

بررسی توازن واژگانی در منظومه ایرج و هوبره

عارف کمرپشتی

استادیار - عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد بابل

مریم سلیمان پور

دانشجوی کارشناسی ارشد - دانشگاه آزاد اسلامی واحد بابل

چکیده

از منظر نظریه ادبی فرمالیسم، توازن از ویژگی‌های اصلی قاعده‌افزایی است. توازن واژگانی به عنوان گونه‌ای از انواع توازن (آوایی و نحوی) شامل ردیف، قافیه، تکرار، سجع و جناس می‌شود. این قاعده‌افزایی‌ها، که زبان هنجار را به زبان ادبی تبدیل می‌کند، باعث برجستگی و موسیقایی‌تر شدن اثر ادبی می‌گردد. در این پژوهش، منظومه ایرج و هوبره، آخرین منظومه غنایی ادب فارسی، در حوزه توازن واژگانی بررسی شده است. این پژوهش برای یافتن پاسخی برای این پرسش انجام شد، که انواع برجسته‌سازی و زیبایی‌های منظومه ایرج و هوبره از منظر توازن واژگانی چیست؟ یافته‌های پژوهش گویای آن است که در مبحث ردیف، ردیف‌های فعلی بیش‌ترین بسامد را دارند، از فعل‌های ساده، ربطی و کوتاه استفاده شده و این امر خود موجب روانی کلام شده است. در تصدیر و تکرار؛ ردالعروض الی‌الابتدا و تکرار حروف، بر غنای موسیقی افزوده است. با توجه به این نکته که سجع مطرف بیش‌ترین بسامد را دارد و از تأثیر این سجع در موسیقی کلام نیز نمی‌توان غافل شد؛ باید اذعان کرد که سجع متوازی در افزایش موسیقی شعر تأثیر بیشتری داشته؛ چون شماری از واژه‌های سجع متوازی که در جایگاه قافیه قرار گرفته‌اند، از آرایه جناس مضارع نیز بهره برده‌اند و از آنجا که جناس مضارع نیز، بیش‌ترین بسامد را داشته؛ باید تأثیر موسیقایی سجع متوازی را از سجع مطرف، بیش‌تر دانست.

واژگان کلیدی: توازن واژگانی، قاعده‌افزایی، لاربن، منظومه ایرج و هوبره و ادبیات فارسی

۱- مقدمه

ادب غنایی به‌عنوان نوعی از انواع ادبی، دامنه‌ای گسترده در ادبیات فارسی دارد. «در شعر فارسی، ادب غنایی به‌صورت داستان، مرثیه، مناجات، بئالاشکوی و گلایه و تغزل در قوالب غزل، مثنوی و رباعی و حتی قصیده مطرح می‌شود» (شمیسا، ۱۳۷۸: ۱۲۰). آغاز داستان‌های عاشقانه منظوم ادبیات فارسی، به قرن چهارم هـ. ق. می‌رسد. رودکی غیر از منظومه کلایله و دمنه، شش منظومه دیگر داشته که بعضی از آنها حاوی داستان‌های عاشقانه بوده است. از داستان‌های عاشقانه منظوم قرن چهارم، که تنها نامی از آنها باقی مانده، مانند: مثنوی «یوسف و زلیخا» ی ابوالمؤید بلخی، مثنوی «شادبهر و عین الحیوه» و «سرخ بت و خنگ بت» عنصری و از داستان‌های منظومی که به دست ما رسیده، قسمت‌های مهمی از «وامق و عذرا» ی عنصری و «ورقه و گلشاه» عیوقی است (صفا، ۱۳۷۷: ۱۰۱). «جلوه ادب غنایی ما در سبک عراقی است» (شمیسا، ۱۳۷۸: ۱۲۶).

«منظومه ایرج و هوبره» - آخرین منظومه غنایی ادبیات فارسی - سروده قاسم لاربن (۱۲۹۳-۱۳۹۱) است که نخستین بار در سال ۱۳۶۳ هـ. ش. منتشر شده است. این منظومه در وزن «مفتعلن مفتعلن فاعلن» (وزن مخزن الاسرار) در بحر سریع مسدس مکشوف، در ۱۰۱۱ بیت سروده شده است. «از آنجا که مثنوی به لحاظ قافیه محدودیت سایر قوالب را ندارد،

شعر موضوعات طولانی است و در داستان‌سرایی از آن استفاده می‌شد و از این رو مثنوی هم قالب حماسه است و هم داستان‌های غنایی» (همان: ۲۸۶).

قاسم لاربن (رحیمیان)، متولد [۱۱ دی ماه] سال ۱۲۹۳ در یکی از قصبات بابل به نام «لار» است. انتخاب نام مستعار لاربن، هم به جهت اشاره‌ای است که به زادبوم او دارد و هم بیانگر عشق و علاقه اوست به مازندران. او تحصیلات ابتدایی و متوسطه را در بابل در مدارس احمدی، شاهپور و معرفت و دوره آموزش عالی را در تهران گذراند. چند سالی هم در فرانسه، زبان آموخت. بعد از بازگشت به ایران، به زادگاهش رفت تا دبیر زبان فرانسه دبیرستان‌های آنجا شود؛ اما «نوشتن» را به‌عنوان مشغله اصلی خود برگزید. در دوره نهضت ملی کردن نفت، به روزنامه‌نگاری روی آورد. لاربن داستان‌نویسی را از نخستین سال‌های بازگشت به میهن، با انتشار کتاب «من و تو» (۱۳۲۲) آغاز کرده... حاصل کارش بیش از ۲۰ اثر داستانی و چند نمایش‌نامه و مجموعه شعر است (میرعابدینی، ۱۳۸۸: ۳). لاربن، در سوم مهر ماه ۱۳۹۱ در تهران درگذشت.

درون‌مایه منظومه‌های عاشقانه، همان‌گونه که از عنوانشان برمی‌آید، عشق و دلدادگی است. در این منظومه، ایرج دل‌داده‌ای است که عاشق هوبره می‌شود و شاعر، با استفاده از تشبیه، استعاره، تلمیح و... تصاویری از این عشق زمینی می‌آفریند؛ که منظومه‌های عاشقانه قرن ششم را تداعی می‌کند. در ادامه، این عشق زمینی، به عشقی برتر بدل می‌گردد و آن، عشق به وطن است. منظومه ایرج و هوبره، حماسه عشق و جنگ است.

۲- پیشینه پژوهش

با وجود این‌که لاربن، از جمله نویسندگان و شاعران معاصر است، نه تنها خودش، که آثار او نیز ناشناخته باقی مانده است. به علت این ناشناختگی - که بررسی جداگانه‌ای را می‌طلبد- تحقیق، مقاله و پژوهشی چشم‌گیر، درباره‌ی آثار لاربن دیده نشده است؛ جز دو پایان‌نامه - البته پایان‌نامه دوم، در زمان نگارش این مقاله، به سرانجام نرسیده است - که هر دوی آن‌ها در دانشگاه آزاد اسلامی واحد بابل، مورد پژوهش قرار گرفته‌اند:

۱- عدیلی، فضل‌الله (۱۳۹۴). بررسی صورخیال در سرودسحر (مجموعه غزلیات لاربن) به راهنمایی نیما رضایی.

۲- اکبرزاده اسبویی، یوسف (؟). بررسی صورخیال در منظومه ایرج و هوبره، به راهنمایی نیما رضایی.

از طرف دیگر، توازن و انواع آن، موضوعی است که پژوهش‌هایی درخور و مقالات متعددی، بدان پرداخته‌اند که پژوهشگران به دلیل فراوانی آثار از یادکرد دوباره آنها خودداری کرده‌اند. در زمینه توازن و انواع آن، در آثار لاربن به خصوص منظومه ایرج و هوبره، پژوهش و تحقیقی صورت نگرفته است.

۲-۱- شیوه پژوهش

روش کار در این مقاله، بررسی و یافتن صنایع و آرایه‌هایی از قبیل جناس، سجع، تکرار، قافیه و ردیف و نقش آنها در زیبایی و موسیقایی شدن کلام است.

بر اساس یافته‌ها و اطلاعات آماری به دست آمده از منظومه، هریک از موارد مربوط به توازن و آژگانی، باتوجه به میزان بسامد آنها، ذکر شده است. شواهدی برای هریک از صنایع آورده شده که به دلیل فراوانی شاهد مثال‌ها و مجال اندک این مقاله، ذکر شماره صفحات ابیات، در پی نوشت آمده است. همچنین درصد میزان بسامد هر صنعت، به صورت جدول به نمایش گذاشته شده است. قابل ذکر است مطالب مرتبط به جناس و انواع آن، در بین کتب بدیع، برگرفته از نظریات و تقسیمات شمیسا، در کتاب «نگاهی تازه به بدیع» است. و نکته‌ای که ضروری است آنکه، معمولاً در ارجاع شاهد مثال‌ها، از شماره بیت، استفاده می‌شود؛ ولی ارجاعات ابیات این مقاله، بر اساس شماره صفحه کتاب منظومه ایرج و

هوبره (چاپ ۱۳۶۳) می‌باشد؛ چراکه در کتاب منظور، ابیات شماره‌گذاری، نشده است و این زحمتی است که برخوانندگان مقاله، جهت مطابقت آرایه‌های یافت شده در ابیات با توجه به شماره صفحه، تقبل می‌گردد.

۳- چارچوب نظری

۳-۱- برجسته سازی

فرمالیست‌ها زبانی را که به صورت روزمره، برای ایجاد ارتباط به کار می‌رود، زبان خودکار می‌نامند؛ اما در زبان ادب، فرستنده با دستکاری در قواعد حاکم بر زبان خودکار، بیرون بیاورد؛ یعنی برجسته شود. در چنین شرایطی، گیرنده پیام نیز با شکلی از پاره گفتارها مواجه می‌شود که برایش آشنا نیست و از آنها، آشنایی زدایی شده است (کالر، ۱۳۸۸: ۳۹۴). «شکلوفسکی (۱۸۹۳-۱۹۸۴) معتقد بود که کارکرد اصلی ادبیات، آشنایی زدایی است» (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۱۰۵). لیچ (۱۹۳۶-) برجسته‌سازی را به دو شکل امکان پذیر می‌داند: ۱- هنجارگریزی؛ آنکه نسبت به قواعد حاکم بر زبان خودکار، انحراف صورت پذیرد. ۲- قاعده افزایی؛ آنکه قواعدی بر قواعد حاکم بر زبان خودکار (هنجار) افزوده شود. شفیع کدکنی، معتقد است انواع برجسته سازی را می‌توان در دو گروه موسیقایی و گروه زبانی، تبیین کرد. ایشان در گروه اول، زبان ادبی را با آهنگ و توازن و با عواملی چون وزن، قافیه، ردیف و هماهنگی آوایی از زبان هنجار متمایز می‌کند و در گروه دوم، عواملی چون استعاره، مجاز، ایجاز و جزآن را برمی‌شمارد. برجسته سازی شفیع کدکنی و تبیین آن به دو گروه موسیقایی و زبانی، به ترتیب، توازن و انواع هنجارگریزی است که لیچ عنوان می‌کند؛ به شرط آنکه ایجاد ارتباط، مختل نشود و «اصل رسانگی» مراعات گردد (صفوی، ۱۳۹۰: ۴۷-۴۶).

۳-۲- توازن

توازن عامل ایجاد نظم موسیقایی است که می‌تواند از راه تکرار هم به دست آید؛ البته هر تکراری، باعث ایجاد وزن نمی‌شود. تکرار کامل یا مکانیکی نمی‌تواند در چارچوب توازن قرار گیرد. توازن که نتیجه قاعده‌افزایی است نخستین بار، توسط یاکوبسن (۱۸۹۶-۱۹۸۲) مطرح شده است. «یاکوبسن بر این اعتقاد است که فرایند قاعده‌افزایی چیزی نیست جز توازن در وسیع‌ترین مفهوم خود و این توازن از طریق تکرار کلامی حاصل می‌آید» (همان: ۱۶۴). به عقیده یاکوبسن دو ساخت متوازن، باید در بخشی متشابه و در بخشی متباین باشند. در نمونه‌های:

یارمرا، غارمرا، عشق جگر خوارمرا یارتویی، غارتویی، خواجه نگه دارمرا
(مولوی)

لعنت بر شیطان، لعنت بر شیطان،...

در نمونه اول، تکرار وجود دارد و توازن موجود به دلیل تکرار ناقص، حاصل آمده است. در حالی که در نمونه دوم تکرار کامل دیده می‌شود که به اعتقاد لیچ، در چارچوب توازن، قابل طرح نیست (همان: ۴۸-۴۷). توازن به عنوان گونه‌ای از فرایند «آشنایی زدایی» شامل انواع تکرار در سطح واج، تکواژ، واژه و جمله می‌شود و می‌تواند ابزاری برای «نظم آفرینی» محسوب گردد (صفوی، ۱۳۹۱: ۴۹۶).

۳-۲-۱- گونه‌های توازن

توازن را به سه نوع آوایی، واژگانی و نحوی تقسیم می‌کنند. از آنجا که توازن، باعث موسیقایی‌تر شدن اثر ادبی می‌شود، هریک از این سه نوع توازن، باتوجه به صنایع و آرایه‌های ادبی حیطة خود، در ایجاد تناسب موسیقایی، نقش دارند. «صناعاتی که از طریق توازن حاصل می‌آیند، از ماهیتی یکسان برخوردار نیستند؛ برای توصیف انواع توازن، به سه سطح آوایی، واژگانی و نحوی نیاز است. برای مثال توازنی که موجب وزن می‌شود در سطح آوایی قابل بررسی است، ولی لف و نشود در سطح نحوی امکان توصیف می‌یابد. صنعت ترصیع بیشتر در سطح واژگانی احتمال بررسی دارد» (همان: ۱۶۹-۱۶۸).

۴- بحث و بررسی

۴-۱- توازن واژگانی در منظومه ایرج و هوبره

«توازن واژگانی محدود به تکرار چند هجا درون یک واژه نیست، بلکه می‌تواند کل یک واژه، یک گروه و حتی مجموعه واژه‌های درون یک جمله را شامل شود» (همان: ۲۱۷). توازن واژگانی که نوعی قاعده‌افزایی است، به دودسته تکرار آوایی کامل و تکرار آوایی ناقص طبقه‌بندی می‌شود و هریک نیز، به بخش‌های کوچک‌تری بخش پذیر است:

۴-۲- تکرار آوایی کامل

تکرار آوایی کامل، به دونوع «تکرار آوایی چندصورت زبانی» و «تکرار آوایی یک صورت زبانی» تقسیم می‌شود:

۴-۲-۱- تکرار آوایی کامل چند صورت زبانی

این نوع از تکرار آوایی نیز، دو قسم است: ۱- جناس تام، ۲- جناس خط.

۴-۲-۱-۱- تکرار آوایی کامل چند صورت زبانی از نوع جناس تام

جلال‌الدین همایی، جناس تام را این‌گونه تعریف نموده‌اند: «آن است که الفاظ متجانس در گفتن و نوشتن یعنی حروف و حرکات یکی و فقط در معنی مختلف باشند، مانند کلمه تیر در زبان فارسی، ویا:

ایا غزال سرای و غزل سرای بدیع بگیر چنگ به چنگ اندرو، غزل بسرای»

(همایی، ۱۳۷۰: ۴۹).

با آنکه جناس تام در بین انواع جناس، ارزش هنری بیش‌تری دارد؛ اما دو مورد از این جناس، در منظومه دیده شده است. از آنجا که شمیسا جناس مرکب را نیز از فروع جناس تام برمی‌شمارد (شمیسا، ۱۳۷۹: ۴۰)، دو مورد از جناس مرکب، یافت شده است که در این قسمت آورده می‌شود:

الف - جناس تام:

هنری‌ترین نوع جناس، جناس تام است. در بیت زیر واژه «نبات» که در لفظ یکسان اما در معنی متفاوت است؛ در مصرع اول به معنای «شیرینی» و در مصرع دوم به معنای «رویی‌دنی» آمده است. علاوه بر آن، در کنار هم آمدن «نبات» و «نبات»، جناس مضارعی ایجاد کرده است که بر موسیقی کلام افزوده است:

تلخ مگو با دهنی چون نبات نو گل باغی و بنات نبات

(لاربن، ۱۳۶۳: ۳۰).

همچنین است در بیت زیر، واژه «دم»، در مصرع اول به معنای «آتش» و در مصرع دوم در معنای «نفس» بکار رفته است:

سوخت در آن آتش بی دود و دم سوخت بدان‌گونه که نورد دم

(۴۲)

ب- جناس مرکب:

به نظر می‌رسد در دو بیت زیر، شاعر از تکرار «آب خورد» و «بازگشت» جهت تأکید، استفاده کرده است؛ اما به شکلی هنری، معنای جدیدی از این تکرار، منظور بوده است:

مرغ من از چشم وطن آب خورد

نیست جز این چشمه مرا آبخورد

(۲۳)

هوبره آشفته ز ره بازگشت

سخت بر او بود ره بازگشت

(۳۹)

۴-۲-۱-۲- تکرار آوایی کامل یک صورت زبانی

این نوع تکرار، به صورت‌های تکرار آغازین، تکرار پایانی، تکرار میانی، تکرار در آغاز و پایان و تکرار در پایان و آغاز، امکان‌پذیر است. قابل ذکر است، با توجه به یافته‌های تحقیق، در منظومه، تنها به تکرار پایانی، آن هم از نوع ردیف، «رد الصدر الی العجز» و «رد العجز الی الصدر» پرداخته شده است:

۴-۲-۱-۳- تکرار آوایی کامل یک صورت زبانی از نوع ردیف

گذشته از معنی لغوی ردیف، در تعریف شعری ردیف، هر نویسنده به جهت یا جهاتی توجه داشته است از آن جمله: «گونه‌ای از توازن واژگانی است که از همگونی کامل یک یا چند واژه با توالی یکسان در جایگاه پس از قافیه می‌آید» (محسنی، ۱۳۸۲: ۱۸). از جمله عواملی که در نظام موسیقایی شعر، تأثیر دارد، موسیقی کناری شعراست و آشکارترین نمونه آن، قافیه و ردیف است: *علوم خفیات و قافوری*

ای یوسف خوش نام ماخوش می‌روی بربام

ما ای در شکسته جام ما، ای بردریده دام ما

واژه «ما» ردیف است، که در پی قافیه و برای کمال بخشیدن آنها آمده است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ۳۹۱).

شفیعی کدکنی، ردیف را ویژگی شعر ایرانی می‌داند و آن را یکی از نعمت‌های بزرگ شعر فارسی دانسته؛ چراکه از چند جهت، به شعر زیبایی می‌بخشد: از نظر موسیقی، از نظر معانی و کمک به تداعی‌های شاعر و ایجاد ترکیبات و مجازهای بدیع در زبان (همان: ۱۴۶-۱۳۸).
ردیف در مثنوی حضوری جدی دارد. در مثنوی به تعداد ابیات آن می‌تواند ردیف هم وجود داشته باشد. ردیف، هم پای قافیه در مثنوی نقش دارد، به خصوص که موسیقی شعر را زیبا می‌کند (محسنی، ۱۳۸۲: ۱۶۹).

از ۱۰۱۱ بیت منظومه، ۳۳۶ بیت، دارای ردیف بوده که از این بین، ردیف‌های فعلی ۲۰۱ بیت بوده است. در شاهد مثال‌های زیر، ردیف‌های فعلی باعث وحدت و یکپارچگی در کلام گشته، بیش‌تر از افعال ساده و ربطی و کوتاه استفاده شده است که دلیلی بر روانی کلام است:

جوهر او جوهر افلاکی است

هان، تو مپندار که او خاکی است

(۷)

در دل و در دیده او جا گرفت

ساغر وی رنگ ز صهبا گرفت

(۳۹)

خفته‌من سر زده بیدار شد

جوش درون خم خم‌آر شد

(۴۸)

هیچ ورا طاقت دوری نبود

در تن او تاب صبوری نبود

(۶۰) فصل فرو ریختن برگ نیست / موسم در کوفتن مرگ نیست
(۱۱۰)^(۱)

از انواع ضمیر مانند متصل، منفصل، مشترک و مبهم به‌عنوان ردیف استفاده شده‌است:

سخت خجل از نفس سرد خود / سوز نهران و دل پر درد خود
(۲۰)

وز سخن نغز و دلاویز او / غنچه سیراب و گهرریز او
(۳۵)

ماند معطل چه کند با دلش / با دل دیوانه پا در گلش
(۶۳)

سوز خزان است بیوشان تنت / باد گزد سرخ گل گلشنت
(۸۵)

ای که رُخت آینه بخت من / سوز غمت بر جگرلخت من
(۱۰۹)^(۲)

ردیف‌های اسمی منظومه، ۸ مورد بوده است که در ۶ بیت، کلمه «عشق»، ردیف واقع شده و در یک مورد دو کلمه «دوست» و «چشم». استفاده از ردیف «عشق» و «دوست»، متناسب با درون‌مایه منظومه می‌باشد که حکایت عشق و دلدادگی و توجه به معشوق است:

شیشه و آنگاه یکی سنگ عشق (۳۱)	لیک بر این نقش نزد رنگ عشق
کار کسی نیست مگر کار عشق (۳۶)	چیست بجز پنجه سحر عشق
سوز نهران ادب آموز عشق (۶۲)	ایرج و این نامه وان شور [سوز] عشق
تا که زنی خیمه سر کوی دوست (۱۰۱) ^(۳)	میبرمت رقص کنان سوی دوست

ردیف از نوع حرف ۲۲ مورد یافت شد که فقط به یک مورد در زیر اشاره می‌شود. برای بقیه ابیات به پی‌نوشت مقاله مراجعه شود:

بار گران می شکنند پشت را / شعله بسوزد سر انگشت را
(۲۷)^(۴)

البته انواع ردیف در منظومه تنها به چهار مورد فوق‌الذکر محدود نمی‌شود. انواع دیگری از قبیل حرف + فعل، ضمیر + فعل، ضمیر + شناسه، فعل + قید، حرف + ضمیر، حرف + حرف، حرف + ضمیر، حرف + فعل + حرف + ضمیر و ... وجود دارد که به دلیل بسامد اندکشان از ذکر آنها، صرف نظر شده است.

۴-۲-۱-۴- تکرار آوایی کامل یک صورت زبانی از نوع ردالصدرالی العجز

دربدیع لفظی، تکرارشویه‌ای است که باعث ایجاد موسیقی و یا موسیقایی‌ترکردن کلام، می‌گردد و در برگیرنده موارد زیر است: تکرارواک، هجا، واژه، عبارت یا جمله یا مصراع. تکرارواک، به هم‌حروفی و هم‌صدایی و تکرار واژه، به دو قسم «ردالصدرالی العجز» و «ردالعجزالی الصدر» تقسیم می‌شود. در ردالصدرالی العجز، کلمه اول و آخر بیت یکسان است:

عصابرگرفتن نه معجزبود
همی اژدها کرد بایدعصا
(شمیسا، ۱۳۷۹: ۵۹-۵۷).

در بیت زیر از منظومه، تکرار «دل» علاوه بر آرایه تصدیر، جهت تأکید نیز استفاده شده است:

هر دل بی عشق کلوخ و گل است	گر چه به چشم همگان او دل است (۱۵)
از گله خویش رها و یله	مانده جدا، دور شده از گله (۱۷)
رنگ دگر یافت و بوی دگر	آبرو و خصلت و خوی دگر (۴۰)
ناز کند خون دل صاحب نیاز	گه به نیاز است فروشنده ناز (۵۴)
خون زگل زخم جهیده برون	در نظرش دشت چو دریای خون (۸۰) ^(۵)

۴-۲-۱-۵- تکرار آوایی کامل یک صورت زبانی از نوع ردالعجزالی الصدر

«کلمه آخربیتی یعنی عجزدرآغازبیت بعد یعنی صدرتکرارشود:

مچنون به هوای کوی لیلی دردشت
می‌گشت همیشه بر زبانش لیلی پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی
دردشت به جستوجوی لیلی می‌گشت
(همان: ۵۹).

به نظرمی‌رسد، میزان بسامد این نوع تکرار، به مراتب کمتر از ردالصدرالی العجز است. هرچند این تکرار، می‌تواند به غنای موسیقی کلام بیفزاید؛ اما در تمام منظومه، فقط ۳ مورد از این صنعت یافت شده است:

چهره او رنگ گل و خون رز	آمده گویی ز بر رنگرز (۱۳)
رنگری کرده طبیعت ز دور	رنگ بهم ریخته و کرده جور (همانجا)
نقش تصاریف ندانی که چیست	زیر و بم کار جهان ساده نیست (۵۸)
نیست به این دور فلک اعتبار	وقت خوش از دست مده سر مخاب (همانجا)
سنگ به ساغر که زده صبحگاه	از دل نازک که بر آورده آه

(۸۸)		
مرغک ما در دل توفان گریخت (همانجا)		آه که بشکست دل و خون بریخت

۴-۲-۱-۶-انواع دیگر تصدیر و تکرار

گذشته از دو مورد تکرار یاد شده در بالا- که بیش‌تر پژوهش‌ها به آنها می‌پردازند- انواع دیگر تصدیر و تکرارها در منظومه، مورد بررسی قرار گرفته است. لازم به یاد آوری است که در کل مبحث تصدیر، تنها دو کلمه اول و آخر مصراع اول و دو کلمه اول و آخر مصراع دوم، مدنظر قرار گرفته است.

الف- تصدیرها:

رد العروض الی الابدتا

هرگاه کلمات آخر مصراع اول، در ابتدای مصراع دوم تکرار شود، این آرایه به وجود می‌آید:

اوست یکی ذات و سر شت جدا (۷)	بذ ر جدا، حا صل کشت جدا (۷)
خاطرش آسوده ز هر تاب و تب (۱۶)	تا ب و تب خلوت هر نیمه شب (۱۶)
جای تو اینجاست نه بام فلک (۳۴)	بام فلک را نتوان زد محک (۳۴)
متن همان بود که او حدس زد (۶۲)	حدس هموردی با دیو و دد (۶۲)
هست شدی درمن و من در تو نیست (۹۳) ^(۶)	نیست بود هر که به عشقت نزیست (۹۳) ^(۶)

رد الصدر الی الابدتا

هرگاه کلمات اول مصراع اول در آغاز مصراع دوم، تکرار شود، این صنعت ایجاد خواهد شد:

کی زغن و زاغ در ین مرغزار (۱۲)	کی بز گرگین لب این چشمه سار (۱۲)
عشق قبای تن منصور شد (۳۸)	عشق صلیب پسر نور شد (۳۸)
رنگ گرفته است هوا از شبق (۵۶)	رنگ شفق خورد به زرین طبق (۵۶)
نقش رخ دوست در آن قیل و قال (۸۱)	نقش پسین بود به لوح خیال (۸۱)
نیست مجالی که بگویم سخن (۱۰۶) ^(۷)	نیست توانی که گشایم دهن (۱۰۶) ^(۷)

ب - تکرارها

گذشته از تصدیرها، که به طور مجزا به آن‌ها، پرداخته شد، در منظومه، تکرارهایی نیز وجود داشته، که قاعده مند نبوده‌اند و به طور جداگانه به تکرار فعل، اسم، ضمیر، حرف، صفت، قید و ... دسته بندی شده‌اند که شرح آن‌ها بر اساس بسامد بدین گونه است:

تکرار حرف:

در تو کمی رفتن نیکو بود	مُشک همی در تن آهو بود (۱۰)
مردم چشمش به خماری نشست	نرگس او چون به خماری نشست (۲۲)
ایرج دلباخته از خویش گفت	از خود و از حال دل ریش گفت (۴۷)
گردن او در رسن دوست بود	حُبّ وطن مشعله در پوست بود (۶۳)
باد خزان از چه رُحت زرد کرد؟	خنک زمان از چه برانگیخت گرد؟ (۱۰۹) ^(۸)

تکرار اسم:

رهزن دل طرفه ز نگاه وی است	تیرِ ورا تیرِ دگر در پی است (۱۲)
دام همین وسوسه نام نیست	رفتن از این بام به آن بام نیست (۲۱)
زندگی اش معنی دیگر گرفت	تازه شد و زندگی از سر گرفت (۴۰)
جنگنه آن حرف که در دفتر است	حرف و کلام و افق دیگر است (۷۵)
قصه او قصه جاوید شد	تا که به شب جلوه خورشید شد (۱۰۳) ^(۹)

تکرار ضمیر:

گفت: منم نوبر این بوستان	حرفی ازین دفتر و این داستان (۲۴)
آلهه عشق در آن برج نور	دوخت همی چشم به آن دو ز دور (۵۹)
زاری تو آب نیارد به جوی	در ته غرقاب، تو سوزن مجوی (۸۵)
مستی من، هستی من دوست بود	او همه مغز در این پوست بود

(۱۰۵)		
خانه <u>یکی</u> دوست <u>یکی</u> ، دل <u>یکی</u> (۱۰۷) ^(۱۰)		راه <u>یکی</u> ، رهرو و منزل <u>یکی</u>
		تکرار فعل:
خانه دل را <u>مکن</u> اینسان خراب (۵۷)		عذر بنه، ناز <u>مکن</u> ، کج متاب
بر لب این مزرعه تبخاله شد (۷۲)		یکسره آواز شد و ناله شد
غرق شده در غم و در اشک تفت (۸۳)		دوش به دوش دگران رفت و رفت
آنکه به من <u>داد</u> دم ساحری (۱۰۰)		<u>داد</u> اگر قدرت صورتگری
شب به دلم ریخت چو او پر کشید (۱۰۶) ^(۱۱)		نور <u>شدم</u> ، نار <u>شدم</u> چون دمید
		تکرار قید: وزارت علوم، تحقیقات و فناوری
بیخ کشد، گریه کند <u>زار</u> زار (۵۴)		روی بتابد، بخزد همچو مار
بگذرد از سبزه سوی آبکند (۵۵)		دست زنان جست زند <u>خند</u> خند
بود <u>میان</u> زبیر و زیر جنگ (۶۳)		او چو یکی دانه <u>میان</u> دو سنگ
کس نرهد از <u>بُن</u> این تیره چاه (۹۱)		یوسف او در <u>بُن</u> چاه سباه
<u>تازه</u> فلک کار خود آغاز کرد (۱۱۰) ^(۱۲)		غنچه تو <u>تازه</u> دهن باز کرد
		تکرار صفت:
آبخورش نه فلک <u>توی</u> <u>توی</u> (۸)		قهقهه مرغ درون گلوی
عشق نداده است مرا گوشمال (۵۱)		<u>مست</u> بدم، <u>مست</u> غرور جمال
<u>عاشق</u> جان باخته فرزانه است (۶۴)		آنکه نشد <u>عاشق</u> دیوانه است

جنگی شب، جنگی چالاک تر	پُر دل و آماده و بی باک تر (۷۶)
آب سیه بود و سیه آسمان	زاغ زده خیمه به باغ جهان (۸۶) (۱۳)

تکرارهایی از قبیل: حرف + ضمیر، ۵ مورد (۵۹٪)، و از تکرارهایی مانند: حرف + فعل، حرف + ضمیر + اسم، فعل + حرف، قید + فعل، ضمیر + فعل، اسم + صفت، اسم + حرف تنها یک مورد یافت شده است که همگی برابر با ۳۱٪ بوده است.

۳-۴- تکرار آوایی ناقص

صناعات حاصل از تکرار آوایی ناقص، شامل سه صنعت قافیه، سجع و جناس می‌گردد که هر یک نیز، تقسیمات جزئی تری خواهند داشت.

۴-۳-۱- قافیه

قافیه، نوعی تکرار است و در حیطه قاعده افزایشی قرار می‌گیرد. علی محمد حق شناس در تعریف قافیه، این گونه آورده: «قافیه هم آوایی ناتمامی است که از تکرار یک یا چند صورت با توالی یکسان، در پایان آخرین واژه‌های نامکرر مصاریع یا ابیات شعر، و گاه پیش از ردیف بدیدمی آید» (صفوی، ۱۳۹۰: ۲۹۲). «قافیه در ادبیات بسیاری از اقوام، مثل وزن، اساس شعریایی از امور اساسی شعراست» (محسنی، ۱۳۸۲: ۱۳). کلمات هم قافیه، نوعی موسیقی ایجاد می‌کند که شعر را از زبان عادی و هنجار، دور می‌کند و قاعده افزایشی رخ می‌دهد (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۱۳۰).

۴-۳-۱- سجع

سجع، توازن واژگانی است که موسیقی و هماهنگی ایجاد می‌کند و یا موسیقی کلام را افزون می‌نماید و بر سه نوع است:

۴-۳-۱-۱- سجع متوازی

سجع متوازی، با تغییر دادن صامت نخستین کلمات یک هجایی «کار/بار» و یا تغییر نخستین صامت هجای قافیه در کلمات چند هجایی «ببست / شکست» حاصل می‌آید و تساوی هجاهای کلمات سجع، از نظر عدد و کمیت (کوتاهی و بلندی) اجباری می‌باشد (شمیسا، ۱۳۷۹: ۲۳). در ابیات زیر از منظومه، مصوت بلند «او» و حرف زنگ دار و پر طنین «ش» در کلمات قافیه، ماندگاری و موسیقی بیش‌تری در ذهن ایجاد کرده است:

آینه رو دخترکی گل فروش
گل شده از حسن رخس پرده پوش
(۷)

در بیت زیر، واژه «دل» به عنوان قافیه، از سویی رد الصدر الی العجز نیز واقع شده است و این موقعیت مکانی قافیه و همراه شدن با ردیف، به ارزش موسیقایی بیت افزوده است:

هر دل بی عشق کلوخ و گل است
گرچه به چشم همگان او دل است
(۱۵)

در دو بیت زیر دو کلمه «هوا / کجا» و «نظام / پیام»، در جایگاه قافیه قرار گرفته اند. متناسب با کلمات قافیه، تنا سب آوایی مصوت «آ» در بیت (۲۸)، با ۷ بار تکرار، و در بیت (۶۱) نیز تکرار صامت «م» با ۷ بار تکرار بر موسیقی کلام، افزوده است:

آمدن کجا، آمده اکنون کجا (۲۸)	آمده آرام فرود از هوا
عرضه کن شمه ای از یک پیام (۶۱)	نامه‌ممه‌هور به مهر نظام

در بیت زیر در دو کلمه «سوخته» و «دوخته» اشتراک صامت و مصوت بیش‌تر است به گونه‌ای که تنها در صامت ابتدایی، متفاوتند و جناس مضارع نیز حاصل شده است. این امر بر شنیدن موسیقی بیرونی شعر بسیار تأثیر گذار است:

مستم و دیوانه و پرسوخته	تیر قضا بر دل و جان دوخته (۱۰۵) ^(۱۴)
-------------------------	--

۴-۳-۱-۲- سجع مطرف

«در آن اتحاد روی شرط است و حداقل یکی از طرفین سجع باید بیش از یک هجا داشته باشد. دست / شکست» (همان: ۲۶). سجع متوازی و مطرف، هر دو تابع قاعده قافیه اند به نحوی که در سجع متوازی، دو ساخت قافیه، از نقطه‌ای واحد در وزن، آغاز شده باشند اما در سجع مطرف، دو ساخت قافیه، از نقطه ای واحد، در وزن آغاز نشده باشند (صفوی، ۱۳۹۰: ۲۹۸-۲۹۷). در این منظومه سجع مطرف، از بسامد بیش‌تری نسبت به سجع متوازی، برخوردار بوده است. این در حالی است که اشتراک وزن و حرف روی قوافی در سجع متوازی، دلیل بر موسیقایی‌تر بودن آن به سجع مطرف است که تنها در حرف روی، مشترکند:

الغرض آن دخترک ماهروی	گل به بغل پای نهاده به کوی (۱۱)
-----------------------	------------------------------------

هشتمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی

نام مرا مادرم ایرج نهاد تا نرود نام فریدون ز یاد
(۲۳)

در ۸ بیت کلمات «چراغ / (کوچه) باغ» در سجع مطرف و در یک بیت نیز «ایاغ / چراغ» و «چراغ / الاغ» در سجع متوازی، قافیه شده اند. هر چند تعداد واژه های قافیه در ساخت هایی که به «اغ» ختم می‌شوند، اندک است؛ اما در بیت زیر ردیف «ی نبود» توانسته است به غنای موسیقی بیت، بیفزاید:

دشت مرا سبزه و باغی نبود	در شب من هیچ چراغی نبود (۴۸)
--------------------------	---------------------------------

هویره لرزید و خروشید سخت	از تب او تاب گرفته درخت (۸۳)
--------------------------	---------------------------------

در قافیه هر اندازه اشتراک صامت و مصوت بیشتر باشد، موسیقی بیشتر ملموس خواهد بود. در بیت زیر «یختی» و مصوت «ای» در پایان قافیه به دلیل کشش صوتی، از نظر موسیقی درخور توجه است:

زهر فراق به دلم ریختی	رفتی و در سلسله آویختی (۹۵) ^(۱۵)
-----------------------	--

۴-۳-۱-۳- جناس مطرف

به نظرمی رسد مسأله جناس در مقوله سجع، جایی نداشته باشد؛ اما آنجایی که مطابق با نظر شمیسا در بدیع (۱۳۸۱: ۶۶) جناس مطرف متفاوت از سجع مطرف است، در این قسمت، به قافیه هایی که در مقوله جناس مطرف قرار می گیرند، پرداخته می شود. کلمات متجانس، تکرار را به ذهن متبادر می کند. همان گونه که در ابیات زیر به ترتیب، تکرار «رز، خورد، ریخت، یاد و ریخت» دیده می شود:

آمده گویی ز بر رنگرز (۱۳)		چهره اورنگ گل و خون رز
نیست جزاین چشمه مرا آبخورد (۲۳)		مرغ من از چشم وطن آب خورد
جوهر دردی شد و از دل گریخت (۴۰)		اشک نه آن آب که از دیده ریخت
خاطره عافیت از یاد برد (۹۳)		وای که عشق آمد و بنیاد برد
آه که از ساغر او باده ریخت (۱۱۰) (۱۶)		جان وی از دخمه قالب گریخت

۴-۳-۱-۴- سجع متوازن

«کلمات از نظر هجا، غندا و کما (کوتاهی و بلندی) مساوی اند اما در واک روی مشترک نیستند. کام / کار» (شمیسا، ۱۳۷۹: ۲۶). شمیسا در تبصره ای دیگر یادآور می شود که «اگر اختلاف روی فقط در نقطه باشد مثل سوز/سور، شور/سوز، در نزد برخی از قداما جناس خط یا تصحیف محسوب می شد. این موارد از نظر ما سجع متوازن است (همان: ۲۷).

ابر نشد هیچ نیاید	سخت در گذر باد نیاید ریخت رخت (۱۵)
-------------------	---------------------------------------

واژه های «تیر» و «درد» هر چند که از نظر وزن، یکسانند؛ اما ارزش موسیقایی ندارند:

تیر قضا مایه افسانه شد	درد شد و دام شد و دانه شد (۱۸)
------------------------	-----------------------------------

با توجه به نظر شمیسا، «شور» و «سوز» - در بدیع سنتی، جناس خط نامیده می شود - سجع متوازن محسوب می شود:

یا که در آن ناله مرغ سحر	شوردگر دیده سوز دگر (۴۰)
--------------------------	-----------------------------

در سجع متوازن، هر چه اشتراک صامت و مصوت بیشتر باشد و تنها در حرف روی مختلف باشند، موسیقی بیشتری ایجاد می شود مانند «تف / تب» و «شور / شوق» در دو بیت زیر:

چشم چو بر نرگس دختر بدوخت
از تف تب خون شد و در کاسه سوخت
(۷۰)

شور و شر شوق به صهبا دهم

عطر می و مشک به صحرا دهم

(۱۰۰)^(۱۷)

۴-۳-۱-۵- صناعات وابسته به سجع

«در کتاب‌های بدیع سنتی برای شیوه‌های مختلف همنشینی اسجاع با یکدیگر، صنعتی در نظر گرفته شده است، که البته به طور مستقل مطرح می‌شوند، در حالی که باید به عنوان زیربخشی برای سه گونه سجع فوق‌الذکر در نظر گرفته شوند» (صفوی، ۱۳۹۰: ۳۰۰).

۴-۳-۱-۶- ازدواج

ازدواج، نوعی قاعده افزایی است که از همنشینی دوسجع متوازی در یک مصراع، با استفاده از کسره اضافه یا او عطف، بین دوسجع متوازی ایجاد می‌شود:

مژه برهم نزند گزنی تیرو سنانش
(همان جا).

به جفایی و قفایی نرود عاشق صادق

دسته گل در بغلش رنگ رنگ
(۱۶)

چهره اش از هرم هوا آذرنگ

بر سر این کارز جانشست دست
(۳۷)

هیچ مپندار که او عاشق است

دیده، که بیند رخس از دور دست
(۷۰)

هویره برسوزه نشست و بیست

غرق شده در غم و در اشک تفت
(۸۳)

دوش به دوش دگران رفت و رفت

خنگ زمان از چه برانگیخت گرد؟

بادخران از چه رخت زرد کرد؟

(۱۰۹)^(۱۸)

۴-۳-۱-۷- ترصیع

ترصیع، قاعده افزایی در محور جانشینی است به طوری که هر لفظی، با قرینه خود در وزن و حرف روی، مطابق باشد:

شکر شکن است یاسخن گوی من استعنبر ذقن است یاسمن بوی من است (همایی، ۱۳۷۰: ۴۶-۴۵)

در کل منظومه، تنها در دوبیت، نشانی از ترصیع یافت شده است:

من ز تو افروخته چون شعله‌ای

من به تو آویخته چون هاله‌ای

(۵۹)

⑥⑤④③②①⑥⑤④③②①

نیست توانی که گشایم دهن

نیست مجالی که بگویم سخن

⑤④③②①⑤④③②①

(۱۰)

۴-۳-۱-۸- موازنه

موازنه نیز قاعده افزایی است در محور جانشینی که «هماهنگ کردن دو (یا چند) جمله به وسیله تقابل اسجاع متوازن است:

گیتی چه خواهد از من درمانده گدای

گردون چه خواهد از من بیچاره ضعیف

جایز است که علاوه بر اسجاع متوازن، از تقابل اسجاع متوازی و مطرف هم استفاده شود» (شمیسا، ۱۳۷۹: ۲۹).

طایرعلوی است، نه جنس بشر
(۷)

راز گشودی ز جهان وجود
(۴۷)

سوز من اندر دل بیگانه نیست
(۶۳)

چرخ سیه کاسه کلاش ببرد
(۹۱)

موج من آویخت به هیهای عشق
(۱۰۸) (۱۹)

گوهرپاکی است زنوع دگر
⑤④③②①⑤④③②①

پرده فکندی ز نماد و نمود
④③②①④③②①

بادۀ من درخُم می‌خانه نیست
③②①④④③②①

خاک شکم‌باره جبابش فشرد
④③②①④③②①

قطره من ریخت به دریای عشق
③②①③②①

۴-۳-۲- جناس

نوع دیگری از تکرار آوایی ناقص، جناس است که در این نوع قاعده افزایی تقسیمات دیگری نیز، وجود دارد:

۴-۳-۱- جناس مضارع

«و آن وقتی است که در سجع متوازی اختلاف صامت های آغازین بسیار کم باشد...: گام / کام، بست / پست، حالی / خالی

پامکش زیرادرازست این گلیم»

(همان: ۴۲).

در منظومه ایرج و هوبره، با احتساب سجعهای متوازی که قافیه قرار گرفتند و در صامت آغازین اختلاف داشتند، ۲۱۹ مورد جناس مضارع یافت شد:

سنبل و نسرين نگشوندند چشم (۹)	دیدۀ نرگس به هم آمد ز چشم
رفتن از این بام به آن بام نیست (۲۱)	دام همین و شوسۀ نام نیست
اشک تر و سوز به آهش نشست (۶۹)	روز و شبان چشم به راهش نشست
آه که غم بر دل من چیره شد (۸۴)	شمع فرومرد و شبم تیره شد
اوهمه مغز در این پوست بود (۱۰۵) (۲۰)	مستی من، هستی من دوست بود

۴-۳-۲- جناس زاید

شمیسا جناس زاید را بر اساس اضافه بودن واک یا واکها در آغاز، وسط یا آخر به سه نوع تقسیم می‌کند:

۴-۳-۲-۱- جناس مطرف یا مزید

«یکی از کلمات متجانس نسبت به دیگری یک یا دو هجا در آغاز بیش‌تر داشته باشد:

هرچه کوتاه نظرانند برایشان پیمای
که حریفان زمل و من ز تأمل مستم»
(شمیسا، ۱۳۷۹: ۴۳-۴۲).

همچنین در تفاوت جناس مطرف با سجع مطرف توضیح داده شده است که «در سجع مطرف صامت آغازین هجای قافیه، حتماً متغیر است مثل: کار/ستار، اما در جناس مطرف، صامت آغازین هجای قافیه یکسان است مثل: زار/نزار» (همان: ۴۳).

جوهر او آمده اندر کلام	در شرف لفظ گرفته مقام (۷)
من نیم آن آهوک هرزه پای	کو بنهد پای به هرست جای (۲۶)
تاب به خود داده و شد گردباد	گرد برانگیخته بر باد داد (۳۹)
هرقلمی بست رخ تو شکست	طرح رخت را دگر عالم بست (۹۳)
چرخ سپه دست کمانش شکست	تیر فلک دوخت سر و چشم و دست (۱۰۹) (۳۱)

۴-۳-۲-۲- جناس وسط

«یکی از کلمات متجانس نسبت به دیگری یک مجموعه «صامت + مصوت کوتاه» در وسط اضافه دارد: کف / kaf / کنف / kanaf» (همان: ۴۴).

گر به سر سبزه خرامد به ناز	شعله کشد آتش شوق و نیاز (۹)
من همه گوشتم که همی بشنوم	باریدی نغمه از آن جام جم (۲۳)
دست درآورد و گریبان درید	شور و شر عشق به صدجان خرید (۴۲)
بار دگر برجهد از جای خویش	بر سر آن سبزه نهد پای پیش (۵۵)
جسم مرا در کفن لاله پوش	زار <u>مزن</u> از پس <u>من</u> غم منوش (۱۰۸) (۲۲)

۴-۳-۲-۳- جناس مدّیل

«و آن وقتی است که واک یا واک‌های اضافه در آخر باشد... جام / جامه، کل / کلی، در / درب، دار / دارم، دست / دستان» (همان: ۴۵-۴۴).

گنج زری بوده نهان از نظر	بوده <u>نظرها</u> پی این گنج زر (۱۳)
سفره رنگین بفریبید نگاه	آه از آن <u>رنگ</u> خوش پرتگاه

(۲۸)		
رفته ز کف تاب شکیب و قرار (۵۷)		طَاقَت من طَاق شده زانتظار
این همه کی دید چِراغی به باغ؟ (۸۳)		بود در آن باغ فراوان چِراغ
درغَم من نوحه و نفرین مخوان (۱۰۸) (۲۳)		بارغمت می شکند استخوان

۴-۳-۳- جناس اشتقاق

کلمات متجانس در مصوت بلند با یکدیگر فرق دارند و از انواع آن به ذکر مثال اکتفا می‌شود: دارا/دارو، زمان /زمین، سینه /سینا، سیمین/سمین (همان: ۴۷-۴۵).

خون دل از دیده‌عاشق ندید
(۱۴)

عشق در او لذت غم نافرید

شمیسا تمامی کلمات مخفّف را جزء جناس اشتقاق برمی‌شمارد (همان: ۴۷). مانند «نگه / نگاه»:

از نگه خیره مگردان نگاه
(۳۰)

ابر فرو هل که بتابی چو ماه

ایشان مثال‌های ناز / نازنین، غم / غمخوار را که کلمه دوم نسبت به اول بیش از دو واک اضافه دارد، جناس اشتقاق می‌دانند (همان: ۵۲-۵۱). مانند «چشم نشین / چشم» و «دلدار / دل» در دو بیت زیر:

چشم مگردان که فزایدغمی
(۲۹)

چشم نشین همه عالمی

آه کشید از دل بیمار خویش
(۷۳)

بی خبر از خویش و ز دلدار خویش

هشتمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی

این تن بیچاره چها می‌کشد
(۱۰۶) (۲۴)

کاه تنم کوه کجا می‌کشد

www.anjomanfarsi.ir

۴-۳-۴- جناس ناقص یا محرف

«وآن اختلاف در مصوت کوتاه دو کلمه هم‌هجا و هم‌واک است: خَلق / خُلُق ...»

وگرمی گُنی، می‌کُنی بیخ خویش» (همان: ۴۲).		مکن تاتوانی دل خلق ریش
نیم نفس در بر اوکس نخفت (۱۱)		در صدفش دانه‌دُر کس نسفت
هر ورق آیت صد نو بهار (۲۹)		در گل تو باغ هزاران هزار
دُرّ و گهر در صدف خویش یافت (۴۵)		جوهر دیگر شد و در خویش تافت

آه چه تلخ است چنین قصه‌ای	قصه‌برخاسته از غصه ای
موی مکن طوق گریبان مَدَر	نالِه مکن خاک میفشان به سر
(۶۶)	(۱۰۷)

جهت سهولت در مقایسه انواع قاعده افزایی‌ها و مشاهده درصد آن‌ها، هم در کل منظومه و هم نسبت به نوع آن‌ها، جداول زیر رهگشاست:

جدول شماره ۱- ردیف در کل منظومه: ۳۳۶ بیت، ۳۳/۲۳٪:

نوع	فعل	ضمیر	حرف	اسم
تعداد ابیات	۲۰۱	۴۹	۲۲	۸
درصد در نوع	٪۶۰/۴۱	٪۱۴/۵۸	٪۶/۵۴	٪۲/۳۸

جدول شماره ۲- تصدیق در کل منظومه: ۱۸۷ بیت، ۱۸/۴۹٪:

نوع	ردالعروض الی‌الابتدا	ردالصدر الی‌الابتدا	ردالعروض الی‌العجز	ردالصدر الی‌العجز	ردالصدرالی العروض	ردالعجز الی‌الصدر
تعداد	۵۸	۵۲	۲۲	۲۶	۱۳	۳
درصد در نوع	٪۳۱/۰۱	٪۲۷/۸۰	٪۱۳/۹۰	٪۱۱/۷۶	٪۶/۹۵	٪۱/۶۰

جدول شماره ۳- تکرار در کل منظومه: ۳۱۳ بیت، ۳۰/۹۵٪:

نوع	حرف	اسم	ضمیر	فعل	قید	صفت
تعداد	۱۲۸	۷۲	۵۲	۲۱	۱۷	۱۱
درصد در نوع	٪۴۰/۸۹	٪۲۳	٪۱۶/۶۱	٪۶/۷۰	٪۵/۴۳	٪۳/۵۱

جدول شماره ۴- سجع و صناعات وابسته به آن.

نوع	مطرف (قافیه)	متوازی (قافیه)	متوازن	ازدواج	جناس مطرف (قافیه)	موازنه	ترصیع
تعداد	۵۴۲	۴۴۴	۱۰۷	۴۴	۲۵	۱۸	۲
درصد در کل	٪۵۳/۶۱	٪۴۳/۹۱	٪۱۰/۵۸	٪۴/۳۵	٪۲/۴۷	٪۱/۷۸	٪۰/۱۹

جدول شماره ۵- جناس در کل منظومه: ۴۶۳ بیت، ۴۵/۷۹٪:

نوع	مضارع	مذیَل	اشتقاق	مطرف	وسط	ناقص	تام
-----	-------	-------	--------	------	-----	------	-----

تعداد	۲۱۹	۱۱۳	۴۹	۴۷	۲۶	۵	۴
درصد در نوع	٪۴۷/۳۰	٪۲۴/۴۰	٪۱۰/۵۸	٪۱۰/۱۵	٪۵/۶۱	٪۱/۰۷	٪۰/۸۶

۵- نتیجه‌گیری

توازن واژگانی، یکی از شیوه‌های پی بردن به ارزش ادبی یک اثر است که باعث افزایش موسیقی کلام می‌شود. چنانچه بهره‌گیری منظومه ایرج و هویره از این قاعده افزایشی‌ها، سبب خوش آهنگی و دل نشینی اثر در مخاطب می‌گردد. کلام ساده، آهنگین و بدون تکلف لارین، به همراه تصاویر ذهنی که به نمایش گذاشته، به دل خواننده می‌نشیند و در این تأثیرگذاری، آرایه‌هایی چون: سجع، جناس، تکرار، قافیه و ردیف نقش دارند، اما میزان بسامد آن‌ها با توجه به جداول بالا، متفاوت است؛ در مبحث ردیف، ردیف‌های فعلی بیشترین بسامد را داشته که از آن میان، از فعل‌های ساده، ربطی و کوتاه استفاده شده است و این امر خود موجب روانی کلام گردیده است. در تصدیق و تکرار، ردالعروض الی‌الابتدا و تکرار حروف، تأثیرگذاری بر افزایش موسیقی را عهده دار بوده‌اند و برجسته‌تر شده‌اند. در سجع با آنکه، سجع مطرف بیشترین بسامد را داشته و از تأثیر این سجع در موسیقی کلام نیز نمی‌توان غافل شد؛ اما باید اینگونه بیان کرد که سجع متوازی در افزایش موسیقی شعر اثرگذارتر بوده؛ چون شماری ازواژه‌های سجع متوازی که در جایگاه قافیه قرار گرفته‌اند از آرایه جناس مضارع نیز بهره‌برده‌اند و از آن‌جا که جناس مضارع نیز، بیشترین بسامد را دارا بوده و خود باعث افزونی موسیقی شعر شده است؛ بدین‌علت، باید تأثیر موسیقایی سجع متوازی را از سجع مطرف، بیش‌تر دانست. با بررسی انجام شده می‌توان گفت برجستگی و زیبایی و دل‌نشینی منظومه ایرج و هویره، به دلیل برخورداری از قاعده‌افزایی‌هایی است که شاعر توانسته به درستی و با ظرافت شاعرانه از آنها در جای‌جای اثر خود استفاده کند.

پی‌نوشت‌ها:

یادآوری مهم: با توجه به ارائه جدول و درصد به کارگیری انواع قاعده افزایشی‌ها در این منظومه، و با توجه به این که پی‌نوشت‌ها باعث افزایش حجم مقاله می‌شود، قسمت اعظم پی‌نوشت‌ها حذف شده است. پژوهشگران علاقه‌مند می‌توانند برای دسترسی به تمامی پی‌نوشت‌ها و شاهد مثال‌های این منظومه، با نویسندگان مقاله ارتباط برقرار کنند.

(۱) // (أ) ست: صص ۱۰ (۲ بار)، ۱۲، ۱۳، ۱۵، ۱۸، ۲۳، ۲۷، ۲۸، ۲۹، ۳۴، ۳۷، ۳۸، ۵۰، ۶۲، ۶۴، ۶۵، ۷۵، ۷۶، ۸۴، ۸۵

۹۲، ۹۷، ۱۰۶ // بُرد: ۳۳ // بُرد: ۸۷، ۹۳ // بود: ۱۰، ۳۰ // بود.

(۲) // (أ) ش: ۸ (۲ بار)، ۱۱، ۱۵، ۱۸، ۳۸، ۳۹، ۴۳، ۵۶، ۶۰، ۶۷، ۷۰، ۷۳، ۱۰۱، ۱۰۴، ۱۱۰

(۳) // عشق: ۵۵، ۹۴، ۱۰۸.

(۴) // را: ۵۴ // هم: ۴۴، ۵۳ // ی: ۱۷، ۲۹ (۲ بار)، ۳۴، ۳۶، ۴۷، ۴۹ (۲ بار)، ۶۶ (۲ بار)، ۸۹، ۹۹، ۱۰۰.

(۵) // آرام: ۴۵ // بلبل: ۲۷ // بیش: ۲۳ // پیرهن: ۵۶ // تو: ۹۳ // تهی: ۹۰ // چشمه: ۲۶ // شد: ۱۱، ۱۹، ۸۳ // شدن: ۳۷

(۲ بار) // شهد رطب: ۶۰ // صبح سپید: ۴۰ // عشق: ۵۳ // کرده: ۱۳.

(۶) // آب: ۶۴، ۶۵ // آتش: ۷۹ // آن: ۳۶ // آه: ۲۲ // از: ۸۸، ۱۰۱ // اشک: ۵۴ // این: ۵۲، ۱۰۷.

(۷) // آن: ۳۶ // از: ۶۹، ۹۰، ۱۰۲ // از چه زد: ۹۵ // اگر: ۱۰۱ // این: ۵۲ // به: ۶۱، ۹۲، ۹۸ // تو: ۶۶، ۹۳ // تیر:

۸۴ // حیف: ۱۴ // خشک: ۱۵ // در: ۳۳، ۶۹، ۱۱۰ (۲ بار) // دست: ۵۳.

(۸) // از: ۸، ۱۷، ۲۶، ۲۹، ۳۳، ۳۶، ۴۰، ۴۲، ۴۳، ۴۷، ۴۸، ۴۹، ۵۹، ۶۷، ۷۳، ۸۰، ۸۷، ۹۴، ۹۹، ۱۰۸، ۱۱۰ // با: ۶۱ // اگر در: ۹۹.

(۹) // آب: ۱۱ // آواز: ۵۱ // اشک: ۱۴، ۸۵ // باغ: ۸۳ // برگ گل: ۵۶ // بیشه: ۶۵ // پای جلو: ۲۰ // تیر: ۱۹ // تن: ۵۶ // تن و جان: ۶۷ // توش و توان: ۵۹ // جان: ۴۸، ۶۵ // جوهر: ۷

(۱۰) // آن: ۱۹، ۳۹، ۴۱، ۴۳، ۴۶، ۴۷، ۵۶، ۷۰، ۷۱، ۸۲، ۸۴، ۸۶، ۸۹، ۹۲، ۹۷، ۹۸ // او: ۷، ۱۱، ۱۲، ۴۰، ۴۳، ۷۴، ۸۸، ۱۰۳ // این: ۲۳، ۴۱، ۵۲، ۶۲ // تو: ۲۹، ۴۷، ۵۷، ۶۵.

(۱۱) // آمده: ۲۸ // است: ۷، ۹ // بر آورد: ۱۰۵ // بوده: ۱۳ // داد: ۱۰۰ // رفت: ۸۳ // شد: ۱۱

(۱۲) // تازه: ۱۹ // تنگ تنگ: ۳۵ // چاک چاک: ۹۶ // دوش: ۸۳ // روز و شب: ۵۳ // شب: ۸۲

(۱۳) // این: ۲۹ // تهی: ۹۰ // خسته: ۵۵ // خم: ۸۰ // سپید: ۴۰ // محرم: ۹۹.

(۱۴) // ص ۷: دگر / بشر، جا / پا، کلام / مقام // ص ۸: خاک / پاک // ص ۹: خشم / چشم، رفت / تفت، بدن / سخن، کشند / پرند، موج / اوج // ۱۰: خویش / بیش، است / مست، سزا / کرا، نیکو / آهو، برف / حرف.

(۱۵) // ص ۷: ماه / نگاه، سرشت / کشت، افلاکی / خاکی، پاش / فراش // ص ۸: تمام / جام، تن / پیراهن، بالا / تماشا، حجاب / خواب، نور / جفت و جور، گلوی / توی توی، پیکر / در، داد / اوفتاد.

(۱۶) // ص ۸: سیم / نسیم // ص ۱۴: ریخت / گریخت // ۱۶: آذرنگ / رنگ // ۲۵: همه / واهمه.

(۱۷) // ص ۸: ماه / جام // ص ۱۴: کی / کس // ۱۷: زیر و بم / بوم و بر // ۱۹: لحظه / جامه، آه / آن // ۲۴: باد / بار // ۲۵: باد / بار // ۲۶: چشم / اشک، عشق / عقل // ۲۷: دم / در، آهن / ساغر.

(۱۸) // آمده و فرزانه: ۲۷ // اوست اوست: ۴۳ // باد داد: ۳۹ // بر آورد و بر آورد: ۱۰۵ // بردر: ۳۷ // برسر: ۳۱، ۳۷ (۲ بار)، ۸۴ (۲ بار)، ۸۵، ۸۷ (۲ بار)، ۹۵ (۲ بار)، ۱۰۱ // بنات نبات: ۳۰ // بندبند: ۳۸ // تدروی و هزاری: ۸۲ // تن من: ۲۶، ۵۲ // تنگ تنگ: ۳۵ // توی توی: ۸ // چاک چاک: ۷۸، ۹۶.

(۱۹) // ص ۱۰: کبک بغرید و فرو شد به برف زاغ بچنید و فرو خورد حرف

ص ۱۵: ابر نشد هیچ نبارید سخت در گذر باد نیاویخت رخت

ص ۲۵: ابر نزد شانه به مویم هنوز باد نزد بوسه به رویم هنوز

(۲۰) // ص ۷: جا / پا // ص ۸: خاک / پاک // ص ۹: رفت / تفت، موج / اوج // ۱۰: است / مست، است / هست، مست / هست، برف / حرف.

(۲۱) // ص ۱۰، ۱۷ (۲ بار)، ۲۱، ۲۲، ۲۸، ۳۷، ۴۲، ۴۹، ۵۵، ۶۶، ۷۳، ۸۷ (۲ بار)، ۸۸، ۹۲، ۹۶، ۹۹، ۱۰۹: از / ز // ص ۱۴: رنگ / بی رنگ، راه / آه.

(۲۲) // ص ۱۲: روا / را // ص ۱۶، ۵۳، ۷۴ (۲ بار)، ۸۳، ۱۰۱: تب / تاب // ص ۱۷، ۴۶، ۷۶: دور / در // ۲۶: بحر / بر // ۳۸، ۷۴، ۹۶.

(۲۳) // ص ۹: سرو / سر // ص ۱۱: لب / لبی // ۱۱، ۳۵: لب / لبش.

(۲۴) // ص ۸: سیم / سیم تنی // ص ۹: رازگشا / راز // ۱۳: رنگری / رنگ // ۱۷: های / هوی // ۱۸، ۲۷: ره / راه // ۲۰: فزون / افزود.

منابع و مأخذ:

۱- شفیع کدکنی، محمد رضا. (۱۳۸۱). *موسیقی شعر*. تهران: آگاه.

- ۲- شمیسا، سیروس. (۱۳۷۸). *انواع ادبی*. تهران: فردوس. چ ششم.
- ۳- _____ (۱۳۷۹). *نگاهی تازه به بدیع*. تهران: فردوس. چ د و از دهم.
- ۴- صفا، ذبیح الله. (۱۳۷۷). *تاریخ ادبیات ایران*. ج ۱. تهران: ققنوس.
- ۵- صفوی، کورش. (۱۳۹۰). *از زبان‌شناسی به ادبیات*. ج ۱. تهران: سوره مهر. چ سوم.
- ۶- _____ (۱۳۹۱). *آشنایی با زبان‌شناسی در مطالعات ادب فارسی*. تهران: نشر علمی.
- ۷- عدیلی، فضل الله. (۱۳۹۴). *بررسی صور خیال در سرود سحر (مجموعه غزلیات لارین)*. پایان نامه ارشد، به راهنمایی نیما رمضانی، دانشگاه آزاد اسلامی بابل.
- ۸- علوی مقدم، مهیار. (۱۳۷۷). *نظریه‌های نقد ادبی معاصر*. تهران: سمت. چ ششم.
- ۹- کالر، جانانان. (۱۳۸۸). *بوطیقای ساخت گرا، ساخت‌گرایی، زبان‌شناسی و مطالعه ادبیات*. ترجمه کوروش صفوی، تهران: مینوی خرد.
- ۱۰- محسنی، احمد / (۱۳۸۲). *ردیف و موسیقی شعر*. مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی.
- ۱۱- میرعابدینی، حسن. (۱۳۸۸). «لارین / شش دهه رمان نویسی». *فصلنامه بارفروش*. ش ۸۰. صص ۳ و ۴.
- ۱۲- همایی، جلال الدین. (۱۳۷۰). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. تهران: نشر هما. چ هفتم.

وزارت علوم، تحقیقات و فناوری
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی

هشتمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی

www.anjomanfarsi.ir