

Prominent stylistic aspects in music of Nāser Khosrow's poetry

Morteza Mohseni*
Mahdi Sarahati Juybari**

Abstract

It is axiomatic for those who are stylistically a little familiar about the periods of Persian poetry that quasidas of Nāser-e Khosrow are totally different from those of the poets in fifth lunar century both in terms of their contents and technically. This difference is seen even in those areas of his poetry in which the poet is confided to make innovations. This paper investigates Nāser-e Khosrow's style in the field of the music of poetry. It also aims to identify his stylistic differences comparing with those of his most famous contemporaries (Onsori, Farrokhi and Manoochehri) in external, lateral and internal areas.

As the first step, all the Nāser Khosrow's poems -except for additions section- was considered the Scope of this study, accompanied by main parts of other three cited poets' divans (poetical works) which consists almost 23600 distiches. For the second stage, each poet's divan were separately scrutinized in three fields of the music of poetry. The frequency of each cases were recorded and after comparing statistics related to Nāser-e Khosrow's poems with other tree poets, stylistic characteristics of his poetry were explored. Statistical information related to the poets were generally recorded in a table and some parts of them were shown in a bar graph. It seems necessary to note that the researcher considered two items of *innovation* and *frequency* in all phases of the study.

Most of the studies done in the field of Nāser-e Khosrow's music of poetry, investigated the prosody and meter of his poetry. Most of these studies considered difficulty and relevancy as the important prosodic characteristics of his poetry. Regarding the lateral and internal areas of Nāser-e Khosrow's poetry, there are not much argument proposed except for using difficult rhymes and nominal radifs (for lateral music of poetry) and attending to figures of speech which are based on some types repetition (for internal music of poetry).

In this paper, musical characteristics of Nāser-e Khosrow's poetry were classified into three sections comparing with those of the three above cited poets: A) in prosody or external area, main characteristics of his style were concluded into two items: 1) using rare meters, and 2) pause in meter, which is one of the main factors for making his quasidas' meters unpleasant. One reason for this could be "poetic emotions". It means that the meter of Nāser-e Khosrow's poetry is not a selective act. It is related directly to his emotions and this is one reason for his metric differences in comparison to those of other poets. His emotions are mirrored in his poetical meters and because his emotions are different from others', his

* Associate Professor of Persian Language and Literature, University of Mazandaran, Mazandaran, Iran. mohseni45@yahoo.com

** MA. Graduated of Persian Language and Literature, University of Mazandaran, Mazandaran, Iran

Received: 17.07.2014 Accepted: 01.09.2015



used meters are different from others'. So that the reason for pauses or his unpleasant meters in his poems was related to his different emotions. Another reason for using unpleasant and difficult meters was that Nāser-e Khosrow avoided kings' courts (as an incentive for using pleasant meters for other contemporaries). Besides, attention and emphasis on such topics as *advice*, *asceticism*, and *criticism* influenced on the type of used meters and quality of meter selection by Nāser-e Khosrow. B) in lateral area of Nāser-e Khosrow's music of poetry, the only point to be noticed is using non-verb radifs more than his contemporaries. C) Considering the internal area of Nāser-e Khosrow's music of poetry, the most important characteristics of his poetry style is ample using of such devices as *alliteration*, *assonance*, and some types of pun. But one important point about *pun* in his poetry is in special use of that as a pivot for *satire*, *criticism* and *lampoon*.

Keywords: style, music of poetry, quasida, Nāser-e Khosrow, Onsory, Farrokhi, Manoochehri

References

- Dashti, Ali (1362). *A description of Nāser Khosrow*, Mehdi Mahozi (sum.), Tehran: Javidan.
- Farrokhi sistani, Ab ol-Hassan Ali (1371). *Divan*, Mohammad Dabir Siyaqi (emend.), 3rd ed., Tehran: Zawwar.
- Farzad, Mas'ud (2535). Prosody studies in Nāser-e Khosrow's poetic meters. *Yād-Nāme-Ye Nāser-e Khosraw*, p. 399- 422. Mashhad: Ferdowsi University.
- Foruzanfar, Badi 'oz-Zaman (1358). *Speech and eloquents*. 3rd ed., Tehran: Kharazmi.
- Hassanpour Alashti, Hossein (1384). *New method (Stylistics of Hindustani style qhazel)*. 1st ed., Tehran: Sokhan.
- Homa'i, Jalal id-Din (1381). *Techniques of rhetoric and figures of speech*. 20th ed., Tehran: Homa.
- Mahdjoub, Mohammad Dja'far (1350). *The khorassani style in Persian poetry*. 2nd ed., Tehran: The Superior Teacher's College.
- Manoochehri Damqani, Ab on-Najm Ahmad (1379). *Divan*, Mohammad Dabir Siyaqi (emend.), 3rd ed., Tehran: Zawwar.
- Nasir i Khusraw, Abu Mo'in (1357). *Divan i Ash'ar*, Mojtaba Minovi and Mehdi Mohaghegh (emend.), 2nd ed., Tehran: Institute of Islamic Studies in Mc Gill University.
- Natel Khanlari, Parviz (1354). *Meter of Persian poetry*. 3rd ed., Tehran: Iran culture center.
- Onsoni Balkhi, Ab ol-Qassem Hassan (1363). *Divan*, Mohammad Dabir Siyaqi (emend.), 2nd ed., Tehran: sana'i.
- Qolamreza'i, Mohammad (1381). *Thirty quasidas of Nāser-e Khosrow*. 3rd ed., Tehran: Jami press.
- Shafi 'i Kadkani, Mohammad Reza (1368). *Music of poetry*. 2nd ed., Tehran: Agah.
- _____ (1377). Magic of pun. *Bokhara*, 1st year, No 2, p. 16- 26.
- _____ (1385). Hafez's satire. *In kimiya-ye hassti*. Vali ol-Lah Doroudian (sum.), p. 113- 124. Tabriz: Aidin press.
- Shahosseini, Naser ed-Din (2535). The analysis of Nāser-e Khosrow's quasidas and comparing them with criterion of Persian prosody. *Yād-Nāme-Ye Nāser-e Khosraw*, p. 293- 315. Mashhad: Ferdowsi University.
- Shamissa, Sirous (1381). *Literary criticism*. 3rd ed., Tehran: Ferdows press.
- _____ (1386). *An introduction to prosody*. 4th ed., Tehran: Mitra.
- Vahidian Kamyar, Taghi (1380). *Meter and rhyme of Persian poetry*. 5th ed., Tehran: Iran University Press.

جنبه‌های برجسته سبکی در موسیقی شعر ناصر خسرو

مرتضی محسنی* و مهدی صراحتی جویباری**

چکیده

برای کسی که اندک اطلاع سبک‌شناختی از ادوار شعر فارسی دارد، مسلم است که قصاید ناصر خسرو هم از نظر فنی و هم از لحاظ محتوایی به کلی با قصاید سایر شاعران قرن پنجم هجری متفاوت است. این تفاوت حتی در حوزه‌هایی از شعر او به چشم می‌خورد که شاعر برای ایجاد تنوع و نوآوری با محدودیت روبه‌روست. در این مقاله، سعی شده است از طریق مقایسه قصاید ناصر خسرو با سه تن از معروف‌ترین معاصرانش (عنصری، فرخی و منوچهری) در سه حوزه بیرونی، کناری و درونی موسیقی شعر، برجسته‌ترین ویژگی‌های سبکی شعر او تعیین و تبیین شود. حاصل این بررسی مشخص می‌کند که استفاده ناصر خسرو از اوزان کم‌کاربرد و وجود سکت در وزن شعر، از مهم‌ترین موارد سبک‌ساز در بخش موسیقی بیرونی شعر اوست. همچنین کاربرد ردیف‌های غیر فعلی و نیز بسامد بالای جناس و استفاده از آن به عنوان محور طنز و انتقاد، به ترتیب از برجسته‌ترین موارد تمایز سبکی شعر ناصر خسرو در حوزه‌های موسیقی کناری و درونی محسوب می‌شوند.

کلیدواژه‌ها: سبک، موسیقی شعر، ناصر خسرو، قصیده، عنصری، فرخی، منوچهری

۱- مقدمه

در نگاه اول، ممکن است نوآوری‌های ناصر خسرو (۳۹۴-۴۸۱ ه.ق.) در بخش موسیقایی، در مقایسه با سایر ابداعات در حوزه تکنیک شعر، بسیار ناچیز و کم‌اهمیت به نظر برسد؛ ولی باید گفت این ویژگی تنها مختص شعر ناصر خسرو نمی‌شود و تمام شاعران با محدودیت‌هایی که در این زمینه بر سر راه‌شان بوده، این ایراد بر اشعارشان وارد است. اگر بنخواهیم ناصر خسرو را در این حوزه با معاصرانش بسنجیم، بی‌گمان او هنجارگریزترین شاعر دوران خود است. این مقاله به مطالعه سبک ناصر خسرو در حوزه موسیقی شعر خواهد پرداخت.

تاکنون، کتاب یا مقاله‌ای که منحصراً به برجستگی‌های موسیقی شعر ناصر خسرو یا سبک او در این حوزه اختصاص یافته باشد، نگاشته نشده است؛ اما می‌توان منابعی را برشمرد که در آن‌ها به صورت پراکنده و گذرا به ویژگی‌های موسیقایی شعر او اشاره‌ای شده است، یا به آثاری برخورد که به‌طور ضمنی سبک موسیقایی دوره خاصی از شعر فارسی را مورد بررسی قرار داده‌اند. از آن

mohseni45@yahoo.com

* دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران، مازندران، ایران (مسئول مکاتبات)

serahati11@yahoo.com

** دانش آموخته کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران، مازندران، ایران

تاریخ وصول: ۱۳۹۳/۴/۲۶ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۶/۱۰

میان، می‌توان به این موارد اشاره کرد:

محمدجعفر محبوب که به مطالعه شعر فارسی از نخستین دوره تا پایان قرن پنجم هجری پرداخته است، ضمن بررسی مؤلفه‌های سبکی شاعران عصر غزنوی، از پاره‌ای از ویژگی‌های موسیقی شعر این دوره - از جمله انواع وزن‌های کاربردی و اقسام تجنیس - نیز سخن به میان آورده است (محبوب، ۱۳۵۰: ۱۵۱-۱۵۶ و ۳۵۲-۳۶۲). محمد غلامرضایی نیز در مقدمه سی قصیده ناصرخسرو، هنگام بحث از زبان شعری و سبک ناصرخسرو، به چند مورد از برجستگی‌های موسیقایی شعر او در بخش‌های عروض و صنایع بدیعی اشاره کرده است (غلامرضایی، ۱۳۸۱: ۶۷-۶۹).

همچنین حسین حسن‌پور آلاشتی در کتاب طرز تازه ضمن مقایسه غزلیات چند تن از شاعران شاخه ایرانی سبک هندی، برخی از خصوصیات مربوط به موسیقی شعر، از جمله: تکرار قافیه، خروج از وزن عروضی (در شعر کلیم کاشانی)، کاربرد اوزان کوتاه (در شعر ظهوری ترشیزی)، استفاده از وزن‌های بلند و جویباری (در شعر صائب) را از برجسته‌ترین موارد سبک‌ساز در شعر شاعران این شاخه معرفی کرده است (۱۳۸۴: ۸۷-۲۳۷).

هدف از نگارش این مقاله معرفی موارد اختلاف سبک ناصرخسرو نسبت به معاصرانش در سه حوزه بیرونی، کناری و درونی موسیقی شعر است. بر همین اساس، علاوه بر اشعار ناصرخسرو، دیوان سه تن از برجسته‌ترین هم‌عصران او مبنای مقایسه و بررسی قرار گرفت؛ این سه شاعر عبارت‌اند از: عنصری (۹- ۴۳۱ ه.ق.)، فرخی (۹- ۴۲۹ ه.ق.) و منوچهری (۹- ۴۳۲ ه.ق.). در این انتخاب تلاش شده تا هر کدام از این شاعران در جنبه‌های «فرامتنی» تا حد امکان به یکدیگر نزدیک باشند؛ زیرا در مقایسه چند اثر، هر قدر عوامل خارج از متن شباهت بیشتری به هم داشته باشند نقش و خلاقیت صاحب اثر در ایجاد موارد خلاف نرم یا همان سبک، آشکارتر می‌شود. جدا از مسئله درجه اعتبار کار شاعران که از شرایط اصلی این گزینش است، همسانی و اشتراک در دیگر موارد هم مد نظر بوده که اکثر آن‌ها از نوع عوامل زبانی، زمانی و مکانی است و مهم‌ترین‌شان از این قرار است: نزدیکی مناطق جغرافیایی یا محیطی که این شاعران در آن‌ها پرورش یافته‌اند، نزدیکی و تقارن دوره‌های زندگی شاعران نسبت به هم، هم‌گونی‌های زبانی، حجم دیوان هر شاعر و حد نصاب اشعار برای تحلیل.

تمام اشعار ناصرخسرو - به جز قسمت ملحقات - به همراه بخش اصلی دیوان‌های سه شاعر دیگر، به عنوان محدوده پژوهش در نظر گرفته شدند که حجم قابل توجهی در حدود ۲۳۶۰۰ بیت را در بر می‌گیرند. میزان دقیق ابیات مورد بررسی در دیوان هر شاعر از این قرار است: ناصرخسرو ۱۰۵۸۵ بیت، فرخی ۸۱۹۰ بیت، عنصری ۲۹۰۰ بیت و منوچهری ۱۹۰۰ بیت. در گام بعدی دیوان هر شاعر به‌طور جداگانه و دقیق در سه حوزه موسیقی شعر مورد مطالعه قرار گرفت و بسامد هر یک از موارد ثبت‌شده و پس از آن، با مقایسه آمار و ارقام مربوط به شعر ناصرخسرو و سایرین، ویژگی‌های سبکی شعر او به دست آمد.

به منظور انسجام بیشتر مطالب، در پایان تحلیل، اطلاعات آماری مربوط به تمام شاعران به صورت کلی در جدولی ثبت شده و برای ملموس‌تر کردن نتایج تحقیق، بخشی از این اطلاعات به صورت نمودار ستونی ارائه شده است. در نهایت، در ثبت برجستگی‌های شعر ناصرخسرو رعایت دو شرط اصلی مد نظر بوده است؛ ۱- نوآوری و ۲- بسامد. این شرط دوم اهمیت بیشتری دارد و در واقع، اساس ایجاد سبک به آن وابسته است. چه بسا که در این تحلیل به مواردی برخوردیم که کاربردش به ناصرخسرو اختصاص داشته است ولی به دلیل بسامد اندک، از بیان آن خودداری شد.

۲- کلیاتی در باب موسیقی شعر ناصرخسرو

برای ترسیم چشم‌اندازی کلی از سبک ناصرخسرو در حوزه موسیقی شعر، این بخش به بیان خلاصه‌ای از مهم‌ترین نظرهای محققان پرداخته خواهد شد که درباره ویژگی‌های موسیقایی شعر او اختصاص یافته است که غالباً به صورت پراکنده در آثارشان به آن اشاره کرده‌اند. با توجه به روال و ساختار این مقاله، این ویژگی‌های سبکی در سه بخش بیرونی، کناری و درونی موسیقی شعر ارائه می‌شوند.

عمده مطالب و تحقیقات ارائه شده در حوزه موسیقی شعر ناصرخسرو حاصل بررسی‌هایی است که در بخش عروض و مسائل مربوط به وزن شعر او صورت گرفته است.^۱

سنگینی و دشواری و در عین حال تناسب با موضوع، از عمده‌ترین خصایص عروضی شعر ناصرخسرو است که اکثر تحلیل‌گران به آن اشاره کرده‌اند. ناصرخسرو در انواع و اقسام وزن‌های عروضی طبع آزمایی کرده است که علاوه بر وزن‌های پرکاربرد، بخش زیادی از آن‌ها در وزن‌های نادر و دشوار سروده شده است (فرزاد، ۲۵۳۵: ۳۹۹). هنر او در این نهفته است که توانسته معانی دقیق را به بهترین نحو ممکن و «در مشکل‌ترین بحور» به نظم درآورد (فروزانفر، ۱۳۵۸: ۱۵۵). وزن‌های شعر ناصرخسرو «برسبیل تفنن» انتخاب نشده است؛ بلکه وی به دلیل آشنایی عمیق‌اش با موسیقی شعر، بحر متناسب با موضوع مورد نظرش را برگزیده «تا سخنش در خواننده و شنونده حسن تأثیر یافته، قبولیت عام پذیرد...» (شاه‌حسینی، ۲۵۳۵: ۲۹۳-۲۹۴). استفاده از «وزن‌های آرام یا نسبتاً سنگین و دشوار» باعث شده تا وزن‌های ضربی و دوری در دیوان او نمود کمتری داشته باشد (غلامرضایی، ۱۳۸۱: ۶۳).

دیگر ویژگی عروض ناصرخسرو که کمتر جایی به آن اشاره کرده‌اند مسئله «سکته» در وزن اشعار اوست. علی دشتی علت بروز این خصوصیت را در این می‌داند که اکثر کلمات سه سیلابی به صورت دو سیلابی تلفظ می‌شوند (دشتی، ۱۳۶۲: ۳۶). اما در بخش کناری و درونی موسیقی شعر ناصرخسرو مباحث زیادی مطرح نشده است؛ جز این که در قسمت موسیقی کناری، التزام قافیه‌های دشوار گاه او را به تکلف انداخته و اغلب باعث کوتاهی قصاید او شده (غلامرضایی، ۱۳۸۱: ۶۳) و در استفاده از ردیف‌های اسمی پیش‌گام سایر شعرا بوده است (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۱۵۰). در بخش موسیقی درونی، ناصرخسرو به صنایعی «که بر اساس نوعی تکرار» شکل گرفته‌اند توجه نشان داده است. از این دست است مواردی همچون:

- کاربرد انواع جناس از قبیل جناس زاید، لاحق، مرکب و اشتقاق.
 - همراه کردن کلماتی که حروف اول آن‌ها مشترک است به واسطه کسره اضافه یا واو عطف؛ که موسیقی خاصی از هم صدایی‌شان حاصل می‌شود؛ مانند علم و عمل، خواب و خور، جوی و جر، دین و دانش، کور و کر، زیب و زینت و ...
 - بهره‌گیری از تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها (واج‌آرایی).
 - توالی کلمات هم‌وزن مانند غفور و شکور، پلید و نبید، سخا و ثنا، ثواب و عقاب، ذناب و ثياب، خمیر و فطیر و ...
- (غلامرضایی، ۱۳۸۱: ۶۷-۶۹).

۳- برجستگی‌های سبکی شعر ناصرخسرو در حوزه موسیقی

ابداع و ایجاد تنوع در عرصه موسیقایی شعر - به‌ویژه در عروض و قافیه - همواره برای شاعران با دشواری‌هایی روبه‌رو بوده است؛ علت این امر را باید در پای‌بندی شدید و حساسیت زیاد ادبا نسبت به اصول و قواعد عروض و قافیه و الزام شاعران به اجرای دقیق این اصول از جانب آنان جست‌وجو کرد؛ این مسئله سبب شده است که محدوده تنوع‌طلبی‌ها در این دو بخش عملاً از حد همان «اختیارات شاعری» فراتر نرود. اما ناگفته نماند، اگرچه اعمال این محدودیت‌ها مانع بزرگی برای ایجاد ابداعات در حوزه موسیقایی شعر بود، راه نوآوری را در دیگر حوزه‌ها خصوصاً در بخش نحوی و آوایی زبان شعر هموار کرد. در ادامه مهم‌ترین مشخصه‌های سبکی قصاید ناصرخسرو در سه حوزه موسیقی شعر برشمرده خواهد شد.

۳-۱- موسیقی بیرونی

وزن در شعر علاوه بر این که قالب مشخصی برای کلام ایجاد می‌کند، تقلیدی از آهنگ شوق و هیجان شاعر (خانلری، ۱۳۵۴: ۱۶۱) و یک پدیده طبیعی برای تصویر عواطف اوست (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۴۸). غم غربت و آوارگی، زندگی در محیط

صخره‌ای یمگان و احساس خشم و بغض نسبت تمام افراد و اقشاری که ناصرخسرو از آنان انتقاد می‌کند و نیز محبت او نسبت به اهل بیت پیامبر (ص) و خلفای فاطمی، در مجموع باعث ایجاد زمینه‌ای عاطفی در شعر او شده‌است که بالطبع آهنگ و عروض خاص خود را می‌طلبد. این امر تا حد زیادی عامل تشخیص و تمایز عروض شعر ناصرخسرو نسبت به شاعران مداح عصر اوست. البته عامل مهم دیگری نیز در این تمایز دخیل است و آن برمی‌گردد به تفاوت در هدف شاعران مداح و ناصرخسرو از شاعری؛ ناصرخسرو - برخلاف شاعران مدیحه‌گو - شاعر زهد و پند و انتقاد است و سعی کرده تا این موضوعات را در اسلوب‌های تازه‌ی عروضی عرضه کند و در این‌جاست که عمداً از شیوه‌های معمول شاعران درباری فاصله می‌گیرد. با بیان این توضیحات می‌پردازیم به مصادیق این تمایز در بخش موسیقی بیرونی شعر ناصرخسرو.

۳-۱-۱- استفاده فراوان از وزن‌های نامتداول

همان‌گونه که پیش از این گذشت، اکثر کسانی که در مورد عروض شعر ناصرخسرو صحبت کرده‌اند، گرایش به کاربرد اوزان سنگین و مهجور را از ویژگی‌های خاص قصاید او برشمرده‌اند. در تأیید این مطلب و به منظور پی بردن به اهمیت آن به عنوان مشخصه سبکی شعر ناصرخسرو، نظر خوانندگان را به بررسی صورت‌گرفته در این زمینه جلب می‌کنیم. برای این‌که درک نسبتاً درستی از نوع اوزان مهجور قصیده و تعداد آن در دوره مورد نظر این پژوهش حاصل شود، در این بررسی به جز دیوان‌های عنصری، فرخی، منوچهری و ناصرخسرو آثار و منابع شعری دیگر شاعران - تا حد امکان - از ابتدای شعر فارسی تا انتهای قرن پنجم مورد مطالعه قرار گرفت که از این بین نام هفده شاعر که از آنان قصیده یا قصایدی بر جای مانده بود مشخص گشت.^۲ میزان قصاید این هفده تن و چهار شاعر مورد بحث ما روی هم رفته به عدد ۱۶۳۱ رسید که مجموعاً در ۴۲ وزن سروده شده‌اند؛ این ارقام به همراه تعداد و درصد کاربرد هر بحر، در جدول ذیل آمده است:

جدول ۱. فهرست اوزان قصیده تا پایان قرن پنجم، همراه با تعداد و درصد قصاید سروده‌شده در هر وزن.

| وزن | تعداد قصیده | درصد |
|---|-------------|-------|
| ۱- مفاعلتن/ فاعلاتن/ مفاعلتن/ فاعلتن یا فع لن (مجتث مثنی مخبون محذوف یا [اصلم]) | ۳۲۸ | ۲۰/۱۲ |
| ۲- فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلتن (رمل مثنی محذوف) | ۲۵۲ | ۱۵/۴۵ |
| ۳- مفعول/ فاعلاتن/ مفاعیل/ فاعلتن (مضارع مثنی اخری مکفوف محذوف) | ۱۹۳ | ۱۱/۸۴ |
| ۴- فاعلاتن/ مفاعلتن/ فاعلتن یا فع لن (خفیف مسدس مخبون محذوف یا [اصلم]) | ۱۴۹ | ۹/۱۴ |
| ۵- مفعول/ مفاعیل/ مفاعیل/ فعولن (هزج مثنی اخری مکفوف محذوف) | ۱۱۵ | ۷/۰۵ |
| ۶- فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلتن (رمل مثنی مخبون محذوف) | ۱۰۸ | ۶/۶۳ |
| ۷- مفاعیلن/ مفاعیلن/ مفاعیلن/ مفاعیلن (هزج مثنی سالم) | ۷۹ | ۴/۸۵ |
| ۸- مفاعیلن/ مفاعیلن/ فعولن (هزج مسدس محذوف) | ۵۳ | ۳/۲۵ |
| ۹- فعولن/ فعولن/ فعولن/ فعولن (مقارب مثنی سالم) | ۵۰ | ۳/۰۷ |
| ۱۰- فعولن/ فعولن/ فعولن/ فعل (مقارب مثنی محذوف) | ۳۹ | ۲/۳۹ |
| ۱۱- مفتعلن/ فاعلاتن/ مفتعلن/ فع (منسرح مثنی مطوی منحور) | ۳۷ | ۲/۲۷ |
| ۱۲- مفعول/ مفاعلتن/ مفاعیلن (هزج مسدس اخری مقبوض) | ۲۹ | ۱/۷۸ |
| ۱۳- مفعول/ مفاعیل/ فاعلاتن (قریب مسدس اخری مکفوف) | ۲۴ | ۱/۴۷ |
| ۱۴- مفعول/ مفاعلتن/ فعولن (هزج مسدس اخری مقبوض محذوف) | ۲۴ | ۱/۴۷ |
| ۱۵- مفعول/ فاعلاتن/ مفعول/ فاعلاتن (مضارع مثنی اخری) | ۲۳ | ۱/۴۱ |

| | | |
|------|------|--|
| ۱/۳۵ | ۲۲ | ۱۶- مفتعلن/ مفتعلن یا مفاعِلن/ فاعِلن (سریع مطوی یا [مخبون] مکشوف) |
| ۱/۱۶ | ۱۹ | ۱۷- مفعول/ فاعلات/ مفاعیلن (مضارع مسدس اِخرب مکشوف) |
| ۱/۱۶ | ۱۹ | ۱۸- فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعِلن (رمل مسدس محذوف) |
| ۰/۷۴ | ۱۲ | ۱۹- فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعِلن/ فع (رمل مِثمن مخبون مِطموس) |
| ۰/۴۹ | ۸ | ۲۰- مستفعلن/ مستفعلن/ مستفعلن (رِجز مِثمن سالم) |
| ۰/۴۹ | ۸ | ۲۱- مفعول/ مفاعیلن/ مفعول/ مفاعیلن (هزج مِثمن اِخرب) |
| ۰/۳۷ | ۶ | ۲۲- فاعلاتن/ فاعلاتن/ فعِلن (رمل مسدس مخبون محذوف) |
| ۰/۳۱ | ۵ | ۲۳- مفتعلن/ فاعلات/ مفتعلن (منسرح مسدس مطوی) |
| ۰/۲۴ | ۴ | ۲۴- مفتعلن/ فاعِلن/ مفتعلن/ فاعِلن (منسرح مِثمن مطوی مکشوف) |
| ۰/۲۴ | ۴ | ۲۵- مفعول/ فاعلات/ مفاعیلن/ فع (مضارع مِثمن اِخرب مکشوف مِطموس) |
| ۰/۱۸ | ۳ | ۲۶- فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعِلن (رمل مِثمن سالم) |
| ۰/۱۲ | ۲ | ۲۷- مفاعِلن/ مفاعِلن/ مفاعِلن (هزج مسدس مقبوض) |
| ۰/۱۲ | ۲ | ۲۸- مفعول/ فاعلات/ فعولن (مضارع مسدس اِخرب مکشوف محذوف) |
| ۰/۰۶ | ۱ | ۲۹- مفاعیلن/ مفاعیلن/ مفاعیلن (هزج مسدس سالم) |
| ۰/۰۶ | ۱ | ۳۰- مفاعیلن/ مفاعیلن/ مفاعیلن (هزج مِثمن مکشوف محذوف) |
| ۰/۰۶ | ۱ | ۳۱- مفعول/ مفاعیلن/ مفعول/ فعولن (هزج مِثمن اِخرب محذوف) |
| ۰/۰۶ | ۱ | ۳۲- فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعِلن (رمل مِثمن مخبون) |
| ۰/۰۶ | ۱ | ۳۳- فعولن/ فعولن/ فعولن (مِثقارب مسدس سالم) |
| ۰/۰۶ | ۱ | ۳۴- مستفعلن/ مستفعلن/ فاعِلن (سریع مسدس مطوی مکشوف) |
| ۰/۰۶ | ۱ | ۳۵- مفاعیلن/ فاعِلن/ مفاعیلن/ فاعِلن (مضارع مِثمن مکشوف محذوف) |
| ۰/۰۶ | ۱ | ۳۶- مفعولن/ فاعلات/ مفعولن/ فع (مضارع مِثمن اِخرب مکشوف مِطموس) |
| ۰/۰۶ | ۱ | ۳۷- مفاعیلن/ مفاعیلن/ فاعِلن (قریب مسدس مکشوف محذوف) |
| ۰/۰۶ | ۱ | ۳۸- مفعول/ مفعول/ فاعلاتن (قریب مسدس اِخرب) |
| ۰/۰۶ | ۱ | ۳۹- مستفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعِلن (مِجث مِثمن مخبون محذوف) |
| ۰/۰۶ | ۱ | ۴۰- مفاعِلن/ فاعلاتن/ مفاعِلن/ فاعلاتن (مِجث مِثمن مخبون) |
| ۰/۰۶ | ۱ | ۴۱- مفاعِلن/ فاعلاتن/ مفاعِلن/ فع (مِجث مِثمن مخبون مِطموس) |
| ۰/۰۶ | ۱ | ۴۲- مفتعلن/ فاعِلن (منسرح مِثمن مطوی مکشوف) |
| ۱۰۰ | ۱۶۳۱ | مجموع |

با توجه به جدول بالا، اگر تنها بحوری که میزان کاربردشان در سرایش قصیده‌ها کمتر از ۳ درصد است را به عنوان وزن‌های مهجور در نظر بگیریم، بیش از ۸۱ درصد از کل قصاید، در نُه وزن ابتدایی جدول سروده شده‌اند و چیزی کمتر از ۱۹ درصد (۱۸/۶ درصد) از آن‌ها متعلق به سی و سه وزن باقی‌مانده هستند. به بیان روشن‌تر تعداد وزن‌های رایج قصیده تا انتهای قرن پنجم، با معیاری که ذکر آن رفت تنها نُه وزن است.

اکنون پردازیم به چهار شاعر مورد بررسی و ببینیم که چه مقدار از قصاید آنان در وزن‌های کم‌کاربرد سروده شده است. از هفتاد قصیده موجود در دیوان عنصری تنها چهار قصیده (۵/۷ درصد) دارای وزن مهجور است و تمام آن‌ها در بحر مِثقارب مِثمن

محذوف (فعولن / فعولن / فعولن / فعل) سروده شده‌اند (قصاید ۱۶، ۲۵، ۴۸ و ۵۴) که به‌رغم کاربرد کم، وزنی شناخته‌شده و نسبتاً جاافتاده بود و در همین دوره شاعران زیادی -از جمله خود ناصرخسرو- چندین قصیده در این بحر گفته‌اند.

از کل ۲۱۳ قصیده دیوان فرخی ۳۲ قصیده (۱۵ درصد) در اوزان نادر سروده شده است. از نکات درخور توجه راجع به این دسته از اشعار فرخی، یکی کثرت و تنوع اوزان و دیگری طبع آزمایی او در سرودن قصایدی در بحرهای ابداعی است؛ به‌طوری که بیش از ده وزن قصیده برای اولین بار توسط او استفاده شده یا مختص به خود اوست، مانند قصیده (۵۹) با مطلع: «سروی گر سرو ماه دارد بر سر / ماهی گر ماه مشک بارد و عنبر» در بحر مضارع مثنیٰ اخرم مکفوف مطموس (مفعولن / فاعلات / مفعولن / فع) یا قصیده (۶۹) با مطلع «بدین خرمی جهان، بدین تازگی بهار / بدین روشنی شراب، بدین نیکویی نگار» در بحر مضارع مثنیٰ مکفوف محذوف (مفاعیل / فاعلن / مفاعیل / فاعلن) یا قصیده (۱۱۲) با مطلع «مجلس بساز ای بهار پدرام / واندر فکن می به یک منی جام» در بحر قریب مسدس اخرب (مفعول / مفعول / فاعلاتن) و

از بین پنجاه قصیده منوچهری چهارده تا دارای وزن غیررایج هستند؛ این تعداد برابر است با ۲۸ درصد از کل قصاید او. از این بین، برای نمونه می‌توان به قصیده (۴۴) با مطلع «آمده نروز ماه با گل سوری به‌هم / باده سوری بگیر، بر گل سوری بچم» در بحر منسرح مثنیٰ مطوی مکشوف (مفتعلن / فاعلن / مفتعلن / فاعلن)، قصیده (۵۳) با مطلع «فغان ازین غراب بین و وای او / که در نوا فکندمان نوای او» در بحر هزج مسدس مقبوض (مفاعلن / مفاعلن / مفاعلن) و قصیده (۶۱) با مطلع «خواهم که بدانم من جانا که چه خو داری / تا از چه برآشویی، یا از چه بیازاری» در بحر هزج مثنیٰ اخرب (مفعول / مفاعیلن / مفعول / مفاعیلن) اشاره کرد.

اما هر قدر که میزان استفاده این سه شاعر از وزن‌های غیررایج کم یا در حد متعادل بوده است، ناصرخسرو علاقه وافری در به‌کاربردن این اوزان از خود نشان داده است؛ به‌گونه‌ای که بیش از نصف قصاید دیوان خود (۵۲/۳ درصد) را در بحور غریب سروده است. به عبارت دیگر از کل ۲۴۱ قصیده دیوان ناصرخسرو ۱۲۶ قصیده در پانزده وزن کم‌کاربرد و در مقابل تعداد ۱۱۵ قصیده نیز در آن‌ه وزن رایج سروده شده‌اند. از بین پانزده وزن مهجور، اوزانی که بیش‌ترین کاربرد را داشته‌اند به‌ترتیب عبارتند از:

- سریع مطوی مکشوف (مفتعلن / مفتعلن / فاعلن)، ۱۴ مورد؛ مانند قصیده (۱۲۴) با مطلع: «ای پسر ار عمر تو یک ساعتست / ایزد را بر تو درو طاعتست» و نیز قصاید (۷)، (۲۶)، (۴۵)، (۶۳)، (۸۱)، (۹۹)، (۱۱۵)، (۱۴۴)، (۱۸۵)، (۲۰۰)، (۲۱۸) و

- مضارع مسدس اخرب مکفوف (مفعول / فاعلات / مفاعیلن)، ۱۴ مورد؛ مانند قصیده (۲۲) با مطلع: «گر مستمند و با دل غمگینم / خیره مکن ملامت چندینم» و قصاید (۳)، (۲۲)، (۴۱)، (۷۷)، (۹۸)، (۱۲۰)، (۱۴۳)، (۱۸۱)، (۱۹۶)، (۲۱۴) و

- منسرح مثنیٰ مطوی منحور (مفتعلن / فاعلات / مفتعلن / فع)، ۱۳ مورد؛ مثل قصیده (۹۷) با مطلع: «من دگرم یا دگر شده‌ست جهانم / هست جهانم همان و من نه همانم» و نیز قصاید (۴)، (۲۳)، (۶۱)، (۷۸)، (۱۲۱)، (۱۴۲)، (۱۶۲)، (۱۹۷)، (۲۱۵) و

- هزج مسدس اخرب مقبوض محذوف (مفعول / مفاعلن / فعولن)، ۱۳ مورد؛ مانند قصیده (۱۵۰) با مطلع: «ای یار سرود و آب انگور / نه یار منی بحقّ والطور» و قصاید (۱۱)، (۲۴)، (۴۳)، (۷۹)، (۱۰۳)، (۱۲۲)، (۱۵۰)، (۱۸۳)، (۱۹۸)، (۲۱۶) و

- هزج مسدس اخرب مقبوض (مفعول / مفاعلن / مفاعیلن)، ۱۲ مورد؛ مانند قصیده (۲۲۰) با مطلع: «ای خواجه جهان حیل بسی داند / وز غدر همی به جادوی ماند» و قصاید (۲۸)، (۴۷)، (۷۵)، (۱۱۷)، (۱۵۵)، (۱۸۷)، (۲۳۵) و

- قریب مسدس اخرب مکفوف (مفعول / مفاعیل / فاعلاتن)، ۱۲ مورد؛ مثل قصیده (۱۰۷) با مطلع: «داری سخنی خوب گوش یا نه؟ / کامروز نه هشیاری از شبانه» و قصاید (۱۴)، (۳۲)، (۷۱)، (۸۷)، (۱۳۰)، (۱۷۱)، (۲۰۵)، (۲۲۴) و

- متقارب مثنیٰ محذوف (فعولن / فعولن / فعولن / فعل)، ۱۱ مورد؛ مثل قصیده (۵) با مطلع: «به چشم نهران بین نهران جهان را / که چشم عیان بین نبیند نهران را» و قصاید (۸)، (۲۰)، (۳۹)، (۵۸)، (۹۴)، (۱۳۷)، (۱۷۹)، (۲۱۲) و

- رمل مسدس محذوف (فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلن)، ۱۱ مورد؛ مانند قصیده (۸۹) با مطلع: «این چه خلق و چه جهانست ای کریم؟ / کز تو کس را می‌بینم شرم و بیم» و نیز قصاید (۱۶)، (۳۴)، (۷۳)، (۱۳۲)، (۱۵۳)، (۱۹۳)، (۲۲۶) و

- رمل مثنی‌مخبون مطموس (فاعلاتن/فاعلاتن/فاعلاتن/فع)، ۱۱ مورد؛ مثل قصیده (۷۴) به مطلع: «چند گویی که چو ایام بهار آید/ گل بیاراید و بادام به بار آید» و قصاید (۱۷)، (۳۵)، (۵۴)، (۹۰)، (۱۳۳)، (۱۹۴)، (۲۰۸)، (۲۲۷) و... علاوه بر آن، باید از وزن‌هایی با بسامد کمتر نیز یاد کرد: بحر مضارع مثنی‌مخرب (مفعول/فاعلاتن/مفعول/فاعلاتن) که ناصر خسرو چهار قصیده در این وزن دارد (قصاید ۷۰، ۱۰۹، ۱۵۶ و ۱۷۴)، بحر مضارع مثنی‌مخرب مکفوف مطموس (مفعول/فاعلاتن/مفاعیل/فع) با سه قصیده (۱۷۷، ۲۱۰ و ۲۲۹) و بحر رجز مثنی‌سالم (مستفعلن/مستفعلن/مستفعلن/مستفعلن) که قصیده شماره (۱۱۰) در این وزن است. او همچنین در سرایش برخی قصاید، وزن‌هایی را به کار برده که پیش از وی سابقه نداشته است: بحر منسرح مسدس مطوی (مفتعلن/فاعلاتن/مفتعلن) مثل قصیده (۵۶) با مطلع «نیز نگیرد جهان شکار مرا/ نیست دگر با غم‌آش کار مرا» و قصاید (۳۷)، (۹۲)، (۱۳۵) و (۲۳۹)، بحر هزج مسدس سالم (مفاعیلن/مفاعیلن/مفاعیلن) مشتمل بر قصیده (۱۷۸) با مطلع «جهانا عهد با من جز چنین بستی/ نیاری یاد از آن پیمان که کرده‌ستی» و بحر رمل مثنی‌مخبون (فاعلاتن/فاعلاتن/فاعلاتن/فاعلاتن) شامل یک قصیده به مطلع: «جز که هشیار حکیمان خبر از کار ندارند/ که فلک باز شکارست و همه خلق شکارند» (قصیده ۶۶).

۳-۱-۲- سکتہ

دومین ویژگی مهم عروض شعر ناصر خسرو، وجود وقفه در جریان خواندن مصراع است که در نتیجه عدم تطبیق کامل لفظ با وزن شعر بروز می‌کند. علت عمده سنگینی وزن قصاید ناصر خسرو که تحلیل‌گران شعر او به آن اشاره کرده‌اند، تا حد زیادی به همین موضوع برمی‌گردد؛ ابن سینا که از نخستین کسانی است که در مورد سکتہ و چگونگی ایجاد آن به دقت بحث کرده، در این خصوص می‌گوید: «... بدان که اگر گوینده با تکلف، شعری به نظم آورد و معادل وزن آن را... بر سکتہ‌ها قرار دهد، این کار او نیز موزون خواهد بود اما از آن دست وزن‌هایی که در آن از عادت کلام انحراف حاصل شده است و هرچه این خصوصیت در آن بیشتر باشد، وزن شعر ثقیل‌تر خواهد بود و هرچه کمتر باشد خفیف‌تر...» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۳۵۵).

ادبا سکتہ را به دو نوع «ملیح» و «قبیح» یا خفیف و سنگین تقسیم کرده و عللی چند را در پیدایش هر کدام دخیل دانسته‌اند.^۳ بنا بر یک اصل کلی، سکتہ- به هر نوعی که باشد- همواره در اثر کاهش یک هجا در ارکان عروضی مصراع، به نسبت وزن اصلی آن ایجاد می‌شود.^۴ اکنون با استفاده از مفاهیم مربوط به علم عروض، می‌توان علل ایجاد سکتہ را در سه مورد کلی جمع کرد:

۱- در اثر قرار گرفتن یک هجای بلند به جای دو هجای کوتاه، مانند:

پیری نهاد خنجر' بر نایت تا کی خوری دریغ ز برنایی؟
(ناصر خسرو، ۱۳۵۷: ۶).

وزن اصلی بیت (مفعول/فاعلاتن/مفاعیلن) است اما در انتهای دومین رکن از مصراع نخست، یک هجای بلند به جای دو هجای کوتاه از ارکان دوم و سوم الگوی اصلی قرار گرفته است؛ به طوری که وزن مصراع نخست تبدیل به (مفعول/فاعلاتن/مفعول) شده است:

وزن اصلی (مصراع دوم) ← --- U / U - U - / U ---

وزن مصراع نخست ← --- / --- U - / U ---

مشاهده می‌شود که ارکان عروضی مصراع دوم از یازده هجا تشکیل شده است؛ در حالی که ارکان مصراع نخست که سکتہ در آن به وقوع پیوسته، دارای ده هجاست.

۲- در اثر کاهش یک هجای کوتاه از وزن اصلی، مثل:

سنگ چون زر' نباشد به بها هر چند سنگ با زر' همی زیر عیار آید
(همان: ۱۶۲).

وزن اصلی بیت (فاعلاتن/فاعلاتن/فاعلاتن/فع) است ولی می‌بینیم که در هر دو مصراع، یک هجای کوتاه از ابتدای رکن دوم

الگوی اصلی حذف شده و وزن آن را به (فاعلاتن/فعولن/فعلاتن/فع) بدل کرده است:

وزن اصلی ← - / - - U U / - - U U / - - U -

وزن هر دو مصراع ← - / - - U U / - - U Ø / - - U -

۳- گاهی تعداد هجاهای وزنی که سخته در آن رخ داده با هجاهای الگوی اصلی ظاهراً برابری می‌کند اما کیفیت آن دو هجای خاص با یکدیگر متفاوت است. در حقیقت در این نوع سخته، یک هجای کشیده (U-) جای‌گزین یک هجای بلند و یک هجای کوتاه (U-) شده است؛ پس می‌توان گفت وزن مصراع در این گونه سخته نیز یک هجا کمتر از وزن اصلی دارد، مثال:

وان جان تو را هی‌کنند تلقین با کوشش مور' گربزی راسو

(همان: ۱۶۴).

وزن هر دو مصراع بیت بالا (مفعول/مفاعیلن/مفاعیلن) است ولی واژه «مور» در مصراع دوم دارای هجای کشیده است و همین امر باعث ایجاد درنگ در ادای وزن آن شده است. از آن‌جا که در هر هجای کشیده، رکن دوم همواره یک صامت است، این صامت نیاز به یک مصوت کوتاه دارد تا آن را اشباع و به یک هجای کوتاه تبدیل کند؛ در غیر این صورت وزن دارای درنگ خواهد بود.

وزن اصلی بیت شاهد (مصراع اول) ← - - - U / - U - U / U - -

وزن مصراع دوم ← - - - U / - (U-) U / U - -

در این مورد آخر، مسئله قرب و بُعد مخارج حروف، نقش مهمی در سبکی یا سنگینی سخته دارد. در همان مثال بالا دو حرف «ر» (در واژه مور) و «گ» (در واژه گربزی) دارای مخارجی دور از هم هستند و این امر باعث شده تا زمان بیشتری بین تلفظ این دو حرف صرف شود که خود، عامل شدت سخته است؛ برعکس، در تلفظ دو حرف قریب‌المخرج، این فاصله زمانی کمتر شده و در نتیجه سخته خفیف‌تر و حتی غیرمحسوس است، مانند تلفظ حروف «ز» و «د» در این بیت:

شمع خرد برفروز در دل و بشتاب با دل روشن به سوی عالم روشن

(همان: ۱۶۹).

میزان کاربرد سخته در قصاید ناصرخسرو به هیچ روی با شعر سایرین قابل‌قیاس نیست و از این روی می‌توان آن را به عنوان مؤلفه‌ای سبک‌ساز برای شعر او در نظر گرفت؛ در شعر ناصرخسرو تقریباً به ازای هر هفتاد مصراع، یک مورد سخته رخ داده است

(۱/۴ درصد)، در حالی که این نسبت در قصاید عنصری $\frac{1}{829}$ (۰/۱۲ درصد)، در قصاید فرخی $\frac{1}{390}$ (۰/۲۵ درصد) و در

شعر منوچهری $\frac{1}{253}$ (۰/۳۹ درصد) است. چند نمونه دیگر از شعر ناصرخسرو و دیگر شاعران قرن پنجم:

هر کاری را بود سرانجامی تو عالم حس را سرانجامی

(ناصرخسرو، ۱۳۵۷: ۳۸)

آن خوانده‌ای، بخوان سخن حجّت رنگین به رنگ معنی و پند آگین

گر در نماز شاعرش برخوانی روح‌الأمین کند سپست آمین

(همان: ۹۰)

رنگین که کرد و شیرین در خرما خاک درشت ناخوش غبر را؟

(همان: ۱۶۷)

گر در لباس جهل دلم خفته بود اکنون از آن لباسش عریان کنم

وین جسم بی فلاحت آسوده را خیزم به تیغ طاعت قربان کنم

(همان: ۳۷۱)

| | |
|---|---------------------------------------|
| پاک دلی باید و فراخ چو جیحون (همان: ۴۹۱)° | مر طلب دین حق را به حقیقت |
| رکیب او حجرالأسود و کفش زمزم (عنصری، ۱۳۶۳: ۲۰۵) | سرای اوست مرا کعبه، حج خدمت اوست |
| چون بنگرد سعادت بیند به دست راست (فرخی، ۱۳۷۱: ۲۱) | چون بنگرد بزرگی بیند به دست چپ |
| هرکه را شرق بود، غرب جز او را نشود (منوچهری، ۱۳۷۹: ۳۳) | مشرق او را شد و مغرب مر او را شده گیر |

۲-۳- موسیقی کناری

۱-۲-۳- عیوب قافیه

ادبا و منتقدان شعر سنتی، به قدری بر اجرای قواعد بی‌شمار قافیه اصرار داشته‌اند که هر نوع تخطی از آن قواعد، نه ابداع بلکه به منزله عیب محسوب می‌شد. ناگفته نماند که در این مورد تا حدی حق به جانب آنان بوده است؛ زیرا گاهی مشاهده می‌شود که حتی شاعران بزرگی که چار و ناچار به این قبیل هنجارگریزی‌ها تن داده‌اند، کارشان در این عرصه فاقد مبنای زیبایی‌شناختی و بلاغی است، مانند تکرار قافیه در بیت مطلع قصیده:

| | |
|-------------------------------|---------------------------------|
| چون که نکو ننگری جهان چون شد؟ | خیر و صلاح از جهان جهان چون شد؟ |
| هیچ دگرگون نشد جهان جهان | سیرت خلق جهان دگرگون شد |

(ناصرخسرو، ۱۳۵۷: ۷۸)

البته مصادیق آن در شعر ناصرخسرو بسیار اندک است و شاید از همین یک مورد تجاوز نکند و در دیوان دیگر شاعران این عصر هم می‌توان چنین نمونه‌هایی را یافت. صرف نظر از این موارد، در حوزه قافیه باید به مواردی اشاره کرد که نه تنها اخلاقی در موسیقی شعر ایجاد نمی‌کنند بلکه گاه از محاسن کلام و در شمار صنایع بدیعی به شمار می‌آیند؛ از این قوافی با عنوان قافیة «معموله» یا جعلی نام برده‌اند. شاعر در ایجاد این نوع قافیه حرفی غیر از روی اصلی را روی شعر قرار می‌دهد (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۳۰).

مشخصاً درباره شعر ناصرخسرو باید گفت که او گاهی در قافیه کردن دو کلمه، حروف اصلی یکی را با حروف الحاقی دیگری می‌آمیزد؛ مثلاً در نمونه نخست از شواهد زیر، حرف اصلی «ی» در کلمات «موالی» و «خالی» به عنوان حرف الحاقی (حرف وصل) در نظر گرفته شده و حرف «ل»، روی فرض شده است یا در شاهد دوم، حروف «-ست» در «ندانست» که حروف اصلی است به عنوان حروف وصل و خروج، و «ن» حرف روی فرض شده است.

با آن‌که این پدیده در شعر دیگر شاعران این دوره رایج بوده است، منوچهری در به‌کاربردن آن - با فاصله نزدیکی نسبت به ناصرخسرو - پیش‌رو همگان است. اما بسامد آن در شعر ناصرخسرو، به نسبت عنصری و فرخی بسیار بالاست. نسبت تکرار کل

موارد «عیوب قافیه» به ابیات شاعران مورد بررسی از این قرار است: منوچهری $\frac{1}{61}$ (۱/۶ درصد)، ناصرخسرو $\frac{1}{72}$ (۱/۴ درصد)، فرخی $\frac{1}{136/5}$ (۰/۷۳ درصد) و عنصری $\frac{1}{263/5}$ (۰/۳۸ درصد).

| | |
|------------------------------------|---|
| زایل شده دین از تو به دنیای زوالی | ... ای کرده تو را گردون دین همّت و بی دین |
| سوی خدم و بنده و آزاد و موالی | بنگر که کجا می‌روی و بیهده منگر |
| فردا نیروی جز تهی و مفلس و خالی | بالشکر و مالی قوی امروز ولیکن |
| بیهوده تو چون در غم طوغان و ینالی؟ | کوه از غم بی باکی و طغیان تو نالد |

(ناصرخسرو، ۱۳۵۷: ۴۳)

نیکیست کیسید در آسمانست
از نیکی بهتر دری ندانست
نیکی تو همه جمله بر زبانست
(همان: ۱۹۱)

همی دانم این من اگر تو ندانی
نباشد سزای بقا یار فانی
اگرچه به چشمم فراخ و کلانی
(همان: ۲۰۴)

که او مر آفرینش را بدانند راه و سامانش
ولیکن در خوی خوبست خوبی مرد و در دانش
که برخوانی به چشم گوش بنگر سوی عنوانش
(همان: ۲۳۱)

همه غدر و مکر و فریب و دهاست
کزو خیر هرگز نخواهدت خاست
که او راست فرمان و تقدیر و خواست
کز ایشان یکی عقل و دیگر هواست
(همان: ۴۲۹).

چنان کزو بشنودم تو هم بر آن اثری
بری شود ز حق آن دل که گردد از تو بری
(عنصری: ۳۰۶).

از همه ترکان چون ترک من امروز کجاست؟
سرو با قد بلندش نه بلندست و نه راست
(فرخی، ۱۳۷۱: ۲۶).

مهربان تر میر و فرخ تر مهی
چون به پیش آفتاب اندر، سُهی
(منوچهری، ۱۳۷۹: ۱۴۹).

... بگشای در آسمان به نیکی
دانا به سوی آن جهان از این جا
نیکیست به کردار نیز بایست

... نهام من تو را یار و درخور، جهاننا
ازیرا که من مر بقا را سزا ام
مرا بس نه ای تو ازیرا حقیری

... به فعل خوب تو خوبست روی زشت تو زی آن
نه اندر صورت خوبست زیب مرد و نیکویی
سخن عنوان نامه ای مردم آمد، هر که را خواهی

... چو از عادت او تفکر کنی
پس آن به که بگریزی از غدر او
مگر طاعت ایزد بی نیاز
دو رهبر به پیش تو استاده اند

... به جاه عالی و ملک اندرون سلیمانی
جدا شود ز تن آن سر که گردد از تو جدا

ترک من بر دل من کامروا گشت و رواست
مشک با زلف سیاهش نه سیاهست و نه خوش

... میر نیکوکار و میر حق شناس
آفتاب روشن اندر پیش او

۳-۲-۲- ردیف‌های غیر فعلی

بحث از نوآوری در حوزه ردیف، همانند قافیه دست‌آورد چندان قابل توجهی در پی ندارد؛ تنها نکته قابل ذکر در این مورد که اختصاص به قصاید ناصر خسرو دارد، رغبت او به استفاده از ردیف‌های غیر فعلی است، به ویژه کاربرد ردیف‌های اسمی که برای نخستین بار در شعر فارسی توسط او صورت پذیرفته است (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۱۵۰).

در ۴۵ قصیده مردّف دیوان ناصر خسرو جمعاً ۱۰ ردیف غیر فعلی به چشم می‌خورد که در چهار دسته قابل تقسیم‌بندی است:
۱- حرف؛ منحصرأ با ردیف «را»، مانند قصیده (۶۴) به مطلع معروف: «نکوهش مکن چرخ نیلوفری را/ برون کن ز سر باد و خیره‌سری را» و قصاید (۵۲)، (۷۷) و (۲۳۵).

۲- ضمیر؛ با دو ردیف «خویش» و «من» در قصیده (۸۱) به مطلع: «ای متحیر شده در کار خویش/ راست بنه بر خط پرگار خویش» و قصیده (۱۴۰) با مطلع: «تا کی کنی گله که نه خوبست کار من/ وز تیر ماه تیره‌تر آمد بهار من؟».

۳- اسم؛ با ردیف «محمد» در قصیده (۵۸) به مطلع: «گزینم قرانست و دین محمد/ همین بود ازیرا گزین محمد» و ردیف «علی» در قصیده (۸۵) به مطلع: «بهار دل دوست‌دار علی / همیشه پُرسست از نگار علی».

۴- ضمیر و حرف؛ با ردیف «مرا» در قصیده (۶) به مطلع: «آزده کرد کژدم غربت جگر مرا/ گویی زبون نیافت ز گیتی مگر مرا» و نیز قصیده (۵۶).

از ۹ قصیده مردّف عنصری، ۲ قصیده دارای ردیف حرفی (قصاید ۳۶ و ۴۰) و باقی ردیف‌ها فعلی است. دیوان ۲۱۳ قصیده‌ای فرخی نیز تنها دارای ۱۴ قصیده مردّف است که از این بین دو قصیده (۱۷۴) و (۱۷۵) با ردیف ضمیری و دوازده تای دیگر دارای ردیف فعلی است و نهایتاً از ۱۰ قصیده ردیف‌دار منوچهری، تنها قصیده (۵۳) با ردیف «او» غیر فعلی است. بدین ترتیب تقریباً ۴ درصد از کل قصاید ناصر خسرو دارای ردیف‌های غیر فعلی است، یعنی یک مورد به ازای هر ۲۴ قصیده؛ این نسبت در دیوان

عنصری $\frac{1}{35}$ (۲/۸ درصد)، در دیوان منوچهری $\frac{1}{50}$ (۲ درصد) است و در دیوان فرخی به $\frac{1}{106/5}$ (۰/۹۴ درصد) می‌رسد.

۳-۳- موسیقی درونی

در مقایسه با عروض و قافیه، آزادی عمل شاعر در حوزه موسیقی درونی، بسیار بیشتر است و همین عامل میدان وسیعی برای تنوع جویی و بروز خلاقیت شاعرانه ایجاد می‌کند. از این روی، غالب صنایع مطرح‌شده در بدیع لفظی به منظور کشف و نمایش روابط موسیقایی نهفته در اجزای کلام پدید آمده‌اند. برای شناخت تحولات صورت‌گرفته در این حوزه، مطالعه شعر قرن پنجم بسیار ضروری است؛ چراکه در همین دوره است که بسیاری از صنایع لفظی، مورد توجه شاعران قرار می‌گیرد و بی‌گمان نقش ناصر خسرو در کاربرد و رواج پاره‌ای از عوامل موسیقی‌زای کلام بیش از سایرین است. در ادامه این مبحث به برجسته‌ترین عناصر سبکی در حوزه موسیقی درونی شعر ناصر خسرو اشاره می‌شود.

۳-۳-۱- جناس

جناس - اگر نگویم مهم‌ترین - یکی از مهم‌ترین جلوه‌های موسیقی درونی است و شاعران این دوره برای بالا بردن غنای موسیقایی شعر خود توجه فراوانی به این صنعت داشته‌اند؛ از میان این شاعران، ناصر خسرو بیشترین استفاده را از این صنعت و مشتقات آن کرده است. میزان بهره‌گیری او از انواع جناس حدود دو برابر کاربرد آن توسط سه شاعر دیگر است؛ نسبت تکرار این

مورد به کل ابیات ناصر خسرو، $\frac{1}{3/5}$ (۲۸ درصد) بوده و نسبت تکرار آن در دیوان عنصری به $\frac{1}{7}$ (۱۴/۵ درصد) و در اشعار فرخی و منوچهری مشترکاً به $\frac{1}{6}$ (۱۶ درصد) می‌رسد، مثال‌ها:

گرد دانا گرد و گردن قول او را نرم دار / گر همی خواهی که جای خویش بر گردون کنی

(ناصر خسرو، ۱۳۵۷: ۲۵)

علم و حکمت را طلب کن گر طرب جویی همی / تا به شاخ علم و حکمت پر طرب یابی رطب

(همان: ۹۶)

به مردم شده‌ستی تو با قدر و قیمت / چه کانی؟ ندانم همی عادت تو

(همان: ۲۰۴)

ای دنده همچو دن کرده رخان از خون دن / خون دن خونت بخوهد ریخت گرد دن مدن

همچو نخچیران دندی سوی دانش دن کنون / نیک دان باید همیت اکنون شدن ای نیک دن

(همان: ۲۶۲)

| | |
|--|---|
| زین کور و کر لشکر بیزاری | گر بر طریق حیدر کراری (همان: ۴۹۰) ^۸ . |
| عدل او نوشِ روان گشته‌ست کاندِر وصف او | بیت‌های شعر توقیعات نوشروان بود (عنصری، ۱۳۶۳: ۲۸). |
| تَبَرْدِ حمله به هنگام نَبَرْد | جز بر آن سو که مبارز بسیار (فرخی، ۱۳۷۱: ۱۴۰). |
| اسب تاز و گوی باز و زیر ساز و بم نواز | جودکار و دل ربای و می ستان و دن ستای (منوچهری: ۱۰۷). |

اما نکته مهم درباره «جناس» در شعر ناصر خسرو نه در بسامد بالا، بل در تحوّل است که او در نحوه کاربرد آن ایجاد کرده و جناس را در قصاید خویش محور طنز، انتقاد و هجو قرار داده است.

شَفِیعی کدکنی طنز را نتیجه به تصویر کشیدن هنری «اجتماع نقیضین یا ضدّین» می‌داند؛ به نظر او در بیان طنز آمیز، دو امر متناقض یا متضاد به کمک نیروی تخیل به یکدیگر گره خورده و به وحدت می‌رسند (شَفِیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۱۱۴ و ۱۱۷). او در قلمرو شعر فارسی سابقه استفاده از بیان پارادوکسی را در ایجاد طنز، به سنایی (۶۶۷-۵۲۹ ه.ق.) و اشعار مغانه او می‌رساند (همان: ۱۲۲). اگر این مطلب را بپذیریم، باید گفت که پیش از این دوره و در قصاید ناصر خسرو، مبنای طنز و انتقاد نه بر تصویر، که بر گونه‌ای از موسیقی استوار بوده است.

اگرچه در ژرف‌ساخت عمده طنزهای ناصر خسرو می‌توان نشانه‌هایی از «اجتماع نقیضین» را یافت، نقش عامل موسیقی در آنها پُررنگ‌تر و زیبایی و التذاذ حاصل از طنز در هر بیت تا حد زیادی به دلیل جناس است. چنین استفاده‌ای از جناس تنها مخصوص به خود ناصر خسرو است و تا قبل از او در شعر هیچ شاعر دیگری دیده نشده است. چند نمونه:

| | |
|---|--|
| از حرص به وقت چاشت چون کرگس | در چاچ و به وقت شام در شامی (ناصر خسرو، ۱۳۵۷: ۳۷) |
| آن‌که بر فسق تو را رخصت داده‌ست و جَواز | سوی من شاید اگر سرش بکوبی به جَواز (همان: ۱۱۳) |
| این رشوت‌خواران فقهاوند شما را | ابلیس فقیه‌ست گر این‌ها فقهاوند... |
| رشوت بخورند آنگه رخصت بدهندت | نه اهل قضاوند بل از اهل قفاوند (همان: ۲۴۸) |
| چون نار پاره پاره شود حاکم | گر حکم کرد باید بی پاره (همان: ۲۹۷) |
| یجوز و لایجوزستش همه فقه از جهان لیکن | سر استر ز مال وقف گشته‌ستش چو جوزایی (همان: ۴۷۸) |
| بی غسل و روغنست نانت و خوان | تا نستانی جهود را عسلی (همان: ۵۰۱) ^۹ . |

۳-۲-۳- مجاوره

مجاوره از کنار هم قرار دادن دو لفظ مشابه یا مجانس در کلام ایجاد می‌شود. این مورد را باید گونه‌ای از جناس برشمرد؛ اما توجه ناصر خسرو به این صنعت و اصرار بر استفاده فراوان از آن سبب شده است تا از مجاوره مستقلاً به عنوان یک ویژگی سبکی در شعر او

نام برده شود. ادبا به نوع خاصی از مجاوره با عنوان «جناس مکرر» (جناس مزدوج یا مردد) اشاره کرده‌اند که اتفاقاً این مورد هم نمونه‌های بسیاری در قصاید ناصرخسرو دارد و آن چنین است که الفاظ مجانس را در آخر ابیات، کنار هم بیاورند (همایی، ۱۳۸۱: ۵۸)؛ مانند «مقر قمر مرا» یا «عنان عنا» به ترتیب در نخستین و آخرین شواهد شعری مربوط به ناصرخسرو.

ارزش زیبایی‌شناختی مجاوره را در این دانسته‌اند که به عناصر دور از هم از رهگذر تشابه صوری‌شان وحدت می‌بخشد؛ در نتیجه خواننده از تفاوت‌های معنایی میان الفاظ غافل می‌شود و آن‌ها را چنان‌که در صورت هستند، در معنی نیز نزدیک به هم می‌پندارد (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۷: ۲۳). ناصرخسرو را باید جزء نخستین شاعرانی دانست که تا این اندازه به بازی با الفاظ توجه‌شان داده‌اند؛ چند نمونه‌ای که در ذیل به آن‌ها اشاره می‌شود نشان‌دهنده این توجه است: عُقَابِ عِقَاب (۲۸: ۳۰)، گرگِ مرگ (۴۸: ۲۱)، حَجَّتِ حَجَّت (۵۶: ۵۲)، جِهَانِ جِهَان (۷۸: ۲)، سُلْطَانِ شَیْطَان (۱۰۶: ۱)، دهرِ داهی (۱۶۰: ۱۱)، دُوغِ دَرُوغ (۱۷۲: ۳۴)، دَخْتَرَانِ دَرِخْت (۲۲۲: ۸)، بَازِ آز (۲۵۸: ۱)، سوزنِ سوزان (۳۰۵: ۳۶)، سَوقِ فِسَوق (۳۳۲: ۴۴)، گُوشِ هُوش (۳۴۵: ۱۵)، نَامَةُ مَانِی (۳۴۷: ۳)، بی‌آسایشِ آسیا (۳۲۹: ۱)، اهلِ جَهْل (۴۲۶: ۵۴)، دَوَادِوِ دِیَوَان (۴۵۰: ۱۶)، جُوشِنِ رُوشِن (۴۹۸: ۸) و

ناصرخسرو در استفاده از این صنعت، فاصله زیادی با سایرین دارد. نسبت کاربرد مجاوره در اشعار چهار شاعر مورد بررسی

به ترتیب کثرت استعمال: ناصرخسرو $\frac{1}{46}$ (۲/۲ درصد)، فرخی $\frac{1}{78}$ (۱/۳ درصد)، منوچهری $\frac{1}{95}$ (۱ درصد)، عنصری $\frac{1}{161}$ (۰/۶۲ درصد). مثال:

ناید به‌کار هیچ مقرّ قمر مرا
(ناصرخسرو، ۱۳۵۷: ۱۲)

با خاطر منور روشن‌تر از قمر

چو مرغان مر تو را خرداد خور داد
(همان: ۶۱)

ز بهر آن‌که تا در دامت آرد

چون تو همی نگردی ازین شیر سیرشیر؟
(همان: ۱۰۳)

شیر زمانه زود کند سیر مرد را

انگیخته سایه‌های جانور
(همان: ۲۴۵)

حکم تو به رقص قُرص خورشید

از جهل نشیب دهر از افزازی؟
(همان: ۳۹۷)

ای دیوِ دوان چرا نمی‌بینی

سوی من آورد عنانِ عناش
(همان: ۴۲۲)''

و اکنون چون کار به آخر رسید

که هست زخم تو را شیر شَرزه شکل شکال
(عنصری، ۱۳۶۳: ۱۸۶).

نهی به پای عدو بر اجل به شکل شکل

خون‌شان گشت به نزدیک خردمند حلال
(فرخی، ۱۳۷۱: ۲۱۹).

چون کسی کینه ز خون‌ریزِ رزان بازخواست

چون زند بر مهره شیران دبوس شصت من
وان کند بر پشت شیران مهره شیران شیار
(منوچهری، ۱۳۷۹: ۳۷).

چون زند بر مهره شیران دبوس شصت من
این کند بر دوش گردان گردان گردان چو گرد

۳-۳-۳- واج آرابی

تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها به تعداد زیاد در بیت، یکی دیگر از مشخصه‌های موسیقایی شعر ناصرخسرو است. این خصوصیت کم و بیش در شعر معاصران او هم رواج دارد ولی تفاوت کار ناصرخسرو با آنان در کیفیت بهره‌گیری از آن است. در بسیاری از موارد مشاهده می‌شود که هدف ناصرخسرو از این قبیل تکرارها صرفاً بهره‌گیری از خاصیت موسیقایی آواها نیست بلکه او ورای موسیقی، به ایجاد نوعی هماهنگی بین لفظ و معنا نیز نظر دارد و پاره‌ای از افعال و حالات را از همین طریق تصویر و به مخاطب القا می‌کند؛ مثلاً در شاهد شعری اول، تکرار صامت‌های «س» و «خ» با واژه «سوهان» متناسب است و صدایی را که هنگام کار با آن ایجاد می‌شود تداعی می‌کند یا در مثال سوم، تکرار واج‌های «س» و «ش» حالت «شستشو» را القا می‌کند یا در نمونه چهارم، بین واژه «آزار» و تکرار حرف «ز» ارتباط برقرار است و...

در استفاده از این جلوه موسیقی درونی، ناصرخسرو با نسبت $\frac{1}{32}$ (۳/۲ درصد) سرآمد دیگران است. پس از او فرخی است

با نسبت $\frac{1}{48}$ (۲ درصد) و بعد از این دو، منوچهری و عنصری قرار دارند که این نسبت در شعر آن‌ها به ترتیب $\frac{1}{63}$ (۱/۵ درصد) و $\frac{1}{83}$ (۱/۲ درصد) است، چند مثال:

بِه رُوی تیز شمشیر طمع بر

ز خرسندیست باید ساخت سوهان
(ناصرخسرو، ۱۳۵۷: ۱۰۷)

گر نتابی سر ز دانش از تو تابد آفتاب

وز سعادت ای پسر بر آسمان سایدت سر
(همان: ۱۷۵)

بـرگشت ز مـن بـشت دستش

چـون شسته شد از هـواش دستم
(همان: ۲۲۰)

مردمی ورز و هگوز آزار آزاده مجوی

مردم آن را دان کزو آزاده را آزار نیست
(همان: ۳۱۱)

بدو ز چشم ز هر سوزیان به سوزن پند

که زار و خوار تو از بهر سوزیان شده‌ای
(همان: ۴۳۳)

دنیای من بجست چو من دین بیافتم

طاعت همیم دارد دندان کنان کنون
(همان: ۵۱۶).^{۱۱}

شاه گیتی خسرو لشکرکش لشکرشکن

سایه یزدان شه کشور ده کشورستان
(عنصری، ۱۳۶۳: ۲۴۸).

چون مرا دید پیش من بگریخت

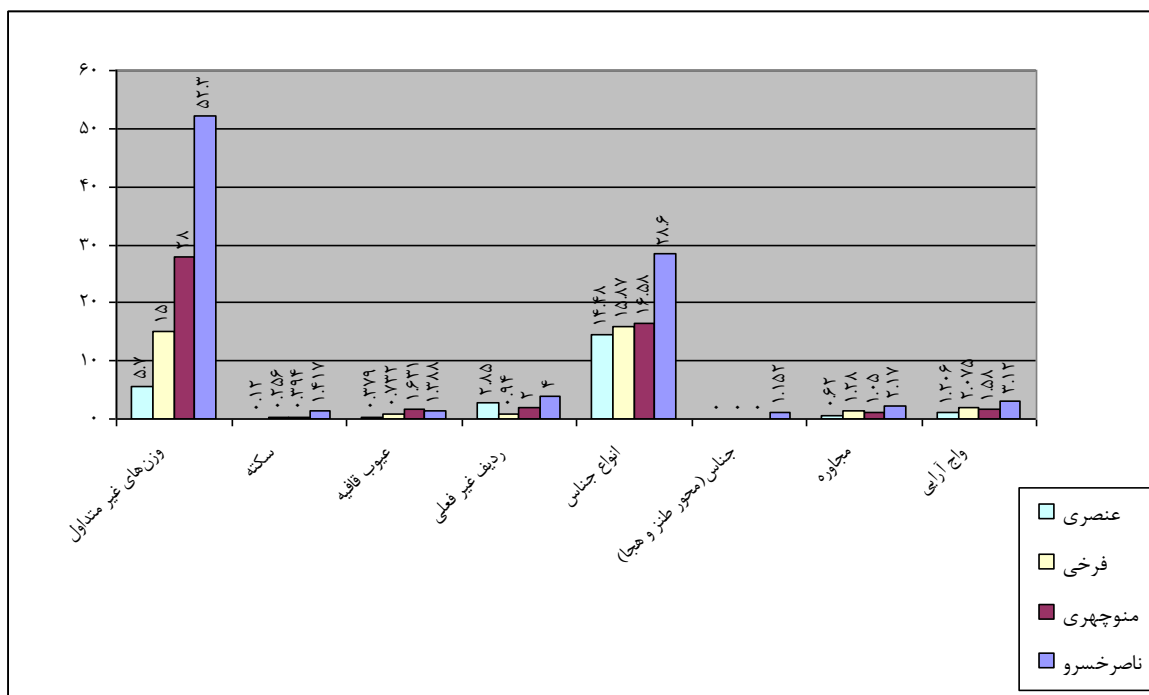
آن سراپا سیم ساده پسر
(فرخی، ۱۳۷۱: ۱۰۱).

گور سُم و گاو پشت و گرگ ساق و کرگ روی

ببر گوش و رنگ چشم و شیردست و پیل پای
(منوچهری: ۱۰۷).

جدول ۲. میزان کاربرد هریک از موارد برجستگی موسیقایی در دیوان شاعران مورد بررسی شامل: فراوانی موارد، نسبت و درصد وقوع هر مورد به کل قصاید و ابیات مورد بررسی.

| مورد | واحد | فراوانی مورد | | | | محدوده بررسی (به واحد) | | | | میانگین تقریبی کاربرد هر مورد در واحد مورد بررسی | | | | درصد کاربرد هر مورد | | | |
|-------------------------------|-------|--------------|------|-----|------|------------------------|-------|------|-------|--|-------------------|-----------------|-----------------|---------------------|-------|-------|-------|
| | | ع | ف | م | ن | ع | ف | م | ن | ع | ف | م | ن | ع | ف | م | ن |
| وزن‌های غیرمتداول | قصیده | ۴ | ۳۲ | ۱۴ | ۱۲۶ | ۷۰ | ۲۱۳ | ۵۰ | ۲۴۱ | $\frac{1}{1715}$ | $\frac{1}{616}$ | $\frac{1}{315}$ | $\frac{1}{2}$ | ۵/۷ | ۱۵ | ۲۸ | ۵۲/۳ |
| سکته | مصراع | ۷ | ۴۲ | ۱۵ | ۳۰۰ | ۵۸۰۰ | ۱۶۳۸۰ | ۳۸۰۰ | ۲۱۱۷۰ | $\frac{1}{829}$ | $\frac{1}{390}$ | $\frac{1}{253}$ | $\frac{1}{705}$ | ۰/۱۲۰ | ۰/۲۵۶ | ۰/۳۹۴ | ۱/۴۱۷ |
| عیوب قافیه | بیت | ۱۱ | ۶۰ | ۳۱ | ۱۴۷ | ۲۹۰۰ | ۸۱۹۰ | ۱۹۰۰ | ۱۰۵۸۵ | $\frac{1}{26315}$ | $\frac{1}{13615}$ | $\frac{1}{61}$ | $\frac{1}{72}$ | ۰/۳۷۹ | ۰/۷۳۲ | ۱/۶۳۱ | ۱/۳۸۸ |
| ردیف غیرفعلی | قصیده | ۲ | ۲ | ۱ | ۱۰ | ۷۰ | ۲۱۳ | ۵۰ | ۲۴۱ | $\frac{1}{35}$ | $\frac{1}{10615}$ | $\frac{1}{50}$ | $\frac{1}{24}$ | ۲/۸۵ | ۰/۹۴ | ۲ | ۴ |
| انواع جناس | بیت | ۴۲۰ | ۱۳۰۰ | ۳۱۵ | ۲۹۷۰ | ۲۹۰۰ | ۸۱۹۰ | ۱۹۰۰ | ۱۰۵۸۵ | $\frac{1}{7}$ | $\frac{1}{6}$ | $\frac{1}{6}$ | $\frac{1}{315}$ | ۱۴/۴۸ | ۱۵/۸۷ | ۱۶/۵۸ | ۲۸/۰۶ |
| جناس (محور و هجا) / طنز و هجا | " | ۰ | ۰ | ۰ | ۱۲۲ | " | " | " | " | " | " | " | " | ۰ | ۰ | ۰ | ۱/۱۵۲ |
| مجاوزه | " | ۱۸ | ۱۰۵ | ۲۰ | ۲۳۰ | " | " | " | " | " | " | " | " | ۰/۶۲۰ | ۱/۲۸۲ | ۱/۰۵۲ | ۲/۱۷ |
| واج آرایی | " | ۳۵ | ۱۷۰ | ۳۰ | ۳۳۰ | " | " | " | " | " | " | " | " | ۱/۲۰۶ | ۲/۰۷۵ | ۱/۵۷۸ | ۳/۱۱۷ |



شکل ۱. نمودار ستونی مربوط به درصد پراکندگی موارد برجستگی موسیقایی به کل قصاید و ابیات مورد بررسی هریک از شاعران طبق ارقام مندرج در جدول ۲.

۴- نتیجه

با توجه به مقایسه‌ای که بین دیوان ناصرخسرو و اشعار سه تن دیگر از شاعران قرن پنجم صورت پذیرفته است می‌توان چنین

نتیجه گرفت که در بخش عروض، ویژگی‌های مهم سبک ناصرخسرو در دو مورد خلاصه می‌شوند: ۱- استفاده از اوزان کم‌کاربرد و ۲- سکتته که از اصلی‌ترین عوامل سنگینی اوزان قصاید اوست.

در علت پیدایش این دو مورد، نمی‌توان نقش عنصر «عاطفه شاعرانه» را نادیده گرفت. وزن یک شعر راستین تابعی است از هیجانات و احساسات شاعر که در لحظه حدوث تجربه شاعرانه و متناسب با حالت عاطفی آن تجربه شکل می‌گیرد. از این منظر، وزن شعر ناصرخسرو پدیده‌ای گزینشی نیست بلکه دقیقاً با عاطفه او پیوند و اصالت دارد و از آن‌جا که وزن در شعر مشخص‌کننده قالب کلام است، طبیعی است که گاه همین وزن گنجایش تمامی واژه‌های موردنظر شاعر را نداشته باشد. اما ناصرخسرو به دلیل قرار نگرفتن برخی کلمات در این «قالب»، واژگان جدیدی را جایگزین آن‌ها نمی‌کند بلکه کلمات را می‌شکند و آن قدر تراش می‌دهد یا برعکس، چیزهایی به آن‌ها می‌افزاید تا در قالب عروضی جای بگیرند و یکی از دلایل تفاوت وزن او با سایر شاعران همین است. وزن‌های شعری او آینه عواطف اوست و چون عواطف او متفاوت از دیگران است، وزن‌های کاربردی او نیز متفاوت هستند؛ به گونه‌ای که یکی از دلایل ایجاد سکتته یا سنگینی وزن‌ها در شعر او را باید در همین مورد جست‌وجو کرد؛ البته دوری از دربار- به عنوان بازاری پررونق در به کارگیری وزن‌های خوش‌آیند- نیز عامل مهمی در رغبت ناصرخسرو به استفاده از اوزان سنگین و به اصطلاح نامطبوع بوده است. افزون بر این، توجه و تأکید بر موضوعات ویژه‌ای نظیر پند و زهد و انتقاد، در نوع اوزان به‌کاربرده شده و کیفیت گزینش آن‌ها از سوی ناصرخسرو بی‌تأثیر نبوده است.

در بخش موسیقی کناری شعر ناصرخسرو، نمی‌توان به ویژگی چشم‌گیری اشاره کرد؛ تنها نکته قابل‌ذکر استفاده او از ردیف‌های غیرفعلی است که به نسبت هم‌عصرانش رغبت بیشتری در به‌کاربردن آن نشان داده است. مهم‌ترین ویژگی سبکی شعر ناصرخسرو در حوزه موسیقی درونی شعر، مربوط به بسامد بالای انواع جناس می‌شود و نیز بهره‌ خاصی که از جناس برده و مبنای زیبایی طنزها و هجوهای خود را بر آن قرار داده است.

پی‌نوشت‌ها

۱- برای نمونه، ر.ک: «تجزیه و تحلیل قصاید ناصرخسرو و سنجش آن با معیار عروض فارسی»، صص ۲۹۳-۳۱۵. و نیز «مطالعه عروضی در اوزان شعری ناصرخسرو»، صص ۳۹۹-۴۲۲.

۲- اسامی این هفده تن و تعداد قصاید مورد بررسی هرکدام از این قرار است: رودکی (۵)، ابوالهشیم گرگانی (۱)، سرور طالقانی (۱)، منطقی رازی (۱)، بشار مرغزی (۱)، مُنجیک ترمذی (۲)، بهرامی سرخسی (۱)، لبیبی (۱)، منشوری (۱)، کسایبی (۲)، غضایری (۲)، عسجدی (۲)، قطران (۲۱۱)، لامعی گرگانی (۲۱)، ابوالفرج رونی (۷۷)، مسعود سعد (۲۸۷) و معزی (۴۴۱).

۳- ر.ک: آشنایی با عروض و قافیه، صص ۷۸-۷۵.

۴- البته ادبای هند به وجود نوعی از سکتته معتقد بودند که در اثر افزودن یک هجای کوتاه به ارکان وزن اصلی ایجاد می‌شد و آن را «سکتته حرفی» می‌نامیدند؛ یعنی شاعر در یک مصراع حرفی را اضافه بر تقطیع می‌آورد. شواهدی را که خان آرزو در تنبیه‌الغافلین برای این مورد ذکر می‌کند از این قرار است:

اگرچه صد سال ز بی‌خودی‌ها به خاک راهت فتاده باشم چو بازپرسی حدیث منزل ز شوق گویم: لبشت یوما

خوشا محبت که فارغم کرد ز قید هستی و بت‌پرستی نه ذوق کاری نه زیر باری نه رنج امروز نه بیم فردا

در مورد این ابیات باید گفت که وزن شعر دوری است و هر بیت از چهار نیم‌مصراع (مفاعیلن/ فع) تشکیل شده است. از مشخصه‌های اوزان دوری این است که در انتهای هر نیم‌مصراع، به صورت طبیعی مکث وجود دارد؛ از طرف دیگر پایان هر نیم‌مصراع حکم پایان مصراع در اوزان غیردوری را دارد و می‌توان هجای کشیده را تبدیل به هجای بلند کرد. بنابر این، از نظر موسیقی ایرادی بر این دو بیت وارد نیست. در مورد سکتته حرفی و دو بیت مذکور، ر.ک: نقد ادبی، ص ۱۲۵ و نیز آشنایی با

عروض قافیه، پانوشت صفحات ۷۵ و ۷۶،

۵- نیز ر.ک: ص ۱۳/بیت ۴۲، ۲/۲۹، ۸/۴۲، ۴۲/۶۷، ۱۴/۷۰، ۱۰/۱۰۶، ۴۳/۱۳۶، ۳۶/۱۴۰، ۳/۱۶۱، ۵۲/۱۷۹، ۱۵/۱۹۳، ۱۱/۲۰۸، ۲۲/۲۲۳، ۳۱/۲۵۱، ۲۰/۲۷۴، ۲۲/۲۹۶، ۲۹/۲۹۶، ۷/۳۱۹، ۱/۳۳۹، ۷/۳۵۶، ۲۳/۳۷۱، ۳۵/۳۹۵، ۵۲/۴۲۳، ۴۰/۴۴۱، ۲۲/۴۵۸، ۵۱/۴۷۴، ۲۲/۴۸۰ و ...

۶- در مورد حروف اصلی و الحاقی در قافیه، ر.ک: وزن و قافیۀ شعر فارسی، ص ۹۳-۹۴،

۷- برای مشاهده شواهد بیشتر هم از این مورد و هم از مورد پیشین ر.ک: ۳/۱۹ و ۱۶/۴۸، ۲۹ و ۲۸/۷۵، ۴/۹۸، ۵/۱۰۹، ۱۶/۲۲۲، ۳۹/۲۶۱ و ۴۰/۲۸۶، ۵/۳۳۱، ۲۹/۳۴۵، ۲۰/۳۹۶، ۵۵/۳۹۶، ۱۴/۴۲۰، ۱۴/۴۳۷ و ۴۷/۴۸۸، ۶/۴۸۸ و ۱۹/۵۰۱ و ...

۸- از میان دیگر شواهد بی‌شمار جناس ر.ک: ۹/۴، ۳/۳۱، ۱۸/۵۷، ۴۳/۷۰، ۳۶/۸۹، ۶۷/۱۰۹، ۱۹/۱۲۸، ۲۸/۱۴۵، ۳۴/۱۵۹، ۶/۱۸۳، ۳۹/۲۰۲، ۲۴/۲۱۰، ۹/۲۲۲، ۴۳/۲۳۳، ۲۸/۲۴۷، ۱۶/۲۷۰، ۱۰/۲۸۲، ۹/۲۸۷، ۱۷/۲۹۹، ۳۷/۳۱۸، ۳۷/۳۳۶، ۴۴/۳۵۲، ۱۲/۳۷۳، ۷/۳۹۷، ۲۲/۴۱۵، ۲۳/۴۳۳، ۱۵/۴۵۸، ۱۸/۴۸۲، ۱۴/۴۹۴، ۱۳۲/۵۱۵ و ...

۹- همچنین ر.ک: ۴/۵، ۳۶/۳۴ و ۴۳/۶۷ و ۴۳/۸۷، ۲۵/۱۲۱، ۵/۱۵۲، ۳۵/۱۶۱، ۴۷/۱۷۸، ۴/۲۰۴، ۴۳/۲۳۳، ۱۵/۲۵۵، ۴۷/۲۸۰، ۱۸/۳۲۱، ۴/۳۵۶، ۱۲/۳۹۱، ۱۷/۴۲۱، ۳۱/۴۴۷، ۴۲/۴۷۴، ۴/۴۹۲ و ۴۸/۵۰۵ و ...

۱۰- نیز رجوع کنید به این شواهد: ۷/۴، ۲۰/۴۳، ۲۲/۶۶، ۶۶/۸۵، ۳۹/۱۰۰، ۴۲/۱۴۲، ۱۶/۱۶۱، ۳/۱۹۲، ۲۸/۲۰۵، ۶۵/۲۴۲، ۲۵/۲۵۷، ۳۶/۲۸۳، ۱۷/۲۹۹، ۱۲/۳۲۷، ۱۳/۳۴۱، ۲۰/۳۷۵، ۷/۳۹۸، ۲۹/۴۲۹، ۱۲/۴۴۷، ۲۸/۴۵۴، ۱۹/۴۷۲، ۲/۴۹۹ و ...

۱۱- و ر.ک: ۴/۸، ۱۰/۲۰، ۲/۴۴، ۴۱/۷۶، ۵۲/۱۰۵، ۲/۱۲۵، ۳۰/۱۳۹، ۵/۱۵۲، ۳۰/۱۷۸، ۳۰/۲۰۹، ۹/۲۵۰، ۴/۲۶۲، ۱۱/۲۹۳، ۳۲/۳۳۱، ۱/۳۶۸، ۲۱/۳۸۳، ۳۲/۴۰۹، ۴۱/۴۲۵، ۱۴/۴۶۰، ۱۴/۴۸۸، ۹/۵۱۶ و ...

منابع

۱. حسن پور آلاشتی، حسین (۱۳۸۴). طرز تازه (سبک‌شناسی غزل سبک هندی)، چ ۱، تهران: سخن.
۲. خانلری، پرویز ناتل (۱۳۵۴). شعر وزن فارسی، چ ۳، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
۳. دشتی، علی (۱۳۶۲). تصویری از ناصر خسرو، چ ۱، به‌کوشش مهدی ماحوزی، تهران: جاویدان.
۴. شاه‌حسینی، ناصرالدین (۲۵۳۵). «تجزیه و تحلیل قصاید ناصر خسرو و سنجش آن با معیار عروض فارسی»، یادنامه ناصر خسرو، مشهد: دانشگاه فردوسی، صص ۳۱۵-۲۹۳.
۵. شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۷). «جادوی مجاورت»، بخارا: سال اول، ش ۲، صص ۲۶-۱۶.
۶. ----- (۱۳۸۵). «طنز حافظ»، ولی‌اله درودیان، این‌کیمیای هستی، تبریز: آیدین، صص ۱۲۴-۱۱۳.
۷. ----- (۱۳۶۸). موسیقی شعر، چ ۲، تهران: آگاه.
۸. شمیسا، سیروس (۱۳۸۶). آشنایی با عروض و قافیه، چ ۴، تهران: میترا.
۹. ----- (۱۳۸۱). نقد ادبی، چ ۳، تهران: فردوس.
۱۰. عنصری بلخی، ابوالقاسم حسن (۱۳۶۳). دیوان عنصری بلخی، چ ۲، به‌کوشش محمد دبیر سیاقی، تهران: سنایی.
۱۱. غلامرضایی، محمد (۱۳۸۱). سی قصیده ناصر خسرو، چ ۳، تهران: جامی.
۱۲. فرخی سیستانی، ابوالحسن علی (۱۳۷۱). دیوان حکیم فرخی سیستانی، چ ۳، به‌کوشش محمد دبیر سیاقی، تهران: زوار.
۱۳. فرزاد، مسعود (۲۵۳۵). «مطالعات عروضی در اوزان شعری ناصر خسرو»، یادنامه ناصر خسرو، مشهد: دانشگاه فردوسی، صص ۳۹۹-۴۲۲.
۱۴. فروزانفر، بدیع‌الزمان (۱۳۵۸). سخن و سخنوران، چ ۳، تهران: خوارزمی.

۱۵. محبوب، محمد جعفر (۱۳۵۰). سبک خراسانی در شعر فارسی، چ ۲، تهران: انتشارات دانشسرای عالی.
۱۶. منوچهری دامغانی، ابوالنجم احمد (۱۳۷۹). دیوان منوچهری دامغانی، چ ۳، به کوشش محمد دبیرسیاقی، تهران: زوار.
۱۷. ناصر خسرو قبادیانی، ابو معین (۱۳۵۷). دیوان اشعار حکیم ناصر خسرو قبادیانی، به تصحیح مینوی و محقق، تهران: مؤسسه مطالعات اسلامی دانشگاه مک گیل.
۱۸. وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۸۰). وزن و قافیۀ شعر فارسی، چ ۵، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
۱۹. همایی، جلال‌الدین (۱۳۸۱). فنون بلاغت و صناعات ادبی، چ ۲۰، تهران: هما.