بررسی شگردهای هنری سلمان هراتی در هماهنگ کردن موسیقی شعر با محتوا

فریبا مرندی[1]

فرهاد فلاحت خواه[2]*

لیلا عدل پرور[3]

چکیده[4]

سلمان هراتی بی‌گمان یکی از جریان‌سازان شعر انقلاب و از چهره‌های ممتاز شعر متعهد و آرمانگرا است. سلمان هراتی، با وجود تعهد به مفاهیم شعر دفاع مقدس و درج مقولاتی مانند شهادت‌طلبی، ایثار، گذشتن از جان و مال در راه وطن و برخی مفاهیم عرفانی، به فرم شعر بی‌اعتنا نبوده و در این حوزه نیز صاحب نوآوری است. یکی از مهم‌ترین جلوه‌های فرم در اثر ادبی موسیقی کلام است. در بررسی اشعار سلمان هراتی می‌توان گفت او به ساختار آوایی کلام توجه داشته و کاربرد انواع مختلف توازن آوایی، واژگانی و نحوی را در شعر مد نظر داشته است. او برای تقویت و موسیقایی نمودن اشعار خود، از عوامل و عناصر درون‌زبانی بهره گرفته است. در شعر سلمان هراتی، واج‌آرایی و تناسب حروف مهم‌ترین عنصر ایجادکنندهٔ موسیقی درونی و از عوامل مؤثر در افزایش موسیقی و زیبایی شعر است. او با تکرار واج‌ها علاوه‌بر ایجاد موسیقی، در پی انتقال پیام و مفاهیم نیز است. هم‌نوایی واج‌ها با موضوع و استفاده از موسیقی در خدمت مضمون‌کاری است که سلمان به‌خوبی از عهدهٔ آن برآمده است. هراتی با به‌کارگیری گونه‌های مختلف تکرار در سطح واج، هجا، واژه، گروه و جمله تلاش کرده موسیقی شعرش را تقویت کند. در واقع، تکرار از دیگر شگردهای شعر سلمان هراتی است که بین فرم و معنا نوعی وحدت و یکپارچگی ایجاد کرده و عامل اصلیِ ایجادِ توازن، تحرک، پویایی و خوش‌آهنگی، گوش‌نوازی شعر سلمان هراتی است.

کلیدواژه‌ها: سلمان هراتی، موسیقی شعر، نظام آوایی، تصویر.

---

[1] دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی،واحد خوی،دانشگاه آزاد اسلامی ، خوی ،ایران. Marandifariba9@gmail.com

[2] استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی،واحد خوی،دانشگاه آزاد اسلامی، خوی ،ایران.(نویسنده مسؤول) farhadfalahati@gmail.com

[3] استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی،واحد خوی،دانشگاه آزاد اسلامی، خوی ،ایران.adlparvar12@gmail.com

تاریخ ارسال ۱۴۰۳/۱۰/۲۴ تاریخ پذیرش ۱۴۰۳/۱۱/۳۰

مقدمه

استاد شفیعی‌کدکنی معتقد است: شعر حادثه‌ای است که در زبان روی می‌دهد و در حقیت گویندهٔ 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.(ر.ک: شفیعی کدکنی: ۱۳۸۹: ۳)

فرمالیست‌ها در زبان قائل به دو کاربرد روزمره و عادی و فرایند برجسته‌سازی در آن بودند. کاربرد تکراری زبان، به استفادهٔ روزمره از عناصر زبان، برای بیان و انتقال مفاهیم بدون اینکه جلب توجه کند، مربوط است؛ اما فرایند برجسته‌سازی به‌کارگیری عناصر زبانی را شامل می‌شود، به‌گونه‌ای که جلب توجه کند و غیرمتعارف باشد و زبان را از حالت روزمرگی و تکراری خارج کند. (ر.ک: صفوی، ۱۳۸۳: ۴۰) شاعر با افزودن وزن، قافیه، ردیف و انواع تناسبات‌آوایی در میان کلام، قواعدی را به زبان هنجار می‌افزاید و از این طریق توجه مخاطب را جلب می‌کند.

برجسته‌سازی عبارت است از به‌کارگیری عناصر زبان به‌گونه‌ای که شیوهٔ بیان جلب توجه کند و غیرمتعارف باشد. این موضوع هنگامی رخ می‌دهد که یک عنصر زبانی بر خلاف معمول به کار رود و توجه مخاطبان را به خود جلب کند. ازنظر لیچ برجسته‌سازی به دو شکل امکان‌پذیر است؛ نخست آنکه در قواعد حاکم بر زبان خودکار انحراف صورت پذیرد و دوم آنکه قواعدی بر قواعد حاکم بر زبان خودکار افزوده شود. بدین ترتیب برجسته‌سازی از طریق دو شیوهٔ «هنجارگریزی» و «قاعده-افزایی» تجلی می‌یابد. (ر.ک: صفوی: ۴۳) انواع مختلف هنجارگریزی عبارت‌اند 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. به‌نوعی می‌توان بیان داشت که فرایند 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 قاعده افزایی می‌باشد که در سطوح توازن آوایی، توازن نحوی (دستوری) و توازن واژگانی قابل بحث است و به‌نوعی 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.

روش پژوهش

پس‌از بررسی‌های اولیهٔ مسألهٔ پژوهش، پیشینهٔ آن و همچنین مطالعهٔ انواع روش‌های پژوهش در علوم انسانی، روش توصیفی و تحلیلی مناسب این پژوهش شناخته شد. در تشریح روش توصیفی باید گفت که در تحقیق توصیفی محقق به دنبال چگونه بودن و چیستی و ماهیت کلیت موضوع و بعضاً اجزا و جوانب موضوع است و پژوهشگر در پی آن است که پدیدهٔ متغیر با مطالب چگونه است و به تعبیر دیگر این تحقیق وضع موجود را بررسی می‌کند و به توصیف منظم و نظام‌دار وضعیت فعلی موضوع می‌پردازد ویژگی‌های آن مطالعه و در صورت نیاز ارتباط بین متغیرها را بررسی می‌کند.

۱ ـ ساختار آوایی

ساختار آوایی یکی از ساختارهای عمدهٔ زبان ادبی است که این نوع ساختار حاصل ترکیب و هماهنگی در واک‌ها، 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. ساختار آوا براساس 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 او لایهٔ آوایی شعر را کم‌اهمیت جلوه می‌دهد و آن را عارضهٔ ظاهری و تصادفی شعر می‌خواند و بر آن است که سطح زیبایی‌شناختی ادبیات، زبان نیست. درحالی‌که برخی دیگر مانند کروچه و فوسلر معتقدند شعر زیبایی‌آفرینی با زبان است و می‌توان در زبان به جست‌وجوی سبک و زیبایی رفت. (ر.ک: روحانی، ۱۳۹۲: ۴- ۲۳) «آواهای شعر علاوه‌بر نقشی که در زیبایی موسیقایی شعر دارند گاه هماهنگ با سایر ارکان شعر، خود القاکنندهٔ معنا و بدون توجه به معنی آشکار واژه‌ها، تصویرساز و زیبایی‌آفرین و بیان‌گر عواطف هستند.» (صهبا، ۱۳۹۰: ۹۴) ساختار آوا را براساس سلسله‌مراتب تحلیل ساخت آوایی زبان می‌توان در سه سطح توازن آوایی، توازن واژگانی و توازن نحوی طبقه‌بندی کرد.

۱ ـ ۱ ـ توازن آوایی

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 سازندهٔ وزن شعر است و توازن آوایی کیفی شیوه‌هایی از تکرار آواهاست که واج‌آرایی را پدید می‌آورد:

۱ـ ۱ـ ۱. توازن آوایی کمی برای وزن شعر تعاریف زیادی بیان شده که از میان آنها شاید بهترین تعریف این باشد که بگوییم: «وزن نوعی تناسب است. تناسب کیفیتی است حاصل از ادراک وحدتی در میان اجزای 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 مجموعهٔ 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 صورت-گرایان توجهی خاصی به آن داشته و در کشف و دریافت معنا سودمند می‌دانند. آنان در وزن شعر به نسبت هجاهای کوتاه به هجاهای بلند توجه ویژه‌ای دارند. به‌طوری که وزن‌هایی که تعداد هجاهای کوتاهشان بیشتر است، القاکنندهٔ حالت عاطفی قوی-تر و هیجان‌انگیزتری هستند و در مقابل برای حالت‌های ملایم‌تر، همراه با تأنی و آرامش، وزن‌های دارای هجاهای بلند مناسب-ترند.

سلمان در برخی از سروده‌های خود با شگردهایی نظیر «برتری تعداد هجای بلند، کشیده بودن هجای قافیه و ترتیب قرار گرفتن هجاهای کوتاه و بلند» (وحیدیان کامیار، ۱۳۹۳: ۶۵) اوزانی نرم و سنگین و ملایم برای سروده‌های خود برگزید؛ به این وسیله بین وزن و محتوای شعر توازن، تعادل و همسویی برقرار کرده است. در غزل «یک چمن داغ» و «سجّاده باد و باران» نسبت هجای بلند به کوتاه به ترتیب ۱۲ به ۴ و ۱۱به ۵ بوده و این وزن نرم و سنگین را برای غزل با مضمون «انقلاب» و سختی‌ها و جان‌فشانی‌های آن دوران مناسب نموده است.

مطلع غزل یک چمن داغ

دیروز اگر سوخت ای دوست غم برگ و بار من و تو
امروز می‌آید از باغ بوی بهار من و تو

(هراتی، ۱۳۸۰: ۲۹۴)

مطلع غزل سجّاده باد و باران:

ای خیال تو رؤیای روحانی جاری آب
ای سپیدار ستوار سبز گلستان

(همان: ۳۰۲)

در غزل «شوق رهایی» با مطلع:

اگرچه عمر تو در انتظار می‌گذرد　　دل فقیر من! این روزگار می‌گذرد

(همان: ۳۱۲)

با اینکه نسبت هجاهای بلند به کوتاه ۷ به ۸ است و طبق قاعده برای اوزان شاد و ضربی مناسب‌تر است، اما کشیده بودن هجای قافیه و نیز طرز قرار گرفتن هجاهای کوتاه و بلند، این وزن را برای محتوا و مضمونی چون «انتظار» مناسب نموده است.

اشعار کلاسیک سلمان هراتی را به لحاظ وزن می‌توان به دو بخش تقسیم کرد: بخش اول شامل ۶۰ درصد اشعار اوست که همگی در بحر مضارع سروده شده‌اند و حجم قابل‌توجهی از اشعار او را به خود اختصاص داده‌اند؛ و دستهٔ دوم ۴۰ درصد باقی اشعار اوست که نوعی تنوع در به‌کارگیری اوزان عروضی را شاهد هستیم. به‌کارگیری ۱۰ وزن در ۱۲ غزل نشان از طبع آزمونگر سلمان هراتی دارد.

به کارگیری اوزان نادر و کم‌کاربرد ویژگی دیگر شعر هراتی است. اوزانی نظیر:

۱ـ مفعول مستفعلن فاعلاتن فعولن یا مستفعلن فاعلاتن مفاعیل فع لن.

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

(هراتی، ۱۳۸۰: ۱۵۱)

۲ـ مستفعلاتن فعولن فعولن

دیروز اگر سوخت ای دوست غم برگ و بار من و تو
امروز می‌آید از باغ بوی بهار من و تو

(همان: ۲۹۴)

۳ـ مستفعلن مستفعلن مستفعلاتن (بحر رجز مسدس مرفل)

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

(همان: ۱۴۹)

اوزان ۱۶ هجایی یا ضربی، در گذشته مرسوم بوده است. اما در غزل امروز در این زمینه نوآوری‌هایی صورت گرفته است. در نمونه‌های ۱و ۲، شعر در ۱۶ ضرب هجایی سروده شده است. اما در مصراع‌های دوم که مقفی و مردف است چهار هجای کوتاه پشت‌سرهم قرار گرفته است و همین به‌نوعی وزن شعر را سنگین کرده است. اما محسوس نیست؛ در دستگاه واژگان وجود تکرار و در دستگاه دستوری جمله‌بندی طبیعی و دستورمندی اجزای کلام، این شعر را به طبیعت نثر و سخن گفتاری نزدیک کرده است.

هراتی در شعر «سجادهٔ باد و باران» بحر متدارک را با رکنی افزوده (۱۶ هجایی) به‌صورت فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فع به نمایش گذاشته است.

ای خیال تو رؤیای روحانی جاری آب　　ای سپیدار ستوار سبز گلستان محراب

(همان: ۳۰۲)

موفق‌ترین و ماندگارترین اشعار هراتی در وزن مضارع سروده شده‌اند. اشعاری چون: «معصیت بودن، ای عشق، پیش‌از تو، داغدارین لاله، و ...» برای نمونه به شعر «پیش‌از تو» که در بحر مضارع مثمن اخرب مکفوف مقصور بر وزن «مفعولُ فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلان» سروده شده است، اشاره می‌شود:

پیش‌از تو آب معنی دریا شدن نداشت　　شب مانده بود و جرئت فردا شدن نداشت
بسیار بود رود در آن برزخ کبود　　اما دریغ زهره دریا شدن نداشت

(همان: ۲۹۶)

شش چهارپاره‌ای که در مجموع اشعار سلمان هراتی به چشم می‌خورد، در بحر مضارع سروده شده‌اند. برای نمونه چهارپارهٔ «تا کومه‌های آبی دریا» در بحر مضارع مثمّن اخرب مکفوف محذوف بر وزن «مفعولُ فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلن» سروده شده است.

از برق پُرفروغ سُم مرکب سحر　　شب مانده بود و جرئت فردا شدن نداشت
گلبوته‌های معنی و اشراق می‌دمند　　آنک بهار حادثه آغاز می‌شود ...

(همان: ۱۳۹)

دو مثنوی که سلمان هراتی سروده، در بحر رمل به نظم درآمده‌اند. برای نمونه به شعر زیر توجه کنید:

ای شهید ای جاری گلگون　　جایت از پندار ما بیرون
رفته‌ای با اسب خونین‌یال　　ای شهید ای مرغ آتش‌بال

حجلهٔ تو مثل یک فانوس　　گشت روشن با پر ققنوس ...

(همان: ۶۲- ۱۶۱)

بیست و دو رباعی که سلمان هراتی سروده در سه وزن مختلف «مفعولُ مفاعلن مفاعیلُ فَعَل»، «مفعولُ مفاعلن مفاعیلن فع» و «مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلن فع» آمده است. برای نمونه به سه رباعی در این اوزان اشاره می‌شود:

مفعولُ مفاعلن مفاعیلُ فَعَل:

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

(همان: ۱۶۶)

مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلن فع:

بیزارم از آن حنجره کو زارت خواند　　چون لاله عزیز بودی و خارت خواند
پیغام تو ورد سبز بیداران است　　بیدار نبود آن که بیمارت خواند

(همان: ۱۶۶)

مفعولُ مفاعلن مفاعیلن فع:

ز آن دست که چون پرنده بی‌تاب افتاد　　بر سطح کرخت آب‌ها تاب افتاد
دست تو چو رود تا ابد جاری شد　　ز آن روی که در حمایت از آب افتاد

(همان: ۱۶۱)

سهم اشعار نیمایی در مجموعهٔ اشعار سلمان هراتی بسیار کم است. و تقریباً یک‌پنجم حجم اشعار سلمان را به خود اختصاص داده است. هراتی، شاعری نوپرداز است و با آنکه تعداد قابل‌توجهی از اشعار او در قالب سپید است اما برخی اشعار موزون نیمایی او عبارت‌اند از: «دست جادوگر آب»، «مهمان ناخوانده»، «اندر مذمّت تکلّف»، «از خواب همیشه علف»، «در حاشیهٔ یادهایت»، «قیامت»، «دریایی»، «ای که امکان بهاری» و ... سلمان در این اشعار معدود نیز آثار ماندگاری دارد. تنوع وزن در همین تعداد کم از شعر قابل‌توجه است. بااین‌حال اوزان غالب این اشعار رمل و متدارک است. برای نمونه اشعار «زندگی» در بحر متدارک، «در حاشیهٔ یادهایت» در بحر متقارب، «مهمان ناخوانده»، در بحر مضارع و «اندر مذمّت تکلّف» در بحر رمل سروده شده است.(ر.ک: آقاحسینی ، ۱۳۹۰: ۶۹)

۱ـ۱ـ۲ توازن آوایی کیفی (توازن واجی)

توازن آوایی کیفی به شیوه‌هایی 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. ازآنجاکه تکرار شدن

صامت‌ها (همخوان‌ها) و مصوت‌ها (واکه‌ها) در زبان هنجار و گفتار به‌طور عادی کمتر رخ می‌دهد، این شیوه در چارچوب فرایند برجسته‌سازی جای می‌گیرد.(ر.ک: احمدی ، ۱۳۸۰: ۱۲۵)

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. 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، به‌وسیلهٔ آن واج‌ها القا می‌کند. توازن واجی ازنظر اینکه دارای ارزش موسیقایی باشد به هفت گروه قابل‌تقسیم است.

۱ـ۱ـ۲ـ۱ 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 مثال ذیل:

و دنیا را می‌گویم / تا از تو بیاموزد ایستادن را / این‌سان که تو از دهلیزهای عقیم / سر بر آوردی سبز و صنوبروار / ای بهار استوار / ستارگان گواه روشنان تواند. (هراتی، ۱۳۸۰: ۱۸)

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

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

(همان: ۳۴۰)

غرق غباریم و غربت، با من بیا سمت باران　　صد جویبار است اینجا در انتظار من و تو

(همان: ۲۹۵)

۱ـ۱ـ۲ـ ۲ تکرار واکه‌ای

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

تکرار مصوت بلند «ا» در مثال‌های ذیل:

می‌دانم / می‌آیی می‌آیی / اما کی دریا دل ، / دریایی؟ (هراتی، ۱۳۸۰: ۳۷۳)

روبه‌روی آینه می‌ایستد / به آسمان نگاه می‌کند / آبی می‌شود . (همان:۲۱۳)

تکرار مصوت «ـِ» در مثال‌های ذیل:

ای ایستاده در چمنِ آفتابی معلوم / وطنِ من! / ای آفتاب شمایلِ دریا دل / ای منظومهٔ نفیسِ غم و لبخند / ای فروتنِ نیرومند! (همان: ۱۶- ۱۵)

هم بدین سبب به رود زد / تا غبارِ تاختِ ستمگرانِ دهر را / در گذار آب شستشو دهد.../ در فضایِ پاکِ چشمِ روشنت / محو می‌شود غروب می‌کند. (همان: ۹۴)

۱ـ۱ـ۲ـ۳ تکرار هم‌خوان پایانی

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

باغ خیال خیابان / آرامش خیس خود را / مدیون باران و مه بود. (هراتی،۱۳۸۰: ۱۲۴)

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

با خنجرش / فرق منور خورشید را شکافت / زمین ایستاد / در احتیاج حجت می‌سوخت / و ترس ویرانی / بر خاک می‌گذشت / و آسمان تا صبح می‌گریست. (همان:۲۵)

دلم تنهاست ماتم دارم امشب دلی سرشار از غم دارم امشب

(همان :۱۷۸)

۱ـ۱ـ۲ـ۴ 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:

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

شالیزار، / سرت سبز و سلامت باد. (همان: ۲۵۵)

۱ـ۱ـ۲ـ۵ 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. (ر.ک: شمیسا،۱۳۸۱: ۶۱) در اشعار سلمان هراتی این نوع تکرار جز در یک مورد کاربرد ندارد.

ـ کوه‌ها سرگردان، آشفته / و زمینش دیگر / و زمانش دیگر / آسمانش را خورشیدی نیست (هراتی ،۱۳۸۰: ۳۴- ۱۳۳)

۱ـ۱ـ۲ـ۶ تکرار واکه و هم‌خوان پایانی

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

بهار می‌پرسد / که باغ را با کدام چشم تماشا کردی / و آب را چگونه تلاوت کردی / و گاهی دستهایت را برای وجین به مزرعه بردی؟ / تو با چه نیّتی به جبهه کمک کردی؟ / و در سبدت برای بهار چه کردی؟ (همان: ۵۸)

و یا نمونه‌هایی همچون:

که آسمان را از ما مضایقه می‌کند / من می‌خواهم برف را باران را بهاران را بفهمم.(همان: ۸۶)

تو چون باران و آب جویباران کجا رفتی گل سرخ بهاران؟

(همان : ۳۹۳)

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

(همان: ۲۸۹)

۱ـ۱ـ۲ـ۷ تکرار کامل هجایی

گاهی تکرار آوایی در سطح واج این گونه است که هجایی کامل در ۲ یا ۳ یا ۴ واژه تکرار می‌شود. مانند هجای «تَند» 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)

تکرار هجای «لوم» در شعر زیر :

ای ایستاده در چمن آفتابی معلوم / وطن من! / ای تواناترین مظلوم / تو را دوست دارم / من فرزند مظلوم توام / تو مظلوم سترگی / نه ضعیفه‌ای که / پیراهنش را دریده باشند. (همان: ۱۷– ۱۵)

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

(همان: ۱۵۶)

توازن‌های واجی یاد شده ازنظر موسیقایی دارای عملکرد و ارزش یکسان نیستند. به نظر می‌رسد که اگر تکرار در سطح مصوت باشد، عملکرد موسیقایی قوی‌تری از تکرار صامت‌ها خواهد داشت و همچنین تعداد تکرار صامت و مصوت‌ها هم در توازن آوایی و موسیقایی آن تأثیر زیادی دارند؛ گویا هرچقدر نسبت واج‌های مشابه به متباین بیشتر باشد، ارزش موسیقایی بیشتر می‌شود. (ر.ک: شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۵۱)

سلمان استفادهٔ خاصی از واج‌ها کرده و به‌عنوان یک شگرد زبانی از آنها بهره گرفته است. به‌طوری که واج‌های هماهنگ 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 تشخص زبان و استحکام بافت آوایی شده است.» (علی‌پور، ۱۳۹۹: ۲۰۰) سلمان هراتی به‌خوبی از این امکان در جهت بافت آوایی کلام خود بهره گرفته است.

۱ـ۲ توازن واژگانی

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

واژگان به‌کارگرفته‌شده در شعر در ایجاد لذت و زیبایی نقش مهمی دارند. هرچند در شعر واژهٔ خوب یا بد وجود ندارد و این خلاقیت و هنر شاعر است که با به‌کارگیری صحیح واژگان در موقعیت و جای مناسب در بافت کلام به آنها تشخص و زیبایی می‌بخشد. واژه‌ها در زمرهٔ اصوات‌اند؛ برخی از آنها گوش‌نوازند و برخی دیگر چنین حالتی ندارند و این هنر گوینده است که در موقعیت‌های مختلف از هرکدام به‌خوبی استفاده می‌کند. تکرار واژه‌ها و نسبت آنها با یکدیگر توازنی پدید می‌آورد که موسیقی می‌آفرینند. بسته به اینکه واژه‌های تکرارشونده در چه نقاطی از شعر قرار گیرند و چه نسبتی با هم برقرار کنند، گونه-های 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 به‌صورت همگونی کامل و همگونی ناقص قابل‌بررسی 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. (ر.ک: 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، ردالعجز الی‌الصدر، ردالقافیه و قلب را می‌توان از توازن‌های واژگانی به شمار آورد؛ چراکه از هم‌گونی ناقص یا کامل توازن واژگانی به وجود آمده‌اند. در ضمن

صناعات دیگری چون ترصیع، موازنه، تضمین‌المزدوج را نیز می‌توان در همین مقوله گنجاند؛ چراکه در اصل کاربرد سجع متوازی یا متوازن هستند که به‌صورت متقارن بر روی زنجیرهٔ گفتار می‌آیند. (ر.ک: صفوی: ۲۱۳)

۱ـ۲ـ۱ تکرار آوایی کامل یک صوت زبانی

در این شیوه یک صورت زبانی ـ یعنی یک واژه، عبارت یا جمله ـ عیناً تکرار می‌شود. این تکرار می‌تواند به طرق مختلف صورت پذیرد. ازجمله: تکرار آغازین (در آغاز هر مصراع یا بیت ـ در آغاز مجموعه‌ای از مصراع‌ها یا ابیات)، تکرار پایانی(در پایان هر مصراع یا بیت (مقید به هم‌نشینی پس‌از قافیه ـ آزاد نسبت به قافیه)، در پایان مجموعه‌ای از مصراع‌ها یا ابیات)، تکرار میانی (بدون فاصله ـ 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 اشاره می‌شود:

۱ـ۲ـ۱ـ۱تکرار آغازین

۱ـ۲ـ۱ـ۱ـ۱در آغاز هر مصراع یا بیت

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

زندگی در روستا اما / بستگی دارد به اسب / ساده و خوش‌رنگ / بستگی دارد به باران / بستگی دارد به خورشید و درخت / بستگی دارد به فصل / بستگی دارد به کار. (هراتی، ۳۵۷:۱۳۸۰)

چرا خدیجه بهتر از شهلا نیست ؟

چرا خدیجه نمی‌داند تهران کجاست ؟

چرا خدیجه نمی‌تواند به زیارت امام رضا برود؟ (همان :۲۰۰)

بگذار گریه کنم / برای انسان ۱۳۵ / انسان نیم‌دایره / انسان لوزی / انسان کج‌ومعوج / انسان واژگون / و انسانی که در بزرگداشت جنایت هورا می کشد.(همان :۲۱)

تو از شکوفه پری از بهار لبریزی

تو سرو سبز تنی با خزان نمی‌ریزی

تو آفتاب بلندی ز عشق سرشاری

تو در حال این شب ستاره می‌ریزی.(همان:۱۵۹)

۱ـ۲ـ۱ـ۱ـ۲ در آغاز مجموعه‌ای از مصراع‌ها یا ابیات

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

کسی که مثل درختان به باغ عادت داشت — شبیه لاله به انبوه داغ عادت داشت
کسی که هم‌نفس موج‌های دریا بود — صداقت نفسش در نسیم پیدا بود
کسی که خرقه‌ای از جنس آب در برداشت — کسی که شعر مرا از ترانه می‌انباشت
در انتهای عطش آفتاب می‌نوشید — کسی که از دل او شعر آب می‌جوشید
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 شائب آن نقاب را فهمید — کسی که حیلهٔ 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

(همان: ۱۸- ۳۱۷)

۱ـ۲ـ۱ـ۲. تکرار پایانی

۱ـ۲ـ۱ـ۲ـ۱. مقید به هم‌نشینی پس‌از قافیه (ردیف)

ردیف به کلمه یا کلماتی اطلاق می‌شود که پس‌از قافیه و در آخر مصراع‌ها و بیت‌ها عیناً و با یک معنای یکسان تکرار می‌شود. در واقع ردیف در حوزهٔ تکرار آوایی کامل قرار دارد، زیرا در ردیف واژه، گروه، بند و جمله تکرار می‌شود و این تکرار به‌صورت کامل انجام می‌گیرد.(ر.ک: احمدی ، ۱۳۸۰: ۹۸)

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 سنتی ۴۹ مورد دارای ردیف هستند. به عبارت دیگر ۸۱ درصد اشعار سلمان هراتی مردّف‌اند و این درصد بیانگر توجه ویژهٔ 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 القای مفهوم موردنظر بسیار کمک کرده و به نوعی می‌توان گفت که ردیفی هم‌سو با مضمون شعر انتخاب نموده است. برای نمونه در غزل «پیش‌از تو» سلمان هراتی از ردیف و قافیه‌هایی بهره گرفته است که به‌خوبی با مضمون «امام» و قیامش و خفقان دوران ستم‌شاهی همراه و هم‌سو می‌باشد:

پیش‌از تو آب معنی دریا شدن نداشت — شب مانده بود و جرئت فردا شدن نداشت
بسیار بود رود در آن برزخ کبود — اما دریغ زهرهٔ دریا شدن نداشت
در آن کویر سوخته، آن خاک بی‌بهار — حتی علف اجازهٔ زیبا شدن نداشت
گم بود در عمق زمین شانهٔ بهار — بی تو ولی زمینهٔ پیدا شدن نداشت
دل‌ها اگرچه صاف ولی از هراس سنگ — آیینه بود و میل تماشا شدن نداشت
چون عقده‌ای به بغض فرو برد حرف عشق — این عقده تا همیشه سرِ وا شدن نداشت

(هراتی،۱۳۸۰: ۲۹۷)

ردیف در غزل مذکور، که زمان گذشته را شامل می‌شود، خود گویای اوضاع ناپایدار و ناآرام دوران پیش‌از انقلاب و بی‌تحرکی و هراس و بی‌جرئتی مردم تا قبل‌از قیام امام خمینی (ره) می‌باشد. واژگان قافیه ازجمله «فردا شدن»، «زیبا شدن»، «پیدا شدن» و... همانا بیانگر آرزوها و آرمان‌های مردم آن روزگار است که در برزخ کبود جامعهٔ آن دوران، فقط در یادها جای داشت.(ر.ک: خلیلی، ۱۳۸۰: ۸۹)

در غزل «محض رضای عشق» نیز سلمان با آوردن ردیف «کُن» که فعل امر است، خواهش و تقاضای خود را از عشق، که «تبلور آرزوی سبز شهادت» و نیز مضمون و تِم تأثیرگذار این غزل است، بیان می‌دارد. واژگان قافیه «آفتاب»، «مجاب»، «آب» و... نیز در جهت القای این مفهوم مؤثر افتاده‌اند. عشق چون آفتاب تاریکی‌ها را رفع می‌کند، با داغ‌های تازه به دل پاسخ می‌دهد، با اشک، دل را پاک می‌گرداند و عاشق را به تسلیم در برابر رضای دوست وامی‌دارد:

تاریک کوچه‌های مرا آفتاب کن — با داغ‌های تازه دلم را مجاب کن
ابری غریب در دل من رخنه کرده است — بر من بتاب چشم مرا غرق آب کن
ای عشق ای تبلور آن آرزوی سبز — برخیز و چون سکوت دلم را خطاب کن
ای تیغ سرخ زخم کجا می‌روی — محض رضای عشق مرا انتخاب کن
ای عشق زیر تیغ تو ما سر نهاده‌ایم — لطفی اگر نمی‌کنی اینک عتاب کن
چون عقده‌ای به بغض فرو برد حرف عشق — این عقده تا همیشه سرِ وا شدن نداشت

(هراتی، ۱۳۸۰: ۳۱۱)

پیش‌از تو آب معنی دریا شدن نداشت — شب مانده بود و جرئت فردا شدن نداشت

(همان:۲۹۶)

حرف تو به شعر ناب پهلو زده است — آرامش تو به آب پهلو زده است

(همان:۱۶۹)

آنچه در ردیف‌های اشعار سلمان هراتی قابل‌بیان است، به‌کارگیری 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 به‌کارگرفته‌شده، از نوع فعل هستند که حضور بیشتر ردیف‌های فعلی در اشعار هراتی بیانگر تحرک و پویایی در شعر سلمان هراتی است.

۱ـ۲ـ۱ـ۲ـ۲ آزاد در قیاس با قافیه

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

ما ظهور نور را به انتظار

با طلوع هر سپیده آه می‌کشیم

ای دلیل جنبش زمین قسم به فجر

تا تولد بهار عدل در جهان

ظالمان دهر را به دار می‌کشیم.(همان:۱۱۹)

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)

علاقهٔ سلمان هراتی به قافیه، به شعر سپید او نیز تسری یافته است و اشعار سپید بهره‌مند از موسیقی کناری در شعر او کم نیست؛ برای نمونه:

آرامش موقت! / می‌آیی/ به غارت خلوت / و بوی عادت / با تو می‌آید. (همان: ۵۴)

قافیه گاهی در اشعار سپید سلمان هراتی به روش شعر سنّتی در آخر مصراع‌ها می‌آید:

انکار عشق / اقرار فضاحت آن دلی است / که چشم از روشنی بر می‌دارد / و روبه‌روی بهار حصار می‌کارد / باید دست‌ها را به قبضهٔ شمشیر سپرد / و حنجرهٔ بدی را فشرد. (همان: ۲۵)

گاهی قافیه در اشعار سپید هراتی همراه با ردیف می‌آید:

و لال باد آن / که دهان به غیظ می‌گشاید / و باغ را / و چراغ را / با دم هرز خویش / مسموم می‌دارد. (همان: ۲۴)

گاهی ردیف آغازی همراه قافیه و ردیف پایانی می‌آید:

او خیلی مهربان است / او مثل آسمان است / او در بوی گل محمدی پنهان است. (همان: ۸۳)

گاهی ردیف آغازی و پایانی بدون قافیه می‌آید:

او را بر بوریای محقر مردم دیدم / او را در میدان شوش در کوره‌پزخانه دیدم. (همان: ۸۰)

گاهی ردیف پیش‌از قافیه می‌آید. مانند:

تو بی‌قرار کدام نگاهی / و نشئهٔ کدام صدایی. (همان: ۳۷)

گاهی تمام مصراع ردیف آغازی به همراه قافیه پایانی است؛ مانند:

میزبانان موافق / میزبانان منافق. (همان: ۱۹)

جنگل به نام تو می‌روید / جنگل به نام تو می‌رویاند. (همان: ۳۳)

۱ـ۲ـ۱ـ۳ تکرار میانی

۱ـ۲ـ۱ـ۳ـ۱ بدون فاصله (تکریر)

تکرار یا تکریر آن است که در بیتی یا جمله‌ای یک کلمه را پشت‌سرهم تکرار کنند. (ر.ک: شمیسا،۱۳۸۱:۷۹) در شعر سلمان هراتی در برخی مواقع چنین تکراری را شاهد هستیم؛ برای نمونه:

ـ چرا سهم عبدالله/ جریب‌جریب زحمت است و حسرت/ و سهم ناصرخان/ هکتارهکتار محصول است و استراحت؟ (هراتی،۱۳۸۰ : ۲۰۱)

ـ و ما را در شعار / جنگ‌جنگ تا پیروزی یاری می‌دهد.(همان:۱۰۵)

ـ زمستانی دراز را/ با گریه و خون کشتیم/ با دامن‌دامن گل سرخ / آمدیم. (همان: ۲۳۴)

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

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

(همان: ۱۱۷)

۱ـ۲ـ۱ـ۳ـ۲ با فاصله

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

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

(همان: ۳۴۰)

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

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

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

یعنی شاعر کلمه‌ای را می آورد که در اول و آخر بیت یکسان است. چنین تکراری در شعر سلمان زیاد نیست؛ از جمله:

بهار فرصت خوبی است گل‌فشانی را به میهمانی گل رو **بهار** می‌گذرد

(هراتی: ۳۱۲)

ـ **بهار** از تبار محمد است/ و جهان/ به‌تدریج در قلمرو این **بهار** (همان: ۲۲۲)

۱ـ۲ـ۱ـ۵ تکرار در پایان و آغاز (ردالعجز الی‌الصدر)

یعنی کلمه آخر بیتی در آغاز بیت دیگر تکرار شود. (ر.ک: شمیسا،۱۳۸۱: ۸۲) از جمله:

دلم تنهاست ماتم امشب دلی سرشار از **غم** دارم امشب

غم آمد، غصه آمد ، ماتم آمد خدا را این میان کم دارم امشب

(هراتی، ۱۳۸۰:۱۷۸)

۱ـ۲ـ۲ 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 موسیقیایی و سیمایی ممکن است نوعی دوگانگی در شکل، ساخت، لفظ، معنا و چینش واج‌ها داشته باشند. (ر.ک: آقاحسینی 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 قابل‌بررسی‌اند. (ر.ک: صفوی، ۱۳۸۳: ۲۸۱) در شعر سلمان هراتی یک نمونه از جناس تام دیده می-شود:

وای، این جنگل ز پای افتاد هیچ باغی بر **نداد** ای **داد**

(هرانی، ۱۳۸۰:۳۴۲)

۱ـ۲ـ۳ 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.

۱ـ۲ـ۳ـ۱ 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. (ر.ک: خلیلی جهان‌تیغ،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

سنّتی سلمان هراتی نمایان است و چندان نوآوری در به‌کارگیری قافیه به چشم نمی‌خورد. شاید تنها نکته‌ای که شایان توجه است وجود «ردالقافیه» در اشعار هراتی است. ردالقافیه آن است که قافیه مصراع اول را در مصراع چهارم تکرار کنند، به‌طوری که موجب حسن کلام باشد. هرچند برخی نویسندگان این آرایه را مخصوص قصیده و غزل ذکر کرده‌اند اما وحیدیان کامیار این صنعت را در رباعی و دوبیتی زیبا می‌داند. «زیرا تکرار بر مبنای قرینه‌سازی است به این صورت که قافیه مصراع اول در مصراع آخر تکرار می‌شود این تکرار چون به‌صورت قرینه است و یادآور قافیه آغاز شعر ازنظر موسیقی خالی از لطف نیست به‌ویژه که به شعر وحدت نیز می‌بخشد.» (کاردگر، ۱۳۸۸: ۲۶۵) در شعر زیر سلمان «خشکسالی» را با «حوالی» و «باغ» را با «داغ» هم‌قافیه کرده است .

بهار سبز در آشوب **خشکسالی** بود　　شکوفه‌بارترین باغ این **حوالی** بود

(هراتی ،۱۳۸۰:۳۳۹)

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

(همان:۳۲۰)

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

(همان: ۲۹۰)

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

(همان: ۱۴۹)

۱ـ۲ـ۳ـ۲ 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 نکتهٔ تساوی یا عدم تساوی هجاها و هم‌سانی یا عدم هم‌سانی آخرین واک اصلی کلمه است. (ر.ک: شمیسا، ۱۳۸۱: ۳۵) سجع بر سه نوع است: سجع متوازی، سجع متوازن، سجع مطرف.

۱ـ۲ـ۳ـ۲ـ ۱ سجع متوازی

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

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

(هراتی:۱۳۸۰،۳۹۲)

کسی که شائبهٔ آن **نقاب** را فهمید　　کسی که حیلهٔ سنگ و **سراب** را فهمید

(همان:۳۱۸)

۱ـ۲ـ۳ـ۲ـ۲ سجع متوازن

«آن است که کلمات قرینه در وزن یکی و در حرف روی مختلف باشند.» (همایی،۱۳۷۱: ۴۳) صفوی معتقد است:سجع متوازن اگر شامل تکرار آوایی نباشد، در ایجاد تناسب موسیقیایی 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. (ر.ک: صفوی، ۱۳۸۳: ۷۹ ـ ۲۷۷) در شعر سلمان نمونه‌های زیادی از این نوع سجع دیده می‌شود:

در روزگار جسارت **مرداب** / و گستاخی قارچ‌های **مسموم** / طوفان‌آفرینی. (هراتی،۱۳۸۰:۳۰)

که نیمی از تو هنوز / **نامکشوف** مانده / از خلأ **نامعلوم**تری. (همان:۳۶)

۱ـ۲ـ۳ـ۲ـ۳ 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 مطرّف می‌گویند. در شعر سلمان هراتی شاید یکی از علل گوش‌نواز بودن اشعار او بالا بودن بسامد چنین سجعی باشد. برای نمونه در بیت ذیل از غزل «سجادهٔ باد و باران» بین واژگان «خاک و عطشناک» رابطهٔ سجع مطرف برقرار شده که با موضوع امام خمینی (ره) و ایثارگری‌ها و بیدارگری‌هایش مرتبط است و بر انسجام و موسیقی سخن افزوده است:

تو گذشتی چنان رود از ذهن خاک عطشناک باغ از بارش سبز ایثار تو گشته سیراب

(هراتی، ۱۳۸۰: ۳۰۳)

در بیت زیر از غزل «یک چمن داغ» رابطهٔ سجع مطرّف بین واژگان «سحرخیز و برخیز» با موضوع انقلاب و قیام و مبارزه در راه آن ارتباط تام دارد و غزل را منسجم‌تر و مستحکم‌تر نموده و بر ارزش موسیقیایی آن افزوده است:

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

(همان: ۲۹۵)

در بیت زیر از غزل «داغدارترین لاله» بین واژگان «مشکل و دل» رابطهٔ سجع مطرّف است:

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

(همان: ۲۹۱)

۱ـ۲ـ۳ـ۳ موازنه

«آن‌چنان است که در قرینه‌های نظم یا نثر از اول تا آخر، کلماتی بیاورند که هرکدام با قرینهٔ خود در وزن یکی و در حرف روی مختلف باشند.» (همایی،۱۳۷۱:۲۴) در شعر سلمان هراتی موازنه در برخی موارد استفاده شده است؛ برای نمونه:

باغ‌ها از نام تو سرشار باغبان با یاد تو بیدار

(هراتی،۱۳۸۰: ۱۶۲)

ساده می‌آیی، چنان باران ساده می‌رویی، گل ریحان

(همان: ۱۶۲)

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

(همان:۳۲۰)

۱ـ۲ـ۳ـ۴ جناس

روش تجنیس یا جناس یا هم‌جنس‌سازی 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 به‌طوری که کلمات هم‌جنس به نظر آیند یا هم‌جنس بودن آنها به ذهن متبادر شود. (ر.ک: شمیسا،۱۳۸۱: ۵۳) «جناس دارای اقسام گوناگون است که از بین آنها جناس‌های مضارع، زائد، قلب و ناقص در حیطهٔ تکرار آوایی ناقص به دو صورت زبانی قابل بررسی است.» (صهبا ، ۱۳۸۴: ۲۱۹)

۱ـ۲ـ۳ـ۵ـ۱ 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 این‌گونه جناس فراوان به‌کارگرفته است؛ برای نمونه:

ای ایستاده در چمن آفتابی معلوم / وطن من / ای تواناترین مظلوم / تو را دوست می‌دارم. (هراتی،۱۳۸۰:۱۵)

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

(همان: ۱۵۶)

آفتابید در هزارهٔ عشق دلتان گرم از شرارهٔ عشق

(همان:۳۱۵)

۱ـ۲ـ۳ـ۵ـ۲ جناس زائد

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

۱ـ۲ـ۳ـ۵ـ۲ـ۱ 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 **آرنج**مان پاک کند .(هراتی،۱۳۸۰:۱۰۳)

شاخه ها برخاستند از جا / با **سرود رود**، با دریا . (همان:۳۴۳)

۱ـ۲ـ۳ـ۵ـ۲ـ۲ جناس زائد (وسط)

در صورتی است که واک یا واک‌های اضافه در یکی از کلمات متجانس در وسط باشد؛ برای نمونه:

ای روشنی تمام، تا **ظهر ظهور** / چون صبح به آفتاب دل می‌بندم. (همان:۳۲۱)

باید از خانه گریخت / **باد باید** شد و از صحرا گریخت.(همان:۲۷۳)

۱-۲-۳-۵-۲-۳ جناس زائد (مذیّل)

در صورتی است که واک یا واک‌های اضافه در یکی از کلمات متجانس در آخر باشد؛ برای نمونه:

گم بود در عمیق **زمین** شانهٔ بهار بی تو ولی **زمینهٔ** پیدا شدن نداشت

(همان: ۲۹۶)

گاهی که **گاه** رویش گل بود　　دیدیم وای تیشه بر سر خورد

(همان:۱۴۳)

۱ـ۲ـ۳ـ۵ـ۳ جناس قلب یا مقلوب

درصورتی‌که اختلاف در توزیع واکه‌های مشترک باشد به آن جناس قلب گویند. (ر.ک: شمیسا، ۱۳۸۱: ۷۰) به بیان دیگر «آوردن الفاظی است که حروف آنها مقلوب یکدیگر باشد. و این امر چون در بعضی 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 یک‌نفس رفتیم

(هراتی، ۱۳۸۰:۳۰۰)

۱ـ۳ توازن نحوی

توازن نحوی توازنی است که از تکرار ساخت‌های نحوی در داخل جمله به وجود می‌آید. پیش‌از هر سخن باید به این نکته توجه داشت که توازن نحوی متضمن تکرار آوایی نیست. اصطلاح ساخت در زبان‌شناسی از معانی متعددی برخوردار است، ولی در اینجا صرفاً در معنی آرایش عناصر دستوری سازندهٔ جمله در مرتبهٔ واژگان به کار برده شده است. (ر.ک: صفوی، ۱۳۸۳: ۲۲۰) تکرار ساخت‌های نحوی به دو صورت همنشین‌سازی و جانشین‌سازی نقشی می‌باشد.

۱ـ۳ـ۱ هم‌نشین‌سازی نقشی

عناصر سازندۀ جمله از واژه‌هایی به وجود آمده‌اند که هرکدام 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 هم‌نقش در کلام تکرار شوند که این شگرد را «هم‌نشین‌سازی نقشی» می‌گویند. در برخی اشعار سلمان هراتی هم‌نشین‌سازی نقشی دیده می‌شود؛ برای نمونه:

ـ دوست دارم تو را / آن‌گونه که عشق را / دریا را / آفتاب را. (هراتی، ۱۳۸۰: ۱۰)

ـ بگذار گریه کنم / برای انسان ۱۳۵ / انسان نیم‌دایره / انسان لوزی / انسان کج‌ومعوج / انسان واژگون / و انسانی که / در بزرگداشت جنایت هورا می کشد. (همان :۱۴)

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

ـ ای زخمی ملامت خودخواهان/ خاتون رنج/ بانوی عاطفه/ بانوی خوب/ تو از قبیلۀ گمنامان بودی. (همان: ۳۲۹)

۱ـ۳ـ۲ جانشین‌سازی نقشی

گاهی با جابه‌جایی نقش عناصر سازندۀ یک جمله و تکرار آن، جمله‌ای جدید پدید می‌آید که با جملۀ 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؛ برای نمونه:

ـ خورشید چشم توست، چشمان تو خورشید / تا نشکفد چشم تو فردایی نداریم. (همان: ۱۲۱).

ـ اینجا همه امام را دوست دارند/ و امام همه را دوست دارد. (همان: ۲۵۰)

ـ ای رویین‌تن متواضع / ای متواضع رویین‌تن . (همان: ۲۲)

۲-تکرار پایۀ ساختار آوایی

تکرار در ادبیات و به‌خصوص در شعر نقش بسزایی دارد و در صورت کاربرد مناسب می‌تواند بر جنبۀ زیبایی‌شناسیک و هنری اثر تأثیرگذار باشد؛ «تکرارهای هنری تکرارهایی است که در ساختمان شعر نقش خلاق دارند و با اینکه لازمۀ تکرار

ابتذال است و ابتذال 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، ۱۳۹۰: ۴۰۸)

نگاهی به ساختار آوایی و ارکان تشکیل‌دهندهٔ آن در شعر سلمان هراتی بیانگر آن است که این ساختار بر پایهٔ عنصر تکرار شکل گرفته است؛ تکرار واج، هجا، واژه، گروه، جمله و ... در اشعار هراتی به روش‌های مختلف به‌طور برجسته مشاهده می‌شود که شاعر در راستای ساخت‌مند نمودن و موسیقیایی کردن شعر خود از آن بهره گرفته است. شاید بتوان اغراض زیادی را در این باره بررسی نمود که قصد شاعر بوده است.

می‌توان مقصود و اغراض نویسنده و یا شاعر را در کاربرد تکرار، مبنایی برای تقسیم‌بندی صنعت «تکرار» قرار داد و انواع آن را شمرد؛ از آن جمله است:

۲ـ۱ تکرار تأکیدی

سلمان هراتی از این نوع تکرار گاهی جهت تأکید و تفهیم اشعار خود استفاده می‌کند و گاهی هم برای اثبات و یا برای نفی آن. نمونه‌هایی از این نوع تکرار در اشعار سلمان ذکر می‌شود:

تکرار واژهٔ «نه» برای نفی:

بگذار گریه کنم / نه برای تو / نه نه نه! بل برای عاطفه‌ای که نیست.

تکرار واژهٔ «کار» برای تأکید:

او کار می‌کند کار، کار / و عرق پیشانی‌اش را / با منحنی مهربان انگشت نشانه پاک می‌کند. (همان: ۸۱)

تکرار واژه‌های «مرگ و بهار» برای تأکید و تفهیم:

بودن ضرورتی است / چنان‌که زمستان / و مرگ ضروری‌تر / آن سان که بهار / بهار آمده است / چه گلی بر سر خویش زده‌ای / ای سرگردان / اگر به مرگ اعتماد کنی / معاد جاذبه‌ای است / که تو را برمی‌انگیزاند / سبزتر از هزار بهار. (همان: ۴۶-۴۵)

۲ـ۲ تکرار انسجامی

این نوع تکرار به‌منظور برقراری انسجام و هماهنگی میان اجزا به کار می‌رود و سلمان هراتی با استفاده از این نوع تکرار، انسجام و وحدت را در اشعار خود ایجاد کرده است. جملات خود را با استفاده از این نوع تکرار به هم ربط می‌دهد و نظم و وحدت خاصی را به وجود می‌آورد.(ر.ک: مدرسی ، ۱۳۸۶: ۲۳)

تکرار واژهٔ «گفت و گفتم» در مثال زیر:

به همراهم گفتم: / ما با کدام کاروان / به مقصد می‌رسیم / گفت: / کاروانی که از مذهب باطل تسلسل پیروی نمی‌کند و به نیت برنگشتن می‌رود ... / گفتم آفتاب، آری آفتاب / اینجا گردش آفتاب خیلی طولانی است / با دلم گفتم: هیچ‌کس بی‌آنکه سعی کند / به زیارت آفتاب نخواهد رفت / همراهم گفت: سال گذشته یادت هست / چه روزهای خوشی داشتیم! (همان: ۶۳)

نتیجه

در بررسی اشعار سلمان هراتی می‌توان بیان کرد که وی به ساختار آوایی کلام توجه داشته و کاربرد انواع مختلف توازن آوایی، واژگانی و نحوی را در شعر خود مد نظر قرار داده است و برای تقویت و موسیقیایی نمودن اشعار خود به زیبایی ازعوامل و عناصر درون زبانی بهره جسته است.

در شعر سلمان هراتی واج‌آرایی و تناسب حروف مهم‌ترین عنصر تأمین‌کنندهٔ موسیقی درونی و از عوامل مؤثر در افزایش موسیقی و زیبایی شعر است. او با تکرار واج‌ها علاوه‌بر ایجاد موسیقی، در پی انتقال پیام و مفاهیم نیز است. هم‌نوایی واج‌ها با موضوع و استفاده از موسیقی در خدمت مضمون‌کاری است که سلمان به‌خوبی از عهده آن برآمده است.

هراتی با به‌کارگیری 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 زیبایی‌آفرین در کلام محسوب شده که بین فرم و معنا وحدت ایجاد کرده و به‌عنوان عامل اصلی شکل‌دهندهٔ توازن، تحرک، پویایی و خوش‌آهنگی، گوش‌نوازی بی‌نظیری را در کلام ایجاد نموده است.

در حوزهٔ توازن واژگانی اشعار هراتی شاهد به‌کارگیری انواع تکرارها در سطح واژه و گروه و جمله هستیم و این تکرارها به‌صورت 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.

منابع

آقاحسینی، حسین؛ زارع، زینب،(۱۳۸۹)،«تحلیل زیباشناختی ساختار آوایی شعر احمد عزیزی»، فصلنامهٔ متن‌پژوهی ادبی، دورهٔ ۱۴، شمارهٔ ۴۴ (پیاپی ۴۴)، صص ۱۲۷ ـ ۱۰۱.

احمدی، بابک،(۱۳۸۰)، ساختار و تأویل متن، چاپ پنجم، تهران: نشر مرکز.

خلیلی جهان‌تیغ، مریم، (۱۳۸۰)، سیب باغ جان (جستاری در ترفندها و تمهیدات هنری غزل مولانا)، تهران: انتشارات سخن.

روحانی، مسعود، (۱۳۹۴)، «نگاهی زیباشناختی به ساختار آوایی شعر محمد رضا شفیعی کدکنی(بررسی مجموعهٔ شعر هزارهٔ دوم آهوی کوهی)»، فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی و بلاغی، دورهٔ ۴، شمارهٔ پیاپی ۱۳ ، صص ۴۲ ـ ۲۰.

شفیعی کدکنی، محمدرضا ، (۱۳۶۸)، موسیقی شعر، چاپ دوم، تهران: انتشارات آگاه.

شمیسا، سیروس، (۱۳۸۱)، نگاهی تازه به بدیع، چاپ سیزدهم، تهران: انتشارات فردوس.

صفوی، کورش، (۱۳۸۳) ، از زبان‌شناسی به ادبیات، جلد اول، چاپ سوم، تهران: انتشارات سورهٔ مهر.

صهبا، فروغ، (۱۳۸۴)، «مبانی زیباشناسی شعر»، مجلهٔ علوم انسانی و اجتماعی دانشگاه شیراز، دورهٔ ۲۲، شمارهٔ ۳ (پیاپی۴۴)، صص ۱۰۹ ـ ۹۰.

علی‌پور، مصطفی، (۱۳۷۸)، ساختار زبان شعر امروز، تهران: انتشارات فردوس.

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

مدرسی، فاطمه، (۱۳۸۶)، از واج تا جمله فرهنگ زبان‌شناسی ـ دستوری، چاپ اول، تهران: نشر چاپار.

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

وحیدیان کامیار، تقی،(۱۳۶۹)، وزن و قافیه شعر فارسی، چاپ دوم، تهران: نشر دانشگاهی.

هراتی، سلمان، (۱۳۸۰)، مجموعهٔ کامل شعرهای سلمان هراتی، چاپ چهارم، تهران: دفتر شعر جوان.

همایی، جلال‌الدین، (۱۳۷۱)، فنون بلاغت و صناعات ادبی، چاپ هشتم، تهران: مؤسسهٔ نشر هما .

An survey of Salman Herati's artistic techniques in harmonizing the music of poetry with its content

Abstract

Salman Harati is one of the influential figures of the Revolution poetry and one of the outstanding faces of committed and idealistic poetry. Salman, despite his commitment to the concepts of the poetry of the Sacred Defense and the inclusion of themes such as martyrdom, self-sacrifice, and giving one's life and property for the homeland, as well as some mystical concepts, has not been indifferent to the form of poetry and is an innovator in this area. One of the most important manifestations of form in a literary work is the music of words. In examining the poems of Salman Harati, it can be said that he has paid attention to the phonetic structure of language and considers the use of various types of phonetic, lexical, and syntactic balance in his poetry. He has utilized internal linguistic elements to enhance his poetry. In the poetry of Salman, sound harmony are the most important element creating internal music and are effective factors in enhancing the music and beauty of the poem. He, by repeating phonemes, not only creates music but also seeks to convey messages. The harmony of phonemes with the subject and the use of music serve the theme, which Salman has adeptly managed. In fact, repetition is another technique of Salman Harati's poetry that creates a kind of unity and coherence between form and meaning, and it is the main factor in establishing balance, movement, dynamism, and melodiousness in Salman Harati's poetry.

Keywords: Salman Harati, music of poetry, the rhythmic system of poetry,poetic imagery.