Archive of SID



# بررسی مقایسه‌ای جنبه‌های موسیقی در اشعار سلمان هراتی و مهدی اخوان ثالث

رفیقه یوسفی[۱]
محمّدرضا شادمنامن[۲]

**چکیده**

موسیقی شعر، عنصر برجستهٔ زبان شعری و عامل اصلی تمایز شعر از زبان روزمرّه و گفتار عادّی می‌باشد. مهدی اخوان‌ثالث[۱] از شاعران نوپرداز موفّق ادبیّات معاصر و سلمان هراتی[۲] نیز از شاعران مطرح ادبیّات پایداری بوده که هر دو در قالب کهن و هم در قالب نو طبع آزمایی کرده‌اند و برای رویدادهای سیاسی و اجتماعی شعرهایی سروده‌اند؛ در حوزهٔ موسیقی بیرونی (وزن عروضی) تنوّع اوزان شعری اخوان ثالث از سلمان هراتی بیشتر می‌باشد. هر دو شاعر از اوزان پرکاربرد بحور رمل، هزج، مضارع و مجتث بهره برده‌اند و اوزانی که استفاده نموده‌اند، متناسب با مضامین آن‌ها می‌باشد. در موسیقی کناری بیشترین کاربرد قافیه به صورت اسمی می‌باشد و از واژگانی که بسامد بسیار بالایی در قافیه‌یابی دارند، استفاده گردیده است. بیشترین کاربرد ردیف نیز از نوع فعلی است. در حوزهٔ موسیقی درونی و معنوی هر دو شاعر به کاربرد جلوه‌هایی از موسیقی درونی، تضادّ، واج‌آرایی و انواع جناس و همچنین به جلوه‌هایی از موسیقی معنوی نظیر: تلمیح، مراعات‌النّظیر، تشبیه، مجاز، کنایه، استعاره و... پرداخته‌اند. در اشعار نو جنبه‌های موسیقی درونی و معنوی، شعر سلمان هراتی غنی‌تر از شعر اخوان می‌باشد؛ برای این که اخوان در اشعار نیمایی ضمن رعایت وزن عروضی، سبک کهن را دنبال می‌کند و لحن حماسی دارد؛ لذا چندان رغبتی به عناصر زیبایی ساز سخن نشان نمی‌دهد. در اشعار سپید سلمان هراتی، موضوع موسیقی بیرونی منتفی است ولی در مورد موسیقی کناری، کلمات آهنگین، نقش قافیه را بازی می‌کنند و واژگان تکراری آخر سطرها بدون همراهی قافیه، نقش ردیف را بازی می‌کنند.

**کلید واژه‌ها:**

**اخوان‌ثالث، سلمان هراتی، موسیقی بیرونی، درونی، معنوی.**

---

۱ - کارشناسی ارشد گروه زبان و ادبیّات فارسی واحد خلخال، دانشگاه آزاد اسلامی ، خلخال – ایران. (نویسنده مسئول)
۲ ـ گروه زبان و ادبیّات فارسی ، واحد خلخال، دانشگاه آزاد اسلامی، خلخال – ایران.

تاریخ وصول: ۹۳/۰۴/۲۹ تاریخ پذیرش: ۹۳/۰۸/۱۹

www.SID.ir

Archive of SID



**مقدّمه**

شعر اندیشهٔ زلال و پاک برخاسته از چشمهٔ جوشان شاعر است که به‌صورت عاطفی و تخیّلی در قالب الفاظ نقش می‌بندد؛ برداشت شاعرانه‌ای که با نگرش خاصّ به پیرامون و طبیعت خویش شکل می‌گیرد و اشیا و پدیده‌ها به گونه‌های مختلف، نامگذاری می‌شوند؛ کارکرد هنری زبان است که از زبان روزمرّه و متداول جدا می‌گردد و این تمایز در سایهٔ عوامل مختلفی از قبیل: ریتم و آهنگ، صور خیال، عاطفه و وزن می‌باشد. «مجموعه عواملی که زبان شعر را از زبان روزمرّه، به اعتبار بخشیدن آهنگ و توازن، امتیاز می‌بخشند و در حقیقت از رهگذر نظام موسیقایی سبب رستاخیز کلمه‌ها و تشخّص واژه‌ها در زبان می‌شوند، می‌توان گروه موسیقایی نامید» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ۸). بنابراین می‌توان گفت که ملاک برتری شعر بر نثر، تشخّص واژه‌ها از رهگذر آهنگ و توازن است؛ یعنی این که در نثر، کلمات به طور عادّی در کنار هم قرار می‌گیرند و باعث جلب نظر مخاطب نمی‌گردند ولی در شعر با پس و پیش شدن کلمات، کلمات و واژه‌ها تحرّک و جان تازه‌ای به خود می‌گیرند که در کلام متعارف و روزمرّه از آن خبری نیست. همچنین عواملی نظیر انواع وزن، قافیه، ردیف، جناس و... که در شعر یافت می‌شود و عامل تشخّص واژه‌ها می‌گردند و به دنبال خود نوعی آهنگ را به دنبال دارند. ممکن است نثری از قوهٔ تخیّل بیشتری برخوردار باشد ولی به صورت شعر، آهنگین و موزون نباشد؛ اینجاست که موسیقی شعر ماهیّت شعر را اعتلا می‌بخشد و آن را از نثر جدا می‌سازد.

با نگاهی به تاریخ شعر می‌بینیم که شعر در نزد تمامی اقوام و ملل بوده و هست. از زمانی که بشر خواسته و توانسته است عواطف و احساسات درونی خویش اعم از غم و شادی، زیبایی و زشتی، پیروزی و شکست را بیان کند، در واقع به شعر پناه برده است و در سایهٔ شعر بوده است که به اندیشه‌های خود کسوت زیبای الفاظ بپوشاند و به آلام درونی خویش التیام بخشد.

www.SID.ir

Archive of SID



از نگاه ساختاری به بافت شعر، مشخّص می‌گردد که زبان شعر دارای اصول و فنون و ظرافت خاصّی است که تک‌تک واژگان آن نقش مهمّی را ایفا می‌کند. دکتر شفیعی کدکنی در کتاب موسیقی شعر به نقل از فرمالیست‌های روسی می‌گویند: «شعر رستاخیز کلمات است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ۵). یعنی کلمات در زبان روزمرّه و متداول حالت مرده‌ای هستند که اصلاً خواننده و مخاطب را به‌سوی خود جلب نمی‌کنند ولی در شعر با کمی پس و پیش کردن کلمات زنده می‌گردند و سبب توجّه خواننده می‌شوند.

بنابراین آن‌چه در عوامل تمایز شعر از نثر باید گفت، این است که شعر با به کارگیری عوامل مختلف هنری صامت‌ها و مصوت همراه با عناصر خیال‌انگیز، شکل می‌گیرد. شکل هنری شعر در زبان همهٔ شاعران یکسان نیست. ممکن است از لحاظ ساختاری در برخی از ویژگی‌ها مشترک باشند؛ یعنی شعری بسرایند که دارای ردیف، قافیه و وزن خاصّی داشته باشد، امّا از لحاظ غنای موسیقی که به عوامل مختلفی چون تناسب وزن با مضمون، استفاده از صامت‌ها و مصوت‌های همسان بیشتر، انتخاب قافیه‌های آهنگین اسمی و یا فعلی و . . . بستگی دارد، یکسان نباشد و این خود عامل برتری شعری و یا شاعری از شعر و یا شاعر دیگر است. در گذشته شعر فارسی با رعایت قواعد خاصّ، از جمله پایبندی به ردیف و قافیه و وزن در تمامی ساختار شعر، امکان‌پذیر بود امّا در عصر حاضر این موضوع به کلّی با روی کار آمدن شعر نیمایی دگرگون شد؛ یعنی شاعر چندان به‌دنبال ردیف و قافیه نیست؛ هر جا که لازم باشد و با هر تعداد رکنی که بخواهد، شعر خویش را بیان می‌کند. در این مقاله که به بررسی جنبه‌های موسیقایی دو شاعر معاصر که در قالب سنّتی و نیمایی طبع آزمایی کرده‌اند، اشاره خواهیم کرد که جنبه‌های موسیقی در شعر کدام شاعر، نمود بیشتری دارد.

با توجّه به تقسیم‌بندی‌های مختلف موسیقی شعر به موسیقی بیرونی، کناری، درونی و معنوی باید گفت که غنای هر شعری به کارکرد بیشتر انواع موسیقی است. در این مقاله نشان

www.SID.ir

Archive of SID



می‌دهیم که کدام یک از این دو شاعر با توجّه به بررسی‌های به عمل آمده، از ظرفیّت‌های بیشتری از موسیقی شعر استفاده کرده‌اند.

مهدی اخوان‌ثالث از جمله شاعران معاصر و از بزرگ‌ترین و موفّق‌ترین پیروان نیما توانست چهرهٔ خود را در این عرصه به علاقه‌مندان شعر و ادب بنمایاند و آثار ارزنده‌ای نیز از خود به یادگار گذارد. اگر چه در شیوهٔ سنّتی نیز اشعاری از وی بر جا مانده است که مؤیّد توفیق شاعر در این شیوه است؛ وی در این نوع بیشتر به سبک خراسانی شعر می‌سرود.

سلمان هراتی نیز از جمله شاعران معاصر می‌باشد که مجموعهٔ آثار وی در کتابی تحت عنوان «مجموعهٔ کامل شعرهای سلمان هراتی» که حاوی دفترهای شعری: «از آسمان سبز»، «دری به خانهٔ خورشید»، «از این ستاره تا آن ستاره» به چاپ رسیده است؛ وی از جمله شاعرانی است که بیشتر در قالب نیمایی و شعر سپید طبع‌آزمایی کرده است، البتّه در کنار قالب نو به قالب سنّتی نیز توجّه داشته است.

**موسیقی شعر و انواع آن**

موسیقی و آهنگ کلام در القای عواطف و احساسات نیز نقش مهمّی را ایفا می‌کند؛ بنابر این شاعر برای بیان عواطف و احساسات خویش نیازمند موسیقی است؛ همین موسیقی است که سخن شاعر را از زبان روزمرّه و متداول جدا می سازد. افلاطون موسیقی را برای رشد و تکامل آدمی لازم می داند و معتقد است:«این هنر به رقّت، هوش، مشاهده و استنباط و عواطف روحی بشر می افزاید و می گوید سخت ترین جسم و نفوذناپذیرترین روح را به من بسپارید تا به نیروی موسیقی و ورزش رنگ کدورت را از روان وی زدوده و مردی هوشیار و سلحشور به شما تحویل دهم.»(افلاطون ،۱۳۸۰: ۳۲).

www.SID.ir

Archive of SID



**الف ـ موسیقی بیرونی**

«منظور از موسیقی بیرونی شعر، جانب عروضی وزن شعر است که بر همهٔ شعرهایی که در یک وزن سروده شده‌اند، قابل تطبیق است؛ در زیر به عنوان نمونه به شعری از اخوان ثالث و سلمان هراتی اشاره می‌شود:

**نمانده‌ست از من مگر نیمه جانی که گم گشته در مشتی از استخوانی**
**(اخوان، ۱۳۷۵: ۱٤۱)**

که از تکرار فعولن، فعولن، فعولن، فعولن (بحر متقارب مثمن سالم) تشکیل شده است.

**دلا چندی است صحرایی شدی تو رفیق خوب تنهایی شدی تو**
**(سلمان هراتی، ۱۳۸۰: ۳٤٥)**

که از تکرار مفاعیلن، مفاعیلن، فعولن (بحر هزج مسدس محذوف) تشکیل شده است.

در این قسمت به موسیقی بیرونی شعر نیمایی و شعر سپید می‌پردازیم:

**الف ـ ۱ـ موسیقی شعر نیمایی**

به طور کلّی شعر نیمایی، شعری‌ست که وزن برخاسته از آن تابع الگوی معیّنی نیست و همانند شعر سنّتی محدودیّت تساوی ارکان را ندارد و این ناشی از سطرهای کوتاه و بلند آن می‌باشد که همواره متغیّر است. وزن، در شعر آزاد، تابع آهنگ طبیعی کلام برای بیان حالت‌های مختلف است.

نیما یوشیج می‌گوید: «در اشعار آزاد من، وزن و قافیه به حساب دیگر گرفته می‌شوند. کوتاه و بلند شدن مصراع‌ها در آن‌ها بنابر هوس و فانتزی نیست. من برای بی‌نظمی هم به نظمی اعتقاد دارم. هر کلمهٔ من از روی قاعدهٔ دقیق به کلمهٔ دیگر می‌چسبد و شعر آزاد سرودن برای من دشوارتر از غیر آن است.» (آرین‌پور، ۱۳۸۲: ۵۸۱).

در زیر به‌عنوان نمونه به اشعاری از سلمان هراتی و اخوان ثالث اشاره می‌شود:

www.SID.ir

Archive of SID



**«چرا سهم عبداللّه**

**جریب جریب زحمت است و حسرت**

**و سهم ناصرخان**

**هکتار محصول است و استراحت؟ . . .» (هراتی، ۱۳۸۰: ۲۰۱)**

که در این شعر، شاعر وزن عروضی را رعایت کرده، از بحر متقارب «فعولن» استفاده کرده است ولی طول مصراع‌ها رعایت نشده است و پایبند به قافیه هم نیست یعنی هرجا آهنگ شعر اقتضا کند از قافیه استفاده می‌کند.

**«من امشب آمدستم وام بگذارم**

**حسابت را کنار جام بگذارم**

**چه می‌گویی که بیگه شد، سحرشد، بامداد آمد؟**

**فریبت می‌دهد، بر آسمان این سرخی بعد از سحرگه نیست. . . .»**

**( اخوان، زمستان، ۱۳۷۱: ۹۸).**

که وزن عروضی رعایت شده و شعر بر بحر «هزج»، یعنی «مفاعیلن» سروده شده است و هر جا کلام اقتضا کرده است از قافیه و ردیف استفاده شده است.

**الف ـ ۲ ـ موسیقی شعر سپید**

«شعر سپید بر شعری آهنگین اطلاق می‌شود که نه وزن عروضی دارد نه قافیه. شعر سپید در ادبیّات انگلیسی، نخستین بار توسط «اِرل آوساری، شاعر قرن شانزدهم برای ترجمهٔ منظومهٔ «انه ئید» اثر ویرژیل، شاعر روم باستان به کار رفت و از آن پس، یکی از رایج‌ترین قالب‌های شعری در ادبیّات انگلیس شد» (داد، ۱۳۸۳: ۳۱٤).

همان‌طور که گفته شد، شعر سپید، وزن عروضی ندارد امّا نوع استفاده از تکیه‌ها و تأکیدهای کلامی و همچنین بهره‌گیری از موسیقی درونی، آهنگ خاصّی به شعر سپید می‌بخشد که آن را از نثر متمایز می‌کند.

www.SID.ir

Archive of SID



هر چند در این نوع شعر از آشکارترین هنر شعری، یعنی؛ وزن خبری نیست ولی همنشینی واژه ها در کنار یکدیگر و هماهنگی آوایی و تناسب صوتی این خلأ را پر می‌کند؛ به گونه‌ای که موجب رقص زبان می‌گردد، بدون این که به وزن عروضی نیاز باشد.

در شعر معاصر، احمد شاملو از آغازگران شعر سپید است و به عنوان پیش قراولان این راه به حساب می آید؛ اگر چه تعریف خاصّ و روشنی از سپید ارائه نشده است، باز خود شاملو در این باره می گوید: «شعر سپید از وزن و قافیه، از آرایش و پیرایش، احساس بی‌نیازی شدید نکند، امّا از آن محروم است و شاید بتواند از آن محروم نماند، لکن تظاهر به بی نیازی می کند؛ گویی شکنجه دیده‌ای سر به زیر است که به عمد می‌خواهد عریان بماند تا چشم‌های تماشاگران داغ‌های شکنجه را بر تن او ببینند و راز سر به زیریِ او را دریابند. شعر سپید گاه نقّاشی است، امّا نمی‌توان به مدد نقّاشی بیانش کرد، گاه رقص است، بی‌آن که هیچ حرکتی بدان تحقّق بخشد. گاه شعر است و از آن گذشته وزن و قافیه‌ای نیز درخواست می کند. تلاش می‌کند که نظمی به خود بگیرد.»( فلکی، ۱۳۸۰: ۹٤).

**«امسال سال موش است/ سالی که هزار نقشه برای مردم کشیدی/ و نیرنگ را/ در محضر موش اعظم تلمّذ کردی/ دلت مثل پستو تاریک است . . .» (هراتی، ۱۳۸۰: ۹٦).**

که در این شعر هماهنگی مصوت بلند «آ» به‌طور ملموس حسّ می‌شود. گذشته از هماهنگی اصوات و کلمات با یکدیگر، غنای محتوای این نوع اشعار می‌باشد که به شیوایی هرچه تمام‌تر بیان گردیده است.

**ب ـ موسیقی کناری**

موسیقی کناری شعر که همان «ردیف» و «قافیه» می‌باشد، پس از «وزن» نقش‌آفرینی بالایی در شعر دارند. برخی از صاحب‌نظران «قافیه» را مکمّل وزن دانسته‌اند؛ زیرا علاوه بر اشتراک در برخی از صامت‌ها، عامل موزون بودن آن است. «ردیف» نیز از دیگر جنبه‌های موسیقی شعر

www.SID.ir

Archive of SID



است و آن را تکرار کلمات از لحاظ لفظ و معنی در آخر مصرع‌ها می‌دانند. «موسیقی کناری در سراسر بیت یا مصرع قابل مشاهده نیست. برعکس موسیقی بیرونی که تجلّی آن در سرتاسر بیت یا مصرع یکسان است و به طور مساوی در همه‌جا به یک اندازه حضور دارد» (محسنی، ۱۳۸۲: ۱۲).

در زیر به‌عنوان نمونه به اشعاری از اخوان ثالث و سلمان هراتی اشاره می‌شود:

**صدم غم هست امّـا همـدمی نیسـت و گر یک همـدمم باشـد، غمـی نیسـت**

**(اخوان، ۱۳۷۱: ۲۷)**

که در این بیت از «اخوان» واژه‌های «همدمی و غمی» که حرف یا حروف آخر آن‌ها بـا هـم مشترک هستند، قافیه شعر و فعل «نیست» که عیناً از لحاظ لفظ و معنی تکرار شـده، «ردیـف» را تشکیل می‌دهند، از نوع فعلی است و موجب غنای موسیقی شعر شده است.

**پیش از تو آب معنی دریا شدن نداشـت شب مانده بود و جرأت فردا شـدن نداشـت**
**بسـیار بـود رود در آن بـرزخ کبـود امّـا دریـغ زهـرهٔ دریـا شـدن نداشـت**
**در آن کویر سوخته، آن خـاک بـی‌بهـار حتـی علـف اجـازهٔ زیبـا شـدن نداشـت**
**گـم بـود در عمیـق زمـین شـانهٔ بهـار بـی‌تـو ولـی زمینـهٔ پیـدا شـدن نداشـت**
**دل‌ها اگرچه صـاف ولی از هراس سنگ آیینـه بـود و میـل تماشـا شـدن نداشـت**
**چون عقده‌ای به بغض فرو بود حرف عشـق این عقده تا همیشه سـر وا شـدن نـداشت**

**(هراتی، ۱۳۸۰: ۲۹۶)**

که در این ابیات از سلمان هراتی واژه‌های «دریا، فردا، زیبا، پیدا، تماشا، وا» که حـرف آخـر آن‌ها با هم مشترک است، قافیه شعر و واژه‌های «شدن نداشت» که عیناً از لحاظ لفظ و معنی بعد از قافیه تکرار شده ردیف شعر را تشکیل می‌دهد.

### ج ـ موسیقی درونی

مجموعهٔ هماهنگی‌ها و تناسب‌هایی که در اثر روابط آوایی و تکرار به وجود می‌آید، از نـوع جلوه‌های موسیقی درونی می‌باشند؛ به عبارت دیگر مجموعهٔ آرایه‌های بـدیعی لفظـی در داخـل

www.SID.ir

Archive of SID



موسیقی درونی قرار می‌گیرند که از مشهورترین آن‌ها می‌توان انـواع جنـاس را نـام بـرد. اسـاس زیبایی موسیقی درونی در تکرار و ایجاد آواهـای ریتمیـک ناشـی از قـرار گـرفتن صـامت‌هـا و مصوّت‌ها و یا واژه‌ها در کنار هم می‌باشد. دکتر شفیعی کدکنی مجموع موسیقی درونی را تحـت عنوان «گروه صوتی» می‌نامد که هر نوع اشتراک در مصوّت‌ها و صامت‌های کـلام اسـت کـه در طرح‌های گوناگون می‌تواند خود را نشان دهد.(شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۳۰۱).

در بدیع لفظی هدف انسجام کلام ناشـی از روابـط آوایـی و موسـیقی کلمـات اسـت،یعنی؛ عوامل پنهانی که کلمات را به یکدیگر وصل می کند و سخن ادبی را به وجود مـی‌آورد، ماهیّـت آوائی و موسیقائی دارد. به عنوان مثال وقتی شاعر می گوید:

**اگر این شراب خام است اگر آن حریف پخته به هـزار بـار بهتـر ز هـزار پختـه خـامی**

**(دیوان حافظ، غزل٤٦٨)**

بین واژه‌های«خام، پخته» که هر کدام دو بار تکرار شده است، رابطهٔ آوایی بـه وجـود آورده است و این موسیقی ناشی از تکرار می‌باشد. همچنین میان واژه‌های «پخته» و «خام» رابطهٔ تضـادّ وجود دارد که در کلام عادّی نمی‌توان چنین زیبایی را مشاهده کرد. دکتـر شمیسـا سـه روش را موجب افزایش موسیقی لفظ می‌داند: « ۱- روش هماهنگ سازی یا تسـجیع ۲- روش همجـنس سازی یا تجنیس ۳- روش تکرار» در این سه روش، بنا، بر همسانی هر چه بیشـتر صـامت هـا و مصوّت‌هاست؛ به طوری که کلمات هماهنگ شوند یا همجنس پنداشته شوند و یا عین یکـدیگر گردند.» (شمیسا، ۱۳۷۱: ۱۳).

اینک به چند مورد از صنایع بدیع لفظی(درونی) می‌پردازیم:

**۱ -جناس مضارع**

که آن را جناس لاحق نیز خوانند،آن است که دو کلمه در یک صامت باهم اخـتلاف داشـته باشند:

www.SID.ir

Archive of SID



**بیزارم از آن حنجره کـو زارت خوانـد چون لاله عزیز بودی و خـارت خوانـد**
**(هراتی، ۱۳۸۰: ١٦٦)**

بین واژه های «زار» و «خار» جناس مضارع وجود دارد.

**یکی به لطـف نشانم نداد کـــوی تـرا مگر بـه خـواب ببیـنم خیـال روی تـرا**
**(اخوان، ۱۳۷۱: ١٤)**

**از گوش‌وهوش مقدرت، از دست‌وپا توان وز این دو دیده، روشنی مقتـبس گرفـت**
**(همان: ١٥٤)**

بین واژه‌های «گوش» و «هوش» جناس مضارع وجود دارد.

**بیـا دوبـاره نگیـریم چتـر فاصـله را که روی شانهٔ گل جای پای باران اسـت**
**(هراتی، ۱۳۸۰: ۲۸۵)**

میان دو واژهٔ «جای» و «پای» جناس مضارع وجود دارد.

**نام و نان و احترام و ناز و نوشِ بردوام بود حاصل، بر سری طبع سخن گستر ترا**
**(اخوان، ۱۳۷۰: ١٦٢)**

بین واژه های «نام» و «نان» جناس مضارع وجود دارد.

**بی تو هوای خانهٔ مـا سـرد مـی‌شـود بـرگ درخـت بـاور مـا زرد مـی‌شـود**
**(هراتی، ۱۳۸۰: ۲۹۸)**

میان دو واژهٔ «سرد» و «زرد» جناس مضارع وجود دارد.

**۲ -واج آرایی یا نغمهٔ حروف**

آن است که تکرار یک صامت یا مصوّت در مصراع یا بیتی، موجب آهنگین شدن شعر گردد و موسیقی شعر را بیشتر کند. مانند:

**چون که فردا شد و خورشید کدر شـد مـن هـم از جملـه شـهیدان تـو باشـم**
**تا نفس هسـت و قفـس هسـت، الهـی مـن شـوریده غـزل‌خـوان تـو باشـم**
**(همان: ١٥٦)**

www.SID.ir

Archive of SID



همان‌طوری که ملاحظه می‌گردد در بیت اوّل واج «ش» و در بیت دوم واج «س» موجب موسیقایی این شعر گردیده ست.

**دیروز در غربت باغ من بودم و یک چمن داغ**

**امروز خورشید در دشت آیینه دار من و تو**

**غرق غباریم و غربت با من بیا سمت باران**

**صد جویبار است اینجا در انتظار من و تو**

**(همان: ۲۹۵)**

همان طوری که می‌بینیم در دو بیت فوق، واج «غ» موجب موسیقایی بیشتر شعر گردیده است.

**یک‌آسمان ستاره ویک کهکشان شهاب بر روی شانه‌های شب آوار می‌شویم**

**(همان: ۲۹۳)**

**۳ - تکرار**

آن است که تکرار کلمه ای در مصرع یا بیتی موجب آهنگین شدن کلام گردد.مانند:

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

**(همان: ۱۵٦)**

**فریاد از آن کنند که فریاد رس رسد فریاد را چه سود، چو فریاد رس نماند؟**

**برخیز امید و چارهٔ غم‌ها ز باده خواه ور نیست پس چه چاره کنی؟ چاره پس نماند**

**(اخوان، ۱۳۷۱: ۳۳)**

در بیت اوّل واژهٔ «فریاد» چهار بار و در بیت دوم واژهٔ «چاره» سه بار تکرار شده است.

**ای قافله سالار سحر تا خورشید با تو با تو با تو سفر خواهم کرد**

**(هراتی، ۱۳۸۰: ۱۷۰)**

www.SID.ir

Archive of SID



**بیزارم و بیزار و بیزار،**
**نومیدم و نومیدم و نومید؛**
**هر چند می خوانند «امید»م.** **(اخوان، ۱۳۷۱: ۹۵)**

**غم آمد غصّه آمد، ماتم آمد** **خدا را این میان کم دارم امشب**
**(هراتی، ۱۳۸۰: ۱۷۸)**

**ای خوشا زیر و زبرها پیمودن** **راه پُر بیم و بلا پیمودن**
**روز و شب رفتن و رفتن شب و روز** **جلوه گاه ابدیت بودن**
**(اخوان، ۱۳۷۱: ۹۱)**

**روزی هزار مرتبه تا مرگ می‌رویم** **روزی هزار مرتبه تکرار می‌شویم**
**(هراتی، ۱۳۸۰: ۲۹۳)**

**موسیقی معنوی**

اگر زیبایی و ظرافت شعر مربوط به میان واژه‌ها از راه تناسب و تضادّ و روابط معنایی پنهان و آشکار باشد، موسیقی معنوی می گویند. «همهٔ ارتباط‌های پنهانی عناصر یک بیت یا یک مصراع و از سوی دیگر همهٔ عناصر معنوی یک واحد هنری اجزای موسیقی معنوی آن اثرند؛ و اگر بخواهیم از جلوه‌های شناخته شدهٔ این گونه موسیقی چیزی را نام ببریم بخشی از صنایع معنوی از قبیل: تضاد(طباق)، تشبیه و مراعات‌النّظیر از معروف‌ترین نمونه‌هاست.

**تضادّ (طباق)**

**یار می‌گوید: مکن دیوانگی!** **شاید او عاقل حسابم می‌کند**
**(اخوان ۱۳۷۱: ۳۸)**

میان کلمات «دیوانگی و عاقل» رابطهٔ تضادّ وجود دارد.

**«و خورشید اگر چه بزرگ است**
**هنوز کوچک است**
**اگر با جبین تو برابر شود»** **(هراتی، ۱۳۸۰: ۳٦)**

www.SID.ir

Archive of SID



جالب توجّه اینجاست که اخوان ثالث در غزل «پولاد سر سخت» در مجموعهٔ «ارغنون» رابطهٔ تضادّ را در تمامی ابیات آن بسیار زیبا بیان کرده است:

**«ترسم آخر این جوانان از جفا پیرم کنند — در بهار زندگی از زندگی سیرم کنند**
**عاقبت دیوانه خواهم شد، بر غم عاقلان — تا که با زلف تو ای محبوب، زنجیرم کنند**
**من همان پولاد سرسختم که بر رغم عدو — دوستان باید به استقبال شمشیرم کنند**
**گوش شیطان کر، برای دوستان، بی‌حرف پیش — آنقدر غوغا کنم تا دشمنان تیرم کنند**
**منکرم من قیل و قال شیخ را، سر تا به پا — من همینم ای فلان، بگذار تکفیرم کنند**
**گر به زعم شیخ ناپاکم، به فتوای امید — جسم و جان باید به خون خصم تطهیرم کنند**
**این‌غزل الهام روح فرّخ است، آن جا که گفت — زاهدان خواهند اسیر دام تزویرم کنند»**
**(اخوان، ۱۳۷۱: ۳۸)**

همانطوری که ملاحظه می‌گردد در تمامی ابیات غزل فوق رابطهٔ تضاد وجود دارد. در بیت اوّل بین واژه‌های «جوانان و پیر»، در بیت دوم «دیوانه و عاقل»، در بیت سوم «عدو و دوستان»، در بیت چهارم «دوستان و دشمنان»، در بیت پنجم «سر و پا» در بیت ششم «ناپاک و تطهیر» و «جسم و جان»، در بیت آخر نیز به نوعی میان واژه‌های «این و آن» از لحاظ دوری و نزدیکی رابطهٔ تضادّ وجود دارد.

**تشبیه**

**حجلهٔ تو مثل یک فانوس — گشت روشن با پر قفنوس**
**(هراتی، ۱۳۸۰: ۱۶۲)**

که در بیت مذکور، حجله از لحاظ روشنی به فانوس تشبیه شده است.

**ما شکسته پر مرغیم، ای ستیزه گر صیّاد — زجر اگر دهی باری اندک اندک آهسته**
**(اخوان، ۱۳۷۱: ۹۱)**

که در این بیت شاعر خود را به «مرغ پرشکسته» تشبیه کرده است.

**پیغام تو ورد سبز بیداران است — بیدار نبود آن که بیمارت خواند**
**(هراتی، ۱۳۸۰: ۱۶۶)**

شاعر پیغام را به ورد سبز تشبیه کرده است.

www.SID.ir

Archive of SID



**مراعات‌النّظیر**

**یک غزل بس نیست هجران تو را کاش صدها شعر و دیوان داشتم**

**(همان: ١٤٦)**

که بین واژه های«غزل، شعر و دیوان » از جهت ملازمت ارتباطی برقرار است.

**غریق و مست می زنده رود و کارونیم چه نسبت ست بدان ساحل ارس ما را؟**

**(اخوان، ۱۳۷۱: ۱۳)**

در بیت فوق شاعر نام رودخانه ها را ذکر کرده است.

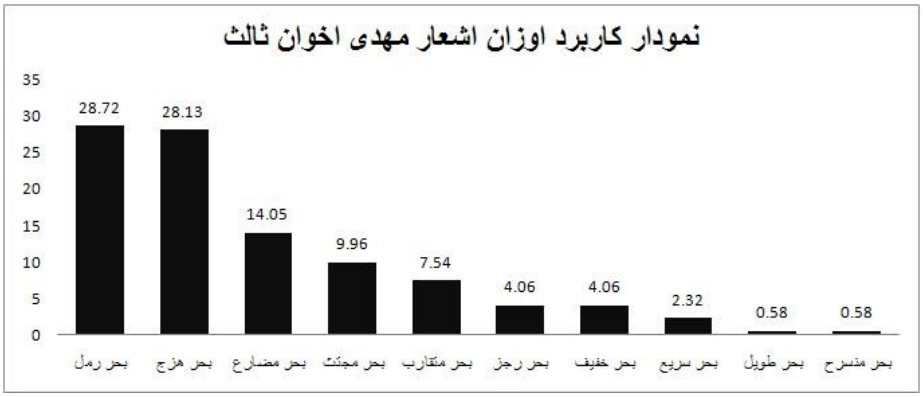
**موسیقی در شعر مهدی اخوان ثالث**

مهدی اخوان ثالث در اشعار خود بیشتر از بحر رمل استفاده کرده است؛ بحر هزج و مضارع نیز از اوزان پر کاربرد شعر او بعد از بحر رمل می‌باشد. با توجه به نموداری که در ذیل آمده، به نظر می‌رسد همهٔ اوزانی که اخوان در اشعار خود از آن بهره برده، از اوزان پرکاربرد شعر فارسی می‌باشد. با توجّه به این‌که بحر رمل در شعر کلاسیک برای مضامین اجتماعی و کلاسیک و داستان‌سرایی به‌کار رفته، می‌توان گفت که اخوان بیشتر متمایل به سبک کهن شعر فارسی است؛ وی همچنین سعی نموده است با شیوهٔ موقرانه و پرطنطنه و استواری تمام مقصود خود را به مخاطب برساند. اخوان در اشعار خود از ٣٤ وزن استفاده کرده و در این مقاله زحافات یک بحر در داخل همان بحر محسوب شده است. ممکن است این سؤال به ذهن خواننده خطور کند که از میان ٣٤[٣] وزن شعر اخوان‌ثالث، چرا در نمودار به ۱۰ مورد اشاره گردیده است؟ همان‌طور که گفته شد، زحافات مختلف یک بحر به‌عنوان یک بحر محسوب شده است.

www.SID.ir

Archive of SID

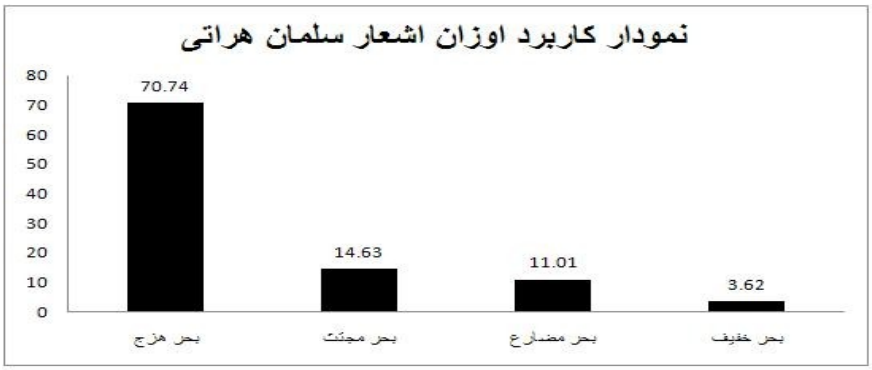





**موسیقی در شعر سلمان هراتی**

از آن‌جا که شعر سلمان هراتی عمدتاً در فراق شهدا و یاران همسنگرش می‌باشد از اوزان بلند ثقیل استفاده کرده است. بنابر این در تقسیم‌بندی دکتر خانلری، اوزان ثقیل بیشتر برای بیان مضامین حزن و اندوه مناسب است و وی نیز در بیان فراق شهیدان و جبهه و جنگ از چنین اوزانی بهره برده است. امّا شعرش حالت پارادوکسی دارد؛ یعنی در عین وزن هزج داشتن، شور حماسی دارد و در عین غم‌انگیز بودن، شور آفرین است. اشعار هراتی، انسان آگاه و آشنا به مسائل انقلاب را مأیوس نمی‌کند بلکه او را به حرکت وا می‌دارد. اگر او را محزون هم بکند، حزنش از نوع ناامیدی نیست بلکه از جنس امید به آینده و همراه با شور و شوق است. اگر شعر هراتی اشکی هم در چشمان مخاطب بیاورد، آن گریه، مخاطب را سبک می‌دارد؛ از غمش می‌کاهد تا برای یک خیزش و حرکت دیگر آماده شود.

با نگاهی به اوزان حاصل از اشعار وی، می‌توان گفت که وی از بحر هزج به میزان بیشتری استفاده نموده است.




www.SID.ir

Archive of SID



## نتیجه‌گیری

ـ اشعار «مهدی اخوان‌ثالث» و «سلمان هراتی» که با زبانی صریح و شیوا در پی به تصویر کشیدن رویدادهای مهمّ اجتماعی است، هر یک بنا به مناسبت‌هایی سروده شده است. هر دو شاعر در دو قالب سنتی و نو طبع‌آزمایی کرده‌اند.

ـ نگاه هر دو شاعر در اشعار کلاسیک از جهت موسیقی بیرونی، استفاده از اوزان مطبوع و پرکاربرد شعر فارسی از قبیل بحر رمل، هزج، مضارع و مجتث می‌باشد. همچنین بین اوزان و مضامین شعری تناسب برقرار است؛ یعنی آن‌جا که حزن و اندوه جریان دارد، اوزان سنگین و ثقیل است و جایی که حماسه و رشادت غلبه دارد، وزن حماسی خود را بهتر نشان می‌دهد. و در شعر این دو شاعر وزن شاد و طرب‌انگیز و اوزان تند و طربناک کمتر دیده می‌شود.

ـ از جهت موسیقی کناری که جلوه‌های بارز آن، قافیه و ردیف می‌باشد، بیشترین نوع کاربرد قافیه در شعر اخوان و هراتی، از نوع قافیه‌های اسمی می‌باشد و کمتر قافیهٔ فعلی به چشم می‌خورد؛ یعنی این بدان معناست که آوردن فعل‌های همسان قافیه به مراتب دشوارتر از اسم می‌باشد. در اشعار سپید نیز گاهی کلمات هماهنگ که در آخر سطرها دیده می‌شود، به‌عنوان قافیه نقش موسیقایی شعر را بر عهده دارند و گاهی نیز ردیف‌هایی بی‌همراهی قافیه موسیقایی کلام را غنا می‌بخشند.

ـ در زمینهٔ موسیقی درونی و معنوی نیز باید گفت که هر دو شاعر ضمن توجّه طبیعی به عناصر زیبایی‌ساز سخن، شعر خود را در وهلهٔ اوّل در خدمت محتوا و مضمون قرار داده‌اند؛ یعنی برای ایشان آن‌چه مهمّ است، پیام شعر می‌باشد و وزن و آهنگ در مراحل بعدی قرار می‌گیرد که عموماً با مضامین تناسب بیشتری دارند. از آرایه‌های لفظی و معنوی پرکاربرد نظیر: تضادّ، تشبیه، کنایه، استعاره، تلمیح، تکرار، جناس و انواع آن در جهت غنی‌تر کردن فضای عاطفی شعر بیشتر استفاده کرده‌اند.

**پی‌نوشت:**

**۱ – ر.ک به کتاب «آواز چگور» (زندگی و شعر مهدی اخوان ثالث) محمّدی آملی.**

**۲ – ر.ک به کتاب «گل چه پایان قشنگی دارد» (یادنامهٔ سلمان هراتی)، از محمّدرضا عبدالملکیان.**

**۳ – بحر رمل و زحافات آن «۱۰مورد»، بحر هزج و زحافات آن «۷مورد»، بحر مضارع و زحافات آن «٦ مورد»، بحر طویل، بحر مجتث و زحافات آن «٤ مورد»، بحر رجز، بحر خفیف، بحر سریع، بحر متقارب و زحافات آن «۲مورد».**

www.SID.ir

Archive of SID



## فهرست منابع و مآخذ


۱ـ اخوان ثالث، مهدی، (۱۳۷۰)، ***ترا ای کهن بوم و بر دوست دارم***، تهران: انتشارات مروارید، چاپ سوم.

۲- _____، (۱۳۷۱)، ***ارغنون***، ***تهران***، انتشارات مروارید، چاپ پنجم.

۳-_____ ،(۱۳۷۱)، ***زمستان***، تهران، انتشارات مروارید، چاپ دوازدهم.

٤ افلاطون، (۱۳۸۰)، ***دوره آثار افلاطون***، ***رساله منون***، ترجمه: محمّدحسن لطفی و رضا کاویانی، تهران، انتشارات خوارزمی، چاپ سوم.

۵ حافظ، خواجه شمس‌الدّین محمّد، (۱۳۷۳)، *دیوان حافظ*، به تصحیح دکتر خلیل خطیب رهبر، تهران: انتشارات صفی علیشاه، چاپ سیزدهم.

٦ داد، سیما، (۱۳۸۳)، ***فرهنگ اصطلاحات ادبی***، تهران: مروارید.

۷ شفیعی کدکنی، محمّدرضا، (۱۳۷۰)، ***صور خیال در شعر فارسی***، تهران: انتشارات آگاه. چاپ چهارم.

۸ -_____ ، (۱۳۸۰)، ***ادوار شعر فارسی***، تهران: انتشارات سخن، چاپ دوم

۹ -_____ ، (۱۳۸۱)، ***موسیقی شعر***، تهران: انتشارات آگاه، چاپ سوم.

۱۰ -شمیسا، سیروس، (۱۳۷۱)، ***آشنایی با عروض و قافیه***، تهران: انتشارات فردوس، چاپ هفتم.

۱۱ -_____ ، (۱۳۷۱)، ***نگاهی تازه به بدیع***، تهران: انتشارات فردوس، چاپ چهارم.

۱۲ -_____ ، (۱۳۷۹)، ***معانی و بیان***، تهران: انتشارات فردوس: چاپ دوم.

۱۳ -عبدالملکیان، محمّدرضا،(۱۳۸۳)، ***گل چه پایان قشنگی دارد (یادنامهٔ سلمان هراتی)***، شیراز: انتشارات داستان‌سرا، چاپ اوّل.

۱٤ -فلکی، محمود، (۱۳۷۳)، ***نگاهی به شعر نیما***، تهران: انتشارات مروارید.


www.SID.ir

Archive of SID



۱۵ - _____ ، (۱۳۸۰)، ***موسیقی در شعر سپید فارسی***، تهران: نشر دیگر، چاپ اوّل.

۱٦ - کریمی حکّاک، احمد، (۱۳۸٤)، ***طلیعهٔ تجدّد در شعر فارسی***، ترجمهٔ: مسعود جعفری، تهران: انتشارات مروارید.

۱۷ - محسنی، احمد، (۱۳۸۲)، ***ردیف و موسیقی شعر***، مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد،چاپ اوّل.

۱۸ - محمّدی آملی، محمّدرضا، (۱۳۷۷)، ***آواز چگور (زندگی و شعر مهدی اخوان ثالث)***، تهران: نشر ثالث، چاپ اوّل.

۱۹ - ناتل خانلری، پرویز، (۱۳۲۷)، ***تحقیق انتقادی در عروض فارسی و چگونگی تحوّل اوزان غزل***، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

۲۰ - وحیدیان کامیار، تقی، (۱۳۷۰)، ***بررسی منشأ وزن شعر فارسی***، مشهد: انتشارات آستان قدس رضوی، چاپ اوّل.

www.SID.ir