Research of Literary Texts in Iraqi Career
journal homepage: https://motounadabi.razi.ac.ir/
Online ISSN:
ISSN: 2821-2371

The Role of Phonetic and Lexical Balances in the Musical Richness of Nizami's Poetry

Aghileh Arasteh [1] | **Ahmad Goli** [2*] | **Naseser Alizadeh** [3]

1. PhD. Student of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Azarbaijan Shahid Madani University, Iran. Email: aghileh.arasteh@yahoo.com
2. Corresponding Author, Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Azarbaijan Shahid Madani University, Iran. Email: ah.goli@yahoo.com
3. Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Azarbaijan Shahid Madani University, Iran. Email: nasser.alizadeh@gmail.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received: 28/04/2024
Received in revised form: 05/02/2026
Accepted: 14/02/2026
Published online: 23/09/2026

Keywords:
music of poetry,
Nizami,
Phonetic and lexical balances.

ABSTRACT

Among the aesthetic elements that play a prominent role in the music of poetry is balance. Balance is achieved through artistic repetitions that occur in the form and cause regularity and literary order, which can be analyzed and classified in three levels: phonetic, lexical and syntactic. Each of the patterns of balance has a certain prominence in the music of poetry, shaping linguistic actions and elevating the form to the sublime. The musical richness of Nizami's poetry depends to a large extent on his use of phonetic and lexical balances. He uses syllable repetitions that form his intended rhythms and phonetic repetitions, which follow the combination of consonants and vowels and make music a system in the language itself. The frequent repetition of consonants and vowels at the beginning, middle and end of words shows his attention to rhythm and music. He also creates incomplete and complete homogeneities with patterns of similarity and contrast in the group of words. Phonetic and lexical balances in Nizami's poetry depend on the selections that happen at the level of the words and form the music of paradigms. The form of his language also determines the function of sounds and words that leads to repetitions and strengthens the musical foundations of the language. This research aims to explain the types of phonetic and lexical balances in Nizami's poetry using a descriptive-analytical method to evaluate the frequency of two types of balances and analyze their role in the musical richness of Nizami's poetry.

Cite this article: Arasteh, A., Goli, A. & Alizadeh, N. (2026). The Role of Phonetic and Lexical Balances in the Musical Richness of Nizami's Poetry. *Research of Literary Texts in Iraqi Career*, 7 (3), 1-26.

© The Author(s).

Publisher: Razi University

DOI: 10.22126/ltip.2026.11012.1288

Extended abstract

Introduction

One of the rhetorical techniques that magnifies the effect of poetry is balance. Balance is the artistic repetitions that enhance the music of words and it can be examined at three levels: phonetic, lexical, and syntactic. Balance is one of the characteristics of rule-enhancing, which unlike norm-deviation, is not a deviation from the norm language, but rather the application of rules in addition to the norm language. Looking at Nizami's Khamsa, we can observe that escaping normative rules is one of his rhetorical techniques which has made the repetition and balance of his poetic highlights possible. Repetition in Nizami's poetry is an artistic process used to create balance and enhance the music of the language. He elevates the literary quality of poetic discourse to its peak through the use of sound and phonetic combinations, the function of words, and the way they are combined, which eventually results in harmony, assonance, and homophones. Nizami is the master of artistic repetition whose stylistic characteristics are balance and repetition.

This article aims to address both phonetic and lexical balances to show the reason for the prominence and musical beauty of Nizami's Khamsa based on repetition patterns.

Method

In this study, the foundations and principles of phonetic and lexical balances are examined descriptively and analytically and matched with the musical prominence of Nizami's poetry. The aim is to answer the following questions:

1. How do phonetic and lexical balances affect the music of Nizami's language?
2. How has Nizami benefited from the music of different types of balance?
3. How can aesthetic principles be applied to Nizami's linguistic patterns in a balanced manner?

The high frequency of balances in Nizami's verse indicates the importance of repetition from his perspective, and this research aims to present the musical richness of his poetry, which is significantly dependent on artistic repetitions through the studying of phonetic and lexical balances.

Results

This article examines phonetic and lexical balance based on the following topics:

1. Phonetic balance: This involves the combination of sounds and the repetition of

groups of words, which results in sound and rhythmic action, such as prosody and the repetition of consonants and vowels. Phonetic balance, in terms of its influence in the music of poetry, can be examined in two parts: syllabic and phonemic. Syllabic balance is the repetitions that result from the combination and harmony of several syllables together. A clear manifestation of this balance can be found in prosody. Prosody and rhythm arise from syllable repetitions that create the most prominence in the structure of poetry. The syllabic repetitions used in Nizami's Khamsa, which create the poetic rhythm, also affect the theme in relation to the length and shortness of the syllables. In "Movazeneh" and "Tarsi'", syllabic repetitions are most prominent and make speech rhythmic at the lexical level with regular frequency. When consonants and vowels together form a syllable, they sometimes create a word or a phrase by repeating it within the syllables and create phonemic balance.

Phonemic balance is manifested through the repetition of consonants and vowels in the three sections: The beginning, middle, and end. Nizami, with his attention to the music of phonemes, has used various types of these repetitions.

2. Lexical balance: The musical aspect of the words in the poem is determined by the poet's precision and elegance in word choice. Repetition in lexical balance is sometimes partial and at other times complete. In lexical balance, repetition does not follow syllabic rules and in most cases, goes beyond it. In addition to words and nouns, it can also be placed in the scope of a verb, a sentence, or a noun group. Forms of lexical repetition can be placed in two categories: partial assonance, which includes: rhythm, alliteration, and puns, and complete assonance, which includes: row, and rad al-sadr al al-ajoz, rad al-ajoz al al-sadr, symmetry, emphasis, hajib, repetition, compound pun, and complete pun, all of which can be observed in Nizami's Khamsa. Unlike complete assonance, words in partial assonance demonstrate patterns of contrast as well as patterns of similarity; this is why this type of assonance is called partial.

Conclusion

Nizami's poetry features a range of musical elements through which beauty is determined by the poet. Repetition is the most important musical element, and balance, which is used artistically, highlights the form of the poem linguistically. The musical richness of Nizami's poetry depends to a large extent on his use of phonetic and lexical balances. He creates literary order by producing sounds through the repetition of long

vowels and the rhythm of short vowels, as well as at the level of words in the form of partial and complete assonances.

Since the structure of the Nizami's poetic style is centered on music, repetition in the language presents the audience with a wide range of sound and phonetic clusters, which are considered the basis of music and its identity.

پژوهشنامهٔ متون ادبی دورهٔ عراقی
وبگاه نشریه: https://motounadabi.razi.ac.ir/
شاپای الکترونیکی:
ISSN: 2821-2371

نقش توازن‌های آوایی و واژگانی در غنای موسیقی شعر نظامی

عقیله آراسته [۱] | احمد گلی [۲*] | ناصر علیزاده [۳]

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی،دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران.
رایانامه: aghileh.arasteh@yahoo.com

۲. نویسنده مسئول، استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران.
رایانامه: ah.goli@yahoo.com

۳. استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران.
رایانامه: nasser.alizadeh@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۶/۰۳
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۱۱/۱۶
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۱۱/۲۵
تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۷/۰۱

واژه‌های کلیدی:
موسیقی شعر،
نظامی،
توازن آوایی،
توازن واژگانی.

چکیده

از جمله مباحث زیباشناختی که به برجستگی موسیقی شعر یاری می‌رساند، توازن است. توازن، از طریق تکرارهای هنری حاصل می‌شود که در فرم زبان امکان وقوع می‌یابند و سبب قاعده‌افزایی و نظم ادبی می‌شوند و در سه سطح آوایی، واژگانی و نحوی قابل تحلیل و طبقه‌بندی هستند. هرکدام از الگوهای توازن، برجستگی‌هایی را در موسیقی به دنبال دارد که کنش‌های زبانی را شکل می‌دهد. غنای موسیقایی شعر نظامی تا اندازهٔ زیادی مرهون استفادهٔ او از توازن‌های آوایی و واژگانی بستگی دارد. نظامی با استفاده از تکرارهای هجایی که وزن‌های انتخابی او را شکل می‌دهد و تکراهای واجی که هم‌نشینی صامت‌ها و مصوت‌ها را در پی دارد، موسیقی را در زبان خود نظام می‌بخشد. بسامد بالای تکرارِ هم‌خوان‌ها و واکه‌ها در ابتدا و میان و انتهای کلمات، گویای توجه وی به ریتم و موسیقیِ است. وی همچنین با الگوهای تشابه و تباین در مجموعهٔ کلمات، همگونی‌های ناقص و کامل ایجاد می‌کند که در فرم موسیقی نقشمند هستند. توازن‌های آوایی و واژگانی در شعر نظامی وابسته به گزینش‌هایی است که در سطح الفاظ صورت می‌گیرد و پارادایم‌های موسیقی را شکل می‌دهد. فرم زبان نظامی نیز، تعیین‌کنندهٔ کارکرد آواها و واژگانی است که گونه‌های تکرار را در پی دارد و مبناهای موسیقایی زبان را تقویت می‌کند. این پژوهش با روش توصیفی – تحلیلی، بر آن است تا با تبیین انواع توازن آوایی و واژگانی در شعر نظامی، بسامد گونه‌های دو توازن را ارزیابی کرده و نقش آن‌ها را در غنای موسیقی شعر نظامی واکاوی کند.

استناد: آراسته، عقیله؛ گلی، احمد و علیزاده، ناصر (۱۴۰۵). نقش توازن‌های آوایی و واژگانی در غنای موسیقی شعر نظامی. *پژوهشنامهٔ متون ادبی در دورهٔ عراقی*، ۷(۳)، ۱-۲۶.
ناشر: دانشگاه رازی

حق‌مؤلف © نویسندگان.

DOI: 10.22126/ltip.2026.11012.1288

۱. پیشگفتار

با نگاهی به آثار ادبی، به‌خصوص شعر کلاسیک، می‌توان دریافت که عنصر قابل‌توجه برای ایجاد تأثّر در خواننده، موسیقی است. موسیقی از جمله عواملی است که می‌تواند بافت کلی شعر را تحت تصرف درآورد و ساختار کلام را مستحکم کند. به گفتهٔ دکتر شفیعی‌کدکنی، انسجام و استحکام شعر می‌تواند در گرو میزان برخورداری شعر از موسیقی باشد (شفیعی کدکنی، ۱۴۰۱: ۳۷۴). همچنین موسیقی بی‌واسطه‌ترین هنر برای رهیافت به درون آدمی است؛ بنابراین «یک اثر ممتاز ادبی برای تأثیر و تلقین ذات خویش، بیش از هر چیزی، موسیقی را به خدمت می‌گیرد» (محبتی، ۱۳۸۰: ۱۳۷). عامل بسیار مهمی که گیرایی موسیقی را در شعر، اوج می‌بخشد، «تکرار» است. تکرار می‌تواند تمام مجموعهٔ موسیقایی شعر را تحت پوشش قرار دهد و هر عاملی را در ایجاد ریتم، تابع خود سازد؛ تا جایی که برخی معتقدند تمام ترفندهای لفظی و حتی قافیه و وزن حاصل تکرار هستند (بنی‌طالبی و فروزنده، ۱۳۹۶: ۲۸).

با مطالعهٔ آثار گذشتگان، می‌توان دریافت که کم‌گویی و گزیده‌گویی از نظر بلاغت در رأس بیان قرار داشت و ارباب بلاغت، منزلت آثار ادبی را غالباً در ایجاز جست‌وجو می‌کردند. اما برخی از سخن‌سرایان صاحب‌قلم و صاحبان سبک، گاه از این قاعده عدول کرده و برای تأثیر و زیبایی بیشتر، از تکرار واژگان و آواها بهره می‌بردند. زیرا لفظ مکرّر یک واژه و صوت و عبارت و حتی جمله، نه تنها اندیشه‌های صاحب سخن را در ذهن مخاطب استوار می‌ساخت، بلکه باعث خلق یک نظام موسیقایی می‌شد که به فرم اثر تشخص و اعتبار می‌بخشید. عدم استقبال قدما از تکرار را می‌توان پرهیز ایشان از اطالهٔ کلام دانست که به اطناب و درازگویی ختم می‌شد؛ همچنین توجه نداشتن به نقش‌های زبان و تأثیر عمیق موسیقی در احساسات مخاطب می‌توانست تکرار را در بیان ایشان کم‌رنگ کند.

وقتی که تکرار در بافت موسیقایی اثر ادبی تأثیر بگذارد، تناسب و هماهنگی را در پی دارد که «توازن» خوانده می‌شود. از نظر صفوی «توازن نتیجهٔ انواع تکرارهایی است که نظم ادبی را به وجود می‌آورد. ... توازن چیزی نیست جز آواها و الفاظ و هم‌نشینی‌ها و جانشینی‌های مکرری که در کل شعر اتفاق می‌افتد و پدید آمدن هر توازن وابسته به گونه‌ای از فرآیند تکرار کلامی است که می‌تواند در سه سطح آوایی، واژگانی و نحوی قرار گیرد» (صفوی، ۱۳۸۳: ۱۲۱/۱ و ۱۶۷). شفیعی‌کدکنی نیز امتیاز زبان شعر از زبان روزمره را توازن و آهنگی می‌داند که سبب رستاخیز واژه‌ها و تشخص کلمات می‌شود و یک گروه موسیقایی تشکیل می‌دهد (شفیعی‌کدکنی، ۱۴۰۱: ۹-۱۰). بر اساس این تعریف،

می‌توان ادعا کرد توازن، عامل لاینفک موسیقی است که در ساخت نظم، ضرورت دارد.

با نگاهی به خمسهٔ نظامی می‌توان دریافت که گریز از قواعد نرمی از شگردهای بلاغی نظامی است که تکرار و توازن برجستگی‌های شعری او را میسّر ساخته است. از آنجایی که تکرار، اطناب را به دنبال دارد، توازن‌هایی که نظامی به‌کار می‌برد، غالباً با اطناب همراه است، اما این‌گونه از اطناب در شعر نظامی با «حشو قبیح» و اطالهٔ کلام تفاوت دارد؛ زیرا نظامی زبان را به نحوی به کار می‌گیرد که خواننده در هر بیتی با صورتی جدید از بیان مواجه می‌شود، در حالی‌که حشو، خواننده را از ادامهٔ لذت بازمی‌دارد. تکرار در شعر نظامی فرایندی هنری است که جهت ایجاد توازن و بالا بردن موسیقی زبان به کار می‌رود. سخن‌سرای گنجه با استفاده از ترکیبات صوتی و آوایی و کارکرد الفاظ و نحوهٔ هم‌نشینی آن‌ها که در مجموع، به تناسب و هم‌آوایی‌ها و هم‌حروفی‌ها می‌انجامد، ادبیّت کلام را به اوج رسانده است. موسیقی در زبان نظامی وابسته به عواملی است که در اثر تکرار و ترکیب با هم هماهنگی می‌یابند. خمسهٔ نظامی بهترین نمونه برای بازی‌های زبانی و درهم‌تنیدگی خوشه‌های آوایی و لفظی است که نظامی با هنر سخنوری در خلق روابط و شبکه‌های متصل به هم و ارتباط صوری و معنایی میان عناصر شعر، زبان را به پویایی و حرکت سوق داه است. بنا به نقش توازن در موسیقی، می‌توان آن را عامل اصلی مناسبت‌های فرمی دانست و نظامی را به دلیل رعایت این مناسبت‌ها، فرمالیست قلمداد کرد؛ زیرا آنچه مسلّم است این است که نظامی استاد مسلّم تکرارهای هنری است که توازن و تکرار بخش مهمی از مشخصهٔ سبکی او محسوب می‌شود.

۱-۱. پرسش‌های پژوهش

این جستار بر آن است تا با تحلیل و واکاوی توازن‌های آوایی و واژگانی و مصادیق آن در خمسهٔ نظامی به سؤالات زیر پاسخ دهد:

۱. توازن‌های آوایی و واژگانی به چه طریقی بر موسیقی زبان نظامی تأثیر می‌گذارند؟

۲. نظامی تا چه میزان از موسیقی انواع مختلف توازن بهره برده است؟

۳. مبناهای زیبایی‌شناسی چگونه می‌توانند به شیوهٔ توازن، بر الگوهای زبانی نظامی پیاده شوند؟

۱-۲. پیشینه و هدف پژوهش

مبنای بحث توازن را به‌طور مستقل می‌توان در کتاب *از زبان‌شناسی به ادبیات* کورش صفوی جست‌وجو کرد. همچنین درکتاب *نظریه‌های نقد ادبی معاصر* مهیار علوی مقدم نیز بحثی مفصل به این

موضوع اختصاص داده شده است. در پیوند با این موضوع همچنین می‌توان به مقالاتی از جمله«تحلیل زیباشناختی ساختار آوایی شعر قیصر امین‌پور» نوشتهٔ مسعود روحانی و محمد عنایتی قادیکلایی (۱۳۹۱)، «بررسی توازن آوایی در اشعار منوچهر آتشی» نوشتهٔ لیلا هاشمیان و فردین شریف‌نیا (۱۳۹۳)،«بررسی انواع تکرار و کارکردهای آن در ویس و رامین» نوشتهٔ امین بنی‌طالبی و مسعود فروزنده (۱۳۹۶)، «بررسی توازن واژگانی در غزل‌های سنایی» نوشتهٔ ام‌البنین نیکخواه نوری و دکتر مصطفی سالاری و بهروز رومیانی (۱۴۰۰) و همچنین مقالهٔ «بررسی توازن آوایی و واژگانی در غزل‌های انوری» نوشتهٔ وحید علی بیگی سرهالی و ام‌البنین نیکخواه نوری (۱۴۰۲) اشاره کرد. زبان زیبا و کم‌نظیر شاعر گنجه از حیث صورت و فرم نمونهٔ بسیار قابل توجهی است که از نقطه‌نظر برجستگی موسیقی از طریق توازن، مغفول مانده است. این پژوهش بر آن است تا غنای موسیقی شعر نظامی را که تا میزان قابل‌توجهی وابسته به تکرارهای هنری است، از طریق بررسی توازن‌های آوایی و واژگانی پیش چشم مخاطب قرار دهد.

۱-۳. روش پژوهش

در این پژوهش مبانی و اصول توازن‌های آوایی و واژگانی به صورت توصیفی – تحلیلی بررسی شده و با برجستگی موسیقایی شعر نظامی مطابقت داده شده است. بسامد بالای توازن‌ها در خمسهٔ نظامی ناظر بر تأکید و اهمیت تکرار از نظر نظامی است.

۲. بحث و بررسی

توازن یکی از ویژگی‌های قاعده‌افزایی است که «برخلاف هنجارگریزی، انحراف از زبان هنجار نیست، بلکه اعمال قواعدی افزون بر زبان هنجار است» (صفوی، ۱۳۸۳: ۳۵/۱). در قاعده‌افزایی با اعمال برخی الگوهای زیباشناختی، می‌توان زبان را از حالت سکون خارج ساخت و جریانی زنده و پویا خلق کرد. این قاعده به جهت ایجاد زیبایی در شاکلهٔ زبان و تشخّص فرم در نقد فرمالیستی مورد توجه بوده است. توازن را در این بحث می‌توان مرهون نظریات اندیشمندانی چون رومن یاکوبسن[1] دانست (همان: ۱۵۰). وی از مهم‌ترین فرمالیست‌های روسی[2] بود که به بررسی نظریهٔ قاعده‌افزایی پرداخت و نظم زیبایی‌شناسی را بر سطح شعر پیاده کرد. فرمالیسم با ریشه‌دار ساختن اصالت فرم، هر شگردی را که

1. Roman Jakobson
2. Russion Formalists

مرتبط با فرم و زیبایی‌شناسی بود، به اثر هنری تسرّی داد و عواملی را که سبب قاعده‌افزایی و برجسته-سازی می‌شدند، در حوزهٔ مطالعهٔ اثر ادبی جای داد. در میان منتقدان ایرانی نیز توجه به فرم و صورت الفاظ از علل ادراک زیبایی است: «شعری می‌شنویم و از آن شوق و لذتی در ما پدید می‌آید. نیمی از این لذّت حاصل صورت‌های ذهنی است که معنی الفاظ آن شعر به ذهن ما القاء کرده است. اما نیمی دیگر از صورت آن الفاظ یعنی از ترکیب صوتهای آن حاصل می‌شود» (ناتل خانلری، ۱۳۴۵: ۱۹۵). براهنی نیز حرکت تکرار را نوعی از فرم می‌داند (براهنی، ۱۳۸۰: ۹۱۷/۲). توازن را می‌توان مهم‌ترین عامل زیبایی موسیقی شعر دانست که در سطح فرم روی می‌دهد و با ایجاد تناسب‌های حاصل از تکرار، یک نظم ادبی به وجود می‌آورد (صفوی، ۱۳۸۳: ۱۲۱/۱).

الفاظ و آواها و عبارات مکرّر در شعر، گاه به صورت کامل و گاه ناقص در زبان شاعر نمایان می‌شوند. بارزترین تجلی این تکرارها در هجاها و واژه‌ها و حروف، خود را نشان می‌دهند؛ به طوری‌که شاعر با ایجاد هماهنگی در واژه‌ها و هارمونی موسیقایی در اصوات و آواها و کاربرد هنری تکرار در نحو و ساخت شعر و خلق یک نظم موسیقایی، باعث تشخّص زبان می‌شود (هاشمیان و شریف‌نیا، ۱۳۹۳: ۳۶۰). لازم به ذکر است که هر فرایند مکرری در زبان شعر، سبب توازن نمی‌شود و الزاماً تکراری که نقش هنری و خلاقانه در شعر داشته باشد، در حوزهٔ توازن قرار می‌گیرد.

۳. توازن آوایی

تکرار در نظام آوایی زبان موزون‌ترین روش توازن است؛ زیرا نسبت به توازن واژگانی و نحوی دارای وجه موسیقایی قوی‌تری است که شعر را از نظر زبانی تقویت می‌کند. توازن آوایی برجستگی خود را در حس شنیداری مخاطب برجسته می‌کند و ادراک هنری را از طریق استماع منتقل می‌سازد. از نظر شفیعی کدکنی «هر مجموعهٔ گفتار از مقداری عناصر آوایی و صوتی به وجود آمده است و این مجموعه‌های آوایی و صوتی، ممکن است با یکدیگر، یا بعضی از آن‌ها با بعضی دیگر، توازن‌ها یا تناسب‌هایی داشته باشد. به تناسب امکاناتی که در جهت این توازن‌ها، در یک مجموعهٔ آوایی وجود داشته باشد، انواع موسیقی قابل تصور است» (شفیعی کدکنی، ۱۴۰۱: ۸). بر اساس این مبنا می‌توان ادعا کرد که عامل مهم در ایجاد یک توازن آوایی، ترکیب آواها و تکرار مجموعهٔ الفاظ است که یک کنش صوتی و ریتمیک را در پی دارد. در نمونهٔ:

طبّال نفیر آهنین کوس رهبان کلیسای افسوس

(نظامی، ۱۳۹۰: ۵۸)

شاعر با تلفیق مصوت‌های بلند «آ» و «ای» و «او» بخش آوایی بیت را سامان داده و در ترکیب با صامت «س»، سبب انگیزش کل اجزای بیت شده است.

توجه به واحدهای صوتی و نقش آن‌ها در موسیقی شعر از مبانی فکری فرمالیسم است که منجر به افزودن قواعدی زیباشناختی بر قواعد معمول شده است. در حلقهٔ زبان‌شناسان پراگ که در سال ۱۹۲۶ در شهر پراگ بنیان نهاده شد، پژوهندگانی چون تروبتسکوی[1] و یاکوبسن و اندیشمندانی چون دانیل جونز[2] و آندره مارتینه[3] پژوهش‌های خود را بیش از همه بر اصل نقش (کار) نظام زبان و بر امر نقشمندی واحدهای آن نظام، به ویژه واحدهای صوتی، استوار ساختند (حق‌شناس، ۱۳۷۰: ۲۳۰). همچنین فرمالیست‌های روس ساختار موسیقایی واژه‌ها و ارتباط زیباشناختی آن‌ها را در مجموعه‌ای از موسیقی قرار دادند که به «ارکستراسیون» مشهور است. شفیعی کدکنی این نظام موسیقایی را موسیقی درونی می‌نامد (شفیعی کدکنی، ۱۴۰۱: ۳۹۲).

توازن آوایی را از نظر تأثیر و تصرّف در موسیقی شعر، می‌توان در دو بخش هجایی و واجی بررسی کرد.

۳-۱.توازن هجایی

توازن هجایی، تکرارهایی است که از هم‌نشینی و سازگاری چند هجا در کنار هم حاصل می‌شود. نمود بارز این توازن را می‌توان در وزن جست‌وجو کرد. وزن، حاصل تکرارهای هجایی است که در ساختمان شعر بیشترین برجستگی را ایجاد می‌کنند. شفیعی کدکنی وزن را موسیقی حاصل از ترکیب صامت‌ها و مصوت‌ها و نظام خاص آن‌ها در مجموعهٔ آوایی تعریف می‌کند (شفیعی کدکنی، ۱۴۰۱: ۹). منتقدان صورت‌گرا وزن را از اسباب قاعده‌افزایی و یکی از شاخصه‌های اصلی نظریات فرمالیستی در برجسته‌سازی موسیقی شعر می‌پندارند. جان کرو رنسام[4] وزن را بارزترین ابزار شعر می‌داند. از نظر وی «وزن هیچ فایدهٔ خاصّی جز نوعی تنسیق لفظی ندارد و مظهر روشی ویرانگرست؛ نظیر ارّه‌ای که بمنظور تبدیل همهٔ درختان به الوارهایی با حجم و بُعد متساوی بکار می‌رود» (دیچز، ۱۳۹۹: ۲۳۵). علاوه بر آن یاکوبسن نیز وزن را حاصل تکرار یک مشخصهٔ واجی یا صوتی می‌داند که نوع این مشخصهٔ صوتی، ردهٔ کلّی وزن هر شعری را تعیین می‌کند (طبیب‌زاده، ۱۴۰۱: ۴۹).

1. Nikolai Trubetzkoy
2. Daniel Jones
3. Andre Martinet
4. John Crow Ransom

اوزان مستفاد در خمسه از دو نوع متّفق‌الارکان و متناوب‌الارکان است. منظومه‌های *خسرو و شیرین* و *لیلی و مجنون* به دلیل نرمی در بیان و دربرداشتن مضامین عاشقانه در بحر هزج سروده شده‌اند که به جهت کشیدگی واژگان و طول ابیات با عواطف و احساسات مخاطب هم‌سو است. منظومهٔ *اسکندرنامه* (شرفنامه و اقبالنامه) نیز به خاطر ژانر حماسی و بیان محکمی که دارد، در بحر متقارب و حماسی سروده شده است. اما منظومهٔ *مخزن‌الاسرار* و *هفت‌پیکر* از مجموعهٔ اوزان متناوب‌الارکان هستند که به ترتیب در بحر سریع و خفیف سروده شده‌اند. هرچند برخی معتقدند که وزن *مخزن‌الاسرار* با پیام شعر هماهنگ نیست و بیش از حد معمول طربناک و تند است، اما نظامی با انتخاب این وزن، شعر را از حالت ایستا و زهدمآبانه دور ساخته و به آن، هیجان و شور بخشیده است؛ زیرا وزن *مخزن‌الاسرار* با ساختار مفتعلن مفتعلن فاعلن به خاطر ضربی بودن، بهتر در ذهن رسوب می‌کند و در خواننده تأثیر و لذّت می‌آفریند. علاوه بر آن اوزانی که نظامی از آن‌ها بهره می‌برد، از اوزان شفافی هستند که در همان نخستین برخورد به ادراک می‌انجامند و ارتباط مستقیم با احساسات مخاطب دارند (شفیعی‌کدکنی، ۱۴۰۱: ۳۹۶).

تکرارهای هجایی که در خمسهٔ نظامی اعمال شده و وزن شعری را ایجاد کرده، نسبت به کوتاهی و بلندی هجاها، مضمون را نیز تحت تأثیر قرار داده است. توازن هجایی در منظومه‌های تعلیمی و حماسی، مانند *مخزن‌الاسرار* با تکرار هجاهای کوتاه سبب شورانگیزی منظومه‌ها شده و در مقابل منظومه‌های غنایی، مانند خسرو و شیرین، با تکرار هجاهای بلند سخن را به آرامش و ملایمت کشیده است (علوی‌مقدم، ۱۳۸۱: ۱۱۶). توازن هجایی گاه می‌تواند با توازن واژگانی همراه شود؛ زیرا کلمات واحدهای صوتی متحرکی هستند که با توالی هجاها موزون شده‌اند و هجاها همان واحدهای صوتی هستند که از آمیزش حرکات با حروف به وجود می‌آیند (ملاح، ۱۳۸۵: ۳۲). در صنعت «موازنه» و «ترصیع» تکرارهای هجایی بیشترین برجستگی را دارند و سخن را در سطح واژگان به طرز منظمی، موزون می‌سازند. در بیت:

می آوردند و در می دل نشاندند گل آوردند و بر گل می فشاندند

(نظامی، ۱۳۸۸ب: ۵۱)

نه تنها «گل» و «می» از نظر واژگانی تکرار شده‌اند، بلکه تک‌هجایی بودن این واژه‌ها، کارکرد تکرار هجایی را برجسته ساخته است. همچنین در بیت:

توشه ز دین بر که عمارت کم است آب ز چشم آر که ره بی‌نم است

(همان، ۱۳۸۸الف: ۱۲۳)

تکرارهای هجایی به صورت نامنظم در شعر متجلّی شده‌اند. در این بیت ریتم کلام وابسته به هجاهایی است که در گسترهٔ زبان پراکنده‌اند.

۳-۲. توازن واجی

توازن واجی را می‌توان درون یک یا چند هجا بررسی کرد. وقتی صامت‌ها و مصوت‌ها در کنار هم یک هجا را تشکیل می‌دهند، گاهی با قاعدهٔ تکرار در درون هجاها «کلمه» را خلق می‌کنند که مبنای موسیقی شعر قرار می‌گیرد. توازن واجی با نغمهٔ حروف و تلفیق آن‌ها در شکل یافتن یک عامل موسیقایی ارتباط دارد. واج در شعر به اندازه‌ای اهمیت دارد که می‌تواند سطح موسیقی و اوج و فرود شعر را به دست بگیرد؛ از همین رو در سال ۱۹۲۸ واج‌شناسی، به دلیل اهمیتی که دارد، به عنوان بخشی از زبان‌شناسی در نخستین کنگرهٔ زبان‌شناسان مورد مطالعه قرار گرفت (باقری، ۱۳۹۳: ۱۰۲). نقش موسیقایی واج‌ها در خمسهٔ نظامی به حدی است که شاعر در اغلب موارد، موسیقی را بر مبنای تناسب صامت‌ها و مصوت‌ها قرار داده است. تکرار واج‌ها در رابطهٔ هم‌نشینی حاصل همین وجه از موسیقی است؛ وقتی صامت‌ها با مصوت‌ها ترکیب می‌شوند، فرایند تکرار صورت می‌گیرد که توازن آوایی را در شعر افزایش می‌دهد (روحانی و عنایتی، ۱۳۹۱: ۱۰۶). دکتر شمیسا صامت‌هایی را که با بسامد بالا در سطح شعر امکان وقوع می‌یابند، «هم‌حروفی» و تکرار و توزیع مصوت‌ها را «هم‌صدایی» می‌نامد (شمیسا، ۱۳۷۴: ۵۷ و ۵۸). حال اگر این دو در هم تنیده شوند، ارزش موسیقایی کلام به اوج می‌رسد (همان: ۵۸).

توازن واجی از طریق تکرار همخوان‌ها و واکه‌ها در سه بخش آغازین و میانی و پایانی نمود می‌یابد. نظامی با توجهی که به موسیقی واج‌ها دارد، از انواع مختلف این تکرارها استفاده کرده است.

۳-۲-۱. تکرار همخوان‌های آغازین

در این نوع از توازن، صامت‌های آغازین با تکرار در هجای ابتدایی واژگان، تأثیر گذاشته و موسیقی ایجاد می‌کنند.

تکرار همخوان «پ»:

پردهٔ رازی که سخن‌پروری است سایه‌ای از پردهٔ پیغمبری است

(نظامی، ۱۳۸۸الف: ۳۹)

تکرار همخوان «ت»:

تـرکش خیـری تهـی از تیـر خـار　　گـاه سپـر خواسـته، گـه زینهـار

(همان: ۵۳)

تکرار همخوان «غ»:

موکـل کـرده بـر هـر غمـزه غنـجی　　زنخ چون سیب و غبغب چون ترنجی

(همان، ۱۳۸۸ب: ۴۴)

تکرار همخوان «ن»:

در آب نیلگـون چـون گـل نشسـته　　پـرندی نیلـگون تـا نـاف بسـته

(همان: ۶۸)

تکرار همخوان «چ»:

مـرا چشـمی و چشـمم را چراغـی　　چـراغ چشـم و چشـم‌افـروز بـاغی

(همان: ۲۹۷)

تکرار همخوان «د»:

چـو دادیـم نـاموس نـام‌آوران　　بـــــده دادم، ای داور داوران

(همان، ۱۴۰۰: ۱۴)

تکرار همخوان «ب»

همـان بـردهٔ بـومی و بربـری　　سـبق بـرده بـر مـاه و بـر مشـتری

(همان: ۱۳۲)

۳-۲-۲. تکرار همخوان‌های میانی

در این نوع از تکرار، قرار گرفتن همخوان در وسط کلمه سبب برجستگی موسیقایی می‌شود.

تکرار همخوان «گ»:

خـون دل خـاک ز بحـران بـاد　　در جگـر لعـل جگرگـون نهـاد

(همان، ۱۳۸۸الف: ۵)

تکرار همخوان «ه»:

حقـهٔ مـه بـر گِـلِ ایـن مهـره زن　　سـنگ زحـل بـر قـدح زهـره زن

(همان: ۹)

تکرار همخوان «س»:

ملـک سرمسـت و سـاقی بـاده در دسـت نوای چـنگ مـی‌شـد شسـت در شسـت

(همان، ۱۳۸۸ب: ۸۳)

تکرار همخوان «ن» و «ز»:

بـه زخـم نیـزه‌هـا هـر نازنـینی نیسـتان کـرده بـر گـوران زمینـی

(همان: ۱۰۴)

موسیقی حاصل از تکرار واج‌های «ن» و «ز»، به کلام، مضمون دوگانه می‌دهد؛ به این معنا که تکرار «ن» نرمی سخن و تکرار «ز»، تندی سخن را می‌رساند که تلفیق آن‌ها، سبب نوعی درهم‌آمیختگی پارادوکسی در نظام واژه‌ها می‌گردد.

۳-۲-۳. تکرار همخوان‌های پایانی

این گونه از توازن با تکرار واج‌ها در آخر واژگان تحقق می‌یابد.

تکرار همخوان «ر»:

تـرکش تیـری تهـی از تیـر خـار گـاه سپـر خواسـته، گـه زینهـار

(همان، ۱۳۸۸الف: ۵۳)

تکرار همخوان «م»:

همـه چشـمه ز جسـم آن گـل‌انـدام گـل بـادام و در گـل مـغز بـادام

(همان، ۱۳۸۸ب:۶۸)

تکرار همخوان «ق»:

برقـی کـه بـراق بـود نامـش رفـق روش تـو کـرد رامـش

(همان، ۱۳۹۰: ۱۲)

تکرار همخوان «ن» و «ز»:

افـزار سخـن نشـاط و نـاز اسـت زیـن هـر دو سـخن بهانـه‌سـاز اسـت

(همان: ۲۴)

می‌توان گفت عامل زیباییِ حاصل از تکرار همخوان‌ها در شعر نظامی در اغلب موارد، «اتّصال» است. شاعر با پیوستن همخوان‌های پایانی با همخوان‌های آغازینِ واژهٔ بعد، دو واژه را از منظر زیباشناختی به هم متصل می‌کند و نمونه‌ای جدید از تکرار را فرا پیش ما می‌نهد. در بیت بالا پیوستن

«ن» پایانی در «سخن» با «ن» آغازین در «نشاط»، دو همخوان را در هم ادغام می‌کند و این امر سبب روانی در خوانش و مؤکد شدن همخوان می‌شود.

ابیات فوق نشان می‌دهد که نظامی به تأثیر موسیقی همخوان‌ها آگاه بوده و ارزش ایقاعی واج‌ها را می‌شناخته و هر واجی را متناسب با فضای شعری در منظومه‌هایش لحاظ می‌کرده است؛ زیرا «تکرار حروف همصدا در شعر، زنگی و نغمه‌ای ایجاد می‌کند که چه گوش‌نواز، چه گوش‌خراش، بجا یا نابجا، ذهن ما را به خود می‌خواند» (متحدین، ۱۳۵۴: ۴۸۷).

۳-۲-٤. تکرار آغازین واکه‌ها

واکه‌ها به دلیل دارا بودن طنین در صدا، نسبت به همخوان‌ها بار موسیقایی بیشتری دارند. بنابراین تکرار واکه‌ای می‌تواند در ارزش موسیقایی بر تکرار همخوان پیشی بگیرد. دکتر شمیسا تناسب و توزیع مصوت‌ها را در کنار هم، «هم‌صدایی» می‌نامد (شمیسا، ۱۳۷۴: ۵۸). تکرار مصوت در هجا عملکرد موسیقایی را در زبان شاعر قوی‌تر می‌کند. در تکرار آغازین واکه‌ها، مصوت‌های بلند یا کوتاه با توالی و تکرار، توازن را به وجود می‌آورند.

تکرار مصوت «آ»:

و آن گل که به آب اول آلود آبی دگرش رسید و پالود

(نظامی، ۱۳۹۰: ۲۰۵)

۳-۲-۵. تکرار میانی واکه‌ها

زیباترین ابیات نظامی را می‌توان در این نوع از تکرار جست‌وجو کرد. نظامی با تکرار واکه‌های بلند و کشیده و انتخاب واژگانی با این مصوت‌ها، تأثیر و زیبایی را در زبان خود بالا می‌برد.

تکرار مصوت «ی»:

ریخته نوش از دم سیسنبری بر دُم این عقرب نیلوفری

(همان، ۱۳۸۸الف: ۱۶)

در آن میِنوی مینا گون چمیدند فلک را رشته در مینا کشیدند

(همان، ۱۳۸۸ب: ۵۴)

تکرار مصوت «ـَ»:

نیلوفَر از آفتاب گلرَنگ بَر آب سپَر فکَند بی‌جَنگ

(همان، ۱۳۹۰: ۸۵)

تکرار مصوت «آ» و «او»

طـــاووس بهشـــت طالبـــان را در مطلـــب مـــور و مـــار بینیـــد

(همان: ۲۲۸)

تکرار مصوت «آ»:

انجمـــن ســـاخت نامـــداران را راســـتگویان و رســـتگاران را

(همان، ۱۳۸۹: ۲۰۷)

٦-۲-۳. تکرار پایانی واکه‌ها

تکرار واکه‌های پایانی به جهت اینکه به ادامه‌دار کردن ابیات کمک می‌کنند، از نظر کنش موسیقایی دارای تأثیرگذاری زیادی هستند. این مصوّت‌ها با قرار گرفتن در پایان بیت، باعث کشیدگی قافیه و ردیف شده و به مخاطب در توجه به موسیقی شعر بسیار کمک می‌کنند.

تکرار مصوت «ی»:

کنیـــزان داشـــتی رومـــی و چینـــی کـــز ایـــشان هـــیچ را مثلـــی نبینـــی

(همان، ۱۳۸۸ب: ۲۳۰)

تکرار مصوت «ـُـ» کشیده:

کشم هـر لحـظه جوری نونـو از تـو به یک جو بر تو، ای من جوجـو از تـو

(همان: ۲۰۰)

٤. توازن واژگانی

توازن واژگانی میزان دقت و ظرافت شاعر را در انتخاب واژگان نشان می‌دهد. وجه موسیقایی کلمات در شعر، اهمیت این مصداق را تعیین می‌کند. واژگان با هم‌نشینی و تکرار سبب ایجاد آواها و نواهایی می‌شوند که از درهم‌تنیدگی کلمات حاصل می‌شود. «موسیقی زبان بخشی جدایی‌ناپذیر از شعر است. در شعر است که زبان موسیقی نهفته در خویش را پدیدار می‌کند، یعنی از به‌هم‌جوشیدن و درهم‌تنیدن واژه‌ها، آنچنانکه کار شاعران است» (آشوری، ۱۳۷۳: ۳۶). نظامی با درنظرگرفتن نقش کلمات در ایجاد آهنگ و با مهارت در انتخاب واژگان، از هر کلمه‌ای به نحو احسن استفاده می‌کند و با محور قرار دادن یک واژه یا جمله و یا یک گروه اسمی، مدار سخن خود را بر میزان آن، به حرکت درمی‌آورد. تکرار در این مجموعه می‌تواند دیگر اجزای بیت یا مصرع را با خود هم‌سو سازد و یک

ساختار موسیقایی ایجاد کند. «هر کلمه‌ای در زبان، بار معنایی، عاطفی و موسیقایی خاص دارد که خواسته یا ناخواسته انگیزش‌های ویژه‌ای در ذهن و روان ما ایجاد می‌کند و هر کلمه علاوه بر اینکه حامل و حاوی بار فرهنگی و تاریخی و زبانی خویش است، از آهنگ و آوای منحصری نیز بهره‌ور است» (محبتی، ۱۳۸۰: ۱۳۷).

در توازن واژگانی، تکرار در چهارچوب هجا نمی‌گنجد و در اغلب موارد فراتر از آن می‌رود؛ بنابراین علاوه بر واژه و اسم، می‌تواند در حوزهٔ فعل، جمله و یا یک گروه اسمی نیز قرار گیرد. این تکرارها گاه به صورت ناقص تحقق می‌یابند و گاه به صورت کامل. می‌توان صورت‌های تکرار را در دو دستهٔ همگونی ناقص که شامل: قافیه، سجع و جناس است و همگونی کامل شامل: ردیف، ردالصدر علی العجز، ردالعجز علی الصدر، جناس تام، تقارن، تأکید، تکریر، حاجب، اعنات و جناس مرکب جای داد.

٤-١. همگونی ناقص

تکرار در این نوع از توازن، صورت کامل واژه یا جمله را شامل نمی‌شود و کلماتی که در این مجموعه قرار می‌گیرند، جدا از الگوهای تشابه، از الگوهای تباین نیز برخوردارند؛ به همین دلیل این نوع از همگونی را ناقص نامیده‌اند. انواع سجع‌ها و جناس‌ها نمونه‌های برجستهٔ این وجه از تکرارند.

٤-١-١. قافیه

می‌توان گفت قافیه ستون اصلی شعر است که مدار شکل‌گیری ابیات بر قطب آن می‌گردد. قافیه از تکرار صداهای مشابه با مصوت‌ها یا صامت‌ها یا ترکیب مصوت‌ها و صامت‌ها در یک یا چند هجا که معمولاً با تکیه و فشار ادا می‌شود، به وجود می‌آید که در فواصل معین و شناخته‌ای ظاهر می‌شود (شفیعی‌کدکنی، ۱۴۰۱: ۶۰). قافیه ارزش موسیقایی شعر را چندین برابر می‌کند و به خاطر ایجاد تعادل و بالانس در وزن جایگاه مهمی دارد.

شعر نظامی به دلیل قالب منظومه‌هایش که مثنوی است، از نظر قافیه‌پردازی در اوج قرار دارد. در تک‌تک آثار نظامی می‌توان قدرت قافیه را در القای مضامین مشاهده کرد. «قافیه در خسرو و شیرین نظامی قافیه‌ای قوی است و به‌ندرت، شکل جناس و بیشتر یکی از شکل‌های سجع را دارد. تنوع قافیه در این منظومه بالاست و عامل اصلی و لاینفک این تنوع، قالب شعری آن یعنی مثنوی است و این امر، بر موسیقی منظومه می‌افزاید» (سرداغی و نصرآزادانی، ۱۳۹۵: ۱۲۱). استفاده از قافیه به روش جناس و

سجع در خمسهٔ نظامی، بر فرم موسیقایی شعر دلالت دارد. نظامی در اغلب موارد از حروف متشابه زیادی برای خلق قافیه استفاده می‌کند که برای پیاده کردن این التزام، صنایع لفظی سجع و جناس مناسب‌ترین انتخاب است.

بـر سـر هسـتی قـدمش تـاج بـود عـرش بـدان مائـده محتـاج بـود

(نظامی، ۱۳۸۸الف: ۱۷)

برآمیختـــه لشـــکر روم و روس به سـرخی سپیدی چـو روی عـروس

(همان، ۱۴۰۰: ۴۷۵)

قافیه‌های میانی یا درونی

گاهی شاعر برای ایجاد موسیقی بیشتر در شعر، از عنصر قافیه در جاهای مختلف بیت، عـلاوه بـر محـل اصلی آن، استفاده می‌کند که با هم‌نشینی، یک کنش موازی را خلق می‌کنند.

سـهل شـوی بـر قـدم انبیـا اهـل شـوی در حـرم کبریـا

(همان، ۱۳۸۸الف: ۹۳)

٤-۱-۲. سجع

یکی از گونه‌های ناقص واژگانی که بر غنای موسیقایی شعر می‌افزاید، سجع است. سجع در سطح کلمه با ایجاد هماهنگی و تناسب میان اجزای شعر، یک رابطهٔ موسیقایی خلق می‌کند و غالباً در نثر استفاده می‌شود، اما گاهی در شعر نیز تجلی می‌یابد. از نظر علامه همایی اشعاری مسجّع خوانده می‌شود که مصرع‌های ابیات از قرینه‌های مسجّع تشکیل شده باشد (همایی، ۱۳۸۶: ۴۳). سجع در سه روش بر موسیقی شعر تأثیر می‌گذارد.

الف) سجع متوازن

گونهٔ موزون سجع که بر برجستگی هجا تأکید دارد، سجع متوازن است که در آن کلمات از نظر وزن یکسان، اما در حرف روی متفاوت‌اند. سجع متوازن به دلیل داشتن صورت‌های هم‌آوا باعث ایجاد وزن می‌شود. «اگر اسجاع متوازن در جمله، کنار هم قرار گیرند، موسیقی کلام افزونی بیشتری خواهد یافت» (شمیسا، ۱۳۷۴: ۲۷). حال اگر این موسیقی در وزن و کلام به اوج برسد، به موازنه منجر می‌شود.

موازنه

موسیقایی‌ترین وجه سجع متوازن را می‌توان در «موازنه» یافت که تکرار کامل هجاها را در پی دارد.

موازنه با ایجاد تعادل و توازن، عناصر هم‌وزن را در موازات هم قرار می‌دهد. در این چیدمان، واژه‌ها موسیقی شعر را از تنزل می‌رهانند و درجهٔ ریتم را بالا می‌برند. موازنه به دلیل دارا بودن وزن و آهنگ همواره موردتوجه نظامی بوده است. از آنجایی که نظامی به برجستگی وزن و موسیقی شعر اهمیت فراوان می‌دهد، موازنه می‌تواند بخشی از موسیقی شعر را تأمین کند.

سابقه‌سالار جهانِ قِدم مرسله‌پیوند گلوی قلم

(نظامی، ۱۳۸۸الف: ۳)

چو شیرین در مداین مهد بنهاد ز شیرین‌لب طبقها شهد بگشاد

(همان، ۱۳۸۸ب: ۷۶)

ب) سجع مطرف

از دیگر نمونه‌های توازن واژگانی ناقص، سجع مطرف است. در سجع مطرف، عناصر کلمه در وزن متفاوت، اما در حروف روی یکسان‌اند. این نوع از سجع در نسبت به سجع متوازن دارای بار وزنی ضعیف‌تری است و تنها تشابه در حرف روی، آن را برجسته می‌کند. علوی مقدم سجع متوازی و سجع مطرّف را تابع قاعده‌ی قافیه می‌داند که اغلب، زیبایی آن در قافیه تجلی پیدا می‌کند (علوی مقدم، ۱۳۸۱: ۱۳۱). نمونه‌هایی از سجع مطرف در اشعار نظامی که می‌توان به آن‌ها اشاره کرد:

از بدی چشم تو کوکب نرست کوکبهٔ مهد کواکب شکست

(نظامی، ۱۳۸۸الف:۱۰۴)

گر نفسی مرهم راحت بود بر دل این قوم جراحت بود

(همان: ۱۵۹)

ج) سجع متوازی

موسیقایی‌ترین نوع سجع، در توازن واژگانی ناقص، سجع متوازی است؛ زیرا مخاطب با تساوی حروف روی و وزن مواجه می‌شود و تنها عاملی که در آن متغیر است، صامت اول، یا صامت‌های هجای اول است. سجع متوازی به دلیل داشتن بیشترین هم‌سانی‌ها، از علاقه‌مندی‌های نظامی است؛ زیرا افزایش درجهٔ موسیقی کلام را در پی دارد. در این نوع از سجع، هنر سازه‌ای که سبب بالا رفتن موسیقی

می‌شود، «ترصیع» است که در خمسه فراوان یافت می‌شود.

ترصیع

شمس قیس رازی ترصیع را به معنی «جواهر درنشاندن» دانسته و می‌گوید: «در صناعت سخن کلمات را مسجّع گردانیدن و الفاظ را در وزن و حروف خواتیم متساوی داشتن، ترصیع خوانند» (۱۳۸۸: ۳۵۰). ترصیع به جهت ترکیب عناصر موسیقایی در زبان در اغلب موارد، سبب ایجاد قافیه‌های درونی می‌شود. به همین دلیل نظامی با سود جستن از تأثیر موسیقایی آن، موسیقی شعر خویش را اعتلا داده است.

نسخ کن این آیت ایام را مسخ کن این صورت اجرام را

(نظامی، ۱۳۸۸الف: ۹)

درین عالم آباد گردد به گنج دران عالم آزاد گردد ز رنج

(همان، ۱۴۰۰: ۷)

بنابر آنچه مطرح شد، می‌توان گفت سجع مطرف و متوازی بیشترین کارکرد را در قافیهٔ اشعار نظامی دارند. به دلیل اهمیت حرف روی در قافیه و اشتراک آن با اصول سجع متوازی و مطرف، این دو سجع می‌توانند در قافیه بیشتر تجلی کنند که این امر به برجستگی بیشتر قافیه در خمسه یاری می‌رساند.

٤-۱-۳. جناس

جناس به معنی هم‌جنس ساختن صورت کلماتی است که در ظاهر به یکدیگر شبیه باشند، اما معنای متفاوت داشته باشند (همایی، ۱۳۸۶: ۴۸). جناس نیز مانند سجع به دلیل دربرداشتن الگوهای متشابه و متباین در سطح کلمه باعث زیبایی موسیقایی می‌شود.

به‌جز جناس تام و جناس مرکب، که در بحث همگونی کامل به آن‌ها پرداخته خواهد شد، بقیهٔ انواع جناس در مجموعهٔ همگونی ناقص قرار می‌گیرند.

الف) جناس خط

جناس خط زمانی روی می‌دهد که حروف مشابه، از نظر نقطه‌گذاری متفاوت باشند. از نظر علامه همایی جناس خط «آن است که ارکان جناس در کتابت یکی و در تلفظ و نقطه‌گذاری مختلف باشند» (همان: ۵۶).

گهی باده می‌خورد بر یاد کی گهی گنج می‌ریخت بر باد می

(نظامی، ۱۴۰۰: ۹۵)

ب) جناس زاید

در جناس زاید حروفی مزید بر عامل جناس، الحاق می‌شوند که درابتدا، وسط و آخر کلمه قرار می‌گیرند (همایی، ۱۳۸۶: ۵۱). جناس زاید در مجموعهٔ خود، سه عنوان را شامل می‌شود:

- جناس مزید یا مطرف

در این نوع از جناس، افزایش حرف یا حروف بر ابتدای کلمه اعمال می‌شود:

چون که نعمان بدین طلبکاری گرم‌دل شد ز نار سمناری

کارگاهی بزیب و زرکاری رنگ ناری و نقش سمناری

(نظامی، ۱۳۸۹: ۵۲ و ۵۳)

- جناس وسط

در جناس وسط، یکی از کلمات جناس، نسبت به دیگری، یک یا گاهی چند واج اضافی در وسط دارد.

گر به فلک بر شود از زرّ و زور گور بود بهرهٔ بهرام گور

(همان، ۱۳۸۸الف: ۱۱۴)

- جناس مذیّل

از دیگر مصادیق جناس زاید، جناس مذیّل است که نسبت به قرینهٔ خود، حرف یا حروفی را در آخر کلمه، اضافه دارد.

چو چوب دولت ما شد برآور مه چوبینه چوبین شد به خاور

(همان، ۱۳۸۸ب: ۱۵۳)

ج) جناس مضارع

به جناسی که صامت‌های متمایزش در اول یا وسط هم‌مخرج باشد و آهنگ تلفظش در هر دو عامل جناس نزدیک به هم باشد، جناس مضارع گویند.

صبا برقع گشاده مادیان را صلا درداده کارافتادگان را

(همان: ۱۰۶)

د) جناس اشتقاق

این نوع از جناس در تمام کتب بلاغی نیامده و ذیل صنعت اشتقاق به کار رفته است، اما از نظر برخی، گاه شباهت میان دو کلمه چنان زیاد است که نمی‌توان آن‌ها از هم متمایز کرد. در جناس اشتقاق، کلمات گاه مشتق از یک ریشه‌اند، اما گاه از نظر ریشه متفاوت‌اند. علامه همایی این صنعت را از فروع جناس خوانده است (همایی، ۱۳۸۶: ۶۱).

زهرهٔ میغ از دل دریا گشاد　　چشمهٔ خضر از لب خضرا گشاد
(نظامی، ۱۳۸۸الف: ۵)

صدیق به صدق پیشوا بود　　فاروق ز فرق هم جدا بود
(همان، ۱۳۹۰: ۱۰)

ه) جناس قلب

همانند جناس اشتقاق، جناس قلب را نیز از توابع جناس و از فروع آن می‌شمارند (همایی، ۱۳۸۶: ۶۴). و آن جناس در واژگانی است که نسبت به قرینهٔ خود، ساختار معکوسی دارند که ممکن است به صورت عکسِ ناقص یا کامل در شعر، ظاهر شوند.

شعر تو از شرع بدآنجا رسد　　کز کمرت سایه به جوزا رسد
(نظامی، ۱۳۸۸الف: ۴۱)

همه کاری توان کردن به تدبیر　　مگر مرگ است کآن را نیست تدبیر
(همان، ۱۳۸۸ب: ۱۸۹)

و) جناس محرف

جناس محرف جابه‌جایی مصوت‌های کوتاه در جناس است که دو صورت یکسان را از هم جدا می‌کند و تمایز آن در تلفظ کلمات است.

سالی است که شد عروس و بیش است　　با مِهر تو و به مُهر خویش است
(همان، ۱۳۹۰: ۱۲۸)

٤-۲. همگونی کامل

تکرار کامل چند عنصر زبانی، با فواصل مشخص یا نامشخص، همگونی کامل را به‌وجود می‌آورد که می‌تواند کل یک واژه، یک گروه و حتی مجموعه‌ی واژه‌های درون یک جمله را شامل شود (صفوی،

۱۳۸۳: ۱۹۹/۱). همگونی کامل به دلیل دربرداشتن عین کلمه یا جمله یا یک صورت زبانی، تأثیر عمیق‌تری بر مخاطب می‌گذارد که یا حکم تأکید دارد، یا زیبایی موسیقایی و لفظی را افزایش می‌دهد.

٤-۲-۱. همگونی کامل یک صورت زبانی (جمله یا فراجمله یا یک گروه اسمی)

تکرار یک بخش زبانی، از عناصر سازندهٔ موسیقی است که در شنیدار مخاطب جریان می‌یابد و سبب التذاذ و تأثّر می‌شود. این‌گونه از تکرار در شعر نظامی گاهی در نقش جمله ظاهر می‌شود، گاه فعل، حال یا متمم و یا در سطح حرف اضافه و سایر نقش‌های نحوی.

مگو: ز ارکان پدید آیند مردم چنان کارکان پدید آیند از انجم
(نظامی، ۱۳۸۸ب: ۷)

جنیبت را به یک منزل نمی‌ماند خبرپرسان خبرپرسان همی راند
(همان: ۶۵)

به عیب خویش یک دیده نمایی؟ به عیب دیگران صدصد گشایی
(همان: ۱۵۶)

دل از بند بیهوده آزاد کن ستمگر نه‌ای، داد کن، داد کن
(همان، ۱۴۰۰: ۲۳۵)

برون از بسی چارپای گزین چه از بهر مطبخ، چه از بهر زین
(همان: ۲۸۱)

کس نه بدین داغ، تو بودی و من نوبر این باغ، تو بودی و من
(همان، ۱۳۸۸الف: ۱۰۸)

٤-۲-۲. همگونی کامل واژه

در تکرار کامل واژه، کلمات به صورت متوالی یا با فاصله در یک محور تکرار می‌شوند که لذت و انبساط را به دنبال دارند. آنچه در این همگونی قابل‌توجه است، تکرار در نهایت بلاغت و زیباسازی است که باعث ملال نمی‌شود، بلکه خواننده را با کششی بی‌حد به سمت خویش می‌کشاند و میل عمیق

شاعر را در تأکید بر برخی صور و مفاهیم نشان می‌دهد؛ حال این تمایل می‌تواند برای القای مضمونی باشد و خواه بازی زبانی در قلمرو فرم. همگونی‌های کامل واژه‌ای را می‌توان در ردیف، ردالصدر علی العجز، ردالعجز علی الصدر، جناس تام، جناس مرکب، تقارن، تأکید، تکریر، حاجب و اعنات جست-وجو کرد.

- ردیف

ردیف تکرار کامل لفظی و آوایی یک کلمه، فراجمله و یا جمله است که به شکل کاملاً یکسان در پایان هر مصرع قرار می‌گیرد. «ردیف همگونی کاملی است که از تکرار یک عنصر دستوری یگانه (واژه، گروه، بند یا جمله) با توالی یکسان و با نقش‌های صوتی، صرفی، نحوی و معنایی یکسان در پایان مصاریع یا ابیات شعر و بعد از واژهٔ قافیه پدید می‌آید» (حق‌شناس، ۱۳۷۰: ۶۲-۶۳). ردیف را از آن جهت عامل برجسته‌ساز موسیقی می‌دانند که نظام شعر را مستحکم و استوارکرده و به دلیل هم‌حروفی‌های پیوسته زیبایی بیشتری در موسیقی شعر دارد. شفیعی‌کدکنی حدود هشتاد درصد غزلیات خوب زبان فارسی را دارای ردیف می‌داند (شفیعی‌کدکنی، ۱۴۰۱: ۱۳۸). همچنین قالب مثنوی که قالب مورداستفادهٔ نظامی است، برای خلق موسیقی بیشتر، از ردیف بیشتری استفاده می‌کند (همان: ۱۵۹).

من از بی‌دانشی در غم فتادم شدم خشک از غم، اندر نم فتادم

(نظامی، ۱۳۸۸ب: ۱۶۶)

گاه آوردن ردیف برای بیان اغراض احساسی و اندوه است که در صورت منادا قرار گرفتن، برجستگی بیشتری پیدا می‌کند:

چو گفت:آن زلف و آن‌خال،ای دریغا زبانش چون نشد لال؟ ای دریغا

(همان: ۲۱۱)

- ردالصدر علی العجز

اگر کلمه‌ای در آخر بیت بیاید و در اول بیت بعد تکرار شود، آن را «ردالصدر علی العجز» می‌گویند (همایی، ۱۳۸۶: ۷۰). از مصادیق بارز این تکرار، نمود مکرر آن در تمام منظومه‌های خمسه است.

فروپوشید گلناری پرندی بر او هر شاخ گیسو چون کمندی

کمندی حلقه‌وار افکنده بر دوش ز هر حلقه جهانی حلقه در گوش

(نظامی، ۱۳۸۸ب: ۲۴۹)

- ردالعجز علی الصدر

ردالعجز علی الصدر که میان ادبای فارسی به «تصدیر» نیز معروف است، لفظی است که در اول بیت بیاید و سپس به‌عینه یا کلمه‌ای شبیه آن در آخر بیت تکرار شود (همایی، ۱۳۸۶: ۶۷).

چو گنجی بود، گنجش کیمیاسنج به بازی زلف او چون مار بر گنج

(نظامی، ۱۳۸۸ب: ۶۹)

آلوده به خون چو موی روباه روباه ز ره فتاده در راه

(همان، ۱۳۹۰: ۲۱۹)

- جناس تام

جناس تام صورت هم‌آوا و هم‌نویسه‌ای است که دو کلمه در لفظ یکی و در معنی متفاوت باشند. این جناس با روش تکرار، برجستگی موسیقایی را به دنبال دارد.

بر پَلهٔ پیرزنان ره مزن شرم بدار از پَلهٔ پیرزن

(همان، ۱۳۸۸الف: ۸۶)

«پلهٔ» اول به معنای متاع کم و «پلهٔ» دوم به معنای موی سر است.

دلم را پاره کرد آن پارهٔ کار چو شاپور آمد اندر چارهٔ کار

(همان، ۱۳۸۸ب: ۱۱۵)

«پارهٔ» دوم به معنی رشوه است.

- تقارن

گاه شاعر با امکانات زبانی بالقوه‌ای که دارد، صورت‌هایی متقارن از واژگان خلق می‌کند که به یک جریان موسیقایی منجر می‌شود. تکرار دو واژه که به صورت قرینه در مقابل هم قرار می‌گیرند، با هم-پوشانی دو مصرع و انطباق کامل، توازن ایجاد می‌کنند.

قاری بر نعش در سواری کی دور بود ز نعش، قاری؟

(همان، ۱۳۹۰: ۱۵۶)

- تأکید

از آنجایی که تکرار، توجه ایجاد می‌کند (متحدین، ۱۳۵۴: ۴۸۹)، تأکید در آن برجستگی می‌یابد. نظامی با تکرار دو باره، سه باره یا چهار باره و حتی بیشتر یک واژه، توجه مخاطب را از این طریق جلب می‌کند و واژه‌ای را که درخور توجه است، مؤکد می‌سازد.

کلـه لعـل و قبـا لعـل و کمـر لعـل رخـش هـم لعـل بینـی، لعـل در لعـل
(نظامی، ۱۳۸۸ب: ۶۱)

- تکریر

تکریر صورتی از تکرار است که در یک بیت، دو کلمه پشت سر هم می‌آینـد (شمیسـا، ۱۳۷۴: ۶۰). در این تکرار، کلمات مکرر که غالباً نقش قیدی دارند، در کنار هم قرار می‌گیرند.

پرنـده مرغکـان، گسـتاخ گسـتاخ شـمایل بـر شـمایل، شـاخ بـر شـاخ
(نظامی، ۱۳۸۸ب: ۵۴)

- حاجب

گاهی پیش از قافیه کلمه‌ای تکرار می‌شود که به شکل واژه و یا یک گروه اسمی ظاهر می‌شود کـه بـه آن «حاجب» می‌گویند. این کلمه به ردیف شباهت زیادی دارد، با این تفاوت که بلافاصله پیش از قافیه می‌آید:

خویشتن را به عشـوه کـش مـی‌داشـت عیش خود را به عشوه خوش می‌داشت
(همان، ۱۳۸۹: ۹۲)

- اعنات یا التزام

اعنات به معنی خود را به تکلّف انداختن است. گاهی شاعر خود را ملزم می‌کنـد تـا واژه‌ای را در چنـد بیت پی‌درپی تکرار کند. این کار از لحاظ بدیعی و بیانی لزومی ندارد و امـری اسـت کـه شـاعر خـود، برای ایجاد تناسب و زیبایی به انجام آن مبـادرت مـی‌ورزد. در ابیـات زیـر تکـرار چنـدین‌بـارهٔ «توبـه» و «گلشکر» نمونهٔ این تکرار است:

آدم از آن دانـه کـه شـد هیضـه‌دار توبـه شـدش گلشـکر خوشـگوار
توبـهٔ دل در چمـنش بـوی توسـت گلشکرش خاک سـر کـوی توسـت
دل ز تـو چـون گلشـکر توبـه خـورد گلشـکر از گلشـکری توبـه کـرد
(همان، ۱۳۸۸الف: ۲۷)

- جناس مرکب

از جمله مراتب جناس «آن است که یکی از دو رکن جناس، بسیط یا در حکم بسیط و دیگری مرکـب باشد» (همایی، ۱۳۸۶: ۵۳). اگرچه کلمات هم‌جنس در جناس مرکب، هم‌معنـی یـا هـم‌سـاختار بـه نظـر می‌رسند، اما در معنا متفاوت‌اند.

جهـــاندار بـــا ره‌بســـیچان خـــویش رهـــاورد چشـــم از ره‌آورد پیـــش

(نظامی، ۱۳۸۶: ۱۸۷)

۳. نتیجه‌گیری

بر اساس یافته‌ها می‌توان نتیجه گرفت شعر نظامی گستره‌ای از عناصر موسیقایی است کـه میـزان زیبـایی آن را شاعر تعیین می‌کند. تکرار، مهم‌ترین عنصر موسیقی و مقدمهٔ توازن است که اگر بـه شـیوهٔ هنـری استفاده شود، فرم شعر را از نظر زبانی برجسته می‌کند. غنای موسیقایی شعر نظامی تـا انـدازهٔ زیـادی بـه میزان استفادهٔ او از توازن‌های آوایی و واژگانی بستگی دارد. نظامی با استفاده از تکرارهای هجـایی کـه وزن‌های انتخابی او را شکل می‌دهد و تکراهای واجی که هم‌نشـینی صـامت‌هـا و مصـوت‌هـا را در پـی دارد، موسیقی را در زبان خود نظام می‌بخشد. بسامد بالای تکرارِ هم‌خوان‌ها و واکه‌ها در ابتدا و میـان و انتهـای کلمـات، گویـای توجـه وی بـه ریـتم و موسـیقی اسـت. نظـامی بـا تولیـد آوا از طریـق تکـرار مصوت‌های بلند و ضرب‌آهنگ مصوت‌های کوتاه و ایجاد هارمونی میان اجزای شعر، خلاقیـت و نظـم ادبی را به وجود می‌آورد. در سطح واژگان نیز نظم موسیقایی کلام از طریق تـوازن واژگـانی بـه شـکل همگونی‌های ناقص و کامل تأمین می‌شود. شاعر با ایجاد الگوهای تشابه و تباین، انـواع قافیـه و سـجع و جناس را تحت عنوان همگونی ناقص به دست می‌دهد که این الگوها در همگونی کامل، تنها به طریـق تشابه و هم‌سانی امکان بروز می‌یابند.

توازن‌های آوایی و واژگانی در خمسهٔ نظامی اهمیت زبان را در موسیقی نشان می‌دهد. از آنجایی که ساختار سبک شعر نظامی بر محور موسیقی است، تکرار در زبان، پهنهٔ وسیعی از خوشه‌های صوتی و واجی دامنه‌دار پیش روی مخاطب قرار می‌دهد که اساس موسیقی و مبنای تشخص آن محسوب می‌شود.

کتابنامه

آشوری، داریوش (۱۳۷۳)، *شعر و اندیشه*، چاپ اول، تهران: مرکز.

باقری، مهری (۱۳۹۳)، *مقدمات زبانشناسی*، چاپ هجدهم، تهران: قطره.

براهنی، رضا (۱۳۸۰)، *طلا در مس، ج ۲*، چاپ اول، تهران: زریاب.

بنی‌طالبی، امین، و فروزنده، مسعود (۱۳۹۶)، «بررسی انواع تکـرار و کارکردهـای آن در ویـس و رامـین»، *فنـون ادبی*، دورهٔ ۹، شمارهٔ ۲۰، صص ۲۷-۴۲. Doi: 10.22108/LIAR.2017.9395

حق‌شناس، علی‌محمد (۱۳۷۰)، *مقالات ادبی، زبانشناختی*، تهران: نیلوفر.

دیچز، دیوید (۱۳۹۹)، *شیوه‌های نقد ادبی*، ترجمهٔ محمدتقی صدقیانی و دکتر غلامحسین یوسفی، چ۸، تهران: علمی.

روحانی، مسعود، و عنایتی، قادیکلایی، محمد (۱۳۹۱)، «تحلیل زیباشناختی ساختار آوایی شعر قیصر امین‌پور»، *فصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی*، سال بیستم، شمارهٔ ۷۳، صص ۹۹-۱۲۸.

سرداغی، محمدحسین و ناهید نصرآزادانی (۱۳۹۵)، «غنای قافیه در خسرو و شیرین نظامی»، *فنون ادبی*، سال هشتم، شمارهٔ ۱۴، صص ۱۱۹-۱۳۲.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۴۰۱)، *موسیقی شعر*، چاپ بیست و دوم، تهران: آگه.

شمیسا، سیروس (۱۳۷۴)، *نگاهی تازه به بدیع*، تهران: فردوس و دیدگاه.

صفوی، کورش (۱۳۸۳)، *از زبان‌شناسی به ادبیات، ج۱: نظم*، چاپ اول، تهران: سوره مهر.

طبیب‌زاده، امید (۱۴۰۱)، «وزن هجایی (ایقاعی) در زبان فارسی»، *زبان و زبان‌شناسی*،دورهٔ ۱۷، شمارهٔ ۳۳، صص ۴۷-Doi: Isi.2021.8087/10.30465.۷۰

قیس رازی، شمس (۱۳۸۸)، *المعجم فی معاییر اشعار العجم*، تصحیح علامه محمد بن عبدالوهاب قزوینی، تصحیح مجدد مدرس رضوی و سیروس شمیسا، تهران: علم.

علوی مقدم، مهیار (۱۳۸۱)، نظریه‌های نقد ادبی معاصر (صورت‌گرایی و ساختارگرایی)، چاپ دوم، تهران: سمت.

متحدین، ژاله (۱۳۵۴)، «تکرار، ارزش صوتی و بلاغی آن»، *نشریهٔ جستارهای نوین ادبی*، دوره ندارد، شمارهٔ ۴۳، صص ۴۸۳-۵۳۰.

محبتی، مهدی (۱۳۸۰)، *بدیع نو*، تهران: سخن.

ملاح، حسینعلی (۱۳۸۵)، *پیوند موسیقی و شعر*، تهران: نشر فضا.

ناتل خانلری، پرویز (۱۳۴۵)، *شعر و هنر*، تهران: ایران چاپ.

نظامی، الیاس بن یوسف (۱۳۸۶)، *اقبالنامه*، تصحیح حسن وحید دستگردی، چاپ اول، تهران: زوار

نظامی، الیاس بن یوسف (۱۳۸۸الف)، *مخزن‌الاسرار*، تصحیح حسن وحید دستگردی، چاپ دوم، تهران: زوار.

نظامی، الیاس بن یوسف (۱۳۸۸ب)، *خسرو و شیرین*، تصحیح حسن وحید دستگردی، چاپ دوم، تهران: زوار.

نظامی، الیاس بن یوسف (۱۳۹۰)، *لیلی و مجنون*، تصحیح حسن وحید دستگردی، چاپ چهارم، تهران: زوار.

نظامی، الیاس بن یوسف (۱۳۸۹)، *هفت پیکر*، تصحیح حسن وحید دستگردی، چاپ دوم، تهران: زوار.

نظامی، الیاس بن یوسف (۱۴۰۰)، *شرف‌نامه*، تصحیح حسن وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، چاپ دهم، تهران: قطره.

هاشمیان، لیلا، و شریف‌نیا، فردین (۱۳۹۳)، «بررسی توازن آوایی در اشعار منوچهر آتشی»، *ادب و زبان دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان*، دورهٔ ۱۷، شمارهٔ ۳۶، صص ۳۵۹-۳۸۲.

References

Ashoori. D (1994), *Poetry and Thought*, 1st ed., Tehran: Markaz (In Persian).

Bagheri, M (2014), *Linguistic Cases*, 18th ed., Tehran: Ghatreh (In Persian).

Baraheni, R (2001), *Gold and Copper*, 2 vol., 1st ed., Tehran: Zaryab (In Persian).

Banitalebi, A; Forouzande, M (2017), A Study of The Types and Functions in Vis and Ramin, *Literary Arts*, Year 9, No. 20, 27-42.
Doi: 10.22108/LIAR.2017.9395.

Haghshenas, A.M (1991), *Linguistic, Literary Essays*, Tehran: Niloofar (In Persian).

Daiches, David (2020), *Critical Approaches to Literature*, translated by MohammadTaghi Sedghiani & Dr. GholamHossein Yousefi, 8th ed., Tehran: Elmi (In Persian).

Ruhani, M; Enayati Ghadikolaee, M (2012), The Analyze of Phonetic Structure of Qeysar Aminpour`s Poetry, *Persian Language and Literature*, Year 20, No 73, 99-128.

Sardaghi, M.H; Nasr Azadani, N (2016), Rhyme Richness in Khosrow and Shirin of Nizami, *Literary Arts*, Year 8, No 14, 119-132.

Shafiei Kadkani, M.R (2022), *The Music of Words*, 22th ed., Tehran: Agah (In Persian).

Shamisa, S (1995), *A New Perspective of Badi'*, Tehran: Firdows & Didgah (In Persian).

Safavi, K (2004), *From Linguistics to Literature*, *1 vol:Poetry*, 1st ed., Tehran: sureh Mehr (In Persian).

Tabibzadeh, O (2022), Syllable Rhythm in Persian Language, *Language and Linguistic*, No 17, 47- 70. Doi: Isi.2021.8087/10.30465 .

Qais Ar-Razi, Shamsuddin Muhammad (2009), *Al-Mo'jam Fi Maaeeri Ash'aril-Ajam*, edited by Allamah Muhammad Ibn Abdul-Wahab Qazvini & Modarres Razavi & Sirous Shamisa, Tehran: Elm (In Persian).

Alavi Moqaddam, M (2002*), Contemporary Theories of Literary Criticism (Formalism and Structuralism)*, 2nd ed., Tehran: Samt (In Persian).

Motahedin, J (1976), Repetition: It`s Phonological and Rhetoric Advantage, *Literary New Eassays Journal*, No 43, 483-530.

Mohabbati, M (2001), *New Badi'*, Tehran: Sokhan (In Persian).

Mallah, H.A (2006), *The Connection of Music and Poetry*, Tehran: Faza (In Persian).

Natel-Khanlari, P (1966), *Poetry and Art*, Tehran: IranChap (In Persian).

Nizami, Ilyas-Ibn-Yusuf (2007), *Iqbalnameh*, edited by Hassan Vahid Dastgerdi, 1st ed., Tehran: Zava (In Persian).

Nizami, Ilyas-Ibn-Yusuf (2009A), *Makhzan-ol-Asrar*, edited by Hassan Vahid Dastgerdi, 2nd ed., Tehran: Zavar (In Persian).

Nizami, Ilyas-Ibn-Yusuf (2009B), *Khosrow and Shirin*, edited by Hassan Vahid Dastgerdi, 2nd ed., Tehran: Zavar (In Persian).

Nizami, Ilyas-Ibn-Yusuf (2011), *Leili and Majnoon*, edited by Hassan Vahid Dastgerdi, 4th ed., Tehran: Zavar (In Persian).

Nizami, Ilyas-Ibn-Yusuf (2010), *Haft Peykar*, edited by Hassan Vahid Dastgerdi, 2nd ed., Tehran: Zavar (In Persian).

Nizami, Ilyas-Ibn-Yusuf (2021), *Sharafnameh*, edited by Hassan Vahid Dastgerdi, Saeed Hamidian, 10th ed., Tehran: Ghatreh (In Persian).

Hashemian, L; SharifNia, F (2014), Examining Phonetic Balance in Manouchehr Atashi`s Poems, *The Journal of Kerman`s Shahid Bahonar Literature and language*, Year 17, No 36, 359-382.