

بررسی و تحلیل عناصر موسیقایی در منظومه «لیلی و مجنون» نظامی با تکیه بر عناصر زیبایی‌شناختی

دکتر فرشته ناصری*

چکیده

در میان انواع رایج ادبی، ادب غنایی با برخورداری از عناصر و مضامین زیبایی‌شناختی و صور خیال بستر مناسبی را جهت تحلیل ساختار بیرونی کلام فراهم می‌آورد زیرا روابط و مناسبات درونی کلام با تکیه بر این فرم و ساختار مطرح می‌گردد، بنابراین اساس آنچه را که در قالب محتوا غرض اصلی گوینده است با رویکرد به فرایند ساختاری و عناصر سبک‌شناختی عنوان می‌گردد یکی از مهم‌ترین عناصری که در نقد زیبایی‌شناسی شعر مطرح می‌شود، ساختار زبانی آن است. بنابراین بحث اصلی ما در تحلیل منظومه لیلی و مجنون، آن است که دریابیم نظامی در تحلیل ساختار زبان شعری خود از چه تمهیداتی بهره جسته و تا چه حد توانسته با بهره‌گیری از عناصر و بن‌مایه‌های صورخیال ساختار کلام خویش را با تکیه بر مقوله آشنایی‌زدایی، استحکام بخشد. برای نیل به این منظور در ابتدا مباحث نظری پیرامون فرایند برجسته‌سازی اعم از قاعده‌افزایی و قاعده‌کاهی و انواع آن و سپس مقوله موسیقی شعر و زیبایی‌موسیقایی با اشاره به انواع موسیقی کلام اعم از موسیقی درونی، بیرونی، کناری، میانی و توازن آوایی، واژگانی و نحوی با محوریت دوجانبه هم‌نشینی و جان‌نشینی مطرح گردد و سپس با بیان ابیاتی از منظومه نامبرده، به اثبات چگونگی بهره‌گیری نظامی از هر یک از مباحث یاد شده مبنی بر این امر که وی در ساختار زیبایی‌شناسی کلام خود از چه مناسبات و روابط کلامی، زبانی و عناصر موسیقایی بهره برده است. پرداخته شده است.

واژه‌های کلیدی

زیبایی‌شناسی شعر، زیبایی‌موسیقایی، فرایند برجسته‌سازی لیلی و مجنون، نظامی‌گنجوی.

مقدمه

نظامی از جمله شاعرانی است که در تشبیه و استعاره و کنایه و مجاز تصاویر تازه‌ای به کار برده است که برای درک آنها باید همه تعبيرات و توصیفات را که شاعر در ساختار درونی و بیرونی کلام خویش آورده به دقت بررسی نمود تا دیدگاه تازه او را دریافت و به عمق احساساتش پی برد. در این میان قدرت سخنوری وی در منظومه غنایی لیلی و مجنون با بهره‌گیری از عناصر داستانی مناسب و کلام آهنگین، امری قابل توجه است. زیرا منظومه‌های غنایی با برخورداری از مضامین و بن‌مایه‌های منحصر به فرد و با بهره‌گیری از معانی عمیق، به بیان احساسات و عواطف شخصی شاعر می‌پردازد از این رو، شاعر شعر غنایی، هم‌چون دیگر انواع ادبی، برای بیان ساختار زبان شعری‌اش از تمهیدات ویژه‌ای بهره می‌جوید.

به تعبیر دیگر، شاعری که به آفرینش شعر غنایی دست می‌یازد، به گونه‌ای زبان خود را از زبان روزمره و خودکار جدا می‌سازد و به صورتی از هنجارها می‌گذرد و عدول می‌کند که با محتوای اثری که می‌آفریند نیز هم‌خوانی و هم‌سانی داشته باشد. از این رو، استفاده او از عوامل درونی و بیرونی برجسته‌سازی، همچون موسیقی بیرونی (وزن شعر)، موسیقی کناری (قافیه و ردیف) و نیز موسیقی درونی که شامل توازن‌های آوایی و هجایی و واژگانی و نحوی است، باید متناسب با محتوای شعری و مضمون غنایی او باشد. در این راستا یکی از آثاری که با برخورداری از ویژگی‌های منحصر به فرد ادبیات غنایی قابلیت مناسبی در بررسی و تحلیل عناصر زیبایی‌شناسانه دارد، لیلی و مجنون نظامی گنجوی است.

از این رو جهت اثبات این امر در ابتدا پیش از تحلیل عناصر یاد شده در این منظومه، به بیان پرسش‌های مطرح شده،

* استادیار دانشگاه حضرت معصومه قم، واحد قم، دانشگاه مجازی المصطفی و بنت الهدی، قم، ایران.

نوآوری‌ها و اهمیت و ضرورت این پژوهش در راستای موضوع مورد بحث می‌پردازیم.

بیان مسأله

با نگرشی عمیق در آثار و اندیشه‌های نظامی گنجوی، به مضامین نابی می‌توان دست یافت که از وصف مناظر طبیعت گرفته تا بیان توصیفات دل‌انگیز از روابط و مناسبات عاشق و معشوق را در بر می‌گیرد که از آن میان، اثر ارزشمند لیلی و مجنون، به جهت برخورداری از ساختار، عناصر و بن‌مایه‌های داستانی مطلوب و پیکره‌های موسیقایی آهنگین، بستر مناسبی را جهت تحلیل ساختاری و عناصر زیبایی‌شناختی، فراهم می‌آورد. بر این اساس، مسأله اصلی در بررسی پژوهش حاضر آن است که با تبیین هر یک از مولفه‌های زیبایی‌شناختی و عناصر موسیقایی و انواع هر یک به تحلیل و اثبات نمونه‌هایی از این عناصر در منظومه نامبرده، بپردازیم.

پیشینه و نوآوری پژوهش

در خصوص آثار نظامی تاکنون آثار ارزشمندی در عرصه‌های گوناگون، از شرح و تحلیل تا بررسی افکار و اندیشه‌های این شاعر گران‌قدر در دسترس قرار گرفته است و منتقدان بزرگی در این عرصه به زیبایی داد سخن رانده‌اند، که در مقاله حاضر آنچه را که مرتبط با موضوع پژوهش بوده، پیش روی محقق قرار گرفته است. که از آن میان می‌توان به ذکر چند نمونه از این آثار اشاره نمود:

- ۱- بررسی خصوصیات سبکی آثار نظامی، اسماعیل نقدی، دانشگاه تربیت مدرس، دانشکده علوم انسانی، ۱۳۷۵
 - ۲- بررسی سبک غزلیات نظامی گنجوی، زینب نوروزی، محبوبه حسین‌زاده، نشریه سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی، پاییز ۱۳۹۲، دوره ۶، شماره ۳
 - ۳- تحلیل روابط شخصیت‌ها در منظومه لیلی و مجنون نظامی، مریم درپر، محمدجعفر یاحقی، شعر پژوهی (بوستان ادب، علوم اجتماعی و انسانی) پاییز ۱۳۸۹، دوره ۲، شماره ۳.
 - ۴- طرح داستانی خسرو و شیرین و لیلی و مجنون نظامی گنجوی با تاکید بر روایت شرق، نعمت‌اله ایران‌زاده، مرضیه آتشی‌پور، پژوهشنامه ادب غنایی، پاییز و زمستان ۱۳۹۰، دوره ۹، شماره ۱۷ و...
- با عنایت به آنچه ذکر شد، می‌توان اظهار داشت که تا کنون تحقیق مستقلی پیرامون ارتباط عناصر زیبایی‌شناسی و عناصر موسیقایی با عنایت به فرایند برجسته‌سازی در این اثر صورت نگرفته است.

اهمیت و ضرورت موضوع

با عنایت به آنچه ذکر شد، لیلی و مجنون به عنوان یکی از شاهکارهای برجسته ادب غنایی به لحاظ برخورداری از ساختار و محتوای داستانی مطلوب و بهره‌مندی از واحدها و مضامین مناسب، مجال بسیار خوبی را برای نقد و تحلیل مضامین زیبایی‌شناختی و مبانی گسترده موسیقایی فراهم می‌آورد. بنابراین با بررسی این اثر بر مبنای مفاهیم و کارکردهای موسیقی بیرونی، اساس اهمیت و ضرورت تحقیق را می‌توان در سنجش میزان انعکاس زمینه‌هایی از استحکام روابط درونی متن با ساختار بیرونی آن به منظور سنجش قدرت و مهارت نظامی در بهره‌گیری از ارکان و عناصر زیبایی‌شناختی و هم‌چنین اصول و موازین سخنوری، امری ضروری و قابل توجه دانست.

آشنایی زدایی در کلام نظامی

یکی از دلایل تفاوت زبان ادبی و زبان خودکار، مضامینی است که شاعر یا نویسنده برای بیان مسائل متفاوت بر می‌گزیند و همین امر دلیل این مدعاست که کلمه از حالت عادی و رایج خود خارج شود و به گونه جدیدی به بیان مفاهیم بپردازد که در واقع آشنایی زدایی را برای مخاطب به ارمغان آورد و نظیر این امر در بیان و قلم نظامی چه در لیلی و مجنون و چه دیگر آثارش به خوبی نمایان است که در اینجا به ذکر نمونه‌هایی از آن می‌پردازیم، نظیر کاربرد کلماتی مانند:

- آسمان (چرخ کمان لاژوردی) در این بیت:

کاین چرخ و کمان لاجوردی گردد ز تو گر تو زو نگردی ...

(حمیدیان، لیلی و مجنون، ۴۱۳۱)

- شب و روز (دو مرغ گستاخ):

دیر است که این دو مرغ گستاخ انبان تو می‌کنند سوراخ

(همان: ۳۷۳۷)

و یا با ایجاد تناسب:

قرعه، فال، اختر گذشتن:

من قرعه زدم بدان چنان فال و اختر بگذشتن اندر آن حال

(همان: ۳۳۲)

و یا از طریق بازی با واژگان با ایجاد اشتقاق:

(سلیم، سلامت، سلام):

گفت: ای چو دلم، سلیم نامت توقع سلامت، سلامت

(همان: ۳۰۸۳)

و یا با قلب بعض:

(رها. راه)

ای بیخبران ز درد و آهم خیزید و رها کنید راهم

(همان: ۱۱۰۴)

و یا از طریق جناس تام:

دایی و خال:

خال تو ولی ز روی تو فرد روی تو به خال نیست در خورد

(همان: ۳۰۶۸)

و یا از طریق جناس زاید:

(زبان، زبانه، زبانا)

میزان چو زبان مرد دانا کازرم تو هست هیچ غم نیست

(همان: ۱۱۲۸)

و یا از طریق جانشین‌سازی:

(می خورد غمی، غم خورده ورا، غم نخورده):

می خورد غمی به زیر پرده غم خورده ورا و غم نخورده

(همان: ۱۴۱۸)

و یا از طریق تقابل:

(غم، شادی؛ بیم، امید؛ شب، روز؛ ماه، خورشید):

غم و شادی نگار و بیم و امید شب و روزآفرین و ماه و خورشید

(همان: ۱۹)

و یا از طریق اعداد:

این هفت قواره شش انگشت یک دیده، چهار دست و نه پشت

(همان: ۴۳۰)

...

فرآیند برجسته‌سازی

برجسته‌سازی، فرایندی است که زبان خودکار را به زبان ادب مبدل می‌سازد که این امر به شعرا فرینی منجر می‌شود و آنجاست که دیگر فرم کلام بیان‌گر مبانی کلام است نه صورت اصلی آن موکاروفسکی، مهم‌ترین نماینده مکتب پراگ، اندیشه‌های شکل‌گرا درباره ادبیات را با چشم‌انداز اجتماعی زبان‌شناسی درهم آمیخت. اندیشه‌های شکل‌گرا «بر این نظر است که زبان شاعرانه پیش از آنکه بر ارتباطات و رجوع به واقعیت تمرکز داشته باشد، بر خود زبان متمرکز است.» (هارلند، ۱۳۸۵: ۲۴۹)

اما وی مفهوم فرمالیستی آشنایی‌زدایی را به مفهوم نظام‌یافته‌تری بسط داد و آن را «انحراف ارادی زیبایی‌شناسانه اجزاء زبانی» تعریف کرد. زیرا وی معتقد بود «زبان شعر از نهایت برجسته‌سازی برخوردار است. و برجسته‌سازی انحراف از مؤلفه‌های هنجار زبان است... موکاروفسکی با گسترش دیدگاه هاورانک به این نتیجه رسید که زبان ادب نه برای ایجاد ارتباط، بلکه برای ارجاع به خود به کار می‌رود و این همان دیدگاهی است که یاکوبسن نیز به دست می‌دهد و زبان را آن زمان دارای نقش ادبی می‌داند که توجه پیام به سوی خود پیام باشد» (صفوی ۱۳۷۳: ۳۴).

بدین‌گونه، شعر سوئی خودکار زبان را از کار می‌اندازد و با آوردن سوئی ناخودکار آن به بخش خودآگاه ذهن، از نهایت برجستگی برخوردار می‌شود (حق‌شناس، ۱۳۷۰: ۳۶)؛ پس برجسته‌سازی در به وجود آمدن زبان ادب نقش بسزایی دارد؛ در این میان «حوزه معنا نیز به عنوان انعطاف‌پذیرترین سطح زبان، بیش از دیگر سطوح زبان در برجسته‌سازی مورد استفاده قرار می‌گیرد. همنشینی و جانشینی واژه‌ها بر اساس قواعد معنایی حاکم بر زبان هنجار، تابع محدودیت‌های خاص خود است. به این ترتیب صنایعی از قبیل استعاره، مجاز، تشخیص، پارادوکس و جزء آن که به صورت سنتی در چهارچوب بدیع معنوی و بیان مطرح می‌شوند، بیشتر در چارچوب هنجارگریزی معنایی قابل بررسی‌اند.» (صفوی، ۱۳۷۵، ۱: ۴۸) اما پرسش این است که برجسته‌سازی چگونه صورت می‌گیرد؟ لیچ دو گونه از برجسته‌سازی را ممکن می‌داند: ۱ - انحراف از قواعد حاکم بر زبان خودکار؛ ۲ - قاعده‌افزایی (صفوی، ۱۳۷۳: ۴۰).

قاعده‌افزایی

یعنی افزودن برخی قواعد، علاوه بر قواعد موجود در زبان عادی و هنجار. البته در عمل در شعر فقط استفاده از سطح آوایی واژگان و ایجاد یک نظام موسیقایی ایجاد قاعده‌افزایی می‌کند. یعنی تکرار و بسامد بالای برخی اصوات و آواها و صامت و مصوت‌ها در شعر طنین و آهنگی پدید می‌آورد که به دلیل القای نوعی معنی ثانوی، می‌تواند نوعی ابزار شعرآفرینی محسوب شود. یا ایجاد وزن و قافیه و ردیف، خود از موارد قاعده‌افزایی به شمار آید.

چنانکه گفته شد، برجسته‌سازی بر برونه زبان عمل می‌کند و در معنی دخالتی ندارد. به همین جهت نتیجه حاصل از قاعده‌افزایی چیزی جز شکل موسیقایی از زبان خودکار نیست که بر حسب توازن در سه سطح آوایی، واژگانی و نحوی قابل بررسی است و به زبان عروض، وزن، قافیه، سجع و جناس نمونه‌هایی از قاعده‌افزایی بر زبان هنجارند که از شکل‌های مختلف سه سطح توازن فوق‌الذکر حاصل می‌شوند که در جای خود به ذکر نمونه هر یک می‌پردازیم.

قاعده‌کاهی (هنجارگریزی / فراهنجاری)

یعنی، کاستن برخی قواعد از زبان عادی و هنجار، که به انواع زیر صورت می‌گیرد:

۱- واژگانی: ساخت واژه جدید با گریز از ساخت واژه‌های زبان عادی و هنجار که جزو مهم‌ترین ابزار شعرآفرینی است.

نظیر:

ساخت واژه با پسوند (ه)

- سرکوبه

سر کوبه دوریم مکن بیش من خود خجلم ز کرده خویش

(همان: ۲۵۲۸)

- سیم خدا

هم سیم خدا وهم قوی پشت خلقی سوی او کشیده انگشت

(همان: ۱۵۳۲)

۲- نحوی: با نادیده گرفتن قواعد نحوی حاکم بر زبان خودکار و جابه‌جا کردن عناصر شعری قاعده کاهی نحوی انجام

می‌پذیرد. نظیر:

- خمید

مجنون ز نوای آن کز آهنگ نالید و رمید راست چون چنگ

(همان: ۲۵۰۶)

- جابجایی کلمه شیر و راه

شیریست نشسته بر گذرگاه خواهم که ز شیر کم کنم راه

(همان: ۶۷۴)

- کاربرد مصدر به جای صفت

یا شربت لطف دار پیشم یا قهر مکن به قهر خویشم

(همان: ۴۲)

۳- گویشی: استفاده از ساخت یا واژه‌هایی غیر از زبان هنجار در شعر. نظیر:

- یتاق

(همان: ۲۵۹۵)

– مخالفت با قیاس در کاربرد فعل

بردار مرا که اوفتادم وز مرکب جهل – خود پیا دم

(همان: ۶۱)

و دیگر موارد شامل: ۴ – زمانی: استفاده از ساخت یا واژه‌هایی که در زمان سروده شدن شعر در زبان خودکار متداول نیست؛ ۵ – معنایی: به کارگیری آرایه‌های زیباشناختی و معنایی. چرا که هم‌نشینی واژه‌ها در سطح معنایی بر اساس ترکیب‌پذیری معنایی حاکم بر زبان عادی و هنجار و مؤلفه‌های معنایی، خود تابع محدودیت‌هایی است. حوزه معنی در حکم انعطاف‌پذیرترین سطح زبان و بیش از دیگر سطوح در برجسته‌سازی کاربرد دارد. در زبان خودکار، هر واحد معنی‌دار زبان به هنگام هم‌نشینی با واحدهای دیگر، تابع محدودیت کاربرد است. ولی شاعر در شعر خود، از قواعد ترکیب‌پذیری معنایی می‌کاهد و از این طریق برجسته‌سازی می‌کند؛ ۶ – نوشتاری: گریز از قواعدی که بر نوشتار زبان خودکار حاکم است. در این شیوه تغییر در تلفظ واژه به وجود نمی‌آید، بلکه مفهومی ثانوی بر مفهوم اولیه و اصلی واژه افزوده می‌شود؛ ۷ – سبکی: این روش بیشتر در شعر منثور تا نثر شاعرانه کاربرد دارد که عبارت است از آمیختن یا اختلاط گونه‌های زبان و استفاده از واژه‌ها یا ساخت‌های نحوی گونه گفتار در آنچه به هنگام استفاده از گونه‌های نوشتاری زبان خودکار متداول است. ۸ – آوایی (خوانشی): در این قاعده‌کاهی، شاعر از قواعد آوایی حاکم بر زبان خودکار یا زبان هنجار دور شده و صورتی را به لحاظ آوایی به کار می‌برد که در زبان هنجار متداول نیست. (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۸۰ – ۱۷۸؛ علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۱۰۱ – ۸۲). که جهت پرهیز از اطاله کلام از ذکر نمونه انواع هر یک خودداری می‌کنیم.

زیبایی‌شناسی شعر و عناصر آن

با توجه به این که «زبان مجموعه پراکنده‌ای از عناصر متجانس نیست، بلکه دستگاه منسجمی است که در آن هر جزء به جزء دیگر وابستگی دارد و ارزش هر واحد، تابع وضع ترکیبی آن است» (نجفی، ۱۳۷۱: ۲۱)، در فرایند تحلیل ساختاری اثر نیز متناسب با نوع آن، جنبه‌های مختلف ساختاری اعم از: زبانی، ذهنی، مضمونی، زیبایی‌شناسی، در پیوند با یکدیگر مورد توجه قرار می‌گیرند. (امامی، ۱۳۸۵: ۲۳۷)

مبحث زیبایی و زیبایی‌شناسی کلام با عناوین مختلف از زمان سقراط و حتی قبل از آن نزد فیلسوفان هندی و چینی مورد بحث بوده است و هر کدام از زیبایی‌شناسان تعریفی از آن ارائه کرده‌اند. در میان فلاسفه قدیم یونان مفهوم زیبایی از نظر افلاطون مترادف است با مفاهیم منظم و هماهنگ و کار هنری. (احمدی، ۱۳۸۰: ۲۷) ارسطو هماهنگی، نظم و اندازه‌ای مناسب را، از اوصاف امر زیبا می‌داند و آن را در وحدت اجزای شعر و درام می‌جوید و با توجه به ارتباط بین کردار و نمایش مساله خیر را هم با مساله زیبا هم‌عنان می‌کند. (ارسطو، ۱۳۵۷: ۱۰۴)

۱ – موسیقی شعر

موسیقی شعر نظم خاصی است که در محور افقی و عمودی شعر رخ می‌دهد و به عبارت دیگر، هماهنگی میان واژه‌ها، هم‌خوان‌ها (صامت‌ها) و واکه‌ها (مصوت‌ها) و هرگونه آرایه زیباشناختی و بدیعی که به سبب آن معنا در بافت شعر شکل می‌گیرد و نظام می‌یابد را در بر می‌گیرد. دکتر شفیعی کدکنی در کتاب موسیقی شعر در تعریف گروه موسیقایی می‌گوید: «مجموعه عواملی که به اعتبار آهنگ و توازن سبب رستاخیز کلمه‌ها و تشخیص واژه‌ها در زبان می‌شوند.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸:

۸) بنابراین موسیقی کلام، حاصل ترکیب همه اجزای سخن است و اجزای سخن؛ وزن، قافیه، ردیف، صامت‌ها، مصوت‌ها و تکیه‌ها و سکوت‌ها را در بر می‌گیرد. توازن آوایی در شعر، از طریق وزن، قافیه، ردیف و تجانس آوایی به دست می‌آید، و از تکرار منظم هجایی برای ایجاد وزن و از تکرار آوایی (واکه یا هم‌خوان) برای به وجود آوردن گونه‌ای هماهنگی صوتی استفاده می‌شود. کاربرد چنین قواعدی به ایجاد موسیقی بیرونی، کناری و درونی منجر می‌شود.

۲- زیبایی موسیقایی

زیبایی ناشی از موسیقی شعر در ایجاد ساختار نهایی زیبایی شعر آن چنان حایز اهمیت است که همه تعریف‌های شعر در تحلیل نهایی بازگشتشان به این تعریف خواهد بود: شعر تجلی موسیقایی زبان است (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۲۷۱) منصور رستگار فسایی نیز در «انواع شعر فارسی» با تغییر عنوان موسیقی درونی به موسیقی داخلی به همین چهار نوع موسیقی اعتقاد دارد؛ اما خسرو فرشیدورد در تقسیم‌بندی موسیقی شعر می‌گوید: «مراد از موسیقی، وزن و قافیه و تناسب حروف است. بنابراین، سه نوع موسیقی را می‌توان در شعر تشخیص داد؛ یکی وزن، دیگر قافیه و سوم تناسب حروف یا موسیقی درونی شعر» (فرشیدورد، ۱۳۷۸، ج ۱: ۳۱).

الف) موسیقی بیرونی (وزن شعر)

بیشتر نظریه پردازان و منتقدان ادبیات، بیت را کوچک‌ترین واحد شعر فارسی دانسته‌اند که از اتحاد دو مصراع تشکیل شده است هر یک از مصراع‌ها نیز شامل ارکان، هجاها، صامت‌ها و مصوت‌هایی است که به صورت فشرده و منظم در کنار هم قرار گرفته‌اند. طرز قرار گرفتن واژگان، صامت‌ها و مصوت‌ها در شعر آهنگی را به وجود می‌آورد که به آن (وزن) - یا (موسیقی بیرونی) گویند. این آهنگ در قالب‌های سنتی بر کل پیکره شعر حاکم است.

به طور کلی باید گفت، منظور از موسیقی بیرونی شعر، موسیقی حاصل از هرگونه نظمی در یک واحد کامل (شعر) است و به طور خاص جانب عروضی وزن شعر را موسیقی بیرونی می‌گویند؛ یعنی «نظم خاصی که در یک مجموعه آوایی به لحاظ کوتاه و بلندی مصوت‌ها و یا ترکیب صامت‌ها و مصوت‌ها وجود دارد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۹۱).

شاعر با توجه به موضوع، درونمایه و مضمون شعر، موسیقی کلام خود را انتخاب می‌کند تا با آهنگ خاص و ویژه آن بتواند به بهترین وجهی مقصود و مراد ذهنی خود را به خواننده القا کند. همسنگی موسیقی بیرونی با درونمایه و مضمون شعر، در شعر نو بارزتر از شعر سنتی است؛ زیرا «دایره بسته وزن سنتی مجال چندانی برای شاعر باقی نمی‌گذارد؛ اگر چه وقتی معنا روند از پیش ساخته‌ای دارد، وزن یکسان انتخاب می‌شود؛ چنان‌که معنا برای فردوسی، حماسی و برای مولانا، عرفانی و از دیدگاه سعدی اندرزی است پس نیازی به تغییر وزن نیست» (غیائی، ۱۳۶۸: ۱۶۳).

ب) موسیقی کناری (قافیه و ردیف)

منظور از موسیقی کناری جلوه‌های موسیقایی حاصل از تکرار واژگان شعری در پایان هر بیت است. البته این تکرار می‌تواند در آغاز بیت و در قالب‌های نو در پایان هر بند باشد؛ اما آنچه در قالب‌های سنتی بیش از همه متداول است، قافیه‌ها و ردیف‌های پایانی است. «قافیه هم‌آوایی ناتمامی است که از تکرار یک یا چند صوت با توالی یکسان در پایان آخرین واژه‌های نامکرر مصاربع یا ابیات یک شعر و گاه پیش از ردیف می‌آید.» (حق‌شناس، ۱۳۷۰: ۴۴) مایاکوفسکی قافیه را چفت و بست شعر می‌داند و می‌گوید: «من همیشه لغت برجسته و مشخصی را در آخر بیت جای می‌دهم و به هر زحمت و شکل و ترتیبی که باشد قافیه‌ای برایش پیدا می‌کنم» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۷۹-۸۱). پس قافیه نوعی هارمونی و توازن ذهنی و معنوی را در شعر

به وجود می‌آورد. جنبه صوتی قافیه نتیجه تکرار هماهنگی‌های صامت‌ها و مصوت‌های مشترک است و جنبه معنایی آن که در خصوصیت کلی شعر دخیل است، نتیجه تمام تصاویری است که در هر بازگشتی در ذهن تثبیت می‌شود. (ولک و وارن، ۱۳۷۳: ۱۷۸)

تنوع قافیه در شعر فارسی مشتمل بر قافیه‌های بدیعی و واژگان کم‌قافیه است. قافیه بدیعی قافیه‌ای است که در آن یکی از صناعات ادبی به کار رفته باشد و اقسام آن عبارت است از: قافیه متجانس، اعنات، قافیه متضاد، ردالقافیه، معموله، ذوقافیتین، و قافیه میانی.

ردیف نیز جزئی از موسیقی کناری است. ردیف «همگونی کاملی است که از تکرار یک عنصر دستوری یگانه (واژه، گروه، بند یا جمله) با توالی یکسان و با نقش‌های صوتی، صرفی، نحوی و معنایی یکسان در پایان مصاربع یا ابیات یک شعر و بعد از واژه قافیه پدید می‌آید» (حقوق‌شناس، ۱۳۷۰: ۵۹). گونه‌های ردیف در شعر کلاسیک و نو فارسی عبارت است از: ردیف کناری، حاجب، ردیف آغازین و ردیف میانی. تنوع ساختاری ردیف کناری در شعر نیز شامل اسم، ضمیر، صفت، قید، فعل، حرف، ترکیب و جمله (کامل، ناقص و شبه جمله) است. نظامی در منظومه لیلی و مجنون بخوبی از این نوع موسیقی در شعر بهره گرفته است؛ به ویژه استفاده از قافیه‌های متجانس. نظیر:

از یاری تو بریدم ای یار بردی زه کار من زهی کار

(همان: ۱۱۴)

در اهل هنر شکسته کامی به زانکه بود شکسته نامی

(همان: ۱۱۹)

و گاه نیز این قافیه‌ها متجانس نیستند و فقط در یک یا دو حرف مشترکند:

آورد به هم سپاهی انبوه پس پره کشید کوه تا کوه

(همان: ۱۱۵)

و آنرا که دهان آدمی خست نتوان به هزار مرهمش بست

(همان: ۱۲۰)

مجنون شکسته دل در آن کار نتوان به هزار مرهمش بست

(همان: ۱۲۰)

این بود بلندی کلاهت؟ شمشیر کشیدن سپاهت؟

(همان، ۱۱۴)

مجنون چو شنید بوی آزرم کرد از سر کین کمیت را گرم

(همان: ۱۱۴)

صحرا همه نیزه دید و خنجر و افاق گرفته موج لشگر

(همان: ۱۱۶)

چنان‌که گفته شد، ردیف به سبب هم‌گونی کامل یک واژه در بیت نوعی توازن و آژگانی در حوزه تکرار در شعر را پدید آورده و موجب موسیقایی‌تر شدن و در نتیجه برجسته‌سازی در زبان ادبی می‌شود. اما ظاهراً نظامی به کاربرد قافیه بیش از

ردیف علاقه‌مند بوده است؛ چنان‌که بسامد قافیه‌های متجانس و غیر متجانس در اشعار او بسیار بیش از کاربرد ردیف است. در منظومه لیلی و مجنون نسبت کاربرد ردیف به قافیه کمتر است و شامل افعال اصلی نیز می‌شود:

این خون که ز شرح بیش بینم در گردن بخت خویش بینم

(همان: ۱۱۸)

از بندگی تو سر نتابم روی از سخن تو بر نتابم

(همان: ۱۱۹)

نیافته در زبانش افکند در سرزنش جهانش افکند

(همان: ۱۱۹)

آن کس که دم نهنگ دارد به زانکه بماند و ننگ دارد

(همان: ۱۱۹)

ج) موسیقی میانی

در زبان ادبی «کلمات با نخ‌های متعددی از بدیع لفظی و معنوی؛ یعنی تناسبات لفظی و ارتباطات معنایی به هم مربوطاند» (شمیسا، ۱۳۷۴: ۸۹). در موسیقی میانی «شاعر با موسیقی کلمات خویش، قلمرو پهناوری از خلاقیت هنری را در پیش روی دارد و بدین اعتبار هر شاعری، نظام آوایی خاص خود را داراست و هر شعر موسیقی ویژه خویش را دارد که با دیگر بخش‌ها متفاوت است و حتی هر مصراع در این چشم‌انداز، نظام خاص خود را داراست» (خانلری، ۱۳۳۲: ۱۶۳). شاعر می‌تواند برای هماهنگی و ایجاد غنای مساوی الفاظ، واژه‌ها را به طور صحیح در کنار هم قرار دهد. مصوت‌ها به ویژه مصوت بلند در یک مجموعه خوش‌آهنگ‌تر از صامت‌ها هستند؛ زیرا صامت‌ها صرفاً طنین‌اند. پس در ابیاتی که درصد مصوت‌های آن بیش از صامت‌هاست آهنگ یا طنین بیشتری وجود دارد. اما گونه‌های فراهنجاری یا برجسته‌سازی در موسیقی میانی شعر به چهار صورت: توازن آوایی، واژگانی، نحوی و معنایی است.

۱- توازن آوایی

توازن آوایی، به تکرار منظم و هماهنگ صامت‌ها و مصوت‌ها گفته می‌شود. این تکرار گاه میان دو واژه متوالی است و گاه میان تمامی واژگان در سطح مصراع یا بیت. در صنعت بدیعی، تکرار همخوان‌ها (صامت‌ها) و واکه‌ها (مصوت‌ها) همان صنعت واج‌آرایی است.

تکرار همخوان‌ها (صامت‌ها): صامت هم‌خوان یا حرف بی‌صدا آوایی است که به تنهایی تلفظ نمی‌شود و به هنگام تولید (در گذر از اندام گویایی) به مانع برخورد می‌کند و در نتیجه آوای تازه‌ای به آن افزوده می‌شود به عبارت دیگر در دانش آواشناسی، صامت صدایی گفتاری است که با بسته شدن کامل یا جزئی از مجرای صوتی فوقانی ایجاد می‌گردد. مجرای صوتی فوقانی به قسمتی از مجرای صوتی گفته می‌شود که بالاتر از حنجره قرار دارد. (ابوالقاسمی، ۱۳۷۳: ۳۴)

تکرار هم‌خوان‌ها یا صامت‌ها به شکل پژواک در شعر و به ویژه در قافیه مشاهده می‌شود، که باعث هم‌آوایی درونی شعر می‌گردد. اشکال مختلف تکرار هم‌خوان‌ها در دو واژه متوالی به صورت‌های «VCVC VCVC VCVC VCVC» است، که گاه یکسان بودن صامت پایانی واژه اول با صامت آغازین واژه دوم، میان دو واژه شکل می‌گیرد. این تکرار هم‌خوان‌ها در بیشتر اشعار نظامی به چشم می‌خورد؛ برای مثال در ابیات زیر، هم‌خوان «ش» تکرار شده و شعری آهنگین پدید آورده است:

آمد بر نوفل آب در چشم جوشنده چو کوه آتش از خشم

(همان: ۱۲۱)

و یا تکرار «غ» در این بیت:

وز این غوری غلامی نیز چون قند ز غوره کرد غارت خوشه‌ای چند

(همان: ۴۴)

تکرار واکه‌ها (م صوت‌ها): چنان‌که می‌دانیم، واکه‌ها یا مصوت‌ها در زبان فارسی به دو دسته بلند و کوتاه تقسیم می‌شوند. واکه‌های بلند، که سه تا هستند و «ā / آ، ā / او، ī / ای» نامیده می‌شوند چون با سه حرف (الف کشیده - واو - یا) که در حقیقت برای نمایش سه هم‌خوان (صامت) به کار می‌روند، نمایش داده می‌شوند، به آنها حروف صدادار هم می‌گویند. واکه‌های کوتاه نیز سه تا هستند. (زبر (فتحه) - زیر (کسره) - پیش (ضمه) نامیده می‌شوند که در موارد ابهام‌زدایی به صورت سه نشانه (ـَـ) به حروف اضافه می‌گردند. چون در حروف الفبا نماینده ندارند در مقابل حروف (اشکال) به آنها حرکات (نشانه‌ها) می‌گویند. تکرار واکه‌ها یا التزام حروف مصوت (assonance)، نیز باعث هم‌آوایی درونی شعر می‌شود. برای مثال تکرار مصوت کوتاه کسره در بیت زیر:

برداشته دل ز کار او بخت درمانده پدر به کار او سخت

(همان: ۷۹)

۲- توازن واژگانی

توازن واژگانی، گونه‌دوم برجسته‌سازی در موسیقی میانی شعر است. برجسته‌سازی در سطح واژگانی زبان، یا به تعبیر دیگر «توازن واژگانی»، با مؤلفه‌هایی هم‌چون «تکرار واژه» و «باهم‌آیی». تکرار غالباً سخن را آراسته‌تر می‌گرداند. و ساختار منظمی به آن می‌بخشد و موسیقی شعر را به وجود می‌آورد. در شعر فارسی، تکرار واژه موجب پدید آمدن صنایع بدیعی هم‌چون اغنات یا التزام، طرد و عکس، تشابه الاطراف و... می‌شود و آشکارا هنجارگریزی شاعر از زبان معیار و خودکار را می‌رساند. این نوع در سطح تحلیل واژگانی بررسی می‌شود و بویژه در نوع تکرار واژه، به دو دسته تکرار آوایی کامل (واژه) و تکرار آوایی ناقص (واج) تقسیم می‌گردد.

تکرار آوایی کامل «یک صورت زبانی»: این نوع تکرار در آغاز، میان و پایان هر بیت یا مصراع قرار می‌گیرد که بعضی تکرار آغازین را ردیف آغازین می‌گویند و تکرار پایانی را ردیف می‌نامند که در موسیقی کناری درباره آن بحث شد؛ اما تکرار میانی (تکرار واژگان در میان مصراع‌ها یا ابیات) گاه بدون فاصله است و گاه با فاصله. نوع دیگری از تکرار نیز تکرار واژه در آغاز و پایان بیت (ردالصدر الی العجز) و در پایان و آغاز بیت دیگر (ردالعجز الی الصدر) است.

آمد سوی کعبه سینه پر جوش چون کعبه نهاد حلقه بر گوش

(همان: ۷۸)

در بیت زیر، تکرار واژه «گنج» در دو ترکیب متفاوت آمده است؛ یک بار در نقش مضاف‌الیه و بار دوم در نقش مضاف:

شد در رهش از بسی خزانه آن خانه گنج، گنج خانه

(همان: ۷۹)

و در بیتی دیگر واژه «حلقه» یک بار در معنای حقیقی آمده است و یک بار در معنای مجازی و در اضافه تشبیهی:

در حلقه کعبه کن دست کز حلقه غم بدو توان رست

(همان: ۸۰)

همین واژه در بیت زیر، در دو عبارت اسمی متفاوت:

می‌گفت گرفته حلقه در بر کامروز منم چو حلقه بر در

(همان: ۸۰)

و یا تکرار ابیاتی دیگر نظیر:

پرورده عشق شد سرشتم جز عشق مباد سرنوشتم

(همان: ۸۱)

بی‌باده او مباد جامم بی‌سکه او مباد نامم

(همان: ۸۱)

چون آگه گشت شحنه زین حال دزد آبله پای ز شحنه قتال

(همان: ۸۲)

در جستن گنج رنج می‌برد بی‌آنکه رهی به گنج می‌برد

(همان: ۸۳)

جانی و عزیزتر ز جانی در خانه بمان که خان و مانی

(همان: ۸۸)

و در جای دیگر به صورت ردالعجز الی‌الصدر به کار رفته است:

در عشق چه جای بیم تیغ است تیغ از سر عاشقان دریغ است

(همان، ۹۱)

و در بیتی نیز به صورت قید تکرار به کار رفته است:

مشغله‌های جوش بر جوش هم گوشه گرفته بود و هم گوش

(همان: ۸۲)

تکرار کامل «چند صورت زبانی»: این نوع تکرار مشتمل است بر جناس تام و مرکب، که صورت‌های جناس باید در آن از نقش‌های نحوی متفاوتی برخوردار باشد؛ به طور مثال در بیت زیر: تکرار واژه «ورق» در دو معنای «کاغذ» و «برگ گل» جناس تام پدید آورده است:

گفت ای ورق شکنج دیده چون دفتر گل ورق دریده

(همان: ۸۵)

تکرار آوایی ناقص (واج): یعنی تکرار یک یا چند آوا با توالی یکسان، این نوع از تکرار در موسیقی میانی شامل گونه‌های متفاوت آرایه‌های سجع (سجع متوازی، مطرف، ترصیع، موازنه و تسمیط) و جناس (مضارع، خط، ناقص، زاید، وسط، قلب، اشتقاق و...) است. در این منظومه نظامی این صنایع بدیعی با بسامد بالایی به کار رفته است؛ که به ذکر نمونه‌هایی از آن می‌پردازیم:

جناس:

جناس مرکب مقرون یا متشابه (برگریزان، برگ ریزان)

شرط است که وقت برگ‌ریزان خونابه شود ز برگ‌ریزان

(همان: ۴۰۳۹)

جناس زاید با یک حرف اضافه در اول (لازم، ملازم)

تا بر تو به قطع لازم آید کان از دگری ملازم آید

(همان: ۲۴۴)

جناس مطرف:

(مینو، مینا)

در هر چمنی چو چشم بینا مینو کده‌ای برنگ مینا

(همان: ۴۴۷۹)

جناس اشتقاق:

دیوانه و دردمند و رنجور چون دیو ز چشم آدمی دور

(همان: ۸۴)

ترصیح:

آن دید در این و حسرتی خورد وین دید در آن و نوحه‌ای کرد

(همان: ۹۷۸)

موازنه:

زین سو ظفرش جهان ستاند زان سو کرمش گهر فشاند

(همان: ۴۳۴)

تکرار:

مانده مار پیچ بر پیچ پیچیده سر از کلاه سر پیچ

(همان: ۲۳۲۴)

استعاره

استعاره‌های به کار رفته در این اثر نیز با وجود فراوانی تکرار، بسیار زیبا و دلنشین و دل‌انگیز است به گونه‌ای که تکرار، آثار وی را متوجه خطری نمی‌کند. گاهی در میان تصویرهای شعری او، تصاویر مهجوری می‌بینم که کلامش را دچار تعقید می‌کند. از مهم‌ترین عوامل پیچیدگی شعر او، یکی مهجور بودن نوع تصویر است و دیگر ضعیف بودن علاقه‌های مجاز و وجه شبه و تشبیهات و استعاره‌هاست. در اینجا به بررسی چند نمونه از انواع استعاره در این اثر می‌پردازیم.

استعاره مصرحه مجرده:

منقار قلم به لعل سفتن دراج زبان به نکته گفتن

(همان: ۳۲۲)

استعاره مصرحه مُرّشحه:

دیلم کلهیم دلستان بود در جمله کیائیم همان بود

(همان: ۴۲۰۸)

استعاره مصرحه مطلقه:

وان گنج حصار مهر بسته با خازن خود به هم نشسته

(همان: ۳۹۱۲)

گاهی نظامی برای یک شخص یا موضوع استعارات متنوع به کار می‌برد و تصاویر متنوعی را به صحنه می‌کشد.

طاووس بهشت طالبان را در مطلب مورد و مار ببیند

(همان: ۴۲۵۵)

خاتون حصار نیکویی را از خاک سیه حصار ببینید

(همان: ۴۲۵۸)

استعاره مکنیه:

دست بخت

در حسرت آنکه دست بختش شاخی به در آرد از درختش

(همان: ۸۱۴)

جمال عشق

بادی که ز عاشقی اثر داشت بُرَقع ز جمال عشق برداشت

(همان: ۹۰۱)

استعاره مرکب

او بی تو چو گل تو پای در گل او سنگ دل و تو سنگ بر دل

(همان: ۱۳۰۷)

او گوید و خلق یاد گیرند ما را و تو را به باد گیرند

(همان، ۱۲۱۳)

تقابل واژگانی: «اصطلاح تقابل معنایی [semantic opposition] به هنگام بحث در باره مفاهیم متقابل یا در اصطلاح سنتی، معانی متضاد واژه‌ها به کار می‌رود. در معنی‌شناسی عمده‌اً از اصطلاح تقابل [opposition] به جای تضاد [antonym] استفاده می‌شود. صورت‌هایی چون «سرد/گرم»، «پیر/ جوان» که در میان صفت‌ها قرار می‌گیرند و به لحاظ کیفیت قابل درجه‌بندی‌اند، تقابل مدرج نامیده شده‌اند. و تقابل‌هایی چون «روشن/ خاموش»، «باز/ بسته» که یک واژه در پی اثبات واژه دیگر است تقابل مکمل خوانده شده است. (صفوی، ج ۱: ۱۱۹-۱۱۷)

تقابل مکمل: (ظاهر، نهان، صلح، جنگ):

زن چیست نشانه‌گاه نیرنگ در ظاهر، صلح و در نهان، جنگ

(همان: ۲۲۱۶)

آشنا، بیگانه:

در پیش صد آشنا که هستی بیگانه چرا همی پرستی

(همان: ۱۰۵۵)

۳- توازن نحوی

یکی از عوامل برجسته‌سازی، جابه‌جایی عناصر نحوی یک جمله است. صفوی در بخش «توازن نحوی» از آن به عنوان «جانشین‌سازی نحوی» یاد می‌کند (صفوی، ۱۳۷۳: ۲۳۳). هر چند منظور وی جابه‌جایی نقش اکثر عناصر سازنده یک جمله است، لیکن می‌توان یک عنصر را به عنوان عامل برجسته‌سازی در نظر گرفت که حاصل جابه‌جایی آن نیز نوعی تکرار است اما عامل یاد شده در حالت‌های نحوی مختلف به کار می‌رود. به تعبیر دیگر توازن نحوی عبارت است از «تکرار ساخت نحوی، هم‌نشین معاصر هم‌نقش، که به صورت جابه‌جایی و جانشین‌سازی عناصر جمله ایجاد می‌شود.» (اخلاقی، ۱۳۷۶: ۱۱۲-۱۱۶) «از شمول چنین تکرارهایی در بدیع می‌توان از، اعنات یا التزام، طرد و عکس، تشابه‌الاطراف و در یک کلام هر صنعتی که شاعر با تکرار واژه در ساختارهای نحوی مختلف نوعی برجستگی ایجاد می‌کند، نام برد مثلاً در بیت زیر جایگاه نحوی «روضه رضوان من» و «خاک سر کوی دوست» صفت طرد و عکس را به وجود آورده است.

(همان: ۶۱)

در توازن الگوی نحوی ویژگی‌های نحوی بخش دوم یا مصراع دوم، یادآور بخش نخست است و ذهن از این دریافت لذت می‌برد. این توازن نحوی نوعی قرینه‌سازی است که مانند هر قرینه‌سازی زیباست (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۵۷). به طور کلی باید گفت توازن نحوی در زبان شعری در دو وجه صورت می‌گیرد:

الف) جابه‌جایی در محور هم‌نشینی: یکی از موضوعات ساختاری زبان، بررسی ساختارهای محور هم‌نشینی و جانشینی است. طرز قرارگرفتن واحدهای زبانی در کنار یک دیگر و بر روی زنجیره گفتار در هر زبانی طبق قواعد خاص آن زبان انجام می‌پذیرد. رساندن پیام، رعایت دقیق این قواعد را می‌طلبد. سو سور قائل به دو نوع رابطه ساختاری بود که آنها را رابطه «هم‌نشینی»^۴ و رابطه «جانشینی»^۵ نامید. از نظر او «هر جمله از تعداد محدودی واحدهای زبانی تشکیل شده است که در توالی خطی قرار دارند و کنار هم نشسته‌اند و در رساندن معنا نقشی بی‌میانجی دارند، اصل «منش خطی دلالت زبانی» نشان می‌دهد که این هم‌نشینی واحدهای زبانی، سازنده معنای نهایی هر گزاره است.» (احمدی، ۱۳۸۶: ۲۰).

در رابطه هم‌نشینی، شاعر عناصری را در مصراع اول و دوم، هم‌نشین یک دیگر می‌سازد. این قسمت شامل صنایع لف و نشر، اعداد و تنسیق الصفات است. در لف و نشر عناصر هم نقش به ترتیب در کنار هم قرار می‌گیرند و در اعداد نیز چند عنصر مفرد به طور منظم و متوالی در کنار هم قرار می‌گیرند که برای همه این عناصر هم‌نقش، یک فعل یا صفت می‌آورند و در تنسیق الصفات نیز هم‌نشینی چند صفت متوالی در نظامی خاص برای موصوف صورت می‌پذیرد. در منظومه لیلی و مجنون نیز این نوع برجسته‌سازی و جابه‌جایی در نحو جملات و نیز صنعت‌هایی هم‌چون تنسیق الصفات، اعداد و لف و نشر وجود دارد نظیر:

چون سوی وطن گه آمد از راه بودش طمع وصال آن ماه

(همان: ۱۰۱)

که ساخت نحوی «متمم + مفعول + فعل» به شکل «مفعول + فعل + متمم» آمده است.
در بیت زیر هم ساخت نحوی جابه‌جا شده است:

زد دست و درید پیرهن را کاین مرده چه می‌کند کفن را

(همان: ۷۳)

در ابیات زیر هم ساخت نحوی جابه‌جا شده است:

زد دست و درید پیرهن را کاین مرده چه می‌کند کفن را

(همان: ۷۳)

گر بیند طفل تشنه در خواب کورا به سبوی زر دهند آب

(همان: ۷۵)

با شیر به تن فرو شد این راز با جان به در آید از تنم باز

4 - Syntagmatic

5 - Paradigmatic

(همان: ۷۸)

می‌کرد نیایش از سر سوز تازان شب تیره بردمد روز

(همان: ۷۹)

ب) **جابه‌جایی در محور جانشینی:** بنا بر نظر سوسور: «واحد‌های هر پیام زبانی جمله یا گزاره جدا از مناسبات موجود عینی و محسوسی که با یک دیگر دارند روابطی هم با واحد‌های دیگر دارند. که این مناسبات و روابط را جانشینی گویند» (احمدی، ۱۳۸۶: ۲۰).

در محور جانشینی با توجه به ارزش نحوی و معنایی مشترک، هرکدام از عناصر و واژه‌ها می‌توانند جایگزین یک دیگر شوند. اما در فرایند برجسته‌سازی در زبان شعری گونه‌ای از توازن نحوی وجود دارد که از طریق جابه‌جایی عناصر جمله و جانشینی آنها در نقش یک دیگر ایجاد می‌شود، که در شعر فارسی شامل صناعاتی هم‌چون «قلب» و «طرد و عکس» می‌شود.

نظیر:

می‌گفت گرفته حلقه در بر کامروز منم چو حلقه بر در

(همان: ۸۰)

او گوید و خلق یاد گیرند ما را و تو را به باد گیرند

(همان: ۸۲)

ج) **توازن معنایی:** چهارمین گونه‌ی فراهنجاری در موسیقی میانی، توازن معنایی است. توازن معنایی حاصل تناسب معنایی میان واژگانی شعر است که در تقسیم‌بندی موسیقی شعر به آن موسیقی معنایی می‌گویند و ما آن را گونه‌ای از موسیقی میانی به شمار آوردیم. صنایعی چون: مراعات‌النظیر، تناسب، تضاد، متناقض‌نمایی، استخدا، ایهام، تلمیح و تشبیه بدیعی، در این قسمت قابل اهمیت است. این نوع برجسته‌سازی، به لحاظ واژگانی، «باهم‌آیی» نیز نامیده می‌شود؛ منظور از باهم‌آیی، قرارگرفتن واژگانی معین در موضوع متن است که به یک حوزه معنایی تعلق دارند. اصولاً شاعران این شگرد را به دو شکل «تناسب معنایی» و «تضاد معنایی» در شعر به‌کار می‌برند. نظامی نیز از این صنعت در منظومه لیلی و مجنون فراوان استفاده کرده و ساختار شعرش را با مزین کردن آن به واژگان متناسب یا متضاد با هم از ساختار زبان خودکار جدا ساخته است.

هم‌چنین در این ابیات که از اصطلاحات و آلات موسیقی سخن گفته است:

در پرده که راه بود بسته می‌بود چو پرده بر شکسته

(همان: ۹۳)

بر رود و رباب و ناله چنگ یک رنگ نوای آن دو آهنگ
زایشان سخنی به نکته راندن وز چنگ زدن ز نای خواندن

(همان: ۹۶)

و در بیت زیر هم تضاد و تناسب و البته «ایهام تناسب» را با هم آورده است:

چون شمع به زهر خنده می‌زیست شیرین خندید و تلخ بگریست

(همان: ۹۴)

د) **توازن واجی:** در این توازن به آن دسته از تکرارهای آوایی پرداخته می‌شود که درون یک هجا تحقق می‌یابند. تکرار واج، گاه به صورت تکرار هم‌خوان (هم حروفی) و گاه به صورت تکرار واکه‌ای (هم صدایی) مورد نظر است.

توازن واجی از نوع هم حروفی نظیر:

خ:

(۶بار) چون شمع به خنده رخ خندید و به زیر خنده می سوخت

(همان: ۲۱۰۹)

و هم صدایی حرف: (آ)

افسانه آن دو هم مدارا در عالم از او شد آشکارا

(همان: ۴۴۷۱)

گاهی دو حرف یا سه حرف به صورت صوت یا قسمتی از کلمه در بیت تکرار می شود و باعث ایجاد موسیقی در بیت می شود نظیر واژه آب در بیت زیر:

هم کشته تشنه آب یابد هم آب رسان ثواب یابد

(همان: ۱۶۶۹)

ایهام

ایهام صنعتی است که بر روی محور هم نشینی امکان تحقق می یابد. نکته ای که قابل توجه است، این است که در ابهام واژگانی صرف «انتخاب» واژه ای چند معنایی یا چند واژه هم آوا - هم نویسه، به بروز «ایهام» منجر نمی شود، بلکه شرایط هم نشینی واژه درون جمله باید به شکلی باشد که در ایجاد ابهام دخالت کند. (صفوی، ۱۳۷۵: ۱۳۲-۱۳۵) «رابرت فراست، از نظریه پردازان نقد نو، در باره ابهام و ایهام در شعر چنین می نویسد: «شعر آن است که چیزی بگویند و تو چیز دیگر بفهمی.» (شمیسا، (س) ۱۳۷۶: ۳۸۴)

نمونه هایی از انواع ابهام در این اثر

- ایهام تبادر

کوچک دهنی بزرگ سایه چون تنگ شکر فراخ مایه

(همان: ۸۶۶)

کاربرد تنگ به معنی کیسه یا ظرف و شکل ظاهری آن که واژه تنگ را به ذهن متبادر می کند و با کلمه فراخ ایجاد تناسب و تضاد می کند.

- ایهام تضاد

چون صبح به مهر بی نظیر است چون مهر به کینه شیرگیر است

(همان: ۴۶۲)

کاربرد واژه مهر به معنی خورشید و معنای دوم آن که با واژه کین در تقابل و تضاد است.

- ایهام ترجمه

در مهر چو آفتاب ظاهر در کینه چو روزگار قاهر

(همان: ۴۶۱)

(واژه مهر به معنی محبت به کار رفته است ولی در معنای دوم نام دیگر آفتاب نیز هست).

یا شکل عطارد از کمانش تیری است که زد بر آسمانش

(همان: ۲۶۸۲)

و در این بیت واژه تیبه در معنی لغوی خود یعنی آلت جنگ استفاده شده است و در معنی دوم، ترجمه‌ای است از کلمه عطارد.

- ایهام مجرد

شب چون قصب سیاه پوشید خورشید قصب ز ماه پوشید

(همان: ۱۹۱۷)

که از فعل (پوشید) دو معنی حاصل می‌شود:

- بر تن کرد.

- پنهان کرد

- ایهام ترادف

گستاخ‌ترم به خود رها کن با خاطر خویشم آشنا کن

(همان: ۳۴۴۴)

ایهام

باید به این نکته توجه داشت که ایهام برخلاف ایهام معمولاً در خارج از بافت درون زبانی و برون زبانی مطرح می‌شود و درون بافت کاربردی‌اش رفع می‌گردد. بنابراین ایهام صرفاً به لحاظ نظری قابل بحث است و از آنجا که می‌تواند باعث اختلال در ایجاد ارتباط شود، از سوی گوینده یا شنونده رفع می‌گردد. در حالی که در ایهام، خالق یک اثر ادبی به عمد شرایطی را پدید می‌آورد که خواننده به هنگام مواجهه با دلالت چند گانه (چند معنایی) نتواند از متن رفع ایهام کند. (صفوی، ۱۳۸۳: ۲۱۰-۲۱۱)

نظیر:

روزی تو و من چراغ دل ریش زان به نبود که میرمت پیش

(همان: ۲۲۸۶)

بودم گل آبدار در دست باد آمد و برگه‌اش بشکست

(همان: ۴۲۱۰)

آنجا که دهی ز لطف یک تاب زر گردد خاک و دُر شود آب

(همان: ۵۶)

(در مصراع دوم می‌توان مسندالیه و مسندها را جایگزین یک دیگر کرد.)

این عود که چوب بیشه تست مشکن که هلاک تیشه تست

(همان: ۲۹۵۹)

(کلمه (هلاک) را می‌توان هم صفت فاعلی (هلاک‌کننده) و هم صفت مفعولی (هلاک شده) در نظر گرفت.)

تشخیص

جان‌بخشی که گاه به نام‌هایی چون آدم‌نمایی، جاندارانگاری، تشخیص و در زبان فرنگ (Personification) خوانده شده است به آرایه‌ای اطلاق می‌شود که موجود بی‌جانی به صفات و ویژگی‌های جاندار اسناد داده شود که در این صورت نوعی پیوند با استعاره مکنیه نیز پیدا می‌کند.

چون توبه ز عشق می‌سگالید عشق آمد و گوش توبه مالید

(همان: ۲۴۰۰)

حس آمیزی

حس آمیزی به دو مفهوم قابل تفسیر است:

آمیزش دو حس مختلف با هم، مثلاً حس شنوایی و بویایی، حس بینایی و شنوایی، حس بویایی و بینایی. (شفیعی کدکنی،

۱۳۷۶: ۳۰۹)

گاه حس آمیزی و تصویر پارادوکس با هم می‌آید و درجه ابهام را فزونی می‌بخشد. تعریف دیگر حس آمیزی این است که شاعر برای اینکه مضمون خود را بیشتر به ذهن خواننده نزدیک کند و در توصیف آن مبالغه نماید، آن را تجسم و تجسد می‌بخشد و به زبان دیگر با حس می‌آمیزد، محسوس می‌کند و صفات محسوس را برای امری معقول یا انتزاعی می‌آورد.

بوی آزرَم

مجنون چو شنید بوی آزرَم کرد از سر کین کُمت را گرم

(همان: ۱۷۴۷)

خنده شیرین و گریه تلخ

چون شمع به زهر هنده می‌زیست شیرین خندید و تلخ بگریست

(همان: ۱۴۰۶)

به این ترتیب، صنایعی از قبیل استعاره، مجاز، تشخیص، پارادوکس و جز آن که به صورت سستی در چهارچوب بدیع معنوی و بیان مطرح می‌شوند بیشتر در چهارچوب هنجارگریزی معنایی قابل بررسی‌اند.

نتیجه

یکی از ویژگی‌های اصلی ادب غنایی، استفاده شاعر از صور خیال است؛ چرا که شعر با پرداختن تشبیه‌ها، استعاره‌ها و کنایه‌های بدیع می‌تواند به راحتی، بازگوکننده آلام درونی خویش باشد؛ از سوی دیگر این کاربرد زبان از زبان، به مثابه تمهیداتی است که شاعر بدان وسیله زبان خود را از زبان خودکار جدا می‌سازد و درحقیقت به متن خویش «ادبیّت» می‌بخشد. از این رو می‌توان بررسی این امکانات زبانی در شعر یا نثر را نوعی تحلیل فرمالیستی (شکل‌گرایانه) تلقی کنیم و از طریق ساختار متن به محتوای آن دست یابیم. در منظومه «لیلی و مجنون»، مضامین گوناگون ادبیات غنایی در قالب تعبیرات بدیع و تازه بسیار گسترده است. مضامین مخیل و تصویرهای دلنشین و گاه تفکربرانگیز و ترکیب‌سازی از ویژگی‌های زبان نظامی است و این امر در این منظومه با برخورداری از واژه‌ها و ترکیب‌های نو بسیار مشهود است. با عنایت به بررسی پژوهش حاضر می‌توان این‌گونه اظهار داشت که کاربرد عناصر موسیقایی در کلام چه در مرتبه انتخاب باشد و چه در مرتبه نوآوری هنجارگیزانه و چه در همه شئون زبانی، از جمله دستگاه آوایی، عناصر و الگوهای واژگانی، روابط نحوی، ساختار سخن، ساخت بلاغی و عرصه فنون شعری، در ایجاد سبکی نوین سهم بسزایی دارند و در واقع، همین جلوه‌های سبکی است که به آثار شاعرانه تنوع بی‌حد و حصر می‌بخشد و آنها را با الوان و صور بی‌شمار به نمایش می‌گذارد.

منابع و مأخذ

- ۱- احمدی، بابک. ساختار و تأویل متن. تهران: مرکز، نهم، ۱۳۸۶.
- ۲- اخلاقی، اکبر. تحلیل ساختاری منطق الطیر عطار. اصفهان: نشر فردا، ۱۳۷۶.
- ۳- ارسطو. فن شعر. مولف و مترجم عبدالحسین زرین کوب، تهران: مرکز نشر دانشگاهی، چاپ اول، ۱۳۵۷.
- ۴- امامی، نصر الله میانی و روش های نقد ادبی. تهران: نشر جامی، سوم، ۱۳۸۵.
- ۵- حق شناس، علی محمد. مقالات ادبی و زبانشناختی، تهران: نیلوفر، اول، ۱۳۷۰.
- ۶- خانلری، پرویز. تاریخ زبان فارسی. جلد اول، تهران: نشر نو، دوم، ۱۳۶۶.
- ۷- شفیعی کدکنی، محمدرضا. موسیقی شعر. تهران: آگاه، دوم، ۱۳۶۸.
- ۸- _____، _____ . شاعر آینه ها. تهران: آگاه، ۱۳۸۷.
- ۹- شمیسا، سیروس. کلیات سبک شناسی. تهران: فردوس، سوم، ۱۳۷۴.
- ۱۰- _____ . آشنایی با عروض و قافیه. تهران: فردوس، ششم، ۱۳۷۲.
- ۱۱- _____، _____ . نقد ادبی. تهران: فردوس، پنجم، ۱۳۸۱.
- ۱۲- صفوی، کورش. از زبان شناسی به ادبیات. تهران: چشمه، ۱۳۷۳.
- ۱۳- علوی مقدم، مهیار. نظریه های نقد ادبی معاصر (صورتگرایی و ساختارگرایی). تهران: سمت، اول، ۱۳۷۷.
- ۱۴- غیائی، محمد. درآمدی بر سبک شناسی ساختاری. تهران: جهاد دانشگاهی، ۱۳۶۸.
- ۱۵- فرشیدورد، خسرو. درباره ادبیات و نقد ادبی. جلد اول و دوم، تهران: امیرکبیر، سوم، ۱۳۷۸.
- ۱۶- مکاریک، ایرناریما. دانشنامه نظریه های ادبی معاصر. ترجمه محمد نبوی؛ مهران مهاجر، آگاه، دوم، ۱۳۸۵.
- ۱۷- نجفی، ابوالحسن. میانی زبان شناسی و کاربرد آن در زبان فارسی. نیلوفر، دهم، ۱۳۸۷.
- ۱۸- نظامی گنجوی، الیاس بن یوسف. خمسه. به تصحیح محمد وحید دستگردی، تهران: مؤسسه مطبوعاتی علمی، اول، (۱۳۱۳-۱۳۱۸).
- ۱۹- _____، _____ . خسرو و شیرین. به تصحیح حسن وحید دستگردی، به کوشش دکتر سعید حمیدیان، تهران: نشر قطره، اول، ۱۳۷۶.
- ۲۰- وحیدیان کامیار، تقی. «اوزان ایقاعی در شعر فارسی». مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد: س ۱۷، ش ۲، تابستان ۱۳۶۳.
- ولک، رنه، اوستن وارن، (۱۳۷۳)، نظریه ادبیات، ترجمه ضیاء موحد و پرویز مهاجر، تهران، سخن.
- ۲۲- هارلند، ریچارد، (۱۳۸۵)، درآمدی تاریخی بر نظریه ادبی - از افلاطون تا بارت، ترجمه علی معصومی؛ شاپور جورکش، تهران، چشمه، دوم.