فصلنامه پژوهشنامه نسخه شناسی متون نظم و نثر فارسی
سال دوم، شماره سوم، بهار ۱۳۹۶، ص ۶۲- ۲۳

نقش زیبایی‌شناسی در گزینش نسخه‌های *شاهنامهٔ* فردوسی[۱]

دکتر احمد گلی[۲]
استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان
فاطمه معنوی[۳]
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان

چکیده

تحلیل هنرشناختی و ارزیابی زیبایی‌شناسی نسخه‌های ادب پارسی باتوجه‌به ریشه‌داربودن عنصر زیبایی در آن، کار دشواری است. به همین سبب تصحیح‌کنندگان متون ادبی با در نظر گرفتن روش‌های علمی که پایهٔ اصلی در تصحیح متون است، به رعایت معیارهای زیبایی‌شناسانه نیز توجه دارند؛ زیرا بی‌تردید پدیدآورندگان متون ادبی نیز در خلق آثار خود به جنبه‌های زیبایی‌آفرینی اهمیت داده‌اند. ازاین‌رو بررسی این متون نیازمند ذوق و دانش و بینش گسترده‌ای به‌ویژه در زمینهٔ علوم بلاغی است؛ تجربهٔ تصحیح‌کنندگانی مانند جلال خالقی مطلق در تصحیح *شاهنامهٔ* فردوسی تأییدکنندهٔ همین موضوع است. نگارندگان در این پژوهش می‌کوشند تا نقش زیبایی‌شناسی را در گزینش نسخه‌بدل‌های *شاهنامه* در

۱ تاریخ وصول: ۱۳۹۵/۸/۱۲ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۱/۲۰
۲ ah.goli@yahoo.com
۳ fatemehmanavi68@gmail.com

تصحیح استاد جلال خالقی مطلق بررسی کنند. این بررسی باتوجه‌به علـوم بلاغـی بـه‌ویـژه صنایعی مانند صدامعنایی، هم‌آیی، تکرار، جادوی مجاورت، آشنایی‌زدایی در ساختار واژه‌ها و ترکیبات این اثر باشکوه به انجام می‌رسد.

واژه‌های کلیدی

شاهنامه؛ زیبایی؛ تناسب؛ تکرار؛ آشنایی‌زدایی

۱ـ مقدمه

احیاء آثار مکتوب، سنت هویت زبانی و فرهنگی در هر جامعه‌ای و راهی برای شناخت بهتر فرهنگ و تمدن آن جامعه است؛ دانش نقد و تصحیح متون همواره می‌کوشد تـا بـا بررسـی نسخه‌های خطی گذشتگان، غبار فراموشی و تحریف را از میراث مکتوب بزدایـد و آنهـا را به‌طور مقبول و شایسته به جامعهٔ علمی و ادبی ارائه کند. «بر این اسـاس، توجـه بـه احیـا و تصحیح متون علاوه بر روشن شدن بخش‌هایی از تمدن و فرهنگ اسلامی، نمایانگر هویـت و حیثیت ایرانی فارسی‌زبانان است»(یلمه‌هـا، ۱۳۹۰، ۱۴۰). گفتنـی اسـت تصـحیح متـون در ایران پیشینه‌ای طولانی دارد و به صورت علمی از «سدهٔ سـوم هجـری آغـاز گردیـده و در طول قرن‌های متمادی تحولات بسیاری را پشت سر گذاشته است؛ اما تصحیح متون با رواج صنعت چاپ به مرحلهٔ نوینی گام گذاشت و توجه اصحاب علم و فرهنگ را به خود جلـب کرد؛ برای نمونه برای نخستین‌بار در هندوستان برخی نسخه‌های خطی با تصحیحات ذوقـی به چاپ رسید؛ ولی اسلوب تصحیح انتقادی در اواخر سدهٔ نوزدهم و اوایل سدهٔ بیسـتم بـه اهتمام مستشرقان رواج یافت» (مایل هروی، ۱۳۸۰: ۳۸۹-۳۸۴). هم‌زمان با تلاش‌های علمی پژوهشگران غربی، در ایران نیز روش تصحیح متون ادب پارسی و چاپ نسخه‌های ویراسته و نزدیک به اصل رواج یافت؛ البته این امر مدیون تلاش‌های ارزشمند و دقیق بزرگانی مانند

علی‌اکبر دهخدا، علامه محمد قزوینی، استاد بدیع‌الزمان فروزانفر، محمد معین، سعید نفیسی، جلال خالقی مطلق، جلال‌الدین همایی و دیگر بزرگان عرصهٔ ادب و فرهنگ است.

به‌طورکلی تصحیح و نقد متون مراحل چهارگانه‌ای را پشت سر گذاشته است:

۱) دورهٔ چاپ‌های متعدد: در این دوره آثار شاعر و نویسنده به صورت‌های بسیار متفاوت، هم ازنظر عبارت‌ها و واژه‌ها و هم ازنظر حجم مطالب، به خوانندگان عرضه می‌شود؛ بی‌آنکه در درستی و اصالت آنها برپایهٔ روش‌های علمی تصحیح و نقد متون دقت کافی شده باشد.

۲) دورهٔ چاپ انتقادی یا منقح: در این دوره به همت یک یا چند پژوهندهٔ نسخه‌شناس، چاپ جدیدی عرضه می‌شود که دیر یا زود چاپ‌های دورهٔ نخست را به فراموشی می‌سپارد. پژوهندگان این آثار با زبان کم‌وبیش کهنهٔ عصر نویسنده آشنایی دارند؛ همچنین از روش‌های دقیق نقد متون استفاده می‌کنند که با پیشرفت علوم و فنون رو به کمال می‌رود. از سوی دیگر این پژوهشگران از قدیمی‌ترین نسخه‌های یافت‌شده برای تصحیح بهره می‌برند.

۳) مرحلهٔ سوم، دورهٔ چاپ‌های نهایی است. در این مرحله به یاری چاپ‌های انتقادی دورهٔ دوم و نسخه‌های کهن‌تر و نزدیک به عصر نویسنده، چاپی به دست می‌آید که آن را نسخهٔ نهایی و کمابیش کامل می‌توان به شمار آورد.

۴) مرحلهٔ چهارم، دورهٔ نقد ادبی است. این دوره، بررسی تغییرات و اصلاحاتی است که خود شاعر یا نویسنده در آثارش وارد کرده است؛ همچنین علل انتخاب آنها برای کشف قواعد هنر ادبیات بررسی می‌شود (نجفی، ۱۳۷۵: ۱۹۴–۱۹۳). برپایهٔ این دیدگاه برخی از منتقدان ادبی به‌ویژه کسانی که دیدگاه جمال‌شناسی دارند، فن تصحیح را آمیخته‌ای از علم و هنر می‌دانند؛ برای نمونه آلفرد هاوسمن معتقد است: «تصحیح متن عبارت است از شناختن غلط های متن به وسیلهٔ علم و تصحیح آن غلط‌ها توسط هنر» (امیدسالار، ۱۳۸۹: ۲۱۴)؛ درحقیقت تصحیح‌کنندهٔ متون ادبی باید ظرافت طبع و لطافت حس داشته باشد. مصحح با چنین ویژگی‌های می‌تواند از میان ضبط‌های نسخه‌های خطی، ضبطی را برگزیند که به سبک

شخصی نویسنده و ویژگی‌های ادبی رایج در زمان خلق اثر نزدیک است. بنابراین در این مرحله از تصحیح متن، تنها به قواعد گردآوری‌شده و علمی رایج تصحیح نمی‌توان تکیه کرد؛ بلکه باید افزون‌بر جنبه‌های علمی تصحیح، به ویژگی‌های هنری متون نیز توجه داشت. برخی از مصححان متون ادب فارسی مانند سعید نفیسی و جلال خالقی مطلق جزو این تصحیح‌کنندگان به شمار می‌روند. گفتنی است حتی سعید نفیسی در توجه به جنبه‌های ادبی و هنری تصحیح، زیاده‌روی می‌کرد و بر این باور بود که «در تصحیح اشعار آگاهی کامل از زبان هر شاعر و انسی که وی به کلمات و ترکیبات و اصطلاحات داشته، لازم‌تر از هر چیزی است؛ وانگهی پیش و پس کلمهٔ مشکوک و مناسباتی که با معنی شعر دارد و لطایف و صنایعی که متکی‌بر این کلمه است، خود بهترین راهنما در تصحیح شعر است و اگر هم همهٔ نسخه‌ها نادرست باشد، مصحح می‌تواند و باید کلمهٔ درست را از ذهن خود و انس و عادت خود و عرف زبان به دست آورد و به‌جای کلمهٔ نادرست قرار دهد» (انوری، ۱۳۳۷: ۵۴).

نگارندگان این مقاله می‌کوشند تا نسخه‌های *شاهنامهٔ* فروسی را ازنظر جمال‌شناسی بررسی کنند؛ به همین سبب در این جستار، مرحلهٔ چهارم از تصحیح متون منظور نویسندگان قرار گرفت و دست‌نویس‌های *شاهنامهٔ* فردوسی فقط ازنظر هنری و زیبایی‌شناسی بررسی شد.

پیش از ورود به متن اصلی مقاله، سخنی کوتاه دربارهٔ موضوع زیبایی‌شناسی ارائه می‌شود؛ سپس جنبه‌های زیبایی‌شناسانهٔ *شاهنامه*، اثر بزرگ حماسی ایران‌زمین، بررسی و تحلیل خواهد شد.

۲ـ زیبایی‌شناشی

زیبایی‌شناسی[۴] از مباحثی است که پیشینه‌ای کهن به‌ویژه در حوزهٔ فلسفه، روانشناسی، تاریخ،

[4]. Aesthetics

تاریخ، علوم اجتماعی دارد و یکی از مهم‌ترین مباحث هنر در دوران جدید است که همواره ذهن اندیشمندان را به خود مشغول کرده است؛ به‌گونه‌ای‌که صاحب‌نظران در شاخه‌های مختلف علمی و هنری نظریه‌های گوناگونی دربارهٔ آن بیان کرده‌اند؛ برای مثال ارسطو علم‌الجمال را «جزء حکمت شعری و مربوط به حاسه قلمداد می‌کند؛ یعنی آن قسمت از فعالیت‌های انسانی که متوجه خلق و ابداع زیبایی است» (دانشور، ۱۳۹۳: ۳۴). روانشناسان نیز از زیبایی در ضمن شاخهٔ روانشناسی تطبیقی نام می‌برند؛ زیرا «عشق به جمال و لذت در برابر آن یک امر روحی است و روانشناسی، علم به حیات درونی ماست و احساس لذت در برابر زیبایی یکی از ویژگی‌های گرانبهای آن است» (همان: ۳۵). باید توجه داشت که در زیبایی‌شناسی برای تعیین زیبایی و زشتی مظاهر گوناگون هستی، عامل مهمی به نام ذوق دخالت دارد و باتوجه‌به اینکه ذوق‌ها متفاوت است، درک جمال و توصیف آن نیز متنوع و متفاوت خواهد بود؛ به همین سبب است که هنوز تعریفی جامع و مانعی از زیبایی ارائه نشده است. اندیشمندان معتقدند زیبایی نسبی است و هرکس متناسب با ذوق و سلیقهٔ شخصی، عقاید مکتبی ـ فلسفی و فرهنگ حاکم بر جامعهٔ خود می‌تواند تعریف‌های متنوع و متعددی از آن ارائه دهد. به‌طورکلی زیبایی لازمهٔ هنر است و با اعتقاد به اینکه شعر هم یکی از انواع هنر به شمار می‌آید، آن را ازنظر زیبایی‌شناسی می‌توان بررسی کرد؛ چنان‌که کانت می‌گوید: «موسیقی لذت‌بخش‌ترین هنرهاست؛ ولی چیزی نمی‌آموزد؛ اما آنچه به فکر و روح آدمی توان می‌بخشد و آموزنده است شعر و شاعری است؛ بنابراین در میان اقسام هنرهای زیبا، شعر مقام اول را داراست؛ زیرا هوش را گسترش می‌دهد و نیروی تخیل را آزاد می‌کند» (امین، ۱۳۸۷: ۲۴). ادگار آلن پو نیز بر همین مبنا دربارهٔ شعر و زیبایی آن می‌گوید: «شاعر با نیک و بد و یا حقیقی بودن کاری ندارد، سروکارش فقط با زیبایی است؛ وظیفهٔ نخستین او رسیدن به زیبایی برین است که زیبایی این جهانی جلوه‌ای از آن است» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۲۰). درواقع زیبایی شعر در ویژگی زیبایی‌شناختی آن نهفته است.

شعر نیازمند ساخت و نظام هنری است؛ بنابراین کلام و نظم شاعرانه و یا اندیشهٔ شاعرانه زمانی شعر است که ازنظر زیبایی‌شناسی نظام یافته باشد (امید، ۱۳۶۹: ۱۳۸۷). درحقیقت راز ماندگاری و کمال شعری بزرگانی مانند فردوسی و مولوی و حافظ افزون‌بر برتری‌های علمی و مهارت ادبی، در خلاقیت هنری آنان نهفته است. این شاعران اندیشه‌ها و عواطف عالی انسانی را به کمک صور خیال و موسیقی، در زبان و شکل مناسب ارائه داده‌اند و به حس زیبایی‌دوستی مخاطب خود پاسخی مناسب داده‌اند.

اکنون پرسشی مطرح است؛ معیار سنجش زیبایی یک اثر ارزشمند ادبی مانند شعر چیست؟ رنه ولک برای یافتن و سنجش جنبه‌های زیبایی‌شناسی شعر می‌گوید: «شایسته است تشکل شعری و کارکرد آن را نقطهٔ آغاز مطالعه قرار داد. مسئله این نیست که چه عناصری در شعر به کار می‌روند؛ بلکه چگونگی به‌کاربردن آنها و کارکرد هریک از این عناصر است که تعیین می‌کند اثر مورد نظر به ادبیات تعلق دارد یا نه» (ولک و وارن، ۱۳۷۳: ۳۲). لارنس پرین نیز دربارهٔ ارزیابی شعر می‌گوید: «می‌توانیم هر عنصری را در شعر فقط به این عنوان که آیا توانسته شعر را در رسیدن به هدف اصلی‌اش کمک کند ارزیابی کنیم. همچنین می‌توانیم دربارهٔ کل شعر از این نظر که آیا این عناصر دست به دست هم داده یک مجموعهٔ کامل تشکیل داده‌اند یا نه قضاوت کنیم» (پرین، ۱۳۷۳: ۱۰۳). کالریج نیز در سخنی مشابه، زیبایی شعر را نتیجهٔ هماهنگی در ترکیب اجزاء شعر می‌داند: «در شعر لذتی که از کل اثر می‌بریم، با لذت حاصل از یکایک اجزاء ترکیب، سازگار و حتی ناشی از آن است» (دیچر، ۱۳۷۳: ۱۷۳). گفتنی است ارزیابی شعر ازنظر زیبایی باتوجه‌به دخالت ذوق در آن، قواعد مشخصی ندارد و برای فهم زیبایی شعر نمی‌توان همان ابزارهایی را در نظر گرفت که در ادراک علمی کارایی دارد. تعریف دقیق زیبایی و شعر ممکن نیست؛ اما عواملی مانند نظم، تناسب، هماهنگی، تکرار، تنوع، نوآوری، وحدت در کثرت، توازن، تقارن، ایجاد شگفت‌انگیزی، چند بعدی بودن و شگردهای بسیار دیگر از این دست را می‌توان از عوامل

ایجاد زیبایی به شمار آورد. این ترفندها در شاخهٔ ادبیات در حوزهٔ علوم بلاغی جای دارند و در این پژوهش محور کار نگارندگان قرار گرفته است. با کمک این ترفندهای بلاغی به‌ویژه ابزارهایی مانند واج‌آرایی و نغمهٔ حروف، تکرار، تناسب و امثال آن، نسخه‌شناسی *شاهنامهٔ* فردوسی برپایهٔ تصحیح جلال خالقی مطلق بررسی و میزان موفقیت او در گزینش هنری نسخه‌ها نشان داده می‌شود. این پژوهش گامی مؤثر برای معرفی جنبه‌های زیبایی‌شناسانهٔ *شاهنامه* است.

۳ـ آشنایی‌زدایی

فرمالیست‌های روس کارکرد ادبیات را آشنایی‌زدایی می‌دانستند و بر این باور بودند که فصل مشترک همهٔ عناصر ادبیات، تأثیر غریبه‌کننده[5] یا آشنایی‌زدایندهٔ[6] آنهاست (تری، ۱۳۸۰: ۷). تکرار، جزئی از زندگی است و سریع زندگی انسان‌ها را عادت‌زده می‌کند. هنر با کاربرد آمادگی‌های بازدارنده یا کُندکننده، می‌تواند به اشیاء جانی تازه بخشد (همان: ۷). درحقیقت وظیفهٔ هنر و ادبیات این است که با کاربرد عناصر ادبی انسان را توانا کند تا در برابر واقعیت‌ها و اشیاء و پدیده‌ها، دریافتی متفاوت داشته باشد؛ بنابراین واکنش‌های معمول و عادی و ایستای انسان‌ها در برابر این واقعیت‌ها و پدیده‌ها، جانی دوباره می‌یابند (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۱۰۶). شاعران برجسته مانند فردوسی، نظامی، خاقانی، حافظ و دیگران، قرن‌ها پیش از روس‌ها به این شیوهٔ بیانی در ادبیات توجه کرده بودند؛ به‌گونه‌ای‌که در کلامشان از ابزارهای بلاغی و زبانی ناپسند و فرومایه دوری می‌گزیدند و به نوآوری در کلام می‌پرداختند. درواقع راز ماندگاری آثار باشکوه ادبی این است که شاعران نوآور، سخنان شاعران دیگر و حتی عامهٔ مردم را صورتی نو می‌بخشیدند و این موضوع استقبال و لذت

---

[5]. estranging
[6]. defamiliarizing

خوانندگان را در پی داشت؛ «چراکه کار هنرمند، آشنایی‌زدایی و زدودن غبار عادت‌ها از چشم است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۹۵). در *شاهنامه* نیز نمونه‌های بسیاری از آشنایی‌زدایی به کار رفته است که با وجود گذشت قرن‌ها هنوز برای خواننده تازگی دارد و شنیدن آن لذت‌آفرین است. باتوجه‌به اینکه هدف نگارندگان این جستار بررسی اختلاف نسخه‌های *شاهنامه* از منظر زیبایی‌شناسی است، تنها دو نمونهٔ زیر آورده می‌شود که در نسخه‌های مختلف از منظر آشنایی‌زدایی درخور توجه است. برای نمونه خواننده با عباراتی مانند «سردگفتار» (ثبت‌شده در دست‌نویس طوپقاپوسرای به نشان ۱۴۷۹)، «گرم‌گفتار» (ثبت‌شده در نسخهٔ دست‌نویس دارالکتب قاهره، به نشان ۷۳) و یا «خوب‌گفتار» (ثبت‌شده در نسخهٔ دست‌نویس دارالکتب قاهره، به نشان ۶۰۰۶س) آشنایی دارد. این عبارات به سبب آنکه در زبان روزمره بسیار تکرار شده‌اند، دیگر توجه خواننده را جلب نمی‌کند؛ اما عبارت «درد گفتار» (ثبت‌شده در نسخهٔ ف؛ دست‌نویس کتابخانهٔ بریتانیا در لندن، به نشان ۱۸۱۸۸؛ دست‌نویس کتابخانهٔ دانشگاه لیدن، به نشان ۴۹۴؛ دست‌نویس کتابخانهٔ بریتانیا در لندن، به نشان ۱۴۰۳؛ دست‌نویس کتابخانهٔ پاپ در واتیکان، به نشان ۱۱۸؛ دست‌نویس کتابخانهٔ دولتی برلین، به نشان ۴۲۵۵؛ دست‌نویس کتابخانهٔ بریتانیا در لندن، به نشان ۱۸۱۸۸؛ دست‌نویس کتابخانهٔ طوپقاپوسرای در استانبول، به نشان ۱۵۱۰) بیشتر بر خواننده تأثیر می‌گذارد؛ زیرا برای خواننده ناآشناست. با وجود اینکه مفهوم کلمات دیگر نیز مقصود را می‌رساند.

دل طوس غمگین شد از کار اوی بپیچید از درد گفتار او

(فردوسی، ۱۳۸۶، د۳: ۱۱۳)

گفتنی است بیت ازنظر صنعت تکرار ـ به قصد تأکید که در صفحات بعد اشاره خواهد شد ـ و نیز باتوجه‌به درونمایهٔ داستان، عبارت «درد گفتار» را می‌طلبد و واژه‌های سرد و گرمِ نوشته‌شده در نسخه‌های دیگر را نمی‌پذیرد.

سپهدار پیران یکی چرب‌گوی ز ترکان فرستاد نزدیک اوی

بگفت آنک من با فرنگیس و شاه — چه کردم ز خوبی به هر جایگاه
ز درد سیاووش خروشان بدم — چو بر آتش تیز جوشان بدم
کنون بار تریاک زهر آمده است — مرا زو همه درد بهر آمده است
دل طوس غمگین شد از کار اوی — بپیچید از درد گفتار اوی
(همان)

یا در بیت:

سر نامور دور کرد از تنش — به کینه بیالود پیراهنش
(همان، د۲: ۳۸۷)

شاعر با قراردادن متمم «کینه» در کنار فعل «آلودن» (ثبت‌شده در نسخهٔ ف؛ دست‌نویس کتابخانهٔ عمومی دولتی لنینگراد؛ دست‌نویس کتابخانهٔ ملی پاریس به نشان ۴۹۳؛ دست‌نویس کتابخانهٔ بریتانیا در لندن، به نشان ۱۸۱۸۸؛ دست‌نویس انستیتوی خاورشناسی فرهنگستان علوم شوروی در لنینگراد به نشان ۱۶۵۴؛ دست‌نویس کتابخانهٔ طوپقاپوسرای در استانبول، به نشان ۱۵۱۰؛ دست‌نویس دارالکتب قاهره، به نشان ۶۰۰۶س) نوعی آشنایی‌زدایی ایجاد کرده است؛ زیرا در این بیت نیز مانند بیت پیشین، واژهٔ «خون» (ثبت‌شده در دست‌نویس کتابخانهٔ بریتانیا در لندن، به نشان ۱۰۳؛ دست‌نویس کتابخانهٔ پاپ در واتیکان، به نشان ۱۱۸؛ دست‌نویس کتابخانهٔ طوپقاپوسرای در استانبول، به نشان ۱۴۷۹؛ دست‌نویس کتابخانهٔ دانشگاه لیدن، به نشان ۴۹۴؛ دست‌نویس کتابخانهٔ دانشگاه آکسفورد، به نشان Ms.sers.c.4؛ دست‌نویس کتابخانهٔ بریتانیا در لندن، به نشان ۱۴۰۳؛ دست‌نویس دارالکتب قاهره، به نشان ۶۰۰۶س) به‌جای کلمهٔ «کینه» به کار رفته است و کلام را عادی و روزمره جلوه می‌دهد؛ اما ترکیب «به کینه آلودن» بیشتر در کانون توجه خواننده قرار می‌گیرد. درحقیقت عبارت «به خون آلودن» به سبب تکرار بسیار، بی‌ارج شده است و شنیدن آن برای خواننده تازگی ندارد. البته گزینش واژهٔ کینه به‌جای خون، ازنظر وزن و قواعد عروضی نیز درخور توجیه است.

٤ـ تکرار

صنعت تکرار یکی از فنون ادبی- زبانی و از شگردهای بسیار مؤثر در زیباسازی شعر است. این شگرد ادبی در همهٔ قالب‌ها و موضوعات شعری و در شکل‌های متنوع و گسترده، در جایگاه ابزاری حرفه‌ای و تخصصی به استواری موسیقی کلام و ایجاد جلوه‌های بیانی و دیداری می‌انجامد. تکرار اگر هنرمندانه و به دور از هر نوع پیچیدگی و صنعت‌سازی استفاده شود، به ابزاری برای برجسته‌کردن زبانی و هنری تبدیل خواهد شد. «تکرار زیباست؛ زیرا تکرار یک چیز، یادآور خود آن چیز است و دریافت آن چیز شادی‌آفرین و نشاط‌بخش است» (خان‌محمدی، ۱۳۸۴: ۱۷)؛ چنان‌که دربارهٔ زیبایی تکرار گفته‌اند: «مَنْ اَحَبَّ شَیْئاً اَکْثَرَ ذِکرَهُ» (بیگ‌محمدی، ۱۳۷۴، ج۱: ۳۰۰). گونه‌ها و شکل‌های بسیار تکرار، هرکدام زیبایی‌های ویژه‌ای دارد. در ادامه به نمونه‌هایی از آن در کلام فردوسی اشاره می‌شود.

٤ـ۱ تکرار نشان‌دهندهٔ تأکید

فردوسی گاه متناسب با بافت داستان و برای تأکید بر کلمه یا موضوعی، آن را در چند بیت پی‌درپی تکرار می‌کند و این‌گونه، آن کلمه یا موضوع چند بار در گوش طنین‌انداز می‌شود. این تکرارها گاه در بعضی نسخه‌ها مختلف است؛ البته این موضوع از نگاه خالقی مطلق پنهان نیست. او با گزینش دقیق و هنرمندانهٔ کلمه یا عبارت، منظور شاعر را به خواننده منتقل می‌کند. ابیات زیر برای روشن‌شدن موضوع بیان می‌شود.

به خنجر به دو نیمه کردش به راه — نجنبید بر تخت کاووس شاه
بیامد به درگاه با سوگ و درد — پر از خون دو دیده دو رخساره زرد
همه شهر ایران به ماتم شدند — پر از درد نزدیک رستم شدند

(فردوسی، ۱۳۸٦، د۲: ۳۸۳)

برای مثال واژهٔ «دو» در ابیات بالا تکرار شده است. باتوجه‌به تأکید شاعر در بیت پیشین، گزینش «دو دیده» و «دو رخساره» (ثبت شده در هشت دست‌نویس اصل و نیز دست‌نویس

انستیتوی خاورشناسی فرهنگستان علوم شوروی در لنینگراد، به نشان ۱۶۵۴؛ دست‌نویس کتابخانهٔ طوپقاپوسرای در استانبول، به نشان ۱۵۱۰) در بیت دوم صحیح به نظر می رسد؛ زیرا افزون‌بر تأکید، واژهٔ «دو» را بار دیگر در ذهن یادآور می‌شود که البته در مصراع اول بیت پیشین نیز آمده است. همین موضوع باعث می‌شود تا ثبت «دل و دیده» (ثبت‌شده در نسخهٔ دست‌نویس کتابخانهٔ بریتانیا در لندن، به نشان ۱۰۳؛ دست‌نویس کتابخانهٔ بریتانیا در لندن، به نشان ۱۴۰۳) و «دل و هر دو رخساره» (ثبت‌شده در دست‌نویس کتابخانهٔ طوپقاپوسرای در استانبول، به نشان ۱۴۷۹؛ دست‌نویس دارالکتب قاهره، به نشان ۷۳؛ دست‌نویس کتابخانهٔ بریتانیا در لندن، به نشان ۱۸۱۸۸) پذیرفته نشود.

مثال دیگر در تأیید تکرار واژه، در ابیات بعدی آن دیده می‌شود. شاعر برای تأکید بر واژهٔ درد و ماتم، کلمهٔ «درد» را در مصراع دوم بیت بعد تکرار می‌کند و «دلیران به درگاه» (ثبت شده در نسخه‌های دست‌نویس کتابخانهٔ دانشگاه لیدن، به نشان ۴۹۴؛ دست‌نویس کتابخانهٔ دانشگاه آکسفورد، به نشان Ms.sers.c.4؛ دست‌نویس کتابخانهٔ بریتانیا در لندن، به نشان ۱۸۱۸۸) و نیز «پر از غم به نزدیک» را (ثبت‌شده در نسخهٔ دست‌نویس دارالکتب قاهره، به نشان ۶۰۰۶س) رد می‌کند.

چو نزدیک شد راند اندر کمان بزد بر بر و سینهٔ پهلوان
(همان، د۵: ۲۱۲)

در بیت بالا نیز خالقی مطلق واژهٔ «پهلوان» را به‌جای واژهٔ «بدگمان» (ثبت‌شده در نسخه‌های دست‌نویس دارالکتب قاهره، به نشان ۶۰۰۶س؛ دست‌نویس کتابخانهٔ طوپقاپوسرای در استانبول، به نشان ۱۵۱۰؛ دست‌نویس دارالکتب قاهره، به نشان ۷۳؛ دست‌نویس کتابخانهٔ بریتانیا در لندن، به نشان ۱۴۰۳؛ دست‌نویس انستیتوی خاورشناسی فرهنگستان علوم شوروی در لنینگراد به نشان ۱۶۵۴) برگزیده است. به نظر می‌رسد واژهٔ «بدگمان» مناسب‌تر از «پهلوان» است؛ زیرا از یک‌سو شباهت‌های ظاهری واژگان «کمان» و

«گمان» و گوش‌نوازی زیبای دو واج «گ» و «ک»، هم‌نوازی و هم‌سیمایی زیبایی را ایجاد کرده است. از سوی دیگر بافت داستان و ابیات پیشین نیز گزینش «گمان» به‌جای واژهٔ «پهلوان» را تأیید می‌کند. باتوجه‌به داستان، اسفندیار خیال و گمان پلیدی دربارهٔ پهلوان تورانی، گرگسار، دارد. به همین سبب به نظر می‌رسد، گزینش صفت «بدگمان» درست‌تر است؛ همان‌گونه که فردوسی در بیت بعد می‌گوید:

ز زین اندر آویخت اسفندیار بدان تا گمانی برد گرگسار...

(همان)

باتوجه‌به این بیت تکیهٔ فردوسی نیز بر روی گمان است نه پهلوان.

تکرار واژهٔ «بالا» در ابیات زیر نیز از این نوع است که در بخش صدامعنایی به‌طور گسترده به آنها اشاره خواهد شد:

به بالا بلندی و با شاخ و یال ستم یافت یالت ز بسیار سال

نگه کرد رستم بدان سرفراز بدان برز بالا رکیب دراز

(همان، د۲: ۱۷۰)

٤ـ۲ تکرار نشان‌دهندهٔ فراوانی

یکی از کاربردهای تکرار، نشان‌دادن بسیاری و تأکید است. در بیت چهارم ابیات زیر:

خروشیدن آمد ز پرده‌سرای همان نالهٔ کوس با کره نای

ز پیلان نهادند بر پنج زین بیاراست ده را به دیبای چین

زبرجد نشانده به زین اندون ز دیبای زربفت پیروزه‌گون

به زرین ستام و جناغ پیلنگ به زرین درای و جرس‌ها و زنگ[1]

(همان، د۳: ۱٦۲)

شاعر با تکرار معنایی واژه‌های درای و جرس و زنگ، با وجود تفاوت واژه‌ها، می‌کوشد جوش و خروش کوس و کرنای را بازآفرینی کند که در بیت‌های قبل نیز از آنها یاد شده

است. درحقیقت گوناگونی در بیگانگی ظاهری این واژه‌ها، نشان‌دهندهٔ وحدت معنایی میان اجزای آنهاست. گفتنی است «شاعران بر آن نیستند که خبر بدهند؛ بلکه برآن‌اند که نشان دهند و مسلم است تکرار نشان‌دهندهٔ کثرت و شدت، پدیده‌ها را به‌صورت طبیعی یعنی شاعرانه، رسا و زیباتر نشان می‌دهد» (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۲۴)؛ به‌گونه‌ای‌که می‌توان پراکندگی حروف پرنقطه‌ای مانند «ش، ی، پ، چ» و شیوهٔ ادای واج «ز» ــ از اصوات سایشی است و صدایی شبیه به صفیر یا صوت دارد ـ و تکرار واج لرزان و غلطان «ر» را تأکید و شاهدی برای این سخن دانست.

دربارهٔ گزینش زرین به‌جای سیمین (ثبت‌شده در نسخه‌های ل و ق۲) باید گفت در این مصراع نیز استعداد ذاتی فردوسی در کاربرد صنایع بدیعی را نباید نادیده انگاشت. فردوسی با روح زبان آشناست و بی‌تردید آرایه‌ای مانند تصدیر منظور او بوده است. این آرایه زنگ واژگان پیشین است و صدای «ز» و «ر» یادآور صدای زنگوله و جرس است. همین نکته‌ها بر لذت‌بخشی تکرار این واژه در ذهن می‌افزاید.

٤ـ۳ تکرار نشان‌دهندهٔ معنا (صدامعنایی)

تأمل در *شاهنامه* بیانگر این است که فردوسی با توانمندی‌ها و روح زبان فارسی کاملاً آشناست و مبانی و مخارج حروف و کلمات را به‌خوبی می‌شناسد. او به حوزهٔ آوایی و موسیقایی حروف آگاه است و با استادی، همهٔ کلمات و حروف را به‌گونه‌ای برمی‌گزیند و در محور هم‌نشینی قرار می‌دهد که خواننده را به تحسین وامی‌دارد. فردوسی با ایجاد شبکه‌ای از روابط موسیقایی بین کلمات و نهادن رسالتی درخور توجه بر دوش موسیقی حروف و کلمات، از آنها در رسیدن به اهداف خود و انتقال معنی بهره می‌برد. این همان ویژگی‌ای است که در دوران معاصر، از آن به صدامعنایی یاد می‌شود. «در صدامعنایی با تکرار و هم‌نشینی واج یا هجای خاصی، صوتی ویژه ایجاد می‌شود که در پیوند کامل با مضمون و محتواست. این نوع موسیقی عالی‌ترین و ارزشمندترین نوع موسیقی شعر است؛

زیرا حاکی از وحدت میان شکل و محتواست و نیاز به مهارت فراوانی در سخنوری دارد» (حمیدیان، ۱۳۸۳: ۴۵۶). صدامعنایی در آثار بیشتر شاعران بزرگ و نامدار شعر فارسی مانند فردوسی دیده می‌شود. فردوسی از توانمندی‌های صوتی الفاظ برای ادای مؤثرتر مفهوم و معنا، بسیار بهره برده و این‌گونه توانسته است تااندازه‌ای از تنگنا و محدودیت وزن و قالب خود را رها کند. از نمونه‌های متعدد صدامعنایی در *شاهنامه* به ابیات زیر اشاره می‌شود که البته این ابیات در نسخه‌های مختلف نیز متفاوت هستند:

یکی شهر بود شاه را شاهه نام — همه از در سور و آرام و کام
بدان شهر بودش سرای نشست — همه سربه سر شهرش آذین ببست
چو در شاهه شد شاه گردنفراز — همه شهر بردند پیشش نماز

(فردوسی، ۱۳۸٦، د۲: ۷۷)

در این ابیات صحنه‌هایی فرا روی خواننده قرار می‌گیرد که به سبب ورود شاه به شهر شاهه، سراسر شور و همهمه و شادمانی است. حرف «ش»، «هم‌خوانی سایشی و صفیری بوده و صدایی ناشی از شلوغی و قیل و قال را در سراسر ابیات القاء می‌کند» (پورنامداریان، ۱۳۸۲: ۱۰۳)؛ تکرار این حرف در این بیت نیز افزون‌بر گوشنوازی، تداعی‌کنندهٔ همین موضوع است. تکرار حرف «هـ»، باتوجه‌به تعداد کلماتی که در آنها به کار رفته است ـ حتی «های» غیرملفوظ در کلماتی مانند «شاهه» و «همه» ـ یادآور صدای قهقه و خنده (هـ هـ هـ) و تأکیدی بر شور و نشاط حاکم در بین مردم است؛ بنابراین گزینش شاهه (ثبت‌شده در متن و هشت دست‌نویس اصل و دست‌نویس کتابخانهٔ بریتانیا در لندن، به نشان ۱۴۰۳؛ دست‌نویس انستیتوی خاورشناسی فرهنگستان علوم شوروی در لنینگراد به نشان ۱۶۵۴) به‌جای «شامه» (ثبت‌شده در نسخهٔ ف؛ دست‌نویس کتابخانهٔ طوپقاپوسرای در استانبول، به نشان ۱۵۱۰) و «ساوه» (ثبت‌شده در نسخهٔ دست‌نویس دارالکتب قاهره، به نشان ۷۳) و «ساهه» (ثبت‌شده در دست‌نویس کتابخانهٔ طوپقاپوسرای در استانبول، به نشان ۱۴۷۹؛

دست‌نویس کتابخانهٔ ملی پاریس به نشان ۴۹۳) درست‌تر به نظر می‌رسد؛ زیرا شاعر با این شیوه، صنعت شبه اشتقاق ایجاد کرده است و این‌گونه افزون‌بر زیباکردن کلام، بر مقصود خود نیز بیشتر تأکید می‌کند. گزینش واژهٔ «همه» به‌جای «همان» (ثبت شده در دست‌نویس کتابخانهٔ طوپقاپوسرای در استانبول، به نشان ۱۴۷۹؛ دست‌نویس کتابخانهٔ عمومی دولتی لنینگراد؛ دست‌نویس دارالکتب قاهره، به نشان ۷۳؛ دست‌نویس کتابخانهٔ دانشگاه لیدن؛ دست‌نویس کتابخانهٔ دانشگاه آکسفورد، به نشان Ms.sers.c.4؛ دست‌نویس کتابخانهٔ بریتانیا در لندن، به نشان ۱۸۱۸۸) نیز که در ابتدای مصرع‌های دوم هر سه بیت تکرار شده است، هم ازنظر دیداری و هم ازنظر نوشتاری (هـ هـ هـ)، همهمه و قهقه و شادمانی بسیار را در ذهن یادآوری می‌کند که البته منظور شاعر نیز هست. پیشتر اشاره شد، موسیقی برخاسته از تکرار واج‌ها و واژه‌ها در این ابیات باعث می‌شود تا مخاطب معنای درونی کلمات و ابیات را به‌طور حسی و ملموس درک کند و این موضوع به‌خودی‌خود نشاط‌بخش و زیبایی‌آفرین است؛ زیرا «وظیفهٔ خاص شعر، به عنوان چیزی غیر از موسیقی، نه انتقال وزن و آوا که انتقال معنی یا تجربه از طریق آواهاست» (پرین، ۱۳۷۶: ۹۷).

چو آمد به ترمذ درون بام و کوی — به‌سان بهاران بد از رنگ و بوی
چنین هم، همه شهرها تا به چاچ — تو گفتی عروسی است با طوق و عاج
به هر منزلی ساخته خوردنی — خورش‌ها و گسترده گستردنی

(فردوسی، ۱۳۸٦، د۲: ۲۸۲)

ذوق خواننده در ابیات بالا نیز هم ازنظر شنیداری و هم ازنظر دیداری، واژهٔ «هم» را (ثبت‌شده در نسخهٔ ف، دست‌نویس دارالکتب قاهره، به نشان ۷۳) نسبت‌به «چنان بد» (ثبت‌شده در دست‌نویس کتابخانهٔ بریتانیا در لندن، به نشان ۱۰۳) در کنار «همه» موجه‌تر و پذیرفتنی‌تر می‌داند؛ زیرا از یک‌سو تلفظ هم و همه در کنار یکدیگر، واژهٔ همهمه را یادآور می‌شود؛ همچنین باتوجه‌به درونمایهٔ ابیات پیش و پس، شور و شوق بین مردم در شهر

منظور شاعر بوده است. همچنین همان‌گونه که در توضیح ابیات پیشین آمد، تکرار «ه» در کنار «ش» یادآور شادمانی است.

همی‌گفت گر دخمه زرین کنم ز مشگ سیه گردش آگین کنم
(همان: ۱۹۸)

در بیت بالا نیز تکرار واج «گ» یادآور گریه و زاری است و این با درونمایهٔ داستان رستم و سهراب و مرگ غریبانهٔ سهراب به دست پدر و پشیمانی رستم از کشتن او در ارتباط است. البته ازنظر زیبایی‌شناسی حروف، تکرار حرف «م» نیز در سراسر بیت درخور توجه است. حلقه‌بستن و جاری‌شدن اشک از گوشهٔ چشمان فرد گریان به شکل «م» است و بی‌تردید تکرار حرف میم به سبب انتقال همین تصویر است. درحقیقت تلفظ حرف و صدای آن نیز در خدمت یادآوری و انتقال معنی‌ای (شدت گریه) است که شاعر با تأکید برای خواننده بیان می‌کند. در کنار دو حرف «گ» و «م» نباید از حضور حروف پرنقطه‌ای مانند «ش» و «ی» غافل بود. این دو حرف نشان‌دهندهٔ بسیاری قطره‌های اشک است که شاعر شدت گریهٔ رستم را با آنها به تصویر می‌کشد. خواننده در این بیت هم شکل چشم گریان را می‌بیند و هم با خواندن بیت با شاعر می‌موید. ازاین‌رو گزینش «آگین» (ثبت‌شده در نسخهٔ ف؛ دست‌نویس کتابخانهٔ بریتانیا در لندن، به نشان ۱۰۳؛ دست‌نویس دارالکتب قاهره، به نشان ۶۰۰۶س؛ دست‌نویس کتابخانهٔ ملی پاریس به نشان ۴۹۳) به سبب دارابودن واج «گ» بر کاربرد «آدین» (ثبت‌شده در دست‌نویس کتابخانهٔ دانشگاه لیدن، به نشان ۴۹۴) و «آیین» (ثبت‌شده در دست‌نویس دارالکتب قاهره، به نشان ۶۰۰۶س) و «بالین» (ثبت‌شده در دست‌نویس کتابخانهٔ بریتانیا در لندن، به نشان ۱۴۰۳) برتری دارد.

به‌طور طبیعی هیچ ذوق سلیمی از شنیدن موسیقی حرف «خ» و تکرار آن احساس لذت نمی‌کند و بر کراهت سمع آن آگاه است. ژاله متحدین دربارهٔ ویژگی صوتی این واج معتقد است: «تأکید حرف حلقی «خ» برای تشدید تأثیر، سنگینی، ابهام و کوبندگی قابل چشم‌پوشی

نیست» (متحدین، ۱۳۵۴: ۴۹۱). در بیت زیر نیز صدای نامطبوع «خ» یادآور معنی تأکیدشدهٔ شاعر است.

بدانست کان کار دشخوار گشت جهان تیره شد بخت او خوار گشت

(فردوسی، ۱۳۸٦، د۲: ۲٦۲)

لارنس پرین به شیوهٔ تقویت معنا با استفاده از آوا اعتقاد دارد و می‌گوید: «آواهای مختلف ابزار کار شاعرند. معذلک او الزاماً در جست‌وجوی آواهای دلنشین نیست تا اقدام به ترکیب آنها در زنجیره‌ای خوش‌آهنگ کند؛ بلکه از ترکیبات نرم و خشن به تناسب محتوای شعر خود استفاده می‌کند» (پرین، ۱۳۷۶: ۱۰۰). پراکندگی تکرار این حرف در این بیت سختی و ناهمواری کار را برای خواننده ملموس‌تر کرده است؛ بنابراین باتوجه‌به درونمایهٔ ابیات و نیز شکل نوشتاری حرف «خ»، می‌توان دریافت واژهٔ «بی‌کار» (ثبت‌شده در دست‌نویس دارالکتب قاهره، به نشان ۶۰۰۶س) برجستگی آوایی را برای بیان مضمون منظور ندارد. در گزینش جهان به‌جای «سرش» در نسخهٔ ب نیز گفتنی است، باتوجه‌به شکل نوشتاری «ح» و «خ» و تداعی مبتنی‌بر شکل، همچنین با در نظر گرفتن ساختارگرایی فردوسی، «جهان» پذیرفتنی‌تر است.

به چنگال رخساره بشخود زال همی‌ریخت خاک از بر شاخ و یال

(همان، د۲: ۳۸۱)

در بیت بالا نیز اشتراکات واجی بین شخود و شاخ، عبارت «پراکند خاک از بر تاج» را (ثبت‌شده در نسخهٔ ف؛ دست‌نویس کتابخانهٔ طوپقاپوسرای در استانبول، به نشان ۱۴۷۹؛ دست‌نویس کتابخانهٔ بریتانیا در لندن، به نشان ۱۸۱۸۸؛ دست‌نویس کتابخانهٔ بریتانیا در لندن، به نشان ۱۰۳؛ دست‌نویس انستیتوی خاورشناسی فرهنگستان علوم شوروی در لنینگراد به نشان ۱۶۵۴؛ دست‌نویس کتابخانهٔ طوپقاپوسرای در استانبول، به نشان ۱۵۱۰) رد می‌کند. همچنین گوش‌خراشی واج «خ»، چنان‌که در مثال پیشین اشاره شد، باتوجه‌به درونمایهٔ بیت،

واژهٔ «برکند» (ثبت‌شده در نسخهٔ ف؛ دست‌نویس کتابخانهٔ طوپقاپوسرای در استانبول، به نشان ۱۴۷۹؛ دست‌نویس کتابخانهٔ عمومی دولتی لنینگراد، به نشان کاتالک درن؛ دستنویس دارالکتب قاهره، به نشان ۶۰۰۶س؛ دست‌نویس دارالکتب قاهره، به نشان ۷۳؛ دست‌نویس کتابخانهٔ ملی پاریس به نشان ۴۹۳، Suppl.Pers؛ دست‌نویس کتابخانهٔ بریتانیا در لندن، به نشان ۱۸۱۸۸؛ ل۳؛ دست‌نویس کتابخانهٔ بریتانیا در لندن، به نشان ۱۴۰۳؛ دست‌نویس انستیتوی خاورشناسی فرهنگستان علوم شوروی در لنینگراد؛ دست‌نویس کتابخانهٔ طوپقاپوسرای در استانبول، به نشان ۱۵۱۰؛ دست‌نویس کتابخانهٔ دانشگاه لیدن، به نشان ۴۹۴؛ دست‌نویس کتابخانهٔ دانشگاه آکسفورد، به نشان Ms.sers.c.4؛ دست‌نویس کتابخانهٔ بریتانیا در لندن، به نشان ۱۸۱۸۸) را رد می‌کند.

به بالا بلندی و با شاخ و یال ستم یافت یالت ز بسیار سال
نگه کرد رستم بدان سرفراز بدان برز بالا رکیب دراز

(همان: ۱۷۰)

در دو بیت بالا، فراوانی کاربرد مصوت بلند «آ» همراه با حرف «ل» ـ که ازنظر کشیدگی و شکل ظاهری شبیه «آ» است ـ و مصوت کشیدهٔ «ی» در سراسر دو بیت، ازنظر دیداری و صوتی بر قامت کشیدهٔ سهراب تأکید دارد که البته منظور شاعر است. افزون‌بر جنبهٔ آوایی و دیداری، وجود کلمهٔ بالا که در مصراع اول بیت پیشین نیز ذکر شده است نشان می‌دهد منظور فردوسی «بالا» است. به همین سبب «بالا» بر «چنگ و یال» (ثبت‌شده در دست‌نویس کتابخانهٔ بریتانیا در لندن، به نشان ۱۰۳؛ دست‌نویس کتابخانهٔ دانشگاه آکسفورد، به نشان Ms.sers.c.4؛ دست‌نویس کتابخانهٔ طوپقاپوسرای در استانبول، به نشان ۱۵۱۰) و «سفت و چنگ» (ثبت‌شده در دست‌نویس کتابخانهٔ عمومی دولتی لنینگراد، به نشان کاتالک درن؛ دست‌نویس کتابخانهٔ ملی پاریس به نشان ۴۹۳؛ دست‌نویس کتابخانهٔ بریتانیا در لندن، به نشان ۱۸۱۸۸) و «کتف و یال» (ثبت‌شده در دست‌نویس کتابخانهٔ پاپ در واتیکان؛

دست‌نویس دارالکتب قاهره، به نشان ۶۰۰۶س؛ دست‌نویس کتابخانهٔ بریتانیا در لندن، به نشان ۱۴۰۳) و «سفت و یال» (ثبت‌شده در دست‌نویس دارالکتب قاهره، به نشان ۷۳) و «شاخ و یال» (ثبت‌شده در دست‌نویس کتابخانهٔ دانشگاه لیدن) و «یال چنگ» (ثبت‌شده در دست‌نویس انستیتوی خاورشناسی فرهنگستان علوم شوروی در لنینگراد) برتری می‌یابد. گفتنی است هرچند بالابلندی در این مصراع به رستم برمی‌گردد، سهراب نیز فرزند همان پدر است و در بالابلندی چیزی کمتر از پدر ندارد؛ چنان‌که از زبان تهمینه خطاب به سهراب آمده است:

ازیرا سرت ز آسمان برتر است که تخم تو ز آن نامور گوهر است

(همان: ۱۲۵)

همان‌طور که بیان شد ابیات بالا تأییدکنندهٔ شباهت ظاهری این پدر و پسر است.

گزینش «شاخ» به‌جای «کتف» (ثبت‌شده در دست‌نویس کتابخانهٔ بریتانیا در لندن؛ دست‌نویس کتابخانهٔ عمومی دولتی لنینگراد، به نشان کاتالک درن؛ دست‌نویس کتابخانهٔ ملی پاریس به نشان ۴۹۳؛ دست‌نویس کتابخانهٔ دانشگاه آکسفورد، به نشان Ms.sers.c.4؛ دست‌نویس کتابخانهٔ بریتانیا در لندن، به نشان ۱۸۱۸۸؛ دست‌نویس کتابخانهٔ بریتانیا در لندن، به نشان ۱۴۰۳؛ دست‌نویس انستیتوی خاورشناسی فرهنگستان علوم شوروی در لنینگراد) و «کفت» (ثبت‌شده در دست‌نویس کتابخانهٔ طوپقاپوسرای در استانبول، به نشان ۱۵۱۰؛ نسخهٔ دست‌نویس کتابخانهٔ پاپ در واتیکان، به نشان ۱۱۸؛ Ms.Pers) به این سبب است وجود «آ» در «شاخ»، هماهنگ با مصوت‌های دیگر، یادآور قامت بلند سهراب است؛ همچنین «شاخ و یال» جزو اتباع و گونه‌ای از جادوی مجاورت است که در جای‌جای *شاهنامه* منظور شاعر بوده و به این شکل در *شاهنامه* به کار رفته است.

همان‌طور که در مثال‌های بالا بیان شد، هریک از صوت‌ها ویژگی‌هایی دارند که موسیقی برخاسته از تکرار آنها زمینهٔ زیبایی‌شناسانه دارد و ازنظر تأثیرگذاری متن بر خواننده درخور

توجه است. واج‌آرایی گونه‌ای از تکرار و دلنشین و گوشنواز است؛ اما این تکرار زمانی هنری‌تر است که با معنا و مضمون شعر (صدامعنایی) هماهنگی و هم‌نوایی داشته باشد. در این صورت است که افزون‌بر افزایش موسیقی ظاهری، یادآور معنا نیز خواهد بود و از این نظر تأثیر چندبرابری در زیبایی کلام خواهد داشت.

٤ـ۳ تصدیر (شعرپژواکی)

شعرپژواکی گونه‌ای از تصدیر و شعری است که «آخرین هجا یا هجاهای یک مصرع در مصرع دیگر تکرار می‌شود، چندان‌که گویی پژواک هجاهای قبلی است» (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۲۵). این صنعت برای بیان پاسخ و تفسیر و تأکید استفاده می‌شود و در دوران معاصر بسیار به آن توجه شده است. در متون ادبی کلاسیک نیز گونه‌هایی از پژواک در ذیل صنعت تکرار (تصدیر و معاد) قرار گرفته‌اند که آنها را جزو شعرپژواکی می‌توان به شمار آورد. بیت زیر از فردوسی نمونه‌ای از آن است که این صنعت در آن برای تفسیر و تأکید «دشت» در مصراع دوم به‌خوبی به کار رفته است:

رها کرد ازو دست و آمد به دشت　　به دشتی که بر پیشش آهو گذشت
همی‌کرد نخجیر و یادش نبود　　از آن کس که با او نبرد آزمود
(فردوسی، ١٣٨٦، د۲: ۱۸۳)

گفتنی است انتخاب نسخهٔ ل، یعنی «چو شیری که بر پیش آهو گذشت» نیز ازنظر هنری درخور توجیه است؛ زیرا میان شیر و آهو نوعی تضاد و دشمنی ذاتی است؛ همچنین بین واژهٔ شیر (سهراب) و آهو (رستم) مجاز وجود دارد و از این نظر نیز زیباست.

۵ـ هم‌آیی (تناسب)

باهم‌آیی از کلمهٔ لاتینی «collocare» به معنی «باهم قرارگرفتن» آمده است. دراصطلاح، اجماع هنرمندانه و خلاق عناصر زبانی در محور هم‌نشینی و جانشینی کلام است؛ از منظر

زبان‌شناسی نیز باهم‌آیی و همنشین‌سازی واژه‌های یک حوزهٔ معنایی تعریف شده است که بر روی محور همنشینی عمل می‌کنند (صفوی، ۱۳۷۹: ۱۳۹). باهم‌آیی‌ها و تناسبات از مهم‌ترین عوامل «در تشکل و استحکام فرم درونی شعر و جلوه‌ای است از سازوارگی و هم‌خوانی که با مایه‌های ذوق و هنر و دریافت‌های شخصی شاعر در هم آمیخته و بیرون تراویده تا تداعی‌های معنایی را پدید می‌آرود» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۰۸)؛ (علیزاده، ۱۳۸۳: ۸۱). درواقع تناسب، اساسی‌ترین اصل در همهٔ تعریف‌های زیبایی است که وحدتی در میان اجزاء پراکنده پدید می‌آورد و ادراک مجموع اجزاء را سریع‌تر و آسان‌تر می‌کند؛ همین نقطه خود سبب احساس آسایش و لذت می‌شود (خانلری، ۱۳۳۷: ۶). در میان متون مختلف ادبی *شاهنامهٔ* فردوسی ازنظر رعایت تناسب و هارمونی در جنبه های مختلف درخور توجه است؛ به‌گونه‌ای‌که وجود تناسب و ارتباط در شبکهٔ کلمات و تصاویر و آواها و مفاهیم کاربردیافته باعث انسجام و استواری کلام شاعر شده است.

۵ـ۱ هم‌آیی مبتنی‌بر تداعی (اسطوره‌ای، تاریخی، بلاغی)

هم‌آیی مبتنی‌بر تداعی گونه‌ای از هم‌آیی است که از منظر زیبایی‌شناسی درخور توجه است؛ هم‌آیی مبتنی‌بر تداعی آن است که کلمات و عباراتی در کلام به کار برده شود که یادآور کلمات و یا حتی بالاتر از آن، تداعی‌کنندهٔ داستان و اسطوره‌ای شود. نمونه‌ای از این نوع تداعی، باتوجه‌به بافت داستان و نیز با در نظر گرفتن بیت‌های پس و پیش در واژه‌های ابیات زیر مشاهده می‌شود که البته در نسخه‌های مختلف، متفاوت هستند.

ز مازندران یاد هرگز نکرد نجست از دلیران دیوان نبرد

(فردوسی، ۱۳۸٦، د۲: ٦)

در این بیت مصحح با دقت نظر و با گزینش «دیوان» (ثبت‌شده در نسخهٔ ف؛ دست‌نویس کتابخانهٔ بریتانیا در لندن، به نشان ۱۰۳؛ دست‌نویس کتابخانهٔ طوپقاپوسرای در استانبول، به نشان ۱۴۷۹؛ دست‌نویس کتابخانهٔ عمومی دولتی لنینگراد، به نشان کاتالک درن؛ دست‌نویس

دارالکتب قاهره، بـه نشـان ۶۰۰۶س؛ دسـت‌نـویس کتابخانـهٔ ملـی پـاریس بـه نشـان ۴۹۳؛ دست‌نویس کتابخانهٔ بریتانیا در لندن، به نشان ۱۸۱۸۸) ذهن را از پذیرش «ایران» (ثبت‌شـده در دست‌نویس دارالکتب قاهره، به نشان ۷۳؛ دست‌نویس کتابخانهٔ بریتانیا در لندن، به نشـان ۱۸۱۸۸) و «تـوران» (ثبـت‌شـده در دسـت‌نـویس کتابخانـهٔ دانشـگاه آکسـفورد، بـه نشـان Ms.sers.c.4) بازگردانده است؛ زیرا محتوای داستان و مهـم‌تـر از آن واژهٔ «مازنـدران» در مصراع اول، «دیوان مازندران» را به یاد مـی‌آورد. همـین تـداعی زیبـا، ذوق را بـه پـذیرش «دیوان» به‌جای هر واژهٔ دیگری برمی‌انگیزد. این تداعی را از نوع تلمـیح مـی‌تـوان دانسـت؛ زیرا همهٔ داستان دیوان مازندران را در ذهن یادآور می‌شود. شاعر در اینجا با گزینش دیـوان و مازندران میان مطلب اصلی و داستان رابطه برقرار می‌کند و با انتقال از کثرت به وحـدت، سبب لذت ذهن می‌شود. نکتهٔ دیگر اینکه در تلمیح ایجاز وجـود دارد و ایجـاز در جایگـاه نمود بلاغت در کلام، زیباست. همچنین پذیرش «دیوان» افزون‌بر تلمیح، گونه‌ای از تناسـب و تشبیه را در بیت ایجاد می‌کند؛ زیرا شاعر از یک‌سو میان مطالب منظور و داستان، شباهت و از سوی دیگر میان اجزای داستان، تناسب برقرار کرده است. درواقـع کشـف ایـن روابـط بازخوانی و تحلیلی هنری است که تأثیرات شگرفی در ذهن خواننده می‌گذارد.

ز مازنـــدران هرچـــه دیـــد و شـــنید　　همـــه کـــرد بـــر شـــاه ایـــران پدیـــد
و زآن پـس بـدو گفـت منـدیش هـیچ　　دلیـــری کـــن و رزم دیـــوان بســـیچ
(همان: ۵۳)

در بیت بالا نیز قراردادن، «ایشان» (ثبت‌شده در دست‌نویس دارالکتب قاهره، به نشان ۷۳) و «دلیران» (ثبت شده در دست‌نویس کتابخانهٔ عمومی دولتی لنینگراد، به نشان کاتالـک درن؛ دست‌نویس کتابخانهٔ ملی پاریس، به نشان ۴۹۳) به‌جای واژهٔ «دیوان» (ثبـت شـده در نسـخهٔ ف) توجیه‌پذیر است؛ اما ذهن را از تداعی و تناسب زیبای موجـود در ایـن ابیـات محـروم خواهد کرد.

بفرمودشـــان تـــا چپیـــره شـــدند هژبـــر ژیـــان را پـــذیره شـــدند

(همان، د۱: ۲۹)

خالقی در بیت بالا به‌جای کلمات «چپیره» و «پذیره» (ثبت‌شده در دست‌نـویس کتابخانـهٔ بریتانیا در لندن، بـه نشـان ۱۸۱۸۸) از میـان ضـبط‌هـای مختلفـی ماننـد نسـخه‌هـای ف و دست‌نویس کتابخانهٔ بریتانیا در لندن، به نشان ۱۰۳ و دست‌نویس دارالکتب قاهره، به نشـان ۶۰۰۶س و دست‌نویس کتابخانهٔ بریتانیا در لندن، به نشان ۱۴۰۳، «تبیـره شـدند» را آورده و سپس افزوده است: متن قیاسی است که به دست‌نویس کتابخانهٔ طوپقاپوسرای در اسـتانبول، به نشـان ۱۴۷۹ و دسـت‌نـویس کتابخانـهٔ دانشـگاه آکسـفورد، بـه نشـان Ms.sers.c.4 و دست‌نویس کتابخانهٔ بریتانیا در لندن، به نشـان ۱۸۱۸۸ و بیشـتر بـه دسـت‌نـویس کتابخانـهٔ طوپقاپوسرای در استانبول، به نشان ۱۵۱۰ نزدیک است. دست‌نویس کتابخانهٔ طوپقاپوسـرای در استانبول، به نشان، ۱۴۷۹، «خسره شدند» و دست‌نویس کتابخانهٔ دانشـگاه آکسـفورد، بـه نشان Ms.sers.c.4، «جنیره شـدند» را ثبـت کـرده‌انـد. همچنـین دسـت‌نـویس کتابخانـهٔ طوپقاپوسرای در استانبول، به نشان ۱۵۱۰، «چنپره شدند» آورده است. دست‌نویس کتابخانـهٔ عمومی دولتی لنینگراد، به نشان کاتالک درن و دست‌نویس دارالکتب قاهره، بـه نشـان ۷۳ و دست‌نویس کتابخانهٔ دانشگاه لیدن، به نشان ۴۹۴ و دست‌نویس کتابخانهٔ ملی پاریس به نشان ۴۹۳ «با تپیره شدند» را ثبت کرده‌اند. برای مصراع دوم در دست‌نـویس کتابخانـهٔ بریتانیـا در لندن، به نشان ۱۸۱۸۸ «خبیره» ذکر شده است.

چـــو بشـــنید ســـــــالار مازنـــدران ز مـــردان گـــزین کـــرد جنگـــی ســـران

بفرمودشـــان تـــا پـــذیره شـــدند بـــه رســـم کیـــان بتیـــره شـــدند

(همان: ۲۹)

واژهٔ «بتیره» در بیت دوم، تلفظی از بتیاره و پتیاره است که به معنـی مخلوقـات اهریمنـی است (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل بتیره)؛ در لغت‌نامهٔ دهخـدا همچنـین آمـده اسـت: «پتیـره امـری

مکروه و چیزی که مکروه طبیعت باشد (جهانگیری و رشیدی) و ظاهراً این کلمه صورتی از پتیاره است» (همان)؛ شاهدی از زجاجی نیز برای این واژه بیان شده است:

بـــه در مـــی‌روم زیـــن پتیـــره‌ســـرای نمانـــد جهـــان نـــام مانـــد ز جـــای

به نظر می‌رسد باتوجه‌به تداعی‌ای کـه از مازنـدران و دیـوان مازنـداران در ذهـن ایجـاد می‌شود، برخلاف ضبط خالقی مطلق، «بتیره» پذیرفتنی‌تر باشد. همان‌گونه که در مقدمه گفته شد، سعید نفیسی این شیوهٔ گزینش را بهترین راهنما در تصحیح شعر دانسته است.

۵ـ۲ هم‌آیی مبتنی‌بر تضاد

تضاد یکی ازبرجسته‌ترین شگردهای ادبی است. این صنعت ادبـی گونـه‌ای از هـم‌آیـی است که در آن حضور هر پدیده‌ای متضادش را یادآوری و حاضر می‌کند و کاربرد خلاق و نوآورانهٔ آن به لذت خواننده می‌انجامد؛ البته افزون‌بر مباحث بلاغی و زیبایی‌شناسـی، تقابـل از مهم‌ترین مباحثی است که ریشهٔ آن در باورهای اساطیری و فرهنگـی بشـر جسـت‌وجـو می‌شود. *شاهنامه* بزرگترین سند اساطیری و حماسی ایرانی است که شالودهٔ آن بر پایهٔ تضاد است؛ ازاین‌رو تقابل عناصر و شخصیت‌های داستانی و واژگانی بخـش گسـترده‌ای از آن را تشکیل می‌دهد؛ درواقع یکی از پربسامدترین ویژگی‌های شـعر فردوسـی، کـاربرد گسـتردهٔ دوگانگی معنایی و ساختاری است. البته تضاد یکی از آرایه‌هـای ادبـی و مربـوط بـه حـوزهٔ زیبایی‌شناسی سخن است. با تضاد افزون‌بر برجسته‌کردن مطلب، به‌طـور ژرف‌تـر بـر ذهـن مخاطب می‌توان تأثیر گذاشت؛ به بیان دیگر گاهی شاعر برای اینکه مطلبی را روشن کند، از نقطهٔ مقابل آن بهره می‌جوید. این کار به او کمک می‌کند که راحت‌تر مطلب را روشن کنـد. این تضادها و تقابل‌ها را نتیجهٔ هنرمندی شاعر در بیـان شـاعرانه مـی‌تـوان دانسـت. تضـاد موجب ایجاد پیوند بین اجزای کلام می‌شود؛ همچنین تصاویر هنری بسیاری را خلق می‌کند که همگی به سبب باهم‌آیی تداعی‌ای که مبتنی‌بر تضاد است، به همدیگر مربوط می‌شـوند و شاعر این‌گونه تصاویر جذاب و مفاهیم دلنشینی می‌آفریند. در ادامه نمونـه‌ای از تقابـل‌هـای

شاهنامه باتوجه‌به اختلاف نسخه‌ها بیان می‌شود.

سپاهت بدو بازگردد همه — تو باشی رمه گر نیاری دمه
سپاهی که شاهی ببیند چون اوی — بدان بخش و آن رای و آن ماه روی
نخواهد از آن پس به شاهی تو را — بره گاه او را و ماهی تو را
(فردوسی، ۱۳۸٦، د۲: ۳۳۱)

نسخه‌های دست‌نویس کتابخانهٔ پاپ در واتیکان، به نشان ۱۱۸ و دست‌نویس کتابخانهٔ بریتانیا در لندن، به نشان ۱۸۱۸۸ و دست‌نویس کتابخانهٔ بریتانیا در لندن، به نشان ۱۴۰۳ و نسخهٔ ف و دست‌نویس کتابخانهٔ طوپقاپوسرای در استانبول، به نشان، ۱۴۷۹، به‌جای «بره‌گاه» به‌ترتیب «بر گاو»، «بز گاو»، «شود گاو»، «بره‌گاو» ضبط کرده‌اند؛ اما خالقی مطلق در تصحیح خود به‌طور قیاسی واژهٔ «بره‌گاه» را باتوجه‌به نسخه‌های دست‌نویس دارالکتب قاهره، به نشان ۶۰۰۶س و دست‌نویس کتابخانهٔ دانشگاه لیدن، به نشان ۴۹۴ و دست‌نویس کتابخانهٔ دانشگاه آکسفورد، به نشان Ms.sers.c.4 و دست‌نویس کتابخانهٔ طوپقاپوسرای در استانبول، به نشان ۱۴۷۹، «حمل گردد» و دست‌نویس دارالکتب قاهره، به نشان ۷۳، «حمل شود» برگزیده است. گزینش او ازنظر تضاد در سطوح داستانی و ادبی درخور توجه است. برای مثال باتوجه‌به بافت داستان، ترس از به قدرت رسیدن سیاوش در توران‌زمین گرسیوز را بر آن می‌دارد که افراسیاب را علیه او برانگیزد تا از قدرت‌گرفتن سیاووش جلوگیری کند. به همین سبب در ابیات بالا به‌ویژه در بیت منظور، تقابل افراسیاب تورانی و سیاووش ایرانی مشاهده می‌شود. این تقابل در بیت سوم با قراردادن برج حمل (بره) نخستین برج از بروج دوازده‌گانه در برابر برج دوازدهم، یعنی حوت (ماهی) آشکارا دیده می‌شود. این دو برج در کنار هم اوج و فرود مقام سیاوش و افراسیاب را در تمثیل هنرمندانهٔ گرسیوز به بهترین شکل نشان می‌دهد. دربارهٔ گزینش «گاه» به‌جای «گاو» در این ابیات نیز شاعر از صدامعنایی زیبایی بهره برده است؛ زیرا «آه» در کلمهٔ «گاه» و در کلمات سپاه، شاه، ماه، نخواه، برگاه و

آه در واژهٔ ماهی، بر روحیهٔ تأسف و اندوه دلالت می‌کند که متناسب با مضمون ابیات است. این موضوع سببی راستین و هنری بر نپذیرفتن واژهٔ گاو (ثبت‌شده در نسخهٔ کتابخانهٔ پاپ در واتیکان، به نشان ۱۱۸، Ms.Pers؛ دست‌نویس کتابخانهٔ بریتانیا در لندن، به نشان ۱۸۱۸۸؛ دست‌نویس کتابخانهٔ بریتانیا در لندن، به نشان ۱۴۰۳؛ نسخهٔ ف؛ دست‌نویس کتابخانهٔ طوپقاپوسرای در استانبول، به نشان ۱۴۷۹) است. همان‌طور که پیشتر بیان شد، فردوسی باتوجه‌به تناسبی که در معنی و روابط کلمات ایجاد کرده است، کلام خود را به کمک تضاد گسترش می‌دهد و با ایجاد روابط چند لایه بین کلمات و داستان بر فهم و ذوق خواننده برای گشودن روابط و معانی شعرش می‌افزاید.

در نسخه‌ها برای ابیات زیر نیز در تقابل دو عنصر آب و آتش اختلاف وجود دارد:

اگر آسمان بر زمین بر زنی بپری و از آب آتش کنی

(همان: ۱۹۵)

در نسخهٔ کتابخانهٔ بریتانیا در لندن، به نشان ۱۰۳ و دست‌نویس دارالکتب قاهره، به نشان ۶۰۰۶س و دست‌نویس کتابخانهٔ پاپ در واتیکان، به نشان ۱۱۸، Ms.Pers و دست‌نویس کتابخانهٔ دانشگاه لیدن، به نشان ۴۹۴ و دست‌نویس کتابخانهٔ بریتانیا در لندن، به نشان ۱۸۱۸۸، به‌جای واژهٔ «آب»، کلمهٔ «خاک» به کار رفته است. اگر «خاک» به‌جای «آب» (ثبت‌شده در نسخهٔ ف) گزینش شود، تنها زیبایی بلاغی در مصراع، کنایه‌ای ضعیف است؛ اما بیت بالا ــ باتوجه‌به مفهوم ابیات پیش و پس و به استناد مصراع اول، یعنی تقابل زمین و آسمان ـ برپایهٔ تضاد است. شاعر دو عنصر آب و آتش را که هیچ‌گاه با هم گرد نمی‌آیند، در کنار هم نهاده و کنایه‌ای قوی از امری نشدنی ایجاد کرده و با این شیوه تضاد زیبایی آفریده است.

نخستن ز تور اندر آمد بدی که برخاست زو فرهٔ ایزدی

شنیدی که با ایرج کم‌سخن به آغاز کینه چه افکند بن

و ازآن جایگه تا به افراسیاب شدست آتش ایران و توران چو آب

بـــه یـــک جـــای هرگـــز نیامیختنـــد ز پنـــــد و خـــــرد دور بگریختنـــــد

(همان: ۳۳۵)

ابیات بالا نیز برپایهٔ تضاد «ایرج و تور»، «ایران و تـوران»، «آب و آتـش» اسـتوار اسـت. شاعر در بیت چهارم با آوردن نیامیختن آب و آتش با همدیگر، وجود هر واژهٔ دیگری مانند «خراب» (ثبت‌شده در نسخهٔ ف؛ دست‌نویس کتابخانـهٔ عمـومی دولتـی لنینگـراد، بـه نشـان کاتالک درن؛ دست‌نویس کتابخانهٔ ملی پاریس به نشـان ۴۹۳، Suppl.Pers؛ دسـت‌نـویس انستیتوی خاورشناسی فرهنگستان علوم شوروی در لنینگراد؛ دست‌نویس کتابخانهٔ بریتانیا در لندن، به نشان ۱۸۱۸۸) به‌جای واژهٔ «آب» (ثبت‌شده در دست‌نویس کتابخانهٔ بریتانیا در لندن، به نشان، ۱۰۳؛ دست‌نویس دارالکتب قاهره، به نشان ۷۳؛ دست‌نویس کتابخانهٔ دانشگاه لیدن، به نشان ۴۹۴؛ دست‌نویس کتابخانهٔ پاپ در واتیکان، به نشـان ۱۱۸؛ دسـت‌نـویس کتابخانـهٔ دانشگاه آکسفورد، به نشان Ms.sers.c.4؛ دست‌نویس کتابخانهٔ بریتانیا در لندن، بـه نشـان ۱۴۰۳؛ دست‌نویس کتابخانهٔ طوپقاپوسرای در استانبول، به نشـان ۱۵۱۰) را در مصـراع دوم بیت سوم رد می‌کند.

یکـــی نیـــزه زد بـــر کمربنـــد اوی کـــه بگسســـت پـــی‌هـــا و پیونـــد اوی

(همان، د۱: ۳۰۶)

نمونه‌ای دیگر از تضادهای استادانه و زیبای فردوسـی در بیـت بـالا مشـاهده مـی‌شـود. گزینش هر کدام از واژه‌های «پهنا» (ثبت‌شده در نسخهٔ ف؛ دست‌نویس کتابخانـهٔ بریتانیـا در لندن، به نشان، ۱۰۳؛ دست‌نویس دارالکتب قاهره، به نشان ۶۰۰۶س؛ دسـت‌نـویس کتابخانـهٔ پاپ در واتیکان، به نشان ۱۱۸) و «بنیاد» (ثبت‌شده در دست‌نویس کتابخانهٔ عمـومی دولتـی لنینگراد، به نشان کاتالک؛ دست‌نویس دارالکتب قاهره، به نشان ۷۳؛ دسـت‌نـویس کتابخانـهٔ دانشگاه لیدن، به نشان ۴۹۴؛ دسـت‌نـویس کتابخانـهٔ بریتانیـا در لنـدن، بـه نشـان ۱۸۱۸۸) و «خفتان» (ثبت‌شده در دسـت‌نـویس کتابخانـهٔ ملـی پـاریس بـه نشـان ۴۹۳، Suppl.Pers؛

دست‌نویس کتابخانهٔ دانشگاه آکسفورد، به نشان Ms.sers.c.4) و «یکباره» (ثبت‌شده در دست‌نویس کتابخانهٔ بریتانیا در لندن، به نشان ۱۸۱۸۸) به‌جای واژهٔ «پی‌ها» (ثبت‌شده در دست‌نویس کتابخانهٔ طوپقاپوسرای در استانبول، به نشان، ۱۴۷۹؛ دست‌نویس کتابخانهٔ طوپقاپوسرای در استانبول، به نشان ۱۵۱۰) ازنظر معنایی پذیرفتنی است؛ اما انتخاب «پی» و قرارگرفتن آن در کنار «پیوند» افزون بر اشتراکات دیداری، تضاد میان «گسست» و «پیوند» را برجسته‌تر می‌کند؛ البته انتخاب هر واژهٔ دیگری به‌جای «پی‌ها» به محروم‌کردن چشم از بهرهٔ دیداری و هم‌آیی مبتنی‌بر تجانس می‌انجامد که میان دو واژهٔ پی و پیوند وجود دارد.

۵ـ۳ هم‌آیی مبتنی‌بر شکل (هم‌خوانی سیمایی)

شعر هنری است که تأثیر آن بیشتر از راه حس شنوایی است و بیشتر جنبهٔ ذهنی و معنوی دارد؛ اما گاهی ازنظر دیداری و چینش واژگانی نیز درخور توجه است. این ویژگی که از آن به جلوهٔ عینی و ظاهری شعر یاد می‌شود، گونه‌ای از لذت دیداری به خواننده می‌بخشد. درواقع شعر یکی از جلوه‌های زیبایی است که در آن «نه‌تنها از صدای کلمات باید بهره گرفت؛ بلکه باید از شکل آنها نیز بهره برد» (رحمدل و روشان، ۱۳۸۸: ۹۸)؛ زیرا بهترین ملاک زیبایی یک اثر، لذت تماشاگر و بیننده است. وقتی شگرد ادبی در تماشاگر لذت آفریند، درحقیقت وظیفهٔ خود را خوب انجام داده است (دانشور، ۱۳۹۳: ۵۷). ازاین‌رو شاعران گاه با برجسته‌کردن شکل بیرونی شعر، در کنار محتوا و معنای درونی آن، با استفاده از ابزارهای مشخصی مانند انواع جناس، به‌ویژه جناس خطی و گونه‌های مختلف تکرار مثل تکرار واژگانی و تکرار قافیه و ردیف به این ویژگی شعر توجه نشان داده‌اند. شعر فردوسی نیز بی‌بهره از این ویژگی نیست و از جنبه‌های مختلف دیداری درخور توجه است.

ببودیم تا جنگ جوید درست در آشتی او گشاد از نخست

(فردوسی، ۱۳۸٦، د۲: ۲٦٤)

در بیت بالا در دست‌نویس کتابخانهٔ طوپقاپوسرای در استانبول، به نشان ۱۴۷۹ و

دست‌نویس دارالکتب قاهره، به نشان ۷۳ و دست‌نویس کتابخانهٔ بریتانیا در لنـدن، بـه نشـان ۱۸۱۸۸، به‌جای واژهٔ «درست»، «نجست» به کار رفته است. البتـه باتوجـه‌بـه بافـت داسـتان گزینش خالقی مطلق، یعنی واژهٔ «درست» (ثبت‌شده در نسخهٔ ف و دسـت‌نـویس کتابخانـهٔ بریتانیا در لندن، به نشان ۱۸۱۸۸) درست به نظر می‌آید و می‌تـوان بـاتوجـه‌بـه مـتن، آن را توجیه کرد؛ اما ذوق، واژهٔ «نجست» را پذیرفتنی‌تر مـی‌دانـد؛ زیـرا از سـه نظـر بـا رویکـرد زیبایی‌شناسی درخور تبیین است؛ نخست، اشتراکات واجی بیشتر در قافیه بر بار موسـیقایی بیت می‌افزاید؛ دوم، لذت دیداری است که چشم از دیدن شکل نوشتاری دو واژهٔ «نجسـت» و «نخست» می‌برد؛ سوم جناس اختلافی و جناس مصحف میان دو واژه است که بـر لـذت خواننده می‌افزاید.

بـــدو گفـــت شـــاها انوشـــه بـــدی روان را بـــه دیـــدار توشـــه بـــدی

(همان: ۳۶۳)

نمونه‌ای دیگر از تصحیف هنرمدانهٔ شاعر در بیت بالا مشاهده می‌شود؛ البته این بیـت در چند نسخه نیز با اختلاف ثبت شده است. در دست‌نویس کتابخانهٔ دانشگاه لیـدن، بـه نشـان ۴۹۴ و دست‌نویس کتابخانهٔ دانشگاه آکسـفورد، بـه نشـان Ms.sers.c.4، مصـراع دوم بـه صورت «همیشه ز تو دور دست بدی» آمده است. انتخاب این مصراع ازنظر معنایی مشکلی نخواهد داشت؛ اما با گزینش آن، شعر از چند صنعت زیبایی‌آفرین محروم خواهد شد؛ یکی از این صنایع ردیف است که با تکرار، غنای موسیقایی بیت را می‌افزاید؛ دیگر آنکه چشم از لذت دیداری در بین دو واژهٔ متجانس «نوشه» و «توشه» محروم خواهد شد.

شاعر در این دو بیت در قالب جناس مضارع و به‌ویژه جناس خـط (مصـحف) کـه کلمـات متجانس در نوشتار یکی و در نقطه‌گذاری و معنا مخالف اند، هـم ازنظـر دیـداری و هـم ازنظـر شنوایی خواننده را تحت تأثیر گزینش زیبای خود قرار می‌دهد، درواقـع «تـأثیر دیـداری سـروده همراه با تأثیر شنیداری نوعی ابتکار و گونه‌ای برجسته‌سازی است» (سنگسری، ۱۳۸۵: ۲۶۲) کـه

شاعری مانند فردوسی در جای‌جای *شاهنامه* به این نکته توجه داشته است. در سراسر *شاهنامه* شواهد بسیاری از اشتراکات نوشتاری می‌توان دید که از آگاهی ناخودآگاه و حتی گاهی آگاهانهٔ شاعر به این ویژگی بارز زیبایی نشان دارد؛ به این ویژگی در مطالعات جدیدی ادبی‌ـ بلاغی «حظ بصری» می‌گویند که در ادامه به برخی از آنها اشاره می‌شود.

به توران چو هومان و چون بارمان دلیر و سپهبد نبود این زمان
(فردوسی، ۱۳۸٦، د۲: ۱۲۹)

بی‌گمان شاعر به اشتراکات ظاهری و هم‌نوازی «ز» و «ر» در قافیهٔ «بارمان» و «زمان» توجه داشته است؛ به‌گونه‌ای‌که این موضوع از نگاه تیزبین مصحح در گزینش «زمان» به‌جای «گمان» (ثبت‌شده در دست‌نویس کتابخانهٔ بریتانیا در لندن، به نشان ۱۰۳؛ دست‌نویس دارالکتب قاهره، به نشان ۶۰۰۶س؛ دست‌نویس دارالکتب قاهره، به نشان ۷۳؛ دست‌نویس کتابخانهٔ ملی پاریس به نشان ۴۹۳؛ دست‌نویس کتابخانهٔ دانشگاه آکسفورد، به نشان Ms.sers.c.4؛ دست‌نویس کتابخانهٔ بریتانیا در لندن، به نشان ۱۸۱۸۸؛ دست‌نویس کتابخانهٔ بریتانیا در لندن، به نشان ۱۴۰۳؛ دست‌نویس کتابخانهٔ طوپقاپوسرای در استانبول، به نشان ۱۵۱۰) دور نبوده است.

تو افتاده‌ای بی‌گمان در گمان یکی راه برگیر و بفکن کمان
(همان: ۵۳)

در بیت بالا نیز گزینش واژهٔ «عنان» (ثبت‌شده در نسخهٔ ف) و یا «بمان» (ثبت‌شده در دست‌نویس کتابخانهٔ بریتانیا در لندن، به نشان ۱۸۱۸۸) به‌جای واژهٔ «کمان»، سبب محروم‌شدن خواننده از درک اشتراکات واجی و همنوایی و لذت دیداری‌ای خواهد شد که میان واژهٔ «کمان» و «گمان» در سراسر بیت وجود دارد.

مرا نیز گاه جوانی کمان چنین بود و اکنون دگر شد گمان
(همان: ۲۹۲)

در بیت بالا گزینش «گمان» (ثبت‌شده در نسخهٔ ف؛ دست‌نویس کتابخانهٔ طوپقاپوسرای در استانبول، به نشان ۱۴۷۹؛ دست‌نویس کتابخانهٔ عمومی دولتی لنینگراد، به نشان کاتالک درن؛ دست‌نویس دارالکتب قاهره، به نشان ۷۳؛ دست‌نویس کتابخانهٔ دانشگاه لیدن، به نشان ۴۹۴؛ دست‌نویس کتابخانهٔ ملی پاریس به نشان ۴۹۳؛ دست‌نویس کتابخانهٔ دانشگاه آکسفورد، به نشان Ms.sers.c.4؛ دست‌نویس کتابخانهٔ بریتانیا در لندن، به نشان ۱۰۳؛ دست‌نویس کتابخانهٔ بریتانیا در لندن، به نشان ۱۸۱۸۸؛ دست‌نویس کتابخانهٔ بریتانیا در لندن، به نشان ۱۴۰۳؛ دست‌نویس انستیتوی خاورشناسی فرهنگستان علوم شوروی در لنینگراد به نشان ۱۶۵۴؛ دست‌نویس کتابخانهٔ طوپقاپوسرای در استانبول، به نشان ۱۵۱۰) به‌جای «توان» (ثبت‌شده در دست‌نویس دارالکتب قاهره، به نشان ۶۰۰۶س) و «زمان» (ثبت‌شده در دست‌نویس کتابخانهٔ بریتانیا در لندن، به نشان، ۱۰۳) از این جمله است.

نمونه‌های دیگر:

گزینش «شتاب» به‌جای «خواب» (ثبت شده در دست‌نویس کتابخانهٔ طوپقاپوسرای در استانبول، به نشان ۱۴۷۹؛ دست‌نویس کتابخانهٔ عمومی دولتی لنینگراد، به نشان کاتالک درن؛ دست‌نویس دارالکتب قاهره، به نشان ۷۳؛ دست‌نویس کتابخانهٔ بریتانیا در لندن، به نشان ۱۸۱۸۸) در قافیهٔ شتاب و افراسیاب نمونه‌ای دیگر از این نوع است:

به خواب و به آرامش آمد شتاب بغلتید بر جامه افراسیاب

(همان: ۲٤۸)

گزینش «سرافشان» در نسخهٔ ف به‌جای «خفتان» در دست‌نویس کتابخانهٔ بریتانیا در لندن، به نشان ۱۰۳ و دست‌نویس انستیتوی خاورشناسی فرهنگستان علوم شوروی در لنینگراد و «درخشان» در نسخهٔ «و» در قافیهٔ درفشان و سرافشان از این نوع است:

همه با سنان درفشان شدند ابا تیغ و گرز سرافشان شدند

(همان: ۱۱۲)

درواقع واج‌آرایی و هم‌نوازی چند واج که آوا و شکل نزدیک به هم دارند مانند «س، ش»، «ک، گ» و «ر، ز» و... دست‌به‌دست هم می‌دهند و با همراهی و همکاری به‌جا و هنرمندانهٔ خود بر گیرایی و انسجام ظاهری شعر می‌افزایند.

۵ـ۳ هم‌آیی مبتنی‌بر مجاورت

توجه به صورت و حالت فیزیکی حروف و کلمات و شیوهٔ قرارگرفتن آنها در محور هم‌نشینی کلام به‌گونه‌ای‌که باعث برجستگی سخن شود، از ویژگی هایی است که همواره منظور شاعران بوده است. به همین سبب در برگزیدن واژگان با دقت بسیار به جنبه‌های مختلف حروف و کلمات توجه کرده‌اند. آنان بر آن بوده‌اند تا واژه‌ها در بافت و ترکیب کلام نوعی تجلی و ظهور آشکارتری از خود نشان دهند و در رساندن مفهوم منظور شاعر مؤثرتر باشند. ازاین‌رو در محور همنشینی گاهی واژه‌هایی را برگزیده‌اند که با وجود موسیقایی‌ترکردن کلام، خواننده را مجذوب انتخاب خود می‌کنند؛ به‌گونه‌ای‌که خواننده نمی‌تواند واژهٔ دیگری را به‌جای واژهٔ انتخابی شاعر قرار دهد؛ زیرا دیگر، سخن آن شیرینی و جذابیت نخستین را نخواهد داشت. شفیعی کدکنی از این ویژگی با عنوان جادوی مجاورت یاد می‌کند. این ویژگی در شعر شاعران برجستهٔ ایرانی به‌ویژه مولوی بسیار است؛ شاعران بزرگ آگاهانه یا ناآگاهانه بخشی از خلاقیت هنری خود را در حوزهٔ جادوی مجاورت نشان داده‌اند؛ به‌گونه‌ای‌که کمتر شاعری است که شعرهای خوبی از او بدون بهره‌بردن از جادوی مجاورت برجا مانده باشد. جلوه‌های جادوی مجاورت را در باهم‌آیی‌های مختلفی مانند هم‌آیی قافیه، به‌ویژه قافیه‌های درونی و تسجیع و جناس و اشتقاق می‌توان مشاهده کرد؛ شاعران خلاق با استادی و زیبایی بسیار و فارغ از هر نوع تصنع و تکلف از آنها بهره برده‌اند (ر.ک: شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۴۲۱–۴۰۷). در ادامه تعدادی از ابیات بررسی می‌شود که در نسخه‌های مختلف با اختلاف آمده است.

چغـــانی چـــو فرطـــوس لشـــکرفروز گهـــــار گهـــــانی گـــــوگردســـــوز
(فردوسی ۱۳۸٦، د۳: ۱۵۲)

خواننده در مصراع دوم بیت بالا با مجموعهٔ منسجمی از باهم‌آیی‌های مبتنی‌بـر جنـاس و شبه اشتقاق روبه‌رو می‌شود. برای مثال اگر به جای واژهٔ «گهانی»[۲] (دربارهٔ معنا و جـای ایـن مکان، گمان‌های متعددی وجود دارد) (ثبت‌شده در دست‌نویس کتابخانهٔ پاپ در واتیکان، به نشان ۱۱۸)، واژهٔ «جغانی» (ثبت‌شده در دست‌نویس کتابخانهٔ طوپقاپوسرای در استانبول، بـه نشان ۱۵۱۰؛ دست‌نویس کتابخانهٔ عمومی دولتی لنینگراد، به نشان کاتالک درن؛ دست‌نویس دارالکتب قاهره، به نشان ۷۳؛ دسـت‌نـویس کتابخانـهٔ بریتانیـا در لنـدن، بـه نشـان ۱۸۱۸۸؛ دست‌نویس کتابخانهٔ دانشگاه لیدن، به نشان ۴۹۴؛ دست‌نویس کتابخانهٔ ملی پاریس به نشـان ۴۹۳؛ دست‌نویس انستیتوی خاورشناسی فرهنگستان علـوم شـوروی در لنینگـراد بـه نشـان ۱۶۵۴؛ دست‌نویس کتابخانهٔ دانشگاه آکسفورد، بـه نشـان Ms.Sers.c.4) قـرار داده شـود، بی‌تردید از جادوی مجاورت که منظور شاعر بوده است، دور می‌شویم. همچنین اگر به‌جای «گهار» (ثبت‌شده در دست‌نویس کتابخانـهٔ بریتانیـا در لنـدن، بـه نشـان ۱۰۳؛ دسـت‌نـویس دارالکتب قاهره، به نشان ۶۰۰۶س؛ دست‌نویس دارالکتب قاهره، به نشان ۷۳؛ دسـت‌نـویس کتابخانهٔ دانشگاه لیدن، به نشان ۴۹۴؛ دست‌نویس کتابخانهٔ بریتانیا در لندن، به نشـان ۱۴۰۳؛ دست‌نویس کتابخانهٔ دانشگاه آکسـفورد، بـه نشـان Ms.sers.c.4؛ دسـت‌نـویس کتابخانـهٔ بریتانیا در لندن، به نشان ۱۸۱۸۸) «کهال» (ثبت شده در دست‌نویس انسـتیتوی خاورشناسـی فرهنگستان علوم شوروی در لنینگراد به نشان ۱۶۵۴) و «کمانی» (ثبـت‌شـده در نسـخهٔ ف؛ دست‌نویس کتابخانهٔ بریتانیا در لندن، به نشان ۱۸۱۸۸؛ دست‌نویس کتابخانـهٔ طوپقاپوسـرای در استانبول، به نشان ۱۵۱۰؛ دست‌نویس کتابخانهٔ ملی پاریس به نشـان ۴۹۳؛ دسـت‌نـویس انستیتوی خاورشناسی فرهنگستان علوم شوروی در لنینگـراد بـه نشـان ۱۶۵۴) و «کشـانی» (ثبت شده در دست‌نویس کتابخانهٔ طوپقاپوسرای در استانبول، به نشان ۱۴۷۹؛ دسـت‌نـویس

کتابخانهٔ عمومی دولتی لنینگراد، به نشان کاتالک درن؛ دست‌نویس کتابخانهٔ پاپ در واتیکان، به نشان ۱۱۸) قرار داده شود، پیوند موجود در سایهٔ تناسبات ظاهری و هم‌نوایی بین دو واژهٔ «گهار» و «گهان» از بین خواهد رفت. درحقیقت افزون‌بر از بین بردن اتحاد و انسجام، تأثیر جادوی مجاورت احساس نخواهد شد و از شگفتی خواننده و شنونده کاسته می‌شود. درواقع شاعر در سایهٔ جادوی مجاورت «در طیف مغناطیسی وزن و قافیه‌ها هرگونه تعارض یا ناهمگونی که میان کلمات باشد را از بین برده و کاری کرده که اصلا دیده نشود» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۴۱۹).

یکی گاودیدم چو باغ بهار سراپای نیرنگ و رنگ و نگار

(فردوسی، ۱۳۸٦، د۱: ٦۵)

در این بیت نیز باهم‌آیی و مجاورت منسجم واژگان «نیرنگ»، «رنگ»، «نگار» (متن برابر با دست‌نویس‌های دیگر است) افزون‌بر آرایهٔ تکرار، رنگارنگی گاو برمایه را در سه مرحله در گوش طنین‌انداز می‌کند و بر آن تأکید می‌ورزد. همچنین حضور این سه واژه با وجود تنوع معنایی به سبب گزینش استادانهٔ شاعر، چنان خوش در کنار هم نشسته‌اند که خواننده این تنوع معنایی را نمی‌بیند و از جنبهٔ دیداری و شنیداری از این مجاورت بهره‌مند می‌شود. پذیرش «سراپای او پر از رنگ و نگار» (ثبت‌شده در دست‌نویس کتابخانهٔ بریتانیا در لندن، به نشان ۱۸۱۸۸) به‌جای «سراپای نیرنگ و رنگ و نگار» از تکرار دلنشین در مصراع می‌کاهد و هم‌آیی منسجم بین واژه‌ها را از بین می‌برد؛ همچنین بیت را از مجاز موجود در واژهٔ نیرنگ نیز محروم می‌کند.

همه گرد بر گرد ما لشکر است خور بارگی خار گر خاور است

(همان، د۳: ۱۵۰)

نمونهٔ دیگر از مجاورت در بیت بالا مشاهده می‌شود. حذف «خار» در مصراع دوم و قراردادن واژهٔ «همه» (ثبت‌شده در نسخهٔ ف؛ دست‌نویس کتابخانهٔ طوپقاپوسرای در

استانبول، به نشان ۱۴۷۹؛ دست‌نویس دارالکتب قاهره، به نشان ۶۰۰۶س؛ دست‌نویس کتابخانهٔ بریتانیا در لندن، به نشان ۱۸۱۸۸؛ دست‌نویس کتابخانهٔ طوپقاپوسرای در استانبول، به نشان ۱۵۱۰؛ دست‌نویس کتابخانهٔ عمومی دولتی لنینگراد، به نشان کاتالک درن؛ دست‌نویس دارالکتب قاهره، به نشان ۷۳؛ دست‌نویس کتابخانهٔ دانشگاه لیدن، به نشان ۴۹۴؛ دست‌نویس کتابخانهٔ ملی پاریس به نشان ۴۹۳؛ دست‌نویس کتابخانهٔ عمومی دولتی لنینگراد، به نشان کاتالک درن؛ دست‌نویس کتابخانهٔ دانشگاه آکسفورد، به نشان Ms.sers.c.4؛ دست‌نویس کتابخانهٔ بریتانیا در لندن، به نشان ۱۸۱۸۸) و یا «زیر ما» (ثبت‌شده در نسخهٔ دست‌نویس کتابخانهٔ پاپ در واتیکان، به نشان ۱۱۸، Ms.Pers) خواننده را از لذت همنوایی واژه‌ها در سایهٔ جادوی مجاورت محروم می‌کند.

به دیبا زمین کرده طاووس‌رنگ ز دینار دیبا چو پشت پلنگ

(همان: ۳۲۰)

در این بیت نیز اگر به‌جای واژهٔ «دیبا» و «دینار» هر واژهٔ دیگری گزینش شود، بیت از زیبایی برخاسته از مجاورت «دیبا» و «دینار» (ثبت‌شده در نسخهٔ ف) و لذت دیداری آنها در کنار هم، دور شده است؛ اگر به‌جای واژهٔ دیبا کلمهٔ «گوهر» (ثبت‌شده در دست‌نویس کتابخانهٔ بریتانیا در لندن، به نشان ۱۰۳) قرار داده شود، شاید ازنظر معنا پذیرفتنی باشد؛ اما دیگر هم‌آیی منسجم بین دیبا و دینار وجود نخواهد داشت. دربارهٔ گزینش «به دینار خرگاه» (ثبت‌شده در نسخهٔ کتابخانهٔ بریتانیا در لندن، به نشان ۱۴۰۳) یا «دیبا و درهم» (ثبت‌شده در دست‌نویس کتابخانهٔ طوپقاپوسرای در استانبول، به نشان ۱۴۷۹؛ دست‌نویس کتابخانهٔ طوپقاپوسرای در استانبول، به نشان ۱۵۱۰) نیز همین حالت وجود دارد. به‌طورکلی با گزینش هریک از نسخه‌ها به‌جز نسخهٔ ف، بیت از قلمرو جادوی مجاورت و تأثیر جادویی آن دور می‌شود.

بـــدو گفـــت گیـــو ای گـــو بـــی‌خـــرد تـــو گفتـــی کـــه ایـــن آب مـــردم خـــورد
(همان، د۱: ٤٤٨)

گزینش دو کلمهٔ متجانس «گیو» و «گو» (ثبت‌شده در نسخهٔ ف؛ دست‌نویس کتابخانهٔ بریتانیا در لندن، به نشان ۱۸۱۸۸؛ دست‌نویس کتابخانهٔ طوپقاپوسرای در استانبول، به نشان ۱۵۱۰) در بیت بالا و نپذیرفتن «سگ بی‌خرد» (ثبت‌شده در دست‌نویس کتابخانهٔ بریتانیا در لندن، به نشان ۱۰۳؛ دست‌نویس دارالکتب قاهره، به نشان ۷۳) و «کم کم‌خرد» (ثبت‌شده در دست‌نویس کتابخانهٔ طوپقاپوسرای در استانبول، به نشان ۱۴۷۹؛ دست‌نویس کتابخانهٔ عمومی دولتی لنینگراد، به نشان کاتالک درن؛ دست‌نویس کتابخانهٔ ملی پاریس به نشان ۴۹۳؛ دست‌نویس انستیتوی خاورشناسی فرهنگستان علوم شوروی در لنینگراد به نشان ۱۶۵۴) و «بد بی‌خرد» (ثبت‌شده در دست‌نویس کتابخانهٔ دانشگاه لیدن، به نشان ۴۹۴؛ دست‌نویس کتابخانهٔ پاپ در واتیکان، به نشان ۱۱۸، Ms.Pers؛ دست‌نویس کتابخانهٔ دانشگاه آکسفورد، به نشان Ms.sers.c.4؛ دست‌نویس کتابخانهٔ بریتانیا در لندن، به نشان ۱۸۱۸۸) از این جمله است.

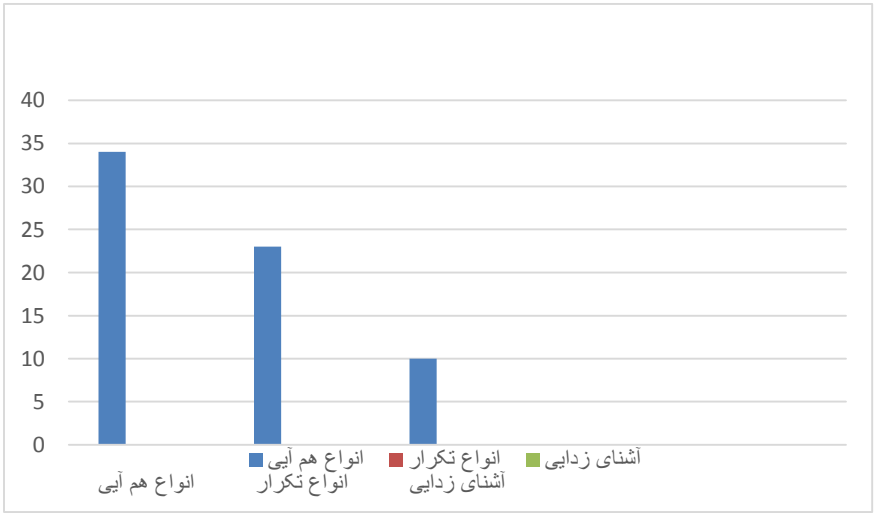
بـــزد بـــر کمربنـــد گردآفریـــد زره بـــر بـــرش یـــک‌بـــه‌یـــک بردریـــد
(همان، د۲: ۱۳۳)

گزینش «تنش» (ثبت شده در نسخهٔ ف؛ دست‌نویس دارالکتب قاهره، به نشان ۶۰۰۶س؛ دست‌نویس کتابخانهٔ ملی پاریس به نشان ۴۹۳؛ دست‌نویس کتابخانهٔ بریتانیا در لندن، به نشان ۱۸۱۸۸؛ دست‌نویس دارالکتب قاهره، به نشان ۷۳؛ دست‌نویس کتابخانهٔ پاپ در واتیکان، به نشان ۱۱۸؛ دست‌نویس کتابخانهٔ بریتانیا در لندن، به نشان ۱۴۰۳؛ دست‌نویس انستیتوی خاورشناسی فرهنگستان علوم شوروی در لنینگراد به نشان ۱۶۵۴؛ دست‌نویس کتابخانهٔ دانشگاه آکسفورد، به نشان Ms.sers.c.4؛ دست‌نویس کتابخانهٔ بریتانیا در لندن، به نشان ۱۸۱۸۸) خواننده را از هم‌آیی زیبای «بر برش» (ثبت‌شده در دست‌نویس کتابخانهٔ بریتانیا در لندن، به نشان ۱۸۱۸۸) بی‌بهره خواهد کرد.

٦ـ نتیجه‌گیری

گزینش نسخه‌بدل‌های *شاهنامه* برپایهٔ صنایع زیبایی‌آفرین کلام مانند آشنایی‌زدایی، ایجاز، انواع مختلف هم‌آیی ازجمله هم‌آیی مبتنی‌بر مجاورت، شکل، تضاد و انواع گوناگون تکرار، مانند صدامعنایی، تأکید و تصدیر، در انتخاب نسخه‌ها و تحلیل ابیات ازنظر اصول زیبایی‌شناسی ادبی درخور توجه و توجیه است. دقت در *شاهنامه* بیان‌کنندهٔ این واقعیت است که فردوسی در جایگاه یکی از پیامبران ادب فارسی هیچ‌گاه از توجه به توانمندی‌های زبان ادبی غافل نبوده است. بنابراین لازم است افزون‌بر در نظر گرفتن اصول علمی در گزینش نسخه‌بدل، به جنبه‌های ادبی و زیبایی‌شناختی شعر او نیز توجه شود. گفتنی است در میان این صنایع، دو عنصر هم‌آیی (تناسب) و تکرار بیش از عناصر دیگر خودنمایی می‌کنند. تأکید شاعر بر این عوامل نشان‌دهندهٔ نبوغ و خلاقیت هنری اوست. شاعر توانسته است از یک‌سو باهم‌آیی، به شکل گسترده و متنوع در محور هم‌نشینی، شبکهٔ متداخلی از انواع ارتباطات درون بافت شعری ایجاد کند؛ همچنین در بسیاری از ابیات چندین پیام آهنگینِ زبانی و ادبی و تصویری را بیافریند. تکرار، پایهٔ بسیاری از صنایع زیبایی‌آفرین کلام در سطوح مختلف شعر است و شاعر با کاربرد آن افزون‌بر تقویت و ایجاد موسیقی (درونی و بیرونی) به استواری لحن و تأکید و برجسته‌کردن مضمون دست می‌یابد؛ گفتنی است اهمیت و زیبایی آفرینش‌های هنری در کلام فردوسی در این است که نشانی از تصنع و تزیین در آن نیست و این موضوع در کنار خلاقیت و هنرمندی شاعر، بیانگر آشنایی او با روح و توانمندی‌های گستردهٔ زبان فارسی است.

دقت نظر در تصحیح خالقی مطلق از *شاهنامه* نشان می‌دهد که او افزون‌بر رعایت اصول نسخه‌شناسی علمی، هرگز از توجه به جنبه‌های ذوقی و هنری حاکم بر شعر فارسی و کلام فردوسی غافل نبوده است؛ به‌گونه‌ای‌که تصحیح او، جزو تصحیحات زیبایی‌شناسانهٔ *شاهنامه* قرار می‌گیرد. در زیر نمودار تقریبی فراوانی صنایع بررسی‌شده، نشان داده شده است.



شکل ۱: شمار تقریبی انواع صنعت‌های بدیعی بررسی‌شده

پی‌نوشت‌ها

۱. ل۲: جرس زنگ. س۲: جرس‌ها ز زنگ. ف. به زین اندون بد جرس‌ها و زنگ. ل: به زرین و سیمین جرس‌های زنگ. س: به زین اندر آویخت زرینه زنگ. ق۲: به سیمین دوال و جرس‌های زنگ. لی. آو بر آن بربسته جرس‌ها و زنگ. ل۳: به زرین جرس‌ها و آوای زنگ. متن: ق. لن. و. لن۲. ب.

۲. گهان: جلال‌الدین کزازی دربارهٔ وجود مکانی به نام «گهان» می‌گوید: «سرزمینی را بدین نام نمی‌شناسیم، می‌تواند بود که «گهان» ریخت پارسی‌شده از «جهان» باشد که آن نیز خود ریختی است از «جیحان». «جیحان» و «سیحان» نام‌هایی است که تازیان برپایهٔ رودهای «جیحون» و «سیحون» بر رودهای «سروس» و «پیراموس» نهاده‌اند. جغرافیدانان سدهٔ هفتم هجری ازجمله ابوالفداء در *تقویم‌البلدان* آورده‌اند که مردم در روزگار او رود «جیحان» را که به پرآبی فرات بوده «جهان» می‌خوانده‌اند، شاید «گهان» نامی است که ایرانیان بر سرزمینی نهاده‌اند که بر کنار رود «جهان» دامان گسترده و از شهرهای نامدار آن یکی «مصیصه» بوده است و دیگری «طرسوس» (کزازی، ۱۳۸۵: ۵۳۸).

منابع

۱- امید، جواد (۱۳۶۹). «گامی بلند در زیبایی‌شناسی شعر فارسی»، *چیستا*، شمارهٔ ۷۰، ۱۳۸۸-۱۳۷۱.

۲- امیدسالار، محمود (۱۳۸۹). «خالقی مطلق و فن تصحیح متون»، *بخارا*، شمارهٔ ۷۶، ۲۱۶-۲۱۱.

۳- امین، حسن (۱۳۸۷). «تعریف شعر»، *حافظ*، شمارهٔ ۵۰، ۳۰-۲۲.

۴- انوری، اوحدالدین (۱۳۳۷). دیوان، تصحیح سعید نفیسی، تهران: پیروز.

۵- بیگ‌محمدی، محمدرحیم (۱۳۷۴). *ابن شهر آشوب*، تهران: سازمان تبلیغات اسلامی.

۶- پرین، لارنس (۱۳۷۳). *دربارهٔ شعر*، مترجم فاطمه راکعی، تهران: اطلاعات.

۷- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۱). *سفر در مه*، تهران: نگاه.

۸- ---------- (۱۳۸۲). *گمشدهٔ لب دریا*، تهران: سخن.

۹- تری، ایگلتون (۱۳۸۰). *پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی*، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: نشر مرکز.

۱۰- حمیدیان، سعید (۱۳۸۳). *درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی*، تهران: ناهید.

۱۱- خانلری، پرویز (۱۳۷۷). *هفتاد سخن* ج ۱، تهران: توس.

۱۲- خان‌محمدی، محمدحسین (۱۳۸۴). *آشنایی با آرایه‌های سخن*، قم: مهر امیرالمومنین.

۱۳- دانشور، سیمین (۱۳۹۳). *علم الاجمال و جمال در ادب فارسی*، تهران: قطره.

۱۴- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷). *لغت‌نامه*، تهران: دانشگاه تهران.

۱۵- دیچر، دیوید (۱۳۷۳). *شیوه‌های نقد ادبی*، ترجمهٔ محمدتقی صدقیانی و دکتر غلامحسین یوسفی، تهران: نشر علمی.

۱۶- رحمدل، غلامرضا؛ روشان، حسن (۱۳۸۸). «موسیقی دیداری در شعر شاملو»، *دانشکده علوم انسانی دانشگاه سمنان*، زمستان، شمارهٔ ۲۸، ۹۵-۱۰۶.

۱۷- سنگسری، محمدرضا (۱۳۸۵). *پرسه در سایهٔ خورشید*، تهران: لوح زرین.
۱۸- شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۲)، *رستاخیز کلمات*، تهران: سخن.
۱۹- شمیسا، سیروس (۱۳۸۳). *نگاهی تازه به بدیع*، تهران: میترا.
۲۰- صفوی، کوروش (۱۳۷۹). *درآمدی بر معناشناسی*، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
۲۱- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۶). *شاهنامه*، مصحح جلال خالقی مطلق، تهران: مرکز دایرهٔالمعارف بزرگ اسلامی.
۲۲- علیزاده، ناصر (۱۳۸۳). «تنوع نسبت‌ها در تناسبات حافظ»، *نامهٔ پارسی*، سال نهم، شمارهٔ ۲، ۹۸-۷۹.
۲۳- علوی مقدم، مهیار (۱۳۷۷). *نظریه‌های نقد ادبی معاصر (صورتگرایی و ساختارگرایی)*، تهران: نشر سمت.
۲۴- کزازی، جلال‌الدین (۱۳۸۵). ***نامهٔ باستان***، ج۴، تهران: سمت.
۲۵- مایل هروی، نجیب (۱۳۸۰). ***تاریخ نسخه‌پردازی و تصحیح انتقادی نسخه‌های خطی***، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
۲۶- متحدین، ژاله (۱۳۵۴). «تکرار ارزش صوتی و بلاغی آن»، **مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی**، سال سوم، شمارهٔ ۴۳، ۵۳۰-۴۸۳.
۲۷- نجفی، ابوالحسن (۱۳۷۵). **حافظ نسخه نهایی**، بیست و پنج مقاله در نقد کتاب، زیر نظر نصرالله پورجوادی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
۲۸- وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۷۹). **بدیع از دیدگاه زیباشناسی**، تهران: دوستان.
۲۹- ولک، رنه؛ وارن، آستین (۱۳۷۳). «سنجش اثر ادبی»، **ادبیات داستانی**، شمارهٔ ۲۳، ۳۰-۳۰.یلمه‌ها، احمدرضا(۱۳۹۰). بررسی و تحلیل نوعی از تصرفات کاتبان در نسخه‌های خطی، **پژوهشنامه زبان و ادبیات فارسی**، سال سوم، شماره نهم، ۱۶۲-۱۳۹.