

آوا و معنا در شاهنامه

گیتا ذاکری* علی‌رضا شعبانلو** عبدالحسین فرزاد***

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی تهران

چکیده

میان صوت و معنی و نحوه‌ی به‌کارگیری واج‌ها در القای مفاهیم، رابطه‌ای تنگاتنگ وجود دارد. سخنوران در انتخاب واژگان، ناخواسته از عواطف خود اثر می‌پذیرند و واژگانی را به کار می‌برند که واج‌های آن‌ها بیانگر عواطف و احساسات گوینده است؛ یعنی واژگان علاوه بر انتقال معنا، به انتقال عواطف و احساسات نیز می‌پردازند. ساختار آوایی کلمه علاوه بر نقش معنایی خویش، از رهگذر مجموعه‌ی اصوات، به‌طور غیرمستقیم مفهومی را که در ذهن شاعر می‌گذرد، بیان می‌کند. موريس گرامون (Maurice Grammont) زبان‌شناس نامدار فرانسوی، با قاطعیت درباره‌ی لایه‌های زیرین واژگان و واج‌ها و قوه‌ی القاگری آن‌ها بحث می‌کند که اساس کار این پژوهش مبتنی بر نظریه‌ی اوست. در پژوهش حاضر با بررسی سیصد بیت از ابیات مربوط به سه حوزه‌ی معنایی حماسی و غنایی و مرثیه‌ی شاهنامه معلوم شد که میان زمینه‌ی معنایی شاهنامه با آواها و هجاهای به‌کاررفته در آن رابطه‌ای معنادار وجود دارد و زبان فردوسی در حوزه‌های معنایی متفاوت، به تناسب معنا تغییر می‌کند و شاعر از واج‌هایی بهره می‌جوید که معنای ثانوی زبان را به ذهن القا می‌کند. فردوسی در ابیات عاشقانه بیشتر از همخوان سایشی (۲۴٪)، لرزشی (۵/۱۳٪) و روان (۵/۶٪) و هجاهای باز (CV) و (CV:) استفاده می‌کند. در ابیات حماسی بیشترین سهم همخوان‌ها را به انفجاری‌ها (۷/۳۸٪) و در هجاها به هجای بلند CVC اختصاص می‌دهد. در مرثیه نیز از همخوان‌های خیشومی (۳/۱۹٪) و انفجاری سایشی (۳/۳٪) و هجای کشیده‌ی (CV:CC) بیش از دو حوزه‌ی معنایی دیگر سود می‌جوید.

واژه‌های کلیدی: القاگری، شاهنامه، صوت، معنا، موريس گرامون، موسیقی زبان.

* دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی zakeri.gita@gmail.com (نویسنده‌ی مسئول)

** استادیار زبان و ادبیات فارسی alirezashabanlu@gmail.com

*** دانشیار زبان و ادبیات فارسی abdolhosein.farzad@gmail.com

۱. مقدمه

با نگاهی گذرا به شاهنامه می‌توان حال و هوا و فضاهاى مختلف آن را دریافت. در سطحی‌ترین حالت می‌توان گفت که این فضاها و لحن‌های گوناگون برخاسته از داستان‌های متفاوت و درونمایه‌های آن است؛ اما با نگاهی دقیق‌تر و علمی‌تر سؤالات بیشتری به ذهن خطور می‌کند؛ مثلاً اینکه این درونمایه‌ها چگونه بر زبان و لحن شاعر اثر می‌گذارد و زبان فردوسی در حوزه‌های رزم چه تفاوتی با بزم و وصف حالات عاشقانه یا وصف مراسم سوگواری و فضای اندوه‌بار دارد؟ نکته‌ی جالب توجه این است که فردوسی در داخل یک بحر عروضی که شامل پنجاه هزار بیت است، حال و هوایی گوناگون را می‌گنجاند. اثر او مشحون دلالتهای موسیقایی است که بر مبنای ساختمان آوایی کلمات شکل گرفته‌اند و «در القای مفهوم مورد نظر شاعر تأثیر فراوان دارند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۱-۳).

مسئله‌ای که در این میان پرسش‌برانگیز است، موضوع آگاهانه یا ناخودآگاه‌بودن است. به عبارت دیگر، آیا شاعر به اختیار و با دقت و وسواس، واجی را تکرار می‌کند یا این امر ناشی از «حسن اتفاق» است؟

آراگون می‌گوید: «انسانی که قلم به دست می‌گیرد، نمی‌داند چه خواهد نوشت، چه می‌نویسد [...] او با خوانش مجدد، این نکته را درمی‌یابد، خود را نسبت به آنچه به قلم او پدید آمده، بیگانه می‌بیند و راز این پیدایش را در اختیار ندارد. مفهومی خارج از وجود او شکل می‌گیرد، واژه‌های گردآمده، سرانجام مفهومی را بیان می‌کنند» (قویمی، ۱۳۸۳: ۶۸). اخوان نیز معتقد است که «هر شعری مطابق حال و هوای خودش، حرف‌هایی دارد و به اقتضای زیروبم‌ش و پس‌وپیش‌کارش، کلام را می‌کشد از درون آدم. آن جادوگر شعر است که می‌کشد. آن حالت روحی و حسی خاص، اوست که کلام را از آدم بیرون می‌کشد» (اخوان ثالث، ۱۳۵۷: ۲۶).

پس ظاهراً هر دو شاعر بر این عقیده‌اند که سرودن شعر به‌طور کامل ارادی و خودآگاه نیست. از طرفی امروزه در نقد ادبی، مسئله‌ی آگاهی یا ناآگاهی شاعر یا نویسنده، ارادی یا غیرارادی‌بودن متن یا نوشته، مطرح نمی‌شود. منتقدان امروز، یک اثر ادبی را به‌تنهایی و به‌خودی‌خود بیگانه می‌دانند و این موضوع گاهی حتی برخلاف میل صاحب اثر است.

شفیعی کدکنی در کتاب موسیقی شعر بعد از ذکر چند نمونه از القاگری واج‌ها و تحلیل آن‌ها در ابیاتی از حافظ و کسایی عنوان می‌دارد که «شاید احمقانه‌ترین سخن

این باشد که بگوییم حافظ یا کسایی به این نکته‌ها آگاهانه پرداخته‌اند؛ اما از سویی دیگر این حقیقت را نمی‌توان منکر شد که در شاهکارهای ادب جهان، ناخودآگاه چنین مواردی وجود دارد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۳۲۲).

اخوان ثالث نیز که خود به ارزش القاگر واج‌ها معتقد است در بخشی از توضیحات خود درباره‌ی اشعار فردوسی می‌نویسد: «فردوسی خود متوجه مجال تنگ بوده است و گاهی برای اینکه آسیب بعضی از قیود را جبران کند، به موزیک داخلی وزن یعنی تناسب طنین‌ها در ترکیب حروف کلمات پناه می‌برده است؛ مثلاً جایی که سخن از جنگ و میدان نبرد است و لاجرم خشونت و صلابت و تهییج را ایجاد می‌کند، الفاظی را برمی‌گزیند که در این منظور به او بیشتر مدد بخشد و مناسبت بیشتر داشته باشد. گویی می‌خواسته قسمتی از بار قیود را به دوش تناسب و حالت زنگ و آهنگ حروف و نغمه و طنین آن‌ها بیندازد؛ مثلاً در این بیت به تناوب و ترکیب دو حرف «چ» و «خ» گویی توجه و دقت داشته و از آهنگ خشنی که می‌نوازند سرود جنگی خود را آرایشی خاص داده است مخصوصاً که در فواصل و پس‌و‌پیش آن‌ها «س» و «ش» هم زنجیره‌ی خشونت را صلابتی بیش می‌دهد:

ستون کرد چپ را و خم کرد راست خروش از خم چرخ چاچی بخواست
که در مصراع نخستین ذائقه‌ی گوش و گوش ذائقه‌ی خواننده را بدین دو حرف
جلب می‌کند. انگار ساز را برای این طنین خشن کوک می‌کند؛ و در مصراع دو، طوفانی
از آن دو برمی‌انگیزد تا حالت منظور خود را در شنونده بیافریند؛ ولی آنجا که نرمی و
لطافت موردنظر اوست، مثلاً جایی که صحبت از بزم عیشی است و یا وصف دلبری،
حرف‌ها نرم‌آواست و همه گویی بر سر زبان و میان دو لب آب می‌شود: همی بوی
مشک آید از موی او....» (اخوان ثالث، ۱۳۵۷: ۸۳).

بنابراین شَمّ زبانی می‌تواند به‌عنوان عامل اصلی یا حتی عامل آفریننده‌ی ساختارهای
واج‌شناختی و دستوری غامض، ایفای نقش کند. این امر را در ادبیات شفاهی نیز به
وفور می‌بینیم که در آن‌ها ساختارهای زبانی کاملاً پربار و بسیار مؤثری به چشم
می‌خورند که در شکل‌گیری آن‌ها هیچگونه استدلال مطلق و مجردی دخالت ندارد.

کوچک‌ترین واحد زبان یعنی واج تا بزرگ‌ترین واحد آن که جمله است براساس
نظم خاصی ساخته می‌شود. در یک متن ادبی «واژگان، تنها فهرستی از واژه‌ها نیستند؛
بلکه اطلاعاتی درباره‌ی واژه‌ها را نیز در بر می‌گیرد. انواع اطلاعات زبان عبارتند از:

اطلاعات معنایی، اطلاعات کاربردشناختی، اطلاعات نحوی، اطلاعات واجی و اطلاعات تکواژشناختی» (خراسانی و همکاران، ۱۳۹۲: ۱).

نظام منسجم زبان را مجموعه‌ای از آواها تشکیل می‌دهد و اطلاعات واجی در یک زبان می‌تواند سبب تمایز معنا و مفهوم آن شود. شاعر با بهره‌گیری از واج به‌عنوان عنصری از زبان و با توجه به زبانی که از آن سود می‌جوید، پیامی را منتقل می‌کند. چنین کاربردی، خواه خودآگاه باشد و خواه ناخودآگاه، بر پیوند میان عاطفه و موسیقی کلام می‌افزاید و این موضوع در حوزه‌ی دانش آواشناسی به تفصیل بررسی می‌شود.

۱. ۱. آواشناسی در جهان اسلام

آواشناسی در سرزمین‌های اسلامی دو خصوصیت مشترک دارند؛ اولاً عمدتاً درباره‌ی زبان عربی‌اند و ثانیاً همه کاربردی‌اند؛ یعنی یا به ضرورت کاربردشان در مباحث عروض و قافیه تدوین شده‌اند یا برای حل مشکل تلفظ و برای کمک به تلفظ درست به نگارش درآمده‌اند؛ مانند کاری که ابوالأسود دوئلی برای تسهیل قرائت قرآن و اجتناب از غلط‌خوانی توسط غیرعرب‌زبان‌ها انجام داد و مصوت‌های کوتاه را وضع کرد (نک: ابن ندیم، ۱۳۵۰: ۴). پس از ابوالأسود باید از خلیل‌بن‌احمد فراهیدی یاد کرد، او زبان‌شناس برجسته‌ی قرن دوم هجری و استاد سیبویه شیرازی بود که در مقدمه‌العین، اولین فرهنگ لغت عربی، به بررسی آواهای عربی و مخارج حروف و مختصات هر کدام پرداخته است (نک: فراهیدی، ۱۹۶۷: مقدمه). آنچه مسلم است تأثیر مستقیم علمای تجوید در علم آواشناسی و واج‌شناسی است. بعدها مسائلی در علم تجوید مطرح شد که کاملاً مبنای اصلی علم زبان‌شناسی امروز واقع شده است و به وضوح در آواشناسی و واج‌شناسی قرن نوزدهم و بیستم میلادی می‌توان معادل‌های آن‌ها را مشاهده کرد. مخارج/الحروف ابن‌سینا تنها کتابی است که به‌طور مستقل به آواشناسی پرداخته است و آواشناسی در کتاب‌های دیگر، موضوعی حاشیه‌ای است. ابن‌سینا در کتاب خود طرحی نو درانداخته است تا جایی که می‌توان گفت اثر او فصلی تازه در مطالعات آواشناسی جهان است.

۱. ۲. در اروپا

«ژرار ژنت، رساله‌ی کاملی را به مسئله‌ی القاگر بودن واج‌ها و واژه‌ها اختصاص داده است. او تاریخچه‌ی چنین بینشی نسبت به زبان را از دوران سقراط و افلاطون تا عصر

کنونی بررسی می‌کند و دیدگاه بسیاری از بزرگان دنیای ادب را در این باره یادآور می‌شود. ادیبانی چون: نودیه (Nodier)، هوگو (Hugo)، بودلر (Baudelaire)، مالارمه (Mallarme)، والری (Valerie)، رونان (Ronan)، باشلار (Bachelard)، پروست (Proust) و آندره مارتینه (Andre Martinet)، القاگری واج‌ها را تأیید می‌کنند. ژنت خود در این باره معتقد است که رابطه‌ی بین صوت و مفهوم تا حدودی مستقیم و جهان‌شمول و تا حدودی غیرمستقیم و ذهنی است اما کانون عینیت آن اکنون مدلل شده، وانگهی مشهور خاص و عام است» (قویمی، ۱۳۸۳: ۷۰). از مهم‌ترین گروهی که درباره‌ی این موضوع، فعالیت چشمگیری داشتند، فرمالیست‌ها و ساختارگرایانند. آن‌ها معتقد بودند که خواننده‌ی آگاه به مسائل آوایی و تکنیکی زبان، از متن، لذت دوچندان می‌برد. رومن یاکوبسن (Roman Jakobson) روسی و موریس گرامون فرانسوی از مدعیان این تفکر بوده‌اند. علاوه بر یاکوبسن، شارل بودلر، آرتور رمبو از جمله نظریه‌پردازانی هستند که به القاگری واج‌ها یعنی اینکه واج‌ها بیانگر تصاویر، احساسات و اندیشه‌ها هستند، معتقد بودند؛ بنابراین می‌توان گفت که وجود رابطه میان صوت و معنی، تفکری تازه نیست و سابقه‌ای طولانی دارد؛ اما در گذشته به‌طور مدوّن و علمی سامان‌دهی نشده بود. رابطه‌ی میان لفظ و معنی را نمی‌توان نادیده گرفت و به‌سادگی از آن گذشت. غالباً هر صوتی توانایی بالقوه‌ای دارد که به‌طور نسبی در اثرگذاری بیشتر سخن و القای مفاهیم، نقش بسزایی دارد. میان صوت و معنی و نحوه‌ی به‌کارگیری واج‌ها در القای مفاهیم، رابطه‌ی تنگاتنگی وجود دارد؛ اما آنچه در پیشینه‌ی بلاغت به آن پرداخته شده، مسائلی از قبیل صنایع بدیعی، موسیقی کناری، بیرونی و درونی است و به لایه‌های زیرین واژگان و واج‌ها و قوه‌ی القاگری آن‌ها توجه شایانی نشده است و تنها اشاراتی پراکنده در برخی از آثار می‌بینیم. تنها کسی که با قاطعیت این موضوع را مطرح نموده، زبان‌شناس فرانسوی، موریس گرامون است. او آراء خود را در این حوزه در رساله‌ی *آواشناسی* خود عنوان کرد. گرامون به دو نکته‌ی مهم اشاره کرده است: یکی نام‌آواها و دیگری اهمیت تکرار. گرامون، تکرار را در هر سطحی، اعم از جمله و واژه و واج در ساخت مفهوم ثانوی و تأثیر دوچندان، مؤثر می‌داند. او معتقد است که هر واجی القاگر احساس و اندیشه‌ی خاصی است.

ما در پژوهش حاضر سعی داریم پیوند میان صوت و معنی و عاطفه و نقش تکرار در القای مفاهیم را بر اساس دیدگاه موریس گرامون، در شاهنامه بررسی کنیم. به همین منظور از خلال داستان‌های حماسی و عاشقانه و مرثیه‌های شاهنامه، با توجه به القاگری

واج‌ها و آواها، حدود صد بیت از هر حوزه‌ی معنایی برگزیدیم تا بر اساس روش و نظریه‌ی موریس گرامون، رابطه‌ی میان لفظ و معنا و عاطفه را در آن‌ها بررسی کنیم و القاگری آواها را مشخص نماییم.

۳.۱. پیشینه‌ی پژوهش

درباره‌ی موسیقی زبان شاهنامه و ارتباط آن با زمینه‌های معنایی مختلف، با تکیه بر نظریه‌ی موریس گرامون، چنانکه موضوع پژوهش حاضر است، پژوهشی صورت نگرفته است. آوا و القاء؛ رهیافتی به شعر اخوان ثالث از مهوش قویمی (۱۳۸۳)، موسیقی شعر حافظ اثر محمدجواد عظیمی (۱۳۸۸)، «سبک‌شناسی آوایی شعر حافظ» نگارش مجید پویان (۱۳۹۱)، «تحلیل آوایی غزل‌های سنایی» از محبوبه خراسانی و همکارانش (۱۳۹۲)، بررسی موسیقی شعر در شاهنامه‌ی فردوسی بر پایه‌ی قافیه و ردیف نوشته‌ی نقیب نقوی (۱۳۸۴) و بررسی سبک‌های آوایی القاگر شعر دفاع مقدس با تکیه بر اشعار سلمان هراتی و قیصر امین‌پور از جواد صالحی هیکویی (۱۳۹۳) از معدود آثاری هستند که یا به‌طور کلی به سبک‌شناسی آوایی، مباحث واج‌شناسی و آواشناسی و ارتباط آن با معنا پرداخته‌اند یا اشعار شاعری معین را از نظر آوایی تحلیل کرده‌اند.

۴.۱. سؤالات اصلی

با توجه به نگرش این مقاله به موضوع القاگری واج‌ها و رابطه‌ی موسیقی زبان شاهنامه با زمینه‌های معنایی آن، می‌توان پرسش‌های زیر را مطرح نمود و از خلال مباحث پژوهش، پاسخ‌های مناسبی را برای آن‌ها ارائه داد:

۱. آیا کاربرد واج‌ها، آواها، واژه‌ها و نحوه‌ی تولید و ترکیب و تکرار آن‌ها با حالات درونی شاعر تناسب دارد؟
۲. اگر واج‌ها القاگرند، کدام تصویر، احساسات یا اندیشه‌ها از خلال تکرار آن‌ها به ذهن متبادر می‌شود؟

۵.۱. روش تحقیق و هدف پژوهش

روش این پژوهش، توصیفی تحلیلی است. این پژوهش، تلفیقی از ادبیات، زبان‌شناسی، موسیقی، آمار و رایانه است و برای دستیابی به داده‌های آماری دقیق از نرم‌افزار سیمیا

استفاده شده است. سیمیا، نرم‌افزار تخصصی شعر فارسی است که موسیقی شعر را بر اساس مؤلفه‌های تکرار واج، خوشه‌های همخوانی، انواع هجا، همسانی هجاها در بیت، تطابق واژه‌های بیت با رکن‌های الگوی وزنی، تغییر کمیت واکه در شعر و همچنین مقایسه‌ی قافیه تحلیل می‌کند.

هدف این پژوهش، بررسی رابطه‌ی میان موسیقی زبان شاهنامه و زمینه‌های معنایی آن است و همین‌طور شناخت قدرت القاگری آواها و تبیین سبک‌های آوایی در سه حوزه‌ی معنایی حماسه، عاشقانه، مرثیه و سوگ. در بررسی و تحلیل داده‌ها نیز به این نکات توجه شد: «۱. القاگر بودن یک آوا از بسامد چشمگیر آن در یک بیت یا در یک بند شعر، نشأت می‌گیرد. به عبارت دیگر، یک واج، زمانی توجه را به خود جلب می‌کند که چندین بار تکرار شود. ۲. واج‌ها بالقوه القاگرند و تنها زمانی حقیقتاً و بالفعل می‌توانند ارزش ویژه و مفهوم خاص داشته باشند که اندیشه یا ذهنیتی که به کمک آن‌ها بیان می‌شود، در تناسب و تقارب با آن‌ها باشد و قدرت القاگری آن‌ها را آشکارا متجلی سازد. به کلام دیگر، قرابت معناساختی باید درک و فهم قرابت آوایی را تسهیل کند» (قویمی، ۱۳۸۳: ۲۰ و ۲۱).

نکته‌ی دوم از اهمیت فراوانی برخوردار است؛ چراکه ممکن است تکرارها و بسامدهایی وجود داشته باشد که نتوان آن‌ها را القاگر دانست. بدیهی است که این‌گونه تکرارها صرفاً برای آهنگین‌تر شدن اشعار به کار می‌روند.

تعداد آواهای زبان محدود است؛ درحالی‌که احساسات و اندیشه‌ها و عواطف، نامحدودند. پس هر آوا ناگزیر در القای حسیات و ذهنیات متفاوتی به کار می‌رود؛ البته به شرط آنکه یکی از عناصر آن آوا، در تناسبی نسبی با احساس یا ذهنیت موردنظر باشد؛ برای مثال، واکه‌ی «i» هم بیانگر تیزی و حدت و فریاد شور و هیجان است، هم فریاد یأس و ناامیدی را می‌رساند؛ اما برای انسجام کار در بخش تحلیل، تنها به خصوصیت یا خصوصیتی از واکه‌ها و همخوان‌ها اشاره می‌کنیم که به حوزه‌ی مطالعه‌ی این مقاله مربوط است.

نکته‌ی دیگر اینکه تحلیل هجاها و همخوان‌ها و واکه‌ها بر اساس مقایسه‌ی هر کدام از آن‌ها با دو حوزه‌ی دیگر است نه مقایسه در سطح یک حوزه‌ی معنایی؛ یعنی به‌طور مثال میزان کاربرد همخوان انفجاری در حماسه با میزان کاربرد آن در دو حوزه‌ی معنایی دیگر مقایسه می‌شود نه با سایر همخوان‌ها در خود حماسه. چون با توجه به پرکاربرد یا کم‌کاربرد بودن یک همخوان یا واکه یا هجا، ترتیب اولویت‌ها در سه حوزه‌ی

معنایی یکسان خواهد بود؛ مثلاً هجای کشیده CV:CC (صامت+ مصوت بلند+ صامت+ صامت) در هر سه حوزه‌ی معنایی کمترین درصد را نسبت به سایر الگوهای هجایی به خود اختصاص داده است.

۲. مروری بر نظریه‌ی گرامون

موريس گرامون شاعر و زبان‌شناس فرانسوی در قرن نوزدهم میلادی تلاش کرد تا بین پدیده‌های هستی و جلوه‌های صوتی، پیوند و تناسب برقرار کند. «آنچه قبل از هر چیز نظر گرامون را به خود جلب کرد، نام‌آواها هستند که اساس این پژوهش نمی‌باشند. در کنار نام‌آواها، واژه‌های مختلف در هر زبان گویای مسائلی از قبیل رفتار، احساس، ماهیتی عینی، اخلاق، کنش یا حالتی خاص است. این واژگان، واج‌هایی دارند که در به‌تصویرکشیدن این موارد ایفای نقش می‌کنند. چگونگی تأثیر واج‌ها در القای احساس یا اندیشه‌ای که به هیچ‌روی عینی و ملموس نیست، مسئله‌ای مهم است. گرامون می‌گوید: «مغز انسان همواره به تشبیه و تداعی می‌پردازد. اندیشه‌ها را دسته‌بندی و مرتب می‌کند و مفاهیم کاملاً ذهنی را با تأثراتی که حواس شنوایی، بینایی، چشایی، بویایی و لامسه در اختیار ما می‌گذارند در یک رده یا دسته کنار هم می‌چیند. نتیجه‌ی این امر آن است که مجردترین و معنوی‌ترین اندیشه‌ها پیوسته با انگاره‌ای از رنگ‌ها، رایحه‌ها یا حسّیاتی مانند خشکی، سختی، نرمی و ... پیوند می‌خورند» (گرامون، ۱۹۶۰: ۴۰۳).

مطلب دیگری که توجه موريس گرامون را به خود معطوف می‌دارد، مسئله‌ی تکرارهاست: تکرار یک واژه در جمله یا تکرار یک هجا در کلمه. او معتقد است که این‌گونه تکرارها در اصل و کم‌وبیش، حاکی از تأکید یا شدت و حدت‌اند. به اعتقاد گرامون، اگر کلماتی که این‌گونه تکرارها را در بر دارند، حال آن‌تکرار از هر نوع و ماهیتی که باشد: تکرار تمامی هجا، بخشی از یک هجا، تکرار با تشدید همخوان و...، بیانگر صدا یا حرکت باشند، نوعی مفهوم مضاعف به خود می‌گیرند؛ یعنی صدا یا حرکتی را تداعی می‌کنند که ادامه می‌یابد و مکرر می‌شود؛ البته باید به این نکته توجه داشت که تمامی کلماتی که واج یا هجای تکراری دارند، اگر به شیء، عنصر یا پدیده‌ای اطلاق شوند که چنین اندیشه‌ای را به ذهن متبادر نمی‌کند، ضرورتاً بیانگر تأکید، شدت یا صدا و حرکتی ممتد نیستند؛ مثلاً کلماتی نظیر مرمَر، فلفل، بی‌بی، داداش و... (نک: قویمی، ۱۳۸۳: ۱۰ و ۱۱).

بنابراین اگر صوتی با احساس یا اندیشه‌ای تطابق داشته باشد، می‌تواند آن را القاء کند؛ مثلاً اصوات نرم برای بیان اندیشه‌ها و احساسات لطیف مناسبند و اصوات بم برای بیان افکار جدی یا حزن‌آلود. با توجه به قلمرو آنچه به ذهن خطور می‌کند، مثل احساسات و اندیشه‌ها و... و با توجه به محدودیت تعداد آوای زبان ممکن است هر آوا به ناچار در القای عواطف و ذهنیات متفاوتی به کار رود به شرط آنکه آوای مورد نظر با معنا در تناسب باشد. باری بر مبنای نظریه‌ی گرامون، نه تنها آواها و تکرارها بلکه در شرایطی خاص، واژه‌ها و واج‌ها نیز القاگرند.

۳. واج‌های القاگر

۳.۱. واکه‌ها

موریس گرامون واکه‌ها را چنین طبقه‌بندی می‌کند:

۳.۱.۱. واکه‌های روشن. «واکه‌های روشن i و e که واجگاه آن‌ها بخش پیشین سخت‌کام است، واکه‌های روشن بیانگر تیزی و حدت‌اند؛ مانند برخورد اجسام و آلات فلزی. نشانه‌ی شور و هیجان، تحسین و ستایش و فریاد یأس و ناامیدی است» (گرامون: ۱۹۶۵: ۱۲۷). «واکه‌های روشن در مجموع لطیف‌تر، زیرتر و سبک‌تر از واکه‌های بم‌اند. بنابراین صداهای نازک، تسلی‌بخش و نجوای آهسته را القاء می‌کنند؛ اما به طور کلی‌تر واکه‌های روشن در توصیف زیبایی، سبکی، ظرافت، لطافت و چابکی به کار می‌روند» (گرامون، ۱۹۶۰: ۴۰۵).

۳.۱.۲. واکه‌های درخشان. «واکه‌های درخشان زبان فارسی عبارتند از \hat{a} و \hat{a}). این واج‌ها برای بیان صداهای بلند، هیاهو و همهمه و خشم و خشونت به کار می‌روند؛ مثلاً صدای شکستن و بیان تگه‌تگه‌شدن اشیاء، فروریختن، صوت پر اوج موسیقی، غریو جمعیت یا صدای خنده و قهقهه و نیز سروصدای رعدآسا» (قویمی، ۱۳۸۳: ۳۱). «آوای بم و به‌ویژه آوای درخشان در توصیف مناظر پرشکوه و شگفت‌انگیز یا عظمت و شوکت شخصیت‌های توانمند و بلندمرتبه به کار می‌روند» (گرامون، ۱۹۶۰: ۴۰۶).

۳.۱.۳. واکه‌های تیره. این واکه‌ها «عبارتند از o و u در القای صداهای مبهم و نارسا به کار می‌روند چون در درون حفره‌ی دهان تولید می‌شوند بنابراین صداهایی را تولید می‌کنند که گویی از مانع یا دیواره‌ای می‌گذرند» (همان: ۳۸۳). «از سوی دیگر بیانگر

افکار و اندیشه‌های تیره و حزن‌انگیزند یا برای توصیف اجسام، عناصر یا پدیده‌هایی نیز استفاده می‌شود که از نظر مادی یا معنوی، اخلاقی یا جسمانی، زشت و عبوس یا ظلمانی‌اند؛ مانند مرگ، ترس، تهدید و ...» (قویمی، ۱۳۸۳: ۳۹-۴۱).

۲.۳. همخوان‌ها

همخوان‌ها نیز در القای اندیشه‌ها و احساسات شاعر نقشی بسزا بر عهده دارند. گرامون این واج‌ها را از دو جنبه بررسی می‌کند: «ماهیت تلفظ و نیز واجگاه و نوع تلفظ آن‌ها» (گرامون، ۱۹۶۰: ۳۸۷). «از نظر ماهیت تلفظ، همخوان‌ها به چند گروه تقسیم می‌شوند: انسدادی، سایشی، خیشومی، روان (ل)، نیمه‌همخوان، تکریری (ر) و سایشی بسته (چ، ج)» (دیهم، ۱۳۸۵: ۴۴-۶۰). «گرامون همخوان‌های سایشی بسته مثل چ (tʃ) و ج (dʒ) را به ترتیب ترکیبی از t+f و d+ʒ می‌داند و به آن‌ها همان نقشی را اطلاق می‌کند که همخوان‌های بسیط تشکیل‌دهنده‌ی آن‌ها می‌توانند داشته باشند» (قویمی، ۱۳۸۳: ۴۱-۴۳).

۲.۳.۱. همخوان‌های انسدادی. «همخوان‌های انسدادی اعم از بی‌آواها یعنی k, t, p و آوایی‌ها یعنی q, g, d, b به هنگام تلفظ مستلزم خروج ناگهانی هوا با فشار به خارج‌اند. وجود پیاپی این همخوان‌ها سبک را منقطع جلوه می‌دهد و بنابراین در بیان اصوات خشک و مکرر به کار می‌رود. این همخوان‌ها برای القای احساساتی همچون خشم مفرط، تردید، آشفتگی ذهنی و درونی و بیان طنز نیشدار و خشن به کار می‌روند» (همان: ۴۳-۴۷).

۲.۳.۲. همخوان‌های خیشومی. «همخوان‌های خیشومی یعنی m و n در زبان فارسی اصواتی هستند که به هنگام تلفظ آن‌ها، هوا از راه بینی خارج می‌شود. بنابراین این واج‌ها غالباً صدایی شبیه نقرن آهسته، یعنی در واقع اصواتی ناشی از ناخشنودی و عدم رضایت را تداعی می‌کنند. این همخوان‌ها در عین حال بیانگر ناتوانی و درماندگی و سستی و رخوت هستند» (همان: ۴۹ و ۵۰).

۲.۳.۳. همخوان‌های روان. «ل (l) یک همخوان روان است و همچنین ر (r) را که همخوانی تکریری است در گروه همخوان‌های روان قرار می‌دهند. این همخوان‌ها اصواتی هستند روان و جاری، سیال و شفاف. این واج‌ها صدای مایعی را تداعی می‌کنند که به آرامی می‌ریزد، می‌تراود یا جاری می‌گردد. مثل ریزش باران، گذر

جویبار، بارش برف یا حتی نوشیدن. از سوی دیگر همخوان‌های روان صدای وزش آرام باد را القاء می‌کنند همچنین روان‌شدن، لغزیدن یا سریدن هر چیز یا هر موجودی در فضای آزاد، حتی انسانی که راه می‌سپارد، پرواز پرندگان؛ زیرا همخوان‌های روان همان‌طور که از نامشان پیداست، در حقیقت حالت و کیفیت لیزی، لغزش و سیال‌بودن را تداعی می‌کنند» (همان: ۵۱-۵۳).

۳.۲.۴. همخوان‌های سایشی. «وجه اشتراک این واج‌ها آن است که هنگام تلفظ آن‌ها، گذرگاه هوا بسیار تنگ می‌شود تا آنجا که در موقع عبور هوا از این معبر تنگ، صدای سایش و صفیری به گوش می‌رسد» (همان: ۵۳). این همخوان‌ها خود به چهار دسته‌ی زیر تقسیم می‌شوند:

الف. سایشی‌های لب و دندانی: «این واج‌ها یعنی ف (f) ، و (v) دمشی نرم، بی‌رمق و کم‌صدا را تداعی می‌کنند» (گرامون، ۱۹۶۰: ۴۱).

ب. سایشی‌های لثوی: «این واج‌ها یعنی س (s)، ز (z) غالباً در بیان دمشی همراه با صغیر یا صفیری همراه با دمش به کار می‌روند و غالباً صوت باد را تداعی می‌کنند. در عین حال برای بیان احساساتی مانند حسرت و حسادت، کین و نفرت و ترس و تحقیر به کار می‌روند» (قویمی، ۱۳۸۳: ۵۵).

ج. سایشی‌های تفسی: «یعنی ژ (ʒ)، ج (dʒ) و چ (tʃ) در زبان فارسی، بیانگر حرکتی سریع و غالباً بی‌صدا هستند و همچنین برای بیان شکوه و شکایت، تأثرات روحی، نگرانی و اضطراب ناشی از هراس، رنجش و حیرت، سردی و برودت فضای درونی و برونی، یعنی سرمای محیط اطراف و نیز افسردگی، ناتوانی و احساس سقوط و شکست به کار می‌روند؛ چون این همخوان‌ها در بیان هر نوع گفتاری که با دندان‌های به‌هم‌فشرده و لحنی گرفته و ناخشنود ادا می‌شود، به کار می‌رود. این آواها القاگر تمامی احساساتی هستند که جسم یا جان را به لرزه می‌اندازند» (همان: ۶۰). «کاربرد واج‌های مذکور، همراه با دیگر همخوان‌های سایشی (ف f، و v، خ x، ه h) بیانگر ژرفای درد و رنج و صدای زاری و ناله است» (گرامون، ۱۹۶۰: ۴۱۲).

د. نیم‌همخوان «ی»: «در میان انواع سایشی‌ها باید جایگاه ویژه‌ای را برای ی (i) (نظیر صوت اوّل کلمه‌ی «یک») در نظر گرفت؛ زیرا این سایشی آوایی از نظر تلفظ با بقیه متفاوت است. هم‌طنین یک واکه و هم‌سایش یک همخوان را دارد. وانگهی بسامد (i) در زبان فارسی بسیار است و گرامون ارزش القایی متفاوتی برای آن قائل می‌شود. به عقیده‌ی او واج پیش‌کامی (i) شامل نوعی لرزش مداوم است و اندیشه‌ی تداوم و

پایان‌ناپذیری احساس یا اندیشه‌ای را تداعی می‌کند. به علاوه این نیم‌همخوان، القاگر اندیشه‌ی دنائت و پستی شخص یا چیزی است و احساس اهانت‌آمیزی را نسبت به آن تداعی می‌کند» (قویمی، ۱۳۸۳: ۶۲ و ۶۳).

۴. بررسی آواهای القاگر در سه حوزه‌ی معنایی حماسه و عاشقانه و مرثیه

از هر حوزه‌ی معنایی صد بیت که از نظر آوایی القاگری بیشتری داشتند، انتخاب شده است. ابتدا این ابیات به صورت جداگانه آوانویسی و در جدول نرم‌افزار سیمیا قرار داده شده‌اند؛ سپس میزان تکرار هر واکه و همخوان به شکل نمودار آوایی مشخص شده و میزان تکرار الگوهای هجایی در هر حوزه نیز به دست آمده است. در مرحله‌ی بعد، تعیین محل و نحوه‌ی تولید واکه‌ها و همخوان‌ها و بسامد هر یک معین شده و در آخر نیز تحلیل ابیات بر اساس نظریه‌ی موریس گرامون و با توجه به القاگری واج‌ها، صورت گرفته است؛ همچنین، برای دیداری‌ترشدن مسئله‌ی بسامد واکه‌ها و همخوان‌های پرکاربرد در هر حوزه‌ی معنایی، نمودار ارائه شده است.

۴.۱. حوزه‌ی معنایی حماسه

با بررسی دقیق صد بیت منتخب از حوزه‌ی معنایی حماسه درمی‌یابیم که در این ابیات، نسبت استفاده از هجای بلند CVC (صامت + مصوت کوتاه + صامت)، در مقایسه با دو حوزه‌ی معنایی عاشقانه و مرثیه بیشتر است. این هجای بلند با صامت پایان‌می‌پذیرد و هجایی بسته است که موجب می‌شود لحن، استوار و مطمئن و کوبنده شود؛ گویی صدای ضرباتی پی‌درپی را ایجاد می‌کند. و نیز واکه‌هایی که در بافت هجایی حماسه بیشتر به کار می‌روند، واکه‌های درخشان و بم «آ» و «ا» هستند که برای بیان صداهای بلند، هیاهو، غریو جمعیت و صدای رعدآسا به کار می‌روند. این واج‌ها با توصیف اندیشه‌ها و احساساتی در تناسبند که در زمان تجلی آن‌ها صدا اوج می‌گیرد؛ مثل عصبانیت و خشم، بیان شرایط هولناک و حتی توصیف مناظر پرشکوه و شگفت‌انگیز و شوکت شخصیت‌های توانمند که این ویژگی‌ها از شاخصه‌های اصلی حماسه است.

برای روشن‌شدن موضوع، در ابتدا، هجاها و واج‌های یک بیت، اعم از همخوان و واکه بررسی و شرح داده شده است. در ادامه واکه‌ها و هجاها در کنار هم و همخوان‌ها به صورت جداگانه در ابیات مختلف بررسی می‌شوند؛ برای مثال در بیت زیر دوازده

مرتبۀ هجای بلند (CVC) و یازده مرتبۀ مصوت «آ» به کار رفته است که به خوبی نشانگر خشم و عصبانیت گوینده هنگام رجزخوانی است. همچنین تکرار دو مرتبۀ واج «ک» و دو مرتبۀ واج «گ» و سه مرتبۀ «ب» و چهار مرتبۀ «د» که همگی همخوان‌های انسدادی هستند و هنگام خروج از دهان با فشار همراه هستند، خشم مفرط و طنز نیشدار و خشن را می‌رسانند:

که اکنون بدرَد جگر مادرت بگرید برین جوشن و مغفرت

(فردوسی، ۱۳۶۹، ج ۲: ۵۶)

و ازدحام هجای بلند (CVC) و واکه‌های درخشان و بم در ابیات زیر جلب توجه می‌کند:

وزان جایگه تنگ بسته کمر بیامد پر از کینه و جنگ سر

(همان: ۴۱)

برآهخت جنگی نهنگ از نیام بغرید چون رعد و برگفت نام

(همان: ۴۲)

ز زینش جدا کرد و برداشتش چو بر بابزن مرغ، برگاشتش

(همان: ۴۶)

هجای دیگری که بعد از CVC در حماسه پرکاربرد است، هجای کشیده (CVCC) یعنی صامت+ مصوت کوتاه+ صامت+ صامت است که در ابیات حماسی مورد نظر ۶۹ مرتبۀ به کار گرفته شده است اما در ابیات عاشقانه ۳۱ مرتبۀ و در مرتبۀ ۳۶ مرتبۀ به چشم می‌خورد.

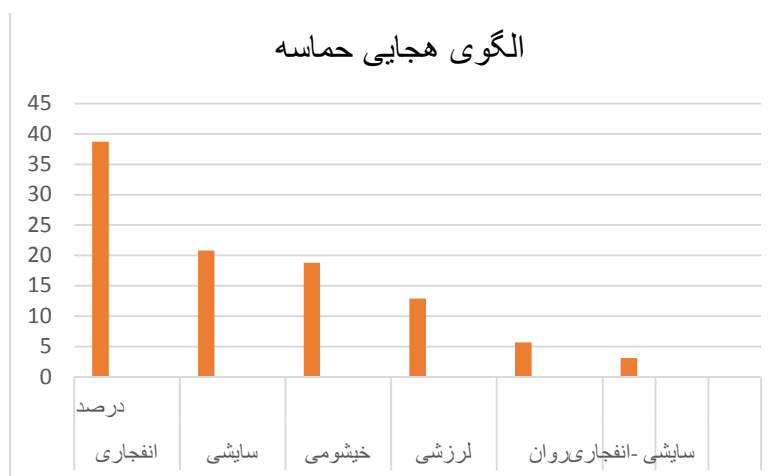
«الگوهای وزنی عروض فارسی فاقد هجای کشیده و فقط از هجاهای کوتاه و بلند تشکیل شده‌اند؛ بنابراین وقتی شاعر واژه‌هایی با هجای کشیده را در شعر به کار می‌برد، از آنجا که مقدار کمیت هجای کشیده برابر مجموع کمیت دو هجای بلند و کوتاه است، شعر از الگوی وزنی خارج نمی‌شود اما چون به جای دو هجا، یعنی دو رشته‌ی آوایی گسسته، از یک رشته‌ی آوایی پیوسته استفاده می‌کند، ریتم موسیقایی شعر نسبت به الگوی وزنی کندتر می‌شود؛ ضمن اینکه درنگ پس از هجای کشیده نیز از درنگ پس از هجاهای کوتاه و بلند بیشتر است» (عظیمی، ۱۳۸۸: ۴۵). بنابراین هرچه هجای کشیده در بیت بیشتر باشد، تفاوت موسیقی درونی بیت نسبت به الگوی وزنی بیشتر می‌شود و از آنجا که ریتم موسیقایی از بافت درون واژه‌ها استخراج می‌شود، ریتم آن سنگین‌تر می‌گردد. ضمن اینکه وقتی هجای کشیده در پایان مصراع اول قرار می‌گیرد، با توجه به درنگ بیشتری که پس از این هجا وجود دارد، نقش «،» یا «؛» را ایفا می‌کند.

کاربرد هجای کشیده (CVCC) در حماسه لحن را سنگین‌تر و باصلابت‌تر می‌کند و قرارگیری آن در پایان مصراع همچون مثنوی کوبنده سخن را به پایان می‌برد. مانند ابیات زیر:

سپه در شگفتی فرو ماندند	برآن نامدار آفرین خواندند
به نیزه فراوان برآویختند	همی خون زجوشن فرو ریختند
چنین تا سنان‌ها به هم برشکست	به شمشیر بردند ناگاه دست
پوشید سهراب خفتان رزم	سرش پر ز رزم و دلش پر ز بزم
بیامد خروشان بدان دشت جنگ	به چنگ اندرون گرزه گاورنگ

(همان: ۳۸۰)

(همان: ۱۸۰)



در بررسی همخوان‌های حماسه، با بسامد ۳۸/۷٪ همخوان‌های انفجاری و انسدادی روبه‌رو هستیم. در درجه‌ی بعدی، همخوان‌های سایشی قرار دارند که سهم ۲۰/۸٪ را به خود اختصاص داده‌اند.

بسامد همخوان‌های انسدادی در حماسه بیش از ابیات عاشقانه و مرثیه‌هاست. همخوان‌های انسدادی به هنگام تلفظ، مستلزم خروج ناگهانی هوا با فشار به خارجند و وجود پیاپی این همخوان‌ها سبک را منقطع نشان می‌دهد؛ بنابراین در بیان اصوات خشک و مکرر به کار می‌روند در نتیجه لحنی را می‌آفرینند که به شدت مناسب حماسه

است. همخوان‌های انسدادی اعم از بی‌آواها k, p, t و آوایی‌ها مثل q, g, d, b در توصیف حرکاتی به کار می‌روند که با تکان‌های شدید یا خفیف همراهند. احساساتی که انسان را به نفس‌نفس می‌اندازد. هیجان‌ات تند و تکان‌دهنده مثل خشم مفرط، تردید، آشفتگی درونی و ذهنی، طنز نیشدار و خشن؛ البته لازم است بار دیگر اشاره کنیم که این موارد می‌تواند در حوزه‌های مرثیه و عاشقانه نیز به چشم بخورد چراکه عواطف انسان از طیف گسترده‌ای برخوردار است. لکن آنچه مایه‌ی تمایز این‌ها از هم می‌شود، بحث بسامد و جایگاه و نحوه‌ی قرارگیری این‌گونه واج‌هاست. در بیت زیر، همخوان‌های انفجاری، شانزده مرتبه تکرار شده‌اند و القاگر خشم مفرط و لحن کوبنده‌ی گوینده است. خصوصاً اینکه واج «گ» که از واج‌های کم‌کاربرد است، چهار مرتبه و در فواصل کوتاه تکرار شده است:

گر از گرز من باد یابد سرت بگرید به درد جگر مادرت

(فردوسی، ۱۳۷۵، ج ۵: ۳۶۶)

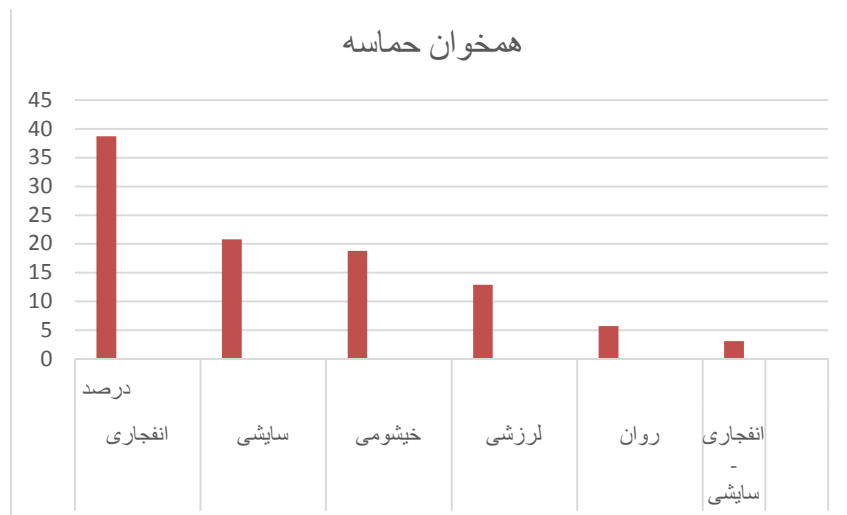
ازدحام همخوان‌های انسدادی که همانا کوبندگی و استواری و طنطنه‌ی لحن را در پی دارد به خوبی در وصف میدان‌های رزم به گوش می‌رسد:

بیستند بر سنگ اسپ نبرد برفتند هر دو، سران پر زگرد

(فردوسی، ۱۳۶۹، ج ۲: ۱۸۲)

بزدست سهراب چون پیل مست برآوردش از پای و بنهادپست

(همان)



۲.۴. حوزه‌ی معنایی عاشقانه

با بررسی هجاهای سه حوزه‌ی مورد نظر درمی‌یابیم که درصد استفاده‌ی هجای کوتاه (CV) یعنی صامت+ مصوت کوتاه، در ابیات عاشقانه و حماسی به هم نزدیک است و ابیات عاشقانه با اختلاف یک درصد، در صدر است و حماسه و مرثیه به ترتیب در مقام دوم و سوم قرار دارند. هجای پرکاربرد دیگر در بخش عاشقانه، هجای بلند (CV:) یعنی صامت+ مصوت بلند است. پرکاربرد بودن دو هجای باز در ابیات عاشقانه، هم ریتم را تندتر می‌کند و هم نبود صامت در پایان این هجا یا به عبارتی بازبودن این هجاهای لطافت لحن را حفظ می‌کند.

هجای کشیده‌ی (CV:CC) یعنی صامت+ مصوت بلند+ صامت+ صامت، هجایی بسیار کم‌کاربرد است؛ اما در ابیات عاشقانه ۰/۵٪ (یازده بار) به کار رفته درحالی‌که سهم این هجا در دو حوزه‌ی معنایی دیگر، ۰/۱٪ است. همان‌طور که پیش از این نیز اشاره کردیم کاربرد هجای کشیده، ریتم را کند می‌کند و موجب درنگ می‌شود؛ اما با توجه به بسامد بالای هجای بلند و کوتاه نسبت به هجای کشیده در ابیات عاشقانه، ریتم، تقریباً تند باقی می‌ماند و هجای کشیده‌ی پایان مصراع تنها زمانی به کار می‌رود که شاعر قصد القای مفهوم بهت و شگفتی را دارد که قدری با تأمل و درنگ همراه است؛ بنابراین نباید چنین تصور کرد که ابیات عاشقانه به سبب وجود هجای کشیده، لحنی مطمئن و کوبنده به خود می‌گیرند. به ابیات زیر توجه کنید:

شگفتی به رودابه اندر بماند همی نام یزدان برو بر بخواند

(فردوسی، ۱۳۶۶، ج ۱: ۱۸۶)

از و رستم شیردل خیره ماند بر و بر جهان آفرین را بخواند

(فردوسی، ۱۳۶۹، ج ۲: ۱۲۲)

بیشترین واژه‌های به‌کاررفته در ابیات عاشقانه، واژه‌های روشن (i) و (e) هستند که لطیف و زیر و سبک اند؛ بنابراین صداهای نازک، تسلی‌بخش و نجوایی آهسته را القا می‌کند. در توصیف زیبایی، سبکی، ظرافت و لطافت به کار می‌روند. این واژه‌ها برای بیان اندیشه‌های نشاط‌انگیز، دلکش و عاشقانه‌ای که در ذهن انسان نقش می‌بندند، متناسبند؛ برای مثال در ابیات زیر، در مجموع، سیزده مرتبه «ا» و شش مرتبه «ای» به کار رفته است که به‌خوبی زیبایی و ظرافت معشوق را به تصویر می‌کشد. همچنین وجود هشت مرتبه واج «ر» که نرم و لطیف است و به‌نرمی بر زبان جاری می‌شود و مجاورت

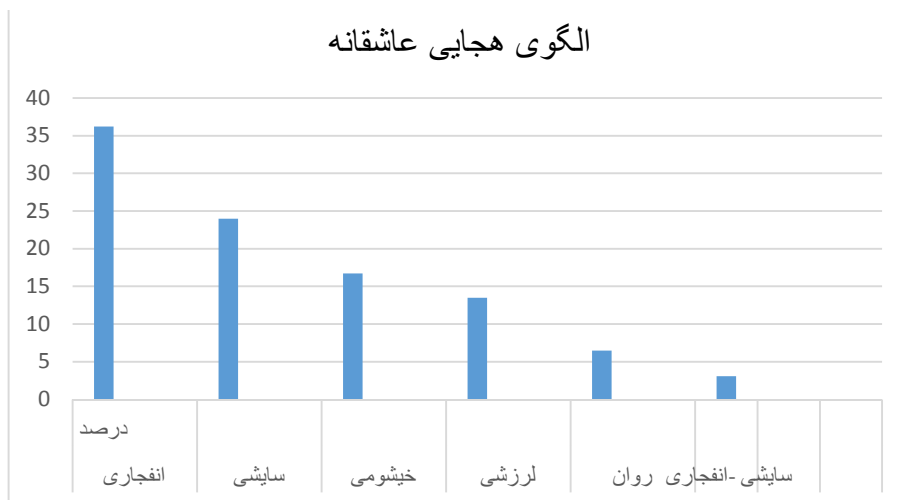
آن با سایشی‌هایی مانند «س» و «ش» که به ترتیب، شش و سه مرتبه به کار رفته‌اند، لحن را نرم و لطیف و متناسب با مضمون ابیات می‌گردانند:

پس پرده او یکی دختر است که رویش ز خورشید نیکوتر است

(فردوسی، ۱۳۶۶، ج ۱: ۱۸۳)

به دیبا و گوهر بیاراسته بسان بهشتی پراز خواسته

(همان: ۱۸۶)



همخوان‌هایی که در ابیات عاشقانه پرکاربردتر از حوزه‌ی معنایی حماسه و مرثیه است، همخوان‌های سایشی، لرزشی و روان است. همخوان‌های سایشی همان‌طور که از نامشان پیداست، صدای سایش و صفیری دارند و با دمشی نرم همراه هستند. همخوان‌های لرزشی و روان نیز به نرمی بر زبان جاری می‌شوند و حالت و کیفیت لیزی و لغزش و سیال‌بودن را تداعی می‌کنند. بسامد بالای کاربرد این همخوان‌ها در اشعار عاشقانه بیانگر این مطلب است که زبان فردوسی در بیان عواطف و احساسات عاشقانه، از لطافت خاصی برخوردار است:

کاربرد همخوان‌های سایشی:

سر زلفشان بر سمن مشک‌سای پریچهرگان پیش خسرو به پای

(همان: ۱۸۷)

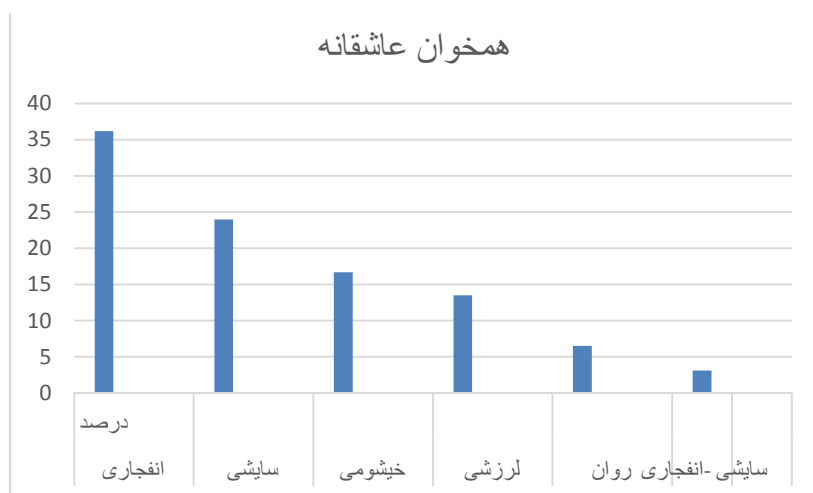
ز سر تا به پایش گل است و سمن به سرو سهی بر سهیل یمن

(همان: ۱۹۵)

کاربرد همخوان‌های روان و لرزشی:

رخانش چو گلنار و لب ناردان ز سیمین برش رسته دو نار، دان!
(همان: ۱۸۴)

خم اندر خم و مار بر مار بر بر آن غبغبش نار بر نار بر
(همان: ۱۹۹)



۳.۴. حوزه‌ی معنایی مرثیه و سوگ

برتری مرثیه نسبت به حماسه و ابیات عاشقانه در استفاده از هجای کشیده CV:C یعنی صامت+ مصوت بلند+ صامت است. در قدم بعد، فردوسی در اشعار عاشقانه از این هجا بهره می‌جوید و درصد بهره‌گیری از آن در حماسه کم است. فقط در این هجاست که مرثیه نسبت به دو حوزه‌ی معنایی دیگر دارای اولویت است. این هجای کشیده لحن مرثیه را آرام و کشدار می‌سازد.

اولویت بعدی مرثیه CV: یعنی صامت+ مصوت بلند است که در مرتبه‌ای بعد از ابیات عاشقانه قرار دارد و در استفاده از CVC یا همان صامت+ مصوت کوتاه+ صامت نیز پس از حماسه واقع شده است.

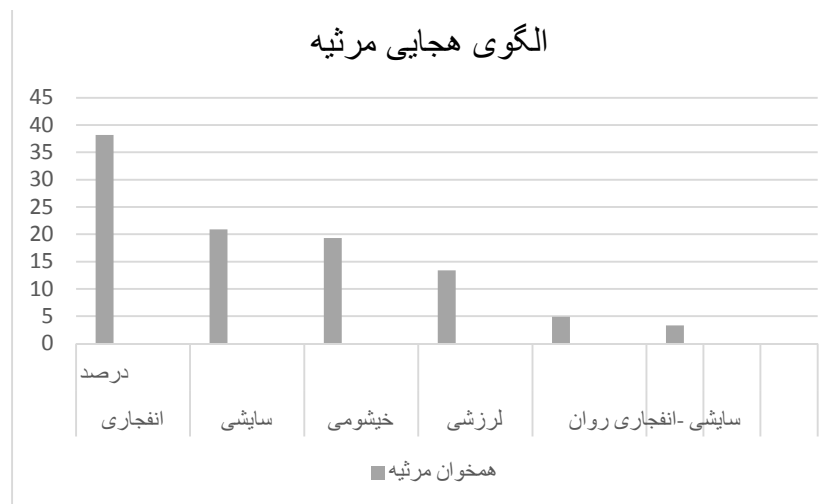
در مجموع می‌توان گفت در مرثیه، واژه‌های بلند و کشیده کاربرد بیشتری دارند و این کشیدگی لحن را می‌رساند و دیگر اینکه CV: هجایی باز است و لحن کشداری را که مناسب بیان اندوه است بهتر القا می‌کند. حتی در CV:C نیز که هجایی بسته است،

وجود صامت در پایان هجا عاملی برای کوبندگی لحن نیست؛ چراکه واکه ی بلند پیش از آن قدرت القاگری بیشتری دارد.

واکه‌هایی که در مرثیه بیشتر به کار می‌روند، «اُ» و «او» هستند که واکه‌هایی بم و تیره‌اند و برای بیان اندیشه‌های تیره و حزن‌آلود و عناصر عبوس و ظلمانی مثل مرگ و فنای جسم و... به کار می‌روند؛ به‌طور مثال در بیت زیر، واکه‌ی «او» سه بار و واکه‌ی «اُ» دو بار و در فواصل کوتاه به کار رفته‌اند و مجاورت آن‌ها با همخوان خیشومی «م» که پنج بار تکرار شده است، صدای زاری و ناله و فضای ظلمانی و غم‌آلود را تداعی می‌کنند، خصوصاً اینکه در طول یک بیت، شش مرتبه هجای کشیده، که زیر آن‌ها خط کشیده شده، به کار رفته است و این امر، لحن را کشدارتر و اندوهبارتر می‌سازد:

همی سوخت باغ و همی خست روی همی ریخت اشک و همی کندموی

(همان: ۱۲۳)



همخوان‌های خیشومی با ۱۹/۳٪ و همخوان‌های انفجاری سایشی با ۳/۳٪ نسبت به حوزه‌های معنایی حماسه و عاشقانه کاربرد بیشتری در مرثیه دارند. همخوان‌های خیشومی مانند «م» و «ن» یادآور صداهایی شبیه نق‌نق آهسته، اصوات ناشی از ناخشنودی و عدم رضایت، ناتوانی و درماندگی، تأنی، سستی و رخوت هستند. بدیهی است که این مفاهیم، جزء لاینفک مرثیه‌اند و سوگ‌سروده‌ها سرشار از این معانی‌اند. همچنین همخوان‌های انفجاری سایشی مانند «ج» و «چ» در بیان شکوه و شکایت، تأثرات روحی مانند نگرانی و اضطراب، افسردگی، دلمردگی، ناتوانی و احساس سقوط

و شکست به کار می‌روند یا به طور کلی بیانگر تمام احساساتی هستند که جان را به لرزه در می‌آورد. در بیت زیر وجود این همخوان‌ها و همراهی آن‌ها با «ش» و «ه» اوج اندوه را می‌رساند:

همی ریخت خون و همی شاند خاک همه جامه‌ی خسروی کرد چاک
(فردوسی، ۱۳۶۹، ج ۲: ۱۹۴)

در بیت زیر نیز وجود نه همخوان انفجاری، سه سایشی و پانزده خیشومی، به‌خوبی ناخشنودی و نارضایتی گوینده را همراه با نقنق و گلابه می‌رساند. همراهی همخوان‌های انفجاری نیز حالت خشم گوینده و احساس تنفر و تحقیر نسبت به خود را القاء می‌کند:

برین تخمه‌ی سام نفرین کنند همه نام من پیر بی‌دین کنند
(همان: ۱۹۲)

نمونه‌هایی از ترکیب همخوان‌ها و واژه‌های مذکور در مرثیه:

که کند این چنین کوه جنگی زجای که آورد شیر ژیان راز پای
(فردوسی، ۱۳۷۵، ج ۵: ۴۱۴)

که کند این پسندیده دندان پیل که آگند با موج دریای نیل
(همان)

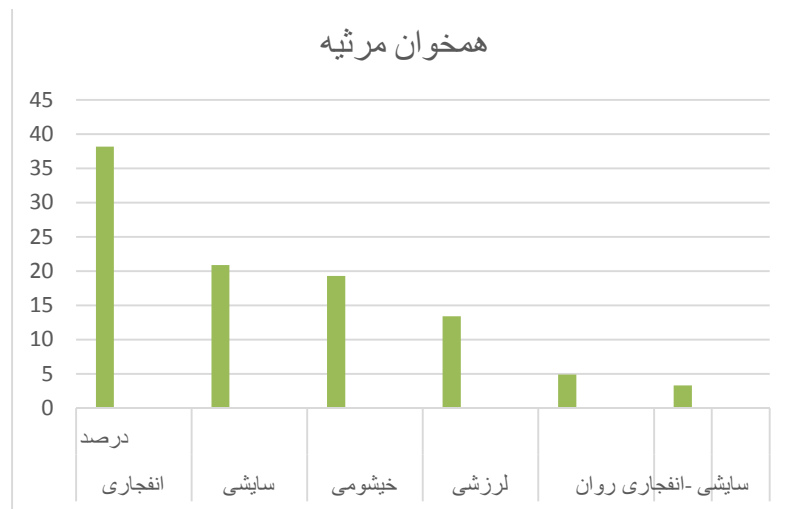
چه آمد برین تخمه از چشم بد که بر بدکنش بی‌گمان بد رسد
(همان)

کجا شد دل و هوش و آیین تو توانایی و اختر و دین تو!
(همان: ۴۱۵)

در مرثیه باید به کارکرد نیم‌همخوان «ی» توجه کرد. این واج در میان انواع سایشی‌ها از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است؛ چرا که «هم‌طنین یک واژه و هم‌سایش یک همخوان را دارد. نوعی لرزش مدام دارد و اندیشه‌ی تداوم و پایان‌ناپذیری احساس یا اندیشه را تداعی می‌کند» (قویمی، ۱۳۸۳: ۶۲). تکرار آن در مرثیه، تداوم اندوه را می‌رساند و طنین‌گریه را تا دوردست‌ها گسترش می‌دهد؛ زیرا «زمانی که این نیم‌همخوان با واج‌های دیگر و به‌ویژه واژه‌ها همراه می‌گردد، طنین آن‌ها را دنباله‌دار و مکرر جلوه می‌دهد و بدین ترتیب بر ارزش القایی آن می‌افزاید» (همان: ۶۳). این امر در ابیات زیر به‌خوبی مشاهده‌شدنی است و گویی با تکرار نیم‌همخوان «ی» مخصوصاً در پایان هر مصراع، لحن اندوه‌بارتر شده و صدای گریه طنین بیشتری می‌یابد:

همی ریخت خون و همی کند موی	سرش پر ز خاک و پر از آب روی
چو دیدند ایرانیان روی او	همه بر نهادند بر خاک روی
سپه داغ دل، شاه با هوی هوی	سوی باغ ایرج نهادند روی

(فردوسی، ۱۳۶۹، ج ۲: ۱۸۷)
(همان: ۱۹۳)
(فردوسی، ۱۳۶۶، ج ۱: ۱۲۳)



در این پژوهش سعی شد با توجه به دامنه‌ی عاطفی متنوع شعر فردوسی، ابیات سه حوزه‌ی معنایی حماسه و مرثیه و عاشقانه از چشم‌انداز دیدگاه‌های موريس گرامون، زبان‌شناس نامدار فرانسوی بررسی شود. بدیهی است که در شاهنامه‌ی فردوسی می‌توان نمونه‌هایی را بازجست که در تطابق کامل با دیدگاه‌های گرامون نباشد یا حتی در تضاد با آن هم باشد. چنانکه برای واج «ش» می‌توان ابیاتی را مثال زد که با اندیشه‌های مثبت و زیبا در تناسب باشد یا برای همخوان «او» و «اُ» بیت‌هایی را که دلالت بر فضای شادمانه و پرسرور دارند، جست:

دو چشمش چود و نرگس قیرگون لبانش چو بُسَد، رخانش چو خون
(همان: ۱۹۷)

اما تلاش ما در این پژوهش مبتنی بر اصل بسامد بود.

۵. نتیجه‌گیری

تحلیل ابیات انتخابی از سه حوزه‌ی معنایی حماسی و غنایی و مرثیه، و بررسی واج‌ها و هجاها بر مبنای داده‌های آماری دقیق، منجر به این نتیجه شد که شاهنامه، سرشار از دلالت‌های موسیقایی است که بر مبنای ساختمان آوایی کلمات شکل گرفته‌اند. واج‌ها و هجاها، بار عاطفی کلام را به دوش می‌کشند. زبان فردوسی در بیان معانی و مفاهیم گوناگون، یکسان نیست و به تناسب درونمایه تغییر می‌کند و در یک بحر عروضی و در پنجاه هزار بیت، احوال و اوصاف گوناگون شخصیت داستان‌های خود را به تصویر می‌کشد. آنجا که سخن از عشق و دلدادگی است، کلمات، چون جویباری بر زبان جاری می‌گردد و آنجا که میدان رزم به تصویر کشیده می‌شود، فردوسی زبان را ابزاری می‌سازد برای استواری کلام و هنگام بیان حزن و اندوه، لحن را همچون درونمایه‌ی شعر، محزون می‌گرداند و وزن را ثقیل.

این امر، هوشمندی فردوسی را در گزینش آواها و واج‌های مرتبط با معنا در زمینه‌های مختلف نشان می‌دهد و اثر او را به یک شاهکار ادبی تبدیل می‌کند به گونه‌ای که نظیره‌های آن در طول قرن‌های متمادی هرگز نتوانستند همچون ابیات دلنشین و استوار او بر عمق جان‌ها بنشینند.

آمار به‌دست‌آمده در به‌کارگیری همخوان‌ها در سه حوزه‌ی معنایی حماسه و عاشقانه و مرثیه به این صورت است که کارکرد همخوان‌های انفجاری در حماسه با ۳۸/۷٪ در جایگاه اول قرار دارد و بعد از آن به ترتیب با ۳۸/۲٪ در مرثیه‌ها و ۳۶/۲٪ در عاشقانه‌ها روبه‌رو هستیم. همخوان‌های انفجاری دلیل اصلی کوبندگی لحن در حماسه‌ها هستند. اما حوزه‌ی معنایی عاشقانه، در استفاده از همخوان‌های سایشی و لرزشی و روان نسبت به دو حوزه‌ی دیگر، دارای تقدم است. سایشی‌ها ۲۴٪ ابیات عاشقانه را به خود اختصاص داده‌اند؛ حال آنکه سهم آن‌ها در مرثیه ۲۰/۹٪ و در حماسه ۲۰/۸٪ است. لرزشی‌ها در ابیات عاشقانه ۱۳/۵٪، در مرثیه ۱۳/۴٪ و در حماسه‌ها ۱۲/۹٪ به کار رفته‌اند. همخوان‌های روان نیز در عاشقانه‌ها ۶/۵٪ به کار رفته‌اند؛ درحالی‌که در حماسه ۵/۷٪ و در مرثیه ۴/۹٪ را از آن خود کرده‌اند. بسامد بالای همخوان‌های لرزشی و روان و سایشی در ابیات عاشقانه است که لحن را لطیف و نرم می‌گرداند؛ اما در مرثیه‌ها همخوان‌هایی که بیشترین درصد را به خود اختصاص داده‌اند، همخوان‌های خیشومی و انفجاری سایشی هستند که بیانگر ناله و فغان و نارضایتی و شکوه و گلایه‌اند. خیشومی‌ها در مرثیه ۱۹/۳٪ و انفجاری سایشی‌ها ۳/۳٪ هستند؛ درحالی‌که کاربرد این

همخوان‌ها در عاشقانه‌ها به ترتیب ۱۶/۷٪ و ۳/۱٪ است و در ابیات حماسی، شاهد کارکرد ۱۸/۸٪ و ۳/۱٪ آن‌ها هستیم.

در تحلیل کارکرد هجاها باید گفت که بیشترین هجای به‌کاررفته در ابیات حماسی مربوط به هجای CVC یعنی صامت+مصوت کوتاه+صامت (۳۲/۶٪) و CVCC یعنی صامت+مصوت کوتاه+صامت+صامت (۳/۴٪) است که درصد به‌کارگیری این هجاها در عاشقانه‌ها به ترتیب ۲۹/۶٪ و ۱/۵٪ است. در مرثیه نیز شاهد کاربرد ۳۳/۳٪ و ۱/۶٪ آن‌ها هستیم. هر دوی این هجاهای کشیده، هجاهایی بسته هستند که طبق گفته‌های پیشین، لحن را استوار و کوبنده می‌کنند به‌خصوص که واژه‌های موردنظر در این هجاها بیشتر واژه‌های درخشان «آ» و «اَ» هستند که صداها بلند و عواطفی را بیان می‌کنند که هنگام بروز آن‌ها صدا اوج می‌گیرد؛ مانند خشم و وصف شخصیت‌های تنومند و... در ابیات عاشقانه، هجاهای CV یعنی صامت+مصوت کوتاه (۳۲/۳٪)، CV: یعنی صامت+مصوت بلند (۳۱/۹٪) و CV:CC یعنی صامت+مصوت بلند+صامت+صامت (۰/۵٪) بیشترین درصد را به خود اختصاص داده‌اند. درصد کارکرد این هجاها در ابیات حماسی به ترتیب ۳۲/۲٪، ۲۸/۸٪ و ۰/۱٪ و در مرثیه‌ها به ترتیب ۳۱/۶٪، ۲۹/۱٪ و ۰/۱٪ است. کاربرد بالای دو هجای باز در ابیات عاشقانه، ریتم را تندتر می‌کند و هجای کشیده ی CVCC یعنی صامت+مصوت کوتاه+صامت+صامت به القای مفهوم بهت و شگفتی کمک می‌کند به‌خصوص در ابیاتی که وصف معشوق و زیبایی‌های خیره‌کننده‌ی اوست. همچنین واژه‌های روشن I و e در بافت این هجاها، زبان را لطیف و زیر و سبک می‌گرداند که مناسب احوال عاشقانه است؛ اما مرثیه‌ها فقط در استفاده از هجای CV:C یعنی صامت+مصوت بلند+صامت با ۵/۵٪ بر دو حوزه‌ی معنایی دیگر برتری دارد. این هجای کشیده موجب کشدار شدن لحن مرثیه می‌شود. اولویت‌های بعدی مرثیه در استفاه از هجاهای CV: یا همان صامت+مصوت بلند (۲۹/۱٪) و CVC یا صامت+مصوت کوتاه+صامت (۳۲/۱٪) است که در اولی بعد از عاشقانه‌ها و در دومی بعد از حماسه‌ها واقع شده است. آنچه مسلم است، بسامد بالای واژه‌های بلند و کشیده در مرثیه‌هاست که به کشیدگی و اندوه‌باربودن لحن کمک می‌کند و سرشار از واژه‌های بم و تیره‌ای همچون «أ» و «او» است که بیانگر اندیشه‌ها و عواطف غم‌آلود و ظلمانی است.

منابع

ابن‌ندیم، محمدبن اسحق. (۱۳۵۰). الفهرست. ترجمه‌ی رضا تجدد، تهران: اساطیر.

۱۲. _____ مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) / سال ۹، شماره‌ی ۱، بهار ۱۳۹۶ (پیاپی ۳۱)

اخوان ثالث، مهدی. (۱۳۵۷). *بدایع و بدعت‌ها و عطا و تقای نیما یوشیج*. تهران: توکا.
پویان، مجید. (۱۳۹۱). «سبک‌شناسی آوایی شعر حافظ شیرازی با توجه به دیدگاه‌های موريس گرامون». *بهار ادب*، س ۵، ش ۳، صص ۳۹-۴۵.
خراسانی، محبوبه و همکاران. (۱۳۹۲). «تحلیل آوایی غزل‌های سنایی». *هفتمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی*، صص ۶۵۱-۶۵۵.
دیهیم، گیتی. (۱۳۸۵). *درآمدی بر آواشناسی عمومی*. تهران: ایران.
شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۲). *موسیقی شعر*. تهران: آگاه.
صالحی هیکوئی، جواد. (۱۳۹۳). *بررسی سبک‌های آوایی القاگر شعر دفاع مقدس با تکیه بر اشعار سلمان هراتی و قیصر امین پور*. پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد دانشکده‌ی علوم انسانی دانشگاه شاهد.
عظیمی، محمدجواد. (۱۳۸۸). *موسیقی شعر حافظ*. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
فراهیدی، خلیل‌بن‌احمد. (۱۹۶۷). *العین*. بغداد: دارالحریه.
فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۶۶-۱۳۷۵). *شاهنامه*. به کوشش جلال خالقی مطلق، نیویورک: مزدا.
قویمی، مهوش. (۱۳۸۳). *آوا و القا؛ رهیافتی به شعر اخوان ثالث*. تهران: هرمس.
نقوی، نقیب. (۱۳۸۴). *بررسی موسیقی شعر در شاهنامه‌ی فردوسی بر پایه‌ی قافیه و ردیف*. رساله‌ی دکتری دانشگاه فردوسی مشهد.

Gerammont, Maurice. (1960). *Traite de fonetiqu*. paris: lib Ddelagrave.
_____. (1965). *Petit Traite de versification francais*. paris:A. colin.