پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت، سال ۶، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۳۹۶
(از ص ۱۷ تا ۳۲)

واکاوی زیبایی‌شناسی و معناشناسی سبک تکرار در چند قصیده از نازک الملائکه و نیما یوشیج

سید حسین سیدی[۱]
استاد زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد
آزاده قادری
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد
تاریخ دریافت: ۹۵/۱۱/۲۶، تاریخ پذیرش: ۹۶/۰۶/۲۰

چکیده

شعر امروز می‌کوشد بی‌آنکه محدودیت غلبهٔ وزن و قافیه را متحمل شود، امتیازاتی بیش از آنچه این دو عنصر به شعر گذشته می‌بخشند، برای خویش کسب کند؛ بر همین اساس از سازِکارهای مختلفی سود می‌جوید که عمده‌ترینش استفاده از ظرفیت‌های آوایی و معنایی کلام در مسیر تکرار است؛ این پدیدهٔ زبانی با کارکرد خاص خود تأثیر بسزایی در غنای اثر هنری و کمک به خلق زیبایی دارد. این جستار با تکیه بر روش توصیفی ـ تحلیلی، جدا از جنبهٔ لغوی تکرار، ابعاد فنی و معنایی و اهمیت آن را در چند قصیده از نازک الملائکه و نیما یوشیج مطمح نظر قرار داده و به بررسی و شناسایی محورهای تکرار و انواع این شاخصهٔ سبک‌ساز در زبان شعری‌شان پرداخته‌است. هر دو شاعر، این پدیدهٔ زبانی را به‌مثابهٔ یک ابزار زیبایی‌شناسی، در راستای دو اصل تناسب و هماهنگی و انسجام به کار بسته‌اند که موجب تحرک متن به سوی موسیقی و نهایتاً انتقال معنی شده‌است؛ بنابراین، با موسیقی درونی شعرشان همگراست و اثرگذاری معنا را افزایش می‌دهد؛ همچنان کارکرد اسلوب تکرار در دو محور معنایی و موسیقیایی نمود یافته و در سطوح (واج ـ کلمه ـ عبارت)، در شعر هر دو یافت می‌شود.

واژه‌های کلیدی: شعر، نازک الملائکه، نیما یوشیج، تکرار، معنا، موسیقی، زیبایی‌شناسی.

---

۱. رایانامهٔ نویسنده مسئول: seyedi@um.ac.ir

Archive of SID
www.SID.ir

۱. مقدمه

زبان ابزاری است که آدمی در عرصه‌های مهم زندگی روزمره و نیز علم و ادب به آن توجه دارد. مهم‌ترین نقش یا وظیفهٔ زبان، ارتباط بین انسان‌ها و انتقال اندیشه‌های آنان به یکدیگر است؛ علاوه‌براین در نقش‌های دیگری ازجمله انتقال عواطف و مضامین هنرمندانه کاربرد دارد. زبان، جایگاه مهمی در ساختار شعر معاصر به خود اختصاص داده‌است که تجربهٔ شعری در رأس آن است. شعر جدید از ویژگی‌های لغوی زبان به‌عنوان مادهٔ ساخت شعر استفاده می‌کند (الورقی، ۱۹۸۴: ۸۷). کارکرد زبان در ادبیات و هنر، کارکردی آفرینشگر و خلاق است؛ به‌طورکلی یک اثر هنری در پی خلق زیبایی و تأثیر لذت‌بخش در مخاطب است. در بین انواع هنر، شعر، هنری کلامی است و به لحاظ آنکه در قالب زبان بیان می‌شود، خیلی بیشتر از هنرهای دیگر با مخاطب پیوند برقرار می‌کند و درصورتی‌که برخوردار از زیبایی باشد، می‌تواند او را به اقناع درونی برساند. زیبایی‌شناسی که یکی از شاخه‌های مهم نقد ادبی معاصر است، به بررسی جنبهٔ زیبایی شعر می‌پردازد. نقدی بر هنر که بر پایهٔ اصول زیبایی‌شناسی یا استتیک استوار است و به بررسی اثر هنری از جهت مزایای ذاتی و درونی و زمینه‌های حسن و نیکویی آن اهتمام دارد؛ بدون آنکه محیط و عصر و تاریخ و ارتباط آن اثر را با شخصیت هنرمندی که آن را آفریده‌است، در نظر بگیرد (غریب، ۱۳۷۸: ۱۳). از میان دیدگاه‌های صاحب‌نظران این حوزه، باتوجه‌به تفاوت‌های نظری آنان، می‌توان اصول و قواعدی را به‌صورت‌کلی در نظر گرفت که مورد تأیید جمیع این صاحب‌نظران است: الف. وحدت؛ ب. هماهنگی و انسجام؛ ج. تعادل؛ د. تقویت و تأکید؛ ه. ابداع؛ و. الهام و پیچیدگی؛ ز. کمال.

ازاین‌رو، تکرار، نوعی کارکرد زبانی و ادبی است که در ادبیات و به‌خصوص در شعر، نقش بسزایی دارد و از عوامل مؤثر در اصول زیبایی‌شناسی ـ همچون اصل انسجام و تناسب و تقویت و تأکید ـ است و در صورت کاربرد مناسب می‌تواند بر جنبهٔ زیبایی‌شناسی و هنری یک اثر، تأثیرگذار باشد؛ البته با فرض این موضوع که این پدیدهٔ زبانی با کارکرد خاص خود تأثیر چشمگیری در غنای موسیقیایی و معنایی اثر هنری و کمک به خلق زیبایی دارد و علاوه بر تکرار تفعله‌ها در وزن عروضی، تکرار در واج‌ها و کلمات و عبارات نیز وجود دارد و شاعر می‌تواند با به‌کارگیری تجربهٔ شعری‌اش، بدون آنکه در لفظ‌گرایی

Archive of SID

www.SID.ir

مبتذل قرار گیرد، به معنا و مقصود خود دست یابد. ضرورت پژوهش این عنصر، در شعر دو شاعر نام‌آور ادبیات عربی و فارسی همچنان احساس می‌شود و ازآنجاکه «نازک» و «نیما» از نظریه‌پردازان در عرصهٔ شعر و ادبیات معاصر عربی و فارسی هستند، دستاورد این دو را در بارزترین وجه آن، سرپیچی از قواعد کلاسیک عروضی و کوتاه و بلند کردن سطرها می‌توان دید؛ اما ویژگی‌های زبانی یا زبان شعری‌شان، از مهم‌ترین نتایج آنان است که اساساً همان تجربهٔ خاص شعری در نزد هر شاعری است؛ یعنی به‌کاربردن توانایی‌های حسی و روانی و عقلانی و آوایی زبان، که «تکرار» یکی از این توانایی‌هاست.

جستار پیش رو بر آن است تا به کارکرد زیبایی‌شناسی و معناشناسی اسلوب تکرار بر مبنای روش توصیفی ـ تحلیلی و با تکیه بر منابع کتابخانه‌ای، در دو محور موسیقی و معنا و در سطوح مختلف زبانی (از واج تا ترکیب) به‌صورت موردی در چند شعر نازک الملائکه و نیما یوشیج بپردازد و امید است در پایان بحث به این پرسش‌ها پاسخ گفته باشد:

ـ تکرار در ایجاد موسیقی درونی اشعار این دو شاعر تا چه میزان نقش دارد؟

ـ آیا بین معنا و تکرارهای شعری در متن شعری این دو شاعر، ارتباطی وجود دارد؟

ـ آیا تکرار از عناصر سبک‌ساز شعری نازک و نیماست و در شعر کدام‌یک، کیفیت فنی بیشتری دارد؟

۲. پیشینهٔ پژوهش

از دیرباز صنعت ادبی تکرار در شعر کلاسیک عربی و فارسی رواج داشته‌است، و زبان عربی و فارسی در قدیمی‌ترین متن‌هایش آن را می‌شناخته و کتاب‌های بسیاری به آن پرداخته شده‌است؛ کتاب‌هایی چون *البیان و التبیین* نوشتهٔ جاحظ، *التکریر بین المثیر و التأثیر* نوشتهٔ عزالدین علی السید، *التکرار و فعل الکتابة فی الاشارات الالهیة* نوشتهٔ عبید خاتم، *القضایا الشعر المعاصر* نوشتهٔ نازک الملائکه. اما این کتاب‌ها فقط به جنبهٔ نظری و عمومی این عنصر پرداخته‌اند و به‌صورت عملی در شعر بدان نپرداخته‌اند. دربارهٔ دو شاعر منظور ما، تاکنون مقالاتی نگاشته شده‌است ازجمله «بررسی مضامین شعر نازک الملائکه»، «تجربة الاغتراب عند نازک الملائکه»، «نازک الملائکه و ابداعاتها الشعریة»، «کهن‌الگوها در شعر نیما یوشیج»، «سیر تاریخی شعر نیما از دیدگاه جامعه‌شناختی»، «مطالعهٔ تطبیقی واژهٔ شب در شعر نیما و نازک الملائکه»، «بررسی تطبیقی نمود فقر و تهیدستی در شعر

Archive of SID

www.SID.ir

نیما و نازک الملائکه»، که بیشتر به اندیشه و مضامین شعری‌شان پرداخته شده، و تاکنون دربارهٔ بررسی سبک تکرار در شعر این دو، پژوهشی انجام نگرفته‌است.پژوهش پیشِ رو با تمرکز بر عنصر تکرار، ابتدا به اهمیت زبانی و معنایی و موسیقیایی آن می‌پردازد و ارتباط آن را با معنا بررسی می‌کند.

۳. تکرار؛ از موسیقی تا معنا

تکرار در لغت بر رجوع و عطف دلالت دارد. در *لسان العرب* آمده است: «الکرّ: الرجوع، والکرّ: مصدر کرّ علیه یکِرّ کراً وکروراً و تکراراً، یقال کرّرتُ علیه الحدیث: اذا رددتُه علیه... والکرّ: الرجوع علی شیء ومنه التکرار...، قال ابوالسعید الضریر قلت لأبی عمرو: ما بین تَفعال و تِفعال؟ فقال: تِفعال اسم و تَفعال مصدر» (ابن‌منظور، ۱۴۱۴: ۱۳۵/۵). جاحظ (۱۹۹۸: ۷۹/۱) از نخستین کسانی است که از تکرار سخن به میان آورده و اهمیت و محاسن آن را بیان داشته‌است: «تکرار، ضعف و عیب نیست، بلکه همواره برای غرضی است مثل تقریر معنی یا خطاب قرار دادن فرد احمق و تنبل. باید در نظر داشت تکرار الفاظ تازمانی‌که از مقدار نیاز خارج نگردد، عیب نیست، وگرنه به‌سوی بیهودگی می‌رود»؛ و یا گفته‌اند «تکرار کلمه یا لفظ بیش از یک مرتبه در سیاق مشخص برای بیان نکته؛ چه تأکید باشد یا ایجاد آگاهی، ترساندن، بزرگ جلوه دادن و یا ایجاد تلذذ» (ابن‌معصوم، ۱۹۶۹: ۳۵/۵). معاصران، تکرار را این‌گونه تعریف کرده‌اند: «آوردن عناصر مشابه در مواضع مختلف یک اثر فنی را تکرار می‌گویند. تکرار، اصل و اساس هرگونه نظم و هماهنگی است؛ چه در موسیقی، چه در شعر» (المجدی و المهندس، ۱۹۸۴: ۱۱۷/۲).

در گذشته، منتقدان مبنای تشخیص تکرار را یک بیت یا کلام کوتاه می‌دانستند و آن را به دو دستهٔ زشت و زیبا تقسیم می‌کردند. آنان تکرار را در ارتباط با معنا مورد توجه قرار می‌دادند و هدف از آن را بیان اشتیاق و تقریر و تهدید و توجع و... برمی‌شمردند (بدوی، ۱۹۹۶: ۴۶۷). نازک الملائکه در کتاب *قضایا الشعر المعاصر* دربارهٔ تکرار، نظراتی بیان می‌کند و معتقد است که تکرار بدین صورت و در سطح امروزی که ما به کار می‌بندیم، در کتاب‌های بلاغی قدیم بدان پرداخته نشده‌است و بیشتر به شکل بیانی یا همان تأکید و تقریر بوده‌است؛ پس از جنگ جهانی، تفاوت گسترده‌ای در اسلوب‌های بیانی شعر ایجاد شد که تکرار هم یکی از آن‌هاست و شعر بدان اتکای فراوانی کرد. وی اعتقاد دارد تکرار، زیبایی محض نیست که در قصیده، شاعران آن را فقط بیاورند و صنعت ادبی به شمار

Archive of SID

www.SID.ir

آورند، بلکه چون سایر اسلوب‌ها، در ذات خود لازم است در مکان مشخصی از قصیده بیاید و شاعر کارکردی سحرانگیز با آن بیافریند کـه روح حیـات را در کلمـات برانگیزانـد. ایـن اسلوب، طبیعت سحرانگیزی در پر کردن بیت و ایجاد موسـیقی دارد. ایـن عنصـر کمـک می‌کند معنی غنا یابد و به مرحلهٔ اصالت برسد و شاعر می‌تواند بر مقصود خود سیطره یابد و لفظ را در جایگاه درستش به کار بندد (الملائکه، ۱۹۷۴: ۲۶۷).

بنابراین، حضور تکرار در شعر، در راستای موسیقی و معنـا و محتـوا اهمیـت مـی‌یابـد تکرار در سطح واج و کلمه (اسم ـ حروف) و عبارت و بیت شعری و مقطع نمـود مـی‌یابـد. یکی از ناقدان معاصر عرب دراین‌باره می‌گوید: «شایسته است به تکرار از زاویـهٔ موسـیقایی و لغوی بنگریم؛ از جهت موسیقایی، در کلمه و بیت، ایجاد تأثیر موسیقایی می‌کند و از جهت لغوی، هر زمان که واژه یا عبارتی تکرار گردد، بیانگر نقش کلیدی آن در تفهیم معنـا و مقصـود اسـت» (الغرفی، ۲۰۰۱: ۸۲). ناقدان معتقدند موسیقی شعر وسیلهٔ آماده‌سازی فضـای لازم و آفریـدن استعدادی روحی در شنونده یا مخاطب است تا اهتزازات و احساسات و انفعـالات شـاعر را ـ که همان هوای تجربهٔ شـعری اسـت ـ بپـذیرد. ایـن بـه آن معناسـت کـه بـین روح و آهنگ‌های شعری، همخوانی وجود دارد و همچنین ضرورتی نیست موسیقی لزوماً از اوزان عروضی حاصل شود، بلکه آنچه لازم است، اینکه آهنگی باشـد کـه شـاعر بـه پیـروی از تجربه‌اش می‌سازد و ذوق عمومی، آن را خوشایند و گوارا می‌آید و با آن احسـاس زیبـایی کند (رجایی، ۱۳۷۸: ۲۰۸). بنابراین، تکرار، ارتباط تنگاتنگی با معنی و موسیقی دارد و شاعران سعی دارند از رهگذر این پدیده، ایجاد تناسب موسـیقایی و معنـایی کننـد کـه منجـر بـه آفرینش ادبی شود. اکنون به بررسی اسلوب تکرار در اشعار نازک الملائکه و نیمـا یوشـیج می‌پردازیم و به کارکرد زیبایی‌شناسی و معناشناسی ایـن پدیـده در سـطح واج و کلمـه و عبارت و بیت و مقطع نگاهی می‌افکنیم.

۳ـ۱. تکرار حروف (واج‌آرایی)

استفاده از ظرافت‌های آوایی حروف برای ایجاد القای معنای موردنظر، از ویژگی‌های زبان شعری امروز است. هارلند می‌گوید: «معنای واژگان با آوا تعـدیل و تقویـت مـی‌یابـد. شـعر بـا دگرگونی‌های آوایی، معنای ثانوی و رنگ‌آمیـزی‌هـایی را برمـی‌انگیزانـد کـه از دورن بدرخشـد» (ریچارد، ۱۳۸۲: ۲۳۸). در قالب کلی و عمومی، واج‌آرایی آن است که یک حـرف در سـاختار

Archive of SID

www.SID.ir

شعری، بسامد بیشتری داشته باشد. باید هدفمند و براساس اصل زیبایی‌شناسی به کار گرفته شود، به‌طوری‌که واج‌ها علاوه بر نقش موسیقیایی‌شان، هماهنگ با سایر عناصر سازندهٔ کلام باشند و در راستای معنا به کار روند؛ درحقیقت، زیبایی‌آفرین و بیانگر عواطف باشند. هنر شاعری این است که شاعر برای انتقال مفهوم موردنظر خود، واژه‌هایی را برگزیند که واج‌های تشکیل‌دهندهٔ آن‌ها با تصاویر ذهنی یا اندیشه‌های وی هماهنگ و متناسب باشد و با توسل به این ویژگی آوایی زبان، بی‌آنکه به توصیف یا شرحی دقیق و جزءبه‌جزء نیاز داشته باشد، می‌تواند تصاویر ذهنی و اندیشه‌های موردنظر را در ذهن خواننده بیدار کند (قویمی، ۱۳۸۳: ۳۰).

نازک الملائکه و نیما یوشیج، از واج‌آرایی استفاده می‌کنند، ولی مرکز را بر کاربرد تکرار یک واج قرار نمی‌دهند، بلکه سبک واج‌آرایی در شعرشان بیشتر تکیه برکاربرد چندین آوای هم‌صدا و هم‌سطح است؛ برای مثال: «یا صائمون! ربکم قد سمع الدعاء و الطائرات أقبلت تهدر فی الفضاء/ تقذفکم صواعقاً و تمطر علی روابیکم لظی حرائق/ ترید أن تغرقکم فی برک الدماء» (الملائکه، ۱۹۹۸: ۵۶). ترجمه: ای روزه‌داران! پروردگارتان صدای دعای شما را شنید. هواپیماها آمدند درحالی‌که در فضا صدای مهیبی می‌دهند/ صاعقه‌هایی را بر شما می‌افکنند (بمبارانتان می‌کنند)/ و بر دشت‌هایتان شعله‌های آتش سوزنده می‌بارند/ می‌خواهند شما را در برکه‌های خون غرق کنند.

حروف مجهورِ «ع، ق، ط، ظ، د» که بر درشتی و فضای موسیقیایی خشن و سخت دلالت دارند (عباس، ۱۹۹۸:۶۰) با تصویری که گوینده قصد دارد، مطابقت می‌کند. حالت کوبندگی، بمباران و صوت ناشی از صدای هواپیما، توأم با شدت تشنگی روزه‌داران را القا می‌کند و نوعی موسیقی درونی به شعر بخشیده‌است که در راستای معناست، چون تکرار، ابزاری از ابزارهای بیان است که شاعران بدان روی می‌آورند تا به شعرشان موسیقی درونی ببخشند. موسیقی درونی که بیانگر تجربه‌های شعری‌شان از خلال پی‌درپی آوردن الفاظ و بازگرداندن آن‌ها در بافت متن بیان می‌شود (هلال، ۱۹۸۰: ۲۳۹)، عاملی در ایجاد اصل تناسب و هماهنگی است. نمونهٔ دیگر در قصیدهٔ «سنابل النار» که حول توصیف آتش و سوزندگی و رنگارنگی پرتو نورش است که شاعر از حروفی که به حرف مطبقه (بسته) مشهورند، استفاده کرده‌است. این حروف، مجموعهٔ حروفِ «ص، ض، ط، ظ» است و دیگر

Archive of SID

www.SID.ir

حروف، باز هستند؛ براساس گفتهٔ عبدالقاهر، بسته از آن جهت که این حروف، صفت قوت و شدت در صوت‌اند (سلوم، ۱۹۸۳: ۱۷). شاعر، با کاربست این حروف، به توصیف بهتر و انتقال معنای توأم با موسیقی کمک می‌کند: «شعاع النار مدّ ساطع الألوان/ غفا فی لجّه أبد و نام زمان/ أصابعه مضت تلمسنی تسقط عن ظهری/ ثقل سلاسل الرّق/ بیاض نار یبهرنی (الملائکه، ۱۹۹۸: ۱۶۰ـ۱۶۱). ترجمه: آتش آن‌چنان شعله کشیده که نورش در همه‌جا پخش می‌شود/ پرتو نورش در قعر ابدیت به خواب رفت و زمانی خوابید/ انگشتانش پشتم را لمس می‌کرد/ و از پشتم سنگینی غل و زنجیرهای بندگی را برمی‌داشت/ نور آتش مرا مبهوت می‌کند.

نازک الملائکه به‌خوبی از کارکرد آواها در ایجاد فضای موسیقایی استفاده کرده و به انتخاب واژه‌هایی دست زده که حروف خاصی در آن به‌کار رفته‌است تا به یاری واج‌ها و واژه‌ها معنا را القا کند. در قصیدهٔ «الماء والبارود» با تکرار صامت‌های «ه، ح» ـ که از حروف مهموسه هستند ـ این مهم را به‌کار بسته‌است: «یا هاجر! الصبی إسماعیل سوف یرتوی/ برحمة من ربه تنطوی/ دموعک المحمومة الحزینة / سیدفق الماء یسقی سیله الغصن الکسیر الملتوی» (همان: ۵۸). ترجمه: ای هاجر! اسماعیل کوچکت سیراب خواهد شد/ با رحمتی از جانب پروردگارش. اشک‌های سوزان و غمناک تو پایان می‌یابد/ آب جاری خواهد شد و جریان آن، شاخهٔ شکسته و پژمرده را (اسماعیل) سیراب می‌کند. تکرار حرف «س» نیز علاوه بر ایجاد موسیقی، با ویژگی رخوت و آرامی که دارد، هم بر پژمردگی و ضعف اسماعیل به‌دلیل تشنگی دلالت دارد و هم جاری شدن آب و گشایش سختی؛ درحقیقت، موسیقی منتهی به معنا می‌شود و به درک مخاطب کمک می‌رساند. گرامون، زبان‌شناس فرانسوی، این ویژگی را هماهنگی القاگر (harmony suggestive) می‌داند. اینکه شاعر برای انتقال مفهوم خود، واژه‌هایی را برگزیند که واج‌های تشکیل‌دهندهٔ آن‌ها با تصاویر ذهنی یا اندیشه‌های وی هماهنگ و متناسب باشد. نیما نیز از کاربرد اصوات در ایجاد موسیقی دورنی غافل نبوده‌است؛ برای مثال: «بانگ بلند دلکش ناقوس/ در خلوت سحر/ بشکافته خرمن خاکستر هوا/ وز هر شکافته با زخمه‌های خود/ دیوارهای سرد سحر را می‌درد» (نیما یوشیج، ۱۳۶۴: ۴۳۶). تکرار حروف «خ، د» باتوجه‌به خصیصهٔ آوایی خشنی که دارند، به تداعی معنا ـ که شکستن سکوت و آرامش سحر است ـ یاری می‌رساند و موسیقی خشنی ایجاد می‌کند؛ تکرار کلمهٔ «شکافته»، به این تداعی بیشتر جلوه می‌دهد. درواقع تکرارهای هنری،

Archive of SID

www.SID.ir

تکرارهایی‌اند که در ساختمان شعر نقش خلاق دارند و با اینکه لازمهٔ تکرار ابتذال است و ابتذال، نفی هنر است، تأثیر گونه‌هایی از تکرار در ترکیب یک اثری هنری، گاه تا بدان پایه است که در مرکز خلاقیت هنری گوینده قرار می‌گیرد (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۵: ۴۰۸).

نمونهٔ دیگری از این نوع تکرار هنری، در قصیدهٔ «با قطار روز و شب» است: «در نهان‌خانهٔ روزان و شبان دلسرد/ سخنانی برجاست/ از نوای دل افسای تن بیماری/ زیر دندانهٔ شب فرتوت هنوز (نیما یوشیج، ۱۳۶۴: ۵۶۷). تکرار حرف «ن، د» براساس همان شدت و درشتی که دارند، به موسیقی متن که در راستای معناست کمک می‌کند و تکرار حرف «س» بر حزن و اندوه ناشی از آن رنج‌ها دلالت دارد؛ همان دردها و حرف‌هایی که در سینه محبوس است و بر فرد گران می‌آید.

سبک این دو شاعر در واج‌آرایی و تکرار واج‌ها، فقط در تکرار صامت‌ها نیست، بلکه برای ایجاد فضای موسیقایی و تناسب با معنا، از مصوت‌ها نیز استفاده می‌کنند. حروف مد بر استعلا و شدت دلالت دارد و دارای صفت قوت و درشتی‌اند.

اکنون به نمونه‌هایی از کشش موسیقایی که با کاربرد مصوت‌ها ایجاد شده‌است و تصویر موردنظر را القا می‌کند، اشاره می‌کنیم: «و ورود أحزانی تعشش فی مدائنها/ تعطر کل زاویة وضلع وبأدمعی/ حدّدتُ أرصفه الشوارع فی الخلیل» (الملائکه، ۱۹۹۸: ۱۲۱). ترجمه: و گل‌های اندوه من در شهرهایش ریشه دوانده و هر گوشه و کنار را عطرآگین می‌کند/ و با اشک‌هایم پیاده‌روهای خیابان الخلیل را مرزبندی کردم (نگریستم). نازک در قصیدهٔ «مرایا الشمس»، از فلسطین و شهرهای آن سخن می‌گوید و در خلال این قصیده قصد دارد از حس درونی خویش پرده برگیرد. او حالت پراکندگی ریشه دواندن و انتشار بوی گل‌ها را در هر گوشه و کناری، و نیز عمق نگریستن خویش را با مصوت «آ، ای، او» بیان می‌کند.

نیما در قصیدهٔ «ناقوس» قصد دارد صدای دینگ و دانگ ناقوس را که انعکاس وسیعی دارد، به تصویر کشد؛ هرچند کل این قصیده، موضوعی اجتماعی دارد؛ ناقوس نماد آزادی و افشاگری است. شاعر با تکرار مصوت «آ، ای، او»، بزرگی و بلندی دامنهٔ صوت ناقوس را نشان می‌دهد و موجب خلق فضای موسیقایی زیبایی می‌شود: «دینگ دانگ... در مسیر بیابان/.../ در گیرودار معرکهٔ عاجز و قوی/ در رهگذار شهوت زشت پلیدها/ در رخنه‌های خلوت و متروک» (نیما یوشیج، ۱۳۶۴: ۴۴۲).

Archive of SID

www.SID.ir

کاربرد مصوت‌ها در شعر هر دو شاعر، بسامد بسیار زیادی دارد. رابطهٔ بین اصوات و معنا چیزی نیست که بتوان آن را نادیده گرفت؛ درحقیقت، صوت، هویت خود را از راه سازش با آنچه تاکنون داشته‌است، کسب می‌کند. تحریکی که پیش‌تر در ذهن صورت گرفته‌است، از میان یک‌رشته هویت‌های ممکنی که کلمه می‌تواند عرضه دارد، گزینش شده که بیشترین تناسب را با آنچه در حال جریان است، داشته باشد. نحوهٔ دریافت صوت کلمه برحسب عاطفه‌ای که وجود دارد، تغییر می‌پذیرد و برحسب معنا نیز تغییر می‌یابد (ریچاردز، ۱۳۷۲: ۱۱۵ـ۱۱۶).

۳ـ۲. تکرار کلمه

تکرار کلمات چیز قراردادی با هدف حشو نیست؛ بلکه برای یک هدف معنایی انجام شده‌است. هر کلمه، قطعه‌ای از وجود یا بخشی از تجربهٔ انسانی است؛ پس هر کلمه‌ای طعم و خصیصهٔ ویژه‌ای دارد که کلمات دیگر آن را ندارند. اگر بین زبان و تجربه پیوندی برقرار شود، برای هر کلمه، نظام منحصربه‌فردی از بقیه ایجاد می‌کند (اسماعیل، ۱۹۷۸: ۱۵۶). تکرار کلمه، سطوح متفاوتی دارد: حرف، اسم، فعل.

۳ـ۲ـ۱. تکرار حرف

تکرار حروف، کاربرد زیادی در شعر عربی دارد و گاهی در ادات ربط، نصب، ندا، حروف و... نمود می‌یابد. حروف دارای خصایص و دلالت‌ها و معانی متفاوتی هستند؛ مثلاً توسع و گسترش دادن چیزی که بدان مقترن می‌گردد، در ضمن بافتی که وارد آن شده‌است. تکرار حروف، جدای از کارکردشان در ایجاد ساختار متن و پیوستگی آن، نقش بیانی و موسیقایی دارند و ایجاد تنوع صوتی و جلب توجه مخاطب می‌کنند. همهٔ این‌ها برای آن است که بر شعریت متن بیفزاید و آفاق جدیدی از برداشت و تفسیر را نمایان سازد (ابومراد، ۲۰۰۳: ۱۱۶). اما در شعر فارسی، قابلیت‌های آن محدود می‌شود.

نازک نیز از حرف «من» در جهت افزایش ادبیت و توسع تعبیر استفاده می‌کند. وی در قصیدهٔ «زنابق صوفیة للرسول» با تکرار حرف، به زیبایی هنرآفرینی کرده‌است: «من أبد الضوء جاء أحمد/ من غابة العطر والعصافیرهلّ أحمد/ عبر عطور قران.../ من عمق أعماق ذکریاتی/ من سنواتی المختبئات/ فی الشجر السرو/ من عطور الخشخاش واللوز وجه أحمد (الملائکه، ۱۹۹۸: ۸۱). ترجمه: احمد (رسول خدا) از ابدیتِ روشنایی آمد/ از جنگل‌های معطر و

Archive of SID

www.SID.ir

گنجشکان پدیدار گشت/ در میان بوهای خوش قرآن.../ از اعماق خاطراتم/ از سال‌های پنهان‌شده‌ام در درخت سرو/ سیمای احمد از عطر خشخاش و شکوفه‌های بادام است.

این کارکرد در شعر نیما نیز تبلور یافته و با هدف گسترش معنا، آن را در شعرش به‌کار گرفته‌است: «هنوز از شب دمی باقی‌ست، می‌خواند در او شبگیر/ و شب‌تاب از نهان‌جایش، به ساحل می‌زند سوسو/ به‌مانند چراغ من که سوسو می‌زند در پنجره‌ی من/ به‌مانند دل من که هنوز از حوصله و از صبر من باقی‌ست در او/ به‌مانند خیال عشق تلخ من که می‌خواند (نیما یوشیج، ۱۳۶۴: ۶۰۴). نیما با تکرار «مانند»، سعی در گسترش مفهوم ذهنی خویش دارد.

۳ـ۲ـ۲. تکرار اسم و فعل

تکرار کلمه، ساده‌ترین نوع تکرار است و بیشترین کاربرد را در بین قالب‌های متفاوت دارد. این مهم را که بسیاری از قدما بدان پرداخته‌اند، تکرار لفظی نامیده‌اند. شاید نخستین قاعده برای این نوع تکرار، آن باشد که لفظ تکرار شود و ارتباط قوی با معنی عام بافتی که در آن واقع شده‌است، داشته باشد، وگرنه فایده‌ای در آن نیست و تکرار، لفظی متکلف است (عاشور، ۲۰۰۴: ۶۰). تکرار کلمه در شعر نازک الملائکه و نیما یوشیج در اشکال مختلفی به‌کار گرفته شده‌است: تکرار آغازین، تکرار پایانی، تکرار پیوسته.

تکرار آغازین آن است که شاعر، اسم یا فعل یا حرفی از حروف معانی را در ابتدای هر سطر شعری یا بعضی از سطور قصیده بیاورد. تکرار می‌تواند به اشکال متفاوتی باشد به‌صورتی‌که در بافت متن به دلالت‌های معینی منجر شود و بدان، تکرار استهلالی نیز می‌گویند. هدف از این نوع، که با فشار و تأکید لغت در ابتدای کلام قرار می‌گیرد و چندین بار به وجوه مشابه یا غیرمشابه تکرار می‌شود، رسیدن به وضعیت شعری معینی است که قائم بر دو سطح اساسی است: موسیقایی و معنایی (عبید، ۲۰۰۱: ۱۸ـ۱۹). هر ساختاری ـ اعم از شعر و داستان ـ یک نقطه گرانیگاه اصلی دارد که نقش مرکزی را بازی می‌کند. دریدا بر لزوم این مرکزگرایی چنین تأکید می‌ورزد: «مفهوم ساختار، حتی در نظریهٔ ساختارگرایی، همواره متضمن پیش‌فرض نوعی مرکزیت معنایی است، به‌طوری‌که این مرکز بر ساختار سیطره دارد» (سلدن و ویدوسون، ۱۳۸۰: ۱۸۳). بنابراین، تکرار تأثیر بسزایی در انسجام و حفظ شکل ذهنی شعر دارد و آشکار است که هستهٔ مرکزی، اغلب در همین واحدهای تکرارشونده تجلی می‌یابد.

Archive of SID

www.SID.ir

در قصیدهٔ «الماء والبارود» که در زمان گیر افتادن سربازان روزه‌دار مصری در صحرای سینا سروده شده، مرکزیت با تشنگی و عطش است که بـا بـه‌کـاربردن داسـتان حضـرت هاجر(س) و حضرت اسماعیل(ع) و ایجاد توازن بین این دو واقعه که هر دو به سیراب شـدن تشنگان منجر می‌شود، تصویرسازی زیبایی انجام می‌دهد و با تکرار واژهٔ «اسماعیل» حالت عطش را که درحقیقت مرکزیت دارد، بیان می‌کند: «تقطّرُ الریاح حباً فی شفا الطفل إسماعیل/ تلمس خدیه بعطر نسمة بلیل/ و تسکب الحیـاة و الخضـرة فـی کیانـه النحیـل/ و قالـت الریـاحُ: إسماعیل!/ فردد البیت العتیق تحت حـر الشـمس اسـماعیل!/ إنحنـت السـماء قوسـاً ازرقـاً یلـثم إسماعیل.../ یا رب! إسق طفلی الظمان کاس ماء/ إسق صغیری إسق اسماعیل/ یوشک أن یموت اسماعیل» (الملائکه، ۱۹۹۸: ۶۱ـ۶۲). ترجمه: بادها عشق و محبتی را بر لبان اسماعیل می‌چکاننـد/ و گونه‌هایش را با عطر نسیم نمناک لمس می‌کنند/ و زندگی و نشاط را در وجود لاغرش جـاری می‌سازند/ بادها گفتند اسماعیل!/ خانهٔ کعبه در زیر گرمای خورشید پاسخ داد اسـماعیل!/ آسـمان بسان رنگین‌کمانی نیلی خم شد تا اسماعیل را ببوسد.../ پروردگارا! کودک تشنه‌ام را جـامی از آب بنوشان/ طفل کوچکم، اسماعیل، را سیراب کن/ نزدیک است که اسماعیل جان دهد.

رسیدن به کانون و مرکزیت معنایی در شعر معاصر، با گذر از مسیر ساختمان زبـانی و شعری و همچنین مایه‌های تکرارشونده، میسر خواهد بود. یکی از تئوری‌های شعر معاصر، مرکزیت‌گرایی در تشکیل کانون معنایی شعر است. نیما بیشتر در قصاید بلند خود از تکرار در جهت مرکزیت‌بخشی معنایی مدد می‌جوید. وی در قصیدهٔ «سوی شهر خاموش» به‌قصد ایجاد مرکزیت معنایی، واژه‌های «شهر» و «بیهده» را در قصیده‌اش تکرار مـی‌کنـد: «شـهر دیری‌ست که رفته‌ست به خواب/ و از او نیست که نیست نفسی نیز آوا/ مانده با مقصد متـروکش او/ مرده را می‌ماند/ که در او نیست که نیست/ .../ شهر را دربندان بر عبـث در بسـته/ پاسـبانش بیهوده به چشمان مهیب/ بر فراز بارو، خفتگان را دارند/ خستهٔ بیم و نهیب/ بیهده روشن فانوس/ بیهده مشتی حیران/ بیهده پاری مأیوس (نیما یوشیج، ۱۳۶۴: ۵۷۳).

گاهی تکرار، جنبهٔ تفسیری می‌یابد و در جایگاهِ ابزاری برای تبیین و توضیح بیشـتر و روشن شدن مقصود شاعر به کار می‌رود. گویی شاعر قصد توضیح و جا انـداختن مطلبـی برای خواننده دارد که با تکرار واژه و یا عبارات، به این هدف دست می‌یابد. در این سطور، قصد توضیح محبوبهٔ خویش، رسول اکرم(ص)، را دارد: «وجه حبیبی اکبر مـن لانهایـة البحـر/ من مداهُ، یسد أقطاره الزرق/ یطوی طیوره، موجَه/ واه وجـه حبیبـی زنـابق، أکـؤس، میـاه/ وجـه

Archive of SID

www.SID.ir

حبیبی واللانهایات عالم واحد لیس یشطرُ أو یتجزّا» (الملائکه، ۱۹۹۸: ۷۲). ترجمه: سیمای محبوبهٔ من از بیکران دریا بزرگ‌تر است/ درحالی‌که دریا به‌سبب گستردگی‌اش پایانی ندارد/ رنگ آبی، اطرافش را مسدود می‌کند (در نظر)/ پرندگان، امواجش را درهم می‌پیچند/ شگفتا سیمای محبوبهٔ من که سوسن‌ها، جام‌ها، آب‌هاست/ سیمای محبوبهٔ من، با بی‌نهایت جهان یکی است، تقسیم نمی‌گردد و پراکنده نمی‌شود.

نیما نیز با تکرار آغازین واژهٔ «شب»، قصد تفسیر و روشن شدن وصف خود را از فضایی دارد که تصور کرده‌است: «شب به ساحل چو نشیند پی کین/ همه چیز است به غم بنشسته/ سر فروبرده‌به‌جیب است «کراد»/ .../ شب دریده به دو چشم آن مطرود/ در سیاهی نگاهش همه غرق/ .../کی ولیکن گوید از در دیگر این روز سپید درنمی‌آید/ شب کسی یاوه به ره می‌پوید/ شب عبث کینه به دل می‌جوید (نیما یوشیج، ۱۳۶۴: ۴۳۵).

تکرار همنشینی کلمات نیز شیوهٔ دیگری در کاربرد این پدیدهٔ زبانی در شعر نازک الملائکه است. همنشینی، وجهی از وجوه بدیعیات است؛ بدین‌صورت که در بیت، دو لفظ تکرار شود که هریک در مجاورت هم یا نزدیک یکدیگر قرار گیرند، بدون آنکه یکی بیهوده و زائد باشد (عبدالمطلب، ۱۹۸۴ :۳۱). در اینجا، نازک قصد نمایش دادن زمان‌های گذشته و دور و دراز را دارد و با به‌کارگیری مصوت «آ» در «اعیاد»، به‌خوبی آن را تبیین می‌کند: «تتهاوی الازمنة المبهورة منتشرات فی اعیاد اعیاد اعیاد اعیاد/ یا وجه حبیبتی فی الابعاد یا ضوئی الاخضر» (الملائکه، ۱۹۹۸: ۲۰۸). ترجمه: زمان‌های خسته با پراکندگی در عیدها، عیدها، عیدها، عیدها سقوط می‌کنند/ ای سیمای محبوبهٔ من در دوردست‌ها!/ ای نور سبزمن.

این نوع تکرار همنشینی، با این‌گونه ساختار در شعر نیما نمود ندارد.

۳ـ۳. تکرار عبارت و مقطع

در بررسی سبک تکرار نازک الملائکه، تکرار بیت و مقطع وجود ندارد، اما از تکرار عبارت در قصاید بهره برده‌است که براساس تناسب با دورن‌مایه و محتوای معنایی شعر بیان شده و بر مرکزیت و تفسیر و تبیین و توسع معنا تکیه دارد؛ به یک نمونه از توسع معنا اشاره می‌کنیم: «حمرة ذلک الجمر دمٌ یجری/ بلون الغضب النازف من جرح فلسطین/ حمرة ذلک الجمر وردة قانیات من حدائق دیر یاسین/ مغمسة الشذی فی جرح مطعون/ وحمرة ذلک الجمرة/ کمثل سهولنا الدامیة الخَصر/ ومثل حقولنا المحلولة الشعر» (الملائکه، ۱۹۹۸: ۱۵۵). ترجمه: سرخی آن اخگر بسان خونی است که جاری می‌شود/ به رنگ خشم خونین از زخم فلسطین است/

Archive of SID

www.SID.ir

سرخی آن اخگر آتش، گل سرخ‌فامی است از بوستان دیر یاسین/ گلی آکنده از بوی خوش در زخم طاعون‌زدگان/ سرخی آن اخگر آتش، چون دامنهٔ خونین دشت‌های ماست/ و بسان کشتزارهای ما ژولیده‌موی است. نازک در این قصیده که از ابتدا به وصف آتش پرداخته‌است، با به‌کارگیری آرایهٔ تکرار، به توسع معنا می‌پردازد و معانی جدیدی را پیش روی مخاطب قرار می‌دهد.

وحدت لحن، کلیت شعر را حفظ می‌کند. شاعر با کمک تکرار، ساختار کلی شعر را در جهت اندیشه‌ای واحد قرار می‌دهد و افکار و عواطف خود را با محوریت تکرار سازمان‌دهی می‌کند؛ برای نمونه، تکرار عبارت «لله اکبر» در سراسر قصیدهٔ «الماء والبارود» فضای موسیقایی خاصی ایجاد کرده و مقصود و تصویر اصلی شعر را ـ که فضای لحظهٔ اذان و باز کردن روزه است ـ حفظ می‌کند و با فضای کلی حاکم بر قصیده تناسب دارد. وی با تکرار عبارت «لله اکبر» از پراکندگی معنا جلوگیری می‌کند و بافت شعر را در یک راستا قرار می‌دهد: «لله اکبر لله اکبر هتافة الأذان/ فی سیناء تبحر/ من موجها تسیل فی الصحرا أنهر/ لله اکبر نداء رحمة ید تستر به الرمال/ .../ لله اکبر یا صائمون! أفطروا/ من شفة المؤذن الخاشع یهمی المطر.../ لله اکبر علی شفاههم غناء بنورها، سبرها یزحزحون قلعة الشماء» (الملائکه، ۱۹۹۸: ۴۵). ترجمه: لله اکبر، لله اکبر آوای اذان است/ در صحرای سینا موج می‌زند/ از امواج آن در صحرای سینا رودهایی روان می‌شود/ لله اکبر بانگ رحمتی است بسان شبنمی که شنزارها آن را می‌نوشند / .../ لله اکبر، ای روزه‌داران! روزه خود را بازکنید / از لب مؤذن فروتن، باران جاری می‌شود/ .../ فریاد لله اکبر بر لبانشان بسان نغمه‌ای است/ با نور و راز (این ذکر)، قلعهٔ بلند و برافراشته را به لرزه درمی‌آورند.

تکرار در سطح عبارت در شعر نیما، بالاترین سطح کارکرد این اسلوب را به خود اختصاص داده‌است و در میان قصاید شعری‌اش، از تکرار یک مقطع یا بیت نیز استفاده می‌کند؛ برای نمونه، با تکرار عبارت «تو را من چشم در راهم» بر مرکزیت معنایی که همان انتظار است، در کنار موسیقی تکیه دارد: «تو را من چشم در راهم شباهنگام/ که می‌گیرند در شاخ تلاجن سایه‌ها رنگ سیاهی/ وزآن دل‌خستگانت راست اندوهی فراهم/ تو را من چشم در راهم شباهنگام/ در آن دم که بر جا دره‌ها چون مرده‌ماران خفتگان‌اند.../ تو را من چشم در راهم» (نیما یوشیج، ۱۳۶۴: ۶۳۳).

Archive of SID

www.SID.ir

گاهی نیز با هدف القای حس درونی، از تکرار استفاده می‌کنیم. تکرار از قوی‌ترین عوامل تأثیر است و بهترین وسیله برای این است که عقیده یا فکری را به کسی القا کرد (علی‌پور، ۱۳۷۸: ۸۹). نیما برای القای احساس تنهایی و انتظارش به مخاطب، از تکرار استفادهٔ بسیار کرده‌است: «شب همه شب شکسته خواب به چشمم/ گوش به زنگ کاروانستم/ با صدای نیم‌زنده ز دور/ همعنان گشته همزبان هستم/ جاده اما ز همه‌کس خالی‌ست/ ریخته بر سر آوار آوار/ این منم مانده به زندان شب تیره که باز/ شب همه شب گوش به زنگ کاروانستم» (نیما، ۱۳۶۴: ۶۳۳).

براساس گفتهٔ نازک الملائکه در کتاب *قضایا الشعر المعاصر*، قاعدهٔ اولیهٔ تکرار، آن است که لفظ تکرارشده، ارتباط قوی با معنای کلی داشته باشد وگرنه متکلف است و راهی برای پذیرش آن نیست. تکرار، اصرار و تأکیدی است بر وجه مهم در عبارت، که شاعر بدان بیشتر از غیر آن توجه می‌کند و دست بر نقطهٔ حساس متن می‌گذارد و از اهتمام متکلم به آن پرده برمی‌دارد. تکرار، تابع مجموعه‌ای از قوانین پوشیدهٔ متن باید باشد که یکی از آن‌ها توازن است و در هر عبارتی، طبیعتاً نوعی از توازن پوشیده و دقیق وجود دارد که شایسته است شاعر بر آن محافظت کند (نازک الملائکه، ۱۹۷۴: ۲۶۶ـ۲۶۷).

۴. نتیجه

تکرار، نوعی کارکرد زبانی و ادبی است که در ادبیات و به‌خصوص در شعر، نقش بسزایی دارد و از عوامل مؤثر در اصول زیبایی‌شناسی همچون انسجام و تناسب و تقویت و تأکید است. تکرار در شعر معاصر فارسی و عربی، بسامد زیادی دارد، به‌خصوص در شعر نازک الملائکه در سطوح مختلف زبانی با رعایت اصول زیبایی‌شناسی و معناشناسی و با تکیه بر تجربهٔ شاعری که در راستای آفرینش ادبی است، سطح کمیّ و کیفی زیادی دارد، اما نیما در به‌کارگیری این کارکرد زبانی، به پای نازک الملائکه نمی‌رسد. شاخصه‌های سبکی تکرار در شعر نازک الملائکه و نیما یوشیج، کارکردهای معنایی متعددی دارد؛ نازک الملائکه با به‌کارگیری آن، قلمرو پهناوری از خلاقیت هنری ایجاد کرده و از همهٔ شیوه‌ها و شگردهای تکرار برای آفرینش موسیقی و آرایش مظاهر سخن خویش بهره جسته‌است، درحالی‌که نیما در آفرینش اثر ادبی خویش، به قابلیت‌های زیبایی‌شناسی این مهم، توجه کمتری دارد. تکرار به‌طورکلی در شعر نازک الملائکه و نیما، براساس دو اصل موسیقایی و

Archive of SID

www.SID.ir

معنایی استوار است و از عناصر سبک‌ساز در شعر این دو شاعر محسوب می‌شود. نازک الملائکه و نیما از صنعت تکرار واج‌ها (واج‌آرایی) برای ایجاد موسیقی درونی با تکیه بر اصل هویت اصوات و معنا استفاده کرده‌اند. در بررسی سبک تکرار نازک الملائکه، تکرار بیت و مقطع وجود ندارد، اما از تکرار عبارت در قصاید بهره برده که براساس تناسب با دورن‌مایه و محتوای معنایی شعر بیان شده‌است. همچنین مرکزیت معنا، توسع معنایی، تفسیر و تبیین مضمون، ایجاد معنای جدید، وحدت لحن و اندیشه، القای حس درونی، از جلوه‌های معناشناسی تکرار در شعر این دو شاعر است.

منابع

اسماعیل، عزالدین (۱۹۷۸)، *الشعر العربی المعاصر (ظواهره و قضایاه الفنیه)*، لبنان، دارالفکر العربی.

ابن‌منظور، محمد بن مکرم (۱۴۱۴)، *لسان العرب*، المجلد الخامس، الطبعة الثالثه، بیروت، دارالصار.

ابن‌معصوم، علی صدرالدین (۱۹۶۹)، *انوار الربیع فی الأنواع البدیع*، تحقیق شاکر هادی شکر، المجلد الخامس، الطبعة الاولی، نجف، مطبعة النعمان.

ابومراد، فتحی محمود یوسف (۲۰۰۳)، *شعر امل دنقل (دراسه اسلوبیه)*، الطبعة الاولی، اردن، عالم الکتب الحدیث.

بدوی، احمد احمد (۱۹۹۶)، *اسس النقد فی الادب عند العرب*، القاهره، دارالنهضه مصر للطباعة والنشر.

الجاحظ، عمرو بن بحر (۱۹۹۸)، *البیان و التبیین*، المجلد الاول، الطبعة الاولی، بیروت، دارالکتب العلمیه.

رجایی، نجمه، (۱۳۷۸)، *آشنایی با نقد معاصر عربی*، چاپ اول، مشهد، دانشگاه فردوسی.

ریچارد، هارلند (۱۳۸۲)، *درآمدی بر نظریهٔ ادبی؛ از افلاطون تا بارت*، ترجمهٔ علی معصومی و شاپور جورکش، چاپ اول، تهران، چشمه.

ریچاردز، آی.ا. (۱۳۷۲)، *اصول نقد ادبی*، ترجمهٔ سعید حمیدیان، چاپ اول، تهران، علمی.

سلدن، رامان و پیتر ویدوسون (۱۳۸۰)، *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران، آگاه.

سلوم، تامر (۱۹۸۳)، *نظریه اللغة و الجمال فی النقد العربی*، الطبعة الاولی، سوریه، دارالحور.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۵)، *موسیقی شعر*، چاپ دوم، تهران، آگاه.

عاشور، فهد ناصر (۲۰۰۴)، *التکرار فی شعر محمود درویش*، الطبعة الاولی، اردن، المؤسسة العربیة للدراسات والنشر.

عباس، احسان (۱۹۹۸)، *خصائص الحروف ومعانیها*، دمشق، اتحاد کتاب العرب.

عبید، محمد صابر (۲۰۰۱)، *القصیده العربیة الحدیثة من البنیة الدلالیة الی البنیة الإیقاعیة*، دمشق، اتحاد الکتاب العرب.

عبدالمطلب، محمد (۱۹۸۴)، *البلاغة والاسلوبیة*، الطبعة الاولی، مصر، الهیئة المصریة للکتاب.

علی‌پور، مصطفی (۱۳۷۸)، *ساختار زبان شعر امروز*، تهران، فردوس.

Archive of SID

www.SID.ir

غریب، رز (۱۳۷۸)، *نقد بر مبنای زیبایی‌شناسی*، ترجمهٔ نجمه رجایی، مشهد، دانشگاه فردوسی.
الغرفی، حسن (۲۰۰۱)، *حرکیة الایقاع فی الشعر العربی المعاصر*، المغرب، افریقیا الشرق.
قویمی، مهوش (۱۳۸۳)، *آوا و القا (رهیافتی به شعر اخوان ثالث)*، چاپ اول، تهران، هرمس.
الملائکه، نازک (۱۹۷۴)، *قضایا الشعر المعاصر*، الطبعة الثالثة، قاهره، مکتبة النهضة.
ـــــــ (۱۹۹۸)، *یغیّر الوانه البحر*، قاهره، آفاق الکتابه.
المجدی، وهب و کامل المهندس (۱۹۸۴)، *معجم المصطلحات العربیة فی اللغة والأدب*، الطبعة الثانیة، بیروت، مکتبة لبنان.
نیما یوشیج (۱۳۶۴)، *مجموعه آثار نیما یوشیج*، به کوشش سیروس طاهباز، چاپ اول، تهران، ناشر.
الورقی، سعید (۱۹۸۴)، *لغة الشعر العربی الحدیث*، الطبعة الثالثة، بیروت، دارالنهضة العربیة.
هلال، ماهر مهدی (۱۹۸۰)، *جرس الألفاظ و دلالتها فی البحث البلاغی والنقدی عند العرب*، الطبعة الاولی، بغداد، دارالحریة.

Archive of SID

www.SID.ir