فنون ادبی (علمی- پژوهشی)
سال نهم، شماره۱ (پیاپی ۱۸) بهار ۱۳۹٦، ص ۱۰۸- ۹۱

جنبه‌های برجستهٔ سبکی در موسیقی شعر ناصرخسرو

مرتضی محسنی [*] و مهدی صراحتی جویباری [**]

چکیده

برای کسی که اندک اطّلاعِ سبک‌شناختی از ادوار شعر فارسی دارد، مسلّم است که قصاید *ناصرخسرو* هم از نظر فنّی و هم از لحاظ محتوایی به‌کلی با قصاید سایر شاعران قرن پنجم هجری متفاوت است. این تفاوت حتی در حوزه‌هایی از شعر او به چشم می‌خورد که شاعر برای ایجاد تنوّع و نوآوری با محدودیّت روبه‌روست. در این مقاله، سعی شده است از طریق مقایسهٔ قصاید *ناصرخسرو* با سه تن از معروف‌ترین معاصرانش (*عنصری*، *فرخی* و *منوچهری*) در سه حوزهٔ بیرونی، کناری و درونی موسیقی شعر، برجسته‌ترین ویژگی‌های سبکی شعر او تعیین و تبیین شود. حاصل این بررسی مشخص می‌کند که استفادهٔ *ناصرخسرو* از اوزان کم‌کاربرد و وجود سکته در وزن شعر، از مهم‌ترین موارد سبک‌ساز در بخش موسیقی بیرونی شعر اوست. همچنین کاربرد ردیف‌های غیرفعلی و نیز بسامد بالای جناس و استفاده از آن به‌عنوان محور طنز و انتقاد، به‌ترتیب از برجسته‌ترین موارد تمایز سبکی شعر *ناصرخسرو* در حوزه‌های موسیقی کناری و درونی محسوب می‌شوند.

کلیدواژه‌ها: سبک، موسیقی شعر، ناصرخسرو، قصیده، عنصری، فرخی، منوچهری

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

۱- مقدمه

در نگاه اول، ممکن است نوآوری‌های *ناصرخسرو* (۳۹٤-٤۸۱ هـ.ق.) در بخش موسیقایی، در مقایسه با سایر ابداعات در حوزهٔ تکنیک شعر، بسیار ناچیز و کم‌اهمیت به نظر برسد؛ ولی باید گفت این ویژگی تنها مختص شعر *ناصرخسرو* نمی‌شود و تمام شاعران با محدودیّت‌هایی که در این زمینه بر سر راه‌شان بوده، این ایراد بر اشعارشان وارد است. اگر بخواهیم *ناصرخسرو* را در این حوزه با معاصرانش بسنجیم، بی‌گمان او هنجارگریزترین شاعر دوران خود است. این مقاله به مطالعهٔ سبک *ناصرخسرو* در حوزهٔ موسیقی شعر خواهد پرداخت.

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

[*] دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران، مازندران، ایران (مسؤول مکاتبات) mohseni45@yahoo.com
[**] دانش آموخته کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران، مازندران، ایران serahati11@yahoo.com
تاریخ وصول: ۱۳۹۳/٤/۲٦ تاریخ پذیرش: ۱۳۹٤/٦/۱۰

Copyright © 2015-2016, University of Isfahan. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/BY-NC-ND/4.0/), which permits others to download this work and share it with others as long as they credit it, but they cannot change it in any way or use it commercially.

میان، می‌توان به این موارد اشاره کرد:

محمدجعفر محجوب که به مطالعهٔ 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 (محجوب، ۱۳۵۰: ۱۵۱- ۱۵۶ و ۳۵۲- ۳۶۲). محمد غلامرضایی نیز در مقدمهٔ *سی قصیدهٔ 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: ٦٧- ٦٩).

همچنین حسین حسن‌پور آلاشتی در کتاب *طرز تازه* ضمن مقایسهٔ غزلیّات چند تن از شاعران شاخهٔ 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 (١٣٨٤: ٨٧- ٢٣٧).

هدف از نگارش این مقاله معرفی موارد اختلاف سبک *ناصرخسرو* نسبت به معاصرانش در سه حوزهٔ 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 (؟- ٤٣١ هـ.ق.)، فرخی (؟- ٤٢٩ هـ.ق.) و منوچهری (؟- ٤٣٢ هـ.ق.). در این انتخاب تلاش شده تا هر کدام از این شاعران در جنبه‌های «فرامتنی» تا حد امکان به یک‌دیگر نزدیک باشند؛ زیرا در مقایسهٔ چند اثر، هر قدر عوامل خارج از متن شباهت بیشتری به هم داشته باشند نقش و خلاقیت صاحب اثر در ایجاد موارد خلاف نُرم یا همان سبک، آشکارتر می‌شود. جدا از مسئلهٔ درجهٔ 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* -به‌جز قسمت ملحقات- به همراه بخش اصلی دیوان‌های سه شاعر دیگر، به عنوان محدودهٔ پژوهش در نظر گرفته شدند که حجم قابل‌توجهی در حدود ٢٣٦٠٠ بیت را در بر می‌گیرند. میزان دقیق ابیات مورد بررسی در دیوان هر شاعر از این قرار است: *ناصرخسرو* ١٠٥٨٥ بیت، *فرخی* ٨١٩٠ بیت، *عنصری* ٢٩٠٠ بیت و منوچهری ١٩٠٠ بیت. در گام بعدی دیوان هر شاعر به‌طور جداگانه و دقیق در سه حوزهٔ موسیقی شعر مورد مطالعه قرار گرفت و بسامد هر یک از موارد ثبت‌شده و پس از آن، با مقایسهٔ 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 به‌صورت نمودار ستونی ارائه شده است. در نهایت، در ثبت برجستگی‌های شعر *ناصرخسرو* رعایت دو شرط اصلی مد نظر بوده است؛ ١- نوآوری و ٢- 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 برخورده‌ایم که کاربردش به *ناصرخسرو* اختصاص داشته است ولی به دلیل بسامد اندک، از بیان آن خودداری شد.

٢- کلیاتی در باب موسیقی شعر ناصرخسرو

برای ترسیم چشم‌اندازی کلی از سبک *ناصرخسرو* در حوزهٔ موسیقی شعر، این بخش به بیان خلاصه‌ای از مهم‌ترین نظرهای محققان پرداخته خواهد شد که دربارهٔ ویژگی‌های موسیقایی شعر او اختصاص یافته است که غالباً به‌صورت 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.

عمدهٔ مطالب و تحقیقات ارائه‌شده در حوزهٔ موسیقی شعر *ناصرخسرو* حاصل بررسی‌هایی است که در بخش عروض و مسائل مربوط به وزن شعر او صورت گرفته‌است[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 طبع‌آزمایی‌کرده است که علاوه بر وزن‌های پرکاربرد، بخش زیادی از آن‌ها در وزن‌های نادر و دشوار سروده‌شده 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: ۲۹۳-۲۹٤). 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: ٦۳).

دیگر ویژگی عروض *ناصرخسرو* که کمتر جایی به آن اشاره کرده‌اند مسئلهٔ «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، ۱۳٦۲: ۳٦).

امّا در بخش کناری و درونی موسیقی شعر *ناصرخسرو* مباحث زیادی مطرح نشده است؛ جز این‌که در قسمت موسیقی کناری، التزام قافیه‌های دشوار گاه او را به تکلّف انداخته و اغلب باعث کوتاهی قصاید او شده (غلامرضایی، ۱۳۸۱: ٦۳) و در استفاده از ردیف‌های اسمی پیش‌گام سایر شعرا بوده است (شفیعی‌کدکنی، ۱۳٦۸: ۱۵۰).

در بخش موسیقی درونی، *ناصرخسرو* به صنایعی «که بر اساس نوعی تکرار» شکل‌گرفته‌اند توجه نشان داده است. از این دست است مواردی همچون:

- کاربرد انواع جناس از قبیل جناس زاید، لاحق، مرکب و اشتقاق.
- همراه‌کردن کلماتی که حروف اول آن‌ها مشترک است به واسطهٔ کسرهٔ اضافه یا واو عطف؛ که موسیقی خاصی از هم‌صدایی‌شان حاصل می‌شود؛ مانندِ 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، ذئاب و ثیاب، خمیر و فطیر و ... (غلامرضایی، ۱۳۸۱: ٦۷-٦۹).

۳- برجستگی‌های سبکی شعر ناصرخسرو در حوزهٔ موسیقی

ابداع و ایجاد تنوّع در عرصهٔ 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 محدودهٔ تنوع‌طلبی‌ها در این دو بخش عملاً از حد همان «اختیارات شاعری» فراتر نرود. امّا ناگفته نماند، اگرچه اِعمال این محدودیّت‌ها مانع بزرگی برای ایجاد ابداعات در حوزهٔ موسیقایی شعر بود، راه نوآوری را در دیگر حوزه‌ها خصوصاً در بخش نحوی و آوایی زبان شعر هموار کرد. در ادامه مهم‌ترین مشخّصه‌های سبکی قصاید *ناصرخسرو* در سه حوزهٔ موسیقی شعر برشمرده خواهد شد.

۳-۱- موسیقی بیرونی

وزن در شعر علاوه بر این‌که قالب مشخصی برای کلام ایجاد می‌کند، تقلیدی از آهنگ شوق و هیجان شاعر (خانلری، ۱۳۵٤: ۱۵و۱٦) و یک پدیدهٔ طبیعی برای تصویر عواطف اوست (شفیعی‌کدکنی، ۱۳٦۸: ٤۸). 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 تشخص 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 تازهٔ 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– استفادهٔ 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 مشخصهٔ 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 دورهٔ 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 ۱٦۳۱ رسید که مجموعاً در ٤۲ 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– مفاعلن/ فعلاتن/ مفاعلن/ فعلن یا فع لن (مجتث مثمن مخبون محذوف یا [اصلم])	۳۲۸	۲۰/۱۲
۲– فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلن (رمل مثمن محذوف)	۲۵۲	۱۵/٤۵
۳– مفعول/ فاعلات/ مفاعیل/ فاعلن (مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف)	۱۹۳	۱۱/۸٤
٤– فاعلاتن/ مفاعلن/ فعلن یا فع لن (خفیف مسدس مخبون محذوف یا [اصلم])	۱٤۹	۹/۱٤
۵– مفعول/ مفاعیل/ مفاعیل/ فعولن (هزج مثمن اخرب مکفوف محذوف)	۱۱۵	۷/۰۵
٦– فاعلاتن/ فعلاتن/ فعلاتن/ فعلن (رمل مثمن مخبون محذوف)	۱۰۸	٦/٦۳
۷– مفاعیلن/ مفاعیلن/ مفاعیلن/ مفاعیلن (هزج مثمن سالم)	۷۹	٤/۸۵
۸– مفاعیلن/ مفاعیلن/ فعولن (هزج مسدس محذوف)	۵۳	۳/۲۵
۹– فعولن/ فعولن/ فعولن/ فعولن (متقارب مثمن سالم)	۵۰	۳/۰۷
۱۰– فعولن/ فعولن/ فعولن/ فعل (متقارب مثمن محذوف)	۳۹	۲/۳۹
۱۱– مفتعلن/ فاعلات/ مفتعلن/ فع (منسرح مثمن مطوی منحور)	۳۷	۲/۲۷
۱۲– مفعول/ مفاعلن/ مفاعیلن (هزج مسدس اخرب مقبوض)	۲۹	۱/۷۸
۱۳– مفعول/ مفاعیل/ فاعلاتن (قریب مسدس اخرب مکفوف)	۲٤	۱/٤۷
۱٤– مفعول/ مفاعلن/ فعولن (هزج مسدس اخرب مقبوض محذوف)	۲٤	۱/٤۷
۱۵– مفعول/ فاعلاتن/ مفعول/ فاعلاتن (مضارع مثمن اخرب)	۲۳	۱/٤۱

۱۶- مفتعلن/ مفتعلن یا مفاعلن/ فاعلن (سریع مطوی یا [مخبون] مکشوف)	۲۲	۱/۳۵
۱۷- مفعول/ فاعلات/ مفاعیلن (مضارع مسدس اخرب مکفوف)	۱۹	۱/۱۶
۱۸- فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلن (رمل مسدس محذوف)	۱۹	۱/۱۶
۱۹- فاعلاتن/ فعلاتن/ فعلاتن/ فع (رمل مثمن مخبون مطموس)	۱۲	۰/۷۴
۲۰- مستفعلن/ مستفعلن/ مستفعلن/ مستفعلن (رجز مثمن سالم)	۸	۰/۴۹
۲۱- مفعول/ مفاعیلن/ مفعول/ مفاعیلن (هزج مثمن اخرب)	۸	۰/۴۹
۲۲- فاعلاتن/ فعلاتن/ فعلن (رمل مسدس مخبون محذوف)	۶	۰/۳۷
۲۳- مفتعلن/ فاعلات/ مفتعلن (منسرح مسدس مطوی)	۵	۰/۳۱
۲۴- مفتعلن/ فاعلن/ مفتعلن/ فاعلن (منسرح مثمن مطوی مکشوف)	۴	۰/۲۴
۲۵- مفعول/ فاعلات/ مفاعیل/ فع (مضارع مثمن اخرب مکفوف مطموس)	۴	۰/۲۴
۲۶- فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلاتن (رمل مثمن سالم)	۳	۰/۱۸
۲۷- مفاعلن/ مفاعلن/ مفاعلن (هزج مسدس مقبوض)	۲	۰/۱۲
۲۸- مفعول/ فاعلات/ فعولن (مضارع مسدس اخرب مکفوف محذوف)	۲	۰/۱۲
۲۹- مفاعیلن/ مفاعیلن/ مفاعیلن (هزج مسدس سالم)	۱	۰/۰۶
۳۰- مفاعیل/ مفاعیل/ مفاعیل/ فعولن (هزج مثمن مکفوف محذوف)	۱	۰/۰۶
۳۱- مفعول/ مفاعیلن/ مفعول/ فعولن (هزج مثمن اخرب محذوف)	۱	۰/۰۶
۳۲- فاعلاتن/ فعلاتن/ فعلاتن/ فعلاتن (رمل مثمن مخبون)	۱	۰/۰۶
۳۳- فعولن/ فعولن/ فعولن (متقارب مسدس سالم)	۱	۰/۰۶
۳۴- مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلن (سریع مسدس مطوی مکشوف)	۱	۰/۰۶
۳۵- مفاعیل/ فاعلن/ مفاعیل/ فاعلن (مضارع مثمن مکفوف محذوف)	۱	۰/۰۶
۳۶- مفعولن/ فاعلات/ مفعولن/ فع (مضارع مثمن اخرم مکفوف مطموس)	۱	۰/۰۶
۳۷- مفاعیل/ مفاعیل/ فاعلن (قریب مسدس مکفوف محذوف)	۱	۰/۰۶
۳۸- مفعول/ مفعول/ فاعلاتن (قریب مسدس اخرب)	۱	۰/۰۶
۳۹- مستفعلن/ فعلن/ مستفعلن/ فعلن (مجتث مثمن مخبون محذوف)	۱	۰/۰۶
۴۰- مفاعلن/ فعلاتن/ مفاعلن/ فعلاتن (مجتث مثمن مخبون)	۱	۰/۰۶
۴۱- مفاعلن/ فعلاتن/ مفاعلن/ فع (مجتث مثمن مخبون مطموس)	۱	۰/۰۶
۴۲- مفتعلن/ فاعلن (منسرح مربع مطوی مکشوف)	۱	۰/۰۶
مجموع	**۱۶۳۱**	**۱۰۰**

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 متعلّق به سی و سه وزن باقی‌مانده هستند. به بیان روشن‌تر تعداد وزن‌های رایج قصیده تا انتهای قرن پنج، با معیاری که ذکر آن رفت تنها نُه وزن است.

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

محذوف (فعولن/ فعولن/ فعولن/ فعل) سروده شده‌اند (قصایدِ ١٦، ٢٥، ٤٨ و ٥٤) 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 قصیدهٔ 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 وزنِ قصیده برای اولین بار توسط او استفاده شده یا مختص به خود اوست، مانند قصیدهٔ (۵۹) با مطلع: «سروی گر سرو ماه دارد بر سر/ ماهی گر ماه مشک بارد و عنبر» در بحر مضارع مثمن اخرم مکفوف مطموس (مفعولن/ فاعلات/ مفعولن/ فع) یا قصیدهٔ (٦٩) با مطلع «بدین خرمی جهان، بدین تازگی بهار/ بدین روشنی شراب، بدین نیکویی نگار» در بحر مضارع مثمن مکفوف محذوف (مفاعیل/ فاعلن/ مفاعیل/ فاعلن) یا قصیدهٔ (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 قصیدهٔ *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 قصیدهٔ (٤٤) با مطلع «آمده نوروز ماه با گل سوری به‌هم/ بادهٔ سوری بگیر، بر گل سوری بچم» در بحر منسرح مثمن مطوی مکشوف (مفتعلن/ فاعلن/ مفتعلن/ فاعلن)، قصیدهٔ (۵۳) با مطلع «فغان ازین غرابِ بَین و وایِ او/ که در نوا فکندمان نوای او» در بحر هزج مسدس مقبوض (مفاعلن/ مفاعلن/ مفاعلن) و قصیدهٔ (٦١) با مطلع «خواهم که بدانم من جانا که چه خو داری/ تا از چه برآشوبی، یا از چه بیازاری» در بحر هزج مثمن اخرب (مفعول/ مفاعیلن/ مفعول/ مفاعیلن) اشاره کرد.

امّا هر قدر که میزان استفادهٔ این سه شاعر از وزن‌های غیررایج کم یا در حد متعادل بوده است، *ناصرخسرو* علاقهٔ 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 ۲٤۱ قصیدهٔ دیوان *ناصرخسرو* ۱۲٦ قصیده در پانزده وزن کم‌کاربرد و در مقابل تعداد ۱۱۵ قصیده نیز در آن نُه وزن رایج سروده شده‌اند. از بین پانزده وزن مهجور، اوزانی که بیش‌ترین کاربرد را داشته‌اند به‌ترتیب عبارتند از:

– سریع مطوی مکشوف (مفتعلن/ مفتعلن/ فاعلن)، ١٤ مورد؛ مانند قصیدهٔ (١٢٤) به مطلع: «ای پسر ار عمر تو یک ساعتست/ ایزد را بر تو درو طاعتست» و نیز قصایدِ (۷)، (٢٦)، (٤٥)، (٦٣)، (۸۱)، (۹۹)، (۱۱۵)، (١٤٤)، (۱۸۵)، (۲۰۰)،(۲۱۸) و... .

– مضارع مسدس اخرب مکفوف (مفعول/ فاعلات/ مفاعیلن)، ١٤ مورد؛ مانند قصیدهٔ (۲۲) به مطلع: «گر مستمند و با دل غمگینم/ خیره مکن ملامت چندینم» و قصایدِ (۳)، (۲۲)، (٤١)، (۷۷)، (۹۸)، (۱۲۰)، (١٤٣)، (۱۸۱)، (١٩٦)، (٢١٤) و... .

– منسرح مثمن مطوی منحور (مفتعلن/ فاعلات/ مفتعلن/ فع)، ۱۳ مورد؛ مثل قصیدهٔ (۹۷) با مطلع: «من دگرم یا دگر شده‌ست جهانم/ هست جهانم همان و من نه همانم» و نیز قصاید (٤)، (۲۳)، (٦١)، (۷۸)، (۱۲۱)، (١٤٢)، (١٦٢)، (١٩٧)، (۲۱۵) و... .

– هزج مسدس اخرب مقبوض محذوف (مفعول/ مفاعلن/ فعولن)، ۱۳ مورد؛ مانند قصیدهٔ (۱۵۰) با مطلع: «ای یار سرود و آب انگور/ نه یار منی بحقّ والطّور» و قصاید (۱۱)، (٢٤)، (٤٣)، (۷۹)، (۱۰۳)، (۱۲۲)، (۱۵۰)، (۱۸۳)، (۱۹۸)، (٢١٦) و... .

– هزج مسدس اخرب مقبوض (مفعول/ مفاعلن/ مفاعیلن)، ۱۲ مورد؛ مانند قصیدهٔ (۲۲۰) به مطلع: «ای خواجه جهان حیل بسی داند/ وز غدر همی به جادوی ماند» و قصاید (۲۸)، (٤٧)، (۷۵)، (۱۱۷)، (۱۵۵)، (۱۸۷)، (۲۳۵) و... .

– قریب مسدس اخرب مکفوف (مفعول/ مفاعیل/ فاعلاتن)، ۱۲ مورد؛ مثل قصیدهٔ (۱۰۷) با مطلع: «داری سخنی خوب گوش یا نه؟/ کامروز نه هشیاری از شبانه» و قصاید (١٤)، (۳۲)، (۷۱)، (۸۷)، (۱۳۰)، (۱۷۱)، (۲۰۵)، (٢٢٤) و... .

– متقارب مثمن محذوف (فعولن/ فعولن/ فعولن/ فعل)، ۱۱ مورد؛ مثل قصیدهٔ (۵) با مطلع: «به چشم نهان بین نهان جهان را/ که چشم عیان بین نبیند نهان را» و قصاید (۸)، (۲۰)، (۳۹)، (۵۸)، (٩٤)، (۱۳۷)، (۱۷۹)، (۲۱۲) و... .

– رمل مسدس محذوف (فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلن)، ۱۱ مورد؛ مانند قصیدهٔ (۸۹) با مطلع: «این چه خلق و چه جهانست ای کریم؟/ کز تو کس را می نبینم شرم و بیم» و نیز قصاید (١٦)، (٣٤)، (۷۳)، (۱۳۲)، (۱۵۳)، (۱۹۳)، (٢٢٦) و... .

– رمل مثمن مخبون مطموس (فاعلاتن/ فعلاتن/ فعلاتن/ فع)، ۱۱ مورد؛ مثل قصیدهٔ (۷٤) به مطلع: «چند گویی که چو ایّام بهار آید/ گل بیاراید و بادام به بار آید» و قصاید (۱۷)، (۳۵)، (٥٤)، (۹۰)، (۱۳۳)، (۱۹٤)، (۲۰۸)، (۲۲۷) و... .

علاوه بر آن، باید از وزن‌هایی با بسامد کمتر نیز یاد کرد: بحر مضارع مثمن اخرب (مفعول/ فاعلاتن/ مفعول/ فاعلاتن) که *ناصرخسرو* چهار قصیده در این وزن دارد (قصایدِ ۷۰، ۱۰۹، ۱٥٦ و ۱۷٤)، بحر مضارع مثمن اخرب مکفوف مطموس (مفعول/ فاعلات/ مفاعیل/ فع) با سه قصیده (۱۷۷، ۲۱۰ و ۲۲۹) و بحر رجز مثمن سالم (مستفعلن/ مستفعلن/ مستفعلن/ مستفعلن) که قصیدهٔ شمارهٔ (۱۱۰) در این وزن است. او همچنین در سرایش برخی قصاید، وزن‌هایی را به‌کار برده که پیش از وی سابقه نداشته است: بحر منسرح مسدس مطوی (مفتعلن/ فاعلات/ مفتعلن) مثل قصیدهٔ (٥٦) با مطلع «نیز نگیرد جهان شکار مرا/ نیست دگر با غمانْش کار مرا» و قصاید (۳۷)، (۹۲)، (۱۳٥) و (۲۳۹)، بحر هزج مسدس سالم (مفاعیلن/ مفاعیلن/ مفاعیلن) مشتمل بر قصیدهٔ (۱۷۸) با مطلع «جهانا عهد با من جز چنین بستی/ نیاری یاد از آن پیمان که کرده‌ستی» و بحر رمل مثمن مخبون (فاعلاتن/ فعلاتن/ فعلاتن/ فعلاتن) شامل یک قصیده به مطلع: «جز که هشیار حکیمان خبر از کار ندارند/ که فلک بازِ شکارست و همه خلق شکارند» (قصیدهٔ ٦٦).

۳-۱-۲- سکته

دومین ویژگی مهم عروض شعر *ناصرخسرو*، وجود وقفه در جریان خواندن مصراع است که در نتیجهٔ عدم تطبیق کامل لفظ با وزن شعر بروز می‌کند. علّت عمدهٔ سنگینی وزن قصاید *ناصرخسرو* 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 سکته و چگونگی ایجاد آن به دقّت بحث کرده، در این خصوص می‌گوید: «... بدان که اگر گوینده با تکلّف، شعری به نظم آورد و مَعْدِلِ وزن آن را... بر سکته‌ها قرار دهد، این کار او نیز موزون خواهد بود امّا 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...» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳٦۸: ۳٥٥).

ادبا سکته را به دو نوعِ «ملیح» و «قبیح» یا خفیف و سنگین تقسیم کرده و عللی چند را در پیدایش هرکدام دخیل دانسته‌اند[۳]. بنا بر یک اصل کلی، سکته– به هر نوعی که باشد– همواره در اثر کاهش یک هجا در ارکان عروضی مصراع، به نسبت وزن اصلی آن ایجاد می‌شود[٤]. اکنون با استفاده از مفاهیم مربوط به علم عروض، می‌توان علل ایجاد سکته 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؟

(ناصرخسرو،۱۳٥۷: ٦).

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

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

وزن مصراع نخست← ـ ـ U/ ـ U ـ ـــ'/ ـ ـ ـ

مشاهده می‌شود که ارکان عروضی مصراع دوم از یازده هجا تشکیل شده است؛ در حالی که ارکان مصراع نخست که سکته 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 هرچند سنگ با زر' همی زیر عیار آید

(همان: ۱٦۲).

وزن اصلی بیت (فاعلاتن/ فعلاتن/ فعلاتن/ 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← ـ υ ـ ـ/ υ υ ـ ـ/ υ υ ـ ـ/ ـ

وزن هر دو مصراع← ـ υ ـ ـ'/ **Ø** υ ـ ـ/ υ υ ـ ـ/ ـ

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

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

(همان: ١٦٤).

وزن هر دو مصراعِ بیت بالا (مفعول/ مفاعلن/ مفاعیلن) است ولی واژهٔ «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) ← ـ ـ υ/ υ ـ υ ـ/ υ ـ ـ ـ

وزن مصراع دوم← ـ ـ υ/ υ (ـυ)' ـ/ υ ـ ـ ـ

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

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

(همان: ١٦٩).

میزان کاربرد سکته 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 سکته رخ داده است (١/٤ 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 نمونهٔ 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 پندآگین

گر در نماز' شعرش' برخوانی　　روح الأمین کند سپست آمین

(همان: ۹۰)

رنگین که کرد و شیرین' در خرما　　خاک درشتِ ناخوشِ غبرا را؟

(همان: ١٦٧)

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)

مـــر طلـــب دیـــن حـــقّ[۴] را بـــه حقیقـــت پـــاک دلـــی بایـــد و فـــراخ چـــو جیحـــون
(همان: ٤٩١)[۵].

سرای اوست مرا کعبه، حجّ' خدمت اوست رکیـــب او حجرالأســـود و کفـــش زمـــزم
(عنصری،١٣٦٣: ٢٠٥).

چون بنگـرد بزرگـی' بینـد بـه دسـت چـپ چون بنگرد سعادت' بیند بـه دسـت راسـت
(فرخی، ١٣٧١: ٢١).

مشرق او را شد و مغرب' مر او را شده گیـر هرکه را شرق بـود، غـرب جـز او را نشـود
(منوچهری، ١٣٧٩: ٣٣).

۳-۲- موسیقی کناری

۳-۲-۱- عیوب قافیه

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

چون کـه نکـو ننگـری جهـان **چـون** شـد؟ خیر و صلاح از جِهـان جهـان **چـون** شـد؟
هـــیچ دگرگـــون نشـــد جهـــانِ جَهـــان ســـیرت خلـــق جهـــان **دگرگـــون** شـــد
(ناصرخسرو،١٣٥٧: ٧٨).

البته مصادیق آن در شعر *ناصرخسرو* بسیار اندک است و شاید از همین یک مورد تجاوز نکند و در دیوان دیگر شاعران این عصـر هم می‌توان چنین نمونه‌هایی را یافت. صرف نظر از این موارد، در حوزهٔ قافیه باید به مواردی اشاره کرد که نه‌تنها اخلالی در موسـیقی شعر ایجاد نمی‌کنند بلکه گاه از محاسن کلام و در شمار صنایع بدیعی به شمار می‌آیند؛ از این قوافی با عنوان قافیهٔ «معموله» یا جعلـی نام برده‌اند. شاعر در ایجاد این نوع قافیه حرفی غیر از رَوی اصلی را رَوی شعر قرار می‌دهد (شمیسا، ١٣٨٦: ١٣٠).

مشخّصاً دربارهٔ شعر *ناصرخسرو* باید گفت که او گاهی در قافیه کردن دو کلمه، حروف اصلی یکی را با حروف الحاقی دیگری می‌آمیزد؛[۶] مثلاً در نمونهٔ نخست از شواهد زیر، حرفِ اصلی «ی» در کلمات «موالی» و «خالی» بـه عنـوان حـرف الحـاقی (حـرف وصل) در نظر گرفته شده و حرف «ل»، رَوی فرض شده است یا در شاهد دوم، حروف «ـ ست» در «ندانست» که حـروف اصـلی است به عنوان حروف وصل و خروج، و «ن» حرف رَوی فرض شده است.

با آن‌که این پدیده در شعر دیگر شاعران این دوره رایج بوده است، منوچهری در به‌کاربردن آن- با فاصلهٔ نزدیکی نسـبت بـه *ناصرخسرو*- پیش‌رو همگان است. امّا بسامد آن در شعر *ناصرخسرو*، به نسبت *عنصری* و *فرخی* بسیار بالاست. نسبت تکـرار کـل موارد «عیوب قافیه» به ابیات شاعران مورد بررسـی از ایـن قـرار اسـت: *منـوچهری* $\frac{1}{61}$ (١/٦ درصـد)، *ناصرخسـرو* $\frac{1}{72}$ (١/٤ درصد)، *فرخی* $\frac{1}{136/5}$ (٠/٧٣ درصد) و *عنصری* $\frac{1}{263/5}$ (٠/٣٨ درصد).

... ای کرده تو را گردونْ دون همّت و بـی دیـن زایـل شـده دیـن از تـو بـه دنیـای زوالـی
بنگـر کـه کجـا مـی‌روی و بیهـده منگـر ســوی خـــدم و بنـــده و آزاد و **مـــوالی**
بـا لشـکر و مـالی قـوی امـروز ولـیکن فـردا نـروی جـز تهـی و مفلـس و **خـالی**
کـوه از غـم بـی بـاکی و طغیـان تـو نالـد بیهوده تـو چـون در غـم طوغـان و ینـالی؟
(ناصرخسرو،١٣٥٧: ٤٣)

... بگُشـــای درِ آســـمان بـــه نیکـــی
دانـا بـــه ســـوی آن جهـــان از ایـــن‌جـــا
نیکیـــت بـــه کـــردار نیـــز بایســـت

نیکیـــــت کلیـــــد درْ آسمانســـــت
از نیکـــــی بهتـــــر دری **ندانســـــت**
نیکـــیْ تـــو همـــه جملـــه بـــر زبانســـت
(همان: ۱۹۱)

... نـه‌ام مـن تـو را یـار و درخـور، جهانـا
ازیـــرا کـــه مـــن مـــر بقـــا را ســـزا ام
مـــرا بـــس نـــه‌ای تـــو ازیـــرا حقیـــری

همـــی‌دانـــم ایـــن مـــن اگـــر تـــو نـــدانی
نباشـــد ســـزای بقـــا یـــار **فـــانی**
اگرچـــه بـــه چشـــمم فـــراخ و کلانـــی
(همان: ۲۰٤)

... به فعل خوب تو خوبست روی زشت تو زی آن
نه اندر صورت خوبست زیب مرد و نیکویی
سخن عنوان نامه‌یْ مردم آمد، هرکـه را خـواهی

که او مـر آفـرینش را بدانـد راه و سـامانش
ولیکن در خوی خوبست خوبیْ مرد و در **دانـش**
که برخوانی به چشم گوش بنگر سوی عنـوانش
(همان: ۲۳۱)

... چـــو از عـــادت او تفکّـــر کنـــی
پـــس آن بـــه کـــه بگریـــزی از غـــدر او
مگـــر طاعـــت ایـــزد بـــی نیـــاز
دو رهبـــر بـــه پـــیش تـــو اســـتاده‌انـــد

همـــه غـــدر و مکـــر و فریـــب و دهاســـت
کـــزو خیـــر هرگـــز نخواهـــدْت **خاســـت**
کـه او راسـت فرمـان و تقـدیر و **خواسـت**
کـز ایشـان یکـی عقـل و دیگـر هواسـت
(همان: ٤۲۹)[۷].

... به جـاه عـالی و ملـک انـدرون سـلیمانی
جدا شود ز تن آن سر که گردد از تـو جـدا

چنـان کـزو بشـنودم تـو هـم بـر آن اثـری
بری شود ز حق آن دل که‌گردد از تـو **بـری**
(عنصری: ۳۰٦).

ترک من بر دل من کام‌روا گشت و رواسـت
مشک با زلف سیاهش نه سیاهست و نه خـوش

از همه ترکان چون ترک مـن امـروز کجاسـت؟
سرو با قد بلندش نه بلندست و نـه **راسـت**
(فرخی، ۱۳۷۱: ۲٦).

... میـــر نیکوکـــار و میـــر حـــق‌شـــناس
آفتـــــاب روشـــــن انـــــدر پـــــیش او

مهربـــان‌تـــر میـــر و فـــرّخ‌تـــر مهـــی
چـــون بـــه پـــیش آفتـــاب انـــدر، **سُـــهی**
(منوچهری، ۱۳۷۹: ۱٤۹).

۳-۲-۲- ردیف‌های غیر فعلی

بحث از نوآوری در حوزهٔ ردیف، همانند قافیه دست‌آورد چندان قابل توجهی در پی ندارد؛ تنها نکتهٔ قابل ذکر در این مورد کـه اختصاص به قصاید *ناصرخسرو* دارد، رغبت او به استفاده از ردیف‌های غیر فعلی است، به ویژه کاربرد ردیف‌های اسمی که بـرای نخستین بار در شعر فارسی توسط او صورت پذیرفته است (شفیعی‌کدکنی، ۱۳٦۸: ۱۵۰).

در ٤۵ قصیدهٔ مردّف دیوان *ناصرخسرو* جمعاً ۱۰ ردیف غیر فعلی به چشم می‌خورد که در چهار دسته قابل تقسیم‌بندی است:

۱- حرف؛ منحصراً با ردیف «را»، مانند قصیدهٔ (٦٤) به مطلع معروف: «نکوهش مکن چرخ نیلوفری را/ برون کن ز سـر بـاد و خیره‌سری را» و قصایدِ (۵۲)، (۷۷) و (۲۳۵).

۲- ضمیر؛ با دو ردیف «خویش» و «من» در قصیدهٔ (۸۱) به مطلع: «ای متحیّر شده در کار خویش/ راست بنـه بـر خـط پرگـار خویش» و قصیدهٔ (۱٤۰) با مطلع: «تا کی کنی گله که نه خوبست کار من/ وز تیر ماه تیره‌تر آمد بهارِ من؟».

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

٤- ضمیر و حرف؛ با ردیف «مرا» در قصیدهٔ (٦) به مطلع: «آزرده کرد کژدم غربت جگر مرا/ گویی زبون نیافت ز گیتی مگر مرا» و نیز قصیدهٔ (٥٦).

از ۹ قصیدهٔ مردّف *عنصری*، ۲ قصیده دارای ردیف حرفی (قصاید ۳٦ و ٤۰) و باقی ردیف‌ها فعلی است. دیوان ۲۱۳ قصیده‌ای *فرخی* نیز تنها دارای ١٤ قصیدهٔ مردّف است که از این بین دو قصیدهٔ (١٧٤) و (١٧٥) با ردیف ضمیری و دوازده تای دیگر دارای ردیف فعلی است و نهایتاً از ۱۰ قصیدهٔ ردیف‌دار *منوچهری*، تنها قصیدهٔ (۵۳) با ردیف «او» غیر فعلی است. بدین ترتیب تقریباً ٤ درصد از کل قصاید *ناصرخسرو* دارای ردیف‌های غیر فعلی است، یعنی یک مورد به ازای هر ٢٤ 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 $\frac{1}{106/5}$ (۰/۹٤ درصد) می‌رسد.

۳-۳- موسیقی درونی

در مقایسه با عروض و قافیه، آزادی عمل شاعر در حوزهٔ موسیقی درونی، بسیار بیشتر است و همین عامل میدان وسیعی برای تنوّع جویی و بروز خلاقیّت 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 تحوّلات صورت‌گرفته در این حوزه، مطالعهٔ شعر قرن پنجم بسیار ضروری است؛ چراکه در همین دوره است که بسیاری از صنایع لفظی، مورد توجه شاعران قرار می‌گیرد و بی‌گمان نقش *ناصرخسرو* در کاربرد و رواج پاره‌ای از عوامل موسیقی‌زای کلام بیش از سایرین است. در ادامهٔ این مبحث به برجسته‌ترین عناصر سبکی در حوزهٔ موسیقی درونی شعر *ناصرخسرو* اشاره می‌شود.

۳-۳-۱- جناس

جناس- اگر نگوییم 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، *ناصرخسرو* بیشترین استفاده را از این صنعت و مشتقّات 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 *ناصرخسرو*، $\frac{1}{3/5}$ (۲۸ درصد) بوده و نسبت تکرار آن در دیوان *عنصری* به $\frac{1}{7}$ (١٤/٥ درصد) و در اشعار *فرخی* و *منوچهری* مشترکاً به $\frac{1}{6}$ (١٦ درصد) می‌رسد، مثال‌ها:

گِرد دانا **گرد** و **گردن** قول او را نرم دار — **گر** همی‌خواهی که جای خویش بر **گردون** کنی
(ناصرخسرو،۱۳۵۷: ۲۵)

علم و حکمت را **طلب** کن گر **طرب** جویی همی — تا به شاخ علم و حکمت پر **طرب** یابی **رطب**
(همان: ٩٦)

به مردم شده‌ستی تو با قدر و قیمت — که زرّست مردم تو را و تو کانی
چه کانی؟ ندانم همی عادت تو — که از گوهر خویش می خون **چکانی**
(همان: ٢٠٤)

ای **دننده** همچو **دن** کرده رخان از خون **دن** — خون **دن** خونت بخواهد ریخت گِرد **دن مدن**
همچو نخچیران **دنیدی** سوی **دانش دن** کنون — نیک **دان** باید همیت اکنون **شدن** ای نیک **دن**
(همان: ٢٦٢)

زیـــن **کـــور** و **کـــرْ لشـــکر** بیـــزاری　　**گـــر بـــر** طریـــق حیـــدر **کـــرّاری**
(همان: ٤٩٠)[۸].

عدل او **نوشِ روان** گشته‌ست کاندر وصف او　　بیـت‌هـای شـعر توقیعـات **نوشـروان** بـود
(عنصری،۱۳٦۳: ۲۸).

نَبَـــرد حملـــه بـــه هنگـــام **نبـــرد**　　جـــز بـــرآن ســـو کـــه مبـــارز بســـیار
(فرخی، ۱۳۷۱: ۱٤۰).

اسب **تاز** و گوی **باز** و زیر **ساز** و بـم **نـواز**　　جودکار و دل ربای و مـی **ستان** و دَن **ستای**
(منوچهری: ۱۰۷).

امّا نکتهٔ مهم دربارهٔ «جناس» در شعر *ناصرخسرو* نه در بسامد بالا، بل در تحوّلی است که او در نحوهٔ کاربرد آن ایجـاد کـرده و جناس را در قصاید خویش محور طنز، انتقاد و هجو قرار داده است.

شفیعی کدکنی طنز را نتیجهٔ به تصویر کشیدن هنری «اجتماع نقیضین یا ضدّین» می‌داند؛ بـه نظـر او در بیـان طنزآمیـز، دو امـر متناقض یا متضاد به کمک نیروی تخیّل به یک‌دیگر گره خورده و به وحدت می‌رسند (شفیعی‌کـدکنی، ۱۳۸۵: ۱۱٤ و ۱۱۷). او در قلمرو شعر فارسی سابقهٔ استفاده از بیان پارادوکسی را در ایجاد طنز، به سـنایی (٤٦۷- ۵۲۹ هـ.ق.) و اشـعار مغـانهٔ او مـی‌رسـاند (همان: ۱۲۲). اگر این مطلب را بپذیریم، باید گفت که پیش از این دوره و در قصاید *ناصرخسرو*، مبنای طنز و انتقاد نه بر تصویر، که بر گونه‌ای از موسیقی استوار بوده است.

اگرچه در ژرف‌ساخت عمدهٔ طنزهای *ناصرخسرو* می‌توان نشانه‌هایی از «اجتماع نقیضـین» را یافـت، نقـش عامـل موسـیقی در آن‌ها پُررنگ‌تر و زیبایی و التذاذ حاصل از طنز در هر بیت تا حد زیادی به دلیل جنـاس اسـت. چنـین اسـتفاده‌ای از جنـاس تنهـا مخصوص به خود *ناصرخسرو* است و تا قبل از او در شعر هیچ شاعر دیگری دیده نشده است. چند نمونه:

از حرص به وقـت **چاشـت** چـون کـرگس　　در **چـــاچ** و بـــه وقـــت **شـــام** در **شـــامی**
(ناصرخسرو،۱۳۵۷: ۳۷)

آن‌که بر فسق تو را رخصت داده‌سـت و **جَـواز**　　سوی من شاید اگر سرش بکوبی بـه **جُـواز**
(همان: ۱۱۳)

ایـــن رشـــوت‌خـــواران فقهـــاانـــد شـــما را　　ابلـیس فقیهسـت گـر ایـن‌هـا فقهـاانـد...
رشوت بخورنـد آنگـه **رخصـت** بدهنـدت　　نـه اهـل **قضـــا**انـد بـل از اهـل **قفـــا**انـد
(همان: ۲٤۸)

چـــون نـــار **پـــاره پـــاره** شـــود حـــاکم　　گـــر حکـــم کـــرد بایـــد بـــی **پـــاره**
(همان: ۲۹۷)

یجوز و **لایجوز**ستش همه **فقه** از جهـان لـیکن　　سر استر ز مال **وقف** گشته‌ستش چو **جـوزایـی**
(همان: ٤۷۸)

بـی **عســـل** و روغنســـت نانـــت و خـــوان　　تـــا نســـتانی جهـــود را **عســـلی**
(همان: ۵۰۱)[۹].

۳-۳-۲- مجاوره

مجاوره از کنار هم قرار دادن دو لفظ مشابه یا مجانس در کلام ایجاد می‌شود. این مورد را باید گونه‌ای از جنـاس برشـمرد؛ امّـا توجـه *ناصرخسرو* به این صناعت و اصرار بر استفادهٔ فراوان از آن سبب شده است تا از مجاوره مستقلاً به عنوان یک ویژگی سبکی در شـعر 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 (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۷: ۲۳). *ناصرخسرو* را باید جزء نخستین شاعرانی دانست که تا این اندازه به بازی با الفاظ توجه شان داده‌اند؛ چند نمونه‌ای که در ذیل به آن‌ها اشاره می‌شود نشان‌دهندهٔ این توجه است: عُقاب عِقاب (۲۸: ۳۰)، گرگِ مرگ (٤٨: ۲۱)، حجّتِ حجّت (٥٦: ٥٢)، جهانِ جَهان (۷۸: ۲)، سلطانِ شیطان (۱۰٦: ۱)، دهر داهی (۱٦۰: ۱۱)، دوغِ دروغ (۱۷۲: ۳٤)، دختران درخت (۲۲۲: ۸)، بازِ آز (۲٥۸: ۱)، سوزن سوزان (۳۰٥: ۳٦)، سوقِ فسوق (۳۳۲: ٤٤)، گوشِ هوش (۳٤٥: ۱٥)، نامهٔ مانی (۳٤۷: ۳)، بی آسایشْ آسیا (۳۲۹: ۱)، اهلِ جهل (٤۲٦: ٥٤)، دَوادوِ دیوان (٤٥۰: ۱٦)، جوشنِ روشن (٤۹۸: ۸) و... .

ناصرخسرو در استفاده از این صنعت، فاصلهٔ 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* $\frac{1}{161}$ (۰/٦۲ درصد). مثال:

با خاطر منوّر روشن‌تر از قمر — ناید به‌کار هیچ **مقرّ قمر مرا**
(ناصرخسرو،۱۳٥۷: ۱۲)

ز بهر آن‌که تا در دامت آرد — چو مرغان مر تو را **خرداد خور داد**
(همان: ٦۱)

شیر زمانه زود کند سیر مرد را — چون تو همی نگردی ازین **شیرْ سیرشیر**؟
(همان: ۱۰۳)

حکم تو به **رقص قُرص** خورشید — انگیخته سایه‌های جانْور
(همان: ۲٤٥)

ای **دیوِ دوان** چرا نمی‌بینی — از جهل نشیب دهر از افرازی؟
(همان: ۳۹۷)

و اکنون چون کار به آخر رسید — سوی من آورد **عنانِ عناش**
(همان: ٤۲۲)[۱۰].

نهی به پای عدو بر اجل به **شکل شکیل** — که هست زخم تو را **شیر شرزه شکل شَکال**
(عنصری،۱۳٦۳: ۱۸٦).

چون کسی کینه ز خون‌ریزِ رزان بازنخواست — خون‌شان گشت به نزدیک خردمند حلال
(فرخی، ۱۳۷۱: ۲۱۹).

چون زند بر مُهرهٔ شیران دبوس شصت من — چون زند بر **گردن گُردان** عمود گاوسار،
این کند بر دوش **گُردان گردن گُردان** چو **گرد** — وان کند بر پشت شیران مهرهٔ **شیران شیار**
(منوچهری، ۱۳۷۹: ۳۷).

۳-۳-۳- واج آرایی

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 خاصیّت 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 واژهٔ «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 نمونهٔ چهارم، بین واژهٔ «آزار» و تکرار حرف «ز» ارتباط برقرار است و... .

در استفاده از این جلوهٔ 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:

به روی تیز شمشیر طمع بر ز **خرسندیْت** باید **ساخت سوهان**
(ناصرخسرو،۱۳۵۷: ۱۰۷)

گر نتابی سر ز دانش از تو تابد آفتاب وز **سعادت** ای پسر بر **آسمان سایدْت سر**
(همان: ۱۷۵)

برگشت ز من **بشُست دستش** چون **شسته شد** از هواش **دستم**
(همان: ۲۲۰)

مردمی ورز و هگرز **آزار آزاده** مجوی مردم آن را دان کزو **آزاده را آزار** نیست
(همان: ۳۱۱)

بدوز چشم **ز** هر **سوزیان** به **سوزن** پند که **زار** و خوار تو **از بهر سوزیان** شده‌ای
(همان: ٤۳۳)

دنیا ز **من** بجَست چو **من دین** بیافتم طاعت همیم **دارد دندان کنان کنون**
(همان: ٥۱٦)[11].

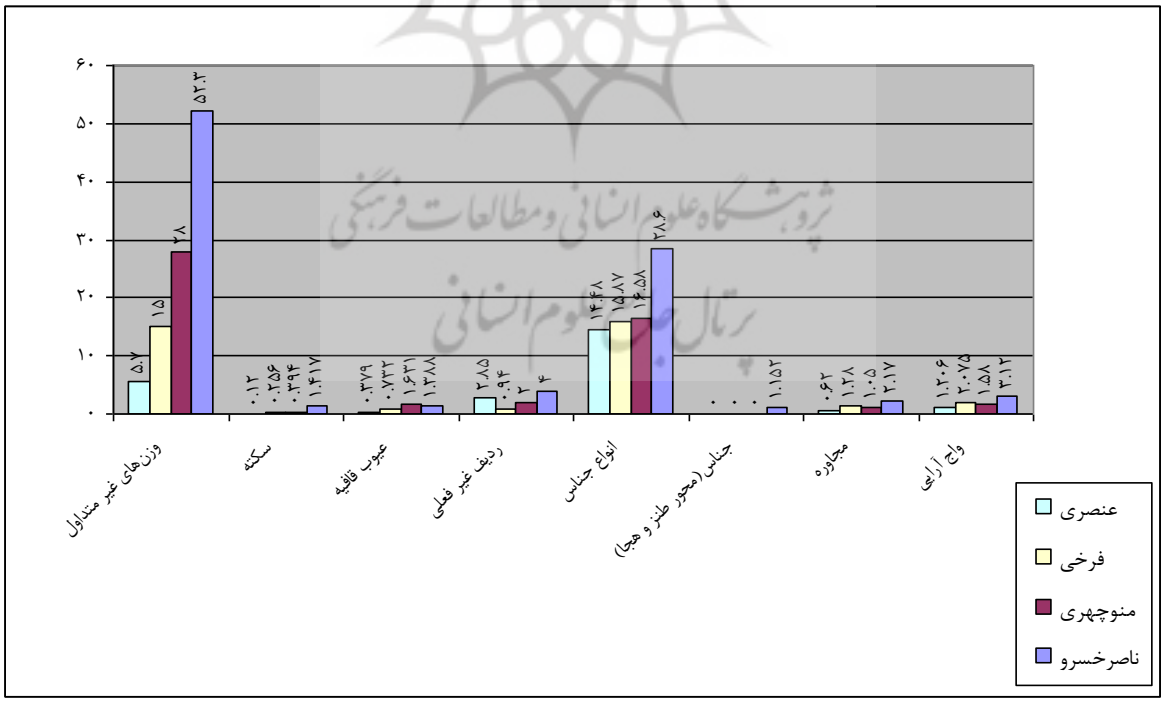
شاه گیتی خسرو **لشکرکش‌لشکرشکن** سایهٔ یزدان **شه کشور** دهِ **کشورستان**
(عنصری،۱۳٦۳: ۲٤۸).

چون مرا دید پیش من بگریخت آن **سراپای سیمِ ساده پسر**
(فرخی، ۱۳۷۱: ۱۰۱).

گورْ سُمّ وگاو 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 هرمورد به کل قصاید و ابیات مورد بررسی.

مورد	واحد	فراوانی مورد				محدودهٔ 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	٤	۳۲	۱٤	۱۲٦	۷۰	۲۱۳	۵۰	۲٤۱	$\frac{۱}{۱۷/۵}$	$\frac{۱}{۶/۶}$	$\frac{۱}{۳/۵}$	$\frac{۱}{۲}$	۵/۷	۱۵	۲۸	۵۲/۳
سکته	مصراع	۷	٤۲	۱۵	۳۰۰	۵۸۰۰	۱٦۳۸۰	۳۸۰۰	۲۱۱۷۰	$\frac{۱}{۸۲۹}$	$\frac{۱}{۳۹۰}$	$\frac{۱}{۲۵۳}$	$\frac{۱}{۷۰/۵}$	۰/۱۲۰	۰/۲۵٦	۰/۳۹٤	۱/٤۱۷
عیوب قافیه	بیت	۱۱	٦۰	۳۱	۱٤۷	۲۹۰۰	۸۱۹۰	۱۹۰۰	۱۰۵۸۵	$\frac{۱}{۲۶۳/۵}$	$\frac{۱}{۱۳۶/۵}$	$\frac{۱}{۶۱}$	$\frac{۱}{۷۲}$	۰/۳۷۹	۰/۷۳۲	۱/٦۳۱	۱/۳۸۸
ردیف غیرفعلی	قصیده	۲	۲	۱	۱۰	۷۰	۲۱۳	۵۰	۲٤۱	$\frac{۱}{۳۵}$	$\frac{۱}{۱۰۶/۵}$	$\frac{۱}{۵۰}$	$\frac{۱}{۲۴}$	۲/۸۵	۰/۹٤	۲	٤
انواع جناس	بیت	٤۲۰	۱۳۰۰	۳۱۵	۲۹۷۰	۲۹۰۰	۸۱۹۰	۱۹۰۰	۱۰۵۸۵	$\frac{۱}{۷}$	$\frac{۱}{۶}$	$\frac{۱}{۶}$	$\frac{۱}{۳/۵}$	۱٤/٤۸	۱۵/۸۷	۱٦/۵۸	۲۸/۰٦
جناس(محور طنز و هجا)	"	۰	۰	۰	۱۲۲	"	"	"	"	۰	۰	۰	$\frac{۱}{۸۷}$	۰	۰	۰	۱/۱۵۲
مجاوره	"	۱۸	۱۰۵	۲۰	۲۳۰	"	"	"	"	$\frac{۱}{۱۶۱}$	$\frac{۱}{۷۸}$	$\frac{۱}{۹۵}$	$\frac{۱}{۴۶}$	۰/٦۲۰	۱/۲۸۲	۱/۰۵۲	۲/۱۷
واج آرایی	"	۳۵	۱۷۰	۳۰	۳۳۰	"	"	"	"	$\frac{۱}{۸۳}$	$\frac{۱}{۴۸}$	$\frac{۱}{۶۳}$	$\frac{۱}{۳۲}$	۱/۲۰٦	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.

٤- 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- سکته که از اصلی‌ترین عوامل سنگینی اوزان قصاید اوست.

در علت پیدیش این دو مورد، نمی‌توان نقش عنصر «عاطفهٔ شاعرانه» را نادیده گرفت. وزن یک شعر راستین تابعی است از هیجانات و احساسات شاعر که در لحظهٔ حدوث تجربهٔ شاعرانه و متناسب با حالت عاطفی آن تجربه شکل می‌گیرد. از این منظر، وزن شعر *ناصرخسرو* پدیده‌ای گزینشی نیست بلکه دقیقاً با عاطفهٔ او پیوند و اصالت دارد و از آن‌جا که وزن در شعر مشخص‌کنندهٔ 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 آینهٔ عواطف اوست و چون عواطف او متفاوت از دیگران است، وزن‌های کاربردی او نیز متفاوت هستند؛ به گونه‌ای که یکی از دلایل ایجاد سکته 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 نکتهٔ قابل‌ذکر استفادهٔ او از ردیف‌های غیرفعلی است که به نسبت هم‌عصرانش رغبت بیشتری در به‌کاربردن آن نشان داده است.

مهم‌ترین ویژگی سبکی شعر *ناصرخسرو* در حوزهٔ موسیقی درونی شعر، مربوط به بسامد بالای انواع جناس می‌شود و نیز بهرهٔ 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 ۳۱۵-۲۹۳. و نیز «مطالعهٔ عروضی در اوزان شعری ناصرخسرو»، صص ۴۲۲-۳۹۹.

۲- اسامی این هفده تن و تعداد قصاید مورد بررسی هرکدام از این قرار است: رودکی (۵)، ابوالهیثم گرگانی (۱)، سرور طالقانی (۱)، منطقی رازی (۱)، بشار مرغزی (۱)، مُنجیک ترمذی (۲)، بهرامی سرخسی (۱)، لبیبی (۱)، منشوری (۱)، کسایی (۲)، غضایری (۲)، عسجدی (۲)، قطران (۲۱۱)، لامعی گرگانی (۲۱)، ابوالفرج رونی (۷۷)، مسعود سعد (۲۸۷) و معزّی (٤٤١).

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

٤- البته ادبای هند به وجود نوعی از سکته معتقد بودند که در اثر افزودن یک هجای کوتاه به ارکان وزن اصلی ایجاد می‌شد و آن را «سکتهٔ 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: لبثتُ یوما

خوشا محبّت 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 نیم‌مصراعِ (مفاعلن/ فع) تشکیل شده است. از مشخّصه‌های 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 سکتهٔ حرفی و دو بیت مذکور، رک: *نقد ادبی*، ص ۱۲۵ و نیز *آشنایی با*

عروض قافیه، پانوشت صفحات ۷۵ و ۷٦.

۵- نیز ر.ک: ص ۱۳/بیت ٤۲، ۲/۲۹، ۸/٤۲، ٤۲/٦۷، ۱٤/۷۰، ۱۰/۱۰٦، ٤۳/۱۳٦، ۳٦/۱٤۰، ۳/۱٦۱، ۵۲/۱۷۹، ۱۵/۱۹۳، ۱۱/۲۰۸، ۳۱/۲۲۳، ۲۰/۲۵۱، ۲۲/۲۷٤، ۲۹/۲۹٦، ۷/۳۱۹، ۱/۳۳۹، ۷/۳۵٦، ۲۳/۳۷۱، ۳۵/۳۹۵، ۵۲/٤۲۳، ٤۰/٤٤۱، ۲۲/٤۵۸، ۵۱/٤۷٤، ۲۲/٤۸۰ و... .

٦- در مورد حروف اصلی و الحاقی در قافیه، ر.ک: *وزن و قافیهٔ شعر فارسی*، ص ۹۳- ۹٤.

۷- برای مشاهدهٔ شواهد بیشتر هم از این مورد و هم از مورد پیشین ر.ک: ۱/۱۹و۳، ۱٦/٤۸، ۲۸/۷۵و۲۹، ٤/۹۸، ۵/۱۰۹، ۱٦/۲۲۲، ۳۹/۲٦۱و٤۰، ۵/۲۸٦، ۲۹/۳۳۱، ۲۰/۳٤۵، ۵۵/۳۹٦، ۱٤/٤۲۰، ٤٦/٤۳۷و٤۷، ٦/٤۸۸، ۱۸/۵۰۱و۱۹ و... .

۸- از میان دیگر شواهد بی‌شمار جناس ر.ک: ۹/٤، ۳/۳۱، ۱۸/۵۷، ٤۳/۷۰، ۳٦/۸۹، ٦۷/۱۰۹، ۱۹/۱۲۸، ۲۸/۱٤۵، ۳٤/۱۵۹، ٦/۱۸۳، ۳۹/۲۰۲، ۲٤/۲۱۰، ۹/۲۲۲، ٤۳/۲۳۳، ۲۸/۲٤۷، ۱٦/۲۷۰، ۱۰/۲۸۲، ۹/۲۸۷، ۱۷/۲۹۹، ۳۷/۳۱۸، ۳۷/۳۳٦، ٤٤/۳۵۲، ۱۲/۳۷۳، ۷/۳۹۷، ۲۲/٤۱۵، ۲۳/٤۳۳، ۱۵/٤۵۸، ۱۸/٤۸۲، ۱٤/٤۹٤، ۱۳۲/۵۱۵ و... .

۹- همچنین ر.ک: ٤٦/۵، ۳٦/۳٤، ٤۲/٦۷و٤۳، ۳٤/۸۷، ۲۵/۱۲۱، ۵/۱۵۲، ۳۵/۱٦۱، ٤۷/۱۷۸، ٤/۲۰٤، ٤۳/۲۳۳، ۱۵/۲۵۵، ٤۷/۲۸۰، ۱۸/۳۲۱، ٤/۳۵٦، ۱۲/۳۹۱، ۱۷/٤۲۱، ۳۱/٤٤۷، ٤۲/٤۷٤، ٤/٤۹۲، ٤۸/۵۰۵ و... .

۱۰- نیز رجوع کنید به این شواهد: ۷/٤، ۲۰/٤۳، ۲۲/٦٦، ٦٦/۸۵، ۳۹/۱۰۰، ٤۲/۱٤۲، ۱٦/۱٦۱، ۳/۱۹۲، ۲۸/۲۰۵، ٦۵/۲٤۲، ۲۵/۲۵۷، ۳٦/۲۸۳، ۱۷/۲۹۹، ۱۲/۳۲۷، ۱۳/۳٤۱، ۲۰/۳۷۵، ۷/۳۹۸، ۲۹/٤۲۹، ۱۲/٤٤۷، ۲۸/٤۵٤، ۱۹/٤۷۲، ۲/٤۹۹ و... .

۱۱- و ر.ک: ٤/۸، ۱۰/۲۰، ۲/٤٤، ٤۱/۷٦، ۵۲/۱۰۵، ۲/۱۲۵، ۳۰/۱۳۹، ۵/۱۵۲، ۳۰/۱۷۸، ۳/۲۰۹، ۹/۲۵۰، ٤/۲٦۲، ۱۱/۲۹۳، ۳۲/۳۳۱، ۱/۳٦۸، ۲۱/۳۸۳، ۳۲/٤۰۹، ٤۱/٤۲۵، ۱٤/٤٦۰، ۱۲/٤۸۸، ۹/۵۱٦ و... .

منابع

۱. حسن‌پور آلاشتی، حسین (۱۳۸٤). *طرز تازه* (سبک‌شناسی غزل سبک هندی)، چ۱، تهران: سخن.

۲. خانلری، پرویز ناتل (۱۳۵٤). *شعر وزن فارسی*، چ۳، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

۳. دشتی، علی (۱۳٦۲). *تصویری از ناصرخسرو*، چ۱، به‌کوشش مهدی ماحوزی، تهران: جاویدان.

٤. شاه‌حسینی، ناصرالدین (۲۵۳۵). «تجزیه و تحلیل قصاید ناصرخسرو و سنجش آن با معیار عروض فارسی»، یادنامهٔ ناصرخسرو، مشهد: دانشگاه فردوسی، صص ۳۱۵-۲۹۳.

۵. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۷). «جادوی مجاورت»، بخارا: سال اول، ش۲، صص ۲٦-۱٦.

٦. ---------- (۱۳۸۵). «طنز حافظ»، ولی‌اله درودیان، این‌کیمیای هستی، تبریز: آیدین، صص ۱۲٤-۱۱۳.

۷. ---------- (۱۳٦۸). *موسیقی شعر*، چ۲، تهران: آگاه.

۸. شمیسا، سیروس (۱۳۸٦). *آشنایی با عروض و قافیه*، چ٤، تهران: میترا.

۹. ---------- (۱۳۸۱). *نقد ادبی*، چ۳، تهران: فردوس.

۱۰. عنصری بلخی، ابوالقاسم حسن (۱۳٦۳). *دیوان عنصری بلخی*، چ۲، به‌کوشش محمد دبیر سیاقی، تهران: سنایی.

۱۱. غلامرضایی، محمد (۱۳۸۱). *سی قصیدهٔ ناصرخسرو*، چ۳، تهران: جامی.

۱۲. فرخی سیستانی، ابوالحسن علی (۱۳۷۱). *دیوان حکیم فرخی سیستانی*، چ۳، به‌کوشش محمد دبیر سیاقی، تهران: زوار.

۱۳. فرزاد، مسعود (۲۵۳۵). «مطالعات عروضی در اوزان شعری ناصرخسرو»، یادنامهٔ ناصرخسرو، مشهد: دانشگاه فردوسی، ص۴۲۲-۳۹۹.

۱٤. فروزانفر، بدیع‌الزمان (۱۳۵۸). *سخن و سخنوران*، چ۳، تهران: خوارزمی.

۱۵. محجوب، محمد جعفر (۱۳۵۰). *سبک خراسانی در شعر فارسی*، چ۲، تهران: انتشارات دانشسرای عالی.
۱۶. منوچهری دامغانی، ابوالنجم احمد (۱۳۷۹). *دیوان منوچهری دامغانی*، چ۳، به‌کوشش محمد دبیرسیاقی، تهران: زوار.
۱۷. ناصرخسرو قبادیانی، ابو معین (۱۳۵۷). *دیوان اشعار حکیم ناصرخسرو قبادیانی*، به‌تصحیح مینوی و محقق، تهران: مؤسسهٔ مطالعات اسلامی دانشگاه مک‌گیل.
۱۸. وحیدیان‌کامیار، تقی (۱۳۸۰). *وزن و قافیهٔ شعر فارسی*، چ۵، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
۱۹. همایی، جلال‌الدین (۱۳۸۱). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*، چ۲۰، تهران: هما.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی