آهنگ در شعرهایِ سپیدِ احمد شاملو[1]

سعید رضوانی

احمد شاملو شاعری جوینده بود که جنبه‌هایِ مختلفِ کارِ شاعریِ او در شعرِ مدرنِ فارسی، چه در دورانِ حیاتِ او و چه پس از مرگش الگویِ بسیاری از شاعرانِ تجدّدگرایِ دیگر قرار گرفته است. مهم‌ترینِ این جنبه‌ها را به لحاظِ جریان‌سازی در شعرِ مدرنِ فارسی و تأثیر بر روندِ تکاملِ این شعر، یعنی با نظر به نقشِ شاملو به عنوانِ الگویِ دیگر شاعران، باید سرودنِ شعرِ بی‌وزن یا سپید دانست. می‌دانیم که شعرِ مدرنِ فارسی در زمینهٔ وزن به ابتکارِ نیما یوشیج، یعنی حذفِ شرطِ متساوی‌الارکان بودنِ سطرهایِ شعر با حفظِ ترتیبِ مشخّصِ هجاهایِ کوتاه و بلند در سطرهایِ مختلف، بسنده نکرد و خیلی زود شاعرانی در آن پیدا شدند که وزن را اصولاً مخلِّ کارِ شاعرِ مدرن می‌دیدند و از این رو آن را به تمامی کنار گذاشتند، به گونه‌ای که امروزه شعرِ سپید در تقسیم‌بندیِ وزنی بزرگ‌ترین شاخهٔ شعرِ مدرنِ فارسی را تشکیل می‌دهد.[2] شاملو در میانِ شاعرانِ مدرنِ فارسی‌زبان نخستین کسی نبود که شعرِ بی‌وزن سرود،[3] امّا به دلیل کیفیتِ عالیِ شعرش نخستین کسی بود که با شعرِ بی‌وزن توجّهِ اهلِ فن را به طورِ جدّی جلب نمود و شاعرانِ زیادی را پی‌روِ خود کرد. همین کیفیتِ عالیِ شعرِ شاملو موجب شد تا عدّهٔ زیادی از خوانندگانِ عادّیِ شعر پس از انتشارِ اشعارِ بی‌وزنِ او برایِ نخستین بار این نوع شعر را بپذیرند و اصولاً به عنوانِ شعر به رسمیت بشناسند. محمّدعلی سپانلو در این رابطه می‌نویسد:

> تا پیش از آزمون‌های احمد شاملو اگر اصطلاح «شعر سپید» به کار می‌رفت، معمولاً با روحیهٔ تخطئه کننده‌ای همراه بود؛ به‌جای آن کم و بیش دو اصطلاح «قطعهٔ ادبی» و «شعر منثور» باب بود، که به‌هرحال هیچ کدام شعر واقعی تلقّی نمی‌شد. شاملو با پشتکاری طولانی، که وسیلهٔ قریحه‌ای خلّاق حمایت می‌شد، امروزه «شعر سپید» را به کرسی نشانده

---

[1] بخشی از این مقاله برگرفته از کتابِ *Moderne persische Lyrik: Eine analytische Untersuchung* (شعرِ مدرنِ فارسی: تحقیقی تحلیلی) است که صاحبِ این قلم پیش‌تر به زبانِ آلمانی منتشر کرده است.

[2] به عقیدهٔ بسیاری عبورِ کامل از وزن در شعرِ فارسی زودتر از آن‌چه می‌بایست، صورت گرفت. نیما یوشیج خود، همان‌طور که مثلاً از سخنانش در نامه‌ای به تاریخِ ۱۳۳۲ خطاب به احمد شاملو مشخّص می‌شود، وزن را از شروطِ لازمِ شعر نمی‌دانست (ن. ک. به نامه‌های نیما یوشیج، ص ۱۷۳–۱۷۷)، امّا تا پایانِ عمرِ خود هیچ شعرِ بی‌وزنی نسرود و در همان نامهٔ مذکور نسبت به نوآوری‌هایِ پیش از موقع در زمینهٔ وزن هشدار داد: «برای عملی بودن هر کاری باید نوبت گرفت» (همان‌جا، ص ۱۷۶).

[3] به عنوانِ مثال شیرازپور پرتو (شین پرتو) سال‌ها پیش از شاملو به سرودنِ شعرهایِ بی‌وزن دست زد. محمّدرضا شفیعی کدکنی نیز در این رابطه می‌نویسد: «[...] همه می‌دانیم که شعر منثور با شاملو آغاز نمی‌شود و پیش از او و حتی پیش از تولد او، در ایران چیزهایی به عنوان شعر منثور نشر می‌شده است که آگاهی اهل ادب ایران را از مفهوم شعر منثور، اگر چه در حدی بسیار سطحی و خام، نشان می‌دهد» (شفیعی کدکنی، ص ۲۴۷). و بالاخره خود شاملو هم خود را اوّلین شاعری نمی‌دانست که در زبانِ فارسی شعرِ سپید سرود. او در موردِ منوچهرِ شیبانی نوشته است: «نخستین کسی بود که شعر سپید را تجربه کرد» (شاملو، ۱۳۸۳، ص ۳۰).

است و دیگر علاقه‌مندان شعر (به‌استثنای بقایای متعصّبان سبک قدیم)، بدون چشم‌داشت به وزن، این آثار را به‌مثابهٔ شعر اصیل می‌خوانند و می‌شنوند.[۴]

با توجّه به آن‌چه گفته شد، شاملو را می‌توان به حق پایه‌گذارِ شعرِ بی‌وزن یا سپید در ادبیاتِ مدرنِ فارسی خواند و بی‌جهت نیست که برخی شعرِ سپیدِ فارسی را «شعرِ شاملوئی» می‌نامند. امّا میانِ شعرِ سپیدِ احمد شاملو و شعرِ بسیاری از شاعرانِ فارسی‌زبانی که به پی‌روی از او شعرِ بی‌وزن سروده‌اند، فرقی بزرگ وجود دارد و آن این که شعرِ این پی‌روان از نظرِ موسیقائی تفاوتی با نثر ندارد، امّا شعرهایِ سپیدِ شاملو، یا دست‌کم اغلبِ شعرهایِ سپیدِ او، علی‌رغمِ این که در کلّیتِ خود غیرِعروضی هستند، از آهنگ برخوردارند.[۵]

آری در شعرهایِ سپیدِ شاملو، با وجودِ این که شاعر خود را ملزم به پی‌روی از قوانینِ عروضی، چه عروضِ سنّتی و چه عروضِ نیمائی، نمی‌بیند، فقدانِ موسیقی‌ای که شعرِ شاعرانِ عروضی‌سرا از آن برخوردار است، کم‌تر احساس می‌شود. شاملو، اگرچه در میانِ چهره‌هایِ سرشناسِ شعرِ مدرنِ فارسی از همه سنّت‌ستیزتر بود، آن‌قدر با شعرِ فارسی در کلّیتِ آن آشنائی داشت که بداند، این شعر چه پیوندِ نزدیکی با موسیقی (مقصود موسیقیِ کلام است) دارد و حذفِ وزنِ عروضی که بیش از هزار سال در نظرِ خاص و عام از شروطِ لازمش محسوب می‌شده است، چه کمبودِ بزرگی در آن ایجاد می‌کند. او از این رو کوشیده است تا در شعرِ سپیدِ خود خلاءِ ناشی از عدمِ التزام به وزنِ عروضی را پُر کند، و یکی از موجباتِ ارزشِ ادبیِ چشم‌گیرِ شعرِ سپیدِ شاملو و استقبالی که از این شعر شده و می‌شود، توفیقِ او در همین امر است. اغلبِ شعرهایِ سپیدِ شاملو آهنگ دارند، آهنگی که نیازِ موسیقائیِ خوانندگانی را که وزنِ منظّمِ عروضی را شرطِ لازمِ شعر نمی‌دانند، به خوبی پاسخ می‌دهد. امّا این آهنگ چگونه ایجاد می‌شود، یعنی این که آیا می‌توان مکانیسم یا مکانیسم‌هایِ مشخّصی برایِ تولیدِ آن یافت؟ در این مقاله می‌کوشیم تا به این پرسش پاسخ دهیم.

رضا براهنی در توضیحِ آهنگِ شعرهایِ سپیدِ شاملو می‌نویسد:

> شاملو فکر آزاد کردن یکسرهٔ شعر از قید و بند وزن را از غرب گرفته است، ولی منبع لطف و زیبایی کلام غیرمنظوم و آهنگینش «نثر شعر گونه»ی قرن چهارم و پنجم است و آهنگهای محکم قسمتهایی از ترجمهٔ فارسی تورات و انجیل که ترجمهٔ بسیار پاک و شسته و رفته و پر آهنگ و با اسلوبی است [...].

> نثر قرن چهارم و پنجم و گاهی نثر قرن ششم ادبیات فارسی، نثری است که به منبع پر آهنگ زبان فارسی بسیار نزدیک است؛ نثری است که هنوز دچار تعقیدهای وحشتناک لفظی نشده و بار سنگین تکلفهای زبانی را بر دوش نمی‌کشد؛ نثری است که از صراحت و صلابت کامل برخوردار است و گاهی صداهای کلمات طوری کنار هم حرکت می‌کنند که دیگر نمی‌توان تحت تأثیر موسیقی غیرمنظوم و غیرعروضی نثر قرار نگرفت.[۶]

---

[۴] سپانلو، ص ۲۵–۲۶.

[۵] ر. ک. به خوئی، ص ۱۶۶.

[۶] براهنی، ص ۹۰۵–۹۰۶.

او سپس چند قطعه نثرِ قدیمیِ فارسی را که به عنوانِ نمونه می‌آوَرَد، این‌گونه تفسیر می‌کند:

> [...] این نثرهای شعر گونه که گاهی بصورت شعرهای منثور نیز در می‌آیند [...]، دارای آهنگی هستند که بی شباهت به آهنگ شعر شاملو نیست و گاهی حتی با آن کوچکترین فرقی ندارد. [...] نثر قرنهای چهارم و پنجم و ششم، حتی بدون سجع هم از ظرفیتی موسیقایی برخوردار است [...].[۷]

می‌بینیم که سخنانِ براهنی به جایِ این که چگونگیِ تولیدِ آهنگ در شعرهایِ سپیدِ شاملو را توضیح دهد، از این آهنگ معمّائی می‌سازد، چیزی پر رمز و راز که به خاصیتی جادوئی بیشتر شبیه است تا به کیفیتی ملموس و قابلِ بررسی. نثرِ قرن‌هایِ چهارم، پنجم و ششم، آن‌چنان که براهنی می‌گوید، خاصیتی موسیقائی دارد که در نثرِ امروز نیست! و البتّه از گفته‌هایِ براهنی، یعنی این که این نثر «به منبع پر آهنگ زبان فارسی بسیار نزدیک است»، «بار سنگین تکلفهای زبانی را بر دوش نمی‌کشد»، «از صراحت و صلابت کامل برخوردار است» و، از همه عجیب‌تر، در آن «گاهی صداهای کلمات طوری کنار هم حرکت می‌کنند» که موسیقی به وجود می‌آورند، نمی‌توان دریافت که این خاصیتِ موسیقائیِ عجیب از کجا می‌آید.

باری توصیفاتِ براهنی ما را به پاسخِ سؤالمان نزدیک‌تر نمی‌کند. برعکس اگر مستقیماً به سراغِ منبعِ اصلی، یعنی شعرهایِ سپیدِ شاملو، برویم، می‌بینیم که کشفِ مکانیسم‌هایِ تولیدِ آهنگ در آن‌ها چندان دشوار نیست. با کمی دقّت در این شعرها می‌توان دریافت که نخستین ابزارِ ایجادِ آهنگی که آن‌ها را از شعرهایِ بسیاری شاعرانِ سپیدسرایِ دیگر متمایز می‌کند، عروض است. این امر، اگرچه عجیب به نظر می‌رسد که شاعری به شعرِ غیرِعروضی با استفاده از عروض آهنگ بدهد، به سادگی قابلِ اثبات است. ببینیم شاملو چگونه با کمکِ عروض، یعنی همان چیزی که خودِ او پرچم‌دارِ حذفِ آن از شعرِ فارسی است، شعرِ سپیدش را آهنگین می‌کند.

اسماعیل خوئی به سطرهایِ عروضی در شعرهایِ سپیدِ شاملو اشاره کرده است.[۸] این اشاره البتّه درست است. سطرهائی که به طورِ کامل، یعنی از ابتدا تا انتها، به یکی از اوزانِ مألوفِ عروضی یا بخشی از الگویِ آن‌ها قابلِ تقطیع هستند، در شعرهایِ سپیدِ شاملو دیده می‌شوند، و با کمی جست‌وجو می‌توان نمونه‌هائی برایِ آن‌ها یافت، مثلاً:

من و تو یکی دهان‌ایم[۹]	فعلات فاعلاتن
مرگ را دیده‌ام من.[۱۰]	فاعلاتن فعولن
تا مرزِ سایه‌ها و سیاهی[۱۱]	مفعول فاعلات مفاعل

[۷] همان‌جا، ص ۹۰۹–۹۱۰.

[۸] ن. ک. به خوئی، ص ۱۶۳–۱۶۴.

[۹] شاملو، آیدا در آینه، ص ۴۵۸، «من و تو...».

[۱۰] شاملو، آیدا: درخت و خنجر و خاطره!، ص ۵۳۴، «شبانه، ۹».

[۱۱] همان‌جا، ص ۵۸۰، «لوح».

احساس می‌کردم که هر دینار[۱۲] مستفعلن مستفعلن فعلن

که بسمل شدن را به جان می‌پذیرم[۱۳] فعولن فعولن فعولن فعولن

امّا تعدادِ این‌گونه سطرها، اگر آن دسته از آن‌ها را که فقط از یکی دو کلمه تشکیل شده‌اند و تأثیرِ چندانی در موسیقیِ شعر ندارند، به حساب نیاوریم، به نسبتِ حجمِ شعرهایِ سپیدِ شاملو زیاد نیست. به علاوه همین سطرهایِ کم‌تعداد هم معمولاً از حدّاکثر پنج شش کلمه تشکیل شده‌اند و به ندرت می‌توان سطرِ بلندی در میانشان یافت. در نتیجه باید گفت که سطرهایِ کاملاً عروضی در آهنگین کردنِ شعرهایِ سپیدِ شاملو، نقشِ بزرگی ایفا نمی‌کنند. آری، روشِ اصلیِ شاملو در استفاده از عروض برایِ ایجادِ آهنگ در شعرهایِ سپید روشِ دیگری است، یعنی روشِ به‌کارگیریِ پاره‌هایِ عروضی در برخی از سطرهایِ شعر یا در همهٔ آن‌ها. سطرهائی که به این شیوه سروده می‌شوند، کاملاً قابلِ تقطیع به اوزانِ مألوفِ عروضی نیستند، بلکه تنها بخشی یا بخش‌هائی از آن‌ها عروضی است، و در مواردی هم همهٔ سطر از بخش‌هائی تشکیل شده که هرکدام جداگانه (یعنی جدا از بخش یا بخش‌هایِ دیگر و نه در ترکیب با آن‌ها) کاملاً به یکی از اوزانِ عروضی یا قسمتی از الگویِ آن قابلِ تقطیع است. به عنوانِ نمونه یکی از شعرهایِ سپیدِ شاملو را از دیدگاهِ عروضی بررسی می‌کنیم:

۱ تو آن سویِ زمینی در قفسِ سوزان‌ات
۲ من این سوی:
۳ و خطِ رابطِ ما فارغ از شایبه‌یِ زمان است
۴ کوتاه‌ترین فاصله‌یِ جهان است.

۵ زی من به اعتماد دستی دراز کن
۶ ای هم‌سایه‌یِ درد.

۷ مَردَنگی‌یِ شمعی لرزانی تو در وقاحتِ باد،
۸ خُنیاگرِ مدیحی از یاد رفته‌ایم ما
در اُرجوزه‌یِ وَهن.
۹ نه تو تنها
خوش‌نشینِ نُه‌تویِ ایثاری
۱۰ که عاشقان
همه
خویشاوندان‌اند

[۱۲] شاملو، قُقْنوس در باران، ص ۶۲۷، «مجله‌یِ کوچک، ۴».

[۱۳] شاملو، مرثیه‌هایِ خاک، ص ۶۶۷، «و حسرتی، ۲».

۱۱ تا بیگانه نه انگاری.

۱۲ با ما به اعتماد سرودی ساز کن
۱۳ ای هم‌سایه‌یِ درد.[۱۴]

سطرِ ۱: هفت هجایِ اوّل با مفاعیل فعولن منطبق است.
سطرِ ۲: سطر از چهار هجا تشکیل شده و با مفاعیل منطبق است، یعنی به طورِ کامل عروضی است.
سطرِ ۳: ده هجایِ اوّل با مفاعلن فعلاتن فعل منطبق است.
سطرِ ۴: هفت هجایِ اوّل با مفعول مفاعیل منطبق است.
سطرِ ۵: هفت هجایِ اوّل با مفعول فاعلات و شش هجایِ بعدی با مفعول فاعلن منطبق است.
سطرِ ۶: هجاهایِ دوّم تا هفتم با فعلن فعلات منطبق است.
سطرِ ۷: ده هجای اوّل با مفعول مفاعیلن مفعول منطبق است.
سطرِ ۸ (از کلمهٔ «خُنیاگرِ» تا کلمهٔ «وَهن»): هجاهای چهارم تا دهم با فعلاتن مفعول و هجاهای دوازدهم تا بیست‌ودوّم با مفاعلن مفاعیل فعول منطبق است.
سطرِ ۹ (از کلمهٔ «نه» تا کلمهٔ «ایثاری»): هجاهایِ چهارم تا یازدهم با مستفعلن مفاعیل منطبق است.
سطرِ ۱۰ (از کلمهٔ «که» تا کلمهٔ «خویشاوندان‌اند»): هشت هجایِ اوّل با مفاعلن فعلاتن منطبق است.
سطرِ ۱۱: هجاهایِ دوّم تا هشتم با مفعول مفاعیلن منطبق است.
سطرِ ۱۲: ده هجایِ اوّل با مفعول فاعلات فعولن منطبق است.
سطرِ ۱۳: هجاهایِ دوّم تا هفتم با فعلن فعلات منطبق است.

در تقطیعِ سطرهایِ فوق می‌توان انطباقاتِ بیشتری هم با اوزانِ عروضی به دست آورد، امّا ما از سوئی تنها به اوزانِ مألوف نظر داشته‌ایم و از سویِ دیگر انطباقاتِ کوتاه‌تر از شش هجا را به حساب نیاورده‌ایم (چرا که هم‌خوانی‌هایِ خیلی کوتاه با اوزانِ عروضی را در هر نظم و حتّی در هر نثری به فراوانی می‌توان یافت)، مگر در سطرِ ۲ که هدف مشخّص کردنِ تنها سطری بوده که به طورِ کامل عروضی است، یعنی از سطرهائی به حساب می‌آید که خوئی – چنان که دیدیم – به عنوانِ عاملِ موسیقائی در شعرِ سپیدِ شاملو به آن‌ها اشاره می‌کند.

باری سطرهایِ نیمه‌عروضی، یعنی سطرهائی که در آن‌ها پاره‌هایِ عروضی به کار گرفته شده‌اند، همان‌طور که مثالِ فوق به خوبی نشان می‌دهد، در اشعارِ سپیدِ شاملو بسیار فراوان‌ترند تا سطرهایِ کاملاً عروضی. اگرچه سطرهایِ نیمه‌عروضی خاصیتِ موسیقائیِ سطرهایِ کاملاً عروضی را ندارند، همین بسامدِ به مراتب بالاترِ آن‌ها در شعرهایِ سپیدِ شاملو سبب می‌شود که نقششان در ایجادِ آهنگِ این شعرها، باز هم به شهادتِ مثالِ فوق، بسیار بزرگ‌تر از نقشِ سطرهایِ کاملاً عروضی باشد.

امّا شاملو برایِ ایجادِ آهنگ در شعرهایِ سپیدِ خود یک ابزارِ اصلیِ دیگر هم دارد و آن زبانِ خاصِّ او است. البتّه نحوهٔ ایجادِ آهنگ در این شعرها به توسّطِ زبانِ شاعر آن نیست که براهنی در سطرهائی که از او نقل کردیم، توصیف می‌کند. این درست است که

[۱۴] شاملو، مدایحِ بی‌صله ، ص ۹۴۱، «نلسن مانده‌لا».

زبانِ شعرهایِ سپیدِ شاملو برگرفته از نثرِ قدیمِ فارسی است (البتّه همراه با عناصری امروزی که در مقایسه با عناصرِ قدیمیِ این زبان اندکند). امّا نثرِ قدیمِ فارسی بر خلافِ نظرِ براهنی ظرفیتِ موسیقائیِ ویژه‌ای ورایِ ظرفیت‌هایِ زبانِ امروز ندارد و اگر زبانِ شاملو نقشی در آهنگین کردنِ شعرش ایفا می‌کند، به این خاطر نیست که در نثرِ قدیمی «گاهی صداهای کلمات طوری کنار هم حرکت می‌کنند که دیگر نمی‌توان تحت تأثیر موسیقی غیرمنظوم و غیرعروضی نثر قرار نگرفت.»[۱۵] آری، زبانِ خاصِّ شاملو به گونهٔ دیگری در ایجادِ آهنگِ شعرهایِ سپیدِ او نقش ایفا می‌کند، یعنی از طریقِ تأثیری که بر نحوهٔ خواندنِ این شعرها توسّطِ خواننده می‌گذارد. زبانِ شاملو نه تنها بسیار قدیمی است، بلکه فاخر نیز هست، یعنی این که اگر می‌گوئیم، شاملو زبانِ خود را از نثرِ قدیمِ فارسی اقتباس کرده، باید به این هم اشاره کنیم که الگویِ کارِ او نه هر نثرِ به جا مانده از قرن‌هایِ چهارم و پنجم یا یکی دو قرن پس از آن، بلکه نمونه‌هایِ ادیبانه و ارزشمندِ نثرِ این دوران، مانندِ تاریخِ بیهقی، کلیله و دمنه و مقاماتِ حمیدی، است. زبانی که هم یادآورِ زبانِ گذشته‌هایِ دور و هم بلند و فاخر است، خواننده را وامی‌دارد تا، بی آن که به این امر بیاندیشد، اثر را به شیوه‌ای دیگر بخواند، شیوه‌ای که در خواندنِ آثارِ فاخرِ منظوم و منثورِ قدیمی بیش و کم به آن عادت داریم. این پیش از هر چیز بدین معنی است که خواننده هنگامِ خواندنِ شعرهایِ سپیدِ شاملو هجاهایِ بلند را بلندتر از آن‌چه در تلفّظِ فارسی‌زبانانِ امروز معمول است، ادا می‌نماید، و این امر با تشدید کردنِ تفاوتِ طولی میانِ هجاهایِ کوتاه و بلند شعر را به طورِ کاملاً محسوسی آهنگین‌تر می‌کند.

خلاصهٔ سخن این که زبانِ خاصِّ شاعر و پیش از آن استفاده از عروض دو عاملِ اصلیِ ایجادِ آهنگ در شعرهایِ سپیدِ احمد شاملو هستند (با مکانیسم‌هائی که شرح داده شد)، شاعری که خود پایه‌گذارِ شعرِ بی‌وزن در ادبیاتِ مدرنِ فارسی است، امّا از پیوندِ دیرینهٔ شعرِ فارسی با موسیقیِ کلام آگاه بود و در شعرِ خود کوششی موفّق در جبرانِ کمبودِ موسیقائیِ ناشی از حذفِ وزنِ عروضی داشت.

منابع

- براهنی، رضا. «قالب شعر شاملو». طلا در مس (در شعر و شاعری). جلد دوّم. تهران: ۱۳۷۱. ۹۲۵–۸۹۵.

- خوئی، اسماعیل. «شاملو، شخصیتی چند چهره». *بامداد* ۱۰ (اکتبر ۲۰۰۰) : ۱۷۱–۱۵۸.

- سپانلو، محمّدعلی. *هزار و یک شعر (گزارش شعر نو ایران طی ۹۰ سال)*. هنر و ادبیاتِ ایران ۴۰. تهران: قطره، ۱۳۷۸.

- شاملو، احمد. «آیدا در آینه». احمد شاملو: مجموعهٔ آثار. دفترِ یکم: شعرها. چاپِ دوّم. تهران: زمانه و نگاه، ۱۳۸۰. ۵۰۴–۴۴۹.

- شاملو، احمد. «آیدا: درخت و خنجر و خاطره!». احمد شاملو: مجموعهٔ آثار. دفترِ یکم: شعرها. چاپِ دوّم. تهران: زمانه و نگاه، ۱۳۸۰. ۵۹۰–۵۰۵.

- شاملو، احمد. «به یاد منوچهر شیبانی». *زنده‌رود* ۳۲ (پائیز ۱۳۸۳): ۳۱–۲۹.

[۱۵] ن. ک. به نقلِ‌قولِ اوّل از براهنی در همین مقاله.

- شاملو، احمد. «قُقْنوس در باران». احمد شاملو: مجموعهٔ آثار. دفترِ یکم: شعرها. چاپِ دوم. تهران: زمانه و نگاه، ۱۳۸۰. ۶۴۴–۵۹۱.

- شاملو، احمد. «مدایحِ بی‌صله». احمد شاملو: مجموعهٔ آثار. دفترِ یکم: شعرها. چاپِ دوم. تهران: زمانه و نگاه، ۱۳۸۰. ۹۶۰–۸۴۳.

- شاملو، احمد. «مرثیه‌هایِ خاک». احمد شاملو: مجموعهٔ آثار. دفترِ یکم: شعرها. چاپِ دوم. تهران: زمانه و نگاه، ۱۳۸۰. ۶۸۴–۶۴۵.

- شفیعی کدکنی، محمّدرضا. *موسیقی شعر*. چاپِ دوّم. [تهران]: آگاه، ۱۳۶۸.

- *نامه‌های نیما یوشیج*. به کوششِ سیروس طاهباز و با نظارتِ شراگیم یوشیج. تهران: آبی، ۱۳۶۳.