تحلیل زیباشناختی ساختار آوایی شعر قیصر امین‌پور

مسعود روحانی*
محمد عنایتی قادیکلایی**

چکیده

شعر حادثه‌ای است که در زبان روی می‌دهد؛ درحقیقت شاعر با شعر خود عملی در زبان انجام می‌دهد که خواننده میان زبان شعری او و زبان روزمره و عادی تمایزی احساس می‌کند. زیبایی شعر در گرو هم‌نوایی و هماهنگی میان عناصر شعری است و یکی از راه‌های ایجاد این هم‌گونی و هم‌سنگی ساختار آوایی شعر است. فرمالیست‌ها و ساخت‌گرایان بر این باورند که اساس شعر ساختار آن است و در بررسی‌های ساختاری روساخت اثر اهمیت بیشتری دارد.

در این مقاله به بررسی روساخت (ساختار آوایی) و دسته‌بندی دقیق همهٔ روش‌های تشکیل‌دهندهٔ این ساختار در شعر قیصر امین‌پور پرداخته شده و به آرایه‌هایی که در شکل‌گیری ساختار آوایی نقش داشته‌اند اشاره شده است. امین‌پور یکی از شاعران معاصر است که اشعاری در قالب کلاسیک و نیمایی دارد. 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 نمود می‌یابد، در شعر امین‌پور بسیار مورد توجه است؛ وی با نگاهی ویژه به امکانات اجزای مختلف تشکیل‌دهندهٔ کلام ـاز واج تا جمله‌ـ جنبهٔ زیبایی‌شناسیک و هنری شعرش را برجسته کرده است. کاربرد آرایه‌های گوناگون زبانی مانند انواع روش‌های تکرار، تسجیع، تجنیس و استفاده از عناصر ایجاد موسیقی (بیرونی، درونی و کناری و...) بر زیبایی ساختار آوایی شعر قیصر افزوده است.

کلیدواژه‌ها: قیصر امین‌پور، زیبایی‌شناسی، ساختار آوایی، توازن آوایی، توازن واژگانی و توازن نحوی.

* دانشیار دانشگاه مازندران ruhani46@yahoo.com
** کارشناس ارشد دانشگاه مازندران enayati7663@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۹۰/۱۱/۳۰ تاریخ پذیرش: ۹۱/٤/۱۲

فصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی، سال ۲۰، شمارهٔ ۷۳، پاییز ۱۳۹۱

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.73.4.2]

۱. مقدمه

زیبایی لازمهٔ هنر به حساب می‌آید و از آنجا که شعر هم یکی از اقسام هنر است، ازجهت زیبایی‌شناسی قابل بررسی است. از یک سو، شعر هنری است کلامی و از جهت آنکه در قالب زبان ارائه می‌شود، بیش از هنرهای دیگر با مخاطب ارتباط برقرار می‌کند و از سوی دیگر، شعر و زیبایی ارتباط تنگاتنگی با هم دارند؛ الن‌پو[1] در این‌باره می‌نویسد: «شاعر با نیک و بد یا حقیقی‌بودن کاری ندارد. سروکارش فقط با زیبایی است. وظیفهٔ نخستین او رسیدن به زیبایی برین است که زیبایی این‌جهانی جلوه‌ای از آن است» (پورنامداریان،۱۳۸۱: ۲۰). اما زیبایی شعر وابسته به چه عواملی است؟ شاید بتوان اذعان داشت در این باب نظر دقیق و ثابتی ارائه نشده و هریک از محققان به فراخور سلیقه و نگرش خود عواملی را به زیبایی شعر نسبت داده‌اند. آنچه مسلم است زیبایی شعر را باید در تناسب اجزای تشکیل‌دهندهٔ آن و نحوهٔ چینش و به‌کارگیری آن اجزا جستجو کرد. بنابراین اجزای تشکیل‌دهندهٔ هر شعر می‌توانند نقش عمده‌ای در زیبایی آن ایفا کنند و زیبایی شعر در گرو هماهنگی و هم‌سازی اجزای متفاوت اما یک‌دست آن است. کالریج[2] بر همین مبنا زیبایی شعر را محصول زیبایی قسمت‌های گوناگون آن دانسته است (ر.ک دیچز، ۱۳۷۳: ۱۷۳). به‌عبارت دیگر، همان‌گونه که زیبایی بنا حاصل زیبایی مجموعهٔ 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 (ر.ک صهبا، ۱۳۸٤: ۹۳).

در این جستار تلاش شده است ساختار آوایی شعر قیصر امین‌پور مورد بررسی همه‌جانبه قرار گیرد و زیبایی‌های حاصل از تکنیک‌ها و ظرافت‌های به‌کار گرفته‌شده از سوی شاعر در ساختار واک‌ها، هجاها، واژگان و جملات ــ که عمدهٔ اجزای

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.73.4.2]

تشکیل‌دهندهٔ روساخت شعر به حساب می‌آیند- نشان داده شود. قیصر امین‌پور (۱۳۳۸-۱۳۸٦) یکی از شاعران معاصر است که در میان شاعران بعد از انقلاب اسلامی از برجستگی خاصی برخوردار است و اشعار زیبا و قابل اعتنایی در قالب‌های کلاسیک و نیمایی دارد و مقالات فراوانی دربارهٔ اندیشه و شعر او نوشته شده است.

۱. ۱. روش پژوهش

در این مقاله از تحلیل محتوا و روش کتابخانه‌ای استفاده شده است؛ ساختار مقاله براساس کتاب *از زبان‌شناسی به ادبیات* کوروش صفوی شکل گرفته و از نمودارها و تقسیم‌بندی‌های صفوی بهره گرفته شده است. برای رسیدن به هدف مقاله، تجزیه و تحلیل ساخت آوایی، تکرارها (در سطح واک، هجا و...) و عناصر لفظی تشکیل‌دهندهٔ موسیقی شعر امین‌پور را پیش چشم داشته‌ایم. با بررسی تمام اشعار، صنایع لفظی و آرایه‌هایی که با روساخت کلام مرتبط‌اند استخراج گردیده و با دسته‌بندی هریک در نمودارهای مشخص، به بررسی تأثیر آن‌ها در شکل‌گیری ساختار آوایی شعر قیصر امین‌پور پرداختیم.

۱. ۲. قلمرو پژوهش

مجموعه‌های شعر قیصر امین‌پور عبارت‌اند از: *دستور زبان عشق*، *آیینه‌های ناگهان*، *گلها همه آفتابگردانند* و *تنفس صبح* که در این مقاله برای تعیین جایگاه ساختار آوایی در زیبایی شعر قیصر، به تدقیق در تمامی دفترهای شعری‌اش -چه کلاسیک و چه نیمایی- پرداخته شده است.

۱. ۳. پیشینهٔ پژوهش

در زمینهٔ بررسی زیباشناختی ساختار آوایی شعر امین‌پور کار مستقلی صورت نگرفته است. البته نمونه‌هایی از پژوهش‌های زیبایی‌شناسانه در شعر معاصر و دربارهٔ برخی دیگر از شاعران صورت گرفته که از آن جمله می‌توان به این موارد اشاره کرد: «تحلیل تحول آرایه‌های زیبایی‌شناختی در شعر معاصر» (ر.ک مدرسی و یاسینی، ۱۳۸۸: ۱۳۷-

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.73.4.2]

۱٦۲)، «تحلیل زبانی اشعار فرخی یزدی براساس نظریهٔ زیبایی‌شناسی انتقادی» (ر.ک حسن‌پور آلاشتی و عباسی، ۱۳۸۹: ۱۱۳-۱٤۹)، «زیبایی‌شناسی شعر خیام» (ر.ک حسام‌پور، و حسنلی، ۱۳۸٤: ۱۲۱-۱٤٤) و... . همچنین مقاله‌ای تحت عنوان «درآمدی بر زیبایی‌شناسی قیصر» نوشته شده که در آن هیچ اشاره‌ای به بحث ساختار آوایی شعر قیصر نشده است (ر.ک توکلی، ۱۳۸٦: ۲۸-٤۲). اما درباب ساختار آوایی شعر قیصر امین‌پور، این اولین جستاری است که به‌صورت دقیق و گسترده انجام می‌پذیرد.

قبل از واردشدن 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[۳] است که از اساسی‌ترین مفاهیم مطرح در نظریهٔ فرمالیست‌های روس است.[٤] آشنایی‌زدایی اصطلاحی است که نخستین‌بار شکلوفسکی،[٥] منتقد روسی، در نقد ادبی به‌کار برد[٦] و بعدها مورد توجه دیگر منتقدان فرمالیست و ساختارگرا مانند یاکوبسن،[۷] تینیانوف[۸] و... قرار گرفت. یان موکارفسکی[۹] اصطلاح «برجسته‌سازی» (فورگراندینگ) را در این معنی به‌کار برد. برجسته‌سازی عبارت است از به‌کارگیری عناصر زبان به‌گونه‌ای که شیوهٔ بیان جلب نظر کند و غیرمتعارف باشد. برجسته‌سازی انحراف از زبان معیار است و هنگامی حاصل می‌شود که یک عنصر زبانی برخلاف معمول به‌کار 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. بدین‌ترتیب، برجسته‌سازی از طریق دو شیوهٔ «هنجارگریزی» و «قاعده‌افزایی» تجلی خواهد یافت (ر.ک صفوی، ۱۳۸۳: ٤۳). هنجارگریزی گریز از قواعد حاکم بر زبان هنجار و عدم مطابقت و هماهنگی معانی با زبان متعارف است (ر.ک انوشه، ۱۳۷٦: ۱٤٤٥) و انواع مختلف آن عبارت اند از: آوایی، باستان‌گرایی، سبکی، گویشی، معنایی، نوشتاری، واژگانی و... (ر.ک صفوی، ۱۳۸۳: ٤۲-٥٥). قاعده‌افزایی افزودن قواعدی بر

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.73.4.2]

قواعد زبان هنجار است. می‌توان گفت فرآیند قاعده‌افزایی چیزی نیست جز توازنی که ازطریق تکرار به‌وجود می‌آید. بدین معنا که تکرار آواها، واژه‌ها و ساخت‌های دستوری توازنی پدید می‌آورد که سبب به‌وجودآمدن نوعی از موسیقی می‌شود و به این ترتیب بر لذت خواننده و تأثیر شعر می‌افزاید. آنچه در این مقاله نیز مدنظر است همین قاعده‌افزایی است که به‌گونه‌های توازن آوایی، توازن نحوی (دستوری) و توازن واژگانی دیده می‌شود و در ساختار آوایی کلام شاعر تأثیر می‌گذارد.

۲. ساختار آوایی[۱۰]

زبان اولین مادهٔ شعر است و ساختار آوایی زبان که حاصل ترکیب و هماهنگی در واک‌ها، هجاها، واژگان و... است، در زیبایی شعر اهمیت بسیاری دارد. ساختار آوایی یکی از ساختارهای عمدهٔ زبان ادبی است که از دیرباز در بلاغت اسلامی مطرح بوده و در دورهٔ شکوفایی نقد ادبی جدید در ادبیات غرب نیز مورد توجه بسیار قرار گرفته است. «ساختار آوا» ساختاری است شامل تزئینات بدیع 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. به‌طورکلی از میان منتقدان بلاغت اسلامی، عبدالقادر جرجانی و از میان منتقدان غرب یاکوبسن و لوی استروس[۱۱] اساس نظریهٔ زیباشناسی و تحلیل ساختار آوایی خود را برپایهٔ نظم استوار کرده و بر این باورند که زیبایی یک واژه در بافت و مجموعهٔ ترکیب کلام احساس می‌شود (ر.ک آقاحسینی و زارع، ۱۳۹۰: ۱۰۲).

«ساختار آوا» بر اساس دیدگاه نظریه‌پردازانی چون توماشفسکی[۱۲] «ساختاری است که یکسره براساس بافت آوایی خود نظم گرفته است» (احمدی، ۱۳۸۵: ٦٠) و شامل هرگونه تناسب و توازن صوری است که از طریق کلامی و مطابق قواعد و الگوهای خاص زبانی شکل گرفته باشد.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.73.4.2]

در میان فلاسفه، هگل[۱۳] اعتقادی به زیبایی زبان (روساخت) شعر ندارد. «او لایهٔ آوایی شعر را کم‌اهمیت 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[۱٤] و فوسلر[۱۵] معتقدند شعر زیبایی‌آفرینی با زبان است. «زبان جنبهٔ هنری و خلاق دارد و با سبک و زیبایی عجین است. به نظر فوسلر، زبان نوعی هنر و خلاقیت است و می‌توان 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 سلسله‌مراتب تحلیل ساخت آوایی زبان می‌توان در سه سطح «توازن آوایی»، «توازن واژگانی» و «توازن نحوی» طبقه‌بندی کرد.

۲. ۱. توازن آوایی

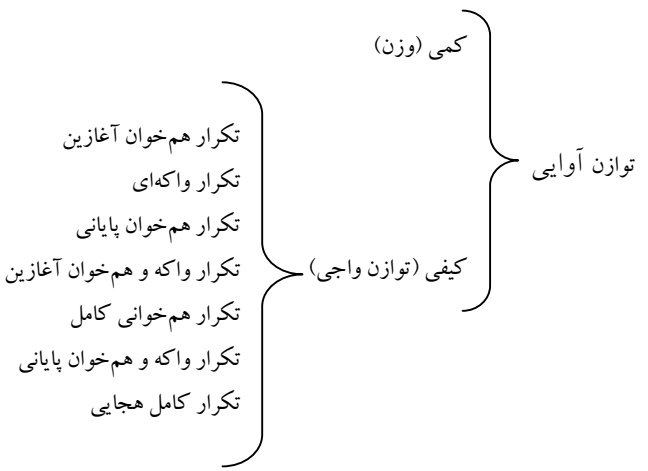
هر اثر هنری ادبی، پیش از هرچیز رشته‌صوت‌هایی است تشکیل‌شده از مجموعهٔ نشانه‌های آوایی قراردادی که مطابق قواعد خاص زبانی بر اثر ترکیب با یکدیگر واحدهای بزرگ‌تر زبان را تشکیل داده‌اند تا توانایی خود را در نظم کلام و تسلط بر زبان نشان دهند. این نشانه‌های آوایی در بافت آوایی کلام به‌صورت «آواهای زنجیری»[۱٦] و «آواهای زبرزنجیری»[۱۷] افادهٔ نقش می‌کنند. آواهای زنجیری آن دسته از مختصه‌های آوایی زبان در زنجیر گفتار است که در تولید واج دخالت دارد. واج‌ها به‌عنوان واحد آواهای زنجیری بر دو گونه‌اند: «صامت» (هم‌خوان) و «مصوت» (واکه) (ر.ک فرشیدورد، ۱۳۸٤: ۸۱). آواهای زبرزنجیری آواهایی‌اند که به‌دنبال هم نمی‌آیند بلکه در خارج و بر بالای آواهای زنجیری قرار می‌گیرند و در ساختمان گروه، جمله‌واره و جمله نقش بازی می‌کنند (ر.ک همان: ۸۱).

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.73.4.2]

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 دیده می‌شود، این‌گونه توازن به دو بخش کمّی و کیفی تقسیم می‌شود. توازن آوایی کمّی سازندهٔ وزن شعر است و توازن آوایی کیفی شیوه‌هایی از تکرار آواهاست که واج‌آرایی[۱۸] را پدید می‌آورد.

نمودار ۱.



۲. ۱. ۱. توازن آوایی کمّی (وزن)

هنگامی که یک مجموعهٔ آوایی به‌لحاظ کوتاه و بلندی مصوت‌ها یا ترکیب صامت‌ها و مصوت‌ها از نظام خاصی برخوردار باشد، گونه‌ای از موسیقی پدید می‌آید که آن را «وزن» می‌نامیم. وزن با موسیقی ارتباط مستقیم و تنگاتنگ دارد و چنان‌که می‌دانیم موسیقی جزء ذاتی و جدایی‌ناپذیر شعر است. 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. آنان معتقدند که بین وزن و محتوا هماهنگی نسبی وجود دارد و هر شعر، بسته به محتوا و حالت عاطفی‌اش، با وزن خاصی مطابقت دارد و شاعر از میان وزن‌های گوناگون وزنی را برمی‌گزیند که با حس و محتوای شعرش هماهنگی داشته باشد. به بیان دیگر، شعر با

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.73.4.2]

وزن مناسب خود به ذهن شاعر می‌آید. صورت‌گرایان در وزن شعر به «نسبت هجاهای کوتاه به هجاهای بلند» توجه ویژه‌ای دارند. می‌توان گفت وزن‌هایی که تعداد هجاهای کوتاهشان بیشتر است، القاکنندهٔ حالت عاطفی قوی‌تر و هیجان‌انگیزتری هستند و برای حالت‌های ملایم‌تر، همراه با تأنّی و آرامش، وزن‌های دارای هجای بلند مناسب‌ترند.

در اشعار کلاسیک قیصر امین‌پور انواع عروض فارسی به‌کار گرفته شده است که از جملهٔ آن‌ها می‌توان به «فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن»، «مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن»، «فعولن فعولن فعولن فعولن» و «مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن» و... اشاره کرد؛ به نوعی که می‌توان گفت امین‌پور در اغلب بحور عروض فارسی طبع‌آزمایی کرده است. از سوی دیگر، اشعار نیمایی قیصر نیز خالی از وزن نیستند؛ به‌عبارت دیگر، قیصر امین‌پور در شعر غیرکلاسیک پیرو شیوهٔ نیماست و به‌شیوهٔ او شعرهایی می‌سراید که دارای مصراع‌هایی کوتاه و بلندند و بیشتر آن‌ها وزن را در خود حفظ کرده‌اند. مثلاً شعر «سفر ایستگاه» دارای وزن «مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن» است (ر.ک امین‌پور ۱۳۸۹: ۷) و شعر «اگر می‌توانستم» دارای وزن «فعولن فعولن فعولن فعل» (همان: ۱۳۰-۱۳۲) و شعر «میهمان سرزده» دارای وزن «فاعلات فاعلات فاعلات فاعل» است (همان: ۲۹۰-۲۹۱). این امر بیانگر آن است که قیصر امین‌پور از امکانات کمّی توازن آوایی برای غنی‌ترشدن ساختار آوایی شعرش بهره گرفته است.

۲. ۱. ۲. توازن آوایی کیفی (توازن واجی)

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

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.73.4.2]

در این نوع توازن به آن دسته از تکرارهای آوایی پرداخته می‌شود که درون یک هجا تحقق می‌یابند؛ به‌عبارت دیگر، 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، به‌وسیلهٔ آن واج‌ها القا می‌کند. توازن واجی از نظر اینکه دارای ارزش موسیقایی باشد به هفت گروه قابل تقسیم است (چنان‌که در نمودار ۱ آمد) و سایر امکانات تکرار واجی درون‌هجایی فارسی یا از ارزش موسیقایی برخوردار نیست یا ارزشی جدا از امکانات هفت‌گانهٔ ذیل ندارد (ر.ک صفوی، ۱۳۸۳: ۱۶۸-۱۶۹).

۲. 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 (ر.ک شمیسا، ۱۳۷۳: ۵۷). این‌گونه از تکرارهای آوایی در شعر قیصر امین‌پور از انواع دیگر پرکاربردتر است.

دست عشق از دامن دل دور باد/می‌توان آیا به دل دستور داد (امین‌پور، ۱۳۸۹: ۳۹).

شب عبور شما را شهاب لازم نیست/که با حضور شما آفتاب لازم نیست (همان:۳۹۰).

در عصر خواب و خلسه و خمیازه/در عصر آخرین خبر تازه/ از نام ما/در روزنامه‌ها خبری نیست (همان: ۳۳۲).

۲. ۱. ۲. ۲. تکرار واکه‌ای

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

ای شکوه بی‌کران اندوه من/آسمان، دریای جنگل، کوه من (امین‌پور، ۱۳۸۹: ۴۳).

تا ساحل قرار تو چون موج بی‌قرار/با رود رو به سوی تو دارم که جاری‌ام (همان: ۱۷۵).

باز موسیقی تار شب و قانون سکوت/بادها بازهم آواز عزا سردادند (همان: ۳۰۷).

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.73.4.2]

۲. 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 درقالب قافیه نیز به‌کار رفته است.

دور از همه مردم شده‌ام در خودم امشب/پیدا شده‌ام گم شده‌ام در خودم امشب (همان: ٥٦).

کسی که سبزتر است از هزار بار بهار/کسی شگفت کسی آن‌چنان‌که می‌دانی (همان: ۳۰٤).

۲. 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 (ر.ک صفوی، ۱۳۸۳: ۱۷۵).

با هر نسیم دست تکان می‌دهد گلی/هر نامه‌ای ز نام تو دارد نشانه‌ها (امین‌پور، ۱۳۸۹: ۵۰)

به باد حادثه بالم اگر شکست چه باک/خوشا پریدن با این شکسته بالی‌ها (همان: ٦۰)

هم دانهٔ دانایی و هم دام هبوطم/اسطورهٔ گندم شده‌ام در خودم امشب (همان: ٥٦)

۲. ۱. ۲. ۵. تکرار هم‌خوانی کامل

در این شیوه از تکرار آوایی، تمامی صامت‌های (هم‌خوان‌های) هجا تکرار می‌شود. در بدیع سنتی برای این دسته از تکرارها از اصطلاح «جناس ناقص» استفاده شده است (ر.ک شمیسا، ۱۳۷۳: ٤۲).

چرا همیشه همین است آسمان و زمین/زمان هماره همان و زمین همیشه همین؟ (امین‌پور، ۱۳۸۹: ۵۲)

رفتیم و پرسش دل ما بی‌جواب ماند/حال سؤال و حوصلهٔ قیل و قال کو؟ (همان: ۱۹۹)

سزای پاکی‌ات ای اشک آستینی نیست/به سربلندی‌ات ای عشق آستانی نیست (همان: ۳٤۷)

۲. 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.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.73.4.2]

ای داد کس به داغ دل باغ دل نداد/ای وای های های عزا در گلو شکست (همان: ۲۹۶)

دور کرد و کور کرد عشق را/دورباش‌ها و کورباش‌ها (همان: ۵۸)

از غم خبری نبود اگر عشق نبود/دل بود ولی چه سود اگر عشق نبود (همان: ۳۰۸)

۲. ۱. ۲. ۷. تکرار کامل هجایی

این نوع تکرار در اصل تکرار کامل ساخت آوایی هجاست.

لیلایی تو را همه مجنون کوه و دشت/باد دوندگی و غزال رمندگی (همان: ٤٦)

هرچه روزی آرمان پنداشت حرمان شد همه/هرچه می‌پنداشت درمان است عین درد شد (همان: ٤٨)

باید به جای شاید و آیا بیاورم/فکری به حال گرچه و اما کنم ولی (همان: ۲۲۸)

به‌طورکلی می‌توان گفت قیصر امین‌پور استفادهٔ برجسته‌ای از واج‌ها کرده و به‌عنوان شگردی زبانی به این امر نگریسته است؛ به‌گونه‌ای که واج‌های هماهنگ در شعر وی بسیار محسوس‌اند. «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» (علی‌پور، ۱۳۷۸: ۲۰۰). قیصر امین‌پور نیز به‌خوبی از این امکان در جهت استحکام بافت آوایی کلام خود بهره برده است.

۲. ۲. توازن واژگانی

توازن واژگانی از تکرار دو یا چند واژه که ساختاری بزرگ‌تر از هجا دارند در سطح یک جمله (مصراع، بیت، بند و شعر) ایجاد می‌شود و به‌صورت هم‌گونی کامل و هم‌گونی ناقص قابل بررسی است. الیوت[۱۹] معتقد است:

«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 وگرنه همان الفاظ نازیبا اگر به‌جای خود نشسته باشند، زیباترین جلوه‌ها را خواهند داشت» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۰: ۲۷۲).

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.73.4.2]

یکی از شرایط مهم ارتباط با متن و هرگونه دریافت از یک اثر ادبی وابسته به شناختی است که خواننده نسبت به اجزا 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 هرکدام بر شیئی یا مفهومی که شاعر نسبت به آن آشنایی دارد دلالت می‌کند (عمران‌پور، ۱۳۸٦: ۱۵۵).

از سوی دیگر، واژه‌های سازندهٔ شعر نقش مهمی در ایجاد شگفتی و لذت و زیبایی حاصل از آن دارند. واژه‌ها در زمرهٔ اصوات‌اند؛ برخی از آن‌ها گوش‌نوازند و برخی دیگر برای گوش ناخوش‌آیند و این تدبیر شاعر است که در موقعیت‌های گوناگون از هرکدام به‌خوبی استفاده کند (ر.ک صهبا، ۱۳۸٤: ۹٤). تکرار واژه‌ها و نسبت آن‌ها با یکدیگر توازنی پدید می‌آورد که موسیقی می‌آفریند. بسته به اینکه واژه‌های تکرارشونده در چه نقاطی از شعر قرار گیرند و چه نسبتی با هم برقرار کنند گونه‌های متفاوتی برای توازن واژگانی می‌توان در نظر گرفت.

۲. ۲. ۱. تکرار آوایی کامل یک صورت زبانی

در این شیوه یک صورت زبانی ـیعنی یک واژه، یک عبارت یا یک جمله‌ـ عیناً تکرار می‌شود. در نمودار ۲ انواع مختلف این تکرار نشان داده شده است:

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.73.4.2]

نمودار ۲.

- تکرار آغازین
  - در آغاز هر مصراع یا بیت
  - در آغاز مجموعه‌ای از مصراع‌ها یا ابیات
- تکرار پایانی
  - در پایان هر مصراع یا بیت
    - مقید به همنشینی پس از قافیه
    - آزاد نسبت به قافیه
  - در پایان مجموعه‌ای از مصراع‌ها یا ابیات
- تکرار میانی
  - بدون فاصله
  - با فاصله
- تکرار در آغاز و پایان (ردالصدر الی العجز)
- تکرار در پایان و آغاز (ردالعجز الی الصدر)

بنابراین، «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 قیصر امین‌پور فراوان است. در ادامه به برخی از این نمونه‌ها در سطح واژه، گروه و جمله اشاره می‌شود.

۲. ۲. ۱. ۱. تکرار آغازین (واژه، گروه و جمله)

۲. ۲. ۱. ۱. ۱. در آغاز هر مصراع یا بیت

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

بفرمایید فروردین شوند اسفندهای ما/نه بر لب بلکه در دل گل کند لبخندهای ما

بفرمایید هرچیزی همان باشد که می‌خواهد/همان، یعنی نه مانند من و مانندهای ما

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.73.4.2]

بفرمایید تا این بی‌چراتر کار عالم، عشق/رها باشد از این چـون و چـرا و چنـدهای مـا... (امین‌پور، ۱۳۸۹: ۳۹)

...به دنبال نامی که من.../من شعرهایم/که من هست و من نیست/به دنبال نامی که تو/تـوی آشنا-ناشناس تمام غزل‌ها/به دنبال نامی که او/به دنبال اویی که کو؟ (همان: ۱۹)

باران/با بوی بوسه‌های تو می‌بارد/با بوی خیس یاس/با بوی بوته‌های شب‌بو...(همان: ۱۲۱)

...نامه‌های سادهٔ باری اگر جویای حال و بال ما باشی/نامه‌های سادهٔ بد نیستم اما.../نامه‌های سادهٔ دیگر ملالی نیست غیر از دوری تو... (همان: ۱۰۲)

رفتار کعبه‌های روان/بر شانه‌های صبر تماشایی است/بر شانه‌های ای کاش/بـر شـانه‌هـای اشک/بر شانه‌های همهمه و فریاد/...(همان: ۲۱۸)

زندگی بی‌عشق، اگر باشد، همان جان‌کندن است/دم به دم جان‌کندن ای دل کار دشـواری است، نیست؟

زندگی بی‌عشق، اگر باشد، لبی بی‌خنده است/بر لب بی‌خنده باید جای خندیدن گریست

زندگی بی‌عشق، اگر باشد، هبوطی دائم است/آنکه عاشق نیست، هم اینجا هم آنجا دوزخی است (همان: ٥٤)

چه اشکال دارد پس از هر نماز/دو رکعت گلی را عبادت کنیم؟...

چه اشکال دارد که در هر قنوت/دمی بشنو از نی حکایت کنیم؟

چه اشکال دارد در آیینه‌ها/جمال خدا را زیارت کنیم؟ (همان: ٦٣-٦٤)

۲. ۲. ۱. ۱. ۲. در آغاز مجموعه‌ای از مصراع‌ها یا ابیات

دوست داری/بی‌محابا مهربان باشی/تازه می‌فهمی/مهربان‌بودن چه آسان است/با تمام چیزها از سنگ تا انسان

دوست داری/ راه رفتن زیر باران را/ در خیابان‌های بی‌پایان تنهایی/ دست خالی بازگشتن/ از صف طولانی نان را (همان: ۱۰۱)

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.73.4.2]

۲. ۲. ۱. ۲. تکرار پایانی

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

ردیف به کلمه یا کلماتی می‌گویند که پس از قافیه و در آخر مصراع‌ها و بیت‌ها می‌آید. 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 حوزهٔ تکرار آوایی کامل قرار دارد، زیرا در ردیف واژه، گروه، بند و جمله تکرار می‌شود. این تکرار به‌صورت کامل انجام می‌شود و هیچ جزئی از واژه‌های تکراری تغییر نمی‌کند.

ردیف در شعر قیصر امین‌پور نقشی محوری دارد و در بیشتر اشعار کلاسیک وی حضور ردیف محسوس است، به‌گونه‌ای که از ۱۸۳ مورد شعر در قالب سنتی (غزل، دوبیتی و رباعی و...) ۱۲۹ مورد دارای ردیف هستند؛ به‌عبارت دیگر، ۷۰/۵۰ درصد اشعار قیصر مردّف‌اند و این درصد بیانگر توجه فراوان شاعر به تأثیر ردیف در ساختار آوایی شعرش است. نمونه‌هایی از این اشعار:

خورشید خم شد تا نگاهت را ببوسد/گل غنچه شد تا قرص ماهت را ببوسد (امین‌پور، ۱۳۸۹: ۱۹٤)

ای صاحب عشق و عقل دیوانهٔ تو/حیران تو آشنا و بیگانه تو (همان: ٤۱٦)

سایهٔ سنگ بر آیینهٔ خورشید چرا؟/خودمانیم، بگو این همه تردید چرا؟ (همان: ۷۸)

قیصر بجز واژه (اسم و فعل و...) از ردیف‌های طولانی (گروه و جمله) نیز استفاده کرده و از این راه بر غنای موسیقایی شعرش افزوده است:

دور از همه مردم شده‌ام در خودم امشب/پیدا شده‌ام، گم شده‌ام در خودم امشب (همان: ٥٦)

یک کلبهٔ خراب و کمی پنجره/یک ذره آفتاب و کمی پنجره (همان: ۲۱۸)

در این زمانه هیچ‌کس خودش نیست/کسی برای یک نفس خودش نیست (همان: ۷٤)

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.73.4.2]

من از عهد آدم تو را دوست دارم/از آغاز عالم تو را دوست دارم... (همان: ۱۷۱)

نکتهٔ قابل توجه دیگر در مورد ردیف در شعر امین‌پور آن است که از مجموع **۱۲۹** ردیف استفاده‌شده در شعر او، **۷۷** مورد ردیف‌های فعلی هستند؛ به عبارت دیگر، **۵۹/٦۸** درصد از ردیف‌ها از نوع فعلی هستند. آمار انواع ردیف به شرح جدول ذیل است:

نوع ردیف	فعل	اسم	ضمیر	گروه اسمی	جمله
درصد	٪ ۵۹/٦۸	٪ ۱۰/۸۵	٪ ۹/۳۰	٪ ٦/۲۰	٪ ۱۳/۹۵

حضور برجستهٔ ردیف‌های فعلی در شعر امین‌پور، علاوه بر غنی‌ترساختن موسیقی کلام، در پویایی و تحرک شعر نیز نقش مهمی ایفا کرده است و البته شاعر در سایهٔ این نوع ردیف‌ها به تقویت و گسترش صور خیال شعرش پرداخته است.

۲. ۲. ۱. ۲. ۲. آزاد در قیاس با قافیه

در اشعار نیمایی امین‌پور، گاه با واژگانی روبه‌رو می‌شویم که پس از قافیه ذکر نشده‌اند اما کارکردی مشابه ردیف برعهده گرفته‌اند:

نه/کاری به کار عشق ندارم/من هیچ‌چیز و هیچ‌کسی را/دیگر/در این زمانه دوست ندارم (همان: ۱۳)

جامه راه‌راه/پای‌جامه راه‌راه/میله‌های روبه‌رو راه‌راه/پشت سایه‌روشن مژه، نگاه/راه‌راه... (همان: ۱۵۸)

۲. ۲. ۱. ۳. تکرار میانی

۲. ۲. ۱. ۳. ۱. بدون فاصله (تکریر)

«یعنی در یک بیت یا جمله دو کلمه پشت سر هم تکرار شوند» (شمیسا، **۱۳۷۳**: ٦۰)

من که دریا دریا غرق کف دستم بود/حالیا حسرت یک قطره که خشکید چرا؟ (همان: ۷۸)

نقطه نقطه، خط به خط، صفحه صفحه، برگ برگ/خط رد پای توست سطر سطر دفترم (همان: ۳۷)

بر لبش ترانه، آب، از گدازه‌های درد/در دلش غمی مذاب، صخره صخره کوهوار (همان: ۸۰)

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.73.4.2]

تا ابد در پاسخ این چیستان بی‌جواب/بر در و دیوار مـی‌پیچـد طنـین چیـست؟ چیـست؟ (همان: ٥٤)

۲. ۲. ۱. ۳. ۲. با فاصله

بفرمایید فردا زودتر فردا شود، امروز/همین حالا بیاید وعدهٔ آینده‌های ما (همان: ٤٠)

پیش بیا! پیش بیا! پیشتر/تا که بگویم غم دل بیشتر (همان: ٤٢)

صف/انتظار/صف/امضا/شماره/امضا/فردا دوباره/صف/ انتظار/امضا/شماره... (همان: ١٦٩)

با خودم چه کرده‌ام؟ من چگونه گم شدم؟/باز می‌رسم به خود از خودم که بگذرم (همـان: ۳۸)

این تویی خود تویی در پس نقاب من/ای مسیح مهربان، زیر نام قیصرم (همان: ۳۷)

۲. ۲. ۱. ۳. ۲. ۱. اعنات

اعنات: «یعنی در هر مصراع یا بیـت از شـعر کلمـه‌ای را تکـرار کننـد» (شمیـسا، **۱۳۷۳**: ٦٠).

چرا تا شکفتم/چرا تا تو را داغ بودم نگفتم/چرا بی‌هوا سرد شد باد/چرا از دهن حرف‌هـای من افتاد... (همان: ۱۳۳)

سه‌شنبه/چرا تلخ و بی‌حوصله؟/سه‌شنبه/چرا این‌همه فاصله؟/سـه‌شـنبه/چـه سـنگین چـه سخت، فرسخ به فرسخ!/سه‌شنبه/خدا کوه را آفرید! (همان: ١٦٦)

یا در شعر «باد بی‌قراری» شاعر در جای جای شعرش بارها از واژهٔ «بوی» اسـتفاده کـرده است (ر.ک همان: **۲۳۵-۲۳٦**)

۲. ۲. ۱. ۳. ۲. ۲. ردیف میانی

این نوع ردیف در اشعاری دیده می‌شود که شاعر از قافیهٔ میانی بهره برده است:

خون گلوی عاشقان، آب وضوی عاشقان/زانکه به کوی عاشقان عقل گذر نمی‌کند (همـان: ۳۹۹)

گردهٔ باد زین من، کینهٔ خصم دین من/سینهٔ آهنین من، فکر سپر نمی‌کند

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.73.4.2]

۲. ۲. ۱. ٤. تکرار در آغاز و پایان (ردالصدر الی‌العجز)

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

زلال بود و روان رود رو به دریایم/همین که ماندم مرداب شد زلالی‌ها (همان: ٦۰)

خیال غرق‌شدن در نگاه ژرف تو بود/که دل زدیم به دریای بی‌خیالی‌ها (همان: ٦۰)

هرگز/دلم نخواست بگویم:/هرگز (همان: ۱٤۷)

رفتن/همیشه رفتن/حتی همیشه در نرسیدن/رفتن (همان: ۱٤۷)

چرا همیشه همین است آسمان و زمین؟/زمان هماره همان و زمین همیشه همین؟ (همان: ۵۲)

چه کردی چه کردی تو ای عشق با او/تو ای عشق با او چه کردی! چه کردی! (همان: ۲۹۸)

۲. ۲. ۱. ۵. تکرار در پایان و آغاز (ردالعجز الی‌الصدر)

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

باد بازیگوش بادبادک را/بادبادک دست کودک را/هر طرف می‌برد (همان: ۱۸)

پیشینیان با ما/در کار این دنیا چه گفتند؟/گفتند باید سوخت... (همان: ۱۱۰)

با عصای استوایی‌ام/روی ریسمان آسمان/ ایستاده‌ام/بر لب دو پرتگاه ناگهان/ناگهانی از صدا/ناگهانی از سکوت (همان: ۱۲۲)

آیینه‌ها که دعوت دیدارند/دیدارهای کوتاه/از پشت هفت دیوار... (همان: ۲۳۸)

... مثل همیشه آخر حرفم/و حرف آخرم را/با بغض می‌خورم... (همان: ۲۵۱)

اول آبی بود این دل آخر اما زرد شد/آفتابی بود ابری شد سیاه و سرد شد

آفتابی بود ابری شد ولی باران نداشت/رعد و برقی زد ولی رگبار برگ زرد شد (همان: ٤۸)

نمونهٔ دیگری که از تکرار واژگانی در شعر امین‌پور دیده می‌شود، تکرار عبارت ابتدایی شعر در انتهای آن است؛ مثلاً در شعر «روز مبادا» بند ابتدایی شعر: «وقتی تو نیستی/نه هست‌های ما چونان که بایدند/نه بایدها» عیناً در انتهای شعر نیز تکرار شده است (همان: ۲۵۱-۲۵۲) یا در شعر «رفتار من عادی است» همین عبارت را در ابتدا و انتهای شعر تکرار کرده است (همان: ۲۵۷-۲٦۱). در شعر «نوبت» جملهٔ «و آسیاب کهنهٔ

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.73.4.2]

نان همچنان می‌چرخد» در آغاز و پایان شعر آمده است (همان: ۲۸۸-۲۸۹). در شعری دیگر جملهٔ «خسته‌ام از این کویر» که قسمتی از مصراع اول شعر است در بیت پایانی شعر تکرار شده است (همان: ۳۰۰-۳۰۱).

۲. ۲. ۲. 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 موسیقیایی 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 چهارچوب صناعات حاصل از «تکرار آوایی کامل دو صورت زبانی» قابل بررسی‌اند (ر.ک صفوی، ۱۳۸۳: ۲۸۱) که نمونه‌هایی از جناس تام و جناس لفظ در شعر قیصر امین‌پور دیده می‌شود:

۲. ۲. ۲. ۱. جناس تام

در این نوع جناس، لفظ یکی و معنی مختلف است، یعنی اتحاد در واک و اختلاف در معنی (شمیسا، ۱۳۷۳: ۳۹).

آنکه دستور زبان عشق را/بی‌گزاره در نهاد ما نهاد (امین‌پور، ۱۳۸۹: ۳٤)

آری اگر/در باز بود و/ باز پرنده/پس در پرنده است (همان: ۱٦۸)

عهد کردم دگر از قول و غزل دم نزنم/زیر قول دلم آیا بزنم یا نزنم؟ (همان: ۲۰۱)

دل داده‌ام بر باد بر هرچه بادا باد/مجنون‌تر از لیلی شیرین‌تر از فرهاد (همان: ۲۱۲)

۲. ۲. ۲. ۲. جناس لفظ

هرگاه دو رکن جناس در تلفظ و خواندن با یکدیگر یکسان اما در نوشتار با هم متفاوت باشند به آن جناس لفظی می‌گویند. از این نوع جناس یک نمونه در شعر امین‌پور دیده می‌شود:

خارها/خوار نیستند/شاخه‌های خشک/چوبه‌های دار نیستند (همان: ۲۹۲)

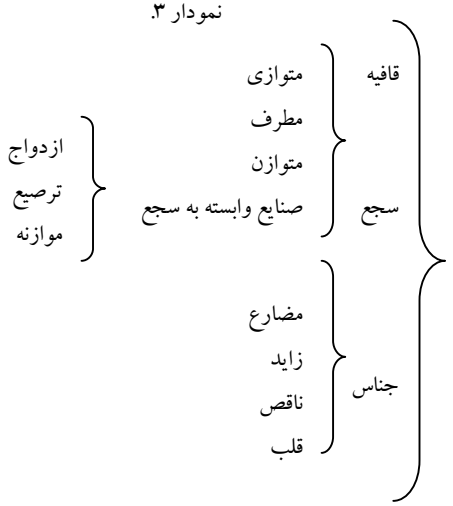
[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.73.4.2]

۲. ۲. ۳. 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.

نمودار ۳.



۲. ۲. ۳. ۱. قافیه

قافیه در لغت به معنی ازپی‌رونده است و در اصطلاح عبارت است از حرف یا حروف مشترک که در آخرین کلمهٔ مصراع‌ها یا ابیات تکرار می‌شود، به‌شرط اینکه در یک لفظ و معنی نباشند (عباسی، ۱۳۸۱: ۱۵٦). با توجه به اینکه ساختار شعر کلاسیک دارای قافیه است، اشعار کلاسیک امین‌پور نیز از این قاعده مستثنا نیستند، لذا در اینجا به مسئلهٔ قافیه پرداخته نشده است. تنها نکته‌ای که در این باب می‌توان ذکر کرد آنکه نوعی قافیه که می‌توان از آن به نام «قافیهٔ مکرر» یاد کرد در شعری از قیصر دیده شده است:

خدایا یک نفس آواز! آواز!/دلم را زنده کن اعجاز! اعجاز!

بیا بال و پر ما را بیاموز/به قدر یک قفس پرواز! پرواز! (امین‌پور، ۱۳۸۹: ۹۰)

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.73.4.2]

۲. ۲. ۳. ۲. 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 به‌وجود می‌آید. به مصادیق تسجیع در سطح کلمه سجع می‌گویند (شمیسا، ۱۳۷۳: ۲۳) و بر سه نوع است:

۲. ۲. ۳. ۲. ۱. سجع متوازی

که با تغییردادن صامت نخستین در کلمات یک‌هجایی حاصل می‌شود (همان: ۲۳).

درد اگر مرد است با دل راست رویارو شود/پس چرا از پشت سر خنجر زد و نامرد شد؟ (امین‌پور، ۱۳۸۹: ٤۹)

هرچه گفتم از غم آن روزها و سوزها/هرچه در دل داشتم از نیش‌ها و نوش‌ها (همان: ۵۷)

اندوه من انبوه‌تر از دامن الوند/بشکوه‌تر از کوه دماوند غرورم (همان: ۲۱٤)

۲. ۲. ۳. ۲. ۲. سجع متوازن

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

دربه‌در به هر طرف، بی‌نشان و بی‌هدف/گم شده چو کودکی در هوای مادرم (همان: ۳۸)

بایسته‌ای چنان که تپیدن برای دل/یا آنچنان که بال پریدن عقاب را (همان: ۲۱۷)

خاموش چو فانوس که در خویش خمیده است/پیچیده به خود با تن تاخورده نشستیم (همان: ۳۰۲)

۳. ۲. ۳. ۲. ۳. سجع مطرف

یعنی دو کلمه که از نظر وزن متفاوت ولی از نظر حرف روی یکسان باشند. از این نوع سجع نمونه‌ای در شعر امین‌پور یافت نشده است.

۲. ۲. ۳. ۳. صنایع وابسته به سجع

۲. ۲. ۳. ۳. ۱. ترصیع

به هماهنگ کردن دو یا چند جمله به‌وسیلهٔ تقابل سجع‌های متوازی ترصیع گویند. یعنی دست کم در دو جمله اسجاع متوازی در مقابل یکدیگر قرار گیرند (ر.ک شمیسا، ۱۳۷۳: ۲۸). از این صنعت تنها یک نمونه در شعر امین‌پور دیده شده است.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.73.4.2]

نه نگاهش را چشم/نه کلاهش را پشم... (همان: ۱٤۱)

۲. ۲. ۳. ۳. ۲. 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).

ای فزون‌تر از زمان، دور پادشاهی‌ام/ای فراتر از زمین، مرزهای کشورم (همان: ۳۷)

هرچه شعر گل کنم، گوشهٔ جمال تو/هرچه نثر بشکفم، پیش پای تو نثار (همان: ۸۱)

به هر کس که دل باختم، داغ دیدم/به هرجا که گل کاشتم، خار چیدم (همان: ۲۰۰)

می‌خواهمت چنان‌که شب خسته خواب را/می‌جویمت چنان‌که لب تشنه آب را (همان: ۲۱۷)

۲. ۲. ۳. ۳. ازدواج

از این آرایه نمونه‌ای در شعر قیصر امین‌پور دیده نشد.

۲. ۲. ۳. ٤. جناس

روش تجنیس یا جناس یکی از روش‌هایی است که در سطح کلمات یا جملات، هماهنگی و موسیقی به‌وجود می‌آورد (شمیسا، ۱۳۷۳: ۳۹) و دارای اقسام گوناگونی است که از بین آن‌ها جناس‌های مضارع، زائد، قلب و ناقص در حیطهٔ «تکرار آوایی ناقص دو صورت زبانی» قابل بررسی است.

۲. ۲. ۳. ٤. ۱. جناس مضارع

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

هرچه روزی آرمان پنداشت حرمان شده همه/هرچه می‌پنداشت درمان است عین درد شد (همان: ٤۸)

با عصای استوایی‌ام/روی ریسمان آسمان ایستاده‌ام/بر لب دو پرتگاه ناگهان... (همان: ۱۲۲)

این حنجره این باغ صدا را نفروشید/این پنجره این خاطره‌ها را نفروشید (همان: ٦٦)

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.73.4.2]

۲. ۲. ۳. ٤. ۲. جناس زائد

جناس زائد آن است که کلمهٔ متجانس از دیگری به حرفی زیادت باشد (ر.ک قیس رازی، ۱۳٦۰: ۳٤۰) و بر سه نوع است:

۲. ۲. ۳. ٤. ۲. ۱. جناس زائد (مطرف)

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

ما بی‌صدا مطالعه می‌کردیم/اما کتاب را که ورق می‌زدیم/تنها/گاهی به هم نگاهی... (همان: ۸)

هزار بود و نبود/هزار شایدوباید/هزار باد و مباد (همان: ۱۳٤)

... سایهٔ امن کلاهش اما/لانهٔ پیر کلاغی است که با قال و مقال/قاروقار از ته دل می‌خواند... (همان: ۱٤۱).

۲. ۲. ۳. ۴. ۲. ۲. جناس زائد (وسط)

یکی از کلمات متجانس نسبت به دیگری واک‌هایی در وسط اضافه دارد.

تا نسوزم/تا نسوزانم/تا مبادا بی‌هوا خاموش... (همان: ۱۲)

مرا خراب کن/که رستگاری و درستکاری دلم/به دستکاری همین غم شبانه بسته است (همان: ۱۲۸)

نه خطی نه خالی! نه خواب و خیالی/من ای حس مبهم تو را دوست دارم (همان: ۱۷۱)

۲. ۲. ۳. ٤. ۲. ۳. جناس زائد (مذیّل)

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

هنگام که هنگامهٔ آن کار رسید/چون بوسه میان دو لبش بود نماز (همان: ٤۱۷)

با هر نسیم دست تکان می‌دهد گلی/هر نامه‌ای ز نام تو دارد نشانه‌ها (همان: ۵۰)

چرا زمین و زمان بی‌امان و بی‌مهرند/زمان زمانهٔ قهر و زمین زمینهٔ کین (همان: ۵۲)

طالع تیره‌ام از روز ازل روشن بود/فال کولی به کفم خط خطا دید چرا؟ (همان: ۷۸)

روز و شب در چشم تو تصویر موعود من است/گرگ و میش از چشمهٔ چشم تو می‌نوشند آب (همان: ۱۷۲)

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.73.4.2]

۲. ۲. ۳. ٤. ۳. جناس قلب

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

۲. ۲. ۳. ٤. ۳. ۱. قلب کل

یعنی در کلمات یک‌هجایی توزیع واک‌ها وارونهٔ یکدیگر باشد (همان: ٤۸).

هیچ نریزد به جز از نام تو/بر رگ من گر بزنی نیشتر (امین‌پور، ۱۳۸۹: ٤۲)

۲. ۲. ۳. ٤. ۳. ۲. قلب بعض

یعنی جای یک صامت در کلمات هم‌هجا تغییر کند.

... آه را نمی‌سرود/شعر شانه‌های بی‌پناه را/حرمت نگاه بی‌گناه را/و سکوت یک سلام/در میان راه را نمی‌سرود (همان: ۲٦۳)

برخیز که روح آب بر خاک افتاد/آن راکب خون رکاب بر خاک افتاد (همان:٤۲۰)

۲. ۳. توازن نحوی

ساخت دستوری و ترتیب اجزای جمله مبنای شکل‌گیری توازن نحوی است. 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 سازندهٔ جمله در مرتبهٔ واژگانِ به‌کار 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. گفتنی است توازن نحوی متضمن تکرار آوایی نیست، هرچند در اکثر موارد شاعر به هنگام پدیدآوردن توازن نحوی از تکرار آوایی نیز سود می‌جوید (ر.ک صفوی، ۱۳۸۳: ۲۱۹).

۲. ۳. ۱. هم‌نشین‌سازی نقشی

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

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.73.4.2]

۲. 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 پارهٔ دیگر کلام آن را توضیح دهند (شمیسا، ۱۳۷۳: ۱۱۵). در برخی از شعرهای قیصر امین‌پور مواردی دیده می‌شود که شاید لف و نشر به معنای کلاسیک آن نباشد اما شباهت‌های زیادی به آن دارد:

هرکس زبان حال خودش را ترانه گفت/گل با شکوفه، خوشهٔ گندم به دانه‌ها
شبنم به شرم و صبح به لبخند و شب به راز/دریا به موج و موج به ریگ کرانه‌ها (امین‌پور، ۱۳۸۹: ۵۰)

دل ما بی‌قرار قول و غزل/قول‌هاوقرارها با تو (همان: ۱۹۰)

ای همچو شعر حافظ و تفسیر مثنوی/شرح تو غیرممکن و تفسیر تو محال (همان: ۲۱۱)

۲. ۳. ۱. ۲. اعداد

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

سبز و سرخوش به ناز می‌بالند/سروها با تو، سارها با تو (امین‌پور، ۱۳۸۹: ۱۸۹)

آبروی بهارها با تو/عطش شوره‌زارها با تو (امین‌پور، ۱۳۸۹: ۱۸۹)

۲. ۳. ۱. ۳. تنسیق‌الصفات

یعنی برای یک اسم صفات متعدد بیاورند یا برای یک فعل قیود مختلف ذکر کنند (شمیسا، ۱۳۷۳: ۱۱۷).

با نگاهی سرشکسته، چشم‌هایی پینه‌بسته/خسته از درهای بسته، خسته از چشم‌انتظاری (امین‌پور، ۱۳۸۹: ۱۸۷)

روبه‌روی آفتاب روی تو/ذرّه‌ام، گردم، غبارم، هیچ هیچ (همان: ۲۱۵)

نام تو شیشه/نام تو شبنم/نام تو دستمال نسیم است (همان: ۲۶۸)

۲. ۳. ۲. جانشین‌سازی نقشی

در این نوع از توازن نحوی، با جابه‌جایی نقش عناصر اصلی سازندهٔ جمله، جمله‌ای جدید پدید می‌آید که با جملهٔ ابتدایی در توازن نحوی است. مشخص است که در

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.73.4.2]

جانشین‌سازی نحوی تکرار واژگانی نیز پدید خواهد آمد و این امر در تقویت ساختار آوایی کلام مؤثر است.

من به دست تو/آب می‌دهم/تو به چشم من/آبرو بده (همان: ۱۱۵)

در ابتدای شعر فوق، «من» نهاد است و «تو» مضاف‌الیه، اما در ادامه، نقش این دو واژه با یکدیگر عوض می‌شود. در شعر زیر:

مردم همه/تو را به خدا/سوگند می‌دهند/اما برای من/تو آن همیشه‌ای/که خدا را به تو/سوگند می‌دهم (همان: ۲۷۹)

جایگاه نقشی دو واژهٔ «تو» و «خدا» عوض شده است.

آرایه‌هایی مانند «قلب»، «طرد و عکس» و «تقسیم» در دایرهٔ این توازن نحوی قرار می‌گیرند که در شعر امین‌پور فقط آرایهٔ طرد و عکس به‌کار رفته است.

۲. ۳. ۲. ۱. طرد و عکس

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

...این روزها که می‌گذرد/شادم/که می‌گذرد/این روزها (همان: ۲٤)

نمی‌دانم، بگو عشق تو از جانم چه می‌خواهد؟/چه می‌خواهد بگو عشق تو از جانم؟ نمی‌دانم (همان: ۱۸۱)

بگذار با تو عالم خود را عوض کنم:/یک لحظه تو به‌جای من و من به‌جای تو (همان: ۲۰٤)

کوتاه کنم قصه که این راه دراز/از چاه به چاله بود و از چاله به چاه (همان: ۲۱۳)

دیوارهای تو همه آیینه‌اند/آیینه‌های من همه دیوارند (همان: ۳۳۸)

تکرار در ادبیات و بخصوص در شعر نقش بسزایی دارد و در صورت کاربرد مناسب می‌تواند بر جنبهٔ زیبایی‌شناسیک و هنری اثر تأثیرگذار باشد؛ «تکرارهای هنری تکرارهایی است که در ساختمان شعر نقش خلاق دارند و با اینکه لازمهٔ تکرار ابتذال

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.73.4.2]

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» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۰: ٤٠٨).

نگاهی به ساختار آوایی و ارکان تشکیل‌دهندهٔ آن در شعر قیصر امین‌پور بیانگر آن است که این ساختار بر پایهٔ عنصر تکرار شکل گرفته است؛ تکرار واج، هجا، واژه، گروه، جمله و... در جای‌جای شعر قیصر به‌گونه‌ای برجسته مشاهده می‌شود و شاعر در راستای چینش ساختمان آوایی و موسیقایی به زیبایی از آن‌ها بهره گرفته است. هدف شاعر از به‌کار بردن آرایه‌های لفظی ـعلاوه بر کارکردهای معنایی آن‌ـ رعایت موسیقی داخلی و ایجاد ارتباط و هماهنگی میان اجزای تشکیل‌دهندهٔ ساختار آوایی کلام است. روی‌هم‌رفته، می‌توان نقش انواع تکرار را در ساختار آوایی شعر قیصر امین‌پور بسیار پررنگ دانست که به یکی از مهم‌ترین عناصر زیبایی‌آفرینی در شعر او تبدیل شده و به موسیقی شعرش کمک شایانی کرده است.

نتیجه‌گیری

این مقاله به بررسی ساختار آوایی (روساخت) شعر قیصر امین‌پور پرداخته است. بررسی‌ها نشان داده که قیصر امین‌پور به ساختار آوایی کلام خود توجه ویژه داشته و انواع مختلف توازن آوایی، واژگانی و نحوی را در شعرش رعایت کرده است. امین‌پور با به‌کارگیری گونه‌های مختلف تکرار در سطح واج، هجا، واژه، گروه و جمله تلاش کرده است موسیقی شعرش را تقویت کند و در این راستا پیوسته در جستجوی عوامل و عناصری از درون خود زبان بوده است. آگاهی او از توان بالقوهٔ سازه‌های زبان موجب شد که بدون فاصله‌گرفتن از شعر مفهوم‌گرا و تعهد هنری، انرژی نهفته در ورای پردهٔ ظاهری الفاظ را در جهت تقویت موسیقی کلام خود به‌کار گیرد.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.73.4.2]

در سطح توازن آوایی کمّی، شعر امین‌پور مشتمل بر اوزان مختلف و متنوع عروضی است و شاعر در کمتر شعری وزن را نادیده گرفته است. در حیطهٔ توازن آوایی کیفی نیز شعر قیصر سرشار از تکرار صامت‌ها و مصوت‌هایی است که در غنی‌سازی موسیقی کلام وی نقش مهمی دارند. قیصر به توازن واژگانی نیز روی خوش نشان داده و به طرق مختلف انواع تکرارها در سطح واژه و گروه واژگانی را مورد استفاده قرار داده است. این تکرارها به‌صورت تکرار آغازین، تکرار میانی و تکرار پایانی در جای‌جای شعرش نمود یافته‌اند. این جستار همچنین نشان داده است که استفاده از انواع جناس‌ها و سجع‌ها و آرایه‌های لفظی دیگر که به ایجاد نوعی ریتم و هارمونی کمک کرده و باعث تحکیم ساختار آوایی و افزایش موسیقی کلام می‌شود، بسامد بالایی در شعر قیصر دارد. این بیانگر آن است که حفظ و تقویت ساختار آوایی شعر برای شاعر بسیار اهمیت داشته و این ساختار به یکی از مهم‌ترین عناصر زیبایی‌آفرینی در شعر او تبدیل شده است.

پی‌نوشت

۱. Edgar Allen Poe شاعر و منتقد آمریکایی و نویسندهٔ داستان‌های کوتاه (۱۸۰۹-۱۸٤۹).

۲. Samuel Taylor Coleridge شاعر و منتقد انگلیسی (۱۷۷۲-۱۸۳٤).

۳. De-familiarization

٤. فرمالیست‌ها گروهی از پژوهشگران هم‌اندیش بودند که دو محفل عمده را تشکیل دادند؛ مهم‌ترین این پژوهشگران عبارت‌اند از: ویکتور شکلوفسکی، بوریس توماشفسکی، بوریس آخن‌بام، رومن یاکوبسن و یوری تینیانوف. البته این‌ها خود دو گروه بودند که هریک انجمن خاصی را در روسیه بنیاد نهادند؛ یکی «حلقهٔ زبان‌شناسی مسکو» که به رهبری یاکوبسن در ۱۹۱۵ تأسیس شد و دیگری محفل «اپویاز» که در سال ۱۹۱٦ شکلوفسکی آن را در پترزبورگ پی‌ریزی کرد (ر.ک قاسمی‌پور، ۱۳۸٦: ۱۹-۲۰).

٥. Victor Shoklovsky یکی از پایه‌گذاران فرمالیسم روسی.

٦. ابتدا شکلوفسکی این اصطلاح را در مقالهٔ خود با عنوان «هنر به‌منزلهٔ شگرد» برپایهٔ واژهٔ روسی osteranenja به‌کار برد (احمدی، ۱۳۸٥: ٤۷).

۷. Roman Jacobson نویسندهٔ روسی و یکی از پایه‌گذاران مکتب فرمالیست.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.73.4.2]

۸. Yory Tinianov یکی از نویسندگان روسی فرمالیست (۱۸۹٤-۱۹٤۳).

۹. Mukarovsky یکی از نویسندگان روسی فرمالیست.

۱۰. Phonetic Structure.

۱۱. Claude Levi Strauss (۱۹۰۸ –۲۰۰۹) قوم‌شناس و مردم‌شناس فرانسوی و از نظریه‌پردازان مردم‌شناسی مدرن بود که در تمامی حوزه‌های کلیدی آن نظریاتی ارائه کرده بود. استراوس را پدر مردم‌شناسی مدرن می‌دانند. نام وی با ساختارگرایی عجین شده است.

۱۲. Tomashovsky یکی از نویسندگان روسی فرمالیست (۱۸۹۰-۱۹۵۷).

۱۳. Georg Wilhelm Friedrich Hegel فیلسوف آلمانی (۱۷۷۵-۱۸۵٤).

۱٤. Benedetto Croce فیلسوف و نظریه‌پرداز ایتالیایی (۱۸٦٦-۱۹۵۲).

۱۵. Karl vossler منتقد و سبک‌شناس آلمانی (۱۸۷۲-۱۹٤۸).

۱٦. Segmental Sound

۱۷. Suprasegmental Sound

۱۸. alitration

۱۹. Thomas Stearns Eliot منتقد و شاعر آمریکایی ـ انگلیسی (۱۸۸۸-۱۹٦۵).

منابع

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

احمدی، بابک (۱۳۸۵) *ساختار و تأویل متن*. تهران: مرکز.

امین‌پور، قیصر (۱۳۸۹) *مجموعهٔ کامل اشعار*. تهران: مروارید.

انوشه، حسن (۱۳۷٦) *فرهنگ‌نامهٔ ادبی فارسی*(۲). تهران: سازمان چاپ و انتشارات.

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

توکلی، حمیدرضا (۱۳۸٦) «درآمدی بر زیباشناسی قیصر». *فصلنامهٔ هنر*. شمارهٔ ۷٤: ۲۸-٤۲.

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

حسن‌پور آلاشتی، حسین و رضا عباسی (۱۳۸۹) «تحلیل زبانی اشعار فرخی یزدی بر اساس نظریهٔ زیبایی‌شناسی انتقادی». *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*. شمارهٔ ۱۷: ۱۱۳-۱٤۹.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.73.4.2]

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

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۰) *موسیقی شعر*. تهران: آگاه.

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

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

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

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

صهبا، فروغ (۱۳۸٤) «مبانی زیبایی‌شناسی شعر». *مجلهٔ علوم انسانی و اجتماعی دانشگاه شیراز*. دورهٔ ۲۲، شمارهٔ ۳ (پیاپی ٤٤): ۹۰-۱۰۹.

عباسی، حبیب‌الله (۱۳۸۱) *عروض و قافیه*. تهران: ناژ.

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

عمران‌پور، محمدرضا (۱۳۸٦) «اهمیت عناصر و ویژگی‌های ساختاری واژه در گزینش واژگان شعر». نشریهٔ *گوهر گویا*. سال اول، شمارهٔ ۱: ۱۵۳-۱۸۰.

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

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

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

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

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

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.73.4.2]