



The University of
Tehran Press

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

Online ISSN: 2676-7627

<https://jalit.ut.ac.ir>



The Study of Syntactic Balance in Nizami's Poetry, Based on Symmetrizing

Aghileh Arasteh^{1✉} | Ahmad Goli² | Naser Alizadeh³

1. Corresponding Author, Ph.D. Candidate of Persian Language and Literature, University of Azarbaijan Shahid Madani. Email: aghileh.arasteh@yahoo.com

2. Professor of Persian Language and Literature, University of Azarbaijan Shahid Madani Email: ah.goli@yahoo.com

3. Professor of Persian Language and Literature, University of Azarbaijan Shahid Madani Email: nasser.alizadeh@gmail.com

Article Info

Article Type:
Research Article
(23-46)

Receive Date:
11 October 2024

Revise Date:
03 February 2025

Accept Date:
30 December 2024

Published online:
11 February 2025

Keywords:

Abstract

One of the most important stylistic features of Nizami's language that creates harmony and correspondence in the structure of poetry through repetition patterns is syntactic balance. Syntactic balance, by including creative verbal repetitions, in a rule-enhancing manner, is a key factor in creating the music of language and inducing speech. Nizami's Khamsa can be considered a valuable treasure trove of artistic repetitions that provide the means to create verse. By consciously utilizing the power of language, Nizami has put together a set of words through composition and arrangement, which through syntactic relationships and repetition, form the foundations of music. An important factor that establishes the structure of various types of parallelism. By creating hidden repetitions in the text, parallel creates aesthetic connections that are considered the basis of music in poetry. Nizami in Khamsa has created syntactic balance by repeating grammatical patterns, based on syntactic and lexical parallels, in the linguistic structure of the poem, and by using identical pattern arrangements and syllabic assimilations, based on the rule of syntactic and syllabic symmetry, in the rhetorical structure of the poem. Syntactic balance in Nizami's poem is often based on a pattern of contrast, which is more artistic than similarity and leads the audience to hidden repetitions in the system of conjunctions. This essay attempts to present different perspectives on the language of Nizami's poetry in a descriptive-analytical manner by presenting new approaches in the field of repetition.

Syntactic balance, Nizami's language, linguistic and rhetorical constructions, music, symmetrization

Cite this article:

Arasteh, Aghileh; Goli, Ahmad & Alizadeh, Ahmad (2025). "The Study of Syntactic Balance in Nizami's Poetry, Based on Symmetrizing". *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, Vol: 13, Issue: 4, Ser. No.: 36 (23-46).

DOI:

<https://doi.org/10.22059/jlcr.2024.383591.2024>

Publisher:

The University of Tehran Press.

© Aghileh Arasteh, Ahmad Goli, Naser Alizadeh



Introduction

Based on the aesthetic views that were common in the style of Azerbaijani poets in creating novel and innovative methods, Nizami was a pioneer in using creative linguistic forms, and this has diminished the referential functions of language in his poetry. Nizami's poem derives a vast amount of its literary and musical beauty from repetition.

Artistic repetition in ancient rhetoric is what is called "balance" today and includes three levels: phonetic, lexical, and syntactic. Looking at Khemesh Nizami, we can see different types of balance in all the poems, which shows the extent of creativity of the poet's creative mind. Syntactic balance is one of the most important of Nizami's style, that causes harmony and correspondence in the structure of poetry by repetition patterns. Syntactic balance is an important factor in making language music and inducing words, including creative verbal repetitions in a rule-adding manner. Nizami's Khamsa can be considered a valuable treasure of artistic repetition that provide the means to create verse. Nizami, with conscious use of the power of language, put a set of words together which form the bases of music in syntactic relations, with the style of repetition, in the way of composition and compatibility.

Balance is the result of formalist attitudes and one of the characteristics of rule-enhancing. Critics of formalism, relying on and emphasizing the literary nature of the text, after proposing the theory of "defamiliarization", sought to highlight the literary work through rule-enhancing and de-normativity. What distinguishes syntactic balance from other balance patterns is the link between the repetition of sentence components, which are combined in a coherent group and on a general level. Due to its coherent structure, Nizami poetry is often indebted to syntactic repetitions, which can be considered a characteristic of the Nizami style.

Syntactic balance is the result of the repetition of syntactic structures, and although it does not directly include phonetic and lexical balance, sometimes the poet can benefit from these balances and increase the aesthetic value of the work.

An important factor that establishes the form of syntactic balance in Khamsa, is the existence of symmetry types. Every balance and repetition that creates harmony, coherence, and similarity requires a counterpoint that makes the speaker's words clear. Syntactic symmetries are like symmetry arrangements of speech that create balance in syntax. Symmetry creates aesthetic links that are considered the basis of music in poetry, by creating hidden repetitions in the text. The symmetries that are effective in creating the syntactic balance of the Khamsa are syntactic, lexical, and syllabic parallels that directly indicate the music of the poem. Syntactic balance in the linguistic structure of Nizami's poetry is often achieved through the repetition of grammatical patterns and their arrangement. Each grammatical role can be repeated two or more times, leading to the creation of music in the language. Nizami in Khamsa has created syntactic balance by repeating grammatical roles and role shifts, based on syntactic and lexical similarities.

Syntactic symmetries in Nizami poetry are divided into two parts: 1. Linguistic structure 2. Rhetorical structure.

Linguistic structure includes patterns that determine the grammatical roles of words in the collocation system. The repetition of various roles and their variation cause a kind of harmony and music in the syntactic context of the sentence that results in balance and proportion. Rhetorical construction can be one of the linguistic structures that brings language into the realm of literature and makes speech literary. Repetition in rhetorical structures elevates poetry in terms of syllabic weight and figure of speech, which not only affects the music and rhythm of the poem, but also causes the motivation and prominence of words in the syntactic system of the poem. The rhetorical function of syntactic balance is achieved through devices such as diction, division, numbers, adjective coordination, balance, and accentuation. Nizami has created a

balanced texture of syntactic repetition patterns using syntactic, lexical, and syllabic parallels that have shaped the foundations of the meter and music of his language. By repeating various grammatical patterns based on syntactic symmetry and creating variations of patterns that can be presented and expressed with lexical symmetry, the poet has brought syntactic balance to the peak in the linguistic structure of Khamseh. Syntactic balance, based on the melodic texture it creates in language, is used to maintain and consolidate the music of speech, to establish balance in meter, and in most cases to create a connection between the inner music of poetry and poetic concepts. This leads to the intertwining of language and rhetoric, which is considered one of the most important characteristics of the military style.

In spite of having a sublime form and musical texture, Nizami's language has been neglected in terms of investing the types of balance and syntactic aesthetics. This essay, considering all kinds of symmetry, tries to present different perspectives of the language of Nizami's poetry in a descriptive – analytical manner by presenting new approaches in the field of repetition. The main issue of this article is the answer to the question of how and in several ways syntactic balance affects the music of words and shows the peak of the poet's abilities in making music.

The syntactic balance in Nizami's Khamsa based on rules that overlap with different symmetries. This shows the close connection of syntactic repetitions with the verse and music of words, which is widespread in the poem's syntagmatic axis. Considering the important role they play in the construction of balance, symmetries are considered as the basis of syntactic balance that form repetition patterns in the structure of the poem. Nizami has created a balance texture of syntactic repetitions that form the basis of the rhythm and music of his language in Khamsa, by using syntactic, lexical, and syllabic symmetries. Nizami has reached the peak of syntactic balance in the linguistic construction of Khamsa by repeating all kinds of grammatical roles based on syntactic symmetry and creating variations of role that can be presented and expressed with lexical symmetry. He also created parallel arrangements by putting together the same syntactic roles. Through syntactic symmetry and syllabic homogenization of the roles that were expressed, based on syllabic symmetry and balanced (Movazeneh and Tarsi) arrays, with this pattern he made the verses balanced. The syntactic balance in the Nizami's language is often based on the pattern of comparison that has more artistic aspect than similar patterns, and leads the audience to the hidden repetitions in the syntagmatic axis. Also, since the syntactical repetitions in Khamsa are the result of Nizami's precision and taste in the choice of words and the way they are arranged and combined, it is aligned with the conventional grammatical rules in conveying the purpose of the poet and not only does not confuse the structure of the words, but also enriches the word in terms of form and music. According to the rhythmic texture that creates in the language, syntactic balance is used to support and maintain coherence in the music of word and to balance the rhythm and in most cases to create a connection between the inner music of the poem and the poetic concepts. This leads to the entanglement of language and rhetoric, which is considered one of the most important features of Nizami's style.



بررسی توازن نحوی در شعر نظامی بر مبنای قرینه‌سازی

عقیله آراسته^۱ | دکتر احمد گلی^۲ | دکتر ناصر علیزاده^۳

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

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

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

اطلاعات مقاله	چکیده
نوع مقاله: پژوهشی (۳۳-۴۶)	یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های سبکی نظامی که در ساختار شعر از طریق الگوهای تکرار سبب هماهنگی و تناظر می‌شود، توازن نحوی است. توازن نحوی، با دربرگرفتن تکرارهای کلامی خلاق، به شیوه قاعده‌افزایی، عاملی نقش‌مند در ساخت موسیقی زبان و القای کلام است. خسته نظامی را می‌توان گنجینه‌ای ارزشمند از تکرارهای هنری دانست که اسباب ایجاد نظم را فراهم می‌سازند. نظامی با بهره‌گیری آگاهانه از نیروی زبان، به شیوه ترکیب و سازواری، مجموعه‌ای از واژگان را کنار هم قرار داده که در روابط نحوی، با اسلوب تکرار، مبنای موسیقی را شکل می‌دهند. عامل مهمی که شاکله توازن نحوی را در خسته بنا نهاده، وجود انواع قرینه است. قرینه، با ایجاد تکرارهای پنهان در متن، پیوندهایی جمال‌شناسانه خلق می‌کند که اساس موسیقی در شعر تلقی می‌شوند. نظامی در خسته با تکرار نقش‌های دستوری و جابجایی‌های نقشی، بر مبنای قرینه‌های نحوی و واژگانی، در ساخت زبانی شعر، و با چیدمان‌های نقشی یکسان و همسان‌سازی‌های هجایی، بر اساس قاعده قرینه‌های نحوی و هجایی در ساخت بلاغت شعر، سبب خلق توازن نحوی شده است. توازن نحوی در خسته نظامی غالباً بر اساس الگوی تباین است که نسبت به الگوهای تشابه وجه هنری‌تری دارد و مخاطب را به تکرارهای پنهان در نظام هم‌نشینی رهنمون می‌شود. این جستار می‌کوشد تا با ارائه رویکردهای نوین در حوزه تکرار، به شیوه توصیفی - تحلیلی، چشم‌اندازهای متفاوتی از زبان شعر نظامی عرضه کند.
تاریخ دریافت:	
۲۰ مهر ۱۴۰۳	
تاریخ بازنگری:	
۱۵ بهمن ۱۴۰۳	
تاریخ پذیرش:	
۱۰ دی ۱۴۰۳	
تاریخ انتشار:	
۲۳ بهمن ۱۴۰۳	
کلیدواژه‌ها:	توازن نحوی، خسته نظامی، ساخت زبانی و بلاغی، قرینه‌سازی، موسیقی

استناد آراسته، عقیله؛ گلی، احمد و علیزاده، ناصر (۱۴۰۳). «بررسی توازن نحوی در شعر نظامی بر مبنای قرینه‌سازی». پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت، دوره ۱۳، ش ۴، زمستان ۱۴۰۳، پیاپی ۳۶ (۳۳-۴۶).

<https://doi.org/10.22059/jlcr.2024.383591.2024>



۱. مقدمه

خمسۀ نظامی گنجینه‌ای متنوع از انواع ادبی است که با توجه به ساختار زبان و آرایش‌های بلاغی و فرمی، می‌تواند یک بوطیقای هنری و ادبی تلقی شود. شگردهای ادبی و عناصر زبانی در خمسۀ، از جمله هنرهایی است که ادبیت کلام را در آن به اوج رسانده است. نظامی بنا به دیدگاه‌های زیباشناختی که در سبک شاعران آذربایجانی در خلق شیوه‌های بدیع و نوآورانه مرسوم بود، در استفاده از فرم‌های خلاق زبانی، پیشتاز بوده و همین امر کارکردهای ارجاعی زبان را در شعر او کم‌رنگ ساخته است. از آنجایی که همواره اندیشه‌های حکمی و تعلیمی نظامی در سروده‌هایش چیرگی دارد، ساختارهای زبانی غالباً در سایه مضامین فکری وی پنهان شده و کمتر امکان نمود و برجستگی داشته است. با نگاهی کوتاه به مجموعه خمسۀ می‌توان دریافت که تمامی هنر‌سازهای فرمالیستی، بیش و کم، در ساختار فرم زبان، نقش‌مند هستند و هرکدام به نحوی، بخشی از زیبایی کلامی را بر عهده دارند. از جمله هنر‌سازیهایی که سبب برجستگی موسیقی در شعر نظامی شده است، «تکرار» است. تکرار، بنا به فرایند برجسته‌سازی، نه تنها شعر را از یکنواختی و سکون خارج می‌سازد، بلکه به دلیل ایجاد ضرب‌آهنگ در کلام، زبان را به ریتم و موسیقی سوق می‌دهد. از آنجایی که مهم‌ترین دستاورد شعر، خلق یک نظام موسیقایی است، تکرار به شاعر این امکان را می‌دهد تا ساختارهای موسیقی را در شعر به بهترین شکل ایجاد کند. بار موسیقایی تکرار موجب می‌شود که مخاطب با دریافت بی‌واسطه زیبایی آن در قوه ادراک و تخیل خود، متوجه آهنگ و نغمه‌های پنهانی شود که فرم را شکل می‌دهند. موسیقی در شعر بنا به نقش و جایگاه بلندی که دارد، تمامی عناصر زبانی را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. هر عاملی هم که کلام را در نظام ایقاعی و در یک هم‌نشینی هنری جای دهد، در ساختار زبان، وابسته به موسیقی است. محققان و صاحب‌نظران نیز ارزش اثر ادبی را غالباً با موسیقی زبان می‌سنجند: «یک اثر ممتاز ادبی برای تأثیر و تلقین ذات خویش، بیش از هر چیزی، موسیقی را به خدمت می‌گیرد» (مجتبی، ۱۳۸۰: ۱۳۷). شفیع کدکنی هدف شعر را چیزی جز رسیدن به موسیقی کلام نمی‌داند (شفیع کدکنی، ۱۴۰۱: ۲۹۴). به همین دلیل است که هر عامل سازنده موسیقی در نظام زبان از اهمیت والایی برخوردار است. تکرار نیز به جهت ایجاد روابط منظم در یک محور و عاملی مؤثر در موسیقی زبان، می‌تواند از صنایع سازنده موسیقی تلقی شود؛ زیرا هر سازه‌ای در اثر تکرار، امکان برجستگی می‌یابد. عالی‌ترین قطعه‌های موسیقی نیز از تکرار بهره می‌برند؛ چون که آن را لازمه‌ی توازن و ایقاع می‌دانند (صفوی، ۱۳۸۳: ۱/۱۸۴). لازمه سرودن شعر، بیان آهنگین است که در فضای تکرار تحقق می‌یابد. حتی بسیاری از ترفندهای لفظی مانند وزن و قافیه نیز حاصل تکرار هستند (بنی‌طالبی و فروزنده، ۱۳۹۶: ۲۸). خمسۀ نظامی حجم گسترده‌ای از زیبایی‌های ادبی و موسیقایی خود را از تکرار تأمین می‌کند. «شعر سبک آذربایجانی بخشی از تشخیص زبانی و هنری خود را مدیون تکرار است و تکرار برای ترکیب و بدنه شعر آذربایجانی عاملی مهم است» (اسکویی، ۱۳۹۱: ۱۳).

تکرار هنری در بلاغت کهن، همان است که امروزه «توازن» خوانده می‌شود و سه سطح

آوایی و واژگانی و نحوی را در بر می‌گیرد. اسباب ایجاد نظم در موسیقی شعر در گرو توازن و صورت‌های مکرری است که در ذهن خلاق شاعر صیقل می‌خورند و به منصه ظهور می‌رسند. با نظر به خسته نظامی، می‌توان انواع مختلف توازن را در تمامی منظومه‌ها مشاهده کرد که نشان‌دهنده گستره آفرینندگی ذهن خلاق شاعر است. هنر نظامی در استفاده از الگوهای متوازن این است که با ترکیبات صوتی، آوایی و نحوی و کارکرد الفاظ در مجموعه شعر که از طریق انواع قرینه در یک محور، هم‌نشین می‌شوند و تناسب و هم‌آوایی‌ها و هم‌حروفی‌ها را در پی دارند، یک نظام موسیقایی متشکل از انواع مشابهت‌ها و مابینت‌ها ایجاد کند. نحو و ساختارهای دستوری به دلیل اختیار بیشتر شاعر در ایجاد هماهنگی‌ها و وسعت در جولان دادن زبان، این قابلیت را دارد که با فرایند تکرار، فرم جدیدی از زبان را خلق کند و به ایجاد الگوهای آهنگین و موسیقایی بر ساختن پیکره شعر یاری رساند. ساختار نحوی خسته بر مبنای عناصری است که موسیقی را در لابه‌لای کلام شکل می‌دهد و از طریق هماهنگی در روابط هم‌نشینی، انسجام و استحکام آن را دوچندان می‌سازد. به عبارت دیگر بخش عمده‌ای از موسیقی شعر در خسته نظامی، از طریق الگوهای متوازن نحوی برآورده می‌شود که از مجاورت کلمات و آواها و تناسب هجاها و واج‌ها به آشنایی‌زدایی و برجستگی می‌انجامد.

۱.۱. بیان مسئله

بنا به بافت آهنگین خسته نظامی، می‌توان ادعا کرد که شعر نظامی و ساختار سبکی آن بر پایه موسیقی بنا شده که عامل اساسی استحکام و نظم سخن است. علاوه بر انتخاب وزن و نغمه حروف و کلمات، تکرار و توازن مهم‌ترین عامل سازنده موسیقی در زبان است که به انواع گوناگون در خسته نظامی نمود و برجستگی دارد. به همان میزان که تکرار در کلمات و آواها سبب تشخیص وزن می‌شود و موسیقی کلام را ارتقا می‌دهد، تکرار در نقش‌های دستوری و نحوه چیدمان هنری عناصر نحوی نیز، ساختار موسیقی شعر را به شیوه‌ای متفاوت شکل می‌دهد. مسئله اصلی مقاله حاضر، پاسخ به این پرسش است که توازن نحوی چگونه و از چند روش بر موسیقی کلام اثر می‌گذارد و اوج توانایی‌های شاعر را در ساختن موسیقی، نشان می‌دهد؛ همچنین نقش انواع قرینه در بافت موسیقایی نحو چیست و ملاک گزینش آن در خسته بر چه مبنایی صورت گرفته است. مقاله حاضر بر آن است تا انواع توازن نحوی را که شبکه‌هایی ساخته‌شده و منسجم از قرینه‌های گوناگون هستند، در ساخت‌های زبانی و بلاغی بررسی کند و با تحلیل نمونه‌ها، فرم‌های موسیقایی خسته را از نظر کیفیت بیان نشان دهد.

۲.۱. روش پژوهش

در این پژوهش مبانی و اصول توازن نحوی با در نظر داشتن انواع قرینه‌ها، به صورت توصیفی – تحلیلی بررسی شده و عللی که این هنر‌سازه را در خسته نظامی از حیث موسیقی و فرم تعالی بخشیده، تحلیل و ارائه شده است.

۳.۱. پیشینه پژوهش

در رابطه با موضوع «توازن نحوی» می‌توان گفت که این موضوع به دلیل ابهام‌های حل‌نشده در ذهن مخاطبان و پیچیدگی‌های پژوهشی به صورت مستقل کمتر مورد توجه پژوهشگران بوده است. مینا و اساس این بحث را می‌توان در کتاب *از زبان‌شناسی به ادبیات* کورش صفوی جست‌وجو کرد. در این کتاب نویسنده با تحلیل مفهوم توازن و گستردگی آن در شعر فارسی، به طبقه‌بندی آن در سه سطح آوایی، واژگانی و نحوی پرداخته و سویه‌های جدیدی از هنر و موسیقی را پیش چشم مخاطب قرار داده است. مقالات مستقلی که به طریق غیرمستقیم به این موضوع پرداخته‌اند، عبارت‌اند از: «کاربردهای عنصر تکرار نزد شاعران سبک آذربایجانی» نوشته نرگس اسکویی (۱۳۹۱)؛ «تکرار و تداعی، ویژگی سبکی نظامی در منظومه خسرو و شیرین»، نوشته محمد امیرمشهدی و زهرا طاهری (۱۳۹۲)؛ «بررسی انواع تکرار و کارکردهای آن در ویس و رامین»، نوشته امین بنی‌طالبی و مسعود فروزنده (۱۳۹۶)؛ «توازن، رویکردی دستوری - بلاغی»، نوشته لیلا نوروزپور، فرشته فرضی‌شوب و رقیه جوان (۱۴۰۱). زبان نظامی علی‌رغم دارا بودن فرم متعالی و بافت موسیقایی‌ای که دارد، از حیث بررسی انواع توازن و زیبایی‌شناسی‌های نحوی مغفول مانده است. این پژوهش می‌تواند با بررسی زیبایی‌های موسیقایی زبان نظامی در حوزه‌ی نحو سویه‌های نوینی از زبان نظام‌مند وی را عرضه کند.

۲. بحث و بررسی

توازن، حاصل نگرش‌های فرمالیسم و یکی از ویژگی‌های قاعده‌افزایی است. منتقدان فرمالیسم با تکیه و تأکید بر ادبیت متن، پس از اینکه نظریه «آشنایی‌زدایی» را مطرح ساختند، برجسته کردن اثر ادبی را از طریق قاعده‌افزایی و هنجارگرایی جست‌وجو کردند. مسئله توازن نیز از بطن این برجسته‌سازی‌ها بیرون آمده و به عنوان عاملی مؤثر در قاعده‌افزایی نقش ایفا کرد. قاعده‌افزایی برخلاف هنجارگرایی، انحراف از زبان هنجار نیست، بلکه اعمال قواعدی است که افزون بر زبان هنجار عمل می‌کند (صفوی، ۱۳۸۳: ۱/۵۰) و به جهت ایجاد زیبایی در شاکله زبان و تشخیص فرم در نقد فرمالیستی اهمیت ویژه دارد. توازن، مرهون نظریات اندیشمندانی چون رومن یاکوبسن، نظریه‌پرداز فرمالیست است که تأثیر لفظ و کلمه را مرهون تکرارهای خلاق در فرم زبان، می‌دانست (همان: ۱۵۰). منتقدان ایرانی نیز، از دیرباز تاکنون، توجه به فرم و صورت الفاظ را از علل ادراک زیبایی و عامل لذت در شعر دانسته‌اند که نیمی از آن می‌تواند حاصل صورت‌های ذهنی باشد که معنی الفاظ شعر به ذهن ما القاء کرده و نیمی دیگر از صورت آن الفاظ، یعنی ترکیب صوت‌ها حاصل شود (ناتل خانلری، ۱۳۴۵: ۱۹۵). توازن، تکرارهای هنری و خلاقانه‌ای است که بر ساخت‌های زبانی، به طور مستقیم عمل می‌کند و فرم را از نظر موسیقی و ریتم به اوج می‌رساند. از نظر براهنی هم، حرکت تکرار نوعی فرم است که شعر را به وجود می‌آورد و به شکل آهنگ و موسیقی عرضه می‌شود (براهنی، ۱۳۸۰: ۲/۹۱۷). شعر نظامی علاوه بر امتیاز دارا بودن توازن آوایی و واژگانی، نمونه‌ای بی‌نظیر از توازن و تکرارهای نحوی است که در لابه‌لای اندیشه‌های عمیق و زبان ژرف او پنهان شده است. گنجینه‌ی خمسه علاوه بر اینکه مملو از

آرایش‌های بیرونی و ظاهری است، در درونۀ ساختار نیز به همین قاعده عمل می‌کند. الگوهای زیبایی‌شناسی نحوی و دستوری را می‌توان ناظر بر این ادعا دانست. توازن نحوی در شعر نظامی حاصل توجهی است که نظامی به موسیقی سخن دارد؛ زیرا به گفته شفیعی کدکنی، انسجام و استحکام شعر تا حدود زیادی در گرو میزان برخورداری شعر از موسیقی است (شفیعی کدکنی، ۱۴۰۱: ۳۷۴).

۲.۱. توازن نحوی

الگوهای تکرار در نحو و ساختارهای دستوری زبان که سبب برجستگی موسیقی شعر و نظم عناصر متن می‌شود، توازن نحوی است که با ایجاد فضای موسیقایی و زیبایی در فرم، طریقه بیان را متعالی می‌سازد. «از دیدگاه زبان‌شناختی، گاه در اثر تکرار در ساختارهای نحوی، گونه‌ای از توازن پدید می‌آید که توازن نحوی نامیده می‌شود» (صفوی، ۱۳۸۳: ۱/۱۶۴). توازن نحوی برخلاف توازن آوایی و واژگانی، صرفاً تکرار یک واژه یا صوت نیست، بلکه مجموعه‌ای از اجزای جمله در ایجاد توازن دخیل‌اند. شاید بتوان گفت که توازن نحوی صورت گسترده‌تری از توازن آوایی و واژگانی است که بر سطح جمله و جابه‌جایی‌های دستوری تأثیر می‌گذارد.

آنچه توازن نحوی را از سایر الگوهای توازن متمایز می‌کند، پیوند تکرار اجزای جمله با هم است که در یک مجموعه منسجم و در سطح کلی هم‌نشین شده‌اند. نحوه نگرش به این وجه از شعر از نتایج نگرش‌های فرمالیستی است. در این رهیافت، شعر یک بافت درهم‌تنیده است که تمام عناصر آن در کنار هم سازگار شده‌اند (ولک و وارن، ۱۴۰۰: ۱۹۰). شعر نظامی به دلیل ساختار منسجمی که دارد، در اغلب موارد مرهون تکرارهای نحوی است که می‌تواند از ویژگی سبکی نظامی تلقی شود؛ زیرا سبک، مسئله بسامدهاست و تکرار در خمسه از هنرنامه‌های پربسامد است. (امیرمشهدی و طاهری، ۱۳۹۲: ۳۶۴). نظامی با ایجاد فراهنجاری در ساختار شعر و دستکاری‌های نحوی در محور هم‌نشینی، فرکانس موسیقی را در کلام خود تا میزان قابل توجهی افزایش داده است؛ زیرا «فرایند قاعده‌افزایی چیزی نیست جز توازن در وسیع‌ترین مفهوم خود و این توازن از طریق تکرار کلامی حاصل می‌آید» (صفوی، ۱۳۸۳: ۱/۱۵۰). این در حالی است که شاعر با قاعده‌افزایی در حوزه نحو، هدف شعر را که هدایت زبان به سوی ادبیت است، به کمال می‌رساند. مصالح شاعر در آفرینش این شگرد بلاغی، اجزای نحوی در جمله است که بسته به مهارت شاعر و نوع تصرفات وی، امکان نمایش می‌یابد. در نمونه:

پیش‌وجود همه آیندگان بیش‌بقای همه پایندگان

(نظامی، ۱۳۸۸ الف: ۳)

هر سه توازن آوایی و واژگانی و نحوی را می‌توان مشاهده کرد، اما تکرار در ساختار بیت از همه برجسته‌تر و هنری‌تر است؛ زیرا مخاطب در اولین برخورد به کل کلام در یک مجموعه نظر دارد و موسیقی را در ساختار دنبال می‌کند. شاعر در این بیت با آرایش موازی دو مصرع، مخاطب را متوجه توازنی می‌کند که در کل بیت، وزن را برجسته کرده است. محل نقش‌های دستوری در

هر مصرع به موازات هم به طرز استادانه‌ای رعایت شده و مصرع دوم تأکیدی بر مصرع اول شده است.

این امر نشان می‌دهد که برای رسیدن به توازن نحوی، می‌توان از توازن آوایی و واژگانی نیز سود جست و ترکیبی از هر سه را ارائه داد. به عبارت دیگر توازن نحوی حاصل تکرار ساخت‌های نحوی است و با اینکه به طور مستقیم، توازن آوایی و واژگانی را در بر نمی‌گیرد، اما گاه شاعر می‌تواند از این توازن‌ها نیز سود جوید و میزان جمال‌شناختی اثر را بیشتر کند. توازن نحوی در بسیاری از موارد، حاصل تکرار بی‌کم و کاست اجزای نحوی در ساختمان جمله است که فراتر از صوت‌ها و واژگان بررسی می‌شود (نوروزپور و همکاران، ۱۴۰۱: ۱۲۵). بسامد وقوع توازن آوایی بالاتر از توازن واژگانی و بسامد وقوع توازن واژگانی بالاتر از توازن نحوی است؛ با این حال شعر نظامی جولانگاه انواع توازن، به‌ویژه توازن نحوی است که در ایجاد موسیقی به اندازه توازن آوایی و واژگانی اهمیت دارد. آنچه توازن نحوی را از توازن‌های آوایی و واژگانی متمایز می‌کند و سبب امتیاز آن می‌شود، این است که توازن نحوی نسبت به دو توازن دیگر دارای تکرارهای نامحسوس‌تر و در عین حال گیراتر است؛ به همین دلیل برای بررسی، بستر فراخ‌تری را می‌طلبد و در زمینه‌های گسترده‌تری امکان نمود می‌یابد.

توازن نحوی تصرف در موسیقی درونی است که از هماهنگی و نسبت ترکیبی کلمات به دست می‌آید (شفیعی کدکنی، ۱۴۰۱: ۵۱). شاعر با هم‌نشین ساختن و گاه جابه‌جا کردن کلمات، سبب تشکیل یک نظام موسیقایی می‌شود که یا نتیجه استفاده از کلمات آهنگین و یا نتیجه تکرار است؛ همان‌که نظریه‌پردازان فرمالیسم آن را «ارکستراسیون» می‌خوانند (همان: ۳۹۲). هر الگویی که بر آهنگ کلام بیفزاید، در حوزه موسیقی و ارکستراسیون قرار می‌گیرد. تکرارهای نحوی به دلیل تشکل‌های آوایی، مبنای موسیقی را در شعر تقویت می‌کند و با رعایت آرایش جمله، یک نظم ایقاعی خلق می‌کنند. تکرار نحوی بی‌آنکه ساختار کلام را مشوش کند، برای اعمال انسجام موسیقایی و برقراری تعادل در وزن و در اغلب موارد ایجاد ارتباط میان موسیقی درونی شعر و مفاهیم شعری به کار می‌رود و زبان و بلاغت را در هم می‌آمیزد. از نظرگاه سوسور، زبان‌شناس و نشانه‌شناس سوئیسی، معماری کلام زمانی صورت می‌پذیرد که شعر از نظر نحوی دارای موسیقی و انسجام باشد. «عنصری که بر روی یک زنجیره قرار می‌گیرد، تنها زمانی ارزش خود را به دست می‌آورد که در تقابل با عناصر پیش و پس از خود یا هر دو آنها باشد» (سوسور، ۱۳۸۲: ۱۷۶-۱۷۷). بنابراین رابطه زنجیره‌ای مساوی است با رابطه نحوی و رابطه نحوی همان ساختار کلام است که انسجام یک کل را نشان می‌دهد. دکتر شمیسا نیز جادوی زبان را مربوط به حوزه جمله می‌داند، نه کلمه (شمیسا، ۱۴۰۳: ۲۵). مهم‌ترین عامل در ساخت توازن نحوی، ترکیب عناصر آوایی و نحوه قرار گرفتن کلمات در نظام هم‌نشینی است که سبب خلق نوعی موسیقی درونی می‌شود. شفیعی کدکنی ترکیب را عامل مؤثری می‌داند که حاصل مجاورت هر حرف با حرف دیگر یا کلمه‌ای با کلمه دیگر است که منجر به شکل گرفتن نغمه‌های هماهنگ می‌شود. (شفیعی کدکنی، ۱۴۰۱: ۵۱). تکرار چندین باره این حروف و آواها در یک نظام نحوی، توازن واجی و نحوی را به وجود می‌آورد که همان خوشه‌های

کلامی و صوتی در مجموعه سخن است. از نظر صفوی «این نوع برجسته‌سازی زبانی اگرچه متضمن تکرار آوایی نیست، در اکثر موارد، شاعر به هنگام پدید آوردن آن، از تکرارهای واژگانی سود می‌جوید» (صفوی، ۱۳۸۳: ۱/۱۶۴). بنابراین می‌توان گفت که توازن نحوی برای توسعه زیبایی در موسیقی و آهنگ عناصر هم‌نشین، تکرارهای آوایی و واژگانی را به خدمت می‌گیرد که این امر به اتفاق و هماهنگی هم‌صدایی‌ها و هم‌حروفی‌ها منجر می‌شود.

توازن نحوی در شعر نظامی از نظر سبک‌شناسی به دو صورت ساخت زبانی و بلاغی به کار رفته است که هرکدام متضمن تکرارهایی است که در مجموع به ساخت توازن نحوی می‌انجامند. تکرار ساخت‌های نحوی و هجایی و نقش‌های دستوری و هم‌نشینی‌ها و جانشینی‌های نقشی، هم‌صدایی‌ها و هم‌نوایی‌هایی را به دنبال دارند که محور هم‌نشینی را تحت پوشش قرار می‌دهند و یک پیکره درهم‌تنیده از مجموعه‌های متوازن را ایجاد می‌کنند.

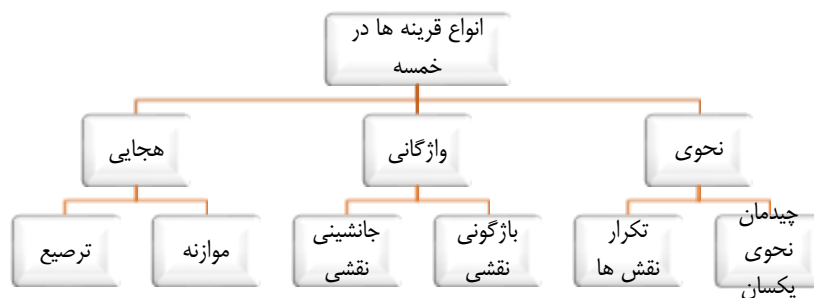
۲.۲. نقش قرینه‌ها در ساخت توازن

قرینه، به معنی همانندی و تناظر، بر پیوستگی و اقتران و هم‌نشینی دلالت می‌کند. اما در حوزه معنا، قرینه به معنی علامت و نشانه است که می‌تواند با «دال» در مباحث نقد ادبی برابری کند و مخاطب را به «مدلول» که همان غرض گوینده است، رهنمون سازد. وجود قرینه در شعر به مخاطب این امکان را می‌دهد که تا با درک هم‌بستگی عناصر متوازن، به زیبایی‌های شعری و غرض شاعر پی ببرد. قرینه بنا به نقشی که در شعر دارد، بنیادی‌ترین ساختار نحو تلقی می‌شود و در موسیقی بیان، کنشی مستقیم و نافذ دارد. قرینه‌سازی در تشکل توازن نحوی به اندازه‌ای مهم است که بسیاری از محققان آن را با تکرار و توازن نحوی یکسان می‌پندارند (امیرمشهدی و طاهری، ۱۳۹۲). وحیدیان کامیار در کتاب بدیع / از دیدگاه زیبایی‌شناسی، با یکسان انگاشتن قرینه و تکرارهای نحوی آن را از عناصر مهم زیباشناسی تلقی کرده است. از نظرگاه وی تکرار الگوی نحوی، ترفندی است که علمای بدیع ما به آن توجه زیادی نداشته‌اند؛ حال آنکه برجستگی و زیبایی آن در اوج قرار دارد. از آنجایی که در تکرار الگوی نحوی، ویژگی‌های نحوی بخش یا مصرع دوم، اولی را تداعی می‌کند، ذهن از این دریافت لذت می‌برد. وی همچنین تکرار نحوی را همان قرینه‌سازی نحوی می‌داند که مانند هر قرینه‌سازی دیگری زیباست (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۵۶-۵۷). در این تعریف، مفهوم تکرار و قرینه یکسان انگاشته شده است. همچنین سام‌خانیانی و باغبان، قرینه‌پردازی را تکرار متوازن الگوهای واحد زبانی می‌خوانند (سام‌خانیانی و باغبان، ۱۳۹۵: ۶۹). ایشان معتقدند که قرینه‌پردازی «در قلمرو معانی، بیان، بدیع و عروض در سطوح مختلف واج، واژه، جمله و ساختارهای نحوی، وزن و موسیقی کلام صورت می‌گیرد و به‌ویژه صنعتی‌مانند ترصیع، موازنه، سجع و تجنیس را دربرمی‌گیرد و به متن، تناسب هندسی و معنایی می‌بخشد» (همان). لازمه توازن، وجود قرینه است و شاعر به یاری انواع قرینه‌ها دست به ایجاد عناصر موسیقایی هم‌نشین می‌زند.

هر توازن و تکراری که سبب ایجاد هماهنگی و انسجام و تشابه شود، نیازمند قرینه‌ای است که کلام گوینده را شفاف سازد. مخاطب به دلیل وجود قرینه است که سخن ادبی را از سخن

ارجاعی تمایز می‌نهد. قرینه‌های نحوی حکم آرایش‌های موازی سخن را دارند که سبب ایجاد توازن در نحو می‌شوند. تکرارهای کلامی که دارای نحو و الگوی قرینه و همانند هستند، از یک الگوی نحوی جهت پویایی زبان در سطح و ظاهر شعر برخوردارند که در مجموعه توازن نحوی قرار می‌گیرند (نوروزپور و همکاران، ۱۴۰۱: ۱۲۷). قرینه، ذهن مخاطب را از معنی حقیقی منصرف کرده و به معنی مجازی و استعاره‌ی موردنظر شاعر متوجه می‌سازد. شریف جرجانی قرینه را امری بیانگر مقصود سخن تلقی می‌کند (نیازی و رحمانی، ۱۳۹۲: ۲۴۲)؛ زیرا در یک متن ادبی هر معنایی با معانی دیگر وابستگی و مناسبت دارد و عبارت «معانی‌النحو» که از سوی جرجانی مطرح و بررسی شده است، متناظر بر القای معنی از طریق نحو است که سبب پویایی فرم‌های شعری می‌شود (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۸: ۳۰۰). این نگرش با تئوری فرمالیست‌ها که جنبه درونی اثر را در یک ساخت و نظام کلی می‌سنجند، مناسبت دارد (همان: ۳۰۴).

برخی از محققان، قرینه‌ها را بر اساس ساختی که در متن دارند، در سطوح «آوایی»، «معنایی»، «واژگانی»، «نحوی» و «بلاغی» بررسی کرده‌اند (سام‌خانی و باغبان، ۱۳۹۵: ۷۰). بر طبق این تقسیم‌بندی، توازن نحوی در مجموعه قرینه‌های نحوی قرار می‌گیرد، اما به دلیل گستردگی نظام نحوی می‌توان قرینه‌های دیگر را نیز در ساخت توازن نحوی دخیل دانست؛ زیرا توازن نحوی کم و بیش تمامی قرینه‌ها را دربرمی‌گیرد. در خسته نظامی می‌توان طیف وسیعی از انواع قراین را جست‌جو کرد که متناسب با فنون زبانی که نظامی خلق می‌کند، نقش‌مند هستند. از آنجایی که نحو و ساختار زبانی خسته نظامی، وابسته به هم‌بستگی قرینه‌هاست، قرینه‌هایی که زیبایی‌های هنری شعر نظامی را شکل می‌دهند، دو مصرع را از حیث توازن غنی می‌سازند و بی‌آنکه مخاطب به معنای بی‌برد، ساختار موسیقی را اوج می‌بخشند. «قرینه‌پردازی التزام نویسنده یا شاعر به باهم‌آوری واحدهایی است که بین آنها نوعی اقترا و هم‌سنگی، تشابه، تناسب، توازن و معادله برقرار است» (همان: ۶۹). قرینه‌هایی که در ساخت توازن نحوی خسته مؤثرند، قرینه‌های نحوی، واژگانی و هجایی است که بر موسیقی شعر دلالت مستقیم دارند. پژوهشگران معمولاً قرینه هجایی را ذیل مجموعه آوایی قرار می‌دهند. این دسته‌بندی اگرچه از حیث آوا، شعر را تحت تأثیر قرار می‌دهد، اما موسیقی و توازن در تکرارهای نحوی تا میزان قابل‌توجهی بسته به قرینه هجایی است.



نمودار ۱. انواع قرینه‌ها در خسته نظامی

قرینه‌های نحوی – همان‌طور که از نام آن پیداست – ناظر بر چیدمان نحوی یکسان و تکرار نقش‌هاست که در هر دو سطح زبان و بلاغت نمود دارد. کارکرد این قرینه را در سطح زبان می‌توان در تکرار انواع نقش‌های دستوری، مانند تکرار انواع اسم و فعل و حرف و ضمیر و... و در سطح بلاغت می‌توان آن را در چیدمان‌های نحوی یکسان چون لف و نشر مرتب و مشوش، تقسیم، سیاق‌الاعداد و تنسيق الصفات جست‌وجو کرد. قرینه‌های واژگانی نیز از طریق باژگونی‌های نقشی، مانند طرد و عکس و جانشینی نقشی در سطح زبان در موسیقی شعر اثرگذارند. قرینه‌های هجایی نیز با ایجاد توازن در سطح بلاغی زبان و همسان‌سازی هجایی نقش‌ها، بر وجوه آوایی در نظام نحوی تأثیر می‌گذارند؛ مانند موازنه و ترصیع. توازن نحوی در خمسه را می‌توان به شکل نمودار ۲ تقسیم کرد.



نمودار ۲. انواع قرینه‌های نحوی در نوع ساختار

از آنجایی که قرینه‌ها در لایه‌های پنهان متن عمل می‌کنند و ژرف‌ساخت سخن را استوار می‌سازند، دارای کارکردی مبنایی در زیربنای موسیقی هستند که تکرارهای نحوی را شکل می‌دهند.

الف) ساخت‌های زبانی

ساخت نحوی به مجموعه روابطی گفته می‌شود که ساخت صوتی یا آوایی را به ساخت معنایی جمله مربوط سازد (باقری، ۱۳۹۳: ۱۷۵) و دو مجموعه زبانی و بلاغی را در بر می‌گیرد. ساخت زبانی شامل الگوهایی است که نقش‌های دستوری واژگان را در نظام هم‌نشینی تعیین می‌کند. تکرار انواع نقش‌ها و باژگونی آن‌ها سبب نوعی هماهنگی و موسیقی در بافت نحوی جمله می‌شود که توازن و تناسب را در پی دارد.

۱. تکرار نقش

توازن نحوی در ساخت زبانی خمسه نظامی غالباً از طریق تکرار نقش‌های دستوری و نحوه چیدمان آن‌ها صورت می‌گیرد. هرکدام از نقش‌های دستوری می‌توانند دو یا چندین بار تکرار شوند که به خلق موسیقی در زبان منجر شود. الگوی غالب در این نوع از تکرار، تشابه و همسانی

است که گاه به صورت یکسان و گاه متفاوت به کار می‌روند. لازم به یادکرد است که این نوع از توازن، مستلزم تکرار نقش و کارکرد آن است، نه تکرار واژه. هر نقشی متناسب با میزان تکرار، بخشی از موسیقی و توازن نحوی را به عهده می‌گیرد.

۱.۱. تکرار گروه متممی

تکرار متمم و عوامل وابسته به آن، مانند حروف اضافه، از هنر سازه‌هایی نیست که در هر شعری به آسانی یافت شود. بلکه لزوماً شاعران صاحب سبک و بیان، این توانایی را دارند که از عناصر زبانی ساده و نقش‌های دستوری متعارف، فرم‌های خلاق و زیبا بیافرینند. نظامی با ایجاد توازن در متمم نه تنها وجه موسیقی را تا اندازه زیادی بالا برده است، بلکه صورت‌هایی بکر و بدیع از زبان را ارائه داده است که بر توانمندی شاعر در نحوه بیان دلالت دارد. در تکرار گروه متممی، علاوه بر متمم، تکرار در حروف اضافه نیز به برجستگی بیشتر کلام یاری می‌رساند.

به دیدن همایون، به بالا بلند به ابرو کمانکش، به گیسو کمند
(نظامی، ۱۴۰۰: ۸۲)

او سته پیشکش آن سفر از سرطان تاج و ز جزا کمر
(همان، ۱۳۸۸ الف: ۱۵)

زبان بگشاد شاپور سخنگوی سخن را بهره داد از رنگ و از بوی
(همان، ۱۳۸۸ ب: ۴۲)

در طارم و در سرای و در کوی می‌گشت ولیک دست بر روی
(همان، ۱۳۹۰: ۲۱۰)

در این ابیات، هم‌بستگی متمم با صفت و مفعول صریح، صورتی متشکل از لفظ‌های هم‌سان و ساخت‌های متشابه خلق کرده و با کنش‌های مشابه، به فرم و موسیقی شعر، عینیت بخشیده است.

۲.۱. تکرار فعل

تکرار نقش فعل بر تعدد جملات دلالت دارد و به این معنی است که شاعر در چینی بیت، با به کار بردن چندین جمله گسترده‌گی کلام را در نظر داشته است.

ناخن زد و آن ورق خراشید خود ماند و رفیق را تراشید
(همان، ۱۴۶)

من این گفتم و رفتم و قصه ماند به بازی نمی‌باید این قصه خواند
(همان، ۱۳۸۶: ۲۳۵)

تکرار جمله با یک شناسه نیز ناظر بر الگوهای متناظر و متشابه در صورت جمله است. هرچه شاعر فرم‌های مکرر جمله را بیشتر در شعر به کار می‌برد، توجه مخاطب بیشتر بر موسیقی و قرینه‌های نحوی موجود در شعر جلب می‌شود.

غیبت نکنم، حیل نسازم غافل ن‌زیم، غلط ن‌بازم
(همان، ۱۳۹۰: ۲۰۲)

زیباترین تکرارهای فعلی را می‌توان در مناظره خسرو با فرهاد جست. نظامی با تکرار فعل «بگفت» و «بگفتا» در اول هر مصرع، در محور عمودی، میان ابیات پیوند ایجاد کرده است که شعر را از نظر فرمی به شکلی سلسله‌وار نشان می‌دهد و یک ریتم را در ذهن مخاطب نظامی می‌بخشد:

بگفت از دل شدی عاشق بدین‌سان؟ بگفت از دل تو می‌گویی، من از جان
بگفتا عشق شیرین بر تو چون است؟ بگفتا از جان شیرینم فزون است
بگفتا دل ز مهرش کی کنی پاک؟ بگفتا آنگه که باشم خفته در خاک
(همان، ۱۳۸۸: ۱۹۳-۱۹۴)

۳.۱. تکرار گروه‌های پرسشی

از دیگر مهارت‌های شاعر در نشان دادن هنر شعرسرایی، تکرار در پرسش یا مجموعه پرسشی است که اغراض شاعر را در بیان احساسات رسانگی می‌کند. گونه‌های مختلف پرسش در خمسه فراوان به چشم می‌خورد، اما تکرار آن در یک محور هم‌نشینی ناظر بر غلبه عواطف و تأکیدهای مدنظر شاعر است.

کو خسرو و کو قباد و کو جم؟ رفتند و روند دیگران هم
(همان، ۱۳۹۰: ۲۲۴)
بگفتا: خوری باده؟ دانی سرود؟ بگفتم: بلی، پیشم آورد رود
(همان، ۱۳۸۶: ۶۲)

۴.۱. تکرار صفت و مضاف‌الیه

گاه نظامی با تکرار ترکیبات وصفی و اضافی در پی رسیدن به فرمی است که خواننده را از هر سو در انبوه هنرهای زبانی درآمیزد و مرزهای وصفی و اضافی را از بین ببرد. در نمونه زیر شاعر با تکرار صفت در مصرع اول خواننده را با مصرع دوم غافلگیر می‌کند و با تکرار مضاف‌الیه در مصرع دوم یک منظومه غیرقابل پیش‌بینی از زبان خلق می‌کند؛ زیرا متناسب با انتظارات خواننده، صفت باید در مصرع دوم نیز تکرار می‌شد، اما جابه‌جایی آن با مضاف‌الیه، صورت توازن را تغییر داده و وجهی نو از تکرار را پیش رو نهاده است.

عالم تر، دامن خشک از تو یافت ناف زمین، نافه مشک از تو یافت
(همان، ۱۳۸۸: الف: ۲۲)

تکرارهای وصفی در خمسه نسبت به تکرارهای اضافی دارای بسامد بالاتری هستند؛ زیرا از نظر هنر شعری صفت کارکرد هنری‌تری نسبت به مضاف‌الیه دارد و کلام را زیباتر می‌سازد. بنابراین بازتاب صفت در خمسه نظامی بارزتر است.

همه پولادپوش و آهن‌خای کین‌کش و دیوبند و قلعه‌گشای
(همان، ۱۳۸۹: ۷۵)

۵.۱. تکرار مسندالیه

در خمسه، تکرار مسندالیه نسبت به سایر تکرارها در میزان کمتری به چشم می‌خورد و صورت‌های ذکرشده آن اغلب به صورت تکرار واژه است که جنبه تأکیدی دارد و بیان‌کننده میزان اهمیت مسندالیه است.

کز سخن تازه و زرّ کهن گوی چه به؟ گفت: سخن به، سخن
(همان: ۳۸)

۶.۱. تکرار نقش قیدی

قید برخلاف سایر نقش‌های دستوری، جایگاه مشخصی ندارد و در اثر تکرار، بر نقش‌های مجاور خود تأثیر می‌گذارد. تکرار قید نیز از نمونه‌های غریب در شعر است که اگر هنرمندانه به کار نرود، ممکن است شعر را به ابتذال بکشد. در نمونه زیر تکرار سه‌گانه قید «خوش»، نه تنها سبب تنزل مرتبه گفتار نشده، بلکه تأکیدهای هنری را در پی دارد که برای برجستگی بیشتر، از تکرار فعل و عطف نیز بهره گرفته است.

این دو سه روزی که شدی جام‌گیر خوش‌خور و خوش‌خسب و خوش‌آرام گیر
(همان، ۱۳۸۸ الف: ۱۰۶)

در اغلب موارد تکرار قید، همان آرایه‌ای است که در بلاغت کهن، آن را «تکریر» می‌خوانند و آن، صورتی از تکرار است که در یک بیت، دو کلمه پشت سر هم می‌آیند (شمیسا، ۱۳۷۴: ۶۰).

پرنده مرغکان، گستاخ‌گستاخ شمایل بر شمایل، شاخ بر شاخ
(نظامی، ۱۳۸۸ ب: ۵۴)

گر کشی جانم از تو نیست دریغ اینک اینک سر، آنک آنک تیغ
(همان، ۱۳۸۹: ۱۵۳)

۲. بازگونی نقشی

کوروش صفوی در کتاب *از زبان‌شناسی به ادبیات*، این صورت از تکرار را «جانشین‌سازی نقشی» می‌خواند و به دو صورت قلب مرتب و قلب مشوش تقسیم می‌کند. (صفوی، ۱۳۸۳، ۱/۲۲۵). قلب مرتب، همان بازگونی است که در بلاغت کهن از آن به طرد و عکس تعبیر می‌کنند. اما قلب مشوش، تکرار در سطح لفظ است که در یک محور، نقش‌های مختلف می‌پذیرد. این جابه‌جایی در نقش و کلام، توازن نحوی را در پی دارد که با قاعده قرینه وازگانی اعمال نقش می‌کند. در این نوع از توازن نحوی، به دلیل جابه‌جایی‌هایی که شاعر در شعر انجام می‌دهد، وازگونی نظم لغات بیشتر به چشم می‌خورد که از کاربردی‌ترین هنرهای زبانی برای جلب توجه مخاطب است. جابه‌جایی‌هایی که در این تکرارها بار موسیقایی دارد، صورت مکرر وازگان در نقش‌های متفاوت است، بی‌آنکه در ساخت کلی و معنای کلام ابهام و سردرگمی پدید آورد.

۲.۱. طرد و عکس

در بلاغت کهن، تکرار واژگون ساخت نحوی جمله را طرد و عکس می‌گویند. طرد و عکس با تکرار وارونه کلمات، در فرم زبان سبب آشفتگی می‌شود که نه تنها نظام بیان را مختل نمی‌کند، بلکه با خلاقیتی که ایجاد می‌کند، موسیقی شعر را به حرکت و پویایی سوق می‌دهد. طرد و عکس صرفاً با اعمال نقش بر فرم شعر، نقش‌هایی را که در یک سوی جمله قرار دارد، به نحو معکوس در سوی دیگر تکرار می‌کند که عملی مشابه به تقارن واژگانی دارد. اصل تکرار در طرد و عکس بر قاعده قرینه تقابلی استوار است که با نحوه قرار گرفتن کلمات متقارن در دو سوی بیت در ارتباط است. این نوع از توازن از قاعده خاصی تبعیت نمی‌کند و صرفاً توانمندی شاعر را در برجسته کردن زنگ کلمات و حروف نشان می‌دهد که در شعر نظامی فراوان است:

ز کافور چون سیم صحرا ستوه ز سیم چو کافور صد پاره کوه

(نظامی، ۱۴۰۰: ۱۳۲)

پوست بی‌مغز دیده‌ایم چو خواب مغز بی‌پوست داده‌ایم چو آب

(همان، ۱۳۸۹: ۱۹)

هرچند علامه‌هایی طرد و عکس را جابه‌جایی کلمات به صورت مقدم و مؤخر می‌داند که در مصرع اول و دوم عمل می‌کند (همای، ۱۳۸۶: ۷۳)، اما می‌توان این بازی زبانی را در سطح یک مصرع نیز جست‌وجو کرد. زیرا هنر بیانی شاعر محدود به محل و مکان نیست و وی با اختیاراتی که دارد، می‌تواند برخی صنایع را محدود یا گسترده سازد. در نمونه‌های زیر، نظامی با ایجاد مقارنت در الفاظ، طرد و عکس را در یک مصرع محدود ساخته است:

شمع جگر چون جگر شمع سوخت آتش دل چون دل آتش فروخت

(نظامی، ۱۳۸۸ الف: ۵۸)

صاحب‌طرف ولایت جود مقصود جهان، جهان مقصود

(همان، ۱۳۹۰: ۱۰)

۲.۲. جابه‌جایی نقشی

در این مجموعه آنچه سبب توازن نحوی می‌شود، تکرارهای واژگانی است که در نقش‌های مختلف به کار می‌روند. به این معنا که شاعر از یک واژه در چند نقش برای تأکید آن واژه، استفاده می‌کند. واژه با تکرار و جابه‌جا شدن در سطح جمله، نقش‌های مختلف دستوری را بر عهده می‌گیرد که اغلب جنبه تأکیدی دارد. در بیت زیر کلمه «سر» با سه بار تکرار شدن، دو بار در نقش متمم و یکبار در نقش نهاد ظاهر شده است:

فرود آمد ز تخت خویش، غمناک به سر بر خاک و سر هم بر سر خاک

(همان، ۱۳۸۸ ب: ۶۳)

همچنین در بیت زیر «می» یکبار در نقش مفعول صریح، یکبار در نقش متمم و یکبار در نقش مضاف‌الیه تکرار شده است:

لیلی می مشکبوی در دست مجنون نه ز می، ز بوی می مست

(همان، ۱۳۹۰: ۶۱)

تکرار کلمه، آگاهانه یا ناآگاهانه، بر نظام نحوی جمله اثر می‌گذارد؛ از این رو می‌تواند از عناصر اجتناب‌ناپذیر در ساخت توازن نحوی به شمار آید؛ زیرا از نظر سبک‌شناسی زبان، برجسته‌ترین ویژگی نمونه‌های تکرار نحوی، تکرار کلمه است (نظری، ۱۳۹۰: ۲۶۲).

ب) ساخت‌های بلاغی

هنری‌ترین صورت توازن نحوی را در این نوع از تکرار می‌توان مشاهده کرد. تکرار در ساخت‌های بلاغی، در آرایش‌های بدیعی و بیانی تجلی می‌یابد که نشان‌دهنده توانمندی شاعر در ایجاد موسیقی و فرم بیان است. از آنجایی که اساس آرایه‌های بدیعی و لفظی را در اغلب موارد، بر تکرار است، هر نوع تکرار در حوزه آوا و واژگان و نحو در سطوح مختلف می‌تواند بر ساخت‌های بلاغی اثر بگذارد و نواهای موسیقایی خلق کند. با نظر به سویه‌های زیباشناسی در شعر می‌توان برجسته‌ترین مهارت‌های شاعرانگی را در این نوع از توازن جست‌وجو کرد که میزان زیبایی آن بسته به گزینش کلمات و نحوه چیدمان هنری واژه‌ها از سوی شاعر است. بنابراین ساخت بلاغی می‌تواند یکی از ساخت‌های زبانی باشد که زبان را به حوزه ادبیات می‌رساند و موجب ادبیت کلام می‌شود. تکرار در ساخت‌های بلاغی شعر را از نظر وزن هجایی و صورت گفتار، به اوج می‌رساند که این امر نه تنها بر موسیقی و آهنگ شعر تأثیر می‌گذارد، بلکه باعث انگیزش و برجستگی کلمات در نظام نحوی شعر می‌شود.

با توجه به کارکرد بلاغی توازن نحوی، طریقه چیدمان نقش‌های نحوی و هم‌سان‌سازی آن‌ها اهمیت بسیاری دارد که از طریق صناعاتی چون لف و نشر، تقسیم، اعداد، تنسیق الصفات، موازنه و ترصیع حاصل می‌شود.

۱. چیدمان نحوی یکسان

زمانی که نقش‌ها - با فاصله یا بی‌فاصله - در یک محور، تکرار شوند و هم‌نشینی‌شان غنای موسیقی زبان را در پی داشته باشد، توازن نحوی کلام گسترش می‌یابد. این نظام موسیقایی با جابه‌جایی‌هایی همراه می‌شود که نه تنها باعث اختلال در شبکه‌های معنایی نمی‌شود، بلکه با تبعیت از الگوهای زیباشناختی به آهنگ کلام یاری می‌رساند. توالی و تکرار در محور نحوی نقش‌ها، به نوع چیدمان آن‌ها در یک محور بستگی دارد که الگوی تکرار در آن از طریق قرینه نحوی تأمین می‌شود. در نمونه زیر، شاعر با تقسیم نقش‌ها، دو نقش یکسان (سنگ و گوهر) را به یک هسته مرکزی (ترازوی دو سر) متصل ساخته است.

کآسمان را ترازوی دو سر است در یکی سنگ و در یکی گهر است

(نظامی، ۱۳۸۹: ۴۹)

در این نوع از توازن، الگوهای نحوی یک جمله در جمله بعد تکرار می‌شود. از طرفی نیز هم‌نشینی نقش‌ها غیرمستقیم است و صراحت تکرار کمتر به چشم می‌خورد و الگویی که در آن به کار می‌رود، الگوی تباین است که نسبت به الگوی تشابه، صورت هنری‌تری دارد. چیدمان نقشی در محور هم‌نشینی به چند طریق زمینه بیان موسیقایی و توازن را فراهم می‌سازد:

۱.۱. تکرار نحوی منظم (لف و نشر مرتب)

در تکرار نحوی منظم، عناصر سازنده سخن از طریق لف و نشر مرتب، بافت موسیقایی بیت را تشکیل می‌دهند. فاصله در این تکرار از مجموعه عوامل هنری است که در نحوه ادراک محتوا، شکاف ایجاد کرده و روند آن را کند می‌سازد.

هندوک لاله و ترک سمن سهل عرب بود و سهیل یمن

(همان، ۱۳۸۸ الف: ۵۲)

ز بهر شه آن ماه مشکین کمند ز چشم و دهان ساخت بادام و قند

(همان، ۱۴۰۰: ۲۵۲)

۲.۱. تکرار نحوی نامنظم (لف و نشر مشوش)

آشفته‌گی و بی‌نظمی نحوی در لف و نشر مشوش به خواننده این امکان را می‌دهد تا یافتن عوامل زیبایی را با وسواس و دقت بیشتری دنبال کند و این امر به لذت بیشتر مخاطب یاری می‌رساند. در لف و نشر مشوش باژگونی‌های لفظی، کارکردی چون طرد و عکس دارد و عوامل هم‌نقش به صورت متقارن در جمله هم‌نشین می‌شوند، با این تفاوت که در لف و نشر مشوش صورت هم‌سان تکرار دیده نمی‌شود و الگوی تباین بر تشابه چیرگی دارد.

چون رخ و لب شکر و بادام ریخت گل به حمایت به شکر درگریخت

(همان، ۱۳۸۸ الف: ۶۱)

نرم و نازک بری چو لور و پنیر چرب و شیرینتری ز شکر و شیر

(همان، ۱۳۸۹: ۲۳۵)

شب و شبگیر در شکار و شراب گاه با خورد خوش، گاهی با خواب

(همان: ۷۸)

۳.۱. تقسیم

تقسیم نیز مانند لف و نشر، نقش‌های نحوی را در محور هم‌نشینی بسط می‌دهد؛ با این تفاوت که در لف و نشر، معین نمی‌شود که کدام یک از امور نشر با کدام یک از امور لف، مرتبط است. اما در تقسیم، این ارتباط معلوم و محسوس است (همایی، ۱۳۸۶: ۲۸۲).

ساخته و سوخته در راه تو ساخته من، سوخته بدخواه تو

(نظامی، ۱۳۸۸ الف: ۳۴)

ساز او چنگ و ساز خسرو تیر این زدی چنگ و آن زدی نخچیر

(همان، ۱۳۸۹: ۹۷)

امر و نهیش به راستی موقوف نهی او منکر، امر او معروف

(همان: ۷)

۴.۱. اعداد

رادویانی، اعداد یا سیاق‌الاعداد را از جمله عناصر بلاغی می‌داند که در آن شاعر تعدادی از اسمای منفرد را پی‌درپی به یک نسق ذکر می‌کند، بی‌آنکه در معنی اختلالی ایجاد کند (رادویانی، ۱۹۴۹م: ۶۱). در اعداد شاعر از طریق تکرار یک نقش به صورت‌های متفاوت اما متوالی، فرایندی سلسله‌وار از واژگان و اسامی خلق می‌کند که در نظام زبان باعث نرمی در خوانش و موسیقی بی‌وقفه می‌شود و ترتیب و توالی اسم‌ها در آن، غالباً با واو عطف همراه است.

می و معشوق و گلزار و جوانی ازین خوشتر نباشد زندگانی

(نظامی، ۱۳۸۸ب: ۱۱۸)

روی ازین چارسوی غم برتاب چند ازین خاک و باد و آتش و آب؟

(همان، ۱۳۸۹: ۳۲۰)

واوهای عطف در اعداد، به قول نویسندگان کتاب *نظریهٔ ادبیات*، مانند شعر رمانتیک، همچون پلکان سؤال‌های هیجان‌انگیز، نفس‌گیر است (ولک و وارن، ۱۴۰۰: ۱۹۹). همین امر می‌تواند عامل زیبایی در موسیقی زبان باشد. گاهی نیز این توالی بدون واو عطف و صرفاً با مکث همراه است:

شوری شغبی فریب‌سازی خوبان طراز را طرازی

(نظامی، ۱۳۹۰: ۱۹۸)

گاهی نیز نقش نحوی اعداد، عملکردی چون لف و نشر دارد؛ به این معنی که هر یک از نقش‌های مورد نظر در یک سوی بیت، معادلی در سوی دیگر آن دارد که بر مبنای قرینهٔ تعادلی، بیت را متوازن می‌سازد. در بیت:

می و نقل و ریحان مرا همنفس زبان و ضمیر و سخن بود بس

(همان، ۱۳۸۶: ۱۳)

«می» با «زبان»، «نقل» با «ضمیر» و «ریحان» با «سخن» دارای توازن نحوی هستند که بر اساس الگوی تباین و قرینهٔ تعادل با هم مناسبت نزدیک دارند.

۵.۱. تنسيق الصفات

چند وصف مختلف را که بر پی یکدیگر بیاید و یک موصوف را متصف به چند صفت مختلف کند، تنسيق الصفات می‌گویند (قیس رازی، ۱۳۸۸: ۳۹۲). به گفتهٔ علوی مقدم، چنین نظمی برخوردار از نوعی موسیقی معنوی است (علوی مقدم، ۱۳۸۱: ۱۳۷). تنسيق الصفات با ایجاد تکرار و توالی در صفت و با واسطهٔ مصوت کوتاه «-» چندین صفت را به هم متصل می‌کند که از نظر نحوی دارای بار موسیقایی هستند.

خضر سکندرمش چشمه‌رای قطب رصدبند مجسطی‌گشای

(نظامی، ۱۳۸۸الف: ۳۰)

آن طرهٔ کهنهٔ سرابی دروازهٔ قلعهٔ خرابی

(همان، ۱۳۹۰: ۱۴۶)

۲. هم‌سان‌سازی هجایی نقش‌ها

در هم‌سان‌سازی هجایی، شاعر با ایجاد تناسب و هماهنگی در نقش‌ها میان دو مصرع از نظر هجایی بر موسیقی شعر تا حد زیادی می‌افزاید. هم‌سان‌سازی هجایی، وزن عروضی شعر را نیز تقویت می‌کند و نقش‌ها را به دلیل کارکرد یکسان در هجا و وزن، برجسته‌تر می‌کند. این نوع از توازن، قرینه‌های هجایی و تعادلی را به کار می‌گیرد. قرینه هجایی با ایجاد الگوهای تکرار در هجا، موسیقی و وزن شعر را به اوج می‌رساند؛ به همین دلیل است که وزن را نیز تکرار الگوهای هجایی می‌دانند (رک. سام‌خانی و باغبان، ۱۳۹۵: ۷۶). هرچند قرینه تعادلی را در مجموعه قرینه‌های معنایی قرار می‌دهند (حسن‌لی و حسام‌پور، ۱۳۸۴: ۱۷)، اما هم‌سانی نقش‌ها در دو سوی ابیات، نظام بیت را از هر سو دارای تعادل می‌کند که می‌تواند یک لفظ، عبارت یا جمله را دربرگیرد و وزن شعر را متوازن و متعادل سازد.

مهم‌ترین صنایع بدیعی که با قرینه‌های هجایی و تعادلی و با عمل مستقیم بر وزن و آهنگ شعر، توازن نحوی را ارتقا می‌بخشد، «موازنه» و «ترصیع» است.

۲.۱. موازنه

موازنه صورت‌های هم‌وزن از کلمات است که تکرار کامل هجاها را در پی دارد و با ایجاد تعادل و توازن، عناصر هم‌وزن را در موازات هم قرار می‌دهد. در این چیدمان، واژه‌ها موسیقی شعر را از تنزل می‌رهانند و درجه ریم را بالا می‌برند. موازنه با ایجاد هیجان و هماهنگی، غلبه عاطفه را در شعر آینگی می‌کند؛ بنابراین شاعر در موازنه مجال بیشتری برای استفاده از دیگر صنایع بلاغی و بدیعی دارد. در موازنه الگوهای هم‌نقش در وزن‌های یکسان یا مشابه، سبب تکرارهای هجایی می‌شوند که در فرایند نحو مؤثرند. از آنجایی که توازن نحوی، توازن‌های آوایی و واژگانی را نیز شامل می‌شود، موازنه می‌تواند با هم‌وزن ساختن نقش‌ها سبب ایجاد دو توازن شود. در ابیات زیر از منظومه «لیلی و مجنون» نوع ساخت هر مصرع در مصرع بعد، تکرار شده و سبب ایجاد تناسب و هماهنگی و توازن شده است:

لیلی چه سخن؟ پری‌فشی بود	مجنون چه حکایت؟ آتشی بود
لیلی سمن خزان‌ندیده	مجنون چمن خزان‌رسیده
لیلی دم صبح پیش می‌برد	مجنون چو چراغ پیش می‌مرد

(نظامی، ۱۳۹۰: ۶۰-۶۱)

الگوهای هجایی این ابیات را می‌توان به شکل زیر نشان داد:

مصرع اول	الگوی هجایی	مصرع دوم	الگوی هجایی
لیلی چه سخن؟ پری‌فشی بود	--U-U-U U--	مجنون چه حکایت؟ آتشی بود	--U-U-U U--
لیلی سمن خزان‌ندیده	--U-U-U U--	مجنون چمن خزان‌رسیده	--U-U-U U--
لیلی دم صبح پیش می‌برد	--U-U-U U--	مجنون چو چراغ پیش می‌مرد	--U-U-U U--

عناصر سازندهٔ دستوری ابیات از نظر آرایش کلام در نحوهٔ هم‌نشینی، زیبایی و نظم اثر را تعیین می‌کند. ریتمی که موازنه در ابیات فوق و عوامل هم‌نقش ایجاد کرده، افزون بر توازن واژگانی، توازن را در سطح نحو نیز به اوج رسانده است. موازنه‌ها به جهت آهنگی که در کلمات ایجاد می‌کنند، در نقش‌های دستوری، صورتی از توازن خلق می‌کنند. موازنه آرایهٔ بدیعی موردعلاقهٔ نظامی است که بیشترین بسامد را از نظر هنر زبانی و توازن داراست.

سابقه‌سالار جهان قدم مرسله‌پیوند گلوی قلم

(همان، ۱۳۸۸ الف: ۳)

چو شیرین در مداین مهد بنهاد ز شیرین لب طبقها شهد بگشاد

(همان، ۱۳۸۸ ب: ۷۶)

۲.۲. ترصیع

شمس قیس رازی ترصیع را به معنی «جواهر درنشانیدن» دانسته و می‌گوید: «در صناعت سخن کلمات را مسجع 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، مبناهای موسیقی را با به‌کارگیری هنری ترصیع، استوار ساخته است.

به همان میزان که موازنه از طریق سجع متوازن بر واژه عمل می‌کند، ترصیع سجع متوازی را از نظر موسیقایی به کمال می‌رساند. ترصیع با ایجاد بافت یکسان در وزن و حروف روی، بر موسیقی نحوی می‌افزاید. همچنین به اندازهٔ موازنه الگوهای تکرار را از نظر هجا بر وزن شعر پیاده می‌کند.

وعده به دروازهٔ گوش آمده خنده به دریوزهٔ نوش آمده

(نظامی، ۱۳۸۸ الف: ۵۸)

گیرد به جریده‌ای حصاری بخشد به قصیده‌ای دیاری

(همان، ۱۳۹۰: ۳۰)

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

(همان، ۱۴۰۰: ۷)

با نظر به توانایی‌ها و قریحهٔ مستعد نظامی گمان نمی‌رود که هم‌وزنی و نمونه‌های گوناگون و مکرر هجایی از مقولهٔ اتفاق باشد. می‌توان به آسانی دریافت که واژه‌ها، عبارات و جملاتی که در هر منظومه به کار می‌رود، نشان می‌دهد که نظامی عناصر زبانی را به نحوی برمی‌گزیند که از نظر موسیقی و فرم بیان، هم‌سویی و هماهنگی و همگونی داشته باشند.

۳. نتیجه‌گیری

با توجه به مباحث مطرح شده، می‌توان نتیجه گرفت که توازن نحوی در خمسةٔ نظامی بر مبنای قواعدی است که با قرینه‌سازی‌های مختلف هم‌پوشانی دارد. این امر ناظر بر ارتباط تنگاتنگ

تکرارهای نحوی با نظم و موسیقی سخن است که در محور هم‌نشینی شعر گسترده شده است. قرینه‌ها با توجه به نقش مهمی که در ساخت توازن دارند، به مثابه زیربنای توازن نحوی تلقی می‌شوند که الگوهای تکرار را در ساختمان شعر، شکل می‌دهند. نظامی در پنج گنج خود با استفاده از قرینه‌های نحوی، واژگانی و هجایی، یک بافت متوازن از الگوی تکرارهای نحوی ایجاد کرده که مبنای وزن و موسیقی زبان وی را شکل داده‌اند. شاعر با تکرار انواع نقش‌های دستوری بر مبنای قرینه نحوی و ایجاد باژگونی‌های نقشی که با قرینه واژگانی قابل ارائه و بیان است، توازن نحوی را در ساخت زبانی خمسه به اوج رسانده است. وی همچنین با کنار هم قرار دادن نقش‌های نحوی یکسان از طریق قرینه نحوی، و همسان‌سازی هجایی نقش‌ها که بر اساس قرینه‌های هجایی و آرایه‌های موازنه و ترصیع نمود یافته‌اند، آرایش‌هایی موازی خلق کرده و با این الگو، ابیات را متوازن ساخته است. توازن نحوی در خمسه نظامی غالباً بر اساس الگوی تباین است که نسبت به الگوهای تشابه وجه هنری‌تری دارد و مخاطب را به تکرارهای پنهان در نظام هم‌نشینی رهنمون می‌شود. همچنین از آنجایی که تکرارهای نحوی موجود در خمسه، حاصل دقت و ذوق نظامی در انتخاب واژگان و نحوه چیدمان و ترکیب آن‌هاست، بنابراین با قاعده‌های دستوری متعارف در رسانگی غرض شاعر هم‌سویی داشته و نه تنها ساختار کلام را مشوش نمی‌سازد، بلکه باعث غنی‌تر شدن سخن از حیث فرم و موسیقی می‌شود. توازن نحوی بنا به بافت آهنگینی که در زبان ایجاد می‌کند، برای استوارداشت و انسجام در موسیقی سخن و برقراری تعادل در وزن و در اغلب موارد ایجاد ارتباط میان موسیقی درونی شعر و مفاهیم شعری به کار می‌رود. این امر درهم‌تنیدگی زبان و بلاغت را در پی دارد که یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های سبک نظامی محسوب می‌شود.

منابع

- اسکویی، نرگس (۱۳۹۱). «کاربردهای تکرار نزد شاعران سبک آذربایجانی». *مجله زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا*، سال ۳، شماره ۶، ۱۱-۳۵.
- امیرمشهدی، محمد، و طاهری، زهرا (۱۳۹۲). «تکرار و تداعی، ویژگی سبکی نظامی در منظومه خسرو و شیرین». *سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار/ادب)*، سال ششم، شماره ۲۰، ۳۶۳-۳۸۱.
- باقری، مهری (۱۳۹۳). *مقدمات زیباشناسی*. چ هجدهم، تهران: قطره.
- براهنی، رضا (۱۳۸۰). *طلا در مس*. ج ۲، چ اول، تهران: زریاب.
- بنی‌طالبی، امین، و فروزنده، مسعود (۱۳۹۶). «بررسی انواع تکرار و کارکردهای آن در ویس و رامین». *فنون ادبی*، سال نهم، شماره ۲۰، صص ۲۷-۴۲.
- حسن‌لی، کاووس، و حسام‌پور، سعید (۱۳۸۴). «قرینه‌گرایی خیام در رباعیات». *نشریه نثرپژوهی ادب فارسی*، دوره جدید، شماره ۱۴، ۱-۲۶.
- رادویانی، محمد بن عمر (۱۹۴۹م). *ترجمان‌البلاغه*. تصحیح احمد آتش، استانبول، چاپخانه ابراهیم خروس.
- سام‌خانی، علی‌اکبر، و باغبان، علیرضا (۱۳۹۵). «قرینه‌پردازی در نفثه‌المصدر». *فنون ادبی*، سال هشتم، شماره ۱۵، ۶۷-۸۴.

سوسور، فردینان دو (۱۳۸۲). *دوره زبان‌شناسی عمومی*. ترجمه کورش صفوی، چ دوم، تهران: هرمس.
شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۸). *رستاخیز کلمات؛ درس‌گفتارهایی درباره نظریه ادبی صورت‌گرایان روس*. چ پنجم، تهران: سخن.

_____ (۱۴۰۱). *موسیقی شعر*. چاپ بیست و دوم، تهران: آگه.

شمیسا، سیروس (۱۴۰۳). *جادوی زبان*. چ سوم، تهران: قطره.

صفوی، کورش (۱۳۸۳). *از زبان‌شناسی به ادبیات*. ج ۱: *نظم*، چ اول، تهران: سوره مهر.

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.

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

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

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

_____ (۱۳۸۸الف). *مخزن الاسرار*. تصحیح حسن وحید دستگردی، چ دوم، تهران: زوار.

_____ (۱۳۸۸ب). *خسرو و شیرین*. تصحیح حسن وحید دستگردی، چ دوم، تهران: زوار.

_____ (۱۳۹۰). *لیلی و مجنون*. تصحیح حسن وحید دستگردی، چ چهارم، تهران: زوار.

_____ (۱۳۸۹). *هفت پیکر*. تصحیح حسن وحید دستگردی، چ دوم، تهران: زوار.

_____ (۱۴۰۰). *شرفنامه*. تصحیح حسن وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان،

چاپ دهم، تهران: قطره.

نظری، نجمه (۱۳۹۰). «بررسی تکرار نحوی در غزل سعدی». *سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)*، سال چهارم، شماره ۱۲، ۲۴۹-۲۶۴.

نوروزپور، لیلا؛ فرضی‌شوب، فرشته؛ جوان ولویی، رقیه (۱۴۰۱). «توازن: رویکردی دستوری - بلاغی». *مطالعات ادبیات، عرفان و فلسفه*، دوره ۸، شماره ۱، ۱۲۳-۱۴۳.

نیازی، شهریار؛ رحمانی، نعیم (۱۳۹۲). «همبستگی قرینه‌ها در فهم معنی از منظر تمام حسان نظریه‌ای جدید یا بازتاب سخن پیشینیان». *ادب عربی*، سال ۵، شماره ۲، ۲۳۹-۲۶۱.

وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۷۹). *بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی*. تهران: نشر دوستان.

ولک، رنه؛ وارن، اوستین (۱۴۰۰). *نظریه ادبیات*. ترجمه ضیاء موحد و پرویز مهاجر، چ چهارم، تهران: نیلوفر.

همایی، جلال‌الدین (۱۳۸۶). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. چ بیست و ششم، تهران: هما.

References

- Oskui, N (2012). "The Uses of Repetition in Poets of Azerbaijani Style", *The Journal of Fasa's Islamic Azad University*, year 3, No 6, 11-35.
- AmirMashhadi, M, & Taheri, Z (2013). "Repetition and Association, A Style Feature of Nizami in Khosrow and Shirin Poem", *Persian and Prose Stylistic (Bahar-e-Adab)*, Year 6, No 20, 363-381.
- Bagheri, M (2014). *Linguistic Cases*, 18th ed., Tehran: Ghatreh (In Persian).
- Baraheni, R (2001). *Gold in 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.
- Hassanli, K, & Hessampour, S (2005). "Symmetry Processing of Khayyam in Rubaiyat", *Journal of Letters and Language*, New Period, No 14, 1-26.
- Radoyani, M.O (1949). *Tarjoman al-Balagheh*, edited by Ahmad Atash, Istanbul, Ibrahim Khorous Printery (In Persian).
- SamKhaniani, A, & Baghban, A (2016). "Symmetry processing in Nafsat al-Masdur", *Literary Arts*, Year 8, No 15, 67-84. Doi: 1022108/LIAR. 2016. 20568.
- Sussure, F.de (2003). *Course in General Linguistics*, translated by Kourosh Safavi, 2nd ed, Tehran, Hermes (In Persian).
- Shafiei Kadkani, M.R (2022). *The Music of Words*, 22th ed., Tehran, Agah (In Persian).
- _____ (2019). *Resurrection of Words; Lectures about Literary Theory of Russian Formalists*, 5th ed, Tehran, Sokhan (In Persian).
- Shamisa, S (2022). *Magic of Language*, 3th ed, Tehran, Ghatreh (In Persian).
- Safavi, K (2004). *From Linguistics to Literature, 1 vol:Poetry*, 1st ed, Tehran, Sureh Mehr (In Persian).
- Qais Ar-Razi, S.M (2009). *Al-Mo'jam Fi Maaeri 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).
- Mohabbati, M (2001). *New Badi'*, Tehran, Sokhan (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, Zavar (In Persian).
- _____ (2009A). *Makhzan-ol-Asrar*, edited by Hassan Vahid Dastgerdi, 2nd ed, Tehran, Zavar (In Persian).
- _____ (2009B). *Khosrow and Shirin*, edited by Hassan Vahid Dastgerdi, 2nd ed, Tehran, Zavar (In Persian).
- _____ (2011). *Leili and Majnoon*, edited by Hassan Vahid Dastgerdi, 4th ed., Tehran, Zavar (In Persian).
- _____ (2010). *Haft Peykar*, edited by Hassan Vahid Dastgerdi, 2nd ed, Tehran, Zavar (In Persian).
- _____ (2021). *Sharafnameh*, edited by Hassan Vahid Dastgerdi, Saeed Hamidian, 10th ed, Tehran, Ghatreh (In Persian).
- Nazari, N (2010). "Study of Syntactic Repetition in Saadi's Lyric Poem", *Persian and Prose Stylistic (Bahar-e-Adab)*, Year 4, No12, 249-264.
- Norouzpour, L, & Farzishoub, F, & Javanvalui, R (2022). "Balance: A Grammatical-Rhetorical Approach", *Study of Literature, Mysticism and Philosophy*, Year 8, No 1, 123-143.
- Niazi, Sh, & Rahmani, N (2014). "The Symmetric Correlation in Understanding Meaning from the View Point of Tammam Hassan: A New Theory or a Reflection of Predecessors Idead", *Arabic Adab*, Year 5, No 2, 239-261. Doi: 10.22059/jalit.2014.50325.
- Vahidian Kamyar, T (2000). *Rhetoric (Badi') from the Aesthetic Point of View*, Tehran, Doostan (In Persian).
- Wellek, R, & Warren, A (2021). *Theory of Literature*, translated by Zia Movahed and Parviz Mohajer, 4th ed, Tehran, Niloofar (In Persian).
- Homai, J (2007). *Rhetoric Arts and Literary Devices*, 26th ed. Tehran, Homa (In Persian).