فنون ادبی (علمی- پژوهشی)
سال هشتم، شماره۲ (پیاپی۱۵) تابستان۱۳۹۵، ص۱۷۸-۱۶۵

بررسی موسیقی‌بیرونی و کناری در غزلیات قصاید ظهیرفاریابی

محمد فولادی* عبدالرضا زند**

چکیده

ظهیرفاریابی یکی از نام‌آوران عرصهٔ شعر فارسی به‌خصوص غزل است. او نقش عمده‌ای در شکل‌گیری، تحول و اعتلای غزل فارسی داشته‌است. این مقاله، بر اساس نرم افزار آماری SPSS و با استفاده از آزمون‌های آماری همچون Anova به دنبال این پرسش است که مهم‌ترین جلوه‌های موسیقی (بیرونی و کناری) در غزل‌های ظهیر چگونه به کار رفته‌اند و مهم‌ترین عوامل تحول و اعتلای غزل او کدام‌اند و از مقایسه این موضوع با قصاید او چه نتایجی به دست می‌آید. از بررسی انجام‌شده، به این نتایج می‌رسیم که گرچه قصاید وی نسبت به غزل‌ها از نظر وزن متنوع‌تر است، در مجموع اشعار او از نظر وزن چندان متنوع نیستند. با این حال، ظهیر سعی کرده از به کار بردن اوزان کم‌کاربرد و نامطبوع بپرهیزد. در زمینه موسیقی‌کناری نیز به دلیل استفاده از مصوت بلند، کلمات قافیه در غزل‌ها و قصاید او از گوش‌نوازی خاصی برخوردار است. ظهیر توجه خاصی نیز به آوردن ردیف در غزل و قصیده دارد، اگرچه ردیف‌های او نیز خالی از تنوع و گوناگونی قابل‌توجه است، بسامد بالای قصاید و غزلیات مردّف در اشعار او بیانگر علاقه وی به این امر است. مباحث یادشده هریک به گونه‌ای در تحول و اعتلای غزل او نقش داشته‌اند.

کلیدواژه‌ها: ظهیرفاریابی، غزل، قصیده، موسیقی بیرونی و موسیقی کناری.

۱. مقدمه

ظهیر فاریابی، یکی از شاعران برجسته قصیده‌پرداز و غزل‌سرای نیمه اول قرن ششم است. ظهیر، نقش تعیین‌کننده‌ای در اعتلای غزل فارسی داشته است. او در محلی به نام «فاریاب از اعمال جوزجان نزدیک بلخ» (صفا، ۱۳۸٦: ۷۵۰) به دنیا آمده است. جوانی او در نیشابور گذشته و یک‌چندی هم در اصفهان در خدمت اتابک مظفرالدین‌محمدبن ایلدگز به سر برده است. از نکات مهم

*استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه قم، قم، ایران. (مسؤول مکاتبات) dr.mfoladi@gmail
**دانشجوی کارشناسی ارشد رشته زبان و ادبیات فارسی دانشگاه قم، قم، ایران. reza20352620@gmail.com

تاریخ وصول:۱۳۹۲/۱۰/۲۸ تاریخ پذیرش:۱۳۹۳/۸/۳

Copyright © 2015-2016, University of Isfahan. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/BY-NC-ND/4.0/), which permits others to download this work and share it with others as long as they credit it, but they cannot change it in any way or use it commercially.

زندگی او این است که با شاعران بسیاری مانند «جمال‌الدین اصفهانی، خاقانی شروانی، مجیر بیلقانی، اثیر اخسیکتی، نظامی گنجوی و...» (آثارجوی، ۱۳۸۸: ۹) ارتباط داشته است، اما آنچه از اشعار او برمی‌آید، این است که او خود را برتر از همه آنان می‌دانسته و تنها با جمال‌الدین‌اصفهانی دوستی مسالمت‌آمیزی داشته است.

۱-۱. پیشینهٔ تحقیق

با توجه به جایگاه خاص موسیقی‌شعر در غزل، این موضوع پیوسته مورد توجه پژوهشگران این عرصه بوده است و تحقیقاتی به شکل عام در باره موسیقی شعر یا در مباحث سبک‌شناسی به تناسب موضوع یا موسیقی شعر در سروده‌های برخی شاعران به شکل ویژه انجام شده است. تحقیقاتی چون *فرهنگ اوزان شعر فارسی* و نیز *وزن و قافیه شعر فارسی* از وحیدیان کامیار و کتاب *موسیقی شعر* از شفیعی کدکنی و مقالاتی چون «موسیقی درونی در شعر پایداری» از محمد براتی و مریم نافلی، «بررسی موسیقی شعر رودکی» از حسین آقاحسینی و اسراءالسادات احمدی از این گونه‌اند. اما در باره موسیقی شعر ظهیر به شکل جداگانه و جامع اثری یافت نشد، تنها پایان‌نامه‌ای با عنوان «بررسی سبک، اندیشه و محتوای شعر ظهیر فاریابی» از ملیحه دانایی در دانشگاه آزاد اسلامشهر به انجام رسیده است و در آن نیز بحث موسیقی شعر ظهیر به شکل مستقل بررسی نشده است.

درباره سبک شعری ظهیر باید گفت، زبان شعری او واسطه سبک خراسانی و عراقی است و در غزل، زبانی صاف و هموار دارد: «ظهیر غزل‌های صوفیانه‌ای دارد که خالی از شور و حال نیست و این طرزی است که سنایی پایه نهاده است. اما در تحول غزل، واسطه بین انوری و سعدی است» (شمیسا، ۱۳۸٦: ۸۱).

از دیگر ویژگی‌های غزل او طرز قرارگرفتن قافیه است، از این جهت، گاه فقط مصراع‌های زوج آن، هم قافیه است:

«پیکرت آزرده گردد از لطافت گر کشد　　بر حریر برگ گل نقاش تصویر تو را
از شهیدان نگاهت هرگز افغان برنخاست　　داده‌اند از سرمه گویا آب شمشیر تو را»

(ظهیر فاریابی، ۱۳۸۸: ۲۳۹)

یک احتمال در این‌گونه غزل آن است که این ابیات بخشی از قصیده‌ای بوده است که سایر ابیات آن از بین رفته است. گاهی نیز در غزل او در مصراع نخست، ردیف وجود دارد، اما خبری از قافیه نیست:

«کشد گر دست گاهی بار این زلف سمن را　　عجب نبود که می‌خواهد به دست آرد دل ما را

ز هجر روی او با دیدن آیینه‌ام قانع　　که او دیده‌ست عکس صورت آن ماه‌سیما را»

(همان: ۲۳۹)

در این موارد، می‌توان احتمال داد که نوعی نوآوری در غزل ظهیر باشد، گرچه با توجه به درصد بالای عیوب قافیه در شعر او این احتمال ضعیف می‌نماید.

یکی از عوامل مؤثر در زیبایی غزل‌های ظهیر، توجه او به موسیقی شعر است. با بررسی غزل‌های او می‌توان دریافت ظهیر فاریابی توجه خاصی به موسیقی شعر داشته است. در ادامه، بخش‌های موسیقی بیرونی و کناری را در غزل‌ها و قصاید او بررسی می‌کنیم تا اهمیت کار او در غزل آشکار شود.

۲. موسیقی بیرونی

موسیقی بیرونی «همان چیزی است که وزن عروضی خوانده می‌شود و لذت بردن از آن امری غریزی است یا نزدیک به غریزی. بنابراین، بحور عروضی یک شاعر به لحاظ حرکت و سکون و تنوع آنها و به لحاظ هماهنگی با زمینه‌های درونی و عاطفی شعر

قابل بررسی است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸٦: ۹۵). به جرأت می‌توان اذعان کرد که مشخص‌ترین جنبه موسیقی‌شعر، عروض یا همان موسیقی بیرونی است. موسیقی‌ای که نخستین پل ارتباطی مخاطب با دنیای عاطفی شاعر است. از طرفی اولین اشاره و نشانه زیباسازی شعر با عروض آغاز می‌شود. هنگامی که مخاطب به محض شنیدن و خواندن شعر تحت تأثیر و تکرار هجاهای کوتاه و بلند قرار می‌گیرد و احساسی خوشایند در او ایجاد می‌شود. به هر حال، در اولین قدم برای آگاهی از معیارهای ذوق و پسند ظهیر فاریابی در انتخاب بحور عروضی، نخست در جدول زیر بسامد بحور مورد استفاده شاعر را به میزان کاربرد نشان داده، پس از آن به تحلیل و بررسی این آمار می‌پردازیم.

جدول ۱. بحور مورد استفاده در غزلیات ظهیرفاریابی

ردیف	نام بحر	بسامد	درصد
۱	رمل	۱۹	۳۲/۷۵
۲	هزج	۱۷	۲۹/۳۱
۳	مجتث	۱۳	۲۲/٤۱
٤	مضارع	۸	۱۳/۷۹
۵	منسرح	۱	۱/۷۲

با دقت در جدول بالا می‌بینیم که شاعر غزل‌هایش را در ۵ بحر سروده است که در این میان به دو بحر رمل و هزج، توجه و علاقه خاصی نشان داده شده است؛ به طوری که ٦۲/۰٦ درصد غزل‌های ظهیر در این دو بحر سروده شده است. البته در این بین، بحر رمل که معمولاً متناسب با اشعار غمگین است، ۳۲/۷۵ درصد غزل‌های او را دربرگرفته است. بحری که با روح زودرنج شاعر در ارتباط است؛ شاعری که با اغلب شاعران زمان خود ارتباط دارد، اما نمی‌تواند رابطه‌ای درست و مورد پسند داشته باشد و خود را از همه آنان بالاتر می‌داند، طبیعتاً باید از این بحر بیشتر استفاده کند. از طرفی دیگر، این بحر با مفاهیم شعر او نیز ارتباط مستقیم دارد، مفاهیمی که واژه‌های هجران، غم و خون، بالاترین بسامد شعری او را دربردارد. هرچند باید اذعان کرد که تنوع چشمگیری در بحور مورد استفاده شاعر وجود ندارد؛ شاید این موضوع به دلیل تعداد کم غزل‌های به‌دست‌آمدهٔ او باشد. در ادامه، برای آگاهی از ذوق شاعر در انتخاب اوزان، بسامد و درصد اوزان مورد استفادهٔ ظهیر ارائه می‌شود.

جدول ۲. اوزان مورد استفاده در غزلیات ظهیر فاریابی

ردیف	نام وزن	نام بحر	بسامد	درصد
۱	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن	رمل مثمن محذوف	۱۲	۲۰/٦۸
۲	مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن	هزج مثمن سالم	٤	٦/۸۹
۳	مفاعیلن مفاعیلن فعولن	هزج مسدس محذوف	٦	۱۰/۳٤
٤	مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن	هزج مثمن مکفوف محذوف	۵	۸/٦۲
۵	فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن	رمل مثمن مخبون محذوف	۷	۱۲/۰٦
٦	مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن	مجتث مثمن مخبون محذوف	۱۳	۲۲/٤۱
۷	مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن	مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف	۷	۱۲/۰٦
۸	مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن	مضارع مثمن اخرب	۱	۱/۷۲

۹	مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن	منسرح مثمن مطوی مکشوف	۱	۱/۷۲
۱۰	مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن	هزج مثمن اخرب	۲	۳/٤٤

اگر با دقت به جدول اوزان مورد استفادهٔ ظهیر توجه کنیم، می‌بینیم که او از ۲۹ وزن پرکاربرد شعر فارسی، از ۱۰ وزن استفاده کرده است که تنوع خاصی در آن دیده نمی‌شود، اما ظهیر کلیه اوزانی را که به کار برده، اوزان پرکاربرد شعر فارسی است و هیچ‌گونه وزن نامطبوعی در آن دیده نمی‌شود، که این مطلب بر زیبایی کار او افزوده است. نکته قابل توجه این است که ظهیر علاقه خاصی به کاربرد وزن «مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن» دارد؛ زیرا این وزن، جزء پرکاربردترین اوزان شعر فارسی قرارمی‌گیرد، به طوری که این وزن به تنهایی ۲۲/٤۱ درصد غزل‌های او را دربرمی‌گیرد که نسبت به کل غزل‌های او آمار قابل‌قبولی محسوب می‌شود.

از منظری دیگر، اگر اوزان منتخب شاعر را از نظر تعداد ارکان بررسی کنیم، باید گفت، ظهیر در غزل به استفاده از اوزان بلند علاقه زیادی نشان داده است؛اوزان بلند به اوزانی گفته می‌شود که «شماره هجاهای آن زیاد است و نیز نسبت هجاهای بلند به کوتاه بیشتر است» (شمیسا، ۱۳۸٦: ۲۲۲). در بررسی آمارها متوجه می‌شویم که ظهیر از مجموع ۵۸ غزل خود، ۵۲ غزل را در اوزان بلند سروده که ۸۹/٦۵ درصد کل غزل‌های اوست، و تنها ٦ غزل خود را در وزن کوتاه سروده است که ۱۰/۳٤ درصد کل غزل‌های اوست. این آمار نشان می‌دهد که غزل ظهیر، رقت و لطافت چندانی ندارد و اوزان سبک در آن چندان راه ندارد.

اما در مورد موسیقی بیرونی در قصاید ظهیر، نتایج به‌دست‌آمده از بررسی ۱۵۷ قصیده او از جهت بحور مورد استفاده این گونه است:

جدول ۳. بحور مورد استفاده در قصاید ظهیر فاریابی

ردیف	نام بحر	بسامد	درصد
۱	مجتث	۵٦	۳۵/٦٦
۲	مضارع	۳٦	۲۲/۹۲
۳	رمل	۲٦	۱٦/۵٦
٤	خفیف	۱۷	۱۰/۸۲
۵	هزج	۱۱	۷
٦	منسرح	۱۰	٦/۳٦
۷	رجز	۱	۰/٦۳

جدول بالا نشان می‌دهد که ظهیر قصایدش را در هفت بحر سروده، در حالی که در غزل‌ها از پنج بحر استفاده کرده بود. سهم بحرهای مجتث و مضارع بیش از بقیه بحور است؛ به‌طوری که این دو بحر ۵۸/۵۹ درصد کل قصایدش را در برمی‌گیرد. نکته مهمی که در این بحور قابل ملاحظه است، این است که ظهیرفاریابی در قصاید در استفاده از بحر مجتث که پرکاربردترین بَحر شعر فارسی است، علاقه خاصی نشان داده است. وی در کاربرد انواع بحور شعر فارسی نیز تنوع خاصی ایجاد نکرده است، به طوری که از ۱۹ بحر مشهور فقط از ۷ بحر استفاده کرده است. اما در باره اوزان مورد استفاده در قصاید ظهیر باید گفت که ظهیر از ۲۹ وزن مشهور شعر فارسی، ۱٤ وزن آن را به کار برده است؛ یعنی نیمی از اوزان شعر فارسی در قصاید او جلوه‌گر شده است که تنوع نسبتاً قابل‌قبولی برای او به حساب می‌آید. او سعی کرده که پرکاربردترین و مطبوع‌ترین اوزان شعر فارسی را به کار ببرد که همین امر بر اهمیت اشعار او افزوده است (ر.ک: جدول شماره ۱ پیوست).

۲-۱. تناسب اوزان و مفاهیم

«محتوا و موضوع هر شعری با وزنی خاص سازگار است... » (وحیدیان کامیار، ۱۳۸٦: ۸۱). یکی از هنرمندی‌های شاعر در سرایش شعر، همین موضوع انتخاب وزنی است که با مفاهیم مورد نظر او سازگاری داشته باشد. در بررسی غزل‌های ظهیر، مشاهده می‌کنیم که وزن «فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن/ رمل مثمن محذوف» موردعلاقه اوست، وزنی که «آهنگی متین و سنگین و غم‌انگیز دارد» (شمیسا، ۱۳۸٦: ۲۲٦). وزنی که کاملاً با روح زودرنج شاعر ارتباطی مستقیم دارد، شاعری که به واسطه این ویژگی روحی، از هر بهانه‌ای برای هجو دیگران استفاده می‌کند.اما ظهیر در قصایدش بیشترین اوزان خود را دو وزن «مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن» و مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن» آورده است که این امر نشان‌دهندهٔ وقار و متانت شخصیتی ظهیر است و از او شاعری دراماتیک ساخته، چون غم و شادی را به‌خوبی با یکدیگر درهم آمیخته است.

۲-۲. اوزان دوری

یکی از مختصات قابل‌توجه در عروض فارسی، داشتن اوزان دوری است. «اهمیت وزن دوری در این است که وسط مصراع، حکم پایان مصراع را می‌یابد؛ یعنی می‌توان در آن‌جا قافیه آورد، مکث کرد، یک یا دو صامت اضافه بر فرمول آورد» (شمیسا، ۱۳۸٦: ۷۰). البته نکته دیگری که می‌توان افزود، این است که چون در این وزن تکرار ارکان اتفاق می‌افتد. بنابراین، آهنگ و موسیقی خاصی از این اوزان شنیده می‌شود. از طرفی، از نظر موسیقایی ارزش اوزان دوری از اوزان معمولی بیشتر است. بنابراین، هرچه اوزان دوری در میان اشعار شاعر بیشتر باشد، بر غنای موسیقی و آهنگ اشعار او افزوده می‌شود. اگر به آمار اوزان دوری غزل‌های ظهیر توجه کنیم، متوجه می‌شویم که ظهیر فاریابی از مجموع ۵۸ غزل خود، تنها در ٤ غزل و به میزان ٦/۸۹ درصد از اوزان دوری بهره برده که بسیار ناچیز است و نشان می‌دهد که شاعر در این راه به هیچ عنوان موفقیتی ندارد. وزن دوری در قصاید او نیز به هیچ وجه نمودی ندارد و فقط یک بار از وزن دوری «مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن» بهره‌مند شده است (ر.ک: جدول شماره ۵ پیوست).

۳. موسیقی کناری

«منظور از موسیقی کناری، عواملی است که در نظام موسیقایی شعر، دارای تأثیر است ولی ظهور آن در سراسر بیت یا مصراع قابل‌مشاهده نیست. برعکس موسیقی بیرونی، که تجلی آن در سراسر بیت و مصراع یکسان است و به‌طور مساوی، در همه جا و به یک اندازه حضور دارد. جلوه‌های موسیقی کناری بسیار است و آشکارترین نمونه آن، قافیه و ردیف است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷٦: ۳۹۱). از طرفی، قافیه و ردیف از صامت‌ها و مصوت‌ها تشکیل‌شده‌اند، و می‌دانیم اگر شاعر بتواند بین صامت‌ها و مصوت‌ها، انسجام و رابطه‌ای ضابطه‌مند ایجاد کند، در اصل به ایجاد وزن کمک کرده است، پس قافیه و ردیف، چون در ایجاد وزن دخیل هستند، در شعر از جایگاه ویژه‌ای برخوردارند.

۳-۱. قافیه

موسیقی کناری به ترتیب در قافیه و ردیف جلوه‌گر می‌شود. قافیه در شعر فارسی از اهمیت و جایگاه ویژه و خاصی برخورداراست. «قافیه نوعی زمینه‌سازی برای القای موسیقی شعر در ذهن آدمی است. تکرار الفاظی که از نظر معنا و احتمالاً از لحاظ شکل ظاهری با هم متفاوت‌اند، ولی از نظر لحن و آهنگ هم‌نوا هستند، لذتی به آدمی می‌بخشد که نزدیک است به لذتی که از استماع نغمه‌ای دریافت می‌کنیم» (ملاح، ۱۳۸۵: ۸۳).

می‌دانیم در واژه‌هایی که قافیه شعر قرار می‌گیرند، هرچه تعداد صامت‌ها و مصوت‌های یکسان بیشتر باشد، قافیه نیز

گوش‌نوازتر و آهنگین‌تر خواهد بود و بر غنای موسیقایی شعر می‌افزاید.

با توجه به انواع هجاهایی که می‌توانند هجای قافیه قرار بگیرند، می‌توان بیان کرد که اگر شاعری از هجاهایی استفاده کند که صامت‌ها و مصوت‌های آن از هماهنگی بیشتری برخوردار باشند، می‌تواند ارزش موسیقایی آن را دوچندان کند: «یعنی هرچه تعداد حروف قافیه بیشتر باشد، قایمه صوتی بیت در مجموع شعر، قوی‌تر خواهد بود» (متحدین، شماره سوم: ٥١٦). در جدول زیر، انواع هجاهای قافیه مورد استفاده ظهیر بر اساس میزان کاربرد، نشان داده شده است.

جدول ٤. کاربرد انواع هجای قافیه در غزلیات ظهیر فاریابی

ردیف	نوع هجا	بسامد	درصد
۱	صامت+ مصوت بلند+ صامت	۳٤	۵۸/٦۲
۲	صامت+ مصوت کوتاه+ صامت	۱٦	۲۷/۵۸
۳	صامت + مصوت بلند	۷	۱۲/۰٦
٤	صامت + مصوت کوتاه+ صامت + صامت	۱	۱/۷۲

به دلیل آن که «امتداد مصوت بلند، کمی بیشتر از دو برابر امتداد مصوت کوتاه است» (شمیسا، ۱۳۸٦: ۳۲) و هرچه مصوت بلند در هجاهای به‌کاررفته در قافیه بیشتر باشد، ارزش موسیقایی آن بیشتر خواهد بود، با بررسی این مطلب در غزلیات ظهیرفاریابی با توجه به مجموع ۵۸ غزل، این موضوع به تعداد ٤۱ غزل و به میزان ۷۰/٦۸ درصد کل غزل‌های اوست. این آمار با توجه به تعداد محدود غزل‌های او بسیار خیره‌کننده و شگفت‌انگیز است. می‌دانیم که مهم‌ترین نقش قافیه، همجنس‌سازی و شباهت‌سازی بین هجاهای قافیه است و از طرفی، اگر بخواهیم میزان ارزش آوایی هجای قافیه را مورد بررسی قرار دهیم، هجای «صامت + مصوت بلند + صامت + صامت» ارزشمندترین نوع هجاهای قافیه است که در غزل ظهیر هیچ‌گونه جایگاهی ندارد، و این عامل می‌تواند نقطه ضعف ظهیر در قافیه باشد. هرچند که کاربرد این هجا بسیار محدود است، زیرا کلماتی که این‌گونه آرایش هجایی داشته باشند، زیاد نیستند. البته در مجموع باید اذعان کرد، چون ظهیر از مصوت بلند در هجاهای قافیه بسیار استفاده کرده، پس این عامل، نشان‌دهنده درازآهنگی هجاهای قافیه اوست که می‌تواند بر غنای موسیقایی کلام او تأثیرگذار باشد.

یکی دیگر از نقش‌های قافیه «القای مفهوم از راه آهنگ کلمات» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷٦: ۱۰۰) است. از ترفندهایی که به‌ندرت ظهیر در قافیه‌سازی به کار می‌برد، این است که هجای آخر آخرین واژه هر بیت را گزینش می‌کند و آن را در مقام قافیه قرار می‌دهد؛ با این کار، نه تنها در کار موسیقی‌سازی کلمات توسط قافیه کمک شایانی‌می‌کند، بلکه در القای مفهوم کلام به مخاطب، به‌گونه‌ای عمل می‌کند که مخاطب از آن لذت ببرد:

« ای ز خودبینی به چشمت مردم غمخوارخوار — در پی آزار ما بس گشته با اغیاریار
مرهم لطفت درآرد در تن مجروح روح — می‌کند تیر عتابت بر دل افگارکار....»

(ظهیر فاریابی، ۱۳۸۸: ۲٤۹)

گرچه در غزلیات او نمونه‌های اندکی از این گونه می‌توان یافت، از این غزل تا حدی تمایل به قافیه‌آرایی ظهیر نمایان می‌شود. هجای بلند در این نوع قافیه، مخاطب را به فریاد وامی‌دارد که شعر را با صدای بلند زمزمه کند و از زیبایی آن لذت ببرد.

جدول ۵. کاربرد انواع هجای قافیه در قصاید ظهیر فاریابی

ردیف	نوع هجا	بسامد	درصد
۱	صامت+ مصوت بلند+ صامت	۹۵	٦۰/۵۰

۲	صامت + مصوت کوتاه + صامت	٤٧	۲۹/۹۳
۳	صامت + مصوت بلند	١٤	۸/۹۱

با سنجش میزان کاربرد مصوت بلند در قصاید ظهیر درمی‌یابیم که ظهیر در این راه کاملاً موفق بوده، چون از میان ۱۵۷ هجای قافیه خود در ۱٤۲ هجای قافیه از مصوت بلند بهره برده است که به میزان ٤٤/۹۰ درصد کل قصایدش است. تنها نقطه ضعف ظهیر در این مورداین است که از الگوهای هجایی (صامت + مصوت بلند +صامت +صامت) و (صامت +مصوت کوتاه + صامت + صامت) هیچ‌گونه بهره‌ای نبرده است.

۳-۱-۱. حروف قافیه در غزل ظهیر

قافیه نقش خود را با نوع حروف به‌کاررفته در آن می‌تواند نمایان سازد؛ یعنی غنای موسیقی کلام و ایجاد تجانس و شباهت بین واژه‌ها بستگی به نوع کاربرد حروف قافیه دارد. بنابراین، در جدول ذیل نوع کاربرد و میزان به‌کارگیری حروف در واژه‌های قافیه بررسی شده است.

جدول ٦. حروف قافیه در غزلیات ظهیرفاریابی

ردیف	حروف مشترک	بسامد	درصد
۱	ان، آ، ار	٦ بار	۱۰/۳٤
۲	اب، اون، –ری	٤ بار	٦/۸۹
۳	– ر	۳ بار	۵/۱۷
٤	ایر	۲ بار	۳/٤٤
۵	– م، اد، –ن، –ست، ای، اج، اه، اهم، ال، اک، –نگ، تر، اهی، –س، اوش، –رم، انم، – ل، ه، –و، اری، –سی، اویی	۱ بار	۱/۷۲

از جدول بالا درمی‌یابیم که ظهیر با توجه به تعداد کم غزل‌های خود به‌خوبی توانسته توانایی خود را در به‌کارگیری حروف مشترک نشان دهد؛ به‌طوری که از ۲۳ حرف تنها ۱ بار بهره برده است، که آمار قابل‌قبولی است. ضمن اینکه ظهیر از حروفی که کمتر در شعر فارسی کاربرد دارند نیز استفاده کرده است؛ حروفی همچون «اج»، «–نگ»، «اوش» و ... که جهت آشنایی، مثال‌هایی ذکر می‌شود:

الف) «اج»:

«زهی به تیر غمت صد هزار دل آماج گرفته ناز تو از ملک حسن خوبان باج»

(همان: ٢٤٤)

ب) «–نگ»:

«لب تو راه سخن را به تنگ می‌گیرد سخن ز لعل لبان تو رنگ می‌گیرد»

(همان: ٢٤٦)

پ) «اوش»:

«قدش از جلوه غارت می‌کند هوش بلا باشد چو می‌آید در آغوش»

(همان: ٢٥١)

البته ظهیر از حروف پرکاربرد «آ»، «ان»، «ار» و «–م» نیز بهره برده که نشان‌دهنده لطافت و آرامی غزل‌های اوست. حروف نسبتاً طولانی، مثل «اویی»، «اهم» و «اری» که با مصوت بلند آغاز شده‌اند و موسیقی گوش‌نواز بیشتری دارند، فقط ۱ بار در قافیه غزل‌ها به کار برده شده‌اند که اصلاً چشمگیر نیست. اما توانایی ظهیر در قصاید، در آوردن حروف مشترک به‌خوبی در جدول مربوط که در پیوست شماره ۲ آمده نمایان است؛ چون از ٢٤ حرف مشترک فقط یک بار استفاده کرده است. حروف دیگری که به کار برده لطافت و نرمی خاصی دارد و از حروف کم‌کاربرد مثل «- نگ» است که به لطافت و رقت قصاید او کمک شایانی کرده است. از طرفی، کاربرد حروف مشترک با مصوت بلند نیز در هجاهای قافیه او موج می‌زند که توانسته بر غنای موسیقی شعر او بیفزاید.

۳-۱-۲. عیوب قافیه در غزل ظهیر

پس از بررسی عیوب قافیه در غزلیات ظهیر، این نتایج به دست آمد که عیب «تکرار قافیه»، «ایطای خفی»، «قافیه معموله» و «اقواء» به‌ترتیب بسامد در شعر ظهیر راه پیدا کرده، که در جدول ذیل آورده شده است.

جدول ۷. عیوب قافیه در غزلیات ظهیر فاریابی

ردیف	عیوب قافیه	بسامد	درصد
۱	تکرار قافیه	۱۸	۳۱/۰۳
۲	ایطای خفی	۱۳	۲۲/٤۱
۳	قافیه معموله	۸	۱۳/۷۹
٤	اقواء	۲	۳/٤٤

با مشاهده‌ی جدول بالا، درمی‌یابیم که عیب تکرار قافیه به‌نسبت غزل‌های ظهیر بیش‌ازاندازه به کار رفته است، یعنی از کل غزل‌ها، ۳۱/۰۳ درصد دارای عیب تکرار قافیه است که این عامل توانایی ظهیر را تحت تأثیر قرار داده است. اما در قصاید ظهیر به ترتیب عیوب «تکرار»، « اقوا»، «ایطای خفی» و «قافیه معموله» به کار رفته است (ر.ک: جدول شماره ۳ پیوست). جدول یادشده نشان می‌دهد که عیب «تکرار» بیش از بقیه عیوب قافیه در قصاید او کاربرد دارد، به طوری که بیش از نیمی از قصاید او را دربرمی‌گیرد. البته از بین ۸۱ قصیده‌ای که در آن تکرار وجود دارد، در ١٦ قصیده و به میزان ۱۰/۱۹ درصد شاعر تکرار را به صورت ردالقافیه به کار برده است.

۳-۲. ردیف

می‌دانیم که ردیف تکرار واژه در انتهای ابیات است. این تکرار می‌تواند در شکل‌دهی وحدت هنری کلام، نقش تعیین‌کننده‌ای داشته باشد. از طرفی، چون ردیف وابسته به قافیه است، می‌تواند در کنار حروف مشترک قافیه، در تکمیل موسیقی سخن بسیار مؤثر باشد.

البته شعرهای مردف به شرطی که ردیف به‌جا و به‌درستی در ابیات به کار رفته و فقط برای پر کردن وزن بیت نباشد، می‌تواند در تکمیل موسیقی شعر مؤثر باشد. اگر عبارت «حدود ۸۰ درصد غزلیات خوب فارسی دارای ردیف هستند» (شفیعی کدکنی، ١٣٧٦: ۱۳۸) را مبنا و اساس کار خود در غزل ظهیر قرار دهیم، متوجه می‌شویم که از مجموع ۵۸ غزل او، ٤٤ غزل مردف است که به میزان ٧٥/٨٦ درصد کل غزل‌های اوست، پس غزل‌های ظهیر در زمره غزل‌های خوب فارسی قرار می‌گیرند؛ چراکه ظهیر با

توجه به تعداد کم غزل‌های خود، توجه خاصی به ردیف داشته است. در جدول ذیل میزان و نوع کاربرد ردیف در غزلیات ظهیر فاریابی مشخص شده است.

جدول ۸. نوع کاربرد، میزان و بسامد ردیف در غزلیات ظهیرفاریابی

ردیف	نوع دستوری کلمات	واژه‌های ردیف	تعداد تکرار	درصد
۱	فعل و عبارت‌های فعلی	است امشب، گرفت، داشت، بست، هست، است، می‌رود، ندارد، نمی‌شود، می‌شود، می‌نماید، کند، گردد، می‌گیرد، می‌نویسد، انداخته‌اند، برآمد، دارد، می‌آید، می‌کند، بازمگیر، مارا بس، باش، باشم، خود دیدم، کشم، دارم، زدیم، کن، داشتمی	۳۲ بار	۵۵/۱۷
۲	اسم، عبارت‌های اسمی، قید و صفت	تو را، آفتاب، گنج، کج، صبح، عمر، هم	۷ بار	۱۲/۰۶
۳	حرف	را	۵	۸/۶۲

با مشاهده دقیق جدول بالا، متوجه می‌شویم که ظهیر، ۳۲ بار از فعل و عبارت‌های فعلی استفاده کرده که به میزان ۷۲/۷۲ درصد کل غزل‌های مردف اوست، از اسم و عبارت‌های اسمی، قید وصفت نیز ۷ بار بهره برده است که به میزان ۱۵/۹۰ درصد کل ردیف‌های مردف است، و از حرف«را» ۵ بار بهره‌برده که به میزان ۱۱/۳۶ درصد غزل‌های مردف است. این آمار نشان‌دهنده‌ی این است که ظهیر علاقه‌ی خاصی به ردیف نشان داده است و به خوبی از آن استفاده‌کرده‌است.

از طرف دیگر، می‌دانیم هرچه هجاهای ردیف طولانی‌تر باشند، بر میزان موسیقایی کلام افزوده خواهد شد؛ زیرا که «هر چه جزء ردیف بزرگ‌تر باشد، اتحاد شاعر با خواننده و شنونده محکم‌تر و دلپذیرتر صورت می‌گیرد» (متحدین، شماره سوم: ۵۱۷) در ردیف‌های نسبتا طولانی غزلیات ظهیر ترکیباتی مانند می‌نماید، می‌نویسد، بازمگیر، انداخته‌اند و ما را بس، نشان‌دهنده آن است که ظهیر به این موضوع نیز بی‌توجه نبوده است.

«جلوه‌ای از قدت ای سرو روان ما را بس مویی از زلف تو سررشته جان ما را بس»

(ظهیر فاریابی، ۱۳۸۸: ۲۵۱)

بحث دیگری که درباره ردیف‌های ظهیر اهمیت دارد، این است که ظهیر از واژه‌ها و ترکیبات بسیار ساده در ردیف‌های خود استفاده کرده و ردیف سخت و مشکلی در ردیف‌های او راه ندارد، هرچند که ذبیح‌الله صفا، درباره ویژگی غزل‌های ظهیر گفته است: «در همان حال که ظهیر التزام ردیف‌های مشکل می‌کند، سخن او سهل و ردیف‌ها مغلوب قدرت او در بیان هستند و هیچ‌گاه در برابر جودت قریحه او یارای اخلال در معانی ندارند.» (صفا، ۱۳۸۶: ۷۵۷و۷۵۸) که پس از بررسی از ردیف‌های او، دانستیم که این سخن صحیح نیست.

یکی از معیارهایی که در ارزش‌گذاری ردیف اهمیت خاصی دارد، بحث مفهوم و معنای حرکتی و جنبشی آن است که «در غزل‌هایی که دارای ردیف‌های حرکتی هستند، ذهن حالت پایان را حس نمی‌کند و هر چند یک مصراع یا بیت تمام می‌شود، به لحاظ حرکتی بودن آخرین کلمه آن مصراع یا بیت، شعر همچنان در ذهن ادامه می‌یابد و پیش می‌رود. برعکس، در ردیف‌های

استاتیک [ایستا و بدون القای جنبش و عاری از تنوع، نوآوری و پویایی] جریان شعر با تمام شدن مصراع، بلافاصله در ذهن قطع می‌شود و حرکت شعر در ذهن پایان می‌یابد» (محمدی، ۱۳۷٤: ۱۱۳).

اگر ردیف‌های ظهیر را از منظر جنبشی و تحرک در ردیف بررسی کنیم، درمی‌یابیم که هرچند ظهیر بیشتر از ردیف‌های فعلی استفاده کرده، در ردیف‌های او جنبش و تحرکی راه ندارد؛ چراکه اغلب ردیف‌ها، بدون اینکه با واژه دیگری ترکیب شوند، تکرار شده‌اند و حالت هیجانی در آنها راه ندارد. ظهیر در بین ردیف‌های فعلی خود، ۲٦ بار از افعال خاص «دارد، ندارد، می‌نماید و... .» بهره برده، بدون اینکه تنوعی در آنها ایجاد کرده باشد. اما این نکته را باید اذعان کرد، که ظهیر فاریابی در بعضی از غزل‌های خود، ردیف را در معانی گوناگون به کار برده است، که می‌تواند در نوع خود جالب باشد، هرچند تعداد این گونه غزل‌ها نیز چشمگیر نیست:

«خراج چین خم زلف ز مشک ناب گرفت — رخ تو آینه از دست آفتاب گرفت
گر آفتاب نه، از چه ای کمان ابرو؟ — تو چون سوار شدی ماه نو رکاب گرفت
تو تا به ناز فکندی به چهره زلف سیاه — فغان ز خلق برآمد که آفتاب گرفت
بگو به خواب که امشب میا به دیده من — جزیره‌ای که مکان تو بود آب گرفت
میان خواب به من گریه دست داد ظهیر — فغان که دشمن جانی مرا به خواب گرفت»

(ظهیر فاریابی، ۱۳۸۸: ۲٤۱و۲٤۲)

اگر با دقت به غزل نگاهی بیفکنیم، متوجه می‌شویم که فعل «گرفت» در معانی متفاوت و گوناگون به کار رفته است، و این عامل باعث شده است که تحرک و جنبشی در معنای شعر ایجاد شود و مخاطب را با معانی متفاوت یک فعل آشنا سازد و از آن لذت ببرد. این همان اهمیت دادن به جنبه‌های معنایی ردیف است که به عقیده شفیعی‌کدکنی یکی از«فایده‌های ردیف» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷٦: ۱٤۰) همین است.

اما در بررسی ردیف در قصاید ظهیر این نتایج به دست آمد که او از بین ۱۵۷ قصیده خود، ۸۳ قصیده را به صورت مردف و به میزان ۵۲/۸٦ درصد به کار برده است که نیمی از قصاید او را دربرمی‌گیرد. این عامل نشان‌دهنده این است که ظهیر نسبتاً به آوردن اشعار مردف علاقه خاصی دارد (ر.ک: جدول ٤ پیوست).

٤. نتیجه‌گیری

۱- در بخش موسیقی‌بیرونی غزلیات، ظهیر در مجموع ۵۸ غزل خود، از ۵ بحر و ۱۰ وزن استفاده کرده است، که به نسبت تعداد اندک غزل‌ها، آمار قابل‌قبولی است، هرچند در استفاده از بحور تنوع چندانی مشاهده نمی‌شود؛ این تنوع گرچه در قصاید نسبت به غزل‌ها بیشتر است، در کل تنوع چندانی ندارد.

۲- در غزل‌های او اوزان کم‌کاربرد و نامطبوع وجود ندارد، که این عامل نشان‌دهنده لطافت و زیبایی و خوش‌آهنگی غزل‌های اوست. در قصاید نیز نیمی از اوزان شعر فارسی به کار رفته است که تنوع نسبتاً قابل‌قبولی دارد.

۳- در میان بحور و اوزان مورد استفاده او در غزل بحر رمل و وزن «فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن» که وزنی متین و معمولاً غمگین است، از جایگاهی خاص برخوردار است که البته با توجه به روحیه زودرنج او و نوع واژه‌هایی که در غزل خود به کار برده است، منطقی به نظر می‌رسد. از سوی دیگر، ظهیر هم در قصاید و هم در غزلیات علاقه خاصی به اوزان پرکاربرد و مطبوع شعر فارسی دارد. از نظر تنوع نیز در حدود نیمی از اوزان شعر فارسی در قصاید او یافت می‌شود که تنوع نسبتاً قابل‌قبولی دارد.

٤- یکی از ضعف‌های ظهیر این است که وی از اوزان دوری، که می‌تواند بر غنای موسیقی کلام تأثیرگذار باشد، بهره چندانی نبرده است و این اوزان در غزل‌ها و قصاید او نمود چشمگیری ندارد.

۵- در بخش موسیقی کناری غزل‌ها، ظهیر فاریابی، از الگوی هجایی «صامت+مصوت بلند+صامت» بیش از بقیه بهره برده است.

نقطه مثبت کار او در این بخش، این است که در ٤١ غزل از مصوت بلند استفاده کرده که بر غنای موسیقی کلام افزوده است. وی در قصاید نیز ٤٤/٩٠ درصد از مصوت بلند استفاده کرده است که در این قالب نیز موفق بوده است. اما نقطه منفی در این مورد این است که از الگوهای هجایی بلند در غزلیات و قصاید بهره چندانی نبرده است.

٦- در حروف مشترک قافیه در غزل، شاعر از حروف نرم و پرکاربردی مثل«ان»، «ار» و «آ» استفاده کرده که نمایانگر لطافت غزل‌های اوست. در بخش حروف مشترک قافیه، تنوع دیده می‌شود؛ زیرا ظهیر فقط از ۲۳ حرف مشترک، یک بار در غزلیات و قصاید خود استفاده کرده است. حروف به‌کاررفته دیگر دارای لطافت و نرمی خاصی هستند و کاربرد حروف مشترک با مصوت بلند نیز در هجاهای قافیه او فراوان است و این مطلب بر غنای موسیقی شعر او افزوده است. در بخش عیوب قافیه، در غزل «تکرار قافیه» و «ایطای خفی»، بیش از عیوب دیگر نمایانگر است. در قصاید نیز «تکرار»، «اقوا»، «ایطای خفی» و «قافیه معموله» به ترتیب بسامد بیشتری دارد.

۷- در بخش ردیف، ظهیر در غزل‌ها، ۳۲ بار از فعل و عبارت‌های فعلی، ۷ بار از اسم و عبارت‌های اسمی، قید و صفت و ۵ بار از حرف استفاده کرده است. ردیف ۳ کلمه‌ای فقط ۱ بار در غزلیات او به کار رفته است که اصلاً چشمگیر نیست، پس در نتیجه، خوش‌آهنگی لازم در غزل های او نمودی ندارد و به دلیل آن که اغلب افعال ردیف‌های او تکرار شده‌اند، جنبش و تحرکی که در غزلیات او باید نمود داشته باشد، به چشم نمی آید. درصد بالای قصاید مردّف ظهیر (٥٢/٨٦) و غزلیات مردف او (٧٥/٨٦) نشان‌دهنده علاقه ویژه او به آوردن اشعار مردف است.

۸- نتیجه پایانی که نشانگر نقش ظهیر در شکل‌گیری و تحول غزل است، اینکه با توجه به نتایج یادشده، می‌توان دریافت استفاده بهینه ازتأثیرات موسیقایی قافیه، طرز قرار گرفتن قافیه، استفاده از هجاهای بلند قافیه در غزل و قصیده، چگونگی به‌کارگیری حروف مشترک و نرم و لطیف در کلمات قافیه، بهره‌گیری از اوزان مطبوع و پرکاربرد در غزل و قصیده، رعایت تناسب وزن و مضمون، بهره‌گیری از امکانات موسیقایی ردیف با بسامد بالا، بهره‌گیری از ردیف‌های استاتیک و جبشی، از مهم‌ترین عوامل این موضوع به شمار می‌روند.

پیوست‌ها

جدول ۱. جدول اوزان مورد استفاده در قصاید ظهیرفاریابی

ردیف	نام وزن	نام بحر	بسامد	درصد
۱	مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن	مجتث مثمن مخبون محذوف	56	35/66
۲	مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن	مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف	36	22/92
۳	فاعلاتن مفاعلن فعلن	خفیف مسدس مخبون محذوف	17	10/82
٤	فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن	رمل مثمن مخبون محذوف	13	8/28
٥	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن	رمل مثمن محذوف	11	7
٦	مفتعلن فاعلات مفتعلن فع	منسرح مثمن مطوی منحور	8	5/09
۷	مفاعیلن مفاعیلن فعولن	هزج مسدس محذوف	4	2/54
۸	مفعول مفاعلن فعولن	هزج مسدس اخرب مقبوض محذوف	3	1/91
۹	مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن	هزج مثمن اخرب مکفوف محذوف	3	1/91
۱۰	مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن	منسرح مثمن مطوی مکشوف	2	1/27

۱۱	فعلاتن فعلاتن فعلن	رمل مسدس مخبون محذوف	1	./63
۱۲	فاعلاتن فاعلاتن فاعلن	رمل مسدس محذوف	1	./63
۱۳	مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن	هزج مثمن سالم	1	./63
۱٤	مفتعلن مفاعلن مفتعلن فع	رجز مثمن مطوی منحور	1	./63

جدول ۲. جدول حروف قافیه در قصاید ظهیرفاریابی

ردیف	حروف مشترک	بسامد	درصد
۱	ار	25	15/92
۲	-ر	21	13/37
۳	ان	16	10/19
٤	ا	13	8/28
٥	این، -م	5	3/18
٦	اب، اه، اون، -ری	4	2/54
۷	اور، اری	3	1/91
۸	اد، -د، انی، انش، اق، ـل، ال	2	1/27
۹	-ه، ایل، آری، اح، -رم، من، ایم، -ن، ایر، -نش، نش، از، -ق، -نگ، ایده، -ره، -ی، ازی، اهی، -می، ابی، ایی، ای، -ل	1	./63

جدول ۳. جدول عیوب قافیه در غزلیات قصاید فاریابی

ردیف	عیوب قافیه	بسامد تعداد قصاید	درصد
۱	تکرار قافیه	81	51/59
۲	اقوا	21	13/37
۳	ایطای خفی	11	7
٤	معموله	8	5/09

جدول ٤. جدول نوع کاربرد، میزان و بسامد ردیف در قصاید ظهیرفاریابی

ردیف	نوع دستوری کلمات	واژه های ردیف	تعداد تکرار	درصد
۱	فعل و عبارتهای فعلی	است، انداخت، یافت، گرفت، برفت، باد، آمد، گیرد، دارد، می‌زنند، نشکند، برزد، داد، نهاد، کرد، یافتند، افکند، کند، دهد، بگشاید، تواند بود، برآمد، زد، توآمد، توباد، اوفتاد، پدید، یافتم، می‌بینم، نهاده-ای آوردی	57بار	36/30
۲	اسم، ضمیر، عبارت	تورا، آفتاب، روزگار، گوش، آفرینش، ملک، چشم،	20بار	12/73

	هـای اسـمی، قیـد و صفت	سخن، جهان، یافته، روی، -ت، او، تو		
۳	حرف	را	5	3/18

جدول ۵. بسامد اوزان دوری در غزلیات ظهیر فاریابی

ردیف	نام وزن	بسامد	درصد
۱	مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن	۱	۱/۷۲
۲	مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن	۲	۳/٤٤
۳	مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن	۱	۱/۷۲

منابع

۱- آثارجوی، سیدمحسن. (۱۳۸۸). *دیوان اشعارظهیر فاریابی*، چ ۱، تهران: سنایی.

۲. انوشه، حسن. (۱۳۸۱). *دانشنامه ادب فارسی*، چ ۲، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ.

۳. حق‌شناس، علی‌محمد. (۱۳۷۰). *مقالات ادبی و زبان شناختی*، چ ۱، تهران: نیلوفر.

٤.دانایی، ملیحه. (۱۳۹۱). *بررسی سبک، اندیشه و محتوای شعر ظهیر فاریابی*، پایان‌نامه ارشد، دانشگاه آزاد اسلامشهر.

۵. راستگو، سیدمحمد. (۱۳۸۲). هنر سخن آرایی، چ ۱، تهران: سمت.

٦. رحیمی کاشانی، مصطفی. (۱۳۹۰). *پشت این نقاب خنده*، چ ۱، قم: فراگفت.

۷. شاه‌حسینی، ناصرالدین. (۱۳۸۹). *شناخت شعر*، چ ٦، تهران: هما.

۸. شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۳). *ادوار شعر فارسی*، چ۲، تهران: سخن.

۹. ـــــــــــــــــ . (۱۳۸٦). *زمینه اجتماعی شعر فارسی*، چ ۲، تهران: اختران.

۱۰. ـــــــــــــــــ . (۱۳۷٦). *موسیقی شعر*، چ ۵، تهران: آگاه.

۱۱. شمیسا، سیروس. (۱۳۸٦). *آشنایی با عروض و قافیه*، چ ۲، تهران: میترا.

۱۲. ـــــــــــــــــ . (۱۳۸٦). *سیر غزل در شعر فارسی*، چ ۷، تهران: علم.

۱۳. ـــــــــــــــــ . (۱۳۷٤). *نگاهی تازه به بدیع*، چ ۷، تهران: فردوس.

۱٤. صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۸٦). *تاریخ ادبیات ایران*، چ ۵، تهران: فردوس.

۱۵. صفوی، کورش. (۱۳۹۰). *از زبان شناسی به ادبیات*، چ ۳، تهران: سوره مهر.

۱٦. عظیمی، محمد جواد. (۱۳۸۸). *موسیقی شعر حافظ*، چ ۱، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

۱۷. فاریابی، ظهیرالدین. (۱۳۸۸). *دیوان اشعار. به اهتمام سیدمحسن آثارجوی*، چ ۱، تهران: سنایی.

۱۸. کاردگر، یحیی. (۱۳۸۸). *فن بدیع در زبان فارسی*، چ ۱، تهران: فراسخن.

۱۹. کی منش، عباس. (۱۳۷۹). *تحلیل اوزان عروضی دیوان منوچهری، مجله دانشکده ادبیات دانشگاه تهران:* ۳۳۵-۳۵٦.

۲۰. متحدین، ژاله. (۱۳۷٤). *تکرار ارزش صوتی و بلاغی آن*، مشهد، *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی*، ٤۸۳-۵۲۰.

۲۱. محمدی، محمدحسین. (۱۳۷٤). بیگانه مثل معنی، چ ۱، تهران: میترا.

۲۲. محسنی، احمد. (۱۳۸۲). *ردیف و موسیقی شعر*، چ ۱، مشهد، دانشگاه فردوسی مشهد.
۲۳. ملاح، حسن‌علی. (۱۳۸۵). *پیوند موسیقی و شعر*، چ ۱، تهران: فضا.
۲٤. ناتل خانلری، پرویز. (۱۳۸٦). *وزن شعر فارسی*، چ ۷، تهران: توس.
۲۵. وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۸۹). *فرهنگ اوزان شعر فارسی*، چ ۱، مشهد، دانشگاه فردوسی مشهد.
۲٦. ــــــــــــــــ . (۱۳۸٦). *وزن و قافیه شعر فارسی*، چ ۷، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی