

A Comparison of the Music of Poetry in the Two Stories of '*Rostam and Sohrab*' and '*Bijan and Manijeh*' from *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 representative of the "literariness" of poetry and is one of the factors which could have an impact 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. Amirhanlou, 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 Qeyzar 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). Music of poetry and its seeming in the poetry of Ferdousi, Sa'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، دوره جدید، سال سیزدهم

شماره چهارم (پیاپی ۵۲)، زمستان ۱۴۰۰، صص ۶۹ - ۵۳

تاریخ وصول: ۱۴۰۰/۱/۳۰، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۶/۲

Doi: <http://dx.doi.org/10.22108/rpll.2021.128163.1879>

مقایسه شگردهای موسیقی‌ساز شعر

در دو داستان «رستم و سهراب» و «بیژن و منیژه» از شاهنامه فردوسی

ریحانه حجت‌الاسلامی*

مصطفی موسوی**

چکیده

موسیقی یکی از شاخصه‌های ادبی بودن و عوامل تأثیرگذاری اثر ادبی بر مخاطب است. موسیقی را می‌توان از عوامل متمایزکننده 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 - زبانی و غیره متغیر است. در این پژوهش با بررسی و مقایسه داستان غنایی بیژن و منیژه و داستان حماسی رستم و سهراب از شاهنامه 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 دسته عمده 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 اصلاً دیده نشده است. در ادامه با در نظر گرفتن میزان مهارت سراینده در کاربرد شگردهای ایجاد موسیقی، این نتیجه 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؛ رابطه موسیقی شعر و محتوا

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

hodjatreyhaneh@gmail.com

** دانشیار گروه زبان و ادب فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران، تهران، ایران (نویسنده مسئول)، mmusavi@ut.ac.ir



۱- مقدمه

اگر بخواهیم درباره شعر داوری کنیم، یکی از مهم‌ترین عناصری که باید به آن پرداخته شود و معیار قرار گیرد، «موسیقی» و شیوه 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، ۱۳۸۱: بیست و یک).

یکی از مهم‌ترین عناصر سازنده 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، ۱۳۸۱: ۸۴)؛ 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 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» (یوسفی، ۱۳۵۷: ۲۵۶).

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، ۱۳۷۶ م: ۵۵-۵۷)؛ 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؛ تاجایی که برخی حتی قافیه‌شدن «ذ/ز» و «س/ص» را محل اشکال ندانسته‌اند؛ زیرا این حروف در زبان فارسی با یک آهنگ و موسیقی خواننده 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.

برپایه آنچه ذکر شد، هر نوع استفاده 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 درونمایه داستان یا حال و هوای شعر نیز تناسب داشته باشد.

برپایه این مفروضات، بر آن شدیم که دو داستان از دو گونه (ژانر) گوناگون یعنی «بیژن و منیژه» و «رستم و سهراب» از شاهنامه را از جنبه 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 غلبه عنصر حماسه است و داستان بیژن و منیژه با غلبه عنصر غنا، فراخور محتوایشان، از نظر 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 هر کدام از انواع موسیقی در هریک از داستان‌ها جنبه 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 مقایسه دقیق‌تر، از دو داستان بیژن و منیژه (نمونه داستان غنایی) و رستم و سهراب (نمونه داستان حماسی) با در نظر گرفتن دو بیت از هر داستان موسیقی آنها بررسی شد؛ بخش‌های عاشقانه بیژن و منیژه شامل بیت‌های ۱۵۸-۲۵۲ و ۲۲۵-۲۲۸ و ۹۴۳-۱۰۳۳ است و رستم و سهراب شامل بیت‌های حماسی و نبرد آغازین رستم و سهراب است که از بیت ۶۶۵ آغاز می‌شود و تا ۸۶۵ ادامه دارد.

۱-۱ پیشینه پژوهش

درباره معرفی و بررسی موسیقی شعر در آثار مختلف پژوهش‌های فراوانی صورت گرفته که مهم‌ترین آنها کتاب موسیقی شعر شفيعی 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 مقاله «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 مقاله «چگونگی استفاده فردوسی از موسیقی در تأثیرگذارکردن متن» از نظرگاهی تخصصی‌تر به موسیقی شعر نگریسته است. نویسنده در این مقاله موسیقی شاهنامه را هم به سبب وزن عروضی و قافیه و ردیف و هم برخاسته از هماهنگی و توازن و تناسب میان همه اجزای آوایی، صوتی، زبانی و حتی معنوی

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

- امیرخانلو، معصومه (۱۳۹۶) 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 مقاله حاضر نیز مدنظر نویسندگان بوده، آرایش جمله‌ها و شیوه استفاده 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 مینا، به متن نگریسته است.

۲- انواع موسیقی در شعر

موسیقی را معمولاً به چهار نوع «بیرونی، کناری، درونی و معنوی» تقسیم می‌کنند (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ۳۹۱-۳۹۴):
موسیقی بیرونی: این موسیقی همان وزن عروضی براساس کشش هجاها و تکیه‌هاست (همان، ۱۳۸۱: ۵۱). همانگونه که اشاره کردیم یکی از ارکان تشکیل‌دهنده موسیقی شعر، وزن است. تأثیری که وزن شعر بر میزان ادبی بودن یک شعر می‌گذارد انکارناپذیر است. «لذت موسیقایی، منظم کردن میزان ضربه‌ها و جنبش‌ها و تأکید بر روی کلمات خاص یک شعر از نقش‌هایی است که وزن در میزان ادبیت شعر ایفا می‌کند» (همان: ۴۹). 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، ۱۳۶۷: ۲۴). اگر یک مجموعه آوایی از نظر 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 شماره هجاهای کوتاه در وزنی بیشتر باشد، آن وزن سریع‌تر خوانده می‌شود و بیشتر مایه نشاط و هیجان می‌گردد. به‌عکس، هرچه شماره هجاهای بلند به نسبت بیشتر باشد با مضمون درخور معنی تأمل و اندیشه و دریغ و اندوه مناسب‌تر است» (پارسی‌نژاد، ۱۳۷۰: ۴۰۲). در متنی همانند شاهنامه که سخن از حماسه و نبرد و عشق و مرگ و حيله 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؛ در نتیجه 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 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 نسبت به 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 «قافیه 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 واژه قافیه بیش از سایر واژه‌ها باشد. حال اگر واژه قافیه علاوه بر 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 کلمه قافیه از نظر صوتی چه حالت و کیفیتی دارد، لطیف است و نرم یا سنگین و کوبنده، زنگ و طیننی 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 بر اثر ترکیب کلمات در درون شعر پدید می‌آید و مکمل وزن کلی شعر است (همان: ۲۵۴). این نوع موسیقی، مجموعه‌ای از هماهنگی‌هایی است که از رهگذر وحدت و تشابه و تضاد صامت‌ها و مصوت‌ها در یک قطعه شعری پدید می‌آید؛ به عبارت دیگر، موسیقی درونی یا «هم‌آهنگی کلمات» زائیده عوامل گوناگون از جمله 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 هر کدام موسیقی خاص خود را دارد. اینکه کلمه به صامت یا مصوت ختم شود، قطعاً تأثیر موسیقایی متفاوتی خواهد داشت. مثلاً 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 از نظر 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، هر کدام می‌تواند لحن، فضا و موقعیت خاصی را تداعی کند. علاوه بر 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.

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

۳-۱ 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.

۳-۲ 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 ۱۹۴ هجاست؛ تعداد هجاهای کشیده در داستان بیژن و منیژه ۳۱۷ و در رستم و سهراب ۳۳۶ هجاست. در این مقایسه اختلاف چندانی دیده نمی‌شود که بخواهیم براساس آن مقایسه یا نتیجه‌گیری کنیم؛ از این رو 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 در پی مؤلفه‌های دیگر نیز باشیم.

تعداد صامت‌های به‌کاررفته در قافیه‌های دویست بیت از داستان بیژن و منیژه ۱۲۶۶ 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 حدوداً 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 سنجۀ مناسبی برای ارزیابی تفاوت‌ها باشد و باید دوربین نقد خود را در زاویه‌ای فراتر قرار دهیم؛ یعنی «صوت».

از نظر 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: ۶۳). 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 ادامه‌دار بودن 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 به اصطلاح 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 ۳۴ و در رستم و سهراب ۲۶ 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 از این روست 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 قافیه این داستان به نسبت داستان بیژن و منیژه کمتر است، باز هم به نسبت یک متن صرفاً 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 تقریباً ۶۵ 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.

از سوی 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 واژه پایانی بیت ندارد. رستم و سهراب نیز داستانی کاملاً 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 میانه 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 استفاده متفاوت از عامل موسیقایی «ردیف» کرده است.

اختلاف معنادار دیگری که درباره 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، ۱۳۸۶: ۲۱). فعل مهم‌ترین بخش جمله است و در واقع 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 به اصطلاح تکلیف جمله، نوع و مخاطب آن را مشخص کند. در داستان بیژن و منیژه ۶ ردیف فعلی و در داستان رستم و سهراب ۲۴ 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 به نسبت ردیف‌هایی که ضمیر یا اسم هستند، قطعیت بیشتری دارند؛ حتی بسامد افعال نیز در تحرک یا ایستایی شعر نقش اساسی ایفا می‌کند.

از میان ۳۳ فعل ردیف‌های داستان رستم و سهراب، ۱۵ 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 به نسبت داستانی عاشقانه قطعیت بیشتری وجود داشته باشد. حماسه و نبرد، صحنه رویارویی و قطعیت است: مرگ یا زندگی، پیروزی یا شکست؛ اما روایت عاشقانه، عرصه تردیدها و نبود قطعیت‌هاست. این تفاوت با بررسی ردیف‌ها و قافیه‌های این دو داستان به خوبی فهمیده می‌شود.

جدول شماره ۱: تعداد قافیه و ردیف در دو داستان بیژن و منیژه و رستم و سهراب

داستان	تعداد ردیف	داستان
رستم و سهراب	۳۳	بیژن و منیژه
ردیف	۱۹	ردیف فعلی
ردیف فعلی	۶	فعل اسنادی
فعل اسنادی	۲	

۳-۳ موسیقی درونی

۱-۳-۳ موسیقی درونی داستان رستم و سهراب

۱) 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 به کار رود. با استفاده از این روش بدون اینکه کلمه هم‌آوا مستقیماً در ردیف یا قافیه به کار رود، تکرار آن در

هجای قبل از کلمه 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، ۱۴ عدد است که به شیوه‌های گوناگون استفاده شده است:

– پیش از کلمه قافیه کلمه‌ای می‌آید که دقیقاً همان وزن و روی را دارد. گاهی همه 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، ۱۳۹۴: ۶۶۵)

سر نیزه پر خون و خفتان و دست تو گفتی ز نخچیر گشته‌ست مست
(همان: ۷۲۹)

۲) تکرار کلمه قافیه 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: ۶۷۵)

دل رستم اندیشه‌ای کرد بد که کاووس را بی‌گمان بد رسد
(همان: ۷۲۵)

۳) کلمه قافیه مصراع دوم پیش از قافیه مصراع دوم تکرار می‌شود:

تن از خوی پر آب و همه کام خاک زبان گشته از تشنگی چاک چاک
(همان: ۶۹۵)

بدو گفت کاووس یزدان پاک دل بدسگالت کند چاک چاک
(همان: ۷۷۷)

۴) 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: ۷۸۷)

مباشید یک تن برین رزمگاه مسازید جستن سوی رزم راه
(همان: ۷۹۲)

۲) در بسیاری موارد، فردوسی کلمه هم‌وزن قافیه را با فاصله از قافیه استفاده می‌کند. در داستان رستم و سهراب ۳۲ مرتبه از این روش استفاده شده است:

– نخستین واژه بیت هم‌وزن با قافیه است (صدر با عجز)

جوانی چنین ناسپرده جهان نه گردی نه نام آوری از مهان
(همان: ۷۰۳)

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

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

می‌یابد.

نخستین که پشتش نهد بر زمین نبرد سرش گرچه باشد به کین
(همان: ۸۴۹)

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

۳) واژه قافیه در یکی از مصراع‌ها تکرار می‌شود و این امر علاوه بر تقویت موسیقی درونی بیت، به علت وجود تکرار، موسیقی معنوی را نیز تقویت می‌کند:

بمالید سهراب کف را به کف به آوردگه رفت از پیش صف
(همان: ۶۶۹)

بسی باره و دژ که کردیم پست نیاورد کس دست من زیر دست
(همان: ۷۹۸)

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

به آوردگه رفت نیزه بکفت همی‌ماند از گفت مادر شگفت
(همان: ۶۸۶)

علاوه بر 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 بیر بیان ز کلک و ز پیکانش نامد زیان
(همان: ۷۰۸)

افزون بر 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 به جای دو قافیه از چهار قافیه استفاده شده که در انتهای هر مقطع عروضی در هر مصراع، یک قافیه به کار رفته است.

به زه بیر نهادند هر دو کمان جوانه همان سالخورده گوان
(همان: ۷۰۶)

واژه «جوانه» به مصوت «ا» ختم می‌شود. تضاد آن با «سالخورده» و نیز ختم‌شدن واژه «سالخورده» به مصوت «ا» 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 واژه «هومان» در مصراع اول با «همانا» در مصراع دوم نوعی جناس شبه‌اشتقاق دارد و به همین ترتیب میان دو واژه «جوان» با «جان» نیز دقیقاً همین نسبت برقرار است. حروف مشترک واژه‌های دو کلمه موجب آهنگین شدن 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 بردند با او به هم هم ی رفست پرخاش جوی و دژم

(همان: ۶۶۶)

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.

۶) 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 حوزه موسیقی معنوی قرار می‌گیرد.

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

(همان: ۶۸۸)

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: ۷۴۳)

واژه «هور» با هجای نخست واژه «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 واژه «پران» و «زاغ» و نیز تضاد میان واژه‌های «تابان» و «سیه» ارزش موسیقایی بیت را تقویت کرده است. در جمله «برآورد پر»، «بر/ پر» نیز دارای جناس و مولد موسیقی هستند.

۲-۳-۳ 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 کلمه قافیه کلمه‌ای می‌آید که دقیقاً همان وزن و روی را دارد:

همه دشتت ز آوای رود و سرود روان را هم ی داد گفت ی درود

(همان: ۱۹۱)

بدو گفت اینک تورا خان و مان زواری برین بسته تا جاودان

(همان: ۴۳۳)

(۲) کلمه قافیه پیش از قافیه مصراع دوم تکرار می‌شود:

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

(همان: ۱۶۲)

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

(همان: ۹۹۷)

(۳) نخستین واژه بیت هم وزن قافیه است:

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

(همان: ۲۱۳)

(۴) تکرار واژه قافیه در یکی از مصراع‌ها:

که رویش چنینهست بالا چنین چنین آفریدش جهان‌آفرین

(همان: ۲۱۶)

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

(همان: ۱۰۱۳)

(۵) واژه‌های قافیه با واژه‌های غیر قافیه، وزن و روی مشترک دارند:

چو گرگین چنین گفت بیژن جوان بجوشیدش آن گوهر پهلوان

(همان: ۱۷۲)

در این بیت به جز واژه‌های مشخص شده، «گرگین» و «چنین» نیز حروف پایانی مشترک دارند.

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

(همان: ۲۴۹)

در این بیت ردیف «دار» با «کار» هم وزن 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: ۹۷۰)

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: ۱۰۱۲)

موسیقی کلام فقط به آنچه «شنیده می‌شود» محدود نیست؛ بلکه در موسیقی و آهنگ، «علاوه بر اصوات، سکوت‌ها و وقف‌ها نیز تأثیر عمده‌ای دارند. گاه هست که هیچ صوتی نمی‌تواند اثر یک سکوت به جا را داشته باشد» (یوسفی، ۱۳۵۷: ۲۶۰). در این بیت، موسیقی با استفاده از سکوت ایجاد شده است. پس از جمله «شگفت آمدش»، سکوتی حکم‌فرما می‌شود که در نحو کاملاً دیده می‌شود. فردوسی به ظاهر، جمله را همین‌جا تمام کرده

است؛ اما گویی این همه 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 خنده 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: ۱۰۲۴)

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

۶) واژه‌های غیرقافیه وزن و حروف روی مشترک دارند.

بکام تو بادا سپهر بلند ز چشم بدانت مبادا گزند

(همان: ۹۴۷)

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

منیژه منم دخت افراسیاب برهنه ندیدی رخم آفتاب

(همان: ۹۷۴)

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: ۹۹۰)

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

جدول شماره ۲: ویژگی‌های موسیقایی ردیف و قافیه

ویژگی‌های موسیقایی	رستم و سهراب	بیژن و منیژه
آوردن کلمه هم‌وزن قافیه، بدون فاصله با قافیه	۸	۸
تکرار قافیه مصراع اول پیش از قافیه مصراع دوم	۲	۰
تکرار بی‌فاصله قافیه در مصراع دوم	۲	۲
تکرار یک کلمه پیش از دو قافیه	۲	۰
هم‌وزن بودن نخستین واژه بیت با قافیه	۳	۱
تکرار واژه قافیه در بیت	۹	۲
هم‌وزن بودن واژه قافیه با غیرقافیه	۱۴	۱۳
حروف مشترک واژه‌های غیرقافیه	۳۸	۵۶

۴-۴ مقایسه موسیقی معنوی در دو داستان بررسی شده

«فردوسی تصویر را وسیله‌ای برای القای حالت‌ها و نمایش لحظه‌ها در نظر می‌گیرد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۴۴۰)؛ یعنی اینگونه نیست که یک تشبیه، استعاره یا تضاد فقط کارکرد تشبیهی یا استعاری داشته باشد؛ بلکه انتخاب هر کدام از تصویرها و یا صنایع بدیعی در اختیار حال و هوا و فضایی است که شاعر می‌خواهد به مخاطب منتقل کند. به تعبیر خالقی مطلق «حماسه شرح لحظه‌هاست» (۱۳۹۹: ۷۰). طبعاً این لحظه‌ها و حال و هوای آنها به شکل مستقیم بیان نمی‌شود؛ زیرا از جذابیت داستان می‌کاهد. هنر شاعر در آن است که با استفاده از آرایه‌های ادبی به گونه‌ای فضا سازی کند که خواننده ناخودآگاه در حال و هوای داستان قرار گیرد و حس و حال 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 زمینه 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 از جمله 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، ۱۳۹۰: ۱۱۰). در آنچه پیش از این بخش آمد، ۲۰۰ بیت از هر دو داستان انتخاب و نتیجه‌گیری‌ها براساس آن دویست بیت انجام شده است؛ اما درباره تضاد، چون تعداد آن در کل داستان چندان زیاد نبود، برای قطعیت‌بخشیدن به نتایج استخراج‌شده، همه ابیات دو داستان در نظر گرفته شد.

در داستان رستم و سهراب در مجموع، ۴۵ بار از آرایه تضاد استفاده شده است که از این تعداد، ۱۰ بار آن میان واژه‌های جوان/ برنا، پیر/ سالخورده است که ۲۲ درصد، یعنی بیشترین بسامد را در میان تضادهای داستان دارد.

دم مرگ چون آتش هولناک ندارد ز برنا و فرتوت باک

(همان: ۷)

ز آزار گردآفریند و هجیر پر از درد بودند برنا و پیر

(همان: ۲۵۲)

به زه بر نهادند هر دو کمان جوانه همان سالخورده گوان

(همان: ۷۰۶)

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 نتیجه کار و سرانجام آن مربوط باشد، ناظر به اتفاقاتی است که سرنوشت را به گونه‌ای رقم می‌زند که پیر و جوان رودرروی هم قرار گیرند. هم از این‌روست که بیشترین بسامد

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

در داستان بیژن و منیژه در مجموع ۴۱ بار صنعت تضاد به کار گرفته شده؛ ۱۲ بار آن تضاد شب و روز است که ۲۹ درصد و بیشترین بسامد تضاد در داستان را شامل می‌شود.

گرفته بدست اندرون جام می شب و روز بر یاد کاوس کی

(همان: ۸۸)

پس آنگه سوی شهر ایران شتافت شب و روز آرام و خوردن نیافت

(همان: ۴۵۱)

ژرف‌ساخت محتوایی و بن‌مایه 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 دهانه 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؛ همه اینها دلیلی بر استفاده مکرر شاعر از تضاد شب و روز است.

نکته دیگر اینکه بیژن و منیژه داستانی با غلبه مضمون غنایی، و رستم و سهراب داستانی با غلبه مضمون حماسی است. بستر اتفاقات غنایی شب است و نتیجه 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. بدین ترتیب می‌توان گفت بالا بودن بسامد این دو نوع تضاد در دو داستان، تصادفی نیست؛ بلکه ارتباط کاملی با موضوع و مضمون و محتوای دو داستان دارد.

۴- 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 سراینده‌گی 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 همه 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 ایجادکننده موسیقی در داستان حماسی رستم و سهراب، به‌نسبت داستان غنایی بیژن و منیژه استوارتر و متنوع‌تر به کار گرفته شده است. در کاربرد انواع شگردهای موسیقایی، به‌جز «کاربرد واژه‌هایی با حروف مشترک در بیت»، کفه ترازو به نفع داستان رستم و سهراب سنگینی می‌کند. این برتری به‌ویژه درباره شگردهایی که خلاقانه‌تر و نیازمند ظرافت و هنرمندی افزون‌تر است، شاخص‌تر و نمایان‌تر است؛ برای مثال، تکرار قافیۀ مصراع

اول پیش از قافیه مصراع دوم یا تکرار یک کلمه پیش از دو قافیه، در بیت‌های بررسی شده رستم و سهراب دوبرابر داستان بیژن و منیژه است. بسامد «تکرار واژه قافیه در قسمت دیگری از بیت» در داستان رستم و سهراب تقریباً پنج‌برابر بیژن و منیژه است. همچنین میزان استفاده از ردیف در داستان رستم و سهراب تقریباً 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 - حماسی (بیژن و منیژه) در مقایسه با متن حماسی - 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 نشان‌دهنده تقدم سرایش داستان بیژن و منیژه نسبت به 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). *نامه نامور*، تهران: سخن.
۲. امیرخانلو، معصومه (۱۳۹۶). «موسیقی شعر و انواع جملات در غزلیات حافظ»، *پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت*، سال ششم، شماره ۱، ۱۲۵-۱۴۰.
۳. امین احمد (۱۳۸۷)، *النقد الادبی*، بیروت: دارالکتب العربی.
۴. بارانی، محمد (۱۳۸۲)، «موسیقی شعر فرخی سیستانی»، *پژوهشنامه ادب غنایی*، شماره ۱، ۱۹-۵۰.
۵. پارسی‌نژاد، ایرج (۱۳۷۰). «موسیقی شعر در شاهنامه داستان رستم و سهراب»، *چیستا*، شماره ۸۴، ۴۰۰-۴۱۳.
۶. پورتراب، مصطفی (۱۳۸۷). «موسیقی شعر و جلوه‌های آن در اشعار فردوسی، سعدی، خیام، نظامی و...»، هنر، شماره ۷۷، ۲۶۱-۲۷۷.
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 (۱۳۶۳). *حماسه‌سرایی در ایران*، تهران: امیرکبیر، چاپ چهارم.
۱۲. فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۹۴). *شاهنامه*، زیر نظر مهدی قریب، تهران: سروش و انستیتو خاورشناسی فرهنگستان علوم روسیه.
۱۳. ناتل خانلری، پرویز (۱۳۶۷)، *وزن شعر فارسی*، تهران: توس، چاپ دوم.
۱۴. _____ (۱۳۸۶). *دستور زبان فارسی*، تهران: توس، چاپ بیست‌ویکم.
۱۵. نظری، ماه (۱۳۹۱). «چگونگی استفاده فردوسی از موسیقی در تأثیرگذارکردن متن»، *سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)*، ۱۷۳-۱۹۲.

۱۶. همایی، جلال‌الدین (۱۳۸۰). فنون بلاغت و صناعات ادبی، تهران: نشر هما، چاپ هجدهم.

۱۷. یوسفی، غلامحسین (۱۳۵۷). موسیقی کلمات در شعر فردوسی، جستارهای ادبی، شماره ۵۴، ۲۵۲-۲۸۵.

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