Language Studies, Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Biannual Journal, Vol. 15, No. 1, Spring and Summer 2024, 189-221
https://www.doi.org/10.30465/ls.2024.48078.2177

Examining the external, sidelong and internal music of Avestan Gāhān hymn

Raziyeh Moosavi Khoo*

Abstract

Gāhān is the oldest Iranian poem in the Avestan language. In this research, the external, sidelong and internal music of Gāhān are investigated. The data collection method is library-documentary and analytical research method. The study of ancient literary texts based on new literary criticism leads to a better understanding of them as the origin of Persian literature. The external music surveys the metre. Gāhān has syllabic order. in sidelong music rhyme is explored, Gāhān has internal rythme. in internal music the repetition stylistics are so importante which are divided into visible and invisible. The invisible repetitions used in Gāhān are redundant puns, subsequent pun, derivation and pseudo-derivation. Also single-place alliteration and multi-place alliteration are used in Gāhān. Gāhān's Visible repetitions are repetition of words during a verse, regular repetition of one or more words at the beginning of verses, repetition of stanzas during a poetic form, repetition of one or more words sporadically in The length of a few verses, the regular repetition of one or more words at the beginning of the verses, and red Al-ajoz ala Al-sadr (Anadiplosis). endings and declension, matching adjectives and pronouns with noun, prefixes and suffixes, repeating conjunctions, prepositions and adverbs also create music.

Keywords: old Iranian poetries, Gāhān, poem's music, external music, internal music, repetition.

* Ph.D. in Ancient Iranian Languages and culture, Azad Islamic University of Tehran, Science and Research branch, Tehran, Iran, Humamusavi66@gmail.com

Date received: 28/01/2024, Date of acceptance: 14/05/2025

Introduction

poetry and music have a unbreakable connection. The set of factors that take words out of their normal and simple form and give them an artistic effect is called poetry music such as types of metre, rhymes, radif, sound harmonies such as types of puns and … Poetry music includes four categories: 1- External music, 2- Sidelong music, 3- Internal music, and 4- Spiritual music. The external music surveys the metre. in sidelong music rhyme is explored and in internal music the repetition stylistics are so importante**.** In this research, some external, Sidelong, and internal music components of Gāhān, are investigated, and the investigation of the spiritual music of the hymn is not possible due to the length of the article, and it can be the subject of a separate article. The aim of the research is to examine Gāhān as a collection of ancient poems based on musical features and literary techniques found in New Persian poems. Also, investigating the age of the use of these Stylistic Devices and how and their frequency in Gāhān as the oldest Iranian poetry, is another goal of this research.

Materials & methods

data collection method is library-documentary and analytical research method.

Discussion and results

Gāhān is the oldest Iranian poem that remains in the Avestan language, and its composer is Ashu Zoroaster, whose approximate life time dates back to 1000 BC. Gāhān has 17 hāts, which are located between yasnas and includes five Gāhs. Gāhān has syllabic order and internal rhyhme. Rhyme in Avestan hymns is in the form of incomplete puns and a kind of sound balance and harmony. In internal music the repetition stylistics are so importante which are divided into visible and invisible. The invisible repetitions used in Gāhān are redundant puns, subsequent pun, derivation and pseudo-derivation. Also single-place alliteration and multi-place alliteration are used in Gāhān. All kinds of puns have been used 82 times in Gāhān, and the highest frequency is related to derivational puns and the lowest frequency is related to pseudo-derivative puns. The highest frequency of the use of puns among the times is related to Ahunavaitī gāθā and the lowest is related to Vohu xšaϴrā gāϴā. All kinds of Alliteration (except Hampaghazi), which is considered as a stylistic and linguistic feature of Gāhān are sometimes found with high frequency. Gāhān's Visible repetitions are repetition of words during a verse, regular repetition of one or more words at the beginning of verses, repetition of stanzas during a poetic form, repetition of one or more words sporadically in The length of a few verses, the regular repetition of one or more words at the

beginning of the verses, and red Al-ajoz ala Al-sadr (Anadiplosis). Types of visible repetitions are used 69 times in Gāhān. In the meantime, the most usage is related to the repetition of the word during one verse and the least usage is related to the Anadiplosis. The highest frequency of visible repetitions in Gāhān is related to Ahunavaitī gāθā and the lowest frequency is related to spəntā mainyū gāƟā. In Gāhān, Ahunavaitī gāθā had the highest frequency of using stylistic devices, and spəntā mainyū gāƟā and Vohu xšaƟrā gāƟā had the lowest frequency. endings and declension, matching adjectives and pronouns with noun, prefixes and suffixes, repeating conjunctions, prepositions and adverbs also create music. It can be said that one of the reasons for phonetic harmony at the end of some Avestan words is the special grammatical rules of this language. One of the features of Avesta language is the use of nouns and adjectives in eight institutional forms, nominative, accusative, instrumental, dative, ablative, genitive, locative, and vocative.

Conclusion

The study of ancient literary texts based on new literary criticism leads to a better understanding of them as the origin of Persian literature. Unlike Avestan and Indo-European language researchers who have studied the poetic aspects of Gāhān mostly in the light of Indo-European and Indo-Iranian poetic tradition, this poem can be studied with regard to the science of Stylistic devices of Persian literature. In addition to the existence of syllabic order and some stylistic devices used in this poem, various types of poetry music are also used in it. With this research, it was known that there are examples of poetry music in Gāhān except for the radif and the history of these stylistic devices goes back to Iranian poetry before Islam. All kinds of puns are used 82 times and visible repetitions are used 69 times in Gāhān.

Bibliography

Azarandaz, abbas (2015). “Literary figures in the hymns of the Iranian Language Manicheans”, Language Studies, volume 6, issue 11, pages 1-26. (in Persian)

Abolgasemi, Mohsen (1995). *Poetry in Pre-Islamic Iran.* Tehran: Islamic Thought Foundation. (in Persian)

Bartholomae, Ch. (1961), *Altiranisches wörterbuch. strassburg: verlag von karal j. trübner*.

Draper, J.W. (1964). “Zoroastrian hymn and Tertyl of The beginning of Christianity”, translated by Hooshang Aalam, Music Magazin, Volume 92-93. (in Persian)

Esmailpour, Abolgasem (2006).*The Hymns of Light*. Tehran: Ostooreh. (in Persian)

Geldner, K. (1877). *uber die Metrik des jungeren Avesta*. Tübingen: verlag der H. Laupp`schen buchhandlung.

Henning, W. B. (1977). *Selected papers*. Acta Iranica 15, (encyclopedie permanente des etudes iraniennes), leiden, Tehran-Liège.

Henning, W.B. (1977*). Acta Iranica, 15*. Tehran- Liège: Bibliothèque Pahlavi.

Hintze, A. (2002). *On the literary structure of the Older Avesta*. London: Bulletin of the school oriental and African studies.

Homaaie, Jala al-Din (1994). *Rhetoric techniques and literary industries*. Tehran: Homa. (in Persian)

Humbach, H. (1991). *The Gāthas of Zarathushtra and other old Avestan texts*. Heidelberg: Carl Winter.

Humbach, H. (1994). *The Heritage of Zarathushtra . a new translation of his GāTHās*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter.

Kellens, J. and Pirart, É. (1988-91*). Les textes vieil-avestiques*. 3 vols, Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert verlag.

Lacoue-Labarthe, Philippe (1999). *Poetry as Experience.* translated by Andera Tarnowski. Stanford: Stanford University Press.

Mirfakhraie, Mahshid (2014). *Grammatical and Contextual Study of Vohuxšaθrā Gāθā*. Tehran: Institute for Humanities and Cultural Studies. . (in Persian)

Mirfakhraie, Mahshid (2017). *Zaraθuštra and Gāθās, Grammatical and Contextual Study of Spəntā Mainiiū Gāθā (47 & 48) Avesta and Zand*. Tehran: Institute for Humanities and Cultural Studies. (in Persian)

Mirfakhraie, Mahshid (2021). *The Poetic Language of Zoroaster in Gāhān*. Tehran: Institute for Humanities and Cultural Studies. (in Persian)

Mohseni, Ahmad (2003). *Radif and Music of Poetry*. Mashhad: Ferdowsi University of Mashhad. (in Persian)

Najafgholi Mirza, Agha Sardar (1915). *Najafi's pearl*. Mumbai. (in Persian)

Nasir ai-Din al-Tusi (1984). *The criterion of poems*. Lithography and photo printing. edited by Mohammad Fesharaki and Jamshid Mazaheri. Esfahan: Sohrevardi. (in Persian)

Pourdavoud, Ebrahim (1998). *Gāθās The oldest part of Avesta*. Tehran: Asatir. . (in Persian)

Rastgoo, Mohammad (2003), *The Art of Rhetorics*. Tehran: Samt. (in Persian)

Rashed Mohassel, M.T. (2018), *Avesta Grammar*. Tehran: Institute for Humanities and Cultural Studies. . (in Persian)

Shafiei kadkani, Mohammadreza (1989). *poetry and Music*. Tehran: Agah. (in Persian)

Shafiei kadkani, Mohammadreza (2009). "The oldest example of Persian poetry one of Barbad's Khosravanis", Persian Language and Litrature, volume 62, pages 28-32. (in Persian)

Shwartz, M. (1985). "Scatology and Eschatology in Zoroaster", in Acta Iranica, Vol XI, papers in honor of professor Mary Boyce. Leiden, pp 473-496.

Shwartz, M. (2007). *The Composition of the Gathas and Zarathushtra's Authorship*. Religious Text in the Iranian Languages, eds. Fereydun Vahman and Claus V. Pederson. 45-56. Copenhagen.

Tafazzoli, Ahmad (1997). *Pre-Islamic Persian Literature*. edited by Jaleh Amoozegar. Tehran: Sokhan. . (in Persian)

West, M. L. (2007). *Indo-European Poetry and Myth*. New York-Oxford :Oxford University Press.

زبان‌شناخت، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ پژوهشی)، سال ۱۵، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۳

بررسی موسیقی بیرونی، کناری و درونی سرود اوستایی گاهان

راضیه موسوی خو*

چکیده

گاهان کهن‌ترین شعر ایرانی به زبان اوستایی است. در این پژوهش موسیقی بیرونی، کناری و درونی گاهان بررسی می‌شود. روش گردآوری داده‌ها اسنادی-کتابخانه‌ای و روش پژوهش تحلیلی است. مطالعه‌ی متون ادبی باستانی از منظر دیدگاه‌های نو نقد ادبی باعث شناخت بهتر آنها به عنوان خاستگاه ادبیات فارسی می‌شود. موسیقی بیرونی، وزن شعر است و گاهان دارای نظم هجایی است. در موسیقی کناری، قافیه بررسی می‌شود و گاهان دارای قافیه‌ی درونی است. در موسیقی درونی، آرایه‌ی تکرار اهمیت فراوانی دارد که به دو گروه تکرارهای مرئی و نامرئی تقسیم می‌شود. از جمله تکرارهای نامرئی موجود در گاهان می‌توان به انواع جناس و انواع واج‌آرایی یک‌جایه و چندجایه اشاره کرد. انواع تکرارهای مرئی نیز مانند تکرار واژه در طول یک بیت، تکرار منظم یک یا چند واژه در ابتدای ابیات، تکرار مصرع در طول یک قالب شعری، تکرار یک یا چند واژه به صورت پراکنده در طول چند بیت، تکرار منظم یک یا چند واژه در ابتدای ابیات و ردالعجز علی‌الصدر در گاهان دیده می‌شود. شناسه‌های پایانی، صرف اسم، تطبیق صفات و ضمایر با موصوف‌ها، پیشوند و پسوندها، تکرار حروف ربط و اضافه و قیدها، نیز باعث ایجاد موسیقی می‌شود.

کلیدواژه‌ها: شعر ایران باستان، گاهان، موسیقی شعر، موسیقی بیرونی، موسیقی درونی، آرایه تکرار.

* دکترای فرهنگ و زبان‌های باستانی ایران، واحد علوم و تحقیقات تهران، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران،
humamusavi66@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۱/۱۸، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۲/۲۵

۱. مقدمه

بی تردید شعر و موسیقی ارتباطی تنگاتنگ و ناگسستنی با هم دارند. به مجموعه‌ی عواملی که کلام را از شکل عادی و ساده‌ی خود خارج می‌کنند و جلوه‌ای هنری به آن می‌بخشند، موسیقی شعر می‌گویند. مجموعه‌ی عواملی که زبان شعر را از زبان روزمره، به اعتبارِ بخشیدن آهنگ و توازن، امتیاز می‌بخشند و در حقیقت از رهگذر نظام موسیقایی سببِ رستاخیز کلمه‌ها و تشخص واژه‌ها در زبان می‌شوند، را می‌توان گروه موسیقایی نامید و این گروه موسیقایی خود عوامل شناخته‌شده و قابل تحلیل و تعلیلی دارد از قبیل انواع وزن، قافیه، ردیف، هماهنگی‌های صوتی مانند انواع جناس‌ها و... که امروزه مجموعه‌ی فراخ‌دامن و پهناورتری دارد و در زبان‌شناسی جدید آن را طرح‌های آوایی هر زبان گویند، و نیز گروه زبان‌شناسیک همچون استعاره، مجاز، باستان‌گرایی واژگانی و نحوی، کنایه، ایجاز و حذف، حس‌آمیزی، صفت هنری، ترکیبات زبانی، آشنایی‌زدایی در حوزه‌ی قاموسی و نحو زبان و بیان پارادوکسی (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۸-۳۸).

موسیقی شعر شامل چهار دسته ۱- موسیقی بیرونی، ۲- موسیقی کناری، ۳- موسیقی درونی و ۴- موسیقی معنوی می‌شود. موسیقی بیرونی شعر، جانب عروضی وزن شعر است که بر همه‌ی شعرهایی که در یک وزن سروده شده‌اند قابل تطبیق است. منظور از موسیقی کناری شعر عواملی است که در نظام موسیقایی شعر دارای تأثیر است ولی ظهور آن در سراسر بیت یا مصراع قابل مشاهده نیست و آشکارترین نمونه‌ی آن، قافیه، ردیف، تکرارها و ترجیع‌هاست. موسیقی درونی شعر نیز مجموعه‌ی هماهنگی‌هایی است که از رهگذر وحدت یا تشابه یا تضاد صامت‌ها و مصوت‌ها در کلمات یک شعر پدید می‌آید مانند انواع جناس. هدف از موسیقی معنوی شعر هم همه‌ی ارتباط‌های پنهانی عناصر یک بیت یا یک مصراع و از سوی دیگر همه عناصر معنوی یک واحد هنری است مانند تضاد و طباق و ایهام و مراعات نظیر (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۳۹۱-۳۹۳). در این پژوهش به بررسی برخی مؤلفه‌های موسیقی بیرونی، کناری و درونی گاهان پرداخته می‌شود و بررسی موسیقی معنوی سرود، به دلیل طولانی شدن مطلب، ممکن نیست و خود می‌تواند موضوع مقاله‌ی جداگانه‌ای باشد. لازم است در اینجا به این نکته نیز اشاره شود که هر چند هر یک از پنج سرود گاهانی از نظر ساختار، وزن و کمیت هجاها، بیان و به تبع آن به کارگیری صناعات مبتنی بر تکرار متفاوت‌اند و بررسی هر یک از گاه‌ها به صورت جداگانه می‌تواند، موضوع یک پژوهش باشد؛ اما هدف نگارنده پرداختن به انواع موسیقی در گاهان به عنوان یک مجموعه و یک اثر منظوم باستانی است. با این حال برای روشن‌تر شدن موضوع، برای هر یک از گاه‌ها نیز نمودارهایی ارائه شده تا بتوان بسامد انواع

جناس و انواع تکرارهای مرئی در آنها را به صورت جداگانه بررسی کرد. اما برای انواع واج‌آرایی نموداری ارائه نشده است چرا که واج‌آرایی ویژگی سبکی و زبانی گاهان است و بسامد آن بسیار بالاست. هدف پژوهش، بررسی گاهان به عنوان یک مجموعه‌ی منظوم باستانی بر اساس ویژگی‌های موسیقایی و صنایع ادبی موجود در اشعار فارسی نو است. همچنین بررسی قدمت کاربرد این آرایه‌ها و چگونگی و بسامد آنها در گاهان به عنوان کهن‌ترین شعر ایرانی از دیگر اهداف این پژوهش است. ممکن است شواهد به دست آمده برای برخی آرایه‌ها زیاد و برای برخی اندک باشد، اما خود می‌تواند دلیلی بر وجود چنین صنایع ادبی در اشعار ایران باستان باشد. بسامد بالای برخی آرایه‌ها در گاهان تا آنجاست که تردیدی در ارزش هنری و تأثیر زیبایی‌شناسانه‌ی آنها باقی نمی‌گذارد.

۱.۱ پیشینهٔ پژوهش

درباره‌ی موسیقی درونی، بیرونی و کناری گاهان تا کنون پژوهش مستقل و جداگانه‌ای صورت نگرفته است و بیشتر پژوهش‌ها درباره‌ی بررسی زبان‌شناختی یا بررسی وزن، قافیه، آرایه‌های ادبی و مضمون گاهان است. گاهی نیز در ضمنِ برخی تحقیقات و آثار پژوهشی، اشاراتی به ویژگی‌های شعری گاهان نیز شده است. برای نمونه هنینگ (W. B. Henning) (۱۹۷۷) وزن گاهان را بررسی کرد و بر تکیه‌ای یا ضربی بودن آن تأکید داشت. ایران‌شناس دیگری چون گلدنر (K. F. Geldner) (۱۸۷۷) در کتاب درباره‌ی وزن اوستای نو، وزن هجایی را وزن موجود در گاهان دانست. درایپر (۱۳۴۳) با انتشار مقاله‌ی «سرود زرتشتی و ترتیل صدر مسیحیت»، به وزن و قافیه‌ی گاهان پرداخته و معتقد است که اروپای لاتین زبان قافیه را در شعرهای خود از اوستا گرفته است. هومباخ (H. Humbach) (۱۹۹۱)، گاهان را راز و نیاز شاعرانه‌ی زردشت با اهورا مزدا دانسته و به بررسی شیوه‌های بلاغی در آن می‌پردازد. وی کاربرد واژه‌های نامتعارف، انواع مجاز و سبک رازگونه‌ی گاهان را از دلایل شعر بودن آن می‌داند.(Humbach, 1991: 81-82) هینتزه (Hintze) (۲۰۰۲) گاهان و هفت ها را از نظر چگونگی وزن و عناصر بلاغی، میراث‌دار سنت‌های آیینی وداها و حتی نیایش‌های لاتینی متقدم، آثار اومبری، نیایش‌های ایرلندی و سوگ‌سرودهای هیتی کهن شمرده و آن را دارای سبک حلقوی می‌داند (Hintze, 2002: 32-45). وست (M. L. West) (۲۰۰۷) با انتشار *شعر و اسطوره‌ی هند و اروپایی*، به بررسی سرودهای هندواروپایی و ویژگی‌های مشترک آنان پرداخته و نمونه‌هایی از سرودهای گاهان، ودا و دیگر اشعار هندواروپایی را آورده است.

در ایران نیز شفیعی‌کدکنی (۱۳۵۸) با انتشار چاپ نخست کتاب *موسیقی شعر* بـه ایـن مهـم پرداخت ولی تنها در مابین مباحث، اشارات کوتاهی به سـرودهای ایـران باسـتان نمـوده اسـت. ابوالقاسمی (۱۳۷۴) در بخش نخست کتاب *شعر در ایـران پـیش از اسـلام*، وزن، تعـداد ابیـات، قالب و صنایع ادبی سرودهای اوستایی را به صورت مختصـر بررسـی کـرده و تفضـلی (۱۳۷۶) آثار ادبی ایران باستان را در کتاب *تاریخ ادبیات ایران پـیش از اسـلام* معرفـی کـرد. اسـماعیل‌پور (۱۳۸۵) در *سرودهای روشنایی* اشعار ایران باسـتان و میانـه بـه ویـژه *سـرودهای مـانوی* را بـه صورت جامع‌تر و دقیق‌تر بررسی و معرفی کرد. میرفخرایی (۱۴۰۰) *زبـان شـعری زردشـت در گاهان* را منتشر و در آن به بررسی شعر هندواروپایی در سه فصل و تحلیل دستوری و محتـوایی یسن ۵۰ در دو فصل پرداخت. نمیرانیان (۱۳۸۸) به بررسی «آرایه‌های ادبی در گات‌ها» پرداختـه است. آذرانداز و باقری (۱۳۹۳) نیز در مقاله‌ای با نام «شیوه‌ی سـخنوری در گاهـان» بـه بررسـی بلاغت گاهان و استفاده از جلوه‌های بیانی و آرایه‌های ادبی در آن پرداخته‌اند. در ایـن پـژوهش، برای نخستین بار به بررسی مستقل موسیقی بیرونی، کناری و درونی گاهان پرداخته می‌شود.

۲.۱ ضرورت پژوهش

زبان اوستایی یکی از زبان‌های باستانی ایران است که خوشـبختانه آثـار منظـوم و منثـور مهمـی همچون گاهان و یشت‌ها، از آن به دست ما رسیده که نخستین آفرینش‌های شاعرانه‌ی ایرانی بـه شمار می‌آیند. سروده‌های اوستایی که منبـع بـاارزش شـناخت فرهنـگ، اسـاطیر، زبـان، دیـن و ادبیات کهن ایرانی است می‌بایست از جنبه‌هـای گونـاگون زبـان‌شـناختی، ادبـی، فرهنگـی و ... بررسی شود چرا که ادبیات ایران باستان، بخش جدایی‌ناپـذیر تـاریخ ادبیـات ایـران و خاسـتگاه بسیاری از ویژگی‌های ادب فارسی است. برای شناخت دقیق ادبیات فارسی راهی جـز شـناخت تمام ادوار ادبیات ایران نیست. موسیقی درونی متون اوسـتایی کـه بـه دلیـل قواعـد دسـتوری و آوایی ایجاد می‌شود نیز از موضوعات کمتر بررسی شده در این زمینه است که در ایـن پـژوهش به آن پرداخته می‌شود.

۳.۱ روش پژوهش

روش گردآوری داده‌ها در این پژوهش اسنادی-کتابخانه‌ای و روش پژوهش تحلیلی است.

۴.۱ پرسش‌های پژوهش

۱. چگونه می‌توان برخلاف محققان زبان اوستایی و زبان‌های هندواروپایی که جنبه‌های شعری گاهان را تنها در پرتوی سنت شعری هندواروپایی و هندوایرانی بررسی کرده‌اند، این سروده را با توجه به آرای صنایع و بدایع ادبیات فارسی مطالعه کرد؟

۲. مفاهیم موسیقی درونی، بیرونی و کناری ادبیات فارسی، در گاهان به چه صورت قابل بررسی است؟

۳. بر اساس تعاریف امروزی موسیقی درونی، بیرونی و کناری، گاهان دارای کدام نوع یا انواع موسیقی شعر است؟

۴. از انواع آرایه‌های تکرار که زیرمجوعه‌ی موسیقی بیرونی شعر است، کدام آرایه‌ها در گاهان به کار رفته است؟

۵. دستور زبان اوستایی چه تأثیری بر موسیقی گاهان نهاده است؟

۲. بحث اصلی

«گاهان کهن‌ترین سروده‌ی ایرانی است که به زبان اوستایی باقی مانده و سراینده‌ی آن، اشو زرتشت است که زمان تقریبی زندگی او به ۱۰۰۰ سال پیش از میلاد باز می‌گردد» (آموزگار و تفضلی، ۱۳۷۵: ۳۶). واژه‌ی پارسی میانه‌ی «گاهان» به معنای مجموعه‌ی سرود است. این واژه جمع گات از ماده‌ی -gāθa به معنای سرود (بارتولومه، ۱۹۱۶: ۵۱۹) است.

> درکتب مذهبی بسیار قدیم برهمنی و بودایی، گاثا (gāθā) عبارت است از قطعات منظومی که در میان نثر باشد. گاثای اوستا نیز اصلاً چنین چیزی بوده است. به همین مناسبتِ موزون‌بودن آن است که گاثا نامیده شد یعنی سرود و نظم و شعر. البته نه شعری که شبیه به اشعار حالیه‌ی ایران که مبنایش بر عروض عرب است باشد. بلکه نزدیک‌تر به اوزان اشعار سایر اقوام هند و اروپایی است مانند ریگ ودا کتاب مقدس برهمنان. از هر چند شعری یک قطعه ساخته شده به واسطه‌ی عدد بیت‌ها و آهنگ‌ها (syllables) و سکته‌ای که در جای معین هر بیت قرار داده شده یادآور قطعات ودا است. جای تردید نیست که منظومه گاهان و ودا هر دو از یک ریشه و بن می‌باشد (پورداوود، ۱۳۷۷: ۶۱).

گاهان دارای ۱۷ هات (hāt) است که درمیان یسن‌ها (yasna) قرار دارد و شامل پنج گاه است که یسن‌های ۲۸ تا ۳۴ «اهونودگاه (ahunavaitī gāθā) ، ۴۳ تا ۴۶ «اشتودگاه

(uštavaiti gāΘā)، ۴۷ تا ۵۰ «سپنتمدگاه (spəntā mainyū gāΘā) ، ۵۱ «وهوخشترگاه» (vohu. xšaΘrā gāΘā) و ۵۳ «وهیشتوایشت‌گاه» (vahištōišti gāΘā) نام دارند و دارای نظم هجایی‌اند (ابوالقاسمی، ۱۳۷۴: ۱۰).

پورداوود از میان سرودهای اوستایی، ۲۳۸ قطعه یا ۸۹۶ شعر را متعلق به گاهان می‌داند (پورداوود، ۱۳۷۷: ۶۷). با نظر به پژوهش‌هایی که درباره‌ی گاهان انجام شده، دو دیدگاه وجود دارد: برخی همچون بارتولومه (Ch. Bartholomae) معتقد بودند که گاهان اثری تعلیمی است و برای ترویج و تبلیغ دین سروده شده، درحالیکه هومباخ معتقد بود زرتشت، گاهان را تنها در ستایش و بزرگداشت اهورامزدا سروده و مطالب گاهان از هر نوع مضمون جزمی و امری به دور است و جنبه‌ی باطنی و اشراقی دارد (اسماعیل‌پور، ۱۳۸۵: ۵۰). «هنر شاعری به کار رفته در گاهان دلیل اصلی دشواری‌ها در ترجمه و تفسیر آنهاست. سرودها پر از ابهام‌های عمدی و مفاهیم استعاری است که در پسِ آنها زمینه‌های آیینی، مذهبی و تاریخی سرودها، و نیز جایگاه زردشت در گسترش و تحول اندیشه‌ی انسان به دشواری دیده می‌شود» (میرفخرایی، ۱۳۹۳: ۱۹).

۱.۲ موسیقی گاهان

۱.۱.۲ موسیقی بیرونی گاهان: وزن

> وقتی مجموعه‌ی آوایی، به لحاظ کوتاه و بلندی مصوت‌ها و یا ترکیب صامت‌ها و مصوت‌ها از نظام خاصی برخوردار باشد، نوعی موسیقی به وجود می‌آید که آن را وزن می‌نامیم و اهل هر زبانی وزن شعر خود را در تناسب‌هایی خاص احساس می‌کنند که اهل زبان دیگر ممکن است آن را تناسب احساس نکنند (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۹).

به قول خواجه نصیر طوسی: «اوزان اشعار و ایقاعات مستعمل بحسب اختلاف امم مختلف است» (طوسی، ۱۳۶۳: ۴). به همین دلیل است که اعراب چون وزن شعرهای ایران قدیم را احساس نمی‌کرده‌اند آن را نثر مسجع می‌خوانده‌اند (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۲۹). «پس از عاطفه که رکن معنوی شعر است مهم‌ترین عامل و مؤثرترین نیروها از آن وزن است چرا که تخیل یا تهییج عواطف بدون وزن کمتر اتفاق می افتد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۴۷).

امروزه در منظوم بودن گاهان، تردیدی نیست ولی ایران‌شناسان گاه درباره‌ی نوع وزن نظرات گوناگونی داشته‌اند. هنینگ بر تکیه‌ای یا ضربی بودن وزن گاهان تأکید داشته است (Henning, 1977: 151-168)و ایران‌شناسانی چون گلدنر (Geldner,1877, VI-XIV) و لازار

(G. Lazard) وزن هجـایی را درسـت دانسـته‌انـد. آنتـوان مِیّـه (Antoine Meillet) نیـز وزن شـعر اوستایی را مبتنی بر تکیه‌ی شدت می‌دانست و اینکه شمار هجاها بدون درنظر گـرفتن کمیـت و کیفیت آنها نمی‌تواند اساس وزن شعر اوستایی باشد (اسماعیل‌پور، ۱۳۸۵: ۵۲). بـه نظـر درایپـر، وزن شعر اوستایی نه مانند شعر انگلیسی مبتنی بر فشار تلفـظ (stress) و نـه ماننـد شـعر لاتینـی مبتنی بر کمیت هجاها می‌باشد و مانند ایتالیایی معمولاً مصـوت‌هـای متـوالی مـی‌بایسـت در آن حذف شود (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۱۰۶). در این میان رایج‌ترین نظریه، وجود نظـم هجـایی در گاهان است و تنها اختلاف‌نظرهایی درباره‌ی تعداد هجاها وجود دارد. در زیـر شـمار قطعـه‌هـا، ابیات و هجاها در پنج گاهِ گاهان آمده است:

اهونودگاه (۲۸ تا ۳۴) (kellens,1988: 105-129)

	قطعه	فرد	هجا	نوع هجابندی
هات ۲۸	۱۱	۳	۱۶	۷+۹/ ۸
هات ۲۹	۱۱	۳	۱۶	۷+۹
هات ۳۰	۱۱	۳	۱۶	۷+۹/ ۸
هات ۳۱	۲۲	۳	۱۶	۷+۹/ ۸
هات ۳۲	۱۶	۳	۱۶	۷+۹/ ۸
هات ۳۳	۱۴	۳	۱۶	۷+۹/ ۸
هات ۳۴	۱۵	۳	۱۶	۷+۹/ ۸

اشتودگاه (۴۳ تا ۴۶) (kellens,1988: 143-164)

	قطعه	مصرع	هجا	نوع هجابندی
هات ۴۳	۱۶	۵	۱۱	۴+۷
هات ۴۴	۲۰	۵	۱۱	۴+۷
هات ۴۵	۱۱	۵	۱۱	۴+۷
هات ۴۶	۱۹	۵	۱۱	۴+۷

سپنتمدگاه (۴۷ تا ۵۰) (kellens,1988: 167-177)

	قطعه	مصرع	هجا	نوع هجابندی
هات ۴۷	۶	۴	۱۱	۴+۷

هات ۴۸	۱۲	۴	۱۱	۴+۷[1]
هات ۴۹	۱۲	۴	۱۱	۴+۷
هات ۵۰	۱۱	۴	۱۱	۴+۷

وهوخشترگاه (۵۱) (kellens,1988: 181-185)

	قطعه	مصرع	هجا	نوع هجابندی
هات ۵۱	۲۲	۳	۱۴	۷+۷

وهیشتوایشت‌گاه (۵۳) (kellens,1988: 189-191)

	قطعه	مصرع	نوع هجابندی
هات ۵۳	۹	۴: ۲ مصرع کوتاه و ۲ مصرع بلند	مصراع کوتاه: ۵+۷ مصراع بلند: ۵+۷+۸/۷

نمونه: برای مثال، پاره‌ی نخست از یسن ۴۴ در زیر آمده است. این گاه از پاره‌های پنج مصرعی تشکیل شده است. هر مصرع ۱۱ هجا دارد که ۴ هجا در مصراع اول و ۷ هجا در مصراع دوم قرار دارد.

taṯ θβā pərəsā (۴ هجا)	ərəš mōi vaocā ahurā (۷ هجا)
nəmaŋhō ā (۴ هجا)	yaθā nəmə# xšmāuuatō (۷ هجا)
mazdā friiāi (۴ هجا)	θβāuuąs saxiiāt mauuaitī (۷ هجا)
aṯ nə# ašā (۴ هجا)	friiā dazdiiāi hākurənā (۷ هجا)
yaθā nə# ā (۴ هجا)	vohū Ĵimaṯ manaŋhā (۷ هجا)

> این را از تو می‌پرسم، ای اهورا! به درستی به من بگو. درباره‌ی احترام، (کسی مانند شما باید به کسی همچون من بگوید)، دوست شما، چگونه احترامی برای کسی همچون شما باید باشد؟ اجازه دهید کمک‌های دوستانه از طریق راستی به ما اعطا شود. تا شاید کسی با اندیشه‌های نیک به سرغ ما بیاید (humbach,1994: 67).

در گاهان، هر گاه دارای یک تا هفت «ها» است که بر اساس پنج وزن مختلف خود، گروه‌بندی شده‌اند (میرفخرایی، ۱۳۹۳: ۸). پیچیدگی فوق‌العاده‌ی بیت نخست یسن ۲۸ و آخرین بیت یسن ۵۱ نشان از آن دارد که پیامبر خود این دو را به عنوان آغاز و پایان مجموعه‌ی عبادی در نظر داشته است. بنابراین این امکان وجود دارد که ترتیب صرفاً صوری سرودها بنابر

وزن هر یک، ترتیب اصلی تصنیف را، آنگونه که زرتشت طرح‌ریزی کرده است، بازتاب دهد (humbach, 1991, I: 5).

«تمام پاره‌های شعر در گاهان، بنابر الگوی مرکزمحور، در زنجیره‌های منظم، کنار هم قرار گرفته‌اند و به اقتضای تصنیف حلقه‌ای هم‌مرکز، بخش‌های آغازی، میانی و پایانی متن از نظر واژگان و یا مضمون به هم مربوطند» (میرفخرایی، ۱۳۹۶: ۱۴–۱۵). شوارتز (Schwartz) (۲۰۰۷) سه الگوی زنجیره‌ی منظم مرکزمحور ارائه داد که دربردارنده‌ی ارتباط پاره‌های مرکزی با بیرونی هستند. او هر پاره از اشعار پیکره‌ی گاهانی را با یکی از این سه الگو تطبیق داده است. این سه الگو به شرح زیر است:

الگوی شماره‌ی ۱: تک‌پاره‌ها در زنجیره، یعنی A وZ ، B وY، C و X، ... در یسن‌های ۲۸–۳۰، ۳۲، ۳۴، ۴۳،۴۷–۵۰.

الگوی شماره‌ی ۲: جفت‌پاره‌ها با زنجیره‌ی منظم مرکزمحور، یعنی A-B و Y-Z، C-D و W-X، E-F وU-V، ... در یسن‌های ۳۱، ۴۵، ۴۶.

الگوی شماره‌ی ۳: تک و جفت‌پاره‌ها در تناوب منظم با زنجیره‌ی مرکزمحور تک و جفت‌پاره‌ها، یعنی A و Z، C-B و X-Y، D وW، E-F و U-V و ... در یسن‌های ۴۴ و ۵۱ (Schwartz, 2007: 47).

۲.۲ موسیقی کناری گاهان

۱.۲.۲ قافیه

> به کلمه یا حروفی که تکرار آنها به شعر نظم می‌بخشد قافیه گفته می‌شود. اعراب، تقید بسیاری به وجود قافیه در شعر دارند و شعر بدون قافیه را شعر نمی‌دانند. در مقابل برخی همچون والت ویتمن (Walt Whitman) کیفیت شاعرانه را در وزن و قافیه نمی‌بینند بلکه آن را در زندگی و بسیاری چیزهای دیگر و در درون آدمی می‌بینند (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۱۶۴).

یا مثلاً الوار (Paul Éluard)، قافیه را کنسرت وحشتناک برای گوش خران خواند و میلتون (Milton)آن را جرنگ جرنگ مشابه در پایان مصاریع نامید (Lacoue-Labarthe, 1999: 191). پس می‌توان چنین گفت که درباره‌ی الزام وجود قافیه در شعر نظرهای گوناگونی وجود دارد.

> تا آنجا که محققین بررسی کرده‌اند در شعر زبان‌های قدیم هندواروپایی مانند سنسکریت و یونانی و لاتین قافیه وجود نداشته و در زبان‌های ایرانی از قبیل اوستایی و پارتی و پهلوی نیز چیزی که به درستی بتوان نام قافیه بر آن نهاد دیده نشده است. البته خصوصیاتی وجود دارد که امروزه محققین آن را قافیه می‌شمارند و در شعر بعضی از زبان‌ها یعنی اوستایی و تا حدی پهلوی با اطمینان بیشتری قافیه را می‌توان جستجو کرد (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۱۰۳).

به نظر درایپر درگاهان تمایل به استعمال ملودی مشابهی برای شعرهایی که به یک نوع بند (stanza) نوشته شده است یافته می‌شود. انواع بندها شامل سه چهار یا پنج شعر می‌باشد که عموماً طول آنها تقریباً یکی است و نزدیک میان هر مصرع وقفه‌ای (caesura) وجود دارد. قافیه‌ها تا اندازه‌ای بی‌نظم است و غالباً هم در میان و هم در آخر مصراع‌ها ظاهر می‌شود. وی معتقد است که مسیحیت (اروپای لاتین زبان) قافیه را در شعرهای خود از اوستا گرفته است (همان: ۱۰۷). به باور وی احتمالاً یسنای ۴۴، از لحاظ شکل و معنا، مدل و نمونه‌ی سطرهای نخستین "De judicis domini" منسوب به ترتولیان بوده باشد. این اثر ظاهراً نخستین شعری است که قافیه را به دنیای مسیحی مغرب برده است. همچنین به نظر می‌رسد که ترتولیان با سبک موسیقی‌ای که در معابد میترا اجرا می‌شده آشنا بوده و قافیه را از گاهان اقتباس کرده است (درایپر، ۱۳۴۳: ۲).

در متون بازمانده‌ی ایرانی در دوره‌های باستان موسیقی کلام و واج‌آرایی امری بدیهی است.

> توالی فعل‌هایی که در پی یکدیگر می‌آیند یا استفاده‌ی پی‌درپی از واژه‌هایی که از یک مقوله‌ی دستوری‌اند، چون اسم معنا یا مصدر، به این دلیل که از لحاظ واجی پایانه‌های یکسانی دارند، معمولاً در ایجاد موسیقی کلام، علاوه بر موسیقی اصلی شعر، نقش بسیار مؤثری دارند (آذرانداز، ۱۳۹۴: ۱۳).

هنینگ هم هماهنگی پایانه‌ی جمع را گونه‌ای قافیه می‌شمرد (Henning, 1977: 354).

شاید بتوان گفت قافیه در سرودهای اوستایی، به صورت جناس‌های ناقص و نوعی توازن و هماهنگی صوتی بوده است.

نمونه: ۱۱/۵۰:

aṯ və# staotā	aojāi mazdā aŋhācā
yauuaṯ ašā	tauuācā išāicā
dātā aŋhə#uš	arədaṯ vohū manaŋhā
haiθiiāuuarəštąm	hiiaṯ vasnā fərašō.təməm

همانا خود را ستایشگر شما خواهم خواند ای مزدا، تا آنجا که بتوانم و در توانم باشد از طریق راستی. و خواهم بود. باشد که دادار جهان از طریق اندیشه‌ی نیک تحقق آنچه را که در ارزش درخشان‌ترین است ترقی دهد (humbach, 1994: 95).

الگوی قافیه (= هم‌آوایی در پایان واژه‌ها) در بند ۱۱، یسن ۵۰ بدین شکل است:

_____	_____
_____	_____
_____	_____
_____	_____

۲.۲.۲ ردیف

«ردیف عبارت است از کلمه‌ای یا بیشتر که مستقل باشد در لفظ و بعد از قافیه‌ی اصلی به یک معنی تکرار یابد» (نجفقلی میرزا، ۱۹۱۵: ۹۴). شفیعی کدکنی معتقد است که ردیف خاص ایرانیان و اختراع ایشان است (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۱۲۴) و سابقه‌ی وجود آن در ترانه‌های عامیانه ایرانی گواه این موضوع است. یکی از دلایل پیوند ردیف با اشعار فارسی، خصوصیات زبان‌شناختی زبان پارسی است مانند وجود افعال ربطی «است»، «بود»، «گشت»، «شد» چرا که ردیف‌های آغازین در اشعار عامیانه همین افعال ربطی هستند (همان: ۱۳۷).

در گاهان، گاهی در پایان برخی ابیات، واژگان یکسان و هم‌معنایی تکرار می‌شوند که گاه این تکرارها دارای نظم، و گاه بدون قاعده و الگوی خاصی است. از سوی دیگر پیش از واژه‌های مردّف، می‌بایست واژگان هم‌قافیه وجود داشته باشد. با بررسی انجام‌شده در گاهان، گاهی پیش از کلمات یکسان، کلماتی با واج‌های پایانی هم‌آوا وجود داشته و گاهی کلمات هیچگونه هم‌صدایی پایانی با یکدیگر نداشته‌اند. اینکه آیا کاربرد ردیف‌گونه‌ی برخی واژگان در برخی بندها، عامدانه بوده یا غیرعمد، بر ما پوشیده است. در این باره شاید بتوان دو پرسش را بیان کرد: ۱- آیا نمونه‌های یافت شده در گاهان، از نخستین تلاش‌های شاعرانه‌ی ایرانیان برای خلق صنعت ردیف در شعر بوده است که به مرور زمان تکامل یافته و به شکل کنونی خویش رسیده است؟ چرا که بنابر سخن شفیعی کدکنی، ردیف از اختراعات ایرانیان بوده است.۲- آیا این تکرارهای ردیف‌گونه، اتفاقی و غیرعامدانه بوده و در طول زمان با تغییر جایگاه واژگان، این همگونی در برخی ابیات از بین رفته و یا ایجاد شده است؟ چرا که گاهان ابتدا به صورت شفاهی در میان مردمان رواج داشته است و امکان تحریف و تغییر آن وجود داشته است. پاسخ قطعی به این پرسش‌ها در گروی مطالعه‌ی دقیق و هدفمند تمامی نمونه‌هاست که از حوصله و حوزه‌ی این پژوهش خارج است.

برای نمونه یسن ۴۹ دارای ۱۲ قطعه و هر قطعه دارای ۴ مصراع است. در این یسن، واژه‌ی manaŋhā در پایان آخرین مصراع بند/ قطعه‌ی ۱و ۲، در پایان مصراع ششم بند ۳ به شکل manaŋhō، در پایان مصراع چهارم بند ۵ و ۶، در پایان مصراع دوم بند ۷ و نیز در پایان مصراع چهارم بند ۱۲ تکرار شده است. این واژه در یسن‌های دیگر گاهان نیز در پایان برخی مصراع‌ها تکرار شده است. به جز manaŋhā، واژگان دیگری نیز گاه در پایان یا میانه‌ی برخی مصاریع چنین نقشی را ایفا می‌کنند. الگوی تکرار واژه‌های مشابه در یسن ۴۹:

49,1: _____ _____
_____ _____
_____ _____
_____ _____ ⁂
49,2: _____ _____
_____ _____
_____ _____
_____ _____ ⁂
49,3: _____ _____
_____ _____
_____ _____ ⁂
_____ _____

در بند ۳/۴۹، کلمه‌ی ردیف، به جای manaŋhā، به صورت manaŋhō، آمده است.

در بند ۴/۴۹، کلمه‌ی ردیف نیامده است.

49,5: _____ _____
_____ _____ ⁂
_____ _____
_____ _____
49,6: _____ _____
_____ _____ ⁂
_____ _____
_____ _____
49,7: _____ ⁂ _____
_____ _____
_____ _____
_____ _____

در بند ۷/۴۹، کلمه‌ی قافیه دو واژه قبل‌تر از واژه‌ی ردیف‌گونه آمده است.

در بندهای ۸/۴۹، ۹/۴۹، ۱۰/۴۹ و ۱۱/۴۹ واژه‌ی ردیف‌گونه نیامده است.

49,12: _____ _____
_____ _____ ⁂
_____ _____
_____ _____

در بند ۱۲/۴۹، پیش از واژه‌ی ردیف‌گونه، قافیه نیامده است.

۳.۲ موسیقی درونی سرود: هماهنگی‌های آوایی

هماهنگی‌ها و نسبت ترکیبی کلمات و طنین خاص هر حرف در مجاورت با حروف دیگر (شفیعی کدکنی: ۱۳۶۸، ۵۱) باعث ایجاد موسیقی درونی در شعر می‌شود.

> جلوه‌های مختلف تنوع و تکرار در نظام آواها که از مقوله‌ی موسیقی بیرونی و کناری نباشد، در حوزه‌ی مفهومی این نوع موسیقی قرار دارد. مجموعه‌ی هماهنگی‌هایی که از رهگذر وحدت یا تشابه یا تضاد صامت‌ها و مصوت‌ها در کلمات یک شعر پدید می‌آید، جلوه‌هایی از این نوع موسیقی است (محسنی، ۱۳۸۲: ۱۱ و ۱۲).

> بسیاری از آرایه‌هایی که در موسیقی درونی بررسی می‌شوند زیرمجموعه‌ی آرایه‌ی تکرار قرار دارند. مانند واج‌آرایی، طرد و عکس، انواع جناس‌ها، تکرارها، ردالصدر علی‌العجز، ردالعجز علی‌الصدر، هم‌آغازی، هم‌پایانی، هم‌پایان و آغازی و ... شفیعی کدکنی تکرارهای هنری را به دو گروه تکرارهای مرئی و تکرارهای نامرئی تقسیم می‌کند. تکرارهای هنری در ساختمان شعر نقش خلاق دارند و تأثیر آن به حدی است که در مرکز خلاقیت هنری گوینده قرار می‌گیرد. از سوی دیگر گونه‌ای از تکرارها نامرئی‌اند و هویت خود را در پوشش عواملی دیگر نهان می‌دارند (شفیعی کدکنی: ۱۳۶۸: ۴۰۸).

۱.۳.۲ تکرارهای نامرئی در گاهان

«تکرارهای نامرئی، مواردی است که مجموعه‌ای از صامت‌ها و مصوت‌ها که در دو کلمه یا چند کلمه اشتراک دارند، تکرار می‌شوند بی‌آنکه عین آن کلمات تکرار شده باشند» (شفیعی کدکنی: ۱۳۶۸: ۴۱۳). تکرارهای نامرئی شامل انواع جناس‌ها، واج‌آرایی، هم‌آغازی، واج‌آرایی پراکنده، هم‌پایانی و هم‌پایان و آغازی می‌شود.

۱.۱.۳.۲ انواع جناس‌ها

جناس یکی از صنایع پرکاربرد ادبی است و «آن است که گوینده یا نویسنده در سخن خود، کلمات هم‌جنس بیاورد که در ظاهر به یکدیگر شبیه و در معنی متفاوت باشند» (همایی، ۱۳۷۳: ۴۸ و ۴۹). جناس دارای انواع گوناگون است از جمله: جناس تام، جناس محرّف، جناس زائد، جناس مذیّل، جناس مکرّر، جناس مضارع، جناس لاحق، جناس اشتقاق و شبه اشتقاق، جناس خط، جناس لفظ و جناس مرکب. از جمله جناس‌های به‌کاررفته در سرود گاهان می‌توان به جناس زائد، جناس لاحق، جناس اشتقاق و شبه‌اشتقاق اشاره کرد. شایان ذکر است که به دلیل

طولانی نشدن مطالب، برای انواع جناس‌ها، تنها یک نمونه آورده شده است در صورتی‌که برای بیشتر آرایه‌ها نمونه‌های متعددی در گاهان وجود دارد که بسامد هر کدام در نمودارهایی جداگانه نمایش داده شده است.

۱.۱.۱.۳.۲ جناس مضارع و لاحق

«آن است که دو رکن جناس در حرف اول یا وسط مختلف باشند؛ اگر آهنگ تلفظ آنها به یکدیگر نزدیک (قریب‌المخرج) باشد آن را جناس مضارع و اگر مخرج حروف از هم دور باشد آن را جناس لاحق نامند» (همایی، ۱۳۷۳: ۵۶). این نوع جناس در گاهان کاربرد زیادی دارد.

ـ جناس لاحق

در نمونه‌ی زیر دو واژه‌ی «tə#ŋg : ضمیر اشاره، رایی، جمع مذکر از -ta» (کلنر، ۱۹۹۰: ۲۴۶) و «yə#ŋg: ضمیر اشاره، رایی، جمع مذکر از -ya» (کلنر، ۱۹۹۰: ۲۹۰) با هم جناس لاحق دارند.

نمونه: ۴/۴۶:

aṯ tə̲ŋ̲g drəguuå̊
yə̲#ŋ̲g ašahiiā važdrə#ŋg pāṯ

«و دروغ‌پرست بازمی‌دارد گاوهای نری که ارابه‌ی راستی را می‌کِشند»(humbach,1994: 77).

ـ جناس مضارع

دو واژه‌ی «axiiā» و «ahiiā: صفت و ضمیر اشاره: این، آن» با هم جناس مضارع دارند. در نمونه‌ی زیر به دلیل کامل ذکرنشدن بندها و کامل نبودن معنا، ترجمه آورده نشده است.

نمونه: ۱/۳۲:

axiiā-cā xvaētuš yāsaṯ
ahiiā vərəzə#nəm maṯ airiiamnā

۲.۱.۱.۳.۲ جناس زائد و مذیّل

«آن است که یکی از کلمات متناجس را حرفی بر دیگری زیادت باشد و آن حرف زائد گاه در اول و گاه در آخر کلمه است. این جناس را مذیّل نیز خوانند» (همایی، ۱۳۷۳: ۵۱). این نوع جناس در گاهان کاربرد زیادی دارد. در نمونه‌ی زیر دو واژه‌ی «yauuaṯ: قید، تا آنجا که» (کلنر، ۱۹۹۰: ۲۹۱) و«auuaṯ: قید مقدار: به همان اندازه، همبسته با yauuaṯ» (کلنر، ۱۹۹۰، ۲۰۴)

با هم جناس زائد و نیـز دو واژه‌ی «isāi: فعـل اول شـخص مفـرد: بتـوانم» (کلنـز، ۱۹۹۰: ۲۲۳) و«xsāi: فعل اول شخص مفرد: تعلیم خواهم داد» (کلنز، ۱۹۹۰: ۲۳۲) با هم جناس لاحق دارند.

نمونه: ۴/۲۸:

yauuaṯ isāi tauuācā
auuaṯ xsāi aēšē ašahiiā

«تا آنجا که بتوانم و می‌توانم در جستجوی راستی خواهم بود» (humbach,1994: 23).

۳.۱.۱.۳.۲ جناس اشتقاق و شبه‌اشتقاق

آن است که در نظم یا نثر الفاظی را بیاورند که حروف آنهـا متجـانس و بـه یکـدیگر شـبیه باشد؛ خواه از یک ریشه مشتق شده باشند که آن را جناس اشتقاق می‌گویند مانند «خواهـان، خواهنده، خواهش» و یا از یک ماده مشتق نباشند که در این صورت جناس شبه‌اشـتقاق نـام دارد مانند «زمان و زمین» (همایی، ۱۳۷۳: ۶۱).

در گاهان از این نوع جناس بسیار دیده می‌شود.

ـ نمونه جناس اشتقاق در گاهان:

دو واژه‌ی «θβōi: ضمیر ملکی، نهادی مفـرد مؤنـث: از آن تـو» (کلنـز، ۱۹۹۰: ۲۵۱) و «θβə#: ضمیر ملکی، نهادی مفرد مذکر: از آن تو» (همان) با هم جناس اشتقاق دارند.

نمونه: ۹/۳۱:

θβōi as ārmaitiš
θβə# ā gə#uš tašā as xratuš

«از آن تو بـود آرمئیتـی، از آنِ تـو بـود همچنـین خردمنـدترین (نیـروی) آفرینـنده‌ی گـاو» (humbach,1994: 35).

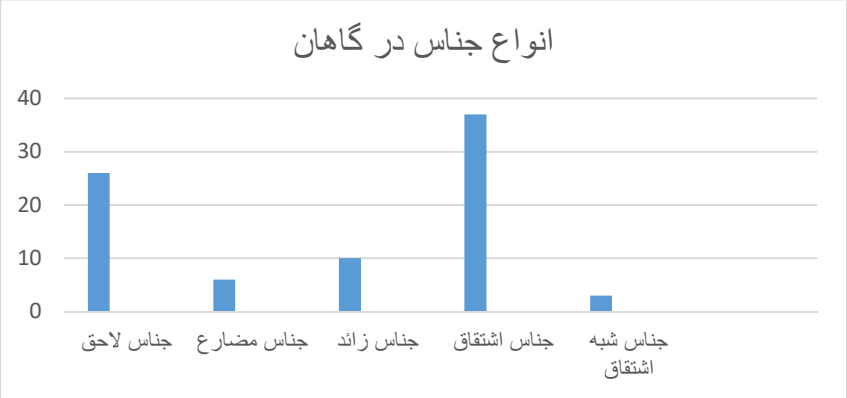
ـ نمونه جناس شبه‌اشتقاق در گاهان:

در گاهان نمونه‌های خیلی کمی برای این نوع جناس وجـود دارد. ماننـد دو واژه‌ی «varatā: برگزید» و«vərəziiō: کردار» با هم جناس شبه‌اشتقاق دارند زیرا از یک ریشه نیستند ولی حـروف آنها بسیار به هم شبیه است.

نمونه: ۵/۳۰:

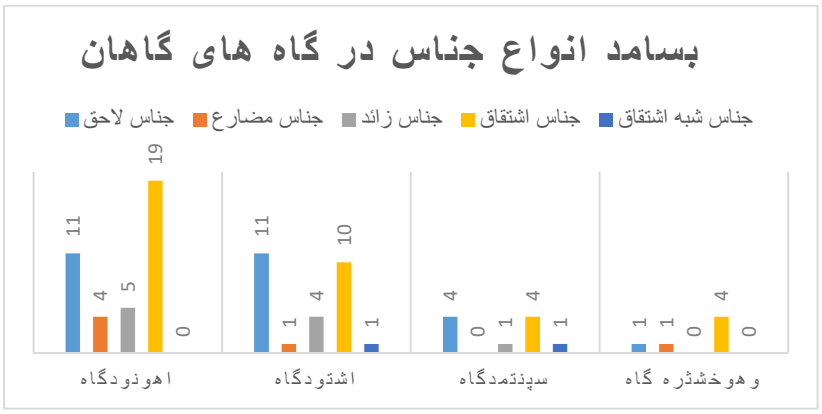
aiiå mainiuuå varatā
yə# drəguuå acištā vərəziiō

«از میان این دو گوهر، دروند برمی‌گزیند که بدترین کردارها را انجام دهد» (humbach,1994: 31).



نمودار ۱. بسامد انواع جناس در گاهان
(تهیه و تنظیم نگارنده)

بر اساس نمودار۱، انواع جناس ۸۲ بار در گاهان به کار رفته است. در این میان بیشترین بسامد کاربرد، مربوط به جناس اشتقاق و کمترین کاربرد مربوط به جناس شبه‌اشتقاق است. در نمودار ۲ نیز بسامد انواع جناس در گاه‌های مختلف گاهان به تفکیک نمایش داده شده است. با توجه به نمودار ۲، بیشترین بسامد کاربرد انواع جناس در میان گاه‌ها، مربوط به اهونودگاه و کم‌ترین آن مربوط به وهوخشتره گاه است.



نمودار ۲. بسامد انواع جناس در گاه‌های گاهان
(تهیه و تنظیم نگارنده)

۲.۱.۳.۲ واج‌آرایی

واج‌آرایی به دو گونه‌ی «یک‌جایه» و «چندجایه» تقسیم می‌شود. اگر واج تکرار شده، در یک جا مثلاً در آغاز، میان یا پایان واژه جای‌گیرد آن را واج‌آرایی یک‌جایه و اگر واج تکرار شده به صورت پراکنده در چند جای چند واژه بیاید، آن را واج‌آرایی چندجایه گویند. در واج‌آرایی یک‌جایه، بر اساس جایگاه واج، سه نوع هم‌آغازی، هم‌میانی و هم‌پایانی وجود دارد. واج‌آرایی چندجایه نیز به دو نوع هم‌پاغازی (هم‌پایان و آغازی) و پراکنده بخش می‌شود. هم‌پاغازی یعنی واج تکرار شده در پایان و آغاز دو واژه‌ی متوالی بیاید و پراکنده آنجاست که واج بدون هیچ هنجار و آیینی در چند جای چند واژه قرار بگیرد (راستگو، ۱۳۸۲: ۱۲ - ۱۴). بسامد کاربرد انواع واج‌آرایی (بغیر از واج‌آرایی هم‌پاغازی که بسامد آن اندک است) در گاهان تا آنجاست که شوارتز (Schwartz) معتقد است: یکی از ویژگی‌های سبکی گاهان این است که عبارتی که از طریق واج‌آرایی برجسته شده را الگوی واج‌آرایی دیگری احاطه می‌کند (Schwartz, 1985: 491). به دلیلِ همین فراوانی از آوردن نمودار برای واج‌آرایی خودداری شده است.

۱.۲.۱.۳.۲ هم‌آغازی

واج‌آرایی هم‌آغازی در گاهان بسیار به چشم می‌خورد. واژه‌هایvohū vaēdəmnō، səuuištāi sərаošəm و mąθrā mazištəm در نمونه‌ی زیر واج‌آرایی هم‌آغازی دارند.

نمونه: ۵/۲۸:

ašā kaṯ θβā darəsānī	manascā vohū vaēdəmnō
gātūmcā ahurāi	səuuištāi sərаošəm mazdāi
anā mąθrā mazištəm	vāurōimaidī xrafstrā hizuuā

ای راستی تو را خواهم دید؟ من که اندیشه‌ی نیک را دارا هستم. همچنین پیروی، تا تختی برای او باشم. برای مزدا اهورای قدرتمندترین؟ ای چهارپایان! از طریق این مانثره (گفته‌شده) با زبان (َم)، پیروز می‌شدیم (بر او)، بزرگترین! (humbach,1994: 23).

۲.۲.۱.۳.۲ واج‌آرایی پراکنده

واج‌آرایی پراکنده از پربسامدترین آرایه‌های گاهان برای ایجاد موسیقی درونی است. نمونه واج‌آرایی «n» و «ō»:

نمونه: ۲/۴۵:

aṯ frauuaxšiiā	aŋhə#uš mainiiū pauruiiē

yaiiă̊ spaniiå̊	uitī mrauuaṯ yə#m aŋgrəm
nōiṯ nā manå̊	nōiṯ sə#ŋghā nōiṯ xratauuō
naēdā varanā	nōiṯ uxδā naēdā šiiaoθanā
nōiṯ daēnå̊	nōiṯ uruuąnō haciṇtē

همانا اکنون اعلام خواهم کرد که دو گوهر در آغاز جهان، از آنچه آن (گوهر) مقدس بـه آن پرگزند و ناسودمند خطاب خواهد کرد به شرح زیر است: نه اندیشه‌هـا و نـه آرای مـا، نـه عقل‌ها و نه انتخاب‌های ما، نـه گفتارهـا و نـه کردارهـا و نـه دیـدگاه‌هـای دینـی مـا و نـه روح‌هایمان با هم هم‌پیمان نیستند (humbach,1994: 73).

۳.۲.۱.۳.۲ هم‌پایان و آغازی

از این نوع واج‌آرایی، شمار اندکی در گاهان وجود دارد. واژه‌های aṯ و tā در نمونـه‌ی نخسـت و واژه‌های yūžə#m و mazdā در دو شاهدمثال زیر واج‌آرایی هم‌پایان و آغازی را ایجاد کـرده‌انـد. در دو نمونه‌ی زیر به دلیل کامل ذکرنشدن بندها و کامل نبودن معنا، ترجمه آورده نشده است.

نمونه: ۱/۳۰:

at tā vaxšiiā išəṇtō	yā mazdāθā hiiatcīṯ vīdušē

نمونه: ۱۱/۲۹:

yūžə#m mazdā	frāxšnənē	mazōi magāi .ā paiti.zānatā

۴.۲.۱.۳.۲ هم‌پایانی

این نوع واج‌آرایی در گاهان بسیار وجود دارد. در زبان اوستایی و پارسی باستان به پایان اسم‌هـا، صفات و ضمایر با توجه به نقش‌شان در جمله، نقش‌نماها و پایانه‌های صرفی افـزوده مـی‌شـود. اسامی در زبان اوستایی در هشت حالت نهادی، رایـی، بـایی، برایـی، نـدایی، ازی، دری و آیـی صرف می‌شوند و بسته به آن، شناسه‌ی پایانی خاصی به پایان آنها افـزوده مـی‌شـود. همـین امـر باعث ایجاد واج‌آرایی از نوع هم‌پایانی در بیشتر بندها می‌شود.

برای نمونه به واج‌آرایی «ā» در پایان برخی واژگان ابیات زیر می‌توان اشاره کرد:

نمونه: ۲/۴۹:

aṯ ahiiā mā	bə#ṇduuahiiā mānaiietī
tkaēšō drəguuå̊	daibitā ašāṯ rārəšō

«همانا (در کنار) این بندوه آموزگار دروغگویی ساکن است. آنکه بارها و بارهـا (مردمـان) را از راستی دور می‌کند» (humbach,1994:89) .

۲.۳.۲ تکرارهای مرئی در گاهان

تکرارهای مرئی که در گاهان به کار رفته است شامل تکرار واژه در طول یک بیت، تکرار منظم یک یا چند واژه در ابتدای ابیات، تکرار مصرع در طول یک قالب شعری، تکرار یک یا چند واژه به صورت پراکنده در طول چند بیت، تکرار منظم یک یا چند واژه در ابتدای ابیات و ردالعجز علی‌الصدر می‌شود.

۱.۲.۳.۲ تکرار واژه در طول یک بیت

این آرایه در برخی ابیات گاهان به کار رفته است و بیشتر برای قیدها، ضمایر پرسشی، ضمایر شخصی، ضمایر موصولی، ضمایر اشاره و ... کاربرد دارد. برای نمونه در پاره نخست هات ۲۹، که دارای سه فرد است، واژه‌ی mā «مرا» در فرد نخست، ۲ بار به کار رفته است:

نمونه: ۱/۲۹ :

Xšmaibyā gə#uš uruuā gərəždā
Kahmāi mā θwarōždūm kə# mā tašat

«روان گاو به شما گله کرد: برای چه کسی مرا آفریدید؟ چه کسی مرا آفرید؟» (humbach, 1994: 27).

۲.۲.۳.۲ تکرار منظم یک یا چند واژه در ابتدای ابیات

«این نوع تکرار، در گاهان بسیار دیده می‌شود. شاعر دوره‌ی باستان از اصطلاحات نمونه یا عبارت‌های قالبی در آغاز شعر برای جلب توجه شنونده یا خواننده استفاده می‌کرده است» (میرفخرایی، ۱۴۰۰: ۴۶). «فرانتس اسپخت (Franz Specht) با توجه به این سبک بیان، به یک قاعده‌ی آغاز سخن هند و اروپایی اشاره و آن را در قالب عبارت idém gonôses úpo k'lute: «این را، مردمان، بشنوید» بازسازی می‌کند» (همان: ۴۷).

نمونه: ۱/۴۵:

at frauuaxšiiā nū gūšō.dūm nū sraotā
yaēcā asnāt yaēcā dūrāt išaθā

«همانا اعلام خواهم کرد، اکنون گوش فرا دهید، اکنون بشنوید ای شما که از نزدیک و از دور می‌آیید» (humbach,1994:73).

نمونه: ۲/۴۵:

aṯ frauuaxšiiā aŋhə#uš mainiiū paouruiiē
yaiiǻ spanaiiå̊ ūitī mrauuaṯ yə#m aŋgrəm

«همانا (اکنون) اعلام خواهم کرد دو مینوی (حاضر) در (مرحله‌ی) نخست هستی را، که سپندتربد را چنین خطاب خواهد کرد:...» (humbach,1994:73).

۳.۲.۳.۲ تکرار مصرع در طول یک قالب شعری

این نوع تکرار، در گاهان بسیار دیده می‌شود. مثلاً هات‌های ۴۳ و ۴۴ از گاه دوم، در قالب ترجیع‌بند سروده شده‌اند. بیت نخست از پاره‌های ۵ و ۷ و ۹ و ۱۱ و ۱۳ و ۱۵ در هات ۴۳ و بیت نخست همه‌ی پاره‌ها (۱ تا ۱۹) به جز پاره‌ی ۲۰ در هات ۴۴، عیناً تکرار شده است (ابوالقاسمی، ۱۳۷۴: ۹). در یسن ۴۳ عبارت spəṇtəm aṯ θwā mazdā mə#ŋ'hī ahurā: «تو را سپند تشخیص می‌دهم ای مزدا اهوره»، و در یسن ۴۴ عبارت taṯ θwā pərəsa ərəš mōi vaocā: «این را از تو می‌پرسم، روشن به من پاسخ گو، ای اهوره» تکرار شده است.

۴.۲.۳.۲ تکرار یک یا چند واژه به صورت پراکنده در طول چند بیت

این نوع تکرار، در گاهان بسیار دیده می‌شود. لنتس در بررسی یسن‌های ۲۸ و ۴۸ توجه را به الگوی دیگری از تصنیف صوری جلب می‌کند و آن کاربرد مضمون و دیگر واژه‌های ترکیبی در هر پاره و گاه در بخشی از پاره‌های یک سرود است. این الگو در یسن ۲۸ با حضور -aša: «راستی» و -vohu-manah: «اندیشه نیک»، و در یسن ۴۷ با وقوع -spəṇta-mainiiu: «مینوی مقدس» در هر پاره‌ی سرود است (میرفخرایی، ۱۴۰۰: ۴۱).

۵.۲.۳.۲ ردالعجز علی‌الصدر

این نوع تکرار، در گاهان بسیار اندک است. «این صنعت به نام تصدیر نیز معروف است... و آن است که لفظی که در اول بیت و جمله‌ی نثر آمده است، همان را بعینه یا کلمه‌ی شبیه متناجس آن را در آخر بیت و جمله‌ی نثر بازآرند» (همایی، ۱۳۷۳: ۶۷). در نمونه‌ی زیر قرار گرفتن دو واژه dåŋhō و dadāṯ در آغاز و انجام این بند، آرایه‌ی تصدیر را به وجود آورده است.

نمونه: ۲/۵۳:

dåŋhō ərəzūš paθō
yąm daēnąm ahurō
saošiiantō dadāt

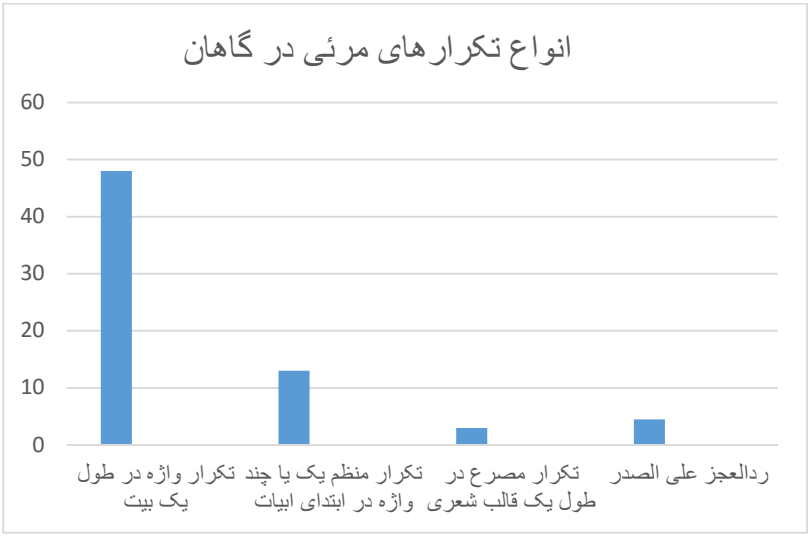
«دنبال کنند راه راست آن دین نجات‌بخش را که اهورا فرستاد»(humbach,1994:103) .

نمونه‌هایی نیز در گاهان پیدا شد که در آنها لفظی که در مصراع نخست آمده در میانه یا کلمات یکی‌مانده‌به‌آخر مصراع دوم، تکرار می‌شود. مانند نمونه‌ی زیر که واژه nəmaŋhō: «حالت اضافی مفرد خنثی از -nəmah به معنی نماز»، در آغاز مصراع آمده و متناجس آن به صورت #nəmə: «حالت فاعلی مفرد خنثی از -nəmah به معنی نماز» در میانه‌ی مصراع دوم تکرار شده است:

نمونه: ۱/۴۴:

Nəmaŋhō ā
Yaθā nəmə# xšmāuuatō

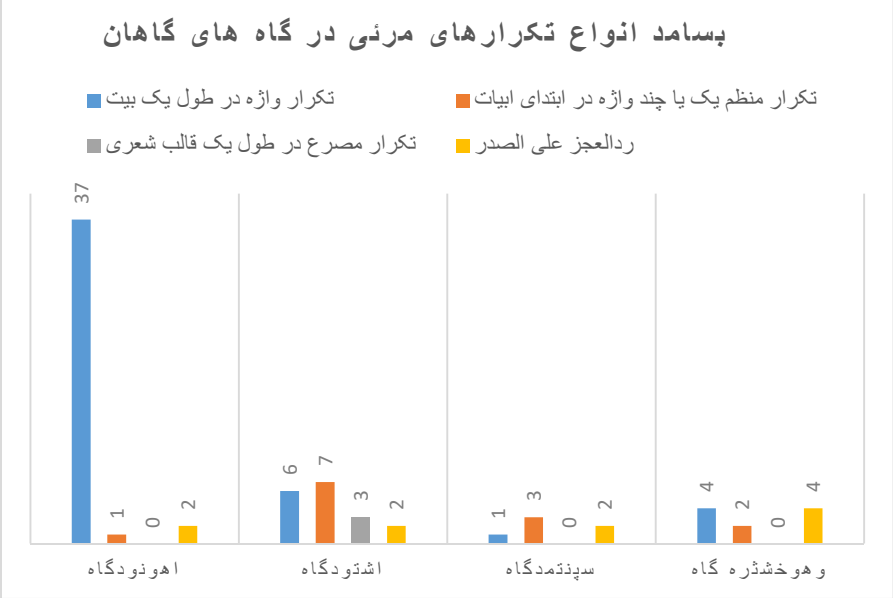
«درباره‌ی احترام، چگونه احترامی برای کسی همچون شما باید باشد؟» (humbach,1994: 67).



نمودار ۳. بسامد انواع تکرارهای مرئی در گاهان
(تهیه و تنظیم نگارنده)

بر اساس نمودار ۳، انواع تکرارهای مرئی ۶۹ بار در گاهان به کار رفته است. در این میان بیشترین کاربرد مربوط به تکرار واژه در طول یک بیت و کمترین کابرد مربوط به ردالعجز علی‌الصدر می‌شود. در نمودار ۴ نیز بسامد انواع تکرارهای مرئی در گاه‌های مختلف گاهان به تفکیک نمایش داده شده است. با توجه به نمودار ۴، بیشترین بسامد تکرارهای مرئی در میان

گاه‌ها مربوط به اهونود گاه و کمترین آن مربوط به سپنتمدگاه است. تکرار واژه در طول یک بیت بیشترین بسامد را داشته است.



نمودار ۴. بسامد انواع تکرارهای مرئی در گاه‌های گاهان
(تهیه و تنظیم نگارنده)

۴.۲ نقش دستور زبان اوستایی در ایجاد موسیقی گاهان

می‌توان گفت یکی از دلایل وجود هماهنگی آوایی در پایان برخی از واژگان اوستایی، قواعد دستوری خاص این زبان است. از ویژگی‌های زبان اوستایی، صرف اسم و صفت در هشت حالت صرفی نهادی، رایی، بایی، برایی، ازی، وابستگی، دری و آیی است. همچنین اسم دارای سه جنس مذکر، مؤنث و خنثی است. اسامی و صفات در هر یک از حالت‌های هشت‌گانه صرفی شناسه‌ی مخصوص می‌گیرند. همچنین صفت در زبان اوستایی تابع موصوف خود است و هنگام صرف، در پایان موصوف و صفت، شناسه‌ی مشابهی قرار می‌گیرد (راشدمحصل، ۱۳۹۷: ۳۳-۳۴).

ضمایر شخصی نیز در اوستا جنس ندارند و در سه شمار مفرد، مثنی و جمع صرف می‌شوند و بر حسب حالت‌های خود در جمله می‌توانند تکیه‌دار، بدون تکیه و متصل باشند و شکل کوتاه یا کامل دارند. ضمایر ملکی اوستایی در حالت‌های مختلف و هر سه جنس صرف

شده و در حقیقت ضـمایر سـوم شـخص مفـرد و جمـع یعنـی xˇaēpaiθiia ، hauua ،xˇa ، huua «خویشتن» بیشتر جنبه‌ی ضمیر مشترک و یا انعکاسی دارند و از نظر شمار، حالـت و جـنس بـا موصوف خود مطابقه می‌کنند و دیگر ضمایر ملکی هرگاه به عنوان صفت بـه کـار مـی‌رونـد بـا موصوف مطابقه می‌کنند (همان: ۱۰۵-۱۲۶).

درباره‌ی اعداد نیز باید گفت که از یک تا چهار اعداد اصلی صرف می‌شـوند و از پـنج تـا ده صرف کامل نمی‌شوند اما برخی از گونه‌های اصلی آنها آمده است (همان: ۱۳۱). در واقع همـین وجود شناسه‌های صرفی پایانی و تطبیق صفات و ضـمایر بـا موصـوف‌هـا باعـث قـرار گـرفتن شناسه‌های مشترک و هم‌آوا در پایان واژگان و در نتیجه ایجاد نوعی موسیقی دلنشین در کـلام و هماهنگی آوایی در جملات می‌شود.

موضوع مهم دیگر واژه‌سازی در زبان اوستایی است. مثلاً واژه‌های مشـتق از طریـق افـزودن پیشوند یا پسوندها ساخته می‌شوند و تکرار آنها در در برخی بندهای گاهـان بـر موسـیقی کـلام می‌افزاید. مانند تکرار پیشوند نام‌ساز duš /duž : «بد» در بندهای زیر:

نمونه: ۱۱/۴۹:

aṯ dušə.xšaθrəŋg duš.šiiaoθanəŋg dužuuacaŋhō
duždaēnə#ŋg dužmanaŋhō drəguuatō

«همانا دروندانِ بد شهریارِ بد گفتارِ بد دینِ بد اندیشه را...» (humbach,1994:90).

حرف‌های ربط نیز در ایجاد موسیقی گاهان تأثیرگذارند. این حروف در اوستا یا همپایـه‌سـاز هستند یا پیروساز. حرف‌های ربط همپایه‌ساز، برخی حروف پیونـدی/ ربطـی هسـتند. ماننـد ca: «و»، ca:...ca «و...و»، uta: «و»، nōiṯ: «نه»، nōiṯ...nōiṯ: «نه...نه» و ... برخی رابـط معکـوس هسـتند مانند tū: «اما». یا برخی تقابلی هستند مانند vā: «یا»، vā...vā: «یا...یا». برخـی نیـز سـببی ماننـد zī: «برای». ربط‌های پیروساز مانند yaδa: «هنگامی‌که»، یا حروف ربط شرطی ماننـد yezi/ yeδi: «اگـر» (همان: ۲۷۲). تکرار حرف‌های ربط به ویژه حرف‌های ربط همپایه‌ساز در گاهان بسـامد بـالایی دارد و این تکرارها نیز از دیگر دلایل ایجاد موسیقی درونی گاهـان اسـت. ماننـد تکـرار cā: «و» vā...vā: «یا...یا» در بندهای زیر:

نمونه: ۱۸/۳۱:

mā ciš aṯ və# drəguuatō mąθrąscā gūštā sāsnåscā
āzi dəmānəm visəm vā šōiθrəm vā daxiiōm vā ādāṯ....

«مگذار هیچ فریبکاری به سخنان و آموزه‌های شما گوش دهد زیرا او خانمان و ده و شهر و زمین‌ها را غیرقابل سکونت و تسلیم و تباه می‌کند» (humbach,1994:37).

تکرار حروف اضافه، تکرار قیدهایی همچون at̲: «اینک، پس» در آغاز بندها، پسوندها و ... که در اینجا مجال مثال آوردن برای همه‌ی آنها نیست، نیز از دلایل دیگر شکل‌گیری موسیقی درونی و هماهنگی آوایی درگاهان است. پس می‌توان چنین نتیجه گرفت که زبان اوستایی به دلیل قواعد دستوری خاص خود، به صورت ذاتی و بالقوه ظرفیت ایجاد موسیقی درونی در متون را دارد و این امر می‌تواند در افزایش موسیقی و تأثیرگذاری بیشتر به شاعر یا نویسنده کمک کند همانگونه که در گاهان شاهد آن هستیم.

۳. نتیجه‌گیری

گاهان، نخستین اثر منظوم ایرانی است که به زبان اوستایی باقی مانده است. برخلاف محققان زبان اوستایی و زبان‌های هندواروپایی که جنبه‌های شعری گاهان را غالباً در پرتوی سنت شعری هندواروپایی و هندوایرانی بررسی کرده‌اند، می‌توان این سروده را با توجه به علم صنعت و بدیع ادبیات فارسی نیز مطالعه کرد. علاوه بر وجود نظم هجایی و برخی آرایه‌های ادبی به کاررفته در این سروده، انواع موسیقی شعر نیز در آن به کار رفته است. موسیقی بیرونی، وزن اثر و موسیقی کناری، قافیه و ردیف را بررسی می‌کند. گاهان منظوم به نظم هجایی است و قافیه‌ی درونی دارد. وجود پایانه‌های صرفی گاه یکسان در واژگان اوستایی، باعث ایجاد موسیقی کلام و واج‌آرایی در بندها شده است. شاید بتوان گفت قافیه در سرودهای اوستایی، به صورت جناس‌های ناقص و نوعی توازن و هماهنگی صوتی بوده است. ردیف در گاهان به معنای امروزی و با همان نظم مورد نظر وجود ندارد. گاهی در پایان برخی مصراع‌ها، واژگان یکسان و هم‌معنایی تکرار می‌شوند. این تکرارها گاه دارای نظم، و گاه بدون قاعده و الگوی خاصی است. از سوی دیگر پیش از واژه‌های مردّف، می‌بایست واژگان هم‌قافیه وجود داشته باشد. با بررسی انجام‌شده در گاهان، گاهی پیش از کلمات هم‌ردیف، کلماتی با واج‌های پایانی هم‌آوا وجود داشته است و گاهی خیر.

در موسیقی درونی شعر، سخن از تکرارهاست که به دو گروه مرئی و نامرئی تقسیم می‌شوند. از میان تکرارهای نامرئی به کاررفته در گاهان می‌توان به انواع جناس مانند جناس زائد، لاحق، اشتقاق و شبه‌اشتقاق و انواع واج‌آرایی یک‌جایه همچون هم‌آغازی، هم‌میانی و هم‌پایانی و انواع واج‌آرایی چندجایه مانند هم‌پاغازی و پراکنده اشاره کرد. انواع جناس ۸۲ بار

در گاهان به کار رفته که بیشترین بسامد، مربوط به جناس اشتقاق و کمترین بسامد مربوط به جناس شبه‌اشتقاق است. بیشترین بسامد کاربرد انواع جناس در میان گاه‌ها، مربوط به اهونودگاه و کمترین آن مربوط به وهوخشتره گاه است. انواع واج‌آرایی (به جز واج‌آرایی هم‌پاغازی) نیز که به عنوان یک ویژگی سبکی و زبانی گاهان به شمار می‌رود در جای جای گاهان با بسامد بالا وجود دارد. تکرارهای مرئی نیز شامل تکرار واژه در طول یک بیت، تکرار منظم یک یا چند واژه در ابتدای ابیات، تکرار مصرع در طول یک قالب شعری، تکرار یک یا چند واژه به صورت پراکنده در طول چند بیت، تکرار منظم یک یا چند واژه در ابتدای ابیات و ردالعجز علی‌الصدر می‌شود که برای هر کدام نمونه‌هایی در گاهان یافت شد. انواع تکرارهای مرئی ۶۹ بار در گاهان به کار رفته است. در این میان بیشترین کاربرد مربوط به تکرار واژه در طول یک بیت و کمترین کابرد مربوط به ردالعجز علی‌الصدر می‌شود. بیشترین بسامد تکرارهای مرئی در میان گاه‌ها مربوط به اهونود گاه و کمترین آن مربوط به سپنتمدگاه است.

بسامد برخی آرایه‌ها در این اثر باستانی، زیاد و بسامد برخی اندک بود. مثلاً بسامد انواع تکرار، واج‌آرایی و جناس اشتقاق در گاهان بسیار زیاد است به گونه‌ای که می‌توان آن را از ویژگی‌های سبکی گاهان دانست. برای برخی آرایه‌ها نیز نمونه‌ها اندک بود مانند جناس مضارع و زائد. ولی باید در نظر گرفت که هدف این پژوهش نگاه جدیدی به گاهان بر اساس وجود و پیشینه‌ی صنایع بدیعی ادبیات فارسی است. با این پژوهش دانسته شد که برای انواع موسیقی شعر در گاهان به غیر از ردیف می‌توان نمونه‌هایی هر چند اندک یافت و سابقه‌ی وجود این صنایع به شعر ایران پیش از اسلام بازمی‌گردد. زبان اوستایی نیز به دلیل دستور زبان خاص خود، به صورت ذاتی و بالقوه ظرفیت ایجاد موسیقی درونی در متون را دارد. در میان گاه‌ها نیز اهونود گاه، بیشترین بسامد کاربرد آرایه‌ها و سپنمد گاه و وهوخشتره گاه کمترین بسامد را از آن خود کردند.

پی‌نوشت

۱. در بند ۵ و ۶ هات ۴۸، کلنز هجابندی‌های غیریکدستی را پیشنهاد داده است. مانند ۷+۵/ ۶+۴/ ۶+۵/۶ و...((kellens,1988: 169)).

کتاب‌نامه

آذرانداز، عباس (۱۳۹۴)، «آرایه‌های ادبی در اشعار مانویان ایرانی زبان». *زبان‌شناخت*. شماره اول، صص: ۱-۲۶.

ابوالقاسمی، محسن (۱۳۷۴)، *شعر در ایران پیش از اسلام*، تهران: بنیاد اندیشه اسلامی.

اسماعیل‌پور، ابوالقاسم (۱۳۸۵)، *سرودهای روشنایی*، تهران: نشر اسطوره.

پورداوود، ابراهیم (۱۳۷۷)، *گات‌ها*، کهن‌ترین بخش اوستا، تهران: اساطیر.

تفضلی، احمد (۱۳۷۶)، *تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام*، به کوشش ژاله آموزگار، تهران: سخن.

دراپیر، جان. و. (۱۳۴۳)، «سرود زرتشتی و ترتیل صدر مسیحیت»، ترجمه هوشنگ اعلم، مجله موسیقی، شماره ۹۲-۹۳.

راستگو، محمد (۱۳۸۲)، *هنر سخن‌آرایی (فن بدیع)*، تهران: سمت.

راشدمحصل، محمدتقی (۱۳۹۷)، *دستور زبان اوستایی*، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۶۸)، *موسیقی شعر*، تهران: آگاه.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۸)، «کهن‌ترین نمونه شعر فارسی، یکی از خسروانی‌های باربد»، زبان و ادبیات فارسی، شماره ۶۲، صص ۲۸ -۳۲.

طوسی، نصیرالدین (۱۳۶۳)، *معیارالاشعار*، چاپ سنگی و چاپ عکسی به کوشش محمد فشارکی و جمشید مظاهری، اصفهان: سهروردی.

محسنی، احمد (۱۳۸۲)، *ردیف و موسیقی شعر*، مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.

میرفخرایی، مهشید (۱۳۹۳)، *بررسی دستوری و محتوایی گاه ۵۱ وهوخشثره گاه*، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

میرفخرایی، مهشید (۱۳۹۶)، زردشت و گاهان، *بررسی دستوری و محتوایی دو فصل ۴۷ و ۴۸ سپتامینیوگاه (گاه اوستا-زند)*، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

میرفخرایی، مهشید (۱۴۰۰)، *زبان شعری زردشت در گاهان*، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

نجفقلی میرزا، آقا سردار (۱۹۱۵)، درّه نجفی، بمبئی.

همایی، جلال‌الدین (۱۳۷۳)، فنون بلاغت و صنایع ادبی، تهران: هما.

Bartholomae, Ch. (1961). *Altiranisches wörterbuch. strassburg: verlag von karal j. trübner*.

Geldner, K. (1877). *uber die Metrik des jungeren Avesta*. Tübingen: verlag der H. Laupp`schen buchhandlung.

Henning, W. B. (1977). *Selected papers*. Acta Iranica 15, (encyclopedie permanente des etudes iraniennes), leiden, Tehran-Liège.

Henning, W.B. (1977*). Acta Iranica, 15*. Tehran- Liège: Bibliothèque Pahlavi.

Humbach, H. (1991). *The Gāthas of Zarathushtra and other old Avestan texts*. Heidelberg: Carl Winter.

Humbach, H. (1994). *The Heritage of Zarathushtra . a new translation of his GāTHās*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter.

Hintze, A. (2002). *On the literary structure of the Older Avesta*. London: Bulletin of the school oriental and African studies.

Lacoue-Labarthe, Philippe (1999). *Poetry as Experience.* translated by Andera Tarnowski. Stanford: Stanford University Press,

Kellens, J. and Pirart, É. (1988-91*). Les textes vieil-avestiques*. 3 vols, Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert verlag.

Shwartz, M. (1985). "Scatology and Eschatology in Zoroaster", in Acta Iranica, Vol XI, papers in honor of professor Mary Boyce. Leiden, pp 473-496.

Shwartz, M. (2007). *The Composition of the Gathas and Zarathushtra's Authorship*. Religious Text in the Iranian Languages, eds. Fereydun Vahman and Claus V. Pederson. 45-56. Copenhagen.

West, M. L. (2007). *Indo-European Poetry and Myth*. New York-Oxford :Oxford University Press.