تحلیل انواع موسیقی میانی در اشعار نو و نیمه سنتی نیمایوشیج

دکترمحمود صادق زاده[۱]، نیلا نوربلین[۲]

شماره۳۶، تابستان ۱۳۹۷

تاریخ دریافت:۹۶/۰۹/۰۶

تاریخ پذیرش:۹۷/۰۲/۰۵

چکیده

یکی از مشخصات اصلی شعر نیمایی، در مقایسه با شعر کلاسیک ،تحول در انواع موسیقی کلام به ویژه کاربرد موسیقی میانی و درونی است که در اشعار نیمایوشیج قابل توجه و بررسی است.

در این مقاله به شیوهٔ توصیفی، تحلیلی و کمی به بررسی کاربرد انواع موسیقی درونی در اشعار نو و نیمه سنتی نیما پرداخته می‌شود. ابتدا به طور کوتاه به اهمیت موسیقی درونی توجه شده و سپس انواع موسیقی میانی شامل سجع، جناس و اقسام تکرار،تکرار واج، واژگان و عبارت با شواهد و نمونه‌هایی تحلیل و ارزیابی شده است. باتوجه به بررسی صورت گرفته، تکرار صامت و مصوت بیش از موارد دیگر به کار رفته است؛ در این میان مصوت (آ) بیش تر تکرار شده و آن اغلب ناله و فریاد را تداعی می‌کند، که بیانگر روحیه بیدارگر شاعر است. پس از آن در بین انواع جناس، جناس لاحق، بیش‌ترین بسامد را دارد. تکرار جمله و عبارت و جناس لفظ، کمترین بسامد را دارند. آنچه مشخص است، نیما با آگاهی از موسیقی درونی در شعر بهره برده است، تا بتواند کمبود وزن را جبران کند.

کلید واژه: نیمایوشیج، موسیقی کلام، موسیقی درونی،سجع و جناس، انواع تکرار.

۱. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلام واحد یزد،یزد، ایران.sadeghzadeh@iauyazd.ac.ir

۲. دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی ،دانشگاه آزاد اسلامی واحد یزد،یزد،ایران. nnourbalin@gmail.com

مقدمه

«نهضت شعرآزاد اواخر قرن نوزدهم، اوایل قرن بیستم، در اروپا شکل گرفت. شاعران سردمداران این تحول بودند. نظر آنها این بود که پایه و اساس شعر همان وزن است. اما قیودی در شعر رسمی برای وزن تعیین شده که مانع از آزادی بیان شاعراست.» (خانلری،۱۳۷۰ :۱۷) «در سال ۱۳۱٦ شمسی، نیما موفق به نوآوری تازه‌ای در شعر فارسی می‌شود. او هم در زبان و هم در محتوا انقلابی ایجاد می‌کند. زبان و شکل تازه شعر او با آگاهی از زبان و فرهنگ اروپایی (فرانسوی) شکل گرفت. نیما وزن را پوششی برای شعر می‌دانست. نظم او پیرو نظم طبیعت بود.» (زرین کوب، ۱۳۵۸: ٦٤) «او از یک نظام طبیعی حرف می‌زند، می‌گوید: انتظام ابتدا در موزیک بود. پس از آن نظم عروضی پیدا می‌شود که بر پایهٔ همان انتظام موسیقی است.» (قزوانچاهی، ۱۳۷۹: ٦٤) «به عقیده او موسیقی با شعر وصفی سازش ندارد. نیما شعر را به نثر نزدیک کرد، تا تنها جلوه‌گر شعر قافیه، نباشد.» (آل احمد، ۱۳۵۷: ٦۰)

۱-۱. بیان مسئله:

«شعر نو کمتر به غرض و موسیقی سنتی وابسته است. این شعر به ابزار موسیقی کناری یعنی قافیه و ردیف وموسیقی بیرونی، یعنی وزن عروضی توجه زیادی ندارد.» (روحانی، ۱۳۹۰ :۱۵۳) «این شعر از موسیقی درونی بسیار بهره برده است؛ مثلاً اگر در شعری مصوت های (آ) یا (او) یا (ای) تکرار شوند این خود نوعی موسیقی ایجاد می‌کند. شاید یکی از دلایل مهم کاربرد این موسیقی پرکردن خلاء ناشی از بی توجهی عروض سنتی باشد.» (همان:۱٥٤)

«گاهی نظم و هماهنگی که در کلام ادبی ایجاد می‌شود، براثر روابط متعدد موسیقایی و آوایی در بین واژه‌هاست.» (شمیسا؛ ۱۳۸۱: ۲٥)«در موسیقی میانی، تناسبات لفظی بیش از تناسبات معنایی است. زیرا ارزیابی سخن به الفاظ وابسته است.» (فیاض منش، ۱۳۸۰ : ۱٦٥)

موسیقی میانی با این سه روش؛ یعنی هماهنگ سازی یا تسجیع، همجنس سازی یا تجنیس و تکرار بررسی می‌شود. در این مقاله، انواع سجع متوازی، مطرف، متوازن، ترصیع، موازنه، انواع جناس، انواع تکرار، تکرار واج، مصوت،تکرار جمله، .... به روش توصیفی تحلیلی و استناد به آمار در شعر نیمایی و نیمه سنتی شاعر بررسی شده است.

۱-۲. پیشینهٔ تحقیق:

هرچند تحقیقات، مقالات و تألیفات بسیاری به ابعاد گوناگون شعر نیما پرداخته‌اند، اما درحوزهٔ موسیقی شعر نیما؛ تنها یک کتاب و دو مقاله به چاپ رسیده است که هر دو به موسیقی بیرونی شعر او توجه کرده‌اند. از جمله؛

۱. کتاب موسیقی شعر نیما: (تحقیقی در اوزان و قالبهای شعری نیمایوشیج)؛ ناشر؛ مرکز انتشارات کمیسیون ملل یونسکو در ایران؛ تهران چاپ اول ۱۳۷۸؛ رابطهٔ وزن و موسیقی در اشعار نیما، (حبیب ا... بعضی: ص٤٣٥)؛

۲. تحلیل انتقادی بر موسیقی بیرونی و کناری شعر نیمایی (نیما یوشیج، اخوان ثالث و سلمان هراتی): دانشجو: محمدحسین فیروزی، استاد راهنما: غلامرضا مستعلی پارسا، داوود اسپرهم، وزارت علوم تحقیقات وفناوری- دانشگاه علامهٔ طباطبایی- دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجی، ١٣٩٤.

از این رو، تاکنون هیچ اثری به طور مستقل و کامل به بررسی موسیقی میانی در شعر نیمایی و نیمه سنتی نیما پدید نیامده است.

۱-۳. ضرورت و اهمیت تحقیق: با توجه به اینکه نیما سردمدار شاعران نوپرداز است. بررسی موسیقی میانی در شعر او می‌تواند ثابت کند که او نسبت به کاربرد آرایه‌هایی چون: تکرار، سجع و جناس بی توجه نبوده است. در برخی موارد از جمله، تکرارها، انتخاب شاعر کاملاً آگاهانه است. هرچند هدف این مقاله، بررسی موسیقی در تمام اشعار نیما بود، اما این نوع موسیقی در شعر نو، معنا و مفهوم ویژه‌ای می‌یابد.

مهم‌ترین هدف این مقاله پاسخ به این پرسش است: موسیقی میانی در شعر نیمایی نیما از چه جایگاهی برخوردار است و تا چه اندازه در موزون کردن این شعر تأثیر داشته است؟

۲- بحث

۲-۱. انواع موسیقی

«عواملی که آدمی را به جستجوی موسیقی کشانده است، همان کشش‌هایی است که او را به گفتن شعر وادار می‌کرده است؛ پیوند این دو سخت، استوار است. زیرا شعر درحقیقت

موسیقی کلمه‌ها و لفظ‌ها نیست و بیهوده نیست که ارسطو شعر را زائیده دو نیرو می‌داند: یکی غریزه محاکات است، دیگری خاصیت درک وزن و آهنگ.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱ :٤٦)

« استفاده از موسیقی سازی و یا موسیقی صدایی مانند ایجاد شعر، یکی از کارهای موزون زندگی آدمی است.» (طهماسبی، ۱۳۸۰: ۵۰)« وزن- آهنگ، عنصری شعری است که ما را بی واسطه به گذشته می‌برد، گذشته‌ای که در واقع آینده است و در این لحظه زنده شده است. عبارت‌های شعری، موجودات زنده و زمان ملموس اند.» (او کتاویوپاز، ۱۳۸۸ :۱۳۰)

موسیقی شعر به چهاردسته تقسیم می‌شود: ۱)موسیقی بیرونی شعر؛ ۲)موسیقی کناری شعر؛ ۳) موسیقی درونی شعر و ٤) موسیقی معنوی شعر.

۲-۱-۱. موسیقی بیرونی: جانب عروضی وزن است که بر همه شعرهایی که در یک وزن سرود شده‌اند، قابل تطبیق است.» (شفیعی کدکنی؛ ۱۳۹۱ :۳۹۱) « لذت بردن از آن گویا، امری غریزی است یا نزدیک به غریزی و به همین دلیل است که در شعر کودکان و شعر عوام چشم گیرترین عامل، عامل وزن است که آشکارترین موسیقی را دارد. » (شفیعی کدکنی؛ ۱۳۸۰: ۹۷)

۲-۱-۲. **موسیقی کناری شعر**؛ عواملی است که در نظام موسیقایی شعر دارای تأثیر است. جلوه‌های موسیقی کناری بسیار است و آشکارترین نمونهٔ آن قافیه و ردیف است. » (همان، ۱۳۹۱: ۳۹۱)

«منظور از این موسیقی تناسبی است که از رهگذر هماهنگی دو کلمه یا دو حرف در آخر مصراع‌ها دیده می‌شود؛ مثل: «خواب» و «آب» یا «دیوار» و «بیدار» در حقیقت صامت و مصوت‌های مشترک سبب می‌شوند گوش لذت ببرد.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۹۷)

۲-۱-۳. موسیقی درونی شعر: از آنجا که مدار موسیقی بر تنوع و تکرار است، هرکدام از جلوه‌های تنوع و تکرار در نظام آواها که ازمقولهٔ موسیقی بیرونی (عروض) و کناری (قافیه) نباشد، در حوزهٔ مفهومی این نوع موسیقی قرار می‌گیرد؛ یعنی: مجموعه هماهنگی هایی که از رهگذر وحدت یا تشابه یا تضاد صامت‌ها و مصوت‌ها در کلمات یک شعر پدید می‌آید.» (شفیعی کدکنی؛ ۱۳۹۱: ۳۹۱) « منظور از موسیقی داخلی یا درونی مجموعه تناسب

هایی است که میان صامت ها و مصوت های کلمات یک شعر ممکن است وجود داشته باشد.»(همان؛ ۱۳۸۰: ۹۸)

۲-۱-٤. **موسیقی معنوی شعر**: همان‌گونه که تفاوت‌ها و تضادها و تشابهات در حوزهٔ آواهای زبان، موسیقی اصوات را پدید می‌آورد، همین تفاوت‌ها و شباهت‌ها و تضادها در حوزهٔ امور معنایی و ذهنی موسیقی معنوی را سامان می‌بخشد.» (شفیعی کدکنی؛ ۱۳۹۱ : ۳۹۱) «آنچه قدما طباق و تضاد و مراعات نظیر و... خوانده‌اند، همهٔ تناسب‌های معنوی مفاهیم و کلمات است و این تناسب‌ها نوعی آهنگ در درون شعر به وجود می‌آورد.» (شفیعی کدکنی؛ ۱۳۸۰: ۹۹)

۲-۱-۵. بررسی انواع موسیقی در شعر نو نیمایی

الف- موسیقی بیرونی: شاید اولین چیزی که در شعر نیمایی نظر خواننده را جلب کند، وزن آن باشد. با مصراع‌های کوتاه و بلند. عروض نیما یک وجه مشابهت با عروض قدما دارد و یک وجه اختلاف: وجه موافقت این است که ،اگر شاعر شعری در مایهٔمستفعلن یا فاعلاتن گفت، تا آخر مجبور است آن مایه را حفظ کند. اما جهت اختلاف او با عروض قدیم در این است که مثل قدما مقید نیست که تمام مصراع‌ها را از نظر کمیت مساوی بیاورد.

ب- موسیقی کناری: نیما می‌گوید: قافیه ارزشی که دارد در این است که موسیقی شعر را تکمیل می‌کند، پس ضرورتی ندارد که همه جا مورد استفاده قرار گیرد. طبیعی است که در نتیجهٔ چنین آزادیی، شاعر امکانات بیشتری برای عرضه کردن عواطف و صور خیال خویش دارد.

ج- موسیقی درونی: این موسیقی ممکن است شاعر را به وادی بازی با کلمات و نوعی فرمالیسم که مزاحم سلامت شعر است، ببرد؛ نیما کمتر بدان نظر داشته ولی استفاده آگاهانه و معقول از آن امری است ضروری که هیچ شاعر توانایی نمی‌تواند از آن چشم پوشی کند.

د- موسیقی معنوی: یکی از کوشش‌های نیما متوجه این بود که شعر را از این گونه تناسب‌های قراردادی شستشو دهد و چنین کرد. اگر این تناسب‌ها به صورت خلاق و زاینده

مورد استفاده شاعر قرار گیرند، مایهٔ استحکام شعر می‌شوند. به همین دلیل شاگردان نیما، به ویژه شاملو و اخوان از این نوع تناسب های درونی در شکل زنده و خلاقش فراوان استفاده کردند.» (شفیعی کدکنی،۱۳۸۰: ۱۲۱– ۱۲٤)

۲–۲. موسیقی میانی شعر نو نیمایوشیج

قصهٔ رنگ پریدهٔ نیما ثابت می‌کند که او به علم عروض و قافیه آگاهی کامل دارد. نیما خوب می‌داند که در تحول شعریی که به وجود آورده است، به گونه‌ای باید کمبود وزن و قافیه را جبران کند. به گفتهٔ دکتر شفیعی کدکنی در کتاب ادوار شعر فارسی، او کمتر به این موسیقی توجه کرده است. با بررسی انواع موسیقی میانی به ویژه کاربرد زیاد جناس و تکرار پی می‌بریم که نیما با کاربرد انواع این موسیقی کوشیده است تا هماهنگی و تناسب موسیقایی را در شعر نو حفظ کند. انواع موسیقی میانی در شعر او قابل بررسی است. ابتدا به سجع که یکی از عوامل ایجاد موسیقی در شعر است پرداخته می‌شود.

۲–۲–۱. سجع؛ بر سه قسم است: ۱– متوازی ۲– متوازن ۳– مطرف.

۲–۲–۱–۱.سجع متوازی: آن است که کلمات در وزن و حرف روی هر دو مطابق باشند.» (همایی؛ ۱۳۷۹ :٤۲)

در شعر نیمایی سجع گونه ها بین اسم‌ها بیشتر است. مانند:

با کوششی به نشانه/ با جوششی کامان بریده ست.(نیما،۱۳۸۳:۷۱۱)

می فریبد پسرش را مادر/ می نماید پدرش را در راه .(نیما، ۱۳۸۳ : ٤۸۸)

۲–۲–۱–۲ **سجع مطرف**؛ آن است که الفاظ در حرف روی یکی و در وزن مختلف باشند. (همایی، همان : ٤۲) در کنار بس جوان روییدنیها بس فراوان سبزه‌ها. (نیما، ۱۳۸۳: ٤٦٥)

۲–۲–۱–۳ **سجع متوازن** آن است که کلمات قرینه در وزن متفق و در حرف روی مختلف باشند. (همان منبع: ٤۲)

هر شبش **سالی** و هر روزش **ماهی** (نیما، ۱۳۸۳ : ٤۳۲)

مرغ می‌گوید/ خلق می‌گویند (نیما، ۱۳۸۳ : ۷٤٤)

از میان تمام آرایه‌های لفظی، سجع آرایه پرکاربردی در شعر نیما نیست. تنها ٤/۷٦ درصد سجع در اشعار نو او یافت شد.

جدول شمارهٔ ۱: بسامد انواع جناس

نوع سجع	بسامد سطر	درصد
متوازی	٦١	٥٢
مطرف	١٢	١٠
متوازی	٤٤	٣٧/٦

۲-۲-۱-٤- **ترصیع**: که آن را در پارسی «گوهرنشان» نیز می‌توان نامید، آن است که واژه‌ها در دوپاره بیت دو به دو همسان باشند. (کزاری؛ ۱۳۷۳:٤۳)

ترصیع در شعر نیمایی کاربرد کمی دارد. تنها شش مورد ترصیع مشاهده شده است.

زشت گفتم به بدان

کینه جستم زددان (نیما ۱۳۸۸:٤۳۳)

۲-۲-۱-٥- **موازنه** : یا مماثله نوعی از سجع متوازن است که مخصوص به نثر و اواخر قرینه‌ها نباشد. (همایی؛ ۱۳۷۹ :٤٤)

در بیست و یک بیت این صنعت یافت شده است.

ناجسته میستاند

نادیده میرباید (نیما، ۱۳۸۸، ٦٤٤)

مدخلم از کوه به کوه

مخرج از سنگ به سنگ (نیما، ۱۳۸۸، ٦۹۱)

۲-۲-۱-٦. **ازدواج یا پی آورد دو سازه‌ای**: آنجا که دو واژه همگون یا همخوان از پی هم آمده باشند. (راستگو: ۱۳۸۳: ۱۳۰) در بیست و سه بیت این صنعت یافت شد. در بیشتر موارد در این صنعت، جناس نیز مشاهده می‌شود.

اما در آن نه ذره عتاب و خطاب تلخ (نیما ۱۳۸۸؛ ٦۷٦)

آن دیگری بدرّد از آن مرده گوشت و پوست (نیما، ۱۳۸۸ ؛ ۳٥۷)

۲-۲-۲. انواع جناس

۲-۲-۲-۱. **جناس تام**: شش نمونه، جناس تام یافت شده است.

و در زندان و زخم تازیانه‌های آنان می‌کشد فریاد:

«اینک درد و اینک زخم» (نیما، ۱۳۸۸؛ ۷٤۷)

زخم در مصراع اول در معنای ضربه است و در مصراع دوم به معنای زخم و جراحت است.

لکه‌دار صبح باروی سفیدش رو به روی من (نیما، ۱۳۸۸ : ٤٤۳)

روی اول به معنای چهره و روی دوم در معنای مقابل است.

۲-۲-۲-۲. **جناس مضارع**: هرگاه دو رکن جناس در حرف اول یا وسط مختلف باشند و آهنگ تلفظ از مخرج دو حرف به یکدیگر نزدیک باشد.جناس بین آب و خواب سه بارتکرار شده است.

جز دو بیت همهٔ موارد جناس در قافیه است.

چشم رفته، کاسه سرکرد، جای چشم‌ها خالی

مردگان موت می‌خندد آنها راست حالی (نیما، ۱۳۸۸: ٤۹۸)

همچنان کز پی بیداری خواب

خامشی با دل دریای پرآب (نیما، ۱۳۸۸ : ۵۳۹)

۲-۲-۲-۳. **جناس لاحق**: وقتی در دو رکن جناس آهنگ تلفظ مخرج دو حرف از هم دور باشد. سه چهارم جناس لاحق در قافیه است. پرکاربردترین جناس نیز،در شعر نیما جناس لاحق است. که بیش از دویست و هشتاد بارتکرار شده است. در بیشتر موارد اختلاف در حرف نخست است.

بازارهای .....

آیا شده است سرد؟

یا کومه‌ی .....

گشته است پرز درد؟ (نیما؛ ۱۳۸۸ : ۵۰۵)

فکری است باز در سرم از عشق‌هایی تلخ

فرق است در میانه که در غره یا به سلخ (نیما، ۱۳۸۸ : ۷۷۷)

۲-۲-۲-٤. **جناس لفظ**: کم کاربردترین جناس در شعر نیمایی و نیمه سنتی نیما، جناس لفظ است. درسه بیت، به کار رفته است.

همپای با حریف زمان اوست

درگیر و داد عمرضمان اوست (نیما، ۱۳۸۸ :۵۱۷)

۲-۲-۲-۵. **جناس خط**: جناس مصحف یا تصحیف نیز خوانده می‌شود. این جناس چهل و هشت بار مشاهده شده است.

مردم نادیدنی آن صفا انگیز شهر شوق

در خلال سایه گسترده ای گوناگون گرفته سوق (نیما، ۱۳۸۸ : ٤٧٦)

در بساطی که بساطی نیست

در درون کومه‌ی تاریک من که ذره‌ای با آن نشاطی نیست (نیما، ۱۳۸۸: ۷٦۰)

۲-۲-۲-٦. **جناس مکرر**: آن را جناس مزدوج و مردد نیز گویند آن است که دو رکن جناس را در آخر سجع‌های نثر یا یا در آخر ابیات، پهلوی هم آورده باشند. (همایی؛ ۵۸:۱۳۷۹) این صنعت نیز در سه مصراع به کار رفته است.

بی گناهم من مانده چنین زار و نزار (نیما، ۱۳۸۸ : ۵۸۱)

۲-۲-۲-۷. **جناس اشتقاق**: اشتقاق یا اقتضاب آن است که در نظم یا نثر الفاظی را بیاورند که حروف آنها متجانس و به یکدیگر شبیه باشند، خواه از یک ریشه مشتق شده باشند، یا ازیک ماده مشتق نباشند. اما حروف آن‌ها چندان شبیه و نزدیک به یکدیگر باشد که در ظاهر تو هم اشتقاق شود.

که این قسم دوم را شبه اشتقاق نیز می‌گویند. (همایی، همان :٦١)

این صنعت شصت بار مشاهده شده است.

می‌نماید زبخل مرده بخیل (نیما، ۱۳۸۸: ٤٩٦)

کارشان کشتن و کشتار که از هرطرف و گوشهٔ آن (نیما، ۱۳۸۸ : ۷٦۹)

بخل و بخیل: اشتقاق

کشتن و کشتار: اشتقاق

به سرودی که سروده است

سرد و نفرت زای برکرده است آوا (نیما، ۱۳۸۸: ٤٩٩)

سرد و سرود : جناس شبه اشتقاق

با نوای نای خود در این شب تاریک پیوسته
نوا و نای : شبه اشتقاق (نیما، ۱۳۸۸ : ۷۱۵)

۲-۲-۲-۸. **جناس قلب**: که به دو دسته تقسیم می‌شود: ۱- قلب بعض ۲- قلب کل. در شعر نیما قلب بعض کمتر از قلب کل به کار رفته است. بیش‌ترین قلب کل بین واژه‌های («هر» و «ره») است.

زیرکله‌ی سرد شب در راه
لک‌ی خونی به کس دادم نشانی؟ (نیما، ۱۳۸۸ : ٤٦٠)
کله و لکه : جناس قلب بعض

برد هر موج از رهی به رهی
آنچنانی که ره به جان آمد .... (نیما، ۱۳۸۸ : ٦٠٧)
وز پس هر روشنی ره بر مفری هست. (نیما، ۱۳۸۸ :۷۷۵)
هر و ره: قلب کل. قلب بعض؛ هشت بار و قلب کل؛ شانزده بار تکرار شده است.

۲-۲-۲-۹. **جناس ناقص**: آن است که دو گانگی پایه‌ها در مصوت‌ها یا واکه‌ها باشد. (راستگو؛۱۳۸۲: ٦١)

در پنج بیت این صنعت به کار رفته است.
کز شومی گردش زمانه
یکدم کمتر به یاد آرم
و آزاد شوم زهرفسانه. (نیما؛۱۳۸۸:٤٥)
(شوم و شوم)

زن صدایش به دل نقطه‌ای ابهام انگیز
دور می‌زد به ره جنگل گویی از دور (نیما، ۱۳۸۸ : ۵۸۵)
(دَور و دور)

۲-۲-۲-۱۰. **جناس زائد**: در اشعار نیمایی (نیما) جناس زائد بیشتر در بین دو اسم است، همچنین اغلب حرف زائد در آغاز و آخر واژه قرار می‌گیرد. جناس زائد با واج آرایی همراه شده است. شصت و پنج مورد جناس زائد مشاهده شده است.

تن بپوشیده و گریزان است
پلک چشمی سرشک ریزان است (نیما، ۱۳۸۸ : ٤٩٥)
دستی به من زد دوستم، من
از آن زمان در هر دمن
دست و دوست/ دمن و من (نیما، ۱۳۸۸ : ١٦٧)

۲-۲-۲-۱۱. **جناس مرکب**: آن است که یکی از دو رکن جناس در حکم بسیط و دیگری مرکب باشد. در بین انواع جناس مرکب جناس مرکب مفروق در چهاربیت استفاده شده است. در دو مورد جناس در قافیه و عیناً در « کبود و که بود » تکرار شده است./ قومی چند از آن سوتر، با روی کبود/ دود نیلوفر را بر سرشمشاد که بود. (نیما، ۱۳۸۸ : ٥٦٥)
افتادی به مجمری قناویز کبود/ جزمایهٔ امید وی آن گونه که بود (نیما، ۱۳۸۸ : ۱۵۸)

جدول شمارهٔ ۲: بسامد کاربرد انواع جناس

نوع جناس	بسامد سطرها و مصراع‌ها	درصد
جناس لاحق	۲۸۷	٥٠/٤٣
جناس اشتقاق	٦٠	١٠/٥٤
جناس خط	٤٨	٨/٤٣
جناس مضارع	٣٤	٥/٩٧
جناس شبه اشتقاق	٣٢	٥/٦٢
جناس زائد	٢٥	٥/٩٤
جناس قلب کل	١٦	٢/٨١
جناس قلب بعض	٨	١/٤٠
جناس تام	٦	١/٠٥
جناس ناقص	٥	٠/٨٧٠
مرکب مفروق	٤	٠/٧٠
جناس لفظ	٣	٠/٥٢
جناس مکرر	٣	٠/٥٢

۲-۲-۳. **تکرار**؛ بنیاد جهان و حیات انسان همواره در تنوع، و تکرار است از تپش قلب و ضربان تا شد آیند روز و شب و توالی فصول، در نسبت خاص از تنوع و تکرارهاست

که موسیقی، مفهوم خویش را باز می‌یابد. (شفیعی کدکنی؛ ۱۳۸۵ : ۳۹۰)

تکرار در سطوح مختلف در شعر نو حضور دارد، محور اصلی موسیقی درونی در شعر معاصر و «نو» تکرار است که بسامد آن در مصوت ها،صامت ها، هجاها، واژه‌ها و جملات موجب زیبایی و ایجاد موسیقی است. (روحانی: ۱۳۹۰ : ۱٦۸-۱٤٥)

تکرار از قوی ترین عوامل تأثیرات و بهترین وسیله‌ای است که فکری را به کسی القا می‌کند. (علی پور، ۱۳۷۸ : ۸۹) موارد ذیل را می‌توان زیر مجموعهٔ تکرار قرار داد:

۱- هماوایی ۲- هم حرفی ۳- هم صدایی ٤- تکرار واژه- عبارت- جمله- ٥ ردالعجز علی الصدر ٦ ردالصدر علی العجز ۷- تشابه الاطراف ۸-مجاوره ۹-ردالمطلع ۱۰-اعنات ۱۱- طرد و عکس ۱۲-تکرار یا تکریر.در اشعار نیما بسامد تکرار مصوت (آ) بیش از دیگر تکرارهاست. همچنین در بیشتر موارد تکرار مصوت (ا) فریاد و ناله شاعر را به گوش مخاطب (خواننده اثر) می‌رساند. شاعر با تکرار این مصوت آگاهانه بر موسیقی شعر می‌افزاید.

۲-۲-۳-۱. **هماوایی**؛ تکرار مصوت به ویژه مصوت «آ» در برخی موارد تداعی‌گر معنایی است.

کاش می‌آمد از این پنجره من
بانگ می‌دادمش از دور بیا (نیما، ۱۳۸۸ : ۳۵۱)

تکرار مصوت «آ» در مصراع دوم بانگ و فریاد را به گوش می‌رساند.

آی نی زن که تو را آوای نی برده‌ست دور از ره کجایی؟ (نیما، ۱۳۸۸ : ۷٦۱)

تکرار مصوت (آ) صدای نی را تداعی می‌کند.

مردمان شهر را فریاد بر می‌خاست. (نیما، ۱۳۸۸ : ۷۰۰)

تکرار مصوت (آ) فریاد مردم را به ذهن می‌رساند.

مصوت (آ) در پانصد و پنجاه مصراع و مصوت (ای) در دوازده مصراع یا سطر و مصوت (او) در هفت مصراع تکرار شده است.

۲-۲-۳-۲. **هم‌حرفی**؛ تکرار یک صامت با بسامد زیاد در جمله است. بسامد (ر) ، (ن) ، (د) ، (ش) از حروف دیگر بیشتر است و گاهی تکرار حروف معنایی را متصور می‌شود.

در هفتصد و بیست مصراع این آرایه آشکار است.

و به نغمه‌های آرام دف و نی، گله می‌راندند چوپانان (نیما، ۱۳۸۸ : ٤٦٦)

تکرار (م) و (ن) با صدای دف هماهنگ است.

و صداهای غلاده‌های گردنهای محرومان

چون صدا پرواز پاهاشان به زنجیر (نیما، ۱۳۸۸ : ٦٣٤)

صدای (ص) و (ز) صدای به هم خوردن زنجیر را تداعی می‌کند.

۲-۲-۲-۳. **هم صدایی**؛ یکی از مصداقهای روش تکرار یا توزیع مصوت کوتاه (َ ، ِ ، ُ) در واژگان است، در برخی از موارد صدایی را تداعی می‌کند یا تصویری را متصور می‌شود. از این آرایه در چهل و شش مصراع استفاده شده است.

نقش لبخند بر لب هر دم (نیما ، ۱۳۸۸ : ۳۵۰)

تکرار مصوت (َ) هنگام خواندن جمله با باز شدن لبها به شکل لبخند همراه است.

دشمن من می‌رسد، می‌کوبَدَم بَر دَر (نیما، ۱۳۸۸ : ۳٤۷)

تکرار مصوت (َ) واژه کوبیدن بردر، صدای در زدن را تداعی می‌کند.

۲-۲-۳-٤ **تکرار واژه**: در بیشتر موارد تکرار واژه، در معنای التزام است و تکرار از علاقهٔ شاعر به آن واژه نشان دارد.

آی رعنا، رعنا : چهل و شش مورد تکرار واژه به کار رفته است.

تن آهو رعنا

چشم جادو رعنا

آی رعنا، رعنا (نیما، ۱۳۸۸ : ۵۲۳)

در جهانی زندگانی

می‌کنند آیا جدا، از زندگی زندگان، یک

زندگانی نهانی؟ (نیما، ۱۳۸۸ : ٤۹۹)

از برای من خندان است

آن که می‌آید خندان، خندان (نیما، ۱۳۸۸ : ٦٥۹)

۲-۲-۳-۵. **تکرار عبارت**؛ در تکرار عبارت بعضی تکرارها، تکرار عبارت خاصی است که شعرهم به همان نام خوانده می‌شود و فقط در دو بیت این آرایه تکرار شده است.

افروخته‌ام چراغ از این رو
تا صبح دمان در این شب گرم
می‌خواهم برکشم بجا تر دیواری در سر کوران
به خیالش شب پره‌ی ساحل نزدیک (نیما، ۱۳۸۸ : ٧٤٤)
سوی شهر خاموش
می سراید جرسی (نیما، ۱۳۸۸ : ٦٩٤)

۲-۲-۳-٦-. **تکرار صوت**؛ تکرار صوت نیز با صنعت صدا معنایی همراه است چنانچه در مصراع زیر، صدای آواز پرنده به گوش می‌رسد. در چهارمصراع، این آرایه مشهود است.

دوک دوک دوکا: آتاتوکا! چه کارت بود با من ؟ (نیما، ۱۳۸۸ : ٦٥٣)

۲-۲-۳-۷. **تکرار شبه جمله**؛ در شعر «آی آدمها» این شبه جمله شش بار تکرار شده و التزام شاعر را برای کاربرد «آی آدمها» نشان می‌دهد. تنها در سه مصراع تکرار شبه جمله مشاهده شده است.

آی آدمها! (نیما، ۱۳۸۸: ٤٤٥)
وای برمن!
وای برمن! (نیما، ۱۳۸۸ : ٣٤٧)

۲-۲-۳-۸- **تکرار جمله**؛ در موارد یافت شده، تکرار جمله دوبار است. در شش سطر، تکرار جمله ،دیده شده است.

فریاد می‌زنم
فریاد می‌زنم (نیما، ۱۳۸۸ ، ۷۵۳)
زن! در اینجا من تا ابد خوابم
تا ابد خوابم (نیما، ۱۳۸۸ ، ۱۳۱)

۲-۲-۳-۹ **ردالعجز علی الصدر**: آن است که لفظی در اول بیت و جمله نثر آمده است،

همان را به‌عینه با کلمهٔ متجانس آن در آخربیت و جملهٔ نثر باز آرند. (همایی؛ ۱۳۷۹ : ٦٧) در بیشتر ابیاتی که این صنعت را دارند(واج آرایی) نیز مشهود است.

مانند:

گو تو زندان را بخواه ای مرد، افزون بدار

جسم در زندان بدار و فکر از زندان برآر (نیما، ۱۳۸۸ : ۳۳۸)

تکرار در حرف ر و ز و مصوت (آ)

و نمی‌داند ره را به کجا خواهد بردن بردی

خانه گم کرده به راه (نیما، ۱۳۸۸ : ۷۲۲)

تکرار حرف (ر)

این آرایه ۳۷بار مشاهده شده است.

۲-۲-۳-۱. **ردالصدر علی العجز**: نوع دیگر تصدیر است. هرگاه واژه‌ای در انتهای بیت اول و در ابتدای بیت دوم تکرار شود. در یازده سطر یا مصراع این آرایه یافت شده است.

در این تاریکی آور شب

چه اندیشه و لیکن، که چه خواهد بود با ما صبح؟

چو صبح از کوه سربرکرد، می‌پوشد از این طوفان رخ آیا صبح؟ (نیما، ۱۳۸۸ : ۷٤۰)

در این بیت آرایهٔ تضاد نیز مشهود است. (شب و صبح)

بود بازیچه‌ی دست هوسی

هوسی آمد و خشتی بنهاد (نیما، ۱۳۸۸: ٦٤٧)

۲-۲-۳-۱۱. **تشابه الاطراف**: و آن وقتی است 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 قس علی هذا تکرار شود. (شمسیا؛ ۱۲۸۱ : ۸۳) این صنعت، هفت بار تکرار شده است.

زآسمان جو شد دریاها

بود دریاها به صحراها

وز ره صحرای هول افکنی

پرز آوای دوشیدن (نیما، ۱۳۸۸ : ۱۳۸۵)

کس نخواهم زند بر دلم دست

که دلم آشنای دلی هست

ز آشیانم اگر حاصلی نیست

من برآنم کز آن حاصلی هست (نیما، ۱۳۸۸ : ۷۵)

۲-۲-۳-۱۲ **مجاوره**: در اصطلاح ادبی، تکرار دو واژه یا بیشتر در یک بیت و قراردادن هر یک از آنها در کنار هم بدون اینکه یکی از آنها نا به جا و اضافی باشد. (موسوی؛ ۱۳۸۲ : ۱۷٦) نه بار این آرایه به کار رفته است.

بادگرسان، زندگانی، زندگانی می کنم من (نیما، ۱۳۸۸ : ۳۷۵)

یا شکافی لب به خنده، خنده از روی دروغ (نیما، ۱۳۸۸ : ۳۳۸)

۲-۲-۳-۱۳ **ردالمطلع**: مصرع آرایی در ساختهای سنتی و کهن (غزل، قصیده و...) چندان رواج و روایی ندارد و بیشتر به شیوه‌ای که «ردّ المطلع» نام‌گرفته، دیده می‌شود، یعنی باز آوردن یکی از مصرع‌های نخستین بیت شعر (مطلع) در بیت پایانی (مقطع) اما شعر امروز به شیوه‌های گوناگون، درآغاز بیت‌ها (هم‌آغازی بیتی) در آغاز بندها (هم‌آغازی بندی)، در پایان بیت‌ها (هم‌پایانی بیتی) ، در پایان بندها (هم‌پایانی بندی) در آغاز و پایان بندها (هم‌آغاز و پایانی‌بندی)، و در آغاز و پایان شعر (هم‌آغاز و پایانی شعر)، بی دگرگونی یا با اندک دگرگونی، بسامدی چشمگیر دارد. (راستگو، ۱۳۸۲ : ۱۱۷)

ردالمطلع را می‌توان در اشعار زیر مشاهده کرد.

«پادشاه فتح»، «مرغ شباویز»، «تا صبح دمان»، « شب سرد زمستانی»، « روی جدارهای شکسته»، «شب دوش»، «شب قورق»، « نام بعضی نفرات»، « ماخ اولا»، «برفراز دشت»، « او به رویایش»، « مهتاب»، «درشب تیره» ، «ترامن چشم در راهم»، « همه شب»، « کارشب پا»، « وقت تمام »، « از عمارت پدرم»، «ناروایی به راه »، « کک کی»، «سیو لیشه»، «در ره نهضت و فرازده»، « جاد، خاموش است» «هاد»، « خواب زمستانی»، «آقاتوکا»، « هنگام که گریه می‌دهد ساز»، « اجاق سرد».

۲-۲-۳-۱٤. **اعنات- لزوم مالایلزم- التزام**

گوینده به قصد هنرنمایی، خود را ملزم می‌کند تا در هر بیت یا هر مصراعی، کلمه، یا کلماتی را تکرارکند. مانند.

« با کجی آورده‌های آن بداندیشان».

« با کجی آورده‌شان شوم»

« با کجی آورده‌هاشان زشت»

« با کجی آورده‌هاشان ننگ» (نیما، ۱۳۸۸ : ۷٤۹)

در این شعر «با کجی آورده» در ابیات تکرار شده است. از التزام شاعر است برای نشان دادن زشتی و شومی دشمنان است.

شاه دشمنان کرده است عضب- گفت عجب!

بی جهت شاه به خود داده تعجب!

علت اندر غضب است ترس در این غضب است (نیما، ۱۳۸۸ : ۱۷٦)

در این ابیات «غضب» تکرار شده و التزام شاعر ست. نشان دادن برای خشمی که نسبت به سردمداران حکومتی دارد.

در دوازده بیت این آرایه مشاهده شده است.

۲-۲-۳-۱۵ **طرد و عکس**: در ادبیات زیر جز، طرد وعکس، آرایۀ تناسب نیز مشهود است. در چهل بیت این آرایه به کار رفته است.

گشت گوشش همه چشم

شد همه چشمش گوش (نیما، ۱۳۸۸ : ٥٤۲)

در چشم گوش‌ها

در گوش چشم ها (نیما، ۱۳۸۸ : ٥۱۰)

۲-۲-۲-۱٦ **تکرار ضمیر**: ضمیر چهارده بار تکرار شده است. در برخی موارد نیز متمم است.

تن من با تن مردم، همه را با تن من ساخته‌اند (نیما، ۱۳۸۸ : ۷٥۸)

و من اکنون در من (نیما، ۱۳۸۸ : ۷٥۹)

وای من، بر من زار! (نیما، ۱۳۸۸: ٥۲٤)

جدول شمارهٔ ۳: بسامد کاربرد انواع تکرار

انواع تکرار	بسامد سطرها (مصراع ها)	درصد
هماوایی	۵۷۰	۳٤/۵٦
هم حرفی	۷۲۰	٤۳/۷٤
هم صدایی	٤٦	۲/۷۹
تکرار واژه	٤۳	۲/٦۱
تکرار عبارت	۲	۰/۱۳
تکرارصوت	٤	۰/۲٤
تکرار شبه جمله	۳	۰/۱۸
تکرار جمله	۲	۰/۱۳
ردالعجز علی الصدر	۳۷	۲/۲٤
رد الصدر علی العجز	۱۱	۰/٦٦
تشابه الاطراف	۷	۰/٤۲
مجاوره	۹	۰/۵٤
ردالمطلع	۲۸	۱/۷۰
تکرار ضمیر	۱٤	۰/۸۵

۳- نتیجه

یکی از آرایه‌هایی که در حوزهٔ موسیقی درونی قرار می‌گیرد، تکرار است. تکرار مصوت‌های بلند: هم‌آوایی، تکرار صامت، هم‌حرفی، تکرار مصوت‌های کوتاه: هم‌صدایی است. تمام این صنایع بسامد قابل توجهی درشعر نیما دارند. او با کمرنگ کردن وزن در شعر و رساندن قافیه ازضرورت به زینت تکرار، به ویژه تکرار (آ) را مکمل موسیقی شعرش قرارداده است.

جناس نیز از بسامد بالایی برخوردار است. انواع جناس در شعر نیما قابل بررسی است. جناس لاحق و مضارع بیشتر تر در قافیهٔ اشعار است.

در برخی موارد تکرار (آوا)، (صوت) و (حرف) بیانگر معنا و تصویری ست. در بین موارد تکرار شده تکرار (آ) در ۵۵۰ مورد نشان از فریاد و فریاد خواهی شاعر است. نیما می‌کوشد ،فریاد و فغان خود را به گوش خواننده رسانده، او را با هم خود هم صدا کند.

تکرار واژه، در بیشتر موارد از علاقهٔ شاعر به آن واژه نشان دارد که خود نوعی التزام است. از انواع سجع، سجع متوازی بیش‌ترین کاربرد را دارد. با توجه به بررسی انواع سجع، تکرار و جناس، آشکارا می‌توان گفت که تکرار بیش از آرایه‌های دیگر در شعر نیمایی و نیمه سنتی شاعر جلوه‌گر است.

منابع

کتاب ها

۱. آل احمد، جلال. (۱۳۵۷). **هفت مقاله**، تهران: انتشارات امیرکبیر.

۲. بیوپاز، اوکتاد. (۱۳۸۸). **رنگین کمان تغزل**، ترجمه: سیصد هنرمند، تهران: نشر جوان.

۳. خانلری، پرویز. (۱۳٦۷) . **وزن شعر فارسی**، تهران: انتشارات توس.

٤. راستگو، سیدمحمد.(۱۳۸۲). **هنرسخن‌آرایی**، تهران: انتشارات سمت.

۵. زرین کوب، حمید. (۱۳۵۸). **چشم انداز شعر نو فارسی**، تهران انتشارات توس.

٦. شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۱). **موسیقی شعر**، تهران: انتشارات آگاه.

۷. شمسیا، سیروس . (۱۳۸۱) . **نگاهی تازه به بدیع**، تهران: انتشارات فردوس.

۸. طاهباز، سیروس. (۱۳۸۳). **مجموعهٔ کامل اشعارنیما**، تهران: انتشارات آگاه.

۹. طهماسبی، طغرل. (۱۳۸۰). **موسیقی در ادبیات**، تهران : انتشارات رهام.

۱۰. علی پور، مصطفی. (۱۳۷۸) . **ساختار زبان شعر امروز**، تهران : انتشارات فردوسی.

۱۱. قزوانچاهی، عباس. (۱۳۷۹). **نیما و شعر امروز گفتگو با محمد مختاری**، تهران: انتشارات توس.

۱۲. کرازی، میرجلال الدین. (۱۳۷۳).**زیباشناسی سخن پارسی**، تهران: کتاب ماد.

۱۳. موسوی، میرنعمت ا.... (۱۳۸۲). **فرهنگ بدیعی**، تبریز؛ انتشارات احرار.

۱٤. همایی، جلال الدین. (۱۳۷۹). **فنون بلاغت وصناعات ادبی**، تهران: نشرهما.

مقاله‌ها

۱۵. روحانی، مسعود، (۱۲۹۰)؛ «بررسی کارکرد، تکرار در شعر معاصر» مجله بوستان ادب «دانشگاه شیراز» س ۳، ش ۲: ۱٦۸-۱٤۵

۱٦. فیاض منش،پرند (۱۳۸٤)؛ « نگاهی دیگر به موسیقی شعر و پیوند آن با موضوع تخیل و احساسات شاعرانه» فصلنامه پژوهش زبان و ادبیات فارسی، ش ٤ :۱۸۹-۱٦۳.