هم‌حروفی و هم‌آوایی موسیقایی
واج‌آرایی آلیتراسیون Alliteration

مهدی قائمیان ـ اردبیل

واج‌آرایی

در صفحه‌ی ده کتاب درسی تازه تألیف ادبیّات فارسی ۳ و ۴ در قسمت «بیاموزیم» بحثی در مورد «واج‌آرایی» آمده است. این بحث، نگارنده را واداشت تا یادداشت‌های خود را درباره‌ی واج‌آوایی، گرد آورد و تنظیم کند تا شاید برخی از همکاران جوان را به کار آید.

شادروان دکتر غلامحسین یوسفی، در کتاب «چشمه‌ی روشن» در بررسی تحلیلی آثار شاعران، به واج‌آرایی و نغمه‌ی حروف، اشاره‌هایی عالمانه دارد و کم‌تر اثری در این کتاب یافت می‌شود که از بعد واج‌آرایی (آلیتراسیون) به آن توجهی نشده باشد.

در کتاب «آرایه‌های ادبی» سال سوم دبیرستان نیز، واج‌آرایی مطرح شده است. می‌دانیم که بیشتر کلمات به دلیل وجود مصوّت‌ها واجد نوعی موسیقی‌اند. بسیارند الفاظی که هر یک معنای لغوی واحدی دارند ولی در محاوره یا کتابت و به ویژه در شعر، معنای دیگری به خود می‌گیرند؛ مانند: «شیر» که نام حیوانی است ولی همین لفظ، وقتی در شعر می‌آید در مقام استعاره، معرّف پهلوان است. شاعری که از میان انبوهِ الفاظ، آن‌هایی را برمی‌گزیند که احساس موسیقی را در شنونده بیدار می‌کند، ناخودآگاه، گذشته از شعر، یک قطعه موسیقی آفریده که فی نفسه، زیباست.

عشق تو سرنوشت من، خاک درت بهشت من
مِهر رُخت سرشت من، راحتِ من رضای تو

«حافظ»

تکرار حرف «ش» در این بیت و زنگ و طنینی که از ادای آن حاصل می‌شود، برای گوشِ آشنا با موسیقی، حکم طنینِ سازِ سنج را در یک قطعه‌ی موسیقی دارد.

تا زمیخانه و می نام و نشان خواهد بود
سرما خاکِ ره پیر مغان خواهد بود

صرف نظر از معانی کلمات و مفهوم شعر، آوای این هجاهای بلند و کوتاه و هماهنگی آن‌ها با یک دیگر و هم چنین وزنِ دل‌پذیر شعر، به شنونده لذّتی می‌بخشد که به ظاهر با التذاذ ادبی آن ارتباطی ندارد. این، لذّتی شنیداری است نه دیداری و تعقّلی. بی گمان، همان است که ما از یک قطعه موسیقی لطیف ادراک می‌کنیم. تأثیر مصوت‌های زیر و بم را بر ذهن شنونده از روی کلماتی که تقلید اصوات طبیعی است (onomatopeia) می‌توان دریافت. در این گونه کلمات، همواره وقتی حکایت صوت‌های «زیر» مراد باشد، مصوت‌های e و i وجود دارند؛ مانند: زرزر، جیغ جیغ، جیک جیک، جیرجیر و غیره. هرگاه کلمه از صوت‌های بم حکایت کند، مصوت‌های o یا U در آن‌ها به کار می‌رود؛ مانند شُرشُر، قرقر، خُرخُر، هوهو و جز این‌ها. با شناختن این خاصیت مصوت‌ها، می‌توان از آن‌ها هم در تقلید اصوات طبیعی و هم در بیان عواطف و معانی استفاده کرد؛ زیرا می‌دانیم که میان اصوات و حالات نفسانی نیز رابطه‌ای هست؛ مثلاً حالات وقار و ابهّت و بیم و هراس و وحشت با صوت‌های «بم» و عواطف تند و شدید مانند شکایت و ناله و اندوه یا نشاط و سرمستی و شادی با اصوات زیر تناسب بیشتری دارند؛ بنابراین، شعری که در آن مصوت‌های بم بیشتر به کار رفته باشد، آهنگی متین و موقّر و عبرت‌آموز دارد. اکنون این دو بیت شعر حافظ را با توجه به نکته‌ی یاد شده می‌خوانیم:

کنون که در چمن آمد گل از عدم به وجود
بنفشه در قدم او نهاد سر به سجود
بنوش جام صبوحی به ناله‌ی دف و چنگ
ببوس غبغب ساقی به نغمه‌ی نی و عود

امّا در شعری که برای القای معانی نشاط‌انگیز و شادی‌بخش به کار می‌رود، مصوت‌های زیر مناسب است؛ برای نمونه دو بیت از یک غزل دیگر حافظ را می‌توان ذکر کرد که مضمون آن با شعری که در بالا آورده‌ایم یکی است امّا حالتِ آن، نشاط‌آور است:

رسید مژده که آمد بهار و سبزه دمید
وظیفه گر برسد مصرفش گل است و نبید
صفیر مرغ برآمد بط شراب کجاست
فغان فتاد به بلبل نقاب گل که کشید

این دو غزل هر دو یک وزن دارند و هر دو یک معنی را بیان می‌کنند امّا اختلاف مصوت‌هایی که در کلمات آن‌ها وجود دارد، به هر یک لحنی دیگر داده که در شنونده حالتی دیگر ایجاد می‌کند.»[1]

مرحوم دکتر خانلری می‌نویسد:[2] همه‌ی اسماءِ اصوات (امروز «نام آواها»)، که آوازهای مکرّر و ممتد را بیان می‌کنند، به حَرف «ر» ختم می‌شوند؛ مانند: شرشر، کرکر، گرگر، زرزر، عرعر. حرف‌های ک،

ق در بیان صوت های منقطع به کار می روند: وق وق، تق تق، نق نق، هق هق، ترق ترق، تک تک و جیک جیک. ترکیب دو حرفِ «نگ» حاکی از صوت های طنین دار است: ونگ ونگ، دنگ دنگ، جینگ جینگ، زلنگ و زولنگ. «ل» از آوازه ی به هم خوردن آب حکایت می کند: قل و قل، دل و دل، ... .[۲]

از دیدگاه **زبان شناختی**، تأثیرهای برخاسته از کنش و ذات زبان اگر با احساسِ ابراز شده تطبیق کنند، تأثیرهای طبیعی خوانده می شوند؛ مثلاً وقتی کسی می گوید: «آخ سرم» یا «وای کمرم»، تأثیر سخن مستقیماً ناشی از کنش واژه های «آخ» و «وای» است. پس احساس او با ذات زبان مطابقت دارد امّا وقتی احساس های ما به طور غیرمستقیم از اشکال زندگی و فعّالیتی برمی خیزد که در ذهنِ ما با پدیده های زبان پیوند دارند، «تأثیرهای تجسمی» خوانده می شوند. وقتی حافظ می گوید:

صبا به لطف بگو آن غزال رعنا را
که سر به کوه و بیابان تو داده ای ما را

آیا تأثیر این سخن، طبیعی و تنها از رهگذرِ دلالت های مستقیم زبان است؟ همه می دانند که چنین نیست. اگر بپرسیم پس این تأثیر از کجا برمی خیزد؟ ادیبان پاسخ گنگی می دهند و می گویند: از هنر حافظ! اگر باز بپرسیم عناصر سازنده ی این هنر کدام اند؟ احتمالاً پاسخ قانع کننده ای نخواهیم شنید.

سبک شناسی ساختاری با یافتن ده صدای «آ» که به طور مساوی در دو مصراع تقسیم شده اند، می تواند بخشی از تأثیر تجسّمی شعر را ظاهر سازد.

پیش از زبان شناسان و سبک شناسان، آفرینندگان، خود به طور طبیعی به این ارزش ها پی برده بودند. حافظ در مصراع «جان بی جمال جانان ذوق جنان ندارد» با دو حرف (ج) و (ن) نغمه سازی می کند.

«به عقیده ی «رُنه گیل»، نغمه ی چنگ مطابق با رنگ سپید است که احساس سلطه و حاکمیت را می رساند. او صدای ویولن را برابر صدای «ئی» و رنگ آبی و دلالت گر شور و حال می دانست. به گوش وی صدای شیپور هم نوای حرف «اُ»، معادل رنگ سرخ و نشانه ی پیروزی بود. گیل آهنگ نی را برابر صدای حرف «ئو» و بیانگر صفای بهشتی می شمرد. نوای ارغنون را معادلِ «آ» و دلالت گر تیرگی مغاک و افسردگی تن و جان می دانست.»[۳] بدین ترتیب، وی می خواست همانند «ادگار آلن پو» دستورالعملی فنی برای ساختن شعری با تأثیر دل خواه، به دست دهد. این تأثیرِ خاص، همان است که اکنون آن را «تأثیر طبیعی» می خوانند.

فرانسیس پونز می گوید: آیا هرگز واژه ای را از نزدیک دیده اید؟ واژه ای را بردارید؛ خوب بچرخانید و به حالت های گوناگون درآورید تا عین مصداق خود شود. آن گاه می توانید آن را به دل خواه دستمالی کنید. خود پونز واژه ی «کروش» cruche به معنی «کوزه» را مورد بررسی شاعرانه قرار داد و ادّعا کرد که هر حرف این واژه بیانگر جایی از کوزه ی گِلی است. به عقیده ی او «هیچ واژه ی دیگری، زنگ کوزه را ندارد». شاعران ما گرچه به صراحت هرگز چنین ادعاهایی نداشته اند، در عمل و آفرینندگی به این نکته ها توجه کرده اند. خیّام از زنگ کوزه فراتر می رود و زبان آن را می فهمد: ناگاه یکی کوزه برآورد خروش.

استاد شفیعی کدکنی در ص ۳۱۹ کتاب ارزشمند «موسیقی شعر» در این باره می نویسد: اگر در این بیت حافظ:

چشمم از آینه داران خط و خالش گشت
لبم از بوسه ی دربانِ بَر و دوشش باد

تأمّل کنیم، در می یابیم که نظام آوایی دو مصراع کاملاً متفاوت است. مجموعه ی اصوات مصراع اوّل، به هنگام قرائت سبب می شوند که دهان گوینده کاملاً باز بماند. هر کدام از کلمات «چشم، آینه داران، خط، خالش، گشت» به گونه ای ادا می شوند که دهان گوینده به تمامی باز می ماند و این بازماندنِ دهان، علاوه بر این که حیرت گوینده را القا می کند، خود به لحاظ صوتی، تصویر چشمی است به گستردگی آینه ای وسیع ولی در مصراع دوم برعکس، تمام کلمات ـ چه به لحاظ مصوّت ها و چه به لحاظ صامت ها ـ حالتی دارند که دهان [هنگام ادای آن ها] کاملاً بسته است و لب ها روی لب ها و این، نیست مگر حالت بوسیدن. دکتر شفیعی در ادامه ی این سخن، مطالب خواندنی بسیار مفیدی آورده که مطالعه ی آن ضروری است.

بد نیست که به چگونگی تأثیر تجسمی، از دیدگاه سبک شناسی ساختاری بپردازیم؛ هرگاه پدیده ی سبکی، به خاستگاه دستگاه زبان بستگی پیدا کند، تأثیر تجسمی پدیدار می شود. پس تأثیر تجسمی زاییده ی تداعی هایی است که از ارتباط واژه ها یا ـ روشن تر بگوییم ـ از ارتباط طولی هجاها با «منطقه های تعلّق و آشیانه های کاربردی» پدید می آیند. شاعران بزرگ ما با این منطقه ها و آشیانه ها، آشنا بوده اند. سعدی به هنگام شادمانی، از آشیانه ی کاربردیِ حرف «ش» واژه برمی دارد و می گوید:

شب است و شاهد و شمع و شراب و شیرینی
غنیمت است چنین شب که دوستان بینی

جست و جوی سعدی بارز است و همگان به راز هنر او پی می برند. «منطقه ی تعلق» حافظ، خویشتن داری بیشتری بروز می دهد. او علاوه بر چند حرف هم آشیان، از توالی هجای «ئو» نیز مدد می گیرد:

فغان کاین لولیان شوخ شیرین کارِ شهرآشوب
چنان بردند صبر از دل که ترکان خوانِ یغما را

به هجای «ئو» در لولیان شوخ شهرآشوب همراهِ «ان» در فغان و «این»

در کاین و «ان» در لولیان و «ین» در شیرین و «ان» در چنان و [illegible] ترکان و خوان، توجه کنید که چه دل نوازیِ رقص انگیزی تولید کرده اند!

آیا وجود ده واج «ز» در رشته ی نخستِ مسمّط معروف منوچهری که دو سوم آن نیز به «زان» ختم می شود، کاملاً تصادفی است؟ فکر نمی کنید که شاعر خود آن ها را از منطقه ی تعلّق خزان برگرفته است؟

خیزید و خزآرید که هنگام خزان است
باد خنک از جانب خوارزم وزان است...

ممکن نیست کسی بتواند بیت: «سحرگاهان نسیم آهسته خیزد/ چنان کز برگ گل، شبنم نریزد» را تند و پر شتاب بخواند؛ چرا که انتخاب حرف «س» و «ز» و نشاندن آن در کنار مصوّت «آ» و سایر حروف، لحنی جز آرامش و تأنّی و طمأنینه بر کلّ شعر حاکم نکرده است. خاصیت آهنگین حروف و ترکیب و تلفیق کلمات، موسیقی خاصی در کلام ایجاد می کند که غالباً در القای معانی، اهمیّت فراوان دارد. در شعر فارسی موارد زیادی وجود دارد که موسیقیِ خاصِّ کلمات، مفهوم و حالت خاصی را القا کرده است؛ مثلاً در شاهنامه آن جا که کاووس بر رستم خشم می گیرد، کلمات با لحنی تند و ریتمی کوتاه که القاکننده ی خشم است، بیان می شود:

که رستم که باشد که فرمان من
کُند پَست و پیچد زپیمان من؟
اگر تیغ بودی کنون پیش من
سرش کَندمی چون ترنجی زتن

در صورتی که در جای دیگر، وقتی می خواهد مرگ یا اندوه قهرمان محبوب را بیان کند، لحن چنان سنگین می شود که گویی ناگهان فضای کلام را اندوهی سرد در برمی گیرد. کلمات با هجاهای بلند و کشیده نه تنها شور و حرکت را از کلام دور می سازند بلکه سکوت سنگین اندوه را بر آن تحمیل می کنند. آن جا که سرِ ایرج را برای پدرش، فریدون، می آورند و پدر در برابر آن قرار می گیرد، شاعر با لحنی پر اندوه می گوید:

سپه داغ دل، شاه با های و هوی
سوی باغ ایرج نهادند روی
فریدون سر شاه پور جوان
بیامد به بر برگرفته نوان
همی کَنْد روی وهمی کَنْد موی
همی ریخت اشک و همی خست روی

در مقایسه ی این دو مثال می توان ارزش موسیقی حروف و کلمات را دریافت.[۴]

در شاهنامه هیچ یک از صنایع لفظی متکلّفانه هم چون اعنات ها از قبیل: موشح، خیفا، رقطا، واسعُ الشفتین، قابض الشفتین و غیره دیده نمی شود و موسیقی لفظی همواره در تناسب و هماهنگی کامل با مقصود و محتوای ابیات قرار می گیرد که بیشتر هجاآرایی و واج آرایی است. به طنطنه ی عجیب حاصل از سجع و جناس که بیانگر ستایش گودرز در حق نبیره اش، بیژن دلاور، است توجه کنید:

تو تا چنگ را باز کردی به جنگ
فروماند از جنگ، چنگِ پلنگ
به پشت شباهنگ بربسته تنگ
چو جنگی پلنگی گرازان به جنگ

شاهنامه، چ.۵، ب.۶۴۹

کاربرد هجاهای متناسب، در شاهنامه بی نهایت زیاد است و تأثیری اعجازگونه بر طنین و طنطنه و غرّایی کلام می گذارد. هجاآرایی طبعاً واج آرایی را هم در خود دارد:

برنجید و گسترد و خورد و سپرد
برفت و به جز نام نیکی نبرد

فردوسی در بیت بالا که درباره ی هوشنگ است، تداوم و سیر حیات او را به کمک هجاهای کشیده بیان می کند.

گزند تو پیدا گزند من است
دل دردمند تو بند من است

تناسب هجاهای کشیده ی «زند» (دوباره) «مند، بند» و هجاهای بلند «من» (دوبار) و «د» ۸ بار، موسیقی خاصّی به وجود آورده است.

همه تا در آز رفته فراز
به کس برنشد این درِ راز باز

موسیقی هجاهای آز، راز (درفراز) راز، باز، آشکار است. گویی خودِ «آز» برای تأکید تکرار می شود.

اشباع هجاها از طریق تشدید و ایجاد کشندگی در آن ها، نه تنها یکی از ویژگی های زبانی عصر فردوسی بلکه هنری است که فردوسی به گونه ای آگاهانه از آن سود می جوید. این اشباع ها و کشیدگی ها با شعر غرّا و استوار حماسی، سخت تناسب دارد:

زمین کوه تا کوه پُر پَر بود
زپَرّش همه دشت پر فر بود

که تشدید و امتدادِ هجای «ر» در قافیه، لحن حماسی را دو چندان کرده است.

«بدون مبالغه، کم تر بیتی از شاهنامه از موسیقی واج ها خالی است»[۵].

در ترکیب بند برجسته ی محتشم کاشانی، برای ایجاد لحن غم و اندوه، از آرایش واج ها و هجاها، بارها استفاده شده است. در این جا به ذکر دو بیت از دو بند این ترکیب بند اکتفا می شود:

باز این چه رستخیز عظیم است کز زمین
بی نفخ صور خاسته تا عرش اعظم است؟

«ز ـ ظ» ۶ بار تکرار شده است.

روزی که شد به نیزه سر آن بزرگوار

خورشید سر برهنه برآمد ز کوهسار

«ر» ۹ بار تکرار شده است.

به صدای «آه» و «وای» مادرِ موسی در شعر «لطف حق» پروین اعتصامی توجه کنید:

مادر موسی چو موسی را به نیل
در فکند از گفته‌ی ربّ جلیل
خود ز ساحل کرد با حسرت نگاه
گفت کای فرزند خُرد بی‌گناه
گر فراموشت کند لطف خدای
چون رهی زین کشتی بی‌ناخدای؟

حافظ، سرآمد این هنروران است. استاد هوشنگ ابتهاج در کتاب «حافظ به سعی سایه» در تعیین صورت منقّح برخی ابیات ـ با توجه به این که خود دستی توانا در شناخت موسیقی دارد و انسی پنجاه ساله با دیوان حافظ ـ معیار قاطع واج آرایی (آلیتراسیون) را مورد توجه قرار می دهد. مراجعه‌ی علاقه مندان به مقدمه‌ی عالمانه‌ی این نسخه بسیار ضروری و آموزنده است. در این جا تنها به یک مورد از آن اشاره می شود:

گشادِ کار مشتاقان در آن ابروی دل‌بند است
خدا را یک نفس بنشین، گره بگشا ز پیشانی

این، یکی از ابیات درخشان حافظ است که در کمال خوش آهنگی و آراستگی لفظی و معنوی بیان شده است. همان بندو گشا و گره با در میان آمدن ابرو، به پیشانی، مقام والایی یافته و رقص دل انگیز آواها را نیز به تماشا گذاشته است. «گ» ۳ بار، «ب» ۴ بار، «ان» ۵ بار، «ش» ۵ بار و «د» ۵ بار. مسعود سعد سلمان نیز در قصاید خود به بهترین نحو، از رقص آواها و حروف برای انتقال عاطفه استفاده می کند:

آرد هوای نای مرا ناله های زار
جز ناله های زار چه آرد هوای نای

در این بیت صدای «آی» و «وای» را که از دل شاعر برمی آید، می شنویم. ۱۳ مؤرد «آ» همراهِ (ی) و «و» القاکننده‌ی حالت غم و اندوهی سنگین است.

دکتر غلامحسین یوسفی در کتاب «چشمه‌ی روشن»، شعرِ در «هلال احمر» سیمین بهبهانی را از این بُعد بررسی می کند که بسیار ممتاز است. مراجعه‌ی علاقه مندان به این بحث، بسیار مفید خواهد بود.

در قرآن مجید ارزش های زیباشناختی فراوانی وجود دارد. یکی از وجوه بسیار مهّم ارزش های قرآنی، هم حروفی و موزونی آیات الهی است. گاه این هم حروفی به شکل موسیقی اعجازآمیزی متجلّی می گردد و این موسیقی کاملاً متناسب است با موضوع و محتوای آیه ای که در آن از حروف خاصّی استفاده شده است. دکتر محمد مهدی فولادوند در ویژه نامه‌ی بعثت روزنامه‌ی همشهری (پنج شنبه ۶ آذر ۱۳۷۶) در این مورد می نویسد:

هم حروفی و هم آوایی موسیقایی در قرآن کریم، مبحثی بسیار طولانی [گسترده] است و شاید برای نشان دادن وجوهی از اعجاز قرآن مجید و کمال زیبایی هایی که در صورت، شکل، حروف و کلمات آیات وجود دارد و نیز برای کاوش در آن، بخش عظیم قرآن را بتوان سند بحث قرار داد. چند نمونه ای که من از آن [ها] به «سمفونی های قرآنی» تعبیر می کنم: در سوره‌ی قمر، آیه های ۱۰ و ۱۱ و ۱۲، مصوت «ر» در اشاره به طوفان، حتی ریختن آب و هجوم سیل را در اذهان متصور می کند: «فَدَعا رَبَّهُ أَنّی مَغْلوبٌ فَانْتَصِرْ فَفَتَحْنا أَبْوابَ السَّماءِ بِماءٍ مُنْهَمِرٍ وَ فَجَّرْنَا الْأَرْضَ عُيُوناً فَالْتَقَى الْماءُ عَلى أَمْرٍ قَدْ قُدِرَ...»

سمفونی با تکرار حرف «م» بدون این که احساس تصنّع به خواننده دست دهد، به گونه ای اعجاب انگیز، لب ها را در تلفّظ واژه ها باز و بسته می کند. این آیه با این وجه عالی ادبی، در سوره‌ی هود، آیه‌ی چهل و هشتم ملاحظه می شود: قیلَ یا نُوحُ اهْبِطْ بِسَلامٍ مِنّا وَ بَرَكاتٍ عَلَيْكَ وَ عَلى أُمَمٍ مِمَّنْ مَعَكَ وَ أُمَمٌ سَنُمَتِّعُهُمْ ثُمَّ يَمَسُّهُمْ مِنّا عَذابٌ أَلِيمٌ.

سمفونی با حرف «ل» همان گونه که با شنیدن این بیت حافظ عزیز «ملالت» را لمس می کنیم:

نه من زین عملی در جهان ملولم و بس
ملالت علما هم ز علم بی عمل است (۸ بار «ل»)

در سوره‌ی نحل، آیه های ۶۸ و ۶۹ در این زمینه به زیبایی های بی بدیلی برمی خوریم: «وَأَوْحى رَبُّكَ إِلَى النَّحْلِ أَنِ اتَّخِذي مِنَ الْجِبالِ بُيُوتاً وَ مِنَ الشَّجَرِ وَ مِمّا يَعْرِشُونَ. ثُمَّ كُلي مِنْ كُلِّ الثَّمَراتِ فَاسْلُكي سُبُلَ رَبِّكِ ذُلُلاً يَخْرُجُ مِنْ بُطُونِها شَرابٌ مُخْتَلِفٌ أَلْوانُهُ فيهِ شِفاءٌ لِلنّاسِ، إِنَّ في ذلِكَ لَآيَةً لِقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ». در این دو آیه، در مجموع حرف «ل» ۱۶ بار به صورت متناوب تکرار شده است.

در «فرهنگ اصطلاحات ادبی» ذیل «جناس آوایی، جناس محرّف» آمده است: نوعی از جناس است و چنان است که صامت ها در ابتدای کلمات نزدیک به هم (با فاصله های اندک) تکرار شوند. برای نمونه، تکرار صدای (س) در بیت زیر:

این سوکشان سوی خوشان وان سو کشان با ناخوشان
یا بگذرد یا بشکند، کشتی در این گرداب ها

«مولوی»

و تکرار صدای «ج» در بیت:

زین سوی تو چندین حسد، چندین خلاف و ظنّ بد
زان سوی او چندان کشش، چندان چشش، چندان عطا

«مولوی»

جناس محرّف یا آوایی را در اصطلاح، «قافیه‌ی آغازی» headrhyme نیز گویند. این قسم جناس به دو شکل عمده در شعر به

کار می رود: الف) تکرار یک صدای آغازی به دفعات و به منظور تأکید که این در اصطلاح piled alliteration یا جناس آوایی انبوه گویند. ب) تکرار چند صدای آغازین به تناوب و به منظور ایجاد توازن که این را cross alliteration یا جناس آوایی متقاطع گویند.[۷]

جناس مصوت یا Assonance از جلوه های موسیقی در شعر است و آن هم جنس بودن حروف مصوّت «صدادار» در کلمات نزدیک به هم است. این قسم تجنیس و تکرار، سبب ایجاد نوعی نغمگی در شعر می شود؛ مثل تکرار مصوّت «آ» در مصراعِ: این سوکشان سوی خوشان وان سو کشان با ناخوشان.

برخی onomatopoeia را با واج آرایی یا توزیع alliteration متفاوت می دانند. بدین معنی که در «صدا معنایی» با تکرار و هم نشینی واج یا هجای خاصی، صوتی ویژه ایجاد می شود که در پیوند کامل با مضمون و محتواست. این نوع موسیقی عالی ترین و ارزشمندترین نوع موسیقی شعر است؛ زیرا از وحدت میان شکل و محتوا حکایت می کند و نیاز به مهارت فراوانی دارد:

چه آوای نای و چه آوای چنگ
خروشیدن بوق و آوای زنگ

تکرار سه بار واج «چ» در مقاطع معین در حکم سازی چون سنج عمل می کند که با چنگ و زنگ همراه می شود. بگذریم از این که صدای دنگ دنگ را هم از قافیه می شنویم.

پرستار، نعلین زرین به دست
به پای ایستاده سرافکنده پست

که واج های «س» افاده ی سکوت پرستار را می کند.

ولی مثلاً در بیت:

زبانش توان ستایش نداشت
روانش گمان نیایش نداشت

شاعر جدا از تکرار هجایی برای دست یابی به وزن، با به کارگیری جفت واژه های زبان/ دوان/ توان، گمان/ ستایش، نیایش/ نوعی توازن دوم به وجود آورده است که در اصطلاح سنّتی «ترصیع» نامیده می شود. توازن سوم از طریق تکرار واژه ی «نداشت» به وجود می آید.

بدین ترتیب، سه گونه از قاعده افزایی یعنی وزن، ترصیع و ردیف در بیت مشهود است[۸] افزون بر تکرار واج ها (۸ بار «آ» که به تناسب در هر مصراع توزیع شده، ۶ بار «ش»، ۷ بار «ن») و وزن ذاتی بحر متقارب که در کلیّت شعر وجود دارد، این تکرار و تعدّد موسیقی، مفهومی خاص به ذهن خواننده القا نمی کند؛ در حالی که در بیت:

که گر من کنم جنگ جنگی نهنگ
نیارم به بخت تو بر شاه ننگ

شاهنامه، ج۳، بیت ۲۸۱۶

«پیلسم تورانی در برابر پیران که او را از جنگ با رستم زنهار می دهد، چنین می لافد». هجاهای بلند و کشیده ی متجانس متعدد (گر، من، نم، جنگ، جنگ، هنگ، نی، رَم، بخت، بر، ننگ) لحنِ غرور و «منم زدن» را به خوبی می رساند. علاوه بر این، تناسب های موسیقایی میان جنگ، جنگی، نهنگ و ننگ ضربه های دنگ دنگ پیاپی دارد.

کیخسرو عزم خود را به نبرد، این چنین بیان می کند:

به هامون مرا رفت باید کنون
فشاندن به شمشیر برشید خون

همان، ب ۳۳۲۱

واج های «ش» صدای فشاندن خون ... (فش ... ش ... ش ...) را دارد.

درباره ی آتشی که گیو در کاسه ی رود برافروخته می خوانیم:

ز آتش سه هفته گذرشان نبود
زنَف زبانه زباد و زدود

که واج «ز» می تواند القا کننده ی صدای آتش یا سوزش حاصل از آن (جز ...ز ...ز) باشد»[۹].

در پایان، نمونه ای از واج آرایی نهج البلاغه را ذکر می کنیم: آن جا که می فرماید: فضجّ ضجیج ذی دنفٍ من ألمِها» در مورد عقیل است که می فرماید: پس آهنی برای او گداختم و به تنش نزدیک ساختم؛ چنان فریاد برآورد که بیمار از درد.[۱۰] تکرار «ض»، «ذ» و «ج» صدای ضَجه را منتقل می کند.

پانوشت:

۱ـ هفتاد سخن، شعر و هنر، دکتر پرویز ناتل خانلری، ص۲۱۱ و ۲۱۲، انتشارات توس، بی تا.

۲ـ همان، ص. ۲۱۳.

۳ـ درآمدی بر سبک شناسی ساختاری، دکتر محمد تقی غیاثی، ص. ۱۵.

۴ـ ادبیات فارسی دوره ی پیش دانشگاهی، ص۸۹ و ۹۰، چاپ ۱۳۷۵.

۵ـ درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی، حمید سعیدیان، ص ۴۵۳.

۶ـ س: دکتر محمد مهدی فولادوند، مترجم برجسته ی قرآن و ادیب زبان های فارسی و فرانسه.

۷ـ فرهنگ اصطلاحات ادبی، سیما داد، ص ۱۰۳.

۸ـ از زبان شناسی به ادبیّات (ج. اوّل)، کورش صفوی، نشر چشمه، تابستان ۷۳، ص ۵۵.

۹ـ درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی، سعید حمیدیان. ص ۴۵۶.

۱۰ـ نهج البلاغه، ترجمه ی دکتر سید جعفر شهیدی، ص۲۵۹.