با هجای کشیده در القای و تداوم آهنگ مؤثر تر است که ۷۹٪ از ابیات شاهنامه در هجای پایانی قافیه (حروف مشترک قافیه) به جای کشیده ختم میشوند و این امر توصیف و انتقال معانی را شدت بیشتری

میبخشد و ایجاد کشش و امتداد میکند. وقتی فردوسی قافیه‌ها را با ردیف می‌آراید موسیقی کلام اوج میگیرد و صحنه آرایبی، توصیف، ابراز احساسات و عواطف و... در اشعارش سریان بیشتری مییابد. همچنین از انواع آهنگها در موسیقی کلام به صورت واژه‌آهنگ، آهنگ ترکیب، توازن، حرف‌آهنگ، متناهی‌آهنگ، درغنا‌ی موسیقی اشعارش بهره گرفته است. در نتیجه، این هموزنی، هماهنگی و همنوایی، از عناصر سازنده شعر به شمار می‌روند، و هدف کل دستگاه شعر بر ایجاد همنوایی کلی استوار است. این همنوایی با قاعده کلی بیان، که کارکردش ناشی از تقابل واحدهای خموش است پیوندی ندارد.

در مقایسه با این سه عامل موسیقی ساز اصلی «وزن، قافیه و ردیف»، اشعارش از نظر استفاده از موسیقی معنوی، مثل تلمیح، ایهام کم رنگتر است. به دلیل این که این نوع موسیقی در حوزه معنا قرار میگیرد و نیز به خاطر کاربرد غنیترین انواع دیگر موسیقی، جلوه چندان‌ی ندارند و بیشتر از صنایع معنوی و لفظی چون تضاد، تناسب، غلو و مبالغه، تکرار، موازنه و ازدواج استفاده کرده است. تشبیه‌های ملموسی یکی از محوریت‌ترین اساس موسیقی شاهنامه است. گاهی برای غنای موسیقی کلام و رعایت ریتم، فراز و نشیبهای صوتی و گاه ایجاد ضربه و کوبه، در اصل واژه‌ها تغییراتی ایجاد کرده است؛ به خاطر ضرورت وزنی یا تنگنای قافیه، چنان که به نمونه‌هایی از این قبیل اشاره کردیم.

فهرست منابع:

- ۱- قرآن کریم، (۱۳۸۷)، مترجم بهاء‌الدین خرمشاهی، تهران، گلشن، چاپ اول.
- ۲- ابن رشیق قیروانی، ابوعلی حسن، (۱۹۵۵م)، العمده، تصحیح محمد محیی‌الدین عبد الحمید، قاهره، چاپ مصر.
- ۳- ابن سلّام جَمَحی، محمد، (۱۹۱۳م)، طبقات الشعرا، بریل، لیدن.
- ۴- ایرانشاه، ابن ابی‌الخیر، (۱۳۷۰)، بهمننامه، رحیم عقیقی، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ اول.
- ۵- تسلیمی، علی، (۱۳۸۳)، گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران، تهران، نشر اختران.
- ۶- حافظ، شمس‌الدین محمد، (۱۳۷۳)، دیوان، تصحیح بهاء‌الدین خرمشاهی، تهران، انتشارات نیلوفر، چاپ اول.
- ۷- حمیدیان، سعید، (۱۳۷۲)، درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی، تهران، نشر مرکز، چاپ اول.
- ۸- خانلری، پرویز، (۱۳۲۷)، تحقیق انتقادی در عروض فارسی و چگونگی تحول اوزان غزل، تهران، انتشارات توس.
- ۹- خانلری، پرویز، (۱۳۵۳)، دستور تاریخی زبان فارسی جلد دوم، تهران، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران، چاپ دوم.
- ۱۰- خانلری، پرویز، (۱۳۷۳)، وزن شعر فارسی، تهران، انتشارات توس.

- ۱۱- خدیوچم، حسین و اقبال، عباس، (۱۳۶۸)، شعر و موسیقی در ایران (مجموع مقالات)، بنیاد فرهنگ ایران، چاپ اول.
- ۱۲- دادجو، دژه، (۱۳۸۶) موسیقی شعر حافظ، تهران، انتشارات زریاف اصل، چاپ اول.
- ۱۳- رازی، شمس‌الدین محمد قیس، (۱۳۳۸)، المعجم فی معاییر اشعار العجم، تصحیح علامه محمد قزوینی، تهران، انتشارات دانشگاه تهران، چاپ اول.
- ۱۴- زرین کوب، عبدالحسین، (۱۳۶۳)، شعر بی دروغ شعر بی نقاب، تهران، انتشارات جاوید چاپ چهارم.
- ۱۵- سارتن، جرج، (۱۳۳۶)، تاریخ علم، ترجمه احمد آرام، تهران، انتشارات آگاه.
- ۱۶- سکاکی، سراج‌الدین خوارزمی (۱۹۳۷ م.)، مفتاح العلوم، چاپ مصر.
- ۱۷- سیفی، (۱۳۷۲)، عروض، تصحیح ایچ بلاخمان و اهتمام محمد فشارکی، تهران، انتشارات دانشگاه تهران، چاپ اول.
- ۱۸- شاه حسینی، ناصرالدین، (۱۳۸۰)، شناخت شعر، تهران، نشر هما، چاپ چهارم.
- ۱۹- شفیعی کدکنی، محمد رضا، (۱۳۷۳)، صورخیال در شعر فارسی، تهران، آگاه.
- ۲۰- شفیعی کدکنی، محمد رضا، (۱۳۷۶)، موسیقی شعر، تهران، انتشارات آگاه.
- ۲۱- طوسی، خواجه نصیرالدین، (۱۳۷۳)، اخلاق ناصری، تصحیح مجتبی مینوی و حیدری، تهران، خوارزمی.
- ۲۲- غیائی، محمد تقی، (۱۳۶۸)، در آمدی بر سبک‌شناسی ساختاری، انتشارات شعله اندیشه، تهران، چاپ اول.
- ۲۳- فردوسی، ابوالقاسم، (۱۳۸۱)، به کوشش سعید حمیدیان، تهران، نشر قطره، چاپ دهم.
- ۲۴- قدامه بن جعفر، (۱۳۵۱)، نقد الشعر، به تحقیق طه حسین و عبدالحمید العبادی، القاهرة، دارالکتب المصریه.
- ۲۵- قیس رازی، شمس‌الدین محمد، (۱۳۳۵)، المعجم فی معیار الاشعار العجم، تصحیح محمد قزوینی، تهران، انتشارات دانشگاه.
- ۲۶- گاستالا، پیر، (۱۳۳۶)، زیباشناسی تحلیلی، ترجمه علینقی وزیری، تهران، نشر دانشگاه.
- ۲۷- مجتبی، مهدی، (۱۳۸۰)، بدیع نو، تهران، انتشارات سخن.
- ۲۸- ناصر خسرو، (۱۳۷۸)، دیوان اشعار، تصحیح مجتبی مینوی و مهدی محقق، تهران، دانشگاه تهران.
- ۲۹- واعظ کاشفی سبزواری، کمال‌الدین حسین، (۱۳۶۹)، بدایع الافکار فی صنایع الاشعار، مصحح کزازی، میر جلال‌الدین، تهران، نشر مرکز، چاپ اول.

نشریه:

- ۱- نظری، ماه، (۱۳۸۹) «ردیف در سبک عراقی»، فنون ادبی، سال دوم شماره اول (پیاپی ۲)، صفحه ۱۱۹-۱۳۶.