

Internal music in Vesal Shirazi's ghazals

Nazanin Noori*
Moosa piri**

Abstract

Mohammad Shafie Ebn Mohammad Esmaeil Shirazi known as Mirza Kocheh with pseudonym of Vesal born on 1197 AH and passed away on 1262 AH in Shiraz is among prominent poets and return movement musician who had a capable hand in composing ghazal and while imitating great Ghazal composers, he has maintained main traits of the best traditional poem specimens and his ghazals enjoy a tonic and appealing tune. The aim of this study is to examine internal music of the poet ghazals using analytical research method and to show that internal music how much influences the poem tone verse and that how Vesal has inducted the poems meaning to the reader using repetition which is the main pillar of internal music. One of the features of poem language is voluntary utilization of this language from poetical devices and techniques which bring it out of routine and colloquial state and give it an artistic aspect. Here, the most tangible factor which gives the language eminence is the poem music. The poem's music has been divided to four types of external, internal, lateral and virtual. That in this paper, only the poem internal music has been examined.

The series of coordination which appear in the words of a poem due to unity or similarity or contrast of consonants and vowels is the flourish of this type of music. Techniques which have played role in the domain of this music are figures of speech like various puns, epanalepsis and so on all of which are subsets of repetition, therefore, repetition in examining the poem internal music has a considerable role. Vesal Shirazi has utilized repetition for increasing the word music and developing and better inspiring the meaning and repetition could be seen in his various poems level. Techniques which have formed in his poem based on repetition mostly include repetition of words and letters and what mostly shows off is word repetition.

Repetition in Vesal's Divan appears in two forms, sometimes these repetitions are subject to a special order which is displayed as Aenat, equilibration and epanalepsis and sometime is in free form that its prominent sample could be seen in various types of pun. So that it could be said that various puns and word repetition scattered across couplet is among free repetitions of Vesal poems. In Vesal's poem, pun as a type of

* Ph.D. Graduated of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Mashhad Branch, Mashhad, Iran. a1346d31@yahoo.com

** Assistant Professor of Persian Language and Literature, Payam Noor University, Zahedan, Iran.

Received:13/07/2015

Accepted: 16/01/2016



word arrangement has a special role in creating his poems internal music and various types of pun are considered the most frequently used types of repetition in his poem. Especially surplus pun and difference in type of letter that due to undulation of movements they have, their musical impact is more than homogenous pun and these two types of pun totally have designated 413 cases of the poet ghazals puns to themselves.

Repetition of one or some words in a poem constitutes 520 cases of repetitions of Vesal ghazals sparsely. Sometimes, Vesal emphasizes on his considered notion with this poetic trick and nurtures a notion and concept in the mind of reader.

Reduplication is also another type of word repetition which is called repetitive and is considered among natural repetitions. Vesal Shirazi has used this figure of speech for emphasis, inspiring the concept and making his word more musical since such repetitions indicate multiplicity, emphasis and intensity.

Another kind of this technique is regular repetitions that in Vesal Ghazals include Eanat, coupled, epanalepsis, expizeuxis, simile, converse, leonine verse and equilibration among which epanalepsis with 595 cases is in the first rank. Vesal has utilized such repetitions for emphasis and embossing his considered concepts.

One of most frequently used types of repetition is phoneme repetition. This imagery which is called alliteration has a very high aesthetic value. Depending on his art and taste, Vesal Shirazi has used this imagery very much for illustration and elegance and enrichment of his poems music and the music arising from consonant alliteration is more patent in his poems.

Consonants also have a prominent role in good tune of his poems and among them, decorating the speech with long consonants is more and more salient than short consonants.

Though with repetition of vowel e, that the ancients considered repetition of this vowel as obstacle of speech clarity and reach, and also repetition of vowel o, Vesal increases the couplet music and increases the word influence, and sometimes even by bringing additional and descriptive compounds successively, gives a special music to word which influences the reader's mind. So, many verbal and phoneme repetitions are observed in his poem which causes his word phonemic prominence and this, by itself, is a style characteristic of his ghazals.

Keywords: Vesal Shirazi, ghazal, internal music, repetition

References

- Abu hamze, Fateme (2001). Poem Music. *Goharan Journal*, No.12, p. 314-319.
- Amini, Hassan (2011). Art of Music, Link of Music and Poem, A Look At Iran Music, *Hafez Journal*, No.87, p 57-62.
- Aghahosseini, Hossein; Ahmadi, Asrasadat (2009). Examining the Music of Rodaki Poem, *Persian Language and Literature Research*, No.2, p. 19-34.
- Ashrafzade, Reza (2005). An Aesthetical Quest in Pun, *Specialized Journal of Persian Literature Mashhad Islamic Azad University*, 2nd year, No.5, p. 46-59.

-
- Etehadi, Hossein (2011). Comparison of Internal and Lateral Music of Ghazals of Khaghani and Anvari, *Specialized Journal of Persian Literature Mashhad Islamic Azad University*, No.32, p. 110-132.
 - Fesharaki, Mohammad (2000). *Rhetoric Criticism*, 1st ed., Tehran: The Organization of Study and Codifying Humanities Books (Samt).
 - Gholijlhani, Hamidreza (2010). Works of Vesal Shirazi with a History after His Death, *Baharestan Journal*, 11th year, No.17, P. 265-266.
 - Hashem Poursobhani, Tofigh, (2008). Poem and Music in Sama Molavian, *Council Letter*, No.30, p. 5-20.
 - Homaei, Jalal ed-Din, (2007). *Rhetoric Techniques and Literary Imagery*, 26th ed., Tehran: Homa.
 - Irani, Akbar (1995). Music in Islam, *Art Journal*, No.28, p 358-420.
 - Jamali, Shahrouz (2004). Repetition Basis of Poem Music, *Keihan Farhangi*, No.216, p. 60-66.
 - Malah, Hossein Ali (1972). *Hafez & Music*, 1st ed., Tehran: Art and Culture Ministry Publication.
 - Maragheie, Abd ol-Ghader (1990). *Jame' ol-alhan, by Taghi Binesh*, 1st ed., Tehran: Cultural Studies and Research Institute.
 - Mehrdad Pei, Leila (1999). Music in Iran, the Relation between Music and Poem, *Music Position Journal*, No.4, p. 28-37.
 - Motahedin, Jaleh (1986). Repetition, Its Sonic and Rhetoric Value, *Journal of Humanities and Literature Faculty of University of Mashhad*, No.43, p. 483-530.
 - Najafgholi Mirza, (1983). *Doreh Najafi*, Hossein Ahi (emend.), 1st ed., Tehran: Foroughi.
 - Navabi, Mahyar (1955). Vesal Family, *Faculty of Literature and Humanities Journal of University of Tabriz*, No.33, p. 190-239.
 - Pournamdarian, Taghi, (2005). Lost on the Beach (sound and meaning in Hafez poem). 2nd ed., Tehran: Sokhan.
 - Rajaei, Mohammad Khalil (1990). *Ma'alem ol-Balagheh*, 1st ed., Shiraz: University of Shiraz.
 - Razi, Shamseddin Mohammad Ibn Gheis (2009). *Al-Moejem fi Ma'eeir Ash'ar al-'ajam*, Mohammad Abd ol-Vahab Qazvini (emend.) and Modares Razavi and Sirous Shamisa (re-emend.), 1st ed., Tehran: Elm.
 - Roustaiean, Ahmad (1954). Vesal Shirazi, *Helal Journal*, No.10, p. 3-8.
 - Safaei Malayeri, Ebrahim (1959). Vesal Shirazi, *Armaghan Jjournal*, No.3, p. 97-107.
 - Sajadi, Mahmoud (2002). Poem and music, *Keihan Farhangi*, No. 194, p. 58-64.
 - Shafiei Kadkani, Mohammadreza (1988). *Selection of Shams' Sonnets*, 1st ed., Tehran: Habibi Books Publication.
 - (1991). *Poem Music*, 3rd ed., Tehran: Agah.
 - (1998). Vicinity Magic, *Bokhara Journal*, No.2, p. 16-24.
 - Tajlil, Jalil, (1972). *Pun in the Span of Persian Literature*, 1st ed., Tehran, Research center of cultural studies.

-
- Va ez Kashefi, Ali ebn Hossein, (1990). *Baday ol-Afkar fi Sanaye ol-Ash'ar*, Mirjalal ed-Din Kazazi (emend.), 1st ed., Tehran: Markaz.
 - Vahidian, Kamyar, Taqi, (1987). *In the Territory of Persian Language and Literature*, 1st ed., Mashhad: Mohaqeq Publication.
 - (2006). *Rhetoric From Aesthetic Point Of View*, 2nd ed., Tehran: The Organization Of Study And Codifying Academic Books (Samt)
 - Vesal Shirazi (1999). *Divan*. Mohammad Tavousi (emend.), 1st ed., Shiraz: Navid.

موسیقی درونی در غزلیات وصال شیرازی

نازنین نوری*، موسی پیری**

چکیده

محمد شفیع بن محمد اسماعیل شیرازی، معروف به میرزا کوچک، متخلص به وصال، متولد سال ۱۱۹۷ق و متوفای ۱۲۶۲ق در شیراز، از جمله شاعران برجسته و موسیقی دان نهضت بازگشت است که در غزل‌سرایی دستی توانا داشته است و در عین تقلید از سرآمدان غزل‌سرایی، صفات اصلی بهترین نمونه‌های شعر سنتی را حفظ کرده است و غزلیاتش نوای آهنگین و پرجذبه‌ای دارد. هدف از این پژوهش بررسی موسیقی درونی غزلیات شاعر با استفاده از روش تحقیق تحلیلی-بسامدی و نشان دادن این مسئله است که موسیقی درونی تا چه میزان بر نظم آهنگ شعر او تأثیر گذارده و اینکه وصال چگونه با استفاده از تکرار که رکن اساسی موسیقی درونی است، معنی شعر را به خواننده القا کرده است. تحقیق بیانگر این مطلب است که وصال، با توجه به اطلاع از تأثیر نوای خوش موسیقی بر روان آدمی و آگاهی از جنبه‌های زیباشناختی موسیقی الفاظ، توانسته است با استفاده از شگردهای گوناگون موسیقی درونی، انتخاب واژه‌های زیبا و دلنشین، ایجاد تناسب، تکرار و هماهنگی آوایی واج‌ها بر روح خواننده اثر بگذارد و معنا را بر دل و جان مخاطب بنشاناند.

کلیدواژه‌ها: وصال شیرازی، غزلیات، موسیقی درونی، تکرار

مقدمه

ارتباط تنگاتنگ شعر و موسیقی، موضوعی انکارناپذیر است که عموم اهل فرهنگ و هنر، به‌ویژه ادبا و موسیقی‌دانان به آن باور دارند. گویی این دو هنر آسمانی، از یک جایگاه برخاسته‌اند تا زیبایی‌ها را به آدمی بنمایانند و ضمن تلطیف روح، او را در رسیدن به کمال و درک جمال خداوندی یاری کنند.

«موسیقی صنعتی است که مشتمل باشد بر الحان در آنچه التیام الحان بدان کامل شود، به تصویر انسانی یا به آلات. پس می‌گوییم موسیقی عبارت است از جمع نغمات ملائمه که بر شعری ترتیب کند در دوری از ادوار ایقاعی» (مراغه‌ای، ۱۳۶۹: ۹) و شعر را «گره‌خوردگی عاطفه و تخیل در زبانی آهنگین تعبیر می‌کنند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۷: ۱۵). یکی از ویژگی‌های زبان شعر، بهره‌گیری ارادی این زبان از تمهیدات و شگردهای شاعرانه‌ای است که آن را از حالت روزمره و محاوره‌ای خارج می‌کند و به آن جنبه هنری می‌بخشد. در این میان، ملموس‌ترین عاملی که زبان را تعالی می‌بخشد، موسیقی شعر است. موسیقی شعر، نتیجه‌توازن‌ها

a1346d31@yahoo.com

* دانش آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد مشهد، مشهد، ایران (مسئول مکاتبات)

mo.piri@yahoo.com

** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور، زاهدان ایران

تاریخ وصول: ۱۳۹۴/۴/۲۲ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۱۰/۱۶

و تناسب‌هایی است که عناصر آوایی و صوتی یک مجموعه گفتاری در محور همنشینی زبان به وجود می‌آورد و نقش مهمی در انسجام درونی شعر دارد و تخیل و عاطفه نهفته در شعر را به مخاطب منتقل می‌کند. موسیقی شعر را به چهار نوع موسیقی بیرونی، درونی، کناری و معنوی تقسیم کرده‌اند (همان: ۳۹۲)، که در این نوشتار فقط موسیقی درونی شعر وصال بررسی می‌شود.

از آنجا که مدار موسیقی (به معنی عام کلمه) بر تنوع و تکرار استوار است، هر کدام از جلوه‌های تنوع و تکرار، در نظام آواها، که از مقوله موسیقی بیرونی (عروضی) و کناری (قافیه) نباشد، در حوزه مفهومی این نوع موسیقی قرار می‌گیرد؛ یعنی «مجموعه هماهنگی‌هایی که از رهگذر وحدت یا تشابه یا تضاد صامت‌ها و مصوت‌ها در کلمات یک شعر پدید می‌آید، جلوه‌های این نوع موسیقی است. این نوع موسیقی شعر، مهم‌ترین قلمرو موسیقی است و استواری و انسجام و مبانی جمال‌شناسی بسیاری از شاهکارهای ادبی، در همین نوع از موسیقی نهفته است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۹۲). در حقیقت، موسیقی درونی، نظم آهنگی است که از تناسب و تکرار و همنشینی و هم‌خوانی صامت‌ها و مصوت‌ها ایجاد می‌شود و در کنار دیگر عناصر موسیقی‌ساز (وزن، قافیه و...)، شعر را به اوج لذت موسیقایی نزدیک می‌سازد. شگردهایی که در حوزه این موسیقی نقش‌آفرینی می‌کنند، آرایه‌هایی نظیر انواع جناس، ردالصدر و... هستند که همگی زیرمجموعه تکرارند؛ بنابراین، تکرار، در بررسی موسیقی درونی شعر، نقش بسزایی دارد.

بیان مسئله

تکرار، که یکی از اساسی‌ترین ارکان موسیقی درونی شعر است، در جمال‌شناسی شعر نقش برجسته‌ای دارد و در بررسی سبک شخصی یک شاعر نیز اهمیت دارد. تمام هنرهای قدیم بر مبنای تکرار شکل گرفته‌اند و ادبیات (شعر) نیز در مقام یک هنر از تکرار بهره بسیاری برده است. تکرار از جمله ترفندهایی است که در کتب بلاغی و بدیعی درباره آن بحث شده است؛ البته «در ادب فارسی بعد از اسلام، به‌خصوص به تاثیر از نثر عربی، از تکرار پرہیز می‌شده است و آن را از جمله معایب سخن می‌دانسته‌اند» (متحدین، ۱۳۵۴: ۴۸۴). «سعدی نیز آنجا که درباره فصاحت سبحان وائل سخن می‌گوید، شرط فصاحت را تکرار نکردن سخن دانسته آن را از جمله آداب ندیمان پادشاه می‌شمارد. خواجه نصیر نیز تکرار سخن را جایز نمی‌داند، مگر به ضرورت و می‌گوید: «و سخن مکرر نکنند، مگر بدان حاجت افتد» (جمالی، ۱۳۸۳: ۶۱). اما در بسیاری موارد نه تنها تکرار ملال‌آور نیست، بلکه اگر درست و به‌جا به کار رفته باشد، در برانگیختن حس زیبایی‌شناسی و القای معنی، تأثیر فراوانی دارد؛ البته باید در نظر داشت که تکرار در راستای لفظ و فرم شعر اهمیت می‌یابد؛ یعنی «آنجا که تکرار از جهت معنوی به‌جا نشسته باشد، زنگ کلام نیز مؤثرتر جلوه می‌کند و این نغمه خوش‌آهنگ، در قبول معنای مورد نظر، یاری‌دهنده است. بالعکس، تکراری که نتیجه «در کاری دشوار افکندن» و اعنات در معنی لغوی آن باشد، ملال‌انگیز است و اثر دیگر زیبایی‌های کلام را نیز در هم می‌شکند. از این رو، تکرار از مواردی است که آمد و بیرون شد از آن، توانایی و ذوق سرشار می‌خواهد» (متحدین، ۱۳۵۴: ۵۰۱).

تکرار عامل اساسی در ایجاد توازن یعنی جنبه موسیقایی کلام است که ظاهراً از نظر قدما در موضوع فصاحت از عیوب کلام محسوب شده است و شاید دلیل آن هم بی‌توجهی آنان به نقش‌های زبانی و درآمیختن این نقش‌ها با هم باشد؛ زیرا زبان علاوه بر خبررسانی، یک وظیفه مهم دیگر نیز دارد و آن تبیین احساسات و عواطف انسان است و اگر بنا بر نظر متقدمان عیبی دارد، مربوط به زبان خبر است، نه زبان عاطفی؛ زیرا «در زبان عاطفی مسئله خبررسانی مطرح نیست، بلکه نشان دادن عواطف با واژه‌ها مطرح است و تکرار یکی از ابزارهای بسیار بااهمیت برای این کار است که زبان عاطفی برای عینیت بخشیدن به عواطف شدید از آن استفاده می‌کند. همچنین، بسیار است که موسیقی، وحدت و حتی شعریت شعر با تکرار رابطه دارد، اعم از تکرار حروف، کلمه، گروه، جمله، وزن و...، فرنگی‌ها نیز تکرار را شامل واج (حرف ملفوظ) هجا، واژه، عبارت، مصرع، بند، یا طرح‌های وزنی می‌دانند و آن را وسیله اساسی وحدت بخشیدن در همه اشعار ذکر می‌کنند که ممکن است سبب تقویت، تکمیل یا حتی جان‌نشین وزن

شود» (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۶: ۲۱، ۲۳، ۲۴ و ۲۵).

بنابراین، هم‌نوایی صامت‌ها و مصوت‌ها، هماهنگی و تکرار واژه‌ها و جمله‌ها، شگردهایی است که برای تدارک همانندی‌های کلی کلام به کار می‌روند و چون اساس موسیقی کلام تکرار است، این تکرار یا به صورت وزن عروضی (موسیقی بیرونی شعر) یا به صورت قافیه و ردیف (موسیقی کناری شعر) یا به صورت موسیقی درونی شعر، یعنی مواردی از سجع و جناس و طرد و عکس و انواع تصدیر و... بروز می‌کند. در درون ابیات نیز تکرارهای آوایی (صامت‌ها و مصوت‌ها) یا تکرار کلمه یا تکرار عبارت (گروه اسمی یا گروه فعلی) جلوه‌گر می‌شوند و جایگاه مکانی این تکرارها نیز گاه منظم و مقید است، یعنی آوا یا واژه یا عبارت مکرر در اول یا وسط یا پایان دو قرینه (مصراع) می‌آید، یا نامنظم و آزاد است؛ یعنی تکرار در جایگاه‌های نامنظم و اختیاری در طول مصراع یا مصراع‌ها قرار می‌گیرد. وصال شیرازی از جمله شاعرانی است که توانسته با استفاده درست از این شگرد زیبایی‌آفرینی، اشعار موسیقایی به خواننده ارائه و مقصود خود را به او القا کند.

پیشینه تحقیق

درباره موسیقی و شعر و مسائل زیباشناختی آن کتاب‌های متعددی از پیشینیان مانند: *حدائق‌السحر* (رشیدالدین طوطا، ۱۳۶۲)، *المعجم فی معاییر اشعار العجم* (شمس قیس رازی، ۱۳۸۸)، *بدایع الافکار* (واعظ کاشفی، ۱۳۶۹) و از ادبای متأخر کتاب *موسیقی شعر* (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰) تألیف شده است که در این آثار به عناصر گوناگون ایجاد موسیقی در شعر اشاره شده است. همچنین مقالاتی چون «موسیقی شعر» (ابوحمزه، ۱۳۸۵)، «موسیقی در اسلام» (ایرانی، ۱۳۷۴)، «هنر موسیقی، پیوند شعر و موسیقی» (امینی، ۱۳۹۰)، «موسیقی در ایران، ارتباط شعر و موسیقی» (مهردادپی، ۱۳۷۸)، «تکرار اساس موسیقی شعر» (جمالی، ۱۳۸۳)، «شعر و موسیقی» (سجادی، ۱۳۸۱)، و نیز به‌طور مشخص درباره بررسی موسیقی شعر یکی از شاعران، مانند «حافظ و موسیقی» (ملاح، ۱۳۵۱)، «بررسی مهم‌ترین جلوه‌های موسیقی شعر خاقانی و غزل انوری و خاقانی» (اتحادی، ۱۳۹۰)، «بررسی موسیقی شعر رودکی» (آقاحسینی و احمدی، ۱۳۸۸)، «شعر و موسیقی در سماع مولویان» (توفیق سبحانی، ۱۳۸۷) نوشته شده است، اما در هیچ‌یک از این آثار به‌طور مشخص اشاره‌ای به موسیقی شعر وصال شیرازی نشده است و حتی کتاب‌ها و مقالاتی هم که درباره زندگی و سرگذشت و آثار وصال نوشته شده است، مانند «خاندان وصال» (نوابی، ۱۳۴۴)، «وصال شیرازی» (روستاییان، ۱۳۳۳)، «وصال شیرازی» (صفایی ملایری، ۱۳۳۸)، «آثار وصال شیرازی با تاریخی پس از زمان وفاتش» (قلیچ‌خانی، ۱۳۸۹) و تصحیح *دیوان وصال* (طاووسی، ۱۳۷۸)، در بررسی‌های خود از موسیقی شعر وصال سخنی به میان نیاورده‌اند.

جلوه‌های تکرار در شعر وصال

وصال شیرازی، از تکرار، برای افزایش موسیقی کلام و توسعه و القای بهتر معنی بهره فراوانی برده است و تکرار را در سطوح مختلف شعر او می‌توان دید. ترفندهایی که بر پایه تکرار در شعر او شکل گرفته‌اند، بیشتر شامل تکرار حروف و واژه است و آنچه بیش از همه خودنمایی می‌کند، تکرار واژه است.

شعر در مقام یک هنر کلامی منحصر به خیال و وزن نیست، بلکه بخش غالب آن را ساختارهای خاص زبان تشکیل می‌دهد. یکی از مهم‌ترین این ساختارها واژه است. واژه‌های یک شعر، نقش موثری در ایجاد زیبایی شعر دارند و شاعر خلاق و باذوق با استفاده از واژه‌ها می‌تواند خلاقیت خود را به نمایش بگذارد و آنچه این خلاقیت را نمودار می‌سازد به‌گزینی و هم‌نشینی صحیح واژگان است. «الیوت، شاعر و منتقد انگلیسی معتقد است که کلمه خوب یا بد در شعر وجود ندارد، این جای کلمات است که ممکن است خوب یا بد باشد؛ یعنی این در ترکیب و نسج یا نظام شعر است که کلمات خود را نازیبا نشان می‌دهند و گرنه همان الفاظ نازیبا اگر به جای خود نشسته باشند، در نظام شایسته شعر، زیباترین جلوه‌ها را خواهند داشت» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰:

(۲۷۲). هر شاعر توانایی، در سرودن و آفرینش هنری، برای حسن ترکیب الفاظ تعمد و تأمل به خرج نمی‌دهد؛ بلکه ذوق سلیم و قریحه هنرشناس شاعر، بی‌اختیار از میان واژه‌ها مناسب‌ترین آنها را برمی‌گزیند. وصال شیرازی نیز در بهره‌گیری از واژگان، توان و هنر شاعری خود را به نمایش گذاشته است و از رهگذر گزینش و تکرار واژه‌ها به زیبایی و دلنشینی اشعارش افزوده است. تکرار در دیوان وصال، به دو شکل رخ می‌نماید؛ گاه این تکرارها تابع نظم خاصی است که به صورت «اعنات، موازنه، ردالصدر و...» نمود می‌یابد و گاه به صورت آزاد است که نمونه برجسته آن را در انواع جناس می‌توان دید.

تکرار آزاد

انواع جناس و تکرار واژه به صورت پراکنده در طول بیت، از جمله تکرارهای آزاد اشعار وصال است.

جناس

جناس آن است که گوینده یا نویسنده در سخن خود، کلمات هم‌جنس بیاورد که در ظاهر به یکدیگر شبیه و در معنی مختلف باشند (همایی، ۱۳۸۶: ۴۸). جناس از زیباترین آرایه‌های لفظی و از عوامل مهم ایجاد زیبایی شعر است که سبب جلب توجه خواننده می‌شود. زیبایی‌های جناس و جنبه‌های هنری آن را ناشی از سه مقوله: «تداعی معانی، کشف ابهام‌انگیز میان دو واژه متجانس و غرابت واژه‌های متجانس می‌دانند» (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۵: ۲۴)؛ اما «حقیقت این است که ارزش اصلی جناس در هم‌جنسی حروف دو کلمه است که شعر را موسیقایی‌تر و نثر را منسجم‌تر و آهنگین می‌کند، به تعبیر دیگر، نظم و شعر که موسیقی وزن و قافیه را با خود دارند، جناس آن را موسیقایی‌تر می‌کند؛ چون، موسیقی خود تناسب و تکرار اصوات است و جناس - اگر در جای خود بنشیند - این موسیقی را شدت می‌بخشد و شعر را گوش‌نواز و متلذذ می‌کند و زیر و بمی تکرار حروف، لذتی به گوش و هوش خواننده و شنونده می‌دهد که او را همان‌گونه سرمست می‌کند که موسیقی، و همان تأثیر را می‌گذارد که نت‌های ملودی و سمفونی» (اشرف‌زاده، ۱۳۸۴: ۵۰).

دانشمندان علوم بلاغی، جناس را به انواع مختلفی تقسیم کرده‌اند؛ نویسنده مقاله «کندوکاوی زیباشناسانه در مورد جناس» ضمن اشاره به انواع مختلف این تقسیم‌بندی‌ها پس از بررسی دیدگاه‌های دانشمندان قدیم و جدید علوم بلاغی، انواع جناس را به شرح ذیل دسته‌بندی کرده‌است: «۱- جناس تام، شامل جناس مرکب و جناس لفظ ۲- جناس ناقص، شامل جناس محرف، جناس زاید، جناس مضارع و لاحق، جناس مزدوج ۳- جناس قلب (یا جناس معکوس - به گفته ابن‌اثیر) و جناس اشتقاق ۴- هم‌صوتی یا هم‌آوایی حروف» (اشرف‌زاده، ۱۳۸۴: ۵۹-۵۸). در شعر وصال، جناس به عنوان نوعی «واژه‌آرایی» نقش ویژه‌ای در ایجاد موسیقی درونی اشعار او دارد و انواع جناس از پرکاربردترین انواع تکرار در شعر وی به شمار می‌رود.

جناس تام

«الفاظ متجانس در گفتن و نوشتن، یعنی حروف و حرکات یکی و فقط در معنی مختلف باشند» (همایی، ۱۳۸۶: ۴۹). این نوع جناس، که بهترین نوع جناس است، در ۶۵ مورد از غزلیات وصال به کار رفته است، مانند «آفرین» و «بار» در ابیات زیر:

بر آن صورت هزاران آفرین باد بر آن صانع که صورت آفرین است

بار خودبینی ز خود نه تا که یارت بار بخشد کان که را این بار نبود اندرین در بار دارد

(وصال، ۱۳۷۸: ۱۰۲ و ۲۱۱)

واژه‌های «آفرین - آفرین» در بیت اول، جناس تام دارند که خواننده، در ابتدا، نوعی همگونی را میان آنها حس می‌کند؛ اما اندکی درنگ، تفاوت معنایی میان دو واژه را آشکار می‌سازد. همین نمایش کثرت در عین وحدت است که در انواع جناس،

به‌خصوص جناس تام، شگفتی خواننده را برمی‌انگیزد؛ «زیرا الفاظ آن از حیث صورت، وحدت دارند، در حالی که معانی دارای تنوع و کثرت‌اند و این موج‌های شباهت لفظی و اختلاف معنایی دوشادوش یکدیگر لذتی مخصوص پدید می‌آورند» (تجلیل، ۱۳۷۱: ۹). افزون بر جناس، در بیت اول، تکرار ۸ بار مصوت بلند «ا» و ۶ بار صامت غنه‌ای «ن» و همچنین تکرار صدای «س» شکوه و طنین خاصی به بیت بخشیده است.

در بیت دوم نیز افزون بر جناس تام در واژه «بار» تکرار این واژه و تصدیر ایجادشده و نیز تکرار صامت تکریری «ر» به همراه مصوت بلند «ā» و صامت «د» بر زیبایی‌های بیت افزوده است.

جناس مرکب

آن است که یک یا هر دو واژه متجانس مرکب باشند یا به گفته صاحب‌المعجم «یکی کلمه مفرد باشد و دیگری از دو کلمه مرکب بود» (شمس قیس، ۱۳۸۸: ۳۵۴). در این نوع جناس، که نشانه تلاش ذهنی شاعر است، وی با کنار هم قراردادن مفردات زبان، واژه‌هایی می‌سازد که تداعی‌گر جناس تام‌اند. این نوع جناس نسبت به دیگر انواع جناس در غزل سبک عراقی، با توجه به کاربرد دشوار آن کمتر به‌کار رفته است و از آنجایی که وصال نیز از پیروان این سبک است، بالطبع از سبک عراقی در به‌کار بردن این ترفند چندان اشتیاقی نشان نداده است. این نوع جناس که از منظر دیداری و توالی طرح‌ها یکسان است، در القای مفاهیم موردنظر شاعر بسیار مؤثر است و لطافت و زیبایی شعر را محسوس‌تر می‌کند، مانند:

درمان طلبیدم زان گر لعل شفافبخش گفتا که بیا چندی چون حلقه بر این در، مان
ای باغچه خرم در باغ چه بخرامی هم غنچه گوینده هم سرو روان داری
(وصال، ۱۳۷۸: ۵۰۳ و ۵۷)

در بیت اول، جناس مرکب میان واژه‌های «درمان و در، مان» نوعی تصدیر ایجاد کرده‌است، و تناسب ایجادشده میان واژه‌های «حلقه و در» و «درمان و شفا» به زیبایی بیت افزوده است. در بیت دوم جناس مرکب میان «باغچه و باغ چه» و پیوند میان واژه‌های «باغچه، باغ، غنچه و سرو» موسیقی درونی و معنوی بیت را پرورانده است.

جناس لفظ

در جناس لفظ دو کلمه از نظر لفظ یکسان هستند، ولی در خط تفاوت دارند. این نوع جناس بدون توجه به خط در حقیقت جناس تام است، اما از نظر خط با هم تفاوت دارند و به عبارت دیگر، از نظر دیداری جناس تام نیستند» (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۵: ۲۹)؛ مانند:

دنیا صنم تست چو آزر چه پرستیش آذر به تو زد این صنم آذر به صنم زن
(وصال، ۱۳۷۸: ۵۱۰)

این نوع جناس که در زبان‌شناسی نوعی واژه هم‌آواست، اگرچه از منظر دیداری متفاوت است اما همچون جناس تام بسیار گوشنواز است. به نظر می‌رسد وصال، به علت تنگی عرصه این نوع جناس خود را مقید به استفاده از این شگرد نکرده است و در کل غزلیات وی تنها ۵ مورد از این نوع جناس یافت می‌شود.

جناس محرّف

هرگاه دو رکن جناس، تنها در حرکت با هم اختلاف داشته باشند، آن را جناس محرّف گویند. این نوع جناس در میان غزلیات

وصال، کم است و تنها در ۱۱ مورد از غزلیات به کار رفته است. در این نوع جناس، به کار بردن دو لفظ که به لحاظ دیداری یکی هستند، اما در خوانش و پیوند نحوی با سایر اجزای کلام، تفاوت آنها با حرکات مشخص می‌شود و در لذت ذهنی و روحی مخاطب مؤثر است که اگرچه در دیوان وصال زیاد به کار نرفته، وی در همان ابیات اندک نیز به بهترین نحو از آن بهره برده است، به‌خصوص که همراه این نوع جناس از شگردهای دیگر تکرار نیز استفاده کرده است.

مانند واژه‌های «بکش و بکش»، «مُلک و مَلک» در ابیات:

غمزه گر تشنه خون است بکش تیغ و بکش
آنکه از خدمت او مُلک مَلک رونق یافت
ترک این کار به کام دل ما نتوان کرد
وآنکه از دولت او کار هنر والا بود
(همان: ۲۳۷ و ۵۱۵)

در بیت اول، افزون بر جناس محرف، میان «بکش و بکش»، میان واژه‌های «کار و کام» نیز نوعی جناس دیده می‌شود و تکرار واج «ک» که سرکش آن همچون تیغی کشیده ۶ بار در بیت به کار رفته است، تداعی گر درد جانکاه عاشق است. واژه «تَرَک» نیز در کنار «تیغ و خون»، تُرک را به ذهن متبادر می‌کند که خود نوعی ایهام تبادر است و در پروراندن موسیقی معنوی بیت بسیار تأثیر دارد. در بیت دوم، اختلاف حرکت و همانندی حروف در واژه‌های «مُلک و مَلک» سبب ایجاد جناس محرف در این بیت شده است و سجع متوازن میان واژه‌های دو مصراع نیز آرایه موازنه را پدید آورده است.

جناس زاید

«آن است که کلمه متجانس از دیگری به حرفی زیادت باشد» (شمس قیس، ۱۳۸۸: ۳۸۴). یکی از گونه‌های پرکاربرد جناس در سروده‌های وصال، جناس زاید است. وی با بهره‌مندی از گونه‌های مختلف این نوع جناس یعنی افزودن واک در آغاز، پایان و میان واژه، مفاهیم زیبایی آفریده است که یافتن همین واک افزون و تأمل در آن مخاطب را در درک بهتر پیام یاری می‌کند. واک افزوده در آغاز:

صبا گاهی کلاه از لاله برداشت
گهی گل را گره زد بر کلاله
(وصال، ۱۳۷۸: ۵۳۸)

واک افزوده در پایان

جامه تا کهنه نگشته است گذارم به گرو
غلام همّت اردی به‌شتم که
گیرم آن جام کز او جامه جان گردد نو
خار و خار در خارا گرفته است
(همان: ۵۳۱ و ۱۵۴)

نکته مهم در بیت اول کنار هم قرار گرفتن جناس و واج‌آرایی است؛ چنان‌که شاعر، با استفاده از جناس‌های متعدد و تکرار صامت «ج» چهاربار و مصوت بلند «ā» هفت بار، موسیقی کلامش را افزون کرده است. از طرفی تکرار صامت‌های «گ و ک» که قریب‌المخرج‌اند بر گوش‌نوازی بیت افزوده است.

در بیت دوم نیز افزون بر جناس زاید بین خار با خار و خارا، تکرار سه بار حرف «خ» که تلفظ آن قدری با خشونت همراه است، انجام عملی سخت را به ذهن متبادر می‌کند. واک افزوده در میان واژه‌های متجانس در کلمات یار و یاور و تکرار این واژه‌ها که در بیت سبب موسیقی‌افزونی شده است؛ مانند:

هر کس طلبد یآوری و صحبت یاری
ما را بجز از عشق نه یار است و نه یاور
(همان: ۳۵۹)

جناس نقطه (خط)

در این نوع جناس، واژه‌ها از نظر خطی یکسان‌اند و تنها اختلاف آنها در نقطه‌گذاری است؛ مانند «عنبر و عبیر» و «یار و بار» در ابیات زیر:

به چهرش زلف بر **عنبر** عبیر است به رویش خال بر آتش سپند است
یاد تو به ما **یار** شد و عشق تو همدست ما **بار** غم عشق به نیرو نکشیدیم
(همان: ۷۴ و ۴۸۲)

افزون بر جناس خط میان «عنبر و عبیر» موازنه ایجاد شده در بیت اول موسیقی درونی این بیت را افزون کرده است و در بیت دوم به کارگیری دو نوع جناس و تکرار واژه‌های (ما و عشق) در ایجاد موسیقی درونی کلام نقش مؤثری دارد.

جناس اختلافی (مضارع، لاحق)

«هرگاه دو لفظ متجانس در یکی از حروف مختلف باشند، در این صورت، چنانچه دو حرف مختلف فیها قریب‌المخرج باشند، جناس را مضارع نامند و هرگاه قریب‌المخرج نباشند، جناس لاحق گویند» (رجایی، ۱۳۵۹: ۴۰۱). این نوع جناس را جناس با اختلاف حرف نیز نامیده‌اند (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۵: ۲۷). در این نوع جناس، واک متفاوت ممکن است در آغاز یا میان یا در واک پایانی کلمه قرار گیرد.

اختلاف در واک آغازین

نه عاشق است کسی کز **ملا**مت اندیشد چرا که عشق و **سلا**مت به هم نیاید راست
تا گل آمد ما بساط می به پای گل **بر**یم جای چون شد **تنگ** نتوان کرد بهرجای **جنگ**
(وصال، ۱۳۷۸: ۶۲ و ۴۰۷)

در بیت اول، علاوه بر جناس میان ملامت و سلامت، دو کلمه عاشق و عشق ترفند اشتقاق ایجاد کرده‌اند. تکرار گل به شکلی تصدیق‌گونه و جان‌بخشی به این واژه در بیت دوم و جناس میان «تنگ و جنگ»، روانی و خیال‌انگیزی بیت را دوچندان ساخته است.

اختلاف در واک میانی

مانند: «کاسه و کیسه» و «آویزه و آوازه»

رو کیسه‌خالی کن ز زر تا کاسه از می پر کنی تا کی غم دنیا خوری دنیا نمی‌ماند به کس
گوش جان را اگر از پند من آویزه دهی چشم بر ساده نهی گوش به آوازه کنی
(همان: ۳۷۵ و ۶۱۴)

در بیت اول، هم‌صدایی میان «ز و س» در مصرع اول و تکرار واژه «دنیا» در مصرع دوم بر موسیقی کلام افزوده است. تضاد میان واژه‌های «خالی و پر» نیز در پروراندن موسیقی معنوی شعر، مؤثر افتاده است. در بیت دوم هم تناسب میان «گوش و چشم» و «گوش و آوازه» کلامی مخیل آفریده است.

اختلاف در واک پایانی (جناس مطرف)

زان تلخ گوارنده‌انده کش **غم** سوز هر تلخ گوارنده و هر **سوک** بود سور

آه اگر از دل خار را گذرد نیست عجب دل تو سخت تر از خاره بود، این عجب است
(همان: ۳۶۱ و ۶۸)

در بیت اول، تضاد میان واژه‌های «سوغ و سور»، تنسیق الصفات و تکرار کسره اضافه به کاررفته در مصرع اول و ایجاد نوعی تصدیر، موسیقی معنوی و درونی بیت را افزون کرده است. در بیت دوم نیز تکرار واژه «دل و عجب»، به شکلی تصدیرگونه، به زیبایی کلام افزوده است.

جناس قلب

«این جناس که به نام‌های باشکونه، مقلوب و معکوس نامور است، آن است که حرف‌های دو واژه همگون از دیدگاه نوعی حروف و شماره آن برابر باشند. لکن از لحاظ ترتیب مخالف و برعکس یکدیگر بیابند» (تجلیل، ۱۳۷۱: ۵۴). صنعت قلب در بدیع، اهمیت زیادی دارد و دلیل قدرت و توانایی شاعر و ادیب است، «اما شرط اصلی در محاسن و زیبایی آن است که فصاحت و بلاغت را رعایت کرده و معنی را فدای الفاظ نکرده باشند» (همایی، ۱۳۸۶: ۶۶). این نوع جناس تلاش ذهنی بالا و دایره لغات وسیعی را می‌طلبد که برخی شاعران خود را مقید به استفاده از آن نمی‌کنند، وصال نیز گرچه چندان علاقه‌ای به استفاده از این ترفند نشان نداده است، در ابیات زیر به نحو مطلوبی از آن استفاده کرده است.

لذت عشق، ذلت خاک‌نشین است و بس سور و سرور آفتش سروری و سریر شد
از بس هجوم کرده به چشم خیال دوست چندان مجال نیست که بینم جمال دوست
(وصال، ۱۳۷۸: ۲۶۲ و ۱۳۳)

در بیت اول، واژه‌های «لذت و ذلت» جناس قلب ساخته‌اند و جناس میان «سرور و سرور» «سور و سرور» و تکرار واج «س و ر» در مصرع دوم نیز زیبایی بیت را دو چندان کرده است. در بیت دوم نیز واژه‌های مجال و جمال جناس قلب‌البعض ساخته‌اند و آنچه سبب موسیقایی بودن این واژه‌ها شده حروف مشترک به کاررفته در آنهاست.

جناس اشتقاق و شبه‌اشتقاق

اشتقاق و شبه‌اشتقاق در کتاب‌های بدیع عبارت است از آوردن الفاظی که هم‌ریشه‌اند یا حروف مشابه آنها چندان زیاد است که گمان می‌رود هم‌ریشه هستند. زیبایی این نوع جناس در هم‌ریشگی و اشتراک واجی و ضرب‌آهنگ نزدیک لفظ است، در حقیقت هنوز آهنگ واژه اول در ذهن مخاطب طنین‌انداز است که آهنگ واژه متجانسی دیگر گوش را می‌نوازد و به این ترتیب مخاطب را به تأمل وامی‌دارد و باعث لذت روحی وی می‌گردد. وصال در ابیات زیر با واژه‌های «نصیحت، ناصح و نصوح» و «سوختن و سوز» به موسیقی آفرینی پرداخته است.

مگر نصیحت ناصح به ما چه افزایش که در غم تو شکستیم توبه‌های نصوح
پروانه به یک سوختن آزاد شد از شمع بیچاره دل ماست که در سوز و گداز است
(همان: ۲۰۰ و ۱۱۶)

در بیت اول، هم‌ریشگی واژه‌های «نصیحت، ناصح و نصوح» و تکرار واج «س» آهنگ زیبایی به بیت داده است. از سویی، قرار گرفتن دو لفظ متجانس در کنار هم و نزدیکی آوایی آنها در جهت افزایش آهنگ کلام مؤثر بوده است. در بیت دوم نیز علاوه بر اشتقاق، شاعر با استفاده از صفیری که از واج «س» و هم‌صدایی آن با «ز» به گوش می‌رسد و تداعی‌گر درد و ناله ناشی از سوزش است، تصویر زیبایی آفریده است. از سویی، تناسب میان «شمع، پروانه و سوختن» موسیقی معنوی بیت را پرورانده است.

جدول ۱. بسامد انواع جناس در غزلیات وصال شیرازی

ردیف	عنوان	بسامد
۱	جناس زاید	۲۳۲
۲	جناس اختلافی	۱۸۱
۳	جناس اشتقاق	۱۸۶
۴	جناس تام	۶۵
۵	جناس خط	۳۳
۶	جناس مرکب	۱۷
۷	جناس محرّف	۱۱
۸	جناس قلب	۱۴
۹	جناس لفظ	۵

تکرار یک یا چند واژه به صورت پراکنده در طول بیت

تکرار یک یا چند واژه، ۵۲۰ مورد از تکرارهای غزلیات وصال را به صورت پراکنده تشکیل می‌دهد. وصال، گاه با این ترفند شاعری بر مفهوم مورد نظر خویش تأکید می‌کند و معنا و مضمون را در ذهن خواننده می‌پروراند؛ مانند:

کار من بُد عشق و بارم عشق و یارم مهربان کار آن کار است و بار آن بار و یار آن یار نیست

با وجود اینکه واژه‌ها در این بیت چند بار تکرار شده‌اند، از زیبایی صوری و معنوی بیت کاسته نشده است. شاعر علاوه بر گنجاندن مفهوم غنایی مورد نظر خود در بیت، موسیقی درونی بیت را به کمک جناس‌ها پروراند است، و در بیت:

دل رفت و هوش رفت و خرد رفت و نام رفت ناصح کنون نزاع تو با ما چه حاجت است

هم، با تکرار واژه «رفت» و «و» عطفی که در میان آنها آورده است تحسّر درونی خود را به خواننده القا می‌کند و در بیت:

گویی که به حرمان ساز یا آنکه ز دردم سوز هم سوخته از دردم هم ساخته با حرمان

افزون بر تکرار واژه‌های «درد و حرمان»، اشتقاق و جناس به کار رفته در بیت، همچنین هم‌صدایی (س و ز) موسیقی بیت را دوچندان کرده است و در ابیات:

به چشمت ای که از چشم نمان گشتی که در چشمی به یادت ای که از یادم به در بردی که در یادی

فرخ رخ و فرخ فال، فرخ دم و فرخ نام از خیل نکورویان فرخنده صفاتی تو

(همان: ۱۵۰، ۷۰، ۵۰۳، ۵۶۲ و ۵۲۸)

گزینش و تکرار هنرمندانه واژه‌ها سبب می‌شود تا خواننده، از هر مصراع، آهنگ و طنین خاصی احساس کند. با تکرار واژه «فرخ» به گونه تنسیق الصفات، بر فرخندگی یار تأکید می‌ورزد.

تکریر

تکریر نوع دیگری از تکرار واژه است که آن را مکرر هم گویند. «این صنعت چنان است که کلمه را مکرر کنند یا بیشتر از دو بار برای تأکید یا تعظیم یا انذار و تنبیه و ...» (نجف‌قلی میرزا، ۱۳۶۲: ۱۳۲). یکی از منتقدان ادبی معاصر اعتقاد دارد: «اگرچه تکریر از خانواده جناس نیست، به لحاظ نقش موسیقایی می‌تواند همان وظیفه را عهده‌دار شود و آن موردی است که کلمه به یک معنی دو بار در شعر بیاید که نوع مبتدل آن کار همه کس است و نوع خلاق آن دشوار دیده می‌شود» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۳۰۵). این

نوع تکرار را از دسته تکرارهای طبیعی می‌دانند (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۵: ۱۸). وصال شیرازی، در ابیات زیر، از این آرایه در جهت تأکید، القای مفهوم و موسیقایی‌تر کردن کلام خود، استفاده کرده است.

به رنگ رنگ چو رخسارش از پیاله برآید
چمن چمن سمن و باغ باغ لاله برآید
باده جرعه جرعه ام، گریه دجله دجله شد
بی رخ دوست ساقیا، می مده این قدر مرا
اگر توانی از او دور دار دست زوال
چه سود دامن جاهی که قاف تا قاف است
(وصال، ۱۳۷۸: ۳۳۴، ۳۱ و ۱۲۰)

چنین تکرارهایی نشان‌دهنده کثرت و تأکید و شدت هستند. در نمودار زیر، فراوانی هر کدام از تکرارهای آزاد اشعار وصال مشخص شده است.



تکرارهای منظم در غزلیات وصال

تکرارهای منظم در غزلیات وصال شامل اعنات، مزدوج، ردالصدر، ردالعجز، تشابه الاطراف، عکس، ترصیع و موازنه است. هم‌طور که قبلاً هم گفته شد، تکرار واژه، در حقیقت نوعی واژه‌آرایی است که اگر هنرمندانه و به‌جا استفاده شود، زیبایی و نوای خاصی به سخن می‌بخشد. نظم و جای قرار گرفتن واژه نیز می‌تواند در تأثیرگذاری آن نقش داشته باشد. وصال از این نوع تکرارها برای تأکید و برجسته‌سازی مفاهیم مورد نظر خود بهره برده است.

اعنات

اعنات، در کاری دشواری افکندن است و در اصطلاح آن است که شاعر خود را ملزم به آوردن حرف یا واژه‌هایی کند که لازم نیست. یک نوع از اعنات رعایت تکرار حرف یا حروفی بیش از نیاز قافیه است که سبب خوش‌آهنگی قافیه می‌گردد. نوع دوم، تکرار یک یا چند واژه در همه ابیات یک شعر است، که برخی، این نوع تکرار را جنون محض می‌دانند که «عملاً دور از قلمرو هر دو نوع موسیقی صوتی و معنوی است» (شفیعی کلکنی، ۱۳۷۷: ۳۰۶)، اما این نوع تکرار در دیوان برخی از شعرا دیده می‌شود و شاعران برای القای حس یا مفهومی خاص آن را به کار می‌گیرند. در حقیقت، این تکرار بازتاب هیجان‌ات شاعر است؛ زیرا میان عواطف شدید و تکرار لفظ رابطه‌ای طبیعی وجود دارد. «به گفته لیچ، تکرار برای کسی که در حال هیجان فوق‌العاده است تقریباً غیرارادی است» (وحیدیان کامیار، ۲۳: ۱۳۷۶)؛ بنابراین، اگر این تکرارها به منظور خاصی و به طور طبیعی در نسج کلام بیایند؛ به طوری که اندیشه شاعرانه یا هدف معنوی تکرار آن را ایجاب کند، موجب محاسن بسیار در شعر می‌شود. «این صنعت شعری از

تکرار الفاظ در محل های نامعین صحبت می کند. به این جهت ارزش بلاغی لفظ مکرر در این صنعت بیش از جنبه صوتی آن است» (متحدین، ۱۳۵۴: ۵۱۲). وصال شیرازی، در غزل های ۳۰۱-۷۶۴-۷۶۵ دیوان خود از این نوع تکرار استفاده کرده است. در غزل ۳۰۱، افزون بر قرار دادن گروه اسمی «دلت» به عنوان قافیه، با تکرار واژه «دل» در کل غزل احساس اندوه درونی و شکوه و شکایت خود را از بی مهری یار به خواننده این گونه القا کرده است.

هیچ نسوزد به دل ما دلت	سنگ دل این سنگ بود یا دلت
آه دلم از دل خارا گذشت	سخت تر است آه ز خارا دلت
بادل من هرچه کنی حاکمی	چاره ندارم، چه کنم بادل... دلت
من به تومشغول و تو با دیگران	فرق بود از دل ما تا دلت
وه که به این سنگ دلی قتل من	هیچ نکرده است تمنا دلت
با دل من هرچه کنی حاکمی	سوخت دل عالمی الا دلت

(وصال، ۱۳۷۸: ۱۸۶)

ازدواج، تضمین المزدوج، مزدوج

«آن است که در اثنای جمله نثر یا نظم، کلماتی را پیوسته یا نزدیک به یکدیگر بیاورند که در حرف روی موافق باشند» (همایی، ۱۳۸۶: ۴۷). قرار گرفتن چنین واژه هایی نزدیک به هم، سبب دلنشینی بیشتر کلام می گردد و «وحدت در عین کثرت را آسان تر به ذهن می رساند» (وحیدیان کامیار، ۳۹: ۱۳۸۵). در غزلیات وصال از این نوع صنعت بدیعی ۳۵ مورد به کار رفته است.

به بوی موی تو دایم بنفشه بویم ولیکن	کجا بنفشه این باغ بوی موی تو دارد
عاشق صادق اگر حور و قصورش بخشند	به جز از یار نپنداشت که دیاری هست

(وصال، ۱۳۷۸: ۲۲۵ و ۱۴۱)

در بیت اول، واژه های سجع دار «بوی و موی» در کنار هم تضمین المزدوج ایجاد کرده اند. علاوه بر آن، تکرار تصدیرگونه این سجع ها و تکرار واژه های «بنفشه و تو» نیز به غنای موسیقی درونی بیت افزوده است. از طرفی نیز واژه «بوی» در مصرع اول از نوعی ایهام برخوردار است، که به همراه تناسب به کاررفته میان بنفشه و باغ موسیقی معنوی بیت را پرورانده است. در بیت دوم به کارگیری تضمین المزدوج و جناس زیبایی بیت را دوچندان کرده است.

تصدیر

در اصطلاح عروض، آغاز مصرع اول صدر و پایان آن عروض، آغاز مصرع دوم ابتدا و پایان آن عجز نامیده می شود. در اصطلاح بدیع، اگر کلمه ای که در اول بیت آمده باشد، در پایان هم آورده شود، آن را ردالصدر الی العجز گویند که در برخی از کتاب های بدیع، با نام ردالعجز علی الصدر (تصدیر) از آن یاد می کنند (فشارکی، ۱۳۸۷: ۴۶؛ نجفقلی میرزا، ۱۳۶۲: ۱۴۱). انواع گوناگون تصدیر در اشعار وصال شیرازی دیده می شود، وی با استفاده از این آرایه به استحکام، زیبایی و موسیقایی تر شدن کلام خود افزوده است. وجود انواع گوناگون تصدیر، نشان از ذوق و طبع زیباشناسانه او دارد. در ذیل، نمونه هایی از ردالصدر به کاررفته در غزلیات وصال آورده شده است.

محفل ز دود آهم تاریک و تیره گردد	خوش آنکه بود ما را روی تو شمع محفل
طیب شهر به هر درد واقف است ولیکن	مریض عشق تو را چاره از طیب نباشد

(وصال، ۱۳۷۸: ۴۰۹ و ۲۵۳)

نمونه دیگر تصدیق آوردن آخرین واژه بیت اول در آغاز بیت دوم است که «زیبایی آن ناشی از تداعی و نظم و غرابت است» (وحیدیان کامیار، ۴۳: ۱۳۸۵)؛ مانند:

کنون به رهگذر او در انتظار دلم	به یک نظر دل من برد غمگسار دلم
که آن که بود مرا یار، گشت یار دلم	دلم به روز من اکنون و من به روز دلم
به من دهید قرارش که بی‌قرار دلم	دلی که مایه عیش است شد مرا از دست

(همان: ۴۵۷)

نمونه‌های دیگر انواع تصدیق در غزلیات وصال:

غمناکم اگر خاطر غمناک ندارم	غمناکی من چون سبب خرمی توسست
زانکه خندان لب و بگشاده گریبان می‌رفت	غنچه، خونین دل و گل، چاک گریبان گردید
می‌رود بی‌خویش اگر بر نیش خنجر می‌رود	از مغلانش مترسان کان که شوق کعبه داشت
تو را باید که شادی کم نباشد	غم ما گر بود بسیار، غم نیست

(همان: ۴۳۹، ۱۸۱، ۳۲۱ و ۲۵۷)

تشابه‌الاطراف

آن است که یک یا چند واژه از کلمات اواخر مصراع اول در اوایل مصراع دوم و کلمه‌ای از اواخر مصراع دوم در اوایل مصراع سوم و... بیاید؛ در حقیقت، تشابه‌الاطراف را می‌توان نوعی بازی با کلمات دانست که سبب آرایش کلام می‌گردد (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۶: ۵۱). کاربرد این ترفند نیز در شعر وصال زیاد نیست. هرچند در همین موارد اندک نیز از آن هنرمندانه استفاده کرده است؛ مانند:

چون آب حیاتی تو	ای جامه سیه کرده، چون آب حیاتی تو
کبک خرامان به باغ، باغ همه پرنگار	مرغ نوا خوان به شاخ، شاخ همه پرگهر

(وصال، ۱۳۷۸: ۵۲۸ و ۳۵۲)

عکس

«بیت دارای دو نیم‌مصراع مساوی است که مصراع اول در مصراع دوم تکرار می‌شود، اما گاهی نیم‌مصراع‌های اول عوض می‌شود» (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۶: ۵۲). در واقع، جابه‌جایی اجزای کلام است؛ مانند بیت:

از نام چه اندیشم، نامست همه ننگم	از ننگ چه پرهیزم ننگ است همه نامم
----------------------------------	-----------------------------------

(وصال، ۱۳۷۸: ۴۵۷)

شاعر هر مصراع را به دو نیم‌مصراع تقسیم کرده و واژه‌های نیم‌مصراع دوم مصراع اول را در نیم‌مصراع دوم مصراع دوم به صورت عکس به کار برده است. افزون بر عکس، موازنه ایجاد شده در این بیت و تکرار واژه «ننگ» به صورتی تصدیق‌گونه، موسیقی درونی بیت را دو چندان کرده است.

در برخی ابیات، عکس تنها در یک مصراع دیده می‌شود و گاهی نیز در یک بیت، دو عکس به چشم می‌خورد؛ مانند:

تفاوتی که میان من است و شیخ این است	که ننگ من همه نام است و نام او همه ننگ
دهان غنچه کجا، غنچه دهانت کجا	تو بی‌دهن سخن، او بی‌سخن دهن باشد

(همان: ۴۰۶ و ۲۵۲)

موازنه

«وزن هر یک از واژه‌های مصراع اول به ترتیب با معادل‌های خود در مصراع دوم مساوی است» (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۵: ۵۳). این

ترفند، سبب خوش‌نوایی و موسیقایی شدن شعر می‌گردد. در موازنه، واژگان مصراع یا قرینه اول با واژگان قرینه دوم سجع متوازن دارند و در واقع هم‌وزن هستند و این هم‌وزنی علاوه بر خیال‌انگیزی بر تأکید مطلب می‌افزاید. شاعران هنرمند و باذوق، به‌ویژه شاعران قرن پنجم و ششم، از این صنعت برای زیبایی و گیرایی شعر خویش بسیار سود برده‌اند. وصال شیرازی نیز برای موسیقایی تر شدن اشعارش از این شگرد شاعری استفاده کرده است. این ترفند هنرمندانه در ۸۵ مورد از ابیات غزلیات وصال به کار رفته است.

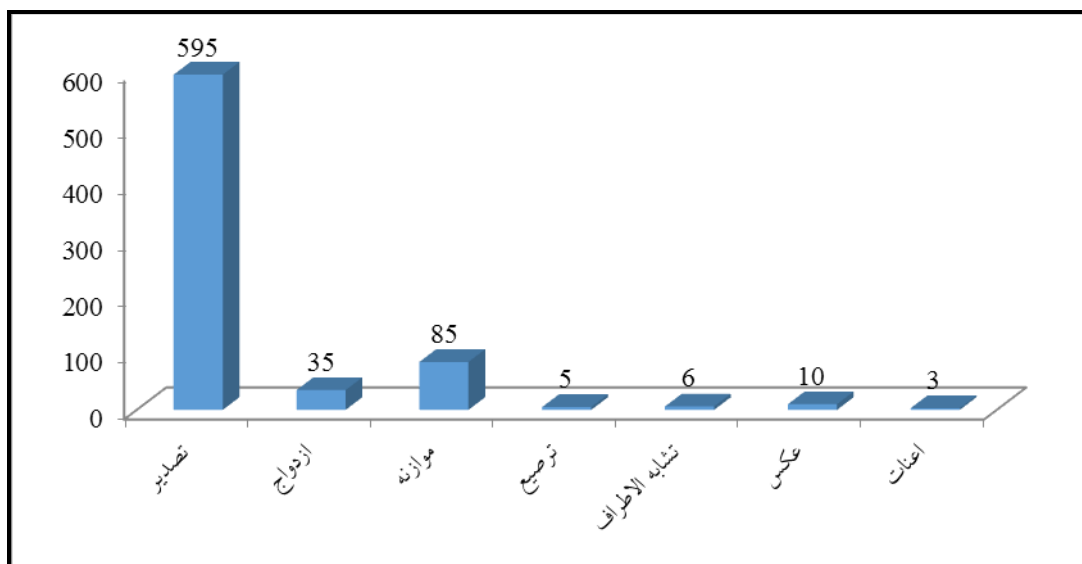
با هجر تو ابر در بهارم بی وصل تو باغ در تموزم
با وجودت غیر اگر خونم بریزد، گو بریز با وصال چرخ اگر جانم برآرد، گو برآر
(وصال، ۱۳۷۸: ۴۴۷ و ۳۵۱)

ترصیع

این آرایه را نوعی تکرار دستوری می‌دانند که دو مصراع از نظر نحوی یکسان هستند (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۵: ۵۳). در ترصیع، واژه‌های مصراع یا قرینه اول با واژه‌های مصراع دوم هم‌وزن و هم‌قافیه هستند و به تعبیری دیگر، میان کلمات مصراع اول با مصراع دوم سجع متوازی برقرار است. به همین سبب، این آرایه از غنای موسیقایی بالایی برخوردار است. ترصیع کامل در غزلیات وصال بسیار اندک است، اما ترصیع ناقص - که ناشی از تقابل سجع متوازی و متوازن یا، به عبارتی، موازنه و ترصیع با هم است - بیشتر به کار رفته است.

نه به دیدار درآید که نشانش جویند نه به گفتار بگنجد که مقالش دارند
(وصال، ۱۳۷۸: ۲۷۶)

در نمودار زیر بسامد انواع تکرار منظم در اشعار وصال، به نمایش گذاشته شده است.



نمودار ۱. بسامد انواع تکرار منظم در غزلیات وصال

تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها

یکی از پرکاربردترین انواع تکرار، تکرار واج است. صامت‌ها و مصوت‌ها (واج‌ها)، از جمله عوامل مهمی هستند که افزون بر نقش موسیقایی، در انتقال احساس موجود، در فضای شعر به خواننده، بسیار مؤثرند. به همین دلیل، گاه شاعران از واژگانی استفاده

می‌کنند که واج‌های موجود در آنها با فضای شعر هماهنگی داشته باشند و در انتقال و القای معانی، بدون توجه به معنی آشکار واژه‌ها، مؤثرتر باشند. این صنعت بدیعی، که واج‌آرایی نیز نامیده می‌شود، ارزش زیباشناختی بالایی دارد. وصال شیرازی، بسته به ذوق و هنر خود، برای تصویرسازی و زیبایی و غنای موسیقی اشعار خود، از این صنعت بدیعی استفاده بسیار کرده است و در این میان موسیقی برخاسته از واج‌آرایی صامت‌ها در اشعار او محسوس‌تر است.

تکرار صامت‌ها

تکرار صامت‌ها از نظر واج‌آرایی در شعر وصال نقش برجسته‌ای دارد. وی در غزلیات خود حداکثر بهره را از تکرار و موسیقی حاصل از آنها برده است. آهنگ حاصل از این گونه تکرار، در شعر او، در سطح بالایی دیده می‌شود؛ البته این تکرار درباره همه صامت‌ها با یک بسامد، دیده نمی‌شود، بلکه برخی از صامت‌ها در حد وسیع‌تری در غزلیات وی به کار رفته‌اند؛ از جمله حروف «س، ش، ن، ز» بیشترین واج‌آرایی را در اشعار او ایجاد کرده‌اند. این واج‌ها، در زبان‌شناسی تقریباً جزء واج‌های مشابه هستند، «س و ز» در جایگاه و شیوه تولید یکسان‌اند. از سوی «س و ز» به علت صغیری بودن از موسیقی خاصی برخوردارند و بهترین صامت‌ها برای تصویرآفرینی به شمار می‌روند. «ش» نیز نرمی و ملایمتی خاص دارد. صامت غنه‌ای «ن» هم از طنین خاصی برخوردار است که به خصوص همراه مصوت بلند \bar{a} شکوه خاصی به ابیات می‌دهد. از آنجایی که وصال خود موسیقی‌دان است و با نواها و تأثیر آنها آشنایی داشته این واج‌ها را با روحیه آرام و حساس خود موافق‌تر یافته است. تکرار صامت‌ها را در اشعار وصال به گونه‌های متفاوت می‌توان دید. گاه این نوع تکرارها با گونه‌ای التزام در مقاطع خاصی از واژه به کار رفته است؛ مانند:

تو خویش آفت خویشی علاج خود چه کنی

صداع خود چه دهی خون به خون چه خواهی شست

تکرار هفت بار صامت «خ»، در ابتدای برخی از واژه‌ها، صدای «خرخر» را به هنگام بریدن گلو به ذهن تداعی می‌کند که بیانگر سختی نفس کشیدن و دردی طاقت فرساست.

دو چشم مست نازت هست و مژگان درازت هم

ولی چندانکه حسنت هست کبرت هست و نازت هم

در این بیت، واج‌ها با ظرافت و زیبایی خاصی به موسیقی‌آفرینی پرداخته‌اند. تکرار ۹ بار واج «ت» در مقاطع پایانی واژه‌ها، ۵ بار واج «س» و هم‌صدایی آن با «ز»، موسیقی زیبایی به بیت بخشیده است. این تکرارها با پیوندهای هنری به کاررفته در واژه‌های «چشم و مژگان» و جناس میان «هست-مست» و تکرار واژه‌های «ناز، هم و هست» موسیقی معنوی و درونی شعر را افزون کرده است.

این شیخ شوخ شاخ‌زن گاوِیست شاخش در دهن کفر است پیش او سخن تا نشنود اسرار ما

تکرار هفت بار حرف «ش» چهار بار «س» و پنج بار «خ» تداعی‌گر هیاهو و آشوب است. این تکرارها به همراه قافیه درونی «شاخ‌زن، دهن و سخن» موسیقی دلنوازی را در بیت ایجاد کرده است. جناس میان سه واژه «شیخ، شوخ، شاخ» نیز به استحکام و انسجام بیت افزوده است.

شراب و شاهد و شمع و شبی دراز و خوش است ولی دریغ که داریم از این چهار یکی

تکرار واج «ش» در مصرع اول علاوه بر ایجاد موسیقی، شیرینی و دلپذیری مجلسی خوش و شاد را در ذهن خواننده تداعی می‌کند. نکته مهم در مورد تکرار صامت در شعر وصال این است که گرچه این تکرارها از مقوله تکرارهای آزاد به حساب می‌آیند، شاعر از آنها به صورتی منظم استفاده می‌کند.

گاه نیز واج تکراری، جایگاه خاصی در واژه ندارد؛ به عبارت دیگر، گاه این واج تکراری در وسط یا اول یا آخر واژه می‌آید و

در این موارد، شاعر صامت تکراری را به صورت آزاد به کار می برد.

یار روحانی مرا با راح ریحانی بود
حور و کوثر را بگو بر زاهد ارزانی بود
(همان: ۱۱۶، ۷۹۸، ۴۰، ۵۹۴ و ۳۱۶)

تکرار مصوت بلند «آ»، حرف تکریری «ر» و صامت دمشی «ح»، سمفونی دلپذیری را در بیت ایجاد کرده است که دمیدن رایحه‌ای روحانی را تداعی می کند. از سویی، انطباق مقاطع افاعیل عروضی با مصوت بلند «آ» در مصرع اول، آهنگ نرم و ملایمی را ایجاد می کند که احساس لطافت راح ریحانی را بیشتر می پروراند.

این تن که دارد لطف جان، جان جهان گو تن مخوان
گویی ز گل یک بوستان آکنده در پیراهنش
(وصال، ۱۳۷۸: ۳۹۴)

تکرار ده بار صامت «ن» که از نرمی و روانی خاصی برخوردار است، در کنار هشت بار مصوت بلند «آ» موسیقی لطیفی به بیت داده است؛ از سویی، تکرار واژه‌های «جان» و جناس آن با «جهان» به این لطافت و زیبایی افزوده است.

ز خانقاه به میخانه رخت خواهم برد
دگر گناه نهان آشکار خواهم کرد
(همان: ۲۳۳)

تکرار پنج بار واج «خ» با آهنگ خاص خود، سختی رخت کشیدن را در ذهن تداعی می کند؛ از طرفی تکرار حروف طنینی (ه) بار «ن» و «م» نیز طنین افکن ناله حاصل از این سختی است و به این ترتیب، شاعر، با چینش هنرمندانه حروف در کنار هم، موسیقی هماهنگ با مضمون پدید آورده است.

تکرار مصوت‌ها

همان‌گونه که تکرار متناسب صامت‌ها موسیقی گوش‌نواز و زیبایی را در اشعار وصال ایجاد کرده است، مصوت‌ها نیز نقش برجسته‌ای در خوش‌نوایی اشعار وی دارند. در این میان، آرایش سخن با مصوت‌های بلند، بیشتر و چشمگیرتر از مصوت‌های کوتاه است.

گرچه من از بلاکشان عاشق آهنین‌تم
آب کند به یک نفس آتش عشق آهنم
(همان: ۴۶۱)

تکرار هفت بار مصوت بلند «ا» در این بیت با شعله‌های بلند آتشی که وجود عاشق را ذوب می کند هماهنگی دارد و از طرفی کشش صدای «آ» و خروج آزادانه نفس، هنگام ادای آن، صدای فریاد و کمک خواهی عاشق را نیز به ذهن تداعی می کند و البته تکرار هشت بار صامت «ن» نیز طنین این فریاد را فزونی می بخشد.

عالمی دفع بلا را به دعا می‌خواهند
چون بلا آن قد و بالاست، دعا نتوان کرد

تکرار مصوت بلند «ā» در این بیت افزون بر ایجاد موسیقی، تداعی گر دست‌های بلندشده به سوی آسمان است که با محتوای بیت کاملاً تناسب و هماهنگی دارد. «وقتی که مقاطع افاعیل بر مصوت بلند «آ، او، ای» (ā, ū, ā) منطبق شود، آهنگ حاصل از وزن عروضی، به سبب باز بودن دهان و خروج آزادانه نفس به هنگام ادای این مصوت‌ها، نرم‌تر و ملایم‌تر می شود، و این کیفیت در مورد مصوت بلند «آ» نسبت به دو مصوت دیگر شدیدتر است؛ زیرا مجرای خروج نفس، یعنی دهان، هنگام ادای آن بازتر است و در نتیجه شدت ارتفاع صوت کمتر می شود و این حالت سبب می گردد که به طور طبیعی کیفیت ریتمیک وزن تقلیل بیشتری پیدا کند و در نتیجه، ارتفاع صدای ما هنگام خواندن شعر از شدت فروافتد و ملایم‌تر شود» (پورنامداریان، ۱۰۱: ۱۳۸۲).

من نیز به این تیره گلیمی نه خوشم لیک
تدبیر موافق نتوان کرد به تقدیر
(همان: ۲۳۷، ۳۶۲)

تکرار هفت بار مصوت بلند «ی» که نرم و ملایم است، حالت افسردگی و سکون را به خواننده القا می کند.

تتابع اضافات

یکی دیگر از انواع تکرار مصوت‌ها، که در غزلیات وصال به چشم می‌خورد، تکرار مصوت «e» است. قدما تکرار مصوت را مانع روشنی و رسایی سخن می‌دانستند، در حالی که امروزه در ادبیات بر این باورند که این تکرار، همچنین تکرار مصوت «ا»، موسیقی بیت را افزون می‌کند و بر تأثیر کلام می‌افزاید. وصال شیرازی گاه با آوردن ترکیب‌های اضافی و وصفی در پی یکدیگر آهنگ خاصی را به کلام داده که بر ذهن خواننده تأثیر می‌گذارد.

مرغ دل را کاو زمانی آشیان بودش قفس طره‌اشفته طرار دل‌داری رسید

تکرار کسره اضافه در مصرع دوم، علاوه بر ایجاد موسیقی، دراز بودن موی معشوق را نیز به خواننده القا می‌کند.

سهی بالایی مه‌سیمای روح‌افزای منظوری هلال‌ابروی نیکوخوی مشکین موی زیبایی

(همان: ۳۴۴، ۶۲۶)

شاعر با استفاده از کسره اضافه، افزون بر ایجاد موسیقی گوش‌نواز، اوصاف و زیبایی معشوق را به گونه‌ای زیبا، به نمایش گذاشته است و تنسيق الصفات زیبایی آفریده است. به طور کلی، ابزار آفرینش موسیقی شعر، در غزلیات وصال، فقط قرینه‌ها و الگوهای وزنی و ردیف و قافیه نیستند و در جای جای ابیات، گاه به صورت منظم و زمانی به طور پراکنده، تکرارهای لفظی و آوایی بسیار به چشم می‌خورد که سبب زیبایی و برجستگی آوایی کلام وی شده است.

نتیجه‌گیری

تکرار یکی از ارکان اساسی موسیقی درونی است که در صورت کاربرد مناسب و به‌جا می‌تواند بر جنبه شناختی یک اثر تأثیرگذار باشد. وصال شیرازی، با استفاده از انواع تکرارهای آزاد و منظم نه تنها بر جنبه موسیقایی شعرش افزوده، که عاطفه و احساس نهفته در شعرش را به مخاطب منتقل کرده است. در میان انواع تکرار، تکرار آزاد بیشترین بسامد را در غزلیات وی دارد که در این میان نقش‌آفرینی انواع جناس، علاوه بر افزون کردن موسیقی کلام او، تداعی‌گر معنی مورد نظر وی به مخاطب است. بررسی بیت به بیت غزلیات وی نشان می‌دهد که شاعر در بین انواع جناس، علاقه وافری به استفاده از جناس زاید و اختلاف در نوع حرف دارد که اگرچه همچون جناس تام ریتم یکنواخت موسیقی حروف را ندارد، به دلیل زیر و بمی حرکاتی که دارد، تأثیر موسیقایی‌شان از جناس تام بیشتر است. این دو نوع جناس، روی هم رفته، ۴۱۳ مورد از جناس‌های غزلیات وی را به خود اختصاص داده است. از آنجایی که این نوع جناس‌ها به دلیل اختلاف واج و اختلاف افزونه‌ها، علاوه بر ایجاد موسیقی، خواننده را به تأمل بیشتر وامی‌دارد، وی توانسته است پیام و مفاهیم مورد نظر خود را با قدرت بیشتری به مخاطب انتقال دهد.

تکرارهای منظم غزلیات وی نیز در برجسته‌سازی مفاهیم مورد نظرش بسیار مؤثر بوده و جنبه هنری کلامش را فزونی بخشیده است. در میان انواع تکرارهای منظم، تصدیر با ۵۹۵ مورد در رتبه اول قرار دارد، وی با آگاهی از اینکه تکرار در فواصل معین به برجسته‌سازی مضمون کمک می‌کند، با استفاده از این ترفند، به موسیقی‌آفرینی پرداخته و به حسن تأثیر کلامش افزوده است. تکرار آواها و صامت و مصوت‌های شعر وی نیز تصویرساز زیبایی‌آفرینی و الفاکننده معانی خاص مورد نظر او به مخاطب است و از سویی نیز دست خواننده را در بررسی ذوقی اشعار وی باز می‌گذارد. در تکرار واج‌ها نیز واج‌آرایی صامت‌ها که محسوس‌تر و زیباترند، از موسیقی و تکرار مصوت‌ها در شعر او بیشتر نمود یافته و در بین مصوت‌ها، آرایش سخن با مصوت‌های بلند کلام او را دلنشین‌تر و موسیقایی‌تر کرده است. نکته بارز دیگر، که در ابیات وی به چشم می‌خورد، استفاده همزمان از شگردهای گوناگون تکرار در ابیات است. به این ترتیب، تکرارهای لفظی و آوایی بسیاری که در شعر او به چشم می‌خورد، سبب زیبایی و برجستگی آوایی کلام او شده که این خود یک مشخصه سبکی در غزلیات اوست.

منابع

۱. آقاحسینی، حسین و احمدی، اسرالسادات (۱۳۸۸). بررسی موسیقی شعر رودکی. پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره ۲، ۱۹-۳۴.
۲. ابوحمزه، فاطمه (۱۳۸۰). موسیقی شعر. مجله گوهران، شماره ۱۲، ۳۱۴-۳۱۹.
۳. اتحادی، حسین (۱۳۹۰). بررسی مقایسه موسیقیبیرونی و کناری غزل های خاقانی و انوری. فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی مشهد، شماره ۳۲، ۱۱۰-۱۳۲.
۴. اشرفزاده، رضا (۱۳۸۴). کندوکاوی زیباشناسانه در جناس. فصلنامه تخصصی ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی مشهد، سال دوم، شماره پنجم، ۵۹-۴۶.
۵. امینی، حسن (۱۳۹۰). هنر موسیقی، پیوند شعر و موسیقی، نگاهی به موسیقی ایران. مجله حافظ، شماره ۸۷، ۵۷-۶۲.
۶. ایرانی، اکبر (۱۳۷۴). موسیقی در اسلام. مجله هنر، شماره ۲۸، ۳۵۸-۴۲۰.
۷. پورنامداریان، تقی (۱۳۸۴). گمشده لب دریا (صوت و معنی در شعر حافظ). چ ۲، تهران: سخن.
۸. تجلیل، جلیل (۱۳۷۱). جناس در پهنه ادب فارسی. چ ۱، تهران: مؤسسه مطالعه و تحقیقات فرهنگی پژوهشگاه.
۹. جمالی، شهروز (۱۳۸۳). تکرار اساس موسیقی شعر. کیهان فرهنگی، ش ۲۱۶، ۶۶-۶۰.
۱۰. رازی، شمس‌الدین محمدبن قیس (۱۳۸۸). المعجم فی معاییر اشعارالعجم. به تصحیح محمد عبدالوهاب قزوینی و تصحیح مجدد مدرس رضوی و تصحیح مجدد سیروس شمیسا. چ ۱، تهران: نشر علم.
۱۱. رجائی، محمدخلیل (۱۳۶۹). معالم‌البلاغه. چ ۱، شیراز: دانشگاه شیراز.
۱۲. روستائیان، احمد (۱۳۳۳). وصال شیرازی. هلال، شماره ۱۰، ص ۳-۸.
۱۳. سجادی، محمود (۱۳۸۱). شعر و موسیقی. کیهان فرهنگی، شماره ۱۹۴، صص ۵۸-۶۴.
۱۴. شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۶۷). گزیده غزلیات شمس. چ ۱، تهران: انتشارات کتاب‌های جیبی.
۱۵. _____ (۱۳۷۰). موسیقی شعر. چ ۳، تهران: آگاه.
۱۶. _____ (۱۳۷۷). جادوی مجاورت. بخارا، شماره ۲. ۲۴-۱۶.
۱۷. صفایی ملایری، ابراهیم (۱۳۳۸). وصال شیرازی. ارمغان، شماره ۳، ۹۷-۱۰۷.
۱۸. فشارکی، محمد (۱۳۷۹). نقد بدیع. چ ۱، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی (سمت).
۱۹. قلیچ‌خانی، حمیدرضا (۱۳۸۹). آثار وصال شیرازی با تاریخی پس از زمان وفاتش. مجله نامه بهارستان، سال یازدهم، شماره ۱۷، ۲۶۵-۲۶۶.
۲۰. متحدین، ژاله (۱۳۵۴). تکرار، ارزش صوتی و بلاغی آن. مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد، شماره ۴۳، ۴۳-۵۳۰-۴۸۳.
۲۱. مراغه‌ای، عبدالقادر (۱۳۶۹). جامع‌الاحان. به کوشش تقی بینش، چ ۱، تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
۲۲. ملاح، حسینعلی (۱۳۵۱). حافظ و موسیقی. چ ۱، تهران: انتشارات وزرات فرهنگ و هنر.
۲۳. مهرداد پی، لیلا (۱۳۷۸). موسیقی در ایران، ارتباط شعر و موسیقی. مجله مقام موسیقی، شماره ۴، ص ۲۸-۳۷.
۲۴. نجف‌قلی میرزا (۱۳۶۲). دره نجفی. با تصحیح و تعلیقات و حواشی حسین آهی، چ ۱، تهران: فروغی.
۲۵. نوابی، ماهیار (۱۳۳۴). خاندان وصال. مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی تبریز، شماره ۳۳، ۱۹۰-۲۳۹.
۲۶. واعظ کاشفی، علی‌بن‌الحسین (۱۳۶۹). بدایع‌الافکار فی صنایع‌الاشعار. تصحیح میرجلال‌الدین کزازی، چ ۱، تهران: نشر مرکز.

۲۷. وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۷۶). در قلمرو زبان و ادبیات فارسی، چ ۱، مشهد: انتشارات محقق.
۲۸. _____ (۱۳۸۵). بدیع از دیدگاه زیباشناسی. چ ۲، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب دانشگاهی (سمت).
۲۹. وصال شیرازی (۱۳۷۸). دیوان. تصحیح و تنظیم محمد طاووسی. چ ۱، انتشارات نوید شیراز.
۳۰. هاشم‌پور سبحانی، توفیق (۱۳۸۷). شعر و موسیقی در سماع مولویان. نامه انجمن، شماره ۳۰، ص ۵-۲۰.
۳۱. همایی، جلال‌الدین (۱۳۸۶). فنون بلاغت و صناعات ادبی. چ ۲۶، تهران: هما.