فصلنامه پژوهش‌های ادبی و بلاغی، سال چهارم، شماره۱۳، زمستان ۱۳۹۴، صفحات ۴۲-۲۰

نگاهی زیباشناختی به ساختار آوایی شعر محمدرضا شفیعی کدکنی

(بررسی مجموعه شعر هزاره دوم آهوی کوهی)

مسعود روحانی[۱]

تاریخ دریافت: ۱۳۹٤/۸/۳۰ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۲/۲۰

چکیده

ساخت‌گرایان بر این باورند که اساس شعر، ساختار آن است و ساختار، به مجموعهٔ ارتباط متقابل اجزا و عناصر تشکیل-دهندهٔ یک کل تلقی می‌شود. یکی از ساختارهای عمده زبان ادبی که از دیرباز مطرح بوده و در دوره شکوفایی نقد ادبی جدید در ادبیات غرب مورد توجه قرار گرفته است، ساختار آوایی است؛ هدف شعر چیزی نیست مگر همنوایی و هماهنگی میان عناصر شعری و یکی از راه‌های ایجاد این همگونی و همسنگی، ساختار آوایی شعر است. این جستار به بررسی ساختار آوایی (روساخت) و دسته‌بندی دقیق روش-های تشکیل‌دهندهٔ این ساختار در شعر محمدرضا شفیعی کدکنی (م. سرشک) پرداخته و به آرایه‌هایی که در شکل‌گیری ساختار آوایی نقش داشته‌اند، اشاره کرده است. شفیعی کدکنی یکی از شاعران معاصر است که اشعاری در قالب‌های کلاسیک و نیمایی دارد. دفتر «هزاره دوم آهوی کوهی» بیانگر آن است که او با استفاده از امکانات متعدد زبانی، توانسته جنبهٔ موسیقایی شعرش را تقویت کند. ساخت آوایی که در سه سطح توازن آوایی، توازن واژگانی و توازن نحوی رخ می‌دهد، در شعر شفیعی بسیار مورد توجه است. کاربرد آرایه‌های گوناگون زبانی مانند انواع روش‌های تکرار، تسجیع و تجنیس و استفاده از عناصر ایجاد موسیقی (بیرونی، درونی و کناری) بر زیبایی ساختار آوایی شعر شفیعی کدکنی افزوده است. وی با نگاهی ویژه به امکانات اجزای مختلف تشکیل‌دهندهٔ کلام – از واج تا جمله– جنبهٔ زیبایی‌شناسیک و هنری شعرش را برجسته کرده است.

کلیدواژه‌ها: زیبایی‌شناسی، ساختار آوایی، توازن، محمدرضا شفیعی کدکنی.

۱. دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران.
پست الکترونیک: ruhani46@yahoo.com

Aesthetic Look to the Phonetic Structure of the Poem, Mohammad Reza Shafiee Kadkani

M. Rouhani[1]

Abstract

Structuralists believe that The basis of poem is structure and structure Considered to be a set of interrelated elements Constituting a total. One of the major structures of literary language Has long been And prosperity in the new literary criticism in the literature about the West has been considered, is phonetic structure. In other words, The new structural studies, Superstructure is of more importance. In this study to investigate the superstructure (phonetic structure) and the exact classification of all methods of forming the structure of the poem deals with Mohammad Reza Shafiee Kadkani and Mentioned to Literary industry that have a role in shaping the phonetic structure. shafiee is one of contemporary poets that has Classical and nimaee form of poems. the colection Hezare dovom ahooye koohi is indicated that he use the Multiple language capabilities could be strengthened The musical aspect of poetry. The phonetic construction of three levels: phonetic balance, Lexical balance and syntax balance is very interesting in Shafiee poetry. application in various industries such as types of repeat procedures, Rhyme, Pun and using the elements of music (Outer, inner, aside ...) has added a beautiful of phonetic structure shafiee kadkani's poem. He looks at the special features of different components forming the word –Phoneme to sentence- has outstanding aesthetic and artistic beauty of the poetry.

Key words: Aesthetic, phonetic structure, balance, MohammadReza Shafiee Kadkani.

1. Associate Professor Persian Language & Literature, of Mazandaran University.

مقدمه

شعر یکی از اقسام هنر است و زیبایی لازمهٔ هنر. بنابراین شعر ارتباط تنگاتنگی با زیبایی دارد و قابل بررسی از جهت زیبایی‌شناسی است. الن پو[1] در این‌باره می‌نویسد: «شاعر با نیک و بد و یا حقیقی بودن کاری ندارد. سروکارش فقط با زیبایی است. وظیفهٔ نخستین او رسیدن به زیبایی برین است که زیبایی این جهانی، جلوه‌ای از آن است». (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۲۰) اما زیبایی‌شناسی شعر کار چندان ساده‌ای نیست و شاید بتوان اذعان داشت درباره عوامل مؤثر در زیبایی یک شعر، نظر دقیق و ثابتی ارائه نشده است، زیرا «نمی‌توان برای فهم زیبایی قائل به همان ابزار مفهومی‌ای شد که در ادراک علمی کارایی دارد». (احمدی،۱۳۸۰: ٢٤) از سوی دیگر، سلیقه‌های شخصی، عقاید مکتبی- فلسفی، فرهنگ ملی و جایگاه تاریخی هر شخص و گروهی در راه شناخت و تعیین ارکان زیبایی بسیار مؤثر و موجب بروز اختلاف در بین مدعیان زیبایی‌شناسی است. بنابراین، هر یک از محققان فراخور سلیقه و نگرش خود عواملی را به زیبایی شعر نسبت داده‌اند. البته در راستای ارزیابی دقیق‌تر شعر از منظر زیبایی‌شناسی، برخی از محققان معتقدند که می‌توانیم هر عنصری را در شعر فقط به این عنوان که آیا توانسته شعر را در رسیدن به هدف اصلی‌اش کمک کند، ارزیابی کنیم. همچنین می‌توانیم در مورد کل شعر از این نظر که آیا این عناصر دست به دست هم داده و یک مجموعه کامل را تشکیل داده‌اند یا نه؟ قضاوت نماییم». (پرین، ۱۳۷۳: ۱۰۳) کالریج[2] نیز بر همین مبنا، زیبایی شعر را محصول زیبایی قسمت‌های گوناگون آن دانسته است. (دیچز، ۱۳۷۳: ۱۷۳) بنابراین، می‌توان گفت همان‌گونه که زیبایی حاصل از یک معماری، مجموعه زیبایی بخش‌های گوناگون آن است، زیبایی شعر هم حاصل زیبایی واحدهای ساختاری آن اعم از روساخت و ژرف‌ساخت است. واحدهای ساختاری شعر در بخش روساخت آن، عبارت از زبان (آواها، واژگان و صورت‌های نحوی)، موسیقی (بیرونی، درونی، کناری و معنوی) و صورخیال است و در بخش ژرف‌ساخت، شامل عاطفه، اندیشه و موضوع (معنی) است. (صهبا، ١٣٨٤: ۹۳)

در این جستار تلاش شده است ساختار آوایی شعر محمدرضا شفیعی‌کدکنی- به عنوان یکی از شاعران برجسته دوره معاصر- مورد بررسی همه‌جانبه قرار گیرد و زیبایی‌های حاصل از تکنیک‌ها و ظرافت‌های به‌کار گرفته شده از سوی شاعر در ساختار واک‌ها، هجاها، واژگان و جملات که عمده اجزای تشکیل‌دهندهٔ روساخت شعر به حساب می‌آیند، نشان داده شود. شفیعی یکی از شاعران معاصر است که به مباحث فرمالیستی روی خوش نشان داد. وی به‌رغم اینکه در آثار نخستین خود مانند *صور خیال در شعر فارسی* و مقدمه کتاب *گزیده غزلیات شمس* اذعان داشته که «شعر گره‌خوردگی عاطفه و تخیل است که در زبانی آهنگین شکل گرفته

1. Allen Poe

2. Coleridge

باشد» (شفیعی، ۱۳٦۵: ۱۵) در کتاب *موسیقی شعر* دیدگاه متفاوتی را بروز می‌دهد و می‌نویسد: «ممکن است فردا یا همین امروز عصر، عقیدهٔ دیگری داشته باشم ولی در این لحظه با اطمینان خاطر می‌توانم بگویم: شعر حادثه‌ای است که در زبان روی می‌دهد». (شفیعی کدکنی،۱۳۸۰: ۳). سخن دکتر شفیعی در واقع همان نظر فرمالیست‌هاست که ادبیات را نوعی کاربرد ویژهٔ زبان می‌دانستند که با انحراف از زبان عملی و در هم ریختن آن متمایز می‌گردد. (محمدیان، ۱۳۸۸: ۱۰۹) ایشان آشکارا از فرمالیسم جانبداری می‌کند. به نظر او فرمالیسم یعنی اهمیت دادن به صورت و ساخت و هنر. فرمالیست‌ها بیشترین توجه خود را بر جنبه موسیقیایی شعر متمرکز می‌کردند. شفیعی نیز معتقد است که شعر چیزی نیست جز به موسیقی رساندن کلام. اما اصطلاح موسیقی را محدود به قلمرو اصوات نمی‌داند بلکه هر نوع تناظر و تقابل و تضاد و نسبت فاضلی را وارد در عرصه موسیقی می‌کند. (همان: ۱۱۱-۱۱۰)

محمدرضا شفیعی کدکنی دارای دو مجموعه شعر به نام‌های *هزاره دوم آهوی کوهی* و *آیینه‌ای برای صداهاست* که در این مقاله به *هزاره دوم آهوی کوهی* توجه شده است. در زمینهٔ زیبایی‌شناسی ساختار آوایی شعر شفیعی کار مستقلی صورت نگرفته است. هرچند در لابه‌لای بررسی اشعار وی، اشاراتی به عناصر آوایی مؤثر در شعرش شده اما به صورت دقیق و ساختارمند به این مقوله پرداخته نشده است. البته پژوهش‌های زیبایی‌شناسانه دربارهٔ برخی دیگر از شاعران صورت گرفته که از آن جمله می‌توان به این موارد اشاره کرد: «تحلیل تحول آرایه‌های زیبایی‌شناختی در شعر معاصر»، «تحلیل زبانی اشعار فرخی یزدی بر اساس نظریه زیبایی‌شناسی انتقادی» و «زیبایی‌شناسی شعر خیام» و... . در این مقاله از تحلیل محتوا و روش کتابخانه‌ای استفاده شده است. برای تعیین جایگاه ساختار آوایی در زیبایی شعر شفیعی، به تدقیق در اشعار وی پرداخته و تجزیه و تحلیل ساخت آوایی، تکرارها (در سطح واک، هجا و...) و موسیقی شعرش در مجموعه هزاره دوم آهوی کوهی را پیش چشم داشته‌ایم.

قبل از وارد شدن به بحث ساختار آوایی، لازم است اشاره شود که این ساختار حاصل کدام روش تشخص زبانی است؛ یکی از روش‌های تشخص‌بخشی در آفرینش هنری، آشنایی‌زدایی[3] است که از اساسی‌ترین مفاهیم مطرح در نظریهٔ فرمالیست‌های روس است. «این اصطلاح، تمامی شگردهایی را دربرمی‌گیرد که زبان شعر را با زبان نثر طبیعی و هنجار، بیگانه می‌کند و با عادت‌های زبانی مخاطبان مخالفت می‌نماید و در همهٔ آثار ادبی، نوعی تغییر و دگرگونی ایجاد می‌کند». (علوی‌مقدم، ۱۳۷۷: ۱۰۷) آشنایی‌زدایی اصطلاحی است که نخستین بار شکلوفسکی[4]، منتقد روسی در نقد ادبی به کار برد و بعدها

3. De-familiarization
4. Shoklovsky

مورد توجه دیگر منتقدان فرمالیست و ساختارگرا مانند یاکوبسن[۵]، تینیانوف[۶] و... قرار گرفت و موکارفسکی[۷]، اصطلاح «برجسته‌سازی» یا فورگراندینگ را در این معنی به کار برد. برجسته‌سازی عبارت است از به‌کارگیری عناصر زبان به گونه‌ای که شیوهٔ بیان جلب نظر کند و غیرمتعارف باشد. برجسته‌سازی انحراف از زبان معیار است و آن هنگامی حاصل می‌شود که یک عنصر زبانی برخلاف معمول به کار رود و توجه مخاطبان را به خود جلب نماید. از نظر لیچ برجسته‌سازی به دو شکل امکان‌پذیر است: نخست آنکه در قواعد حاکم بر زبان خودکار انحراف صورت پذیرد و دوم آنکه قواعدی بر قواعد حاکم بر زبان خودکار افزوده شود. بدین ترتیب برجسته‌سازی از طریق دو شیوهٔ «هنجارگریزی» و «قاعده‌افزایی» تجلی خواهد یافت. (صفوی، ۱۳۸۳: ٤۳) هنجارگریزی، گریز از قواعد حاکم بر زبان هنجار و عدم مطابقت و هماهنگی معانی با زبان متعارف است (انوشه، ۱۳۷٦: ۱٤٤٥) و انواع مختلف آن عبارت‌اند از: آوایی، باستان‌گرایی، سبکی، گویشی، معنایی، نوشتاری، واژگانی و... .(صفوی، ۱۳۸۳: ۵۵–٤۲). قاعده‌افزایی، افزودن قواعدی بر قواعد زبان هنجار است، می‌توان گفت فرآیند قاعده افزایی چیزی نیست جز توازنی که از طریق تکرار به وجود می‌آید. بدین معنا که تکرار آواها، واژه‌ها و ساخت‌های دستوری توازنی پدید می‌آورد که سبب به وجود آمدن نوعی از موسیقی می‌شود و به این ترتیب بر لذّت خواننده و تأثیر شعر می‌افزاید. آنچه که در این مقاله نیز مد نظر است، همین قاعده‌افزایی است که به گونه‌های توازن آوایی، توازن نحوی (دستوری) و توازن واژگانی دیده می‌شود و در ساختار آوایی کلام شاعر تأثیر می‌گذارد.

ساختار آوایی

ساختار آوایی[۸] ساختاری است شامل تزیینات بدیعی یا به تعبیری عناصر زیبایی متن که در آن به روساخت اثر بیشتر توجه می‌شود. این ساختار از طریق تکرار کلامی و مطابق قواعد و الگوهای خاص زبانی شکل می‌گیرد. ساختار آوایی یکی از ساختارهای عمده زبان ادبی است که از دیرباز در بلاغت اسلامی مطرح بوده و در دوره شکوفایی نقد ادبی جدید، در ادبیات غرب نیز مورد توجه بسیار قرار گرفته است. به طور کلی از میان منتقدان بلاغت اسلامی، عبدالقادر جرجانی و از میان منتقدان غرب یاکوبسن و لوی استروس[۹] اساس «تئوری زیباشناسی» و تحلیل «ساختار آوایی» خود را بر پایه نظم استوار کرده و بر این باورند که زیبایی یک واژه در بافت و مجموعه ترکیب کلام احساس می‌شود. (آقاحسینی و زارع، ۱۳۹۰: ۱۰۲)

«ساختار آوا» براساس دیدگاه نظریه‌پردازانی چون توماشفسکی[۱۰]، ساختاریست که یکسره براساس بافت آوایی خود نظم گرفته

5. Jacobson
6. Tinianov
7. Mukarovsky
8. Phonetic Structure
9. LeviStrauss
10. Tomashovsky

است (احمدی، ۱۳۸۵: ٦۰) و شامل هرگونه تناسب و توازن صوری است که از طریق کلامی و مطابق قواعد و الگوهای خاص زبانی شکل گرفته باشد. در میان فلاسفه، هگل[11] اعتقادی به زیبایی زبان (روساخت) شعر ندارد او لایهٔ آوایی شعر را کم اهمیت جلوه می‌دهد و آن را عارضهٔ ظاهری و تصادفی شعر می‌خواند و بر آن است که سطح زیبایی‌شناختی ادبیات، زبان نیست. (ولک، ۱۳۷۹: ۳۷٦) در حالی که برخی دیگر مانند کروچه[12] و فوسلر[13] معتقدند شعر زیبایی-آفرینی با زبان است؛ «زبان جنبه هنری و خلاق دارد و با سبک و زیبایی عجین است. به نظر «فوسلر»، زبان نوعی هنر و خلاقیت است و می-توان در زبان به جست‌وجوی سبک و زیبایی رفت». (شمیسا، ۱۳۷۸: ۱۲۰) آواهای شعر علاوه بر نقشی که در زیبایی موسیقایی شعر دارند گاه هماهنگ با سایر ارکان شعر، خود القاکنندهٔ معنا و بدون توجه به معنی آشکار واژه‌ها، تصویرساز و زیبایی‌آفرین و بیانگر عواطف هستند. (صهبا، ۱۳۸٤: ۹٤) ساختار آوا را براساس سلسله مراتب تحلیل ساخت آوایی زبان می‌توان در سه سطح «توازن آوایی»، «توازن واژگانی» و «توازن نحوی» طبقه‌بندی کرد.

۱. توازن آوایی

توازن آوایی گونه‌ای از توازن کلامی است که از تکرار آواها پدید می‌آید و بر بار موسیقایی شعر می‌افزاید. چنان‌که در نمودار مربوط به آن خواهد آمد، این‌گونه از توازن به دو بخش کمی و کیفی تقسیم می‌شود. توازن آوایی کمی، سازنده وزن شعر است و توازن آوایی کیفی، شیوه‌هایی از تکرار آواهاست که واج‌آرایی را پدید می‌آورد. اهمیت جنبه آوایی واژه در یک شعر، اگر بیش از جنبه معنایی آن نباشد کمتر از آن نیست. از نظر شاعر یکایک واج‌های هر واژه حائز اهمیت است؛ کوتاهی و بلندی واژه‌ها، تعداد هجاهای هر واژه، روانی یا دشواری تلفظ و دیگر ویژگی‌های آوایی واژه‌ها، بخش مهمی از دغدغه‌های شاعر در گزینش واژه است. هر اثر هنری ادبی، پیش از هر چیز رشته صوت‌هایی است تشکیل شده از مجموعه نشانه‌های آوایی قراردادی که مطابق قواعد خاص زبانی بر اثر ترکیب با یکدیگر، واحدهای بزرگ‌تر زبان را تشکیل داده است تا توانایی خود را در نظم کلام و تسلط بر زبان نشان دهد. این نشانه‌های آوایی در بافت آوایی کلام به صورت «آواهای زنجیری» و «آواهای زبر زنجیری» افاده نقش می‌کنند. آواهای زنجیری آن دسته از مختصه‌های آوایی زبان در زنجیر گفتار است که در تولید واج دخالت دارد. واج‌ها به عنوان واحد آواهای زنجیری بر دو گونه‌اند: «صامت» (همخوان) و«مصوت» (واکه). (فرشیدورد، ۱۳۸٤: ۸۱) آواهای زبرزنجیری آواهایی‌اند که به دنبال هم نمی‌آیند بلکه در خارج و بر بالای آواهای زنجیری قرار می‌گیرند و در ساختمان گروه،

11. Hegel
12. Croce
13. vossler

جمله‌واره و جمله نقش بازی می‌کنند. (همان: ۸۱)

۱-۱. توازن آوایی کمی (وزن)

موسیقی جزء ذاتی و جدایی‌ناپذیر شعر است و وزن با موسیقی ارتباط مستقیم و تنگاتنگ دارد. هنگامی که یک مجموعه آوایی، به لحاظ کوتاه و بلندی مصوت‌ها و یا ترکیب صامت‌ها و مصوت‌ها از نظام خاصی برخوردار باشد، گونه‌ای از موسیقی پدید می‌آید که آن را «وزن» می‌نامیم. وزن و عناصر موسیقایی شعر از عناصر مهمی هستند که صورت‌گرایان توجه ویژه‌ای به آن دارند. صورت‌گرایان بر این باورند که وزن از جمله عناصری است که در کشف معنا و دریافت متن سودمند است. از منظر شفیعی نیز «پس از عاطفه، که رکن معنوی شعر است، مهم‌ترین عامل و مؤثرترین نیروها از آن وزن است چرا که تخییل و تهییج عواطف بدون وزن کمتر اتفاق می‌افتد». (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ٤٧) او می‌گوید: من شخصاً وقتی شعرهای بی‌وزن را می‌خوانم احساس می‌کنم که نبودن موسیقی و عناصر جلوه هنری باعث می‌شود که دیگر رغبتی به خواندن آن شعر نداشته باشم... احساس می‌کنم که آن شعرها از مسیر ذهن و اندیشه من می‌گذرد بی آنکه هیچ چیز در من رسوب کرده باشد. (شفیعی کدکنی، ۱۳٤٥: ۵۷) این گفته بیانگر آن است که شفیعی وزن را ضروری و ذاتی شعر می‌داند.

گرچه در دفتر شعر *هزاره دوم آهوی کوهی* چند شعر به سبک کلاسیک دیده می‌شود اما بیشتر اشعار این مجموعه اشعار نیمایی‌اند که همه دارای وزن هستند اما نه وزن لجام گسیخته. شفیعی همه جا تسلط خود را بر وزن حفظ کرده و آن را به زیباترین وجه به پایان رسانده است... از نظر پایان‌بندی سطرها یا مصرع‌های شعر نیز شفیعی کاملاً به قاعده‌ای که نیما بنا نهاد، پایبند است بدین صورت که همه سطرهای یک شعر را با رکن عروضی یکسانی شروع و با رکن یکسانی ختم می‌کند مگر چند مورد که در یک یا دو سطر تغییر کرده است. (صهبا، ۱۳۸۳: ۱۰۸-۱۰۷)

از ویژگی‌های شعر شفیعی داشتن وزن‌های گره خورده با ذهن شعرپسند ایرانی است؛ وزن‌ها نشان از این دارد که شاعر در انتخاب وزن هیچ تعمدی ندارد. تمام اوزان مورد استفاده، همان وزن‌هایی است که بزرگ‌ترین شاعران زبان فارسی در آنها شعر سروده‌اند. از بحور مورد استفاده شاعر می‌توان به این موارد اشاره کرد: مضارع، رمل، هزج، مجتث، متقارب، رجز، متدارک و خفیف و... . آمار حاکی از آن است که اوزان اشعار شفیعی نه چندان محدود است که موجب یکنواختی موسیقی شود و نه چندان متنوع که دفتر شعر او را به دفترچه تمرین عروض تبدیل کرده باشد. اغلب شعرهای شفیعی در اوزان جویباری و ملایم است. شاید دلیل کاربرد این اوزان آن باشد که وزن‌های خیزابی- که اوزان تند و متحرکی است- از نظر روحی و روانی با شخصیت و منش شفیعی چندان سازگار نیست. (صهبا، ۱۳۸۳: ۱۱۱-۱۰۹)

نمونه‌هایی از اشعار نیمایی شفیعی به همراه اوزان آنها:

- رودخانه صخره را ربود و برد
فاعلات فاعلات فاعلان
لیک سبزی خزه
فاعلات فاعلن
می‌نماید اینکه می‌روم ولی نمی‌رود
فاعلات فاعلات فاعلات فاعلن
ایستاده مثل اژدهاست (ه/۱۰٤)
فاعلات فاعلات فاع
- می‌گویمش تبار تبرها
مفعول فاعلات مفاعیل
وقتی که در جواب تو ماندند
مفعول فاعلات مفاعیل
زان گونه گبر و رافضی‌ات خواندند
مفعول فاعلات مفاعیلن
ای گبر و
مفعول
رافضی و
فاعلات
از این گونه بی‌شمار
مفاعیل فاعلان
آنجا چه بود پاسخت ای یار؟ (ه/ ۲٦-۲۵)
مفعول فاعلات مفاعیل

۱-۲. توازن آوایی کیفی (توازن واجی)

«توازن آوایی کیفی» به شیوه‌هایی گفته می‌شود که در طی آن صامت‌ها و مصوت‌ها با تناسب و هماهنگی خاصی در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند و با تکرارشان، گونه‌ای توازن موسیقایی پدید آورده و بر موسیقی شعر می‌افزایند. از آنجا که تکرار شدن صامت‌ها (همخوان‌ها) و مصوت‌ها (واکه‌ها) در زبان هنجار و گفتار - و به طور عادی- کمتر رخ می‌دهد، این شیوه در چارچوب فرآیند برجسته‌سازی جای می‌گیرد.

توازن واجی، از تکرار واحد زبانی کوچک‌تر از واژه ایجاد می‌شود. شاعر با انتخاب واژگانی که دارای واج‌های خاصی هستند به برجستگی آوایی دست می‌زند و حتی گاهی تصویری از آنچه را که قرار است به یاری واژه و تصویر بیان کند، به وسیلهٔ آن واج‌ها القا می‌کند. توازن واجی از نظر اینکه دارای ارزش موسیقایی باشد قابل تقسیم به هفت گروه است (چنانکه در نمودار شماره ۱ آمد) و سایر امکانات تکرار واجی درون هجایی فارسی یا از ارزش موسیقایی برخوردار نیست و یا ارزشی جدا از امکانات هفت‌گانهٔ ذیل ندارد. (صفوی، ۱۳۸۳: ۱٦۹-۱٦۸)

۱-۲-۱. تکرار همخوان آغازین

در این نوع تکرار، یک صامت (همخوان) در ابتدای چندین واژه تکرار می‌شود. شمیسا این نوع تکرار صامت‌ها را «هم‌حروفی» دانسته است (شمیسا، ۱۳۷۳: ۵۷) این‌گونه از تکرارهای آوایی در شعر شفیعی کدکنی از انواع دیگر پرکاربردتر است.

- بر سه تاری این چنین حزین/ در شب دهل دریده دهل درای/ گوش کن صدای کیست؟ (ه/۱۱۲)

- کای صخره/ پیش پویش پاینده حیات/ ناچار از شکستی/ در این گریز و جنگ (ه/۲٤۰)

- مرجان و موج و ماهی در میغ و آفتاب/ هم نخل و هم کویر و هم آب و هم سراب (ه/ ۳۱)

- بر خشت خام و کاهگل کهنه کویر/ بارانکی به باروی بم/ نم نم/ می‌بارد (۸۲/ه)

۱-۲-۲. تکرار واکه‌ای

هرگاه یک مصوت (واکه) در چند واژه تکرار شود، از این عنوان استفاده می‌شود. شمیسا این صنعت را تحت عنوان «هم‌صدایی» به کار برده است. (شمیسا، ۱۳۷۳: ۵۷)

- بزرگا جاودان مردا هشیواری و دانایی/ نه دیروزی که امروزی نه امروزی که فردایی (ه/ ۱۳)

- در پایتخت سلسله شب که شهر ماست/ همواره روح را به سوی روز روزنی (ه/ ٥٤)

- فوجی از فاجعه/ انبوهی از اندوه/ چو کوه. (۲۹٤/ه)

- بادت گرامی هستن و رستن/ نغزا/ خوشا/ رها/ کز پرده این مویه بیرون می‌زنی گامی. (۳۱٦/ه)

- ... می‌دهم اینک یک یک پرواز/ واسمان وطنم را تا دور/ کرده پر ز کبوترها/ اینم اعجاز/ منم آن شعبده‌باز (۲۲٥/ه)

۱-۲-۳. تکرار همخوان پایانی

در این شیوه از تکرار آوایی، صامت (همخوان) پایانی در چند واژه تکرار می‌شود. این نوع تکرار در برخی موارد در قالب قافیه نیز به کار رفته است.

- در آن آستانه داد و بیداد باد/ دارد اوراق می‌شود/ فریاد (ه/ ٦۹)

- سردی هنگامه‌های شعبده‌باز است/ کفترش از شبکلاه تیره پریده/ ماه مقنع برون نیامده از چاه(ه/ ١٦٧)

- اگر نباشد آن سرخ رنگ بر کرباس/ تباه خواهد شد/ تبار طوفان، بی‌آرمان و بی‌آیین؟ (۱۲۹/ه)

۱-۲-٤. تکرار واکه و همخوان آغازین

در این نوع، یک واکه (مصوت) و یک همخوان (صامت) در ابتدای واژه تکرار می‌شوند. بدین ترتیب برخی از گونه‌های «سجع متوازن» در همین مقوله قرار می‌گیرد. (صفوی، ۱۳۸۳: ۱۷٥)

- بعد از دی دیوانه و آن سردی دیرند/ وان پیر یخ نیمه دی ماه شکستن/ بسیار نپاید (۱٤۳/ه)

- چه کیمیا کاریی است/ که خاک و خارا و خار/ بدل زر می‌شود (۲۷۲/ه)

- ... باغ درخت مردان/ این باغ باژگون (۱۱٤/ه)

- اگر سرنامه کار هنرها دانش و داد است/ تویی راس فضیلت‌ها که آغاز هنرهایی (۱٤/ه)

۱-۲-٥. تکرار همخوانی کامل

در این شیوه از تکرار آوایی، تمامی صامت‌ها (همخوان‌های) هجا تکرار می‌شود در بدیع سنتی برای این دسته از تکرارها، از اصطلاح «جناس ناقص» استفاده شده است. (صفوی،۱۳۸۳: ۱۷٦)

- هرکجا را بنگری بینی همین/ هر کجا روی آوری بینی همان (ه/۱۵۱)

- کشتی رو به سوی رُستن و رَستن که شنید/ از همه پیش‌تر این زاده مشتی خاکش (ه/۳۹۷)

۱-۲-٦. تکرار واکه و همخوان پایانی

یعنی تکرار واکه و همخوان یا همخوان‌های پس از آن. در این نوع، برخی از انواع قافیه و سجع متوازی نیز جای می‌گیرند.

- در این قحط‌سال دمشقی/ در این لجه ظلمت زمهریری/ که هر واژه/ در لوش غرق است و/ از خویش تشویش دارد... (ه/ ۲۲۷-۲۲٦)

- از باور و صنوبر چیزی نمانده است/ در زیر این گسیخته زنجیر ناگزیر (ه/۳٦۷)

- فوجی از فاجعه/ انبوهی از اندوه/ چو کوه... (ه/ ۲۹٤)

۱-۲-۷. تکرار کامل هجایی

این نوع تکرار در اصل تکرار کامل ساخت آوایی هجاست.

- عفریت زخم خورده نفریت روزگار/ کز آرزوی مژده مرگش به سال‌ها/ زین‌گونه دختران جوان پیر می‌شوند (ه/ ۱۲۸)

- در جست‌وجوی قاره بی‌قرار عشق/ اقلیم هشتمین، ملکوت همین زمین (ه/۱۹٤)

«واج‌ها به دلیل انعطاف‌پذیری ویژه در معنا و دگرگونی‌های کارکردی که در طول شعر فارسی گرفته، همانند سایر عناصر زبان دارای نقش تعیین‌کننده‌ای است که باعث تشخص زبان و استحکام بافت آوایی کلام شده است» (علی-پور، ۱۳۷۸: ۲۰۰) و شفیعی نیز به خوبی از این امکان در جهت استحکام بافت آوایی کلام خود بهره برده است. چنانکه مشاهده شد استفاده از واج‌ها و موسیقی پنهان آنها به عنوان یک شیوه برجسته و یک شگرد زبانی در شعر شفیعی نمود یافته است. به گونه‌ای که حضور واج‌های هماهنگ در شعر وی بسیار محسوس‌اند.

۲. توازن واژگانی

واژه‌های سازندهٔ شعر، نقش مهمی در ایجاد شگفتی و لذت و زیبایی حاصل از آن دارند. واژه‌ها در زمره اصوات‌اند؛ برخی از آنها گوش-نوازند و برخی دیگر برای گوش ناخوشایند و این تدبیر شاعر است که در موقعیت‌های گوناگون از هر کدام به خوبی استفاده نماید. (صهبا، ۱۳۸٤: ۹٤) تکرار واژه‌ها و قرارگیری آنها نسبت به یکدیگر، توازنی پدید می‌آورد که موسیقی می‌آفرینند. از تکرار دو یا چند واژه که ساختاری بزرگ‌تر از هجا دارند، در سطح یک جمله (مصراع، بیت، بند و شعر) توازن واژگانی ایجاد می‌شود و به صورت همگونی کامل و همگونی ناقص قابل بررسی است. واژه‌ها دارای توانایی‌های بالقوه‌ای هستند که ذهن توانمند شاعر می‌تواند آنها را در سرایش خود به کار گیرد و از گرده آنها به سود خود کار بکشد. واژه‌ها در پرده‌های پنهان خویش، انرژی‌های شگرفی را فروفشرده‌اند. شاعر توانا کسی است که بتواند با ترفندی شایسته این انرژی‌ها را آزاد و کلام خود را رستاخیزی کند. (حسن‌لی،

۱۳۸۳: ۱۰۳) وظیفه شاعر کشف مداوم است. او معمولاً درصدد یافتن واژه‌هایی است که به خاطر قرابت پنهانی‌ای که با یکدیگر دارند، وقتی کنار هم می‌نشینند معانی شگفت می‌آفرینند. (پرین، ۱۳۷۳: ۳۵) الیوت معتقد است که کلمهٔ خوب و بد در شعر وجود ندارد این جای کلمات است که می‌تواند خوب یا بد باشد. یعنی این در ترکیب و نسج یا نظام شعر است که کلمات خود را نازیبا نشان می‌دهند و گرنه همان الفاظ نازیبا اگر به جای خود نشسته باشند، زیباترین جلوه‌ها را خواهند داشت. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۲۷۲) یکی از شرایط مهم ارتباط با متن و هرگونه دریافت از یک اثر ادبی وابسته به شناختی است که خواننده نسبت به اجزاء و سازه‌های کوچک‌تر متن از قبیل «واژه» دارد. شناخت واژه مهم‌ترین نقش را در شناخت و تفسیر متن دارد؛ زیرا واژگان اندوخته در ذهن شاعر است که هر کدام بر شیئی یا مفهومی که شاعر نسبت به آن آشنایی دارد، دلالت می‌کند. (عمران‌پور، ۱۳۸٦: ۱۵۵) تکرار واژه یکی از مهم‌ترین ارکان زیبایی ساختار آوایی کلام است و بسته به اینکه واژه‌های تکرار شونده در چه نقاطی از شعر قرار گیرند و چه نسبتی با هم برقرار کنند، گونه‌های متفاوتی برای توازن واژگانی می‌توان در نظر گرفت.

۲-۱. تکرار آوایی کامل یک صورت زبانی

در این شیوه یک صورت زبانی- یعنی یک واژه، یک عبارت و یا یک جمله- عیناً تکرار می‌شود. همگونی کامل یعنی یک واژه بدون تغییر از لحاظ آوایی در یک یا چند بیت تکرار شود. البته باید اذعان داشت که توازن واژگانی و تکرار در سطح واژه محدود نمی‌شود و عناصر دستوری بزرگ‌تر از واژه (گروه و جمله) را نیز شامل می‌شود. (صفوی، ۱۳۸۳: ۲۰۷) نمونه‌های چنین تکرارهایی در شعر محمدرضا شفیعی کدکنی فراوان یافت می‌شود که در ادامه به برخی از این نمونه‌ها در سطح واژه، گروه و جمله اشاره می‌شود.

۲-۲. تکرار آغازین (واژه، گروه و جمله)

۲-۲-۱. در آغاز هر مصراع یا بیت

شاعر گاه برخی از واژگان و عبارات را در ابتدای مصراع‌ها و بیت‌ها به گونه‌ای مرتب تکرار می‌کند که این تکرار شباهت بسیاری به ردیف دارد؛ گویی شاعر از نوعی ردیف پیشین بهره برده است:

- بزن آن پرده اگرچند تو را سیم/ از این ساز گسسته/ بزن این زخمه اگر چند در این کاسه طنبور/ نمانده‌ست صدایی/ بزن این زخمه بر آن سنگ/ بر آن چوب/ بر آن عشق که شاید/ بردم راه به جایی (ه/ ٤٥)

- کتاب هستی ما این کتیبه خیام/ کتاب هستی ما این سرود فردوسی/ کتاب هستی ما این سماع مولانا/ کتاب هستی ما این ترانه حافظ (ه/ ٦٩)

- صبح پر نقره صبح پر مرجان/ صبح پرشور صبح پر هیجان/ صبح خورشید هوش سحر خواب/ صبح پژواک رنگ‌ها در آب/ صبح

ترکیب روشنی در برگ/ صبح هوشیاری رگ هر برگ (ه/ ۱۷۵)

۲-۲-۲. در آغاز مجموعه‌ای از مصراع‌ها یا ابیات (آغاز هر بند)

- عوض می‌کنم هستی خویشتن را/ نه با هر چه خواهم که با هرچه خواهی/زگاورس و گنجشک تا مور و ماهی/ عوض می‌کنم هستی خویش را با/ کبوتر/ که می‌بالد آن دور/ زین تنگناها/ فراتر/ عوض می‌کنم هستی خویش را با/ چکاوی که در چارچار زمستان/ تنش لرزلرزان/ دلش پرسرود و ترانه/ عوض می‌کنم خویش را با اقاقی/ گه در سوزنی سوز سرمای دی‌ماه/ جوان است و جانش پر است از جوانه/ عوض می‌کنم هستی خویش را/ با کبوتر/ نه/ با فضله-های کبوتر/کزان می‌توان خاک را بارور کرد و/ سبزینه‌ای را فزون‌تر/..../ عوض می‌کنم هستی خویش را با/ هر آن چیز از زمره زندگانی/ هر آن چیز با مرگ دشمن/ هر آن چیز روشن/ هر آن چیز جز من (ه/ ۳۹۱-۳۸۹)

نمونه دیگر از این نوع تکرار شعر «مویه زال» است که در آن عبارت «آن سو ادامه دارد و دارد هنوز هم» در ابتدای هر بند تکرار شده است. (همان: ۷۸)

۲-۳. تکرار پایانی

۲-۳-۱. در پایان هر مصراع یا بیت

۲-۳-۱-۱. مقید به همنشینی پس از قافیه (ردیف)

به کلمه یا کلماتی که پس از قافیه و در آخر مصراع‌ها و بیت‌ها می‌آیند، ردیف گویند. بنابراین ردیف، همگونی کاملی است که از تکرار یک عنصر دستوری یگانه (واژه، گروه، بند یا جمله) با توالی و معنای یکسان در پایان مصراع‌ها و بیت‌های یک شعر و بعد از قافیه می‌آید. (عباسی، ۱۳۸۱: ۱٦۷) به این ترتیب پیداست که ردیف در حوزه تکرار آوایی کامل قرار دارد زیرا در ردیف واژه، گروه، بند و جمله تکرار می‌شود. این تکرار به صورت کامل انجام می‌شود و هیچ جزئی از واژه‌های تکراری تغییر نمی‌کند.

ردیف معمولاً در اشعار کلاسیک قابل تصور است، اما شفیعی در اشعار نیمایی‌اش نیز از ردیف بهره می‌گیرد. ردیف در شعر شفیعی غالباً یک واژه کوتاه از نوع حرف، ضمیر، فعل ربطی، فعل ساده و قید است. نمونه‌هایی از این ردیف‌ها عبارت‌اند از: مرا ۱۸/ بود ۹۸/ بودند ۱۲۵/ است ۱٦۱/ شد ۹۷/ دید ۱۳۱/ می‌زند ۱٥٤/ باشد ٦۷/ می‌گوییم ٤۹/ می‌ستایم ٤۸/ داشت ۱۱۸/ نخواهد زد ۱۲۵/ هنوز ٤۲/ ندارد ۱٦۸/ خویش ۱۳۹/ شما را ۱۱۷/ و... .

شفیعی به ردیف‌های طولانی چندان علاقه‌ای ندارد و این شاید بدین لحاظ باشد که بهره‌ای که شاعران گذشته از ردیف‌های طولانی برای تقویت موسیقی کناری شعر می‌بردند در شعر نو به ویژه در شعر شفیعی جای خود را به عناصر تکراری داده است. (عمران‌پور، ۱۳۸۳: ۱٤۱) نمونه‌ای از کاربرد ردیف در شعر شفیعی:

- در نیم قوس کوچک میدان شهر من/ باران/ که در شتاب سکونت گزیده است. شوید

غبار صفحه ساعت را/ در چارچار خویش/ قارد کلاغ پیری/ بر شاخه اقاقی/ با یار غار خویش/ «زنگار بسته لحظه در این شهر زهرها/ بیهوده می‌شتابد، باران، به کار خویش» (ه/ ۱۳۹)

۲-۳-۱-۲. آزاد نسبت به قافیه

در اشعار نیمایی شفیعی، گاه با واژگانی روبه‌رو می‌شویم که پس از قافیه ذکر نشده‌اند اما کارکردی مشابه ردیف دارند به عبارت دیگر ردیف استقلال پیدا می‌کند و خود به تنهایی نقش موسیقی‌آفرینی بر عهده می‌گیرد:

- اندر طلوع ذوذنب شرق/ بیزاری من است/ بیزاری شماست/ بیزاری خداست... (ه/ ۱۲۷)

- و جهان در جوهر خود رهسپاران/ ... و زمان در زایش خود رهسپاران/ ... وین مکان در پیکر خود رهسپاران/ ... و آسمان در پاره‌های ابر بهمن رهسپاران/ ... و گمان من که در گمنای حیرت رهسپاران (ه/ ۵۷-۵۵)

۲-۳-۱-۳. در پایان مجموعه‌ای از مصراع‌ها یا ابیات (پایان هر بند)

در این نوع تکرار یک مصراع یا عبارت در انتهای هر بند از شعر تکرار می‌شود:

- در نشابورم و جویای نشابور هنوز/ وه/ چه‌ها/ اینجاست/ در این نقطه که من/ در دل شهرم و هر لحظه شوم دور هنوز/ در نشابورم و جویای نشابور هنوز/ پرسم از خویش/ نه با خویش/ در این لحظه کجاست/ جای آن جام که در ظلمت اعصار و قرون/ پرتو باده‌اش از دور دهد نور هنوز/ در نشابورم و جویای نشابور هنوز/ روحم ابری و/ افق سرخ و/ درختان صرعی/ لیک آن دور/ یکی پیر/ در افسانه و سحر/ زاستین کرده برون طرفه یکی طنبوری/ می‌زند راه حزینی همه در مویه چنانک/ هفت دریای جهان/ با همه طوفان‌هایش/ می‌زند غوطه در آن کاسه طنبور هنوز/ در نشابورم و جویای نشابور هنوز (ه/ ٤٤-٤٢)

نمونه دیگر این گونه تکرار در شعر *مرغان ابراهیم* دیده می‌شود که عبارت «یک بار دیگر آزمون کن نغمه‌ای در پرده‌ای دیگر» در انتهای هر بند از شعر تکرار شده است. (ه/ ٣٦-٣٣)

۲-۳-۲. تکرار میانی

۲-۳-۲-۱. بدون فاصله (تکریر)

«یعنی در یک بیت یا جمله دو کلمه پشت سر هم تکرار شوند». (شمیسا، ۱۳۷۳: ٦٠)

- بر برگ برگ دفتر ایام/ باید که جای جای تپش‌های قلب تو/ همواره نقش باشد... . (ه/ ١٤٨)

- از دوردور اسکلت اسب چوبی‌یی است/ بر پشت مهره‌هایش سنگینی زمان (ه/ ۷۷)

- تنها همین نه امروز/ در شیشه‌های رنگی/ در سطر سطر تاریخ/ بس دیده‌ام شما را (ه/ ۱۱۷)

۲-۳-۲-۲. با فاصله

با فاصله یعنی واژگانی با فواصل مختلف در یک عبارت یا بیت می‌آیند.

- گهی در گونه ابر و گهی در گونه باران/ همه از تو به تو پویند بر باران که دریایی (ه/ ١٤)

- این چیست؟ این چیست؟ این چیست؟ این ظلمت و خون که جاری‌ست (ه/ ۱۳٦)

- یاد پدر اندر پدر اندر پدر ما/ و آیینه صد نسل و تباران که تو بودی (ه/ ۹۰)

- قرص خواب و قرص خواب و قرص خواب/ باز هم شب است/ پس کجاست آفتاب؟ (ه/ ۱۱۰)

۲-۳-۲-۳. اعنات

اعنات یعنی شاعر خود را ملزم کند که در هر مصراع یا بیت از شعر، کلمه‌ای را تکرار نماید. (شمیسا، ۱۳۷۳: ٦۰) چنانکه در نمونه زیر واژه «تو» در تمامی سطور ذکر شده است:

- تو را می‌ستایم، تو را می‌ستایم/ تو را ای همه روشنا می‌ستایم/ تو را آفرین گویم ای ایزد مهربانی/ تو را در همه لحظه‌ها می‌ستایم/ تو ای روشنای زمین و آسمان‌ها... . (ه/ ٤۷)

یا در شعر *آن لحظه‌ها* شاعر در جای جای شعرش بارها از عبارت «آن لحظه‌ها» استفاده نموده و حس نوستالژیکی به خواننده انتقال داده است. (ه/ ۱۰۸) همچنین در شعر *سفرنامه* واژه «رنگ» در سطر سطر شعر جای گرفته و توجه خواننده را به خود جلب نموده است.

۲-۳-۲-٤. تکرار در آغاز و پایان (رد الصدر الی العجز)

یعنی کلمهٔ ابتدای بیتی در پایان آن بیت تکرار شود. (شمیسا، ۱۳۷۳: ۵۹)

- بر درخت زنده بی برگی چه غم؟/ وای بر احوال برگ بی درخت (ه/ ۲٤٤)

- دود از پیرهنم بیرون می‌آید دود/ آنچنان سوخته/ ژرفای وجودم/ ز اندوه/ که فرومانده‌ام از گفت و شنود (ه/۲٤۵)

۲-۳-۲-۵. تکرار در پایان و آغاز (ردالعجز الی الصدر)

یعنی کلمهٔ آخر بیتی در آغاز بیت دیگر تکرار شود. (شمیسا، ۱۳۷۳: ۵۹)

- ورطه‌ای جاودانه بهر سقوط/ که سقوطش عروج بر بالاست (ه/ ۱۹۲)

- همه شب نخفته به امید صبح/ به امید دیدار خورشید صبح (ه/ ۱۹۸)

- با ابرها شکایت لب‌ها و صبرها/ با صبرها حکایت بی‌آب ابرها (ه/ ۲٤)

- در چشم کبوتران من اکنون/ اکنون که میان ابر و آبی‌ها... (ه/۲٦۰)

۲-۳-۲-٦. تشابه‌الاطراف

این آرایه زمانی رخ می‌دهد که یکی از کلمات اواخر مصراع اول در اوایل مصراع دوم و یکی از کلمات اواخر مصراع دوم در اوایل مصراع سوم و یکی از کلمات اواخر مصراع سوم در اوایل مصراع چهارم و... تکرار شود. خصیصه اصلی این آرایه، تکرار واژه است.

- پروانه‌ای/ بر برگ‌های آسمان گون گل ابری/ و برگ‌ها/ در باد و/ باد آکنده از باران/ و

باد و باران در زلال روشنای صبح/ و صبح/ از آن صبح‌های ناب بیداران (ه/۲۱٤-۲۱۳)

- نخست عشقی است سبز/ و عشق در قلبی سرخ/ و قلب، در سینه پرنده‌ای می‌تپد/ که با دل و عشق خویش/ همیشه را خرم است. (ه/۲۱۸)

- پرنده بر ساقه‌ای است/ و ساقه بر شاخه‌ای/ درخت بر بیشه‌ای/ و بیشه در ابر و مه/ و ابر و مه گوشه‌ای از عالم اعظم است (ه/ ۲۱۹)

۲-۳-۳. تکرار آوایی کامل دو صورت زبانی

تکرار آوایی کامل دو صورت زبانی به این معنی است که پایه‌های واژگانی در عین همگونی و تناسب آوایی و موزیکی و سیمایی، ممکن است نوعی دوگانگی در شکل، ساخت، لفظ، معنا و چینش واج‌ها داشته باشند. (آقاحسینی و زارع، ۱۳۹۰: ۱۱۷) از میان انواع جناس «جناس تام»، «جناس مرکب» و «جناس لفظ» در چارچوب صناعات حاصل از تکرار آوایی کامل دو صورت زبانی قابل بررسی‌اند. (صفوی، ۱۳۸۳: ۲۸۱)

۲-۳-۳-۱. جناس تام

جناس تام وقتی شکل می‌گیرد که لفظ یکی و معنی مختلف باشد یعنی اتحاد در واک و اختلاف در معنی است. (شمیسا، ۱۳۷۳: ۳۹)

- زانچه در پرده بیداد همایون گفتی/ تا ابد از رخ بیدادگران پرده دری (ه/ ۷۲)

- چو از دانایی و داد و خرد داد سخن دادی/ مرنج ار در چنین عهدی فراموش بعمدایی (ه/ ۱۷)

- پیش از شما/ بسان شما/ بی‌شمارها/ با تار عنکبوت/ نوشتند روی باد/ کاین دولت خجسته جاوید زنده باد (ه/ ۱۱٦)

۲-۳-۳-۲. جناس مرکب

اگر در جناس تام یکی از دو لفظ، مرکب و دیگری مفرد بود آنرا جناس ترکیب یا جناس مرکب خوانند.

- قحطی آورده و بی‌برگی و تنگی به سرای / ...شاعر آن خشم فروخورده قومت را از نو بسرای(ه/ ۱۵۸)

۲-۳-۳-۳. جناس لفظ

هر گاه دو رکن جناس در تلفظ و خواندن با یکدیگر یکسان باشند اما در نوشتار با هم متفاوت باشند به آن جناس لفظی می‌گویند.

- اکنون از دیروز و از فردا گسستن‌ها/ از خواست‌ها برخاستن در خود نشستن‌ها(ه/ ۲٤۲)

- جز قدرناشناسی از انسان/ جز غدر/ آیا چه تواند باشد(ه/۲)

۲-۳-٤. تکرار آوایی ناقص دو صورت زبانی

در این شیوه واژه‌هایی تکرار می‌شوند که عیناً مثل یکدیگر نیستند اما از نظر آوایی و تلفظ شباهت‌هایی با هم دارند. این شیوه شامل قافیه، سجع و گونه‌هایی از جناس می‌شود.

٢-٣-٤-١. قافیه

قافیه در لغت به معنی از پی رونده و در اصطلاح عبارت است از حرف یا حروف مشترک که در آخرین کلمه مصرع‌ها یا ابیات تکرار می‌شود به شرط اینکه در یک لفظ و معنی نباشند. (عباسی، ١٣٨١: ١٥٦) قافیه بخش مهمی از موسیقی شعر است که در ساختار زیباشناسی شعر نقشی مؤثر دارد. قافیه در شعر معاصر مفهومی گسترده‌تر از تعریف قدیمی خود دارد. نیما وزن سنتی را درهم می‌شکند و قافیه را به دلخواه در هر کجای شعر که نیاز باشد، استفاده می‌کند. شاعر در شعر نیمایی قافیه را در اختیار گرفته و از آن علاوه بر عامل موسیقایی به عنوان یکی از عناصر اسکلت‌بندی شعر و ابزار پیوند دهندهٔ پاره‌های اندیشه و خیال خود استفاده کرده است. از این‌رو، شعر معاصر از طریق قافیه به ارزش‌های زیباشناختی قابل توجهی دست یافته است. (عمران‌پور، ١٣٨٣: ١٢٥)

شفیعی نیز پیرو مکتب نیماست. اشعار نیمایی او از میانگین ٢ تا ٧ بند تشکیل می‌شوند و شاعر تا بدان حد به قواعد شعر نیمایی وفادار است که در هر بند سخن خود را به کمال ادا می‌کند و زنگ پایان بند (قافیه) را به صدا در می‌آورد وفاداری و دلبستگی او به این شکل، در مجموعه *هزاره دوم آهوی کوهی* بیش از پیش مشهود است. شاعر گاه از طریق به هم ریختن روش سنتی نگارش، به قالب‌های سنتی شکلی نیمایی می‌بخشد. (فتوحی، ١٣٧٨: ٢٤٦)

تنوع و بسامد قافیه در شعر شفیعی مطابق با اقتضای حال و مقام است؛ گاه در یک شعر نه‌بندی مانند شعر «قرص خواب/١١٠» فقط در یک بند آن هم در سطرهای یک و سه قافیه نقش‌نمایی می‌کند و گاه در شعری دیگر بنا به اقتضا، قافیه‌های بسیاری اعم از قافیه پایان بندها و قافیه کناری و قافیه درونی رعایت شده است. مانند شعر زندیق زنده/٢٤ و یا ساعت شنی/٣٨. (عمران‌پور، ١٣٨٣: ١٢٦) محمدرضا عمران‌پور قافیه‌آرایی در شعر شفیعی کدکنی را به دسته‌های ذیل تقسیم کرده است:

١. مسمط‌گونه، ٢. ترجیع‌گونه، ٣. مثنوی‌گونه. ٤. غزل‌گونه، ٥. تلفیقی، ٦. ابتکاری، ٧. پراکنده. (همان: ١٣٣-١٢٧)

٢-٣-٤-٢. سجع

روش تسجیع یکی از روش‌هایی است که با اعمال آن در سطح دو یا چند کلمه (یک جمله) یا در سطح دو یا چند جمله (کلام) موسیقی و هماهنگی به وجود می‌آید. به مصادیق تسجیع در سطح کلمه، سجع می‌گویند (شمیسا، ١٣٧٣: ٢٣) و بر سه نوع است:

٢-٣-٤-٢-١. سجع متوازی

این نوع سجع با تغییر دادن صامت نخستین در کلمات یک هجایی حاصل می‌شود. (همان: ٢٣) نمونه‌های این نوع سجع در شعر شفیعی فراوان است:

- به آب برکه تلخاب شور و کور کویر/ و آفتاب گدازان دشت‌ها هرگز/ دوباره بازنگردد که آن حریم شکست (ه/ ۱۷۱)

- بر لاجورد سرد سحرگاه/ شنگرف گرم و شرم شگرفی/ از دورتر کران و کناران/ تا بی-کرانه می‌رسد(ه/ ۲٦۸)

- از کوچه برمی‌گردم و این ابر بی‌صبر/ با گام من همراه من ره می‌سپارد (ه/ ۳۵۵)

۲-۳-٤-۲-۲. سجع متوازن

یعنی دو کلمه که از نظر وزن یکسان ولی از نظر حرف روی متفاوت باشند.

- ... فتیله‌ش خشک می‌سوزد/ و دود و بوی خنجیرش ز هر سو می‌رود بالا(ه/ ۲۸)

- دوران دیگری شده آغاز/ دوران دیگری که نیاز قبیله را/ چونین به سحر و شعر فزوده-ست (ه/ ۱٤۷)

- آن شکوه‌ای که حافظ/ از شحنه زمان داشت/ وان نعره‌ای که خیام/ از جور آسمان داشت(ه/ ۱۱۸)

۲-۳-٤-۲-۳. سجع مطرف

یعنی دو کلمه که از نظر وزن متفاوت ولی از نظر حرف روی یکسان باشند.

- آن لحظه‌های بیشه بیدار/ زیبا و پرشکوه و شکیبا/ آن لحظه‌ها که زندگی ما/ نه در چرا و چون و چرا بود (ه/ ۱۰۹)

- ... ساعت از کار اوفتاده فرتوت/ مرغ تحیّر/ بر لب پرچین باغ، خسته نشسته (ه/ ۱۳۲)

- در زیر بارانی که می‌بارید/ بر روی میدان مصاف رنگ و بی‌رنگی/ حیف آن شقایق-ها و عاشق‌ها (ه/ ۱٤٤)

۲-۳-٤-۳. صنایع وابسته به سجع

۲-۳-٤-۳-۱. ترصیع

به هماهنگ کردن دو یا چند جمله به وسیله تقابل سجع‌های متوازی، ترصیع گویند. یعنی حداقل در دو جمله اسجاع متوازی در مقابل یکدیگر قرار گیرند. (شمیسا، ۱۳۷۳: ۲۸). ترصیع نمونه کمی در شعر شفیعی دارد.

- با ابرها شکایت لب‌ها و صبرها/ با صبرها حکایت بی‌آب ابرها (ه/ ۲٤۹)

۲-۳-٤-۳-۲. موازنه

موازنه آن است که در قرینه‌های نظم یا نثر از اول تا آخر، کلماتی بیاورند که هرکدام با قرینهٔ خود در وزن یکی و در حرف روی مختلف باشند. (همایی، ۱۳٦۷: ٤٤) موازنه یکی دیگر از تناسب‌های عناصر آوایی به شمار می‌آید که شاعر با کنار هم چیدن کلمات هم وزن به جلوه‌گاه موسیقی شعر کمک بیشتری می‌کند و هماهنگی صوتی پدید می‌آورد

- خرّما مرغی کزین سان/ شاعر مرغان باغ است/ خانه در پرواز دارد/ روزی از آواز دارد(ه/ ۲۷۱)

- یک تن برون ز خانه نیاید ز لاغری/ یک تن درون خانه نگنجد ز فربهی(ه/ ۳٤۳)

- در قصر قیصران و/ عصر خدایگانی/ با

نطع سبز جلاد/ در پای دار حلاج/ در هامش کتاب قدرت/ همیشه حاضر/ در لحظه‌های بسیار/ سنجیده‌ام شما را (ه/ ۱۱۷)

۲-۳-٤-۳-۳. ازدواج

از این آرایه نمونه‌ای در شعر شفیعی کدکنی دیده نشد.

۲-۳-٤-٤. جناس

یکی از روش‌هایی است که در سطح کلمات یا جملات، هماهنگی و موسیقی به وجود می‌آورد، روش تجنیس یا جناس است. (شمیسا، ۱۳۷۳: ۳۹) در حقیقت می‌توان انواع جناس‌ها را در زمرهٔ 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. از منظر شفیعی شعر تجلی موسیقیایی زبان است و او ترجیح می‌دهد که دایرهٔ لغوی شعر چندان گسترده نباشد اما از نظر موسیقی و عناصر فنی کامل باشد. (عباسی، ۱۳۷۸: ۳۱۱) جناس دارای اقسام گوناگونی است که از بین آنها جناس‌های مضارع، زاید، قلب و ناقص در حیطهٔ «تکرار آوایی ناقص دو صورت زبانی» قابل بررسی است.

۲-۳-٤-٤-۱. جناس مضارع

هرگاه اختلاف دو کلمه فقط در صامت آغازین قریب‌المخرج باشد به آن جناس مضارع گویند. (شمیسا، ۱۳۷۳: ٤۱)

- حیفا/ آ روزگار و سوزگارانی/ که ما در کار این کردیم(ه/۱٤٦)
- آیینه دیدار و بیدار جهان بودن/ آن سوی سوی خود نهان بودن(ه/ ۲٤۲)
- قارد کلاغ پیری/ بر شاخه اقاقی/ با یار غار خویش (ه/۱۳۹)

۲-۳-٤-٤-۲. جناس زاید

جناس زاید آن است که کلمهٔ متجانس از دیگری به حرفی زیادت باشد (قیس رازی، ۱۳٦۰: ۳٤۰) و سه نوع است:

۲-۳-٤-٤-۲-۱. جناس زاید (مطرف)

در صورتی است که واک یا واک‌های اضافه در آغاز کلمه باشد.

- و پشت شیشه/ روی صخره‌ای/ عقاب را درون قاب نهاده‌اند(ه/ ۳٥٦)
- زان لحظه‌ها چگونه توانیم/ جز با درود و تلخی بدرود/ یاد کرد(ه/ ۱۰۹)
- و به رود سخن رودکی آنگه که سرود/ «کس فرستاد به سر اندر عیار مرا»(ه/ ۱۹)
- اما کسی ندید و ندانست/ یا/ دانست و دید لیک نیارست/ تا بازگو کند که چه رفته‌ست (ه/ ۲٤)

۲-۳-٤-٤-۲-۲. جناس زاید (وسط)

یکی از کلمات متجانس نسبت به دیگری واک-هایی در وسط اضافه دارد.

- می‌گویمش: تبار تبرها/ وقتی که در جواب تو ماندند/ زان‌گونه گبر و رافضی‌ات خواندهد... (ه/ ۲۵)

- به وزنی ناخوش و نظمی نه دلخواه/ به هنجاری کژ و کوژ و روانکاه... (ه/ ٦٧)

- جهان به خیمه خیام خود مقام نکرد/ تو خواهیش به مقامی ز ساز خویش سرود؟ (ه/۱۳۰)

۲-۳-٤-٤-۲-۳. جناس زاید (مذیّل)

زمانی است که واک یا واک‌های اضافه در آخر کلمه باشد.

- به وزنی آرمش پرشور و شیرین/ که ماند همچنان تا دیر و دیرین(ه/ ٦١)

- همه ره پر از رهایی بود/ لحظه آن لحظه نهایی بود(ه/ ۱۷٦)

- هنگام آن هنگام موعود است/ هنگامه هنگامه‌های دهر/ وقتی که معنای کبوتر جز رهایی نیست(ه/ ۳٤)

- فراخای جهان سرشار از آزادی و شادی است/ اگر این دیو و این دیوار/ بگذارد(ه/ ۲٤۷)

۲-۳-٤-٤-۳. جناس ناقص

یعنی اختلاف دو کلمه فقط در مصوت کوتاه است.

- آن لحظه‌ها که زندگی ما/ نه در چَرا به چون و چِرا بود (ه/۱۰۹)

- ای سورا! که با این صبح سِرّی و سَری داری....(ه/ ٤٦۸)

- سِحرا که می‌کند به سَحرخوانی و سرود...(ه/٤٤۹)

۲-۳-٤-٤-٤. جناس قلب

این نوع جناس حاصل اختلاف در توزیع واک-های مشترک کلمات است (شمیسا، ۱۳۷۳: ٤۷) و دارای اقسام ذیل است:

۲-۳-٤-٤-٤-۱. قلب بعض

یعنی جای یک صامت در کلمات هم هجا تغییر کند.

- بن‌بست ظلمت است و زان سوی/ بنگر سگان هار رها را(ه/ ۱۳٤)

- و آب و دانه براشان همیشه آماده/ همه همیشه رها از رهایی و راهش...(ه/ ۱۷٤)

- لحظه‌های محو در گذر/ با هزار گونه خامشی دهد خبر/ کانچه جاودانه‌تر، جادوانه‌تر... (ه/ ٤۰۹)

- ... به زیر ریزش باران تمام اوراقش/ به سان زورق اسباب‌بازی طفلان/ بر آب‌ها باشد (ه/ ۳۹۸)

۲-۳-٤-٤-٤-۲. قلب کل

یعنی در کلمات یک هجایی توزیع واک‌ها وارونه یکدیگر باشد. (همان: ٤۸) که از این نوع قلب، نمونه‌ای در مجموعه *هزاره دوم آهوی کوهی* دیده نشده است.

۳. توازن نحوی

توازن نحوی آن است که از تکرار ساخت نحوی جمله به دو روش همنشینی و جانشینی ایجاد می‌گردد. تکرار ساخت به معنی آرایش عناصر دستوری سازنده جمله در مرتبه واژگان به کار

برده شده است. (صفوی، ۱۳۸۳: ۲۲۷) در این سطح پیوند واژه‌ها با یکدیگر در محور همنشینی نقد و بررسی می‌شود و به ارتباط واژه‌ها با یکدیگر در سطح دستوری و نحوی پرداخته می‌شود. (علوی مقدّم، ۱۳۷۷: ۱۸۹) در این گونه توازن، ساخت دستوری و ترتیب اجزای جمله مبنای شکل‌گیری آن است. لازم به ذکر است توازن نحوی متضمن تکرار آوایی نیست. هرچند، در اکثر موارد شاعر به هنگام پدید آوردن توازن نحوی از تکرار آوایی نیز سود می‌جوید. (صفوی، ۱۳۸۳: ۲۱۹)

۳-۱. همنشین‌سازی نقشی

همنشین‌سازی نقشی در سطح واژه به صورت آرایه‌هایی چون «لف و نشر»، «تقسیم»، «اعداد» و «تنسیق‌الصفات» دیده می‌شود و به نوعی توازن نحوی می‌انجامد.

۳-۱-۱. لف و نشر

لف و نشر یعنی نخست چند واژه یا مطلب را در یک پاره از کلام با هم بیاورند و سپس در پاره دیگر کلام آن را توضیح دهند. (شمیسا، ۱۳۷۳: ۱۱۵) در شعر شفیعی کدکنی یک مورد لف و نشر دیده می‌شود که شاید لف و نشر به معنای کلاسیک آن نباشد اما شباهت‌های زیادی به آن دارد:

- ز بهر خیزش میهن دمیدی جانشان در تن/ همه چون عازرند آنان و تو همچون مسیحایی (ه/ ۱۵)

۳-۱-۲. اعداد

اعداد یعنی برای چند اسم متوالی یک فعل یا صفت مشترک بیاورند. (شمیسا، ۱۳۷۳: ۱۱۷)

- طخارستان و خوارزم و خراسان و ری و گیلان/ به یک پیکر همه عضویم و تو اندیشه مایی (ه/ ١٦)

- ساز و/ آواز و/ سرود تو/ سه رودند/ روان/ که در آیینه آن جان و جهان را نگری (ه/ ۷۲)

۳-۱-۳. تنسیق‌الصفات

هرگاه برای یک اسم صفات متعدد بیاورند یا برای یک فعل قیود مختلف ذکر کنند، به آن «تنسیق‌الصفات» گویند. (شمیسا، ۱۳۷۳: ۱۱۷)

- پناه رستم و سیمرغ و افریدون و کیخسرو/ دلیری، بخردی، رادی، توانایی و دانایی (ه/ ۱۵)

- شاد و غمین، خرابه و آباد شهر من/ جمع شگفتی‌آور اضداد شهر من (ه/ ۳۲)

- ای تو آغاز/ تو انجام، تو بالا، تو فرود/ ای سراینده هستی، سر هر سطر و سرود... (۳۵۱/ه)

۳-۲. جانشین‌سازی نقشی

گاهی با جابه‌جایی نقش عناصر اصلی سازنده یک جمله، جمله‌ای جدید پدید می‌آید. که با جمله ابتدایی در توازن نحوی است. مشخص است که در جانشین‌سازی نقشی، تکرار واژگانی نیز پدید خواهد آمد و این امر در تقویت ساختار آوایی کلام مؤثر است. آرایه‌هایی مانند

«قلب»، «طرد و عکس» و «تقسیم» در دایرهٔ این گونه از توازن نحوی قرار می‌گیرند که در شعر شفیعی کدکنی فقط آرایه «طرد و عکس» به کار رفته است.

۳-۲-۱. طرد و عکس

یعنی مصراعی را به دو پاره تقسیم نمایند و آن دو پاره را در مصراع دیگر بر عکس تکرار کنند. این صنعت که در شعر سنتی رواج داشته در شعر شفیعی – به نوعی دیگر و با اندکی تفاوت – دیده می‌شود. بدین صورت که واژه‌های یک جمله یا عبارت جابه‌جا می‌شوند که می‌توان این آرایه را نیز گونه‌ای از تکرار نامید:

- آرزوی بوسه و نان بود و پرواز کبوترها/ باغ پر باران و باران پر از باغی نمایان بود (ه/۹۸)

- هر پیامی که نجیب/ هر نجیبی که پیام/ هر کلامی که بلند/ هر بلندی که کلام/ همه رفتند و نماند/اندرین خانه کسی(ه/۳۵۲-۳۵۳)

- سفر کرد بر مرکب روز و شب/ ز لب سوی دل‌ها، ز دل‌ها به لب(ه/ ۳۷۷)

- ز پستی به بالا/ ز بالا به پستی/ درختی-ست هستی/ درختی‌ست هستی(ه/ ٤٠٧)

در پایان این جستار نمونه‌ای از شعر شفیعی می‌آوریم که تقریباً نماد کاملی از زیبایی-های آوایی است:

- مویه زال/ آن سو ادامه دارد و/ دارد/ هنوز هم/ آن سوی این هیاهوی هایل/ در شورش شناور شن‌ها/ بر گونه‌های گندمی دشت/ (بشنو دوباره یارا)/ آواز عاشقان سمرقند/ آواز مطربان شکرپنجه/ در سماع/ آواز عاشقان بخارا (ه/ ۷۸)

همسانی قابل توجهی میان صامت‌ها در «هیاهوی هول»، «شورش شناور شن‌ها» و «گونه‌های گندمی» دیده می‌شود. واژگان «آواز»، «دارد» و «آن سو» تکرار شده است. همچنین مصوت «آ» در سرتاسر شعر مکرر است (تکرار واکه‌ای). بین عبارات «آواز عاشقان سمرقند/ آواز مطربان شکرپنجه/ در سماع/ آواز عاشقان بخارا» گونه‌ای موازنه رعایت شده است و تمامی اینها بیانگر توجه شاعر به زیبایی‌های شعر از منظر آواهاست.

چنانکه بیان شد تکرار در ادبیات و به خصوص در شعر، نقش بسزایی دارد و در صورت کاربرد مناسب، می‌تواند بر جنبهٔ زیبایی-شناسیک و هنری یک اثر تأثیرگذار باشد. تکرارهای هنری تکرارهایی است که در ساختمان شعر نقش خلاق دارند و با اینکه لازمهٔ تکرار، ابتذال است و ابتذال، نفی هنر، تأثیر گونه‌هایی از تکرار در ترکیب یک اثر هنری، گاه تا بدان پایه است که در مرکز خلاقیت هنری گوینده قرار می‌گیرد. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ٤٠٨)

نگاهی به ساختار آوایی و ارکان تشکیل دهندهٔ آن در شعر محمدرضا شفیعی کدکنی بیانگر آن است که این ساختار بر پایهٔ عنصر تکرار شکل گرفته است؛ تکرار واج، هجا، واژه، گروه و جمله و... در جای جای شعر شفیعی به گونه‌ای برجسته مشاهده می‌شود و شاعر در راستای چینش ساختمان آوایی و موسیقایی، به

زیبایی از آنها بهره گرفته است. هدف شاعر از به کار بردن آرایه‌های لفظی - علاوه بر کارکردهای معنایی آن- رعایت موسیقی داخلی و ایجاد ارتباط و هماهنگی میان اجزای تشکیل‌دهندهٔ ساختار آوایی کلام است. روی هم رفته، می‌توان نقش انواع تکرار را در ساختار آوایی شعر شفیعی، بسیار پررنگ دانست که به یکی از مهم‌ترین عناصر زیبایی-آفرینی در شعر او تبدیل شده و به موسیقی شعرش کمک شایانی کرده است.

بحث و نتیجه‌گیری

یکی از ساختارهای عمده زبان ادبی، ساختار آوایی است؛ ساختار آوایی، ساختاری است شامل تزیینات بدیعی یا به تعبیری عناصر زیبایی متن که در آن به «روساخت» اثر بیشتر توجه می‌شود. این ساختار از طریق تکرار کلامی و مطابق قواعد و الگوهای خاص زبانی شکل می‌گیرد. شاعران از ساختار آوایی واژگان در ایجاد فنونی از قبیل واج‌آرایی، آرایش موسیقایی با خوشه‌های آوایی، جناس، سجع و وزن عروضی و... که همگی حاصل تکرار و از عوامل آفرینش زیبایی موسیقی شعر هستند، استفاده می‌کنند که در نهایت موسیقی پدید آمده نیز یاور شاعر در القای مفاهیم و سبب جلب توجه مخاطب به محتوای کلام است. به عبارت دیگر آواهای شعر علاوه بر نقشی که در زیبایی موسیقایی شعر دارند، گاه هماهنگ با بقیه واحدها، خود القاکننده معنی و بدون توجه به معنی آشکار واژه‌ها، تصویرساز، زیبایی‌آفرین و بیانگر عواطف هستند.

در این مقاله به بررسی «ساختار آوایی» شعر محمدرضا شفیعی کدکنی پرداخته شده است. بررسی‌های انجام شده نشان داده که شفیعی به هر سه سطح ساختار آوایی کلام یعنی «توازن آوایی»، «توازن واژگانی» و «توازن نحوی» توجه نشان داده است. او با به‌کارگیری گونه‌های مختلف تکرار در سطح واج، هجا، واژه و گروه و جمله، تلاش کرده است موسیقی شعرش را تقویت نماید و در این راستا، پیوسته در جست‌وجوی عوامل و عناصری از درون خود زبان بوده است. آگاهی او نسبت به توان بالقوهٔ سازه‌های زبان، موجب شد که بدون فاصله گرفتن از شعر مفهوم‌گرا و تعهد هنری، انرژی نهفته در ورای پردهٔ ظاهری الفاظ را در تقویت موسیقایی شدن کلام خود به کار گیرد.

این جستار بیانگر آن است که حفظ و تقویت ساختار آوایی شعر برای شاعر بسیار اهمیت داشته و این ساختار، به یکی از مهم‌ترین ارکان زیبایی‌آفرینی در شعر او تبدیل شده است.

منابع

آقاحسینی، حسین و زارع، زینب (۱۳۹۰). «تحلیل زیباشناختی ساختار آوایی شعر احمد عزیزی». *فصلنامه زبان و ادب پارسی*. شماره ٤٤. صص ۱۲۷-۱۰۱.

احمدی، بابک (۱۳۸۰). *حقیقت و زیبایی*. تهران: مرکز.

ـــــــــــ (۱۳۸۵). *ساختار و تأویل متن*. تهران: مرکز.

انوشه، حسن (۱۳۷۶). *فرهنگ‌نامهٔ ادبی فارسی(۲)*. تهران: سازمان چاپ و انتشارات.

پرین، لارنس (۱۳۷۳). *درباره شعر*. ترجمه فاطمه راکعی. تهران: اطلاعات.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۱). *سفر در مه*. تهران: نگاه.

حسام‌پور، سعید و حسنلی، کاووس (۱۳۸٤). «زیبایی‌شناسی شعر خیام». *پژوهش‌های ادبی*. شماره ۷. ص ۱٤٤-۱۲۱.

حسن‌پور آلاشتی حسین و عباسی، رضا (۱۳۸۹). «تحلیل زبانی اشعار فرخی یزدی براساس نظریه زیبایی‌شناسی انتقادی». *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*. شماره ۱۷. ص ۱٤۹-۱۱۳.

حسن‌لی، کاووس (۱۳۸۳). *گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران*. تهران: نشر ثالث.

دیچز، دیوید (۱۳۷۳). *شیوه‌های نقد ادبی*. ترجمه محمدتقی صدقیانی و غلامحسین یوسفی. تهران: علمی.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳٤۵). *از این اوستا*. راهنمای کتاب. تهران: مروارید.

ـــــــــــ (۱۳٦۵). *گزیده غزلیات شمس*. تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.

ـــــــــــ (۱۳۷٦). *هزاره دوم آهوی کوهی*. تهران: آگاه.

ـــــــــــ (۱۳۸۰). *موسیقی شعر*. تهران: آگاه.

شمس قیس رازی (۱۳٦۰). *المعجم فی معاییر اشعارالعجم*. به تصحیح محمد قزوینی و مدرس رضوی. چاپ سوم. تهران: زوار.

شمیسا، سیروس (۱۳۷۳). *نگاهی تازه به بدیع*. تهران: فردوس.

ـــــــــــ (۱۳۷۸). *کلیات سبک‌شناسی*. تهران: فردوس.

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

صهبا، فروغ (۱۳۸۳). «موسیقی بیرونی در شعر م. سرشک». *فصلنامه پژوهش‌های ادبی*. شماره ٦. ص ۱۲۲-۱۰۳.

ـــــــــــ (۱۳۸٤). «مبانی زیبایی‌شناسی شعر». *مجله علوم انسانی و اجتماعی دانشگاه شیراز*. دوره ۲۲. شماره ۳. (پیاپی ٤٤). ص ۱۰۹-۹۰.

عباسی، حبیب‌الله (۱۳۷۸). *سفرنامه باران* (نقد و تحلیل اشعار دکتر شفیعی کدکنی). تهران: روزگار.

ـــــــــــ (۱۳۸۱). *عروض و قافیه*. تهران: ناژ.

علوی مقدم، مهیار (۱۳۷۷). *نظریه‌های نقد ادبی معاصر*. تهران: سمت.

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

عمران‌پور، محمدرضا (۱۳۸۳). «موسیقی قافیه در شعر م. سرشک». *فصلنامه پژوهش‌های ادبی*. شماره٦. ص ۱٤٦-۱۲۳.

ـــــــــــ (۱۳۸٦). «اهمیت عناصر و ویژگی‌های ساختاری واژه در گزینش واژگان شعر». *گوهر گویا*. ص ۱۸۰-۱۵۳.

فتوحی، محمود (۱۳۷۸). «شکل و ساخت شعر شفیعی». *سفرنامه باران*. به کوشش حبیب‌الله عباسی. ص ۲٦۳-۲۳۹.

فرشیدورد، خسرو (۱۳۸٤). *دستور مفصل امروز*. تهران: سخن.

قاسمی‌پور، قدرت (۱۳۸٦). *درآمدی بر فرمالیسم در ادبیات*. اهواز: نشر رسش.

محمدیان، عباس (۱۳۸۸). «شفیعی کدکنی و شکل‌گرایی». *مجله بوستان ادب دانشگاه شیراز*. دوره اول. شماره ۲. پیاپی ۵٦/۱. ص ۱۳۱-۱۰۳.

مدرسی، فاطمه و یاسینی، امید (۱۳۸۸). «تحلیل تحول آرایه‌های زیبایی‌شناختی در شعر معاصر». *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*. شماره ۱۳. ص ۱٦۲-۱۳۷.

ولک، رنه (۱۳۷۹). *تاریخ نقد جدید*. جلد ۲. ترجمه سعید ارباب شیرانی. تهران: نیلوفر.

همایی، جلال‌الدین (۱۳٦۷). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. تهران: هما.