پژوهش‌های بلاغی و دستوری
سال ۱۱، شمارهٔ ۲۰، پاییز و زمستان ۱۴۰۰ (صص ۱۴۷-۱۱۹)
نشریهٔ علمی / مقالهٔ پژوهشی

Rhetoric and grammar studies
Vol. 11, Issue 20, Autumn & Winter 2021-2022 (pp.119-147)
doi 10.22091/jls.2022.7184.1334

سازهٔ آوایی زبان در اشعار سید حسن حسینی

معصومه صادقی[1]
استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد گرمسار، گرمسار، ایران
شهین اوجاقعلی زاده[2]
استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، مرکز تحقیقات زبان‌شناسی کاربردی، واحد رودهن، دانشگاه آزاد اسلامی، رودهن، ایران
زهرا قنبرعلی باغنی[3]
دانش آموختهٔ دکتری زبان و ادبیّات فارسی، مرکز تحقیقات زبان‌شناسی کاربردی، واحد رودهن، دانشگاه آزاد اسلامی، رودهن، ایران

تاریخ دریافت: ۱٤۰۰/۰٤/۳۱ | تاریخ پذیرش: ۱٤۰۰/۱۲/۰۲

چکیده

سبک‌شناسی لایه‌ای از روش‌های نوین نقد ادبی است که به تجزیه و تحلیل متون ادبی در قالب لایه‌های پنج‌گانهٔ زبانی می‌پردازد. مقالهٔ حاضر بر اساس روش توصیفی- تحلیلی به بررسی لایهٔ آوایی زبان در سروده‌های «سید حسن حسینی» همت گمارده و چهار گزارهٔ تشکیل‌دهندهٔ سازهٔ آوایی زبان شعر (موسیقی بیرونی، کناری، درونی و معنوی) را در سروده‌های این شاعر معاصر ادب فارسی تطبیق و شرح داده است. یافته‌های تحقیق نشان از آن دارد که امکانات آوایی زبان در آثار حسینی فراتر از تلوین و التذاذ موسیقیایی در چارچوب موسیقی بیرونی شعر بروز یافته است؛ به طوری که پرداختن به رئالیسم اجتماعی از تحلیل و بررسی سازهٔ آوایی در قالب موسیقی کناری آشکار می‌شود. حسینی با کاربست سازهٔ آوایی و ترکیب شاخص‌های آن با یکدیگر به نقد درونی جامعهٔ خویش پرداخته است. موسیقی معنوی امکان تصویر آفرینی هرچه دقیق‌تر را برای این شاعر معاصر فراهم آورده و وی توانسته است از رهگذر این لایهٔ سبک‌شناسی نوین، تصاویر متحرّک شعری را به مخاطب ارائه دهد.

واژه‌های کلیدی: سبک‌شناسی، لایهٔ آوایی، موسیقی شعر، سید حسن حسینی، شعر معاصر.

(نویسندهٔ مسئول)
[1] **Email**: sadeghi2002@yahoo.com
[2] **Email:** alizade@riau.ac.ir
[3] **Email:** st.z_ghanbaralibaghni@riau.ac.ir

ISSN: 2783-2627

Rhetoric and grammar studies
Vol. 11, Issue 20, Autumn & Winter 2021-2022 (pp.119-147)
10.22091/jls.2020.5510.1230

سال ۱۱، شمارهٔ ۲۰، پاییز و زمستان ۱۴۰۰ (صص ۱۴۷-۱۱۹)
نشریهٔ علمی / مقالهٔ پژوهشی

The Phonetic Structure of Language in the Poetry of Seyyed Hasan Hoseini

Masoumeh Sadeghi [1]
Assistant professor of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Garmsar Branch, Garmsar, Iran
Shahin OjaqhAli zadeh [2]
Assistant Professor Persian language and literature, Applied Linguistics Research Center, Islamic Azad University, Roudehen Branch, Roudehen, Iran.
Zahra GanbarAli Bageni[3]
PhD in Persian language and literature, Applied Linguistics Research Center, Islamic Azad University, Roudehen Branch, Roudehen, Iran.

Received: 2021/07/22 | Accepted: 2022/02/21

Abstract

Layered stylistics is identified as of one of the modern approaches in literary criticism analyzing the literal texts based on the five linguistic layers. The present article is based on analytical-descriptive method in order to identify and compare the phonetic layer of the language in the poems of Seyyed Hasan Hoseini. This research has also illustrated phonetic components in the poems including external and internal sides, as well as the semantic music. The findings of this study suggest that phonetic features of the poems have been realized far beyond pleasure and coloring in the function of their external music. In fact, the poets concern with the social realism is discovered by analyzing the phonetic structure in the form of external music. Using phonetic structure and mixing its various features, Hoseini has set to critique his society. The semantic music has helped the poet to create accurate images. As a result, this layer of stylistics has provided the audience with moving, poetic images.

Keywords: Stylistics, Phonetic layer, The music of the poem, Seyyed Hasan Hoseini, Contemperary poetry.

[1] **Email**: sadeghi2002@yahoo.com (Corresponding Author)
[2] **Email**: alizade@riau.ac.ir
[3] **Email**: st.z_ghanbaralibaghni@riau.ac.ir

ISSN: 2783-2627

۱. مقدمه

۱-۱. درآمد و بیان مسأله

سبک‌شناسی[۱] یکی از کنش‌های ادبی است که با متن ادبی سر و کار دارد؛ به این معنا که اثر ادبی و شیوه‌های سبکی حاکم بر آن مورد توجّه قرار می‌گیرد. شناخت سبک نویسنده یا شاعر به بررسی‌های همه جانبهٔ یک اثر بستگی دارد و برای آن‌که بتوان نگرش و زاویهٔ دید شاعران و نویسندگان را دریافت، باید آثار آنان را از جنبه‌های مختلف تجزیه و تحلیل کرد. در این میان، اختلاف سبک‌های یک اثر ادبی معنادار می‌شود. این اختلاف و تنوّع می‌تواند «حاکی از نفوذ تقلید، تمرین و تأثیر عوامل بیرونی مانند زمان و مکان» (زرین‌کوب، ۱۳۷۹: ۱۸۵) باشد؛ برهمین اساس می‌توان بررسی‌های سبکی سبک‌شناسی لایه‌ای یا مدرن را مطرح کرد. در سبک‌شناسی لایه‌ای یک اثر «در پنج لایهٔ آوایی، واژگانی، نحوی، بلاغی و ایدئولوژیک بررسی می‌شود. مزیّت این روش آن است که بهره‌گیری از روش‌های متنوّع را امکان‌پذیر می‌سازد» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۲۸). در این شیوه مشخّصه‌های برجستهٔ سبک و نقش و ارزش آن‌ها در هر لایه به صورت جداگانه تعیین شده و با کشف و تفسیر پیوند مشخّصه‌های صوری متن با محتوا، سهم و نقش هر بخش از زبان در شکل دادن به سبک آشکار می‌گردد (همان: ۲۳۷).

ادبیّات فارسی در عصرهای گوناگون، شاعران صاحب سبک فراوانی را به خود دیده است. «سید حسن حسینی»[۲] از شاعران انقلابی عصر حاضر، آثار ادبی با مشخّصه‌های سبکی ویژه‌ای را در حوزهٔ شعر از خود برجای گذاشته است. وی با استفاده از ابزارهای موسیقی و زبانی، در پی پرداختن به مفاهیم اجتماع انقلابی و دین است. حسینی «با پیوند دادن مباحث تاریخ اسلام و ایران باستان با رویدادهای زمان خود، اندیشه‌های انقلابی و دینی را به مخاطب انتقال می دهد» (اسلامی و ذوالفقاری، ۱۳۹۹: ۱). این شاعر معاصر در قالب‌های مختلف شعری همچون رباعی، غزل، چهارپاره، مثنوی، شعرآزاد و سپید طبع‌آزمایی کرده است. «عمدهٔ شهرت او در شعر به‌واسطهٔ دو مجموعه شعر «هم‌صدا با حلق اسماعیل» و «گنجشک و جبرئیل» است. محتوا و مضامین این دو مجموعه عمدتاً بر محور واقعهٔ کربلا و

روز عاشوراست. صلابت کلام، روح حماسی، استواری سخن، بیان حادثهٔ کربلا در قالب‌های نو، تخیّل قوی و تصاویر نو و ارتباط قوی اجزای موسیقی بیرونی و درونی از جمله عوامل توفیق این مجموعه‌هاست» (ذوالفقاری، ۱۳۸۶: ۶۵۵). ویژگی‌های خاص شعر او موجب گشته است تا سبک شعری شاعر با دیگر آثار شاعران هم‌عصر او متفاوت باشد؛ به گونه‌ای که «تصاویر حاصل از برخورد شاعر با مسائل و موضوعات پیش آمده در ایران آن زمان که عمده‌ترین آن‌ها انقلاب اسلامی و جنگ تحمیلی است، دورهٔ جدیدی از شعر را در تاریخ ادبیّات معاصر ایران بوجود آورده است» (رحیمی و دیگران، ۱۳۹۲: ۲۰۹).

بررسی آثار سیدحسن حسینی با رویکرد سبک‌شناسی لایه‌ای می‌تواند سبک نگارشی و محتوایی این شاعر معاصر را مشخّص کند. در این پژوهش چهار گزارهٔ موسیقی بیرونی، کناری، درونی و معنوی لایهٔ آوایی از لایه‌های پنج‌گانهٔ سبک‌شناسی انتخاب شده است تا بر اساس آن، مجموعه اشعار این شاعر بررسی شود. این جستار با بررسی سروده‌های حسینی از نگاه سازهٔ آوایی، بر پاسخ به پرسش‌های ذیل استوار گردیده است:

- سازهٔ آوایی زبان اشعار سیدحسن حسینی در چه سطوح آوایی قابل بررسی است؟
- چه ارتباطی میان مفاهیم کاربردی و لایه‌های آوایی اشعار حسینی وجود دارد؟
- کاربرد خاص الگوهای آوایی تا چه اندازه می‌تواند شعر او را برجسته سازد؟

۲-۱. پیشینهٔ تحقیق

پیرامون پیشینهٔ موضوع مقالهٔ حاضر باید خاطر نشان کرد که دربارهٔ بررسی سبک‌شناسی لایه‌ای، پژوهش‌های مختلفی انجام شده است که برخی از این موارد به ترتیب عبارتند از:

محمود فتوحی (۱۳۹۱) در کتاب «سبک‌شناسی نظریه‌ها، رویکردها و روش» به مبانی سبک‌شناسی لایه‌ای و انواع آن پرداخته است. مقالهٔ «بررسی نقاط قوّت و ضعف شعر سیدحسن حسینی از نظر تصویر، زبان و مضمون در مجموعهٔ هم‌صدا با حلق اسماعیل» (۱۳۹۲) از امین رحیمی، جلیل مشیدی وحسین سلیمی که در آن با بررسی سطح فکری، زبانی و صورخیال در شعر حسینی به تحلیل نقاط قوّت و ضعف شعر وی تنها در یک

مجموعه از اشعار حسینی می‌پردازد. مریم درپر (۱۳۹۳) در مقالهٔ «سبک‌شناسی لایه‌ای: توصیف و تبیین بافت‌مند سبک نامهٔ شماره ۱ غزالی در دو لایهٔ واژگان و بلاغت» یکی از نامه‌های غزالی را از منظر لایهٔ بلاغی و نحوی بررسی کرده است. محمّدرضا صرفی و مژگان ونارجی (۱۳۹۴) در مقالهٔ «سبک‌شناسی لایه‌ای اشعار انقلابی و مذهبی طاهره صفارزاده (لایه آوایی و واژگانی)» سروده‌های این شاعر معاصر را از منظر لایهٔ آوایی و واژگانی بررسی کرده‌اند. مقالهٔ «سبک‌شناسی لایهٔ واژگانی سروده‌های پایداری سید حسن حسینی» (۱۳۹۷) از معصومه صادقی که در آن به تحلیل محتوا و فرم لایهٔ واژگان سروده‌های سیدحسن حسینی در دو سطح واژگان مفهومی و صوری پرداخته است. در مقالهٔ «تحلیل سبک‌شناسی هم‌صدا با حلق اسماعیل سید حسن حسینی» (۱۳۹۹) از مهدی اسلامی و سینا ذوالفقاری که در آن تنها به بررسی و تحلیل یک مجموعه از اشعار وی از لحاظ ساخت زبانی و محتوایی پرداخته است.

بررسی سبک‌شناسی لایه‌ای در آثار سیدحسن حسینی، پژوهشی نو و جدید است و تاکنون آثاری در قالب کتاب و یا مقاله تنها به مبانی نظری این تحقیق به طور جداگانه و یا تطبیق این مبانی بر متون ادبی دیگر پرداخته‌اند.

۳-۱. مبانی نظری

سبک‌شناسی لایه‌ای یکی از انواع سبک‌شناسی است که به تحلیل و بررسی یک اثر در پنج سطح آوایی، واژگانی، نحوی، بلاغی و ایدئولوژیک می‌پردازد. هر یک از این لایه‌های زبانی با روش‌ها و ابزارهای ویژه‌ای بررسی می‌شود.

لایهٔ آوایی: «تحلیل آوایی عبارت است از بررسی آواهای زبان آن‌گونه که در گفتار تولید و ادراک می‌شوند» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۲۳۸)؛ به عبارت دیگر «سبک‌شناسی آوایی»[1] در حوزهٔ بررسی قلمروهای آوایی زبان متن قرار دارد. هارتمن و استورک بر این باورند که «سبک‌شناسی آوایی، نحوهٔ کاربرد واحدهای آوایی (صدا، آهنگ) در یک

[1]. Phonostylistics

موقعیت زبانی و نقش و کارکرد بیانی آواها و اصوات زبان را بررسی می‌کند. این رویکرد با تحلیل رایانه‌ای آواها و واج‌های شعری، نتایج روشن و دقیقی در تحلیل موسیقی شعر حاصل می‌کند» (همان: ۲۴۳). در واقع سطح آوایی اولین گام برای مطالعهٔ دیگر سطح‌های سبکی است و می‌تواند در جذب مخاطب و توجّه بیشتر او اثرگذار باشد. لباو معتقد است: «علاوه بر ترتیب کلمات، نوع آواها نیز می‌تواند در تأثیرگذاری یک عبارت یا متن نقش داشته باشد» (Lebove, 1972: 235). در این‌باره خالق اثر از لایهٔ آوایی زبان استفاده کرده و صورت‌های زیبایی‌شناسی برجسته‌ای می‌سازد. «الگوهای آوایی شامل شکل قافیه، وزن، هم‌صدایی، واج‌آرایی، سجع و تلائم و خوش‌آوایی می‌شود» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۲۴۷)؛ بنابراین در بررسی و تحلیل از منظر سبک‌شناسی آوایی باید موسیقی بیرونی، درونی، کناری و موسیقی معنوی متن در نظر گرفته شود.

لایهٔ واژگانی: مقصود از لایهٔ واژگانی «بررسی کوچک‌ترین واحدهای معنادار زبان، ساختمان واژه و شیوهٔ ساخت واژه‌ها، معنای آن‌ها، ائتلاف معنایی واژه‌ها با هم، دال‌ها و نشانه‌ها و مانند آن است. بررسی این سطح از سبک به کمک دانش تکواژشناسی (علم صرف) امکان‌پذیر است» (همان: ۲۳۸). واژه کوچک‌ترین واحد معنایی زبان است که انسان با آن مفاهیم و اندیشه‌های خود را بیان می‌کند. «واژه‌ها علاوه بر انتقال معنی و ایده‌ها حامل نشانه‌های متمایزکننده هستند. انواع واژه‌ها بر اساس خصوصیات صوری و معنایی از هم تفکیک می‌شوند. هر طیف واژگانی تناسب خاصی با نوع اندیشه و سبک دارد» (همان: ۲۶۶)؛ به عبارت دیگر «انتخاب واژگان و قرار دادن آن بر زنجیرهٔ کلام بر اساس نظم و هدف مشخّصی صورت می‌گیرد» (صادقی، ۱۳۹۷: ۸۹).

لایهٔ نحوی: «بررسی ساختمان جمله‌ها، روابط واژه‌ها با هم، شیوه‌های ترکیب واژه‌ها در عبارت‌ها و جمله‌ها، نظم و دستورمندی واژگان، تحلیل نقش معنی شناسیک واژه در جمله و غیره در قلمرو علم نحو قرار می‌گیرد» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۸۹)؛ در واقع، «نحو منظّم، مولود ذهن نظام‌مند است. ساخت اندیشه با نحو پیوند آشکارتری دارد تا با واژه. کیفیت چیدمان کلمه‌ها در جمله، طول جمله‌ها، نوع جمله‌ها، کیفیات وجه و زمان همگی

بیانگر نوع اندیشه‌اند؛ بنابراین کیفیات روحی و ذهنیات گوینده در عناصر نحوی بیشتر خود را نشان می‌دهد» (همان: ۲۶۷).

لایهٔ بلاغی: در این سطح تصویرهای موجود در متن مطالعه می‌شود و تصویرهای واقعی و بلاغی بر اساس علم بیان (تشبیه، استعاره، کنایه و مجاز) در کانون بررسی قرار می‌گیرند. «شگردهای بلاغی و صناعات بدیعی را تمهیدات سبکی نیز می‌نامند. این تمهیدات در سه سطح موسیقی زبان (بدیع، عروض و قافیه)، تصویرپردازی و تخیّل (بیان) و دلالت‌های ثانوی جمله‌ها (معانی النحو) با کمک روش‌های تحلیلی بلاغی بازشناخته می‌شود» (همان: ۳۰۳).

لایهٔ ایدئولوژیک: «زبان در سطوح متفاوت، حامل ایدئولوژی است و به ایدئولوژی شکل می‌دهد و از آن شکل می‌پذیرد» (همان: ۳۴۵)؛ در واقع میان ایدئولوژی و زبان رابطهٔ متقابلی وجود دارد و بر یکدیگر تأثیر می‌گذارند. زبان متناسب با فکر و ایدئولوژی خاصّی شکل می‌گیرد و در مقابل برای بیان اندیشه‌ها و ایدئولوژی خود واژگان خاصی را برمی‌گزیند. «ایدئولوژی در سطوح مختلف سبک و کلام (نظام‌های آوایی، واژگانی، نحوی و بلاغی) نمود می‌یابد» (همان: ۳۴۶).

۲. بحث و بررسی

۲-۲. سبک‌شناسی آوایی در آثار سیدحسن حسینی

در این قسمت به بررسی سبک‌شناسی آوایی از جنبهٔ موسیقی بیرونی، کناری، درونی و معنوی شعر در سازهٔ آوایی زبان شعر سید حسن حسینی می‌پردازیم:

۲-۲-۱. موسیقی بیرونی

مقصود از موسیقی بیرونی، وزن عروضی است که بر اساس کشش هجاها و تکیه‌ها در کلام به وجود می‌آید. وزن نوعی تناسب است و تناسب «کیفیتی است حاصل از ادراک وحدت در میان اجزای متعدد» (خانلری، ۱۳۳۷: ۱۰)؛ به عبارت دیگر، «وقتی مجموعهٔ آوایی به لحاظ کوتاه و بلندی مصوّت‌ها یا ترکیب صامت‌ها و مصوّت‌ها از نظام

خاصی برخوردار باشد، نوعی موسیقی به وجود می‌آید که وزن نامیده می‌شود» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۹).

شعر کلاسیک شعری عروضی است که بر پایهٔ کوتاهی و بلندی مصوّت‌ها و تعداد برابر ارکان شعری در مصرع‌ها شکل می‌گیرد، امّا در میان انواع شعر نو، تنها شعر آزاد یا نیمایی موزون است و شعر سپید آهنگی درونی دارد و با قرارگرفتن واژگان مسجّع و آهنگین در محور کلام، موسیقی دلنشینی درون شعر ایجاد می‌شود.

سید حسن حسینی شاعری است که در قالب‌های کلاسیک و نو طبع‌آزمایی کرده است. بیشتر اشعار دو مجموعهٔ «هم‌صدا با حلق اسماعیل» و «سفرنامهٔ گردباد» در قالب کلاسیک سروده شده اما دیگر مجموعه‌های شعری او در قالب شعر آزاد (نیمایی) به نظم درآمده است. با بررسی «مجموعه‌های هم‌صدا با حلق اسماعیل»، «سفرنامهٔ گردباد» و «نوش داروی طرح ژنریک» درمی‌یابیم که حسینی در اکثر بحرهای شعری طبع‌آزمایی کرده است، امّا بسامد بحرهای رمل، متقارب، مضارع، هزج و رجز در میان دیگر بحور شعری او بیشتر است. کاربست شعری برخی از این بحرها عبارت است از:

۱-۱-۲-۲. بحر رمل

بحر رمل از اوزان پرکاربرد شعری است که از تکرار فاعلاتن ایجاد می‌شود. اوزان نرم و سنگین آن با معانی مانند مرثیه، هجران، درد و حسرت تناسب دارد (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۵: ۷۲). «این بحر با ترکیب هجایی خاص خود و آهنگ ملایم و ریتم آرام بخشی که دارد بیشتر بیانگر احساسات، عواطف و افکار درونی شاعر است» (عباسی و ملا الهی، ۱۳۹۰: ۱۱۳). هم‌چنین این بحر حرکت پیوسته و آهستهٔ شاعر را در بیان روایت نشان می‌دهد و ریتم آخر آن می‌تواند در مخاطب، ایجاد هیجان، جنبش و گاه شادمانی کند. مهارت به کارگیری واژه‌ها با بار آوایی خاص موجب ایجاد ریتم و موسیقی در کلام می‌شود.

ابیات ذیل که از شعر «وداع» انتخاب گردیده، نشان دهندهٔ حس هجران شاعر و دوری از مادر است. عنوان آن با انتخاب بحر عروضی رمل که سازندهٔ اصلی موسیقی

بیرونی این شعر است، کاملاً تناسب و ارتباط مستقیم دارد:

می‌روم مادر کـه اینـک کـربلا می‌خوانـدم
مهلت چون و چرایی نیسـت مـادر، الـوداع
بانـگ «هـل مـن ناصـر» از کـوی جمـاران
می‌رسد می‌روم آنجا که مشتاقانه با حلقوم خون

از دیـــار دور یـــار آشـــنا می‌خوانـــدم
زان که آن جانانه بی‌چون و چرا می‌خواندم
در طریـق عاشـقی روح خـدا می‌خوانـدم
جـاودان تاریخ‌سـاز کـربلا می‌خوانـدم
(حسینی، ۱۳۹۱ ج: ۳۳)

حسینی در حال تخاطب با مادر و داشتن غم و حسرت دوری از وی، به بیان عقیـده و ایدئولوژی خود دربارهٔ همراهی با رهبر و پاسخ به دعوت رهبری می‌پردازد؛ در واقع شـاعر دو حس غم و هجران را که سازهٔ آوایی بحر رمل آن را به ارمغان آورده، با فرهنـگ جهـاد درآمیخته است.

کاربرد این بحر در سروده‌های آزاد او نیز مشهود است. شاعر در این شعر بـا اسـتفاده از ریتم ملایم، پیوسته و آرام‌بخش بحر عروضی رمل، مفاهیم و مضامین شعری خود را بیان کرده است. امتداد و پیوستگی از آغاز تا پایان هر بند شعری، در کلام او مشهود است:

«شاعری شوریده/ از خودش برمی‌گشت/ کاغـذی در کـف دسـت/ پـی یـک شـاعر دیگر می‌گشت» (حسینی، ۱۳۹۱ ب: ۲۴)

شعرهای یادگاری (۲۴)، شبگرد (۳۹)، پل‌های ویرانی (۵۶)، بیش نیست (۴۸)، انتظـار (۶۱)، قصّهٔ کوتاه (۶۷) از مجموعهٔ «سفرنامهٔ گردباد» و وداع (۳۳)، سنگر نصرمن الله (۱۸) و حکمت شرقی (۳۵) از دفتر شعری «هم‌صدا با حلـق اسـماعیل» در بحـر رمـل سـروده شـده است.

۲-۱-۲-۲. بحر متقارب

پس از بحـر رمـل، بحـر متقـارب بیشـترین سـروده‌های شـاعر را در برمی‌گیـرد. بحـر متقارب از بحرهای اصلی عروضی در سرایش اشعار حماسی است. این بحر از تکرار رکـن فعولن پدید می‌آید و «مسائل میهنی و مضامین حماسی و رزمـی، همـه در ایـن وزن سـروده شده‌اند» (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۵: ۷۵).

حسینی در سروده‌ای با نام «غزل سرخ» در بحر متقارب که فضای حماسی را بر کلام جاری می‌سازد، توازن و تناسب موسیقیایی را به بهترین شکل در چارچوب موسیقی بیرونی متن به مخاطب عرضه کرده است:

هلا پاسداران آیین سرخ — سواران شوریده بر زین سرخ
به شعر دلیری، تصاویر سبز — به دیوان مردی مضامین سرخ
گذشتید چون از حصار خزان — چه دیدید آن سوی پرچین سرخ
پس از برگ‌ریزان و پرپر شدن — مبارک شما را گل‌آذین سرخ

(حسینی، ۱۳۹۱ ج: ۱۷)

از آنجا که مضمون این شعر در وصف شهیدان است، واژهٔ سرخ که خود نماد شهید و شهادت است، به عنوان رکن پایانی هر یک از فعولن‌های پایان بیت انتخاب گردیده است. این دقّت نظر شاعر نیز در میان شاعران معاصر کمتر به چشم می‌خورد. نکتهٔ دیگر آنکه کاربست واژگان «هلا»، «پاسدار»، «سوار»، «زین»، «شوریده»، «دلیری» و «مردی»، فضای حماسی و آهنگین شعر را تقویت کرده و سبب همراهی هرچه بیشتر خواننده با شعر گردیده است.

روح طوفانی (۱۳)، پایان‌نامه (۳۰)، کبوتر آرزو (۵۲)، رنگ (۲۰)، فراوانی (۳۴) و سفرنامه (۸۶) از مجموعهٔ «سفرنامهٔ گردباد» و غزل سرخ (۱۷)، کرامات نورانی (۳۶) و مثنوی عاشقانه (۴۲) از مجموعهٔ «هم‌صدا با حلق اسماعیل» در این بحر است.

۳-۱-۲-۲. بحر هزج

بحر هزج از دیگر بحرهای مجموعه‌های شعری حسینی است. در تعریف این بحر گفته شده است: «هزج در لغت به معنی سرود و ترانه و آواز با ترنّم است و در اصطلاح بحری است که از تکرار جزو مفاعیلن پدید آمده باشد. هزج را بدان جهت به این نام خوانده‌اند که بیشتر آوازها و سرودهای اعراب در این بحر است» (شاه‌حسینی، ۱۳۶۸: ۶۶). «این وزن از اوزان دلنشین و آرام است که مناسب مضامین عاشقانه است و گاه مثنوی‌هایی

کـه دارای مضـامین اخلاقـی، اجتمـاعی و مـذهبی اسـت، در ایـن وزن سـروده می‌شـود» (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۵: ۷۵).

رباعی «مقتدا» از جمله رباعیات مذهبی حسینی است که شـاعر در آن بـا بـه‌کارگیری بحر هزج سعی بر ایراد کلام با مایه‌های پند و اندرز دارد:

عـالم همـه خـاک کـربلا بایـدمان　　پیوسته به لـب خـدا خـدا بایـدمان
تا پـاک شـود زمـین ز ابنـای یزیـد　　همـواره حسـین(ع) مقتـدا بایـدمان
(حسینی، ۱۳۹۱ ج: ۱۰۷)

در حقیقت قالب رباعی، آن هم در وزن هزج، ایـن قابلیـت را داراسـت کـه مضـامین عارفانه را در خود جای دهد و همچنین از شخصیت‌های دینی (همچون نـام امـام حسـین(ع) در مصرع پایانی شعر) سخن بگوید. حسینی نیز با فهم علمی_ادبی خود از توانایی‌هایی کـه بحر هزج در اختیار شاعر می‌گذارد، مفهوم و مضمون همراهی با امام حسین(ع) را در رباعی زیر تبیین کرده است.

شعرهای گذشت (۱۵)، حرف اول و آخر (۳۲)، پیغمبـر بی‌کتـاب (۱۷)، چـه کـردیم (۲۲) و رباعیات پایانی «سفرنامهٔ گردباد» و «هم‌صدا با حلق اسـماعیل» در ایـن بحـر سـروده شده است.

۲-۲-۲. موسیقی کناری

این موسیقی شعری، تناسبی است که از رهگذر هماهنگی دو کلمـه یـا دو حـرف در آخر مصراع‌ها ایجاد می‌شود. این موسیقی کناری با کاربرد قافیه و ردیـف در کـلام ایجـاد می‌شود. قافیه در شعر سنّتی از اهمیّت زیادی برخوردار است و جایگـاه خاصّـی را بـه خـود اختصاص می‌دهد، امّا در شعر نو این‌گونه نیست و کاربرد منظّم قافیه در شعر الزامی نیست.

قافیه در شعر حسینی از دو منظر قابل بررسی اسـت؛ اشـعاری همچـون مجموعـه‌های «سفرنامهٔ گردباد» و «هم‌صدا با حلق اسماعیل» کـه در قالـب کلاسـیک سـروده شـده و نیـز اشعاری که در قالب شعر آزاد یا نیمایی و شعر سپید به نظم درآمده است.

در سروده‌های سنّتی حسینی قافیه در بیشتر موارد در کنار ردیف به کار رفتـه و شـاعر

با آوردن قافیه و ردیف در کنار یکدیگر از بالاترین امکانات زبانی برای ایجاد موسیقی در شعر استفاده کرده است. در اشعاری همچون غزل سرخ (۱۷)، زادراه (۲۱)، وداع (۳۳)، حکمت شرقی (۴۵)، مثنوی شهیدان (۳۸)، مثنوی عاشقانه (۴۲) از مجموعهٔ «هم‌صدا با حلق اسماعیل»، و شعرهای گذشت (۱۵)، پیغمبر بی‌کتاب (۱۷)، چه کردیم (۲۲)، یادگاری (۲۴)، امید (۲۶)، بوی خار (۳۰) از مجموعهٔ «سفرنامهٔ گردباد»، حضور قافیه در کنار ردیف مشهود است، امّا در سروده‌هایی همچون غزل لاله‌رخان (۲۰)، رسوایی سراب (۲۳)، ای همچو سر به داران (۲۹)، وارث نور (۳۱)، از مجموعهٔ «هم‌صدا با حلق اسماعیل»، و رنگ (۲۰)، روح طوفانی (۱۳)، پایان‌نامه (۳۰) از مجموعهٔ «سفرنامهٔ گردباد»، قافیه به صورت مستقل و به‌تنهایی به کار رفته است.

حسینی در رباعی «خورشید تابناک»، موسیقی کناری حاصل کاربست قافیه در شعر را با موسیقی درونی در چارچوب به‌کارگیری واج‌آرایی درهم آمیخته و صحنه‌ای نو از امتزاج این دو نوع سازهٔ آوایی پدیدآورده است:

هرچند شکسته ساز خوش‌آهنگش — در خویش فشرده مرگ، تنگاتنگش
بر مزرع سرخ شیعه خوش می‌تابد — خورشید شقیقهٔ شقایق رنگش

(حسینی، ۱۳۹۱ ج: ۱۱۶)

واژگان «آهنگش»، «تنگاتنگش» و «رنگش»، قافیه‌های رباعی پیش‌رو هستند که کنش متقابل این دو گزارهٔ موسیقی کناری و درونی را با معنای برگزیدهٔ شاعر در یک جریان آوایی قرار داده و در پس آن روساخت و ژرف‌ساخت شعری را به یکسانی رسانده‌اند.

شاعر در سروده‌های آزاد خود نیز از این صنعت بهره برده است:

«مقدار قابل ملاحظه‌ای/ بی‌مقداریم/ و با خویش- جز از طریق عکس‌ها-/ نسبتی نداریم/ تا می‌توانیم/ ناتوانیم/ و پیش از طرح، در صورت مسأله/ درمی‌مانیم» (حسینی، ۱۳۹۳: ۵۳)

در این شعر واژگان «بی‌مقداریم»، «نداریم»، «می‌توانیم»، «ناتوانیم» و «درمی‌مانیم» در جایگاه قافیه، ضمن پیوند میان خطوط شعری ذیل، موسیقی دلنشینی در کلام شاعر ایجاد کرده است. «جانسون معتقد است آوا در سازه‌های زبانی یک شعر می‌تواند با تبیین و انتقال مضامین اجتماعی ارتباط داشته باشد» (Johnson & Nycz: 2015: 110)؛ از همین رو، اهتمام حسینی در کاربست قافیه و آهنگین نمودن سرودهٔ خود تنها تلوین موسیقیایی آن نیست، بلکه نقد درون اجتماعی جامعهٔ خویش را به منصّهٔ ظهور نشانده است.

«ردیف شکل دیگری از موسیقی شعر است که در حقیقت تکمیل موسیقی قافیه یا شکل غنی شده آن است» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۵۴: ۹). ردیف، این ابزار موسیقی کناری از ویژگی‌های شعر سنّتی محسوب می‌شود، امّا در شعر نو شاعر به اقتضای کلام و ضرورت شعری کلماتی را عیناً تکرار می‌کند. این تکرار به گونه‌ای است که موجب ایجاد آهنگ در شعر می‌گردد و گاه توازنی میان بندهای شعر ایجاد می‌کند. حسینی از ردیف به منظور تأکید بر واژه‌هایی خاص و ایجاد آهنگ در شعر و کمک به انتقال و القای مضامین به مخاطب بهره برده است. همان‌گونه که در بخش قافیه اشاره شد، در بیشتر سروده‌های کلاسیک حسینی، قافیه و ردیف در کنار یکدیگر قرار گرفته و موجب توازن و ایجاد موسیقی در شعر شده است:

جز آرزوی وصل تو یک دم نمی‌کنم — یک دم ز سینه مهر تو را کم نمی‌کنم
ای آن که سربلند مرا آفریده‌ای — جز پیش آستان تو سر خم نمی‌کنم
گر در ازای عشق غم عالمم دهی — با عالمی معاوضه این غم نمی‌کنم
چون آتش فراق تو را آزموده‌ام — خوف از عذاب سخت جهنّم نمی‌کنم

(حسینی، ۱۳۹۱ ج: ۲۱)

در این شعر فعل «نمی‌کنم» در پایان مصرع‌ها تکرار شده است. با توجّه به اینکه «تکرار فعل در گفتار و نوشتار نقش ارتباطی با مخاطب دارد» (Gardner & Davies, Moon, 1997: 54; 2007: 349)، این فعل به عنوان ردیف با کلماتی چون «جز»، «یک‌دم»، «کم»، «خم»، «غم» و «جهنّم» برای مخاطب محتوا آفرین است. در اینجا ردیف

صرفاً برای ایجاد آهنگ در این اشعار کاربرد ندارد، بلکه به عنوان ابزار ایجاد سبک سرایش شاعر به صورت هدفمند به کار برده شده است.

در سروده‌های نوی حسینی نیز وجود ردیف درکنار قافیه مشهود است:

«شاعری بنده نبود/ و از آنجایی که بنده نبود/ جیبش آکنده نبود/ تیشه و ارّه نداشت/ عاشق رنده نبود/ شاعری.../ بر لب تصویرش/ خنده نبود» (حسینی، ۱۳۹۱ ب: ۴۲)

در این شعر تکرار فعل منفی «نبود» به عنوان ردیف، تمامی بندهای شعری شاعر را تحت تأثیر قرار داده است. شیوهٔ بیانی شاعر به صورت علّت و معلولی است. مصرع دوم تا پایان بند، نتیجهٔ مصرع آغازین آن است و شعر از آغاز تا پایان بار القایی منفی را به مخاطب منتقل می‌کند. این سروده کنش اجتماع فاسد را در برابر شاعری که اهل تملّق و بندگی نیست، به وضوح نشان می‌دهد؛ چراکه، اجتماع ناسالم شاعر، تنها شاعران درباری و ستایش‌کننده را می‌پذیرد.

۳-۲-۲. موسیقی درونی

«موسیقی درونی عبارت است از هماهنگی و نسبت ترکیبی کلمات و طنین خاص هر حرفی در مجاورت با حرفی دیگر» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۳: ۵۱۵). موسیقی درونی شعر به صورت «واج‌آرایی»، «تتابع اضافات» و «تکرار» دیده می‌شود.

۱-۳-۲-۲. واج‌آرایی

«واج‌آرایی» را تکرار یک صامت یا مصوّت در چندین کلمه از یک مصراع یا جمله تعریف کرده‌اند و نیز به دو نوع تقسیم می‌شود: «هم‌حرفی» یا «هم‌حروفی» «و آن تکرار یک صامت با بسامد زیاد در جمله است» و «هم‌صدایی» که آن «تکرار یا توزیع مصوّت در کلام است» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۷۳). این آرایه را «یکی از گونه‌های تکرار» (کزازی، ۱۳۸۹: ۸۴) دانسته‌اند. از آنجاکه حسینی یک شاعر آئینی بوده، با استفاده از صنعت واج‌آرایی که در خدمت موسیقی داخلی شعر است، در وصف قرآن کریم چنین سروده است:

به گلبانگ مسلمانی، بخوان آیات قرآنی که در دهلیز جان پیچد خروش تندری دیگر

(حسینی، ۱۳۹۱ ج: ۱۳)

مصوت بلند «آ» و تکرار آن در واژگان «گلبانگ، مسلمانی، بخوان، آیات و قرآنی» سازهٔ آوایی عمودی را متصوّر می‌شود؛ به این صورت که آیات کلام الهی از آسمان نازل شده و دارای جنبهٔ آسمانی است و شاعر نیز سعی کرده است، این نگاه به بالا را در واج‌آرایی مصوت «آ» مورد توجّه مخاطب قرار دهد که موفّق نیز شده است. دیگر هنر حسینی در تنظیم ریتم موسیقی درونی این سطور شعری، توازن آهنگ در دو ترکیب «گلبانگ مسلمانی» و «آیات قرآنی» است.

شاعر در مجموعهٔ شعری «از شرابه‌های روسری مادرم» با تکرار مصوّت بلند «ی» و صامت «چ» فضای صوتی مبهمی را به وجود آورده است:

«در من مپیچ/ که هیچم/ و از هیچ/ ژنده‌پوش‌تر» (همان، ۱۳۸۸ الف: ۱۵)

کاربرد و تکرار مصوّت بلند «ی» نشان از تداوم و کشش این مصوت دارد، صدایی که ممتد است و هیچ‌گاه قطع نمی‌شود. این کشش صوتی نشان از غم و اندوه فراوان شاعر دارد. به تعبیری، این طنین صوتی غربت باطنی و یا نقد خود محور شاعر را به ارمغان آورده است؛ امری که تنها یک شاعر آگاه و عالم از تأثیر موسیقی درونی بر مخاطب شعری‌اش می‌تواند در لابه‌لای تکرار چند صامت و مصوّت آن را به ارمغان بیاورد.

با بررسی سروده‌های حسینی درمی‌یابیم که در میان مصوّت‌های به کار رفته در شعرش، مصوّت بلند «آ» و «ی» به سبب کشیده و موزون بودن بسامد بیشتری دارد و در کنار آن گاهی صامت‌ها نیز به گونه‌ای در زنجیره کلام قرار گرفته‌اند که آهنگ و موسیقی ظریفی در شعر ایجاد کنند.

۲-۳-۲-۲. تتابع اضافات

«تتابع اضافات یعنی آوردن چند کلمه که به یکدیگر اضافه گردد و این همان است که واج‌آرایی در مصوت کسره خوانده می‌شود» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۸۷). البته باید گفت: «اگر این اضافات به گونه‌ای باشد که شنونده نتواند به آسانی این نسبت‌ها را دریابد و معنی را زود به ذهن آورد، مخلّ مضاف خواهد بود و از عیوب فصاحت است» (علوی مقدّم و اشرف‌زاده، ۱۳۸۱: ۲۵-۲۴). کزازی از این آرایه با عنوان «پی‌آورد واژگان» یاد کرده و

معتقد است اگر تتابع اضافات در کلام آگاهانه و سنجیده به کار رود، موجب ناشیوایی آن نمی‌شود (کزازی، ۱۳۸۹: ۳۸).

کاربرد این شگرد در شعر معاصر نه‌تنها عیبی برای فصاحت و بلاغت کلام شمرده نمی‌شود، بلکه به یکی از عناصر اصلی زیبایی‌آفرینی در آن تبدیل شده و در خدمت تقویت موسیقی کلام و دیگر محورها قرار گرفته است و استفاده از آن از حیث زیبایی‌آفرینی و تقویت محورهای موسیقی کلام، مورد توجّه شاعران بوده است.

حسینی با استفاده از این صنعت، وزن و آهنگی دلپذیر در سروده‌های خود ایجاد کرده است:

برگردهٔ شب باوران و شب‌پرستان شلّاقِ سرخِ آذرخشِ اضطراب‌اند

(حسینی، ۱۳۹۱ ج: ۱۵)

وی با ایجاد حلقهٔ ارتباطی میان واژگان، در پی استفاده از تتابعِ اضافات، به مدح رزمندگان و مدافعان وطن پرداخته است. در اینجا کسرهٔ میان ترکیب «شلّاقِ سرخِ آذرخشِ اضطراب» تصویری بدیع در شعر ایجاد کرده که اساس آن بر تشبیه است. از جای ضربه‌های شلّاق خون سرازیر می‌شود. «آذرخش» نیز سرخ است، شاعر با کاربرد واژهٔ «سرخ» و «آذرخش» ضربهٔ شلّاق را مهلک‌تر کرده و در نتیجه این معنی به مخاطب منتقل می‌شود که اضطراب نیز مانند «شلّاق سرخ آذرخش» کشنده است.

حسینی در شعری دیگر از این آرایه این‌گونه بهره برده است:

«هنوز/ تقدیر کهکشان‌های ناملموس/ بر مدارِ خونِ دنباله‌دارِ تو/ احساس می‌شود»

(حسینی، ۱۳۹۱ الف: ۱۴)

«مدار» به معنی چرخیدن است، چیزی که به دور خود می‌چرخد، خون نیز پیوسته در گردش است. شاعر در ادامه، واژهٔ «دنباله دار» را آورده، بدین معنی که این چرخش پایانی ندارد و خون همچون دایره‌ای پیوسته در گردش است؛ پس اینگونه در شعر تسلسلی شکل می‌گیرد. شاعر با استفاده از تتابعِ اضافات و کسرهٔ میان آن‌ها واژگان را به یکدیگر متّصل ساخته تا چنین تصویری را در شعر خود خلق کند.

از دیگر تتابعِ اضافاتِ به کار رفته در شعر شاعر می‌توان به «به یمنِ خونِ آن پاکان» (۷۰)، «گردِ نهالِ سبزِ حق» (۱۵)، «منظومهٔ بی‌انتهایِ آفتاب» (۱۶)، «ز بامِ خانهٔ شادی» (۱۴) از مجموعهٔ «هم‌صدا با حلق اسماعیل» اشاره کرد. بیشترین تتابعِ اضافات در دو مجموعهٔ «هم‌صدا با حلق اسماعیل» و «از شرابه‌های روسری مادرم» دیده می‌شود. این شگرد ادبی در دیگر آثار شاعر بسامد کمتری دارد.

۳-۳-۲-۲. تکرار

یکی از عوامل ایجاد موسیقی در شعر «تکرار» است. در میان انواع شگردهای آوایی، تکرار بیشترین بسامد را در سروده‌های این شاعر دارد. «تکرار آن است که واژه‌ای چندین بار در سخن به کار برده شود؛ به گونه‌ای که موجب زیبایی آن شود» (کزازی، ۱۳۸۹: ۸۱). تکرار در کلام به صورت تکرار یک واج، چند واج درون یک هجا، همهٔ هجاها و توالی چند هجا به کار می‌رود. «تکرار با چینش حروف، کلمات و واژگان در ساختار شعر ارتباط مستقیم دارد» (جلالی، ۱۳۹۰: ۷۲).

تکرار در شعر حسینی به صورت تکرار حرف (واج)، واژه، هجا، جمله و در شعر نو تکرار بند شعری به چشم می‌خورد. هدف او از تکرار در شعر، برجسته‌سازی در جهت تمرکز بیشتر بر روی یک موضوع خاص، ایجاد لحن، انتقال معانی و مضامین، تأکید بر احساس درونی خود و القای آن به مخاطب و گاه تداوم بخشیدن به فعل یا واژه‌ای خاص است. در میان کارکردهایی که تکرار در شعر حسینی دارد، بیشترین کارکرد، ایجاد موسیقی و آهنگ در کلام است. انواع تکرار در شعر حسینی عبارت است از:

تکرار جمله در آغاز و پایان شعر: تکرار جمله و بند در سروده‌های شاعر نسبت به دیگر انواع تکرار بسامد بیشتری دارد. هدف او از تکرار جمله، مؤکّد ساختن آن و ایجاد تصاویر شنیداری و دیداری در شعر و التذاذ مخاطب است. او گاه قصد دارد با استفاده از صنعت تکرار یک مضمون اجتماعی را ارائه دهد:

«شکایتی نیست/ نه از جدایی‌ها/ و نه از تنهایی/ ... شکایتی نیست/ و حکایتی» (حسینی، ۱۳۹۳: ۶۴)

در اینجا نیز نداشتن شکایت هم مربوط به آغاز تا پایان کلام است، هرچند کل متن شعری، محتوایی شکوه آمیز دارد؛ به دیگر بیان، شاعر شکایت از جدایی‌ها و تنهایی‌ها دارد، به همین دلیل دو بار به روش معکوس «شکایتی نیست» را تکرار می‌کند. همراهی تکرار و پارادوکس سبب دریافت بهتر معنای ذهنی شاعر توسّط مخاطب می‌گردد.

تکرار عبارت در آغاز، میانه و پایان شعر: این نوع تکرار در مجموعهٔ «از شرابه‌های روسری مادرم» فراوان دیده می‌شود:

«دختر عطرهای آسمانی/ در شانهٔ خاک/ غریبانه می‌گشت/ ... دختر عطرهای آسمانی/ در کنار رسالتی مردانه/ می‌شکفت/ .... دختر عطرهای آسمانی/ مادر تبار بی‌انتهای من شد» (همان، ۱۳۸۸ الف: ۳۵-۳۴)

شاعر در ترکیب «دختر عطرهای آسمانی» بوی خوش و آسمانی مادر را بیان می‌کند؛ مادری که با عطری دلنشین جایگاهی آسمانی دارد. شاعر با تکرار این ترکیب در شعر بر صفات شایستهٔ مادر تأکید می‌ورزد.

تکرار بند شعری: از دیگر انواع تکرار در سروده‌های حسینی تکرار بند در آغاز و پایان شعر است:

«در بند بند برزخی‌ام ناله می‌تپید/ دستی مرا شکست/ دستی شرور و زشت/ در منزل نخست/ از بند بند برزخی‌ام شعله می‌کشید/ دستی مرا شکست/ دستی شرور و زشت» (همان، ۱۳۹۱ الف: ۱۰-۹)

شاعر با آوردن «دستی مرا شکست» در حقیقت شکسته شدن خود را بازگو می‌کند، این شکستگی فراتر از شکستگی ظاهری دست است؛ به همین سبب آغاز و پایان بند را با این فعل همراه ساخته است. «دستی شرور و زشت» نیز همچون ترکیب پیشین، بر عامل شکستگی که انسانی شرور و زشت است، دلالت دارد.

تکرار متوالی واژگان: تکرار متوالی واژگان نیز در شعر حسینی از بسامد بالایی برخوردار است. شاعر در گزینش واژگان و کاربرد آن در شعر توجّه خاصی داشته است تا بتواند اندیشه، احساسات و مفاهیم ذهنی خود را به مخاطب منتقل کند:

«امّا خلق/ این/ کاوه/ کاوه/ کاوه خلایق/ این دشمنان خونی ضحاک» (همان، ۱۳۹۱ ج: ۴۸- ۴۷)

هدف شاعر از تکرار واژهٔ «کاوه» و اضافه کردن آن به «خلایق» بیان این واقعیت است که اغلب مردم از جنس کاوه هستند و در میان آنان به‌ندرت همچون ضحاک دیده می‌شود. تکرار این واژه سخن شاعر را حماسی کرده است.

تکرار حرف ربط: در شعر حسینی از حرف ربط «و» برای ارتباط میان دو کلمه یا چند جملهٔ هم‌پایه استفاده شده است. کاربرد این حرف در جهت ایجاد موسیقی درونی شعر تأثیرگذار است و نوعی آهنگ شنیداری ایجاد می‌کند و در انتقال احساس و اندیشه شاعر به مخاطب مؤثر است:

«ای کشتگان شورش نیرنگ و رنگ و ننگ/ قربانیان توطئهٔ خنجر و نقاب» (همان: ۲۳)

شاعر در این شعر میان واژگان «نیرنگ»، «رنگ» و «ننگ» هم‌آوایی واژگانی ایجاد کرده است؛ گفتنی است، جنس واژگانی و محتوایی این سه کلمه نیز یکسان است، به همین سبب حرف ربط «و» آن‌ها را به یکدیگر معطوف ساخته است؛ بنابراین استفاده از این الفاظ و تکرار آن در شعر بی دلیل نیست و شاعر با توجّه به زیرساخت ذهنی خود از این کلمات استفاده کرده و التذاذ موسیقیایی نیز برای مخاطب ایجاد کرده است.

٤-۲-۲. موسیقی معنوی

مقصود از موسیقی معنوی مجموعه‌ای از شگردها و خلّاقیت‌های شاعرانه است که سبب ایجاد تناسب و موسیقیایی شدن بیشتر شعر می‌شود. موسیقی معنوی موجب می‌شود «حسن و تزیین کلام مربوط به معنی باشد نه لفظ، چنان که اگر الفاظ را با حفظ معنی تغییر بدهیم، آن حسن باقی بماند» (همایی، ۱۳۷۵: ۳۸). از میان آرایه‌های معنوی که سبب ایجاد موسیقی در شعر می‌شوند، می‌توان از «تناسب»، «تضاد» و «موازنه» نام برد:

۱-٤-۲-۲. تناسب

تناسب از آرایه‌های معنوی کلام است که موجب زیبایی شعر از نظر معنایی می‌گردد. تناسب هنگامی در کلام شکل می‌گیرد که «برخی از واژه‌های کلام اجزایی از یک کل باشند

و از این جهت بین آن‌ها ارتباط و تناسب باشد» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۰۷). «این تناسب می‌تواند به سبب هم‌جنس بودن یا به علّت مشابهت، تضمّن و ملازمت در متن ایجاد شود» (همایی، ۱۳۷۵: ۲۵۷). کزازی از این آرایه با لفظ «همبستگی» (کزازی، ۱۳۸۹: ۱۰۳) یاد کرده است.

این صنعت ادبی در شعر حسینی به دو صورت عینی و انتزاعی به کار رفته و هدف شاعر در استفاده از این آرایه در کنار ایجاد موسیقی و آهنگ درونی در شعر، استحکام محور معنایی آن نیز هست؛ به عبارت دیگر، شاعر در کنار ایجاد آهنگ در سرودهٔ خود، بر معانی پنهان این کلمات نیز تأکید می‌ورزد و اندیشهٔ خود را در قالب این واژگان به مخاطب منتقل می‌کند. از نمونه‌های تناسب در سروده‌های این شاعر «ماهیان و آب»، «گل و گلاب»، «سوختن و ساختن»، «خواب و رؤیا»، «تلاوت و قرآن»، «ایمان و یقین»، «کوثر و زمزم» و... است.

تناسب گاه به سبب ترادف معنایی شکل می‌گیرد:

داروی درد هجر، حبیب است بس کنید من از طبیب خواهش مرهم نمی‌کنم

(حسینی، ۱۳۹۱ ج: ۲۲)

در این شعر واژگان «دارو»، «درد»، «طبیب» و «مرهم» با یکدیگر مترادف هستند و همین تناسب، تصویری ذهنی پدید آورده است.

همچنین تناسب می‌تواند تصویری از موقعیت در ذهن شنونده ایجاد کند:

«بلند می‌شوم به نماز/ و تسبیح نفسم/ پاره می‌شود/ روی سجاده‌ای که به بی‌نهایت می‌انجامد» (همان، ۱۳۸۸ الف: ۲۴)

با دیدن واژگان «نماز»، «تسبیح» و «سجاده» در این شعر می‌توان چهرهٔ مادر را تجسّم کرد که بر روی سجاده نشسته و در حالی‌که تسبیح در دست دارد، مشغول نماز خواندن است. هدف شاعر به نوعی تصویرسازی در شعر بوده و موسیقی معنوی نیز در خدمت آن است.

بسامد این آرایه در مجموعه‌های «هم‌صدا با حلق اسماعیل»، «در ملکوت سکوت»، «از شرابه‌های روسری مادرم» و «سفرنامهٔ گردباد» برجسته‌تر است.

۲-٤-۲-۲. تضاد

تضاد نیز از آرایه‌های معنوی در شعر محسوب می‌شود و به معنی آن است که میان

«معنی دو یا چند لفظ تناسب تضاد باشد؛ یعنی کلمات از نظر معنی، عکس و ضد هم باشند» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۰۹). در این حالت گویا اشیاء و مفاهیم متضاد در تقابل با یکدیگر قرار می‌گیرند (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۳: ۳۰۸).

سید حسن حسینی از صنعت تضاد در سروده‌های خود کمتر استفاده کرده و از این شگرد ادبی نیز در جهت بیان اندیشه و معانی ذهنی خود و تأکید کلام خویش بهره برده است. در شعر او تضاد را می‌توان میان واژگان «روشن و تاریک»، «سبز و زرد»، «آب و آتش»، «آبادی و خراب»، «خاموشی و فریاد» و... مشاهده کرد.

تضاد، مرزی میان دو موقعیت ایجاد می‌کند و آن دو را از یکدیگر جدا می‌سازد:

«در منزل نخست/ من از چکاد نعره فتادم/ یک نیمه در جهنّم و/ یک نیمه در بهشت» (حسینی، ۱۳۹۱ الف: ۱۰)

شاعر در این شعر «جهنّم» و «بهشت» را مقابل هم قرار داده و با آوردن عبارات «یک نیمه در جهنّم» و «یک نیمه در بهشت» موقعیت دوگانه را بازگو می‌کند.

همان‌گونه که پیش‌تر اشاره شد، موسیقی معنوی گامی به سوی دریافت ذهنی شاعر است و نیز از آنجا که نمایه‌های تضاد در سروده‌های حسینی بسیار است، در بیت زیر که این صنعت در دو کلمه مجاز و حقیقت تبلور یافته است، موسیقی معنوی فنی‌تری را شاهد هستیم:

«گفتند از مجاز پلی تا حقیقت است/ دردا که عمر عاشق‌ام روی پل گذشت» (همان، ۱۳۸۸ ب: ۱۶)

تنها حسرت شاعرانه می‌تواند تضاد مجاز و حقیقت و فاصلهٔ دوردستی را که میان این دو وجود دارد، بیان کند. حسینی از همین فاصلهٔ تضاد مجاز و حقیقت سود جسته و سعی داشته به خواننده این مفهوم را برساند که وی در طول عمر خویش هرگز به عشقش نرسیده است و تنها در خیال وهم انگیز و مجازی باطل از عشق سیر می‌کرده است.

۳-٤-۲-۲. موازنه

موازنه، سجع متوازنی است که در همهٔ کلمات دو مصراع یا دو بیت متوالی رعایت شود (علوی مقدم و اشرف‌زاده، ۱۳۸۱: ۱۳۴). موازنه‌سازی به منظور ایجاد تقارن در کلام

صورت می‌گیرد. کاربرد این آرایه علاوه برتأثیر بر محورهای دیگر کلام موجب تقویت محورهای موسیقی نیزمی‌شود.

آرایه موازنه در شعر نو از دو منظر قابل بررسی است. روش نخست همان آرایه موازنه در شعر سنّتی است که در آن کلمات دو مصراع یک بیت در تقابل با هم سجع متوازن دارند. این شیوه در شعر نو نیز متداول است؛ با این تفاوت که در شعر نو گاه چند مصراع از لحاظ وزن در تقابل با یکدیگر قرار می‌گیرند (همایی، ۱۳۷۵: ۴۵). نوع دیگر، توازن دیداری اشعار است که شاعر در شعر نو از طریق توازن دیداری نوعی موازنه در شعر خود به کار می‌برد؛ به گونه‌ای که خواننده با دیدن شکل نوشتاری اشعار نوعی هماهنگی و برابری و وزن را در مصراع‌ها احساس می‌کند.

در سروده‌های حسینی شیوهٔ نخست دیده می‌شود. شاعر هم در سروده‌های سنّتی و هم در شعر نو خود از این شگرد ادبی استفاده کرده و با کاربرد این آرایه بر وزن و آهنگ و تأثیرگذاری کلام خود افزوده است:

بوسه بر قبر پیمبر ممنوع بوسه بر پنجهٔ شیطان مشروع

(حسینی، ۱۳۹۱ ج: ۵۶)

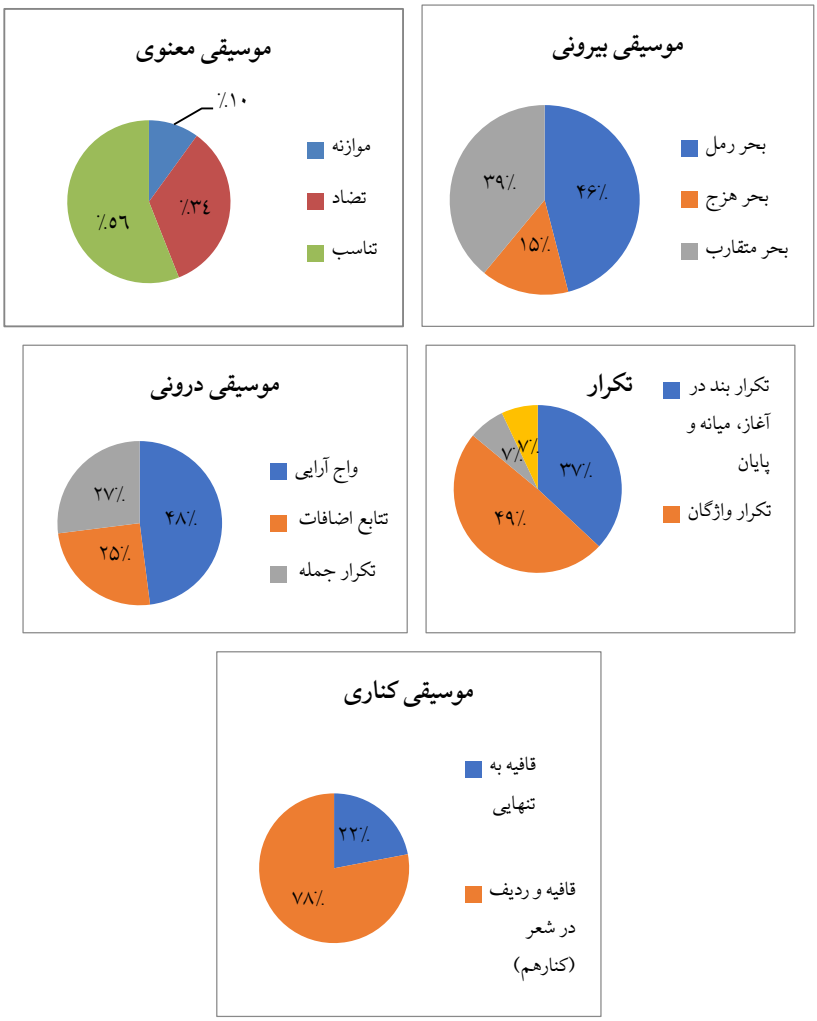
در این شعر «قبر پیمبر» مقابل «پنجهٔ شیطان» قرار گرفته است؛ شاعر می‌خواهد بگوید بوسه بر قبر مبارک پیغمبر ممنوع شده اما بوسیدن پنجهٔ شیطان مشروع گشته است و این تضاد را در قالب کلمات و تقارن میان آن دو نشان می‌دهد.

موازنه گاه در خدمت اسلوب معادله قرار می‌گیرد. در نمونه شعری ذیل، دو مصرع با یکدیگر برابرند؛ همان‌گونه که آسمان در قفس جای نمی‌گیرد، عاشقی نیز با هوس غیرممکن است:

عاشقی در هوس نمی‌گنجد آسمان در قفس نمی‌گنجد

(همان، ۱۳۸۸ ب: ۵۹)

باید خاطر نشان کرد، هدف شاعر از کاربرد موازنه جاودان ساختن واژگان در ذهن و اندیشهٔ مخاطب است که گاه با اسلوب معادله و تضاد مراه می‌شود.


موسیقی بیرونی
۴۶٪
۱۵٪
۳۹٪
بحر رمل
بحر هزج
بحر متقارب
موسیقی معنوی
٪۱۰
٪۳٤
٪٥٦
موازنه
تضاد
تناسب
تکرار
۳۷٪
۴۹٪
۷٪
۷٪
تکرار بند در آغاز، میانه و پایان
تکرار واژگان
موسیقی درونی
۴۸٪
۲۵٪
۲۷٪
واج آرایی
تتابع اضافات
تکرار جمله
موسیقی کناری
۲۲٪
۷۸٪
قافیه به تنهایی
قافیه و ردیف در شعر (کنارهم)

نتیجه

با بررسی لایهٔ آوایی اشعار سید حسن حسینی نتایج زیر حاصل می‌شود:

حسینی در لایهٔ موسیقی بیرونی در بحرهای مختلفی طبع‌آزمایی کرده که در میان این بحرهای عروضی، بحرهای رمل (۴۶ ٪)، متقارب (۳۹ ٪) و هزج (۱۵ ٪) کاربرد بیشتری دارد. این شاعر معاصر در استفاده از بحرهای عروضی علاوه بر ریتم و آهنگ، به گزینش واژه‌ها از منظر محتوایی نیز توجه داشته است.

شاعر مورد پژوهش در کاربرد موسیقی کناری از امکانات زبانی قافیه و ردیف برای ایجاد موسیقی بهره برده است، امّا باید توجّه داشت که اهتمام حسینی در کاربست قافیه و آهنگین نمودن سرودهٔ خود تنها تلوین موسیقیایی آن نیست، بلکه نقد درون اجتماعی جامعه خویش را به منصّه ظهور نشانده است. در کاربرد ردیف نیز گزینش واژه اهمیت بیشتری پیدا می‌کند؛ به طوری‌که ردیف نقش مهمی در پیوند میان اجزای شعر و انتقال بار معنایی آن برعهده می‌گیرد. در بررسی اشعار حسینی قافیه به تنهایی(۲۲ ٪) امّا قافیه و ردیف در کنار هم (۷۸ ٪) کاربرد دارد.

با بررسی موسیقی درونی سروده‌های حسینی درمی‌یابیم که در میان مصوّت‌های به کار رفته در شعر، مصوّت بلند «آ» و «ی» به سبب کشیده و موزون بودن بسامد بیشتری دارند و در کنار آن گاهی صامت‌ها نیز به گونه‌ای در زنجیرهٔ کلام قرار گرفته‌اند که آهنگ و موسیقی ظریفی در شعر ایجاد کنند؛ این تکرار آواها در خدمت معانی به کار رفته در شعر بوده و به شاعر در بیان اندیشه‌های ذهنی خود کمک کرده است. در مجموع واج آرایی (۴۸ ٪) در اشعار حسینی به کار رفته است. در این میان نقش تتابعِ اضافات (۲۵ ٪)، تصویر آفرینی در شعر است. تکرارها که خود شاخصی دیگر از شاخص‌های موسیقی درونی هستند، به صورت تکرار واژه (۴۹ ٪)، جمله (۲۷ ٪)، حرف ربط (۷ ٪)، قید (۷ ٪) و بند شعری (۳۷ ٪) در سروده‌های این شاعر به چشم می‌خورند. هدف شاعر از تکرار ضمن مؤکّد ساختن کلام، ایجاد حظ شنیداری در مخاطب و محتوا آفرینی در شعر است.

موسیقی معنوی در شعر حسینی دربرگیرندهٔ تناسب (۵۶ ٪)، تضاد (۳۴ ٪) و صنعت موازنه

(۱۰ ٪) است. تناسب و تضاد میان کلمات متناسب با موقعیت واژگان در زنجیرهٔ کلام و ارتباط میان آن‌هاست. کلمات در ارتباط با یکدیگر می‌توانند معنی جدیدی را به وجود آورند. شاعر از صنعت موازنه نیز در جهت ایجاد اسلوب معادله یا شکل دادن دو موقعیت متفاوت استفاده کرده و هدفش ماندگاری واژگان در ذهن و اندیشهٔ مخاطب است.

تعارض منافع: طبق گفتهٔ نویسندگان، پژوهش حاضر فاقد هرگونه تعارض منافع است.

پیوست

۱. «سبک در لغت به معنی «گداختن زر و سیم» و معادل واژهٔ «Style» در زبان انگلیسی است» (انوشه، ۱۳۷۶: ۷۸۹)، و در اصطلاح نیز «گزینش در محور جانشینی و همنشینی، نگرش خاص به پدیده‌ها و عدول از هنجار (هنجارگریزی و هنجارافزایی) است» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۱۷). شارل بالی پدر سبک‌شناسی جدید، سبک را عبارت متّحدالمضمونی می‌داند که از نظر شدّت عواطف و احساسات با یکدیگر متفاوت هستند (همان: ۳۶). بوفن سبک را نظم و تحرّکی می‌داند که مردم در اندیشه‌های خود پدید می‌آورند (غلامرضایی، ۱۳۹۱: ۹). همچنین در تعریف سبک گفته‌اند: «سبک روشی از کاربرد زبان است که در یک بافت معیّن به وسیلهٔ شخص معیّن، برای هدفی مشخّص به کار گرفته می‌شود (Leech, 1981:10). بر مبنای تعریف سبک، «سبک‌شناسی مطالعهٔ زبان و فکر یک اثر برای پیداکردن سبک آن است» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۳۸۶). «میستریک سبک‌شناس اهل چک، سبک‌شناسی را بررسی گزینش‌ها و روش‌های استفاده از زبان‌شناسی، فرازبان و شگردهای شناخت زیبایی‌ها، صناعات و شگردهای خاص که در ارتباط با کلام به کار می‌رود، می‌داند» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۹۲).

۲. سید حسن حسینی (۱۳۳۵– ۱۳۸۳ه.ش) فعالیت‌های ادبی خود را در سن ۱۷ سالگی در سال ۱۳۵۲ آغاز کرد. او نخست در مطبوعات قبل از انقلاب قلم می‌زد. پس از پیروزی انقلاب اسلامی و آغاز جنگ تحمیلی به فعالیت در بخش ادبیّات پایداری پرداخت. آثار سید حسن حسینی در دو بخش آثار منظوم و منثور قرار می‌گیرد. آثار منظوم او عبارتند از: هم‌صدا با حلق اسماعیل، گنجشک و جبرئیل، نوش‌داروی طرح ژنریک، در ملکوت سکوت، از شرابه‌های روسری مادرم و سفرنامهٔ گردباد. از آثار منثور او می‌توان به براده‌ها، بیدل، سپهری و سبک هندی، مشت در نمای درشت، طلسم سنگ و شقایق‌نامه اشاره کرد.

منابع و مآخذ

اسلامی، مهدی و سینا ذوالفقاری. (۱۳۹۹). «تحلیل سبک‌شناسی هم‌صدا با حلق اسماعیل سیدحسن حسینی». **ششمین همایش ملّی پژوهش‌های نوین در حوزهٔ زبان و ادبیّات ایران**. تهران.

انوشه، حسن. (۱۳۷۶). **فرهنگ نامهٔ ادب فارسی**. چاپ اول. تهران: سازمان چاپ و انتشارات.

جلالی، مریم. (۱۳۹۰). «آهنگ تکرار در شعر کودک فارسی و عربی». **کتاب ماه کودک و نوجوان**. شمارهٔ ۱۷۱. صص: ۷۸-۷۱.

حسینی، سیدحسن. (۱۳۸۸ الف). **از شرابه‌های روسری مادرم**. چاپ دوم. تهران: انجمن شاعران ایران.

حسینی، سیدحسن. (۱۳۸۸ ب). **سفرنامهٔ گردباد**. چاپ دوم. تهران: انجمن شاعران ایران.

حسینی، سیدحسن. (۱۳۹۱ الف). **گنجشک و جبرئیل**. چاپ نهم. تهران: افق.

حسینی، سیدحسن. (۱۳۹۱ ب). **نوش‌داروی طرح ژنریک**. چاپ هشتم. تهران: سورهٔ مهر.

حسینی، سیدحسن. (۱۳۹۱ ج). **هم‌صدا با حلق اسماعیل**. چاپ ششم. تهران: حوزهٔ هنری.

حسینی، سیدحسن. (۱۳۹۳). **در ملکوت سکوت**. چاپ دوم. تهران: انجمن شاعران ایران.

درپر، مریم. (۱۳۹۳). «سبک‌شناسی لایه‌ای: توصیف و تبیین بافت‌مند سبک نامهٔ شمارهٔ ۱ غزالی در دو لایهٔ واژگان و بلاغت». **ادب پژوهی**. شمارهٔ ۲۷. صص: ۱۳۶-۱۱۵.

ذوالفقاری، حسن. (۱۳۸۶). **سرّ دلبران**. تهران: مازیار.

رحیمی، امین و دیگران. (۱۳۹۲). «بررسی نقاط قوت و ضعف شعر سیدحسن حسینی از نظر تصویر زبان و مضمون در مجموعهٔ هم‌صدا با حلق اسماعیل». **سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)**. دورهٔ ۶. شمارهٔ ۳ (پیاپی ۲۱). صص: ۲۲۶- ۲۰۹.

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۹). **شعر بی‌دروغ شعر بی‌نقاب**. چاپ هشتم. تهران: علمی.

شاه‌حسینی، ناصرالدین. (۱۳۶۸). **شناخت شعر**. چاپ پنجم. تهران: هما.

شفیعی‌کدکنی، محمّدرضا. (۱۳۵۴). «انواع ادبی و شعر فارسی». **مجلهٔ خرد و کوشش دانشگاه شیراز**. دفتر دوم و سوم. صص: ۱۱۹- ۹۶.

شفیعی‌کدکنی، محمّدرضا. (۱۳۷۳). **موسیقی شعر**. چاپ چهارم. تهران: آگاه.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۱). **نگاهی تازه به بدیع**. چاپ نخست از ویرایش سوم. تهران: میترا.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۸). **کلیات سبک‌شناسی**. چاپ سوم. تهران: میترا.

صادقی، معصومه. (۱۳۹۷). «سبک‌شناسی لایهٔ واژگانی سروده‌های پایداری سید حسن حسینی». **فصلنامهٔ مطالعات دفاع مقدّس**. دورهٔ ۴. شمارهٔ ۲ (پیاپی ۱۴). صص: ۱۱۲- ۸۷

صرفی، محمّدرضا و مژگان ونارجی. (۱۳۹۴). «سبک‌شناسی لایه‌ای اشعار انقلابی و مذهبی طاهره صفارزاده (لایهٔ آوایی و واژگانی)». **ادبیّات پایداری**. شمارهٔ ۱۲. صص: ۱۹۴- ۱۶۹.

عباسی، محمود و معصومه ملا الهی. (۱۳۹۰). «موسیقی بیرونی اشعار نظیری نیشابوری». **فصلنامهٔ مطالعات شبه قارهٔ دانشگاه سیستان و بلوچستان**. شمارهٔ نهم. صص: ۱۲۸-۱۰۵.

علوی‌مقدّم، محمّد و رضا اشرف‌زاده. (۱۳۸۱). **معانی و بیان**. چاپ سوم. تهران: سمت.

غلامرضایی، محمّد. (۱۳۹۱). **سبک‌شناسی پارسی از رودکی تا شاملو**. چاپ چهارم. تهران: جامی.

فتوحی، محمود. (۱۳۹۱). **سبک‌شناسی نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها**. چاپ سوم. تهران: سخن.

کزازی، جلال‌الدین. (۱۳۸۹). **زیباشناسی سخن پارسی**. جلد ۳. چاپ هفتم. تهران: مرکز.

ناتل خانلری، پرویز. (۱۳۳۷). **وزن شعر**. تهران: دانشگاه تهران.

همایی، جلال‌الدین. (۱۳۷۵). **فنون بلاغت و صناعات ادبی**. چاپ دوازدهم. تهران: هما.

وحیدیان‌کامیار، تقی. (۱۳۸۵). **وزن و قافیهٔ شعر فارسی**. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

Gardner, D. & Davies, M. (2007). Pointing out frequent phrasal verbs: A corpus-based analysis. TESOL Quarterly. 41(2). Pp. 339-359.

Johnson, D. & Nycz, J. (2015). Partial Mergers and Near- Distinctions: Stylistic Layering in Dialect Acquisition. "University of Pennsylvania Working Papers in Linguistics". Pp. 107- 117.

Lebove, W. Yaeger; M. & Steiner, R. (1972). A Quantitative Study of Sound Change in Progress.U.S. Regional Surveye.

Leech, G.N. (1981). A linguistic Guide to English poetry. 3rdEdition. London.

Moon, R. (1997). Vocabulary connections: Multi-word items in English. In N. Schmitt & McCarthy (Eds.), Vocabulary: Description, acquisition and pedagogy (pp. 40-63). Cambridge: Cambridge University Press.

References

‘Abbasi, M. & M. Mollah Elahi. (2012). Moosighi-ye birooni-ye Ash’ar-e naziri neyshaboori. Faslname-ye Motale’at-e shebhe Gharreh-ye Daneshgah-e sistan va baloochestan. No. 9. Pp.105- 128.

‘Alavi Moghaddam, M. & R. Ashrafzadeh. (2003). Ma’ani va bayan. 3th Edition. Tehran: Samt.

Anoosheh, H. (1998). Farhangname-ye adab-e farsi. First Edition. Tehran: sazman-e chap va Entesharat.

Dorpar, M. (2015). Sabkshenasi-ye layeei: Towsif va tabyin-e baftmand-e sabk-e Name-ye shomare-ye 1 ghazzali dar do laye-ye vazhegan va balaghat. Adab pazhoohi.. No. 27. pp. 115-136.

Eslami, M & S. Zolfaghari. (2021). Tahlil-e sabkshenasi-ye hamseda ba halgh-e Esma’il-e Seyyed Hasan Hoseini. Sheshomin hamayesh-e melli-ye Pazhooheshhaye novin dar hozeh-ye zaban va adabiyyat Iran. Tehran.

Fotoohi. M. (2013). Sabkshenasi; nazariyeha, rooykardha va raveshha. 3th Edition. Tehran: Sokhan.

Gardner, D. & Davies, M. (2007). Pointing out frequent phrasal verbs: A corpus-based analysis. TESOL Quarterly. 41(2). Pp. 339-359.

Gholamrezayi, M. (2013). Sabkshenasi-ye parsi az Roodaki to Shamloo. 4th Edition. Tehran: Jami.

Homayi, J. (1997). Fonoon-e Balaghat va Sana’at-e adabi. 12th Edition. Tehran: Homa

Hoseini, S. H. (2015). Dar Malakoot-e sokoot. 2th Edition. Tehran: Anjoman-e sha’eran-e Iran.

Hoseini, S.H. (2010 a). az sharabehaye roosary-ye madaram. 2th Edition. Tehran: Anjoman-e sha’eran-e Iran.

Hoseini, S.H. (2010 b). SafarName-ye gerdbad. 2th Edition. Tehran: Anjoman-e sha’eran-e Iran.

Hoseini, S.H. (2013 a). Gonjashk va Jebre’il. 9th Edition. Tehran: Ofogh.

Hoseini, S.H. (2013 b). Noshdaroye Tarh-e Generic. 8th Edition. Tehran: Soore-ye Mehr.

Hoseini, S.H. (2013 c). hamseda ba halgh-e Esma’il. 6th Edition. Tehran: Hozeh-ye Honari.

Jalali, M. (2012). Ahang-e tekrar dar she’r-e koodak-e farsi va ‘Arabi. Ketab-e mah-e Koodak va nowjavan. No. 171. pp.71- 78.

Johnson, D. & Nycz, J. (2015). Partial Mergers and Near- Distinctions: Stylistic Layering in Dialect Acquisition. “University of Pennsylvania Working Papers in Linguistics”. Pp. 107- 117.

Kazzazi, J. (2011). Zibashenasi-ye sokhan-e parsi. Vol 3. 7th Edition. Tehran: Markaz.

Lebove, W. Yaeger; M. & Steiner, R. (1972). A Quantitative Study of Sound Change in Progress.U.S. Regional Surveye.

Leech, G.N. (1981). A linguistic Guide to English poetry. 3rdEdition. London.

Moon, R. (1997). Vocabulary connections: Multi-word items in English. In N. Schmitt & McCarthy (Eds.), Vocabulary: Description, acquisition and pedagogy (pp. 40-63). Cambridge: Cambridge University Press.

Natel Khanlari, P. (1959). Vazn-e She'r. Tehran: Daneshgah-e Tehran.

Rahimi, A & others. (2014). Barrasi-ye noghat-e ghovvat va za'f-e she'r-e seyyed hasan hoseini az nazar-e tasvir-e zaban va mazmoon dar majmoo'e-ye ham seda ba halgh-e Esma'il. Sabkshenasi-ye nazm va nasr-e farsi. Vol 6. No. 3 (payapey 21). Pp. 209- 226.

Sadeghi, M. (2019). Sabkshenasi-ye laye-ye vazhegani-ye soroodehaye paydari-ye Seyyed Hasan Hoseini. Faslname-ye Motale'at-e Defa'e Moghaddas. Vol 4. No. 2 (payapey 14). Pp.87- 112.

Sarfi, M.R & M. Venarji. (2016). Sabkshenasi-ye layeei-ye Ash'ar-e Enghelabi va Mazhabi-ye Tahereh saffarzadeh (laye-ye Avayi va vazhegani). Adabiyyat-e Paydari. No. 12. pp: 169- 194.

Shafi'i Kadkani, M.R. (1976). Anva'e-e adabi va she'r-e farsi. Majalle-ye kherad va kooshesh-e daneshgah-e Shiraz. Daftar-e 2 & 3. Pp. 96-119.

Shafi'i Kadkani, M.R. (1995). Moosighi-ye she'r. 4th Edition. Tehran: Agah.

Shah Hoseini, N. (1990). Shenakht-e she'r. 5th Edition. Tehran: Homa.

Shamisa, S. (2003). Negahi tazeh be badi'e. First Edition. 3th Edition. Tehran: Mitra.

Shamisa, S. (2010). Kolliyat-e sabkshenasi. 3th Edition. Tehran: Mitra.

Vahidiyan kamyar, T. (2007). Vazn va Ghafiye-ye she'r-e farsi. Tehran: Markaz-e Nashr-e Daneshgahi.

Zarrinkoob, 'A. (2001). She'r-e bi doroogh she'r-e bi neghab. 8th Edition. Tehran: 'Elmi.

Zolfaghari, H. (2008). Serre delbaran. Tehran: Maziyar.