

فصلنامه پژوهشنامه نسخه‌شناسی متون نظم و نثر فارسی

سال دوم، شماره سوم، بهار ۱۳۹۶

نقش زیبایی‌شناسی در گزینش نسخه‌های شاهنامه 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 باتوجه به ریشه‌داربودن عنصر زیبایی در آن، کار دشواری است. به همین سبب تصحیح‌کنندگان متون ادبی با در نظر گرفتن روش‌های علمی که پایه 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. از این رو بررسی این متون نیازمند ذوق و دانش و بینش گسترده‌ای به‌ویژه در زمینه علوم بلاغی است؛ تجربه تصحیح‌کنندگانی مانند جلال خالقی مطلق در تصحیح شاهنامه فردوسی تأییدکننده همین موضوع است. نگارندگان در این پژوهش می‌کوشند تا نقش زیبایی‌شناسی را در گزینش نسخه‌بدل‌های شاهنامه در

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۱/۲۰

۱ تاریخ وصول: ۱۳۹۵/۸/۱۲

۲ ah.goli@yahoo.com

۳ fatemehmanavi68@gmail.com

تصحیح استاد جلال خالقی مطلق بررسی کنند. این بررسی با توجه به علوم بلاغی به‌ویژه 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

۱- مقدمه

احیاء آثار مکتوب، سنت هویت‌زبانی و فرهنگی در هر جامعه‌ای و راهی برای شناخت بهتر فرهنگ و تمدن آن جامعه است؛ دانش نقد و تصحیح متون همواره می‌کوشد تا با بررسی نسخه‌های خطی گذشتگان، غبار فراموشی و تحریف را از میراث مکتوب بزداید و آنها را به‌طور مقبول و شایسته به جامعه علمی و ادبی ارائه کند. «بر این اساس، توجه به احیا و تصحیح متون علاوه بر روشن شدن بخش‌هایی از تمدن و فرهنگ اسلامی، نمایانگر هویت و حیثیت ایرانی فارسی‌زبانان است» (یلمه‌ها، ۱۳۹۰، ۱۴۰). گفتنی است تصحیح متون در ایران پیشینه‌ای طولانی دارد و به صورت علمی از «سده سوم هجری آغاز گردیده و در طول قرن‌های متمادی تحولات بسیاری را پشت سر گذاشته است؛ اما تصحیح متون با رواج صنعت چاپ به مرحله نوینی گام گذاشت و توجه اصحاب علم و فرهنگ را به خود جلب کرد؛ برای نمونه برای نخستین بار در هندوستان برخی نسخه‌های خطی با تصحیحات ذوقی به چاپ رسید؛ ولی اسلوب تصحیح انتقادی در اواخر سده نوزدهم و اوایل سده بیستم به اتمام 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 عرصه ادب و فرهنگ است. به‌طور کلی تصحیح و نقد متون مراحل چهارگانه‌ای را پشت سر گذاشته است:

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

(۲) دوره چاپ انتقادی یا منقح: در این دوره به همت یک یا چند پژوهنده نسخه‌شناس، چاپ جدیدی عرضه می‌شود که دیر یا زود چاپ‌های دوره نخست را به فراموشی می‌سپارد. پژوهندگان این آثار با زبان کم‌ویش کهنه 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) مرحله سوم، دوره چاپ‌های نهایی است. در این مرحله به یاری چاپ‌های انتقادی دوره دوم و نسخه‌های کهن‌تر و نزدیک به عصر نویسنده، چاپی به دست می‌آید که آن را نسخه نهایی و کمابیش کامل می‌توان به شمار آورد.

(۴) مرحله چهارم، دوره 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). برپایه 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 غلط‌های متن به وسیله علم و تصحیح آن غلط‌ها توسط هنر» (امیدسالار، ۱۳۸۹: ۲۱۴)؛ درحقیقت تصحیح‌کننده 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 گردآوری شده و علمی رایج تصحیح نمی‌توان تکیه کرد؛ بلکه باید افزون بر 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 کلمه مشکوک و مناسباتی که با معنی شعر دارد و لطایف و صنایعی که متکی بر این کلمه است، خود بهترین راهنما در تصحیح شعر است و اگر هم همه نسخه‌ها نادرست باشد، مصحح می‌تواند و باید کلمه درست را از ذهن خود و انس و عادت خود و عرف زبان به دست آورد و به جای کلمه نادرست قرار دهد» (انوری، ۱۳۳۷: ۵۴).

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

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

۲- زیبایی‌شناسی

زیبایی‌شناسی^۴ از مباحثی است که پیشینه‌ای کهن به‌ویژه در حوزه فلسفه، روانشناسی، تاریخ، تاریخ، علوم اجتماعی دارد و یکی از مهم‌ترین مباحث هنر در دوران جدید است که همواره ذهن اندیشمندان را به خود مشغول کرده است؛ به‌گونه‌ای که صاحب‌نظران در شاخه‌های مختلف علمی و هنری نظریه‌های گوناگونی درباره 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 شاخه 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 با توجه به 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 سلیقه شخصی، عقاید مکتبی - فلسفی و فرهنگ حاکم بر جامعه خود می‌تواند تعریف‌های متنوع و متعددی از آن ارائه دهد. به‌طور کلی زیبایی لازمه هنر است و با اعتقاد به اینکه شعر هم یکی از انواع هنر به شمار می‌آید، آن را از نظر 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 درباره شعر و زیبایی آن می‌گوید: «شاعر با نیک و بد و یا حقیقی بودن کاری ندارد، سروکارش فقط با زیبایی است؛

4. Aesthetics

وظیفه نخستین او رسیدن به زیبایی برین است که زیبایی این جهانی جلوه‌ای از آن است» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۲۰). در واقع زیبایی شعر در ویژگی زیبایی‌شناختی آن نهفته است. شعر نیازمند ساخت و نظام هنری است؛ بنابراین کلام و نظم شاعرانه و یا اندیشه شاعرانه زمانی شعر است که از نظر زیبایی‌شناسی نظام یافته باشد (امید، ۱۳۶۹: ۱۳۸۷). در حقیقت 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 نقطه آغاز مطالعه قرار داد. مسئله این نیست که چه عناصری در شعر به کار می‌روند؛ بلکه چگونگی به کار بردن آنها و کارکرد هر یک از این عناصر است که تعیین می‌کند اثر مورد نظر به ادبیات تعلق دارد یا نه» (ولک و وارن، ۱۳۷۳: ۳۲). لارنس پرین نیز درباره 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 درباره کل شعر از این نظر که آیا این عناصر دست به دست هم داده یک مجموعه کامل تشکیل داده‌اند یا نه قضاوت کنیم» (پرین، ۱۳۷۳: ۱۰۳). کالریج نیز در سخنی مشابه، زیبایی شعر را نتیجه 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 از نظر زیبایی با توجه به 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 شاخه ادبیات در حوزه علوم بلاغی جای دارند و در این پژوهش محور کار نگارندگان قرار گرفته است. با کمک این ترفندهای بلاغی به ویژه ابزارهایی مانند واج‌آرایی و نغمه حروف، تکرار، تناسب و امثال آن، نسخه‌شناسی شاهنامه فردوسی برپایه تصحیح جلال خالقی مطلق بررسی و میزان موفقیت او در گزینش هنری نسخه‌ها نشان داده می‌شود. این پژوهش گامی مؤثر برای معرفی جنبه‌های زیبایی‌شناسانه شاهنامه است.

۳- آشنایی زدایی

فرمالیست‌های روس کارکرد ادبیات را آشنایی زدایی می‌دانستند و بر این باور بودند که فصل مشترک همه عناصر ادبیات، تأثیر غریبه‌کننده^۵ یا آشنایی زداینده^۶ آنهاست (تری، ۱۳۸۰: ۷). تکرار، جزئی از زندگی است و سریع زندگی انسان‌ها را عادت‌زده می‌کند. هنر با کاربرد آمادگی‌های بازدارنده یا کندکننده، می‌تواند به اشیاء جانی تازه بخشد (همان: ۷). درحقیقت وظیفه 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 شیوه بیانی در ادبیات توجه کرده بودند؛ به گونه‌ای که در کلامشان از ابزارهای بلاغی و زبانی ناپسند و فرومایه دوری می‌گزیدند و به نوآوری در کلام

^۵ . estranging

^۶ . defamiliarizing

می‌پرداختند. در واقع راز ماندگاری آثار باشکوه ادبی این است که شاعران نوآور، سخنان شاعران دیگر و حتی عامه مردم را صورتی نو می‌بخشیدند و این موضوع استقبال و لذت 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. با توجه به اینکه هدف نگارندگان این جستار بررسی اختلاف نسخه‌های *شاهنامه* از منظر زیبایی‌شناسی است، تنها دو نمونه زیر آورده می‌شود که در نسخه‌های مختلف از منظر آشنایی‌زدایی درخور توجه است. برای نمونه خواننده با عباراتی مانند «سردگفتار» (ثبت شده در دست‌نویس طوپقاپوسرای به نشان ۱۴۷۹)، «گرم‌گفتار» (ثبت شده در نسخه دست‌نویس دارالکتب قاهره، به نشان ۷۳) و یا «خوب‌گفتار» (ثبت شده در نسخه دست‌نویس دارالکتب قاهره، به نشان ۶۰۰۶) آشنایی دارد. این عبارات به سبب آنکه در زبان روزمره بسیار تکرار شده‌اند، دیگر توجه خواننده را جلب نمی‌کند؛ اما عبارت «درد گفتار» (ثبت شده در نسخه ف؛ دست‌نویس کتابخانه بریتانیا در لندن، به نشان ۱۸۱۸۸؛ دست‌نویس کتابخانه دانشگاه لیدن، به نشان ۴۹۴؛ دست‌نویس کتابخانه بریتانیا در لندن، به نشان ۱۴۰۳؛ دست‌نویس کتابخانه پاپ در واتیکان، به نشان ۱۱۸؛ دست‌نویس کتابخانه دولتی برلین، به نشان ۴۲۵۵؛ دست‌نویس کتابخانه بریتانیا در لندن، به نشان ۱۸۱۸۸؛ دست‌نویس کتابخانه 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، ۳: ۱۱۳)

گفتنی است بیت از نظر صنعت تکرار - به قصد تأکید که در صفحات بعد اشاره خواهد شد - و نیز با توجه به درونمایه داستان، عبارت «درد گفتار» را می‌طلبد و واژه‌های سرد و گرم

نوشته شده در نسخه‌های دیگر را نمی‌پذیرد.

ز ترکان فرستاد نزدیک اوی	سپهدار پیران یکی چرب‌گوی
چه کردم ز خوبی به هر جایگاه	بگفت آنک من با فرنگیس و شاه
چو بر آتش تیز جوشان بدم	ز درد سیاووش خروشان بدم
مرا زو همه درد بهر آمده است	کنون بار تریاک زهر آمده است
پیچید از درد گفتار اوی	دل طوس غمگین شد از کار اوی

(همان)

یا در بیت:

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

شاعر با قراردادن متمم «کینه» در کنار فعل «آلودن» (ثبت شده در نسخه ف؛ دست‌نویس کتابخانه عمومی دولتی لنینگراد؛ دست‌نویس کتابخانه ملی پاریس به نشان ۴۹۳؛ دست‌نویس کتابخانه بریتانیا در لندن، به نشان ۱۸۱۸۸؛ دست‌نویس انستیتوی خاورشناسی فرهنگستان علوم شوروی در لنینگراد به نشان ۱۶۵۴؛ دست‌نویس کتابخانه 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، واژه «خون» (ثبت شده در دست‌نویس کتابخانه بریتانیا در لندن، به نشان ۱۰۳؛ دست‌نویس کتابخانه پاپ در واتیکان، به نشان ۱۱۸؛ دست‌نویس کتابخانه طوپقاپوسرای در استانبول، به نشان ۱۴۷۹؛ دست‌نویس کتابخانه دانشگاه لیدن، به نشان ۴۹۴؛ دست‌نویس کتابخانه دانشگاه آکسفورد، به نشان Ms.sers.c.4؛ دست‌نویس کتابخانه بریتانیا در لندن، به نشان ۱۴۰۳؛ دست‌نویس دارالکتب قاهره، به نشان ۶۰۰۶س) به جای کلمه «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 واژه کینه به جای خون، از نظر وزن و قواعد عروضی نیز درخور توجیه است.

۴- تکرار

صنعت تکرار یکی از فنون ادبی-زبانی و از شگردهای بسیار مؤثر در زیباسازی شعر است. این شگرد ادبی در همه 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 درباره‌ی زیبایی تکرار گفته‌اند: «مَنْ أَحَبَّ شَيْئًا أَكْثَرَ ذِكْرَهُ» (بیگ‌محمدی، ۱۳۷۴، ج ۱: ۳۰۰). گونه‌ها و شکل‌های بسیار تکرار، هرکدام زیبایی‌های ویژه‌ای دارد. در ادامه به نمونه‌هایی از آن در کلام فردوسی اشاره می‌شود.

۴-۱ تکرار نشان‌دهنده 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 هنرمندانه 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 نجنیید 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، ۱۳۸۶، ۲۵: ۳۸۳)

برای مثال واژه «دو» در ابیات بالا تکرار شده است. با توجه به 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 کتابخانه طوپقاپوسرای در استانبول، به نشان ۱۵۱۰) در بیت دوم صحیح به نظر می‌رسد؛ زیرا افزون‌بر تأکید، واژه «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» (ثبت شده در نسخه دست‌نویس کتابخانه بریتانیا در لندن، به نشان ۱۰۳؛ دست‌نویس کتابخانه بریتانیا در لندن، به نشان ۱۴۰۳) و «دل و هر دو رخساره» (ثبت شده در دست‌نویس کتابخانه طوپقاپوسرای در استانبول، به نشان ۱۴۷۹؛ دست‌نویس دارالکتب قاهره، به نشان ۷۳؛ دست‌نویس کتابخانه بریتانیا در لندن، به نشان ۱۸۱۸۸) پذیرفته نشود.

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

چو نزدیک شد راند اندر کمان بزد بر بر و سینه پهلوان
(همان، ۵: ۲۱۲)

در بیت بالا نیز خالقی مطلق واژه «پهلوان» را به جای واژه «بدگمان» (ثبت شده در نسخه‌های دست‌نویس دارالکتب قاهره، به نشان ۶۰۰۶س؛ دست‌نویس کتابخانه

طوپقاپوسرای در استانبول، به نشان ۱۵۱۰؛ دست‌نویس دارالکتب قاهره، به نشان ۷۳؛ دست‌نویس کتابخانه بریتانیا در لندن، به نشان ۱۴۰۳؛ دست‌نویس انستیتوی خاورشناسی فرهنگستان علوم شوروی در لنینگراد به نشان ۱۶۵۴) برگزیده است. به نظر می‌رسد واژه «بدگمان» مناسب‌تر از «پهلوان» است؛ زیرا از یک‌سو شباهت‌های ظاهری واژگان «گمان» 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 واژه «پهلوان» را تأیید می‌کند. باتوجه‌به داستان، اسفندیار خیال و گمان‌پلیدی درباره 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 تکیه فردوسی نیز بر روی گمان است نه پهلوان. تکرار واژه «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، د: ۲: ۱۷۰)

۲-۴ تکرار نشان‌دهنده فراوانی

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

خروشیدن آمد ز پرده‌سرای همان ناله 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^۱ (همان، ۳د: ۱۶۲)

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، نشان‌دهنده وحدت معنایی میان اجزای آنهاست. گفتنی است «شاعران بر آن نیستند که خبر بدهند؛ بلکه برآن‌اند که نشان دهند و مسلم است تکرار نشان‌دهنده کثرت و شدت، پدیده‌ها را به صورت طبیعی یعنی شاعرانه، رسا و زیباتر نشان می‌دهد» (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۲۴)؛ به گونه‌ای که می‌توان پراکندگی حروف پرنقطه‌ای مانند «ش، ی، پ، چ» و شیوه ادای واج «ز» - از اصوات سایشی است و صدایی شبیه به صغیر یا صوت دارد - و تکرار واج لرزان و غلطان «ر» را تأکید و شاهدهی برای این سخن دانست.

درباره گزینش زرین به جای سیمین (ثبت شده در نسخه‌های ل و ق ۲) 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.

۳-۴ تکرار نشان‌دهنده 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 به خوبی می‌شناسد. او به حوزه آوایی و موسیقایی حروف آگاه است و با استادی، همه کلمات و حروف را به گونه‌ای 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 تا اندازه‌ای 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 بیست
چو در شاهه شد شاه گردن‌فراز	همه شهر بردند پیشش نماز

(فردوسی، ۱۳۸۶، ۲: 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، تداعی‌کننده همین موضوع است. تکرار حرف «ه»، با توجه به تعداد کلماتی که در آنها به کار رفته است - حتی «های» غیرملفوظ در کلماتی مانند «شاهه» و «همه» - یادآور صدای قهقه و خنده (ه-ه-ه) و تأکیدی بر شور و نشاط حاکم در بین مردم است؛ بنابراین گزینش شاهه (ثبت‌شده در متن و هشت دست‌نویس اصل و دست‌نویس کتابخانه بریتانیا در لندن، به نشان ۱۴۰۳؛

دست‌نویس انستیتوی خاورشناسی فرهنگستان علوم شوروی در لنینگراد به نشان ۱۶۵۴) به‌جای «شامه» (ثبت‌شده در نسخه ف؛ دست‌نویس کتابخانه طوپقاپوسرای در استانبول، به نشان ۱۵۱۰) و «ساوه» (ثبت‌شده در نسخه دست‌نویس دارالکتب قاهره، به نشان ۷۳) و «ساره» (ثبت‌شده در دست‌نویس کتابخانه طوپقاپوسرای در استانبول، به نشان ۱۴۷۹؛ دست‌نویس کتابخانه 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 واژه «همه» به‌جای «همان» (ثبت شده در دست‌نویس کتابخانه طوپقاپوسرای در استانبول، به نشان ۱۴۷۹؛ دست‌نویس کتابخانه عمومی دولتی لنینگراد؛ دست‌نویس دارالکتب قاهره، به نشان ۷۳؛ دست‌نویس کتابخانه دانشگاه لیدن؛ دست‌نویس کتابخانه دانشگاه آکسفورد، به نشان Ms.sers.c.4؛ دست‌نویس کتابخانه بریتانیا در لندن، به نشان ۱۸۱۸۸) نیز که در ابتدای مصرع‌های دوم هر سه بیت تکرار شده است، هم از نظر دیداری و هم از نظر نوشتاری (ه ه ه)، مهمه و قهقه و شادمانی بسیار را در ذهن یادآوری می‌کند که البته منظور شاعر نیز هست. بیشتر 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 «وظیفه 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 گسترده

(فردوسی، ۱۳۸۶، ۲: ۲۸۲)

ذوق خواننده در ابیات بالا نیز هم از نظر شنیداری و هم از نظر دیداری، واژه «هم» را

(ثبت شده در نسخه ف، دست‌نویس دارالکتب قاهره، به نشان ۷۳) نسبت به «چنان بد» (ثبت شده در دست‌نویس کتابخانه بریتانیا در لندن، به نشان ۱۰۳) در کنار «همه» موجه‌تر و پذیرفتنی‌تر می‌داند؛ زیرا از یک سو تلفظ هم و همه در کنار یکدیگر، واژه همه را یادآور می‌شود؛ همچنین با توجه به درونمایه 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 درونمایه داستان رستم و سهراب و مرگ غریبان سهراب به دست پدر و پشیمانی رستم از کشتن او در ارتباط است. البته از نظر زیبایی‌شناسی حروف، تکرار حرف «م» نیز در سراسر بیت درخور توجه است. حلقه‌بستن و جاری شدن اشک از گوشه 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 نشان‌دهنده بسیاری قطره‌های اشک است که شاعر شدت گریه رستم را با آنها به تصویر می‌کشد. خواننده در این بیت هم شکل چشم گریان را می‌بیند و هم با خواندن بیت با شاعر می‌مویند. از این رو گزینش «آگین» (ثبت شده در نسخه ف؛ دست‌نویس کتابخانه بریتانیا در لندن، به نشان ۱۰۳؛ دست‌نویس دارالکتب قاهره، به نشان ۶۰۰۶س؛ دست‌نویس کتابخانه ملی پاریس به نشان ۴۹۳) به سبب دارا بودن واج «گ» بر کاربرد «آدین» (ثبت شده در دست‌نویس کتابخانه دانشگاه لیدن، به نشان ۴۹۴) و «آیین» (ثبت شده در دست‌نویس دارالکتب قاهره، به نشان ۶۰۰۶س) و «بالین» (ثبت شده در

دست‌نویس کتابخانه بریتانیا در لندن، به نشان ۱۴۰۳) برتری دارد. به طور طبیعی هیچ ذوق سلیمی از شنیدن موسیقی حرف «خ» و تکرار آن احساس لذت نمی‌کند و بر کراحت سمع آن آگاه است. ژاله متحدین درباره 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 تأکیدشده شاعر است.

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

(فردوسی، ۱۳۸۶، د: ۲۶۲)

لارنس پرین به شیوه 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 با توجه به درونمایه ابیات و نیز شکل نوشتاری حرف «خ»، می‌توان دریافت واژه «بی‌کار» (ثبت‌شده در دست‌نویس دارالکتب قاهره، به نشان ۶۰۰۶س) برجستگی آوایی را برای بیان مضمون منظور ندارد. در گزینش جهان به‌جای «سرش» در نسخه ب نیز گفتنی است، با توجه به شکل نوشتاری «ح» و «خ» و تداعی مبتنی بر شکل، همچنین با در نظر گرفتن ساختارگرایی فردوسی، «جهان» پذیرفتنی‌تر است.

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

(همان، د: ۳۸۱)

در بیت بالا نیز اشتراکات واجی بین شخود و شاخ، عبارت «پراکند خاک از بر تاج» را (ثبت‌شده در نسخه ف؛ دست‌نویس کتابخانه طویق‌پوسرای در استانبول، به نشان ۱۴۷۹؛

دست‌نویس کتابخانه بریتانیا در لندن، به نشان ۱۸۱۸۸؛ دست‌نویس کتابخانه بریتانیا در لندن، به نشان ۱۰۳؛ دست‌نویس انستیتوی خاورشناسی فرهنگستان علوم شوروی در لنینگراد به نشان ۱۶۵۴؛ دست‌نویس کتابخانه طوپقاپوسرای در استانبول، به نشان ۱۵۱۰) رد می‌کند. همچنین گوش‌خراشی واج «خ»، چنان‌که در مثال پیشین اشاره شد، با توجه به درونمایه بیت، واژه «برکند» (ثبت‌شده در نسخه ف؛ دست‌نویس کتابخانه طوپقاپوسرای در استانبول، به نشان ۱۴۷۹؛ دست‌نویس کتابخانه عمومی دولتی لنینگراد، به نشان کاتالک درن؛ دست‌نویس دارالکتب قاهره، به نشان ۶۰۰۶س؛ دست‌نویس دارالکتب قاهره، به نشان ۷۳؛ دست‌نویس کتابخانه ملی پاریس به نشان ۴۹۳، Suppl.Pers؛ دست‌نویس کتابخانه بریتانیا در لندن، به نشان ۱۸۱۸۸؛ ل ۳؛ دست‌نویس کتابخانه بریتانیا در لندن، به نشان ۱۴۰۳؛ دست‌نویس انستیتوی خاورشناسی فرهنگستان علوم شوروی در لنینگراد؛ دست‌نویس کتابخانه طوپقاپوسرای در استانبول، به نشان ۱۵۱۰؛ دست‌نویس کتابخانه دانشگاه لیدن، به نشان ۴۹۴؛ دست‌نویس کتابخانه دانشگاه آکسفورد، به نشان Ms.sers.c.4؛ دست‌نویس کتابخانه 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 بررز بالا رکیب دراز

(همان: ۱۷۰)

در دو بیت بالا، فراوانی کاربرد مصوت بلند «آ» همراه با حرف «ل» - که از نظر کشیدگی و شکل ظاهری شبیه «آ» است - و مصوت کشیده «ی» در سراسر دو بیت، از نظر دیداری و صوتی بر قامت کشیده سهراب تأکید دارد که البته منظور شاعر است. افزون‌بر جنبه آوایی و دیداری، وجود کلمه 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 کتابخانه بریتانیا در لندن، به نشان ۱۰۳؛ دست‌نویس کتابخانه دانشگاه آکسفورد، به نشان

Ms.sers.c.4؛ دست‌نویس کتابخانه طوپقاپوسرای در استانبول، به نشان ۱۵۱۰) و «سفت و چنگ» (ثبت شده در دست‌نویس کتابخانه عمومی دولتی لنینگراد، به نشان کاتالک درن؛ دست‌نویس کتابخانه ملی پاریس به نشان ۴۹۳؛ دست‌نویس کتابخانه بریتانیا در لندن، به نشان ۱۸۱۸۸) و «کتف و یال» (ثبت شده در دست‌نویس کتابخانه پاپ در واتیکان؛ دست‌نویس دارالکتب قاهره، به نشان ۶۰۰۶س؛ دست‌نویس کتابخانه بریتانیا در لندن، به نشان ۱۴۰۳) و «سفت و یال» (ثبت شده در دست‌نویس دارالکتب قاهره، به نشان ۷۳) و «شاخ و یال» (ثبت شده در دست‌نویس کتابخانه دانشگاه لیدن) و «یال چنگ» (ثبت شده در دست‌نویس انستیتوی خاورشناسی فرهنگستان علوم شوروی در لنینگراد) برتری می‌یابد. گفتنی است هرچند بالابندی در این مصراع به رستم برمی‌گردد، سهراب نیز فرزند همان پدر است و در بالابندی 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 تأییدکننده شباهت ظاهری این پدر و پسر است. گزینش «شاخ» به جای «کتف» (ثبت شده در دست‌نویس کتابخانه بریتانیا در لندن؛ دست‌نویس کتابخانه عمومی دولتی لنینگراد، به نشان کاتالک درن؛ دست‌نویس کتابخانه ملی پاریس به نشان ۴۹۳؛ دست‌نویس کتابخانه دانشگاه آکسفورد، به نشان Ms.sers.c.4؛ دست‌نویس کتابخانه بریتانیا در لندن، به نشان ۱۸۱۸۸؛ دست‌نویس کتابخانه بریتانیا در لندن، به نشان ۱۴۰۳؛ دست‌نویس انستیتوی خاورشناسی فرهنگستان علوم شوروی در لنینگراد) و «کتف» (ثبت شده در دست‌نویس کتابخانه طوپقاپوسرای در استانبول، به نشان ۱۵۱۰؛ نسخه دست‌نویس کتابخانه پاپ در واتیکان، به نشان Ms.Pers ۱۱۸) 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 زمینه زیبایی‌شناسانه دارد و از نظر 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.

۴-۳ 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، ۱۳۸۶، ۲۵: ۱۸۳)

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

۵- هم‌آیی (تناسب)

باهم‌آیی از کلمه لاتینی «collocare» به معنی «باهم قرار گرفتن» آمده است. در اصطلاح، اجماع هنرمندان و خلاق عناصر زبانی در محور هم‌نشینی و جانمایی کلام است؛ از منظر زبان‌شناسی نیز باهم‌آیی و هم‌نشینی‌سازی واژه‌های یک حوزه معنایی تعریف شده است که بر روی محور هم‌نشینی عمل می‌کنند (صفوی، ۱۳۷۹: ۱۳۹). باهم‌آیی‌ها و تناسب‌ها از مهم‌ترین عوامل «در تشکل و استحکام فرم درونی شعر و جلوه‌ای است از سازواری و هم‌خوانی که با مایه‌های ذوق و هنر و دریافت‌های شخصی شاعر در هم آمیخته و بیرون تراویده تا تداعی‌های معنایی را پدید می‌آورد» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۰۸)؛ (علیزاده، ۱۳۸۳: ۸۱). در واقع تناسب، اساسی‌ترین اصل در همه 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 شاهنامه فردوسی از نظر رعایت تناسب و هارمونی در جنبه‌های مختلف درخور توجه است؛ به گونه‌ای که وجود تناسب و ارتباط در شبکه کلمات و تصاویر و آواها و مفاهیم کاربرد یافته باعث انسجام و استواری کلام شاعر شده است.

۱-۵ هم‌آیی مبتنی بر تداعی (اسطوره‌ای، تاریخی، بلاغی)

هم‌آیی مبتنی بر تداعی گونه‌ای از هم‌آیی است که از منظر زیبایی‌شناسی درخور توجه است؛ هم‌آیی مبتنی بر تداعی آن است که کلمات و عباراتی در کلام به کار برده شود که یادآور کلمات و یا حتی بالاتر از آن، تداعی‌کننده داستان و اسطوره‌ای شود. نمونه‌ای از این نوع تداعی، باتوجه به 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، ۱۳۸۶، ۲۵: ۶)

در این بیت مصحح با دقت نظر و با گزینش «دیوان» (ثبت شده در نسخه ف؛ دست‌نویس کتابخانه بریتانیا در لندن، به نشان ۱۰۳؛ دست‌نویس کتابخانه طوپقاپوسرای در استانبول، به نشان ۱۴۷۹؛ دست‌نویس کتابخانه عمومی دولتی لنینگراد، به نشان کاتالک درن؛ دست‌نویس دارالکتب قاهره، به نشان ۶۰۰۶س؛ دست‌نویس کتابخانه ملی پاریس به نشان ۴۹۳؛ دست‌نویس کتابخانه بریتانیا در لندن، به نشان ۱۸۱۸۸) ذهن را از پذیرش «ایران» (ثبت شده در دست‌نویس دارالکتب قاهره، به نشان ۷۳؛ دست‌نویس کتابخانه بریتانیا در لندن، به نشان ۱۸۱۸۸) و «توران» (ثبت شده در دست‌نویس کتابخانه دانشگاه آکسفورد، به نشان Ms.sers.c.4) بازگردانده است؛ زیرا محتوای داستان و مهم‌تر از آن واژه «مازندران» در مصراع اول، «دیوان مازندران» را به یاد می‌آورد. همین تداعی زیبا، ذوق را به پذیرش «دیوان» به جای هر واژه دیگری برمی‌انگیزد. این تداعی را از نوع تلمیح می‌توان دانست؛ زیرا همه داستان دیوان مازندران را در ذهن یادآور می‌شود. شاعر در اینجا با گزینش دیوان و مازندران میان مطلب اصلی و داستان رابطه برقرار می‌کند و با انتقال از کثرت به وحدت، سبب لذت ذهن می‌شود. نکته دیگر اینکه در تلمیح ایجاز وجود دارد و ایجاز در جایگاه نمود بلاغت در کلام، زیباست. همچنین پذیرش «دیوان» افزون‌بر تلمیح، گونه‌ای از تناسب 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. درواقع کشف این روابط بازخوانی و تحلیلی هنری است که تأثیرات شگرفی در ذهن خواننده می‌گذارد.

ز مازندران هرچه دید و شنید همه کرد بر شاه ایران پدید
و زآن پس بدو گفت مندیش هیچ دلیری کن و رزم دیوان بسیج

(همان: ۵۳)

در بیت بالا نیز قرارداد، «ایشان» (ثبت‌شده در دست‌نویس دارالکتب قاهره، به نشان ۷۳) و «دلیران» (ثبت‌شده در دست‌نویس کتابخانه عمومی دولتی لنینگراد، به نشان کاتالک درن؛ دست‌نویس کتابخانه ملی پاریس، به نشان ۴۹۳) به‌جای واژه «دیوان» (ثبت‌شده در نسخه ف) توجیه‌پذیر است؛ اما ذهن را از تداعی و تناسب زیبای موجود در این ابیات محروم خواهد کرد.

بفرمودشان تا چیره شدند هژبر ژیان را پذیره شدند

(همان، د: ۱: ۲۹)

خالقی در بیت بالا به‌جای کلمات «چیره» و «پذیره» (ثبت‌شده در دست‌نویس کتابخانه بریتانیا در لندن، به نشان ۱۸۱۸۸) از میان ضبط‌های مختلفی مانند نسخه‌های ف و دست‌نویس کتابخانه بریتانیا در لندن، به نشان ۱۰۳ و دست‌نویس دارالکتب قاهره، به نشان ۶۰۰۶س و دست‌نویس کتابخانه بریتانیا در لندن، به نشان ۱۴۰۳، «تیره شدند» را آورده و سپس افزوده است: متن قیاسی است که به دست‌نویس کتابخانه طوپقاپوسرای در استانبول، به نشان ۱۴۷۹ و دست‌نویس کتابخانه دانشگاه آکسفورد، به نشان Ms.sers.c.4 و دست‌نویس کتابخانه بریتانیا در لندن، به نشان ۱۸۱۸۸ و بیشتر به دست‌نویس کتابخانه طوپقاپوسرای در استانبول، به نشان ۱۵۱۰ نزدیک است. دست‌نویس کتابخانه طوپقاپوسرای در استانبول، به نشان ۱۴۷۹، «خسره شدند» و دست‌نویس کتابخانه دانشگاه آکسفورد، به نشان Ms.sers.c.4، «جنیره شدند» را ثبت کرده‌اند. همچنین دست‌نویس کتابخانه طوپقاپوسرای در استانبول، به نشان ۱۵۱۰، «چیره شدند» آورده است. دست‌نویس کتابخانه عمومی دولتی لنینگراد، به نشان کاتالک درن و دست‌نویس دارالکتب قاهره، به نشان ۷۳ و دست‌نویس کتابخانه دانشگاه لیدن، به نشان ۴۹۴ و دست‌نویس کتابخانه ملی پاریس به نشان ۴۹۳ «با تیره شدند» را ثبت کرده‌اند. برای مصرع دوم در دست‌نویس کتابخانه بریتانیا در لندن، به نشان ۱۸۱۸۸ «خیره» ذکر شده است.

چو بشنید سالار مازندران ز مردان گزین کرد جنگی سران
بفرمودشان تا پذیره شدند به رسم کیان بتیره شدند
(همان: ۲۹)

واژه «بتیره» در بیت دوم، تلفظی از بتیاره و پتیاره است که به معنی مخلوقات اهریمنی است (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل بتیره)؛ در لغت‌نامه دهخدا همچنین آمده است: «بتیره امری 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:

به در می‌روم زین پتیره‌سرای نماند جهان نام ماند ز جای
به نظر می‌رسد با توجه به تداعی‌ای که از مازندران و دیوان مازنداران در ذهن ایجاد می‌شود، برخلاف ضبط خالقی مطلق، «بتیره» پذیرفتنی‌تر باشد. همان‌گونه که در مقدمه گفته شد، سعید نفیسی این شیوه گزینش را بهترین راهنما در تصحیح شعر دانسته است.

۲-۵ هم‌آیی مبتنی بر تضاد

تضاد یکی از برجسته‌ترین شگردهای ادبی است. این صنعت ادبی گونه‌ای از هم‌آیی است که در آن حضور هر پدیده‌ای متضادش را یادآوری و حاضر می‌کند و کاربرد خلاق و نوآورانه آن به لذت خواننده می‌انجامد؛ البته افزون‌بر مباحث بلاغی و زیبایی‌شناسی، تقابل از مهم‌ترین مباحثی است که ریشه آن در باورهای اساطیری و فرهنگی بشر جست‌وجو می‌شود. شاهنامه بزرگترین سند اساطیری و حماسی ایرانی است که شالوده آن بر پایه تضاد است؛ از این‌رو تقابل عناصر و شخصیت‌های داستانی و واژگانی بخش گسترده‌ای از آن را تشکیل می‌دهد؛ در واقع یکی از پربسامدترین ویژگی‌های شعر فردوسی، کاربرد گسترده دوگانگی معنایی و ساختاری است. البته تضاد یکی از آرایه‌های ادبی و مربوط به حوزه زیبایی‌شناسی سخن است. با تضاد افزون‌بر برجسته‌کردن مطلب، به‌طور ژرف‌تر بر ذهن مخاطب می‌توان تأثیر گذاشت؛ به بیان دیگر گاهی شاعر برای اینکه مطلبی را روشن کند، از

نقطه مقابل آن بهره می‌جوید. این کار به او کمک می‌کند که راحت‌تر مطلب را روشن کند. این تضادها و تقابل‌ها را نتیجه هنرمندی شاعر در بیان شاعرانه می‌توان دانست. تضاد موجب ایجاد پیوند بین اجزای کلام می‌شود؛ همچنین تصاویر هنری بسیاری را خلق می‌کند که همگی به سبب باهم‌آیی تداعی‌ای که مبتنی بر تضاد است، به همدیگر مربوط می‌شوند و شاعر این‌گونه تصاویر جذاب و مفاهیم دلنشینی می‌آفریند. در ادامه نمونه‌ای از تقابل‌های شاهنامه با توجه به اختلاف نسخه‌ها بیان می‌شود.

سپاهت بدو بازگردد همه تو باشی رمه گرنیاری دمه
سپاهی که شاهی بیند 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، ۱۳۸۶، د: ۲: ۳۳۱)

نسخه‌های دست‌نویس کتابخانه پاپ در واتیکان، به نشان ۱۱۸ و دست‌نویس کتابخانه بریتانیا در لندن، به نشان ۱۴۰۳ و دست‌نویس کتابخانه پوپاوسرای در استانبول، به نشان ۱۴۷۹، به‌جای «بره‌گاه» به ترتیب «بر گاو»، «بز گاو»، «شود گاو»، «بره‌گاو» ضبط کرده‌اند؛ اما خالقی مطلق در تصحیح خود به‌طور قیاسی واژه «بره‌گاه» را با توجه به نسخه‌های دست‌نویس دارالکتب قاهره، به نشان ۶۰۶ و دست‌نویس کتابخانه دانشگاه لیدن، به نشان ۴۹۴ و دست‌نویس کتابخانه دانشگاه آکسفورد، به نشان Ms.sers.c.4 و دست‌نویس کتابخانه پوپاوسرای در استانبول، به نشان ۱۴۷۹، «حمل گردد» و دست‌نویس دارالکتب قاهره، به نشان ۷۳، «حمل شود» برگزیده است. گزینش او از نظر تضاد در سطوح داستانی و ادبی درخور توجه است. برای مثال با توجه به بافت داستان، ترس از به قدرت رسیدن سیاوش در توران زمین گرسیوز را بر آن می‌دارد که افراسیاب را علیه او برانگیزد تا از قدرت گرفتن سیاوش جلوگیری کند. به همین سبب در ابیات بالا به‌ویژه در بیت منظور، تقابل افراسیاب تورانی و سیاوش 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 هنرمندانه گرسیوز به بهترین شکل نشان می‌دهد. درباره گزینش «گاه» به جای «گاو» در این ابیات نیز شاعر از صدامعنایی زیبایی بهره برده است؛ زیرا «آه» در کلمه «گاه» و در کلمات سپاه، شاه، ماه، نخواه، برگاه و آه در واژه ماهی، بر روحیه تأسف و اندوه دلالت می‌کند که متناسب با مضمون ابیات است. این موضوع سببی راستین و هنری بر نپذیرفتن واژه گاو (ثبت شده در نسخه کتابخانه پاپ در واتیکان، به نشان Ms.Pers، ۱۱۸؛ دست‌نویس کتابخانه بریتانیا در لندن، به نشان ۱۸۱۸۸؛ دست‌نویس کتابخانه بریتانیا در لندن، به نشان ۱۴۰۳؛ نسخه ف؛ دست‌نویس کتابخانه طوپقاپوسرای در استانبول، به نشان ۱۴۷۹) است. همان‌طور که پیشتر بیان شد، فردوسی با توجه به 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 پیروی و از آب آتش کنی

(همان: ۱۹۵)

در نسخه کتابخانه بریتانیا در لندن، به نشان ۱۰۳ و دست‌نویس دارالکتب قاهره، به نشان ۶۰۰۶س و دست‌نویس کتابخانه پاپ در واتیکان، به نشان Ms.Pers، ۱۱۸ و دست‌نویس کتابخانه دانشگاه لیدن، به نشان ۴۹۴ و دست‌نویس کتابخانه بریتانیا در لندن، به نشان ۱۸۱۸۸، به جای واژه «آب»، کلمه «خاک» به کار رفته است. اگر «خاک» به جای «آب» (ثبت شده در نسخه ف) گزینش شود، تنها زیبایی بلاغی در مصراع، کنایه‌ای ضعیف است؛ اما بیت بالا – با توجه به مفهوم ابیات پیش و پس و به استناد مصراع اول، یعنی تقابل زمین و آسمان – بر پایه 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 فرۀ ایزدی
شنیدی که با ایرج کم‌سخن	به آغاز کینه چه افکند بن
و از آن جایگه تا به افراسیاب	شدست آتش ایران و توران چو آب
به یک جای هرگز نیامیختند	ز پند و خرد دور بگریختند

(همان: ۳۳۵)

ابیات بالا نیز برپایه تضاد «ایرج و تور»، «ایران و توران»، «آب و آتش» استوار است. شاعر در بیت چهارم با آوردن نیامیختن آب و آتش با همدیگر، وجود هر واژه دیگری مانند «خراب» (ثبت شده در نسخه ف؛ دست‌نویس کتابخانه عمومی دولتی لنینگراد، به نشان کاتالک درن؛ دست‌نویس کتابخانه ملی پاریس به نشان ۴۹۳، Suppl.Pers؛ دست‌نویس انستیتوی خاورشناسی فرهنگستان علوم شوروی در لنینگراد؛ دست‌نویس کتابخانه بریتانیا در لندن، به نشان ۱۸۱۸۸) به جای واژه «آب» (ثبت شده در دست‌نویس کتابخانه بریتانیا در لندن، به نشان ۱۰۳؛ دست‌نویس دارالکتب قاهره، به نشان ۷۳؛ دست‌نویس کتابخانه دانشگاه لیدن، به نشان ۴۹۴؛ دست‌نویس کتابخانه پاپ در واتیکان، به نشان ۱۱۸؛ دست‌نویس کتابخانه دانشگاه آکسفورد، به نشان Ms.sers.c.4؛ دست‌نویس کتابخانه بریتانیا در لندن، به نشان ۱۴۰۳؛ دست‌نویس کتابخانه طوپقاپوسرای در استانبول، به نشان ۱۵۱۰) را در مصراع دوم بیت سوم رد می‌کند.

یکی نیزه زد بر کمر بند اوی که بگسست پی‌ها و پیوند اوی

(همان، د: ۳۰۶)

نمونه‌ای دیگر از تضادهای استادانه و زیبای فردوسی در بیت بالا مشاهده می‌شود. گزینش هر کدام از واژه‌های «پهنا» (ثبت شده در نسخه ف؛ دست‌نویس کتابخانه بریتانیا در

لندن، به نشان، ۱۰۳؛ دست‌نویس دارالکتب قاهره، به نشان ۶۰۰۶س؛ دست‌نویس کتابخانه پاپ در واتیکان، به نشان ۱۱۸) و «بنیاد» (ثبت‌شده در دست‌نویس کتابخانه عمومی دولتی لنینگراد، به نشان کاتالک؛ دست‌نویس دارالکتب قاهره، به نشان ۷۳؛ دست‌نویس کتابخانه دانشگاه لیدن، به نشان ۴۹۴؛ دست‌نویس کتابخانه بریتانیا در لندن، به نشان ۱۸۱۸۸) و «خفتان» (ثبت‌شده در دست‌نویس کتابخانه ملی پاریس به نشان ۴۹۳، Suppl.Pers؛ دست‌نویس کتابخانه دانشگاه آکسفورد، به نشان Ms.sers.c.4) و «یکباره» (ثبت‌شده در دست‌نویس کتابخانه بریتانیا در لندن، به نشان ۱۸۱۸۸) به‌جای واژه «پی‌ها» (ثبت‌شده در دست‌نویس کتابخانه طوپقاپوسرای در استانبول، به نشان، ۱۴۷۹؛ دست‌نویس کتابخانه طوپقاپوسرای در استانبول، به نشان ۱۵۱۰) از نظر 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 واژه دیگری به‌جای «پی‌ها» به محروم کردن چشم از بهره دیداری و هم‌آیی مبتنی بر تجانس می‌انجامد که میان دو واژه پی و پیوند وجود دارد.

۳-۵ هم‌آیی مبتنی بر شکل (هم‌خوانی سیمایی)

شعر هنری است که تأثیر آن بیشتر از راه حس شنوایی است و بیشتر جنبه ذهنی و معنوی دارد؛ اما گاهی از نظر دیداری و چینش واژگانی نیز درخور توجه است. این ویژگی که از آن به جلوه عینی و ظاهری شعر یاد می‌شود، گونه‌ای از لذت دیداری به خواننده می‌بخشد. در واقع 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 روشن، ۱۳۸۸: ۹۸)؛ زیرا بهترین ملاک زیبایی یک اثر، لذت تماشاگر و بیننده است. وقتی شگرد ادبی در تماشاگر لذت آفریند، درحقیقت وظیفه خود را خوب انجام داده است (دانشور، ۱۳۹۳: ۵۷). از این رو 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.

بی‌بودیم تا جنگ جوید درست در آشتی او گشاد از نخست

(فردوسی، ۱۳۸۶، ۲۵: ۲۶۴)

در بیت بالا در دست‌نویس کتابخانه طوپقاپوسرای در استانبول، به نشان ۱۴۷۹ و دست‌نویس دارالکتب قاهره، به نشان ۷۳ و دست‌نویس کتابخانه بریتانیا در لندن، به نشان ۱۸۱۸۸، به جای واژه «درست»، «نجست» به کار رفته است. البته با توجه به بافت داستان گزینش خالقی مطلق، یعنی واژه «درست» (ثبت شده در نسخه ف و دست‌نویس کتابخانه بریتانیا در لندن، به نشان ۱۸۱۸۸) درست به نظر می‌آید و می‌توان با توجه به متن، آن را توجیه کرد؛ اما ذوق، واژه «نجست» را پذیرفتنی‌تر می‌داند؛ زیرا از سه نظر با رویکرد زیبایی‌شناسی درخور تبیین است؛ نخست، اشتراکات واجی بیشتر در قافیه بر بار موسیقایی بیت می‌افزاید؛ دوم، لذت دیداری است که چشم از دیدن شکل نوشتاری دو واژه «نجست» و «نخست» می‌برد؛ سوم جناس اختلافی و جناس مصحف میان دو واژه است که بر لذت خواننده می‌افزاید.

بدو گفت شاها انوشه بدی روان را به دیدار توشه بدی

(همان: ۳۶۳)

نمونه‌ای دیگر از تصحیف هنرمدانه شاعر در بیت بالا مشاهده می‌شود؛ البته این بیت در چند نسخه نیز با اختلاف ثبت شده است. در دست‌نویس کتابخانه دانشگاه لیدن، به نشان ۴۹۴ و دست‌نویس کتابخانه دانشگاه آکسفورد، به نشان Ms.sers.c.4، مصراع دوم به صورت «همیشه ز تو دور دست بدی» آمده است. انتخاب این مصراع از نظر 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 واژه متجانس «نوشه» و «توشه» محروم خواهد شد. شاعر در این دو بیت در قالب جناس مضارع و به‌ویژه جناس خط (مصحف) که کلمات متجانس در نوشتار یکی و در نقطه‌گذاری و معنا مخالف اند، هم از نظر دیداری و هم از نظر شنوایی خواننده را تحت تأثیر گزینش زیبای خود قرار می‌دهد، در واقع «تأثیر دیداری سروده همراه با تأثیر شنیداری نوعی ابتکار و گونه‌ای برجسته‌سازی است» (سنگسری، ۱۳۸۵: ۲۶۲) که 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 آگاهانه شاعر به این ویژگی بارز زیبایی‌شناسی نشان دارد؛ به این ویژگی در مطالعات جدیدی ادبی- 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، ۱۳۸۶، ۲: ۱۲۹)

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

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

در بیت بالا نیز گزینش واژه «عنان» (ثبت شده در نسخه ف) و یا «بمان» (ثبت شده در

دست‌نویس کتابخانه بریتانیا در لندن، به نشان ۱۸۱۸۸) به‌جای واژه «کمان»، سبب محروم‌شدن خواننده از درک اشتراکات واجی و هم‌نوایی و لذت دیداری‌ای خواهد شد که میان واژه «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 نسخه ف؛ دست‌نویس کتابخانه طوپقاپوسرای در استانبول، به نشان ۱۴۷۹؛ دست‌نویس کتابخانه عمومی دولتی لنینگراد، به نشان کاتالک درن؛ دست‌نویس دارالکتب قاهره، به نشان ۷۳؛ دست‌نویس کتابخانه دانشگاه لیدن، به نشان ۴۹۴؛ دست‌نویس کتابخانه ملی پاریس به نشان ۴۹۳؛ دست‌نویس کتابخانه دانشگاه آکسفورد، به نشان Ms.sers.c.4؛ دست‌نویس کتابخانه بریتانیا در لندن، به نشان ۱۰۳؛ دست‌نویس کتابخانه بریتانیا در لندن، به نشان ۱۸۱۸۸؛ دست‌نویس کتابخانه بریتانیا در لندن، به نشان ۱۴۰۳؛ دست‌نویس انستیتوی خاورشناسی فرهنگستان علوم شوروی در لنینگراد به نشان ۱۶۵۴؛ دست‌نویس کتابخانه طوپقاپوسرای در استانبول، به نشان ۱۵۱۰) به‌جای «توان» (ثبت‌شده در دست‌نویس دارالکتب قاهره، به نشان ۶۰۰۶س) و «زمان» (ثبت‌شده در دست‌نویس کتابخانه بریتانیا در لندن، به نشان ۱۰۳) از این جمله است.

نمونه‌های دیگر:

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

به خواب و به آرامش آمد شتاب بغلتید بر جامه افراسیاب

(همان: ۲۴۸)

گزینش «سرافشان» در نسخه ف به جای «خفتان» در دست‌نویس کتابخانه بریتانیا در لندن، به نشان ۱۰۳ و دست‌نویس انستیتوی خاورشناسی فرهنگستان علوم شوروی در لنینگراد و «درخشان» در نسخه «و» در قافیه 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 هنرمندانه خود بر گیرایی و انسجام ظاهری شعر می‌افزایند.

۳-۵ هم‌آبی مبتنی بر مجاورت

توجه به صورت و حالت فیزیکی حروف و کلمات و شیوه قرارگرفتن آنها در محور هم‌نشینی کلام به‌گونه‌ای که باعث برجستگی سخن شود، از ویژگی‌هایی 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. از این‌رو در محور هم‌نشینی گاهی واژه‌هایی را برگزیده‌اند که با وجود موسیقایی‌ترکردن کلام، خواننده را مجذوب انتخاب خود می‌کنند؛ به‌گونه‌ای که خواننده نمی‌تواند واژه دیگری را به‌جای واژه انتخابی شاعر قرار دهد؛ زیرا دیگر، سخن آن شیرینی و جذابیت نخستین را نخواهد داشت. شفיעی کدکنی از این ویژگی با عنوان جادوی مجاورت یاد می‌کند. این ویژگی در شعر شاعران برجسته ایرانی به‌ویژه مولوی بسیار است؛ شاعران بزرگ آگاهانه یا ناآگاهانه بخشی از خلاقیت هنری خود را در حوزه جادوی مجاورت نشان داده‌اند؛ به‌گونه‌ای که 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: شفیع کدکنی، ۱۳۹۲: ۴۲۱-۴۰۷). در ادامه تعدادی از ابیات بررسی می‌شود که در نسخه‌های مختلف با اختلاف آمده است.

چغانی چو فرطوس لشکر فروز گهار گهانی گوگردسوز
(فردوسی ۱۳۸۶، ۳: ۱۵۲)

خواننده در مصراع دوم بیت بالا با مجموعه منسجمی از باهم‌آیی‌های مبتنی بر جناس و شبه اشتقاق روبه‌رو می‌شود. برای مثال اگر به جای واژه «گهانی»^۲ (درباره معنا و جای این مکان، گمان‌های متعددی وجود دارد) (ثبت شده در دست‌نویس کتابخانه پاپ در واتیکان، به نشان ۱۱۸)، واژه «چغانی» (ثبت شده در دست‌نویس کتابخانه طوپقاپوسرای در استانبول، به نشان ۱۵۱۰؛ دست‌نویس کتابخانه عمومی دولتی لنینگراد، به نشان کاتالک درن؛ دست‌نویس دارالکتب قاهره، به نشان ۷۳؛ دست‌نویس کتابخانه بریتانیا در لندن، به نشان ۱۸۱۸۸؛ دست‌نویس کتابخانه دانشگاه لیدن، به نشان ۴۹۴؛ دست‌نویس کتابخانه ملی پاریس به نشان ۴۹۳؛ دست‌نویس انستیتوی خاورشناسی فرهنگستان علوم شوروی در لنینگراد به نشان ۱۶۵۴؛ دست‌نویس کتابخانه دانشگاه آکسفورد، به نشان Ms.Sers.c.4) قرار داده شود، بی‌تردید از جادوی مجاورت که منظور شاعر بوده است، دور می‌شویم. همچنین اگر به جای «گهار» (ثبت شده در دست‌نویس کتابخانه بریتانیا در لندن، به نشان ۱۰۳؛ دست‌نویس دارالکتب قاهره، به نشان ۶۰۰۶س؛ دست‌نویس دارالکتب قاهره، به نشان ۷۳؛ دست‌نویس کتابخانه دانشگاه لیدن، به نشان ۴۹۴؛ دست‌نویس کتابخانه بریتانیا در لندن، به نشان ۱۴۰۳؛ دست‌نویس کتابخانه دانشگاه آکسفورد، به نشان Ms.sers.c.4؛ دست‌نویس کتابخانه بریتانیا در لندن، به نشان ۱۸۱۸۸) «کهال» (ثبت شده در دست‌نویس انستیتوی خاورشناسی فرهنگستان علوم شوروی در لنینگراد به نشان ۱۶۵۴) و «کمانی» (ثبت شده در نسخه ف؛

دست‌نویس کتابخانه بریتانیا در لندن، به نشان ۱۸۱۸۸؛ دست‌نویس کتابخانه طوپقاپوسرای در استانبول، به نشان ۱۵۱۰؛ دست‌نویس کتابخانه ملی پاریس به نشان ۴۹۳؛ دست‌نویس انستیتوی خاورشناسی فرهنگستان علوم شوروی در لنینگراد به نشان ۱۶۵۴) و «کشانی» (ثبت شده در دست‌نویس کتابخانه طوپقاپوسرای در استانبول، به نشان ۱۴۷۹؛ دست‌نویس کتابخانه عمومی دولتی لنینگراد، به نشان کاتالک درن؛ دست‌نویس کتابخانه پاپ در واتیکان، به نشان ۱۱۸) قرار داده شود، پیوند موجود در سایه تناسبات ظاهری و هم‌نویسی بین دو واژه «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 سایه جادوی مجاورت «در طیف مغناطیسی وزن و قافیه‌ها هرگونه تعارض یا ناهمگونی که میان کلمات باشد را از بین برده و کاری کرده که اصلاً دیده نشود» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۴۱۹).

یکی گاودیدم چو باغ بهار سراپای نیرنگ و رنگ و نگار

(فردوسی، ۱۳۸۶، د: ۱: ۶۵)

در این بیت نیز باهم‌آیی و مجاورت منسجم واژگان «نیرنگ»، «رنگ»، «نگار» (متن برابر با دست‌نویس‌های دیگر است) افزون‌بر آرایه 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 استادانه شاعر، چنان خوش در کنار هم نشسته‌اند که خواننده این تنوع معنایی را نمی‌بیند و از جنبه دیداری و شنیداری از این مجاورت بهره‌مند می‌شود. پذیرش «سراپای او پر از رنگ و نگار» (ثبت شده در دست‌نویس کتابخانه بریتانیا در لندن، به نشان ۱۸۱۸۸) به جای «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 واژه نیرنگ نیز محروم می‌کند.

همه گرد بر گرد ما لشکر است خور بارگی خار گر خاور است
(همان، د: ۳: ۱۵۰)

نمونه دیگر از مجاورت در بیت بالا مشاهده می‌شود. حذف «خار» در مصراع دوم و قراردادن واژه «همه» (ثبت شده در نسخه ف؛ دست‌نویس کتابخانه طویقاپوسرای در استانبول، به نشان ۱۴۷۹؛ دست‌نویس دارالکتب قاهره، به نشان ۶۰۰۶س؛ دست‌نویس کتابخانه بریتانیا در لندن، به نشان ۱۸۱۸۸؛ دست‌نویس کتابخانه طویقاپوسرای در استانبول، به نشان ۱۵۱۰؛ دست‌نویس کتابخانه عمومی دولتی لنینگراد، به نشان کاتالک درن؛ دست‌نویس دارالکتب قاهره، به نشان ۷۳؛ دست‌نویس کتابخانه دانشگاه لیدن، به نشان ۴۹۴؛ دست‌نویس کتابخانه ملی پاریس به نشان ۴۹۳؛ دست‌نویس کتابخانه عمومی دولتی لنینگراد، به نشان کاتالک درن؛ دست‌نویس کتابخانه دانشگاه آکسفورد، به نشان Ms.sers.c.4؛ دست‌نویس کتابخانه بریتانیا در لندن، به نشان ۱۸۱۸۸) و یا «زیر ما» (ثبت شده در نسخه دست‌نویس کتابخانه پاپ در واتیکان، به نشان ۱۱۸، Ms.Pers) خواننده را از لذت همنوایی واژه‌ها در سایه جادوی مجاورت محروم می‌کند.

به دیبا زمین کرده طاووس‌رنگ ز دینار دیبا چو پشت پلنگ
(همان: ۳۲۰)

در این بیت نیز اگر به جای واژه «دیبا» و «دینار» هر واژه دیگری گزینش شود، بیت از زیبایی برخاسته از مجاورت «دیبا» و «دینار» (ثبت شده در نسخه ف) و لذت دیداری آنها در کنار هم، دور شده است؛ اگر به جای واژه دیبا کلمه «گوهر» (ثبت شده در دست‌نویس کتابخانه بریتانیا در لندن، به نشان ۱۰۳) قرار داده شود، شاید از نظر معنا پذیرفتنی باشد؛ اما دیگر هم‌آیی منسجم بین دیبا و دینار وجود نخواهد داشت. درباره گزینش «به دینار خرگاه» (ثبت شده در نسخه کتابخانه بریتانیا در لندن، به نشان ۱۴۰۳) یا «دیبا و درهم» (ثبت شده در دست‌نویس کتابخانه طویقاپوسرای در استانبول، به نشان ۱۴۷۹؛ دست‌نویس کتابخانه

طوپقاپوسرای در استانبول، به نشان ۱۵۱۰) نیز همین حالت وجود دارد. به‌طورکلی با گزینش هریک از نسخه‌ها به‌جز نسخه ف، بیت از قلمرو جادوی مجاورت و تأثیر جادویی آن دور می‌شود.

بدو گفت گیو ای گوبی‌خرد تو گفتی که این آب مردم خورد

(همان، د: ۱: ۴۴۸)

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

بزد بر کمر بند گرد آفرید زره بر برش یک‌به‌یک بردرید

(همان، د: ۲: ۱۳۳)

گزینش «تنش» (ثبت‌شده در نسخه ف؛ دست‌نویس دارالکتب قاهره، به نشان ۶۰۰۶س؛ دست‌نویس کتابخانه ملی پاریس به نشان ۴۹۳؛ دست‌نویس کتابخانه بریتانیا در لندن، به نشان ۱۸۱۸۸؛ دست‌نویس دارالکتب قاهره، به نشان ۷۳؛ دست‌نویس کتابخانه پاپ در واتیکان، به نشان ۱۱۸؛ دست‌نویس کتابخانه بریتانیا در لندن، به نشان ۱۴۰۳؛ دست‌نویس انستیتوی خاورشناسی فرهنگستان علوم شوروی در لنینگراد به نشان ۱۶۵۴؛ دست‌نویس

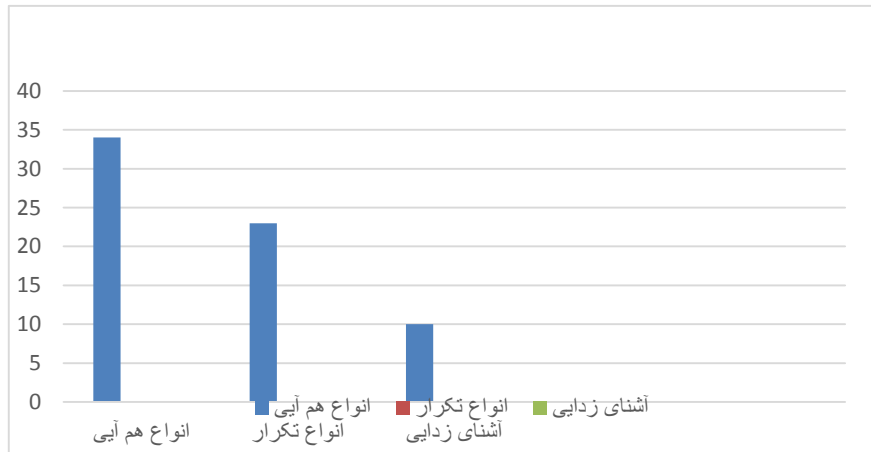
کتابخانه دانشگاه آکسفورد، به نشان Ms.sers.c.4؛ دست‌نویس کتابخانه بریتانیا در لندن، به نشان ۱۸۱۸۸) خواننده را از هم‌آیی زیبای «بر برش» (ثبت‌شده در دست‌نویس کتابخانه بریتانیا در لندن، به نشان ۱۸۱۸۸) بی‌بهره خواهد کرد.

۶- نتیجه‌گیری

گزینش نسخه‌بدل‌های شاهنامه بر پایه صنایع زیبایی‌آفرین کلام مانند آشنایی‌زدایی، ایجاز، انواع مختلف هم‌آیی از جمله هم‌آیی مبتنی بر مجاورت، شکل، تضاد و انواع گوناگون تکرار، مانند صدامعنایی، تأکید و تصدیر، در انتخاب نسخه‌ها و تحلیل ابیات از نظر اصول زیبایی‌شناسی ادبی درخور توجه و توجیه است. دقت در شاهنامه بیان‌کننده 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 نشان‌دهنده نبوغ و خلاقیت هنری اوست. شاعر توانسته است از یک‌سو با هم‌آیی، به شکل گسترده و متنوع در محور هم‌نشینی، شبکه متداخلی از انواع ارتباطات درون‌بافت شعری ایجاد کند؛ همچنین در بسیاری از ابیات چندین پیام آهنگین زبانی و ادبی و تصویری را بیافریند. تکرار، پایه 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 زیبایی‌آفرینش‌های هنری در کلام فردوسی در این است که نشانی از تصنع و تزئین در آن نیست و این موضوع در کنار خلاقیت و هنرمندی شاعر، بیانگر آشنایی او با روح و توانمندی‌های گسترده 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؛ به گونه‌ای که تصحیح او، جزو تصحیحات زیبایی‌شناسانه شاهنامه قرار می‌گیرد. در زیر نمودار تقریبی فراوانی صنایع بررسی شده، نشان داده شده است.



شکل ۱: شمار تقریبی انواع صنعت‌های بدیعی بررسی شده

پی‌نوشت‌ها

۱. ل ۲: جرس زنگ. س ۲: 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. ق ۲: به سیمین دوال و جرس‌های زنگ. لی. آو بر آن بر بسته جرس‌ها و زنگ. ل ۳: به زرین جرس‌ها و آوای زنگ. متن: ق. لن. و لن ۲. ب.

۲. گهان: جلال‌الدین کزازی درباره وجود مکانی به نام «گهان» می‌گوید: «سرزمینی را بدین نام نمی‌شناسیم، می‌تواند بود که «گهان» ریخت پارسی شده از «جهان» باشد که آن نیز خود ریختی است از «جیحان». «جیحان» و «سیحان» نام‌هایی است که تازیان برپایه رودهای «جیحون» و «سیحون» بر رودهای «سروس» و «پیراموس» نهاده‌اند. جغرافیدانان سده هفتم هجری از جمله 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، شماره ۷۰، ۱۳۸۸-۱۳۷۱.
- ۲- امیدسالار، محمود (۱۳۸۹). «خالقی مطلق و فن تصحیح متون»، بخارا، شماره ۷۶، ۲۱۶-۲۱۱.
- ۳- امین، حسن (۱۳۸۷). «تعریف شعر»، حافظ، شماره 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). درباره شعر، مترجم فاطمه راکعی، تهران: اطلاعات.
- ۷- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۱). سفر در مه، تهران: نگاه.
- ۸- ----- (۱۳۸۲). گمشده لب دریا، تهران: سخن.
- ۹- تری، ایگلتون (۱۳۸۰). پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی، ترجمه 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، ترجمه محمدتقی صدقیانی و دکتر غلامحسین یوسفی، تهران: نشر علمی.

- ۱۶- رحمدل، غلامرضا؛ روشن، حسن (۱۳۸۸). «موسیقی دیداری در شعر شاملو»، دانشکده علوم انسانی دانشگاه سمنان، زمستان، شماره ۲۸، ۹۵-۱۰۶.
- ۱۷- سنگسری، محمدرضا (۱۳۸۵). پرسه در سایه خورشید، تهران: لوح زرین.
- ۱۸- شفیعی کدکنی، 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 دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.
- ۲۲- علیزاده، ناصر (۱۳۸۳). «تنوع نسبت‌ها در تناسبات حافظ»، نامه پارسی، سال نهم، شماره ۲، ۷۹-۹۸.
- ۲۳- علوی مقدم، مهیار (۱۳۷۷). نظریه‌های نقد ادبی معاصر (صورتگرایی و ساختارگرایی)، تهران: نشر سمت.
- ۲۴- کزازی، جلال‌الدین (۱۳۸۵). نامه باستان، ج ۴، 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»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی، سال سوم، شماره ۴۳، ۴۸۳-۵۳۰.
- 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**، شماره ۲۳، ۳۰-۳۰.
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.