

واج آرای و تکرار در شعر خاقانی

محمدحسین کرمی

دانشیار دانشگاه شیراز

سعید حسامپور

استادیار دانشگاه هرمزگان

چکیده

این جستار بر آن است که گروه از آرایه‌های ادبی در دیوان خاقانی را که هم بسیار پرکاربرد و هم عناصر اصلی سازنده آنها بر تکرار واک‌ها استوار است، واکاوی و بررسی کند. در آغاز مقاله بر این نکته تأکید شده است که تمامی آنچه را که آرایه‌های لفظی خوانده می‌شود، در حقیقت گونه‌هایی از تکرارهای هنری یا واج‌آرایی است. زیرا وجه مشترک همه آنها چیزی جز تکرار واک‌ها نیست که شاعران با شگردهای ویژه‌ای آنها را در گونه‌های بسیار متنوع به کار برده‌اند. در آرایه‌های «توزیع و تکرار» شاعر واک‌ها را با آزادی کامل در هر کجای مصرع و بیت که بخواهد تکرار می‌کند. اما در جناس‌ها، قلب، اشتقاق، تصدیر، تسمیط و... واک‌ها را با قانونمندی ویژه‌ای به گونه‌های خاص یا در جاهای ویژه‌ای از مصرع و بیت به کار می‌برد. برای نمونه در جناس، واک‌ها در واژه‌های قرینه تکرار می‌شوند، در اشتقاق و باژگونگی یا قلب با جابه‌جایی به کار می‌روند، در تصدیر به صورت واژه‌هایی در جاهای خاصی از ابیات تکرار می‌شوند و در تسمیط واک‌های خاص در جاهایی ویژه به صورت واژه‌هایی خاص به کار می‌روند. خاقانی با چیرگی شگفت‌انگیزی که بر حوزه زبان و واژگان دارد، به شیوه‌ای بسیار هنرمندانه و با بسامد بالا از همه شیوه‌ها و شگردهای تکرار، برای آفرینش مضامین و آرایش مظاهر سخن خویش بهره برده است و گفتنی است که هماهنگی بسیاری از این شیوه‌ها با بافت کلی فضای عاطفی بیت، در خور توجه است و هرچه بیشتر موسیقی درونی و معنوی آن را تقویت می‌کند.

واژگان کلیدی: آرایه‌های لفظی، بدیع، دیوان خاقانی، نقد بلاغی، واج‌آرایی

مقدمه

هر یک از شاعران بزرگ زبان فارسی از جهتی شهرت یافته‌اند، برای نمونه فرخی و سعدی به شیوه سهل ممتنع، انوری در شیوه گفتگو و دبالوگ و قطعه‌های زیبا، مولوی در غزل و مثنوی عارفانه، نظامی در منظومه سرایی و توصیف، ابن یمین در قطعه‌سرایی و خاقانی در سرودن اشعار مصنوع و متکلف. هرچند این موارد تمام ویژگی‌های شعر این شاعران را بیان نمی‌کند، اما همه آنها مناسب تر از تعبیری است که در مورد شعر خاقانی گفته‌اند؛ زیرا این تعبیرها تنها در مورد برخی از چکامه‌های او سازگار است و بخش اعظم دیوان خاقانی را غزلیات و قطعات و حتی قصاید بلندی تشکیل می‌دهد که بسیار ساده و روان هستند. افزون بر این تعبیری که در مورد شعر دیگر شاعران به کار رفته است، ایجاد جذابیت می‌کند، اما نوع داوری پیش گفته در مورد شعر خاقانی، خوانندگان را می‌رماند و پیش از خواندن، به جای آمادگی ذهنی برای لذت بردن، در اندیشه یافتن گره‌های دشوار گشودنی یا ناگشودنی در اشعار وی هستند.

با پذیرش اینکه در گروهی از قصاید، تصنع و تفنن وجود دارد، باید اذعان کرد در همین قصاید چنان آفرینش‌های شاعرانه و پردازش‌های هنرمندانه و ظرایف گونه‌گون، تو در تو و به هم پیچیده هنری به کار رفته است که با دقت در شعر خاقانی و بازشناخت چیرگی خیره کننده او در حوز زبان و واژگان باید او را سرآمد شاعران در سرودن شعر آراسته به حساب آورد. از این رو، تعبیرهایی چون شاعر هنرمند و آرایه‌نگار بیشتر سزاوار اوست.

نگارندگان ضمن بررسی بیتی از خاقانی در مقدمه، یادآور می‌شوند در این مقاله به بررسی آن نوع از ویژگی‌های هنری شعر خاقانی پرداخته‌اند که باید آنها را زیر مجموعه تکرار یا واج‌آرایی به حساب آورد. اما پیش از آن باید بگوییم که منظور از تکرار و واج‌آرایی آن نوع کاربردهای هنری است که شاعر با تکرار واک‌ها یا واژه‌هایی خاص، به شیوه‌هایی گوناگون، سخن خویش را می‌آراید. با این حساب اگر با ژرف‌بینی به آرایه‌های لفظی بنگریم، خواهیم دید که همگی آنها گونه‌های مختلف تکرار یا واج‌آرایی هستند و هسته مشترک در آنها، تکرار واک‌هاست. بنابراین، می‌توان تمامی آنها را گونه‌ها یا زیر مجموعه‌هایی از آرایه «تکرار» دانست که فراوانی یا تکرار یک یا چند واک در آنها بیشتر است.

گفتنی است هنگام تکرار واک‌های همسان یا همانند، آنچه زیبایی و دل‌انگیزی را در شعر می‌آفریند، موسیقی و آهنگی است که گوش و جان شنونده را می‌نوازد، به ویژه هنگامی که این موسیقی به همراه پیوند هنری واژگان، صورت و معنای شعر را در هم می‌تند، آن گاه می‌توان رستاخیز واژه‌ها را دریافت و از خوانش شعر لذت فراوان برد.

در این جستار آن دسته از آرایه‌های لفظی در شعر خاقانی واکاوی شده است که تکرار واک‌های هم جنس یا شبه هم جنس ویژگی مشترک آنها به شمار می‌آید که البته با درنگ در چگونگی گزینش و چینش این واژه‌ها در بیت، هوشمندی و توانمندی شاعر بیش از پیش روشن خواهد شد.

برای نمونه بیت زیر را با توجه به موارد یاد شده بررسی می‌کنیم:

ترا که از مل و مال است مستی و هستی خمار و خواب تو را صور نشکند به صدا

(دیوان خاقانی، ص ۱۳)

تکرار چهار باره واج‌های «م» و «س» و قرار گرفتن واژه‌های «مل و مال»، «مستی و هستی»، «خمار و خواب» و «صور و صدا» در کنار هم موسیقی درونی بیت را دوچندان ساخته است و پیوند معنایی مل (شراب)، مستی، خمار و خواب و تقابل بین «صدا و خواب» و اغراق در شکسته نشدن خواب و خمار مخاطب شاعر، حتی با شیپور شگفت‌انگیز اسرافیل صورت و معنای مورد نظر شاعر را در هم تنیده و آن را دل‌نشین ساخته است.

چنانکه می‌بینیم برای نمونه واژه‌های مل و مال، تنها در یک واک متفاوتند و گویی شاعر با برداشتن حرف الف از مال واژه مل را برگزیده است و یا دو واژه را که یکی از آنها یک واک بیشتر دارد، با ظرافتی ویژه کنار هم نشانده است. به هر روی سخن از اختلاف یک واک است. همچنین واژه‌های مستی و هستی، تنها در واک نخستین متفاوتند. خاقانی با هنرمندی به کمک واژه‌ها مضامینی نیکو آفریده و البته این مضامین را با آرایه‌های گوناگون لفظی و معنوی در آمیخته و از آرایه‌های زیر در بیت یاد شده بهره برده است:

جناس زاید یا افزایشی: مل و مال

جناس لاحق: مستی و هستی

لف و نشر دو گانه: مل، مستی، خمار

لف و نشر دو گانه: مال، هستی، خواب

تناسب میان واژه‌ها: مل، مستی، خمار، خواب

تلمیح به صور اسرافیل

تکرار واج‌های ا، م، س، خ

با درنگی کوتاه در بیت یاد شده باید گفت هر چند بسیاری از اهل ادب بر این سخن پای می‌فشارند که خاقانی شاعری دیر آشنا است و شعری متکلف و مصنوع دارد، اما اگر خواسته باشیم درست داوری کنیم، باید مقدار بسیار زیادی از سروده‌های خاقانی را در شمار شعرهای زیبای ادب فارسی بینگاریم؛ شعرهایی که خاقانی به نیکویی توانسته صورت و معنا را در آنها به هم درآمیزد. حتی

با پذیرش دیریاب بودن شعرش توانسته انواع آرایه‌های ادبی را به گونه‌ای هنرمندانه و طبیعی به کار برد؛ به شیوه‌ای که هنگام خوانش سروده‌هایش نخست مفاهیم عالی شعر، ذهن خواننده را به درنگ وامی‌دارند و خواننده با تأمل بیشتر حضور پررنگ انواع آرایه‌های لفظی و معنوی را در می‌یابد. برای آشنایی بیشتر به واکاوی برخی از مهم‌ترین گونه‌های لفظی و معنوی و تأثیر این گونه‌ها بر موسیقی درونی^۱ و معنوی^۲ شعر خاقانی می‌پردازیم.

تکرار

نام دیگر این آرایه «توزیع» است و در دره نجفی درباره آن چنین آمده است: «این صنعت چنان است که متکلم وزع نماید حرفی از حروف تهجی را در هر کلمه؛ یعنی ملتزم شود که حرف معینی را در هر کلمه بیاورد.» (میرزا آقا سردار؛ بی‌تا، ۱۳۴) مثال شعر پارسی از استادی فرصت‌الدوله:

در سایه سروی به سرای بستان از ساقی سیم ساق ساغر بستان

(دره نجفی، ص ۱۳۴)

در نمونه یاد شده هر چند می‌توان آرایه واج‌آرایی را دید، اما چنانکه پیداست به دلیل الزام شاعر در آوردن حرف «س» در تمام واژه‌ها که به تکلف و تصنع انجامیده از زیبایی بیت کاسته است و کاربرد این آرایه غیرطبیعی می‌نماید. از این رو، باید گفت بهره‌گیری شاعران از این آرایه هنگامی مطلوب خواهد بود که این کاربرد با فضا و ساختار بیت یا سروده هماهنگ باشد و شاعر به قدری طبیعی از آن بهره گرفته باشد که خواننده را تحت تأثیر زیبایی سروده خود قرار دهد، نه اینکه او را دلزده کند. در شعر فارسی نمونه‌های دلکشی یافت می‌شود که در یک بیت یک حرف بیش از حروف دیگر تکرار شده و البته این تکرار با بافت کلی بیت هماهنگ است. برای نمونه سه بیت زیر از سعدی و حافظ را واکاوی می‌کنیم:

شب است و شاهد و شمع و شراب و شیرینی غنیمت است چنین شب که دوستان بینی

(کلیات سعدی، ص ۶۴۵)

تکرار پنج‌باره حرف شین در مصراع نخست این بیت با شور و مستی و غوغای درونی گوینده شعر همخوان و هماهنگ است.^۳

رشته تسبیح اگر بگسست معذورم بدار دستم اندر ساعد ساقی سیمین ساق بود

(دیوان حافظ، ص ۲۰۵)

تکرار زیاد حرف «س» و قرار دادن آن‌ها در کنار هم می‌تواند رشته تسبیحی را فریاد آورد و هم چنین «تکرار نه حرف سین و ز، صدای سوتک فرهاد را در هنگام تسبیح‌گویی به گوش می‌رساند

که البته حافظ به گوازه آن راه کاربرده است.» (محتبی، ۱۳۸۰: ۱۴۷)

خیال خال تو با خود به خاک خواهم برد

(دیوان حافظ، ص ۲۳۵)

تکرار هفت باره حرف «خ» در این بیت یادآور گرفتگی گلوی کسی است که به سختی نفس می‌کشد و گویی عاشق در فراق معشوق به مرگ نزدیک شده و این فراق به قدری توانفرساست که عاشق نای نفس کشیدن نیز ندارد و یا نفس‌های آخر خود را می‌کشد. این آرایه به شیوه‌های گوناگون آن، مانند تکرار واژه و تکرار واک‌ها، اعم از صامت و مصوّت در چکامه‌های خاقانی به کار رفته است. نمونه‌هایی از این کاربردها در پی می‌آید:

تکرار الف (۱)

دکتر شمیسا این نوع تکرار واک ها که در آنها مصوّت ها تکرار می شوند، هم صدایی خوانده است. (شمیسا، ۱۳۷۴: ۵۸) مثال از شعر خاقانی:

آذر آذر جانم آزاده است زآنکه آزادست خود سر آزار

(دیوان خاقانی، ص ۱۹۹)

تکرار هشت حرف الف در این بیت با شعله‌های آتش بلند و سرکش بیماری آزمون خوان است. به ویژه، با سخن پایانی شاعر که آزمون را سرمشأ همه آزارها می‌داند. هم‌چنین شاید بتوان پایان بیت را به گونه‌ای دیگر خواند (خودسر آزار) و آزمون را خود سرآزارنده بدانیم. در این صورت می‌توان آن را پیام دوگانه خوانی نامید. جناس‌های گوناگون در این بیت در خور توجه است. «آذر و آذر» و «آذرده و آذر» و «آذر و آذرده» و «آذرده و آزار» با یکدیگر جناس هستند.

زبان آب آذر آسا آن سان همی هر اسم
کز آب سگ گزیده و شیر سه ز آذر

(همان، ص ۱۹۱)

تکرار هشت حرف الف در این بیت می‌تواند با فریاد کمک خواهی شخصی که ترسیده است، هم خوانی داشته باشد. چون هنگام تلفظ این مصوّت بلند راه خروجی دهان کاملاً باز است و فرد می‌تواند صدای خود را کاملاً بکشد. البته شاید تکرار هفت باره کلاه روی الف که بی‌شباهت با دندان نیست و نیز تکرار پنج باره حرف سین که شباهت زیادی با دندان دارد و نیز تکرار شش باره صدای «ز» به هم خوردن دندان را هنگام ترس، یا رویارو شدن فرد با سرمای سخت فریاد می‌آورد. افزون بر این موارد، می‌توان به تقابل میان آب، آتش (آذر) و تقابل میان سیاهی (تاریکی) و آذر و جناس بین آسا و آن‌سان اشاره کرد.

تکرار «د»

تا تو خود را پای بستی باد داری در دو دست

خاک بر خود پاش کز خود هیچ نگشاید ترا

(دیوان خاقانی، ص ۴۱)

با توجه به اینکه حرف «د» از حروفی است که تلفظ آن قدری با سکون همراه است و تکرار این حرف به ویژه در پایان واژه‌های خود، باد، خود، خود و نگشاید به خواننده هنگام خوانش شعر کمک می‌کند تا در مضمون و مفهوم شعر درنگ بیشتری کند که با مقصود شاعر هم‌خوان است. این درنگ‌ها که در کنار هجاهای بلندی چون «تا»، «را»، «با»، «دا»، «فا»، «پا»، «شا» و «را» قرار گیرند، موسیقی اثرگذاری در بیت پدید می‌آورند. همچنین با جناس میان «تا و پا»، «دست و بست» و «پاش و باد» و تقابل میان بستن و گشودن و «خاک و باد» و عبارات کنایی «باد داری در دو دست» و «خاک بر خود پاش» پیوند واژگان هنری‌تر شده و موسیقی درونی و معنوی بیت پرورنده می‌شود.

تکرار «ر» و «ل»

هزار فصل ربیعش جنبه دار جمال

هزار فصل ربیعش خریطه‌دار سخا

(همان، ص ۹)

شاعر در این بیت به زیبایی تنها با یک نقطه جناس بسیار زیبایی میان فصل و فصل، پدید آورده است و با تکرار حروف «ر» و «ل» که تلفظی شبیه به هم دارند و سکون و سنگینی که تلفظ این حروف در بیت پدید می‌آورد، با وقار و سنگینی که شاعر برای ممدوح در نظر گرفته، هم‌خوان است. هم‌چنین موازنه‌ای که در بیت دیده می‌شود به این امر بیشتر کمک کرده است. شاید بتوان گفت شاعر به گونه‌ای پنهانی فصل ربیع را با فصل بهار همانند کرده و بدین گونه افزون بر اغراق در مدح ممدوح خود فصل ربیع را نیز ستوده است.

تکرار «س»

صدر سخی که لازم افعال اوست بذل

این اسم مشتق است هم از مصدر سخاش

(همان، ص ۲۳۱)

شاید کمتر بیتی در شعر خاقانی پیدا شود که این گونه با ظرافت و دقت شاعر آن از واژه‌های دستوری بهره گرفته باشد و این بهره‌گیری طبیعی بنماید. تکرار هفت باره صدای «س» (ص) و تکرار سه‌باره صدای «ز» (ذ) که مخرجی شبیه به سین دارد، موسیقی درونی بیت را پرورانده و پیوندهای معنایی و هنری واژگان صورت و معنای آن را در هم تنیده است؛ تناسب میان واژه‌های لازم، افعال، اسم، مشتق و مصدر که همگی در ارتباط با دستور زبان هستند و جناس و هم‌ریشه‌نمایی میان صدر و مصدر و هم‌معنا بودن بذل و سخا از جمله این پیوندها به شمار می‌روند. همچنین قرار گرفتن صدرسخی در آغاز بیت و مصدر سخا در پایان آن، گونه‌ای تصدیق یا بن سری زیبا ایجاد کرده است.

همچنین خاقانی در هفت واژه از نه واژه بیت زیر حرف «س» را تکرار کرده است.

آسیه توفیق و ساره سیرت است ساره را سیاره سیما دیده‌ام

(همان، ص ۲۷۳)

تکرار سین در این بیت با پیوندهای هنری که در واژه‌های آن دیده می‌شود، موسیقی درونی و معنوی بیت را دوچندان ساخته است. پیوند میان ساره و آسیه که هر دو از زنان برجسته به شمار می‌آیند و پیوند میان آسیه، ساره، سیاره و سیما که همگی می‌توانند برای نام زن به کار روند و جناس میان «ساره و سیاره»، «سیاره و سیما» و «ساره و سیرت» و تقابل میان سیرت و سیما (درون و برون) صورت و معنای بیت را در هم تنیده است.

تکرار «س و ش»

سرمست عشق سرکشی خاکستری در آتشی در ششدره عذرا و شی صد فصل عذرا ریخته

(همان، ص ۲۷۸)

تکرار شش حرف شین و شش حرف سین و ص و دو حرف ذال که هیاو و شلوغی و آشوب را فریاد می‌آورند، با سرمستی و شور و هیجان درونی عاشق در این بیت هم‌خوان است. این تکرارها به همراه قافیه‌های درونی سرکش، آتش و عذراوش موسیقی درونی دلنوازی را در بیت آفریده است و پیوندهای چندگانه واژه‌ها با هم مانند پیوند میان عشق و آتش (چون هر دو سوزان و سرکش هستند) و پیوند میان ششدره و فصل (هر دو از واژه‌های قماربازان هستند) و جناس میان عذرا (معشوقه و امق که به زیبایی زبانزد است) و عذرا (آشکارا) و عذرا در مفهوم اصطلاح نرد عناصر خیال‌انگیز بیت را در هم تنیده و بیت را انسجام و استحکام خاص بخشیده است.

تکرار «ط»

آن کس که یافت طوبی و طرف ریاض خلد طرفه بود که چشم به طرفا برافکند

(همان، ص ۱۴۰)

افزون بر تکرار «ط» جناس میان «طرف و طرفه»، «طرفه و طرفا»، «طرف و طرفا» و تقابل میان طوبی (درختی بهشتی) و طرفا (درخت گز که در بیابان شورزار می‌روید) و ایهام تناسب میان «طرف و چشم» و «ریاض خلد و طوبی» موسیقی دل‌نشینی در بیت آفریده که مفهوم بیت را اثرگذارتر می‌کند.

تکرار «واژه»

در درّه نجفی چنانکه دیدیم تکرار واکه‌ها «توزیع» خوانده شده و تکرار واژه‌ها را «تکرار یا تکریر» نامیده و نوشته است: «تکرار که آن را تکریر نیز خوانند و مکرر هم گویند، این صنعت چنان است که کلمه را مکرر کنند یا بیشتر از دوبار برای تأکید یا تعظیم یا انذار یا تنبیه و ...» (میرزا آقا

سردار، بی تا: ۱۳۲)

استاد شفیع کدکنی در نقد این آرایه چنین می نویسد: «آن موردی است که کلمه‌ای به یک معنی دوبار در شعر بیاید که نوع مبتذل آن کار همه کس است و نوع خلاف آن دشوار دیده می شود.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹: ۳۰۵)

خاقانی در ابیات زیادی واژه‌هایی خاص را تکرار کرده که اهداف او نیز متفاوت است. گاه برای تأکید، گاه برای واج آرایی و گاه برای زمینه سازی آرایه‌ای دیگر و هم از این روست که بیشتر تکرار واژه‌ها با آرایه‌ای دیگر همراه است. برای نمونه در بیت زیر تکرار با واج آرایی همراه است:

زر زر کنند یاران، من جو جوم که در کف جز جان جوی نبینم و جز رخ زری ندارم
(دیوان خاقانی، ص ۲۷۹)

همچنین تکرار جو در بیت زیر با جناس و ایهام همراه شده است:
بدیدی جو به جو گیتی نداری جو در این خرمن مخر چون ترک جو گفتی به یک جو نان
دهقانش

(همان، ص ۲۱۱)

نمونه‌های دیگری از تکرار واژه در پی می آید:

تکرار واژه‌های «آن-او-ما»

آن خویشی چند گویی کان اویم آن اوی باش تا او گوید از خود کان مایی آن ما
(همان، ص ۱۱)

با وجود اینکه واژه آن پنج بار تکرار شده است، اما از زیبایی صوری و معنوی بیت چیزی کاسته نشده است. تکرار دوباره «آن اویم» یادآور سخن کسی است که به ظاهر پشت سر هم به چیزی اعتراف می کند، اما در درون به گفته خود باور ندارد یا مخاطب او آن را نمی پذیرد و قرار گرفتن «آن خویشی» در آغاز بیت تأکیدی بر دل‌بستگی شخص به خویشتن خویش است.

تکرار «سر و صد»

سربنه کاینجا سری را صد سر آید در عوض بلکه بر سر هر سری را صد کلاه آید عطا
(همان، ص ۱)

بیت بسیار روان و به دور از هر پیچیدگی لفظی و معنوی است و شاعر به نیکویی توانسته واژه سر را در سروده خود به کار گیرد و افزون بر گنج‌نیدن مفاهیم عالی عرفانی در بیت، موسیقی درونی آن را نیز به کمک تکرار حروف سین و را و جناس‌های گوناگون پرورانده است. با ترکیب سازی، با واژه سر، ایهام و جناس «بر سر» پدید آمده است.

تکرار با اشتقاق

تا که ز دور سپهر هست مدار و مدر تا که به گرد مدر هست فلک را مدار
(همان، ص ۱۸۶)

واژه‌های دور و دایره با یکدیگر جناس اشتقاق و واژه‌های مدار و مدر (کلوخ- در این جا به معنای زمین) جناس شبه اشتقاق هستند. همچنین تکرار واژه‌های مدار و مدر و پیوندی هنری که میان این دو واژه با دیگر واژه‌های بیت دیده می‌شود، انسجام و درهم تنیدگی بیت افزون می‌شود، تناسب واژه‌های دور، فلک، مدار و گرد و مجاز در واژه مدر (علاقه جز به کل) و تقابل میان سپهر و مدر (زمین) و هم معنا بودن گرد و دور از نمونه پیوندهای هنری واژگان در بیت یاد شده به شمار می‌رود.

تکرار به صورت ردالقافیه

صبح است کمانکش اختران را آتش زده آب پیکران را
هنگام صبح مرکب صبح هنگامه دویده اختران را
(همان، ص ۳۱)

چنانکه می‌بینیم در این بیت اختران در مصراع نخست مصراع چهارم تکرار شده همچنین واژه صبح نیز دوبار تکرار شده و با توجه به جناس میان صبح و صبح در مصراع سوم و میان هنگام و هنگامه در بیت دوم و تناسب میان واژه‌های صبح، اختران، آب پیکران، آتش، هنگام و تقابل میان آب و آتش و تصویرهای زیبایی مانند کمانکشی صبح به سوی ستارگان و آتش زدن به ستارگان (آب پیکران) و تاختن مرکب صبح در پی ستارگان صورت و معنا در بیت به زیبایی در هم تنیده شده‌اند و از این رو جلوه‌های چشم نوازی به شعر بخشیده شده است.

تکرار به گونه بخشی از واژه «پروا»

پروانه چرخ اخضرش پرواز نسرین از برش پرواز سعدین بر سرش چندانکه پروا داشته
(همان، ص ۳۸۵)

جناس‌های گوناگون و چندگانه‌ای که میان واژه‌های پروانه، پرواز و پروا پدید آمده و قافیه‌های درونی اخضرش، از برش و بر سرش و تناسب میان پرواز، چرخ، سعدین، نسرین و پروانه، موسیقی درونی و معنوی بیت را برکشیده و آن را آهنگین‌تر ساخته است.

تصدیر

این آرایه که در بسیاری از کتاب‌های علم بدیع با نام «ردالعجز الی الصدر و رد الصدر الی العجز» آمده است و دکتر کزازی آن را «بن سری» خوانده است (کزازی، ۱۳۷۶: ۲۷۳) و آن را به آمدن

واژه‌هایی در آغاز و پایان یک بیت، یا پایان یک بیت و آغاز بیت بعد منحصر کرده‌اند، دارای گونه‌هایی است مانند:

یکی در آغاز بیت و یکی در پایان آن
یکی در میان مصراع نخست و دیگری در پایان بیت
یکی در پایان مصراع نخست و دیگری در پایان مصراع دوم
یکی در آغاز مصراع اول بیت نخست و دیگری پایان مصراع دوم بیت بعد
یکی آغاز مصراع نخست و دیگری در پایان آن
یکی در آغاز مصراع دوم و دیگری در پایان آن...^۴

از این آرایه ۱۶ مورد گوناگون همراه با نمونه‌های آن در صفحه‌های ۱۴۱ تا ۱۴۹ دره نجفی آمده است که یکی از آنها تشابه الاطراف نام دارد و «آن چنان است که سجع یا قافیه‌ای که در پایان جمله یا مصرع شعر آمده، همان را در آغاز جمله یا مصرع بعد بیاورند.» (میرزا آقا سردار، بی تا: ۱۲۶) یادآوری می‌شود که تصدیق همان آرایه تکرار است، که در جاهای خاصی از بیت قرار می‌گیرد.

نمونه‌هایی از گونه‌های تصدیق در شعر خاقانی:

ای ریخته سیل ستم، بر جان ما سر تا قدم
پس ذره‌ای ناکرده کم، ما تن زده تا ریخته
(همان، ص ۳۷۸)

چنانم دل آزرده از نقش مردم
گریزد ز شکل عصا مار و گوید
قفا چون ز دست امل خوردم اکنون
که از نقش مردم گیا می‌گریزم
عصا شکلم و از عصا می‌گریزم
ز تیغ اجل در قفا می‌گریزم
(همان، ص ۲۸۹)

در بیت‌های یاد شده هم ردالصدر ... و هم ردالعجز... و هم نوع دوم و سوم از گونه‌هایی که گفته آمد، به کار رفته است. همچنین، میان قفا در مصراع اول و دوم بیت سوم جناس دیده می‌شود و تکرارها چون با هنرمندی و در جای مناسبی به کار رفته‌اند، شعر را روان و دل‌نشین ساخته‌اند.

علی را گو که غوغای حوادث کشت عثمان را
علی وار از جهان بگسل که ماتم دار عثمانی
(همان، ص ۴۱۵)

چنانکه می‌بینیم به زیبایی قرینه علی را در آغاز دو مصراع و عثمان را در پایان آنها جای داده است.

تشابه الاطراف

مشرق دین راست صبح، صبح هدی را ضیا
خانه‌دین راست گنج، گنج هدی را نصاب
(همان، ص ۴۸)

داور مهدی سیاست، مهدی امت پناه
رستم حیدر کفایت، حیدر احمد لوا
(ص ۲۰)

اگر نمونه‌های یاد شده از دیوان خاقانی را با نمونه‌های زیر که در دره نجفی از فرصت‌الدوله برای تشابه الاطراف آورده مقایسه کنیم، به تفاوت فراوان این نمونه‌ها با هم از نظر هنری و روانی کلام پی خواهیم برد و توانمندی و چیرگی خاقانی بر زبان، بیشتر روشن خواهد شد.

دوباره باد بهار، به باغ شد پی سپار
به باغ شد پی سپار، نسیمی از هر کنار
نسیمی از هر کنار شد آشکارا چوپار
شد آشکارا چوپار، نوایی از مرغ‌زار...

(دره‌نجفی، ص ۱۲۶)

جناس

در حقیقت می‌توان انواع جناس‌ها را (تام، مطرّف، ناقص یا محرّف، زاید، خط، مضارع و لاحق، مرکب و مکرر) در زمره واج‌آرایی یا تکرار به شمار آورد. چون شاعر واژگانی را به کار می‌برد که همه یا بیشتر واک‌های آن با هم مشترکند، اما مفاهیم آنها گوناگون است. خاقانی در سراسر سروده‌های خود به فراوانی از این آرایه بهره برده است. در این جا تنها به نمونه‌هایی از هر گونه اشاره می‌شود.

جناس تام

در این گونه تمام واک‌های قرینه همانند هستند، اما معنای آنها دیگرگون است.

ای دو لب نیست هست، هست مرا کرده نیست
هر چه ز جان هست بیش با لب نیست کم
(همان، ص ۲۶۰)

تکرار سه‌باره هست و نیست روانی ویژه و موسیقی خوش‌آهنگی را در بیت پدید آورده و سرمستی و عشق‌ورزی عاشق با وجود فنا و نیستی در موسیقی و آهنگ کلام روشن است. افزون بر این مضمون و تصویر زیبایی نیز در بیت خلق شده و جناس تام در واژه هست و تقابل میان «بیش و کم» و «هست و نیست» بر زیبایی‌های خیال‌انگیز بیت افزوده است.

بختی مستم نخورده پخته و خام شما
کز شما خامان نه اکنون است استغنا من
(همان، ص ۳۲۳)

افزون بر جناس تام در واژه خام میان بختی و پخته نیز جناس و میان خام و پخته تقابل پدید آمده است و تکرار پنج حرف «خ» که تلفظ آن قدری با خشونت همراه است، با سرکشی شاعر در برابر مخاطبان او متناسب است. این آرایه به فراوانی در سروده‌های خاقانی به کار رفته است.

جناس محرف

در این نوع حرکت دو سوی جناس متفاوت است. اما حرف‌های آنها همانند است:

چون تار دق مصری در دق مرگ خصمت نالان چون نیل مصر است از ناله تن چو نالش

(همان، ص ۲۳۰)

در این بیت افزون بر جناس میان دق (نوعی پارچه) و دق (نوعی بیماری) میان واژه‌های نالان، ناله و نال (نی) و نیل و نال هم جناس دیده می‌شود و در واژه نیل (ماده تیره‌رنگ - رود نیل) نیز ایهام وجود دارد. همچنین میان «باریکی نی با بیماری دق، نالان و ناله» و میان «رنگ سیاه نیل (که سیاهی آن می‌تواند علامت عزا باشد) با مرگ تناسب پدید آمده است.

تنگ آمده است «زلزلة الارض» هین بخوان بر مالها «و قال انسان مالها»

(همان، ص ۴)

شاعر در این بیت به زیبایی با تضمین آیه‌ای از قرآن کریم هم جناس بدیعی میان دو واژه پدید آورده و هم تصویری که به کمک واژه‌ها ساخته، تأثیرگذار است. واژه‌های «تنگ آمده و هین، بخوان و مالها (چی شده)» که حیرانی انسان به خوبی در آن نمایان است، با تناسب زیادی که با تصویر دارند، تجسم واقعه را عینی‌تر ساخته‌اند و شاید بتوان گفت مفهوم و تصویر بیت تلمیحی پوشیده به داستان قارون و فرورفتن ثروت و دارایی او در کام زمین نیز دارد.

یک کنجدش ننگد در سینه، گنج توران یک سنجش نسجد، در دیده ملک بر بر

(همان، ص ۱۹۴)

جناس‌های چندگانه و گوناگون و قافیه‌های درونی و پیوندهای هنری میان واژه‌ها انسجام ویژه‌ای را در این بیت پدید آورده است. میان «کنجد و ننگد»، «کنجد و گنج»، «کنجد و گنج»، «کنجد و سنج»، «کنجد و نسجد»، «سنجد و نسجد» جناس است و رعایت قافیه‌های درونی نوعی آرایه ترصیع را در بیت پدید آورده است.

جناس زاید

«آن است که کلمه متجانس از دیگری به حرفی زیادت باشد» (قیس رازی، ۱۳۶۰: ۳۴۰) یکی از گونه‌های پرکاربرد جناس در سروده‌های خاقانی جناس زاید است که با واژه‌های متجانس مفاهیم زیبایی نیز آفریده است. این گونه خود انواعی دارد:

الف - واك افزوده در آغاز

از پی تأیید او صف ملایک رسید آخته شمشیر غیب، تاخته چو شیرغاب

(همان، ص ۴۴)

در مصرع دوم این بیت افزون بر جناس زاید میان واژه‌های «تاخته و آخته» میان واژه‌های «شمشیر و شیر» و «غیب و غاب» هم جناس پدید آمده است. این موارد قافیه‌های درونی را در بیت پدید آورده است که به موسیقی درونی بیت کمک می‌کند. وزن تند و ضربی (مفتعلن فاعلن فاعلات) با حرکت شمشیر و تاختن جنگجویان هم خوان است.

هر امان کان هرمان یافت به صد قرن کنون زاین قران حاصل اقران به خراسان یابم
(همان، ص ۲۹۸)

جناس میان واژه‌های «قرن و اقران و قران» از یک سو و جناس میان «هر امان و هرمان» جناس‌ها را در این بیت چند گانه و چند گونه ساخته است و تکرار یازده باره حرف نون و سکونی که در این حرف وجود دارد، با آرامش و امانی که شاعر در پی آن است، هم خوان است. افزون بر این قافیه‌های درونی پدید آمده در بیت با موارد پیش گفته زیبایی‌های موسیقایی بیت را می‌پروراند و شعر را دل‌نشین‌تر می‌سازند.

در بیت زیر چهار جناس زاید وجود دارد که مکرر نیز هستند:

چون عزّ عزل هست غم زور و زر مخور چون فرّ فقر هست دم از مال و مل مزن
(همان، ص ۳۱۳)

تناسب میان «زور و زر و مال و مل» و تناسب میان «عزّ عزل و فر فقر» و تقابل میان «فقر و زور و زر» و نیز «فقر و مال و مل» و جناس‌هایی که میان این واژه‌ها پدید آمد. به ویژه، توالی واژه‌های جناس ساز، پیوندهای واژگان را هنری‌تر کرده و انسجام آن را دو چندان ساخته است.

در ممزّج باشم و ممزوج کوثر خاطرم در معرّج غلطم و معراج رضوان جای من
(همان، ص ۳۲۳)

در این بیت افزون بر این که واژه‌هایی که زیرشان خط کشیده شده دو به دو با هم جناس زاید هستند، می‌توان معرّج و ممزّج را نیز نوعی جناس دانست و همین جناس‌ها قافیه‌های درونی را در بیت پدید آورده‌اند. همچنین، پیوند معنایی میان واژه‌های ممزّج (نوعی پارچه که در آن زر به کار رفته) و معرّج (جامه نقش و نقش دار) و پیوند میان کوثر (چشمه‌ای در بهشت) و رضوان (نگهبان بهشت) و پیوند میان «غلطم و ممزوج» تناسب‌های لفظی و معنایی چندگانه‌ای را در بیت پدید آورده است و تکرار صدای «ر» و «ز-حص» بر موسیقی زیبای بیت افزوده است.

ب- واک افزوده در پایان قرینه‌ها

نایب گل چون تویی ساقی مل هم تو باش جام چمانه بده بر چمن جان بچم
(همان، ص ۲۵۹)

«چمن و بچم» جناس زاید هستند و این دو با چمانه نیز نوعی جناس پدید می‌آورند. گفتنی است «گل و مل» و «جام و جان» نیز جناس هستند. این جناس‌ها به همراه تکرار پنج‌باره حرف‌های ج و چ که مخرجی شبیه به هم دارند، موسیقی بیت را افزون می‌کنند و تناسب میان واژه‌های «ساقی، گل، مل، جام، چمن، بچم و چمانه» صورت و معنای بیت را در هم می‌تند و انسجام آن را دو چندان می‌سازند.

که ولادتش ارواح خوانده سوره سور ستار بست ستاره سماع کرد سما

(همان، ص ۱۳)

شاعر در این بیت افزون بر اینکه سه جناس زاید را هنرمندانه با قرینه آن‌ها پیوسته آورده، با تکرار هفت باره حرف «سین» گویی زمزمه و نجوای خوانندگان را هنگام خواندن به گوش می‌رساند.

در قبه مهد مهدی با قبله عهد عیسی در فرضه روض جنت و در روضه حوض کوثر

(همان، ص ۱۸۸)

افزون بر جناس‌های مشخص شده میان کلمات «قبه و قبله» و «عهد و مهد» و «روض و حوض» هم جناس وجود دارد و میان «روض، جنت، روضه، حوض، کوثر» و هم چنین میان «مهدی و عیسی» تناسب دیده می‌شود. این تناسب‌های لفظی و معنوی گوناگون و رنگارنگ نشانگر توانایی شاعر برای استفاده از کلمات و واژه‌های گوناگون و پیوند هنری میان آن‌هاست. اما در این بیت به نظر می‌رسد شاعر بیش از حد با واژه‌ها بازی لفظی کرده و از واژه‌های عربی زیاد بهره گرفته است و همین امر قدری روانی بیت را هنگام خوانش می‌کاهد.

چون کنار شمع بینی ساق من دنداندار ساق من خائید گویی بخت دندان خای من

(همان، ص ۳۲۱)

خاقانی در این بیت در کنار جناس زیبایی که میان دندان و دندانه پدید آورده، تشبیه بدیع و خیال‌انگیزی هم با پیوند هنری واژگان آفریده و بدین گونه تصویری عینی از چگونگی زندگی خود در زندان به نمایش گذاشته است؛ به گونه‌ای که خواننده با احساس شاعر که با همه وجود شعر را سروده، همراهی می‌کند. به همین دلیل است که صورت و معنا در این بیت (و بیشتر ابیات این قصیده) در عین خیال‌انگیزی بسیار تأثیرگذار و تأثربرانگیز شده است. شاید بتوان گفت شاعر هم دندانه‌دار بودن ساق پای خود را به دلیل تماس با زنجیر به شمع همانند کرده است و هم باویکی و لاغری آن را در نظر داشته و همراه با این تشبیه استعاره بالکنایه بدیعی نیز آفریده است. (بخت دندان خا ساق مرا خائید).

جناس خطّ

خاقانی با آوردن واژه‌هایی که تنها در نقطه‌ها و گاه فقط یک نقطه با یکدیگر متفاوتند، سروده‌های زیبایی آفریده که نه تنها این آرایه‌های زبانی، از مفاهیم عالی شعر او نکاسته، بلکه آنها را

تقویت کرده است. ابیات به هم پیوسته زیر یکی از قصاید نعتیه اوست:

به تلخ و ترش رضا ده به خوان گیتی بر که بیشتر خوری ار بیشتر خوری حلوا
به چاه جاه چه افتی و عمر در نقصان به قصد فصد چه پویی و ماه در جوزا
دو رنگی شب و روز سپهر بوقلمون پرند عمر تو را می برند رنگ و بها

(دیوان خاقانی، ص ۱۷)

چنانکه می بینیم تقابل واژه ها با هم در این سه بیت مفاهیم مورد نظر شاعر را برجسته تر می کند و شاعر با شیوه های گوناگون از آرایه های لفظی بهره برده و پیوندهای هنری را میان واژه ها ایجاد کرده و بدین گونه موسیقی معنوی بیت تقویت شده است.

همچنین در بیت زیر که خاقانی آن را در مرثیه کافی الدین عمر، عموی خود سروده، توانمندی و چیرگی خود را بیشتر به همگان نمایانده است.

جهان به خیره کشی در کسی کشید کمان که بر کشیده حق بود و بر کشنده ما

(همان، ص ۳۰)

تکرار هفت مرتبه حرف «ک» و جناس های خطی که زیر آن خط کشیده شده و جناس اشتقاق میان کشید، بر کشیده و بر کشنده و همچنین هم وزن بودن آغاز و پایان مصراع نخست، با واژه های کان و جهان بیت را روان تر و آهنگین تر ساخته است
خاقانی در حبسیه معروف خود گفته است:

بوسه خواهم داد و یحکک بند پند آموز را لاجرم زین بند چنبروار شد بالای من

(همان، ص ۳۲۱)

تصویری که خاقانی از چگونگی زندگی خود خلق کرده، نو و زیباست. هر چند شاعر به دلیل پند آموز بودن بند آن را بوسیده، اما شاید به گونه ای پوشیده می گوید چون پی در پی برای بوسیدن بند بر پای خود خم شده ام، بلندای قامت خمیده شده است.

از خروسان خراسان چومنی نیست، چه سود که گه صبح خروشان شدنم نگذارند

(همان، ص ۱۵۴)

افزون بر اینکه واژه های خروسان و خروشان با هم جناس خط و خروسان و خراسان جناس لاحق هستند. در پی هم آمدن واژه های خراسان و خراسان و خروشان و شدن نیز موسیقی درونی بیت را پرورانده است.

منم نخل و دی ماه بخل آمد اینجا بهار کرم را بهایی نبینم

(همان، ص ۲۹۳)

نخل و بخل جناس خطی ساخته‌اند و به گونه‌ای می‌توان آن دو را در تقابل با هم نیز قرار داد. هم‌چنین «بهار و بها» جناس مذیل ساخته‌اند و «دی ماه بخل و بهار کرم» هم تشبیه‌های زیبایی هستند و هم در تقابل با یکدیگر قرار دارند و میان بهار و بها (اگر در معنای روشنائی بدانیم) پیوند هنری زیبایی نهفته است و می‌توان در واژه بها (ارزش و روشنائی) نوعی ایهام در نظر گرفت.

جناس مضارع و لاحق

«هرگاه دو لفظ متجانس در یکی از حروف مختلف باشند، در این صورت چنانچه دو حرف مختلف فیها قریب المخرج باشند، جناس را مضارع نامند و هرگاه قریب المخرج نباشند، جناس لاحق گویند...» (رجایی، ۱۳۵۹: ۴۰۱) واکه‌ی که در دو سوی جناس متفاوت است، ممکن است در آغاز باشد یا میان و یا در واکه پایانی که آن را جناس مطرف خوانده‌اند.

الف - تفاوت در واکه نخستین

آب را برست دست و باد را بشکست پای تانه ز آب آید گزند و نی ز باد آید بلا

(همان، ص ۲۱)

تکرار آب و باد و جان‌بخشی به این دو واژه در این بیت و جناس مضارع میان دست و بست و جناس مطرف میان باد و پای روانی شعر و خیال‌انگیزی آن را دو چندان ساخته است.

ب - تفاوت در واکه میانی

وز دواتش که نیستان هزاران شیر است شور صد رستم دستان به خراسان یابم

(همان، ص ۲۹۹)

افزون بر تصویرسازی زیبا در این بیت پیوندهای چندگانه واژه‌ها با یکدیگر صورت و معنای شعر را منسجم‌تر ساخته است. تناسب میان «دوات و نیستان» و «نیستان (بیشه‌زار) و شیر» «شیر و رستم و دستان» و نیز تناظر پوشیده‌ای که میان نیستان (جای بالیدن نی که می‌توان از آن التی از آلات موسیقی ساخت) و شور (دستگاه موسیقی) و دستان (آهنگ) وجود دارد، از زیبایی‌های این بیت به شمار می‌رود.

پدر سوخته در حسرت روی پسر است کفن از روی پسر پیش پدر بگشاید

(همان، ص ۱۶۲)

این بیت که بیتی از قصاید بسیار اثرگذار و عاطفی خاقانی به شمار می‌رود، نمونه‌ای از توانایی او در سرودن سروده‌های فوق‌العاده و تأثیر برانگیز است؛ قصایدی که به نظر می‌رسد خاقانی هنگام سرایش آن‌ها در پی خودی و دردی شگرف به سر می‌برده است و به بازی زبانی توجهی نداشته است.

با وجود این، حتی به گونه‌ای ناخودآگاه، باز هم در این موارد زیبایی‌های ویژه‌ای را می‌توان در کلام این شاعر ساحر دریافت. برای نمونه در همین بیت میان پدر و پسر جناس لاحق است و در واژه «روی» جناس تام دیده می‌شود افزون بر این تصویر ساخته شده در این بیت محسوس و عینی و نمایشی است.

از شیر شتر خوشی نجویم چون ترشی ترکمان بینم

(همان، ص ۱۶۲)

تصویر پدیده آمده در این بیت قابل تجسم است و هماهنگی و پیوند واژه‌ها با هم ترکیب زیبایی میان صورت و معنا پدید آورده است. شیر و شتر با یکدیگر جناس لاحق هستند و شتر و ترش نیز جناس قلب. هم چنین تکرار حرف شین و وزن شبیه به هم واژه‌های خوشی و ترشی و هجای بلند «تر» در کلمات شتر، ترش و ترکمان موسیقی درونی بیت را دوچندان ساخته است.

با جوش ضمیر و جیش نطق مه شد (زمن) و عطارد ابکم

(همان، ص ۲۷۷)

تقابل میان مصراع نخست و مصراع دوم و جناس لاحق در واژه‌های جوش و جیش و پیوند میان واژه‌های مه، عطارد و زمن (اگر تناظر پوشیده‌ای به معنای زمین داشته باشد) و پیوند میان زمین (در این جا این واژه معنای زمین گیر دارد) و ابکم (لال) همراه با لف و نشر مرتب در مصراع، انسجام بیت را پدید می‌آورند.

ج - تفاوت در واک پایانی (جناس مطرف)

گفتم که آفتاب کفی سهوم اوفتاد سهم تو سهو بر دل دانا برافکند

(همان، ص ۱۳۹)

شاید بتوان شیوه شاعر را در این بیت حسن تعلیلی پنهان به شمار آورد و استفاده شاعر از فعل پیشوندی بر افکند که پیشوند بر استعلایی با آن همراه شده و حرف اضافه «بر» استعلایی پیش از دل بیشتر چیرگی ترس بر دل را می‌نمایاند.

کسری از این ممالک و صد کسری و قباد خطوی از این مسالک و صد خطه خطا

(همان، ص ۳)

افزون بر این که میان خطه و خطا جناس مطرف وجود دارد، میان کسر و کسری نیز جناس زاید و هم چنین می‌توان میان «خطو و خطه» و «خطو و خطا» جناس مطرف در نظر گرفت و ممالک و مسالک هم با یکدیگر جناس لاحق هستند. روشن است که این جناس‌های چندگانه به همراه پیوندهای معنایی و لفظی دیگر، میان واژگان بیت، بیشتر صورت و معنا را در هم می‌تند و موسیقی معنوی و درونی را در آن می‌پروراند.

جناس مکرر

جناس مکرر گونه خاصی از جناس نیست، بلکه زمانی که قرینه‌ها کنار یکدیگر قرار گیرند، آن را مکرر خوانند. پس جناس‌هایی که پشت سر هم قرار گرفته‌اند، می‌توانند جناس مکرر نیز به حساب آیند و اتفاقاً این شیوه اختصاصی خاقانی است

گر سرّ یوم یحیی بر عقل خوانده‌ای پس پایمال مال مباش از سر هوا

(همان، ص ۴)

چنانکه می‌بینیم افزون بر جناس مکرر میان واژه‌های پایمال و مال و جناس خط میان «سر و سر» تقابل «سر و پا» و تقابل «عقل و هوا» و همچنین تلمیحی زیبا به یکی از آیات قرآن «یوم یحیی علیها فی نار جهنم فتکون بها جباهم و جنوبهم» (سوره توبه/۳۵) بیت را خیال‌انگیز و بسیار اثرگذار کرده است.

جناس لفظی

آن است که دو قرینه جناس افزون بر تفاوت معنایی، در نوشتار نیز متفاوت باشند، اما تلفظ آنها همانند باشد.

بهرام ننگرد به براهام چون نظر بر خان و خوان لنبک سقا برفکند

(همان، ص ۱۴۰)

«خان و خوان» با یکدیگر جناس لفظی را می‌سازند و بهرام و براهام هم نوعی جناس ساخته‌اند. همچنین بیت تلمیحی به داستان بهرام گور و لنبک آبکش دارد.^۵

درست گویی صدرالزمان سلیمان بود صبا چو هدهد و محنت سرای من چو سبا

(همان، ص ۲۹)

واژه‌های «صبا و سبا» جناس لفظی و «سبا و سرا» جناس لاحق ساخته‌اند و تکرار هفت‌باره سین و پیوند میان واژه‌های «سلیمان، صبا، سبا و هدهد» موسیقی درونی و معنوی بیت را پرورانده است.

جناس مرکب

هرگاه از دو سوی جناس یکی مرکب و دیگری نیز مرکب یا بسیط و در حکم بسیط باشد، آن را جناس مرکب می‌خوانند. در این نوع، گاه ممکن است اختلاف حرکت نیز وجود داشته باشد. این آرایه یکی از پرکاربردترین آرایه‌های لفظی در دیوان خاقانی است:

قاع صفصف دیده و صف صف سپهداران حج کوس را از زبردستان زیروستان دیده‌اند

(همان، ص ۹۱)

به کارگیری دو جناس مرکب به دنبال هم و طبیعی نمودن این امر، تنها از شاعرانی زبردست و

چیره بر زبان بر می آید. قاع صفصف به معنای بیابان هموار و صاف و تعبیری است قرآنی و اینجا بیابان‌هایی است که زائران در راه حج پشت سر می گذارند.

هاره واقصه واقصه آن راه شویم که ز برکesh برکه برکه سينا بينند

(همان، ص ۹۲)

اگر به مصراع دوم این بیت بنگریم در می یابیم که شاعر گویی سه بار واژه برکه را تکرار کرده است. (گفتنی است واژه بُرْکه از نظر نوشتاری همانند برکه است) شاید این تکرارها از این رو در بیت به چشم می خورد که با توجه به اینکه در مصراع نخست زائران از بیابان‌های زیادی گذشته اند و اکنون با زبان تشنه مدام از برکه سخن می گویند و این برکه برکه برکه درست شبیه این است که انسانی منتظر، چیزی را از دور دیده و پیوسته آن را زیر لب باز گو می کند.

هان غل وغل حلق خامان را که باخیر العمل غلغل حلق صراحی را برابر ساختند
بلبله در قلقل آمد قل قل ای بلبل نفس تازه کن قولى که مرغان قلندر ساختند

(همان، ص ۱۱۱)

در مصراع نخست بیت اول، غل به معنی قلاده یا طوق آهنین که برای تأکید دوبار تکرار شده است و سپس غلغل؛ یعنی صدای ریختن شراب از دهان تنگ صراحی را آورده و ضمن پدید آوردن جناس مرکب، شاعر در این بیت ابهامی در مفهوم ایجاد کرده است. غل برای حلق چه کسانی است؟ آنان که غلغل صراحی را خیر العمل شمرده اند؟ یا آنانکه پی نبوده اند که غلغل صراحی برابر با خیر العمل است. شاعر در بیت بعد با توجه به قل قل (بگو بگو) و بخوان بخوان، صدای ریختن شراب از صراحی را به صورت قلقل آورده تا هماهنگی لفظی و موسیقایی، دو چندان گردد.

بہشت بهو بہشت اندرین سه غرفه معز به هفت حجله نور اندرین دو حجره خواب

(همان، ص ۵۲)

بَهِشت و بَهِشت جناس مرکب و حجله و حجره جناس مضارع و پیوند میان «بہشت و حجله» و پیوند میان «غرفه بهو (کوشک) و حجله و حجره» و به کارگیری عددهای «هشت، سه، هفت و دو» و جناس میان «هفت و هشت» موسیقی درونی بیت را می پروراند.

اشتقاق

آنچه در کتاب‌های بدیع اشتقاق و شبه اشتقاق خوانده اند عبارت است از آوردن الفاظی که هم‌ریشه اند یا واک‌های مشابه آنها چندان زیاد است که گمان می رود هم‌ریشه باشند. با اندکی درنگ روشن می شود که این آرایه به جز واج آرای و تکرار چیزی نیست. چون شاعران با تکرار واج‌هایی،

شعر خود را می‌آرایند.

در بیت زیر علاوه بر هم‌ریشگی واژه‌های مشخص شده، میان سوز و توز نیز جناس لاحق وجود دارد. و این دو واژه با واژه‌های «زو» (که مخفف حرف اضافه از و ضمیر او است) آهنگ ویژه‌ای به بیت داده‌اند و واژه‌های مظالم، ظالم و تظلم هم این آهنگ را دوچندان ساخته‌اند و ازدواج یا تضمین المزدوج میان مظالم توز و ظالم سوز بر زیبایی موسیقی بیت افزوده است.

زومظالم توز و ظالم سوزتر شاهی نبود تا تظلم گاه این میدان اغبر ساختند

(همان، ص ۱۱۴)

در بیت زیر این آرایه به زیبایی به کار رفته است:

روشن خاقانی تاریک خواندم ولیک صافیم خوان چون صفای صوفیان را چاکرم

(همان، ص ۲۴۳)

واژه‌های صافی و صفا جناس اشتقاق دارند. همچنین این دو واژه می‌توانند با صوفیان نیز این جناس را داشته باشند، اگر صوفی را برگرفته از صفا بدانیم نه صوف. افزون بر این جناس‌ها تقابل میان روشن و تاریک نیز به زیبایی در این بیت به کار رفته است.

شبه اشتقاق

بر فضل توست تکیه امید او از آنک پاشنده عطایی و پوشنده خطا

(همان، ص ۶)

پاشنده و پوشنده جناس شبه اشتقاق و عطا و خطا نیز جناس مضارع است.

بر مهان نشوم و ر شوم چو خاک مهین غم کیا نخورم و ر خورم به کوه گیا

(همان، ص ۱۴)

مهان (بزرگان و سروران) و مهین (خوار و پست) جناس شبه اشتقاق و تقابل ساخته‌اند و کیا و گیا جناس مضارع. همچنین «شوم و نشوم» و «خورم و نخورم» در تقابل و تضاد با یکدیگرند. شاید بتوان تناسبی ظریف و پوشیده میان کیا و کوه در این بیت پیدا کرد، چون افزون بر این که قدری از نظر حروف با هم شبیه هستند، در هر دو نیز بزرگی و بلندی و سروری نهفته است و از این رو شاعر اگر در پی غذا به جای رود به بلندای کوه خواهد رفت نه جای دیگر. در این بیت تقابل میان خاک و کوه و تناسب میان مهان و کیا نیز پیوندهای هنری واژگان را برجسته‌تر می‌سازد.

قلب

یکی از شیوه‌های آفرینش هنری جابه‌جایی واک‌ها در یک واژه است که در اصطلاح به آن قلب یا باژگونی می‌گویند. این آرایه یکی از آرایه‌های پرکاربرد در سروده‌های خاقانی است.

بخت را در گلیم بایستی

این سپیدی برص که در بصر است

(همان، ص ۶۲)

واژه‌های برص (پسی) و بصر (بینایی) جناس قلب ساخته‌اند. آیا شاعر به گونه‌ای پوشیده سپیدی برص را در تقابل با رنگ سیاه گلیم قرار نداده است؟

عاق ربست کو را خوانده است جای عقرب کز فرّ اوست مه را برقع ز فرش عبقر

(همان، ص ۱۸۸)

بی‌گمان بازی با شکل نوشتاری واژه‌ها را می‌توان یکی از شگردهای شگرف خاقانی در اشعارش به شمار آورد و با اندکی درنگ در بیت یاد شده می‌توان گوشه‌ای از این هنر خاقانی را دید و چیرگی و توانمندی را بر زبان دریافت.

شاعر در این بیت از واژه عقرب به شیوه‌های گوناگون جناس ساخته است. نخست با واژه‌های عقرب و عاق رب جناس زاید می‌سازد. کسی که در بند شروان، شهر ممدوح شاعر را جای عقرب خوانده عاق رب (ناسپاس نسبت به خدا و یا مطرود وی) است و در ادامه با واژه «عقرب و برقع» و «عقرب و عبقر» و «برقع و عبقر» جناس قلب و با «فرّ و فرش» جناس مذیل ساخته است. شاید بتوان گفت میان واژه عقرب (صورت فلکی) با مه نیز بدون در نظر گرفتن معنای بیت پیوندی هنری وجود دارد.

طرد و عکس

این آرایه مانند «قلب» است، با این اختلاف که در آرایه قلب، واک‌های یک واژه جابه‌جا می‌شدند، حال آنکه در طرد و عکس، واژه‌های یک جمله و عبارت جابه‌جا می‌شوند که می‌توان این آرایه را نیز گونه‌ای از تکرار نامید.

بهر پلنگان دین کرد سراب از محیط بهر نهنگان کین کرد محیط از سراب

(همان، ص ۴۴)

خاقانی تعبیر کار آب (روی آوردن به شراب) و آب کار (آبروی کار) را چند بار به کار برده است: رهبان رهبرند در این عالم و در آن نه آبشان به کار و نه کاری به آبشان

(همان، ص ۳۲۸)

همچنین این بیت زیبا و روان که مضمون اثرگذاری دارد:

پس از سی سال روشن گشت بر خاقانی این معنی که سلطانی است درویشی و درویشی است سلطانی

(همان، ص ۴۱۴)

موازنه

«آن است که در قرینه‌های نظم یا نثر از اول تا آخر، کلماتی بیاورند که هر کدام با قرینه خود در وزن یکی و در حرف روی مختلف باشند.» (همایی، ۱۳۶۳: ۴۴) چنانچه در حرف روی نیز مشترک باشند، ترصیع خوانده می‌شود. نمونه ترصیع:

مصباح امم امام اکمل مفتاح همم همام اکرم

(همان، ص ۲۷۶)

نکته حور است یا صفای صفاهان جهت جوز است یا لقای صفاهان

(همان، ص ۳۵۳)

نمونه موازنه:

چو همت آمد هر هشت داده به جنت چو وامق آمد هر هفت کرده به عذرا

(همان، ص ۱۲)

تسمیط

در بسیاری از کتاب‌های بدیع به این آرایه شعر مسجع گفته‌اند، اما از آنجا که سجع ویژه نثر است، درست‌تر آن است که این آرایه را تسمیط بنامیم. زیرا شاعر با تقسیم هر بیت به چهار بخش و آوردن سه قافیه درونی، در حقیقت یک بند مسمط ساخته است و قافیه پایان ابیات در حکم قافیه‌ای است که لخت‌ها یا بندهای مسمط را به هم پیوند می‌دهد.

صبح است گلگون تاخته، شمشیر بیرون آخته بر شب شبیخون ساخته خورش به عمدا ریخته
با توجه به بیتی که برای نمونه ذکر شد، پیوند این آرایه با واج‌آرایی کاملاً آشکار است، در این بیت خاقانی شش قافیه درونی و یک قافیه کناری آورده است که این واژه‌ها در واک‌های پایانی مشترکند؛ یعنی گلگون، بیرون، شبیخون و تاخته، آخته و ساخته، و در پایان بیت نیز کلمه ریخته که ابزار پیوند بیت با ابیات دیگر است.

اشعاری که با یک وزن عروضی سروده می‌شوند، به طور تمام و کمال، همگون و مشابه نیستند، بلکه غالباً هر کدام از اشعار آهنگ و زنگ ویژه‌ای دارد که آن را از دیگر اشعار متمایز می‌کند. اما در این میان شعرهایی که در اصل دارای وزن دوری یا متناوب نیستند اما شاعر با دو نیم کردن مصرع‌ها و رعایت قافیه درونی (تسمیط) آنها را به حالت دوری در می‌آورد، دگرگونی آهنگ و زیباتر شدن وزن شعر کاملاً چشمگیر است. برای مثال اشعار زیر وزن عروضی یکسانی دارند، اما وقتی که بیت زیر را می‌خوانیم:

ای ساربان آهسته‌ران کارام جانم می‌رود و آن دل که باخود داشتم بادلستانم می‌رود

(کلیات سعدی، ص ۵۰۸)

با همه زیبایی کلام و بیان سعدی، به نظر می‌رسد که خوشاهنگی و زیبایی ایات زیر را ندارد که خاقانی با رعایت قافیه درونی و دوباره کردن مصرع، به صورت وزن دوری سروده است:

ای تیر باران غمت، خون دل ما ریخته نگذاشت طوفان غمت خون دلی ناریخته
ای صدیک عشقت خرد، جان صیدت از یک تابه صد چشم تو در یک چشم زد، صد خون به تنهار ریخته...

(خاقانی، ص ۳۷۸)

خاقانی چهار چکامه بسیار زیبا و طولانی دارد که به دلیل قافیه‌های مختوم به هاء بیان حرکت در دیوان او پشت سر هم آمده است و همگی دارای ردیف است، با این ردیف‌ها: ریخته، داشته، پرداخته و آمده، که از صفحه ۳۷۷ تا ۳۹۲ دیوان را در بر دارد و سر تا پای تمام این قصاید دارای صنعت تسمیط است با وزنی زیبا و چند بار تجدید مطلع در هر چکامه.

نکته دلکشی که در این چند چکامه تسمیطی توجه خواننده را بیشتر جلب می‌نماید، یک نوع جوشش و غلیان و بیخودی است که گویی در شاعر وجود داشته و آن را به خواننده نیز سرایت می‌دهد و او را با خود همراه می‌کند. از ویژگی‌های دیگر این اشعار سیلان طبیعی مفاهیم است. به طوری که گویی شاعر بدون تأمل و تفکر و با حالتی ناخودآگاه این اشعار را سروده است. درست برعکس شیوه اصلی و غالب بر چکامه‌های خاقانی، فقط یک بند از یک چکامه، برای نمونه نقل می‌شود:

ای تیر باران غمت، خون دل ما ریخته نگذاشت طوفان غمت، خون دلی ناریخته
ای صدیک عشقت خرد، جان صیدت از یک تابه صد چشم تو در یک چشم زد، صد خون به عمداریخته
ای ریخته سیل ستم، بر جان ما سر تا قدم پس ذره‌ای ناکرده کم، ما تن زده تا ریخته
محراب قیصر کوی تو، عید مسیحا روی تو عود الصلیب موی تو، آب چلیپا ریخته
در پختن سودای تو، خام است با ما رای تو ما زرو سر در پای تو، خاقانی آسا ریخته
روز نو است و فخر دین، بر آسمان مجلس نشین ما زرو چهره بر زمین، تو سیم سیما ریخته
خاقان اکبر کز فلک، بانک آمدش کالامرلک در پای او دست ملک، روح معلا ریخته

(دیوان، ص ۳۷۸)

آیا چند غزل زیبای مولوی با همین وزن و حالت «ای یوسف خوش نام ما، خوش می‌دوی بر بام ما..» تحت تأثیر وزن و ریخت این قصاید خاقانی نیست؟

به هر حال با تأمل دقیق در اشعار خاقانی این مثل فارسی «چونکه صد آمد نود هم پیش ماست» و یا به قول عرب «کل صید فی جوف الفراء» پیش چشم آشکار می‌گردد. یعنی اینکه هر موضوعی از گذشته شعر فارسی که بخواهد مورد تحقیق و بررسی قرار گیرد، دیوان خاقانی می‌تواند یکی از منابع اصلی آن باشد. اعم از علوم و فنون و اعتقادات و رسوم تا معانی و بیان و بلاغت و اشارت و تصویر و

نگارگری و آفرینش‌های لفظی و معنوی و ...

نتیجه‌گیری

چنانکه دیدیم شاعران هرچقدر در حوزه زبان و واژگان تسلط بیشتری داشته باشند، ابزار آفرینش‌های هنری بیشتری نیز در اختیار دارند و آنچه باعث شده است خاقانی را هنرمندتر از بسیاری از شاعران و حتی شگفت‌انگیزتر بینگاریم، علاوه بر آگاهی و دانشمندی او در علوم رایج روزگار، چیرگی فوق‌العاده وی بر زبان و واژگان و درنگ و باریک‌بینی او در ساختمان واژگان و پیوند و اشتراک واک‌های آنهاست که این امر موسیقی درونی و بیرونی و معنوی زیبایی را در سروده‌های این شاعر توانمند به وجود آورده است.

خاقانی از این تسلط خود به شیوه‌ای بسیار هنرمندانه بهره برده است و بیشتر آرایه‌هایی که می‌توانسته‌اند مضمونی بیافرینند یا سخن را بیارایند، به فراوانی در سروده‌های خود به کار گرفته است؛ به گونه‌ای که می‌توان او را آرایه‌نگار شعر فارسی خواند. همچنین روشن شد که عنصر سازنده همه آرایه‌های لفظی، تکرار واک‌هاست که بسیاری از آنها با توجه به ویژگی‌های کاربردی، نام‌هایی چون جناس، تکریر، اشتقاق، قلب، تصدیر، تسمیط و غیره یافته‌اند و گروهی از آنها همچنان بی‌نام باقی مانده‌اند، در حالی که نقش اساسی آنها در آرایش سخن انکارناشدنی است. نهایت اینکه تکرار فراوان هر کدام از واج‌های صامت و مصوت در ابیات، همراه با پیوند شگفت‌انگیز و در هم بافته مضامین و مفاهیم، چهره خاقانی را به عنوان شاعری توانا و چیره بر زبان، نوشتار و مفاهیم متنوع آنها به نمایش گذاشته است.

پی‌نوشت

۱. از نظر استاد محمدرضا شفیعی کدکنی در کتاب موسیقی شعر، موسیقی بیرونی شعر وزن عروضی است و موسیقی داخلی (درونی) مجموعه هماهنگی‌هایی که از طریق وحدت یا تضاد صامت‌ها و مصوت‌های کلمات یک شعر پدید می‌آید و انواع جناس‌ها یکی از جلوه‌های آن است. (موسیقی شعر، صص ۳۳۲-۳۰۵)
۲. موسیقی معنوی نیز از نظر ایشان همه ارتباط‌های پنهان عناصر یک مصرع که از رهگذار انواع تضادها و طباق‌ها و تقابل‌ها پدید می‌آید و همچنین تکرار مایه اصلی = تم = شعر به صورت‌ها = واریاسیون‌های گوناگون (همان)
۳. دکتر تقی پورنامداریان در کتاب گمشده لب دریا می‌نویسد: «تکرار حرف «ش» که همخوانی سایشی و صفیری است، سر و صدایی ناشی از شلوغی و قیل و قال را القا می‌کند.» (گمشده لب دریا، ص ۱۰۳)
۴. برای آگاهی بیشتر. ر.ک. دره نجفی، صص ۱۴۹-۱۴۱



۵. همچنین دیوان خاقانی، صص ۱۳ و ۴۶

منابع

- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۲) گمشده لب دریا، تهران، سخن، چاپ اول
- حافظ، شمس الدین محمد (۱۳۶۷) دیوان غزلیات، به تصحیح قزوینی - غنی، به کوشش ع. جربزه دار، تهران، اساطیر
- خاقانی، افضل الدین بدیل (۱۳۵۷) دیوان اشعار خاقانی شروانی، تصحیح ضیاء الدین سجادی، تهران، زوار، چاپ دوم
- رجایی، محمدخلیل (۱۳۵۹) معالم البلاغه، شیراز، دانشگاه شیراز، چاپ سوم
- سعدی شیرازی، مصلح الدین (۱۳۶۲) کلیات اشعار، تصحیح محمدعلی فروغی، تهران، امیرکبیر، چاپ سوم
- شفعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۹) موسیقی شعر، تهران، آگاه، چاپ ششم
- شمس قیس رازی (۱۳۶۰) المعجم فی معاییر اشعار العجم، به تصحیح قزوینی، مدرس رضوی، تهران، زوار، چاپ سوم
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۴) نگاهی تازه به بدیع، تهران، فردوسی، چاپ ششم
- کزازی، میرجلال الدین (۱۳۷۶) سراجة آوا و رنگ (خاقانی شناسی)، تهران، سمت
- کزازی، میرجلال الدین (۱۳۷۸) گزارش دشواری های دیوان خاقانی، تهران، نشر مرکز
- گرگانی، شمس العلما (۱۳۷۷) ابداع البدایع، به اهتمام حسین جعفری، تبریز، احراز
- محبتی، مهدی (۱۳۸۰) بدیع نو، تهران، سخن، چاپ اول
- میرزا آقا سردار، نجفقلی، دره نجفی، به کوشش حسین آهی، کتابفروشی فروغی، چاپ اول
- همایی، جلال الدین (۱۳۶۳) فنون بلاغت و صناعات ادبی، تهران، توس، چاپ دوم

