

کارکرد واج‌آرایی و تکرار در موسیقی شعر احمد شاملو

دکتر مسعود روحانی

استادیار رربان و ادبیات زبان فارسی دانشگاه مازندران

محمد عنایتی قادیکلایی*

چکیده

از میان عناصری که از زبان، آشنایی زدایی می‌کند، موسیقی است تا جایی که بیشتر نظریه‌پردازان، وزن را جزء ماهیت و ذات شعر می‌دانند. موسیقی شعر فارسی در دوره‌های مختلف چهار نوع بوده که عبارت است از: موسیقی بیرونی (وزن عروضی)، موسیقی کناری (قافیه و ردیف)، موسیقی درونی (بدیع لفظی) و موسیقی معنوی (بدیع معنوی).

با ظهور نیما در شعر معاصر تغییراتی در موسیقی شعر انجام پذیرفت. پیروان نیما پا را فراتر نهاده و حتی برخی چون شاملو در پی رهایی کامل از قید و بند عروض کلاسیک بوده‌اند. با این حال، این شاعران نیز نتوانستند کارکرد موسیقایی را کاملاً نادیده بگیرند و به جای موسیقی بیرونی از موسیقی درونی بهره گرفته‌اند. در این پژوهش سعی شده است آن گروه از آرایه‌های ادبی در اشعار شاملو را که عناصر سازنده آنها بر تکرار واکها استوار است، واکاوی و بررسی، و نقش این عناصر در ایجاد موسیقی درونی شعر وی نشان داده شود. از آنجا که مدار موسیقی به معنی عام کلمه بر تنوع و تکرار استوار است، هر کدام از جلوه‌های تنوع و تکرار در نظام آواها، که از مقوله موسیقی بیرونی و کناری نباشد در حوزه مفهومی این نوع موسیقی یعنی موسیقی درونی قرار می‌گیرد. بررسیها نشان می‌دهد که شاملو از انواع آرایه‌های تکرار و واج‌آرایی بهره برده است؛ عمده دلایل کاربرد این آرایه‌ها عبارت است از: غنی‌ساختن

موسیقی، تأکید بر مضمون خاص، رفع تردید خواننده، ایجاد تکیه‌گاه کلام و جلب نظر مخاطب.

کلیدواژه‌ها: شعر معاصر، موسیقی شعر، موسیقی درونی، واج‌آرایی، شعر شاملو.

۱. درآمد

«شعر حادثه‌ای است که در زبان روی می‌دهد. در حقیقت شاعر با شعر خود عملی در زبان انجام می‌دهد که خواننده میان زبان شعری او و زبان روزمره و عادی تمایزی احساس می‌کند» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۵: ۳). یکی از صورت‌نگرایان روسی، شعر را رستاخیز کلمه‌ها خوانده و مرز شعر و ناشر همین رستاخیز کلمه‌هاست (رک همان: ۵). بی‌گمان شعر، بیرون زبان قابل تصور نیست و هرچه هست تغییراتی است که در زبان روی می‌دهد.

مسلماً زبان شعر با زبان گفتار متفاوت است؛ در زبان گفتار، هر واژه مفهوم خاصی دارد و محدوده حیات آن در چارچوب همان مفهوم و معناست. اما در زبان شعر، جستجوی معنای خاص تقریباً بی‌نتیجه است؛ به تعبیر دیگر، می‌توان زبان شعر را فرازبان خواند؛ زیرا کمتر با هنجارهای طبیعی ارتباط کلامی همخوانی دارد. اصولاً زبان شعر هنگامی به وجود می‌آید که برخی هنجارها را شکسته، درهم بریزد و سنت کلامی خاصی را بنیان نهد که از سطح معیارهای عمومی فراتر می‌ایستد (رک علی‌پور، ۱۳۷۸: ۲۵). از سوی دیگر، سبک هر شاعر نمودار گزینش و ترکیب او از امکانات متعدد زبانی است. همچنین بیانگر تقلید یا نوآوری در دستگاه‌های مختلف زبان مانند دستگاه آوایی، دستگاه واژگانی و نحوی است. از جمله مهمترین دستگاه‌های زبان، دستگاه بلاغی است که شامل همه تزیینات بیانی و بدیعی است که نخستین دگرگونیهای سبکی در این دستگاه روی می‌دهد.

۲. موسیقی شعر

از میان عناصری که از زبان آشنایی‌زدایی می‌کند و آن را نزد خواننده چهره‌ای بیگانه می‌بخشد، موسیقی است تا جایی که بیشتر نظریه‌پردازان، وزن را جزء ماهیت و ذات شعر می‌دانند.

هیچ ملتی را نمی‌شناسیم که از موسیقی بی‌بهره باشد. موسیقی پدیده‌ای در فطرت آدمی است. عواملی که آدمی را به جستجوی موسیقی کشانده، همان کنشهایی است که او را به گفتن شعر وادار کرده است. شعر در حقیقت موسیقی کلمه‌ها و لفظ‌هاست و

غنا، موسیقی الحان و آهنگها. بیهوده نیست اگر ارسطو شعر را زبیده دو نیروی غریزه محاکات و خاصیت درک وزن و آهنگ می‌داند...^۱ (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۵: ۴۴).

پرویز ناتل خانلری وزن را تناسب حاصل از ادراک وحدتی در میان اجزای متعدد می‌داند که در زمان واقع می‌شود (رک خانلری، ۱۳۸۶: ۲۴). اگر نگوییم موسیقی خصیصه ذاتی شعر است، می‌توانیم معتقد باشیم که لازمه طبیعت آن است (رک علی‌پور، ۱۳۷۸: ۵۱).

موسیقی شعر یعنی نظام خاصی که در محور افقی و عمودی شعر وجود دارد؛ به عبارت دیگر هماهنگی میان واژه‌ها و صامتها و مصوتها و هرگونه آرایه زیباشناختی و بدیعی که به سبب آن معنا دریافت و شعر، شکل می‌گیرد. هدف شعر چیزی نیست مگر همنوایی و هماهنگی میان عناصر شعری و یکی از راه‌های ایجاد این همگونی و همسنگی، موسیقی شعر است.

موسیقی شعر فارسی در ادوار مختلف بر چهار قسم است که عبارت است از:

- ۱- موسیقی بیرونی شعر (وزن عروضی) ۲- موسیقی کناری (قافیه و ردیف)
- ۳- موسیقی داخلی (بدیع لفظی) ۴- موسیقی معنوی (بدیع معنوی) (رک شفیعی، ۱۳۸۳: ۹۵-۹۷).

^۲ منصور رستگار فسایی نیز در کتاب انواع شعر فارسی به همین چهار نوع موسیقی اعتقاد دارد (رک رستگار فسایی، ۱۳۷۳: ۶۱). اما فرشیدورد بر آن است که موسیقی بر سه نوع موسیقی وزن، موسیقی قافیه و موسیقی تناسب حروف است (فرشیدورد، ۱۳۷۳: ج ۱: ۳۱).

۴۳



در این پژوهش سعی شده است آن گروه از آرایه‌های ادبی در اشعار شاملو که عناصر سازنده آنها بر تکرار واکها استوار است، واکاوی و بررسی، و نقش این عناصر در ایجاد موسیقی درونی شعر وی نشان داده شود. از آنجا که مدار موسیقی به معنی عام کلمه بر تنوع و تکرار استوار است، هرکدام از جلوه‌های تنوع و تکرار در نظام آواها، که از مقوله موسیقی بیرونی (عروضی) و کناری (قافیه) نباشد در حوزه مفهومی این نوع موسیقی یعنی موسیقی درونی قرار می‌گیرد.

لازم به ذکر است تمامی آنچه را آرایه‌های لفظی خوانده می‌شود در واقع، گونه‌هایی از تکرارهای هنری یا واج‌آرایی است؛ زیرا وجه مشترک همه آنها چیزی جز تکرار واکها نیست که شاملو با شگردهای ویژه‌ای آنها را در گونه‌های بسیار گوناگون به کار گرفته است؛ برای نمونه در جناس، واکها در واژه‌های قرینه تکرار می‌شود و در اشتقاق و قلب با جابه‌جایی به کار می‌رود. در تصدیر (ردالصدر الی العجز و...) به صورت واژه‌هایی در جاهایی خاص از ابیات تکرار می‌شود. شاملو با تسلط بر حوزه زبان و واژگان با بسامدی بسیار زیاد از همه شیوه‌ها و شگردهای تکرار بهره برده است که

هماهنگی بسیاری از این شیوه‌ها با بافت کلی فضای عاطفی شعر درخور توجه است و هر چه بیشتر موسیقی درونی آن را تقویت می‌بخشد. قبل از شروع بحث اشاره‌ای کوتاه به بدیع و صنایع بدیعی لازم است.

۳. موسیقی درونی

منظور از موسیقی داخلی یا درونی، مجموعه تناسبهایی است که میان صامت‌ها و مصوت‌های کلمات هر شعر ممکن است وجود داشته باشد؛ مثلاً اگر در شعری مصوت‌های «آ» یا «او» یا «ای» تکرار شود، این خود نوعی موسیقی ایجاد می‌کند. انواع جناس‌ها نیز جزو موسیقی درونی به شمار می‌آید. در این نوع موسیقی، اهمیت تناسبات لفظی بیش از ارتباطات معنایی است چون زیبایی کلام به الفاظ وابسته است و در واقع، موسیقی شعر در اثر ایجاد هماهنگیهای صوتی پدید می‌آید. «درموسیقی میانی (=درونی)، شاعر با موسیقی کلمات خویش، قلمرو پهناوری از خلاقیت هنری را در پیش روی دارد و بدین اعتبار هر شاعری نظام آوایی خاص خود را داراست و هر شعر، موسیقی ویژه خویش را دارد» (خانلری، ۱۳۳۲: ۱۶۳).

در شعر سنتی آهنگ، وزن عروضی و قافیه و ردیف است و در شعر نیمایی، وزن عروضی. وزن عروضی و قافیه و ردیف را اصطلاحاً موسیقی بیرونی و موسیقی کناری شعر می‌گویند. اما نکته اینجاست که شاعران بزرگ به این حد از موسیقی قناعت نمی‌کنند و با استفاده از بدیع لفظی و معنوی، موسیقی درونی شعر را هم افزایش می‌دهند (رک شمیسا، ۱۳۸۲: ۳۳۳). عبدالعلی دستغیب می‌نویسد: «وزن نه تنها شامل اوزان عروضی و نیمایی می‌شود، بلکه هر تناسب و آهنگی را که ناشی از شیوه ترکیب کلمات، انتخاب قافیه و ردیفها، هماهنگی و همخوانی صامت‌ها و مصوت‌ها و جز آن باشد نیز در برمی‌گیرد» (دستغیب، ۱۳۴۸: ۳۴). در زبان ادبی کلمات با نخهای متعددی از بدیع لفظی و معنوی یعنی تناسبات لفظی و ارتباطات معنایی به هم مربوطند (رک شمیسا، ۱۳۸۶: ۸۹). این ارتباطها و تناسبها چه به لحاظ لفظی باشد و چه به لحاظ معنایی از پیوستگی میان واژه‌ها به وجود می‌آید.

۴. موسیقی درونی در شعر معاصر

نیما یوشیج پایه اوزان خود را بر محور عروض فارسی نهاد^۳ اما بر آن بود که محور عروضی بر شاعر تسلط نداشته باشد. از نظر وی عروضی که بر بنیاد نظم واحدهای عروضی و قافیه تکیه دارد، جوهر شعر را تشکیل نمی‌دهد.

وزن نیمایی-که بخش عمده‌ای از شعر معاصر ایران را دربرمی‌گیرد- مبتنی است بر عدم ضرورت تساوی یا تشابه ارکان یا افاعیل عروضی در مصراعهای شعر؛ یعنی شاعر شعر نیمایی به رعایت قراردادهایی مقید نیست که بر وزن عروضی حاکم است. نوآوری و بدعت نیما در وزن، مقید نبودن به قید تساوی ارکان است در مصراعهای شعر؛ یعنی او فقط تساوی طولی مصراعها را رعایت نمی‌کند و این حال مستلزم دو گونه خروج از قوانین و سنتهای قدیم است: الف) در جهت کوتاهتر از حد معمول آوردن مصراعها. ب) در جهت بلندتر از حد معمول آوردن (رک اخوان، ۱۳۵۷: ۱۴۸). «اساس این وزن را ذوق ما حس می‌کند که هر مصراع چقدر باید بلند یا کوتاه باشد. پس از آن هر چند تا مصراع چطور هماهنگی پیدا کند» (یوشیج، ۱۳۵۱: ۶۰).

موسیقی داخلی (درونی) در شعر نیما زیاد مورد توجه نبوده است ولی شاگردانش از آن بسیار استفاده کرده‌اند. چون موسیقی درونی ممکن است شاعر را به وادی بازی با کلمات و نوعی فرمالیسم که مزاحم سلامت شعر است، ببرد نیما کمتر بدان نظر داشته ولی استفاده آگاهانه و معقول از آن امری است ضروری که هیچ شاعر توانایی نمی‌تواند از آن چشم‌پوشی کند (رک: شفیعی، ۱۳۸۳: ۱۲۲ و ۱۲۳).

پیروان نیما بهره‌های فراوانی از موسیقی درونی برده‌اند. عمده دلایل کاربرد این نوع موسیقی، شاید همان پرکردن خلأ ناشی از بی‌توجهی به عروض سنتی در شعر معاصر باشد که شاعران نوگرا را بر آن داشته است تا به کارگیری صنایع بدیع لفظی، موسیقی شعر خود را غنی نمایند. حضور موسیقی درونی در شعر معاصر از زاویه‌ای دیگر نیز قابل بررسی است و آن پیوند این نوع موسیقی با عناصر سازنده‌ی شعر است؛ چنانکه می‌دانیم موسیقی هر شعر باید با سایر عناصر آن از جمله موضوع و مضمون، عاطفه و تخیل هماهنگ باشد. بنابراین کاربرد صنایع بدیع لفظی- موسیقی درونی- در ارتباط با این عناصر قابل بررسی است. از جهت پیوند موسیقی با موضوع و مضمون شعر، باید گفت نقش عمده ایجاد این تناسب برعهده موسیقی درونی است؛ زیرا در قالبهای سنتی نمی‌توان همواره بنا به مضمون، وزن را تغییر داد ولی می‌توان مثلاً با به‌کارگیری ترکیبات نرم یا خشن، گونه‌های مختلف صامت‌ها و مصوت‌ها و همچنین صنایع دیگر لفظی، ارتباط میان مضمون و واژگان شعری را حفظ کرد.

از سوی دیگر موسیقی درونی در خیال‌انگیزی شعر نقش موثری دارد. این تاثیر می‌تواند از ناحیه چگونگی انتخاب واژه یا از طریق نحوه ترکیب و ارتباط الفاظ با یکدیگر، مانند صنایع مختلف بدیع لفظی صورت پذیرد. پیوند موسیقی شعر با احساس

و عاطفه نیز از همین رهگذر قابل بررسی است؛ موسیقی درونی می‌تواند نقش زیادی در برانگیختن عواطف و احساسات خواننده داشته باشد. شاعر می‌تواند با آهنگ حروف و ترکیب واژگان، احساسات ناشی از شعر را القا کند.

۵. موسیقی شعر شاملو

از آنجا که عنصر برجسته شعرهای سپید شاملو زبان است، می‌توان گفت که شعر شاملو مصداق کامل این تعریف فرمالیست‌ها از شعر است که می‌گویند: «شعر حادثه‌ای است که در زبان اتفاق می‌افتد». گرچه شعر شاملو عمیقاً محتواگراست به گونه‌ای که نمی‌توان مفهوم و محتوا را در شعرش نادیده گرفت با این همه نقش برجسته و مهم زبان در شعر سپید شاملو به حدی است که برای بررسی شعر او نخست باید به عنصر زبان و نقش آن در تشکل کلی شعر توجه کرد (رک ترابی، ۱۳۸۷: ۱۷).

توجه خاص شاملو به زبان و به‌کارگیری امکانات گوناگون آن، شعرش را چنان سرشار از گونه‌های مختلف آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی کرده که توانسته است وزن را - که تا آن زمان از ارکان استوار شعر فارسی به شمار می‌آمد- نادیده بگیرد و جای خالی آن را از طریق انواع هنجارگریزی و قاعده‌افزاییهای دیگر زبانی پر کند. شاملو بر این باور است که شاعر باید از همه امکانات و ظرفیتهای زبان آگاه باشد. او پیوسته در جستجوی عوامل و عناصری از درون خود زبان بوده است. آگاهی او نسبت به توان بالقوه سازه‌های زبان از تکواژه‌های کهن تا واژه‌های امروزی موجب شده است که بدون فاصله گرفتن از شعر مفهوم‌گرا و تعهد هنری، انرژی نهفته در ورای پرده ظاهری الفاظ را در تقویت ادبی شدن کلام خود به کار گیرد (رک عمران‌پور، ۱۳۸۶: ۷۸).

شعر معاصر به طور کلی برخلاف شعر کلاسیک، آرایه محور نیست و شاعر معاصر توجهی به آرایش کلام خود به وسیله این ابزارها ندارد که در بیشتر موارد تصنعی است. اما این بی‌اعتنایی در شعر شاملو در بالاترین حد ممکن است به گونه‌ای که در کل مجموعه اشعار او که بیش از هزار صفحه است به موارد اندکی از این آرایه‌ها برمی‌خوریم که آن هم نه به قصد پیرایه بستن بر سخن بلکه به صورت خودجوش و در نتیجه رفتار کلی کلام ظاهر شده است. (رک. سلاجقه، ۱۳۸۴: ۱۰۰ و ۱۰۱). از سوی دیگر برخی پژوهشگران برآنند که موفقترین و زیباترین و به یادماندنی‌ترین شعرهای سپید شاملو، اشعاری است که در آنها به موسیقی و آهنگ کلام توجه بیشتری شده است (رک. پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۲۵۸ و ۲۶۰).^۴

«شاملو با در پیش گرفتن شعر سپید^۵، دست از موسیقی عروضی شست. وی در ازای از دست دادن موسیقی بیرونی و عروض، عناصر دیگری را به خدمت گرفته است تا جبران موسیقی عروضی را بکند.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۵: ۲۷۱). از جمله این عناصر عبارت است از: تکرار حروف، تکرار مصوت، آوردن کلمات هم‌وزن، موازنه^۶ و تکرار و... (رک نامداریان، ۱۳۸۱: ۴۲۰-۴۴۲)^۷

شاملو به‌گونه‌ای استادانه از عناصر و آرایه‌های بدیعی در جهت غنی‌سازی زبان و موسیقی کلام خود بهره برده است. در ادامه با ذکر نمونه‌هایی از کاربرد آرایه‌های لفظی بدیعی برخی از گونه‌های تکرار در شعر شاملو واکاوی می‌شود.

۶. آرایه‌های لفظی شعر شاملو

۱-۶ جناس

در واقع می‌توان انواع جناسها را در زمره واج‌آرایی یا تکرار به شمار آورد؛ چون شاعر واژگانی را به کار می‌برد که همه یا بیشتر واکهای آن با هم مشترکند اما مفاهیم آنها گوناگون است. شاملو در اشعار خود از این آرایه، فراوان بهره برده است که به نمونه‌هایی از آنها اشاره می‌شود.

۶-۱-۱ جناس زاید: آن است که کلمه متجانس از دیگری به حرفی زیادت باشد (رک قیس رازی، ۱۳۶۰: ۳۴۰). این نوع جناس خود بر چند نوع است:

الف) واک افزوده در آغاز (مطرف)

□ سال بد / سال باد / سال اشک / سال شک / سال روزهای دراز و استقامت‌های کم (شاملو، ۱۳۸۷: ۲۰۹)

در این شعر علاوه بر جناس تکرار قید «سال» نیز بر انسجام موسیقایی شعر افزوده است □ به پرواز / شک کرده بودم / به هنگامی که شانه‌هایم / از وبال بال / خمیده بود... (همان: ۶۹۷).

ب) واک افزوده در وسط (جناس وسط) مثلاً در نمونه بالا بین (باد - بد) این نوع جناس برقرار است

□ شب / سراسر / زنجیر زنجره بود / تا سحر (همان: ۹۷۸).

ج) واک افزوده در پایان (مزیل)

و آفتاب بر خط‌الراس برترین پشته نشسته بود/ تا شب/ چالاک‌ترک/ بر دامنه دامن
گسترده (همان: ۶۷۸)

□ چرا که به عصری چنین بزرگ/ سفر را/ در سفره نان نیز هم بدان دشواری به
پیش می‌باید برد
که در قلمرو نام (شاملو، ۱۳۸۷: ۵۱۶).

البته در این نمونه، بین (نان و نام) جناس مضارع و لاحق برقرار است.
۶-۱-۲ جناس مضارع و لاحق: هرگاه دو لفظ متجانس در یکی از حروف مختلف
باشند در این صورت چنانچه دو حرف مختلف قریب‌المخرج باشند، جناس را مضارع
و هرگاه قریب‌المخرج نباشند، آن را جناس لاحق گویند (رجایی، ۱۳۵۹: ۴۰۱) واکه که در
دو سوی جناس متفاوت است، ممکن است در آغاز باشد یا در میان و یا در پایان.
الف) تفاوت در واک نخستین:

□ تو را چه سود از باغ و درخت/ که با یاسها/ به داس سخن گفته‌ای (شاملو، ۱۳۸۷: ۸۱۹).
واج‌آرایی حرف «س» نیز در این شعر دیده می‌شود.
ب) تفاوت در واک میانی:

□ تا آن ستاره اگر تویی/ سپیده دمان را من/ به دوری و دیری/ نفرین کنم
(شاملو، ۱۳۸۷: ۲۳۵).

□ ... خروشی بی‌خویش/ از خراش حنجره‌ای خونین/ به نیروتر از هر کلام بلیغ
است/ سنجیده و برسخته (همان: ۱۰۲۴).

در اینجا نیز علاوه بر جناس، تکرار حرف «خ» و «ش» به موسیقی درونی شعر کمک
کرده است.

ج) تفاوت در واک پایانی:

□ حماسه دریا/ از وحشت سکون و سکوت است... (همان: ۳۶۰).

□ کاستن/ از درون کاستن/ کاسه/ کاسه‌ای در خود کردن/ چاهی در خود
زدن... (همان: ۵۵۸).

افزون بر جناس همحروفی (تکرار حرف س) و (تکرار حرف ک) ضرباهنگ
ملایمی به شعر بخشیده است.

۶-۱-۳ جناس اشتقاق: آنچه در کتابهای بدیعی اشتقاق خوانده شده، عبارت است از
آوردن الفاظی که هم‌ریشه‌اند یا واکهای مشابه آنها چندان زیاد است که گمان می‌رود
هم‌ریشه‌اند.

□ کوچ غریب را به یاد آر/ از غربتی به غربت دیگر/ تا جست و جوی ایمان/ تنها فضیلت باشد (شاملو، ۱۳۸۷: ۸۸۳).

□ چندان که آفتاب برآمد/ چنان چون شب‌نمی / پریده بود (همان: ۴۳۷).

□ بر شرب بی‌پولک شب/ شرابه‌های بی‌دریغ باران... (همان: ۳۶۹).

البته بین شرب و شب نیز جناس زاید وجود دارد و تکرار حرف «ب» نیز که تلفظ آن همراه با کمی درنگ است، موسیقی اثرگذاری در شعر پدید آورده است.

۶-۱-۴ جناس خط: آوردن واژه‌هایی است که فقط در نقطه با هم اختلاف دارند؛ مانند:

□ ... که پاسخی به درستی بشنوید/ به درستی بشنوید؟ (همان: ۵۷۱).

□ سطری/ شطری/ شعری/ نجوایی یا فریادی گلودر... (همان: ۹۴۳).

شعر شاملو سرشار از جناس است و نمونه‌های فراوانی از این آرایه در شعرش دیده، و حتی جناسهایی در آن یافت می‌شود که گاه در بدیع فارسی اسمی برای آنها یافت نمی‌شود. «در تکامل موسیقایی شعر شاملو بیشترین نقش را انواع جناسهای شناخته شده و جناسهایی که هنوز در زبان فارسی نامی ندارند، تشکیل می‌دهد» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۵: ۲۸۴). هرچند جناسهایی مانند جناس تام و ناقص کمتر در شعر شاملو استفاده شده است.

۶-۲ تکرار واک: یعنی تکرار یک صامت یا یک مصوت در چندین کلمه که خود

بر دو نوع همصدایی و همحروفی است.

۶-۲-۱ همصدایی: شمیسا نوعی از تکرار واکها را که در آن مصوتها تکرار می‌شود، را «همصدایی» خوانده است (رک شمیسا، ۱۳۷۳: ۵۸).

تکرار مصوت «آ»

□ زیباترین تماشاست / وقتی / شبانه / بادها / از شش جهت به سوی تو می‌آیند / و از شکوهمندی یاس انگیزش / پرواز شامگاهی درناها را / پنداری / یک سر به سوی ماه است (شاملو، ۱۳۸۷: ۷۹۷).

بسامد زیاد مصوت بلند «آ» که هجده بار تکرار شده و توزیع ویژه آن در بند آغازین نوعی حالت پرواز را در شکل شعر نقاشی کرده است. اما پروازی پراکنده و بی سر و سامان را و در پاره پایانی شعر، جهتگیری پرواز به سوی ماه هماهنگ با جهت مصوت‌های بلند «آ» در این بند است که نوعی هماهنگی آوایی و معنایی بین شکل و محتوا در شعر ایجاد کرده است (سلاجقه، ۱۳۸۴: ۳۸۳).

نمونه دیگر:

□ تالاب تاریک / سبک از خواب برآمد / و با لای لای بی سکون دریای بی هوده / باز /
به خوابی بی رویا / فرو شد (شاملو، ۱۳۸۷: ۳۶۰).

در این شعر تکرار مصوت «آ» به کمک تداعی معنای شعر آمده و شاعر به نوعی
برخاستن تالاب از خواب را با تکرار حرف «آ» نشان داده است.
تکرار مصوت «او»

□ برفی که بر ابرو و به موی ما می‌نشیند / تا در آستانه آینه چنان در خویشتن نظر
کنیم / که به وحشت / از بلند فریادوار گذاری / به اعماق مغاک / نظر بردوزی (همان: ۶۶۵).
تکرار مصوت «ای»

□ مرا / تو / بی سببی / نیستی / به راستی / صلت کدام قصیده‌ای / ای غزل؟ (شاملو، ۱۳۸۷: ۷۲۲).
البته در این نمونه تکرار صامت «س» نیز بر موسیقی کلام افزوده است.
۶-۲-۲ همحروفی: به تکرار یک صامت با بسامد زیاد در چند کلمه از یک جمله
«همحروفی» گویند (شمیسا، ۱۳۷۳: ۵۷).

تکرار حرف «گ»

□ «گوی طلای گداخته / بر اطلس فیروزه‌گون / سراسر چشم‌انداز / در رؤیایی
زرین می‌گذرد.» (شاملو، ۱۳۸۷: ۶۴۳).

تکرار سه بار حرف «گ» در آن تداعی تصویر عینی گوی، و این برجسته‌سازی مخاطب
را به خود جلب می‌کند.

تکرار حرف «ش»

□ یله / بر نازکای چمن / رها شده باشی / یا در خنکای شوخ چشمه‌ای / و زنجیره /
زنجیره بلورین صدایش را ببافد / در تجرد شب / واپسین وحشت جانت / تا آگاهی از
سرنوشت ستاره باشد / غم سنگینت / تلخی ساقه علفی که به دندان می‌فشری / همچون
حبابی ناپایدار / تصویر کامل گنبد آسمان باشی / و رویینه / به جادویی که اسفندیار / مسیر
سوزان شهابی / خط رحیل به چشمت زند / و در ایمن تر کنج گمانت / به خیل سست
یکی تلنگر / آبگینه عمرت / خاموش در هم شکنند (همان: ۷۷۱-۷۷۲).

شعری زیبا با ساختاری محکم که در آن به‌گزینی و در کنار همنشینی درست
واژگان و حتی استفاده از تکرار صامتها و مصوتها و بازی آواها، موسیقی لطیفی
می‌سازد که لذت شعر را دو چندان می‌کند و فضایی می‌سازد بسیار سرزنده و شاد که
در آن تکرار سیزده بار حرف «شین» را نمی‌توان نادیده گرفت.

تکرار حرف «ش»

□ ابری رسید پیچان پیچان / چون خنگ یالش آتش بر دشت / برقی جهید و موکب باران / از دشت تشنه تازان بگذشت (همان: ۳۱۹).

که تکرار حرف «ش» سرو صدا و آشوب حاصل از رعد و برق را تداعی می‌کند.
تکرار حرف «ک»

□ گفتندش: / «چنان باشد / که آواز کرک را / انکار کنی...» (همان: ۷۵۹).
تکرار حرف «س»

□ سین هفتم / سیب سرخی است / حسرتا / که مرا / نصیب / از این سفره سنت / سروری نیست (همان: ۸۲۰).

در این نمونه هفت بار تکرار حرف سین (اشاره به هفت سین عید) علاوه بر ایجاد موسیقی درونی در کلام، بیانگر نوعی هماهنگی لفظ با معنا نیز هست و نمونه‌های فراوان دیگر که در این مقال نمی‌گنجد.

۶-۳ تکرار واژه: تکرار واژه به شکلهای مختلف در شعر شاملو دیده شده و در همه موارد در خدمت تقویت بار موسیقی کلام قرار گرفته است؛ مانند:

۶-۳-۱ تصدیر: این آرایه در بسیاری از کتابهای علم بدیع با نام ردالعجز الی الصدر و ردالصدر الی العجز آمده و دکتر کزازی آن را «بن سری» خوانده (رک کزازی، ۱۳۷۶: ۲۷۳) و آن را به آمدن واژه‌هایی در آغاز و پایان یک بیت یا پایان یک بیت بعد منحصر کرده است.
۶-۳-۱-۱ ردالعجز الی الصدر: «یعنی کلمه آخر بیتی در آغاز بیت دیگر تکرار شود» (شمیسا، ۱۳۷۳: ۵۹).

□ پای در پای آفتاب بی مصرف / که پیمانہ می‌کنم / با پیمانہ روزهای خویش که به چوبین کاسه جذامیان مانده است (شاملو، ۱۳۸۷: ۶۰۳).

۶-۳-۱-۲ ردالصدر الی العجز: «یعنی کلمه ابتدای بیتی در پایان آن بیت تکرار شود» (همان: ۵۹).

□ می‌خزد مار / چون آن جاده پیچان چون مار (شاملو، ۱۳۸۷: ۳۲۶)
نمونه دیگر:

□ دریغا انسان / که با درد قرونش خو کرده بود / دریغا (همان: ۵۲۶).

۶-۳-۲ تشابه الاطراف: این صنعت زمانی پدید می‌آید که یکی از کلمات اواخر مصراع اول در اوایل مصراع دوم و یکی از کلمات اواخر مصراع دوم در اوایل مصراع سوم و به همین منوال کلمات در شعر تکرار گردند (شمیسا، ۱۳۷۳: ۵۹). شاملو چند باری از این صنعت نیز بهره برده است:

مفهومی در شعرش دارد.

۶-۴-۱ تکرار قید:

□ اکنون که زیر ستاره دور / بر بام بلند / مرغ تاریک است / که می‌خواند...

□ اکنون که جدایی گرفته سیم از سنگ و حقیقت از رؤیا...

□ اکنون که مسلک {خاطره‌ای بیش نیست / یا کتابی در کتابدان... (همان: ۵۰۷)

نمونه دیگر:

□ آنگاه / جهان به تمامی / زمین و زمان به تمامی / و آسمان به تمامی... (همان:

۱۰۰۳)

نمونه دیگر:

□ ... تجربه‌ای است / غم‌انگیز / غم‌انگیز / به سالها و به سالها و به سالها... (همان: ۵۳۵).

□ که در این عبارت تکرار قید «به سالها» مفهوم طولانی بودن غم را بخوبی به تصویر

می‌کشد.

۶-۴-۲ تکرار گروه قیدی: شاملو علاوه بر تناسب معنایی در کاربرد گروه‌های قیدی

به تناسب آوایی آنها نیز توجه خاصی داشته و از آواهای همسان در آنها در ایجاد انواع

موسیقی درونی استفاده کرده است؛ مانند نمونه زیر که آواهای همسان در پایان گروه‌های

قیدی مکرر، موجب آرایش قافیه‌ای در پایان سطرهای شعر شده است:

□ تکیده / زبان در کام کشیده / از خود رسیدگانی در خود خزیده / به خود تپیده /

خسته / نفس پس نشسته / به کردار از راه ماندگان (همان: ۵۵۰).

□ استفاده از گروه قیدی پی در پی که شاملو گهگاه از آنها برای توصیف و فضا سازی

استفاده کرده است و به دلیل تناسب معنوی بین آنها، پدید آورنده نوعی موسیقی درونی

در شعر می‌شود؛ مانند:

□ خسته خسته و / پای آبله / تنگ خلق و / تهی دست / از پست پشته‌های سنگ / فرود

می‌آیم (همان: ۶۷۸)

۶-۴-۳ تکرار فعل: تکرار فعل در شعر شاعران امروز غالباً به زیبایی آفرینی منجر

می‌شود. تکرار از قوی‌ترین عوامل تأثیر، و بهترین وسیله‌ای است که عقیده یا فکری را

به کسی القا کنند. وقتی تکرار در حوزه فعل اتفاق بیفتد، اهمیت زیباشناختی آن بیشتر

رخ می‌نماید؛ زیرا در هر ساختار کلامی این فعل است که بار اصلی القای معنا و

احساس را بر دوش دارد.

□ خسته / شکسته و / دل‌بسته / من هستم / من هستم / من هستم (همان: ۳۵۴)

تکرار فعل سبب می‌شود تا آنچه را مخاطب دریافته است، دیگر باره با ضرباهنگی دیگر به خاطر آورده در ذهن خود مرور نماید و در ادامه راه با شاعر همراه شود.

۶-۴-۴ تکرار مسند الیه (نهاد)

□ من خشکیده‌ام من نگاه می‌کنم، من درد می‌کشم من نفس می‌کشم من فریاد بر می‌آورم (همان: ۲۹۵).

۶-۴-۵ تکرار مضاف الیه

□ ای آسمان و درخت و باغ من، گل و زنبور و کندوی من (همان: ۴۹۲)

۶-۴-۶ تکرار صفت

□ من مرگ را زیسته‌ام/ با آوازی غمناک/ غمناک/ و به عمری سخت دراز و سخت فرساینده... (همان: ۵۳۷).

۶-۴-۷ تکرار شبه جمله

□ خوشا رها کردن و رفتن/... خوشا پرکشیدن، خوشا رهایی خوشا اگر نه رها زیستن، مردن به رهایی (همان: ۵۴۵)

۶-۵-۵ تکرار جمله یا عبارت: جملات و عبارات به صورتهای مختلف در شعر شاملو تکرار می‌شود و شاملو به شیوه‌های مختلف از این حربه برای ایجاد فرمی شاعرانه استفاده می‌کند؛ بدین سان با توجه به چگونگی استفاده شاملو از این تکرارها باید بین انواع تکرار در سطح جمله تقسیماتی قائل شد:

۶-۵-۱ تکرار در ابتدا یا انتهای هر بند: که این شکل از تکرار را می‌توان با «ترجیع‌بند» شعر سنتی قابل قیاس دانست.

در شعر بهار دیگر از مجموعه «هوای تازه» که چنین آغاز می‌شود:

□ قصد من فریب خودم نیست دلپذیر / قصد من / فریب خودم نیست (همان: ۲۲۴).

که این گزاره در آغاز بند دوم شعر دوباره تکرار، و به همین شکل در سه سطر پایانی شعر نیز تکرار می‌شود. نمونه‌های دیگر: شعر «اصرار» از مجموعه باغ آینه و شعر «من و تو» در دفتر آیدا در آینه.

۶-۵-۲ تکرار جمله یا عبارت آغازین شعر در انتهای آن: این شکل از تکرار به گونه‌ای یادآور یکی از صنایع بدیع سنتی به نام «ردالمطلع» است.

شعر «ترانه بزرگترین آرزو» از دفتر شعر «دشنه در دیس» که چنین آغاز می‌شود:

□ «آه اگر آزادی سرودی می‌خواند/ کوچک/ همچون گلوگاه پرنده‌ای/ هیچ کجا

دیواری فروریخته بر جای نمی‌ماند» (همان: ۷۹۹) که گزاره «آه اگر آزادی سرودی

می‌خواند» در پایان شعر تکرار، و این تکرار باعث ایجاد حرکتی دورانی در شعر می‌شود و غیر مستقیم، مخاطب را به آغاز شعر ارجاع می‌دهد و دعوت می‌کند تا برای درک عمیق‌تر شعر به آغاز آن بازگردد و آن را دوباره بخواند؛ نمونه‌های دیگر: شعر «صبحی» از دفتر شعر شکفتن در مه. شعر شبانه از دفتر ابراهیم در آتش و شعر «جخ امروز از مادر نزاده‌ام» دفتر مدایح بی‌صله.

۳-۵-۶ تکرار جمله یا عبارت به صورت ترکیبی: در این نوع از تکرار، شاعر به فراخور نیاز، هم از شیوه نخست یعنی تکرار عبارت در هر بند استفاده می‌کند و هم از روش دوم یعنی تکرار جمله یا عبارت آغازین شعر در انتهای آن که این شیوه باعث ایجاد هیأتی شاعرانه می‌شود:

□ از دستهای گرم تو / کودکان تو آمان آغوش خویش / سخنها می‌توانم گفت / غم نان اگر بگذارد /

نغمه در نغمه در افکنده / ای مسیح مادر ای خورشید / از مهربانی بیدریغ جان / با چنگ تمامی ناپذیر تو سرودها می‌توانم کرد / غم نان اگر بگذارد /
رنگها در رنگ دویده / از رنگین کمان بهاری تو / که سرآورده در این باغ خزان رسیده برافراشته است / نقشها می‌توانم زد / غم نان اگر بگذارد.

چشمه‌ساری در دل و آبشاری در کف / آفتابی در نگاه و / فرشته‌ای در پیراهن / از انسانی که تویی / قصه‌ها می‌توانم کرد / غم نان اگر بگذارد (شاملو، ۱۳۸۷: ۵۴۸-۵۴۹) که در این شعر عبارت «غم نان اگر بگذارد» در هر بند آمده و از سوی دیگر پایان شعر نیز تکرار شده است تا حرکتی دورانی به شعر بدهد؛ نمونه‌های دیگر: شعر «جاده آن سوی پل» از دفتر آیدا در آینه و شعر «شامگاهی» از دفتر مرثیه‌های خاک.

۴-۵-۶ تکرار جمله یا عبارت به صورت آزاد: در این گونه از شعرها هیچ ترتیبی در آوردن تکراری جملات و عبارات رعایت نمی‌شود و شاعر هیچ نظمی را رعایت نمی‌کند و مختار است تا هر جا لازم بداند از تکرار گزاره اول بند آغازین شعر استفاده کند. این نوع از تکرار در شعر شاملو بسیار گسترده استفاده شده است و شاملو به دلیل توجه به محتوی، اغلب از این شیوه استفاده می‌کند.

□ بر شرب بی‌پولک شب / شرابه‌های بی‌دریغ باران... / در کنار ما بیگانه‌ای نیست / در کنار ما / آشنایی نیست / خانه خاموش است و بر شرب سیاه شب / شرابه‌های سیمین باران (همان: ۳۶۹).

نمونه‌های دیگر:

شعر «از این گونه مردن» از دفتر ابراهیم در آتش و شعر «بر سنگفرش» از مجموعه شعر باغ آینه.

۷. دلایل کاربرد تکرار در شعر شاملو

مسئلاً شاملو بهره‌های فراوانی از تکرار- چه در سطح واک و واژه و چه در سطح جمله- برده است. عمده دلایل این کاربردها- چنانکه در این پژوهش آمد- کمک به ایجاد موسیقی درونی و در نتیجه غنی‌تر ساختن موسیقی شعر شاملوست. وی به بهترین نحو از این تکرارها به عنوان جایگزینی برای عروض سستی استفاده کرده است؛ چنانکه شفیعی کدکنی می‌گوید: شاملو در این قمار که چیزی مثل عروض سستی را باخته، چیزی بسیار مهم برده است؛ یعنی عناصر دیگری را در خدمت شعر خویش گماشته است. او آزادی و قدرت بی‌نهایتی در استفاده از موسیقی معنوی و داخلی دارد و این استفاده به حدی است که گاه خواننده فراموش می‌کند که این شعر، موزون به وزن عروضی نیست (رک شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۲۷۱).

البته شاملو از به کارگیری انواع تکرارها اهداف دیگری را نیز دنبال می‌کرده است؛ از جمله اینکه تکرار در شعر شاملو گاهی بنا بر فضای عمومی شعر افاده انکار و تحقیر می‌کند؛ مثلاً در شعر زیر تکرار کلمه «چمن» با وجود تأکیدی که در ظاهر کلام بر وجود آن شده، معنی نفی و انکار آن را اراده کرده است:

□ چمن است این / چمن است / با لکه‌های آتسخون گل / بگو چمن است این، تیماج سبز میرغضب نیست.

چنانکه دیده شد، شیوه بیان به گونه‌ای است که آنچه شاعر می‌گوید هست در واقع نیست و آنچه می‌گوید نیست در واقع هست (پور نامداریان، ۱۳۸۱: ۳۸۰).

تکرار گاهی نیز برای رفع شک و تردید خواننده به کار می‌رود به علت طرح معنایی که غیرعادی می‌نماید و تأکید شاعر برای این است که غیر عادی بودن آن تردید و ناباوری را نسبت به ظاهر سخن از ذهن خواننده بزدايد:

□ برهنه / بگو برهنه به خاکم کنند / سراپا برهنه / بدان‌گونه که عشق را نماز می‌بریم... (همان: ۳۸۰ و ۳۸۱).

لازم به ذکر است یکی از اهداف شاملو در تکرار، دیداری کردن تصاویر شعری او است؛ در تصویرهایی که ملازم حرکت و پویایی است برای اینکه تصویر جنبه دیداری پیدا کند با برشهایی که بین اجزای گروه قیدی زده، آن اجزا را زیر یکدیگر به صورت عمودی یا پلکانی می‌نویسد:

□ ای کاش می‌توانستم

خون رگان خود را

من

قطره

قطره

قطره

بگیرم

تا باورم کنند (همان: ۶۵۸).

نمونه دیگر:

□ و کلام تو در جان من نشست

و من آن را حرف

به حرف

باز

گفتم

کلماتی که عطر دهان تو را داشت (همان: ۵۹۶)

کاربرد تکرار در شعر شاملو اهداف دیگری را نیز دنبال می‌کند که از جمله مهمترین آنها می‌توان به این موارد اشاره کرد: تأکید شاعر بر مضمون و مطلب خاصی در شعر، کاربرد تکرار به عنوان تکیه‌گاه کلام، جلب نظر مخاطب و...

در مجموع، می‌توان تکرار را پرکاربردترین آرایه در شعر شاملو دانست که به یکی از مهمترین عناصر زیبایی‌آفرینی در شعر او تبدیل شده و به موسیقی شعرش بسیار کمک کرده است، چنانکه میرصادقی می‌نویسد: «تکرار اگر استادانه انجام شود از لحاظ ایجاد موسیقی در شعر بسیار مؤثر است» (میرصادقی، ۱۳۷۳: ۸۲ و ۸۳).

۸. نتیجه

موسیقی به عنوان یکی از ارکان اصلی شعر، پیوندی ناگسستنی با آن دارد. در شعر فارسی ایران چهار نوع موسیقی رایج است که عبارت است از: موسیقی بیرونی (وزن عروضی)، موسیقی کناری (ردیف و قافیه)، موسیقی داخلی (بدیع لفظی) و موسیقی معنوی (بدیع معنوی). شعر نو نیما با اینکه پایه‌اش بر عروض سنتی استوار بود، خود را مقید و ملزم به رعایت قراردادهای وزن عروضی نمی‌دانست. نیما و پیروانش در ازای از دست دادن موسیقی بیرونی به موسیقی درونی توجه نشان داده، و در این راه صنایع بدیع

لفظی را برای ایجاد موسیقی درونی به خدمت گرفته‌اند.

منظور از موسیقی درونی، مجموعه تناسبی است که میان صامت‌ها و مصوت‌های کلمات هر شعر ممکن است باشد. آنچه مسلم است صنایعی که در حوزه بدیع لفظی کاربرد دارد در واقع گونه‌های مختلفی از تکرار و واج‌آرایی است و وجه مشترک همه آنها جز تکرار واکها نیست. انواع جناسها نیز جزو موسیقی درونی به شمار می‌آید. در موسیقی درونی، اهمیت تناسبات لفظی بیش از ارتباطات معنایی است؛ چون زیبایی کلام وابسته به الفاظ است و در واقع، موسیقی شعر در اثر ایجاد هماهنگیهای صوتی پدید می‌آید شاملو، که به عروض سنتی روی خوش نشان نداده با به‌کارگیری گونه‌های مختلف تکرار در سطح واک، واژه و عبارت، تلاش کرده است موسیقی شعرش را تقویت کند. او پیوسته در جستجوی عوامل و عناصری از درون خود زبان بوده است. آگاهی او نسبت به توان بالقوه سازه‌های زبان از تکواژه‌های کهن تا واژه‌های امروزی موجب شده است که بدون فاصله گرفتن از شعر مفهوم‌گرا و تعهد هنری، انرژی نهفته در ورای پرده ظاهری الفاظ را در تقویت ادبی شدن کلام خود به کار گیرد.

این جستار نشان تکرار و واج‌آرایی - که باعث افزایش آهنگ و موسیقی کلام می‌شود - یکی از آرایه‌های مورد توجه شاملو است که بسامد زیادی در شعر وی دارد. انواع مختلف جناس، همحروفی و همصدایی نیز در شعر وی استفاده شده که به ایجاد نوعی آهنگ و هارمونی کمک کرده است. از سوی دیگر در شعر شاملو، تکرار در سطح ارکان مختلف جمله مانند فعل، نهاد، صفت، قید و... دیده می‌شود که این تکرارها به نوعی در خدمت القای معانی مورد نظر شاعر بوده است. به هر روی موسیقی درونی - که ساختار اصلی آن بیشتر بر انواع تکرار استوار است - بسیار مورد توجه شاملو بوده و عمده‌ترین دلیل گرایش شاملو به آرایه‌های تکرار، غنی‌تر ساختن موسیقی شعر او است. اما دلایل دیگری نیز در این باره می‌توان برشمرد که از جمله آنها است: جلب نظر مخاطب، تأثیر کلام، رفع شبهه و تردید از خواننده و تأکید بر مضمون خاص.

پی‌نوشت

۱. انعکاس وزن به حدی است که آندره موروا می‌گوید: «من شعر بدون وزن را جز نثر زشتی نمی‌بینم که بیهوده بریده بریده شده است» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۵: ۵۰).
۲. همچنین در این باره نگاه کنید به کتاب «موسیقی شعر» دکتر شفیع کدکنی ص ۳۹۱ تا ۳۹۳.
۳. درباره بحور اشعار نیما و قوالب آنها نگاه کنید به کتاب «موسیقی شعر نیما» حمید حسنی ص ۱۷۳ به بعد.

کارکرد واج‌آرایی و تکرار در موسیقی شعر احمدشاملو

۴. گرچه شاملو خود بر آن است که شعر سپید شاید رقصی است که به موسیقی احساس نیاز نمی‌کند (رک لنگرودی، ۱۳۸۷، ج ۲: ۵۸۳).
۵. وزن پوشیده، وزن شعر سپید است که در آن وزنی - که به آسانی احساس نمی‌شود - نهفته است. این نوع شعر آهنگین است اما وزن عروضی ندارد (ملاح، ۱۳۶۷: ۶۷).
۶. موازنه سازی به منظور ایجاد تقارن در کلام، یکی از شگردهای آشنای شاملوست که علاوه بر تأثیر بر محورهای دیگر کلام در خدمت تقویت محورهای موسیقی نیز قرار می‌گیرد (سلاجقه، ۱۳۸۴: ۱۰۹).
۷. شاملو تن به اسارت افاعیل (مگر گهگاه بر سبیل تفنن) نداد تا مستقیماً گریبان معنا را بگیرد. چیزی که هست، لحنی را که از همخوانی و هماهنگی کلمات پدید می‌آورد، جایگزین وزن (اگر حاجت به جایگزینی باشد) می‌کند (لنگرودی، ۱۳۸۷، ج ۴: ۳۳۲).

منابع

۱. اخوان ثالث، مهدی؛ بدعت‌ها و بدایع نیما؛ تهران: توکا، ۱۳۵۷.
۲. پورنامداریان، تقی؛ سفر در مه (تاملی در شعر احمد شاملو)؛ تهران: نگاه، ۱۳۸۱.
۳. ترابی، ضیاءالدین؛ بامدادی دیگر (نگاهی تازه به شعر احمد شاملو)؛ تهران: افراز، ۱۳۸۷.
۴. حسینی، حمید؛ موسیقی شعر نیما؛ تهران: کتاب زمان، ۱۳۷۱.
۵. خانلری، پرویز؛ وزن شعر فارسی؛ چ هفتم، تهران: توس، ۱۳۸۶.
۶. _____؛ «موسیقی الفاظ»؛ سخن، دوره ۵ شماره ۳، ۱۳۳۲.
۷. دستغیب، عبدالعلی؛ سایه روشن شعر فارسی؛ تهران: فرهنگ، ۱۳۴۸.
۸. رجایی، محمد خلیل؛ معالم البلاغه؛ چ سوم، شیراز: دانشگاه شیراز، ۱۳۵۹.
۹. رستگارفسائی، منصور؛ انواع شعر فارسی؛ چ دوم، شیراز: نوید، ۱۳۷۳.
۱۰. سلاجقه، پروین؛ امیرزاده کاشی‌ها؛ تهران: مروارید، ۱۳۸۴.
۱۱. شاملو، احمد؛ مجموعه آثار؛ دفتر یکم، چ هشتم، تهران: نگاه، ۱۳۸۷.
۱۲. شفیع‌ی کدکنی، محمدرضا؛ ادوار شعر فارسی؛ ویرایش دوم چ دوم، تهران: سخن، ۱۳۸۳.
۱۳. _____؛ موسیقی شعر؛ چ نهم، انتشارات آگاه، ۱۳۸۵.
۱۴. شمس قیس رازی؛ المعجم فی معاییر اشعار العجم؛ به تصحیح محمد قزوینی، مدرس رضوی، چ سوم، تهران: انتشارات زوار، ۱۳۶۰.
۱۵. شمیسا، سیروس؛ کلیات سبک‌شناسی؛ ویراست دوم، چاپ دوم، تهران: فردوس، ۱۳۸۶.
۱۶. _____؛ نگاهی تازه به بدیع؛ چ ششم، تهران: فردوس، ۱۳۷۳.
۱۷. _____؛ نگاهی به سپهری؛ چ هشتم، تهران: صدای معاصر، ۱۳۸۲.
۱۸. علی‌پور، مصطفی؛ ساختار زبان شعر امروز؛ تهران: فردوس، ۱۳۷۸.



-
۱۹. عمران پور، محمدرضا؛ «کارکرد هنری قید و گروه‌های قیدی در اشعار شاملو»؛ فصلنامه پژوهش‌های ادبی، سال پنجم، ش ۱۸، ۱۳۸۶، ص ۷۷ تا ۱۰۲.
۲۰. فرشیدورد، خسرو؛ درباره ادبیات و نقد ادبی؛ ج اول، چ دوم، تهران: امیرکبیر، ۱۳۷۳.
۲۱. کزازی، میرجلال‌الدین؛ سراچه‌ی آوا و رنگ؛ تهران: سمت، ۱۳۷۶.
۲۲. لنگرودی، شمس؛ تاریخ تحلیلی شعر نو؛ ج ۲، چ پنجم، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۷.
۲۳. ملاح، حسینعلی؛ پیوند شعر و موسیقی؛ تهران: فضا، ۱۳۶۷.
۲۴. میرصادقی، میمنت؛ واژه‌نامه هنر شاعری؛ تهران: میهن، ۱۳۷۳.
۲۵. همایی، جلال‌الدین؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی؛ چ هفتم، تهران: نشر هما، ۱۳۶۷.
۲۶. یوشیج، نیما؛ حرفهای همسایه؛ تهران: دنیا، ۱۳۵۱.