

نگاهی به موسیقی نثر در کتاب سرگذشت حاجی بابای اصفهانی

* مجید پویان

** سید حمید فرقانی

چکیده

از جمله مواردی که هنگام سبک‌شناسی اثر ادبی به آن توجه می‌شود، بررسی ویژگی‌های زبانی متن است. ویژگی‌های زبانی متن نیز، خود در سه سطح آوایی، لغوی و نحوی مورد تحلیل و بررسی قرار می‌گیرد. سطح آوایی معمولاً در بررسی متون منظوم کاربرد دارد، اما از آنجا که در بعضی متون نثر زبان فارسی کاربرد قطعات موزون و عناصر ایجاد موسیقی و نظم را به خوبی می‌توان مشاهده کرد، شایسته است که موسیقی نثر و عناصر ایجاد آن به عنوان یکی از ویژگی‌های سبکی تعدادی از متون نثر، مورد بررسی قرار گیرد. یکی از متون ادب فارسی که در آن از عنصر موسیقی به خوبی استفاده شده است «ترجمه سرگذشت حاجی بابای اصفهانی» به قلم میرزا حبیب اصفهانی است. در این مقاله کوشش می‌شود تا ابتدا تعریف قدما از کلام موزون بررسی شود. برای توصیف انواع توازن به سه سطح تحلیل آوایی، واژگانی و نحوی نیاز است. بنابراین ابزارهای آفرینش موسیقی همراه با نمونه‌های آن در نثر کتاب حاجی بابا، با توجه به این سه سطح، طبقه‌بندی و توصیف می‌شوند و پس از آن تاثیر و کاربرد هر کدام از این ابزارها در ایجاد موسیقی نثر بررسی می‌شود. از میان این ابزارها، صنعت سجع و پس از آن جناس و ترصیع و موازنه که از صنایع مطرح شده در سطح توازن واژگانی هستند بیشترین بسامد و تاثیر موسیقایی را در کتاب سرگذشت حاجی بابای اصفهانی دارند و پس از آن توازن نحوی و توازن آوایی در ایجاد موسیقی در این کتاب نقش دارند. وزن طبیعی گفتار نیز عامل دیگری است که در این مقاله به آن پرداخته شده است.

واژه‌های کلیدی: موسیقی نثر، سبک‌شناسی زبانشناختی، سرگذشت حاجی بابای اصفهانی، میرزا

حبیب اصفهانی

*استادیار دانشگاه یزد

**کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه یزد

موسیقی نثر حوزه ای است که با وجود اهمیت و ارزش بسیار از نظر زیبایی شناسی و نیز شمار فراوان نثرهای آهنگین از جمله گلستان سعدی، تاریخ بیهقی و تقریباً تمامی متون شورانگیز و غیر آموزشی صوفیه، شاید به دلیل دشواری تشخیص و نیز انحصار این مقوله به متون نظم، در مطالعات ادبی زبان فارسی از سوی علمای بلاغت در گذشته و حال مورد غفلت قرار گرفته است. بعضی از متاخران هم که به این زمینه از مطالعات ادبی توجه کرده اند، بیشتر به بررسی وجود وزن عروضی و به دست دادن نمونه هایی از آن در نثرهای موزون، بسنده کرده اند (برای نمونه رک کنید: ابوالحسن نجفی، احمد سمیعی گیلانی، «پاره-های موزون گلستان سعدی»، نامه فرهنگستان، سال اول، شماره‌های ۱-۴، ۱۳۷۴، و محمد غلامرضایی، سبک شناسی نثرهای صوفیانه، تهران مرکز چاپ و انتشارات دانشگاه شهید بهشتی، ۱۳۸۸)؛ حال آنکه موسیقی نثر مفهومی گسترده دارد و وزن عروضی، تنها یکی از عناصر آن است.

در کتاب اساس الاقتباس خواجه نصیر الدین طوسی در تعریف و تقسیم بندی کلام موزون آمده است: «... کلام موزون به اشتراک اسم بر دو معنی افتد: یکی حقیقی و آن قولی بود که حروف ملفوظ او را به حسب حرکات و سکانات عددی ایقاعی باشد، و دوم مجازی، و آن هیأتی بود سخن را از جهت تساوی اقوال، به حسب ظاهر شبیه به وزن چنانک در خسروانی‌های قدیم بوده است، و وزن خطابت نزدیک بود به همین معنی.» (انوار، ۱۳۷۵، ج ۱، ص ۴۲۳)

بنابراین کلام موزون دارای وزن حقیقی یا وزن مجازی (همچون وزن خسروانی‌های قدیم و وزن خطابی) است، که وزن مجازی خود پنج مرتبه دارد: (۱) آنک مصراع‌ها در طول و قصر متساوی بود؛ و اگر چه عدد الفاظ و حروف متساوی نبود، چنانک گویند: بذل جهد در نیل عز و شرف جاودانی اولی و ایثار حمد به اقتناء علوم حقیقی بهتر. (۲) آنک عدد الفاظ مفرد نیز متساوی بود، چنانک گویند: قناعت گنجی باقی است و عزلت یاری مساعد. (۳) آنک الفاظ با تساوی متشابه بود و حروف متعادل چنانک گویند: عقل موهبتی شگرفست و علم فضیلتی بزرگ. (۴) آنک مقاطع ممدود و مقصور نیز متعادل بود، چنانک گویند: طلب سعادت فاضلترین افکار است و کسب فضیلت نافعترین اعمال. (۵) آنک خواتیم سخن نیز متشابه بود مانند آنک در اسجاع افتد، چنانک گویند: علم را مرتبتی است عظیم و حلم را منزلتی است جسیم.» (انوار، ۱۳۷۵، ج ۱، ص ۴۲۴)

هرچند وزن عروضی یا وزن حقیقی که خواجه به آن اشاره دارد مخصوص متون نظم است اما نثرهایی را نیز میتوان یافت که برخی جملات و عبارات آن دارای وزن عروضی است. بنابراین میتوان گفت:

نثر موزون نثری است که در آن جملات و عباراتی که دارای وزن حقیقی (عروضی) و یا وزن مجازی (وزن خسروانی‌ها) هستند، بسامد بالایی داشته باشد. نکته قابل توجه در این مورد آن است که ساختار بعضی از نثرهای موزون به گونه ایست که معمولاً دو مورد فوق با هم در آن یافت میشوند و از ترکیب آن دو، متن آهنگین و موزون میشود؛ هرچند بسامد وقوع وزن عروضی به طور طبیعی کمتر است. البته باید توجه داشت که عنصر وزن (خواه وزن طبیعی و خواه وزن مجازی) تنها عامل ایجاد موسیقی در نثر نیست و نویسنده از شگردها و روشهای دیگری نیز برای ایجاد موسیقی در نثر استفاده می‌کند.

وزن عروضی

هر چند وزن عروضی مخصوص شعر و متون نظم است، اما در متون نثر ادبی و خصوصاً نثرهای صوفیانه آهنگ کلام به وزن عروضی نزدیک میشود. در این متون گاه جملات کاملی را میتوان یافت که دارای وزن عروضی هستند و به صورت یک مصراع مستقل و دارای معنی، نمود مییابند. چنان که این نمونه‌ها با درنگی پایانی همراه شوند، عنصر وزن به خوبی قابل تشخیص است. در کتاب سرگذشت حاجی بابای اصفهانی نیز نمونه‌های کاربرد وزن عروضی را در عبارات زیر میتوان دید:

برو دیگر تو را چشمم نبیند. (ص ۲۳۳)

حالا همه دانسته و فهمیده شد. کاری که ماند عالم مهر و محبت است. (ص ۳۱۸)

در مثالهای فوق نمونه اول همچون یک نیم مصراع دارای وزن عروضی است که در آن ساخت جمله برای ایجاد وزن تغییر کرده است. نمونه بعدی نیز دارای دو جمله است که هرکدام از آنها دارای وزن عروضی متفاوت با دیگری است به طوری که جمله اول دارای وزن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن است و جمله بعدی در وزن مفعول فاعلات مفاعیل فاعلان آمده است. در نمونه‌های زیر نیز با آنکه جملات دارای وزن، به عنوان بخشی از جمله محسوب میشوند؛ اما از آنجا که دارای درنگ پایانی هستند عنصر وزن را در آنها میتوان تشخیص داد.

در نزد صدر اعظم موشکی دوانیدم تا برای منع این کار قراولی بر در خانه حکیم گذاشت. از این سبب، بازار و دل حکیم بشکست. (ص ۳۶۰)

در برابر وی، به دو زانوی ادب بنشستم. (ص ۳۲۰)

در شکل دیگر نیز قسمتی از یک جمله را میتوان یافت که دارای وزن عروضی است؛ هرچند تشخیص این نمونه‌ها اندکی دشوارتر و عنصر وزن در آنها کمی دیریاب‌تر است، اما به هر حال تأثیر موسیقایی خود را به صورت ناخودآگاه در ذهن خواننده این متون میگذارد.

یکی از پنج نابکاران گفت.....(ص ۱۹۹)

بهتر آن است که این فرصت را، صرف گفت و شنید حال تو نمایم. (ص ۱۲۲)

کی می شود که من نیز مانند اینان، با دلی بی غم و جانی خرم از زندگی برخوردارم. (ص ۲۰۳)

....من نیز از این قضیه خرسند، که به این واسطه توانگر شمرده میشوم. (ص ۳۲۳)

علاوه بر این، مواردی نیز یافت میشود که عبارت نثر با افزودن یا کاستن یک یا دو هجا وزن کامل

عروضی پیدا میکند.

لب و دهانش یک از یک بهتر، مگذر از ریش از همه بالاتر(ص ۳۳۶)

درس دانش می خواهند اینک میزا احمق، تجربه و آزمایش می خواهند اینک میرزا احمق(ص ۱۰۸)

در این دو نمونه با حذف یک هجای بلند از رکن پایانی به ترتیب وزن فاعلاتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن و نیز حذف هجای بلند در کلمه «می خواهند» وزن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن ایجاد میشود. علاوه بر این وجود وزن عروضی تکرار هجای «تر» در پایان دو عبارات در مثال اول به نوعی تداعی کننده قافیه است و موسیقی عبارت را دو چندان می کند. در نمونه دوم نیز کلمات «دانش» و «آزمایش» همچون قافیه و جمله «اینک میرزا احمق» که به صورت تکرار در سطح جمله و با همگونی کامل باعث ایجاد توازن واژگانی شده است، نقش ردیف را در این عبارت دارد. همچنین در جمله:

در تدبیر چقدر چیره و چست، و در تزویر چقدر نادرستی(ص ۱۱۵)

اگر هجای بلند آغازین در ابتدای جمله حذف شود عبارت به بیتی کامل در وزن مفعول مفاعلتن مفعول تبدیل خواهد شد. همچنین در این نمونه قرار گرفتن قرینه های سجع در انتهای جمله، تداعی کننده شکل قافیه در بیت شعر است.

البته ممکن است تصور شود که وجود وزن عروضی در نثر تصادفی یا اتفاقی است، چرا که با جستجو در متون نثر، حتی متون غیر ادبی، جملاتی را میتوان یافت که دارای وزن عروضی باشند. اما در این مورد باید گفت که «درمورد تصادفی بودن وزن در کلام منثور شکی نیست اما فراوانی آنها در بعضی متون و ظرافت هایی که از این طریق در نثر ایجاد میشود بیانگر اتفاقی نبودن آن است. در نثرهای هنری اگر اتفاقی و تصادفی هم هست حاصل طبع موزون و ذهن پر عاطفه نویسندگان و توانایی و تسلط آنان بر عناصر زبانی است که بی تکلف و نه از روی عمد نثر را موزون مینویسند.» (غلامرضایی، ۱۳۸۸، ص ۲۸۹)

بنابراین با توجه به شاعر بودن میرزا حبیب و ذوق شعری و طبع موزون او، جملات و عباراتی در کتاب

حاجی بابا یافت شود که دارای وزن عروضی هستند. چنان که تغییر در ساخت دستوری عبارت برای ایجاد آهنگ به تبعیت از زبان شعر در بعضی مثالها دیده میشود.

شکل دیگر وزن بنا به گفته خواجه نصیر الدین طوسی، وزن مجازی یا وزن خطابی است. با دقت در تعریف اقسام این گونه از وزن و نمونه‌های آن، می‌توان گفت آنچه در نثر خسروانی‌ها با توجه به کارکرد موسیقایی اهمیت دارد، تساوی طولی عبارات، پس از آن تساوی در تعداد کلمات جمله و بعد از آن تساوی هجایی کلمات متناظر در عبارتهاست که در بدیع با نام صنعت موازنه شناخته میشود و در نهایت تشابه حروف پایانی حروف کلمات متناظر، علاوه بر تشابهات پیشین، که همان صنعت ترصیع است.

در کنار موارد فوق، باید به آرایه‌های دیگری نیز اشاره کرد که به ایجاد تناسب و توازن و به تبع آن ایجاد موسیقی در نثر می‌انجامند. به بیان دیگر میتوان گفت: «پدید آمدن هر توازن وابسته به گونه‌ای از فرایند تکرار کلامی است.» (صفوی، ۱۳۸۳، ص ۱۶۷) که در سه سطح توازن آوایی، توازن واژگانی و توازن نحوی قابل بررسی است.

توازن آوایی

در این سطح تکرارهای آوایی که در یک واج، چند واج درون یک هجا، کل هجا و توالی چند هجا وجود دارد، مورد بررسی قرار می‌گیرد. توازن آوایی خود در دو بخش توازن واجی و توازن هجایی قابل بررسی است. توازن هجایی «به آن دسته از تکرارهای آوایی توجه دارد که از همنشینی چند هجا در کنار یکدیگر تحقق می‌یابند و در کل به ایجا نظم منجر میشوند.» (همان، ص ۱۷۹) بنابراین این بحث بیشتر برای مطالعه در مورد چگونگی ایجاد وزن عروضی و بحث در مورد ارکان عروضی است که نمونه‌های آن بیشتر ذکر شد.

بخش دیگر توازن واجی است که «به آن دسته از تکرارهای آوایی می‌پردازد که درون یک هجا تحقق می‌یابند.» (صفوی، ۱۳۸۳، ص ۱۶۸) در این مورد نیز باید گفت از میان امکانات بالقوه تکرارهای واجی در زبان فارسی، مواردی وجود دارد که دارای ارزش موسیقایی هستند، (همانجا) چنان که آرایه هم حرفی و همصدایی (واج آرایه) و نیز برخی از گونه‌های سجع متوازن، جناس مصحف تابع این شکل از فرایند تکرار هستند. اما باید توجه داشت که انواع تکرارهای کلامی تنها در سطح تحلیل آوایی قابل تبیین نیست و زمانی که توصیف تکرار کلامی ویژه‌ای در چهارچوب ساخت آوایی نگنجد باید سطحی از تحلیل را در نظر گرفت که بتواند محدوده عملکرد تکرار را در بر گیرد، به همین دلیل برخی از تکرارهای کلامی الزاماً در

سطوح تحلیل واژگانی و نحوی مورد بررسی قرار میگیرند. از همین روی تنها آرایه واج آرایبی در این سطح قابل تحلیل است.

واج آرایبی

این آرایه که از مهمترین نمونه های توارن آوایی به شمار میرود، با عنوان نغمه حروف و هم آوایی در کتابهای علم بدیع مطرح شده است و همایی آن را در قالب صنعت اعنات بررسی کرده است. (همایی، ۱۳۶۱، ص ۷۴) در تعریف این آرایه آمده است که از تکرار یک صامت و یا مصوت در چندین کلمه به وجود می آید که خود بر دو نوع است: ۱) همحروفی: و آن تکرار یک صامت با بسامد زیاد در جمله است. این تکرار ممکن است به صورت منظم در آغاز همه یا برخی کلمات باشد، یا ممکن است به صورت پراکنده در میان کلمات اتفاق افتد. ۲) همصدایی: تکرار یا توزیع مصوت در کلمات است. (شمیسا، ۱۳۶۸، ص ۵۸)

مثالهایی از این آرایه را در کتاب حاجی بابا می-توان دید:

چگونه غول را با یک ضربت گرز سرپاش مثل گنبد خشخاش خرد و خاش کرد. (ص ۷۰)

گاوی سر راهش بکشم. شیشه های شربت فراوان زیر پای اسبش بشکنم. (ص ۱۳۱)

با توجه به امکانات تکرار واجی درون هجای فارسی میتوان گفت که در مثال اول واژه های سرپاش، خشخاش و خاش تکرار واکه (مصوت) و همخوان (صامت) پایانی را میتوان دید. علاوه بر آن در واژه خرد و دو واژه اخیر همخوان آغازین تکرار شده است. که این تکرار را در هجاهای کلمات شیشه، شربت و بکشم در مثال دوم میتوان دید.

این مشاهده مرا مشتاق تماشای سایر اندامش کرد. (ص ۱۱۲)

تکرار همخوان آغازین «م» و واکه پایانی «ا» به همراه تکرار همخوان «ش» سبب ایجاد توازن آوایی در این مثال شده است. چنان که تکرار همخوان آغازین «د» و واکه و همخوان پایانی «ار» در هجاهای مثال زیر و موسیقی حاصل از این تکرار، به خوبی نمود دارد.

چون دید دیده از دیدارش بر نمی دارم، دست در کار، زبان به گفتار بگشود. (ص ۱۱۲)

آب از چشمان و شیره شکر از گوشه دهانش بر روی سینه اش روان شد. (ص ۱۳۸)

همچنین تکرار همخوان «ش» را به صورت تکرار همخوان آغازین هجا، در کلمات بالا میتوان دید. با توجه به نمونه های فوق و بررسی موارد تکرار در سطح هجا، تمایزی میان دو گونه منظم و پنهان این صنعت مشهود نیست. (صفوی، ۱۳۸۳، ص ۱۷۱) همچنین باید توجه داشت که مجموعه ای از امکانات

مختلف تکرارهای واجی را در نمونه‌های فوق می‌توان دید که از این میان تکرار همخوان آغازین و تکرار واکه و همخوان پایانی بیشترین بسامد را دارد. هرچند به نظر می‌رسد تکرار واکه و همخوان پایانی از نظر موسیقایی اهمیت بیشتری داشته باشد.

توازن واژگانی

دومین گونه از تکرارهای کلامی، توازن در سطح واژگانی است. تکرارهایی که در این سطح مورد نظر هستند، گروهی از صنایع را شامل می‌شوند که در چهارچوب هجا نمی‌گنجند. توازن واژگانی محدود به تکرار چند هجا درون یک واژه نیست، بلکه می‌تواند کل یک واژه، یک گروه و حتی مجموعه‌ی واژه‌های درون یک جمله را شامل شود؛ (صفوی، ۱۳۸۳، ص ۲۰۰) بنابراین در سه بخش تکرار در سطح واژه، تکرار در سطح گروه و نهایتاً تکرار در سطح جمله مطرح می‌شود که هر کدام در دو شکل همگونی ناقص و همگونی کامل قابل بررسی است.

«منظور از همگونی ناقص تشابه آوایی بخشی از دو یا چند واژه است و همگونی کامل در اصل تشابه آوایی کامل میان دو یا چند عنصر دستوری یا تکرار یک عنصر دستوری واحد است» (همان، ص ۲۰۱) لازم به ذکر است که تحقق تمامی شش گونه فوق تنها در متون نظم ارزش موسیقایی و زیباشناسانه دارد و بعضی از موارد فوق در متون نثر چندان مجال طرح و ارزش موسیقایی ندارند، اما از این میان آنچه که می‌توان نمونه‌های آن را در متون نثر دید.

آرایه‌هایی همچون «سجع متوازی، سجع مطرف، سجع متوازن و جناس‌هایی چون جناس مضارع، جناس ناقص، جناس مطرف، جناس وسط، جناس اشتقاق یا جناس قلب» (همان، ص ۲۰۳) است که همگی گونه‌هایی از توازن واژگانی به شمار می‌آیند. این آرایه‌ها به شکل همگونی ناقص اند. جدا از این صناعات شگردهای دیگری چون ترصیع، موازنه یا تضمین‌المزدوج نیز در همین مقوله می‌گنجند که در اصل به کارگیری واژه‌هایی با همگونی ناقص در ارتباط با یکدیگر بر روی زنجیره گفتارند. (صفوی، ۱۳۸۳، ص ۲۰۳)

جناس

واژه جناس در لغت به معنای همجنس بودن است و در اصطلاح بدیع «آرایه‌ای است شامل آوردن دو لفظ در کلام که در ظاهر به یکدیگر همانند و در معنی مختلف باشد.» (صادقیان، ۱۳۷۹، ص ۴۸) چنانکه در این تعریف دیده می‌شود در این آرایه دو نکته مورد توجه است. یکی همانندی ظاهری، که در گونه‌هایی از جناس به شکل تکرار آوایی کامل و در گونه‌هایی دیگر به صورت تکرار آوایی ناقص قابل توجیه است،

و دیگر تفاوت معنایی کلمات متجانس، که این تفاوت معنا بین دو کلمه همسان، با توجه به بافت متن و دانش زبانی گوینده و مخاطب و یا از طریق تفاوت در جایگاه تکیه، در زبان فارسی صورت می‌پذیرد. در این مورد شفيعی کدکني معتقد است مفهوم جناس، شامل هر نوع اشتراک مصوت‌ها و صامت‌های کلام است که در طرح‌های گوناگون می‌تواند خود را نشان دهد (شفيعی کدکني، ۱۳۸۱، ص ۳۰۱) و سخنی از اختلاف معنا به میان نیاورده است. چنین به نظر می‌رسد که تأکید قدما بر اختلاف معنا بین کلمات متجانس، به دلیل پرهیز از تکرار مکانیکی باشد. همچنین بیان شده است که تناسب و تقارن و در نتیجه آن موسیقی و آهنگ کلام بر اساس همانندی در ساختار، آوا، شکل یا نویسه دو کلمه متجانس ایجاد می‌شود. (محبتي، ۱۳۸۶، ص ۶۹) اما باید گفت به نظر نمی‌رسد که تشابه شکل و نویسه کلمات در موسیقی کلام تأثیری داشته باشد.

درباره انواع جناس تقسیم بندی های متعدّد و متنوعی در کتاب‌های بدیعی وجود دارد که در این میان جناس تام که خود یکی از انواع جناس است، دارای چند زیر مجموعه است. این انواع با توجه به نقش دستوری یا جایگاه تکیه مشخص شده اند. در حالت کلی انواع مختلف جناس تام و نیز جناس لفظ در چهارچوب صناعات حاصل از تکرار آوایی کامل در صورت زبانی قابل بررسی‌اند. (صفوی، ۱۳۸۳، ص ۲۸۱)

در کتاب حاجی بابا بسامد وقوع جناس تام اندک است و تنها مثال‌های زیر را می‌توان ذکر کرد:

۱- من غریب در دیار غریب و آنها مردمان غریب. (ص ۳۳۰)

۲- شریعت محمدی را بر کنار و شیشه شراب را در کنار نهاده، ... (ص ۱۲۱)

۳- من که در هیچ حسابی نبودم، در دم، بانوی حسابی شدم. (ص ۱۴۳)

۴- سرمای زمستان از سر ما دست برداشته بود. (ص ۲۷۰)

۵- مرا دم در بدید. (ص ۱۹۵)

هر چند در حالت کلی جناس تام از دیگر انواع جناس موسیقایی‌تر است اما چنانکه ملاحظه شد بسامد آن در این کتاب اندک است و نمونه‌های ذکر شده نیز ارزش موسیقایی چندانی ندارند. خصوصاً در مثال آخر که کلمات متجانس یک هجا دارند. در این مورد باید گفت هر چه تعداد هجاها بیشتر باشد، آهنگ حاصل از این تکرار نیز بیشتر خواهد بود. چنین به نظر می‌رسد که کاربرد این گونه از جناس با توجه به شکل و ساختار شعر بیش از اینکه مورد توجه نثرنویسان باشد، برای شاعران اهمیت داشته است، حال آنکه جناس ناقص و جناس زاید بیشتر مورد توجه نویسندگان است.

انواع دیگر جناس در کتاب حاجی بابا عبارتند از:

- ۱- همانا به قدر گلی که از همنشینی گلی خوشبو شود هم کمترم. (ص ۱۰۹)
 - ۲- روح راهی جست و به در جست. (ص ۶۵)
 - ۳- در چنان عالمی به چنین عالمی برخوردن مرا دلداری بود. (ص ۴۴)
 - ۴- صاحب این جهاز را چند مهر معجل و چند مهر مؤجل می‌دهی. (ص)
 - ۵- همین که سواد اعظم و بلد معظم و معظم استانبول را دیدم نه تنها متحیر بلکه دلگیر و متأثر گردیدم. (ص ۳۱۰)
- در بدیع سنتی، مثال‌های فوق را جناس ناقص یا محرّف می‌نامند. چنانکه در مثال‌ها دیده می‌شود دو پایه جناس تنها در حرکت حروف یا به عبارت دیگر در مصوت کوتاه با یکدیگر اختلاف دارند. در این آرایه نیز تکرار آوایی ناقص به ایجاد موسیقی میانجامد. در تعدادی از مثال‌های بالا، علاوه بر تکرار آوایی، توازن نحوی و نیز سجع بر ارزش موسیقایی عبارت افزوده است.
- جناس زاید یکی دیگر از گونه‌های جناس است که میرزا حبیب بیش از دیگر گونه‌ها به آن توجه دارد. در تعریف این گونه جناس آمده است « جناس زاید آنست که در آغاز یا میان یا پایان یکی از دو کلمه متجانس، یک حرف بیش از دیگری باشد» (صادقیان، ۱۳۷۹، ص ۵۷) تکرار آوایی ناقص در این آرایه، باعث ایجاد موسیقی در متن می‌شود.
- ۱- اجتهادی نمودم که بی ضرر و ضرار منافع عرف با قوانین شرع جمع آیند. (ص ۲۵۸)
 - ۲- در تب و تاب مدهوش، تا صبح دیده بر هم ندرختم. (ص ۱۱۳)
 - ۳- ما را به گذاشتن گذشتن از ایران امکان مساعدت نیست. (ص ۳۵۱)
 - ۴- از این صدمه داروغه این تجربه را حاصل کردی که داروغه را در لباس دروغه بشناسی. (ص ۷۵)
 - ۵- زبر و زرنگ به ایجاد تدابیر و رنگ افتادم. (صص ۳۵۹)
 - ۶- زور و زاری بیهوده است، زر می‌باید. (ص ۱۰۱)
 - ۷- صدای کفش کهنه‌ای گاه گاه به گوش می‌رسید و علامت آن بود که در دار دیاری هست. (ص ۱۱۹)
 - ۸- باکفش‌های پر میخ همه را سودند و فرسودند. (ص ۳۵۲)
 - ۹- یزیدی‌ام می‌گویند چرا که ایزدی‌ام. (ص ۱۱۵)
 - ۱۰- گویا آن زخم به نظر او سررشته تنهایی بود که با من وصله وصل او می‌توانست بشود. (ص ۳۰۹)

۱۱- بخت بد را ببین که شیرینی را موش خورد و کتک را شیرین. (ص ۱۱۷)

همچنین باید گفت در دو مثال پایانی، یکی از متجانسین از نظر آوایی در ساخت آغازین واژه دیگر قرار گرفته، و در نمونه ۸ و ۹ دو واژه «سودند» و «یزیدی» در ساخت پایانی کلمات متجانس تکرار شده‌اند، که در بدیع سنتی دو مثال فوق را با عنوان جناس مزید و دو مثال دیگر را به نام جناس مذیل می‌شناسند، و چنین به نظر می‌رسد که این گونه‌ها به دلیل تکرار کامل یک کلمه در ساخت کلمه دیگر، از گونه‌ای که حرف زاید در وسط متجانسین است و آن را جناس زاید می‌گویند، موسیقایی‌تر باشد. خصوصاً اگر کلمات متجانس نزدیک به هم آورده شود، چنانکه در اکثر مثال‌های فوق می‌توان دید.

از انواع دیگر جناس که بر اساس تفاوت در یکی از حروف دو کلمه متجانس تقسیم بندی و نام‌گذاری شده، باید جناس مطرف و جناس لاحق را نام برد که به نظر می‌رسد این دو گونه را می‌توان تحت یک عنوان بررسی کرد. در کتاب‌های بدیعی اختلاف در حرف اول و آخر را جناس مطرف و تفاوت در حرف وسط را با عنوان جناس لاحق نام‌گذاری کرده‌اند.

نکته مهم در این میان آن است که قداما در تقسیم بندی‌های خود جناس لاحق را، چنانچه دو حرف مختلف در جناس قریب‌المخرج باشند، با عنوان جناس مضارع و در غیر این صورت با همان عنوان جناس لاحق نام‌گذاری کرده‌اند. در این میان بعضی بدیع نگاران مدعی شده‌اند که دلیل دشواری تشخیص مخرج حروف برای خواننده بهتر است از این تقسیم بندی چشم پوشید. (صادقیان، ۱۳۷۹، ص ۵۹)

در این مورد باید گفت به نظر می‌رسد، برخلاف بعضی تقسیم بندی‌های بی مورد قداما، توجه آنها به این امر حداقل از نظر موسیقایی، با ارزش و قابل توجه بوده است. در مورد مسئله دشواری تشخیص نیز باید گفت، موسیقی حاصل از این تناسب دانسته یا نادانسته توسط خواننده درک خواهد شد و این امر نیازی به دانستن مخرج حروف ندارد.

کاربرد این گونه از جناس را در کتاب حاجی بابا به عنوان ابزاری برای ایجاد موسیقی، و ادبی کردن

متن می‌توان دید:

۱- صدای خانم بر هر صدایی برتری و بدتری داشت. (ص ۱۱۹)

۲- همه می‌دانند خیلی اندوخت و پس انداخت. (ص ۲۴۴)

۳- با این اغراض و امراض در کوچه هر که باد بغلم می‌دید رم می‌کرد. (ص ۳۶۶)

۴- از هیبت و هیئت او بیم و هراسی نداشتیم. (ص ۳۵۵)

۵- محبوبه سراپا محجوبه بجز چشمان سیاهش که به چشمان آهو می‌ماند چیزی پیدا نه. (ص ۳۲۰)

مثال‌های جناس مطرف در کتاب حاجی بابا عبارتست از:

- ۱- صدر اعظم مردی بود، با سلیقه، حرّاف، عرّاف، حاضر جواب (ص ۳۵۷)
 - ۲- ما را نیم مرده از دلانی تاریک و باریک به خلوتی بردند. (ص ۲۷۳)
 - ۳- از یک خانه گلین و چار پارچه گلیم کهنه و کاسه و کوزه شکسته چه فایده؟ (ص ۲۴۴)
 - ۴- این اشارت یعنی برداشتن پرده، بشارت ترک تکلف بود. (ص ۳۲۱)
 - ۵- هرچه پیشتر رفتم تپش قلبم بیشتر شد. (ص ۳۲۰)
 - ۶- قدر آن مادیان و غدر ترکان را می‌دانست. (ص ۱۲۵)
- با نگاهی به ساختمان و شکل کلمات در جناس مطرف و جناس لاحق میتوان گفت جناس لاحق، و جناس مطرف در صورتی که حرف اول متجانسین متفاوت باشد، منطبق با تعریف سجع متوازی، و جناس مطرفی که در آن تفاوت دو کلمه در حرف آخر باشد، در اصل سجع مطرف است. بنابراین این دو گونه از جناس را در اصل از مقوله سجع به شمار می‌آورند. (صفوی، ۱۳۸۳، ص ۲۸۳)
- در این مورد باید گفت هر چند این آرایه‌ها از نظر ساختمان کلمه شبیه یکدیگر هستند، اما از نظر جایگاهی که در ساختار جمله و محور همنشینی کلام به خود اختصاص می‌دهند، با یکدیگر تفاوت دارند. به بیان دیگر قرینه‌ها در سجع در پایان جمله‌ها ظاهر میشوند، اما جناس جایگاه خاصی در جمله ندارد و در همه بخش‌های کلام می‌تواند جای گیرد. (صادقیان، ۱۳۷۹، ص ۳۷) می‌توان گفت کلماتی که در جایگاه سجع قرار می‌گیرند ممکن است همچون سه مثال پایانی این مبحث با یکدیگر متجانس هم باشند، اما اینکه گفته شود «جناس مضارع و جناس لاحق چیزی جز سجع متوازی نیست» (صفوی، ۱۳۸۳، ص ۲۸۲) یا «جناس مطرف چیزی جز سجع مطرف نیست» (همان، ص ۲۸۳) اندکی جای تأمل دارد.
- نوع دیگری از جناس که بدیع نگاران در کتب خود آورده اند جناس خط است که در آن دو پایه جناس در نوشتن یکسان و در نقطه گذاری و تلفظ متفاوت باشند. این گونه از جناس که نمونه‌های آن در کتاب حاجی بابا اندک است در اصل همان جناس مطرف یا جناس لاحق است و هر چند از نظر جنبه‌های زیبایی شناسی کارکردی چون جناس مطرف دارد، اما تقسیم بندی آن به عنوان گونه ای مستقل از جناس مطرف به نظر بیهوده می‌آید. مثالهای این گونه از جناس در کتاب حاجی بابا عبارت است از:

- ۱- از خشم چشم پوشید. (ص ۱۱۰)
- ۲- ادای قرض را هیچ فرض نمی‌دانست. (ص ۵۹)
- ۳- در هر گوشه استر و اشتر چارواداران و مسافران و مردمان. (ص ۲۳۵)

جناس اشتقاق گونه ای دیگر از جناس است که در طبقه بندی و تقسیم آن به معنا توجه شده است. در تعریف این نوع از جناس آمده است: آوردن کلماتی در نظم یا نثر که میان حروف آنها تجانس و تشابه باشد و این تشابه بر دو نوع است، نخست اینکه واژه‌ها از یک ریشه مشتق شده باشند و دوم اینکه دو واژه از یک ریشه نباشند، اما در ظاهر چنین به نظر آید که مشتق از یکدیگرند. (صادقیان، ۱۳۷۹، ص ۶۴)

نکته قابل توجه آن است که تعریف اشتقاق در زبان فارسی و عربی متفاوت است، و آنچه در این صنعت مورد توجه قدما بوده است تعریف اشتقاق بر اساس صرف زبان عربی است و حال آنکه تعریف اشتقاق در زبان فارسی متفاوت است و بیشتر بدیع نگاران متأخر نیز به این نکته اشاره‌ای نکرده و به تقلید از قدما همان تعاریف کتب آنان را آورده اند. اما شمیسا با نگاهی متفاوت از دیگران به این آرایه پرداخته است. (رک: شمیسا، ۱۳۶۸، ص ۴۵) به هر حال باید گفت ساختار تصریفی زبان عربی سبب می‌شود تا به طور طبیعی تعدادی از واج‌ها در کلمات هم ریشه تکرار شود که این تکرار در اصل باعث زیبایی و اهمیت موسیقایی این گونه از جناس است. (صفوی، ۱۳۸۳، ص ۲۸۷) در مورد آنچه شبه اشتقاق خوانده می‌شود نیز، همین تکرار است که به ایجاد موسیقی می‌انجامد. همچنین به نظر می‌رسد هم ریشه بودن یا نبودن کلمات متجانس، تأثیری بر ارزش موسیقایی آنها نداشته باشد.

مثال‌های جناس اشتقاق در کتاب حاجی بابا عبارتند از:

- ۱- بی تکلف تکلیفش را قبول کردم. (ص ۶۳)
 - ۲- حاضران لعنت کردند و من ملعون هم با ایشان لعنت کردم. (ص ۲۲۷)
 - ۳- از اشتیاق تحصیل محصول فی الفور یک طلا به مشتم نهاد. (ص ۱۰۱)
 - ۴- ... محکوم اکثر حکمهاست. (ص ۱۱۷)
 - ۵- طلاق لسان او زبان عایشه را اطلاق نمود. (ص ۳۲۷)
 - ۶- اگر بخواهی برای ابلیس هم لباس تلبیس توأم دوخت. (ص ۲۱۱)
- در بدیع چهار مثال اول را اشتقاق و دو مثال پایانی را شبه اشتقاق می‌نامند.

ازدواج

این آرایه لفظی بدین صورت است که «در میان جمله نثر یا نظم، واژه‌هایی پیوسته یا نزدیک به هم بیاورند که در حرف پایان یکسان باشند.» (صادقیان، ۱۳۷۹، ص ۴۵)

به بیان دیگر «ازدواج آن است که دو واژه که با یکدیگر سجع متوازی یا مطرف می‌سازند، در کنار هم یا نزدیک به یکدیگر در میانه سخن آورده شوند.» (کزازی، ۱۳۸۵، ص ۴۷)

بنابراین موسیقی حاصل از این آرایه مبتنی بر تکرار واکه و همخوان پایانی هجا است. هرچند نویسندگان کوشیده‌اند تا این کلمات در ساختمان هجا نیز مشابه باشند. به بیان دیگر نمونه‌های این صنعت در آثار نثر نویسندگان اکثراً دارای سجع متوازی است. از سوی دیگر نزدیکی کلمات تکرار شونده نیز موسیقی حاصل از این تکرار را دو چندان می‌کند. می‌توان نتیجه گرفت علاوه بر عنصر تکرار، جایگاه و چگونگی وقوع این تکرار نیز در ارزش موسیقایی آن تاثیر دارد. با توجه به نمونه‌های این آرایه در متون نظم و نثر، چنین به نظر می‌رسد خوش آهنگی و خاصیت موسیقایی این آرایه در نثر نمود بیشتری نسبت به نظم داشته باشد. شاید به این دلیل که در نظم مجموعه‌ای از عناصر ایجاد موسیقی حضور دارند و از همین روی چنین تکراری چندان به چشم نمی‌آید، و حال آن که در نثر به دلیل عدم وجود امکانات گسترده موسیقایی، این آرایه برجستگی بیشتری پیدا کرده، در نثر، خوش آهنگ‌تر به نظر آید.

میرزا حبیب نیز از این آرایه برای ایجاد موسیقی در نثر خود استفاده کرده است:

- ۱- مانند باد آزاد، مانند هوا بی پروا، به قاطر مردکه جلودار سوار... روی به راه نهادم. (ص ۳۲۳)
- ۲- خیال مرا برداشت که به مرگ آن ناکام شادکام بنشینم. (ص ۱۴۶)
- ۳- همه با گلاب مقطر، معطر و پر از شربت لیمو و نارنج و سکنجبین. (ص ۱۳۹)
- ۴- حاضران سراپا گوش، مدهوش ایستاده بودند. (ص ۱۳۸)
- ۵- از سمنان شادان بیرون آمدیم. (ص ۸۰)

۶- عاقبت از ضرب چوب، بی تاب و توش، مدهوش افتاد. (ص ۷۳)

۷- سحرگاهان، دوان دوان پیامد. (ص ۴۹)

علاوه بر مثال‌های فوق، شکل دیگری از کاربرد این صنعت در متون نثر و نیز کتاب حاجی بابا وجود

۵ و ۶ دی ماه ۱۳۹۱

دارد:

۸- چند روز بعد از نکاح، حلیله جلیله، از خویشاوندان و کینه و حسد ایشان چندان افسانه‌های در

هم و بر هم گفت که گمان کردم به سوراخ کژدم افتادم. (ص ۳۲۳)

۹- باری بر راستان داستان پوشیده و پنهان مماناد که زن حکیم برای جلوه‌گری و دلربایی از عثمان

آقا بی اضطراب نبود. (ص ۲۶۷)

۱۰- خداوند ظل ظلیل پادشاه را بر مفارق بندگان ذلیل، طویل سازد. (ص ۱۰۵)

۱۱- خواست در خانه مرده غذای عزا بخورد. (ص ۱۲۱)

۱۲- از این خبر لرزه بر اندامم افتاد و غرق عرق با خود گفتم: ای وای کار زینب تمام شد.
(ص ۱۹۵)

۱۳- اگر پادشاه ذیجاء امر به نوشیدن سم قاتل و زهر هلاهل سازد، حکمش مطاع و امرش واجب-
الاتباع است. (ص ۱۰۵)

۱۴- در کوهستان گرجستان برهنه و بی خانمان، گراز چراندن بهتر که در پرنیان و حریر زیردست و
بیعار بودن. (ص ۱۸۶)

۱۵- بنده را مرور چهارچندان ازدها افکن و شیراوژن ساخته بود... (ص ۳۰۲)

۱۶- از خدا میدانی پر از روس منحوس خواهم وبس. (ص ۱۸۲)

۱۷- حال پر ملال لشکر سردار را بیان کردن بیوده است. (ص ۱۸۸)

۱۸- امروز مورد عنایات بی غایات جهانداری گشتم. (ص ۱۰۸)

۱۹- چرا که من خواندن و نوشتن می دانم و سرکار تقلاب مدار ایشان هر را از بر فرق نمی-
کند. (ص ۸۶)

در این مثالها، قرینه‌ها به صورت ترکیب اضافی در کنار هم قرار گرفته اند، که وجود کسره اضافه، سبب آهنگین تر شدن این مثالها می‌شود. همچنین در مثالهای ۱ تا ۵، در قراین، علاوه بر صنعت ازدواج، جناس نیز دیده می‌شود. در مثالهای ۱ تا ۳ و نیز ۶ و ۷ نیز صنعت سجع به همراه ازدواج در جملات دیده می‌شود که ترکیب این صنایع در یک عبارت به غنای موسیقایی متن خواهد افزود. نکته دیگر در مورد کاربرد این آرایه در کتاب سرگذشت حاجی بابا این است که تقریباً نیمی از کلمات مزدوج را کلمات عربی تشکیل می‌دهد. برخلاف سجع که فواصل بیشتر بر کلمات فارسی استوار است.

سجع

صنعت سجع یکی از آرایه‌های لفظی و از جمله عوامل ایجاد موسیقی و آهنگ در متون نثر است؛ چنانچه آن را با قافیه در نظم مقایسه کرده‌اند. این صنعت به تاثیر از آثار منشور پیش از اسلام و نیز به تقلید از نثر عربی در زبان فارسی راه یافت؛ هرچند گفته میشود سجع در نثر عربی نیز به وسیله کاتبان ایرانی و تحت تاثیر متون نثر در ایران پیش از اسلام، راه یافت. بنا به گفته خواجه نصیر، سجع از جمله شکل‌های به کار رفته در نثرهای خسروانی است هرچند گونه ای که خواجه با لفظ سجع از آن یاد میکند، در بدیع با عنوان ترصیع شناخته شده است. نگاه میرزا حبیب به صنعت سجع و کاربرد این صنعت در نثر او دو گونه

است. در مواردی میرزا حبیب سجع را مطابق با اکثر نثرهای مسجع کهن، با فواصل متساوی می‌آورد، و در مواردی نیز بدون توجه به جایگاه فواصل، تنها به تکرار آوایی در این صنعت و موسیقی حاصل از آن در متن نظر دارد.

در کتاب حاجی بابا کاربرد سجع‌هایی را با فواصل متساوی می‌توان دید:

- ۱- بر بام معهود و به دیوار مقصود شتافتم. (ص ۱۱۴)
 - ۲- دیشب بر دواج سمور خفتم و امشب باید بر لب تنور بخشیم. (ص ۳۳۷)
 - ۳- ... پوست بخارایی از مشهد بخرد و به استانبول ببرد. (ص ۲۰)
 - ۴- در زهد و ورع چنان معروف، و به مواظبت طاعت و عبادت چنان موصوف که آب وضویش را به نیت شفا می‌بردند و غسله اش را به نام دوا می‌خوردند. (ص ۶۶)
 - ۵- یک سو قاطران با زنگ و درای و از یک سو قاطرچیان در جنگ و هرای. (ص ۱۸۱)
 - ۶- صدای چوب و فلک و تضرع نسق و کتک بلند بود. (ص ۱۵۰)
 - ۷- بعد از خواندن چندین غزل موزون و پیمودن چندین ساغر گلگون، کیسه اشعار خالی و شیشه شراب تهی گردید. (ص ۱۲۲)
- مثال‌های فوق از نوع سجع متوازی هستند. در مثال‌های ۱ تا ۳ علاوه بر سجع، قرینه‌ها دارای تساوی طولی نیز هستند. در مثال‌های ۴ تا ۷، علاوه بر تساوی طولی شاهد تساوی در تعداد کلمات و در مواردی تساوی هجایی نیز هستیم. نمونه‌های دیگر اینگونه تساوی‌ها را در گونه‌های دیگر سجع، یعنی سجع مطرف و سجع متوازن می‌توان دید:

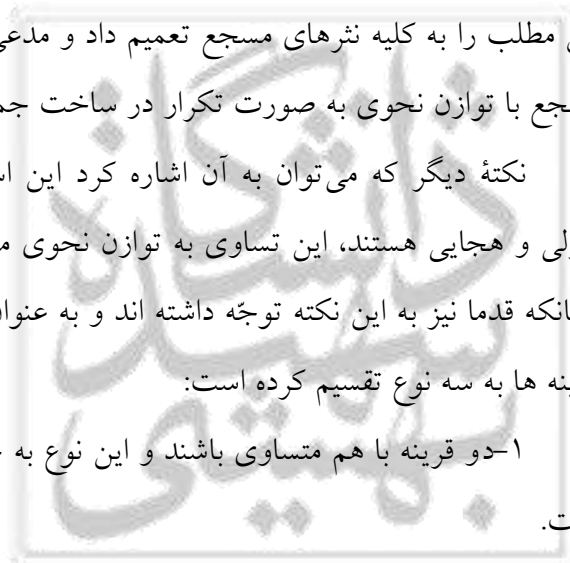
- ۱- کار از آب و تاب سخنان درشت به شپاشاپ سیلی و مشت کشید. (ص ۶۸)
- ۲- با همراهان گاهی شیرین و نرم مانند راحت‌الحلقوم و گاهی تلخ و کشنده مانند زهر و زقوم. (ص ۳۳۵)
- ۳- صبحگاهان در وضو جوراب را می‌کند و پا را می‌شست. (ص ۲۰)
- ۴- او به حرمت ریش و من به عزت لنگ دعوا را کوتاه کردیم. (ص ۳۱)
- ۵- ... اگر گفתי ریشت خلاص، و گرنه خونت حلال. (ص ۴۱)
- ۶- دست و پای حنایی اش کوچک و ظریف و لب و دندانش نازک و لطیف. (ص ۱۱۲)
- ۷- از میان مشک و عنبر به میان معجون و مرهم افتادم. (ص ۳۶۳)

در این مثال‌ها نیز تساوی طولی و تساوی هجایی بین قرینه‌ها دیده می‌شود. نکته قابل توجه درباره انواع سجع که تاکنون به عنوان نمونه ذکر شد، آنست که توازن نحوی به صورت تکرار در ساخت جمله در تمامی مثال‌ها به چشم می‌خورد و در این میان درصد وقوع این توازن در مثالهای سجع متوازن نسبت به دو گونه دیگر بیشتر است، که در این مورد باید گفت با توجه به تعریف ارائه شده از این نوع سجع و مصادیق فراوان آن و نیز ارزش موسیقایی کمتر آن نسبت به دو نوع دیگر به دلیل کمترین تکرار آوایی، سجع پردازان هنگام استفاده از این سجع، می‌کوشند تا با ایجاد توازن نحوی این کمبود را جبران کنند. بنابراین شاید بتوان این مطلب را به کلیه نثرهای مسجع تعمیم داد و مدعی شد که اکثر نمونه‌های سجع‌های متوازن، در نثرهای مسجع با توازن نحوی به صورت تکرار در ساخت جمله همراه است.

نکته دیگر که می‌توان به آن اشاره کرد این است که معمولاً در اکثر سجع‌هایی که دارای تساوی طولی و هجایی هستند، این تساوی به توازن نحوی می‌انجامد. این توازن، موسیقی و آهنگ را در پی دارد. چنانکه قدما نیز به این نکته توجه داشته‌اند و به عنوان نمونه ابن اثیر در مثل‌السائر سجع را به لحاظ کمیّت قرینه‌ها به سه نوع تقسیم کرده است:

۱- دو قرینه با هم متساوی باشند و این نوع به خاطر اعتدالی که در آن رعایت شده بهترین نوع سجع است.

انجمن علمی زبان ادبی فارسی



۲- قرینه دوم طولانی‌تر از قرینه نخست باشد.

۳- قرینه نخست از قرینه دوم طولانی‌تر باشد. که این نوع سجع از نظر او عیب بزرگی به حساب می‌آید.

اما میرزا حبیب در بعضی موارد به تساوی قرینه‌ها و ارزش گذاری قدما در مورد کمیّت قرینه‌ها توجهی ندارد و هدف او بیشتر ایجاد موسیقی در کلام با استفاده از تکرار آوایی در سطح هجا و واژه در فواصل سجع است تا توجه به کوتاهی و بلندی قرینه‌ها چنانکه در کتاب حاجی بابا نمونه‌های از این گونه از سجع پردازان را می‌توان دید:

۱- همین که با لذت کامل پنجاه اشرفی باد آورد را برداشتم خود را مالک گنج شایگان پنداشتم.

(ص ۳۱)

۲- ...یکسر به خانه زنبورکچی تاخت و قضیه را عرضه ساخت. (ص ۶۲)

۳- معده درویش را چنان از مائده روحانی انباشتند که جای نفس نگذاشتند. (ص ۶۵)

۴- اما روزی می‌رسد که به دین و مردمان دیندار به دوستی ناچار می‌شوید. (ص ۲۹۲)

۵- زن و بچه و غلام کنیز ملا باشی به دست کردان و من به صوب مقصد شتابان. (ص ۳۰۴)

چنانکه در مثال‌های بالا دیده می‌شود، قرینه نخست نسبت به قرینه دوم طولانی تر است و خلل چندانی نیز در موسیقی عبارت ایجاد نشده است. همچنین موارد بسیاری در این کتاب می‌توان یافت که سجع در قرینه‌های طولانی بنا نهاده شده است:

۱- اول اشرفی‌ها را در آن نزدیکی به جایی نهفتم، پس از آن کلاه دریده خون‌آلود را در زیر خاک کرده گفتم.....(ص ۳۱)

۲- چون چاووش خود ستایی‌های او را بدید به داعیه این که چرا باید غیر از او خود ستایی باشد بروت خود را تا بناگوش بتابید. (ص ۲۳)

۳- آن روز را مردان با بیان شجاعت و چگونگی سفر و کشیدن توتون وزنان به نواختن دف و ترانه- های گوناگون پرداختند. (ص ۲۷)

۴- کلاه صاحب‌جاه در گوشه ای به خاک سیاه افتاد و به برکت تاثیر خاک پاک تدبیری به خاطر اندیشناک رسید. (ص ۳۰)

۵- با من شور و صلاح می‌کنی و با دوستانت همنشینم اما چه سود که با سایر خدمتکاران نیز همینم. (ص ۱۰۹)

۶- یکی آب به حلقش می‌ریخت تا دهان گشاید. دیگری به حکم تجربه دود قلیان به دماغش می‌دمید تا به حال آید. (ص ۱۴۵)

با نگاهی به مثال‌هایی از این دست می‌توان گفت که هدف میرزا حبیب آن نبوده است که همچون پیشینیان نثری مسجع با رعایت تمامی اصولی که هنگام سجع پردازای رعایت می‌کرده اند، بیافریند. هنجارگریزی دیگر میرزا حبیب در کاربرد این آرایه، به جایگاه کلمات سجع در ساخت جمله مربوط می‌شود. با نگاهی به نثرهای مسجع می‌توان دریافت که در اکثر این متون، کلمات سجع در جمله جایگاه مشخصی دارند که یا در پایان جمله است و یا قبل از روابط و افعال قرار می‌گیرند. به بیان دیگر، بر روی محور همنشینی، کلمات سجع جایگاه قافیه در شعر را دارند. این خصوصیت هرچند در تعریف این صنعت نیامده است اما در نثرهای مسجع رعایت شده است. این در حالی است که میرزا حبیب در بسیاری موارد به این روش پایبند نیست و کلمات سجع جایگاه مشخص و ثابتی در نثر او ندارند. و تعداد آنها نیز مشخص نیست به طوری که در یک عبارت گاه چندین قرینه در نقش‌های نحوی مختلف می‌توان دید.

شاید بتوان دلیل این امر را تحول و تطور نثر فارسی و تغییر نگاه نویسندگان آن دوره به کارکرد و ماهیت نثر با توجه به تغییر مخاطبان و گستردگی آنان دانست. نثری که هر چند هنوز نتوانسته است به طور کامل خود را از قید روشها و سنتهای ادبی گذشتگان برهاند، اما چندان هم به رعایت اسلوب و قواعد نثرهای فنی و دیدگاههای زیبایی شناسانه قدما پایبند نیست، و با ایجاد تغییر یا تعدیل در برخی شیوه‌های کهن، همچون پلی نثر کهن را به نثر معاصر میبندد. قائم مقام و میرزا حبیب را باید نمایندگان چنین نثری دانست.

با توجه به نمونه‌هایی که ذکر شد و آنچه بیان شد، ویژگی‌های صنعت سجع در کتاب حاجی بابا را می‌توان این گونه توصیف کرد:

۱- کوتاهی و فشردگی قراین در برخی موارد که معمولا با تساوی طولی یا هجایی و به تبع آن توازن نحوی همراه است.

۲- بنا نهادن سجع بر کلمات فارسی خصوصا افعال و خالی بودن سجع از لغات عربی.

۳- استعمال سجع همراه با دیگر صنایع بدیعی از جمله صنعت جناس و ازدواج.

هر چند چنان که گفته شد به شیوه خاصی مقید نیست و تنوع شیوه‌های سجع پردازی در نثر میرزا حبیب محدود به موارد ذکر شده نمیباشد اما موارد فوق در نثر او بسامد بیشتری دارند. این موارد از ویژگیهای صنعت سجع در نثر فارسی تا قرن ۵ هجری است (خطیبی)، که نشان از رویکرد میرزا حبیب به نثر این دوره دارد چنان که دیگر ویژگیهای زبانی نثر میرزا حبیب نیز به نثر این دوره نزدیک تر است. به موارد فوق باید افزود، از جمله موارد کاربرد فراوان سجع در کتاب حاجی بابا توصیف است که این خصوصیت در اکثر متون نثر فارسی دیده می‌شود. همچنین باید گفت در این کتاب در میان انواع سجع، سجع مطرف با ۵۷ درصد، و پس از آن سجع متوازی با ۳۸ درصد بیشترین بسامد را دارند و کاربرد سجع متوازن با ۵ درصد تقریبا ناچیز است و به نظر می‌رسد، بنا نهادن سجع بر کلمات فارسی خصوصا افعال و خالی بودن سجع از کلمات عربی دلیل بسامد بالای سجع مطرف نسبت به دو گونه دیگر باشد.

ترصیع و موازنه

هر چند در کتاب‌های بدیعی این دو آرایه به صورت مستقل بررسی می‌شوند، اما از آنجا که هر دو کاربرد خاصی از گونه‌های سجع به حساب می‌آیند، در اینجا تحت یک عنوان به بررسی آن خواهیم پرداخت. در تعریف ترصیع آورده اند هرگاه در دو مصراع بیت یا دو جمله مشابه نثر، واژه‌هایی بیاورند که در وزن و حرف آخر یکسان باشند، یا به سخنی دیگر، واژه‌ها هرکدام نسبت به هم سجع متوازی باشند،

این آرایه را ترصیع می‌گویند. (صادقیان، ۱۳۷۹، ص ۳۹) در این شیوه به جای آنکه دو کلمه با هم هماهنگ باشند این تناسب و هماهنگی در سطح جمله اتفاق می‌افتد و تقابل اسجاع جمله را هماهنگ می‌کند. ترصیع، شکل پنجم از تقسیم بندی است که خواجه نصیر درباره نثرهای خطابی بیان کرده است.

موازنه یا مماثله نیز آن است که در دو مصراع بیت یا دو جمله مشابه کلماتی در برابر هم بی‌آورند که در وزن همسان باشند.» (همان، ص ۴۱) به این ترتیب موازنه نیز مانند ترصیع است با این تفاوت که در ترصیع واژه‌ها نسبت به هم سجع متوازی دارند، اما موازنه، سجع متوازن یا آمیزه ای از سجع متوازن یا متوازی است. (صادقیان، ۱۳۷۹، ص ۴۱)

ناگفته پیداست که ارزش موسیقایی ترصیع از موازنه بیشتر است و به همان نسبت بسامد وقوع آن کمتر؛ چرا که دستیابی به ساخت‌های متوازی دشوار تر از دستیابی به ساخت‌های متوازن است. البته به نظر می‌رسد این تفاوت موسیقایی در شعر به دلیل وجود عامل دیگری همچون وزن عروضی نمود بیشتری نسبت به نثر داشته باشد و می‌توان گفت در نثر از نظر موسیقایی تفاوت چندانی بین این دو صنعت نمی‌توان دید. اما آنچه باعث می‌شود این صنعت را از جمله عوامل ایجاد کننده موسیقی در نثر در نظر گرفت، وجود تکرارهای آوایی از نوع توازن واژگانی بین کلمات متناظر، و در سطح بعدی، وجود توازن نحوی از گونه تکرار در ساخت جمله است.

در کتاب حاجی بابا نیز این صنعت آمده است و مثال‌های آن را می‌توان دید:

- ۱- اینجا عزت است و گنج و آنجا ذلت است و رنج. (ص ۳۱۲)
- ۲- ... هیأتش مهیب و کسوتش غریب... (ص ۲۲)
- ۳- روز همه روز به بطالت و شب همه شب به کسالت گذرانیدم. (ص ۱۱۱)
- ۴- لاشه منحوسم زیب دروازه شهر و حالت معکوسم عبرت اهل دهر خواهد شد. (ص ۲۹۳)
- ۵- ... نه دیده را از آن نوری و نه دل را از آن سروری. (ص ۲۳)
- ۶- ترکمان ملعون نه به نام علی رحمتی راند و نه به نام عمر فاتحه ای خواند. (ص ۲۵)
- ۷- تا حلقمان بدرد و نفسمان ببرد به همدیگر فحش دادیم. (ص ۱۱۸)
- ۸- قطره‌ای از آبم به هدر نمی‌رفت و نکته ای از اشعارم هبا نمی‌شد. (ص ۵۶)
- ۹- نیمه‌ای از برای جلب انعام، و نیمه‌ای برای اخذ انتقام، قصیده‌ای برای امین ساختم. (ص ۴۷)

موارد فوق شامل تمامی مثال‌های یافت شده از این صنعت در کتاب حاجی باباست که از این میان تنها مثال اول و دوم جزو مقوله ترصیع و سایر مثال‌ها از گونه صنعت موازنه هستند. هرچند بسامد وقوع

این آرایه در کتاب حاجی بابا بسیار اندک است اما به عنوان یکی از عناصر ایجاد کننده موسیقی در نثر پرداختن به آن لازم می‌نماید. به طور کلی کاربرد این صنعت حتی در متون نثر فنی نیز تقریباً کم است، چرا که در این صنعت توازن در هر سه سطح وجود دارد و بنابراین دستیابی به این صنعت برای نویسندگان دشوارتر است.

توازن نحوی

توازن نحوی سومین سطح از تکرارهای آوایی است که در سه بخش تکرار ساخت، هم‌نشین‌سازی نحوی و جانشین‌سازی نحوی مورد بررسی قرار می‌گیرد و صناعاتی همچون طرد و عکس، لف و نشر، تقسیم، اعداد، تنسیق‌الصفات، و گونه‌هایی از قلب را در برمی‌گیرد. (صفوی، ۱۳۸۳، ص ۲۲۵)

طرد و عکس

« طرد و عکس به این صورت است که گوینده واژه‌هایی که در مصراع اول ذکر می‌کند، عکس یا وارونه آن را در مصراع دوم بیاورد؛ یا در عبارت منثور چند واژه را در آغاز بیاورد و وارونه آنها را در دنبال بیاورد.» (صادقیان، ۱۳۷۹، ص ۸۰) چنانکه ملاحظه می‌شود این تعریف بسیار مبهم است به گونه‌ای که تنها با مشاهده مثال‌ها می‌توان مفهوم کلمه «وارونه» را فهمید. و دیگر این که این به نظر می‌رسد منظور از «واژه‌ها» یا «چند واژه» در این تعریف، طبقه دستوری گروه یا جمله باشد.

به هر روی، این آرایه علاوه بر زیبایی معنایی که در بعضی نمونه‌های آن به چشم می‌خورد، از نظر موسیقایی نیز دارای اهمیت بسیار است. این آرایه شاید بهترین و مهمترین شگرد ادبی از نظر تکرار کامل واژگانی و جانشین‌سازی نحوی عبارت یا جمله باشد. این آرایه نیز از جمله شگرد‌هایی است که میرزا حبیب از آن برای آهنگین کردن متن، هر چند به صورت اندک، استفاده کرده است:

۱- این اطلاعات حقیقی و حقایق اطلاعی را من بنده ترتیب و مسوده نموده (ص ۳۴۹)

۲- گویا از کار نادان سگ و سگ نادان خبر نداری؟ (ص ۲۹۵)

۳- ای آدم سگ کمتر، ای سگ کمترین آدم.... (ص ۱۲۸)

۴- پادشاه در باب قوه ضعف و ضعف قوه و نفس تنگی و سوء هضم با او حرف زده

است. (ص ۱۰۱)

۵- عجب آب خوشگواری دارم. جگر را خنک می‌کند. دندان را می‌ریزد، تشنه را سیراب و سیراب

را تشنه می‌کند. (ص ۵۵)

۶- فرنگان بجای اینکه موی سر را بتراشند و ریش را بگذارند، موی سر را می‌گذارند و ریش را می‌تراشند. (ص ۹۷)

مثال‌های این آرایه در کتاب حاجی بابا بیشتر از نوع ترکیب اضافی است و تنها مثال‌های ۵ و ۶ به صورت جمله آمده‌اند و چون دو مثال اخیر دارای توازن نحوی نیز هستند، مسلماً از دیگر مثال‌ها موسیقایی‌ترند.

متابع

کتاب‌های بدیعی این صنعت را این گونه تعریف کرده‌اند: «متابع شعری را گویند که در آن سخن از یکدیگر خیزد و هر لفظی که آورند به تبعیت آن چیزی بیاورند که با آن پیوند داشته باشد.» (صادقیان، ۱۳۷۹، ص ۱۳۱) هرچند در تعریف این آرایه را مخصوص شعر دانسته‌اند، اما در نثر نیز نمونه‌های آن را می‌توان دید. میرزا حبیب نیز در مواردی هرچند اندک از این صنعت در نثر خود استفاده کرده است.

- ۱- دشتی فرض کن پر کشت و کشتی پر زرع و زرعی پر خوشه و خوشه‌ها پر دانه. (ص ۳۱۸)
- ۲- تو سبب مرگ زینب شدی. مرگ زینب سبب ریش کندن، ریش کندن سبب فلاکت، و فلاکت سبب مرگ حکیم. (ص ۲۶۲)
- ۳- هرگز نه ایران را چنین شاهی و نه هرگز شاه ایران را چنین حکیمی بوده است. (ص ۱۳۵)
- ۴- خلاصه با هم به ده و در ده به کاروانسرا رفتیم. (ص ۲۸۶)

در این صنعت، علاوه بر توازن نحوی که از تکرار در ساخت جمله به وجود آمده است، شاهد تکرار واژگانی به صورت همگونی کامل نیز هستیم. قرار گرفتن کلمات مشابه در پایان جمله و تکرار همان کلمه در شروع جمله بعدی که می‌توان آن را از گونه تکرار میانی بدون فاصله دانست (صفوی، ۱۳۸۳، ص ۲۶۸)، به همراه آرایش یکسان جملات از نظر عناصر دستوری این آرایه را به یکی از مهمترین شگردهای ایجاد موسیقی در نثر تبدیل می‌کند. البته در نمونه‌هایی از این آرایه، توازن نحوی در قالب هم‌نشینی سازی نحوی به وجود می‌آید که نمونه‌های آن بیشتر در شعر است؛ اما به عقیده نگارنده شیوه‌ای که میرزا حبیب در نمونه‌های فوق برای ایجاد توازن نحوی برگزیده، (یعنی تکرار در ساخت جمله) موسیقایی‌تر است.

لف و نشر

آرایه لَف و نشر چنان است که «چند واژه را در بخشی از کلام بیاورند و در بخش دیگر آنچه مربوط به آن واژه‌ها می‌شود ذکر کنند و تعیین هر کدام را به فهم و ذوق شنونده واگذارند.» (صادقیان، ۱۳۷۹، ص ۱۲۳) بدیع نگاران این آرایه را از صنایع معنوی دانسته‌اند و زیبایی آن را در تلاش ذهن خواننده برای

کشف و تشخیص معنی مربوط به هر کدام از واژه‌ها و لذت و خشنودی خاطر از کشف معنی دانسته اند، (همانجا) که موسیقی حاصل از این آرایه را نیز باید به مورد فوق اضافه کرد. برای این آرایه دو گونه مرتب و مشوش برشمرده‌اند که به نظر می‌رسد این تقسیم بندی از نظر موسیقایی تأثیر چندانی بر این آرایه نداشته باشد، چرا که در این آرایه همنشینی عناصر هم‌نقش باعث ایجاد توازن نحوی و به تبع آن ایجاد نظم و موسیقی در کلام می‌شود. (صفوی، ۱۳۸۳، ص ۲۲۳)

به بیان دیگر کنار هم قرار گرفتن دو یا چند کلمه که از لحاظ نقش دستوری و نیز نوع دستوری موقعیتی یکسان دارند، سبب می‌شود تا نوعی نظم در جمله به وجود آید که حاصل آن ایجاد نوعی موسیقی در متن است. در کتب بدیعی تنها نمونه‌های شعری این آرایه را ذکر کرده اند، اما این آرایه به صورت آگاهانه، یا تصادفی و بنا بر مقتضیات معنی، در متون نثر نیز کاربرد دارد. هر چند باید اذعان کرد برجسته سازی آن در نظم، نسبت به نثر بسیار بیشتر است. مثال‌های این آرایه در کتاب حاجی بابا عبارتند از:

۱- از میکده‌ها روی به کلیسا نهادند و از خاج و شمعدان و قندیل و الواح و تورات و انجیل آنچه یافتند، شکستند و ریختند و دریدند و پایمال کردند. (ص ۲۷۲)

۲- اما زینب هنوز این قدر مأذون بیرون و تو رفتن و آمدن نیست. (ص ۱۳۰)

۳- هر که از این قبیل طلسمات داشته باشد، رویین تن است. تیغ و تیر بر او کارگر نمی‌شود، بلکه به زننده و اندازنده برمی‌گردد. (ص ۲۴)

در مثال اول علاوه بر همنشینی کلمات هم‌نقش، تناسب این کلمات و نیز ایجاد سجع مابین کلمات «قندیل» و «انجیل» سبب زیبایی هر چه بیشتر این عبارت شده است. عطف کلمات به یکدیگر که باعث تند شدن ریتم کلام و تناسب آن با محتوای متن، از دیگر زیبایی‌های این عبارت است. میتوان گفت در این آرایه هر چه تعداد کلمات هم‌نقش بیشتر باشد، موسیقی حاصل از این عبارت بیشتر است.

نکته‌ای که درباره توازن نحوی و نقش آن در ایجاد موسیقی در نثر باید گفت آنست که به نظر می‌رسد ساختار نثر به گونه ای است که به دلیل عدم تقید به رعایت وزن عروضی و آوردن قافیه، جملاتی با ساختار مشابه و به صورت پی در پی در نثر می‌توان یافت. بنابراین، این سطح از تکرار در نثر بیشتر حالت تکرار مکانیکی دارد. اما در شعر بدلیل دشواری دستیابی به این سطح، تلفیق توازن نحوی جملات با عناصری همچون وزن عروضی و قافیه برجستگی بیشتری دارد. البته این بدان معنا نیست که توازن نحوی از نظر موسیقایی نقشی در نثر ندارد، بلکه چنانکه کیفیت ساخت و ترکیب جملات به شکلی متفاوت با ساخت معمول جمله در زبان فارسی باشد، آن چنان که در متونی همچون تاریخ بیهقی و سفرنامه ناصر

خسرو می‌بینیم، توازن نحوی باعث می‌شود که موج شعری خاصی در نثر به وجود آید. (خطیبی، ۱۳۶۶، ص ۱۲۶)

واحدهای زبر زنجیری گفتار و نقش آن در آهنگ نثر

علاوه بر تاثیر سه سطح توازن آوایی، واژگانی و نحوی و تاثیر آن در ایجاد توازن و موسیقی در نثر، و با تامل در بعضی از شاهکارهای نثر فارسی همچون تاریخ بیهقی، نوعی آهنگ خاص که حاصل تسلط نویسنده بر کلام است می‌بینیم. این آهنگ متکی بر تغییر است که این تغییر بخوبی می‌تواند با عواطف و اندیشه‌هایی که نویسنده قصد انتقال آن را دارد مطابقت کند. در این‌گونه آثار معمولاً وزن نثر تابع حالات و موقعیت و عواطف است و اغلب خود نویسنده ممکن است بدان آگاهی کامل نداشته باشد. اما به هر حال نوعی عادت وزنی در نویسنده او را به آهنگ کلام متمایل می‌سازد و زبان وی به سبب تسلط بر آهنگ کلام نسبت به مقتضای حال و موقعیت و موضوع به سوی آهنگ متناسبی گرایش پیدا می‌کند. (ابو محبوب، ۱۳۷۴، ص ۱۰۹)

توصیف چنین کیفیتی در نثر با بررسی واحدهای زبر زنجیری گفتار امکان پذیر است. این واحدها یک رشته مختصه‌های آوایی هستند که به یک واحد زنجیری خاصی تعلق ندارند بلکه همزمان با بیش از یک واحد زنجیری تولید می‌شوند و جایگاه آنها نیز در جمله متغیر است. عمده‌ترین واحدهای زبر زنجیری گفتار عبارتند از: تکیه، زیر و بمی یا آهنگ، درنگ و نیز وزن طبیعی گفتار یا ریتم. (حق شناس، ۱۳۸۲، ص ۱۲۱) لازم به ذکر است هرچند موارد یاد شده در حوزه گفتار کاربرد دارند اما باید گفت که در نوشتار نیز بافت متن سبب می‌شود تا این عناصر در شکل‌گیری موسیقی و نیز معنای متن قابل تشخیص و دارای تاثیر باشند.

با توجه به ویژگیهای زبان فارسی، از میان آواهای زبر زنجیری گفتار، آهنگ و وزن طبیعی گفتار در موسیقی نثر تاثیر دارند.

آهنگ و وزن طبیعی گفتار

در تعریف آهنگ آمده است: «هر گاه دامنه گسترده‌گی انواع زیر و بمی در امتداد زنجیره گفتار محدود به جمله باشد، زیر و بمی را آهنگ خوانند.» (حق شناس، ۱۳۸۲، ص ۱۲۷) در زبان فارسی آهنگ جمله، هاله‌های احساسی و عاطفی و مفهومی به عبارت اضافه می‌کند و آن عامل بدون آن که جزء لاینفک واژه باشد در شرایط خاص اطراف مفهوم جمله را فراگرفته و گاه حالت استفهام و گاه حالت غیر مترقبه بودن

چیزی را القا می‌کند.» (سپنتا، ۱۳۵۳-۱۳۵۴، ص ۸۶) که این مطلب و کاربرد صحیح و بجای آن، تأثیر خاصی در موسیقی نثر، و به تبع آن انتقال عواطف به خوانندگان دارد.

وزن طبیعی گفتار نیز در مواردی از عناصر ایجاد موسیقی در متن است. «وزن طبیعی گفتار در هر زمانی مستقیماً با مدت زمان لازم برای ادای واحدهای وزنی آن زبان رابطه دارد» ریتم در هر زبان بسته به واحدهای پایه ریتم متفاوت است، که زبان فارسی در دسته هجا-زمانی قرار می‌گیرد. (بویان، ۱۳۸۸، ص ۱۰۳)

در توصیفاتی که از ریتم توسط زبان‌شناسان آرایه شده است و مجموعه نگاه‌ها و رهیافت‌های آنان (رک: بویان، ۱۳۸۸، صص ۱۰۲-۱۰۳)، دو مشخصه اصلی مربوط به ریتم را می‌توان برشمرد، که یکی تناوب و دیگری برجستگی است و در این میان اولی به ساختار زمانی و دومی به تکیه مربوط است. بنابراین کشش و تکیه باید محل توجه اصلی قرار گیرد. و همچنان که پیشتر گفته شد بستر و محل بروز این واحدهای زبرزنجیری، واحدهای آوایی مرکب یعنی هجا و تکواژ می‌باشد. در نتیجه «مطالعه ریتم که به مقوله کشش و تکیه مربوط است، به بررسی ساختار واحدهای آوایی و چگونگی کشش و تکیه‌هایی که بر آنها رخ می‌دهد، و سپس به ترکیب و گروه‌بندی این واحدها وابسته خواهد بود.» (همانجا)

در نثر فارسی هر یک از نویسندگان بزرگ آهنگ و ریتم کلام مخصوص به خود را دارند، اما در بسیاری از نثرهای گذشته کلام دارای آهنگ و وزن (ریتم) یکنواختی است و تنها در بعضی از شاهکارهای نثر گذشته همچون تاریخ بیهقی تأثیر عواطف درونی و هیجانات نویسنده را در ریتم کلام می‌توان دید. در نمونه‌هایی از ادبیات داستانی معاصر نیز آهنگ و وزن (ریتم) تا حدی تابع عنصر لحن و متناسب با حوادث و اتفاقات داستان است، و با توجه به روحیات و حالات شخصیت‌های داستان تغییر می‌کند. در کتاب حاجی بابا نیز، در مواردی تأثیر لحن بر ریتم کلام را می‌توان دید. هرچند این تکنیک آن چنان که در نمونه‌های موفق داستان معاصر کاربرد دارد در این کتاب نمود ندارد، اما به عنوان اولین نمونه در تأثیر عنصر لحن در رمان فارسی قابل توجه است که نمونه‌هایی از تناسب ریتم و آهنگ کلام با حالات شخصیت‌های داستان را در این کتاب می‌توان دید:

۱- خون چشمانش را فرو گرفت. عقل از کله اش پرواز کرد. با ناخن و دندان به روی مقصران افتاد. «ناهار هم؟ در اتاق من هم؟ بر روی تشک من هم؟ ماشاءالله، چشم بد دور، حالا معلوم شد که من هیچ سگی نیستم. درخانه من، در اتاق من، بر روی تشک من، بر روی متکای من، غلام من، کنیز من، خداوندا تو می‌دانی، عجیب غریب، من کجا بودم کجا افتادم، در آسمان بودم به زمین افتادم. (ص ۱۲۸)

در این مثال جملات کوتاه و بدون فعل، تکرار جملات پرسشی و آهنگ خیزان حاصل از آن باعث ایجاد ریتمی تند در کلام می‌شود که همگی با حالت عصبانیت زن حکیم مطابق و انعکاس دهنده آن است. در این مورد باید گفت: «مشخصات خاص کلام ممکن است مبین حالات نفسانی شخص و چگونگی و کیفیت آن معلول همان حالات از قبیل خشم، شادی، هیجان، و جنسیت و عوامل دیگر باشد.» (سپتتا، ۱۳۵۴-۱۳۵۳، ص ۸۶)

این ریتم در ادامه متن و در جملات «خداوندا تو می‌دانی.....» با اضافه شدن فعل به جمله و وجود مصوت بلند «ا» که کششی تقریباً ۱/۵ برابر صامت‌ها دارد و تکرار این مصوت پس از صامت‌های مختلف، ملایم می‌شود (بوبان، ۱۳، ص ۱۱)، که این ریتم با حالت تضرع و انفعالی که پس از عصبانیت بر او عارض شده است، تناسب دارد. عوامل دیگری مثل تکرار کلمه «من» و وجود توازن نحوی نیز چنانکه قبلاً توضیح داده شد، در القای موسیقی کلام تأثیر فراوان دارند.

۲- چون تخطئه و رسوایی همشهریان و عر و تیز فوج مخبران و شور و آشوب شکرلب با دسته بهادران و طعن و سرزنش خویشان همه را به عینه، و آن اصفهانی بازی خود را با آن آیات و احادیث و اخبار، همه را به لفظه بیان کردم، به جای دلسوزی، چنان خنده ای سر داد.... (ص ۳۳۶)

در این نمونه، نیز عطف کلمات به یکدیگر به وسیله حرف «و»، ریتم و آهنگ سریعی به عبارت داده است. علاوه بر اینکه نویسنده از سجع و واج‌آرایی نیز برای آهنگین کردن متن استفاده کرده است. در این عبارت حاجی بابا، در همین عبارت کوتاه، ازدواج خود با شکر لب و حوادث و اتفاقات بعد از آن را با کمال ایجاز و اختصار، روایت می‌کند.

در مثالی دیگر، پس از آن که شاه در دیدار از خانه حکیم، کنیز او زینب را (که معشوقه حاجی باباست) با خود به قصر می‌برد، ناراحتی و اندوه وجود حاجی بابا را فرا می‌گیرد. میرزا حبیب این حالت را این گونه روایت می‌کند:

۳- شاهی آمد ماهی را دید، دو کلمه حرف زد کار از کار گذشت، حاجی بابا فراموش شد، زینب با بال شاهی پریدن گرفت. باشد برای من هم قحط النساء نیست... (ص ۱۴۴)

این جملات که به صورت تک گویی یا حدیث نفس (رک: میرصادقی، ۱۳۷۶، ص ۵۱۴) از زبان حاجی بابا روایت شده است، با وجود کوتاهی کلمات، ریتمی آرام دارد. حاجی بابا در این جملات با نهایت ایجاز تمامی ماجرا را با خود مرور می‌کند و از این رویداد حسرت می‌خورد. میتوان گفت ایجاز و کوتاهی جملات، تداعی کننده مدت زمان کوتاهی است که این اتفاق افتاد و سبب جدایی زینب از حاجی

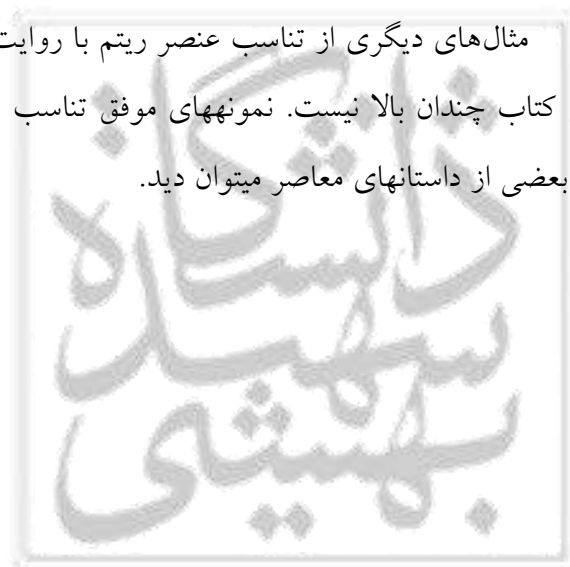
بابا شد. کاربرد فراوان مصوت «ا» و نیز هجاهای بلند و کشیده در این عبارت کاملاً متناسب با احساس شخصیت داستان و ایجاد ریتمی سنگین و آرام است.

مثال دیگر نیز درباره کشته شدن زینب و نظارت حاجی بابا بر مرگ او در تاریکی و سیاهی شب و لحن غمناک حاجی بابا هنگام گزارش این حادثه است:

۴- همه ساکت و صامت ماندیم. مرا گمان که آن تماشا بی من تمام شده است و جز بردن نعش چیزی نخواهم دید. اما نه کار هنوز تمام نبود و مرا قدرت واپس کشیدن نه... (ص ۱۹۸)

مثال‌های دیگری از تناسب عنصر ریتم با روایت را در کتاب حاجی بابا میتوان یافت اما بسامد آن در این کتاب چندان بالا نیست. نمونه‌های موفق تناسب لحن و ریتم جمله با شخصیت‌ها و روایت داستان را در بعضی از داستانهای معاصر میتوان دید.

انجمن علمی زبان ادبی فارسی



ششمین همایش ملی پژوهش‌های ادبی

۵ و ۶ دی ماه ۱۳۹۱

نتیجه گیری

پس از بررسی انواع ابزارها و صنعت‌های بدیعی در سه سطح توازن آوایی، واژگانی و نحوی در کتاب سرگذشت حاجی بابای اصفهانی که به ایجاد موسیقی در نثر این کتاب انجامید، میتوان گفت: سطح آوایی در متون نثر از جمله کتاب سرگذشت حاجی بابای اصفهانی در دو بخش توازن واجی و توازن هجایی قابل طرح است که نمود این دو را به ترتیب در صنعت واج آوایی و نیز کاربرد جملات دارای وزن عروضی میتوان دید. هر چند جملات دارای وزن عروضی نقش مهمی در ایجاد موسیقی در نثر دارند اما از آنجا که بسامد این جملات در متون نثر و نیز کتاب حاجی بابای اصفهانی کم است، میتوان گفت که این شکرده و در مجموع توازن آوایی کمترین نقش را در ایجاد موسیقی در متون نثر و کتاب سرگذشت حاجی بابای اصفهانی دارد.

از میان صنایعی که در سطح توازن واژگانی قابل بررسی هستند نیز میرزا حبیب از صنایع جناس، ازدواج (تضمین المزدوج) سجع و ترصیع و موازنه برای ایجاد موسیقی در نثر خود استفاده کرده است. هر چند جناس تام به دلیل تکرار آوایی کامل، از دیگرانواع جناس موسیقایی تر است اما بسامد آن در کتاب حاجی بابای اصفهانی پایین است. در این میان جناس زاید و جناس ناقص که دارای تکرار آوایی ناقص هستند به ترتیب بیشترین بسامد را دارند. ازدواج صنعت دیگری است که موسیقی حاصل از آن به واسطه تکرار واکه و همخوان پایانی هجاست.

سجع صنعتی است که بیشترین بسامد را در کتاب سرگذشت حاجی بابای اصفهانی دارد. کاربرد این صنعت در این کتاب متنوع است. موثرترین کاربرد این صنعت از نظر موسیقایی در مواردی است که دو قرینه با یکدیگر تساوی طولی دارند و گاهی نیز علاوه بر تساوی طولی، این تساوی را در تعداد هجاهای دو قرینه نیز میتوان دید. معمولاً در این گونه از سجع علاوه بر توازن واژگانی، توازن نحوی نیز به شکل تکرار در ساخت جمله وجود دارد. بیشترین نمود این شکل از توازن نحوی را در نمونه‌های سجع متوازن میتوان دید. دلیل این امر هم آن است که توازن واژگانی در این نوع از سجع نسبت به دو نوع دیگر کمتر است؛ بنابراین نویسندگان میکوشند تا با ایجاد توازن نحوی به نوعی این ضعف موسیقایی را جبران کنند.

ترصیع و موازنه را نیز میتوان گونه ای از سجع به شمار آورد. در این صنعت توازن واژگانی و توازن نحوی را میتوان دید، اما به نظر می رسد در این صنعت نمود بیشتری توازن واژگانی داشته باشد. با توجه به آنکه هر سه سطح از توازن را در این صنعت میتوان دید، باید گفت که بیشترین نقش را در ایجاد

موسیقی در متون نثر دارد؛ اما باید گفت که دستیابی به این صنعت به همان نسبت برای نویسندگان دشوار و بسامد آنم در این متون پایین است.

از میان گونه‌های توازن نحوی نیز، جانشین سازی نحوی را در صنعت طرد و عکس میتوان دید. گونه دیگر توازن نحوی، همنشین سازی نحوی است که این شکل از توازن در صنعت لف و نشر نمود دارد. در این صنعت کنار هم قرار گرفتن دو یا چند کلمه که از لحاظ نقش و یا نوع دستوری موقعیتی یکسان دارند، سبب ایجاد نظم در جمله و موسیقی در کلام میشود. در صنعت متتابع نیز تکرار در ساخت جمله که گونه ای از توازن نحوی است باعث ایجاد موسیقی در کلام میشود. البته باید گفت در نمونههای از این صنعت موسیقی کلام حاصل همنشین سازی نحوی است. چنین به نظر میرسد که این نمونهها بیشتر در شعر کاربرد دارند، در حالی که نمونههای حاصل از تکرار در ساخت جمله، در کتاب سرگذشت حاجی بابای اصفهانی و شاید بتوان گفت دیگر متون نثر بسامد بالاتری دارند.

طبق آنچه بیان شد، توازن واژگانی بیشترین نقش را در ایجاد موسیقی در کتاب سرگذشت حاجی بابای اصفهانی دارد که دلیل آن بسامد بالای صنعت سجع و جناس، همچنین کاربرد صنعت ترصیع و موازنه در این کتاب است. آنچه به ظرفیت موسیقایی بالاتر نمونههای این سطح از توازن در کتاب سرگذشت حاجی بابای اصفهانی کمک میکند استفاده چند صنعت در کنار هم توسط میرزا حبیب است به طوری گاه در یک جمله صنایع سجع، جناس و ازدواج را در کنار هم میتوان دید. همچنین باید گفت، هر چند در نمونههای دارای توازن نحوی، توازن واژگانی و آوایی را نیز میتوان دید و از این لحاظ باید این صنعت را مهمترین سطح توازن در ایجاد موسیقی در متن دانست، اما نکته‌ای که درباره توازن نحوی و نقش آن در ایجاد موسیقی در نثر باید گفت آنست که به نظر می‌رسد ساختار نثر به گونه ای است که به دلیل عدم تقید به رعایت وزن عروضی و آوردن قافیه، جملاتی با ساختار مشابه و به صورت پی در پی در نثر می‌توان یافت. بنابراین، این سطح از تکرار در نثر بیشتر حالت تکرار مکانیکی دارد. اما در شعر بدلیل دشواری دستیابی به این سطح، تلفیق توازن نحوی جملات با عناصری همچون وزن عروضی و قافیه برجستگی بیشتری دارد. بنابراین میتوان گفت توازن واژگانی بیشتر در متون نثر و توازن نحوی بیشتر در نظم و شعر به ایجاد موسیقی در متن می‌انجامد.



انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی



ششمین همایش ملی پژوهش های ادبی

۵ و ۶ دی ماه ۱۳۹۱

منابع

- ابو محبوب، احمد ، کالبد شناسی نثر، تهران: زیتون، ۱۳۷۴
- انوار، عبدالله ، تعلیقه بر اساس الاقتباس خواجه نصیر طوسی، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۵
- حق شناس، علی محمد، آواشناسی، چاپ هشتم، تهران: انتشارات آگاه ، ۱۳۸۲
- خطیبی، حسین ، فن نثر در ادب فارسی، تهران: انتشارات زوار، ۱۳۶۶

شفیعی کدکنی، محمدرضا، موسیقی شعر، چاپ هفتم، تهران: انتشارات آگاه، ۱۳۸۱
شمیسا، سیروس، نگاهی تازه به بدیع، چاپ دوم، تهران: انتشارات فردوس، ۱۳۶۸
صادقیان، محمد علی، زیور سخن در بدیع فارسی، یزد: انتشارات دانشگاه یزد، ۱۳۷۹
صفوی، کورش، از زبان شناسی به ادبیات، چاپ دوم، تهران: انتشارات سوره مهر، ۱۳۸۳
غلامرضایی، محمد، سبک شناسی نثرهای صوفیانه، تهران: مرکز چاپ و انتشارات دانشگاه شهید بهشتی،
۱۳۸۸

کزازی، جلال الدین، بدیع، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۵
محبتی، مهدی، بدیع نو، تهران، نشر سخن، ۱۳۸۶
موریه، جیمز جاستینین، سرگذشت حاجی بابای اصفهانی، ترجمه میرزا حبیب اصفهانی، ویرایش جعفر
مدرس صادقی، چاپ ششم، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۷
میر صادقی، جمال، عناصر داستان، چاپ سوم، تهران: انتشارات سخن، ۱۳۷۶
همایی جلال الدین، فنون بلاغت و صناعات ادبی، تهران، انتشارات توس، ۱۳۶۱
مقالات
بובان، نگار، «بررسی آوایی ریتم در پایه‌های واژگان، شعر و نثر فارسی»، پژوهش‌های زبان شناسی، سال ۱،
شماره ۱، پاییز و زمستان ۱۳۸۸، صص ۱۰۱-۱۲۲
سپینتا، ساسان، «بررسی‌های تجربی در آهنگ جمله»، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان، دوره
اول، سال ۱۳۵۳-۱۳۵۴، شماره ۱۱، صص ۸۴-۹۲
نجفی، ابوالحسن، احمد سمیعی گیلانی، «پاره‌های موزون گلستان سعدی»، نامه فرهنگستان، سال اول،
شماره‌های ۱-۴، ۱۳۷۴
۵ و ۶ دی ماه ۱۳۹۱