# کارکرد لفظی و معنوی تکرار در شعر احمد مطر و عمران صلاحی

**فرهاد رجبی***

استادیار دانشگاه گیلان

(٤٧ – ٦٨)

**تاریخ دریافت: ١٣٩٢/٠٢/١٤، تاریخ پذیرش: ٢٧/ ١٣٩٢/٠٨**

## چکیده

پس از کم‌رنگ شدن حضور سنتی وزن و قافیه در شعر و ورود مسائل و دغدغه‌های جدید به این عرصه، ضرورت استفاده از ظرفیت‌ها و ابزارهای مختلف برای بیان مفاهیم، بیش از گذشته احساس گردید.شاعران کوشیدند با استفاده از عناصر متعدد، مفاهیم را به شکلی مطلوب به مخاطبان خود منتقل کنند؛ از جملهٔ این عناصر، استفاده از عنصر موسیقی برآمده از تکرار بود که در شعر **احمد مطر** عراقی و **عمران صلاحی** پارسی‌گوی، نقشی برجسته به خود می‌گیرد.در این جستار برآنیم تا با تمرکز بر همین مبنا ضمن نگرش در شعر دو شاعر و کارکرد موسیقی در شعر امروز، سهم مقولهٔ تکرار را از این رهگذر در ارتباط با معنابخشی، مورد توجه قرار دهیم. نتایج برآمده نشان می‌دهد پدیدهٔ تکرار در شکل‌های مختلف خود نه تنها به ملموس‌تر و عمیق‌تر شدن انتقال معنا کمک می‌کند، بلکه دو شاعر، از این طریق، در گسترش دادن به حدود معنای واژگان نیز توفیق یافته‌اند.

**واژه‌های کلیدی**: احمد مطر، عمران صلاحی، تکرار، موسیقی، معنا

* پست الکترونیک نویسنده: farhadrajabi133@yahoo.com

Archive of SID

www.SID.ir

**۱- مقدمه:**

شعر امروز بر آن است تا با ایجاد فضای جدید لفظی و معنایی به عملکرد خود در حوزهٔ هنر و تعامل با موضوعات جدید، گسترش و اثر گذاری بخشد.این مهم که از اساسی‌ترین مؤلفهٔ شعر مدرن محسوب می‌شود به عنوان نقطهٔ تمایزی با ادبیات و شعر گذشته در دو زبان عربی و فارسی، بسیار مورد توجه شاعران واقع شده است.

در دورهٔ جدید، از سویی تغییر ذائقه‌ها و تنوع فرهنگی مخاطبان و از سوی دیگر، محدودیت امکانات بیان ادبی(شعر) در انتقال پیام در مقایسه با دیگر انواع هنری رایج همچون داستان کوتاه، تئاتر، سینما و... ضرورت کشف راهکارهای جدید و استفادهٔ بهینه از ظرفیت‌های موجود را بیش از پیش ایجاب می‌کند و دقیقا در همین راستا بهره‌گیری گسترده‌تر از موسیقی کلام به عنوان یکی از نزدیک‌ترین و ملموس‌ترین ابزار، لازم می‌نماید. شاعران با هوشمندی کوشیده‌اند تا از این موهبت برای پیشبرد اهداف هنری خود بهره جویند.

موسیقی شعر از دیرباز مورد توجه نویسندگان و منتقدان عرصهٔ شعر بوده است؛ از قدیمی‌ترین نوشته‌ها تا مقالات و کتاب‌های جدید در این باره همگی گواه این نکته‌اند که پرداختن به این شاخه از زیرساخت‌های شعر، همواره مهم بوده، اما آن‌چه امروزه توجه افزون‌تری را می‌طلبد همان است که در سطور پیشین بدان اشاره گردید.

در شعر گذشتهٔ عربی و فارسی، وزن و قافیه صرف‌نظر از بحث ضروری بودن یا زاید بودن، همواره جزء جدایی ناپذیر شعر است؛ به موسیقی شکل بخشیده، شاعران آن را به عنوان مقوله‌ای ماهوی دربارهٔ شعر قلمداد می‌کردند. اما در دورهٔ جدید و به ویژه پس از جنگ جهانی دوم در پی ارتباط با ادبیات جهان، پیشگامان عرصهٔ شعر، به ویژه بدر شاکر السیاب، نازک الملائکه، عبدالوهاب البیاتی و... در حوزهٔ زبان عربی و نیمایوشیج، احمد شاملو و دیگران در حوزهٔ زبان فارسی، بیش و کم به این نتیجه رسیدند که تأمین موسیقی از مسیر وزن و قافیه به همان طریقی که نیاکانشان پذیرفته بودند تنها راه نیست، چرا که ادامهٔ این مسیر موجب از بین رفتن بنیان شعر در راستای بیان دغدغه‌ها و مسائل جدید خواهد بود؛ از این رو ضمن ایجاد تغییر در این دو ساختار از ابزارهایی تازه نیز برای تأمین موسیقی بهره گرفتند که از مهم‌ترین آن‌ها

Archive of SID

www.SID.ir

پدیدهٔ تکرار است.

مقولهٔ تکرار که گاهی در گفتگوهای روزمره، آگاهانه یا ناآگاهانه از آن استفاده می‌کنیم فرآیند توجه به تأکید معنا و تأمین موسیقی هماهنگ با آن است و می‌تواند در شکل‌های مختلف در کلام شعری، تبلور یابد؛ چنان که برای نمونه در این نوشته بررسی کارکرد این عنصر را در شعر احمد مطر و عمران صلاحی پی گرفته‌ایم.

علت انتخاب دو شاعر از میان دیگر شاعران معاصر عربی و فارسی، تعلق آنها به نسل دوم تحولات فرمی شعر دو زبان است. احمد مطر و عمران صلاحی اگرچه با فاصلهٔ اندکی از بزرگانی چون بدر شاکرالسیاب، نازک‌الملائکه و عبدالوهاب البیاتی در زبان عربی و نیمایوشیج، مهدی اخوان ثالث و احمد شاملو در زبان فارسی واقع شده‌اند، اما ضمن استفاده از تجربهٔ آنان به نظر می‌رسد از قوهٔ خلاق خود نیز برای بیان بهتر قضایا سود برده‌اند و به همین دلیل جایگاه دو شاعر را در دو زبان تا حدودی می‌توان همسان تلقی کرد، ضمن این که زبان طنز رایج در اندیشهٔ شعری آن‌ها شکل ظاهری زبانشان را نیز به یکدیگر نزدیک کرده است.

**۱-۱- پیشینهٔ تحقیق:**

دربارهٔ احمد مطر در حوزهٔ زبان عربی با وجود محدودیت‌هایی که به سبب گرایش تند ضد عربی برای شاعر وجود دارد تحقیقات ارزنده‌ای صورت پذیرفته که برخی از آن‌ها به عنوان منبع در نوشتهٔ حاضر مورد استفاده قرار گرفته است، همان‌گونه که دربارهٔ عمران صلاحی نیز در حوزهٔ زبان فارسی، نوشته‌های متعددی به نگارش درآمده است اما در ایران، سخن دربارهٔ احمد مطر به ویژه در شکل مطابقه با شاعری فارسی زبان، عمر کوتاهی دارد؛ از جملهٔ آنها باید به مقالهٔ ارزندهٔ «نگاهی تطبیقی به طنز سیاسی- اجتماعی نسیم شمال و احمد مطر» اشاره کرد که توسط «ابراهیم اناری بزچلوپی» و «سمیرا فراهانی» نوشته شده و در مجموعهٔ مقالات همایش کشوری افسانه به چاپ رسیده است. (۱۳۹۰:۱٤٥-۱٦۷) مقاله‌ای دیگر از این دست، مقالهٔ «رسالت طنز در شعر میرزادهٔ عشقی و احمد مطر» است که به قلم «فرهاد رجبی» در مجلهٔ علمی- پژوهشی زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد به چاپ رسیده است.(۱۳۹۱:۷۳-۱۰۲) نکتهٔ

Archive of SID

www.SID.ir

قابل توجه در دو مقالهٔ یاد شده پرداختن به بحث، با محوریت معنا و لزوما معنای طنز است در حالی که مقالهٔ فرارو می‌کوشد تا با برجسته کردن عنصر تکرار در وهلهٔ اول به بررسی چگونگی شکل‌گیری موسیقی در شعر احمد مطر و عمران صلاحی از این مسیر پرداخته در مرحلهٔ دوم ارتباط این پدیده(موسیقی حاصل از تکرار) را با القای معنای مورد نظر مورد توجه قرار دهد.

**۲- شعر مطر و صلاحی:**

نگرشی گسترده‌تر به شعر احمد مطر، حکایت‌گر آشفتگی و اضطرابی است که بر جامعهٔ عربی سایه افکنده است.این آشفتگی نه تنها در معنا بلکه در موسیقی به کار گرفته شده نیز رخ می‌نماید؛چنان که بسیاری از منتقدان معتقدند: «همهٔ تفعیله‌های مورد استفادهٔ او تصویرگر نگرانی‌ها و نابسامانی‌هایی است که خود زیسته است و به نوعی می‌توان بین این دغدغه‌ها و موضوعات شعری‌اش با مؤلفه‌های آوایی کلام، ارتباط برقرار کرد.» (عبدالله،۱۸۷:۱۹۸۱) «شعرش را می‌توان خوانشی متفاوت از شعر معاصر عربی قلمداد کرد؛ شعری پویا که شاید بزرگ‌ترین نظریه‌پردازش خود شاعر باشد» (رجبی،۸۱:۱۳۹۱) جملات کوتاه همراه با ضرباهنگ‌های خاص خود، استفاده از ظرفیت‌های آوایی این امکان را به شاعر می‌دهد تا علاوه بر موسیقی بیرونی، از موسیقی درونی نیز برای القای معنای مورد نظر بهره برد و این توفیق را پیدا کند که به برقراری تناسب موسیقی با موضوع شعر نایل آید.

دیدگاه احمد مطر دربارهٔ شعر قبل از هر چیز تابع نگاه متعهدانهٔ او در برابر انسان و جامعه است. او راز ماندگاری هنر را در خدمت به خلق می‌داند و به همین علت به صراحت در برابر قلم‌هایی که جز این می‌انگارند و می‌نگارند می‌شورد؛ چنان که در شعر «التکفیر و الثورة» (۷٤:۲۰۰۸) صادقانه هر نوع شعر و شاعری را که در برابر ستم نایستد و انسان‌ها را به حرکت تشویق نکند نفی می‌کند.

عمران صلاحی نیز از شاعرانی است که می‌کوشد از امکانات و ظرفیت‌های موجود در نظام واژگانی برای اعادهٔ معنا یاری طلبد. او گرچه شوریدگی احمد مطر را در شعرش ندارد اما در شعر معاصر فارسی و در میان نسلی که به دنبال نیمایوشیج می‌آیند

Archive of SID

www.SID.ir

در تلاش است تا جایگاه خویش را باز یابد. بر همین اساس، موقعیت او را باید در دو بخش جستجو کرد؛ «نخست، حضوری آرام و کناره‌جویانه اما بسیار حسی در شعر جدید.دوم، حضوری گرم و نکته‌پردازانه در طنز مدرن.بر این ویژگی‌ها گیرایی و شیرینی کلام صلاحی را در اشاره‌های اجتماعی و فرهنگی طنزآمیزش باید افزود.» (عابدی،۱۳۸۸:۲۶۰)

از لحاظ فرم شعر نیز، شعرهای عمران در دو قالب قدمایی و نیمایی عرضه می‌شوند گرچه برخی دربارهٔ شعرهای نیمایی او معتقدند چنین شعرهایی «در مجموع از نظر ادبی ممکن است وزنی نداشته باشد.» (صلاحی،۷:۱۳۸۹) او از معدود شاعرانی است که هم از نخست، زبان ویژهٔ خود را دارد؛ «اشعاری عموما جامعه‌گرا، ساده با تصاویری بدیع، طنزی پنهان و خوشاهنگ که می‌تواند تأثیرگذار هم باشد.» (شمس لنگرودی، ۱۳۸۷، ٤: ۳۵۱ ) اضافه بر این، شاید برجسته‌ترین مؤلفهٔ شعر صلاحی را باید در استفادهٔ مطلوب از ظرفیت‌های موجود در آواها و تأمین موسیقی درونی از این مسیر، تلقی نمود؛ امری که مقایسهٔ آن با شعر همتای عربش، مبنای این نوشته قرار گرفته است.

**۳- موسیقی شعر امروز:**

از آنجایی که هنر، ریشه در فطرت و تعلق به روح حساس انسانی دارد همواره ارتباطی عمیق بین انواع آن برقرار است؛ چنان که گاهی چنان به یکدیگر نزدیک می‌شوند که گویا یک پدیده‌اند در دو یا چند شکل مختلف.در این میان حکایت موسیقی و شعر، حکایتی دیگرگونه است. «هنگامی که بخواهیم از چشم انداز دریافت موسیقی، یعنی ادراک زیباشناختی و مهمتر درک احساسی موسیقی، نزدیک‌ترین هنر به موسیقی را بیابیم به هنر شاعری بر می‌خوریم.» (احمدی، ۱۳۹۱: ۳۹) در هنر شاعری، علاوه بر این در مراحلی بالاتر می‌توان شعر و موسیقی را در تلازم یکدیگر به حساب آورد که همچون اجزای جدایی‌ناپذیر یک پدیده عمل می‌کنند. این اتفاق از دیرباز تاکنون در اشکال متنوع و در قالب توجه به وزن و آهنگ، مورد توجه بوده است. منتقدان به ارزش موسیقی برآمده از وزن و قافیه احترام گذاشته و آن را به «گردن‌بندی تشبیه کرده‌اند که هر مهره را با شکل، حجم و رنگ خاص خود در جای مطلوبش قرار می‌دهد» (أنیس،۱۱:۱۹۵۲) اما این عناصر در شعر امروز، در راستای تأمین هدف دیرین خود، دستخوش تغییراتی گشته‌اند؛ چنان که

Archive of SID

www.SID.ir

می‌توان گفت از ویژگی‌های شعر امروز عربی و فارسی این است که وزن و آهنگ چون قالب‌هایی آماده از بیرون به آن تحمیل نمی‌شود؛ به همین ترتیب، موسیقی، حاصل الگوهایی متداول نیست، بلکه شاعر می‌کوشد متناسب با معنای مورد نظر، از موسیقی جاری در ساختار زبان بهره برداری کند. «وزن ذاتی زبان در درون کلمه‌ها و رفتار آنها با هم در یک ساخت فراهم می‌آید که هر شاعری با شیوه‌ها و شگردهای متفاوت؛ مثل باستانگرایی، واج آرایی، جابجایی نحوی کلام و واژه‌سازی و...به کشف و استخراج آن، توفیق می‌یابد.» (علی پور، ۱۳۷۸: ٥٤)

شیفتگی انسان و توفیق موسیقی در هم‌جواری با دیگر مقوله‌های زیباشناختی، عرصهٔ حضورش را در شعر، فراهم کرده چنان که در دورهٔ جدید با وجود تغییرات عمدهٔ ساختاری، هیچ‌گاه مورد غفلت واقع نشده است. «موسیقی شعر، دامنهٔ پهناوری دارد. گویا نخستین عاملی که مایهٔ رستاخیز کلمه‌ها در زبان شده و انسان ابتدایی را به شگفتی واداشته است همین کاربرد موسیقی در نظام واژه‌ها بوده است.» (شفیعی کدکنی، ١٣٨٤: ٨) از این رو صرفا با استناد به کارکرد قدیمی وزن و قافیه نمی‌توان به تأمین این هدف مشخص و مدون، نایل گشت. از طرفی دیگر، شعر امروز عربی و فارسی، فارغ از دغدغه‌های دست و پاگیر عروض قدیم، می‌کوشد آزادانه در فضای معنا، به حرکت درآید و بی آنکه انرژی خود را صرف ابزار تزیینی کند، زیبایی را دوشادوش معنا، تأمین نماید؛ پس نه هرگز معنا فدای لفاظی‌ها و زیبایی‌های ظاهری می‌شود و نه سیطرهٔ معنا، متن شعر را از حالت هنری خود خارج می‌کند.

علاوه بر مقولهٔ کارکرد موسیقی در القای معانی، ضرورت نقش واژه‌ها در شکل‌گیری معنا بسیار مورد توجه است؛ این مهم، منتقدان را بر این باور رسانده است که «حسن و قبح بیان معنا وابسته به الفاظ است»(العلوی، ۲۰۰۵: ١٤) بر همین مبنا چه بسا معنایی ارجمند در اثر استخدام الفاظی کم‌بها، ارزش خود را از دست دهد.

شعرِ گذشتهٔ عربی و فارسی بر مبنای یک ساخت مشخص موسیقیایی و ساختار معین عروضی شکل می‌یافت و بسیاری از منتقدان و حتی شاعران عصر نهضت در مواجهه با تلاش‌های پیشگامان، نگران وجه موسیقیایی شعر و در نهایت رخت بر بستن

Archive of SID

www.SID.ir

بخش زیباشناختی اثر بودند در حالی که با نگرشی دقیق در محصولات شعری دو زبان، امروزه ما، مطلقاً این نگرانی را نخواهیم دید؛ زیرا «بخش قابل توجهی از ساخت موسیقیایی شعر، مبتنی بر تکرارهای کلامی و توازن‌هاست. این تکرارها متنوع و دارای سطوح گوناگونی است.» (امامی، ۱۳۸۵: ۲٤٤) نتیجه این که دیگر، وزن، تنها عنصر تعیین کنندهٔ واژه و در پی آن، معنا نیست و قافیه نیز لزوما رسالت تأمین موسیقی را با تکرار خود در پایان مصراع‌ها و بیت‌ها تأمین نمی‌کند هرچند که در گذشته و حتی در باور امروزی‌های کهن‌گرا کمتر به کارکرد موسیقیایی قافیه آن‌گونه که شایسته است توجه شده و می‌شود. (فلکی،۱۳۸۵:۹۸) امروزه، رها شدن از سیطرهٔ اوزان عروضی کارکرد موسیقیایی قافیه را برجسته کرده، اهتمام ویژه‌ای را می‌طلبد. به دیگر سخن، قافیه در شعر امروز، وقتی به مقولهٔ تکرار مرتبط می‌گردد، آنجایی مورد پذیرش نیست که «این تکرار، غیر فصیح و مزاحم باشد، اما اگر به جا باشد در زیبایی و طرح بندی شکل شعر مؤثر بوده و موزیک کلام طبیعی را درست می‌کند.» (نیمایوشیج، ۱۳٤۳: ۱۳۵) و شاید هم به همین علت است که شاملو معتقد است « قافیه از سیرت شعر (سپید) مایه می‌گیرد.» (دستغیب، ۱۳۷۵: ٦٤)

تحول در ساختار وزن و قافیهٔ شعر عربی و فارسی، قبل از آن که خدمتی به فرم شعر باشد تلاشی است در راستای گسترش معنا. «حرکت شعر آزاد در حقیقت در بطن علم عروض گذشته می‌نگرد و می‌خواهد تا به کمک آن به شاعر معاصر در آزادی بیان و کوتاه و بلند کردن معنا متناسب با حال، یاری رساند.» (الـملائکة، ۲۰۰۷: ۵۲) البته باید پذیرفت که فرآیند این تحول (تجدید موسیقی شعر) عموما به کندی صورت می‌گیرد و به همین دلیل است که «قرن‌ها و نسل‌های متمادی بی توجه به آن، روزگار گذرانده بیشتر با وزن و موسیقی کهن مأنوس بوده‌اند. عادت به نغمه‌ها و موسیقی جدید، مستلزم گذشت زمان و درک ضرورت‌هاست.» (أنیس،۱۹۵۲:۱٦) این اتفاق در دورهٔ اخیر به ویژه در شعر منثور عربی و شعر سپید ایرانی، در قالب استفاده از ابزاری که حتی برای نازک الملائکه، بدر شاکر السیاب، نیمایوشیج و... تا حدودی کم رنگ می‌نمود، به کار گرفته شد که از عنصر تکرار، به عنوان مهم‌ترین آن، باید نام برد.

Archive of SID

www.SID.ir

**٤- تکرار (Palilogy):**

مقولهٔ تکرار از دیرباز در شعر عربی و فارسی مباحثی را به خود اختصاص داده است؛ چنان که در کتاب «الصناعتین» ابو هلال عسکری و «العمده» ابن رشیق قیروانی به طرح قضایایی دربارهٔ آن برمی‌خوریم. ادبیات عصر جدید، همواره در ارتباطی گسترده با عناصر و مضامین گذشته است. «در حوزهٔ مضمون به‌کارگیری مفاهیم موجود در طبیعت و انسان و در حوزهٔ شکل و زبان، کارکرد موسیقی و ایقاع، همواره جایگاه خود را بازیافته است و البته چنین ارتباطی در پایداری نوگرایی مؤثر است چرا که اگر یک اتفاق جدید با ریشه‌های گذشته در پیوند نباشد خیلی زود پژمرده شده از بین خواهد رفت.» (الموسی،۲۰۰۳:۱٦) بر همین مبنا ما با تکرار به عنوان یکی از اصلی‌ترین عناصر مرتبط با موسیقی که ریشه در گذشتهٔ شعر دارد مواجه هستیم.

تکرار «صناعتی بدیع است و آن است که شاعر یا نویسنده، لفظی را مکرر بیاورد... در بلاغت غرب این صناعت اشکال و صور متنوعی دارد. تکرار الفاظ در پی یکدیگر و به منظور تأکید، همان است که در فارسی تکرار و در اصطلاح غربی Palilogy گویند.» (داد، ۱۳۸۷: ۱۵٦) ساده‌ترین قاعده‌ای که دربارهٔ تکرار می‌توان بدان پرداخت این است که «در حقیقت شاعر به کمک آن به عبارتی خاص توجه و اصرار می‌ورزد.» (الملائکه،۲۰۰۷:۲۷٦) و در واقع، کلیدی است که مخاطب به وسیلهٔ آن به اندیشهٔ مسلط نویسنده یا شاعر راه می‌یابد.

در گذشته، منتقدان یک کلام کوتاه یا یک بیت را مبنای تشخیص تکرار دانسته، تکرار را بر دو قسم زشت و زیبا تقسیم می‌کردند، البته نکتهٔ قابل توجه این است که آنها تکرار را در ارتباط با معنا مورد توجه قرار می‌دادند و هدف از آن را بیان اشتیاق، تقریر، تهدید، توجع و... برشمرده‌اند. (بدوی،۱۹۹٦:٤٦۷)

در شعر امروز که ایقاع یا موسیقی داخلی بر آن است تا نقش وزن را ایفا کند نقش تکرار برجسته می‌گردد؛ چرا که شاعر «با پرداختن به شکل‌های مختلف تکرار از جمله تکرار حرف، ادوات، کلمات، عبارات و حتی تکرار کامل یک بند می‌خواهد به این مهم نایل شود.» (خلیل،۲۰۱۱:۳۲۱) بسیاری بر این باورند که با توجه به تحولات به وجود آمده در شعر معاصر، تکرار، شکل واقعی خود را بازیافته است. این عنصر «کمک می‌کند تا معنی، غنا

Archive of SID

www.SID.ir

یافته به مرحلهٔ اصالت خویش نزدیک گردد. شاعر می‌تواند بر مقصود خود سیطره یابد و لفظ را در جایگاه درستش به کار بندد.» (الملائکه، ۲۰۰۷: ٢٦٤) این همه را قبل از هر چیز باید در همگرایی به وجود آمده بین موسیقی و معنا از این رهگذر دانست.

**۵- تکرار در شعر مطر و صلاحی:**

از ویژگی‌های بارز و برجستهٔ مشترک در شعر احمد مطر و عمران صلاحی به‌کارگیری ظرفیت‌های معنایی و موسیقیایی موجود در پدیدهٔ تکرار است؛ هر دو شاعر از اهمیت این عنصر در شعر امروز آگاهند؛ از این رو در شعرشان این کارکرد به یکی از خصایص، تبدیل می‌شود؛به عنوان مثال،احمد مطر می‌کوشد تا بهرهٔ وافی را در انتقال معنا از عنصر تکرار کسب کند؛ چنان که در «**لن أنافق**» می‌گوید:

« **نافِقْ/ و نافِقْ/ ثُمَّ نافِقْ، ثُمَّ نافِقْ/ لایَسلَمُ الــجسدُ النحیلُ مِنَ الأذی/ إنْ لَمْ تُنافِقْ/ نافِقْ/ فماذا في النفاقِ/ إذا کَذِبْتَ و أنْتَ صادق؟** » (مطر،۲۰۰۸:٨٤)

(منافقی پیشه کن.منافقی... منافقی، آری منافقی پیشه کن. اگر نفاق نورزی جسم نزار از آزار، ایمن نخواهد بود.منافقی پیشه کن.نفاق چیست وقتی که صادقانه دروغ می‌گویی!)

یا در قصیدهٔ «نحن» می‌گوید:

«**دولةٌ مِنْ دولتین/ دولةٌ ما بینَ بین/ دولةٌ مَرهونَةٌ والعرشُ دین/ دولةٌ لیست سوی بئرٍ و نَخلة/ دولةٌ تسقطُ في البحرِ/ إذا ما حرَّک الــحاکمُ رِجلَه/ دولةٌ دون رئیس.../ و رئیسٌ دونَ دولة**»

(همان: ٢٢٧)

(دولتی میان دو دولت.دولتی بینابین.دولتی در رهن که عرش،دین آن است.دولتی که فقط در چاه نفت و نخل خلاصه می‌شود. دولتی که اگر حاکم، پای بجنباند در چاه سقوط می‌کند. دولتی بی رئیس و رئیسی بی دولت.)

در دو نمونهٔ ذکر شده مطر با تکرار دو واژهٔ «نافِقْ» و «دولة» از آن‌ها به عنوان نقطهٔ مرکزی معنا استفاده می‌کند. چنین تکراری، علاوه بر شکل بخشیدن به موسیقی مطلوبی برای کل قصیده، موجب تشویق مخاطب به پی‌گیری روند تداوم معنا می‌گردد و در عین حال، آغازی مناسب و دل انگیز است برای هر سطر شعری؛ آغازی که بی‌تردید فضایی جدید از معنای مقابلش را در ذهن، ترسیم می‌کند.

Archive of SID

www.SID.ir

صلاحی نیز با آگاهی از کارکرد تکرار، از آن سود می‌برد؛ که از جملهٔ آنها شعر «جزیرهٔ غمگین» است.این شعر، گرچه با عبور قطار، آغاز می‌شود، اما شعری است که چه در معنا و چه در واژه‌ها، عنصر تکرار، بیش از دیگر اشعارش، رخ می‌نماید؛ از این رو عبور و قطار، اتفاق تازه‌ای را رقم نخواهند زد:

«درون واگن باری، همیشه چیزی هست/ درون واگن باری هزار گونی غربت/ هزار کیسهٔ تنهایی/ و جعبه‌هایی از خاطرات گُر گرفته» (صلاحی،۱۳۷۹: ۱۲۷)

جزیرهٔ غمگین، جزیره‌ای است دور افتاده و تنهایی شاعر در آن، اولین رهاورد برای مخاطب است؛ تنهایی‌ای که در آن، واژه‌ها نیز از همراهی با شاعر ابا دارند و او مجبور می‌شود از واژه‌هایی محدود سود برده، فقط همان‌ها را تکرار کند:

« اگر شکوفه دهد، از شمال می‌آید/ اگر شراره دهد از جنوب می‌آید/ اگر سپیده دهد.../ اگر ستاره.../ مرا محاصره کن ای مه شکفتهٔ جنگل/ مرا محاصره کن ای نسیم طعم تمشک/ مرا محاصره کن ای چراغ آبی دریا/ مرا محاصره کن، مثل یک جزیرهٔ غمگین.» (همانجا)

صلاحی بدین ترتیب می‌خواهد تنهایی و عدم دسترسی خود را به دیگران در قالب دوری از دنیای واژگان به تصویر کشد و البته در این رهگذر، موسیقی، قبل از هر چیزی رخ می‌نماید.

تکرار به شکل‌های مختلف در هر نوشته‌ای تبلور می‌یابد، اما در شعر مطر و صلاحی، آن‌چه اهمیت می‌یابد ظهور این عنصر در اشکالی است که بدین ترتیب می‌آید:

**۵-۱- تکرار اسم:**

از میان تقسیمات کلمه، اسم بی آنکه دلالت زمانی را در خود داشته باشد دارای هویت معنایی مستقلی است که ذهن انسان در مواجههٔ با آن، عموما به دنبال مصداق بیرونی است. این قسم از کلمه به جهت بار معنایی مستقلش در بحث تکرار و به ویژه در شعر مطر و صلاحی جایگاهی خاص را به خود اختصاص می‌دهد.چنان که به طور مثال، احمد مطر تحت تأثیر سنت‌ها، برداشت‌ها و عملکردهای غلط موجود در اجتماعش کلمهٔ (اسم) «غلط» را هدف قرار داده با تکرارش می‌کوشد توجه مخاطب را به گسترهٔ این رویه برانگیزد:

Archive of SID

www.SID.ir

«**مِن فوق هامتي الغَلط / و تَحتَ رِجلي الغَلط / وَ عَن يَميني الغَلط / وَ عَن شِمالي الغَلط / وَ مِن أمامي الغلط / وَ مِن ورائي الغلط / فـــي عالَمٍ مِن غَلطٍ / يُصبِحُ مُنتهى الغَلط / أن أَستقيمَ فِي الوَسط**» (مطر،۲۰۰۸:٤٦٦)

(بالای سرم غلط، زیر پایم غلط، سمت راستم غلط، سمت چپم غلط، روبرویم غلط، پشت سرم غلط. در دنیایی از غلط، نهایت غلط این است که در وسط بایستم.)

یا مثلا برای ترسیم فضای امنیتی شدید و تهدیدی که از جانب قوای حاکم بر سراسر زندگی، سایه افکنده از تکرار اسم «مخبر» بهره گرفته می‌گوید:

«**مُخبِرٌ يَسكنُ جَنبي/ مُخبِرٌ يَلهو بِجيبي / مـــخبرٌ يَفحصُ عَقلي/ مُخبرٌ يَنبشُ قَلبي/ مُخبرٌ يَدرس جلدي/ مـــخبرٌ يقرأُ ثَوبـــي/ مـــخبرٌ يَزرعُ خوفـــي/ مـــخبرٌ يَحصدُ رُعبي /** (همان:۳۹۲)

(جاسوسی در کنارم ساکن است. جاسوسی در گریبانم می‌لولد. جاسوسی عقلم را می‌کاود. جاسوسی قلبم را می‌شکافد. جاسوسی پوستم را می‌روبد. جاسوسی لباسم را می‌خواند جاسوسی ترسم را می‌کارد و جاسوسی وحشتم را درو می‌کند.)

عمران صلاحی نیز از اسم برای چنین هدفی سود می‌برد؛ مثلاً او گسترش یافتن پدیدهٔ زمان را با تکرار کلمهٔ «سال‌ها» تأمین کرده می‌گوید:

«سال‌ها در سراب نهان بوده‌ای / سال‌ها در خویش سفر کرده‌ای / سال‌ها در سایه غوطه خورده‌ای / با خورشید در دل و دست» (صلاحی،۱۳۸٦:٤۹)

یا این که برای تأکید بر گسترهٔ مکانی از اسم «دریاچه» به عنوان نقطهٔ مرکزی تکرار استفاده می‌کند و می‌گوید:

«دریاچه‌ای بزرگ به اندازهٔ بزرگ / دریاچه‌ای شبیه به دریاچه‌ای که هست / دریاچه‌ای میان درختان کاج و وهم» (همان:۲٦)

از دیگر نقش‌هایی که عنصر تکرار اسم در شعر مطر و صلاحی بر عهده می‌گیرد، بیان معنایی خاص با استفاده از تکرار اسم علم است؛ مطر در قصیدهٔ «قمم باردة» می‌کوشد علاوه بر تأمین بخش موسیقیایی قضیه از مسیر تکرار اسم، از ظرفیت‌های معنایی موجود در نام حضرت محمد (ص) برای القای معنای مورد نظرش، بهره گیرد:

« **قِمَّةٌ أَعلى... وَ أبرَد/ يا مُحمَّد/ يا مُحمَّد / يا مُحمَّد / يا مُحمَّد / اِبعَثِ الدِّفءَ/ فَقَد كادَ لَنا عُزّى.../ وكِدنا نَتَجَمَّد** » (مطر،۲۰۰۸: ۲۲)

Archive of SID

www.SID.ir

(ای محمد تو قله‌ای بلند و گوارایی‌ای محمد ای محمد ای محمد. گرما را برانگیز چرا که بت عزّی برای ما، دام نهاده است و چیزی نمانده تا از سرما منجمد گردیم.)

شاعر در این قصیده بر آن است تا با اعطای بُعد معنویت بر قصیده « نیاز جامعهٔ عربی را به داشتن شخصیتی بزرگ چون شخصیت حضرت رسول اکرم (ص) خاطر نشان نموده تا بدین وسیله، جمود موجود برطرف گردد.» (غنیم، ۱۹۹۸: ۲۹۱) چنین مهمی در شعر صلاحی نیز مورد توجه است.او در شعر «مولانا» با تکرار اسم« مولانا» می‌خواهد از ظرفیت شوریدگی و پاکبازی موجود در این شخصیت برای اعادهٔ معنای مورد نظر، سود برد و البته تکرار، دستاویزی است برای جلب توجه بیشتر مخاطب در این باره:

«جانا جانا مولانا مولانا/ تنها تو در این کوچهٔ تنگ/ دستم را می‌گیری/ از خاکم بر می‌داری/ نامم را می‌پرسی» (صلاحی، ۱۳۸٦: ۲۲)

بدین ترتیب تکرار اسم، صرفاً در بیان چندین بارهٔ آن محدود نمی‌ماند بلکه به اهرمی بدل می‌شود تا دو شاعر ضمن بهره‌برداری آوایی از آن، در راستای معنامندی و معناسازی اثر نیز توفیق یابند.

**۵-۲- تکرار واژگان متوازن:**

تکرار واژگان متوازن در شعر احمد مطر و عمران صلاحی، نوعی دیگر از تکرار است؛ بدین معنا که دو شاعر، از تکرار واژه‌هایی هم وزن و منسجم در بندهای شعری خویش، همان هدف قبلی، از تکرار را در سر دارند.چنین تکراری، موجب شکل‌گیری یک توالی موسیقیایی می‌شود چنان که در **«بیت و عشرون رایة »** می‌خوانیم:

«**أُسرَتُنا فَریدةُ القِیَم/ وُجودُها: عَدَم/ جُحورُها: قِمَم/ لاءاتُها: نَعَم/ و الکُلُّ فیها سادَةٌ/ لکنّهم خَدَم**» (مطر،۲۰۰۸:٤٧)

(خاندان ما یگانهٔ ارزش‌هایند! وجودشان عدم، چاله‌هایشان قله‌هایی مرتفع، «نه»هایشان «آری» است. همه سرورانی ارجمند، اما خادمانی محقرند.)

در این شعر که شاعر در پی روایتی غم انگیز است شاهد گام‌هایی کوتاه هستیم که به دنبالش سکوت و جواب می‌آید؛ اما نکته این است که مطر برای تأثیر معنا در ذهن مخاطب، بر آن است تا نغمهٔ دردناک مرثیه گونه‌اش را با استفاده از ابزار موسیقی، القا کند؛

Archive of SID

www.SID.ir

بدین ترتیب از «**وجودها، جحورها و لاءاتـها**» که در توازنی نسبی از هم واقع شده‌اند سود می‌برد و در قسمت جواب نیز «**القیم، عدم، قمم، نعم و خدم**» استفاده می‌کند تا در این فضای کوتاه و با وجود حضور واژگانی محدود به هدف نهایی خویش، نایل گردد. او بدین ترتیب کارکردی جدید از قافیه را در قالب تکرار واژگان متوازن به کار می‌بندد تا ضمن حفظ چارچوب موسیقیایی به تعالی معنایی اثرش نیز کمک کرده باشد.

در شعر «تعزیه» نیز صلاحی می‌کوشد با تکرار واژگان متوازن و در رو به روی هم قرار دادن تصاویر و واژگان، به همان موسیقی‌ای که تعزیه خوانان با سر دادن نغمه‌های در پی هم، شکل می‌دهند، نایل گردد. او این مهم را با تلفیق تکرار واژگان متوازن، قافیه‌ها و وزن در اختیار مخاطب قرار می‌دهد چنان که می‌گوید:

« بادها/ نوحه‌خوان/ بیدها/ دستهٔ زنجیرزن/ لاله‌ها/ سینه‌زنان حرم باغچه/ بادها در جنون/ بیدها/ واژگون لاله‌ها/ غرق خون/ خیمهٔ خورشید سوخت/ برگ‌ها/ گریه‌کنان ریختند/ آسمان/ کرده به تن پیرهن تعزیه/ طبل عزا را بنواز ای فلک » (صلاحی، ۱۳۷۹: ۲۱)

در این شعر«بادها، بیدها و لاله‌ها»با تکرار خود هارمونی خاصی به شعر می‌بخشند، به ویژه هنگامی که هر کدام در یک سطر واقع می‌شوند و با اندک سکوتی، جوابشان در سطر بعد می‌آید.علاوه بر این «نوحه‌خوان، سینه‌زنان، گریه‌کنان و آسمان» نیز چون قافیه‌ای، موسیقی لازم را ایفاد می‌کنند و در نهایت «جنون، واژگون و غرق خون» و دو عبارت موزون «دستهٔ زنجیرزن» و «کرده به تن پیرهن» در دو نقطهٔ دور از هم، قبل از آن که معنای تعزیه در ذهن مخاطب ورود کند، با القای موسیقی خاص خود، مفهوم عزاداری را القا می‌کنند.

به کارگیری تکرار در واژگان هم وزن به وسیلهٔ دو شاعر،گرچه عنصر موسیقی را بیش‌تر و پیش‌تر ایفاد می‌کند، اما مطلقا نمی‌توان کارکرد معنابخشی اثر را نادیده انگاشت؛ جملات کوتاه، مستقل و کوبنده موجود در شعر **«بیت و عشرون رایة»** نشان از تنهایی و فقدان ارتباطی سازنده بین عناصر اجتماع حاکم دارد از این رو رهاوردش از هم‌گسستگی و پراکندگی نامطلوبی است که گریبانگیر جامعهٔ انسانی گشته است؛ چنان که ریتم ضربی همگرا با سینه‌زنی موجود در شعر «تعزیه» نیز بیانگر رخ نمودن مصیبتی است سترگ و صلاحی می‌کوشد با استفاده از این آوای آشنا برای مخاطب فارسی زبان، معانی مورد نظرش را القاء کند.

Archive of SID

www.SID.ir

**۵-۳- تکرار حروف:**

استفاده از ظرفیت‌های موجود در آواها برای القای معنای مورد نظر، از ویژگی‌های شعر امروز عربی و فارسی است؛چنان که شاعران، از این بستر استفاده‌های فراوان برده‌اند. بسیاری از منتقدان به ویژه در حوزهٔ زبان عربی بر این باورند که «معنی واژه برگرفته از شکل آوایی آن است.» (عباس،۱۹۹۸:۳۵) در شعر احمد مطر و عمران صلاحی، این مهم، نمودی خاص می‌یابد. آن‌ها از این رهگذر به موسیقی درونی راه می‌یابند و برآنند تا با همگرایی ایجاد شده به وسیلهٔ آن در پیشبرد مضمون مورد نظر، توفیق یابند. در دیوان احمد مطر، تقریباً کمتر شعری می‌توان جست که از این راهکار، بیش و کم، بهره‌مند نباشد. از جملهٔ آن‌هاست:

«**يوقد غيري شمعة لينطق الأشعار نيرانا/ لكنّي... أشعل بركانا/ ويستدر دمعة ليغرق الأشعار أحزانا/ ... للشعراء كلهم/ شيطان شعر واحد/ ولي بـــمفردى أنا... عشرون شيطانا**» (مطر،۲۰۰۸:۲۷۶)

(شاعری غیر از من شمع بر می‌فروزد تا در پرتو نورش شعرهایش را بخواند اما من آتشفشانی برمی‌افروزم و اشک از چشمانم جاری می‌کنم تا اندوه،شعرهایم را در خود غرق نماید.تمام شاعران،یک شیطان دارند، اما من به تنهایی بیست شیطان دارم.)

در شعر بالا، شاعر می‌کوشد با تکرار حرف «ش» موسیقی خاصی را به کار، اضافه کند اما آن‌چه بسیار پر اهمیت می‌نماید همگرایی این اتفاق با هدف معنایی است؛ چنان که برخی از منتقدان بر این نکته، تأکید کرده می‌گویند: «در نمونهٔ یاد شده، تکرار حرف «ش» نغمه‌ای را هماهنگ با آوای سوختن حقیقی که شاعر وصف می‌کند با اشتعال معنوی که در درونش برافروخته گشته، ایجاد می‌کند.» (غنیم، ۱۹۹۸: ۲۷۸) چنین رویدادی در قصیدهٔ «النبات» نیز رخ می‌نماید؛ در این قصیده، شاهد تکرار حرف «ر» هستیم و همان‌گونه که این حرف را به جهت خاصیت تلفظ توأم با تکرارش، حرف تکریر خوانده‌اند، شاعر نیز برای بیان درد و رنج مکرر درونی خود در اثر فهم نادرست مردم، از تکرار این حرف بهره می‌گیرد:

«**أنا لستُ إلا شاعراً/ أبصرتُ نارالعار/ ناشبةً بأرديةِ الغُفاة/ فصرختُ: هُبّوا للنّجاة**» (۲۰۰۸: ۸۳)

(من فقط شاعری بودم که آتش ننگ را به چشم خویشتن دیدم که بر جامهٔ خواب‌آلودگان

Archive of SID

www.SID.ir

افتاده می‌سوزاندشان، پس فریاد برآوردم :بشتابید برای نجاتشان.)

در شعر صلاحی نیز کمک گرفتن از این تکنیک، شکل برجسته‌ای به خود می‌گیرد. او همچون همتای عربش به ظرفیت‌های موجود در حروف پی برده با تکرار آن‌ها، می‌خواهد همگام با مقولهٔ زیباشناسی، معنای مورد نظر را از نزدیک‌ترین راه به ذهن مخاطب منتقل کند. به نظر می‌رسد تبلور معنا بخشی حروف در اشعار دو شاعر، عموماً به یک شکل، صورت می‌گیرد؛ چنان که برای نمونه حتی برای حرف «ش» نیز می‌توان چنین کارکردی را در مجموعهٔ اشعار صلاحی جست. از جملهٔ این موارد، شعر «جشن آتش» است؛ غزلی که با وصف آتشی درونی، آغاز می‌شود و شاعر در سراسر غزل، بر آن است تا با کمک گرفتن از آواهای بیرونی مندرج در ذات حرف «ش» تصویرگر غوغای سوزناک درونی و آتشی باشد که در وجودش، شعله‌ور گشته است.به همین علت می‌بینیم حرف «ش» از پر بسامدترین حروف به کار گرفته در این شعر است؛ به ویژه آن جا که می‌گوید:

«شب است و هر رگ من کوی جشن آتش‌ها/ چه آتشی که به خرمن، دمی امان ندهد» (صلاحی، ١٣٧٩: ٤٢)

چنین کارکردی از حرف«ش» در دیگر اشعار صلاحی نیز به چشم می‌خورد؛ البته نکتهٔ قابل توجه، افادهٔ معنایی تقریبا ثابت است؛ چنان که در شعری با عنوان «گرما» می‌گوید:

«خورشید، پشت پنجره‌ام ایستاده است/ گرما به چارچوبهٔ در تکیه داده است/ واکرده مثل من یقه‌اش را گرما / با دستمال کاغذی روی میز من / پیشانی عرق زده‌اش را / هی پاک می‌کند.» (همان: ١٦٧)

**٥-٣-١- تلفیق و تکرار دو حرف:**

از دیگر مباحثی که در راستای عنصر تکرار حروف، قابل طرح است، تلفیق و تکرار دو حرف است؛ این راهکار که، عموماً دربارهٔ حروف قریب‌المخرج صورت می‌پذیرد، در شعاعی گسترده‌تر، عهده‌دار همان رسالت تکرار حرف است و به شاعر کمک می‌کند تا اهداف مورد نظر خویش را تأمین کند. از جملهٔ شواهد این مهم در شعر احمد مطر در قصیدهٔ «ربّما» صورت می‌پذیرد؛ آن‌جا که می‌گوید:

**« رُبَّما الزاني يتوب/ رُبَّما الـــماءُ يروب/ رُبَّما يُحمَلُ زيتٌ في الثّقوب/ رُبّما شمسُ الضُّحى/ تَشرقُ مِن صوبِ الغروب/ رُبّما يبرأُ إبليسُ من الذّنبِ/ فيعفو عنهُ غفّارُ الذُّنوب/ إنّما لايبرأُ**

Archive of SID

www.SID.ir

**الـــحُكّامُ/ في كلِّ بلادِ العَربِ/ مِن ذنبِ الشُّعوب** » (۲۰۰۸: ۸٦)

(چه بسا ممکن است انسان زناکار توبه کند. آب چون ماست بسته شود.روغن در ظروف سوراخ شده حمل گردد. چه بسا ممکن است خورشید از جانب مغرب طلوع کند و حتی شیطان نیز از گناه کناره گیرد و بدین ترتیب خداوندش بیامرزد اما مطمئنا در سراسر سرزمین-های عربی، حاکمان از گناهانی که در حق مردم مرتکب شده‌اند مبرا نخواهند بود.)

در این قصیده که شاعر تکرار «رُبّما» را در رأس تکرارها قرار می‌دهد، فضایی سرشار از ابهام، گنگی و تردید فرا روی مخاطب قرار می‌گیرد. «رُبَّ» هرچند عموماً « به حسب سیاق کلام به معنای تقلیل یا تکثیر کاربرد دارد.» (الزیات، ۱٤۲۹: ۳۲۰) اما با توجه به فضای معنایی قصیده این تکثیر از جهت تعجب و ابهام در روند امور مورد نظر است. با این توصیف، آن‌چه به بحث اصلی مربوط می‌گردد تلفیق و تکرار دو حرف «ب» و «م» است که از حروف شفوی بوده و به علت نوعی گنگی آوایی در تلفظ «تلاقی آن‌ها در یک واژه، کمتر صورت می‌گیرد» (أنیس،۲۸:۱۹۵۲) «این دو حرف، با موسیقی خاص خود که در اثر برهم فشردن و باز شدن لب‌ها حاصل می‌گردد، معنای قصیده را همراهی می‌کنند؛ ابهام و تردید دربارهٔ امکان تبرئه شدن برخی گروه‌ها، که هدف اصلی قصیده است، در اثر تلفیق و تکرار دو حرف، جلوه‌ای خاص می‌یابد.» (غنیم، ۱۹۹۸: ۲۸۱) علاوه بر این، شاهد تکرار حرف «ر» و «الف» نیز هستیم؛ «حرف «ر» غالباً برای تکرار، تردید و کثرت احتمالات کاربرد دارد در حالی که حرف الف عموماً برای بیرون شدی طولانی بعد از گنگی حاصل از حرف «ب» و «م» به ایجاد هارمونی موسیقیایی کمک می‌کند.» (همانجا) و بدین وسیله این تلفیق‌ها و تکرارها ضمن تأمین بخش اعظمی از ساختمان شعر، آگاهانه یا ناخودآگاه، همگام و همگرا با معنا، در خدمت شعرند. علاوه بر این باید توجه نمود که «حرف «أ» در زبان عربی از مشکل‌ترین حروف هنگام تلفظ است؛ چنان که قدما نوعی احساس خفگی را به وقت ادا برایش برشمرده‌اند، از این رو گاهی آن را به صورت مد به کار برده و گاهی نیز حذفش می‌کنند» (أنیس،۲۸:۱۹۵۲) و البته ذکر این نکته نیز ضروری است که به نظر می‌رسد « غنیم» به سبب ساختار تلفظ دو حرف «ب ، م» که در اثر فشرده شدن لب‌ها و حاصل شدن صدایی گنگ، هنگام تلفظ، چنین عقیده‌ای را ابراز کرده است در حالی که در برخی

Archive of SID

www.SID.ir

کتاب‌ها از جمله «خصائص الحروف العربیة» در میان کارکردهای متعدد آوایی این دو حرف، چنین کارکردی (ابهام) دیده نمی‌شود. (عباس،١٩٩٨: ٤٥-٥٠)

در شعر عمران صلاحی نیز، این مهم، جلوهٔ خاصی به خود می‌گیرد؛ شعر صلاحی گرچه آن فضای بسته‌ای را که مطر، تجربه می‌کند، به خود نمی‌بیند و کمتر در معرض هجوم تردیدها و ابهامات، واقع می‌گردد، اما خارج از کارکردهای بیرونی و اجتماعی، گاهی ابهامات ذاتی و تا حدودی هم شخصی، شاعر را وادار می‌کند از تلفیق و تکرار حروف، به عنوان ابزاری هنری برای افادهٔ معنای مقصود، سود برد که از جملهٔ آن‌ها باید به شعر «عیادت» اشاره نمود؛ صلاحی در عیادت، از دردی مبهم که تمام وجودش را به یغما برده سخن می‌گوید؛ از تکرار لحظات دردناکی که ابهام موجود را مضاعف می‌کند و این همه، او را تبدیل به «توده‌ای زشت» می‌نماید. اما زیبایی اثر، جایگاه خویش حفظ می‌کند و به ویژه زمانی، رخ می‌نماید که می‌بینیم، شاعر، فضای مبهم را با تکرار حرف «م» و تکرار این درد مبهم را با تکرار حرف «ر» به مخاطبش القا کرده است؛ بدین ترتیب با تلفیق و تکرار دو حرف، به هدف خویش، نایل می‌گردد:

« مرگ / از پنجرهٔ بسته به من می‌نگرد/ زندگی از دم در قصد رفتن دارد/ در تنم خرچنگی ست/ که مرا می‌کاود / خوب می‌دانم من / که تهی خواهم شد / و فرو خواهم ریخت.» (١٣٧٩: ١٨)

صلاحی در شعر «دود» نیز از این تکنیک استفاده می‌کند.«دود» که نماد ابهام و بیانگر فضای مبهم و نامعلوم است با ویژگی ذاتی دو حرف «ب» و «م» همگرا می‌شود و در عین حال، بسامد بالای دو حرف «ر» و «الف» اتفاقاً همان وظیفه‌ای را بر عهده می‌گیرد که دربارهٔ شعر احمد مطر بدان اشاره شد:

«با پرده‌های دود/ چشم مرا بگیر/ مگذار من ببینم چیزی را در بالا/ مگذار من بخواهم/ مگذار آرزو/ در آرزو دواند ریشه/ مگذار/ ای دود» (همان: ٦٠)

**٥-٣-٢- تجمع و تکرار حروف هم آوا:**

از جمله مواردی که در شعر مطر و صلاحی در عرصهٔ تکرار قابل بحث است، تکرار حروف هم آوا است. بسیاری از نظریه پردازان عرصهٔ زبان بر این باورند که حروف، دارای معانی خاصی هستند؛ به دیگر سخن آن‌ها وجه الهام‌پذیری معانی حروف را

Archive of SID

www.SID.ir

ناشی از آواها (اصوات) دانسته و با جزمیت می‌گویند:«چنین الهام‌پذیری نتیجهٔ پژواک دریافت ما از احساسی است که آواها در وجودمان برمی‌انگیزد» (عباس،۱۹۹۸:۳۸) برآیند دیدگاهشان این است که هر حرفی می‌تواند معنایی را افاده کند؛ از این رو معانی را به دو دسته تقسیم کرده‌اند؛ معنای خشن و سخت، معنای نرم و روان؛ برای مثال حروف «خ، ق، ج، ض، ط، ظ، ص» حروفی هستند که منسوب به معانی سخت و خشن‌اند و «اگر چنین حروفی در قصیده‌ای پر بسامد باشند طبعاً معنای موجود در آن قصاید معنایی نرم و روان نیستند.» (غنیم، ۱۹۹۸: ۲۸۳) به نظر می‌رسد شعر احمد مطر را بتوان با این نگرش نیز مورد توجه قرار داد:

«**رأیتُ جُرَذا/ یَخطبُ الیومَ عَنِ النَّظافَةِ/ ویُنذِرُ الأوساخَ بالعِقاب/ وَ حَولَهُ/... یَصفِقُ الذّباب**» (مطر، ۲۰۰۸: ۱۱)

(موشی را دیدم که دربارهٔ نظافت سخنرانی می‌کرد و آلودگی‌ها را تهدید به عقوبت. اطراف آن موش، مگس‌ها به نشانهٔ تأیید، کف می‌زدند.)

در این شعر حرف «ذ»که بیانگر خشونت، حرارت و فعالیت است. (عباس، ۱۹۹۸:۶۰) دوبار تکرار می‌شود علاوه بر این حرف، حروفی دیگر همچون «خ، ق، ب، ظ، ص» که منسوب به معانی همانند حرف «ق» هستند با تجمع خود در شعر، القاگر نوعی سرسختی و اصرار توأم با حرارت تند و مجموع این اتفاقات با احوال آن سخنران (که شکل استعاری‌اش موش است) در تطابقی مناسب قرار دارد. علاوه بر این، شاعر از حروف نرم و رقیق نیز برای بیان مقصود مناسب، استفاده می‌کند؛ چنان که در قصیدهٔ «أحزان أصیلة » می‌گوید:

« **فَلندنُ لیلٌ/ وَ موجُ اللَّیل یغرقُ لندنا/ لَیلان یَقتحِمانِ في أعماقِنا/ لیلاً طویلاً مُزمِنا!/ جَلسَت تُغالِبُ نومَها... شمسٌ/ و تَنضحُ بالسَّنا/ مِن حولنا** » (مطر، ۲۰۰۸: ۲۰۳)

(لندن همانند شب است.موج شب، لندن را در خود غرق می‌کند. لندن و شب دیر زمانی است که به ژرفنای وجودمان یورش می‌برند. خورشید، نشسته بر خوابش چیره می‌شود و اطرافمان را با درخشش می‌آکند)

در شعر حاضر، حرف «ن» (با احتساب تنوین) ١٦ بار تکرار می‌شود. «علایلی و آرسوزی، کاربرد این حرف را برای بیان عمق معنا یا صمیمیت، ذکر کرده‌اند و بر این

Archive of SID

www.SID.ir

باورند که بیان اعماق درد و اندوه از آوای برآمده از «ن» قابل دریافت است.» (عباس، ۱۹۸۸: ۱۰۸) از سوی دیگر، اندوه رمانتیکی که در شعر موج می‌زند معنای مسلط شعر است و به نظر می‌رسد این مهم پیش از نگرش در معنای واژگان با تلفیق حرف «ن» و دیگر حروف هم‌آوا همچون «ع، ح، م» قابل دریافت باشد.

«عمران صلاحی» نیز برای افادهٔ معنای سخت و خشن ناگزیر است از واژه‌هایی استفاده کند که دارای حروفی با پژواک آواهایی سخت باشد. او در «معرکه» که میدان زورآزمایی مردی است با سردی و خشونت زنجیر، از این تکنیک موسیقیایی به خوبی بهره می‌برد و این اتفاق به ویژه در آغاز و فرجام شعر، از بسامد بالایی برخوردار است:

« هوا برق زد، آسمان نصف شد/ چه رعدی چه برقی!/ تو گویی پس ابرها/ دهل می‌زنند/ و مردی که زنجیر بر گرد بازوش پیچیده مشغول زورآزمایی است/... هوا برق زد/ و آن مرد زنجیر را پاره کرد/ و خورشید از چاه ظلمت درآمد » (صلاحی، ۱۳۷۹: ۱۰۹)

در شعر بالا تکرار حروف هم آوای «ق، ص، د، ز، ج، خ، ظ، چ » فضای موسیقیایی شعر را به سمت خشونت و سختی مورد نظر شاعر، سوق داده همدوش با واژه‌هایی همچون «رعد و برق، دهل و زنجیر،پیچیده و چاه ظلمت و...» در راستای تداعی معنای معهود، ایفای نقش می‌کنند.در همین مسیر، صلاحی گاهی نیز از حروفی نرم‌تر برای بیان معانی ملایم بهره می‌گیرد تا بدین وسیله موسیقی ملایم با معنا در شعرش، حاصل شود؛ چنان که در شعر کوتاه «بهشت» با بسامد بالایی از حروف نرم از قبیل « م، ج، ن، ح، ش، ه » مواجه هستیم:

«آدم به جرم خوردن گندم/ با حوّا/ شد رانده از بهشت/ اما چه غم/ حوا، خودش بهشت است» (همان: ۱۵۲)

**نتیجه:**

۱- شعر امروز بر آن است تا- بی آنکه محدودیت غلبهٔ وزن و قافیه را متحمل گردد- امتیازاتی بیش از آنچه که این دو عنصر به شعر گذشته می‌بخشید برای خویش، کسب کند؛ بر همین اساس از راهکارهای مختلفی سود می‌جوید که عمده‌ترین این راهکارها، استفاده از ظرفیت‌های آوایی در کلام از مسیر تکرار است.

Archive of SID

www.SID.ir

۲- حدود معنا در اثر استفاده از پدیدهٔ تکرار در شعر احمد مطر و عمران صلاحی گسترش قابل توجهی می‌یابد؛ علاوه بر این، چنین توسعه‌ای با موسیقی خاص خود همگرا بوده اثرگذاری معنا را افزون می‌نماید.

۳- احمد مطر بیش‌تر به مقولهٔ انسانی و اجتماعی متمایل است؛ شعرش عموما در هاله‌ای از مبارزه و نبرد شکل می‌گیرد در حالی که صلاحی با غور در ذات خود و بیان دغدغه‌هایی محدودتر و شخصی‌تر به شعرش هویت می‌بخشد، اما نکته این است که مقولهٔ تکرار برای هر دو فضا، خدمات ارزنده‌ای را ارائه می‌دهد.

٤- در شعر مطر و صلاحی عنصر تکرار بیش‌تر در واحدهای کوچک‌تر محقق می‌گردد؛ از این رو بیش از آن که شاهد تکرار در بندها یا جمله‌ها باشیم غالبا این پدیده را در واژه‌ها، واج‌ها و حروف شاهدیم. علت این امر را باید در حفظ ضرباهنگ‌ها با به کارگیری تکرار شده‌های(مکررها) کوتاه اما کوبنده دنبال کرد.

## منابع


احمدی، بابک، **موسیقی شناسی، فرهنگ تحلیلی مفاهیم**، چ۲، تهران: نشر مرکز، ۱۳۹۱.

امامی، نصرالله، **مبانی و روش‌های نقد ادبی**، چ۳، تهران: نشر جامی، ۱۳۸۵.

بدوی، احمد احمد، **أسس النقد الأدبي عند العرب**، القاهرة: دارنـهضة مصر للطباعة و النشر، ۱۹۹۶.

التفتازاني، سعدالدین، **مختصر الـــمعاني**، قم: مؤسسة دارالفکر، لاتا.

أنیس، ابراهیم، **موسیقی الشعر**،ط۲، القاهرة: مکتبة الأنـجلو المصرية، ۱۹۵۲.

خلیل، إبراهیم، **مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث**، ط٤، عمان: دارالمسيرة، ۲۰۱۱.

داد، سیما، **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، چ٤، تهران: مروارید، ۱۳۸۷.

دستغیب، عبدالعلی، **نقد آثار احمد شاملو**، تهران: چاپار، ۱۳۷۵.

رجبی، فرهاد، «**رسالت طنز در شعر میرزادهٔ عشقی و احمد مطر**»، مجله زبان و ادبیات عربی، سال٤، شماره۷، مشهد: دانشگاه فردوسی، ۱۳۹۱.

الزیات، أحمدحسن و دیگران، **المعجم الوسيط**، ط٦، تهران: مؤسسة الصادق للطباعة و النشر، ١٤٢٩.

شفیعی کدکنی، محمدرضا، **موسیقی شعر**، چ۸، تهران: آگه، ۱۳۸٤.

شمس لنگرودی، محمد، **تاریخ تحلیلی شعر نو**، ج٤، چ۵، تهران: مرکز، ۱۳۸۷.


Archive of SID

www.SID.ir

صلاحی، عمران، **کنار می‌رود مه**، چ۲، تهران: دارینوش، ۱۳۸٦.

ـــــــــــ ، **گزینهٔ اشعار طنزآمیز**، چ ۵، تهران: مروارید، ۱۳۸۹.

ـــــــــــ ، **ناگاه‌یک‌نگاه** (گریه‌درآب- ایستگاه بین راه)، چ۱، تهران: دارینوش، ۱۳۷۹.

عابدی، کامیار، **برگ‌هایی از تاریخ بی قراری ما**، چ۱، تهران: ثالث، ۱۳۸۸.

عباس، حسن، **خصائص الحروف العربیة و معانیها**، دمشق: اتحاد الکتاب العرب، ۱۹۹۸.

عبدالله، محمد حسن، **الصورة و البناء الشعری**، ط۱،القاهره: دارالمعارف، ۱۹۸۱.

العلوی، محمداحمدبن‌طباطبا، **عیارالشعر**، شرح و تحقیق: عباس عبدالساتر، ط۲، بیروت: دارالکتب العلمیة، ۲۰۰۵.

علی پور، مصطفی، **ساختار زبان شعر امروز**، چ۱، تهران: فردوس ۱۳۷۸.

غنیم، کمال احمد، **عناصر الإبداع الفنی فی شعر أحمد مطر**،ط۱، القاهرة: مکتبة مدبولی، ۱۹۹۸.

فلکی، محمود، **موسیقی در شعر سپید**،چ۳، تهران: نشر دیگر، ۱۳۸۵.

مطر، أحمد، **الأعمال الشعریة الکاملة**، ط۲، لندن: دارالمحبین، ۲۰۰۸.

الـملائکة، نازک، **قضایا الشعر المعاصر**، ط١٤، بیروت: دارالعلم للملایین، ۲۰۰۷.

الموسی، خلیل، **بنیة القصیدة العربیة الـــمعاصرة**، دمشق: اتحاد الکتاب العرب، ۲۰۰۳.

نیما یوشیج، علی اسفندیاری، **حرف‌های همسایه**، تهران: کتاب‌های جیبی، ١٣٤٢.

Archive of SID

www.SID.ir