Literary Science
Vol. 9, Issue 16, Autumn & Winter 2019-2020 (pp.207-232)
doi 10.22091/jls.2020.4594.1200

سال ۹، شمارهٔ ۱۶، پاییز و زمستان ۱۳۹۸ (صص: ۲۳۲-۲۰۷)

بازتاب تأثیر موسیقی واژگان در ایجاد فضای حماسی در برزونامه

محمّدرضا صالحی مازندرانی[1]
دانشیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز

رضا گورویی[2]
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰٤/۱٤ | تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۱/۳۰

چکیده

در میان آثار فاخر حماسی، «برزونامه» عطایی رازی جایگاه ویژه‌ای دارد. آنچه شعر عطایی را برتری بخشیده‌است، بهره‌وری شایسته از موسیقی واژه‌ها و هماهنگی درونی کلمات و انسجام شعر اوست. یکی از تکنیک‌های عطایی در انعطاف‌بخشی به صورت سخن و تجسم فضای مهیج حماسی، به کارگیری موسیقی فاخر حماسی در عرصهٔ کلام است. شیوه‌های موسیقی‌پردازی در شعر او موجب تحرّک و پویایی شده‌است؛ همچنین موجبات التذاد وافر خواننده از شعرش را فراهم ساخته‌است. درک مختصات موسیقیایی که سبب‌ساز ترسیم فضای حماسی در برزونامه می‌شود، موجب آشنایی بیشتر خوانندگان با جلوه ها و شگردهای متنوّع این شاعر حماسه‌سرا می‌شود. در این پژوهش انواع موسیقی‌پردازی در شعر عطایی چون: نغمه حروف، ترکیبات اشتقاقی، مترادفات و معطوفات، کلمات زنگ دار و افعال پیشوندی تحلیل و بررسی شده‌اند. نگارندگان بر این باورند که گوشنواز ساختن شعر و همسو ساختن خواننده با مفاهیم فخیم حماسی، مهم‌ترین انگیزه‌های عطایی‌رازی از عنایت ویژه به موسیقی کلام است.

واژه‌های کلیدی: حماسه، برزونامه، موسیقی، طنین، شور و هیجان

[1]. **Email**: mohama583@yahoo.com
[2]. **Email**: rezagoroue@yahoo.com (نویسندهٔ مسئول)

ISSN: 2476-4183

Literary Sciense
Vol. 9, Issue 16, Autumn & Winter 2019-2020 (pp.207-232)
doi 10.22091/jls.2020.4594.1200

سال ۹، شمارهٔ ۱۶، پاییز و زمستان ۱۳۹۸ (صص: ۲۳۲-۲۰۷)

The Reflection of Words Melody on Creating Epic Atmosphere in Borzunameh

Muhammad Reza Salihi Mazandarani [1]
Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Shahid Chamran University

Reza Guruii [2]
Ph.D. Student in Persian Language and Literature, Shahid Chamran University

Received: July 5th, 2019 | Accepted: Feb. 19, 2020

Abstract

Borzunameh written by Attaii Razi has a special state among Persian celebrated epic works. What has made the poems of Attaii distinguished among others is his appropriate use of rhythmic words as well as the cohesion and coherence of his poetry. A technique used by Attaii for giving flexibility to the words and creating an epic and passionate atmosphere is to apply rich epic rhythm in his discourse. His metrical style of poetry has given an energetic and zealous tone to his poems bringing great joy to the audience. Understanding the metrical characteristics leading to the epic atmosphere in Barzunameh can familiarize the readers with the manifestation of various techniques used by this great epic poet. This study attempted to analyze a variety of metrical features such as the melody of letters, morphological derivations, synonyms and coordinations, ringing words as well as prefix verbs in the poems of Attaii. The authors in this study concluded that giving melody to the poems and creating affinity between the reader and profound epic concepts were among Attaii Razi's main motives to focus on rhythm in his discourse.

Keywords: Epic Poetry, Borzunameh, Rhythm (Meter), Melody, Passion

[1] **Email:** mohama583@yahoo.com
[2] **Email:** rezagoroue@yahoo.com **(Corresponding Author)**

ISSN: 2476-4183

CC BY NC

۱. مقدمه

آن گاه که سخن از موسیقی شعر به میان می آید، مراد مجموعه عوامل موسیقیایی است که در سراسر شعر، سایه می‌افکند و غلغل و رستاخیزی در شعر ایجاد می کند. مصادیق موسیقی شعر، بنابر گفتهٔ شفیعی کدکنی عبارتند از: «موسیقی درونی»، «موسیقی بیرونی»، «موسیقی کناری» و «موسیقی معنوی»؛ که موسیقی درونی، به مجموعه هماهنگی هایی که از رهگذر وحدت یا تشابه یا تضاد صامت‌ها و مصوت‌ها در کمات شعر پدید می‌آید، و موسیقی بیرونی به همان وزن عروضی، و موسیقی کناری به همان قافیه و ردیف، و «موسیقی معنوی» به همه ارتباط‌های پنهانی عناصر یک بیت یا یک مصراع اطلاق می گردد (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۳۹۱).

برزونامه یکی از بزرگ‌ترین حماسه‌های ملی ایران است که به تقلید از شاهنامه فردوسی سروده شده‌است. ذبیح‌الله صفا در کتاب «حماسه‌سرایی در ایران»، مرتبهٔ سرایندهٔ آن را پس از اسدی طوسی قرار داده‌است و در توصیف این کتاب چنین می گوید: «این داستان بنا بر موازین حماسه سرایی و از لحاظ ترتیب میدان‌های جنگ و تسلسل وقایع و وصف پهلوانان و استعمال کلمات و ترکیبات حماسی از گرشاسپ نامه اسدی بهتر و زیباتر است؛ زیرا شاعر توانسته است روش فردوسی را بهتر تعقیب کند» (صفا، ۱۳۹۲: ۳۹).

مراد ما در این جستار تحلیل تأثیر موسیقی واژگان در ایجاد فضای حماسی در برزونامه است. شاعر از رهگذر مجموعه‌ای اصوات به گونه‌ای غیرمستقیم مفهوم مورد نظر خود را ابلاغ می کند (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۳۱۸). نظری اجمالی بر ابیات زیرگواه این مطلب است:

«بیامد پیشش سپهند به جنگ **خروشان** و **جوشان** به ساده پلنگ»
(عطایی‌رازی، ۱۳۸۴: ۵۸).

«من آن شیر گیر **پلنگ افکنم** که چنگال بر شیر گردون زنم»
(همان: ۷۵).

یکی از مهم‌ترین انگیزه‌های عطایی در به کارگیری موسیقی فاخر در ساختار کلامش، همسو ساختن مخاطب با محتوای سخن اوست. کروچه در این باره می گوید: «شعر هنگامی که از ویژگی های هنری برخوردار باشد، در خواننده واکنشی ژرف بر می‌انگیزد و او را برای دریافت نقش واژه‌ها و احساسی که در آن نهفته است، آماده می‌کند» (کروچه، ۱۳۶۷: ۷۲).

نکته‌ای که نباید از نظر دور داشت این است که بخش زیادی از موسیقی‌پردازی عطایی مرهون وزن با شکوه «فعولن فعولن فعولن فعل» است. چنانکه می دانیم بحر متقارب، بحری حماسی و ایرانی است. «فعولن که پایهٔ عروضی بحر متقارب است، کوچک‌ترین الگوی صحیح افاعیل و در نتیجه پرتحرک‌ترین آنهاست. دقیقی و فردوسی از همان آغاز کار با انتخاب بحر متقارب، زمینه را برای آرایش دشت‌های مرد و نشاط پهلوانی فراهم آورده اند» (حمیدی، ۱۳۷۵: ۳۲). عطایی به کمک این وزن که رقص موزون و عمدتاً ریتمیکی را در ذهن متبادر می‌کند، توانسته است موسیقی با شکوهی را متناسب با فضای حماسه به گوش خواننده برساند.

۱-۱. اهمیت و ضرورت تحقیق

یکی از حُسن‌های عالی مطالعات سبک شناسانه، بررسی موسیقی کلام است. کشف مختصات موسیقایی برزو نامه و تأثیر ویژه این عناصر موسیقیایی در ترسیم فضای حماسی واجد اهمیت است. تأثیر موسیقی واژه در پیشبرد اهداف حماسی عطایی رازی، موضوعی در خور عنایت است. بازتاب و تحلیل این خصیصهٔ سبکی شعر عطایی‌رازی، علاوه بر شناسایی بهتر شعر این حماسه‌سرا، موجب ادراک بهتر خوانندگان از یکی از شگردهای حماسه‌سرایان در ساخت و پرداخت اثر حماسی می‌شود. در واقع تناسب آهنگ سخن با مفهوم و محتوای آن، اصلی مسلم است و کشف این راز برای ما شاگردان مکتب ادبیّات فارسی کمال فایده و ضرورت را دارد.

۱-۲. پیشینهٔ تحقیق

پژوهشگران معاصر کم‌تر به مختصات سبک‌شناسی پرداخته‌اند. بی‌راه نمی‌نماید اگر

بگوییم تاکنون در مورد مبحث موسیقی‌پردازی عطایی‌رازی در پیشبرد اهداف حماسی، اثری شایسته پدید نیامده‌است. هرچند برزونامه اثری است که از چشم تیزبین پژوهشگران از این منظر به دور مانده‌است، اما موضوع موسیقی و آثار حماسی موضوعی است که در گذشته به آن عنایت ویژه شده‌است. در سال ۱۳۶۹ غلامحسین یوسفی مقاله‌ای را با عنوان «موسیقی کلمات در شعر فردوسی» در مجلهٔ ادبستان فرهنگ و هنر منتشر کرد که در آن به برخی از ظرایف موسیقی کلام فردوسی که سبب ساز ایجاد موسیقی با شکوه حماسی شده‌است، اشاره کرده‌است. در سال ۱۳۸۴ نقیب نقوی در کتاب «شکوه سرودن» به بررسی موسیقی شعر در شاهنامه پرداخت اما در این اثر تمام توجه او فقط به موسیقی قافیه و ردیف بوده‌است. در سال ۱۳۹۰ ماه نظری در مقاله‌ای با عنوان «چگونگی استفاده از موسیقی در تأثیرگذار کردن متن» که در مجله سبک شناسی نظم و نثر فارسی منتشر شد، به تمام عناصر موسیقی‌ساز شاهنامه اشاره کرده است. نکته تازه این مقاله نسبت به آثاری که پیشتر ذکر شد، تأثیر این عناصر در ترسیم فضای حماسی است؛ هرچند به صورت اشارات کوتاه است. اما بررسی موسیقی واژه و طنین های مختلف اصوات که باعث ایجاد فضای حماسی برزونامه شده‌است، موضوعی است که تاکنون در هیچ اثری به آن پرداخته نشده‌است.

۱-۳. روش پژوهش

روش پژوهش در این مقاله استقرایی است. نگارندگان تمام برزونامه را با استقصای کامل خوانده‌اند و بسیاری از وجوه موسیقی پردازی شاعر را استخراج و طبقه‌بندی کرده‌اند. در این جُستار، بر مبنای طبقه‌بندی که شفیعی‌کدکنی از عناصر موسیقیایی داشته‌اند، توجه به دو نوع موسیقی درونی و کناری (قافیه) است. البته موسیقی درونی وجوه متعددی دارد که نگارندگان در این بررسی تأکید را بر نغمهٔ حروف، ترکیبات اشتقاقی، مترادفات و معطوفات، واژگان زنگ‌دار و افعال پیشوندی قرار داده‌اند.

۲. بحث اصلی

۲-۱. برجستگی موسیقی کناری (قافیه)

بخشی از موسیقی شعر به صورت صامت‌ها و مصوت‌های مشترک در پایان مصراع‌ها

و ابیات ظهور می‌یابد که با عنوان «موسیقی کناری» از آن یاد می‌شود. این نوع موسیقی نقش مؤثری در زیبایی شعر ایفا می‌کند. «زیبای های قافیه را می‌توان در تکرار، بازگشت صداهای همسان و هماهنگ و ایجاد موسیقی در شعر جست‌وجو کرد که تأثیر آن را در خواننده دوچندان می کند و به استحکام انسجام و همانگی شعر می‌افزاید. قافیه نه تنها مکمل وزن شعر، بلکه خود گونه‌ای وزن برای شعر به شمار می‌رود؛ چراکه در هر بخشی همانند نشانه‌ای است که پایان یک بخش و آغاز بخش دیگری را به گوش باز می‌رساند.» (نقوی، ۱۳۸۴: ۵۰).

قافیه در برزونامه حکم نت «فرود» در پایان ملودی و قطعهٔ موسیقی را دارد. در حقیقت قافیه، زنگ مطلب و در حکم رهبر ارکستر است. موسیقی ویژه‌ای که در قوافی برزونامه مستتر است، پیوندی ناگسستی با اندیشه و عاطفهٔ شاعر دارد. تنوّع قافیه به ضرورت قالب مثنوی در برزونامه از یکسو و مصرّع بودن هر بیت در مثنوی سرایی از سوی دیگر، موسیقی کلام را از فرودی مناسب به اوجی زیبا و مقبول سوق می‌دهد.

«چو سندان سرو ترک گرز گران همی کفت چون پتک آهن گران»

(عطایی‌رازی، ۱۳۸۴: ۱۴۱).

در بیت فوق پیوند معنای حماسی واژگان، آن هنگامی که با جنبهٔ موسیقایی آن همسو شده، فخامت بیت را دو چندان کرده است. نشاندن ترکیب‌های اشتقاقی در جایگاه موسیقی کناری برزونامه از شگردهای عطایی است.

«بدین سان همی رفت تا **قلب‌گاه** به جایی کجا بد درفش سیاه»

(همان: ۵۸).

«ز جنگ آوران ده هزار دگر سواران جنگ آور و **نام ور**»

(همان: ۶۵).

«چو بنشیند رستم ز برزو چنین بدو گفت کای نام ور **شیرکین**»

(همان: ۱۵۰).

در بیت زیر شاعر در هجوم طنین‌ها و اصوات گوناگون، شعر را پر حرکت و پرخروش کرده‌است. یکی از معطوفات دلنشین خود را در جایگاه قافیه نشانده که نه تنها خدشه‌ای به محور همنشینی کلام وارد نکرده، بلکه بر زنگ موسیقیایی شعرش نیز افزوده‌است:

«چو رستم ورا دید **بی‌تاب و توش** در تن روان و نه در سرش هوش»

(همان: ۱۲۱).

قافیه‌های کشیده، موسیقی کلام را افزایش دهد و امتداد و ارتعاشات صوتی ادامه می‌یابد تا موسیقی ابیات اوج بگیرد. در شاهنامه هم تعداد قافیه‌های کشیده بسیار زیاد است. «قافیه‌های بلند در شاهنامه ۲۱٪ و قوافی کشیده ۷۹٪ است» (حمیدیان، ۱۳۹۳: ۴۴۱). شاعر در جایی دیگر واژه پارسی "دژم" را به معنای غمگین به بهترین وجه در جایگاه قافیه نشاندن است و موسیقی بیت را غنی ساخته‌است:

«ببودند آن شب ابا می به هم به می تازه کردند جان **دژم**»

(عطایی‌رازی، ۱۳۸۴: ۵۵).

شاعر در انتخاب و گزینش واژگان موسیقی آفرین بیشترین میزان دقت را کار برده‌است. گاهی در مکان قافیه واژگانی را به کار می برد که در کنار بار موسیقیایی و شنیداری به سخنش بلاغت و رنگ زیبایی‌شناختی بخشیده‌است:

«بزد دست و بگرفت هر دو به کش یکی زور کرد آن گو **شیرفش**»

(همان: ۵۸).

«چنین گفت با بیژن نامور زواره، فرامرز **پرخاشخر**»

(همان: ۹۷).

«شیرفش» و «پرخاشخر» علاوه بر اینکه وزن شعر را تکمیل کرده‌اند، به تنهایی نیز دارای طنین استوار و در تناسب با شعر حماسی هستند. «کلمه‌ای که در صدر، عروض، عجز یا قافیهٔ بیت قرار می‌گیرد. از نظر صوتی ارزشی خاص پیدا می‌کند و در این میان کلمهٔ قافیه از همه برجسته تر است. حالا اگر کلمه‌ای که در شعر اهمیتی بیشتر دارد از این

تشخیص صوتی برخوردار شود، صوت و معنی هم‌آهنگ می‌شوند و یکدیگر را تقویت می‌کنند و در القای مفهوم و حالت شعر تأثیر بیشتر دارند» (یوسفی، ۱۳۶۹: ۱۰).

۲-۲. تحلیل وجوه موسیقی‌پردازی در برزونامه

۲-۲-۱. نغمهٔ حروف

یکی از بارزترین جلوه‌های موسیقی‌پردازی در برزونامه، نغمه حروف یا همان واج آرایی‌های زیباست. واج‌آرایی تکرار یک یا چند واج صامت یا مصوت در کلام است، به گونه‌ای که آفریننده موسیقی درونی باشد و بر تأثیر شعر بیفزاید. این صفت بدیعی، ارزش زیبایی‌شناختی بسیار بالایی داشته، آنگاه که از ذوق سلیم شاعری خوش قریحه تراوش نماید؛ همچنین علاوه بر این که القاکنندهٔ مفهوم یا حالتی خاص است که از فضای کلی شعر الهام می‌گیرد، موجد نوعی موسیقی درونی از شعر بوده و تأثیر به سزایی در غنا بخشیدن به آهنگ آن دارد. گاهی تکرار حروف و حرکات (صامت‌ها و مصوت‌ها) معنای خاصی را به ذهن متبادر می‌کند و گاهی صحنهٔ واقعیِ موضوع را در ذهن خواننده ترسیم می‌کنند. عطایی رازی با درک این مطلب، به بهترین وجه سخنش را گوشنواز کرده‌است. مهم‌ترین مسأله در برخورد با این نوع موسیقی شعر، استفاده حماسی است که شاعر به مدد آن توانسته‌است، موسیقی با شکوه و فاخرحماسی را به دست دهد. در واقع موسیقی، در جهت رسالت حماسی شاعر گام برمی‌دارد و می‌توان گفت شعر عطایی دارای طرح موسیقی است؛ یعنی از توالی صامت‌ها و مصوت‌های همسان یک انسجام موسیقیایی پدیدار می‌شود. تی اس الیوت در این ارتباط می‌گوید: «شعرِ موسیقیایی، شعری است که دارای طرح موسیقیایی نیز باشد» (الیوت، ۱۳۴۸: ۱۰۷)؛ یعنی از آهنگ‌ها و معانی ثانوی بهره بگیرد و این میسر نمی‌شود مگر با برخورداری از انسجام که شعر عطایی از آن بهره‌مند است. شفیعی کدکنی می‌گوید: «مدار موسیقی بر تنوّع و تکرار استوار است... و از آنجا که جنبه‌های ذوقی موسیقی درونی مهم‌ترین قلمرو موسیقی شعر است و استواری و انسجام و مبانی جمال‌شناسی بسیاری از شاهکارهای ادبی، در همین نوع از موسیقی نهفته است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۳۲۹). بنابراین پرداختن به این وجه موسیقیایی کلامِ عطایی ضروری به نظر می‌رسد. شاعران برجسته و طراز اول به هماهنگی‌های درونی و معنوی شعر

کاملاً توجه دارند و این نکته را می‌توان در سخن عطایی هم دریافت. از رهگذر همین تناسب‌ها و هماهنگی‌های صوتی می‌توان آنچه با اندیشه و روح سخن شاعر هماهنگی بیشتری دارد را بازشناخت. در شاهنامه فردوسی نمونه‌های فراوانی را می‌توان یافت:

«چو آمد خروشان به تنگ **اندریش** بچنبید و برداشت خود از **سرش**»

(فردوسی، ۱۳۸۹: ۱۷۸).

«بیابد خروشان بران دشت جنگ به چنگ اندرون **گرزهٔ گاو رنگ**»

(همان: ۱۹۵).

برای مثال، عطایی‌رازی در بیت زیر به کمک واژگان «برسان، باد، دمان، دوان» موسیقی بیت را فاخر می‌سازد:

«وز آن جای **برسان باد دمان** برفتند برزو و رستم **دوان**»

(عطایی‌رازی، ۱۳۸۴: ۱۵۰).

آهنگ موسیقیایی شعر گوش نوازتر و مفهوم و معنای آن نیز زیباتر و روشن‌تر شده است. گویی تکرار حروف «ن» و «د» بیت را به چنان شکوهی می‌رساند که یکباره از زمین به آسمان برده می‌شود. همین نقش را «سندان»، «سر» ، «گرز»، «گران»، «پتک»، «کفت»، «گران» در بیت دیگری بدین صورت ایفا می‌کنند:

«چو سندان سرو ترک **گرز گران** همی **کفت** چون **پتک** آهن **گران**»

(همان: ۱۴۱).

گاهی توجه ویژه به موسیقی باشکوه حماسی بیش از محتوا و پیام نزد شاعر اهمیت داشته است:

«به **گردان** بگو **جنگ** و **پیکار** من **کمین** سواران و **کردار** من»

(همان: ۱۲۸).

شاعر به عمد، به تناوب، صامت‌های «گ» و «ک» را کنار هم هنرمندانه نشانده است و به نظر می‌رسد تنها قصد او موسیقی پردازی است. در بیت زیر تکرار صامت «خ»، خشونت حماسی را به گوش مخاطب می‌رساند:

«که خون شان به خاک اندر آمیختم بدان گه که با کین بر آویختم»
(همان: ۱۲۴).

تکرار واج «خ» با روح شعر متناسب است و چگونگی درهم آمیختگی واژه‌ها و موسیقی آن نیز با مفاهیم، سازواری بیشتری دارد و این خود عامل مهمی در تأثیر سخن است. غلامحسین یوسفی در مورد تأثیر همنشینی اصوات می‌گوید: «نکته در این است که کلمات علاوه بر ادای معنی، صوتی را به گوش می‌رسانند که این اصوات فعلی در کنار هم قرار می‌گیرند؛ آهنگی خاص به وجود می‌آورند، مناسب مفاهیم و حالات گوناگون» (۱۳۶۹: ۸).

کاربرد تکرار در شعر، گاهی به صورت آگاهانه و زمانی به گونه ناخودآگاه و برخاسته از قریحهٔ شاعرانه و یا شم هنری شاعر در اثر او رخ می‌نماید. در بیت زیر نمونه‌ای از این کاربرد آگاهانه توسط شاعر آورده می‌شود:

«همی گفت **رادا دلیرا گوا** **یلا** شیردل نام ور **پهلوا**»
(عطایی‌رازی، ۱۳۸۴: ۱۰۲).

در تکرارهای رادا، دلیرا، گوا، یلا، پهلوا تکرار مصوت «آ» این بافت‌ها را از موسیقی بیشتری سرشار می‌کند. به ویژه که تأکید بر مفهوم واژه‌ها را نیز به همراه دارد. یکی از اغراض تکرار در آثار هنری، جذبه و برانگیختن احساس در مخاطب است. عطایی رازی از این صنعت در جهت رونق کلام و شکوه موسیقی حماسی‌اش بسیار بهره برده‌است:

«**خروش خروس** آمد و **زخم** کوس بفرمود **خسرو** به سالار توس»
(همان: ۸۶).

طنین صامت «خ» هم منجر به گوشنوازی شعر شده‌است، هم ارزش بلاغی به سخن بخشیده است. وحیدیان کامیار در مورد نقش تکرار در زبان عاطفی می‌گوید: «زیبایی در زبان عاطفی (شعر) و در راستای گسترش معانی و به ویژه سود جستن از نغمه و آهنگ کلام به ارزش بلاغی سخن از دید تأکید و ایجاد لذت و برجسته نمودن واژه ها یا تصویر و مضمون می‌افزاید. این گونه تکرارها افزون بر آن که گوش‌نواز هستند، واژه‌ها را به

رستاخیزی فرا می‌خوانند که کلام صورت شعر به خود می‌گیرد، و بالاتر از این نشان دهندهٔ عواطف و عاملی بسیار مهم در شعریت شعراست» (وحیدیان‌کامیار، ۱۳۷۲: ۱۰۹۶).

در بیت زیر به وضوح می‌توان شور و هیجانی را که شاعر بـه مـدد تکـرار در حـروف می‌آفریند، دریافت:

«**بـــدو انـــدرون** نـام **دارد دلیـــر** بـه تـن ژنـده پیـل و بـه بـر نـره شـیر»

(عطایی‌رازی، ۱۳۸۴: ۸۴).

تعدّد و تکرار صامت «د» نه تنها خدشه‌ای به موسیقی وارد نکـرده، بلکـه بـه غنـای آن افزوده است. صاحب برزونامه در اثرش از تکرار مصوت بهره برده و بار موسیقیایی سخنش را سرشار کرده‌است:

«بـدان زور **و** بـازو **و** ایـن کتـف **و** یـال بـه گیتـی نـدانم کسـی او را همـال»

(همان: ۳۵).

«ز تیـر **و** کمـان **و** ز گـرز **و** ز تیـغ بیـارد ز بـرزو نـدارد دریـغ»

(همان: ۴۵).

۲-۲-۲. ترکیبات اشتقاقی

یکی از شگردهای عطایی رازی در ایجاد موسیقیِ با شکوه حماسی، آفرینش واژگـان مرکب با بار معنایی حماسی است. این ویژگی سبکی تنهـا مختص بـه او نیسـت و گویـا در نزد حماسه سرایان امری رایج بوده‌است. «گاهی شاعران و نویسندگان به سبب بینش یا نگاه خاصی که دارند، دست به ترکیب‌سازی‌های جدید می‌زنند و بـه اصـطلاح وضـع و ضـرب لغت می‌کنند که فرنگیان به آن Coinage (ضرب سکه) می‌گوینـد» (شمیسـا، ۱۳۸۸: ۲۱۹). چنانکه می‌دانیم فرآیند ترکیب‌سازی در عرصه زبان فارسی گامی در جهـت افـزایش دایـرهٔ واژگانی است. به بیانی «ترکیب، یک فرآیند واژه‌سازی فعّال برای ایجاد واژه‌های جدید در همه‌ی زبان هاست» (افراشی، ۱۳۸۸: ۸۶). آنچه قابل درنگ و تأمل است، نگاه ویژهٔ عطـایی به ترکیب‌سازی در جهت پویایی و بالندگی موسیقی حماسی اثرش اسـت. مـی‌تـوان گفـت مهم‌ترین انگیزهٔ شاعر از وضع و ضرب ترکیب‌های اشتقاقی، افزودن بر بار موسیقیایی کـلام

است که موجبات التذاد وافر خواننده از شعرش را فراهم می‌کند. عطایی همچون دیگر شاعران حماسه‌سرا برای ایجاد موسیقی رزمی از کلماتی استفاده می‌کند که در ساخت حروف نوعی هیجان دارند. علاقهٔ وافر شاعر به موسیقی‌پردازی، او را به سمت استخدام و گزینش ترکیب‌های حماسی می‌کشاند.

فردوسی در شاهنامه ترکیب دلنشین و حماسی «غلغلستان» را عرضه کرده‌است:

«ز کابلستان تا به زابلستان زمین شد به کردار **غلغلستان**»

(فردوسی، ۱۳۸۹: ۷۶۵).

یکی از انواع ترکیب‌ها که عطایی به مدد آن توانسته است موسیقی فاخر حماسی را عرضه کند، ترکیبات وندار است:

«بگرید ز نوک سنان من ابر بدرّد **جگرگاه** غرنده ببر»

(عطایی‌رازی، ۱۳۸۴: ۷۵).

پسوند «گاه» که گاهی معنای مکانی و گاهی معنی زمانی را می رساند، به واژه «جگر» پیوند خورده و ترکیب این دو واژه، یک طنین باشکوه در بیت ایجاد کرده است. به نظر می‌رسد آهنگ و ریتم بم مصوت (ا) در پسوند «گاه» در ایجاد موسیقی حماسی همیشه مورد توجه شاعر بوده‌است. چنان‌که نمونه‌های فراوانی از این پسوند که نوعی موسیقی حماسی از آن به گوش می‌رسد، در برزونامه به چشم می‌آید:

«ورا دید بر جای با زور و تاب گرفته کمرگاه افراسیاب»

(همان: ۹۷).

«بیامد دوان تا به **آوردگاه** چنین گفت با رستم کینه خواه»

(همان: ۱۴۶).

«بدین سان همی رفت تا **قلب گاه** به جایی کجا بد درفش سیاه»

(همان: ۵۸).

در جایی دیگر شاعر به مدد پسوند «ناک» که بر نسبت و آغشتگی دلالت کرده، ترکیبی را وضع کرده که با قرار گرفتن در جایگاه قافیه موسیقی فخیم حماسی را ایجاد کرده‌است:

«برفت و ز لشکر نیامدش باک جهان پهلوان رستم خشم **ناک**»

(همان: ۶۳).

پر بسامدترین الگوی ترکیب‌سازی در برزونامه همچون دیگر آثار هنری ادب پارسی، صفت‌های فاعلی مرکّب مرخّم است. این الگو زایاترین قاعده ترکیب‌سازی است. عطایی به وسیله این الگویِ ترکیب‌سازی، ترکیباتی را ساخته است که کلام او را بسیار آهنگین کرده‌است. اغلب این ترکیبات در کنار بار معنایی حماسی و جنگ آوری، ساختار آهنگین دارند و در جهت رسالت شاعر در سرایش موسیقی با شکوه حماسی به بهترین وجه عمل کرده اند. در شاهنامه نیز به عنوان فاخرترین اثرحماسی ایرانیان نمونه‌های فراوانی از این دست به چشم می آید:

«به سهراب گفت ای یل **شیرگیر** کمند افکن و گرد و **شمشیرگیر**»

(فردوسی، ۱۳۸۹: ۱۹۵).

«کمندی به فتراک **بست** بران بارهٔ پیل پیکر **نشست**»

(همان: ۷۲۹).

یکی از مصدرهای پُرکاربرد در آفرینش ترکیبات حماسی با بار موسیقیایی، مصدر «آوردن» است:

«بدان کار رستم ببسته میان ابا گستهم شاه **گندآوران**»

(عطایی‌رازی، ۱۳۸۴: ۶۰).

«ز جنگ آوران ده هزار دگر سواران **جنگ آور** و نام ور»

(همان: ۶۵).

«خروش چو شیر ژیان برکشید به رخش **تک آور** زمین بردرید»

(همان: ۱۳۹).

«بـــدان چشـــمه ســـار میـــان دو راه فـــرود آمـــده بـــا **دلاور** ســـپاه»

(همان: ۱۴۸).

گاهی افعالِ کهن، دست‌مایه ساختن ترکیبات حماسی موسیقی‌آفرین در برزونامه شده‌است:

«ورا نـام بـرزوی **گـــرد اوژن** اسـت ســرافراز تــوران و آن بــرزن اســت»

(همان: ۷۲).

«چــو بــرزوی شــیر **اوژن** او را بدیــد خروشـــی چـــو ببـــر بیـــان برکشـــید»

(همان: ۱۳۹).

«شاعر توانا می‌تواند در همان وزن و بحر، اصوات کلمات را وری بـا هـم تلفیـق کنـد که آهنگ سخن مناسب مقام باشد. محسوس‌ترین صورت آن، ابداع صفات و ترکیبـات در آهنگ است که وقتی در بافت شعر می آید تشخص آشکار می‌یابد و هرکسـی ناگریزسـت شعر را به همان لحن بخواند که شاعر خواسته است» (یوسفی، ۱۳۶۹: ۱۱).

یکی دیگر از انواع ترکیبات اشـتقاقی، ترکیبـات وصـفی اسـت کـه در برزونامـه هـم بسامد فراوان دارد. عطایی آگاهانه از ایـن ترکیبـات در جهـت رونـق موسـیقی حماسـی‌اش استفاده کرده‌است :

«یکـی گـرزه **گـــاو پیکـــر** بـه دسـت همـــی تاخـــت ماننـــده ی پیـــل مســـت»

(عطایی‌رازی، ۱۳۸۴: ۱۳۹).

«سـپاهش چـو جوشـیده دریـای چـین ســپهدار روشـــن **روان** بـــر بُـــرین»

(همان: ۱۳۲).

«گاو پیکر» و «روشن روان» در ابیات فوق، نوعی موسیقی حماسـی را در خـود دارنـد که به شاعر در جهت ترسیم فضای حماسی کمک کرده‌اند:

طچـــو بشـــنید رســـتم ز بـــرزو چنـــین بـدو گفـت کـای نـام ور **شـیر کـین»**

(همان: ۱۵۰).

شاعر در توصیف شخصیت برزو که قهرمان داستان است، صفت «شیرکین» را اطـلاق

می‌کند. در واقع می‌خواهد بگوید که برزو در کینه و انتقام‌گیری همچون شیر عمل می‌کند. شاعر با گزینش دو اسم و کنار هم نشاندن آن‌ها در کنار ارائه یک صفت ناب حماسی، موجد یک موسیقی فاخر شده‌است. شمار دیگری از ترکیبات اشتقاقی موسیقی آفرین در برزونامه، فهرست‌وار آورده می‌شود:

هم آور (۴۵)، نام دار (۴۴)، کین فزای (۵۳)، نر اژدها (۷۰)، سرافراز (۱۵۰)، نام جوی (۱۰۵)، دم ساز (۱۴۹)، جهان دار (۱۴۶)، آهن کمان (۱۲۷)، پُر منش (۱۳۴)، پیل پیکر (۱۳۲)، خلیده روان (۱۳۵)، لشکر شکن (۱۳۰)، گردن کش (۱۲۷)، تاج ور (۳۴)، دل گسل (۳۹)، خنجرگذار (۴۲)، کف افکن (۵۸).

نکته‌ای که ذکر آن در این جا ضروری می‌نماید، این است که عطایی ترکیب‌های به کارگرفته شده را از شاعران پیشین به ویژه فردوسی بزرگ و یا از زبان محاوره و جامعه معاصر خود فرا گرفته است. به هر روی، عطایی به بهترین وجه ترکیباتی را در کلام خود به کار برده و از آنها استفاده موسیقیایی کرده‌است.

۲-۲-۳. مترادفات و معطوفات

یکی از جلوه‌های ویژه موسیقی‌پردازی در برزونامه، معطوف کردن واژگان به صورت‌های گوناگون، یا توابع و مترادفات است. انگیزهٔ شاعر از چنین کاری، ایجاد موسیقی و تحرّک بیشتر در ساختار کلامش است. شاعر جهت بخشیدن شور حماسی بیشتر، هجاهای زبانی را با فاصله‌ای کوتاه در کنار هم می‌نشاند و این هم‌نشینی نوعی احساس لذّت در گوش خواننده در پی دارد. «هرگاه ضربه‌های یکنواخت متوالی به جسمی وارد آید و فاصله‌ی زمانی بین ضربه‌ها کاملاً مساوی باشد، وقتی به دقت گوش دهیم، احساس می‌کنیم که ما در ذهن خود مایلیم که ضربه‌ها را به دسته‌هایی تقسیم کنیم» (فروغ، ۱۳۶۳: ۹). در واقع این ساخت زبانی هم به شعر ریتم می‌دهد، هم در ساخت وزنِ بیرونی شاعر را یاری می‌رساند. اغلب این معطوفات از نوع مترادفات هستند تا واژگان اتباعی، یعنی جزء دوم آنها معنی‌داراست و بیشتر از جهت تأکید می‌آید. یکی از تکنیک‌های

عطایی رازی در چنین ساختی، توجه به کارکرد موسیقیایی آن است. در شاهنامه هم این الگوی دستوری به چشم می‌آید:

«کنون من گشایم چنین **روی و موی** سیاه تو گردد پر از گفت و گوی»

(فردوسی، ۱۳۸۹: ۱۷۸).

«گُرم و گداز» در این بیت علاوه بر تکمیل وزن و انباشت جای خالی قافیه، زنگ موسیقیایی بارزی به بیت بخشیده‌است:

«زید تا بود در جهان سرفراز بر اندیشه دارد به **گُرم و گداز**»

(عطایی‌رازی، ۱۳۸۴: ۶۲).

گاهی شاعر در کنار توجه به موسیقی، از معنا هم برکنار نبوده است :

«بپالود از هر دو تن **خون و خوی** هم از پهلوان زاده و هم ز کی»

(همان: ۶۹).

شاعر با به دست دادن ساخت «خون و خوی» می‌خواهد بگوید شدت نبرد به حدی بود که از هر دو پهلوان خون و عرق فراوان سرازیر شد.

گاهی این معطوف‌کردن‌ها در شعر عطایی به صورتی در می‌آید که هم در وزن و هم در روی یکسان می‌آیند و این به نوبهٔ خود بر موسیقایی‌تر شدن شعر می‌افزاید و به شعر حرکت بیشتری می‌دهد:

«به در بند ارگ اندرون **زار و خوار** به بند اند راست آن گو نام دار»

(همان: ۱۰۵).

نقش پُر رنگ موسیقی حماسی در «زار و خوار» به وضوح قابل مشاهده و شنیدار است و این هنر شاعر حماسه سراست که موسیقی را در جهت خدمت به محتوا به کارگرفته است. برخی اوقات شاعر در رهگذر ساخت این معطوفات جدای از مترادفات، به واژگان اتباعی هم نظر داشته‌است:

«که در ارگ باشد مرا **خان و مان** به آسودگی امشب آن جا بمان»

(همان: ۱۰۷).

«مان» که به «خان» معطوف شده است، از نوع واژگان اتباعی است. در واقع شاعر در جهت موسقیایی‌تر کردن شعر از استخدام چنین واژگانی نیز برکنار نبوده است. برخی از مترادفاتی که شاعر خلق می‌کند در وزن و روی یکسان نیستند اما شور حماسی و زنگ موسیقیایی که دارند شاعر را مجاب کرده تا آنها را در ساختار کلام خود جای دهد. در ذیل در ضمن شواهدی به برخی از آنها اشاره می‌شود :

«همه **خود و خفتان** دریدن گرفت دل نام داران تپیدن گرفت»
(همان: ۱۴۱).

«**سر و یال** هردو ز بس خشم و کین تو گفتی همی بست شد بر زمین»
(همان: ۱۴۶).

«جهان جوی فرزند سهراب گرد بدین **زور و بازو** و این دست برد»
(همان: ۱۴۷).

«همانا که پیکار مازندران همان **گرز و کوپال** من باسران»
(همان: ۱۲۴).

برخی دیگر از معطوفات و مترادفاتی که در برزونامه به کار گرفته شده‌اند، در زیر نمونه‌وار آورده می‌شود:

یال و برز (۳۳)، خروشان و جوشان (۵۲)، زور و تاب (۹۷)، رای و هوش (۱۰۶)، خروشان و غران (۵۴)، لب و کام (۱۲۶)، زهر و شرنگ (۱۳۹)، نام و تنگ (۱۴۰)، جنگ و پرخاش (۱۴۰).

۲-۲-٤. کلمات زنگ‌دار

ارزش صوتی و طنین حروف، هنگام تلفظ با یکدیگر تفاوت دارد. آن دسته از حروف که «لثوی» و «دندانی» هستند، به هنگام تلفظ طنین بیشتری با خود دارند؛ حروفی مانند: ش، س، ز ، چ ، ژ، ج، ر، ت. «اگر در کلمه‌ای، تکیه بر حرفی واقع شود که آن حرف جزو حروف پر طنین است، بی‌شک آن کلمه از زنگ و طنین خاصی برخوردار بود. به همین سبب این الفاظ را کلمات زنگ‌دار می‌نامند» (ملاّح، ۱۳۶۷: ۸۰). پیداست، کلماتی

که با حروف پُر طنین ساخته می‌شوند، زنگ و طنینی خاص خواهند داشت و حاجت به گفتن نیست که از ارزش صوتی و موسیقیایی بیشتری برخوردارند. قویمی در تعریف آواها و معانی که از ترکیب آن‌ها تداعی می‌شود، می‌گوید: «غالباً در بیانِ دمشی همراه با صفیر یا صفیری همراه با دمش به کار می‌روند و غالباً صوت باد تداعی می کند. همچنین برای بیان رنجش، نگرانی و اضطراب ناشی از هراس و حیرت، سردی و برودت فضای درونی و بیرونی کار می‌روند؛ چون این همخوان‌ها در بیان هر نوع گفتاری که با دندان‌های به هم فشرده و لحنی گرفته و ناخشنود ادا می‌شود، به کار می‌رود. این آواها القاگر تمامی احساساتی هستند که جسم یا جان را به لرزه می اندازد» (قویمی، ۱۳۸۳: ۶۰-۵۰). حماسه‌سرایی که جهت پویایی شعرش و جذب خوانندگان واژه‌هایی می‌آفریند آن‌ها نیز دارای آهنگ ویژه‌ای هستند. گویی، واژه‌ها زوایای پنهان روح شاعر را هم به تماشا می‌گذارند. این‌گونه است که می‌توان برای پاره‌ای واژه‌ها در پاره‌ای از موارد موسیقی خاص قائل شد که چیزی را در ذهن شاعر تداعی کرده‌است و از رهگذر این موسیقی به خواننده منتقل می‌کند. اکثر این واژگان جدایی از بار موسیقی و طنین حماسی از لحاظ معنایی هم در جهت رسالت حماسی شاعر در برزونامه نمود پیدا می‌کنند. اما ضرورت توجه به آهنگ واژگان، بحثی است که در بررسی موسیقی کلام نباید از نظر دور داشت. «در حقیقت جنبهٔ واژگانی شعر، عنصر مهمی است که چهارچوب اصلی شعر را تشکیل می‌دهد. نه تنها به جهت پیوندی که لفظ با معنی دارد، بلکه به خاطر وزن و آهنگی که در آن هست باید لفظ را جزء اصلی شعر به شمار آورد» (نقوی، ۱۳۸۴: ۴۵). طیف گسترده‌ای از واژگان با بار موسیقیایی حماسی در سرتاسر برزونامه نگارنده را به این سو کشاند که بحثی جداگانه را به این قسمت اختصاص دهد.

خوش آهنگی و دلنشینی صامت (س) در ستبری، شاعر را از تقویت بیشتر موسیقی بیت بی‌نیاز کرده‌است:

«مرا در خور زور باید کمند **ستبری** گرزم، همانا دو چند»

(عطایی‌رازی، ۱۳۸۴: ۴۵).

گاهی شاعر به مدد موسیقی چنان مخاطب را به سوی شعر خود می‌کشاند که مخاطب خود را در فضای و میادین جنگ تصور می‌کند:

«طلایه تو خواهم که باشی به جنگ **خروشان و غران** چو شیر و پلنگ»

(همان: ۵۴).

طنین و صوت واژگان «خروشان و غران» به اندازه‌ای است که در مخاطب یک شور حماسی پدیدار سازد و او را بیشتر غرق متن شاعر کند.

یکی از صامت‌های طنین‌دار که موجب تحرک واژه می‌شود، صامت (ژ) است. عطایی رازی با عنایت به این وجه صوتی به بهترین صورت شعرش را به موسیقی نزدیک کرده‌است :

«به پیش اندرون اختر کاویان فریبرز شیرش چو شیر **ژیان**»

(همان: ۵۳).

«دل شیر دارد تن **ژنده پیل** چه هامون به پیشش چه دریای نیل»

(همان: ۴۲).

«**هژبری** به زیر جهان پهلوان کز و شاد مانند پیر و جوان»

(همان: ۷۱).

فردوسی در شاهنامه پیوسته از این صامت طنین‌دار بهره برده است:

«تهمتن بپوشید ببر **بیان** نشست از بر ژنده پیل **ژیان**»

(فردوسی، ۱۳۸۹: ۱۹۴).

در سرتاسر برزونامه می‌توان شواهد بسیاری از این واژگان زنگ‌دار را دید که نقش عمده‌ای در موسیقیایی‌تر کردن شعر عطایی رازی دارند. فهرستی از این واژگان در زیر آورده می‌شود:

توش (۱۲۱)، غریوان (۱۱۷)، کارزار (۸۶)، درنده (۴۶)، پیچان (۳۷)، سهمگین (۳۸)، سِترگ (۳۸)، گُرد (۳۹)، جوشان (۴۴)، برگستوان (۴۵)، ستور (۴۹)، شبیخون (۵۴)، سپهدار (۶۰)، سپهبد (۶۳)، غرنده (۶۹)، جهنده (۷۱).

۲-۲-۵. افعال پیشوندی

فعل پیشوندی در زبان فارسی، فعلی است که از یک فعل ساده و یک پیشوند ساخته شده‌باشد. با افزودن پیشوند، معنای فعل عوض می‌شود. این روش زایشِ فعل، یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های زبان‌های هند و اروپایی است که نشانگر توان زایندگی بالای این زبان‌هاست. وحیدیان کامیار در تعریف فعل پیشوندی چنین می گوید: «تکواژهای بر، در، باز، فرو، فرا، پس، وار، ور اگر پیش از فعل ساده بیایند و معنی آن را تغییر دهند یا نه، فعل پیشوندی می‌سازند» (۱۳۷۲: ۵۷). بسیاری بر این باورند که فعل پیشوندی یک ویژگی سبکی خراسانی است و برخی دیگر سابقه آن را به دوران باستان می‌رسانند. «این نوع افعال از دورهٔ باستان تا به امروز در زبان فارسی رایج بوده‌اند، اما بسامد آن‌ها در زبان به ویژه در زبان فارسی دری رو به کاهش بوده‌است. پیشوند این افعال عمدتاً مفهوم جهت، سمت و جهت حرکت را نشان می‌دهد و گاهی نیز تقویت معنا و تأکید و تنوع فعل را می‌رساند» (طاهری، ۱۳۸۵: ۱۱۳). حماسه سرایان بزرگ ادب پارسی چون: فردوسی، دقیقی و اسدی طوسی در آثارشان به تناوب از این خصیصهٔ سبکی بهره برده‌اند. عطایی رازی هم پیرو این سنّت پیشینیان خود بوده است. یکی از بارزترین کارکردهای افعال پیشوندی، کمک به تقویت موسیقی است. حماسه سرایان با بکارگیری این افعال بر بار موسیقیایی و حماسی شعرشان می‌افزایند. هر چند در نگاه گذرا بار موسیقیایی و شکوه حماسی این افعال احساس نمی‌شود اما با تأملی بیشتر می‌توان به سهولت به این نکته پی برد. برخی از پژوهشگران می گویند افعال پیشوندی در گذشته اصطلاحات موسیقیایی بوده‌اند اما گذر زمان آنها را کهنه کرده‌است. «برخی از واژه های موسیقی بیشتر افعالی هستند که معنای اصطلاحی موسیقایی آنها منسوخ شده ولی با معنای دیگر در زبان فارسی امروز رایج اند» (ثابت‌زاده، ۱۳۸۴: ۶۷).

به کار بردن ترکیبات فعلی که تحرک حروف دارند، به ویژه افعالی که اضافه می‌شوند به پیشوند بر، در و... حرکت و پویایی آن ها دوچندان می‌شود. با توجه به بسامد بالای این کاربرد می‌توان گفت شاعر در این زمینه هم به جنبهٔ موسیقیایی توجه داشته‌است و هم معنای کلام؛ در واقع هم موسیقی را غنی ساخته و هم بر بار معنایی افزوده‌است.

بیش‌ترین بسامد پیشوندهایی که بر رونق موسیقی در شعر عطایی رازی کمک کرده، پیشوند «بر» است:

«که تا **برگرایم** یکی خویشتن نمایم بدین شاه نیروی تن»
(عطایی‌رازی، ۱۳۸۴: ۴۶۰).

«میان دو لشکر به کردار پیل همی **برخروشد** چو دریای نیل»
(همان: ۷۳).

«به گرد فرامرز هومان ز کین همی **بر نوردید** روی زمین»
(همان: ۹۴).

«**بر آسا** و بنشین و چیزی بخور از آن پس که برگردد از چرخ خور»
(همان: ۱۲۷).

چنانچه ملاحظه می‌شود، طنین و زنگ خاصی که از این افعال پیشوندی به گوش می‌رسد یاری گر شاعر در القای شور حماسی و جنگ‌آوری در مخاطب می‌شود. در واقع شاعر به عمد با استخدام این نوع واژگان سعی در پویایی کلام خود و جذب مخاطب دارد. یکی از هنرنمایی شاعر نشاندن درخور این واژگان در محور همنشینی شعر است؛ به طوری که نه تنها خدشه‌ای به معنا وارد نشده‌است بلکه آن شور و شکوه حماسی که شاعر در پی آن است را نیز، در بردارد. البته حماسه سرایان کاربرد افعال پیشوندی که در موسیقی حماسی بیشترین کارایی دارد را، از فردوسی به وام دارند:

«شغاد آمد آن چرخ را **برکشید** بزه کرد و یک بارش **اندر کشید**»
(فردوسی، ۱۳۸۹: ۷۶۳).

«تهمتن به سختی کمان **برگرفت** بدان خستگی تیرش **اندرگرفت**»
(همان: ۷۶۱).

شمار فراوانی از پیشوندهای «بر» در برزونامه وجود دارد که به سهولت می‌توان آن‌ها را مشاهده کرد. در زیر نمونه‌وار به برخی دیگر اشاره می‌شود:

برگشاد (۴۵)، بردمید (۴۹)، بر پراکند (۱۳۶)، برآشوفتند (۶۴)، برآساید (۶۶)،

برچکید (۱۰۱)، برانگیختن (۱۳۳)، بر مدردت (۱۳۵)، برکشید (۱۳۷)، برآرای (۱۳۹)، برافروختند (۱۴۱)، برگشاده (۱۳۶)، براندازم (۱۳۸).

یکی دیگر از پیشوندهای موسیقی ساز پُرکاربرد در برزونامه، پیشوند «در» است. بسامد این پیشوند موسیقی‌ساز نسبت به پیشوند «در» بسیار کم‌تر است اما به جهت نقش ویژه‌ای که در آفرینش موسیقی حماسی دارد، شایان توجه است:

«برآواز چندان که گوشت شنود مرآن هردوان را ز زین **در ربود**»

(عطایی‌رازی، ۱۳۸۴: ۵۹).

شاعر با قرار دادن فعل پیشوندی «در ربود» در جایگاه قافیه موسیقی حماسی دلنشینی را عرضه کرده‌است.

«چنان کن که چون روز گردد همی زمین را ز شب **در نوردد** همی»

(همان: ۸۶).

«درنوردد» در بیت فوق طنین حماسی ایجاد کرده‌است.

«بیامد بدان سان به میدان کین به ابرو **در افکنده** از خشم چین»

(همان: ۱۳۹).

شاعر با گزینش فعل «در افکنده» در کنار واژگان «خشم، چین، ابرو، کین و میدان» فضایی توأم با جنگ و ترس ترسیم کرده است. همچنین عنایت ویژه حماسه‌سرا به موسیقی حماسی موجب نشاندن این فعل پیشوندی در محور افقی بیت است.

نتیجه

یکی از بارزترین جلوه‌های هنری برزونامه، اعتلای موسیقی حماسی آن است. در معماری برزونامه موسیقی بسیار ظریف و استادانه به کار رفته‌است. این روش موسیقیایی را عطایی با شاهنامهٔ قوی خود، بیش از دیگر حماسه‌پردازان از استاد توس عاریت گرفته و حتی بر غنای آن افزوده‌است. مخاطب در عنایت اولیه شاید نتواند این مسأله را دریابد، اما درنگ بیشتر موجب شناسایی عوامل موسیقی‌آفرین اثر می‌شود. وجود تکرارهای پُرشمار صامت و مصوت و هجاها علاوه بر پیوند موسیقیایی که ایجاد کرده‌است، تداعی‌کننده مسأله‌ای است و این مسأله همان مفاهیم حماسی و دلاورانه است. عطایی به مدد این زیر و بم کردن اصوات، عواطف و اندیشه خود را بیان می‌کند. مهم‌ترین دلیل استفادهٔ عطایی از چنین کارکرد موسیقیایی در کنار پویایی کلامش، برانگیختن هیجان خواننده و همسو ساختن او با مفاهیم شعرش است. به نظر عطایی به طور آگاهانه از تکنیک‌های آفرینش موسیقی حماسی بهره برده‌است و افزون بر رونق موسیقی کلام، به سخن خود بلاغت بخشیده‌است.

منابع و مآخذ

۱- افراشی، آزیتا.(۱۳۸۸). **ساخت زبان فارسی**. تهران: سمت.

۲- ثابت‌زاده، منصوره.(۱۳۸۴). «واژه‌های منسوخ موسیقی در زبان فارسی». **نامه فرهنگستان**. دورهٔ ۷. شمارهٔ ۱. صص: ۶۹-۶۱.

۳- حمیدی، بهمن.(۱۳۷۵). **سه گفتار درباره شاهنامه فردوسی**. چاپ اول. تهران: نشر توسعه.

۴- حمیدیان، سعید.(۱۳۹۳). **درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی**. چاپ چهارم. تهران: ناهید.

۵- شفیعی کدکنی، محمّدرضا.(۱۳۸۵). **موسیقی شعر**. چاپ سوم. تهران: آگاه.

۶- شمیسا، سیروس.(۱۳۸۸). **کلیات سبک‌شناسی**. چاپ سوم. تهران: میترا.

۷- صفا، ذبیح‌الله.(۱۳۹۲). **حماسه‌سرایی در ایران**. چاپ دهم. تهران: امیرکبیر.

۸- طاهری، حمید.(۱۳۸۵). «بررسی تحلیلی تاریخی فعل‌های پیشوندی در زبان فارسی». **نشریه دانشکده ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان**. دورهٔ جدید. شمارهٔ ۲۱. صص: ۱۳۵-۱۱۳.

۹- عطایی‌رازی، عمید.(۱۳۸۴). **حماسهٔ برزونامه**. به تصحیح علی محمّدی. چاپ اول. همدان: انتشارات دانشگاه بوعلی سینا.

۱۰- فردوسی، ابوالقاسم.(۱۳۸۹). **شاهنامه فردوسی**. به کوشش سعید حمیدیان. چاپ هفدهم. تهران: قطره.

۱۱- فروغ، مهدی.(۱۳۶۳). **شعر و موسیقی**. چاپ دوم. تهران: نشر سیاوش.

۱۲- قویمی، مهوش.(۱۳۸۳). **آوا و القا**. تهران: هرمس.

۱۳- کروچه، بندتو.(۱۳۶۷). **کلیات زیباشناسی**. ترجمه فواد روحانی. تهران: علمی و فرهنگی.

۱۴- ملاح، حسینعلی.(۱۳۶۷). **پیوند موسیقی و شعر**. چاپ اول. تهران: نشر فضا.

۱۵- نقوی، نقیب.(۱۳۸۴). **شکوه سرودن**، بررسی موسیقی شعر در شاهنامه فردوسی بر پایهٔ قافیه و ردیف. چاپ اول. مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.

۱۶- وحیدیان کامیار، تقی.(۱۳۷۲). «تکرار در زبان خبر و تکرار در زبان عاطفی». **یادنامهٔ علی محمّد رجایی بخارایی**. شمارهٔ سوم و چهارم. صص: ۱۱۲۴-۱۰۸۴.

۱۷- الیوت، تی. اس.(۱۳۴۸). **موسیقی شعر** (تولد شعر). ترجمهٔ منوچهر کاشف. تهران: اندیشه.

۱۸- یوسفی، غلامحسین.(۱۳۶۹). «موسیقی کلمات در شعر فردوسی». **ادبستان فرهنگ و هنر**. شماره ۱۲. صص: ۱۶-۸.

References

Afrashi, Azita (1388). *Sakht-e Zaban-e Farsi (The Structure of Persian Language*). Tehran: Samt.

Attaii Razi, Amid (1384). *Hamase-ye Burzunameh.* Edited by Ali Muhammadi. 1st ed. Hamidan: Buali University Press.

Benedetto, Croce (1367). *Kolliyat-e Zibaiishinasi (The Essence of Aesthetics).* Translated by Fu'ad Rowhani. Tehran: Ilmi & Farhangi.

Eliot, Thomas Stearns (1348*). Musiqi Shi'r: Tavallod-e Shi'r (The Melody of Poetry: The Birth of Poetry).* Translated by Manuchehr Kashif. Tehran: Andishih.

Firdowsi, Abulqasim (1389). *Shahnameh Firdowsi.* With the Effort of Hamidiyan. 17th ed. Tehran: Qatrih.

Furugh, Mihdi (1363). *Shi'r va Musiqi (Poetry and Music).* 2nd ed. Tehran: Siyavash.

Hamidi, Bahman (1375). *Seh Guftar darbareh Shahnameh Firdowsi (Three Articles about Shanameh Firdiwsi).* 1st ed. Tehran: Nashr-e Towse'eh.

Hamidiyan, Sa'id (1393). *Daramadi bar Andisheh va Hunar-e Firdowsi (An Introduction to the Thought and Art of Firdowsi).* 4th ed. Tehran: Nahid.

Mallah, Husseinali (1367). *Peivand-e Musiqi va Shi'r (Interrelation between Music and Poetry).* 1st ed. Tehran: Faza.

Naqavi, Naqib (1384). *Shukuh-e Surudan: Barrisi Musiqi Shi'r dar Shahnameh Firdowsi bar Payeh Qafieh va Radif (The Glory of Poetry).* 1st ed. Mashahd: Firdowsi University Press.

Qavimi, Mahvash (1383). Ava va Ilqa. Tehran: Hermes.

Sabetzadeh, Mansureh (1384). Vazheha-ye Mansukh Musiqi dar Zaban-e Farsi (Archaic Musical Terms in Persian Language). *Nameh Farhangistan*. Vol. 7. Issue 1. pp: 61-69.

Safa, Zabiullah (1376). *Hamaseh Saraii dar Iran (Epic Poetry on Iran)*. 10th ed. Tehran: Amir Kabir.

Shafi'i Kadkani, Muhammad Reza (1385). *Musiqi Shi'r (The Melody of Poetry).* 3rd ed. Tehran: Agah.

Shamisa, Sirus (1388). *Kolliyat-e Sabk Shinasi (Stylistics).* 3rd ed. Tehran: Mitra.

Tahiri, Hamid (1385). Barrisi Tahlili Tarikhi-e Fe'lha-ye Pishvandi dar Zaban-e Farsi (Analytical Analysis s of Prefix Phrasal Verbs in Persian Language). *Journal of the Faculty of Literature and Humanities at Shahid Bahunar University in Kirman.* Issue 21. pp: 113-135.

Vahidiyan Kamyar (1372). Repetition in News Language and Sentimental Language. *Memorial of Ali Muhammad Rajaii Bukharaii*. Issue 34. pp: 1084-1124.

Yusufi. Ghulamhussein (1369). Musiqi Kalamat dar Shi'r Firdowsi (The Melody of Words in the Poems of Firdowsi). *Adabistan-e Farhang va Hunar.* Issue 12. pp: 8-16.