

بررسی نقش تکرار در زیبایی شناسی اشعار محمد زهری

طالب شجاعی (نویسنده مسئول)، دانشجو دکتری دانشگاه ارومیه

t.shojaei27@gmail.com

دکتر فاطمه مدرسی، استاد دانشگاه ارومیه

fatemeh.modarresi@yahoo.com

چکیده

عنصر تکرار یکی از صنعت‌های شعری است که همیشه در اشعار سنتی و معاصر مورد استفاده‌ی شاعران قرار گرفته است. کارکرد این عنصر در شاعران کلاسیک بیشتر جنبه‌ی هنرنمایی را در بر می‌گرفت و انواعی از ردیف و قافیه را در بر می‌گرفت ولی با به وجود آمدن شعر نیمایی و شکسته شدن چهارچوب‌های گذشته، این کارکرد نیز تغییر یافت و به یکی از عناصر سبک ساز شاعران تبدیل گشت. هدف این مقاله، بررسی نقش تکرار در به وجود آمدن توازن و موسیقی در دو دفتر شعری محمد زهری؛ یعنی مشت در جیب و گلایه است. علت انتخاب این دو دفتر آن است که شاعر در این دو دفتر بیشتر از دفترهای دیگری شعری خود به وزن نیمایی نزدیک شده است. شیوه‌های گوناگون تکرار برای آفریدن نظم و هم‌وزنی‌ها در سروده‌های شاعر، در سه گونه‌ی آوایی و واژگانی و نحوی مورد بررسی قرار گرفته است و نشان داده که هماهنگی‌های آوایی و وزنی در این دو دفتر شعری، بیشتر برخاسته از تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها در جمله است که این مجموعه معنادار از صوت‌های آهنگین به همراه تنوع ترکیب‌های زبانی و برخی از صنعت‌های بدیعی، در به وجود آوردن غنای موسیقایی سروده‌های نیمایی محمد زهری، نقش اساسی و انکارناپذیری ایفا می‌کند.

واژگان کلیدی: محمد زهری، شعر نیمایی، عناصر موسیقایی، تکرار

۱. مقدمه و طرح مسأله

محمد زهری شاعر نوپرداز، پژوهشگر، کتابدار و کتابشناس در مرداد ۱۳۰۵، در روستای ساحلی عباس آباد از توابع تنکابن به دنیا آمد؛ پدرش عبدالله زهری از مشروطه‌طلبان مبارز منطقه شمال ایران بود که در فتح تهران شجاعت زیادی به خرج داده بود. زهری تحصیلات مقدماتی و متوسطه را در شیراز و ملایر به اتمام رساند و سرانجام در سوم شهریور ۱۳۲۰ همزمان با ورود متفقین به ایران، به تهران آمد؛ در سال ۱۳۳۲ موفق به اخذ لیسانس در رشته زبان و ادبیات فارسی از دانشگاه تهران شد و در سال ۱۳۴۴ دوره دکتری خود را در همان دانشگاه به اتمام رساند؛ او در محضر استادان برجسته‌های چون ابراهیم پورداوود، بدیع‌الزمان فروزانفر، لطفعلی صورتگر، جلال الدین همایی، ذبیح‌الله صفا و محمد معین کسب علم کرد. زهری چند سالی را نیز در فرانسه و لندن و دیگر کشورهای غربی سپری کرد و پس از آن به ایران بازگشت، بعد از سال ۵۷ سکوت اختیار کرد و شعری منتشر نکرد تا اینکه سرانجام در سال ۱۳۷۳ از دنیا رفت.

زهری اولین مجموعه شعر خود را در اسفند ۱۳۳۴ با عنوان «جزیره»، منتشر کرد؛ مجموعه شعرهای دیگر او عبارتند از: گلایه (۱۳۴۵) شبنامه (۱۳۴۷)، ... و تتمه (۱۳۴۸)، مشت در جیب (۱۳۵۱) و آخرین مجموعه شعری وی پیر ما گفت (۱۳۵۶) است که در زمان حیات او، منتشر شد.

زهری، شاعر نوقدمایی نیمایی است و با اشعار نمادین اجتماعی و روان که در سالهای میانی دهه سی و چهل سرود به شهرت رسید. ما در این مقاله به بررسی دو مجموعه شعری از زهری پرداخته‌ایم؛ یکی مجموعه «گلایه»، که دومین مجموعه شعر اوست. اشعار این دفتر که شامل ۴۴ شعر است در فاصله سالهای ۱۳۳۴ تا ۱۳۴۵ در تهران

سروده شده است؛ این دفتر شامل گلایه‌های شاعر است که با یأس و ناامیدی، دلتنگی، تنهایی خود را به تصویر میکشد. در این دفتر که با فاصله‌ی یازده سال از دفتر اول سروده شده شاعر از لحاظ قالب به نوعی نوآوری رو آورده و از قالب کهن چهارپاره جز در چند مورد استفاده نکرده و قالب اصلی اشعار این دفتر، قالب‌های نیمایی است. دیگر مجموعه «مشت در جیب»، که پنجمین مجموعه شعر اوست و در سال ۱۳۵۱ منتشر شد. تمام اشعار این مجموعه به جز دو شعر، در غربت سروده شده اما حال و هوای همه آنها شرقی و بیانگر غم غربت شاعر است. یکی از جنبه‌های بررسی سبک شناختی متون نظم فارسی، بررسی و تحلیل موسیقی شعر و گونه‌های تکرار و توازن در آنهاست. نام دیگر آرایه‌ی تکرار «توزیع» است در «دره نجفی» درباره آن آمده «این صنعت چنان است که متکلم وضع نماید حرفی از حروف تهجی را در هر کلمه، یعنی ملتزم شود که حرف معینی را در هر کلمه بیاورد» (میرزا آقا سردار، بی تا: ۱۳۴). شمیسا در تعریف تکرار و نقش آن در زیبایی سخن چنین آورده است: «تکرار در زیبایی شناسی هنر از مسائل اساسی است. کورسوی ستاره‌ها و بال زدن پرندگان به سبب تکرار و تناوب است که زیباست. صداهای غیر موسیقایی و نامنظم را که در آن تناوب و تکرار نیست باعث شکنجه‌ی روح می‌دانند حال آنکه صدای قطرات باران که متناوباً تکرار می‌شود آرام بخش است.» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۸۳)

از زمان گذشته تاکنون نیز، آرایه‌های ادبی مهمترین عنصرهای زیبایی شناسی آثار شعری را به خود اختصاص داده‌اند. این آرایه‌ها که بیشتر در علم بدیع قابل بررسی هستند به دو دسته‌ی لفظی و معنوی تقسیم می‌شوند. بدیع لفظی، بین کلمات و جملات از نظر آوایی، تناسب و ارتباطات معنایی برقرار می‌کند، باید توجه داشت که «هر اثر ادبی بیش از هر چیز، رشته صوت‌هایی است که معنی از آنها زاده می‌شود» (ولک و وارن، ۱۳۷۱: ۷۵) از همین رو در درجه اول توجه کردن به بدیع لفظی می‌تواند توجه کننده‌ی ارتباطات موسیقایی رشته‌های کلامی و معنایی یک اثر باشد یعنی نشان می‌دهد آن رشته‌های نامرئی که کلمات را به هم گره می‌زند و بافت ادبی را به وجود می‌آورد ماهیت آوایی و موسیقایی دارد (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۲)

در این شیوه، جنبه‌های گوناگون موسیقی شعر، مانند موسیقی بیرونی یا تکرار واج‌ها و هجاها و هماهنگی صوتی کلمات و موسیقی درونی یا قافیه و ردیف و انواع گوناگون تکرار واژه‌ها در قالب و موسیقی کناری؛ یعنی وزن عروضی و صنایع بدیعی فارسی بررسی می‌شود. پژوهندگان این مقاله، کارکردهای متفاوت تکرار در موسیقی شعر محمد زهری که از اساسی‌ترین ویژگی توازن شعری اوست و به عنوان مکملی برای تکمیل وزن به کار رفته را مورد بررسی و مطالعه قرار داده‌اند.

۱-۱- پیشینه پژوهش

در مورد اشعار و آثار محمد زهری، تحقیق و پژوهش جامعی صورت نگرفته است جز چند مقاله با عنوان ویژگی‌های زبانی اشعار محمد زهری توسط فاطمه مدرسی و آسو رحیمی و مقاله‌ای با عنوان نقد و بررسی درونمایه‌های شعری محمد زهری به وسیله‌ی محمود عباسی و نیز اشارات گذرا در مورد زندگی وی و اظهار نظرهایی درباره شعر او؛ به عنوان مثال، نظرگاه‌های برخی از شاعران و نویسندگان معاصر در کتاب برگزیده اشعار زهری که در سال ۱۳۴۸ منتشر شده، عرضه شده است. اما در حوزه این پژوهش یعنی بررسی و نقش تکرارها برای موسیقایی کردن دفترهای شعری محمد زهری تاکنون کاری انجام نگرفته است. به همین خاطر، پژوهندگان این مقاله، برای رسیدن به شناخت بهتری از شاعر و نشان دادن تاثیرات این تکرارهای گوناگون در زیبایی شناسی سخن شاعر، به این کار پرداخته‌اند.

۲-۱- اهداف پژوهش

- رسیدن به شناخت بهتری از محمد زهری، شاعری که کمتر به وی و اشعارش توجه شده است.
- نشان دادن تأثیر تکرارهای گوناگون، در زیبایی شناسی سخن زهری

۳-۱- روش پژوهش

روش پژوهش در این مقاله به صورت کتابخانه‌ای بود. در ابتدا دفترهای شعری محمد زهری به ویژه دفترهای شعری گلایه و مشت در جیب که به شیوه‌ی نیمایی نزدیکتر شده مورد مطالعه و بررسی قرار گرفته و سپس از مواردی که در حوزه‌ی این پژوهش قرار گرفته فیش برداری و یادداشت برداری شده و در آخر این یادداشت‌ها مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته و در نهایت نتایج به دست آمده ارائه شده است.

۲- هماهنگی و توازن آوایی

هماهنگی آوایی نتیجه تکرار آوایی است « تکرار آوایی می‌تواند یک واج، چند واج درون یک هجا، کل هجا و چند هجا را شامل شود» (صفوی، ۱۳۹۰: ۱۸۳). آواهای شعر علاوه بر نقشی که در موسیقایی شعر دارند، گاه هماهنگ با بقیه‌ی واحدها، الفاکننده‌ی معنی و بدون توجه به معنای آشکار واژه‌ها، تصویر ساز و بیانگر عواطف است. در چنین حالتی است که شاعر با انتخاب واژه‌هایی، که دارای حروفی خاص است، تصاویر و معانی خاص را القا می‌کند. (صهبا، ۱۳۸۴: ۹۴)

۲-۱- تکرار واج

در شعر اهمیت جنبه‌ی آوایی واژه همچون جنبه‌ی معنایی آن بسیار است و از نظر شاعر یکایک واج‌های هر واژه دارای اهمیت است. « بر مبنای نظریه هم حروفی، توالی صامت‌ها و مصوت‌ها ایجاد کننده‌ی یک الگوی معنایی خاص است، الگویی که از معنای کلی تبعیت می‌کند» (محمدی، ۱۳۸۹: ۱۱) موسیقی درونی شعر محمد زهری بر تعادل و توازن واجی که در میان اشعارش استوار است. تکرار این صامت‌ها و مصوت‌های مشترک، در زنجیره کلام او عامل اصلی ایجاد موسیقی شده است.

بخش اعظم اشعار وی از تکرار این صامت‌ها در شعر به وجود آمد است، در مجموعه گلایه و شعر خون سیاه، شاعر با تکرار حرف «سین» سیاهی و سکوت و خفقان را نشان می‌دهد: از بس سیاه دیدم و از بس گریستم خونم سیاه شد (۱۵۱)

موریس گرامون، زبان شناس فرانسوی، معتقد است: « چنانچه صوتی یا احساس یا اندیشه‌ای در تطابق باشد، می‌تواند آنرا القا کند؛ مثلاً اصوات نرم برای احساسات یا اندیشه‌های لطیف مناسب اند و اصوات بم برای بیان افکار یا حسیات ثقیل، جدی، یا تأسف آور و حزن آلود» (قویمی، ۱۳۸۳: ۱۳) تکرار واج «سین» در زیر، نیز سنگینی را القا می‌کند:

بار سنگین رسالت را باد/ بر سر شاخه نخواهد برد/ از هراس باران (۲۲۲)

تکرار حرف « د »، دوری را القا می‌کند: مرا نامردمی‌ها دور می‌دارد ز هر دم‌ساز (۱۷۳)

شاعر برای القای مفهوم دریدن و ندوختن حرف «د و ن» را بسیار هنرمندانه به کار برده:

دل معصوم من در چنگ گرگ تیز دندانان است / که می‌داند دریدن را، نمی‌داند و لیکن دوختن را (۲۱۶)

۲-۱-۱- تکرار صامت‌های آغازین

یکی از ویژگی‌های بارز شعری محمد زهری که به بخش توازن واجی مربوط است تکرار صامت‌های آغازین یک هجا در ترکیب‌های وصفی، عاطفی و اضافی است که این نمونه تشخیص سبکی خاصی به شعر شاعر داده است مانند: ترکیب وصفی «نیزه‌های نقره»، «پیک پیکان»، و ترکیب‌های عاطفی «دیرست و دورست»، «پرده و پیمان» و پیغام:

زنبورها/ در موسم تسلط باران/ هرگز به باغهای شکوفه راهی نمی‌برند/ تا کی باران/ با نیزه‌های نقره یورش می‌برد به باغ (۷۶)

دیرست و دورست/ آن روز و آن آغوش تلخ دشت/ آن راه بی برگشت... (۱۷۵)
 اوست در هر پرده و پیمانه و پیغام/ اوست در هر راز و هر آواز (۱۸۷)
 پیک پیکان در پشت/ گشته‌ی رنگ رفیقان است/ با رسولان دروغین/ وعده‌ی روضه‌ی رضوان است (۲۲۴)
 یا: وقتی تو نیستی / انگار شهر مهمه خالی است/ ره، رهگذار را/ از وحشت سرایت طاعون/ از خویش رانده
 است (۲۳۷)

این تکرار واجی را در « رگ جنبان جان جاودانی» نیز می‌بینیم:
 رها خواهد نمود آیا مرا در تنگه‌ی دشمن / کمین بگرفته‌ای تنها/ که تا از خون سرخ آخرین اندیشه‌ی با خلق بودن،
 پاک بودن، زندگی کردن/ تهی سازد رگ جنبان جان جاودانی را (۲۱۶)
 یا: که من اینک به بالش بر فراز بی‌نیازی می‌کنم پرواز (۱۷۵)
 آوردن ترکیب «پای لخت تجربه» نیز به شعر زیبایی و آهنگ موسیقایی داده است:
 با پای لخت تجربه رفتیم در جستجوی گنج/ از راه بی‌نشانه‌ی ابریشم/ تا بستر معطر مغرب آن روسپی گند بزرگ
 کرده - اما دریافتیم در غرب هم خبری نیست (۳۷۸)

در شعر «زائران شهید» از مجموعه گلایه که با لحنی قاطع با مسایل روز برخورد داشته، نیز این طنین آهنگین دیده
 می‌شود: چاوشان هشدار می‌دادند /های راه کاروان کور است/ تنگه در دست کمانداران کافرکیش مغرور است!/
 کاروان در ماند! / اسب‌های رام، رم کردند/ آرزوی تپه‌ی گنبدنما بگسیخت (۲۰۵)
 در ترکیبات پیمانه پندار، ابریشم اندوه و مرغک معصوم نیز این طنین دیده می‌شود:
 من با تو دیگر از سکوت خواب راحت، قصه خواهم گفت/ من با سرود کامکاران چنگ خواهم زد/ تا بشکنم
 بدمستی پیمانه‌ی پندار (۱۷۵)

دانه‌های خوشه شیرین تنهایی / بال‌ها را باز کرده/ خفته سنگین در غلاف پيله ابریشم اندوه (۱۸۲)
 آشیان جفت من / مرغک معصوم باغستان سرسبز نرفت من / رنگ غربت خورده است انگار/ شب همه شب ساکت و
 بیدار/ با نوازش‌های دست ماهتاب غمگسار (۲۱۰)
 در موارد زیر نیز این شواهد دیده می‌شود:

خانه‌ی خاموشی (۳۸۳)، سکه سیاه (۳۸۸)، ماهیان مرده (۳۸۹)، دریغ و درد (۳۹۰)، سپیدی ستاره (۳۹۰)، سیب
 سرخ (۴۱۵)، دود و دوا (۴۱۸)، کشش و کوشش (۴۴۶)، نیزه‌های نقره (۴۴۹)، نشان ناشناس (۴۶۶) - غروب
 غربت (۴۷۱)، شیوه‌ی شیفتگی (۴۴۸) تیر تلگراف (۴۴۸) نهال نازک (۴۵۷)، سد سخت (۳۷۹)، پله‌های چوبی
 پیچان (۳۷۶)، بارانهای بندرگاه (۱۶۶)، روز روشن روی (۱۶۷)، افسانه‌ی انبوه (۱۸۵)، سینه‌ی سنگین (۱۸۴)، شب
 شیرین (۱۸۹) کمانداران کافرکیش (۱۰۵)، مرغک معصوم (۲۱۰)، عطش‌های شگرف شهوت (۲۱۲)، خراب خواب (۲۱۸)
 سقف سیاه عرش (۲۱۸)، فردای فرو بسته (۲۲۰) شاهراه شهر (۲۲۲) جام جان (۲۲۴)، برج و بارو (۲۰۴) شاخه شمشاد (۳۷۷)،
 شوره زار شرق (۳۷۷)، محبس مثلث (۳۸۱)

۲-۱-۲ - تکرار صامت‌های پایانی

گاه این ترکیبات وصفی، اضافی و عطفی در پایان و اول این ترکیبات شعری محمد زهری آمده‌اند و بر موسیقی آن
 افزوده است؛ همچون ترکیب عطفی «سخت و تناور» یا ترکیبات «مار راه»، «مهتاب بام» و «تن نرم» در پاره‌های زیر:
 بر سرزمین کهنه‌ی بایر/ دیدی به روزگار درازی / دیوار چین/ روئیده است سخت و تناور چو کوهسار/ بی دیدگاه،
 روزنه، دروازه

یا: بانگی ز دوردست کویری بلند شد/ ای سایبان ابر! / این مار راه، تشنه‌ی باران ندیده‌ایست/ این خار بوته، ریشه‌ی
 خشکی کشیده‌ایست (۱۹۵)

یا: سنگ صحرا، تشنه‌ی مهتاب بام آسمان است (۱۸۹)

سرسبز و سایه گستر و مغرور و استوار / انگشت برگ‌ها همه در گیسوان ماه / در آفتاب شسته تن نرم شاخسار / مرغان

بی بهار / بی لانه و پناه (۱۹۷)

یا: با برگی از یاد - چون باد - / نجوای ما یک لحظه با برگ گیاهی است (۲۲۲)

گاه نیز این ترکیبات هم در آخر و هم اول بندهای شعری آمده است مانند «سر رحیم مهر» در زیر:

گر چه ابر دودکش / دست را سیاه / چهره را سیاه کرده است / قلب‌ها هنوز / از تصدق سر رحیم مهر / پاک و روشن و سپید مانده است (۳۸۹)

یا: « پس پنجره حنجره »:

کوه با کوه سخن می‌گوید / من و تو اما / در پس پنجره حنجره مان / تاراواها پژمردند. (۴۶۸)

برای دیدن موارد بیشتر می‌توان به موارد زیر رجوع کرد:

بیداد دیرین (۱۴)، حکم محتوم (۳۷۵)، پیاز زنبق (۳۸۹)، چشمه سار روشن (۳۹۰)، نشان ناشناس (۴۶۶)، دست تنگ (۲۱۹).

۲-۲- تکرار مصوت (واکه)

ویژگی‌های مختلف آواها و جایگاه ادا و نحوه‌ی تلفظ آن‌ها موجب می‌شود که هر واج انعکاس دهنده حس یا مفهوم خاصی باشد. آواها به طور کلی به دو نوع مصوت (واکه) و صامت (هم‌خوان) تقسیم می‌شوند. حالت اندام‌های گفتار در هنگام ادای مصوت‌ها با تلفظ صامت‌ها فرق دارد و مصوت‌ها آسان‌تر ادا می‌شوند. نویسندگان بزرگ هنگام القای مقصود خود از این خصوصیات آوایی گاه به طور آگاهانه برای نشان دادن احساس و اندیشه‌های خویش استفاده می‌کنند. دکتر شمیسا این نوع تکرار واک‌ها که در آن مصوت‌ها تکرار می‌شوند، هم صدایی خواننده است. شمیسا، ۱۳۸۱: ۵۸) محمد زهری گاهی برای القای مفهوم خود از تکرار مصوت بلند «ا» یا کوتاه «-» استفاده کرده است.

تکرار مصوت بلند «ا» افزایش و بلندی بنا را القا می‌کند:

شما تقدیر می‌گویند آن کور حکایت ساز دوران را / که بی ما می‌برد بالا بنای عمر انسان را (۲۲۰)

تکرار این واکه‌ها با هم («ا» و «أ») در اینجا طنین گوشنوازی به کلام وی داده است:

غم نامهی من از نشان عیش عاری بود / در بند بند نای جانم زخم کاری بود (۱۷۴)

یا: آن تناور اژدهای آدمیخوار شتابنده / سخت دست آموز و بی آزار و مظلوم است (۳۷۳)

تکرار نقش نمای اضافه و به کارگیری موسیقایی از تابع اضافات در سروده‌های محمد زهری بسیار دیده می‌شود: از کبوترهای پند دوستان، کاریز گوشم مانده خالی / سنگباران مصیبت گر چه گردد بیش از اینم، راه خود را باز خواهم رفت / گر دهان باز زخم دل شود هر دم گشاده تر / نوشدارو از هر کسی هرگز نخواهم خواست... (۱۵۵)

یا: من از زنگار هر آینه بیزارم / که می‌پوشد جلای روشن تصویر معصوم حقیقت را (۲۱۶)

گاهی به نظر می‌رسد، اصرار در آوردن این نقش‌نماهای اضافه از زیبایی اشعار شاعر، کاسته است: مانند نیاز چشم بیدار گل شب بوی تنهایی در پاره‌ی زیر:

شبی دارم شبی دلگیر / نیاز چشم بیدار گل شب بوی تنهایی / که در آن سنگ می‌گرید به یک بندی باران‌های بندرگاه... (۱۶۷)

القای این گونه معنا و مفهوم که در اثر تکرار واج‌ها و هم‌نشینی آنها در ساختار موسیقی کلام به وجود می‌آید به « صدا معنایی» مشهور است که عبارت است از: « خود صوت واج‌ها و هجاها گویای معنی یا محتوا باشند.»

حمیدیان، ۱۳۸۱: ۱۰۳). در پاره‌ی زیر شاعر از طریق مجموعه صوتی «آه» و «آء» در کلمات «آهسته، آهی، آینه» حالت افسوس کشیدن و آه خوردن خود را نمایان می‌کند:

آهسته / آهی کشیدم آه / آینه کور شد / من خویش را در آینه گم کردم (۳۹۶)

گاهی القای معنایی به صورتی بسیار زیبا در به کارگیری واج‌های انسدادی یا انقباضی دیده می‌شود. تکرار حروف لبی مثل (ب پ م) که هنگام تلفظ آن گذرگاه صوت بسته و برای تلفظ آن‌ها لبها به هم می‌چسبند و عبور هوا یا صوت برای لحظه‌ای از زمان متوقف می‌شود و واج (ک ت د) که برای ادای این واکها، گذرگاه هوا یا صوت را برای لحظه‌ای مسدود می‌سازد. در پاره زیر زهری به زیبایی با به کار بردن این صامت‌ها، تنگی و در قفس بودن را القا کرده و در پاره آخر با آوردن مصوت (واکی است که با تولید صوت در حنجره و عبور بلا مانع از گذرگاه صوت پدید می‌آید) بعد از صامت‌ها (باز، پَر و پَرِواز) آرزوی خود را در رهایی و آزاد بودن آورده است:

کرم ابریشم / ای کاش / دل من بود / که از این پیله تنگ / راه باز و پر پروازی می‌یافت شبی (۶۶۳)

۲-۳- تکرار هجایی

این تکرار که معمولاً از تکرار هم خوانی و واک به وجود می‌آید طنین خاصی به اشعار وی داده و بر موسیقی درونی شعر زهری افزوده است. مانند تکرار هجای «ها» در زیر:

گوشم پر افسانه تکرار قدیم است / قهرم دگر از سبز پری‌ها / از زرد پری‌ها / نقال نویی خواهم و نقلی نشنیده / از سرخ پری‌ها (۴۵۶)

تکرار هجای «مان»، نیز در زیر بر موسیقی آن افزوده است:

بی تباران انبوهند / مگر از کومه برآید دودی / گیرد و آتش ژرفی گردد / ورنه چشمم نخورد آب ز من / کابمان سرد / نانمان گرم / مشتمان در جیب است / حرفمان اما از آتش و خون است مدام. (۴۴۶)

تکرار هجای «دم» در واژه‌های «نکردم، آزردم، چیدم و بودم» نیز، بر جنبه‌ی موسیقایی افزوده است: به گناهی که نکردم محکومم / نه سموری را آزردم نه گلی را چیدم / مهربان بودم حتی با خار / لیک محکومم که در این دامنه‌ی انس نمانم دیگر. (۴۵۳)

۳- هماهنگی‌های واژگانی

توازن واژگانی از دیگر راه‌های موسیقایی کردن سخن است که از تکرار واحدهای زبانی بزرگتر از هجا به وجود می‌آید. از نظر روان شناختی شناخت واژه‌های مورد استفاده‌ی افراد تا حدی است که بر اساس آن می‌توان به برخی از حالات روحی و روانی نویسنده پی ببریم. فروید معتقد است که «راز هر بیماری روانی را از کاربرد بیش از اندازه‌ی پاره‌ای از واژه‌ها که حکایتگر و سوسه‌ی اوست می‌توان دریافت» (غیائی، ۱۳۶۸: ۳۹). این توازن واژگانی را در اشعار زهری می‌توان در صنعت‌های قافیه، ردیف، تکرار، تصدیر، تشابه الاطراف، طرد و عکس دیده می‌شود.

۳-۱- قافیه

قافیه ضروری‌ترین عنصر موسیقی کناری شعر است که در ایجاد موسیقی شعر و تکمیل وزن و آهنگ نقش اساسی دارد و «نوعی زمینه‌سازی برای القای موسیقی شعر در ذهن آدمی است» (ملاح، ۱۳۶۹: ۸۳). در شعر نو با تغییراتی که نیمایوشیچ در قوالب عروض سنتی به وجود آورد ردیف و قافیه‌ی سنتی جایگاه خود را از دست دادند. شعر آزاد نیمایی از تعدادی هجاهای نابرابر ترکیب شده که گاهی به صورت نامنظم نیز دارای قافیه است. در شعر شاعران پس از نیما نیز دیده می‌شود که نه تنها قافیه به طور نامرتب رعایت نشده بلکه غلبه با مصراع‌های بی قافیه است. (حسنی،

۱۳۷۱: ۶۳). هنگامی که مفهومی از مفاهیم شعری در زمینه‌ی ذهن هنرمند پیدا شد، در آغاز به صورتی مبهم است و هنگامی که می‌خواهد آنرا تغنی کند و بسراید بی هیچ گمان از تداعی قافیه‌ها به عنوان یک نیروی ذهنی که برای تکمیل شعر است به خوبی می‌توان سود جست... این تداعی مفاهیم ذهنی از طریق قافیه می‌تواند بسیاری از جوانب زندگی روحی هنرمند و اندیشه و تأملات گذشته‌ی او را بار دیگر در نظرش مجسم کند. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۹۰) «هر چه میزان کلمات مشترک قافیه بیشتر باشد احساس موسیقی بیشتر است و در نتیجه احساس لذت بیشتری خواهیم داشت» (همان: ۶۸) یکی از جنبه‌های موسیقی آفرین در شعر زهری این جنبه است: دود بختک هزار لای کارخانه‌ها/ روز برف را سیاه/ واژه‌های مستعار حرف را سیاه/ ماهیان باور خلیج ژرف را سیاه/ کرده است (۳۸۸)

۳-۱-۱- قافیه‌ی پایانی

هر چند رعایت کردن این قافیه‌ها در شعر نیمایی اختیاری و متناسب با مقتضای سخن است، اما در شعر زهری این رعایت کردن قافیه با تاکید بیشتری رعایت شده و شاعر برای قدرت بخشیدن به معانی شعری خود از آن بهره برده و در اکثر پاره‌های سخن وی این قافیه‌ها دیده می‌شود:

۱- من خون دل‌ها خورده‌ام بسیار/ در کام افعی ره بریدم از دهان مار/ تا وارهم از دوزخ مردم فریب حيله اندکار/ خود را به غار زمهریر سرد تنهایی فکندم/ اکنون در اینجا، در دل تنهایی خود، شهر بندم (۱۵۲)

۲- یا: این دم منم، راحت نشین شهر/ با بزم سازان آشتی، با سوگواران قهر... اینک میان شهر یارانم/ دور از غریبی‌های گمراه بیابانم (۱۷۵)

یا: اینجا همانجاست/ آنجا که بر دیوار آن آویخته تصویر/ آینه‌اش را روی پوشیده غبار روزگار پیر/ در بسترش بوی تن لولی و شان مست مانده در شبان تیره، بی تدبیر (۱۸۱)

گاه تکرارهایی که در قافیه‌های شعری زهری آمده‌اند هنرمندانه برای القای معنای خاصی آورده شده‌اند مانند تکرار مجموعه صوتی «اه» که اه و حسرت کشیدن را القا می‌کند:

با من چه بود/ گفتم و گفت آتش تباه/ بگشای دست خویش/ دست از سر شتاب گشودم و لیک آه/ آن سکه طلای امیدی که داشتم/ اینک سیاه بود چنان بخت من سیاه (۳۸۴)

۳-۱-۲- قافیه درونی

«هنگامی که بخواهیم از چشم انداز دریافت موسیقی، یعنی ادراک زیبایی شناسی و مهمتر درک احساسی موسیقی، نزدیکترین هنر به موسیقی را ببینیم به هنر شاعری بر می‌خوریم.» (احمدی، ۱۳۷۸: ۳۹) تکرار به عنوان یکی از عناصر برجسته در هنر شاعری، می‌تواند از لحاظ ایجاد موسیقی به خصوص موسیقی درونی حائز اهمیت باشد. چرا که «بخش قابل توجهی از ساخت موسیقیایی شعر، مبتنی بر تکرارهای کلامی و توازن‌هاست. این تکرارها متنوع و دارای سطوح گوناگونی است.» (امامی، ۱۳۸۵: ۲۴۴)

۳- در شعر نیمایی زهری بیش از توجه به قافیه‌های پایانی، قافیه‌های درونی رعایت شده:

۴- قافیه‌های درونی، «بی سحر/ بی خبر» در کنار قافیه‌های دیگر آمده است:

۵- هر چه دارم می‌فروشم/ روزهای بی سحر بی شام/ سال‌های بی خبر بی نام/ می‌فروشم تا که بفروشی یک نگین از پهن دشت خاک/ یک نفس از سینه‌ی آرام/ یک نگاه دلنشین پاک

یا: آخر مرا شکست درنگ شب دراز/ با چشم باز، دست مرا بست روزگار/ ماندم در این کنار تا راه را ببینم و یاران نیمه راه (۱۵۱)

یا: رعشه در چشمه نمی‌افتاد/ اگر از فتنه‌ی دستی، سنگی در دل آرامش آشوب نمی‌انگیخت (۳۹۰)

۳-۲- ردیف

حق شناس درباره ردیف آورده « همگونی کاملی است که از تکرار یک عنصر دستوری یگانه (واژه، گروه، بند یا جمله) با توالی یکسان با نقش‌های صوت، صرفی، نحوی و معنایی یکسان در پایان مصاربع یا ابیات شعر و بعد از واژه‌ی قافیه می‌آید.» (حق شناس، ۱۳۷۰: ۶۲) در اشعار محمد زهری از تکرار این ردیف‌ها برای گوشنوازی سخن استفاده‌ی فراوان، شده است:

من اینک با تو در راهم / صدای پای‌ها با ضربه‌ی دل‌هایمان جور است / اجاق کهنه‌ی ناسازگاری‌هایمان کور است / چه می‌داند کسی فردا چه خواهد شد (۱۷۳)

چشم به هم نمی‌رود امشب ز ترس دیو / در گوش من خموشی شب زنگ می‌زند / انگار پشت شیشه، تگرگی سیاه مست / بر آبگینه‌ی دل من سنگ می‌زند (۱۵۱)

هوای خانه سنگین است و افسرده ست / گلی بی آب، در گلدان روی میز پژمرده است / صدای بوسه یا موج طنین خنده‌ای مرده ست... (۱۹۳)

عبث عبوس مانده‌ای و رنجه‌ای / که شاخه‌های حرف بی جوانه است / زبان روزگار ما اشارت است / به کوله بار هر کرشمه‌ای / هزار نکته و سخن روانه است (۲۲۲)

گاهی در اشعار زهری در یک پاره چند قافیه و ردیف پایانی، به زیبایی تکرار شده و بر موسیقی آن افزوده است مانند شکسته بسته‌ای / خسته بسته‌ای و آب می‌برند / خواب می‌برند:

تو راه آب را به کوزه‌ی شکسته بسته‌ای / نشست‌های و این شکستگان تشنه، آرزوی آب می‌برند / تو راه آب را به چشم خسته بسته‌ای / نشست‌های و خستگان بسته / آرزوی خواب می‌برند (۳۹۱)

یا: من با تو از شب‌های سرد دشت می‌گفتم / آنجا که بوران می‌زند، بیخ گیاهان را / من با تو از ره‌های بی برگشت می‌گفتم / آنجا که از ره می‌برد غول بیابان را (۱۷۴)

۳-۳- تکرار واژه‌های آغازین

تکرار در شعر محمد زهری برای جبران آهنگ و کمبود قافیه و نیز افزودن و القای بار موسیقایی در سطح‌های گوناگون تکرار واژگانی، تکرار گروه زبانی و تکرار در جمله گاهی دیده می‌شود در زیر انواع مختلف این تکرارها آورده می‌شود:

در پاره‌ی زیر علاوه بر قافیه و ردیف‌هایی که بر موسیقی سخن افزوده این تکرار در واژه‌ی «مرد»، دیده می‌شود.

مردی کهن با سایه‌ای دیرین / نومیدواری دشنه در قلبش فرو برده ست / اینک به زیر سایه‌ی دیوار غم، مرده ست / از قالب پوسیده‌ی ناساز او امروز / مردی دگر برخاسته از سنگ / با نام دیرین لیک در سرمنزلی دیگر / مردی که باور می‌کند از چشم خود تنها... / مردی دگر با سایه‌ای دیگر، دلی دیگر (۱۷۸)

یا تکرار واژه‌ی «هر»:

هر دریچه‌ای که باز می‌شود / از شکاف آن / دست استغاثه‌ای دراز می‌شود / هر ترانه‌ای که ساز می‌شود / ناله‌ی نیاز می‌شود (۱۹۲)

۳-۴- تکرار واژه‌های پایانی

گاهی نیز این تکرار واژه در پایان آمده است، مانند تکرار واژه‌ی باران:

صبح باران / ظهر باران / عصر باران / شب - همه شب - باز باران / دائماً چترست و / باران است و بارانی / شهر در چنگال ابری با شتاب مردم پایین / یا نشسته در مه خاکستر مرطوب (۳۷۲)

یا: دود بختک هزار لایه‌ی کارخانه‌ها / روز برف را سیاه / واژه‌های مستعار حرف را سیاه / ماهیان باور خلیج ژرف را سیاه کرده است (۳۸۸)

۳-۵- تکرار اسم صوت یا نام آوا

در مقابل واژه‌ها و واج‌هایی که غالباً شاعر آن‌ها را از هم نشینی واژه‌ها و واج‌های دیگر می‌آفریند، گروهی از واژه‌ها خود ذاتا دارای القای معنایی هستند. این گروه از واژگان که به نام آوا یا اسم صوت مشهورند، تقلید صداهای طبیعی هستند که بدون واسطه به مفهوم مورد نظر گوینده دلالت دارند. محمد زهری از این نام آواها نیز برای القای معنای خود، استفاده کرده است. واژه‌های «چکه چکه»، «تک تک» نمونه‌ای از اسم صوت‌هایی هستند که زهری به کار برده است:

۶- می‌تراود/ چکه چکه / در بطون لاله گوشم/های و هوی بچه‌ها در کوچه و / گنجشک‌ها در شاخه‌های کاج/ صدای کوبه‌های آشنا با در/ و طنین تلخ سوزن خورده‌ای از صفحه‌ای کهنه (۳۸۱)
یا: صف منتظر سرخ دو اشکوبه/ معجون جوان و پیر و شرقی و غربی/ و تسبیح دراز شصت دانه می‌افتد/ تک/تک/تک.../ آمد خط بیست و هفت/ کنده شد از جا صف (۴۱۹)

۳-۶- طرد و عکس

در این نوع تکرار نظم و آرایش خاصی وجود دارد. تکرار متناوب و معکوس کلمه‌ها و جملات علاوه بر ایجاد موسیقی، تصاویر و معانی جدیدی به شعر می‌دهد. گاهی این واژه‌ها به صورت تکرار منظم در آغاز یا پایان پاره‌ها به صورت طرد و عکس، دیده می‌شود:

از قالب پوسیده‌ی ناساز او امروز/ مردی دیگر برخاسته از سنگ.../ مردی که باور می‌کند از چشم خود، تنها/ مردی که می‌خندد چو می‌گرید/ می‌گرید چو می‌خندد/ مردی دگر با سایه‌ای دیگر دلی دیگر. (۱۷۸)
ناسزا را که سزاست؟/ دست می‌گوید سنگ/ سنگ می‌گوید دست/ و تو می‌دانی نا سزا را که سزاست (۳۸۱)
یا: با چنین درنگ بی شتاب ما/ با چنان شتاب بی درنگ ما/ ما کجا و شهر آشنا کجا (۱۶۹)

۳-۷- تکرار در سطح جمله

« شاعر با تکرار واژه یا عبارت، یا مصراع از پراکندگی و گسیختگی افکار جلوگیری و شعر را در سمت و سوی مورد نظر خود هدایت می‌کند. شاعر به کمک تکرار ساختار کلی شعر را در جهت اندیشه‌ای کلی قرار می‌دهد و افکار و عواطف خود را با محوریت تکرار سامان می‌بخشد» (روحانی، ۱۳۹۰: ۱۶۰) یکی دیگر از نمونه‌های تکرار در شعر زهری، تکرار در سطح جمله است که با توجه به شرایط و محیط اجتماعی زمان خود، برای یکسو سازی و انسجام دادن به اندیشه‌ها و معانی شعری مورد نظر، از آن استفاده کرده است:

صدای تیر می‌آید/ کبوترها همه از گوشه‌ی میدان، به دورادور رم کردند/ دوباره باز هم / صدای تیر می‌آید/ صدای تیر می‌آید/ دگر خون است و دود است و / صدای سرفه‌ای در گرگ و میش صبح (۴۶۷)
یا: من دلم می‌سوزد از دلسوزی یاران/ من دلم می‌سوزد از انده گساری‌های این و آن / که درون خویش از تشویش، می‌جوشند بهر من/ گر چه می‌دانم درست است آنچه می‌گویند لیکن/ از کبوترهای پند دوستان / کاریز گوشم مانده خالی (۱۵۴)

یا: اما تو اینجا در دل تنهایی خود شهربندی/ آری من اینجا در دل تنهایی خود شهربندم/ نه در سکوت خویش می‌گریم نه می‌خندم/ از کس نمی‌گیرم سراغی/ جایی نمی‌جویم فراغی/ اندیشه‌ام آزرده‌ی هیچ آرزو نیست (۱۵۷)
تکرا به صورت پیاپی، از این تکرار در سروده‌های نیمایی به خصوص اشعاری که انعکاسی از اوضاع جامعه است بسیار دیده می‌شود، در شعر محمد زهری، این تکرار پیاپی بسیار دیده می‌شود:

ما خودشناس و خود پرستیم/ خود را میان هر نبود و بود می‌جوییم/ از خویش می‌گوییم و هم ب خویش می‌گوییم/ این‌ها فریب است و فریب است و فریب است/ دردا که نام این تھی را زندگانی می‌گذاریم
 یا: باز هم گفתי ای مسیح، ای مسیح، ای مسیح/ روی تپه صلیب می‌کارند/ منتظر باش فصل بوران را... (۱۱۳)
 یا: قفسی در قفسی در قفسی است/ تا تو از کاسه‌ی فرسوده‌ترین باورها/ چینه می‌چینی / و پری زرد پر خود را/ در آینه می‌بینی / و به عشقش می‌خوانی (۳۸۵)
 یا: اینچنین کز صبح، ترش و تلخ روی آسمان است/ روز روز گریه‌ی یکریز باران است/ قطره‌ای بارید روی سایبان سرد مژگانم/ آه، باران نیست، باران نیست، می‌دانم/ ابر چشم خسته‌ی من باز گریانست/ باز گریانم (۱۹۸)

۴- توازن نحوی

توازن نحوی از گونه‌های ایجاد موسیقی است که از تکرار الگوها و ساخت‌های نحوی به وجود می‌آید. از آنجا که آوردن همه‌ی شواهد و توازن‌های نحوی؛ همچون تشابه الاطراف، لف و نشر، سیاقه‌الاعداد و ... به دراز آهنگی سخن می‌انجامد و از گنجایش این مقاله بیرون است، برای پرهیز از دراز دامنی سخن به ذکر دو نمونه از این توازن-های نحوی در اشعار زهری، بسنده کردیم.

۴-۱- تنسيق الصفات

همانگی‌های نحوی و توازن آنها، در اشعار زهری، گاه با همنشین شدن عناصر هم نقش در جمله به وجود می‌آید و در صنعت‌های همچون تنسيق الصفات، دیده می‌شود. تنسيق الصفات در اصطلاح آن است که با نظمی خاص برای موصوف واحد صفات متعددی آورده می‌شود و هدف آن زینت بخشیدن به کلام و نیز ایجاد تنوع در آن در عین تاکید در سخنی است که شاعر به مخاطب عرضه می‌کند:
 رفتم تو را ببینم/ در چشمه سار روشن آینه/ اما خود را دیدم/ مردی شکسته، خسته، دل‌بسته... (۳۹۲)
 آسمان، تاریک و چرک آلود و بی مهتاب/ دشت‌ها بی سبزه و بی آب/ ابر بی باران و باد بی امان در تاب/ تا بر آرد از زبان سنگ در صحرا نشسته، ناله‌ی زار مرا در یاب (۱۸۹)
 ابر عبوس و تلخ و سیاه، با شتاب خویش/ خاموش بود و از سر صحرا گذشت زود/ اما هنوز در طبق گوش آسمان/ بانگی بلند بود:/ ای سایبان ابر/ ترگونه ساز گونه ما را به آب خویش (۱۹۶)
 خانه‌ها با پله‌های چوبی پیچان/ سرد، دلمرده، نمور و تار (۳۷۴)

۴-۲- موازنه

گاهی زهری با تکرار ساخت‌های نحوی همانند، در مصراع‌های شعراز طریق موازنه، همگونی و توازن نحوی ایجاد می‌کند. موازنه « آن است که در قرینه‌های نظم یا نثر از اول تا آخر کلماتی بیاورند که هر کدام با قرینه‌ی خود در وزن یکی و در حرف روی مختلف باشند» (همایی، ۱۳۶۳: ۴۴) اگر در حرف روی نیز مشترک باشند، ترصیع خوانده می‌شوند.

با یک شکوفه، باغ، بهاران نمی‌شود/ با یک ستاره، شهر چراغان نمی‌شود (۲۱۳)
 در پاره‌های زیر، نیز این صنعت به کار رفته است:

گر چراغ خانه روشن ماند/ کس نمی‌گوید که خاموش/ گر غذایی در دل من ماند/ کس نمی‌گوید فراموش (۲۱۰)
 یا: زمان، چون رودباری در دل مرداب، بی رفتار/ و من چون گریادی بر جبین دشت بی آرام (۱۶۶)
 یا: نمی‌دانم که بیگانه‌ست با من/ و یا دلدار جانانه‌ست با من (۱۶۵)

یا: این شب مهتابی افسانه از اوست/ این شراب کهنه‌ی خمخانه از اوست (۱۸۷)

نتیجه گیری

با بررسی نقش تکرار در دو دفتر نیمایی شعر زهری؛ یعنی دو دفتر گلایه و مشت در جیب، به این نتیجه رسیدیم که تکرار یکی از مختصات سبکی و پر بسامد شعری وی است که به شکل های متنوع و گوناگونی، تمام عوامل شعری؛ از جمله صامت ها و مصوت ها، الحان، آرایه ها و تصاویر خیالی شعر را تحت تأثیر قرار داده و باعث برجسته سازی کلام و تقویت موسیقی درونی و کناری شعر وی گشته و همچنین در وسعت بخشیدن به صنایع شعری شاعر و تازگی زبان و معانی شعر، وی نقش مهمی ایفا کرده است.

این بررسی نشان داده، که غنای موسیقایی سروده های وی، برخاسته از تکرار و توازن، در سطح های آوایی و واژگانی و نحوی است:

- در سطح آوایی، تکرار صامت ها و مصوت ها و هماهنگی واجی در اول و پایان هجاها، در زنجیره ی سخن وی باعث موسیقی درونی شعر، گردیده و ذهن مخاطب را در کشف این زیبایی های هنری، همراه کرده است.
- در سطح واژگانی، کاربرد و استفاده ی زیاد از قافیه و ردیف، تکرار واژه های آغازین و پایانی، تکرار اسم صوت و نام آواها بر موسیقی کناری و درونی وی تأثیر گذاشته است. تکرار در سطح جمله در شعر زهری برای بیان پی بردن به اوضاع و شرایط اجتماعی حاکم بر جامعه و بیان فکر و روح شاعر، فراوان استفاده شده است.
- تکرار متناوب و معکوس کلمه ها و جملات به صورت طرد و عکس، علاوه بر ایجاد موسیقی، تصاویر و معانی جدیدی به شعر زهری داده است.
- در سطح نحوی نیز تکرار ساخت های نحوی، که با همنشین شدن عناصر هم نقش در جمله به وجود می آید و در صنعت های همچون تنسیق الصفات و موازنه آمده، علاوه بر القای درک زیبایی شناسانه از لحاظ صوری و ساختاری، مفاهیم درونی و ذهنی شاعر را نیز نشان داده است.

منابع

- احمدی، بابک، ساختار و تأویل متن، چاپ چهارم، تهران: مرکز، ۱۳۷۸.
- امامی، نصرالله، مبانی و روش های نقد ادبی، چاپ سوم، تهران: جامی، ۱۳۸۵.
- حسینی، حمید، موسیقی شعر نیما، تهران: زمان، ۱۳۷۱.
- حق شناس، علی محمد، مقالات ادبی و زبان شناختی، تهران: نیلوفر، ۱۳۷۰.
- حمیدیان، سعید، داستان دگر دیسی (روند دگرگونی های شعر نیمایوشیج)، تهران: نیلوفر، ۱۳۸۱.
- روحانی، مسعود، بررسی کارکردهای تکرار در شعر معاصر (با تکیه بر شعر سپهری، شاملو و فروغ)، بوستان ادب دانشگاه شیراز، تابستان، سال سوم، شماره دوم، ۱۳۹۰، صص ۱۴۵-۱۶۸.
- زهری، محمد، برای هر ستاره (مجموعه کامل اشعار)، تهران: توس، ۱۳۸۱
- شفیعی کدکنی، محمد رضا، موسیقی شعر، چاپ دهم، تهران: آگه، ۱۳۸۶
- شمیسا، سیروس، نگاهی تازه به بدیع، چاپ چهاردهم. تهران: فردوس، ۱۳۸۱
- صفوی، کورش، از زبان شناسی به ادبیات، ج ۱ چاپ سوم، تهران: مهر، ۱۳۹۰.
- صهبا، فروغ، «مبانی زیبایی شناسی شعر»، مجله علوم انسانی و اجتماعی دانشگاه شیراز، دوره ۲۴، شماره ۳، ۱۳۸۴، صص ۹۰-۱۰۹.
- غیائی، محمد تقی، در آمدی بر سبک شناسی ساختاری، تهران: اندیشه، ۱۳۶۸.
- قویمی، مهوش، آوا و القا (رهیافتی به شعر اخوان ثالث)، تهران: هرمس، ۱۳۸۳.
- محمدی، محمد حسین، «دایره ی هم حروفی»، فصل نامه تخصصی سبک شناسی نظم و نثر فارسی، سال سوم، ش ۴، ۱۳۸۹، ص ۹ تا ۲۲.
- ملاح، حسینعلی، پیوند موسیقی و شعر، تهران: فضا، ۱۳۸۵.

میرزا آقا سردار، نجفعلی، دره نجفی به کوشش حسین آهی، تهران: فروغی، بی تا.
ولک، رنه و وارن، آستن، نظریه تاریخ ادبیات، ترجمه ضیاء موحد و پرویز مهاجر، تهران: علمی فرهنگی، ۱۳۷۱.
همایی، جلال الدین، فنون بلاغت و صناعات ادبی، چاپ دوم، تهران: طوس، ۱۳۶۳.

