

# تحلیل زیباشناختی ساختار آوایی اشعار سلمان هراتی

برات محمدی \*

## چکیده

زیبایی شعر در گرو هم‌نوایی و هماهنگی عناصر شعری است و یکی از راه‌های ایجاد این هم‌گونی ساختار آوایی شعری است و آن شامل هرگونه تناسب و توازن صوری است که از طریق تکرار کلامی و مطابق قواعد و الگوهای خاص زبانی شکل می‌گیرد. فرمالیست‌ها و ساخت‌گرایان بر این عقیده‌اند که اساس شعر ساختار آن است و در بررسی‌های ساختاری روساخت اهمیت بیشتری دارد. سلمان هراتی به عنوان یک شاعر متعهد و انقلابی معاصر از عوامل و عناصر متعدد درون‌زبانی بهره جسته و نوعی موسیقی خاص در شعر خود ایجاد کرده که محصول طبیعی واژه‌ها و نحوه چینش آن‌ها در بافت دستوری جملات است. وی با شناخت از امکانات و ظرفیت‌های زبانی ضمن خلق تصاویر، به هم‌سانی و تناسب موسیقی و مضمون توجه کرده، پیام و احساس خود را به زیباترین و ماندگارترین شکل عرضه نموده است. در این مقاله به بررسی روساخت (ساختار آوایی) و دسته‌بندی دقیق همه روش‌های تشکیل‌دهنده این ساختار در شعر سلمان هراتی پرداخته شده و به آرایه‌ها و عواملی که در شکل‌گیری ساختار آوایی نقش داشته‌اند اشاره شده است. ساخت آوایی در سه سطح توازن آوایی، توازن واژگانی، و توازن نحوی نمود می‌یابد.

## واژه‌های کلیدی

سلمان هراتی، ساختار آوایی، زیبایی‌شناسی، توازن واژگانی، توازن نحوی

## مقدمه

استاد شفیع کدکنی معتقد است: شعر حادثه‌ای است که در زبان روی می‌دهد و در حقیقت گوینده شعر، با شعر خود عملی در زبان انجام می‌دهد که خواننده میان زبان شعری او و زبان روزمره و عادی یا به قول ساخت‌گرایان چک زبان اتوماتیکی، تمایز احساس می‌کند. (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۳).

فرمالیست‌ها در زبان قائل به دو کاربرد روزمره و عادی و فرآیند برجسته‌سازی در آن بودند. کاربرد تکراری زبان، به استفاده روزمره از عناصر زبان، برای بیان و انتقال مفاهیم بدون این‌که جلب توجه کند، مربوط است؛ اما فرآیند برجسته‌سازی به کارگیری عناصر زبانی را شامل می‌شود، به گونه‌ای که جلب توجه کند و غیر متعارف باشد. و زبان را از حالت روزمرگی و تکراری خارج کند. (صفوی، ۱۳۸۳: ۴۰). شاعر با افزودن وزن، قافیه، ردیف و انواع تناسب آوایی در میان کلام، قواعدی را به زبان هنجار می‌افزاید و از این طریق توجه مخاطب را جلب می‌کند.

برجسته‌سازی عبارت است از به کارگیری عناصر زبان به گونه‌ای که شیوه بیان جلب توجه کند و غیر متعارف باشد. این موضوع هنگامی رخ می‌دهد که یک عنصر زبانی برخلاف معمول به کار رود و توجه مخاطبان را به خود جلب کند. از نظر لیچ برجسته‌سازی به دو شکل امکان‌پذیر است؛ نخست آن که در قواعد حاکم بر زبان خودکار انحراف صورت پذیرد و دوم آن که قواعدی بر قواعد حاکم بر زبان خودکار افزوده شود. بدین ترتیب برجسته‌سازی از طریق دو شیوه «هنجارگری» و

\* استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد ارومیه، گروه زبان و ادبیات فارسی، ایران، ارومیه.

«قاعده‌افزایی» تجلی می‌یابد (صفوی، ۱۳۸۳: ۴۳) انواع مختلف هنجارگریزی عبارتند از: آوایی، واژگانی، سبکی، گویشی، نوشتاری، زمانی، معنایی و... که ما در اینجا به این حوزه نخواهیم پرداخت.

قاعده‌افزایی افزودن بر قواعد زبان هنجار است. به نوعی می‌توان بیان داشت که فرآیند قاعده‌افزایی چیزی نیست جز توازنی که از طریق تکرار به وجود می‌آید. با این توضیح که تکرار آواها، واژه‌ها و ساخت‌های دستوری توازنی پدید می‌آورد که سبب به وجود آمدن نوعی از موسیقی می‌شود و به این ترتیب بر لذت خواننده و تأثیر شعر می‌افزاید. آنچه در این پژوهش بیشتر مورد توجه ما است همین قاعده‌افزایی می‌باشد که در سطوح توازن آوایی، توازن نحوی (دستوری) و توازن واژگانی قابل بحث است و به نوعی ساختار آوایی کلام شاعر را شکل می‌دهند. هدف این است که نشان دهیم ساختار آوایی و موسیقی حاصل از آن، در شعر سلمان هرجا ساخت‌مند و متناسب با فضای کلی شعر و در جهت القای مضمون و عاطفه شاعر به کار گرفته شده، تأثیرگذارتر و در نتیجه ماندگارتر است.

## ۱- ساختار آوایی

ساختار آوایی یکی از ساختارهای عمده زبان ادبی است که از دیرباز در بلاغت اسلامی مطرح بوده و در نقد ادبی جدید نیز بسیار مورد توجه واقع شده است. این نوع ساختار حاصل ترکیب و هماهنگی درواک‌ها، هجاها و واژگان است و در زیبایی شعر اهمیت بسزایی دارد. این ساختار از طریق تکرار کلامی و مطابق قواعد و الگوهای خاص زبانی شکل می‌گیرد. به طور کلی از میان منتقدان بلاغت اسلامی عبدالقادر جرجانی و از میان منتقدان غرب یاکوبسن و لوی استروس اساس نظریه زیباشناختی و تحلیل ساختار آوایی خود را بر پایه نظم استوار کرده و بر این باورند که زیبایی یک واژه در بافت و مجموعه ترکیب کلام احساس می‌شود (آقا حسینی و زارع، ۱۳۹۰: ۱۰۲)

ساختار آوا بر اساس دیدگاه نظریه‌پردازانی چون توماشفسکی، ساختاریست که یک‌سره بر بافت آوایی خود نظم گرفته است. در میان فلاسفه، هگل اعتقادی به زیبایی زبان (روساخت) شعر ندارد و لایه آوایی شعر را کم اهمیت جلوه می‌دهد و آن را عارضه ظاهری و تصادفی شعر می‌خواند و بر آن است که سطح زیبایی‌شناختی ادبیات، زبان نیست. در حالی که برخی دیگر مانند کروچه و فوسلر معتقدند شعر زیبایی‌آفرینی با زبان است و می‌توان در زبان به جست و جوی سبک و زیبایی رفت. (روحانی، ۱۳۹۴: ۲۳-۲۴) «آواهای شعر علاوه بر نقشی که در زیبایی موسیقایی شعر دارند گاه هماهنگ با سایر ارکان شعر، خود القا کننده معنا و بدون توجه به معنی آشکار واژه‌ها، تصویرساز و زیبایی‌آفرین و بیان‌گر عواطف هستند.» (صهبا، ۱۳۸۴: ۹۴) ساختار آوا را بر اساس سلسله مراتب تحلیل ساخت آوایی زبان می‌توان در سه سطح توازن آوایی، توازن واژگانی و توازن نحوی طبقه‌بندی کرد.

### ۱-۱- توازن آوایی

گونه‌ای از توازن کلامی است که از تکرار آواها پدید می‌آید و بر موسیقی شعر می‌افزاید. این گونه توازن به دو بخش کمی و کیفی تقسیم می‌شود. توازن آوایی کمی سازنده وزن شعر است و توازن آوایی کیفی شیوه‌هایی از تکرار آواهاست که واج‌آرایی را پدید می‌آورد:

#### ۱-۱-۱- توازن آوایی کمی

تعاریف بسیاری درباره وزن شعر شده که هر کدام مورد انتقاد واقع است و کم و بیش تعریف جامع و مانعی به نظر نمی‌رسند. شاید بهترین تعریف این باشد که بگوییم: «وزن نوعی تناسب است. تناسب کیفیتی است حاصل از ادراک وحدتی

در میان اجزاء متعدد. تناسب اگر در مکان واقع شد آن را قرینه می‌خوانند و اگر در زمان واقع شد وزن خوانند.» (ناتل خانلری، ۱۳۴۵: ۲۲).

هنگامی که یک مجموعه آوایی به لحاظ کوتاه و بلندی مصوت‌ها یا ترکیب صامت‌ها و مصوت‌ها از نظام خاصی برخوردار باشد، گونه‌ای از موسیقی پدید می‌آید که آن را وزن می‌نامیم. وزن ارتباطی مستقیم و تنگاتنگ با موسیقی دارد که صورت‌گرایان توجهی خاصی به آن داشته و در کشف و دریافت معنا سودمند می‌دانند. آنان بر این باورند که بین وزن و محتوا هماهنگی نسبی وجود دارد و هر شعر، بسته به محتوا و حالت عاطفی‌اش، با وزن خاصی مطابقت دارد و شاعر از میان وزن‌های مختلف، وزنی را انتخاب می‌کند که با حس و محتوای شعرش هماهنگی داشته باشد. صورت‌گرایان در وزن شعر به نسبت هجاهای کوتاه به هجاهای بلند توجه ویژه‌ای دارند. به طوری که وزنی که تعداد هجاهای کوتاه‌شان بیشتر است، القاکننده حالت عاطفی قوی‌تر و هیجان‌انگیزتری هستند و در مقابل برای حالت‌های ملایم‌تر، همراه با تأنی و آرامش، وزن‌های دارای هجاهای بلند مناسب‌ترند. (روحانی و عنایتی قادیکلانی، ۱۳۹۱: ۱۰۶) آنچه در پیوند وزن با پیام و مضمون تأثیر دارد، لزوماً بحر عروضی نیست، بلکه اوزان شعر فارسی دارای شتاب و تندی یا سبکی و سنگینی هستند و همین ویژگی است که رابطه وزن و مضمون را بیشتر آشکار می‌کند. در ساختار هجاها نسبت هجاهای کوتاه به هجاهای بلند و هم‌چنین ترتیب قرار گرفتن هجاهای کوتاه و بلند و طول مصرع‌ها در ایجاد توازن و موسیقی بیرونی دخالت زیادی دارند. (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۵: ۶۴-۶۸)

سلمان هراتی هم با به کارگیری اوزانی نرم و سنگین و ملایم برای سروده‌های خود بین وزن و محتوای شعر توازن، تعادل و هم‌سویی برقرار کرده است. وی در اشعار کلاسیک خود اعم از غزل، مثنوی، رباعی، دوبیتی و چهارپاره از انواع مختلف اوزان عروضی استفاده کرده و ساختار آوایی شعر خود را غنا بخشیده است. در این جا به برخی از این اوزان اشاره می‌شود:

#### - مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن (بحر مضارع مثنیٰ مخفوف محذوف)

سلمان هراتی شعرهای «تا کومه‌های آبی دریا»، «معصیت بودن»، «محض رضای عشق» و «ای عشق» را در این وزن سروده است:

از برق پر فروغ سم مرکب سحر چشم زمین ز خواب گران باز می‌شود

(هراتی، ۱۳۹۰: ۱۳۹)

تاریک کوچه‌های مرا آفتاب کن با داغ‌های تازه دلم را مجاب کن

(همان: ۳۱۰)

از روی مهر با من دلخسته یار شو پاییز کوچه‌های دلم را بهار شو

(همان: ۳۰۶)

بی‌تو هوای خانه ما سرد می‌شود برگ درخت باور ما زرد می‌شود

(همان: ۲۹۸)

#### - مفعول فاعلات مفاعیل فاعلات (بحر مضارع مثنیٰ مخفوف مقصور)

شعرهای «به یاد شهیدان»، «لحظه دیدار» و «پیش از تو» در این وزن سروده شده‌اند:

در سینه‌ام دوباره غمی جان گرفته است امشب دلم به یاد شهیدان گرفته است

(همان: ۱۴۹)

هر صبح با سلام تو بیدار می‌شویم از آفتاب چشم تو سرشار می‌شویم

(همان: ۲۹۲)

پیش از تو آب معنی دریا شدن نداشت شب مانده بود و جرأت فردا شدن نداشت

(همان: ۲۹۶)

- مفاعلاتن مفاعِلن فع لان (بحر مجتث مثنی مخبون مقصور)

شعرهای «نیاز محو شدن»، «سرنوشت»، «خواهش شکستن» و «شبیبه زمزمه غیب» در این وزن سروده شده‌اند:

دلم گرفته از این روزها دلم تنگ است میان ما و رسیدن هزار فرسنگ است

(همان: ۳۰۴)

چنان درخت در این آسمان سری داریم برای حادثه دست تناوری داریم

(همان: ۳۰۸)

بهار سبز در آشوب خشکسالی بود شکوفه‌دارترین باغ این حوالی بود

(همان: ۳۳۹)

سپیده سر زد و ما از شب قفس رفتیم چنان پرنده شدیم و ز دسترس رفتیم

(همان: ۳۰۰)

- مفاعِلن فعِلان مفاعِلن فَعِلان (بحر مجتث مثنی مخبون محذوف)

هراتی غزل «شوق رهایی» را در این وزن سروده است:

اگر چه عمر تو در انتظار می‌گذرد دل فقیر من! این روزگار می‌گذرد

(همان: ۳۱۲)

- مفاعِلن فعِلان مفاعِلن فع لن (بحر مجتث مثنی مخبون اصلم)

غزل‌های «بهار با تو درختی است»، «داغدارترین لاله»، «دوام باغچه» و مثنوی «کشف آفتاب» در این وزن سروده شده

است:

سفر گزید از این کوچه باز هم نفسی پرید و رفت بدان سان که مرغی از قفسی

(همان: ۳۱۶)

تو از شکوفه پری از بهار لبریزی تو سرو سبز تنی با خزان نمی‌ریزی

(همان: ۱۵۹)

هوا کبود شد این ابتدای باران است دلا دوباره شب دلگشای باران است

(همان: ۲۸۴)

تو از سخاوت سیال باغ می‌آیی تو از وسیع گلستان داغ می‌آیی

(همان: ۲۹۰)

- فاعلاتن مفاعِلن فَعِلان (بحر خفیف مسدس مخبون محذوف)

مثنوی «تا صدای شکوفه» در این وزن سروده شده است:

ای شهیدان کجاست منزلتان چیست جز آفتاب در دلتان

(همان: ۳۱۲)

- فاعلاتن مفاعِلن فع لن (بحر خفیف مسدس مخبون اصلم)

شعر «قصه‌ی بازگشت پدر» و «رونق تماشا» در این وزن سروده شده است:

با صدای خروس آبادی چشم بیدار صبح پیدا شد

(همان: ۳۸۲)

باور سبز من سپدارا دوست دارم تو را و دریا را

(همان: ۱۴۷)

**- مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن (بحر هزج مثنیٰ مخموف محذوف)**

غزل «سبکبارتر از ابر» در این وزن سروده است:

بی‌مرگ سواران شب حادثه‌هایید خورشید نگاهید و در آفاق رهایید

(همان: ۲۸۸)

**- مفعول مفاعیل مفاعیل فعول (بحر هزج مثنیٰ مقبوض مکفوف اهتم)**

سلمان هراتی رباعی‌های «هوای باغ»، «عاشورایی»، «توسل»، «چشم تو»، «جنگلی ۱» و «عشق» را در این وزن سروده است.

**- مفعول مفاعیل مفاعیل فاع (بحر هزج مثنیٰ مقبوض ازل)**

رباعی‌های «هزاره عطش»، «پیغام تو»، «رود جاری»، «باران شکوفه»، «یاد تو»، «با تو»، «جنگلی ۲»، «هم‌زبانی»، «ارمغان»،

«پل» و «آرزو» در این وزن سروده شده‌اند.

**- مفعول مفاعیل مفاعیل فع (بحر هزج مثنیٰ مقبوض ابتر)**

رباعی‌های «تا ظهر ظهور»، «تا زمزمه توحید»، «تا زمزمه مرگ» و «تمنا» در این وزن سروده شده‌اند.

**- مفعول مفاعیل مفاعیل فاعل (بحر هزج مثنیٰ مقبوض مکفوف محبوب)**

هراتی رباعی «با نیت عشق» را در این وزن سروده است:

با نیت عشق بار بستند همه ز خانه و خانمان گسستند همه

لیبک چو گفتند به سردار سحر یک‌باره حصار شب شکستند همه

(همان: ۱۷۲)

**- مفاعیلن مفاعیلن فعولن (بحر هزج مسدس محذوف)**

دو بیت‌های «مثل گل»، «شکفتن»، «فیض دل»، «جستجو»، «تنهایی»، «دل دریایی» و پنج دوبیتی موجود در آخر مجموعه

«از این ستاره تا آن ستاره» در این وزن سروده شده‌اند.

**- مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل (بحر هزج مسدس مقصور)**

دو بیت‌های «بی‌دردی»، «هوای عشق»، «دعوت»، «دل من» و «ترانه» در این وزن سروده شده‌اند.

هراتی غزل «آرزو» را در وزن فاعلاتن فعلاتن فعلاتن (بحر رمل مسدس مخبون) و غزل «داغ هجران» را در وزن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلن (بحر رمل مسدس مخبون محذوف) و مثنوی «ای گل خوش‌بو» را در وزن فاعلاتن فاعلاتن فع (بحر رمل

مسدس محجوف) و غزل «از بهار» را در وزن فعولن فعولن فعولن فعولن (بحر متقارب مثنیٰ سالم) سروده است.

هم‌چنین وی غزل «فروکش آتشفشان» را در وزن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن (بحر متدارک مثنیٰ احذ مذال) و غزل «سجاده

باد و باران» را با افزودن رکنی (۱۶ هجایی) یعنی متدارک احذ به صورت فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فع آورده است:

ای خیال تو رویای روحانی جاری آب ای سپدار ستوار سبز گلستان محراب

(همان: ۳۰۲)

شایان ذکر است که سلمان هراتی در برخی اشعار خود، با ترتیب آرایش هجایی خاص، نوعی وزن کم کاربرد را استعمال نموده است. برای نمونه غزل «موسیقی چشمه‌ها» در وزن مفعول مستفعلن فاعلاتن فعولن یا مستفعلن فاعلاتن مفاعیل فع لن سروده شده است:

بس سال‌هایی که بیهوده بیهوده بودیم      بس کوچه‌هایی که تا هیچ پیموده بودیم

(همان: ۱۵۱)

هراتی شاعری نوپرداز است و با آن که تعداد قابل توجهی از اشعار او در قالب سپید است؛ اما وی در سرودن اشعار نیمایی نیز طبع آزمایی کرده و در آن‌ها نیز متناسب با ظرفیت شعر نیمایی وزن را به کار گرفته است. برخی اشعار موزون نیمایی او عبارتند از: «دست جادوگر آب»، «مهمان ناخوانده»، «اندر مذمت تکلف»، «از خواب همیشه علف»، «در حاشیه یادهایت»، «قیامت»، «دریایی»، «ای که امکان بهاری» و... در همین اشعار محدود نیز به کارگیری اوزان متنوع قابل توجه است. برای نمونه اشعار «زندگی» در بحر متدارک، «مهمان ناخوانده»، در بحر مضارع و «اندر مذمت تکلف» در بحر رمل سروده شده است. برای نمونه در شعر «حاشیه یادهایت» که در بحر مقاربان سروده شده، شاعر این گونه وزن را استعمال کرده است:

تو مثل ستاره / فعولن فعولن

پراز تارگی بودی و نور / فعولن فعولن فعولن

و در دست انگشتی بود از عشق / فعولن فعولن فعولن فعولن

و پاکیزه مثل درختی / فعولن فعولن فعولن (همان: ۱۳۱)

#### ۲-۱-۱- توازن آوایی کیفی (توازن واجی)

توازن آوایی کیفی به شیوه‌های گفته می‌شود که در آن صامت‌ها و مصوت‌ها با تناسب و هماهنگی خاصی در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند و با تکرارشان گونه‌ای توازن موسیقایی پدید می‌آورند و بر موسیقی شعر می‌افزایند. از آن‌جا که تکرار شدن صامت‌ها (هم‌خوان‌ها) و مصوت‌ها (واکه‌ها) در زبان هنجار و گفتار به طور عادی کم‌تر رخ می‌دهد، این شیوه در چارچوب فرآیند برجسته‌سازی جای می‌گیرد.

در این نوع توازن به آن دسته از تکرارهای آوایی پرداخته می‌شود که درون یک هجا تحقق می‌یابند. به عبارت دیگر توازن واجی از تکرار واحد زبانی کوچک‌تر از واژه ایجاد می‌شود. در واقع شاعر با انتخاب واژگانی که دارای واج‌های خاصی هستند به برجستگی آوایی دست می‌زند و حتی گاهی تصویری از آنچه را که قرار است به یاری واژه و تصویر بیان کند، به وسیله آنواج‌ها القا می‌کند. توازن واجی از نظر این که دارای ارزش موسیقایی باشد به هفت گروه قابل تقسیم است.

#### ۱-۲-۱- تکرار هم‌خوان آغازین

در این نوع تکرار، یک صامت (هم‌خوان) در ابتدای چندین واژه تکرار می‌شود. شمیسا برای این نوع تکرار صامت‌ها اصطلاح «هم‌حروفی» را به کار برده است. (شمیسا، ۱۳۸۱: ۷۹) برای نمونه تکرار صامت آغازین «س» در مثال‌های ذیل:

- سایه بان دست تو / سر سرایی است سبز. (هراتی، ۱۳۹۰: ۴۳)

- شالیزار، / سرت سبز و سلامت باد. (هراتی، ۱۳۹۰: ۲۵۵)

یا تکرار صامت آغازین «ش» و «غ» در نمونه‌های زیر:

- برای کشتن شب / شمشیر شب شکن برآورد (همان: ۴۵)

چنان شهاب شکفت و چنان سکوت شکست      به ذهن مرده شب، برق ارتجالی بود

(همان: ۳۴۰)

غَرَقِ غَبَارِیمِ وِ غَرِبتِ، با من بیا سمت باران صد جویبار است اینجا در انتظار من و تو

(همان: ۲۹۵)

### ۲-۲-۱-۱- تکرار واکهای

توازن واجی ممکن است از تکرار مصوت (واکه) در چند واژه ایجاد شود. شمیسا برای تکرار مصوت‌ها، اصطلاح «هم صدایی» را ذکر کرده است. (شمیسا، ۱۳۸۱: ۸۰)

تکرار مصوت بلند «ا» و مصوت کوتاه «-» در نمونه‌های ذیل:

ای مقتدای آبهای آشوب در روزگار جسارت مرداب

(هراتی، ۱۳۹۰: ۳۰)

وقتی عطش می‌بارد از ابر سترون جز نام آبی تو آوایی نداریم

(همان: ۱۵۸)

- کاش آن دم که بارن می‌آمد/ خستگی دلم را به آرامش آبی آب‌ها می‌سپردم/ کاشکی دست جادوگر آب را می‌فشردم

(همان: ۱۲۳)

تکرار مصوت «-» در نمونه‌های ذیل:

از برقِ پر فروغِ سمِ مرکبِ سحر چشم زمین ز خوابِ گران باز می‌شود

(همان: ۱۳۹)

- هم بدین سبب به رود زد / تا غبارِ تاختِ ستم‌گرانِ دهر را / در گذار آب شستشو دهد... / در فضای پاکِ چشمِ روشنت /

محو می‌شود غروب می‌کند. (همان: ۹۴)

تکرار مصوت بلند «ی» و مصوت کوتاه «-» در بیت زیر:

ای خیال تو رویای روحانی جاری آب ای سپیدارِ ستوارِ سبزِ گلستانِ محراب

(همان: ۳۰۲)

### ۳-۲-۱-۱- تکرار هم‌خوان پایانی

در این شیوه از تکرار آوایی، صامت (هم‌خوان) پایانی در چند واژه تکرار می‌شود. این نوع تکرار، به شیوه‌های مختلف از جمله به شکل قافیه در اشعار تجلی می‌یابد. برای نمونه تکرار صامت پایانی «ن» در شعرهای ذیل:

- ای از من دورتر/ مثل آسمان و زمین/ با روحی سرگردان/ در فاصله آفتاب و لجن (همان: ۱۶۵)

- با من بیا/ به نظاره هزاره آوار/ و بین/ پایان زندگی/ چقدر مستند است (همان: ۶۳)

تکرار صامت پایانی «ت» و «م» در نمونه‌های زیر:

- آرامش موقت! / می‌آیی / به غارت خلوت / و بوی عادت / با تو می‌آید. (همان: ۷۱)

چون رود امیدوارم، بی‌تابم، و بی‌قرارم / من می‌روم سوی دریا جای قرار من و تو

(همان: ۲۹۵)

- چرا که ما پشتمان/ از حضور مردم گرم است/ می‌دانیم که نخواهی ماند (همان: ۹۹)

### ۴-۲-۱-۱- تکرار واکه و هم‌خوان آغازین

در این نوع تکرار یک واکه و یک هم‌خوان در ابتدای واژه تکرار می‌شوند. این نوع تکرار کلامی باعث زیبایی دیداری و شنیداری می‌شود. برخی گونه‌های سجع متوازن در همین مقوله جای دارند.

برای نمونه تکرار صامت و مصوت آغازین در این اشعار سلمان هراتی واج‌آرایی، موسیقی و آهنگ دلنشینی را به وجود آورده است:

- باغ خیال خیابان/ آرامش خیس خود را / مدیون باران و مه بود (همان: ۱۲۴)

این سواری که به خاک افتاده است      طاقت      طایفه      طوفان      بود

(همان: ۲۷۶-۲۷۷)

بعد از آن مثل شقایق‌های سرخ      خلوتی در باغ و باران داشتم

(همان: ۱۴۶)

#### ۵-۲-۱-۱- تکرار تمامی صامت‌ها

در این شیوه از تکرار آوایی، تمامی صامت‌های هجا تکرار می‌شود. در بدیع سنتی برای این دسته از تکرارها از اصطلاح جناس اشتقاق یا اقتضاب استفاده کرده‌اند (شمیسا، ۱۳۸۱: ۶۱) در اشعار سلمان هراتی این نوع تکرار جز در یک مورد کاربرد ندارد.

- کوه‌ها سرگردان، آشفته/ و زمینش دیگر/ و زمانش دیگر/ آسمانش را خورشیدی نیست (همان: ۱۳۳-۱۳۴)

#### ۶-۲-۱-۱- تکرار واکه و هم‌خوان پایانی

در این نوع، واکه و هم‌خوان یا هم‌خوان‌های پس از آن تکرار می‌شوند. برای نمونه تکرار صامت و مصوت پایانی «ری» و موسیقی حاصل از این تکرار صامت و مصوت، شعر سلمان را کاملاً مسجع و آهنگین نموده است:

وقتی که در تصور یک کوچ / قدم می‌گذاری / در خورجینت چه داری / جز ریشه‌های معطر ایمان / و خنجری. (همان: ۵۰)

و یا نمونه‌های هم‌چون:

بسیار بود رود در آن برزخ کبود      اما دریغ! زهره دریا شدن نداشت

(همان: ۲۹۶)

ای مانده در نهان درختان و آفتاب      چون غم میان سینه‌من ماندگار شو

(همان: ۳۰۶)

ماندیم و نراندیم، نشستیم و شکستیم      رفتید و شنیدیم شهیدان خدایید

(همان: ۲۸۹)

به جز وسواس ما را همدمی نیست      غمی و غصه‌ای و ماتمی نیست

خدایا از چه من دلشاد باشم؟      که درد بی‌غمی درد کمی نیست

(همان: ۱۸۰)

#### ۷-۲-۱-۱- تکرار کامل هجایی

گاهی تکرار آوایی در سطح واج این‌گونه است که هجایی کامل در چند واژه تکرار می‌شود. مانند هجای «تند» در شعر ذیل:

باید به آن قبیله دشنام داد / که در راحت سایه نشستند / و امان شکفتن در خویش را کشتند / باید به آن طایفه پشت کرد /

که دل خورشید را شکستند. (همان : ۲۸).

یا تکرار هجای «دن» در شعر زیر که شاعر با آن به زیبایی، روزمرگی و ابتذال ناشی از آن را بیان کرده است. در واقع از این امکان زبانی برای القای مفهوم مورد نظر به شکل عالی استفاده کرده است:

این‌ها که در صف ایستاده‌اند/ به خوردن و خوابیدن معتادند/ وقتی بهانه‌ای/ برای بودن نداشته باشی/ در صف ایستادن/ خود بهانه می‌شود/ و برای زدودن خستگی بعد از صف/ ورق زدن (همان: ۷۷)

تا نفس هست و قفس هست، الهی من شوریده غزل‌خوان تو باشم

(همان: ۱۵۶)

توازن‌های واجی یاد شده از نظر موسیقایی دارای عملکرد و ارزش یکسان نیستند. به نظر می‌رسد که اگر تکرار در سطح مصوّت باشد، عملکرد موسیقایی قوی‌تری از تکرار صامت‌ها خواهد داشت و هم‌چنین تعداد تکرار صامت و مصوّت‌ها هم در توازن آوایی و موسیقایی آن تأثیر زیادی دارند؛ گویا هر چه قدر نسبت واج‌های مشابه به متباین بیشتر باشد، ارزش موسیقایی بیشتر می‌شود. (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۵۱)

به طور کلی می‌توان گفت که سلمان استفاده خاصی از واج‌ها کرده و به عنوان یک شگرد زبانی از آن‌ها بهره گرفته است. به طوری که واج‌های هم‌آهنگ در اشعار وی بسیار محسوس و چشم‌گیر است. «واج‌ها به دلیل انعطاف‌پذیری ویژه در معنا و دگرگونی‌های کارکردی که در طول شعر فارسی گرفته، همانند سایر عناصر زبان دارای نقش تعیین‌کننده‌ای است که باعث تشخیص زبان و استحکام بافت آوایی شده است.» (علی‌پور، ۱۳۷۸: ۲۰۰) سلمان هراتی به خوبی از این امکان در جهت بافت آوایی کلام خود بهره گرفته است.

## ۲-۱- توازن واژگانی

شعر آفرینش زیبایی با واژه‌ها است و یاکوبسن این آفرینش زیبایی در توالی آهنگین واژه‌ها را بر اساس ترکیب آن‌ها بر منش موازنه و تشابه در ضرب آهنگی خاص جستجو می‌کند و مانند تینانوف بر این باور است که «معنای واژگان با آواها تعدیل می‌یابد.» (احمدی، ۱۳۸۰: ۷۶) در حقیقت ترکیب سازنده تشابه میان واژگان به واژه اهمیت و تشخیص می‌بخشد و این‌گونه واژه به سادگی در مدار زبان قرار می‌گیرد؛ با روح زبان آمیخته می‌گردد و به وحدت می‌رسد.

واژگان به کار گرفته شده در شعر در ایجاد لذت و زیبایی نقش مهمی دارند. هر چند در شعر واژه خوب یا بد وجود ندارد و این خلاقیت و هنر شاعر است که با به کارگیری صحیح واژگان در موقعیت و جای مناسب در بافت کلام به آنها تشخیص و زیبایی می‌بخشد. واژه‌ها در زمره اصوات‌اند؛ برخی از آن‌ها گوش‌نوازند و برخی دیگر چنین حالتی ندارند و این هنر گوینده است که در موقعیت‌های مختلف از هرکدام به خوبی استفاده می‌کند. تکرار واژه‌ها و نسبت آن‌ها با یک‌دیگر توازنی پدید می‌آورد که موسیقی می‌آفریند. بسته به این که واژه‌های تکرار شونده در چه نقاطی از شعر قرار گیرند و چه نسبتی با هم برقرار کنند، گونه‌های مختلفی برای توازنی واژگانی می‌توان در نظر گرفت.

توازن واژگانی از تکرار دو یا چند واژه که ساختاری بزرگ‌تر از هجا دارند در سطح یک جمله (مصراع، بیت، بند و شعر) ایجاد می‌شود و به صورت هم‌گونی کامل و هم‌گونی ناقص قابل بررسی است.

منظور از هم‌گونی ناقص تشابه آوایی بخشی از دو یا چند واژه است و هم‌گونی کامل در اصل تشابه آوایی کامل میان دو یا چند عنصر دستوری می‌باشد. این امر را می‌توان در سطحی بزرگ‌تر از واژگان یعنی گروه و جمله هم لحاظ نمود.

(صفوی، ۱۳۸۳: ۲۰۸)

صناعاتی چون سجع متوازی، سجع مطرف، سجع متوازن و جناس‌هایی چون جناس مضارع، جناس ناقص، جناس مطرف، جناس مرکب، جناس زاید، جناس مذیل و آرایه‌هایی چون اشتقاق، ردالصدر الی‌العجز، رد العجز الی الصدر، ردالقافیه و قلب را می‌توان از توازن‌های واژگانی به شمار آورد؛ چرا که از هم‌گونی ناقص یا کامل توازن واژگانی به وجود آمده‌اند. در ضمن صناعات دیگری چون ترصیع، موازنه، تضمین المزدوج را نیز می‌توان در همین مقوله گنجانده؛ چرا که در اصل کاربرد سجع متوازی یا متوازن هستند که به صورت متقارن بر روی زنجیره گفتار می‌آیند. (صفوی، ۱۳۸۳: ۲۱۳)

### ۱-۲-۱- تکرار آوایی کامل یک صوت زبانی

در این شیوه یک صورت زبانی - یعنی یک واژه، عبارت یا جمله - عیناً تکرار می‌شود. این تکرار می‌تواند به طرق مختلف صورت پذیرد. از جمله: تکرار آغازین (در آغاز هر مصراع یا بیت - در آغاز مجموعه‌ای از مصراع‌ها یا ابیات)، تکرار پایانی (در پایان هر مصراع یا بیت (مقید به هم‌نشینی پس از قافیه - آزاد نسبت به قافیه)، در پایان مجموعه‌ای از مصراع‌ها یا ابیات)، تکرار میانی (بدون فاصله - با فاصله)، تکرار در آغاز و پایان یا تکرار در پایان و آغاز. چنین تکرارهای در شعر سلمان هراتی نمونه‌های فراوان دارد که به برخی از این نمونه‌های تکرار که در سطح واژه، گروه و جمله تفاق افتاده، اشاره می‌شود:

#### ۱-۲-۱-۱- تکرار آغازین

##### ۱-۲-۱-۱-۱- در آغاز هر مصراع یا بیت

شاعر گاه برخی از واژگان و عبارات را در ابتدای مصراع‌ها و بیت‌ها به گونه مرتب تکرار می‌کند که این تکرار شباهت بسیاری به ردیف آغازین دارد. برای نمونه:

- چرا امشب پشت پنجره نمی‌آیی؟ / چرا به تماشای رود نمی‌آیی؟ / چرا من تو را نمی‌شنوم / چرا برگ‌ها زنده نیستند؟ / چرا سنگ‌ها سخت شده‌اند؟ / چرا پنجره اخم دارد؟ (هراتی، ۱۳۹۰: ۱۸۹)

چگونه گویمت ای چشم‌های زیرک باغ	چگونه گویمت ای شکل واقعیت داغ
هنوز عکس تو در دست‌های دیوار است	هنوز کوچه از آن سبز سرخ سرشار است
هنوز عکس تو و خشم دیگران برجاست	به چشم‌هات، که مظلومیت در آن پیداست
تو را به خاطر آن آفتاب می‌گویم	تو را به خاطر دریا و آب می‌گویم
تو را به خاطر آن چشم‌ها که می‌سوزند	و اشک‌ها که مرا شعر تر می‌آموزند
تو را به خاطر آن یاسمن که نشکفته است	به آن غنچه که چون شعرهای ناگفته است
تو را به خاطر رویای آن سه حسرت سبز	تو را به خاطر آن روزها و صحبت سبز

(هراتی، ۱۳۹۰: ۳۱۸-۳۱۹)

- فردا/ با یک زلزله صبح می‌شود... / فردا ما آغاز می‌شویم/ فردا جنگلی از پرنده/ آسمانی از درخت/ و دریایی از خورشید خواهیم داشت/ فردا پایان بدی است/ فردا جمهموری گل محمدی است (هراتی، ۱۳۹۰: ۲۲۳)

- در شب مجرد محض/ شب بی‌زمزه/ تو را می‌شنوم... / در شب سکوت/ تو را می‌شنوم/ در شب تعجب/ در شب شگفتی / تو را می‌شنوم (هراتی، ۱۳۹۰: ۲۵۲-۲۵۳)

- پایان آن حماسه دردآلود/ شامی غریب بود/ شامی گرفته و غمناک/ دیگر همیشه شعر/ دیگر همیشه مرثیه/ در بحر اشک بود (هراتی، ۱۳۹۰: ۲۶۷)

- به مادرم گفتم:/ چرا خدیجه گریه می کند؟/ گفت: چرا گریه نکند/ چرا خدیجه گریه نکند/ در حالی که او ما را/ به اندازه دو باغ گل سرخ/ به بهار نزدیک کرده است.../ چرا خدیجه بهتر از شهلا نیست؟/ چرا خدیجه نمی داند تهران کجاست؟/ چرا خدیجه نمی تواند به زیارت امام رضا برود؟/ چرا شهلا اینقدر خاطر جمع است؟/ و چرا ابرهای نگرانی در چشم های خدیجه/ وسیع می شود/ چرا خدیجه نمی داند خمیر دندان چیست؟/ (هراتی، ۱۳۹۰: ۱۹۹-۲۰۱)

- عید، «حوّل حالنا» است/ که واجب است بفهمیم/ عید، شوقی است/ که پدرم را به مزرعه می خواند/ عید، تن پوش کهنه باباست/ که مادر آن راه قد من کوک می زند/ عید، تقاضای سبز شدن است/ یا مقلب القلوب!/ عید، سوپ ماست/ که انواع خوردنی ها در آن هست/ عید، بوتیکی است/ که انواع پوشیدنی ها در آن هست/ عید، ملودی مبارک باد است/ که من با پیانو می نوازم/ شب بخیر دوست من (هراتی، ۱۳۹۰: ۲۰۹-۲۱۰)

#### ۲-۱-۱-۲-۱-۲ در آغاز مجموعه ای از مصراع ها یا ابیات

این روش از تکرار را نوعی اعنات می توان شمرد. برای نمونه:

در شکفتن دل دغدارش	مثل یک لاله بی ادعا بود
بسته عشق بود او و لیکن	مثل پرواز در خود رها بود
مثل کوهی پر از استواری	مثل باران شب بی ریا بود
مثل امواج دریاگریزان	مثل آفاق بی انتها بود
مثل آتشفشانی پر از درد	مثل موجی سراپا صدا بود
مثل لبخند آب را می آکند	مثل اندوه در سینه ها بود
مثل فرداست در قلب ما هست	مثل آنکه دیروز در پیش ما بود

(هراتی، ۱۳۹۰: ۲۸۶-۲۸۷)

کسی که مثل درختان به باغ عادت داشت	شبیبه لاله به انبوه داغ عادت داشت
کسی که هم نفس موج های دریا بود	صداقت نفسش در نسیم پیدا بود
کسی که خرقره ای از جنس آب در برداشت	کسی که شعر مرا از ترانه می انباشت
در انتهای عطش آفتاب می نوشید	کسی که از دل او شعر آب می جوشید
کسی که از ورق سرخ گل کتابی داشت	برای پرسش و تردید ما جوابی داشت
کسی که آب شدن را در التهاب آموخت شکوه	سبز شدن را در آفتاب آموخت
کسی که شادی آن نقاب را فهمید	کسی که حيله سنگ و سراب را فهمید
کسی که با تپش مرگ زندگانی کرد	کسی که با همه جز خویش مهربانی کرد
کسی که با دل ما ارتباطی آبی داشت	هزار پنجره مضمون آفتابی داشت

(هراتی، ۱۳۹۰: ۳۱۷-۳۱۸)

- زندگی در شهر ماشینی است/ بستگی دارد به بنزین/ بستگی دارد به نفت/ زندگی در روستا اما/ بستگی دارد به اسب/ ساده و خوش رنگ/ بستگی دارد به باران/ بستگی دارد به خورشید و درخت/ بستگی دارد به فصل/ بستگی دارد به کار

## ۲-۱-۲-۱- تکرار پایانی

### ۱-۲-۱-۲-۱- مقید به هم‌نشینی پس از قافیه (ردیف)

ردیف به کلمه یا کلماتی اطلاق می‌شود که پس از قافیه و در آخر مصراع‌ها و بیت‌ها عیناً و با یک معنای یکسان تکرار می‌شود. در واقع ردیف در حوزه تکرار آوایی کامل قرار دارد، زیرا در ردیف واژه، گروه، بند و جمله تکرار می‌شود و این تکرار به صورت کامل انجام می‌گیرد و هیچ جزئی از واژه‌های تکراری تغییر نمی‌کند.

ردیف در شعر سلمان هراتی نقشی محوری دارد و در بیشتر اشعار کلاسیک وی حضور ردیف محسوس است. از بیست و سه غزل سلمان هراتی فقط سه غزل ردیف ندارد و از بیست و دو رباعی، بیست و یک مورد دارای ردیف است و از پانزده دوبیتی هشت مورد دارای ردیف است. در واقع از ۶۰ مورد شعر در قالب سستی ۴۹ مورد دارای ردیف هستند. به عبارت دیگر ۸۱ درصد اشعار سلمان هراتی مردّف‌اند و این درصد بیان‌گر توجه ویژه شاعر به تأثیر ردیف در ساختار آوایی اشعارش است. نکته‌ای که در این باره شایان ذکر است این است که هراتی در انتخاب برخی ردیف‌ها در شعرش به القا مفهوم مورد نظر بسیار کمک کرده و به نوعی می‌توان گفت که ردیفی هم‌سو با مضمون شعر انتخاب نموده است. برای نمونه در غزل «پیش از تو» سلمان هراتی از ردیف و قافیه‌هایی بهره گرفته است که به خوبی با مضمون «امام» و قیامش و خفقان دوران ستم شاهی همراه و هم‌سو می‌باشد:

پیش از تو آب معنی دریا شدن نداشت	شب مانده بود و جرأت فردا شدن نداشت
بسیار بود رود در آن برزخ کبود	اما دریغ زهره دریا شدن نداشت
در آن کویر سوخته، آن خاک بی‌بهار	حتی علف اجازه زیبا شدن نداشت
گم بود در عمق زمین شانه بهار	بی‌تو ولی زمینه پیدا شدن نداشت
دل‌ها اگرچه صاف ولی از هراس سنگ	آینه بود و میل تماشا شدن نداشت
چون عقده‌ای به بغض فرو برد حرف عشق	این عقده تا همیشه سرِ وا شدن نداشت

(هراتی، ۱۳۹۰: ۲۹۷)

سلمان هراتی گاهی از ردیف‌های طولانی نیز استفاده کرده و از این طریق بر غنای موسیقی شعر خود افزوده است. برای

نمونه:

حرف تو به شعر ناب پهلو زده است	آرامش تو به آب پهلو زده است
پیشانی‌ات از سپیده مشهورتر است	چشم تو به آفتاب پهلو زده است

(هراتی، ۱۳۹۰: ۱۶۹)

دلم تنهاست ماتم دارم امشب	دلی سرشار از غم دارم امشب
غم آمد، غصه آمد، ماتم آمد	خدا را این میان کم دارم امشب

(هراتی، ۱۳۹۰: ۱۷۸)

آنچه در باره ردیف‌های اشعار سلمان هراتی قابل بیان است، به کارگیری ردیف‌های فعلی است. در واقع از مجموع ۴۹ ردیف استفاده شده در شعر هراتی، ۴۴ مورد ردیف فعلی است. به بیان دیگر ۸۹ درصد ردیف‌های به کار گرفته شده، از نوع فعل هستند. به نوعی می‌توان نتیجه گرفت که حضور بیشتر ردیف‌های فعلی بیان‌گر تحرک و پویایی در شعر سلمان هراتی است.

## ۲-۲-۱-۱- آزاد در قیاس با قافیه

ردیف در اشعار نیمایی و سپید سلمان هراتی به شکل‌های گوناگون به کار گرفته شده است. وی در برخی مواقع مثل شعر کلاسیک در کنار قافیه از ردیف بهره گرفته است. برای نمونه:

ما ظهور عطر را ز غنچه تا به گل شد / انتظار می‌کشیم / خاک تشنه است و ما از این / خندقی به سمت جویبار می‌کشیم.  
(هراتی، ۱۳۸۸: ۹۳)

یک عبا برای شانه‌های مهربان تو / در شبان سرد / چارقی برای گام‌های پر توان تو / در هجوم درد. (همان: ۹۹)

شاعر گاهی ردیف را در برخی از اشعار نیمایی‌اش بدون قافیه می‌آورد:

آه ای دل، دل من / چرا حسرت دیدگان ترم را / تا تماشای غوغای طوفان نبردی؟ / آه آواره من، چرا ره به دریا نبردی؟  
(همان: ۱۲۲)

گاهی هم ردیف آغازی بدون قافیه می‌آید:

یک سبد ستاره چیده‌ام برای تو / یک سبد ستاره / کوزه‌ای پُر آب. (همان: ۹۸)

سلمان در اشعار سپید نیز به شگردهای مختلف از قافیه و ردیف بهره گرفته که در مقاله عناصر موسیقی آفرین در کتاب «از آسمان سبز» به زیبایی چند و چون آن واکاوی شده است. (رک. آزاد کرد محله، ۱۳۸۹: ۲۵۱)

## ۳-۲-۱-۳- تکرار میانی

### ۱-۳-۱-۳- بدون فاصله (تکریر)

تکرار یا تکریر آن است که در بیتی یا جمله‌ای یک کلمه را پشت سر هم تکرار کنند. (شمیسا، ۱۳۸۱: ۸۵) در شعر سلمان هراتی در برخی مواقع چنین تکراری را شاهد هستیم برای نمونه:

- چرا سهم عبدالله / جریب جریب زحمت است و حسرت / و سهم ناصرخان / هکتار هکتار محصول و استراحت (هراتی، ۱۳۹۰: ۲۰۱)

- از پس آدم، آدم‌ها / تمام خاک را / دنبال آب حیات دویند (هراتی، ۱۳۹۰: ۷۵-۷۶)

- و من آرام آرام / از فراز تن خود می‌ریزم / آی انبوه‌تر از ابر سپید (همان: ۲۵۹)

- زمستانی دراز را / با گریه و خون کشتیم / با دامن گل سرخ (همان: ۲۳۴)

- از جبهه / از سنگر / با پرچم / می‌دانم / می‌آیی می‌آیی / اما کی دریا دل، / دریایی؟ (همان: ۳۷۳)

این فصل فصل من و توست فصل شکوفایی ما / برخیز با گل بخوانیم اینک بهار من و تو

(همان: ۲۹۵)

بس سال‌هایی که بیهوده بیهوده بودیم / بس کوچه‌هایی که تا هیچ پیموده بودیم

(همان: ۱۱۷)

## ۲-۲-۱-۳- با فاصله

گاهی یک واژه به صورت پراکنده و با فاصله در یک بیت یا جمله تکرار می‌شود برای نمونه:

دلم گرفته از این روزها دلم تنگ است / میان و ما و رسیدن هزار فرسنگ است

(هراتی، ۱۳۹۰: ۳۰۴)

چنان شهاب شکفت و چنان سکوت شکست / به ذهن مرده شب برق ارتجالی بود

(همان: ۳۴۰)

- فصل‌ها در شهر یکسان است/ زندگی در شهر ماشینی است/ بستگی دارد به بنزین/ بستگی دارد به نفت (همان: ۳۵۶)

- تخته سیاه ما/ قلب سیاه دشمن اسلام است (همان: ۳۶۴)

- ای وطن من ای عشق/ ای ازدحام درد/ جان من از بی‌دردی/ درد می‌کند (همان: ۶۴)

- بادهایش به عطش می‌مانند/ با صدایی که صدا نیست/ تو را می‌خوانند (همان: ۱۳۴)

#### ۴-۱-۲-۱. تکرار در آغاز و پایان (رد الصدر الی العجز)

یعنی کلمه‌ی ابتدای بیتی در پایان آن بیت تکرار شود. (شمیسا، ۱۳۸۱: ۸۲) چنین تکراری در شعر سلمان زیاد نیست. در برخی مواقع نمونه‌های به چشم می‌خورد از جمله:

بهار فرصت خوبی است گل‌فشانی را / به میهمانی گل رو بهار می‌گذرد (هراتی، ۱۳۹۰: ۳۱۲)

- بهار از تبار محمد است/ و جهان/ به تدریج در قلمرو این بهار (همان: ۲۲۲)

- من اشک را گواه گرفتم/ وقتی که بودن من (همان: ۲۴۵)

#### ۵-۱-۲-۱. تکرار در آغاز و پایان (رد العجز الی الصدر)

یعنی کلمه آخر بیتی در آغاز بیت دیگر تکرار شود (شمیسا، ۱۳۸۱: ۸۲) در اشعار کلاسیک سلمان هراتی چنین تکرار دیده نمی‌شود. ولی در اشعار نیمایی و سپید مواردی از تکرار دیده می‌شود که بی‌شباهت به رد العجز الی الصدر نیست. از جمله:

- ورنه در سایه طولانی شب/ شب چه وحشتناک است (هراتی، ۱۳۹۰: ۱۳۸)

- تو وسیع هستی و آبی/ آبی و روشن/ و من لحظه‌هایی بسیار را/ در اطراف تو امیدوارم (همان: ۳۳۶)

- او نیست اما/ باغی پر از لاله و یاس/ در کوچه ماست/ در کوچه ما/ یک حجله سرخ/ از نور برپاست (همان: ۳۶۳)

- گنگ را به تبسم/ و تبسم را/ به قهقهه تبدیل می‌کنی (همان: ۷۲)

- چگونه می‌توان/ با این همه تفاوت/ بی‌تفاوت ماند (همان: ۷۸)

نمونه دیگری از تکرار واژگانی در اشعار سلمان هراتی دیده می‌شود و آن تکرار عبارت ابتدایی شعر در انتهای آن است. برای نمونه در شعر «شرح موارد احساس» در مورد ۳، عبارت آغازین «دیگران را بگذار!» است که عیناً در پایان شعر نیز تکرار شده است:

دیگران را بگذار! دل به آفتاب بسپار/ نگاه کن چگونه هر بامداد/ صبور و سربلند/ از شانه‌های خاکستری صبح بالا می‌آید/  
و ستارگان چگونه از روشنایی‌اش شرمنده می‌شود/ خاموش می‌شوند/ دیگران را بگذار! (هراتی، ۱۳۹۰: ۲۲۵)

در غزل «داغدارترین لاله» بیت مطلع چنین است:

تو از سخاوت سیال باغ می‌آیی / تو از وسیع گلستان داغ می‌آیی

شاعر بیت مقطع همان غزل را چنین آورده:

تو داغ‌ترین لاله شب پیری / که از وسیع گلستان داغ می‌آیی

(هراتی، ۱۳۹۰: ۲۹۰-۲۹۱)

هراتی شعر «کسوف دل» را با جمله پرششی «سجاده‌ام کجاست؟» شروع کرده و با همان جمله نیز شعر را به پایان برده است:

سجاده‌ام کجاست؟/ می‌خواهم از همیشه این اضطراب برخیزم/ این دل‌گرفتگی مداوم شاید/ تأثیر سایه من است/ که این سان/

گستاخ و سنگوار/ بین خدا و دلم ایستاده‌ام/ سجاده‌ام کجاست؟ (هراتی، ۱۳۹۰: ۱۰۸-۱۰۹)

### ۲-۲-۱- تکرار آوایی کامل دو صورت زبانی

تکرار آوایی کامل دو صورت زبانی به این معنی است که پایه‌های واژگانی در عین هم‌گونی و تناسب آوایی و موسیقایی و سیمایی ممکن است نوعی دوگانگی در شکل، ساخت، لفظ، معنا و چینش واج‌ها داشته باشند. (آقا حسینی و زارع، ۱۳۹۰: ۱۱۷) از میان انواع جناس، جناس تام، جناس مرکب و جناس لفظ در چهارچوب صناعات حاصل از تکرار آوایی کامل به دو صورت زبانی قابل بررسی‌اند. (صفوی، ۱۳۸۳: ۲۸۱) در شعر سلمان هراتی نمونه‌های از جناس تام دیده می‌شود:

تو را ای عشق من شفاف دیدم      تو را چون چشمه‌های صاف دیدم  
به دنبال تو گشتم پیر گشتم      تو را در پشت کوه قاف دیدم

(هراتی، ۱۳۹۰: ۱۷۸)

در سینه‌ام دوباره غمی جان گرفته است      امشب دلم به یاد شهیدان گرفته است

(همان: ۱۴۹)

بالای تو مثل سرو آزاد افتاد      تصویری از آن حماسه در یاد افتاد  
در حنجره گرفته صبح غریب      تا افتادی هزار فریاد افتاد

(همان: ۱۶۶)

### ۳-۲-۱- تکرار آوایی ناقص دو صورت زبانی

در این شیوه واژه‌هایی تکرار می‌شوند که عیناً مثل یک‌دیگر نیستند اما از نظر آوایی و تلفظ شباهت‌هایی با هم دارند. قافیه، سجع و برخی از انواع جناس را می‌توان در این مقوله بررسی کرد.

#### ۱-۲-۳-۱- قافیه

قافیه، آخرین کلمه مصرع یا بیت است که در هجای پایانی آن مصوتی بلند یا مصوت و صامتی تکرار شده باشد و تکرار همین واج‌ها موجب موسیقی کلام می‌شود. (خلیلی جهان‌تغ، ۱۳۸۰: ۹۳) به نوعی قافیه تکرار ناقص آوایی است که در آن فقط یک یا چند واج کلمات هم‌قافیه تکرار می‌شود. اساس شعر کلاسیک فارسی بر قافیه است و همین مقوله هم در اشعار سستی سلمان هراتی نمایان است و چندان نوآوری در به کارگیری قافیه به چشم نمی‌خورد. شاید تنها نکته‌ای که شایان توجه است وجود «ردالقافیه» در اشعار هراتی است. ردالقافیه آن است که قافیه مصرع اول را در مصرع چهارم تکرار کنند، به طوری که موجب حسن کلام باشد. هرچند برخی نویسندگان این ارایه را مخصوص قصیده و غزل ذکر کرده‌اند اما وحیدیان کامیار این صنعت را در رباعی و دوبیتی زیبا می‌داند. «زیرا تکرار برمبنای قرینه‌سازی است به این صورت که قافیه مصرع اول در مصرع آخر تکرار می‌شود این تکرار چون به صورت قرینه است و یادآور قافیه آغاز شعر از نظر موسیقی خالی از لطف نیست به ویژه که به شعر وحدت نیز می‌بخشد.» (کاردگر، ۱۳۸۸: ۲۶۵) در شعر سلمان هم در غزل و هم در رباعی و دوبیتی این نوع تکرار دیده می‌شود:

بی‌تو هوای خانه ما سرد می‌شود      برگ درخت باور ما زرد می‌شود  
شب بی‌تو روی صبح نمی‌بیند ای دریغ      خورشید بی‌تو منجمد و سرد می‌شود

(هراتی، ۱۳۹۰: ۲۹۸)

تو از سخاوت سیال باغ می‌آیی      تو از وسیع گلستان داغ می‌آیی

تو آن پرنده این آسمان سرسبزی که با بهار به ترمیم باغ می‌آیی

(همان: ۲۹۰)

دلم گرفته از این روزها دلم تنگ است  
مرا گشایش چندین دریچه کافی نیست  
میان ما و رسیدن هزار فرسنگ است  
هزار عرصه برای پریدنم تنگ است

(همان: ۳۰۴)

در سینه‌ام دوباره غمی جان گرفته است  
تا لحظه‌های پیش دلم گور سرد بود  
امشب دلم به اد شهیدان گرفته است  
اینک به یمن یاد شما جان گرفته است

(همان: ۱۴۹)

## ۲-۳-۲-۱- سجع

روش تسجیع یکی از روش‌هایی است که با اعمال آن، در سطح دو یا چند کلمه (یک جمله) یا در سطح دو یا چند جمله (کلام) موسیقی و هماهنگی به وجود می‌آید و یا موسیقی کلام افزونی می‌یابد. مدار بحث تسجیع، دو نکته تساوی یا عدم تساوی هجاها و هم‌سانی یا عدم هم‌سانی آخرین واک اصلی کلمه است. (شمیسا، ۱۳۸۱: ۳۵) سجع بر سه نوع است: سجع متوازی، سجع متوازن، سجع مطرف

### ۱-۲-۳-۲-۱- سجع متوازی

آن است که کلمات در وزن و حرف روی هر دو مطابق باشند (همایی، ۱۳۷۱: ۴۲) در اشعار سلمان هراتی این گونه سجع فراوان به چشم می‌خورد برای نمونه:

- او به جز یک روح معصوم/ او به جز یک دل مظلوم هیچ ندارد (هراتی، ۱۳۹۰: ۱۰۵)
- آرامش موقت! می‌آیی/ به غارت خلوت/ و بوی عادت (همان: ۷۱)
- چرا سهم عبدالله/ جریب جریب زحمت است و حسرت (همان: ۲۰۱)
- در نماز و نیازش خدا بود/ دستهایش به رنگ دعا بود (همان: ۲۸۶)

### ۲-۳-۲-۲- سجع متوازن

آن است که کلمات قرینه در وزن یکی و در حرف روی مختلف باشند. (همایی، ۱۳۷۱: ۴۳، شمیسا، ۱۳۸۱: ۴۰). صفوی در اظهار نظری جالب و در عین حال عجیب معتقد است: «نمونه‌های سجع متوازن آنقدر متنوع و قلمرو این صنعت آنقدر بی در و پیکر است که حتی صورتهایی چون «میز و دوغ» را نیز می‌تواند شامل شود که دست کم از نظر شمّ زبانی نگارنده این سطور فاقد ارزش موسیقایی است.» (صفوی، ۱۳۸۳: ۲۷۷-۲۷۹). سجع متوازن اگر شامل تکرار آوایی نباشد، در ایجاد تناسب موسیقایی اضافه بر وزن ناتوان است؛ ولی اگر به دلیل تکرارهای واجی، توازنی آوایی در آن به وجود آمده باشد، در چهارچوب توازن‌های آوایی قابل بررسی است. (همان) در شعر سلمان نمونه‌های زیادی از این نوع سجع دیده می‌شود:

- انتظار سهم ماست/ اعتراض نیز/ ما ظهور نور را به انتظار/ با طلوع هر سپیده آه می‌کشیم (هراتی، ۱۳۹۰: ۱۱۹)

### ۳-۲-۳-۲-۱- سجع مطرف

آن است که الفاظ در حرف روی یکی و در وزن مختلف باشند. (همایی، ۱۳۷۱: ۴۲) به عبارتی هرگاه پایه‌های سجع در واج‌های آخر یکسان باشند ولی هم وزن نباشند به آن سجع مطرف می‌گویند. در شعر سلمان هراتی فراوان این سجع مورد

استفاده قرار گرفته و شاید یکی از علل گوشنواز بودن اشعار هراتی بالا بودن بسامد چنین سجعی باشد. برای نمونه:

با این نسیم سحرخیز برخیز اگر جان سپردیم در باغ می ماند ای دوست گل یادگار من و تو

(هراتی، ۱۳۹۰: ۲۹۵)

تو مشکل دل ما را به آبها گفتی تو مثل نور به نشر چراغ می آیی

(همان: ۲۹۱)

- خیمه‌ها او را به یاد آب و التهاب می‌اندازند/ و بلا تکلیفی رقیه (س) را تداعی می‌کنند (همان: ۱۰۷)

- نه تو و نه من نمی‌دانم/ فراتر از دانایی‌اند، روشنایی‌اند (همان: ۱۱۶)

- ما ظهور عطر را زغنچه تا به گل شدن/ انتظار می‌کشیم (همان: ۱۲۰)

- اینجا منم و شب و درونی خالی/ ای کاش که در بساط ما آهی بود (همان: ۱۷۴)

- باید از خانه دل/ گرد پریشانی رُفت/ نفس نحس شب پیش/ فرو مرد به آواز خروس (همان: ۲۷۳)

### ۳-۲-۱- ترصیع

به هماهنگ کردن دو یا چند جمله به وسیله تقابل سجع‌های متوازی ترصیع می‌گویند. از آنجا که در شعر به علت رعایت قافیه، همه کلمات دو قرینه را نمی‌توان به صورت سجع متوازی آورد بر اساس غلبه سجع متوازی، بیت را مرصع می‌گویند. (کاردگر، ۱۳۸۸: ۱۰۰) در شعر سلمان هراتی جز چند نمونه ترصیع چندان به چشم نمی‌خورد:

- مادرم گفت: / ای کاش گرگ‌ها مرا می‌بردند/ ای کاش گرگ‌ها مرا می‌خوردند (هراتی، ۱۳۹۰: ۱۱۱)

- میزبانان موافق/ میزبانان منافق/ نان بیعت را تبلیغ می‌کنند. (همان: ۲۷)

### ۴-۲-۱- موازنه

آن است که در قرینه‌های نظم یا نثر از اول تا آخر، کلماتی بیاورند که هر کدام با قرینه خود در وزن یکی و در حرف روی مختلف باشند (همایی، ۱۳۷۱: ۴۴) در شعر سلمان هراتی موازنه در برخی موارد استفاده شده است برای نمونه:

باغ‌ها از نام تو سرشار باغبان با یاد تو بیدار

(هراتی، ۱۳۹۰: ۱۶۲)

ساده می‌آیی، چنان باران ساده می‌روی، گل ریحان

(همان: ۱۶۲)

تو از سخاوت سیال باغ می‌آیی تو از وسیع گلستان داغ می‌آیی

(همان: ۲۹۰)

باد باید شد و از صحرا رفت رود باید شد و تا دریا خواند

(همان: ۲۷۳)

سبزند که از هوای باغ آمده‌اند سرخند که از کویر داغ آمده‌اند

(همان: ۳۲۰)

### ۵-۲-۱- جناس

روش تجنیس یا جناس یا هنجنس‌سازی یکی از روش‌هایی است که در سطح کلمات یا جملات، هماهنگی و موسیقی به وجود می‌آورد و یا موسیقی کلام را افزون می‌کند. این روش مبتنی بر نزدیکی هرچه بیشتر واک‌هاست به طوری که کلمات

هم جنس به نظر آیند یا هم جنس بودن آنها به ذهن متبادر شود. (شمیسا، ۱۳۸۱: ۵۳) جناس دارای اقسام گوناگون است که از بین آنها جناس های مضارع، زائد، قلب و ناقص در حیطه تکرار آوایی ناقص به دو صورت زبانی قابل بررسی است.

#### ۱-۲-۳-۵-۱- جناس مضارع و لاحق

در این نوع جناس اختلاف دو کلمه در صامت آغازین یا میانی است. اگر آهنگ تلفظ حروف اختلافی به یکدیگر نزدیک (قریب‌المخرج) باشد به جناس مضارع و اگر بعید‌المخرج باشد به آن جناس لاحق گویند. (همایی، ۱۳۷۱: ۵۶) در شعر هراتی این گونه جناس فراوان به کارگرفته است برای نمونه:

- نگاهت می‌کنم/ از دیروز وسیع تر شده‌ای/ چشم بدت دور- آنجا که عطر تو نیست- چیست؟ (هراتی، ۱۳۹۰: ۲۱۹)
- بیا دوباره نگیریم فاصله را/ که روی شانه گل جای پای باران است (همان: ۲۸۵)
- غنچه‌های نرگس این زمان/ به ناز باز می‌شوند. (همان: ۱۲۰)
- برزبرگر قدیمی این دشت/ وقتی که کشت را به خطر دید (همان: ۱۴۲)
- تا نفس هست و قفس هست الهی/ من شوریده غزل‌خوان تو باشم (همان: ۱۵۶)
- لطفاً لطفتان را/ به نفتالین بیالایید/ و در جای خنک و خشک نگه‌داری کنید (همان: ۹۲)
- یک شاخه گل محمدی/ با شدتی شگفت/ در برودت سینا شکفت (همان: ۲۴۶)

#### ۲-۳-۵-۱-۲- جناس زائد

آن است که یکی از کلمات متجانس را حرفی بر دیگری زیادت باشد. (همایی، ۱۳۷۱: ۵۱) جناس زائد بر سه نوع است:

#### ۱-۲-۳-۵-۲-۱- جناس زائد (مطرف)

در صورتی است که واک یا واک‌های اضافه در آغاز کلمه باشد. در شعر سلمان نمونه‌های زیادی از این نوع جناس به چشم می‌خورد:

- مگر قرار نیست او نقش رنج را/ از آرنج‌مان پاک کند (هراتی، ۱۳۹۰: ۱۰۳)
- شاخه‌ها برخاستند از جا/ با سرود رود، با دریا (همان: ۳۴۳)
- کاش می‌شد که پریشان تو باشم/ یا نباشم یا از آن تو باشم (همان: ۱۵۵)
- وقتی به من رسید/ لختی درنگ کرد/ آنگاه با نگاه/ مقداری آفتاب به من بخشید (همان: ۲۸۲)

#### ۲-۳-۵-۲-۲- جناس زائد (وسط)

- در صورتی است که واک یا واک‌های اضافه در یکی از کلمات متجانس در وسط باشد. برای نمونه:
- درخت زرد خویش را درید/ و تکان تازه‌ای به خویش داد/ هم بدین سبب به رود زد (همان: ۱۱۸)
- باید از خانه گریخت/ باد باید شد و از صحرا رفت (همان: ۲۷۳)
- ای روشنی تمام، تا ظهر ظهور/ چون صبح به آفتاب دل می‌بندم (همان: ۳۲۱)
- وای، این جنگل ز پای افتاد هیچ باغی بر نداد ای داد

(همان: ۳۴۲)

#### ۳-۲-۳-۵-۲-۳- جناس زائد (مذیل)

- در صورتی است که واک یا واک‌های اضافه در یکی از کلمات متجانس در آخر باشد. برای نمونه:
- گاهی که گاه رویش گل بود/ دیدیم وای تیشه به سر خورد (همان: ۱۴۳)

گم بود در عمیق زمین شانه بهار      هیچ بی تو ولی زمینه پیدا شدن نداشت

(همان: ۲۹۶)

شیی که مرگ می‌آید به قصد کوچه عشق      چو بال شوق ز بالای ما می‌آویزی

(همان: ۱۶۰)

### ۳-۵-۳-۱- جناس قلب یا مقلوب

در صورتی که اختلاف در توزیع واژه‌های مشترک باشد به آن جناس قلب گویند (شمیسا، ۱۳۸۱: ۷۰) به بیان دیگر آوردن الفاظی است که حروف آنها مقلوب یکدیگر باشد. و این امر چون در بعض حروف اتفاق بیافتد، آن را قلب بعض گویند. و چون قلب در تمام حروف دو کلمه واقع شده باشد، آن را قلب کل می‌نامند. (همایی، ۱۳۷۱: ۶۵) در شعر سلمان هراتی این نوع جناس جز در چند مورد زیاد به کار رفته است:

ز دور آبی دریای عشق پیدا شد      چون رود زمزمه کردیم و یک نفس رفتیم

(هراتی، ۱۳۹۰: ۳۰۰)

- آنگاه با نگاه/ مقداری آفتاب به من بخشید/ ناگاه ژان میان/ یک چشم مهربان (همان: ۲۸۲)

- از کوه‌های سبز/ از راه‌های دور/ از روی رودها/ از دره‌های نور (همان: ۳۷۸)

- بی‌تاب نظیر جوشش چشمه دور/ این رود به جستجوی دریا می‌رفت (همان: ۱۷۱)

### ۳-۱- توازن نحوی

توازن نحوی توازنی است که از تکرار ساخت‌های نحوی در داخل جمله به وجود می‌آید. در واقع توازن نحوی عبارت است از «تکرار شکل دستوری واحد به همراه شکل آوایی واحد» (آقا حسینی و زارع، ۱۳۸۹: ۱۲۳) باید به این نکته توجه داشت که توازن نحوی متضمن تکرار آوایی نیست، هر چند در برخی مواقع شاعر به هنگام پدید آوردن توازن نحوی از تکرار آوای نیز سود می‌جوید. اصطلاح ساخت در زبان‌شناسی از معانی متعددی برخوردار است، ولی در اینجا صرفاً در معنی آرایش عناصر دستوری سازنده جمله در مرتبه واژگان به کار برده شده است. (صفوی، ۱۳۸۳: ۲۲۰). تکرار ساخت‌های نحوی به دو صورت هم‌نشین‌سازی و جانشین‌سازی نقشی می‌باشد.

### ۳-۱-۱- هم‌نشین‌سازی نقشی

هم‌چنان که می‌دانیم عناصر سازنده جمله از واژه‌هایی به وجود آمده‌اند که هر کدام از آنها در ساخت جمله در کنار هم‌دیگر، یک نقش را پذیرفته‌اند. گاهی ممکن است تکرار نقشی صورت پذیرد و واژه‌هایی در جمله یک نقش را بپذیرند و این نقش تکرار شود و گاهی امکان دارد جمله یا جملاتی هم نقش در کلام تکرار شوند که این شگرد را «هم‌نشین‌سازی نقشی» می‌گویند. در برخی اشعار سلمان هراتی هم‌نشین‌سازی نقشی دیده می‌شود برای نمونه:

- دوست دارم تو را / آن گونه که عشق را / دریا را / آفتاب را. (هراتی، ۱۳۹۰: ۱۷)

- بگذار گریه کنم / برای انسان ۱۳۵ / انسان نیم دایره / انسان لوزی / انسان کج و معوج / انسان واژگون / و انسانی که / در بزرگداشت جنایت هورا می‌کشد. (همان: ۱۴).

- و باغ را / و چراغ را / با دم هرز خویش / مسموم می‌دارد / طوفان را رها کن / و اسب آشوب را / افسار بگسل. (همان: ۲۵)

- اینجا درخت و آب/ پرنده و آفتاب/ و میلیون‌ها دست/ آسمان را آکنده‌اند (هراتی، ۱۳۹۰: ۲۴۹)

- ای زخمی ملامت خودخواهان/ خاتون رنج/ بانوی عاطفه/ بانوی خوب/ تو از قبیله گمنامان بودی (همان: ۳۲۹)

شایان ذکر است که در برخی مواقع سلمان در اشعار کلاسیک، نیمایی و سپید خود ساخت‌های نحوی مشابه را تکرار کرده است. برای نمونه در بیت زیر ساخت نحوی «متمم + مفعول + مضاف‌الیه + فعل» در هر دو مصراع عیناً تکرار شده است. ضمن این که ساختمان گروه‌های فعلی و اسمی که متمم و مفعول واقع شده‌اند، مشابه است:

با درد، شبِ دروغ را سر کردند در خون، دلِ باغ را شناور کردند

(همان: ۳۲۰)

در بیت زیر علاوه بر تکرار فعل «بیا» در آغاز هر دو مصراع، شاعر ساخت نحوی «فعل + متمم + متمم + فعل» عیناً تکرار کرده است:

بیا با موج با دریا بخوانیم بیا چون باد در صحرا بخوانیم

(همان: ۳۹۲)

## ۲-۳-۱- جانشین‌سازی نقشی

گاهی با جا به جایی نقش عناصر سازنده یک جمله و تکرار آن، جمله‌ای جدید پدید می‌آید که با جمله نخست در توازن نحوی قرار می‌گیرد، به این شگرد از توازن و تکرار «جانشین‌سازی نقشی» می‌گویند. به نوعی در این شیوه شاهد تکرار واژگانی نیز هستیم. شاید بتوان آرایه‌های هم‌چون طرد و عکس و تقسیم را در این مقوله بررسی کرد. در شعر سلمان هراتی برخی مواقع شاهد چنین شگرد کلامی هستیم برای نمونه:

- خورشید چشم توست، چشمان تو خورشید (همان: ۱۲۱).

- این جا همه امام را دوست دارند/ و امام همه را دوست دارد (هراتی، ۱۳۹۰: ۲۵۰)

- ای رویین تن متواضع/ ای متواضع رویین تن (همان: ۲۲)

- یاران به سوگ تو، نه/ به سوگ توده مردم نشسته‌اند/ مردم به سوگ تو، نه/ به جشن شهادت نشسته‌اند (همان: ۲۴۳)

- جنگل به حد شرافت تو زیباست/ و تو به اندازه زیبایی جنگل/ مردی (همان: ۴۷)

## ۲- تکرار پایه ساختار آوایی

تکرار در ادبیات و به خصوص در شعر نقش بسزایی دارد و در صورت کاربرد مناسب می‌تواند بر جنبه زیبایی‌شناسیک و هنری اثر تأثیرگذار باشد؛ «تکرارهای هنری تکرارهایی است که در ساختمان شعر نقش خلاق دارند و با این که لازمه تکرار ابتدال است و ابتدال در هنر، تأثیر گونه‌هایی از تکرار در ترکیب یک اثر هنری گاه تا بدان پایه است که در مرکز خلاقیت هنری گوینده قرار می‌گیرد.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۴۰۸)

نگاهی به ساختار آوایی و ارکان تشکیل دهنده آن در شعر سلمان هراتی بیان‌گر آن است که این ساختار بر پایه عنصر تکرار شکل گرفته است؛ تکرار واج، هجا، واژه، گروه، جمله و... در اشعار هراتی به روش‌های مختلف به طور برجسته مشاهده می‌شود که شاعر در راستای ساختمان نمودن و موسیقایی کردن شعر خود از آن بهره گرفته است. «به ضرورت محتوا و صورت شعر گاهی با تکرار کلمات و گاه با موسیقی درونی مواجه خواهیم شد که تکرار کلمات را می‌توان از روش‌های جا افتاده هراتی دانست. این عمل در بعضی از اشعار به انتقال مضامین کمک می‌کند و در اکثر موارد، جهت یادآوری و اشاره آمده است که تا

حدودی این روش، نسبتی با شعر روایی برقرار می‌کند.» (زادعباس، ۱۳۹۰: ۳۶۸) برای نمونه:

- قلب تو ای پستونشین حقیر/ قلب تو مثل سکه‌های زمان طاغوت است/ یک روی آن به عکس شاه مزین است/ و روی

دیگر آن عکس یک شغال/ تو تلفیقی از شاه و شغالی / این سکه دیگر رایج نیست (هراتی، ۱۳۹۰: ۹۹)

- من پیش از این دریچه/ چشم به راه بهارم/ می‌دانم/ سبزتر از جنگل/ هیچ وسعتی بهار را نسرود/ و سرخ‌تر از شهید/ هیچ

دستی در بهار / گلی نکاشت/... بودن ضرورتی است / چنان که زمستان / و مرگ ضروری‌تر / آن‌سان که بهار / بهار آمده است

/ چه گلی بر سر خویش زده‌ای / ای سرگردان / اگر به مرگ اعتماد کنی / معاد جاذبه‌ای است / که تو را بر می‌انگیزاند/ سبزتر

از هزار بهار (همان: ۵۶-۶۰)

## نتیجه

در بررسی اشعار سلمان هراتی به خوبی نمایان است که وی به ساختار آوایی کلام توجه داشته و انواع مختلف توازن آوایی، واژگانی و نحوی را در شعر خود مد نظر قرار داده است و برای تقویت و موسیقایی نمودن اشعار خود به زیبایی از عوامل و عناصر درون زبانی بهره جسته است.

در شعر سلمان هراتی واج آرایی و تناسب حروف مهم ترین عنصر تأمین کننده موسیقی درونی و از عوامل مؤثر در افزایش موسیقی و زیبایی شعر است. او با تکرار واج‌ها علاوه بر ایجاد موسیقی، در پی انتقال پیام و مفاهیم نیز است. هم نوایی واج‌ها با موضوع و استفاده از موسیقی در خدمت مضمون کاری است که سلمان به خوبی از عهده آن برآمده است.

هراتی با به کارگیری گونه‌های مختلف تکرار در سطح واج، هجا، واژه، گروه و جمله تلاش کرده است موسیقی شعرش را تقویت کند. تکرار در شعر وی یکی از شگردهای زیبایی آفرین در کلام محسوب شده که بین فرم و معنا وحدت ایجاد کرده و به عنوان عامل اصلی شکل دهنده توازن، تحرک، پویایی و خوش‌آهنگی، گوش‌نوازی بی‌نظیری را در کلام ایجاد نموده است.

در سطح توازن آوایی کمی، شعر سلمان هراتی مشتمل بر اوزان مختلف و متنوع عروضی است که با متناسب با مضمون و مفهوم مورد نظر به کارگرفته است. در سطح توازن آوایی کیفی نیز شعر سلمان آکنده از تکرار انواع صامت‌ها و مصوت‌هایی است که در غنی‌سازی موسیقی کلام نقش برجسته‌ای دارند. در حوزه توازن واژگانی شاهد به کارگیری انواع تکرارها در سطح واژه و گروه و جمله هستیم و این تکرارها به صورت تکرار آغازین، تکرار میانی و تکرار پایانی نمود یافته است. هم‌چنین سلمان از انواع جناس‌ها و سجع‌ها و آرایه‌های لفظی برای تحکیم ساختار آوایی و افزایش موسیقی کلام استفاده کرده است. گاهی هدف سلمان از تکرار تأکید و گاهی برای برقراری انسجام و هماهنگی میان اجزای کلام است.

## منابع و مأخذ

- ۱- آزادکرد محله، رقیه. «عناصر موسیقی آفرین در کتاب «از آسمان سبز» جهان قرآن مصور است: مجموعه مقالات اولین همایش سراسری سلمان هراتی» تنکابن: انتشارات نوین پویا، ۱۳۸۹.
- ۲- آقاحسینی، حسین؛ زارع، زینب. تحلیل زیباشناختی ساختار آوایی شعر احمد عزیزی. فصلنامه زبان و ادب پارسی، شماره ۴۴: صص ۱۰۱-۱۲۷، ۱۳۹۰.
- ۳- احمدی، بابک. ساختار و تأویل متن. تهران: مرکز، چاپ پنجم، ۱۳۸۰.
- ۴- خلیلی جهان‌تیغ، مریم. سیب باغ جان (جستاری در ترفندها و تمهیدات هنری غزل مولانا). تهران: سخن، ۱۳۸۰.
- ۵- روحانی، مسعود؛ عنایتی قادیکیایی، محمد. تحلیل زیباشناختی ساختار آوایی شعر قیصر امین‌پور. فصلنامه زبان و ادبیات فارسی، سال ۲۰، شماره ۷۳. صص: ۹۹-۱۲۸، ۱۳۹۱.
- ۶- روحانی، مسعود. نگاهی زیباشناختی به ساختار آوایی شعر محمد رضا شفیعی کدکنی (بررسی جموعه شعر هزاره دوم آهوی کوهی). فصلنامه پژوهش‌های ادبی و بلاغی، سال چهارم، شماره سیزده: صص ۲۰-۴۲، ۱۳۹۴.
- ۷- زاد عباس، سلیمان. نقد، بررسی و تحلیل زندگی و شعر سلمان هراتی. مجموعه مقالات همایش کشوری افسانه: نقد و تحلیل شعر معاصر ایران از نیما تا امروز، به کوشش علی اکبر کمالی‌نهاد، تهران: فرتاب، ۱۳۹۰.
- ۸- شفیعی کدکنی، محمدرضا. موسیقی شعر. تهران: آگاه، چاپ دوم، ۱۳۶۸.
- ۹- شمیسا، سیروس. نگاهی تازه به بدیع. تهران: فردوس، چاپ سیزدهم، ۱۳۸۱.
- ۱۰- صفوی، کورش. از زبان‌شناسی به ادبیات. ج ۱، تهران: سوره مهر، چاپ سوم، ۱۳۸۳.
- ۱۱- صهبا، فروغ. مبانی زیباشناسی شعر. مجله علوم انسانی و اجتماعی دانشگاه شیراز، دوره ۲۲، شماره ۳ (پیاپی ۴۴): صص ۹۰-۱۰۹،

۱۳۸۴.

۱۲- علی پور، مصطفی ساختار زبان شعر امروز. تهران: فردوس، ۱۳۷۸.

۱۳- کاردگر، یحیی. فن بدیع در زبان فارسی (بررسی تاریخی - تحلیلی صنایع بدیعی از آغاز تا امروز. تهران: فراسخن، ۱۳۸۸.

۱۴- ناتل خانلری، پرویز. وزن شعر فارسی. تهران: بنیاد فرهنگ ایران، چاپ اول، ۱۳۴۵.

۱۵- وحیدیان کامیار، تقی. وزن و قافیه شعر فارسی. تهران: نشر دانشگاهی، چاپ دوم، ۱۳۸۵.

۱۶- هراتی، سلمان. مجموعه کامل شعرهای سلمان هراتی. تهران: دفتر شعر جوان، چاپ چهارم، ۱۳۹۰.

۱۷- همایی، جلال‌الدین. فنون بلاغت و صناعات ادبی. تهران: موسسه نشرهما، چاپ هشتم، ۱۳۷۱.