

ارزیابی آرایه‌های حروفی در بدیع فارسی از دیدگاه زبان‌شناسی، آواشناسی و واج‌شناسی

مرتضی حیدری *

چکیده

هدف مقاله حاضر آن است تا ثابت کند آرایه‌هایی که در کتاب‌های بدیع فارسی با مبنا قرار دادن حروف الفبا شناسانده شده‌اند، فاقد دقت علمی و زیبایی‌شناختی هستند. این پژوهش بر اساس دانش‌های زبان‌شناسی، آواشناسی و واج‌شناسی سامان یافته و آرایه‌های حروفی از این دیدگاه آفت‌یابی شده است. نگارنده پس از بررسی آرای پژوهشگران قدیم و جدید حوزه بدیع لفظی به این نتیجه می‌رسد که مبنای زیبایی‌شناختی همه آرایه‌های حروفی تکرار آواهاست، نه تعاریفی که از آنها ارائه شده است. در پایان پیشنهاد می‌کند، بدیع لفظی فارسی که دانش مطالعه موسیقی کلام است، بر اساس دانش‌های به‌کاررفته در این مقاله بازبینی و بازنویسی شود تا جنبه‌ای علمی پیدا کند.

کلیدواژه‌ها: آرایه‌های حروفی، بدیع لفظی، زبان‌شناسی، آواشناسی، واج‌شناسی

الف - مقدمه

۱ - بیان مسئله

هر گاه از دانشجویان درس عمومی درباره زیبایی شعری استفسار کنید، بی‌درنگ پاسخ می‌دهند، واج‌آرایی. اغلب، همین پاسخ بی‌درنگ را از دانشجویان رشته ادبیات نیز دریافت خواهید کرد. این آسان‌ترین پاسخ، البته با ندانستن قوانین و ضوابط آوایی رابطه مستقیمی دارد و قرن‌ها پژوهشگران بلاغی ما را نیز سردرگم کرده است. آرایه‌های حروفی آرایه‌هایی هستند که در آنها حروف الفبا و کیفیت‌های نگارشی، تصویری و تألیفی بررسی می‌شود. از آنجا که در کتاب‌های بلاغی فارسی، موازین و هنجارهای علمی در تبیین و تحلیل زیبایی‌شناختی آواها به کار نرفته، ارزش‌های کاربردی و هنری تکرار آواها پوشیده مانده و توجیه نادرستی از آرایه‌های حروفی ارائه شده است. بنابراین، دغدغه بنیادین نگارنده پاسخ به این پرسش است:

چگونه می‌توان آرایه‌های حروفی را با موازینی علمی و سنجش‌پذیر ارزیابی کرد؟

۲ - روش و نوع پژوهش حاضر

نگارنده از روشی تاریخی و رویکردی تحلیل محتوایی در پژوهش خود سود برده است. چارچوب نمونه‌گیری این پژوهش، نمونه‌گیری طبقه‌بندی شده^۱ است؛ یعنی کتاب‌های بدیع فارسی و کتاب‌های زبان‌شناسی و آواشناسی از دو طبقه کهن و امروزمین با توجه به معیار شاخص بودن، ابزار کار نگارنده قرار گرفته‌اند.

۳ - پیشینه و اهمیت پژوهش حاضر

در زمینه ارزیابی انتقادی بدیع لفظی، باید به دو پژوهش گران‌سنگ اشاره کرد: کتاب موسیقی شعر از شفیعی کدکنی و جلد نخست از زبان‌شناسی به ادبیات کوروش صفوی. کتاب *آوا و القا*، از مهوش قویمی، نیز نکته‌های ارزشمندی درباره معانی و مفاهیم برآمده از تکرار آواها دارد. شفیعی کدکنی درباره مبانی موسیقایی صنایع بدیعی در صفحات ۲۹۳ - ۳۱۳ گفت‌وگو کرده است. فصل یازدهم جلد اول کتاب از زبان‌شناسی به ادبیات، نیز در نقد بدیع لفظی است. صفوی بسیاری از آرایه‌های بدیع لفظی سنتی و مبانی آنها را نقد می‌کند: جناس خط (ص ۱۱۶)، قلب (ص ۱۱۸)، سجع متوازی (صص ۱۱۸ - ۱۱۹)، روش تسجیع (صص ۲۲۳ - ۲۲۵). وی پس از نشان دادن گونه‌های تکرار آوایی در مرتبه هجاها، فارسی، نتیجه می‌گیرد که هر یک از این تکرارهای واجی بخش‌هایی از چند صنعت بدیع سنتی را شامل می‌شود. (صفوی، ۱۳۹۰: ۱۹۵). همچنین، پس از نقل آرای یاکوبسن درباره توازن^۲ که بنیان کلام منظوم است، اهمیت تکرارهای آوایی را چنین گوش‌زد می‌کند: «به نظر می‌رسد که توازن آوایی لازمه پدید آمدن توازن واژگانی است و انگار شاعران برای پدید آوردن توازن نحوی نیز توازن واژگانی را لازمه کار می‌دانند» (صص ۲۴۹ - ۲۵۰). قویمی از آرای گرامون و یاکوبسن در پژوهش خود بهره برده و گرچه در مقایسه با شفیعی کدکنی و صفوی مباحث آواشناسی مانند واج‌گاه‌ها و شیوه تولید آواها را کانون ارزیابی خود قرار داده، از واج‌شناسی (کیفیت تألیف آواها و هنجارهای حاکم بر تأثیر و تأثر آنها بر یکدیگر) کمتر سخنی گفته است. تحلیل علمی آواهای کلام، نه تنها در زیبایی‌شناسی، بلکه در مطالعات سبک‌شناختی و زبان‌شناسی تاریخی نیز اهمیت کاربردی دارد. شاخه‌ای از سبک‌شناسی که تأثرات آوایی را مطالعه می‌کند، سبک‌شناسی آوایی^۳ نام دارد. (Crystal, 2006: 460 / stylistics). [۱]. همچنین، واج‌آرایی در زبان‌شناسی تاریخی و بازسازی ساختارهای آوایی سودمند است. (Bussmann, 2006: 42 / alliteration). اهمیت و نوآوری ویژه این پژوهش در میان هم‌تایان خود، کاربرد فنی دانش زبان‌شناسی، آواشناسی و واج‌شناسی برای ارزیابی آرایه‌های حرفی در کتاب‌های بدیعی فارسی و آفت‌یابی روش‌شناختی و زیبایی‌شناختی این آرایه‌هاست.

۴ - فرضیه‌های پژوهش

۴ - ۱. بدیع لفظی که دانش سنتی زبان فارسی برای مطالعه موسیقی کلام است، در گذار زمان حیاتی منفک از دانش زبان‌شناسی و آواشناسی داشته است. از این رو، بسیاری از آرایه‌های حرفی فاقد هنجارهای علمی و ارزش‌های هنری هستند.

۴ - ۲. روش علمی تبیین و تحلیل موسیقی کلام، بهره‌گیری از آرای زبان‌شناسان ایرانی، مسلمان و غربی در پژوهش‌های بلاغی است. برای ارتقای دانش زیبایی‌شناسی سخن فارسی، کتاب‌های بدیعی دانشگاهی را باید از دیدگاه آواشناسی و واج‌شناسی خاص زبان فارسی بازبینی و بازنویسی کرد، زیرا «بسیاری از آثار آواشناسی در سرزمین‌های اسلامی، عمدتاً درباره زبان عربی‌اند؛ زبانی که آواهای آن با آواهای زبان موالی و به‌خصوص ایرانیان، سخت متفاوت بوده است» (سمایی، ۱۳۸۸: ۶۳).

¹ stratified sampling

² parallelism

³ phonostylistics

۴ - ۳. تکرار آواها، هنجار حاکم بر همه آرایه‌های حروفی و حتی همه آرایه‌های بدیع لفظی (سجع، جناس، موازنه، ترصیع و...) و اساس کلام منظوم است.

۵ - مفاهیم و کلیات

بدیع لفظی^۱ شاخه بسیار مهمی از زیبایی‌شناسی سخن فارسی است. هدف از این دانش، مطالعه و ارزیابی موسیقی سخن با استفاده از ابزارهایی است که آرایه^۲ نامیده می‌شوند. آرایه، چنانکه از نامش پیداست، همه شگردهایی است که سخنوران برای آرایش هنر خویش به کار می‌گیرند. بنابراین، آرایه‌های بدیع لفظی، باید سنجه‌ای زیبایی‌شناختی برای تحلیل موسیقی سخن باشند. «مطالعه زیبایی‌شناختی آواها را زیبایی‌شناسی آوایی^۳ می‌نامند» (Crystal, 2008: 361 / phonaesthetics). با نگاهی تاریخی به کتاب‌های بدیعی فارسی، که شیوه پژوهشی آنها بیشتر بر اساس کتاب مطول تفتازانی است، درمی‌یابیم که بلاغیون ما به جای آنکه در پی تحلیل زیبایی‌های موسیقایی سخن باشند، به اکتشافاتی در زمینه اعطای القاب و عناوین بیهوده دست یازیده‌اند [۲]. «بدیع، بیشتر از معانی و بیان، همواره دستخوش بازی و اصطلاح‌تراشی بیکارهای دوران انحطاط فرهنگی بوده است. به طور خلاصه می‌توان گفت که رابطه آشکار و مستقیمی وجود دارد میان رشد عناوین و مصطلحات بدیع و انحطاط خلاقیت ادبی در زبان عربی و فارسی» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۲۹۳ - ۲۹۴). نیما یوشیج، بدیع را علمی می‌داند که «نقصان فهم و گمراهی را از اعقاب گرفته و به اخلاف می‌دهد» (یوشیج، ۱۳۵۴: ۱۱۲). برخلاف آنچه معهود و متعارف ذهن آدمی است، تشخیص و اصالت یک زبان در گام نخست، در رده واج‌ها و هجاها پدیدار می‌شود و واژه‌ها، گروه‌ها و جمله‌ها مشخصه‌های اصیل کمتری دارند. «زبان در مرتبه واژگان به آسانی تأثیر می‌پذیرد و در معرض تغییر و تحول درونی و بیرونی قرار می‌گیرد، اما در مرتبه واج بسیار مقاوم است و به آسانی تحت تأثیر زبان دیگر قرار نمی‌گیرد؛ چنانکه زبان فارسی در طی رابطه هزار و چندساله‌اش با زبان عربی، تقریباً هیچ واجی را از این زبان در خود نپذیرفته است. مقاومت زبان در مرتبه هجا کمتر می‌شود» (نجفی، ۱۳۹۰: ۶۸). در کتاب‌های بدیعی سنتی، رده واژگانی زبان مبنای تحلیل قرار گرفته است و از تحلیل‌های مبتنی بر ردگان واجی و هجایی زبان خبری نیست. برای آنکه بتوان به شیوه‌ای علمی زیبایی‌موسیقایی سخن را دریافت، باید از دانش‌های زبان‌شناسی^۴، آواشناسی^۵ و واج‌شناسی^۶ بهره برد. این دانش‌ها در آرای دانشمندان ایرانی و مسلمان رایج بوده است، اما بلاغیون ما از آنها بهره‌ای نبرده‌اند و از همین رو دانش بدیع لفظی زمینه‌ای روشمند نیافته است. آرای ابن‌سینا در مخارج الحروف و در علم موسیقی ریاضیات رساله شفا، اندیشه‌های فارابی در کتاب الحروف و آثار وی درباره موسیقی، آرای اخوان‌الصفا و دیدگاه‌های خواجه‌نصیرالدین طوسی در اساس الاقتباس و معیار الاشعار، همگی منابع ارزشمندی برای مطالعه آواهای کلام و موسیقی برآمده از آنهاست که پس از گذشت قرن‌ها، با وجود پیشرفت دانش زبان‌شناسی و آواشناسی هنوز هم معتبر هستند.

تکرار واج‌ها زمینه موسیقایی سخن است و کلام را آهنگین می‌کند. کلام آهنگین و موزون نیز به گفته خواجه نصیر از عوامل خیال‌انگیزی کلام است (طوسی، ۱۳۶۱: ۵۸۷). «تکرارهای آوایی در چند مرتبه قابل تقسیم‌بندی‌اند: تکرار یک واج، چند واج درون یک هجا، کل هجا و توالی چند هجا. باید به این نکته اشاره کرد که تکرارهای کلامی در هر سطح تحلیل [رده‌واژگان، گروه یا جمله] که قابل بررسی بنماید، گونه‌ای از «تکرار آوایی را متضمن است» (صفوی، ۱۳۹۰: ۱۸۴). [۳]. «بحث درباره واج‌های زبان معمولاً به چند بخش تقسیم می‌شود: الف) استخراج واج‌ها و رده‌بندی آنها؛ ب) استخراج واحدهای زبرزنجیری (مانند آهنگ،

^۱ literal rhetoric/scheme

^۲ ornament

^۳ phonaesthetics

^۴ linguistics

^۵ phonetics

^۶ phonology

تکیه، نواخت) و رده‌بندی آنها؛ ج) ترکیب واج‌ها و تشکیل هجا و تکواژ (واج‌آرایی)» (نجفی، ۱۳۹۰: ۴۹). در بدیع لفظی فارسی اثری از این سه بنیان تحلیلی دیده نمی‌شود و برخی از بدیعیان متأخر تنها به ذکر تکرار همخوان‌ها یا واکه‌ها بسنده کرده‌اند. آنچه در تکرار آواها و زیبایی برآمده از آنها نقشی بنیادین دارد، چگونگی ترکیب و تألیف آواها با یکدیگر است که می‌توان آن را در دو دسته تکرارهای آوایی یکنواخت (تکرارهای خودکار) و تکرارهای آوایی مبتنی بر تشابه و تباین (تکرارهای هنری) طبقه‌بندی کرد. هر دو گونه این تکرارها، موسیقایی هستند، اما ارزش هنری گونه دوم بیشتر است. ابوعلی سینا به ارزش هنری چنین تکراری واقف بوده و اصل ایقاع (چگونگی هماهنگی آواها) را برآمده از نغمه‌های مختلفی می‌داند که تفاوت متناسبی میان آنها برقرار است (ابوعلی سینا، ۱۴۰۵: ۸۶). [۴]. اخوان‌الصفا نیز پس از آنکه درباره کیفیت تألیف همه پدیدارهای متضاد و مختلف و متباین دنیا استدلال کرده‌اند، نغمه‌های متفاوت و متباین موسیقی را نیز نمونه‌ای از این تألیف دانسته‌اند که بر اساس نسبتی با یکدیگر اتحاد و امتزاج یافته‌اند و باعث التذاذ می‌شوند (اخوان‌الصفا، ۱۴۱۲: ۲۵۲). [۵]. همین نکته مورد تأکید پژوهشگران غربی نیز قرار گرفته است: «اگر بپذیریم که توازن از طریق گونه‌های تکرار پدید می‌آید، باید میان این شیوه از تکرار و تکرار مکانیکی تمایزی قایل شد. بنا به گفته یاکوبسن، بخشی از الگوی متوازن باید متشابه و بخشی دیگر متباین باشد و اگر میان دو ساخت متوازن ضربی از توازن وجود نداشته باشد، تکرار به دست آمده صرفاً جنبه مکانیکی خواهد داشت و از ارزش ادبی برخوردار نخواهد بود. در واژگان بُرید و درید، هجای rid متشابه و دو هجای bo و da متباین هستند (صفوی، ۱۳۹۰: ۱۶۷). بررسی ساختاری یک اثر زمینه‌های مشترک و متغیر آن اثر را دربرخواهد گرفت. این بررسی، با واج‌شناسی، نظام واکه‌ها و همخوان‌های متشابه یا متفاوت مبتنی بر تباین‌های آوایی، آغاز می‌شود (Strazny, 2005: 290 / structure).

از نکات بسیار مهمی که در مطالعه آواها مطرح شده، بحث درباره القاگر بودن آواهاست که ویژه اندیشمندان غربی نبوده است. خواجه نصیرالدین طوسی درباره تأثیر آواها می‌نویسد: «هر نغمتی محاکات حالی کند؛ مانند نغمت درشت که محاکات غضب کند و نغمت حزین که محاکات حزن کند و این صنف خاص بود به شعری که به لحنی مناسب روایت کنند و از قبیل عرضیات بود و همچنین دلالت بر غضب یا بر حلم یا بر تحقیق یا بر ارتیاب یا بر رقت سخن یا بر ترائی به جد یا به هزل یا اظهار یکی و اخفای دیگر بر سبیل اخذ به وجوه چنانک گفته‌ایم از این باب بود» (طوسی، ۱۳۶۱: ۵۹۱ - ۵۹۲). تکرار واج‌ها و ارزش آواشناختی برآمده از آنها هنگامی به اوج خود می‌رسد که دلالتی معنی‌شناختی^۱ را به دنبال خود داشته باشد. «تجلیل»، زیبایی سخن را برآمده از آهنگ و طنین واژه‌ها و تداعی برآمده از تشبیه و تضاد دانسته و اشاره‌ای به مفاهیم و تداعی برآمده از آواها نکرده است (تجلیل، ۱۳۷۱: ۸).

«یاکوبسن، معتقد است، در زبان شعر، آنجا که نشانه به عنوان نشانه، ارزشی مستقل به خود می‌گیرد، جنبه نمادین آواها فعلیت می‌یابد و نوعی همراهی با مدلول را پدید می‌آورد.... اصوات را باید به عنوان دال‌هایی مورد مطالعه قرار داد و ساختار رابطه بین اصوات و مفاهیم را روشن کرد» (قویمی، ۱۳۸۳: ۹۰ - ۹۱). «اگرچه شاعران دوران گذشته، احتمالاً به گونه‌ای ناخودآگاه و بیشتر برای ایجاد موسیقی و هماهنگی در شعر از تکرار واج‌ها بهره می‌برده‌اند، اما از قرن نوزدهم و به‌ویژه از عصر نمادگرایان به بعد، بینش بزرگان شعر و ادب فرانسه نسبت به این مقوله تغییر کرد. بسیاری از شعرا آواها را القاگر دانستند: القاگر شکل و حجم، رنگ، رایحه و حرکت» (همان: ۹). زبان‌شناسی که بیش از همه به طبقه‌بندی آواها و دلالت‌های برآمده از آنها پرداخته، موريس گرامون^۲ فرانسوی است [۶]. مفاهیم و معانی برآمده از تکرار صداها را صدامعنایی^۳ می‌نامند.

¹ semantic

² Maurice Grammont

³ onomatopoeia

آریان‌پور، برابر واژهٔ onomatopoeia را نام‌آوا، آوانام، تسمیهٔ صوتی و کاربرد آوانام‌ها گزارش کرده است (آریان‌پور، ۱۳۷۷: onomatopoeia). «صدامعنایی یا تصویرپردازی صوتی^۱ یا سمبولیسم آوایی^۲ (در متون ادبی، به‌ویژه شعر، کاربرد گسترده و فراگیری دارد)» (Brown, 2004: 464 / imagic iconicity). [۷]. «نام‌آواها را پایهٔ گسترش زبان‌های دنیا دانسته‌اند، اما از آنجا که بخش کوچکی از ساختار زبان‌های دنیا بر اساس صدامعنایی (دلالت طبیعی آواها بر معانی برآمده از آنها) است، زبان‌شناسان دنیا، عموماً این نظریه را رد کرده‌اند» (Malmkjær, 2002: 390 / origin of language). در زبان‌شناسی و آواشناسی هر نمود اندیشگانی منعکس شده از آواها را اندیش‌آوا^۳ می‌گویند (Crystal, 2008: 235/ideophone). «اندیش‌آواها نمایش مفهومی از صدامعناها هستند که یا مفاهیم آوایی را منتقل می‌کنند (مانند [ketəkətəkətə] که صدای دویدن فیل را تداعی می‌کند)، یا مفاهیم تصویری را (مانند [gudugudu] که چیزی بزرگ و گرد را فریاد می‌آورد). (Bussmann, 2006: 532 / ideophone). بنابراین، مفاهیم برآمده از تکرار آواها، مفاهیمی صوتی - تصویری هستند و پل ارتباطی میان فرستنده و گیرنده در انتقال عواطف و خیال- انگیزی به شمار می‌روند [۸].

ب - ارزیابی آرایه‌های حروفی در مهم‌ترین کتاب‌های بدیعی

۱ - موشح: «وشاح بر بستن است؛ وشاح قلادهٔ زنان باشد مرصع به جواهر، و این صنعت چنان باشد که شاعر در اوایل و اواخر فحسب یا اواسط فحسب حروف و کلمات آرد که چون الفاظ و حروف جمع کنند از مجموع یا از هر یک بیت جدا مثلی یا دعایی یا اسمی حاصل شود... و در این زمان این صفت نمی‌ورزند (تاج‌الحلاوی، ۱۳۸۳: ۶۶). جملهٔ پایانی مؤلف دقایق‌الشعر، گویای آن است که این آرایهٔ بدیعی، حتی در قرن هشتم، خواستارانی نداشته است. «این صنعت چنان است که شاعر در اوّل هر شعری یا هر مصرعی یا در اواسط آن‌ها حروفی یا کلماتی آورد که چون آنها را جمع نمایند، نامی یا لقبی بیرون آید. اهلی شیرازی را سه قصیده و سلمان ساوجی را قصیده‌ای است که از حروف اوایل آن قصیده، قطعه استخراج می‌شود. همچنین، از کلمات اواسط آن‌ها اشعاری که هر یک از آن اشعار مشتمل بر صنعتی و بحری و قافیه‌ای است و از حشو مستخرجات نیز غزلی بیرون می‌آید. در این جا ذکر آنها موجب تطویل است.» (نجفقلی میرزا، ۱۳۶۲: ۱۶۲ - ۱۶۳). فشارکی، توشیح را این‌گونه شرح داده است: «توشیح (تشریح و توأم): آن است که شاعر در اوّل یا میانهٔ ابیات قصیده، کلماتی بیاورد که چون مستقلاً خوانده شود، همان طور که هست یا با تصحیف و تغییر، خود قصیده‌ای مستقل به شمار آید و یا حروفی در آغاز یا میانهٔ ابیات بیاورد که جمعاً نام یا لقب شخصی گردد...»:

معشوقه دلم به تیر اندوه بخشست حیران شدم و کسی نمی‌گیرد دست

مسکین تن من ز پای محنت شد پست دست غم دوست پشت صبرم بشکست

(رشید و طوطا)

که نام «محمد» از حروف آغازین هر مصراع درمی‌آید. قدام کلمات توشیح را تفنناً به گونه‌های درخت، حیوان و دایره ترسیم می‌کردند. گونهٔ درخت را مشجر و گونهٔ حیوان را مجسم و مصور و گونهٔ دایره را مدور می‌خواندند (فشارکی، ۱۳۸۹: ۶۳ - ۶۴). آشکار است که پی بردن به نام ممدوح شاعر، نه لذت موسیقایی دارد و نه لذت معنایی. آنچه به گوش‌نوازی ابیات یادشده یاری رسانده تکرار همخوان‌های /n/ و /m/، /s/، /š/ است. مؤلفه‌های آوایی همخوان‌های «ش، س، م، ن» از این قرار است:

¹ acoustic iconocity

² sound symbolism

³ ideophone

ش: همخوان ششی، برون سو، سخت، بی واک، سایشی (پاشیده / تفضی)، دهانی، لثوی - کامی.

س: همخوان ششی، برون سو، سخت، بی واک، سایشی (صفیری / سوتواره)، دهانی، لثوی.

م: همخوان ششی، برون سو، نرم، واک دار، دولبی، خیشومی.

ن: همخوان ششی، برون سو، نرم، واک دار، لثوی، خیشومی. [۹].

با مقایسه مؤلفه‌های آوایی این چهار همخوان تکرار شده، درمی‌یابیم که هر چهار همخوان، دو به دو، تنها در واجگاه (محل تولید واج) خود اندکی اختلاف دارند. افزون بر این، همخوان‌های بی واک و سخت «ش» و «س» تباینی را با همخوان‌های نرم و واک دار «م» و «ن» می‌سازند که نقش مهمی در ایجاد توازن آوایی ابیات دارد. این توازن آوایی منعکس شده در ابیات، الفاکر است؛ زیرا «م» و «ن» در زبان فارسی اصواتی هستند که به هنگام تلفظ آنها هوا از راه بینی خارج می‌شود. بنابراین، این واج‌ها غالباً صدایی شبیه به تونق آهسته، یعنی در واقع اصواتی ناشی از ناخشنودی و نارضایتی و نیز تأتی و سستی و رخوت و ناتوانی و درماندگی را تداعی می‌کنند» (قویمی، ۱۳۸۳: ۴۹). «سایشی‌های تفضی: «ژ، ش، ج، چ» در زبان فارسی بیانگر حرکتی سریع و غالباً بی‌صدا هستند؛ مانند بال زدن تند و بی‌صدای پروانه. همچنین در بیان شکوه و شکایت، نگرانی و اضطراب، رنجش و حیرت و احساس سقوط و شکست به کار می‌روند. این همخوان‌ها غالباً با «ز» و «س» سایشی - صفیری همراه هستند (همان: ۵۹ - ۶۲). اکنون درمی‌یابیم که همخوان‌های خیشومی، سایشی و صفیری تکرار شده در نمونه یاد شده برای آرایه توشیح با بافت معنایی ابیات که نومیدی، حرمان و گله‌مندی گوینده را بازگو می‌کند، کاملاً سازگار افتاده است و زیبایی ابیات از قیل تکرار آواهای دلالتگر است، نه گنجاندن نام ممدوح در شعر.

۲ - معماً: معمّا پروری نیز شباهت زیادی به آرایه توشیح دارد. «در معمّا پایه کار بیشتر بر بازی با حروف و واژگان نهاده شده است. نمونه‌ای از معمّا را که چندان پیچیده نیست، در این بیت از خواجوی کرمانی می‌یابیم:

دندان اسب بشکن و شه را بر او نشان تا نام آن پریرخ سیمین بدن شود

اگر دندان اسب را که «س» است بشکنیم و «شه» را بر او بنشانیم، نام «شهاب» به دست خواهد آمد. هم او با نشاندن «آه» باشگونه در میانه شب، بدین سان باری دیگر به شهاب رسیده است:

آه مقلوب در میانهُ شهب نام آن ماه مهربان من است

(کزازی، ۱۳۸۱: ۱۶۵ - ۱۶۶)

در ادبیات مغرب‌زمین، نیز معمّاسازی رایج بوده است. «معمّا^۱ شعر کوتاهی را گویند که شاعر در آن اسم کسی یا چیزی را پنهان کرده باشد و خواننده پس از تأمل بسیار بتواند آن نام را پیدا کند» (داد، ۱۳۸۷: ۴۴۳ / معمّا). آریان‌پور، معمّا را برابر واژه انگلیسی logogriph گزارش کرده است. Logogriph واژه‌ای یونانی به معنای معمّاواژه^۲ است. واژه یا قطعه شعری برآمده از بازی‌های حروفی و واژگانی است^۳ که می‌توان آن را [به قرائنی] حدس زد (cudden, 1999: 477 / logogriph). سخنوری که این صنعت را در هنر خویش به کار می‌گیرد، آشکارا، دشوارگویی و به تکاپو انداختن مخاطب خود را برای کشف نکته‌ای پوشیده، هدف غایی خویش قرار داده است. پوشیدگی و تکاپوی هنری (هم برای گوینده و هم برای مخاطب) آن‌گاه ارجمند است که غایتی بی‌مانند یا کم‌مانند در ورای آن باشد. بنابراین، چنین آرایه‌ای عیار زیبایی‌شناختی بسیار ناچیزی دارد و بیشتر، نوعی سرگرمی و آزمون هوش و حافظه است. در نمونه‌های یاد شده، تکرار همخوان‌ها و واکه‌ها، بی‌آنکه دلالتی معنایی داشته باشد،

^۱ logograph

^۲ word riddle

^۳ anagram

موسیقی سخن را افزایش داده است. معماورزی در شعر فارسی «مایهٔ بدبختی چندین نسل شده است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: پانوشت ص ۲۹۷). می‌توان مادهٔ تاریخ‌سازی^۱ را نیز گونه‌ای معماورزی دانست: «شعری است که در آن شاعر تاریخ وقوع حوادث مهمی از قبیل وفات بزرگان یا جلوس پادشاهان یا فتح شهر یا بنای ساختمانی را به صورت کلمه یا عبارتی ذکر می‌کند، به طوری که وقتی حروف آن کلمه یا عبارت بر حسب اعداد حروف ابجد محاسبه شود، تاریخ مورد نظر به دست آید» (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۲۶۶ / مادهٔ تاریخ). عبید زاکانی در خاتمهٔ عشاق‌نامهٔ خود، سروده است:

به بهتر طالع و فرخنده‌تر فال دوم روز رجب در نون الف ذال

(عبید زاکانی، ۱۳۷۱: کلیات، عشاق‌نامه)

که مجموع اعداد معادل حروف نون، الف، ذال می‌شود ۷۵۴ که تاریخ سروده شدن عشاق‌نامهٔ شاعر است. جز تکرارهای آوایی احتمالی، ارزش هنری دیگری برای این آرایه نمی‌توان قایل شد. «این کار از قرن هفتم به بعد متداول شد و بعدها تکلف بسیاری در آن به کار رفت.... این گونه تکلف‌ها در قرن دهم و یازدهم بسیار معمول و متداول بود» (پیشین: همان‌جا).

۳ - مصحف: مصحف آن است که شاعر و منشی در نثر و نظم الفاطی استعمال کنند که اگر نقطه و حرکات آن بگردانی ثنا و آفرین به هجو و نفرین بدل گردد. أنتَ الْمُجِيبُ الْمُخِيبُ...» (تاج‌الحلاوی، ۱۳۸۳: ۷۸). یکی از نمونه‌های یادشده برای آرایهٔ مصحف در کتاب *دقایق‌الشعر*، مثال عربی فوق است و پیداست که هنجارهای آوایی زبان عربی با زبان فارسی، بسیار متفاوت است. اگر واژهٔ الْمُخِيبُ به صیغهٔ اسم مفعول خوانده شود، مدح است (تو پذیرای [هر] ناامیدی) و اگر به صیغهٔ اسم فاعل خوانده شود، هجو است (تو پذیرای ناامیدکننده‌ای). مصحف «آن است که اگر اعراب یک لفظ بگردانی، سخن از مدح به هجو شود و از اسلام به کفر. سخن هر سری را کند تاج‌دار؛ اگر جیم را ساکن خوانند مدح باشد و اگر مکسور خوانند هجو (همان: ۷۸). «گشتگی» یا تصحیف از دیگر بازی‌های واژگانی است که سروده‌های شوخ و طنزآلود را به کار می‌تواند آمد. گشتگی آن است که ساخت سخن آنچنان باشد که با اندک دیگرگونی در آن، زمینهٔ معنایی یکسره بگردد؛ و از ستایش به نکوهش، از زیبا به زشت و از جدّ به هزل بگردانید. برای نمونه، سرودهٔ زیر را:

حُرٌّ وَّ مُحَبِّبٌ وَّ گُلِ گَلْبَنانِ پَدَر یا مَرْدِ نِکِیّی و نِکوسازِ درِ سَفَر

اگر بگردانیم، چنین خواهد شد:

حُرٌّ و مَحْتَبِبٌ و کَلِ کَلْتَبانِ پَدَر نامردِ بَنگِیّی و نِگوسارِ درِ سَقَر

گاه، گشتگی تنها با دیگرگونی در حرکت حرفی رخ می‌دهد؛ نمونه را، اگر تاج در سرودهٔ زیر به سکون خوانده شود، ستایش سخن است؛ و اگر به زیر، نکوهش آن: سخن هر سری را کند تاج‌دار (کزازی، ۱۳۸۱: ۱۷۷ - ۱۷۸). در نمونه‌های یادشده، تغییر نقطه‌ها و حرکات واژه‌ها وجه کلام را دگرگون کرده است، اما شواهد آورده‌شده، نمونه‌های بسیار نادری هستند که بیشتر بدیعان به آنها استناد کرده‌اند، همچنین، سروده‌های سخیف و کم‌ارزشی به شمار می‌روند که تنها دارای ارزش موسیقایی اندکی برآمده از تکرار واج‌های /h/ و /x/ و /g/ و /k/ با مؤلفه‌های آوایی زیر هستند:

ح: همخوان ششی، برون‌سو، سخت، بی‌واک، سایشی، دهانی، چاکنایی

خ: همخوان ششی، برون‌سو، سخت، بی‌واک، سایشی، دهانی، ملازی

ک: همخوان ششی، برون‌سو، سخت، بی‌واک، دمیده، انفجاری، دهانی، نرم‌کامی

گ: همخوان ششی، برون‌سو، نرم، واک‌دار، انفجاری، دهانی، نرم‌کامی

¹ choronogram

دو همخوان نخست تنها در واج‌گاه و دو همخوان دیگر تنها در واک‌داری با یکدیگر تقابلی دارند. این همسانی‌ها و تقابلی‌ها در کنار توزیع یکسان آواها در ابیات متقابل با سازه‌های هجایی به‌تقریب همسان، موسیقی سخن را افزایش داده است.

۴ - **متزلزل:** آرایه دیگری که مؤلف دقایق‌الشعر با ویژگی‌های آرایه مصحف نام برده - بی‌آن‌که تمایزی میان این دو قایل باشد - آرایه متزلزل است: «آن است که اگر اعراب یک لفظ بگردانی، سخن از مدح به هجو شود و از اسلام به کفر: سخن هر سری را کند تاج‌دار؛ اگر جیم را ساکن خوانند مدح باشد و اگر مکسور خوانند هجو» (تاج‌الحلاوی، ۱۳۸۳: ۷۸). فشارکی، نیز عیناً گفته‌های صاحب دقایق‌الشعر را تکرار کرده است: «متزلزل در لغت به معنی لرزنده و جنبنده است و در اصطلاح آن است که نویسنده یا شاعر چنان سخنی آرد که با اندک تغییری در حرکات، معنی به کلی فرق کند، مثلاً «کارزار» که اگر به کسر را بخوانیم و یا ساکن، معنی دگرگون می‌شود و یا کلمه «تاج‌دار» که تاج‌دار با تاج‌دار بسیار متفاوت است» (فشارکی، ۱۳۸۹: ۱۵۵).

۵ - **خیفای:** «اسبی را گویند که یک چشم او سیاه بود و یکی کبود و این صنعت در باب بلاغت چنان است که شاعر از نظم و نثر خویشتن کلماتی آرد که حروف یک کلمه منقوط باشد و یکی معطل:

زین عالم شد او به بخشش مال تیغ او زینت ممالک شد»

(تاج‌الحلاوی، ۱۳۸۳: ۷۹)

«این صنعت چنان است که یک کلمه تمام منقوط باشد و یک کلمه بی‌نقطه... سلمان ساوجی گوید:

بختت معالاً تختت ممهد جشنت مروح عیشت مؤکد»

(نجفقلی میرزا، ۱۳۶۲: ۱۳۸)

پیداست که این آرایه هیچ ارزش هنری نمی‌تواند داشته باشد؛ نه موسیقی سخن را افزوده و نه معنای آن را پرورده. در نخستین نمونه یادشده، تکرار همخوان سایشی - تفضی /s/ که جزء همخوان‌های تسریبی (پیوسته) است و به دلیل کشیده بودن، واحد زمانی^۱ بیشتری را به خود اختصاص می‌دهد، نوعی جریان و حرکت را تداعی می‌کند که با ویژگی‌های ممدوح (بخشنده‌گی و جنگاوری) تناسب دارد. [۱۰]. در نمونه دیگر، تکرار همخوان‌های «خ، ت، م، ش» در واژگان هم‌وزنی با ساختار هجایی و سازه همخوانی و واکه‌ای به‌تقریب یکسان و همچنین، توازن نحوی موجود در میان پاره‌های هر مصرع، موسیقی کلام را پرورده است.

۶ - **رقتا:** «گوسفندی را گویند که منقوط باشد به نقطه سیاه و سفید و در این باب آن است که شاعر کلماتی آرد که یک حرف از آن منقوط باشد و یکی معطل و این هر دو در عربی بیشتر دست دهد که در پارسی کم گفته باشند:

چون من از هجر پری‌رخ صنم توبه شکن بسی آشوب کند بلبل خوش طبع چمن»

(تاج‌الحلاوی، ۱۳۸۳: ۷۹ - ۸۰)

«این صنعت چنان است که متکلم در نظم یا نثر کلماتی آورد که یک حرف آن نقطه داشته باشد و حرفی نقطه نداشته باشد... مثال از شعر پارسی، اهلی فرماید:

جان کند تا ز غمزه جانان می‌سزد جای وی میانه جان»

(نجفقلی میرزا، ۱۳۶۳: ۱۵۲)

¹ timing unit = mora

در نمونه‌ای که مؤلف دقیق‌الشعر آورده، تکرار همخوان‌های سایشی - تفضی /ç/، /j/ و /š/ ناامیدی، اندوه و زاری عاشق را در فراق معشوق تداعی کرده است. تکرار دوگانه پی‌واج / واژه‌بست^۱ «ب» در هر دو مصرع موسیقی کلام را دلنشین‌تر کرده است. در نمونه دوم، تکرار همخوان‌های سایشی - تفضی /j/، سایشی - صغیری /z/ و خیشومی‌های /m/ و /n/ موسیقی سخن را افزایش داده. «سایشی‌های لثوی^۲ «س» و «ز» برای بیان دمشی همراه با صغیر^۳ (t) یا صغیری همراه دمش به کار می‌روند و غالباً صوت باد را تداعی می‌کنند که نوعی هماهنگی تقلیدی است. این واج‌ها، همچنین برای بیان احساساتی نظیر کین و نفرت، حسرت و حسادت و ترس و تحقیر به کار می‌روند (قویمی، ۱۳۸۳: ۵۴ - ۵۶). واژه /â/ و نیم‌همخوان^۴ /y/ «ی» از دیگر آواهای تکراری در این بیت هستند: «آوای سایشی «ی» هم طنین یک واژه را دارد و هم سایش یک همخوان را. گرامون، نیز برای «ی» ارزش القایی متفاوتی قایل می‌شود. به عقیده او، واج پیش‌کامی «ی» شامل نوعی لرزش مداوم است و اندیشه تداوم و پایان‌ناپذیری احساس یا اندیشه‌ای را تداعی می‌کند. هنگامی 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 آنها می‌افزاید. به علاوه، این نیم‌همخوان، القاگر اندیشه دناست و پستی شخص یا چیزی است و احساس اهانت‌آمیزی را نسبت به آن تداعی می‌کند» (همان: ۶۲ - ۶۳). بنابراین، آواهای تکرار شده، بردباری عاشق در مصائب پایان‌ناپذیر غم عشق را تداعی می‌کنند.

۷ - معجم: «آن بود که شاعر در یک بیت جمله حروف بیست‌ونه‌گانه را آرد، چنانکه یک حرف مکرر نگرداند.

اثر وصف غم عشق خطت ندهد حظ کسی جز به ضلال»

(تاج‌الحلاوی، ۱۳۸۳: ۹۰ - ۹۱)

صاحب دره نجفی، این آرایه را جامع‌الحروف نامیده است: «جامع‌الحروف: آن است که در شعری تمام حروف هجائیه [الفبا] را به کار برند که حرفی کم نباشد. مثال از شعر پارسی:

اثر وصف غم عشق خطت ندهد حظ کسی جز به ضلال»

(نجفقلی میرزا، ۱۳۶۳: ۱۳۵)

نمونه یاد شده در این دو کتاب، بسیار نادر است. همچنین، همخوان‌های «گ، چ، پ، ژ»، یعنی همخوان‌های متمایزکننده الفبای فارسی از عربی را ندارد؛ بنابراین، جامع‌الحروف الفبای فارسی نیست. افزون بر این، آرایه‌ای است بی‌ارج و بی‌بهره از هر گونه عیار زیبایی‌شناختی.

۸ - تنافر: «الفاظی را گویند که گفتن آن مشکل باشد و آن حروفی باشد که در مخرج بعدی داشته باشد؛ چون «شین» و «سین» و «میم» و «تا»: «خواجه تو چه تجارت کنی؟ بر توالی سه نوبت مشکل باشد، چنانچه زبان درنیفتد، کودکان در مکتب یکدیگر را بدین امتحان کنند.» (تاج‌الحلاوی، ۱۳۸۳: ۹۶). در بیشتر کتاب‌های بلاغی، تنافر حروف از عیوب منحل فصاحت به شمار آمده که کراهت سمع را به دنبال خود دارد. آشکار است که تنافر نه‌تنها آرایه نیست، بلکه عیب و عوار است و نشانه پیکره‌ناساز و بی‌اندام کلام. تنافر حروف را باید از دیدگاه آواشناسی تولیدی^۵ (محل و شیوه تولید آواها) و فرآیند تولید ناقص^۱ آنها در زنجیره گفتار

^۱ enclitic

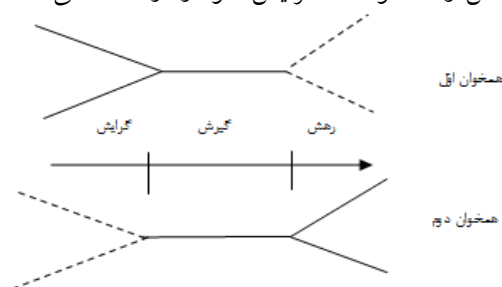
^۲ alveolar fricatives

^۳ sibilant

^۴ semi - vowel

^۵ articulatory phonetic

توضیح داد. هر همخوان، از سه مرحله گرایش^۲، گیرش^۳ و رهش^۴ برآمده از تعامل میان اندام‌های گویایی تشکیل می‌شود. «هرگاه دو همخوان در زنجیره گفتار پهلوی هم قرار گیرند، ممکن است همخوان اولی رهش و همخوان دومی گرایش خود را از دست بدهد؛ مانند ترکیب صد تا که همخوان [d] رهش و همخوان [t] گرایش خود را از دست می‌دهد» (حق‌شناس، ۱۳۹۰: ۱۴۹).



در نمونه یادشده (خواجه تو چه تجارت کنی)، همخوان‌های /zj/, /t/, /t̪/, /e/, /o/، /e/ در زنجیره گفتار قرار دارند. «ج» و «چ» همخوان‌هایی هستند که مکانیسم تولید آنها بسته - باز است؛ یعنی پس از برخورد نوک و تیغه زبان به لثه بالا و ایجاد گرفتگی، رهایی هوا به یکباره انجام نمی‌شود، بلکه به تدریج و همراه با سایش است. همخوان «ت» نیز در اثر برخورد نوک زبان به دندان‌های بالا و ایجاد بست شکل می‌گیرد. «همخوان /t/ در آغاز واژه دمیده‌تر است... این دمیدگی موجب واکرفتگی ناقص واکه پس از خود می‌شود» (ثمره، ۱۳۸۸: ۴۰). از آنجا که «کشش^۵ واکه‌ها، به طور کلی تحت تأثیر بافتی که در آن قرار می‌گیرند، تغییر می‌یابد» (همان: ۸۵)، واکه‌های کوتاه /e/, /o/، /e/ در میان همخوان‌های /zj/, /t/, /t̪/، /e/ کشش بسیار اندکی می‌یابند. در نتیجه، رهش، گرایش و گیرش همخوان‌های یادشده (با واج‌گاه و شیوه تولید مشابه)، در کنار همخوان دمیده /t/ که باعث واکرفتگی واکه پس از خود می‌شود، در یکدیگر ادغام و تلفظ آنها دشوار می‌شود. «چنین به نظر می‌رسد که توالی انفجار - سایش - انفجار یا سایش - انفجار - سایش برای فارسی‌زبانان اشکال تولیدی دربردارد» (همان: ۱۳۴).

در بیت زیر از فردوسی نیز با فرآیند تولید ناقص همخوان‌های /t/ و /d/ در واژه «بیادت» روبه‌رو می‌شویم که باعث تشکیل خوشه دوانفجاری^۶، /dt/ شده است که در آن همخوان /d/ رهش و همخوان /t/ گرایش خود را از دست داده و به دلیل یکسان بودن واج‌گاه و شیوه تولیدشان، تنافر حروف روی داده است:

ستودن نداند کس او را چو هست میان بندگی را ببايدت بست

۹ - حذف: «این صنعت چنان است که متکلم یا شاعر حذف کند حرفی را یا نقطه را (و این اقسامی پیدا می‌کند)، مثل اینکه مثلاً ترک کند حروف مهمله، یعنی بی نقطه را و تمام حروف را معجمه آورد، یعنی نقطه‌دار - و این قسم در صنعت منقوط مسطور خواهد شد - یا اینکه ترک کند حروف معجمه را و تمام حروف را مهمله آورد، این قسم هم در صنعت غیرمنقوط مرقوم می‌گردد یا اینکه ترک نماید حرفی را که نقاط آنها در فوق است یا ترک کند حرفی را که نقاط آنها در تحت است، این دو صنعت هم در ذکر فوق‌النقاط و تحت‌النقاط نوشته خواهد شد یا اینکه ترک کند حرفی از حروف تهجی را مثلاً الف را ترک کند یا حرفی دیگر را. از حضرت امیرالمؤمنین علی (ع) خطبه‌ای هست که منفصل از الف است. اولش این است: حمدت^۷ من عظمت نعمته و

^۱ incomplete articulation

^۲ clouser

^۳ crest

^۴ release

^۵ lenght

^۶ double plosive cluster

سبقت رحمته و تمت حکمته و تقدست مشیته و بلغت حجته و عدلت قضیته، تا آخر همین طور است. مثال از شعر پارسی «اهلی» گوید:

سرور دهر و بحر جود و کرم منبع لطف و گنج علم و خیر
جز تو در دهر کیست کش همه دل بسته در بندگی چو بنده کمر»

(نجفقلی میرزا، ۱۳۶۲: ۱۳۶)

«حذف که آن را تجرید نیز گویند، یکی از فروع صنعت التزام است؛ به این معنی که شاعر یا نویسنده مقید باشند که حرف الف یا نون یا هیچ کدام از حروف نقطه‌دار در آن نباشد» (همایی، ۱۳۸۹: ۶۰ - ۶۱). فشارکی، حذف را این گونه شرح داده است: «التزام به حذف: مراد آن است که شخص خود را ملتزم کند کلمات «الف» دار یا «نقطه» دار نیاورد. به عبارت ساده‌تر، شاعر می‌تواند شباب را با صواب قافیه کند و رعایت حرف «ب» را ننماید، اما اگر آن را با ذباب و کباب قافیه کرد، التزام به ذکر نامیده می‌شود و یا شخصی خود را ملتزم کند؛ مثلاً کلمات شمس و قمر، گل و لاله، سرو و آفتاب، زر و سیم و امثال اینها یا یکی یکی یا دوتا دوتا در همه ابیات ذکر گردد (التزام به ذکر). همچنین در کلماتی از قبیل قدم و ندم، پرنیان و میان، گلشن و روشن، خون و طبرخون، دمار و مار نوعی التزام به ذکر (التزام دال و یا و شین و خا و میم) دیده می‌شود (فشارکی، ۱۳۸۹: ۵۶).

جای بسی شگفتی است که در کتاب‌های بدیعی نبود نقطه یا نبود حرفی از حروف الفبا را نوعی زیور و آرایش به شمار آورده‌اند. در مقام تمثیل می‌توان گفت، از انسان کج‌ذوقی درباره زیبایی باغی پر از انواع گل‌های رنگارنگ استفسار کنند و او دلیل زیبایی آن باغ را نبودن شبدر در میان گونه‌های رنگارنگ گل‌های آن باغ بداند! از همین روست که فشارکی در توجیه آرایه حذف، از آرایه التزام یاری گرفته و کلمات مقفایی را با التزام به ذکر همخوان آغازین یکسان در هجای قافیه مثال زده است. صاحب دره نجفی، فوق‌النقاط و تحت‌النقاط (۱۵۴)، غیرمنقوط (نیابوردن حروف نقطه‌دار) (۱۵۲) و منقوط (نیابوردن حروف بی نقطه) (۱۶۲) را جزء آرایه حذف دانسته و برای هر یک مثالی آورده است. پیداست که حذف، هرگز معیاری زیبایی‌شناسانه برای درک زیبایی سخن نمی‌تواند باشد. زیبایی نمونه‌هایی که در کتاب‌های بدیعی برای آرایه حذف آورده شده‌اند، ناشی از توازن‌های نحوی و تکرار هجاهای پایانی هر واژه (در خطبه حضرت علی) و توازن نحوی و تکرار پی‌واج‌های — و — (در شعر اهلی) است.

۱۰ - **مقطع:** «آن را منفصل‌الحروف هم می‌گویند و آن چنان است که حروفی استعمال کنند که به هم نپیوندند و منفصل نوشته شود. مثال از شعر پارسی:

زار و زردم ز درد دوری او درد دل_____دار زرد دارد و زار

(نجفقلی میرزا، ۱۳۶۲: ۱۶۰)

کزآزی، مقطع را گسسته نامیده و این گونه شرح داده است: «گسسته یا مقطع بازی‌ای است دیگر با واژگان؛ گسسته آن است که ساخت سخن به گونه‌ای باشد که حروف در نگارش از یکدیگر گسسته بمانند. نمونه‌ای از گسستگی را در سروده زیر از رشید و طواط می‌یابیم:

از دل راد او رود رادی ز آن دل راد دارم آزادی»

(کزآزی، ۱۳۸۱: ۱۷۰)

آشکار است که این آرایه، نیز از هنجارهای زیبایی‌شناختی بی‌بهره است. در نمونه نخست، تکرار واکه بلند /â/ و همخوان‌های /z/ و /d/ موسیقی سخن را دلنشین کرده است. «واکه‌های درخشان^۱، یعنی آ /a/ و آ /â/ واج‌هایی برای بیان صداهاى بلند، هیاو و مهممه هستند؛ مانند صدای تکّه‌تکّه شدن اشیا، فروریختن، صوت پر اوج موسیقی، غریو جمعیت یا صدای خنده و قهقهه و نیز سر و صداهاى رعدآسا» (قویمی، ۱۳۸۳: ۳۱). «آواهای بم و به‌ویژه آواهای درخشان در توصیف مناظر پرشکوه و شگفت‌انگیز یا عظمت و شوکت شخصیت‌های توانمند و بلندمرتبه به کار می‌روند» (همان: ۳۶). همخوان انسدادی /d/ و همخوان سایشی - صفری /z/ نیز، اندوه و زاری عاشق را از درد دوری دلدار و هیبت فراق او تداعی می‌کنند. در نمونه دوم، افزون بر تکرار واکه بلند /â/ «همخوان‌های روان^۲ «ل» /l/ و «ر» /r/ اصواتی هستند روان و جاری، سیال و شفّاف. این واج‌ها صدای مایعی را تداعی می‌کنند که به آرامی می‌ریزد، می‌تراود یا جاری می‌گردد. لغزیدن و حالت پرواز نیز با این همخوان‌ها تداعی می‌گردد» (قویمی، ۱۳۸۳: ۵۱). این تکرارها، با شکوه‌مندی بخشش همیشه جاری ممدوح تناسب معنایی می‌سازد و القاگر است.

۱۱ - **موصّل:** «و آن را متّصل‌الحروف نیز خوانند؛ چنان است که هیچ یک از حروف در نوشتن از یکدیگر گسیخته نشود؛ یعنی بتوان همه را بر سر هم نوشت و بعضی این صنعت را آسان‌المنشار نامیده‌اند که چون بر سر هم نوشته می‌شود، مثل دندان‌های ارّه است. مثال از قرآن مجید: لیستخلفنکم (هر آینه خلیفه می‌گرداند البته شمارا)» (نجفقلی‌میرزا، ۱۳۶۲: ۱۶۴). «پیوسته یا «موصّل» بازی‌ای دیگر است، وارونه گسسته؛ در این بازی، ساخت سخن آن چنان است که می‌توان حروف را در نگارش یکسره به هم پیوست:

سست پیش تیش تب، تن‌پست به تیش، پشت تن سست بشکست
(کزآزی، ۱۳۸۱: ۱۷۰ - ۱۷۱)

این آرایه، نیز فی‌نفسه، فاقد ارزش زیبایی‌شناسانه است. در نمونه آورده‌شده، باز هم تکرار آواهاست که موسیقی واژه‌ها را پرورده، اما این تکرار، مکانیکی است و برای شنونده گوش‌نواز نیست. تکرار همخوان‌های سایشی - تفسی /s/ و سایشی - صفری /z/ ناخوشی و گله‌مندی موجود در بیت را رساتر کرده است.

۱۲ - **واسع‌الشفتین:** «آن چنان است که در خواندن دو لب به هم نرسد؛ یعنی حروف شفه در آن نباشد؛ مثل با و میم و نحو هما. مثال از شعر فارسی:

هیچ کس در نزد خود چیزی نشد هیچ آهن خنجر تیزی نشد
هیچ قنّادی نشد استادکار تا که شاگرد شکرریزی نشد»
(نجفقلی‌میرزا، ۱۳۸۲: ۱۶۵)

اساس این آرایه محل تولید آواها^۳ است و گونه‌ای التزام به حذف همخوان‌های لبی و لبی - دندانی (ف، و، ب، پ، م) است. آنچه در نمونه یادشده برای این آرایه، افزون بر شرط پیشین، اهمّیت زیادی دارد، تکرار واکه‌های /â/ و /a/ در ساختار کلام و چگونگی تولید آنهاست. هنگام تولید این واکه‌ها، زبان از کام بیشترین فاصله را می‌گیرد و دهان در وضعیت باز قرار می‌گیرد. از دیدگاه زیبایی‌شناسی، تنها تکرار موسیقایی آواهاست که در مثال ذکرشده، دارای ارزش هنری است.

۱۳ - **واصل‌الشفتین:** «به خلاف واسع‌الشفتین است و آن چنان است که در خواندن دو لب، متصل به هم بخورد؛ یعنی حروف شفه بسیار داشته باشد؛ مثال از شعر فارسی:

^۱ brilliant vowels
^۲ liquid
^۳ place of articulation

من مایل مه روی مسلسل مویم مفتون میان مه وش مه رویم
می می‌خورم و میان میخانه مدام مدح مَلِک و مُلک مَلِک می‌گویم
(نجفقلی میرزا، ۱۳۶۲: ۱۶۶)

همخوان /m/، همخوانی دولبی و خیشومی است که هنگام ادای آن هوا از راه بینی خارج می‌شود و تکرار موسیقایی آن، زمزمه‌ای نیایش‌گونه را تداعی می‌کند که با مضمون مدحی شعر تناسب دارد. تکرار واج‌بست – نیز آهنگ کلام را گوش‌نواز کرده است. این آرایه، هنگامی ارزش هنری جالب توجهی می‌یابد که واج‌گاه همخوان تکرار شده با واژگان کلیدی شعر نسبت معناداری پیدا کند. این شعر حافظ، مصداق اوج زیبایی‌شناختی این آرایه است:

چشم از آینه‌داران خط و خالش گشت لبم از بوسه‌ریایان بر و دوشش باد
در مصرع دوم، تکرار همخوان /b/، گرد شدن پیاپی لب‌ها را به دنبال خود دارد که حالت بوسیدن را ایجاد می‌کند و با مضمون مصرع تناسب می‌سازد؛ تناسبی میان محلّ تولید آوا با معنای سخن. «صوت درون‌داد اصلی ادراک گفتار است، اما درون‌داد دستگاه ادراکی صرفاً شنیداری نیست. هنگامی که شخصی با ما صحبت می‌کند، بخشی از حرکات مجرای گفتار او را نیز می‌بینیم و به اصطلاح لب‌خوانی می‌کنیم. حساسیت و توجه ما به درون‌دادهای دیداری وقتی مشخص می‌شود که هنگام پخش یک فیلم هماهنگی صوت و تصویر به هم بخورد» (مدرّسی قوامی، ۱۳۹۰: ۱۵۶).

۱۴ – هجا: «هجا آن بازی با کلمات است که پاره‌ای از سخن آن چنان باشد که در آن حروف واژگان را جدا جدا برخوانند:

آفرین کن شاه و صاحب را که نام هر دو هست سین و نون و جیم و را و میم و حا و میم و دال

(کزازی، ۱۳۸۱: ۱۷۳ – ۱۷۴)

این آرایه، نیز، اگر تکرارهای موسیقایی ایجاد کند، ارزشمند است.

۱۵ – توزیع (تکرار): «این صنعت چنان است که متکلم وزع نماید حرفی از حروف تهجّی [الفبا] را در هر کلمه، یعنی ملّتمز شود که حرف معینی را در هر کلمه بیاورد؛ مثال از قول خدای تعالی فرموده است: «کی نسَبِحک کثیراً و نذکرک کثیراً اَنک کُنْتَ بنا بصیراً» کاف ملزوم در کلمات است.» (نجفقلی میرزا، ۱۳۶۲: ۱۳۳). در کتاب‌های بدیعی متأخر، این آرایه را تحت عنوان تکرار بررسی کرده‌اند. آرایه تکرار، مبنای همه آرایه‌های بدیع لفظی و اساس موسیقی سخن است. اکنون، مهم‌ترین دیدگاه‌ها درباره آرایه تکرار ارزیابی می‌شود:

۱۵ – ۱. هم حرفی: «و آن تکرار یک صامت با بسامد زیاد در جمله است. تکرار صامت ممکن است به صورت منظمی در آغاز همه یا برخی کلمات باشد: سرو چمان من چرا میل چمن نمی‌کند (حافظ)، که در آن «صامت چ» در آغاز واژه‌های چمن، چرا و چمان تکرار شده است» (شمیسا، ۱۳۷۲: ۵۷). از دیدگاه آواشناسی و واج‌شناسی، تنها تکرار همخوان /č/ نیست که ارزش موسیقایی دارد، بلکه در نمونه یادشده، تکرار همخوان /m/ و کیفیت تألیف این دو همخوان با واکه‌ها دلیلی علمی برای تحلیل زیبایی‌شناختی آن است. همخوان انسدادی – سایشی ^۱ /č/ در سه هجای تکیه‌دار [ča, `če, `ča] و همخوان خیشومی /m/ در چهار هجای [mān, mey, mǎn, mǎ] تکرار شده است. [۱۱]. همخوان بی‌واک /č/ شدت^۲ صوتی بیشتری در ساختار هجا دارد و از همین رو هجای تکیه‌دار واژه نیز شده است. افزون بر این، امتداد صوتی هر سه هجا که قلّه صوتی آنها واکه‌های کوتاه است، برابر

^۱ africative
^۲ intensity

است. «تکیه^۱ از نظر تولید از ترکیب مختصه‌های تغییر در فشار هوا، اختلاف در درجهٔ زیر و بمی و تفاوت در کشش^۲ واکه‌ای حاصل می‌شود و از نظر شنیداری به رسایی^۳ بیشتر تعبیر می‌شود.» (حق‌شناس، ۱۳۹۰: ۱۲۲). «تکیه برجستگی یک هجا نسبت به دیگرهجها در یک واژه است.» (مدرسی قوامی، ۱۳۹۰: ۱۱۵). «هرچه شدت انرژی یا زیرتر بودن صدا بیشتر باشد، اهمیت بخشی که برجستگی یافته نیز افزونتر خواهد بود (مارتینه، ۱۳۸۰: ۲۶۲). «در زبان فارسی برای ایجاد تکیه معمولاً از ارتفاع آوا که غالباً با اندکی شدت همراه است، استفاده می‌شود» (نجفی، ۱۳۹۰: ۸۶). همخوان /m/ نیز در ترکیب با آوهای دیگر، دو هجای باز (مختوم به واکه) و دو هجای بسته (مختوم به همخوان) را تشکیل داده است که واکه‌های کوتاه و بلند (قله‌های صوتی) آنها در ساختار جمله، در سه مورد پیش از همخوان خیشومی /n/ قرار گرفته و دارای مختصهٔ خیشومی شدگی^۴ است (ر.ک: ثمره، ۱۳۸۸: ۸۶)؛ یعنی هوای مرتعش‌شده برای تولید آوا به جای حفرهٔ دهان^۵ از حفرهٔ بینی^۶ خارج می‌شود؛ «می‌توان گفت که همخوان‌های خیشومی تمایل به اشغال بخش عمده‌ای از زمان تولید یک هجا را دارند» (فرای، ۱۳۸۹: ۱۹۹ - ۲۰۰)؛ از این رو صدای زمزمه-گونه‌ای را تداعی می‌کند. تکرار همخوان بی‌واک، سخت و انسدادی - سایشی /ç/ در هجاهای تکیه‌دار و باز که منجر به کشش صوتی بیشتر آن شده، صدای چهچه‌مانندی را در شعر منعکس کرده است. با استفاده از تناسب‌های معنایی^۷ میان واژگان سرو و چمن، آوهای تکرارشده، اندیش‌آوا و القاگر آواز پرندگان هستند. [۱۲].

«نیز تکرار صامت ممکن است به صورت پراکنده‌ای در میان کلمات باشد (محروفی پنهان):

ستون کرد چپ را و خم کرد راست خروش از خم چرخ چاچی بخواست

(فردوسی) «(شمیسا، ۱۳۷۲: ۵۷)

در این بیت، تکرار همخوان انسدادی - سایشی /ç/ در هجاهای [çi, çâ, çar, çap]، تکرار همخوان سایشی /x/ در هجاهای [xâst, xe, xa, xo, xam]، تکرار همخوان لرزشی /r/ (trill / roll) / غلطان در هجاهای [çar, râst, râ] و تکرار همخوان صفیری /s/ در هجاهای [xâst, râst, so] عامل گوش‌نوازی این بیت است. آوهای انسدادی - سایشی و سایشی /ç/ و /x/ از آن رو که شدت و امتداد بیشتری دارند، تکیهٔ هجا را از آن خود کرده‌اند و در ساختار آوایی سخن برجستگی بارزی دارند. تکرار همخوان سایشی - صفیری /s/ و همخوان لرزشی /r/ غلطان / غلطان / که هنگام ادای آن، هوا از خلال برخورد‌های تند و پیاپی نوک زبان به لثهٔ بالا به بیرون عبور می‌کند و به شکل ارتعاش یا لرزش نوک زبان جلوه‌گر می‌شود، صدای سوتواره‌ای را منعکس می‌کند؛ به‌ویژه در هجاهای قافیه‌ساز [râst] و [xâst] که رکن موسیقایی سخن است، خوشهٔ /st/ با تولید ناقص همخوان /t/ همراه است؛ یعنی امتداد صوتی همخوان /s/ تقریباً همهٔ خوشه را می‌پوشاند و هر دو مصرع، با صدای سوتواره‌ای پایان می‌پذیرد. (از همین روست که در قواعد تقطیع عروضی، همخوان ساکن پایانی /t/ در هجای CVCC معتبر نیست و حذف^۸ می‌شود). «در بسیاری از سخنگویان، صدای انسدادی پایانی اصولاً مرحلهٔ رهایش را پشت سر نمی‌گذارد و به صورت بسته باقی می‌ماند» (فرای، ۱۳۸۹: ۲۲۵). با توجه به ساختار حماسی کلام و تناسب واژگانی خروش، چرخ (کمان) و چاچی، همچنین، کیفیت حضور این آوهای سایشی و صفیری، صدای کشیده شدن کمان، هنگام تیراندازی به ذهن متبادر می‌شود. در واقع، آوهای تکرارشده، اندیش‌آوا هستند. «در هر

^۱ accent / stress

^۲ length

^۳ sonority

^۴ nasalisation

^۵ oral cavity

^۶ nasal cavity

^۷ isotopy

^۸ elision

زمان که شخصی صحبت می‌کند، ما خوب می‌دانیم که انتظار چگونه گفتاری را داریم؛ به این ترتیب که از طریق دانش زبانی مان و همین‌طور، شناختی که از سخن‌گو داریم و به‌علاوه با توجه به موقعیت کلی که بر گفتار حاکم است، می‌توانیم پیامی را که خواهد آمد، کم و بیش حدس بزنیم. این ماهیت گفتاری و زبانی که چنین پیش‌بینی‌ای را امکان‌پذیر می‌کند، از نظر فنی حشو [افزونه]^۱ نامیده می‌شود» (همان: ۲۱۳ - ۲۱۴).

«هم‌حروفی پنهان در حافظ فراوان است:

نه من ز بی‌عملی در جهان ملولم و بس ملالت علما هم ز علم بی‌عمل است
در بیت زیر هر دو نوع هم‌حروفی (منظم و پنهان) دیده می‌شود:
رشته تسبیح اگر بگسست معذورم بدار دستم اندر ساعد ساقی سیمین ساق بود
(حافظ)» (شمیسا، ۱۳۷۲: ۵۷)

در نمونه نخست، همخوان دولبی و خیشومی /m/ در هجاهای [ma, `mâ, `ma, mo, `ma, ma, `mân] و همخوان روان /l/ در هجاهای [last, la, la, `lâ, la, lu, `lî] تکرار شده است. تکرار همخوان /m/ و همخوان /l/ نجوای ملالت‌بار و نارضایتی‌گوینده را القا کرده است؛ به‌ویژه که بسامد ترکیبی آنها با واکه‌های درخشان /a/ و /â/ که القاگر صدای همهمه و هیاهو است، بیشتر از دیگر واکه‌هاست.

در مثال دیگر، همخوان سایشی - صفیری /s/ نه بار تکرار شده است و آوایی است که تسریبی بودن آن، صدای سوتواره‌آه و افسوس طنزآلود حافظ و اعتذار او از مدعیان را منعکس کرده است.

«هم‌حروفی را در برخی از کتب بدیعی اعنات و در برخی دیگر توزیع (ر.ک: دره نجفی) خوانده‌اند. معادل هم‌حروفی^۲ و معادل هم‌حروفی پنهان^۳ است. نوعی قلب که می‌توان بدان قلب مشوش یا قلب حروف گفت جزء هم‌حروفی است. در قلب مشوش کلمات از نظر حروف الفبا (صامت‌ها) نه از نظر حرکات (مصوت‌های کوتاه) مشترک هستند: علم / عمل، شعر / عرش» (شمیسا، ۱۳۷۲: ۵۷). در گزارشی که دیکشنری آکسفورد از alliteration انجام داده است، آن را یک اصل اساسی در شعر کهن و میانه انگلیسی و دیگر زبان‌های ژرمنی دانسته که تکرار حروف^۴ و آواها^۵ را در ساختار هجاهای تکیه‌دار واژه‌ها شامل می‌شود. این تکرار، افزون بر همخوان‌ها، واکه‌ها را نیز دربرمی‌گیرد (oxford talking dictionary, 1998: alliteration). «تکرار همخوان‌ها، واکه‌ها و هجاها را در یک بیت alliteration می‌گویند.» (Strazny, 2005: 336 / figurative of speech). بنابراین، گزینش معادل هم‌حروفی برای alliteration، محل اشکال است.

۱۵ - ۲. هم‌صدایی: «و آن تکرار یا توزیع مصوت در کلام است:

یاد باد آن که ز ما وقت سفر یاد نکرد به وداعی دل غمدیده ما شاد نکرد

(حافظ)

¹ redundancy

² alliteration

³ hidden alliteration

⁴ letters

⁵ sounds

که در آن مصوّت بلند /â/ چند بار تکرار شده است. معادل هم‌صدایی^۱ می‌باشد» (شمیسا، ۱۳۷۲: ۵۹). کیفیت توزیع و ترکیب واکه درخشان /â/ در هجاهای [šâd, dâ, yâd, mâ, dâ, bâ, yâd] به گونه‌ای است که سه هجای باز، سه هجای بسته و یک هجا با مختصّه خیشومی شدگی، تشکیل داده است و آه و حسرت برآمده از نهاد شاعر را القا کرده است. از سوی دیگر، تکرار همخوان انسدادی /d/ که با آن، «هیجانان تند و تکان دهنده القا می‌شود» (قویمی، ۱۳۸۳: ۴۳)، نیز در هجاهای [kard, šâd, de, di, de, dâ]، جزئی از سه هجای باز، پنج هجای بسته و یک هجای خیشومی شده است. این تقارن‌های هجایی باعث ایجاد توازن شده و آهنگ کلام را اعتلا بخشیده است. به گفته یاکوبسن، بخشی از توازن از طریق تشابه و بخشی دیگر از طریق تباين به دست می‌آید (ر.ک: صفوی، ۱۳۹۰: ۱۶۷؛ قویمی، ۱۳۸۳: ۸۸).

از شیوه تمایز شمیسا در تفکیک تکرارها (هم‌حروفی و هم‌صدایی) درمی‌یابیم که ایشان، حروف را برابر همخوان و صدا را برابر واکه دانسته‌اند. به نظر می‌رسد، این دیدگاه برگرفته از آرای شمس قیس رازی در *المعجم فی معاییر اشعار العجم* باشد: «حروف را در تلفّظ سه هیئت خاص است که آن را حرکت حروف خوانند [مفتوح، مضموم، مکسور]» (رازی، ۱۳۱۴: ۴۷۵) و واکه‌ها را در دسته‌ای جداگانه از حروف قرار می‌دهد. از دیدگاه علمی، حروف اعم از همخوان‌ها و واکه‌ها هستند. ابوعلی سینا در ریاضیات کتاب *شفا*، در فصل پنجم علم موسیقی که درباره شعر و اوزان آن است، می‌نویسد: «شعر کلامی است مؤلف از حروف و مقصود ما از حروف هر صدایی است که شنیده می‌شود، حتی حرکات. و حروف یا صامت [همخوان] هستند، یا مصوّت [واکه]» (ابوعلی سینا، ۱۴۰۵: ۱۲۳). خواجه نصیرالدین طوسی، نیز در *اساس‌الاعتباس* رأی ابوعلی سینا را تکرار می‌کند (طوسی، ۱۳۶۱: ۵۹۵). از میان متأخران نیز ناتل خانلری بر دیدگاه قدما انتقادی نگریسته بوده است: «جزء بسیط و مشخص و مفارق را در اصوات ملفوظ حرف می‌خوانیم.... در صرف و نحو عربی و دستور فارسی بعضی از اجزای لفظ مشمول تعریف حرف می‌شود و بعضی دیگر، مانند مصوّت‌های مقصور یا حرکات در شمار حروف نمی‌آیند و از عوارض آنها به شمار می‌رود» (خانلری، ۱۳۸۶: ۱۱۳ - ۱۱۴). باقری می‌نویسد: «کوچکترین واحد نوشتاری زبان حرف نامیده می‌شود.... حرف گونه نوشتاری واج است. به عبارت دیگر، حرف به اعتبار خط است و واج به اعتبار زبان. واج الزاماً معادل حرف نیست» (باقری، ۱۳۹۰: ۱۰۶). با توجه به حضور واکه‌ها (به‌ویژه واکه‌های بلند)، در زنجیره نویسایی زبان فارسی، درمی‌یابیم که واکه‌ها را باید جزئی از حروف به شمار آورد. فشارکی، درباره آرایه تکرار می‌نویسد: «تکرار از لحاظ موسیقایی نقشی اساسی ایفا می‌کند و به گونه‌های مختلفی تحقق می‌یابد:

- تکرار مصوّت‌ها (آ، او، ای، اُ):

جانا سر تو یارا مگذار چنین ما را	ای سرو روان بنما آن قامت و بالا را
سودی همگی سودی بر جمله برافزودی	تا بود چنین بودی تا روز مشین از پا
صد شهر خبر رفته کای مردم آشفته	بیدار شد آن خفته تا روز مشین از پا
چو سیلیم و چو جوییم همه سوی تو پوییم	که منزلگه هر سیل به دریاست خدایا

(مولوی)

- تکرار صامت‌ها:

تکرار صامت «چ»:

¹ assonance

سرو چمان من چرا میل چمن نمی‌کند
همدم گل نمی‌شود یاد سمن نمی‌کند
(حافظ)

تکرار صامت‌های «س، ق، ش»:

از کف سلطان رسدم ساغر و سغراق قدم
چشمه خورشید بود جرعه او را چو گدا
(مولوی)

- تکرار مصوت و صامت با هم:

صامت «خ» و «ج» و مصوت «آ»:

خواجه بیا خواجه بیا خواجه دگر بار بیا
دفع مده دفع مده ای مه عیار بیا
(مولوی) « (فشارکی، ۱۳۸۹: ۶۵ - ۶۹)

با نگاهی گذرا به همه شواهدی که فشارکی آورده است، درمی‌یابیم که بسامد حضور همخوان‌ها، حتی در مثال‌هایی که برای تکرار واکه‌ها آورده یا به‌عکس، کاملاً چشمگیر است. در واقع، تکرار همخوان‌ها و واکه‌ها در زبان فارسی با یکدیگر است. از دیدگاه علم واج‌شناسی در زبان فارسی ابتدا به واکه و ابتدا به دو همخوان ساکن (خوشه) جایز نیست. همچنین، توان ترکیبی همخوان‌هایی مانند /č/, /ʃ/, /ʒ/, /ʒ/, /f/ و /l/ با دیگر همخوان‌ها در خوشه‌های پایانی بسیار ناچیز است (ر.ک: ثمره، ۱۳۸۸: ۱۳۰ - ۱۴۰). خوشه‌های سه‌همخوانی نیز کاملاً از الگوهای آوایی زبان فارسی طرد شده است و در پاره‌ای از واژه‌های فرنگی (مانند لوستر^۱) دیده می‌شود. [۱۳]. همه این ویژگی‌ها باعث می‌شوند تا تکرار واکه‌ها و همخوان‌ها در زبان فارسی مبتنی بر ترکیب منظمی باشد و زبان فارسی، زبانی آهنگین شود. همچنین، فشارکی از زیبایی‌شناسی تکرار آواها و روش علمی تبیین آن هیچ سخنی به میان نیاورده است.

۱۵ - ۳. تکرار هجا: تکرار همخوان‌ها و واکه‌ها در زنجیره گفتار، در رده هجاهاست که ارزش موسیقایی برجسته‌تری می‌یابد؛ زیرا هجاها نخستین مجلای آواهای زبرزنجیری^۱، مانند تکیه، درنگ^۲ و کشش هستند. همچنین چگونگی تأثیر و تأثر آواها بر یکدیگر در این رده زبانی انجام می‌پذیرد. «در تقسیم کلمه به اجزای آن، کوچکترین جزئی که می‌توان یافت واحد ملفوظی است که اگرچه خود از اجزای کوچکتری ترکیب یافته، اما با یک دم زدن بی‌فاصله و قطع ادا می‌شود و گوینده و شنونده آن را به عنوان واحد گفتار ادراک می‌کنند. هر یک از این واحدهای گفتار را اکنون هجا خوانند و نزد دانشمندان پیشین مقطع خوانده می‌شد (ناتل خانلری، ۱۳۸۶: ۹۳). اخوان‌الصفا، اصوات انسانی را به دو بخش دلالتگر و غیردلالتگر تقسیم کرده‌اند. اصوات غیردلالتگر، اصواتی مانند خندیدن، گریستن و فریاد کشیدن هستند که بر خلاف اصوات دلالتگر از ساختار هجایی بی‌بهره هستند (اخوان‌الصفا، ۱۴۱۲: ۱۸۹). [۱۴]. شمیسا تکرار هجا را جزء گونه‌های تکرار آورده، اما تبیین علمی و آواشناختی از آن ارائه نکرده است. وی می‌نویسد: «تکرار هجا، یعنی تکرار یک هجا در متن کلام. معمول‌ترین نوع آن تکرار ادات جمع است:

من از جهان بی‌تفاوتی فکرها و حرف‌ها و صداها می‌آیم (فروغ فرخزاد). یک نوع تکرار هجا که به آن اعنات یا لزوم ما لایلزم گویند، از مباحث علم قافیه است (مثلاً تَفْیِهُ شَمَائِلُ بِا قَبَائِلُ بِه جَای دَل).» (شمیسا، ۱۳۷۲: ۵۹). در نمونه یادشده، همخوان چاکنایی و سایشی /h/ با واکه درخشان /â/ ترکیب شده و چهار هجای بازمکرر تشکیل داده است. سازه‌های آوایی این هجاها

¹ super segmental sounds

² duration

آوای اندوه‌بار گوینده را منعکس کرده است. همچنین، تکرار سایشی‌های لبی - دندانی^۱ /f/ و /v/، دمشی نرم و حزن‌آور را چاشنی موسیقی کلام کرده است.

۱۶ - رابطه طبیعی حروف و واژه‌ها با مضمون شعر: این آرایه در زبان فارسی به نام‌آوا مشهور است. «گاه نغمه حروف و واژه‌ها، بی‌آنکه همه تکراری باشند، رابطه طبیعی با مضمون شعر دارند... بنابراین، موسیقی طبیعی حروف با معنای شعر مطابقت دارد و تأثیر شعر را در ذهن تشدید می‌کند:

به یاد یار و دیار آنچنان بگریم زار که راه و رسم سفر از جهان براندازم

(حافظ)

تکرار صدای «آ»، حسرت خوردن و مویدن را منعکس کرده است» (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۸: ۲۱). «هماهنگی تقلیدی^۲ تقلید از اصوات طبیعی است؛ مشهورترین نمونه آن شعر منوچهری دامغانی در وصف خزان است که تکرار صدای خ، ز و س خش‌خش برگ‌های پاییزی را منعکس می‌کند. امروزه سبک‌شناسان و ناقدان ادبی معتقدند که هماهنگی تقلیدی برای جلب توجه خواننده به نقش عاطفی و نقش ادبی پیام به کار می‌رود» (قویمی، ۱۳۸۳: ۴۴). ابوعلی سینا نیز در مخارج الحروف خود به شباهت آوای گفتاری با صداهای برآمده از پدیدارهایی طبیعی، مانند وزش باد در میان شاخ و برگ درختان اشاره کرده است (رک: سمائی، ۱۳۸۸: ۱۰۱).

۱۷ - حرف‌گرایی: «یعنی تشبیه به شکل و موقعیت حروف الفبا. این مورد که در بدیع سنتی اسمی ندارد، بسیار مورد توجه قدما بوده است:

تا به بالا راست چون الفی ما چو لامیم در میان بلا

(کمال خجندی)» (شمیسا، ۱۳۷۲: ۸۳)

توضیح شمیسا از حرف‌گرایی، اندیش‌آوای تصویری را فریاد می‌آورد. صورت‌نگاری^۳، مطالعه نظام‌های تصویری یا نمونه‌هایی از چنین نظامی است. صورت‌نگارها، نمایش مشخصی از کائنات را، آن‌گونه که در جهان هستند، ارائه می‌کنند؛ برای نمونه، خطوط موج، تصویر دریا را تداعی می‌کنند (Crystal, 2008: 368 / pictogram) [۱۵]. شمیسا، حرف‌گرایی را منحصر به تشبیه‌های حرفی کرده، حال آنکه در متون عرفانی ادب فارسی، سمبولیسم آوایی^۴ از مهم‌ترین شگردهای بیان راز و رمزهای عرفانی است. این آرایه در اندیشه‌های صوفیان، عارفان و فیلسوفان نمود چشمگیری دارد؛ به‌ویژه در سروده‌های شاه نعمت‌الله ولی:

نقطه‌های در الف هویدا شد الفی در حروف پی‌دا شد

ذات وحدت به خود ظهوری کرد کثرتی از صفات و اسما شد

(شاه نعمت‌الله ولی، ۲۵۳۵: ۷۳۱)

^۱ labio - dental fricatives

^۲ imitative harmony

^۳ pictography

^۴ sound symbolism

نقطه، اصلی برای ایجاد الف است و الف نیز برای همه حروف دیگر. این نکته، سمبلی برای تجلی ذات احدیت الهی در تکثرات عالم شده است.

ج - یافته‌های پژوهش

۱. تأثیر زبان عربی و قواعد آوایی آن در کتاب‌های بدیعی فارسی چشمگیر است و گاه باعث خطای نویسندگان این کتاب‌ها شده است.
۲. نمونه‌هایی که شاهد مثال آرایه‌های حروفی هستند، گهگاه بسیار نادر و از مصادیق شوارد و بوارد سخنوری به شمار می‌روند.
۳. تکرار موسیقایی واج‌ها و مفاهیم برآمده از آنها، تنها دلیل زیبایی آرایه‌های حروفی است. تکلف‌هایی که در بیشتر موارد مورد تأکید بدیعیان بوده، به گفته صاحب «شعرالعجم»، «رنج کوهی و برداشتن کاهی» (شبلی نعمانی، ۱۳۶۳: ۷) است.
۴. در ترجمه آرایه‌های فرنگی به فارسی و تشخیص مصادیق آنها دقت کافی نشده است.
۵. گاهی در توضیح آرایه تکرار ساختار آوایی و هجایی زبان فارسی مبنای تحلیل قرار نگرفته است.
۶. بهره بردن از دانش زبان‌شناسی و آواشناسی، معیارهای لازم برای آفت‌یابی و سنجش علمی آرایه‌های حروفی را تأمین می‌کند.

نتیجه

تکرار آواها اساس موسیقی سخن و تار و پود کلام منظوم است. آرایه‌هایی که در کتاب‌های بدیعی فارسی با مینا قرار دادن حروف الفبا مطرح شده‌اند، ارزش هنری خود را از قیل تکرارهای آوایی به دست آورده‌اند، نه تعاریفی که از آنها ارائه شده است. بهره بردن از معیارهای علم زبان‌شناسی و آواشناسی، پژوهشگران متأخر حوزه بدیع فارسی را نیز دچار اشتباهاتی کرده و آنان را در توجیه دلایل فنی موسیقی کلام ناکام گذاشته است. در این پژوهش، برای نخستین بار اثبات گردید که با یاری گرفتن از هنجارهای دقیق دانش زبان‌شناسی و آواشناسی، آفت‌های مترتب بر تعاریف و مثال‌های ارائه‌شده برای آرایه‌های حروفی را به روشی علمی می‌توان ارزیابی کرد و دلایل زیبایی‌شناختی آنها را نشان داد. این معیارها دلایلی اقتاعی برای تبیین موسیقی برآمده از تکرار آواها را فراهم می‌کنند؛ از همین رو، پیشنهاد می‌شود بدیع لفظی را بر پایه دانش‌های زبان‌شناسی و آواشناسی بازنویسی کرد. نگارنده خویش را مدیون همه استادانی می‌داند که از دانش آنها در این پژوهش سود برده و دین آنان را بر گردن خویش مسلم می‌داند؛ جاودانه‌ترین‌ها ارزانی نام نیکشان باد!

پی نوشت ها

- ۱- ثمره در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل سبکی یک شعر منسوب به حافظ»، با بهره‌بردن از تحلیل آوایی و واج‌آرایی سبکی حافظ ثابت می‌کند که غزلی با مطلع «بحمدالله که بازم دیدن رویت میسر شد / ز خورشید جمالت دیده بختم منور شد» نمی‌تواند از حافظ باشد (ثمره، ۱۳۵۴: ۲۸۵ - ۳۰۱).
- ۲- تفتازانی بدیع معنوی (طباق و تضاد، مقابله، تشابه‌الاطراف، مراعات نظیر، ارداد و تسهیم، مزاجه و تراوج، عکس، ایهام، رجوع، استخدام، جمع و تقسیم و تفریق، تجرید، اغراق، حسن تعلیل، تفریع، مدح شبیه به ذم، استتباع، توجیه، الهجو یراؤ بهالجد، اطراد) را در صفحات ۶۵۱ تا ۶۸۷ مطول و بدیع لفظی (انواع جناس، رد الصدر علی العجز، انواع سجع، قلب، تشریح، التزام، خیفا و رقطا) را در صفحات ۶۸۸ تا ۷۰۳ مطول گزارش کرده است (تفتازانی، ۱۴۲۵: ۶۵۱ - ۷۰۷).
- ۳- برای آشنا شدن با گونه‌های تکرار در رده‌هایی بزرگتر از واج‌ها (واژه‌ها، گروه‌ها و جمله‌ها) بنگرید به: (Strazny, 2005: 336 figurative of speech /)؛ (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۳۰۳).
- ۴- «و اعلم أنه إذا جعل أصل الإيقاع من نقرات مختلفة ليست متشابهة الأزمنة، بل جعل أصله نقرات مختلفة الأزمنة، حتى لا تكون الصنعة فيه تقطيع الزمان فقط، بل تقطيع مع ضرب من التفاوت متناسب، يعتبر فيه ذلك التفاوت.»

۵- «و اعلم أن هذه الأركان متفاوتات القوى، متضادات الطباع، مختلفات الصور، متباينات الأماكن، متعديت متناورات، لا تجتمع إلا بتأليف المؤلف لها. و التأليف متى لا يكون على النسبة لم يمتزج و لم يتحد، و من أمثال ذلك أصوات النغم الموسيقية، و ذلك أن نعمة الزير رقيق خفيف، و نعمة البم غليظ ثقيل، و الرقيق ضد الغليظ و الخفيف ضد الثقيل، و هما متباينان متناوران لا يجتمعان و لا يلتقيان إلا بمركب و مؤلف يؤلفهما. و متى لا يكون التأليف على النسبة لا يمتزجان و لا يتحدان و لا يستلذهما السمع، فمتى ألفا على النسبة ائتلفا و صارا كنغمة واحدة، لا يميز السمع بينهما، و تستلذهما الطبيعة، و تسر بهما النفوس، و هكذا أيضا الكلام الموزون إذا كان على النسبة، يكون في السمع ألد من النثر الذي ليس بموزون، لما في الموزون من النسب».

۶- درباره آرای گرامون و دلالت‌های مفهومی واج‌ها، بنگرید به: قویمی، مهوش. *آوا و القا: رهیافتی به شعر اخوان ثالث*.

۷- نمونه بسیار مشهوری که اغلب برای صدامعنایی ذکر می‌شود، از شعر شاهزاده خانم^۱ تنیسون^۲ است:

The moan of doves in immemorial elms

و نجوای زنبورهای بی‌شمار

که تکرار همخوان‌های خیشومی /m/ و /n/ در این دو مصرع، هیاهوی ممتد زنبورهای بی‌شماری را فریاد می‌آورد. (Ibid).

۸- ثمره، از نوع دیگری از اندیش‌آواها، نیز سخن گفته است: «صدای نجی را گویند که با جریان هوای دهانی درونسو ساخته می‌شود و چون در ساخت واژگان فارسی به کار نمی‌رود، جزء صداهای زبان فارسی به شمار نمی‌رود.» (ثمره، ۱۳۸۸: ۳۷-۳۶).

۹- در تبیین مؤلفه‌های آوایی واج‌ها، به‌ویژه از کتاب *آواشناسی زبان فارسی* از استاد یدالله ثمره استفاده شده است.

۱۰- ابوعلی سینا حروف تسریبی را حروفی می‌داند که می‌توان آنها را به میزان دلخواه کشید؛ مانند سین و ز، اما حروف حبسی را حروفی می‌داند که نمی‌توان آنها را بیشتر از زمان متناسب کشید، مانند کاف: «والحروف التسریبیه لک أن تمدها کما شئت، و لا كذلك الحبسیه کالکاف مثلاً، فإنه لا یمكن أن یزاد علی مستحقه من الزمان، و أقصد أزمناً التسریبیه مثل زمان الحبسیه.» (ابوعلی سینا، ۱۴۰۵: ۸۶).

۱۱- [] در آواشناسی، نشانه تکیه و [] نشانه خیشومی شدگی است.

۱۲- Isotopy- تکرار واژه‌هایی از قلمرو معنایی واحدی را گویند؛ مانند پزشک، تب، تزریق و دستمزد (Bussmann, 2006: 601 / (Isotopy).

۱۳- خواجه نصیر، به اشتباه، واژه‌های بلند را ساکن دانسته و درباره ترکیب آواهای زبان فارسی می‌نویسد: «در پارسی اجتماع دو ساکن بسیار بود و باشد که زیادت از دو ساکن نیز جمع آید... چنانکه در راست، بیخت و مورد.» (طوسی، ۱۳۶۹: ۳۴).

۱۴- «اصوات الناس، و هی نوعان: دالّة و غیردالّة. فغیرالدالّة کالضحک والبکاء والصّراخ و بالجملة کلّ صوت لا هجاء له؛ و أمالدالّة فهی الکلام والأقاول التي لها هجاء».

۱۵- این آرایه در زبان عربی نیز متداول بوده است: «ابن معتر» حباب‌های پدیدآمده از امتزاج آب و شراب را به بخش آغازین میم در کتابت که مدور است مانند کرده:

تکتب فیہ ایدی الممزاج لنا میمات سطر بعیبر تعریق

(جرجانی، ۱۳۷۴: ۱۰۵)

منابع

¹ princess

² Tennyson

۱. آریان‌پور، منوچهر (۱۳۷۷). فرهنگ جامع شش‌جلدی پیشرو آریان‌پور، چ ۱، تهران: جهان‌رایانه.
۲. ابوعلی‌سینا (۱۴۰۵). الشفاء (ریاضیات)، به تحقیق دکتر عبدالحمید صبره و ...، قم: مکتبه آیه‌الله المرعشی.
۳. اخوان‌الصفا (۱۴۱۲). رسائل اخوان‌الصفا و حکان‌الوفا، جلد اول، چ ۱، بیروت: دارالاسلامیه.
۴. باقری، مه‌ری (۱۳۹۰). مقالات زبان‌شناسی، چ ۶، تهران: دانشگاه پیام‌نور.
۵. تاج‌الحلاوی، علی بن محمد (۱۳۸۳). دقایق‌الشعر، تصحیح سیدمحمد کاظم امام، چ ۲، تهران: مؤسسه چاپ و انتشارات دانشگاه تهران.
۶. تجلیل، جلیل (۱۳۷۱). جناس در پهنه ادب فارسی. چ ۱، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
۷. تفتازانی، سعدالدین مسعود (۱۴۲۵). المطول، شرحه و علقه احمد عزو عناية، الطبعة الاولى، بیروت: دارالاحیاء التراث العربی.
۸. ثمره، یدالله (۱۳۸۸). آواشناسی زبان فارسی، آواها و ساخت آوایی هجاها، چ ۸، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
۹. جرجانی، عبدالقاهر (۱۳۷۷). اسرارالبلاغه، ترجمه جلیل تجلیل، تهران: مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.
۱۰. حق‌شناس، علی محمد (۱۳۹۰). آواشناسی (فونتیک)، چ ۱۳، تهران: آگه.
۱۱. داد، سیما (۱۳۸۷). فرهنگ اصطلاحات ادبی، چ ۴، تهران: مروارید.
۱۲. رازی، شمس‌قیس (۱۳۱۴). المعجم فی معاییر اشعارالعجم، تصحیح محمد بن عبدالوهاب قزوینی، چ ۱، تهران: دانشگاه تهران.
۱۳. زاکانی، عبید (۱۳۷۱). کلیات، تصحیح عباس اقبال آشتیانی، چ ۴، تهران: طلوع.
۱۴. سمایی، مهدی (۱۳۸۸). تاریخچه آواشناسی و سهم ایرانیان، چ ۱، تهران: نشر مرکز.
۱۵. شاه‌نعمت‌الله ولی (۲۵۳۵). کلیات، به سعی دکتر جواد نوربخش، چ ۳، بی‌جا: خانقاه نعمت‌اللهی.
۱۶. شبلی‌نعمانی، محمد (۱۳۶۳). شعرالعجم، جلد چهارم، ترجمه فخر داعی گیلانی، تهران: دنیای کتاب.
۱۷. شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۹). موسیقی شعر، چ ۱۲، تهران: نشر آگه.
۱۸. شمیسا، سیروس (۱۳۷۲). نگاهی تازه به بدیع، چ ۵، تهران: فردوس.
۱۹. صفوی، کوروش (۱۳۹۰). از زبان‌شناسی به ادبیات، جلد اول، چ ۳، تهران: سوره‌مهر.
۲۰. طوسی، خواجه نصیرالدین (۱۳۶۱). اساس‌الاعتباس، به تصحیح مدرس رضوی، چ ۳، تهران: دانشگاه تهران.
۲۱. _____ (۱۳۶۹). معیارالاشعار، به تصحیح جلیل تجلیل، چ ۱، تهران: جامی.
۲۲. فرای، دی. بی (۱۳۸۹). مقدمه‌ای بر آواشناسی آکوستیک (فیزیک گفتار)، ترجمه نادر جهانگیری، چ ۳، تهران: نشر آگه.
۲۳. فشارکی، محمد (۱۳۸۹). نقد بدیع، چ ۴، تهران: سمت.
۲۴. قویمی، مهوش (۱۳۸۳). آوا و القا: رهیافتی به شعر اخوان ثالث، چ ۱، تهران: هرمس.
۲۵. کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۸۱). زیبایی‌شناسی سخن پارسی (بدیع)، چ ۴، تهران: نشر مرکز.
۲۶. مارتینه، آندره (۱۳۸۰). تراز دگرگونی‌های آوایی، ترجمه هرمز میلانیان، چ ۱، تهران: هرمس.
۲۷. مدرس‌قوامی، گلناز (۱۳۹۰). آواشناسی: بررسی علمی گفتار، چ ۱، تهران: سمت.
۲۸. میرصادقی، میمنت (۱۳۸۸). واژه‌نامه هنر شاعری، چ ۴، تهران: کتاب مهناز.
۲۹. نائل‌خانلری، پرویز (۱۳۸۶). وزن شعر فارسی، چ ۷، تهران: توس.
۳۰. نجفقلی میرزا (۱۳۶۲). دره نجفی، تصحیح حسین آهی، چ ۱، تهران: فروغی.
۳۱. نجفی، ابوالحسن (۱۳۹۰). مبانی زبان‌شناسی و کاربرد آن در زبان فارسی، چ ۱، تهران: نیلوفر.

۳۲. وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۸۸). *بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی*، چ ۴، تهران: سمت.
۳۳. همایی، جلال‌الدین (۱۳۸۹). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*، چ ۱، تهران: اهورا.
۳۴. یوشیج، نیما (۱۳۵۴). *دنیا خانه من است*، مجموعه پنجاه نامه از نیما یوشیج، به کوشش شراگیم یوشیج، چ ۲، تهران: زمان.

35. Brown, Keith. ed. (2004). *Encyclopedia of Language and Linguistics*. Amsterdam: Elsevier.
36. Bussmann, Hadumod. (2006). *Routledge Dictionary of Language and Linguistics*. Translated and edited by Gregory Trauth and Kerstin Kazzazi, London and New York: Routledge. This edition published in the Taylor & Francis e-Library, 2006.
37. Crystal, David. (2008). *A Dictionary of Linguistics and Phonetics*. 6th ed., Singapore: Blackwell Publishing.
38. Cudden, J. A. (1999). *Dictionary of Literary Terms & Literary Theory*. 4th ed., Penguin Books.
39. Malmkjær, Kirsten. ed. (2002). *The Linguistic Encyclopedia*, New York: Routledge.
40. *Oxford Talking Dictionary*. (1998). Learning Company Properties Inc. CD.
41. Strazny, Philipp. ed. (2005). *Encyclopedia of linguistics*, Vol. 1, New York & Oxon: Fitzroy Dearborn.