مجلهٔ علمی مطالعات زبانی و بلاغی
سال ۱۲ ـ شمارهٔ ۲۵ ـ پاییز ۱۴۰۰
صفحات ۳۹ - ۶۸ (علمی ـ پژوهشی)

بررسی زیبایی‌شناسی جناس در لیلی و مجنون نظامی گنجوی

ایوب امیدی*/ امید جلوداریان**

چکیده

جناس، یکی از مهم‌ترین صنایع و ترفندهای ادبی است که شعر سبک آذربایجانی را به جوهر حقیقی خود، یعنی زیبایی پیوند می‌زند. نظامی گنجوی، از برجسته‌ترین شاعران فارسی‌زبان است که توانسته به‌طور کامل از ظرفیت‌های جناس در غنای موسیقیایی و زیبایی‌آفرینی آثار خویش بهره گیرد. در کتاب‌های بلاغی و سبک‌شناسی، با وجود ارائهٔ انواع تقسیم‌بندی جناس، اشارهٔ چندانی به کارکردهای زیبایی‌شناسی آن نشده است. از این رو در مقالهٔ حاضر با رویکردی توصیفی- تحلیلی، ضمن ارائهٔ بسامد دقیق انواع جناس در منظومهٔ لیلی و مجنون، هنرمندی و توانایی نظامی در زمینهٔ بهره‌گیری از کارکردهای مختلف جناس، تحلیل و ارزیابی شده است. با توجه به بررسی‌های انجام‌شده، درمجموع ۱۹۶۴ مورد از انواع جناس در منظومهٔ لیلی و مجنون یافت شد که از این میان، جناس مضارع با فراوانی ۳۵/۹ درصد و لاحق با فراوانی ۳۱/۳ درصد، بهترین عرصه برای هنرنمایی نظامی بوده است. نتیجهٔ این پژوهش حاکی از خلاقیت و تنوّع کارکردهای جناس در بافت کلام نظامی است؛ مانند تقویت موسیقی درونی و بیرونی اثر، انسجام لفظی و معنایی سخن، التذاذ ادبی مخاطب به‌سبب درک روابط معنایی اجزای کلام و همنشینی هنری جناس با دیگر صنایع ادبی (تکرار، واج‌آرایی، تضاد و تلمیح) در یک بیت.

کلیدواژه: *جناس، صنایع لفظی، بلاغت، نظامی، لیلی و مجنون.*

---

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید بهشتی (نویسندهٔ مسئول) ayoobomidi@yahoo.com
** دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سمنان
تاریخ وصول: ۱۳۹۸/۰۹/۱۸ ـ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۰۴/۲۳

۱. مقدّمه

علمای بلاغت، «اموری را که موجب زینت و آرایش کلام بلیغ می‌شود، محسّنات یا صنایع بدیع» (همایی، ۱۳۶۴: ۱۸) نامیده‌اند؛ امّا اصولاً در گذشته به ترفندهای ادبی همچون علم می‌نگریستند و بلاغیون سنّتی، شعر را از دیدگاه علمی بررسی می‌کردند و می‌کوشیدند تعریفی علمی و منطقی (جامع و مانع) از صناعات ادبی ارائه کنند و کمتر به چگونگی کارکردهای انواع صنایع در خلق زیبایی و اثربخشی سخن توجّه داشتند. دربارهٔ جناس نیز وضع به همین قرار است و بلاغیون کلاسیک با وجود تقسیم‌بندی‌های دقیقی که از انواع جناس (تام، مضارع، لاحق، مذیّل، خط و...) ارائه داده‌اند، به‌ندرت به کارکردهای هنری و زیبایی‌شناسی آن و خلاقیت و تسلّط شاعر در استفاده از کلمات هم‌آوا با دلالت معنایی متفاوت پرداخته‌اند. این در حالی است که جناس، ارزش موسیقایی و زیبایی‌آفرینی ویژه‌ای در کلام دارد؛ زیرا واژه‌های هم‌آوا ساخت یگانه‌ای دارند؛ ولی معانی آن‌ها گوناگون و گاهی متضاد است (ساغروانیان، ۱۳۶۹: ۵۱۳). از این نظر، وجود واژه‌های (دال) هم‌آوا و متشابه با تفاوت معانی (مدلول)، خود نشانهٔ روابط صوری متفاوتی در اجزای کلام تلقّی می‌شود (نجفی، ۱۳۸۲: ۹۲). بنابراین از یک طرف، مخاطب بیش از پیش برای درک دلالت معنایی سخن، بر روابط همنشینی اجزای جمله متمرکز می‌شود و درنهایت، کشف و استنباط معنی، موجب التذاذ ادبی وی می‌گردد و از سوی دیگر، کاربرد وسیع جناس در شعر یا نثر ادبی می‌تواند حاکی از تسلّط هنرمند بر زبان و استفاده از امکانات بالقوّهٔ آن باشد. همچنین کاربرد جناس به‌عنوان یکی از ابزارهای ایجاد موسیقی و انواع قاعده‌افزایی در کلام، سخن را از نقطهٔ صفر اطّلاع‌رسانی خارج می‌کند و بر بار عاطفی و آهنگین کلام می‌افزاید.

در میان مکاتب شعری ادبیات فارسی، شاعران سبک آذربایجانی (اَرانی) - سبک شاعران حوزهٔ شمال غربی ایران، یعنی منطقه اَران و آذربایجان- به صنایع بدیع لفظی، به‌ویژه انواع جناس توجّه وافری داشته‌اند. رئیس این حوزهٔ ادبی، ابوالعلاء گنجوی بود

و شاعران معروف آن عبارت‌اند از: مجیرالدین بیلقانی (۵۸۷ ق)، خاقانی (۵۹۵ ق) و نظامی (۵۹۹ ق). نمونهٔ کامل اشعار این مکتب را در قصیده، در دیوان خاقانی و در مثنوی، در آثار نظامی می‌توان جست (شمیسا، ۱۳۸۸: ۱۳۴-۱۳۶). از میان این شاعران نیز نظامی گنجوی با توجّه به انتخاب قالب مثنوی برای سرایش‌های ادبی خویش، به‌مراتب بیش از دیگر شعرای سبک آذربایجانی توانسته است از امکانات و کارکردهای جناس بهره ببرد. مثنوی‌های پنج‌گانهٔ او به‌ترتیب تاریخ سرایش عبارت‌اند از: *مخزن‌الاسرار*، *خسرو و شیرین*، *لیلی و مجنون*، *هفت‌پیکر* (*هفت‌گنبد* یا *بهرام‌نامه*) و *اسکندرنامه* که در دو بخش *شرف‌نامه* و *اقبال‌نامه* سروده شده است (ترابی، ۱۳۸۴: ۲۵۶). در این نوشتار، امکان بررسی و تحلیل همهٔ منظومه‌های نظامی امکان‌پذیر نیست؛ بنابراین منظومهٔ *لیلی و مجنون* را برای تحلیل و ارزیابی برگزیده‌ایم.

در مقالهٔ حاضر، برای شناخت بهتر و جامع‌تر انواع جناس، سه تعریف از سه دورهٔ مختلف ارائه شده است، سپس به ذکر مثال‌هایی از انواع جناس(تام، خط، مضارع، لاحق، اشتقاق، ناقص و مذیّل) پرداخته شده و کارکردهای انواع مختلف آن در منظومهٔ *لیلی و مجنون* تفسیر و تحلیل گردیده است.

۲. پیشینهٔ تحقیق

تاکنون مقاله‌های زیادی دربارهٔ منظومهٔ *لیلی و مجنون* نظامی نوشته شده است که بیشتر حول محور نقد و تحلیل و مقایسهٔ این اثر با آثار مشابه دیگر است؛ مانند مقاله‌های «نقد تحلیلی- تطبیقی منظومهٔ *خسرو و شیرین* و *لیلی و مجنون* نظامی گنجوی» از رضایی اَردانی، «طرح داستانی *خسرو و شیرین* و *لیلی و مجنون* نظامی با تأکید بر روایت شرقی» از ایران‌زاده و آتشی‌پور، «مقایسهٔ *ورقه و گلشاه* عیوقی با *لیلی و مجنون* نظامی» از احمدنژاد و «گفت‌وگو در خمسهٔ نظامی با تأکید بر مثنوی‌های *خسرو و شیرین* و *لیلی و مجنون*» از دودانگه. علاوه بر این موارد، در مقالاتی چون «شگردهای بدیع لفظی در *داستان‌نامهٔ بهمنیاری* و ضرب‌المثل‌های مازندرانی» از رزاقی

و همکاران، «بررسی آرایه‌های لفظی و معنوی در *معارف* بهاءوَلَد» از پرونده و طحان، «نگرشی نو به جناس در قصاید خاقانی به‌عنوان مختصّه‌ای سبکی» از مرتضایی و حسینی، به بررسی جناس پرداخته شده است؛ امّا در اغلب موارد، نویسندگان تنها به ذکر مثال‌های متعدّد اکتفا کرده‌اند و از تحلیل و بررسی زیبایی‌شناسی و کارکردهای موسیقایی جناس فرومانده‌اند. با توجّه به بررسی‌های انجام‌شده، تحقیقی با عنوان بررسی زیبایی‌شناسی جناس در *لیلی و مجنون* نظامی گنجوی صورت نگرفته است. اهمیت تحقیق حاضر، از این حیث قابل توجّه است که بسامد دقیقی از انواع جناس در منظومهٔ *لیلی و مجنون* ارائه گردیده و نیز تحلیل زیبایی‌شناسی و کارکردهای موسیقایی این آرایه به‌عنوان یکی از ابزارهای آهنگین کردن کلام، بررسی شده است.[۱]

۳. تجنیس در آثار بلاغی

روش تجنیس در اصطلاح علم بدیع، عبارت است از آوردن دو لفظ در کلام که در ظاهر به یکدیگر همانند و در معنی متفاوت باشند و از آنجا که بر آهنگ و موسیقی کلام می‌افزاید، باعث تأثیر بیشتر سخن در ذهن مخاطب می‌شود. رازی معتقد است تجنیس، «الفاظ به یکدیگر مانند استعمال کردن است و آن چند نوع باشد: تام، ناقص، زاید، مرکّب، مزدوج، مطرّف و تجنیس خط و همه پسندیده و مستحسن باشد در نظم و نثر و رونق سخن بیفزاید و آن را دلیل فصاحت و گواه اقتدار مردم شمارند بر تنسیق سخن؛ ولیکن به شرط آنک بسیار نگردد و برهم‌افتاده نباشد و در بیتی دو لفظ یا چهار لفظ بیش نیاید به تقسیمی مستوی» (رازی، ۱۳۶۰: ۳۵۲). وحیدیان کامیار می‌نویسد: «جناس یکی از زیباترین آرایه‌های لفظی است که کلام را دلنشین می‌سازد. زیبایی‌های جناس و جنبهٔ هنری آن ناشی از چند چیز است: ۱. تداعی معانی دریافت

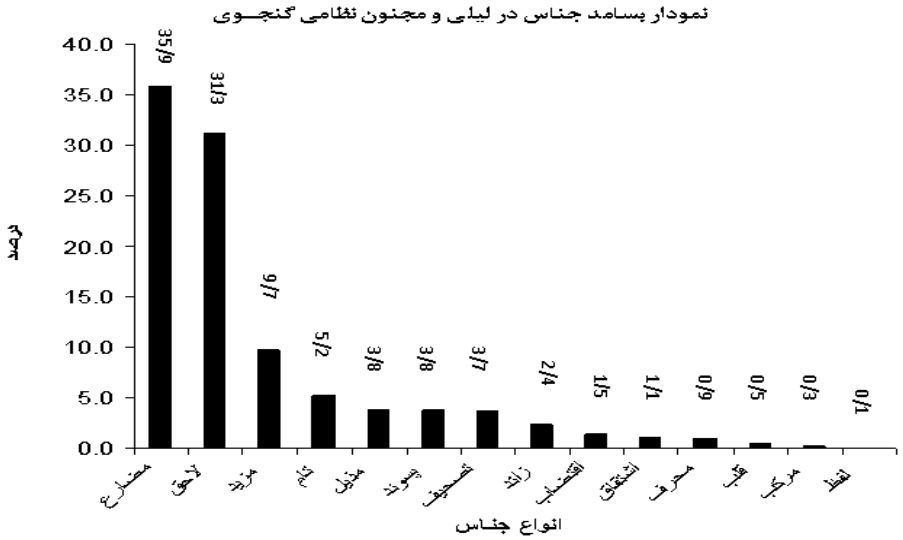
۱. همهٔ ارجاعات ابیات لیلی و مجنون نظامی براساس تصحیح حسن وحید دستگیری است.

همگـونی میـان دو واژه، موسـیقی گوش‌نـوازی ایجـاد می‌کنـد؛ ۲. کشـف ابهـام شگفت‌انگیز میـان دو واژهٔ متجـانس کـه در عـین یکـی بـودن، متفـاوت هسـتند؛ یعنـی وحدت لفظی و تفاوت معنایی (کثرت در عـین وحـدت) شـادی‌آور اسـت؛ ۳. غرابـت واژه‌های متجانس، ناشی از وجود وحـدت در عـین کثـرت، سـبب برجسـتگی لفظـی و حتّـی معنـایی آن‌هـا می‌شـود» (وحیـدیان کامیـار، ۱۳۸۳: ۲۴). اسـفندیارپور می‌گویـد: جناس، همگونی دو واژه در لفظ و تفاوت آن‌ها در معنی است. مهم‌تـرین خصیصـه در جناس را می‌توان به‌کار بردن کلمات سلیس و شیوا و دوری کردن از کـاربرد کلمـات مهجور و نامأنوس و بیگانه از ذهن دانسـت (اسـفندیارپور، ۱۳۸۴: ۲۶). جنـاس یکـی از زیباترین ترفندهای لفظی است که سـبب زیبـایی کـلام می‌شـود. دلیـل زیبـایی جنـاس عبارت است از: تداعی معانی، کشف ابهـام میـان دو واژهٔ متجـانس کـه در عـین یکـی بودن، متفاوت است و غرابت واژه‌های متجانس، سبب برجستگی لفظی و حتّی معنـایی آن‌ها می‌شود (رزّاقی و همکاران، ۱۳۹۸: ۱۶۷).

همان طور که از تعاریف بالا استنباط می‌شود، بلاغیون سنّتی و معاصر برای جناس، انواع مختلفی در نظر گرفته و آن را به جنـاس تـام، لفـظ، خـط یـا تصـحیف، مضـارع، لاحق، قلب، زائد، اشـتقاق و غیـره تقسـیم‌بندی کرده‌انـد؛ امّـا بـه چگـونگی و کیفیـت اثربخشی و زیبایی‌آفرینی و خلق هنری جناس کمتـر توجـه داشـته‌اند. در ادامـه، ضـمن ارائهٔ تعریف هریک از اقسام جناس، به کارکردهای زیبایی‌شناسی آن در منظومـهٔ *لیلـی و مجنون* می‌پردازیم.

٤. ترفند جناس در منظومهٔ لیلی و مجنون

بررسی آماری انواع جناس در *لیلی و مجنون* نشـان می‌دهـد کـه جنـاس مضـارع بـا ۳۵/۹، جناس لاحق با ۳۱/۳، جناس مزید با ۹/۷ درصـد بیشـترین کـاربرد و بقیـهٔ انـواع جناس، مانند تام، تصحیف، پسوند، لفظ و مرکّب، کمتـرین میـزان اسـتفاده در منظومـهٔ مذکور را دارند. نمودار بسامدی آن در زیر آمده است.



در ادامه، ضمن تعریف هریک از انواع جناس، کارکردهای آن‌ها را در بافت متن تحلیل می‌کنیم.

٤-١. جناس مضارع و لاحق

اگر صامت‌های آغازین، میانی یا پایانی دو واژۀ قریب‌المخرج باشند، جناس مضارع و اگر بعیدالمخرج باشند، جناس لاحق است. گرکانی در تعریف جناس مضارع و لاحق چنین می‌گوید: «آن است که دو کلمه فقط در یک حرف مختلف باشند. پس اگر آن دو حرف قریب‌المخرج باشد، مضارع و الا لاحق گویند، آن حرف، خواه اوّل یا وسط یا آخر کلمه باشد؛ ولی اگر در آخر باشد، آن را بعضی، جناس مطرّف گویند» (گرکانی، ۱۳۷۷: ۲۰۸).

جناس مضارع:

در مثال‌های زیر از ابیات منظومۀ *لیلی و مجنون*، حروف«م» و «ج»، «د» و «ز»، «ع» و «ح»، «ن» و «س»، «خ» و «ح»، «خ» و «ک» قریب‌المخرج هستند و جناس مضارع می‌سازند.

خواهم که به یاد عشق مجنون رانی سخنی چو دُر مکنون
(نظامی، ۱۳۸۵: ۲۲)

در گردش روزگار دیر است کآتش زِبر است و آب زیر است
(همان: ۲۷)

یوسف که ز ماه عِقد می‌بست از حِقد برادران نمی‌رست
(همان: ۳۹)

آن می که به بزم ناز بخشد در رزم سلاح و ساز بخشد
(همان: ۴۶)

آن دل که بود ز عشق خالی سیلاب غمش برآد حالی
(همان: ۷۱)

بیند همه روز خار بر خار زین گونه فتاده کار در کار
(همان: ۱۶۲)

همان طور که از شواهد پیداست، کلمات متجانس هریک از ابیات فوق در رابطه با کلمات دیگر، موجب خلق صنایع ادبی، مانند تلمیح (یوسف، عقد و حقد برادران)، مراعات‌النظیر (آتش، نور/ نیایش و سوز)، تضاد (بزم/رزم) و تکرار (خار و خار/ کار و کار) شده است. این امر دلالت بر روابط همنشینی نیرومند بین عناصر جملات دارد که کمترین تغییری در آن می‌تواند سبب خلل معنا شود. بر همین اساس می‌توان گفت نظامی، هنرمندانه صنایع لفظی را در یک بیت جمع می‌کند و با اتّکا به عنصر موسیقیایی جناس، آهنگ و عاطفهٔ شعری در کلام خویش می‌دمد.

جناس لاحق:

در ابیات زیر نیز حروف «ر» و «ع»، «گ» و «ن»، «ن» و «د»، «م» و «گ»، «پ» و «خ»، «خ» و «د» بعیدالمخرج هستند و جناس لاحق می‌سازند.

در پاکی‌شان نه شک نه ریبی زین چار یکی نداشت عیبی
(همان: ۱۱)

در خـــطّ نظـــامی ار نهـــی گـــام　　بینـــی عـــدد هزارویـــک نـــام
(همان: ۳۸)

زآن آتـش اگرچـه پـر ز نـور اسـت　　ایمـن بـود آن کسـی کـه دور اسـت
(همان: ۴۷)

اقطـــاعِ‌دِه ســـپاه مـــوران　　اورنگ‌نشـــین پشـــت گـــوران
(همان: ۵۸)

آیینـه خـوب و زشـت پـاک اسـت　　ایـن تعبیـه خانـه زای خـاک اسـت
(همان: ۷۶)

شـــد صـــبح منیـــر بـــاز خنـــدان　　خورشـــید نمـــود بـــاز دنـــدان
(همان: ۹۵)

به‌طور کلّی می‌توان گفت در مثنوی *لیلی و مجنون*، جناس مضارع و لاحق، کارکردی شبیه به سجع متوازی دارند و ضرب‌آهنگ طبیعی و دلنشینی را به پیکرهٔ شعر نظامی تزریق می‌کنند. گفتنی است جنبهٔ موسیقیایی واژه‌های همسان و هم‌آوا موجب انسجام هنری واژگان و درهم‌تنیدگی صورت و معنای شعر می‌شود. درنگ خواننده بر سر درک دلالت معنایی واژه‌های قریب‌المخرج، التذاذ ادبی وی را از کشف معنای هریک از واژگان متجانس فراهم می‌آورد. همچنین همان طور که از ابیات بالا برمی‌آید، تکرار واژه‌های قریب‌المخرج علاوه بر زیبایی دیداری و پیوند معنایی با سایر اجزای جمله، انسجام لفظی، معنوی و موسیقیایی شعری را پرورانده است؛ به این معنی که شاعر با التزام به کاربرد جناس مضارع در بیشتر ابیات مثنوی خود، سبب انسجام لفظی و موسیقیایی محور افقی اثر خویش شده است. ظاهراً دلیل بسامد بالای جناس مضارع و توجه نظامی به آن، این است که شاعر برای استفاده از این نوع جناس، گنجینهٔ لغات گسترده و عرصهٔ فراخ‌تری در مقایسه با انواع دیگر آن در اختیار داشته و در قید کلمات خاصّی گرفتار نشده است.

٤-٢. جناس زائد

در این نوع جناس، یکی از دو واژهٔ متجانس، حرفی از دیگری افزون دارد که این افزونه ممکن است در آغاز، میانه یا پایان دو واژه باشد. رازی در تعریف این نوع جناس می‌گوید: «آن است که کلمهٔ متجانس از دیگری به حرفی زیادت باشد» (رازی، ۱۳۶۰: ۳۴۰). واعظ کاشفی در این باره می‌گوید: «و آن چنان است که یکی از متجانس، به حرفی زیادت باشد از آن دیگر و این قسم تجنیس [بر] دو نوع است: یکی آنکه زاید در آخر کلمات بود. دوم آنکه زائد در اوّل کلمات باشد» (واعظ کاشفی، ۱۳۶۹: ۸۸). به جناس‌های زائدی که افزایش در حروف آغازین باشد، جناس مزید گویند. اگر افزایش در حرف یا حروف میانه باشد، جناس زائد و اگر افزایش در حرف پایانی باشد، جناس مذیّل گویند.

مزید:

فیّاضیه ابر جود گشتن ریحان همه وجود گشتن
(نظامی، ۱۳۸۵: ۱۸)

ره پرشکن است، پر بیفکن تیغ است قوی سپر بیفکن
(همان: ۴۹)

برده ز دماغ دوستان رنج خوش‌بویی آن ترنج و نارنج
(همان: ۵۵)

چون سیّد عامری چنان دید از گریه گذشت و باز خندید
(همان: ۶۲)

لیلی که به خوبی آیتی بود وانگشت‌کش ولایتی بود
(همان: ۸۱)

با لشکر خود کشیده شمشیر افتاد در آن قبیله چون شیر
(همان: ۹۷)

زائد:

چون گرد شود وجود پستم　　هرجا که روم، تو را پرستم
(همان: ۲۰۴)

گر خطبهٔ تو دمند بر خاک　　زر خیزد ازو به‌جای خاشاک
(همان: ۳۲)

می‌بین و مپرس حالتم را　　می کن به قضا حوالتم را
(همان: ۷۵)

آن کس که دم نهنگ دارد　　به زآنکه بمانْد و ننگ دارد
(همان: ۱۰۵)

با پیشکشی ز هر طرایف　　آورده ز روم و چین و طایف
(همان: ۱۲۲)

کارش همه بوسه و کنار است　　تو در غم کارش، این چه کار است؟
(همان: ۱۲۶)

مذیّل:

چون شاه جهان به من کند باز　　کاین نامه به نام من بپرداز
(همان: ۲۴)

لیلی چو گل شکفته می‌رست　　مجنون به گلاب دیده می‌شست
(همان: ۶۱)

با سید عامری در آن باب　　گفت آفت نارسیده دریاب
(همان: ۷۳)

از دل به هوا بخار داده　　خارا و قصب به خار داده
(همان:۱۱۰)

از کوهۀ غم شکوه بگرفت　　چون کوه گرفته، کوه بگرفت
(همان: ۱۱۹)

خیـــریش نـــه زرد بلکـــه زر بـــود نـــی بـــود ولیـــک نیشـــکر بـــود
(همان: ۱۶۰)

وجود افزونه در آغاز، میان یا پایان دو لفظ متجانس، باعث زیبایی، ثبات ساخت صوری جمله (به‌دلیل شباهت دو لفظ و همگونی و تناسبی که مخاطب در ذهن خود بین این دو لفظ برقرار می‌کند) و ایجاد موسیقی دلنشینی می‌شود و مخاطب با مقایسهٔ دو لفظ متجانس که یکی از آن‌ها افزونه‌ای (در آغاز، میان یا پایان کلمه) دارد، علاوه بر درک زیبایی موسیقایی حاصل از جناس، تفاوت و رابطهٔ بین کلمات و قدرت حروف در پیدایش کلمات جدید و تأثیر آن‌ها را در زیبایی زبان درمی‌یابد. در مقولهٔ جناس زائد، دریافتن اختلاف افزونه و تأمّل در آن باعث می‌شود پیام و ایدهٔ شاعر با قدرت اقناع بیشتری به مخاطب منتقل شود. موسیقی ایجادشده، زمانی تأثیر و وحدت لفظ و معنا را دوچندان می‌کند که دو واژهٔ متجانس، هم‌جوار یکدیگر باشند که این امر باعث می‌شود مخاطب، این اشتراک موسیقایی را بهتر دریابد. از آنجا که لفظ در خدمت معناست، موسیقی صنایع لفظی، تنها به آهنگ کلمات و الفاظ تعلّق ندارد. آنچه باعث برجستگی جناس می‌شود، همین تفاوت معنایی ایجادشده به‌وسیلهٔ افزودن یا پس و پیش کردن واج‌هاست و زیبایی آن زمانی برجسته‌تر می‌شود که به‌طور طبیعی و به حکم مناسبت با معنای کلام باشد. علاوه بر این، به‌کار بردن جناس زائد در جایگاه قافیه، خود سبب خلق صنعت ادبی دیگری به نام ارصاد و تسهیم می‌شود؛ یعنی چون مصراع اول به اتمام برسد، مخاطب می‌تواند قافیهٔ مصراع دوم را حدس بزند.

٤-۳. جناس تام

«جناس تام، موافقت دو لفظ است در انواع حروف و اعداد و هیئت و ترتیب آن‌ها و اگر هر دو لفظ از یک نوع از انواع کلمه باشند؛ یعنی هر دو اسم یا هر دو فعل یا هر دو حرف باشند، آن را جناس مماثل می‌نامند، خواه موافق باشند در افراد و جمعیت و خواه مخالف باشند در افراد و جمعیت و اگر مخالف باشند در اسمیّت و فعلیّت و حرفیّت، آن را جناس مستوفی می‌گویند» (مازندرانی، ۱۳۷۶: ۳۵۳). کزّازی در تعریف

این صنعت می‌گوید: «جناس تام که هنری‌ترین این‌گونه آرایه شمرده می‌شود آن است که برپایهٔ گفت و نوشت، به یک‌بارگی یکسان باشد» (کزّازی، ۱۳۷۳: ۴۸).

برخیز و نقاب رخ برانداز　　شاهی دو سه را به رخ درانداز
(نظامی، ۱۳۸۵: ۱۴)

گر دست تو را کرامتی هست　　آن دسترسی بود نه زین دست
(همان: ۹۴)

آن میل کشیده، میل بر میل　　می‌رفت چو نیل، جامه در نیل
(همان: ۱۱۳)

خون جگر از جگر برانگیخت　　هم بر جگر از جگر همی‌ریخت
(همان: ۳۳)

سگ با خرگوش صلح کرده　　آهو بره، شیرِ شیر خورده
(همان: ۱۴۷)

گه روی در این و گه در آن سود　　دارو پس مرگ کی کند سود؟
(همان: ۱۸۰)

با توجّه به اینکه قالب مثنوی، لازمهٔ داستان‌های طولانی است و شاعران در این قالب برای حفظ سیر حوادث و توالی علّی و معلولی داستان سعی می‌کنند اسیر صنعت‌پردازی‌های افراطی و ریزه‌کاری‌های لفظی نشوند، نظامی یکی از پایه‌های هنرمندی و توانایی خود را پرداختن به این ترفندهای ادبی قرار داده و تا حدّ زیادی در این امر توفیق یافته است. حمیدیان معتقد است: « همّت او [نظامی] بیش از هرچیز مصروف بر شکل و ترکیب سخن و چگونگی به‌کارگیری عناصر روساختی است. به عبارت دیگر، دقّت‌های عظیم و وسواس‌آمیز او در جهت ارائهٔ هر فکری و حتّی از متعارف‌ترین نوع به صورت‌هایی تازه و به‌دور از تکرار یا تقلید است» (حمیدیان، ۱۳۷۳: ۳۱).

یکی از برجستگی‌های هنر نظامی در مقولهٔ جناس، جناس تام است. با توجه به بسامد جناس تام (۱۰۲ مورد) در *لیلی و مجنون*، به‌نظر می‌رسد با توجّه به محدود بودن دایرهٔ واژگان در این نوع جناس، این شگرد لفظی، یکی از مواردی است که شاعر برای نشان دادن تسلّط خود بر واژگان بر آن تأکید دارد. نکتهٔ دیگری که نشان‌دهندهٔ تردستی نظامی در مقولهٔ جناس تام است، تنوّع، گوناگونی و زیبایی این صنعت است و همین تنوّع و گوناگونی جناس تام، نشانهٔ ذهن خلاق شاعر و ابتکار و نوآوری اوست. شاعر با گزینش الفاظی که معنا و مقصود وی را به شیوه‌ای جامع دربر داشته، ازلحاظ واجی تا حدّی با مصوّت‌های بلند، پیوند دارند و با سایر اجزای کلام تناسب و هماهنگی استواری برقرار کرده‌اند، سخن را آراسته و بر زیبایی و استحکام آن افزوده است. نظامی با این شیوه، صورت و معنا را درهم تنیده وگامی مؤثّر در تقویت موسیقی شعر خود برداشته است.

٤-٤. جناس لفظ

در این نوع جناس، دو واژهٔ متجانس ازلحاظ تلفظ یکسان هستند؛ امّا ازنظر نوشتار با هم اختلاف دارند. گرکانی در این باره می‌گوید: «این قسم در مقابل جناس خطی است؛ یعنی متجانسین در خواندن، مطابق و در نوشتن، مخالف‌اند؛ چنان‌که دو کلمه را به «الف» تلفظ کنند و در نوشتن یکی با «ی» نوشته شود یا هر دو با «نون» تلفّظ شود و در کتابت با تنوین باشد و اصحاب بدیعیات «ضاد» و «ظاء» را برای مشابهت تلفّظ آن‌ها از این قبیل دانسته‌اند» (گرکانی، ۱۳۷۷: ۲۱۷). نجف‌قلی میرزا می‌گوید: «این صنعت دو لفظ متجانس‌اند در خط، ولی مخالف است یکی دیگری را در حرفی، امّا با هم در لفظ مشابهتی دارند» (نجف‌قلی میرزا، ۱۳۶۲: ۱۱۷). وحیدیان کامیار دربارهٔ جناس لفظ می‌گوید: «دو کلمه ازنظر لفظ یکسان هستند؛ ولی در خط تفاوت دارند. این نوع جناس بدون توجّه به خط، در حقیقت جناس تام است؛ امّا ازنظر خط با هم تفاوت دارند و به عبارت دیگر، ازنظر دیداری، جناس تام نیستند» (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۳: ۲۹).

هـر ذرّه کـه در مسـام ارضـی اسـت او را برِ خـویش طـول و عرضـی اسـت
(نظامی، ۱۳۸۵: ۱۸۱)

ارضی در مصرع اوّل به‌معنی زمینی و در مصرع دوم به‌معنی پهنا است.

این نوع جناس بدون توجّه به ظاهر دو واژهٔ متجانس، همـان جنـاس تـام اسـت؛ امّـا ازنظر خط با جناس تام تفاوت دارد. با بررسی مثنوی *لیلـی و مجنـون*، تنهـا یـک مـورد جناس لفظ یافت شـد. بنـابراین نمی‌تـوان آن را از ویژگی‌هـای سـبکی نظـامی به‌شـمار آورد. به نظر نگارندگان، با توجه به تسلّطی که نظامی بر زبـان فارسـی و عربـی داشـته، عامل اصلی پرهیز وی از به‌کار بردن جناس خط، تصنّع و تکلّفـی اسـت کـه ایـن نـوع جناس در عرصهٔ سخن‌پردازی ایجاد می‌کند و شاعر را از تمرکـز بـر وقـایع و جزئیـات اصلی داستان‌های دامنه‌دار بازمی‌دارد.

٤-٥. جناس مرکّب (آمیغی)

جناس مرکّب آن است که دو پایهٔ جنـاس، یکـی بسـیط و دیگـری مرکّـب باشـد. رازی در تعریف این نوع جناس می‌گوید: «آن است کی الفاظ متجـانس یـک کلمتـی مفـرد باشـد و دیگـری [از دو] کلمـه، مرکّـب [بـوذ]» (رازی، ۱۳۶۰: ۳۴۰). همـایی می‌گوید: «آن است که یکی از دو رکن جنـاس، بسـیط یـا در حکـم بسـیط و دیگـری مرکّب باشد» (همایی، ۱۳۶۴: ۵۳). فشارکی در تعریف جناس مرکّب گفتـه اسـت: «آن است که دو کلمهٔ همگون، یکی بسیط و دیگـری مرکّـب باشـد، حـال اگـر در نوشـتن شبیه هم باشند، مقرون (مشابه) و اگرنه، مفروق می‌شود» (فشارکی، ۱۳۸۹: ۲۶).

مـــادر کـــه ســـپند یـــار دادم بـــــا درع ســـــپندیار زادم
(نظامی، ۱۳۸۵: ۳۸)

ایـــن قـــوم کیـــان وآن کیاننـــد؟ برجـــای کیـــان نگـــر کیاننـــد
(همان: ۱۴۱)

گفـــت ای چـــو دلـــم ســـلیم نامـــت توقیـــــع ســـــلامتم ســـــلامت
(همان: ۱۷۵)

شـرط اسـت کـه وقـت برگ‌ریـزان خونابـــه شـــود ز بـــرگ ریـــزان

(همان: ۲۱۸)

در این نوع جناس، مخاطب در نگاه نخست با دیدن واژه‌های متجانس تصوّر می‌کند که شاعر از صنعت تکرار استفاده کرده است؛ امّا با دقّت و تأمّل بیشتر، تفاوت واژگانی و تصویرسازی حاصل از کلمات متجانس را درمی‌یابد و همین امر سبب التذاذ بیشتر مخاطب می‌شود. حمیدیان دربارهٔ توصیفات و زبان نظامی می‌گوید: «توصیفات نظامی در بالاترین حد از تنوّع و عدم تکرار است. او در توصیف، دست‌کم در هر منظومه، دو بار از یک معبر گذر نمی‌کند و تکرار به عین صورت در سخن او راه ندارد و اگر هم شباهتی میان برخی از ابیات و واژگان وی وجود داشته باشد، نه در کمیّت، زیاد است و نه در کیفیّت، چشمگیر» (حمیدیان، ۱۳۷۳: ۴۸).

آوردن کلماتی که وحدت صوری بسیار زیادی با هم دارند (کلماتی که معنایشان با اندک تغییری دگرگون می‌شود؛ مثلاً با تأکید یا افزودن کسره‌ای) و نزدیکی واج‌های آن‌ها متوالی و ضربی است، معنای موردنظر شاعر را بهتر به مخاطب القا می‌کند و هرچه تأثیر این مورد بیشتر باشد، لطافت و زیبایی آن محسوس‌تر می‌شود. در بررسی انجام‌شده در مثنوی *لیلی و مجنون*، تنها پنج مورد جناس مرکّب یافت شد. هرچند شاعر در این زمینه، هنرنمایی چشمگیری نداشته، با مهارت و به‌زیبایی این نوع جناس را ارائه کرده است. توجّه به موارد ذکرشده، گویای این مطلب است.

رکن دوم جناس‌های به‌کاررفته در اشعار نظامی به‌دلیل نزدیکی و شباهت ظاهری، تداعی‌کنندهٔ رکن اوّل است که این موضوع، خود عامل ایجاد ارتباط میان اجزای کلام و انسجام شعر وی شده و از این راه، جناس، کارکرد موسیقایی خود را ادا کرده است؛ زیرا مخاطب بین دو لفظ جناس، رابطهٔ همگونی و هم‌لفظی را می‌یابد و این شباهت و هم‌لفظی، باعث آهنگین شدن و غنای موسیقی کلام می‌شود. علاوه بر این، در همین شواهد محدود جناس مرکّب در منظومهٔ *لیلی و مجنون*، توجّه شاعر به ارتباط معنایی دیگر اجزای کلام نیز مشهود است. شاعر در بیت اوّل به بن‌مایهٔ اسطوره‌ای درع

اسفندیار و در بیت سوم به خاندان کیانی *شاهنامه* توجّه داشته است. همچنین در بیت دوم و سوم، واج‌آرایی حرف سین قابل توجّه است.

٤-٥. جناس خط یا تصحیف

در جناس خط، دو واژه ازلحاظ نقطه‌گذاری با هم اختلاف دارند. رادویانی در کتاب خود، این نوع جناس را مضارع می‌نامد و در تعریف آن می‌گوید: «چون شاعر الفاظی بیاورد اَندر بیت به نبشتن و حروف یکسان و به خواندن و نقطه و اِعراب و به عروض مخالف، چون نارنج و تاریخ و مانند این عمل را مضارع خوانند» (رادویانی، ۱۳۶۲: ۲۵). گرکانی می‌گوید: «آن است که دو رکن در شکل حروف، متّفق، ولی در نقطه، مختلف باشند» (گرکانی، ۱۳۷۷).

عقل آبله‌پای و کوی تاریک وآن‌گاه رهی چو موی باریک
(نظامی، ۱۳۸۵: ۵)

پیری نه که در میانه افتد تیری نه که در نشانه افتد
(همان: ۱۳۸)

هر یاد که بود، رفت بر باد جز فرمشیم نماند بر یاد
(همان: ۱۶۸)

این چوب که عود بیشهٔ توست مشکن که هلاک تیشهٔ توست
(همان: ۱۷۵)

شد شوی وی از دریغ و تیمار دور از رخ آن عروس، بیمار
(همان: ۱۴۳)

خوردی که خورد گوزن یا شیر ایشان خایند و من شوم سیر
(همان: ۲۰۴)

در مثنوی *لیلی و مجنون*، جناس خط نیز کارکردی شبیه سجع متوازی دارد و تا حدّی همان توان موسیقایی جناس مضارع و لاحق را داراست و حتّی به‌علّت تفاوت در نقطه‌دار یا بی‌نقطه بودن کلمات یا بالا و پایین بودن نقاط و زیبایی بصری-دیداری

در بسیاری از موارد، کارکردی همانند جناس مضارع و لاحق (ازلحاظ موسیقیایی) می‌یابد. هرچند پیشینیان، داشتن نقطه را یکی از ضعف‌های خط فارسی می‌دانند، با توجّه به کارکرد جناس خط (تفاوت معنایی و زیبایی دیداری ایجادشده از طریق نقاط) به‌نظر می‌رسد این موضوع نه‌تنها ضعف نیست، بلکه می‌تواند از محسّنات خطّ فارسی به شمار آید. واژه‌هایی که وحدت صوری و آوایی دارند، ضرب‌آهنگ کلام و پیوند لفظ و معنا را استحکام می‌بخشند؛ به‌ویژه هنگامی که دو واژه، مجاور و مقابل یکدیگر و در یک مصراع باشند، این پیوند دوچندان می‌شود.

٤-٦. جناس ناقص یا مُحَرّف (جناس اختلاف مصوّت کوتاه)

در جناس ناقص، دو واژه ازلحاظ حروف با هم اختلاف دارند. وطواط در تعریف این نوع جناس می‌گوید: «این همچو تجنیس تام است در اتفاق حروف، ولکن به حرکت مختلف باشند» (وطواط، ۱۳۶۲: ۶). نجف‌قلی میرزا نیز می‌گوید: «آن است که اتفاق در حروف داشته باشند؛ ولی در حرکات مختلف» (نجف‌قلی میرزا، ۱۳۶۲: ۶۲). تجلیل دربارهٔ جناس ناقص گفته است: «هرگاه دو رکن جناس در حرف‌ها و شماره‌ها و نوع و ترتیب آن‌ها متّحد باشند و فقط در حرکات با هم اختلاف داشته باشند، جناس محرّف خواهد بود» (تجلیل، ۱۳۷۱: ۵۱-۵۲). البته شمیسا تفاوت در بیش از یک حرکت را نیز ملحق به جناس می‌داند.

هم مُهر مؤیّدی ندارد تا مِهر محمّدی ندارد
(نظامی، ۱۳۸۵: ۱۰)

از چاشنی دَم سَحَرخیز سِحری دگر از سخن بَرانگیز
(همان: ۲۲)

سیّاره آسمان مُلک است جسم مَلَک است و جان ملک است
(همان: ۳۴)

او را پدر از بزرگواری می‌داشت چو دُر دَر استواری
(همان: ۱۲۱)

آن مَـرد کـزین حصـار جـان بـرد آن مُـرد نـه ایـن در آن مُـرد

(همان: ۱۴۰)

در زبان فارسی، سه مصوّت کوتاه (فتحه، کسره و ضمّه) در تلفّظ حضور دارند؛ امّا در سطح نوشتاری غالباً حذف می‌شوند. به‌کار بردن دو لفظ که ازلحاظ دیداری (نوشتار) یکی هستند، ولی در خوانش و پیوند نحوی با سایر اجزای کلام، تفاوت آن‌ها با حرکات مشخّص می‌شود، در لذّت ذهنی و روحی مخاطب بسیار مؤثّر است. این موضوع در زیبایی هرچه بیشتر ابیات، تلطیف احساس مخاطب و ترغیب وی به خواندن اشعار سهم زیادی دارد. دریافتن دو لفظ که وحدت صوری دارند و در حرکت مختلف‌اند، مهارت و آمادگی فکری بالایی می‌طلبد و این یکی از مواردی است که نظامی به‌خوبی از عهدهٔ آن برآمده است. ضمناً این نوع جناس مانند جناس تام در حکم معمّایی است که شاعر در جای‌جای سرودهٔ خویش برای مشارکت دادن خواننده در خلق دوبارهٔ متن (هنگام خوانش) از آن بهره می‌برد.

٤-٧. جناس اشتقاق (جناس کلمات هم‌خانواده یا جناس ریشه)

«اشتقاق، آوردن واژه‌هایی است در سخن که حروف آن‌ها متجانس و از یک ریشه مشتق شده باشند» (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۳: ۳۰). شمیسا در این‌باره می‌گوید: آوردن کلماتی از یک خانواده را جناس اشتقاق می‌گویند و بر دو نوع است: الف. جناس پسوند: یکی از کلمات متجانس نسبت به دیگری سه واک یا بیشتر در آخر اضافه دارد و آن واک‌های اضافی در حکم پسوند یا شبه‌پسوند هستند. به این جناس می‌توان جناس مذیّل نیز گفت؛ امّا چون تعداد واک‌های اضافی از دو بیشتر است و در ارتباط دو لفظ، معنا هم دخالت دارد، شاید بهتر باشد به‌جای جناس مذیّل، از این اسم استفاده کنیم. ب. جناس ریشه: دو واژه حداقل در دو یا سه صامت و یک مصوّت (کوتاه یا بلند) مشترک‌اند (شمیسا، ۱۳۸۶: ۵۹-۶۰).

اشتقاق:

صدّیق به صدق پیشوا بود فاروق به فرق هم جدا بود
(نظامی، ۱۳۸۵: ۱۰)

ای نقش تو معرج معانی معراج تو نعل آسمانی
(همان: ۱۱)

در نسخ عطارد از حروفت منسوخ شد آیت وقوفت
(همان: ۱۲)

گیرم که نداری آن صبوری کز دوست کنی به صبر دوری
(همان: ۷۶)

بردند به تحفه‌ها در آفاق زآن غُنیه غَنی شدند عشاق
(همان: ۸۱)

هم‌خوابهٔ عشق و همسر ناز هم خازن و هم خزینه‌پرداز
(همان: ۸۱)

ای مقصد همّت بلندان مقصود دل نیازمندان
(همان: ۳)

زیبایی این نوع جناس، بیشتر در اشتراک و تقدیم و تأخیر واجی و ضرب‌آهنگ نزدیک بین دو لفظ متجانس است. هنگامی که مخاطب به دومین واژهٔ متجانس می‌رسد، هنوز آهنگ نخستین واژهٔ متجانس در خاطرش طنین‌انداز است و ذهن وی در یک آن به‌دلیل وحدت مرجع دو واژه، توهّم همگونی و تکرار می‌کند؛ امّا پس از لحظه‌ای درمی‌یابد این دو واژه اگرچه ازلحاظ لفظ شباهت زیادی دارند، ازلحاظ معنایی متفاوت‌اند و کشف همین دقیقه است که باعث لذّت روحی مخاطب می‌شود. با توجّه به اینکه موسیقی و وحدت مرجع دو واژه موجب تقویت معنا می‌شود و معانی دور از هم را به یکدیگر نزدیک می‌کند، به‌نظر می‌رسد در برخی موارد، استفادهٔ نظامی از جناس اشتقاق (اقتضاب) در اواخر مصرع و جایگاه قافیه،گامی در جهت افزایش آهنگ کلام و تقویت موسیقی است؛ گویا شاعر با ارائهٔ کلمات متجانس و

واژه‌هایی که اشتراک واجی و لفظی نزدیکی دارند، مقاصدی چون تأکید، واج‌آرایی و زمینه‌سازی برای خلق آرایه‌های متنوّع‌تر داشته است. در بعضی موارد، شاعر با استفاده از جناس اشتقاق و اقتضاب، خلأ موسیقی را در اشعار خود جبران کرده و باعث تقویت ساختار شعری خود شده است. با توجّه به اینکه نظامی انواع جناس را به‌صورت طبیعی و با مهارت در شعر خود به‌کار برده، این صنعت در شعر وی نقش واج‌آرایی (نغمهٔ حروف) را نیز به‌عهده گرفته است؛ چون شاعر، از واژگانی استفاده می‌کند که همه یا بیشتر واک‌های آن با هم مشترک‌اند؛ امّا مفاهیم گوناگون دارند. نکته‌ای حائز اهمیت درباب جناس اشتقاق، کاربرد واژگان عربی در روابط همنشینی عناصر جملات است؛ زیرا جناس اشتقاق، مخصوص زبان عربی است که کلمات از ریشهٔ فَعَل مشتق می‌شوند؛ بنابراین، به‌کار بردن واژه‌های هم‌ریشهٔ عربی، ضمن افزودن موسیقی کلام، کمترین خللی به دلالت‌های معنای سخن وارد نکرده‌اند.

پسوند:

از دلداری که قیس دیدش — دل داد و به مهر دل خریدش
(همان: ۵۴)

صلح آمد، دورباش در چنگ — تا از دو گروه دور شد جنگ
(همان: ۱۰۰)

گل تا نشکست عهد گلزار — نشکست زمانه در دلش خار
(همان: ۱۳۰)

یارم تو بُدی و یاورم تو — نیروی دل دلاورم تو
(همان: ۱۴۴)

گمراه و سخن ز رهنمایی — در ده نه و لاف دهخدایی
(همان: ۸۶)

وآورد برون ز خز و دیبا — تن‌جامه‌ای از خزینه زیبا
(همان: ۲۱۱)

زیبایی این نوع جناس وقتی درک می‌شود که واژه‌ای پسونددار پس از واژهٔ متجانس بدون پسوند ذکر شود. اینجاست که مخاطب با دیدن پسوند افزونه به واژهٔ متجانسِ دوم، تفاوت معنایی و موسیقی حاصل از افزودن پسوند را می‌یابد. شایان ذکر است هرچه دو واژه به هم نزدیک‌تر باشند، موسیقی حاصل از مجاورتشان، نمود و برجستگی بیشتری دارد.

٤-٨. اقتضاب (جناس اختلاف مصوّت بلند)

کلمات متجانس ازحیث مصوّت بلند با هم فرق دارند. این نوع، موسیقایی‌ترین نوع جناس اشتقاق است (شمیسا، ۱۳۸۶: ۵۷). همچنین وحیدیان اعتقاد دارد که این جناس... وقتی زیباست که بدیع باشد و درک رابطهٔ دو واژه، نیازمند تأمّل و دقّت باشد (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۳: ۳۰).

زآن جام که جم به خود نبخشید روزی نبود که صد نبخشید
(نظامی، ۱۳۸۵: ۳۰)

تا هرچه رسد ز نیش آن نوش دارم به فریضه تن فراموش
(همان: ۴۳)

ای پای فتاده‌ام، چه تدبیر؟ ای دوست، بیا و دست من گیر
(همان: ۶۷)

گفتا: چه کسی؟ ز من چه خواهی؟ ای من رهی تو، از چه راهی
(همان: ۱۳۳)

جناس اقتضاب یا شبه‌اشتقاق نیز گذشته از تأثیر موسیقایی بر کلام، بیشتر بر مهارت شاعر در بازی با کلمات و مشارکت خواننده در بازی که نویسنده برای او تعبیه کرده است، دلالت دارد.

٤- ۹. جناس قلب یا مقلوب

جناس قلب آن است که دو پایهٔ متجانس در ترتیب حروف، با هم اختلاف دارند و بر دو نوع است: قلب بعض و قلب کل. در قلب بعض، دو پایهٔ متجانس در ترتیب

حروف اختلاف دارند؛ امّا در قلب کل، حروف تشکیل‌دهندهٔ یکی از دو پایه، عکس و باژگونهٔ واژهٔ دیگر است. رادویانی در تعریف این نوع جناس می‌گوید: «مغلوب، باشگونه بود و چون شاعر لفظی را اندر شعر باشگونه بیاورد، آن را از جملهٔ بلاغت دارند و این عمل به دو قسم است: یک قسم که قلب بر بعضی حروف افتد؛ چون شاعر و عاشر و دیگر قسم آن است که به همهٔ کلمه افتد؛ چون درَم و مُرد» (رادویانی، ۱۳۶۲: ۱۶). حسام‌العلما نیز می‌گوید: «اگر دو لفظ در ترتیب حروف، مختلف باشند، جناس قلب است» (آق اولی، ۱۳۷۳: ۲۱۵).

قلب بعض:

می‌خواند نشیدی از سر هوش　　کان کس که شنید ماند بی همش
(نظامی، ۱۳۸۵: ۹۲)

بر هرچه دهیش اگر نجات است　　ثابت نبود که بی‌ثبات است
(همان: ۱۰۶)

از یک طرفم غم غریبان　　وز سوی دگر غم رقیبان
(همان: ۱۶۱)

وآن کز ره تو رمد چو خرگور　　مرده به خر آورندش از گور
(همان: ۱۶۵)

قلب کل:

با اینکه سخن به لطف آب است　　کم گفتن هر سخن صواب است
(همان: ۴۱)

چون آب ز روی جان نوازی　　با جملهٔ رنگ‌ها بسازی
(همان: ۴۹)

وانگه مژه را پر آب کردی　　با باد صبا خطاب کردی
(همان: ۵۸)

گـر آب شـوی بـه جـان نـوازی بـا آتـش مـن شـبی نسـازی
(همان: ۱۹۳)

یکـی از شـیوه‌های آفـرینش هنـری، جابـه‌جایی و تقـدیم و تـأخیر واج‌هـای تشکیل‌دهندهٔ کلمات است؛ امّا این شگرد و بازی با شکل نوشتاری واژه‌ها در *لیلی و مجنون* نظامی، نمـود برجسته‌ای نـدارد. در بررسـی منظومـهٔ شـاعر، چهـار مـورد قلـب جزء(با مسامحه) و پنج مورد قلب کل (کـه چهـار مـورد از تکـرار کلمـهٔ آب و حـرف اضافهٔ با تشکیل شده است) یافت شد که حتّی در همین موارد انـدک، تنـوّع و ابـداعی دیده نمی‌شود. در مصادیق یافت‌شده از قلب بعض، گاه شاعر بـا تلفیـق جنـاس قلـب و لفظ (غریبان/ رقیبان) این نوع جناس را خلق کـرده اسـت. بـه‌نظر می‌رسـد بـا توجّـه بـه دشواری این ترفند که لازمهٔ تلاش ذهنـی، آشـنایی بـا گنجینـهٔ لغـات فـراوان و صـرف وقت زیاد است، شاعر تمایل نداشته همچون جناس مرکّـب و لفـظ، خـود را اسـیر ایـن ترفند کند.

نتیجه‌گیری

روش تجنیس در اصطلاح عبارت است از آوردن دو لفظ در کلام که در ظـاهر بـه یکدیگر همانند و در معنی متفاوت باشـند و از آنجـا کـه بـر آهنـگ و موسـیقی کـلام می‌افزاید، باعث تأثیر بیشتر سخن در ذهن مخاطب می‌شـود. نظـامی گنجـوی، یکـی از شاعران مشهور قرن ششم است که در قالب مثنـوی طبع‌آزمـایی کـرده اسـت. در شـعر نظامی، معانی رنگارنگ و دلاویز دَرهم آمیخته است و رقّـت احسـاس، لطـف و غنـای خاص و تصـاویر زیبـا در شـعر او مـوج می‌زنـد. شـعر نظـامی ازلحـاظ صـنایع و بـدایع گوناگون، از عالی‌ترین نمونه‌هاست. با بررسی ایـن اثـر کـه درمجمـوع ۱۹۶۴ مـورد از انواع جناس داشت، به این نتیجه رسیدیم کـه بـا توجّـه بـه قالـب مثنـوی کـه هـر بیـت، قافیه‌ای جداگانه دارد، بهترین عرصه برای هنرنمایی شـاعر در جنـاس مضـارع و لاحـق است. جناس مضـارع بـا ۷۰۵ مـورد و فراوانـی ۳۵/۹ و جنـاس لاحـق بـا فراوانـی ۳۱/۳

درصد، بیشترین بسامد را در بین انواع جناس دارند. پس از آن، جناس مزید با فراوانی ۹/۷، تام با فراوانی ۵/۲، مذیّل با فراوانی ۳/۸، پسوند با فراوانی ۳/۸، تصحیف با فراوانی ۳/۷، زائد با فراوانی ۲/۴، اقتضاب با فراوانی ۱/۵، اشتقاق با فراوانی ۱/۱، محرّف با فراوانی ۰/۹، قلب با فراوانی ۰/۵، مرکّب با فراوانی ۰/۳ و جناس لفظ با فراوانی ۰/۱ درصد، به‌ترتیب بسامد بیشتری دارند. نظامی با استفادهٔ به‌جا و هنری از انواع جناس، جوشش و غلیانی را که در وجود خود دارد، به خواننده منتقل می‌کند. تسلّط وی بر زبان و واژگان و باریک‌بینی او در پیوند الفاظ و کلمات و بهره‌وری بهینه و درست از انواع جناس، باعث تقویت موسیقی درونی و بیرونی شعر وی شده و صورت و معنای آن را درهم تنیده است. از مهم‌ترین نقش‌های جناس در این منظومه که از بررسی دقیق نوعی و بسامدی آن برمی‌آید، می‌توان به این موارد اشاره کرد:

الف. در بعضی از موارد، شاعر با استفاده از جناس اشتقاق و اقتضاب، خلأ موسیقی را در اشعار خود جبران کرده و باعث تقویت ساختار شعری خود شده است. این صنعت در شعر وی نقش واج‌آرایی (نغمهٔ حروف) را نیز به‌عهده گرفته است؛ چون شاعر، واژگانی را به‌کار می‌برد که همه یا بیشتر واک‌های آن با هم مشترک‌اند؛ امّا مفاهیم آن گوناگون است.

ب. او با استفادهٔ هنرمندانه از جناس تام و جناس خط و تلاش در جهت هم‌شکل کردن حروف، باعث سلاست و خوش‌آهنگی کلام و تقویت و اعتلای موسیقی شده است.

ج. رکن دوم جناس‌های به‌کاررفته در اشعار نظامی به‌علّت نزدیکی و شباهت ظاهری، تداعی‌کنندهٔ رکن اوّل است که این خود، عامل ایجاد ارتباط میان اجزای کلام و انسجام شعر وی شده و از این راه، جناس، کارکرد موسیقیایی خود را ادا کرده است؛ چون مخاطب بین دو لفظ جناس، رابطهٔ همگونی و هم‌لفظی می‌یابد و این شباهت و هم‌لفظی باعث آهنگین شدن و غنای موسیقی کلام می‌شود.

د. نظامی با توجّه به موزون بودن اشعار و تأثیر آن بر ذوق مخاطب، با استفاده از انواع جناس، این ترفند را در خدمت غنای موسیقی شعر خویش گرفته که این موضوع بر مضامین شاعرانه و عاطفی شعر وی تأثیر گذاشته است. می‌توان گفت علّت بسامد بالای جناس مضارع (۳۵/۹ درصد) و توجّه نظامی به آن، این است که شاعر برای استفاده از این نوع جناس، گنجینهٔ لغات گسترده و عرصهٔ فراخ‌تری در مقایسه با انواع دیگر در اختیار داشته و در قید کلمات خاصّی گرفتار نشده است؛ امّا جناس لفظ با فراوانی ۰/۱ درصد، کمترین بسامد را دارد؛ بنابراین نمی‌توان آن را از ویژگی‌های سبکی نظامی به شمار آورد. به نظر نگارندگان با توجّه به تسلّطی که نظامی بر زبان فارسی و عربی داشته، عامل اصلی پرهیز وی از به‌کار بردن جناس خط، تصنّع و تکلّفی است که این نوع جناس در عرصهٔ سخن‌پردازی ایجاد می‌کند و شاعر را از تمرکز بر وقایع و جزئیات اصلی داستان‌های دامنه‌دار بازمی‌دارد.

ضمایم

جناس تام:

مورد	صفحات
۱۰۲	۱۱، ۱۲، ۱۶، ۱۹، ۲۱، ۲۲، ۲۸، ۲۹، ۳۶، ۴۴، ۴۵، ۶۰، ۶۱، ۶۳، ۷۰، ۷۱، ۸۰، ۸۵، ۸۶، ۸۸، ۸۹، ۹۱، ۹۸، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۰۸،۱۱۰، ۱۱۲، ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۲۵، ۱۲۷، ۱۳۵، ۱۳۷، ۱۴۵، ۱۴۸، ۱۵۰، ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۶۴، ۱۶۵، ۱۶۸، ۱۷۰، ۱۸۱،۱۷۱، ۱۸۳، ۱۸۴، ۱۸۵، ۱۸۸، ۱۹۱،۱۸۹، ۱۹۲، ۱۹۴، ۱۹۵، ۱۹۷، ۱۹۸، ۲۰۱، ۲۰۳، ۲۱۰، ۲۱۲، ۲۱۴، ۲۱۵، ۲۲۱، ۲۲۲، ۲۲۳، ۲۳۱، ۲۳۴، ۲۳۵، ۲۳۹

جناس مضارع:

مورد	صفحات
۷۰۵	همهٔ صفحات

جناس لاحق:

مورد	صفحات
۶۱۴	همهٔ صفحات

جناس خط (تصحیف):

مورد	صفحات
۷۳	۷، ۱۰، ۱۲، ۱۶، ۱۷، ۱۸، ۱۹، ۲۸، ۳۱، ۳۴، ۳۶، ۴۲، ۴۴، ۴۹، ۵۱، ۵۲، ۶۲، ۶۷، ۷۰، ۷۸، ۸۲، ۹۱، ۹۹، ۱۰۲، ۱۰۵، ۱۰۷، ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۱۷، ۱۲۳، ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۳۵، ۱۳۶، ۱۴۲، ۱۴۴، ۱۴۶، ۱۵۱، ۱۶۱، ۱۶۴، ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۷۴، ۱۷۶، ۱۸۲، ۱۸۵، ۱۸۸، ۱۸۹، ۱۹۶، ۱۹۸، ۱۹۹، ۲۰۱، ۲۰۷، ۲۰۹، ۲۱۴، ۲۱۹، ۲۲۵، ۲۳۰

جناس ناقص یا محرّف (مصوّت کوتاه):

مورد	صفحات
۱۸	۲۷، ۳۵، ۷۷، ۱۲۴، ۱۲۸، ۱۵۳، ۱۹۱، ۲۰۲

جناس اشتقاق (اقتضاب):

مورد	صفحات
۲۹	۲۴، ۳۴، ۴۶، ۴۷، ۵۶، ۷۱، ۷۵، ۹۱، ۱۰۲، ۱۴۹، ۱۶۵، ۱۷۱، ۱۷۸، ۱۸۲، ۲۱۷، ۲۲۸، ۲۳۲، ۲۳۸

جناس اشتقاق (ریشه):

مورد	صفحات
۲۲	۱۹، ۹۲، ۱۰۶، ۱۳۱، ۱۵۳، ۱۸۴، ۱۹۱، ۱۹۶، ۱۹۷، ۲۳۵

جناس پسوند:

مورد	صفحات
۷۴	۲۲، ۲۵، ۵۶، ۶۷، ۷۰، ۷۱، ۷۴، ۷۵، ۷۹، ۸۲، ۸۳، ۸۷، ۹۴، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۰۸، ۱۱۱، ۱۱۴، ۱۱۹، ۱۲۲، ۱۳۱، ۱۳۳، ۱۴۳، ۱۴۵، ۱۵۴، ۱۵۵، ۱۵۷، ۱۶۸، ۱۷۹، ۱۸۷، ۱۸۹، ۱۹۵، ۱۹۸، ۲۰۰، ۲۰۴، ۲۰۵، ۲۱۲، ۲۱۴، ۲۱۵، ۲۱۶، ۲۲۶، ۲۲۸، ۲۳۲، ۲۳۳، ۲۳۶، ۲۳۸

جناس زائد (مزید، زائد، مذیّل)

جناس مزید:

مورد	صفحات
	۳، ۵، ۶، ۷، ۱۷، ۱۹، ۲۱، ۲۶، ۲۷، ۲۸، ۲۹، ۳۰، ۳۱، ۳۳، ۳۴، ۴۲، ۴۳، ۴۵، ۴۶، ۵۱، ۵۳، ۵۴، ۵۶،

۷۴	۵۷، ۵۸، ۵۹، ۶۵، ۶۷، ۶۹، ۷۰، ۷۱، ۷۲، ۷۳، ۷۴، ۷۶، ۷۷، ۷۸، ۷۹، ۸۱، ۸۳، ۸۴، ۸۵، ۸۶، ۸۷، ۹۳، ۹۴، ۹۶، ۹۹، ۱۰۰، ۱۰۳، ۱۰۶، ۱۰۹، ۱۱۰، ۱۱۲، ۱۱۴، ۱۱۶، ۱۱۷، ۱۱۸، ۱۲۰، ۱۲۲، ۱۲۳، ۱۲۴، ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۲۹،۱۳۲، ۱۳۳، ۱۳۴، ۱۳۵، ۱۳۸، ۱۳۹، ۱۴۲، ۱۴۴، ۱۴۵، ۱۴۶، ۱۴۷، ۱۴۸، ۱۴۹، ۱۵۰، ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۴، ۱۵۵، ۱۵۶، ۱۵۷، ۱۵۸، ۱۶۰، ۱۶۵، ۱۶۸، ۱۶۹، ۱۷۰، ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۷۵، ۱۷۷، ۱۷۸، ۱۸۰، ۱۸۱، ۱۸۳، ۱۸۴، ۱۸۶، ۱۸۷، ۱۹۳، ۱۹۷، ۱۹۸، ۲۰۰، ۲۰۲، ۲۰۳، ۲۰۵، ۲۰۶، ۲۱۳، ۲۱۴، ۲۱۵، ۲۱۸، ۲۲۰، ۲۲۷، ۲۳۵، ۲۳۹، ۲۴۰

جناس زائد:

مورد	صفحات
۴۷	۴، ۶، ۱۰، ۴۳، ۴۸، ۶۶، ۷۶، ۸۰، ۹۴، ۹۵، ۱۰۰، ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۱۲، ۱۲۴، ۱۲۷، ۱۳۰، ۱۳۵، ۱۴۸، ۱۴۹، ۱۵۲، ۱۵۴، ۱۶۲، ۱۶۸، ۱۶۹، ۱۷۴، ۱۷۹، ۱۸۴، ۱۹۱، ۱۹۶، ۲۰۹، ۲۲۲، ۲۲۶

جناس مذیّل:

مورد	صفحات
۷۴	۳، ۱۱، ۱۳، ۳۰، ۳۴، ۴۳، ۴۵، ۵۰، ۵۲، ۵۴، ۶۲، ۶۹، ۷۳، ۷۴، ۷۵، ۸۴، ۸۵، ۹۴، ۱۰۱، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۱۶، ۱۲۸، ۱۴۵، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۴، ۱۵۵، ۱۵۶، ۱۵۷، ۱۶۳، ۱۶۴، ۱۶۵، ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۷۵،۱۸۲، ۱۸۵، ۱۸۷، ۱۸۸، ۱۸۹، ۱۹۱، ۱۹۲، ۱۹۷، ۱۹۸، ۲۰۱، ۲۰۶، ۲۱۴، ۲۱۶، ۲۲۰، ۲۲۳، ۲۲۶، ۲۲۸، ۲۳۹، ۲۴۳

منابع

- آقا سردار، نجف‌قلی میرزا (۱۳۶۲)، **درّهٔ نجفی**، تصحیح حسین آهی، چ ۱، تهران: فروغی.
- آق اولی، عبدالحسین (۱۳۷۳)، **درر الادب**، چ ۳، قم: هجرت.
- احمدنژاد، کامل (۱۳۹۱)، **مقایسهٔ ورقه و گلشاه عیوقی با لیلی و مجنون نظامی**، مجلهٔ حافظ، شمارهٔ ۹۷، صص ۳۶-۴۰.
- اسفندیارپور، هوشمند (۱۳۸۴)، **عروسان سخن**، چ ۲، تهران: فردوس.
- ایران‌زاده، نعمت‌الله و راضیه آتشی‌پور (۱۳۸۷)، **طرح داستانی خسرو و شیرین و لیلی و مجنون نظامی با تأکید بر روایت شرقی**، پژوهش‌نامهٔ ادب غنایی، شمارهٔ ۱۷، صص ۵-۳۲.

– پرونده، سمیّه و احمد طحان (۱۳۹۳)، **بررسی آرایه‌های لفظی و معنوی در معارف بهاء وَلد**، فصلنامهٔ مطالعات زبانی و بلاغی، سال ۵، شمارهٔ ۱۰، صص ۲۳-۴۸.

– تجلیل، جلیل (۱۳۷۱)، **جناس در پهنهٔ ادب فارسی**، چ ۲، تهران: مؤسّسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

– ترابی، سید محمّد (۱۳۸۴)، **نگاهی به تاریخ ادبیات ایران از روزگار پیش از اسلام تا اوایل قرن هفتم**، چ ۲، تهران: ققنوس.

– حمیدیان، سعید (۱۳۷۳)، **آرمان‌شهر زیبایی**، چ ۱، تهران: قطره.

– دودانگه، محرّم‌علی (۱۳۹۰)، **گفت‌وگو در خمسهٔ نظامی با تأکید بر مثنوی‌های خسرو و شیرین و لیلی و مجنون**، کتاب ماه ادبیات، شمارهٔ ۱۶۷، صص ۲۱-۳۵ .

– رادویانی، محمّد بن عمر(۱۳۶۲)، **ترجمان‌البلاغه**، تصحیح احمد آتش، چ ۲، تهران: اساطیر.

– رازی، شمس‌الدین محمّد بن قیس (۱۳۶۰)، **المعجم فی معاییر اشعار العجم**، تصحیح محمّد قزوینی، چ ۳، تهران: زوار.

– رزّاقی، علی و همکاران (۱۳۹۸)، **شگردهای بدیع لفظی در داستان‌نامهٔ بهمنیاری و ضرب‌المثل‌های مازندرانی**، فصلنامهٔ مطالعات زبانی و بلاغی، سال ۱۰، شمارهٔ ۱۹، صص ۱۶۱-۱۸۶.

– رضایی اَردانی، فضل‌الله (۱۳۸۷)، **نقد تحلیلی- تطبیقی منظومهٔ خسرو و شیرین و لیلی و مجنون نظامی گنجوی**، پژوهش‌نامهٔ ادب غنایی، شمارهٔ ۱۱، صص ۸۷-۱۱۲.

– ساغروانیان، جلیل (۱۳۶۹)، **فرهنگ اصطلاحات زبان‌شناسی**، مشهد: نیما.

– شمیسا، سیروس (۱۳۸۶)، **نگاهی تازه به بدیع**، چ ۲، تهران: میترا.

– ـــــــــــ (۱۳۸۸)، **سبک‌شناسی شعر**، چ ۴، تهران: میترا.

– صفا، ذبیح‌الله (۱۳۸۸)، **تاریخ ادبیات ایران**، چ ۲۷، تهران: ققنوس.

– طهرانی ثابت، ناهید و تقی پورنامداریان (۱۳۹۰)، **نگاهی دیگر به جناس**، مجلهٔ فنون ادبی، شمارهٔ ۱، صص ۲۱-۲۸.

– فشارکی، محمّد (۱۳۸۹)، **نقد بدیع**، چ ۴، تهران: سمت.

– کزازی، میر جلال‌الدین (۱۳۷۳)، **زیباشناسی سخن پارسی (بدیع)**، چ ۱، تهران: مرکز.

– گرکانی، محمّدحسین شمس‌العلماء (۱۳۷۷)، **ابدع البدایع**، به اهتمام حسین جعفری و مقدمهٔ جلیل تجلیل، چ ۱، تبریز: احرار.

– مازندرانی، محمّدهادی بن محمّدصالح (۱۳۷۶)، **انوارالبلاغه**، به کوشش محمّدعلی غلامی‌نژاد، چ ۱، تهران: قبله.

– مرتضایی، سیدجواد و سید محسن حسینی (۱۳۹۵)، **نگرشی نو به جناس در قصاید خاقانی به‌عنوان مختصّه‌ای سبکی**، فصلنامهٔ مطالعات زبانی و بلاغی، سال ۷، شمارهٔ ۱۴، صص ۱۹۳-۲۱۸.

– معین، محمّد (۱۳۸۴)، **تحلیل هفت‌پیکر نظامی**، چ ۱، تهران: معین.

– نجفی، ابوالحسن (۱۳۸۲)، **مبانی زبان‌شناسی**، تهران: نیلوفر.

– نظامی گنجوی، الیاس بن یوسف (۱۳۷۶)، **گنجینهٔ حکیم نظامی گنجه‌ای**، تصحیح حسن وحید دستگیری، چ ۲، تهران: قطره.

– ـــــــــــــــــــــ (۱۳۸۵)، **لیلی و مجنون**، تصحیح حسن وحید دستگیری، چ ۱، تهران: زوّار.

– واعظ کاشفی سبزواری، کمال‌الدین حسین (۱۳۶۹)، **بدایع الافکار فی صنایع الاشعار**، تصحیح و توضیح میر جلال‌الدین کزّازی، چ ۱، تهران: مرکز.

– وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۸۳)، **بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی**، چ ۱، تهران: سمت.

– وطواط، رشیدالدین محمّد (۱۳۶۲)، **حدایق السحر فی دقایق الشعر**، تصحیح عباس اقبال، تهران: طهوری.

– همایی، جلال‌الدین (۱۳۶۴)، **فنون بلاغت و صناعات ادبی**، ج ۱ و ۲، چ ۱، تهران: توس.