فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره پنجاهم، پاییز ۱۳۹۷: ۱۵۸-۱۳۵
تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۵/۱۰
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۱۰/۱۲

# تحلیل توازن آوایی در غزلیات «سلطان ولد»

زینب تاجیک *
وحید علی بیگی سرهالی **

## چکیده

موسیقی شعر عامل جذابیت متون نظم است. این عامل در غزل‌های «سلطان ولد» جلوه‌ای دیگر دارد که با عنوان توازن آوایی در قالب یادشده، نمود چشمگیری یافته است. شاعر با استفاده از توازن کمی در مبحث وزنی و استفاده از وزن‌های مختلف، چاشنی ضرب و آهنگ غزل‌های خود را افزایش داده است. سلطان ولد به کمک وزن دوری، جذبه و شور خاصی به غزل می‌بخشد، تا جایی که بیشترین بسامد وزن دوری را در استفاده از وزن تند و ضربی این قالب شعری مشاهده می‌کنیم. وی در کاربرد توازن آوایی کیفی، به انواع تکرار دست می‌زند و با تکرار انواع صامت و مصوت‌های زبان فارسی، سعی در زیباسازی غزل‌هایش نموده است که استفاده وی از مصوت بلند «آ» از بسامد بالایی برخوردار است و از مصوت کوتاه «ـُ» در زمینه تکرار، کمترین بهره را برده است. سلطان ولد با استفاده از تکرار واکه و همخوان‌ها در آغاز و پایان واژگان، جلوهای آهنگین به اشعارش می‌بخشد که این بهره‌گیری شاعر از انواع تکرار در جایگاه قافیه از نمود بیشتری برخوردار است. بنابراین می‌توان گفت که سلطان‌ولد با بهره‌گیری از انواع توازن در بخش هم‌صدایی و هم‌حروفی با رعایت انواع همخوان‌ها، موسیقی خاصی به غزل‌هایش بخشیده است که در زمینه‌های مختلف قابل بررسی است. این پژوهش با روش تحلیلی- توصیفی صورت گرفته، که ابتدا مباحث توازن آوایی را در غزل‌های سلطان ولد شناسایی کرده، سپس ضمن تحلیل هر یک از آنها، بسامد هر کدام را در قالب نمودارها و جداول مشخص نموده‌ایم.

**واژه‌های کلیدی:** توازن آوایی، سلطان ولد، شعر کلاسیک، غزل، موسیقی شعر.

---

* نویسنده مسئول: کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بوشهر zeynabtajik.90@gmail.com
** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ارومیه vahid.sarhali@gmail. com

**مقدمه**

بیشتر شاعران، نهایت شعر خوب را همراهی آن با موسیقی می‌دانند، زیرا موسیقی، زبان ناب آواها و آهنگ‌هاست. اهمیت موسیقی در زبان شعر به اندازه‌ای است که استاد شفیعی کدکنی، «استحکام و انسجام شعر را به میزان برخورداری شعر از موسیقی وابسته می‌داند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۳۷۴). از دیدگاه الیوت[1] نیز موسیقی شعر از نهاد زبان شاعران سرچشمه می‌گیرد و در ذات زبان شاعر نهفته است. او معتقد است که «کلمه خوب یا بد وجود ندارد، بلکه در واقع جای کلمات است که می‌تواند خوب یا بد باشد و ترکیب و نسج و یا بافت و نظام شعر[2] است که واژه‌های شعر را نازیبا و بی‌اندام نشان می‌دهد؛ چنان‌که اگر همان کلمه‌های نازیبا بر جای خود در شعر به کار رفته باشد، چه بسا در نظام شایسته شعر، هوش از سرها برباید و زیباترین جلوه‌ها را دارا باشد» (الیوت، ۱۳۷۵: ۶۷).

یکی از مباحثی که در موسیقی شعر کاربرد فراوانی دارد، مبحث توازن آوایی در شعر است. توازن آوایی در مقوله قاعده‌افزایی جای می‌گیرد و یکی از مباحث موجود در زبان شعر است که بر اثر تکرار و توازن حروف و آواها، زبان شعر را از روزمرگی و عادت خارج می‌کند و به آن تشخص می‌دهد. یاکوبسن[3] بر این اعتقاد است که «فرآیند قاعده‌افزایی چیزی نیست جز توازن در وسیع‌ترین مفهوم خود و این توازن از طریق تکرار کلامی[4] حاصل می‌آید» (صفوی، ۱۳۹۴، ج۱: ۱۵۰). این نوع تکرارهای آوایی می‌توانند در قالب یک واج، چند واج درون یک هجا، کل هجا و توالی چند هجا باشند. در بافت آوایی کلام، نشانه‌های آوایی به صورت «آواهای زنجیری» و «آواهای زبرزنجیری» افاده نقش می‌کنند. «آواهای زنجیری آن دسته از مختصه‌های آوایی زبان در زنجیر گفتار است که در تولید واج دخالت دارد. واج‌ها به عنوان واحد آواهای زنجیری بر دو گونه‌اند: صامت (همخوان) و مصوت (واکه)» (فرشیدورد، ۱۳۸۴: ۸۱). چامسکی نیز معتقد است که توانش زبانی با سه گروه از قواعد ارتباط می‌یابد که عبارتند از: قواعد صوتی یا آوایی، قواعد نحوی و قواعد

1. T. S. Eliot
2. Texture
3. Roman Yakobson
4. verbal Repetition

معنایی» (باقری، ۱۳۷۵: ۱۵۹).

بر اساس توضیحات مختصری که درباب توازن آوایی و نقش آن در موسیقی شعر بیان شد باید گفت که نمونه‌های آن به شکل چشمگیری در شعر شاعران با خصوصیات متفاوتی به چشم می‌خورد که سلطان‌ولد از جمله شاعران یادشده است. بهاءالدین محمد معروف به سلطان ولد پسر بزرگ مولانا جلال‌الدین محمد بلخی (بزرگ‌ترین عارف و ادیب قرن هفتم) «در شهر لارنده در ۲۵ ربیع‌الثانی ۶۲۳ ولادت یافت» (نفیسی، ۱۳۳۸: ۵). سلطان‌ولد همانند پدر در نظم و نثر فارسی دست داشته و به همان شیوه پدر سخن می‌گفته است. «به جرأت می‌توان گفت سلطان‌ولد به عنوان مفسّر اندیشه و سلوک شمس و مولوی و شکافندهٔ رموز مکتوبات آن دو و مؤلف چند کتاب عرفانی مستقل، به عنوان یک عارف و تکمیل‌کننده فرایند حرکت، جنبش و جوشش معنوی شمس و مولوی و رساندن این امانت به نسل‌های بعدی شناخته می‌شود» (محمدزاده صدیق، ۱۳۹۵: ۱۲).

مشهورترین اثر او، مثنوی‌های سه‌گانه با نام مثنوی ولدی یا «ولدنامه» است که شامل سه دفتر با نام‌های «ابتدانامه»، «ربابنامه» و «انتهانامه» است. «از غزلیات سلطان‌ولد برمی‌آید که بیشتر آنها را برای سماع یا پای‌کوبی و دست‌افشانی سروده است، زیرا اغلب آنها اوزان مسدس و مثمن و حالت مقطع ضربی دارد و آهنگ پای‌کوبی و دست‌افشانی را نشان می‌دهد. ذکر و سماع نه‌تنها در طریقه مولوی کاملاً رواج داشته است، بلکه از آغاز در همه طرق تصوف ایران معمول بوده است» (نفیسی، ۱۳۳۸: ۱۸). «افلاکی در مناقب‌العارفین، انتشار طریقهٔ مولوی را نتیجه کوشش‌های بهاءالدین سلطان ولد و مبلغانی که وی به آسیای صغیر فرستاده دانسته و بهاءالدین سلطان ولد خود در ولدنامه این معنی را در مثنوی‌ای که سخن از نشستن به جای پدر می‌کند می‌گوید» (همایی، ۱۳۹۴: ۲۲).

آشنایی فراوان وی از موسیقی و مهارت وی در نواختن آلاتی چون رباب، عنصر موسیقی در غزلیات سلطان ولد را آنچنان برجسته ساخته که حتّی خواندن ساده اشعار وی، بی ساز و آواز در مخاطب شور و وجد می‌آفریند. شعر سلطان ولد به خاطر بهره‌گیری از انواع و اقسام صنایع و درهم ریختن ساختمان کلام و جمله‌بندی آنها دارای برجستگی خاصی است (بلخی، ۱۳۶۳: ۱۳).

بنابراین با توجه به مطالب بیان‌شده باید گفت که سلطان ولد پس از مرگ پدر به

ایجاد فرقه مولویه همت گذاشت و از آنجا که اساس شیوه آنان رقص و سماع بود، آیا وی در سرودن غزل و بهره‌گیری از وزن‌های شاد و ضربی در جهت پیشبرد اهداف خود بهره برده است و همچنین عوامل موسیقیایی شعر در بخش توازن آوایی غزل‌های سلطان‌ولد به چه صورت است؟ بنابراین هدف از پژوهش حاضر، نشان دادن کاربرد انواع توازن آوایی و بسامد هر یک از آنها در زیباسازی غزل‌های سلطان ولد است. برای پیشبرد این اهداف در بعضی قسمت‌های پژوهش، از صد غزل آغازین دیوان سلطان ولد به عنوان نمونه آماری برای بسامدگیری استفاده کرده‌ایم و در بعضی قسمتها مانند توازن آوایی و نشان دادن بسامد اوزان به کار گرفته شد، تمامی غزلها را مورد واکاوی قرار داده‌ایم تا نتایج به دست آمده از دقت بیشتر برخوردار شوند.

## پیشینه تحقیق

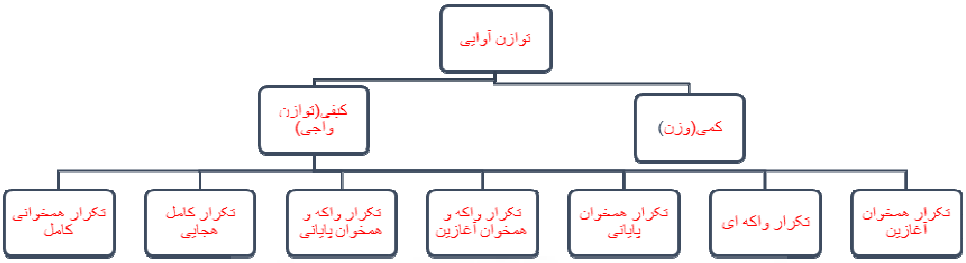
با توجه به جست‌وجوها درباره کارهای انجام‌شده در زمینه موضوع یادشده، پژوهش‌های زیر درباره موسیقی شعر در شعر شاعران به انجام رسیده است:

«زیبایی‌شناسی در غزلیات سعدی» نوشته سلطانی کوهبنانی (۱۳۷۳)، «بررسی موسیقی شعر در شاهنامه فردوسی» اثر نقوی (۱۳۷۶)، «بررسی موسیقی اشعار فریدون مشیری» اثر رضایی (۱۳۸۷)، «بررسی موسیقی شعر رودکی» اثر آقاحسینی (۱۳۸۸) و «موسیقی شعر در دیوان هوشنگ ابتهاج» نوشته اسداللهی (۱۳۸۸). در زمینه شعر سلطان ولد نیز پایان‌نامه‌ای با عنوان «بررسی تطبیقی ساختار زبانی چند غزل ترکی و فارسی شعرهای سلطان ولد» صورت گرفته است. همچنین خانم زینب تاجیک در پژوهشی با عنوان «بررسی توازن واژگانی در صد غزل سلطان ولد» به بررسی توازن واژگانی غزل‌های سلطان ولد پرداخته است که وی در این تحقیق به کاربرد انواع واژگان از حیث جناس، سجع، تکرار و تصدیر پرداخته است و با پژوهش حاضر هیچ‌گونه همپوشانی ندارد.

همچنین آقای دکتر شفیعی کدکنی در پژوهشی دیگر با عنوان «ویژگی‌های عروضی دیوان سلطان ولد» به بررسی سه غزل از غزل‌های سلطان ولد پرداخته که اشتباهاً به مولانا نسبت داده‌اند و فقط درصدد اثبات این امر بوده، سه غزلی که به نام مولانا چاپ

شده از سلطان ولد بوده است که این تحقیق نیز کاملاً با پژوهش حاضر همپوشانی ندارد. بنابراین با توجه به پژوهش‌های انجام‌شده باید گفت که درباره موضوع مورد بحث در غزل‌های سلطان ولد، هیچ‌گونه پژوهش جامعی صورت نگرفته و تحقیق حاضر پژوهشی نو و مستقل در زمینه موسیقی شعر در غزل‌های سلطان ولد است.

نمودار زیر خلاصه‌ای از مبحث توازن آوایی در غزل‌های سلطان ولد است که در این پژوهش به طور مفصل به آن می‌پردازیم:




## توازن آوایی کمی (وزن)

اولین مبحثی که در موسیقی شعر در توازن آوایی در غزل‌های سلطان ولد به چشم می‌خورد، توازن آوایی کمی (وزن) است. مخاطب در بخش توازن آوایی، متوجه زبانی فراتر از زبان معیار می‌شود؛ زیرا این نوع زبان شعری، از موسیقیِ افزون بر موسیقیِ زبان عادی بهره‌مند شده که با دو ابزار هنریِ «وزن» و «توازن صامت‌ها و مصوت‌ها» آفریده شده است و عامل اصلی این آفرینش نیز «تکرار» است که سبب تشخص و برجستگی زبان شعر می‌شود.

فرمالیست‌ها در این‌باره بر موسیقی و عناصر آوایی، تأکید فراوانی داشتند. آنها مهم‌ترین عامل سازنده شعر را موسیقی و وزن می‌دانستند. از نظر آنان، وزن از مهم‌ترین ارکان موسیقی شعر است؛ زیرا «وزن وسیله‌ای است که موجب می‌شود تا کلمات بتوانند بیشترین تأثیر ممکن را بر یکدیگر بگذارند و در مطالعه چیزهای موزون، دقّت و صراحت حالت انتظار که طبق معمول در اغلب موارد ناخودآگاه است، افزایش فراوان پیدا می‌کند» (ریچاردز، ۱۳۷۵: ۱۱۷).

خواجه نصیرالدین طوسی نیز معتقد است که «وزن هیئتی است تابع نظام ترتیب

حرکات و سکنات و تناسب آن در عدد و مقدار» (طوسی، ۱۳۶۹ :۲۲). دکتر شفیعی نیز درباره وزن شعری چنین نظری دارد: «مجموعهٔ آوایی مورد بحث ما به لحاظ کوتاه و بلندی مصوت‌ها و یا ترکیب صامت‌ها و مصوت‌ها، اگر از نظام خاصی برخوردار باشد، نوعی موسیقی به وجود می‌آید که آن را وزن می‌نامیم» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۹). بنابراین می‌توان گفت وزن همان ریتم در شعر می‌شود. «ریتم موسیقایی، تناوب صداها در زمان است؛ ریتم شعری، تناوب هجاها در زمان است و ریتم رقص، تناوب حرکات در زمان است» (تودوروف، ۱۳۹۲: ۱۵۹).

با توجه به توضیحاتی که درباره وزن و موسیقی شعر بیان شد باید گفت که نمونه‌های آن در غزل‌های سلطان ولد به سه گونه مشاهده می‌شود:

**متفق‌الارکان**

بحور متنفق‌الارکان از تکرار متوالی بحر هَزَج «مفاعیلن»، بحر رمل «فاعلاتن»، بحر رَجَز «مستفعلن»، بحر متقارب «فعولن» و... به دست می‌آید که نمونه‌های آن در غزل‌های سلطان ولد در ذیل مشاهده می‌شود:

باده خورم مست شوم، بر سر کیوان بپرم  نیست شوم زین هستی، پرده ظلمت بدرم
(بلخی، ۱۳۶۳: ۳۹۱)

و یا غزل زیر:

مرهم این ریش بکن هم گذر از خویش بکن  ترک کم و بیش بکن، بی سروپا مست درآ
(همان: ۱۶)

همان‌طور که می‌بینیم، هر دو غزل در وزن «مفتعلن مفتعلن مفتعلن مفتعلن»، «بحر رجز مثمن مطوی» سروده شده است که متناسب با مضامین شورانگیز و پرجذبه و حال و دارای وزنی متفق‌الارکان است. «شاعر از میان اوزان شعری، وزنی را که با محتوا و حالت انفعالی شعرش هماهنگ باشد، برمی‌گزیند» (وحیدیان کامیار، ۱۳۶۹: ۶۱) و همین امر در شعر سلطان ولد کاملاً بارز است.

**مختلف الارکان**

وزن مختلف الارکان از دیگر زیرمجموعه‌های توازن آوایی کمی است که در آن وزن‌های شعر فارسی از بحور مختلفی تشکیل شده است و نمونه‌های آن قابل مشهود است:

در شوق جمال تو، در بحر وصال تو  هر دم صدف جسمم، پر در ثمین بادا
(بلخی، ۱۳۶۳: ۳۹)

غزل فوق با مضمونی پندآموز و وزن: مفعول مفاعلن فعولن - بحر هزج مسدس اخرب مقبوض محذوف سروده شده است.

یا در غزلی با مطلع:

آمد آن پهلوان فرزانه  آمد آن مهربان فرزانه
(همان: ۶۸۳)

وزن «فاعلاتن مفاعلن فعلن»، «بحر خفیف مسدس مخبون» را به کار برده است که هر دو غزل دارای وزنی مختلف‌الارکان است.

**متناوب الارکان**

در اوزان متناوب‌الارکان، شاعر از نظم خاصی در کاربرد بحور شعری استفاده می‌کند، بدین صورت که دو وزن را پشت سر هم به تناوب تکرار می‌کند و این امر در غزل‌های سلطان ولد نمود چشمگیری دارد. نمونه آن در زیر گویای مطلب بالاست:

بیا بیا که تویی بحر عشق و شوق و صفا  بیا بیا که تو را برگزید شاه بقا
(همان: ۷)

غزل یادشده در وزن «مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن» که با هجاهای کشیده اما وزنی تند و آهنگین همراه است سروده شده است که از تناوب منظمی برخوردار است. از دیگر زیرمجموعه‌های این بحث، وزن دوری است. بسامد اوزان دوری در میان مجموعه اشعار یک شاعر، دلیل بر غنای بیشتر موسیقی و آهنگ شعر او است. «وزن دوری، وزن مصراعی است که بتوان آن را به دو نیمه متشابه تقسیم کرد، به طوری که هر یک از این دو نیمه در حکم یک مصراع کامل باشد» (نجفی، ۱۳۹۵: ۹۶).

سلطان ولد نیز از اینگونه اوزان برای آهنگین شدن شعر خود با بسامد بالایی بهره برده است. نمونه‌های زیر تنها بخش کوچکی از کاربرد وزن دوری در غزل‌های سلطان‌ولد است که برای اثبات مبحث پیشین به آنها رجوع می‌کنیم:

۱- مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن:

ازجمله غزل با مطلع:

قطره به دریا رسید باز به ساحل برفت  رسته بد از سحر باز در چه بابل برفت

(بلخی، ۱۳۶۳: ۱۹۱)

۲- مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن:

به عنوان مثال غزلی با مطلع:

در راه عشق اگر نی، این دل بدی روانه  چون جو کجا رسیدی، در بحر بی‌کرانه

(همان: ۶۷۲)

۳- مفاعیل فعولن مفاعیل فعولن:

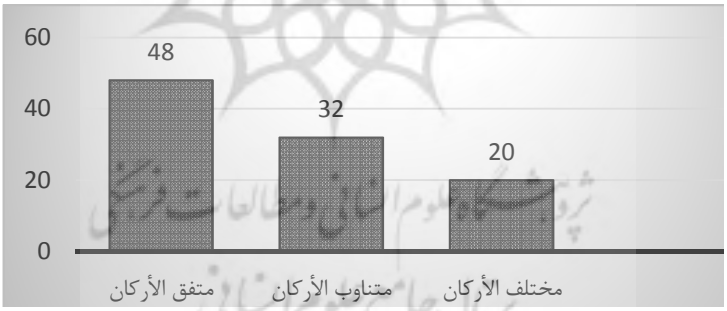
غزلی با مطلع:

بده ساقی دلدار، قدح را تو قدح را  از آن باده ابرار، قدح را تو قدح را

(همان: ۸۰)

همان‌گونه که در بالا مشاهده می‌کنیم، ساختار این غزل‌ها به طور طبیعی، تکرار را می‌طلبد و در وزن دوری، با آهنگی شاد همراه است که این امر نتیجه تکرار آواهاست.

با توجه به مباحث بیان‌شده باید گفت که از صد غزل سلطان ولد که به صورت موردی تجزیه و تحلیل شده، بسامد اوزان متفق‌الارکان بیشتر از سایرین است که به صورت نمودار در زیر قابل مشاهده است.




**شکل ۱- بسامد اوزان به کار رفته در صد غزل سلطان ولد**

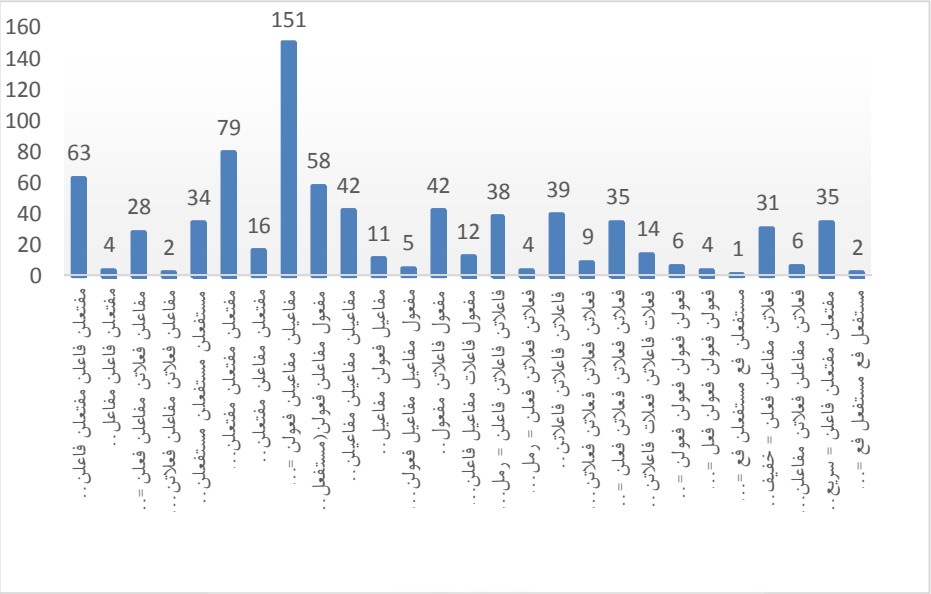
در جدول زیر انواع وزن و بحرهای استفاده‌شده در همه ۸۲۶ غـزل سـلطان ولـد بـه همراه تعداد غزل‌ها در هر کدام، به ترتیب بیشترین کارکرد آورده شده که پس از آن نیز نموداری برای تعیین میزان درصدی این اوزان رسم شده است.

**جدول ۱- بسامد انواع وزن‌های به کار رفته در غزلیات سلطان ولد**

| انواع وزن و بحر | تعداد غزل |
|---|---|
| از آن دریا چو رایم قطره آمد: مفاعیلن مفاعیلن فعولن = هزج مسدس محذوف | ۱۵۱ |
| آب منم زیر کهی، هستم در ابر مهی: مفتعلن مفتعلن مفتعلن مفتعلن = رجز مثمن مطوی | ۷۹ |
| قطره به دریا رسید باز به ساحل برفت: مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن = منسرح مثمن مطوی مکشوف | ۶۳ |
| سوگند به چشم و روی خوبت: مفعول مفاعلن فعولن (مستفعل فاعلات فعلن) = هزج مسدس اخرب مقبوض محذوف | ۵۸ |
| شدم دیوانه یکباره زهی سودا زهی سودا: مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن = هزج مثمن سالم | ۴۲ |
| در راه عشق اگر نی، این دل بدی روانه: مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن = مضارع مثمن اخرب | ۴۲ |
| ای پسر در بزم رندان نوش کن این جام را: فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن = رمل مثمن محذوف | ۳۹ |
| من نخواهم از تو چیزی جز تو را: فاعلاتن فاعلاتن فاعلن = رمل مسدس محذوف | ۳۸ |
| چو مرادم ز عمان باشد و آن دُرِّ نهان: فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن = رمل مثمن مخبون محذوف | ۳۵ |
| پیشتر آ ای صنم خوش‌لقا: مفتعلن مفتعلن فاعلن= سریع مسدس مطوی مکشوف | ۳۵ |
| دستی که آن دلدار ما وان یار گل‌رخسار ما: مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن= رجز مثمن سالم | ۳۴ |
| آمد آن کس که او نرست از ما: فعلاتن مفاعلن فعلن= خفیف مسدس مخبون محذوف | ۳۱ |
| بیا بیا بنشین پهلوی من ای شیدا: مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن = مجتث مثمن محذوف | ۲۸ |
| آنکه بُدش هوای ما، کشته از برای ما: مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن | ۱۶ |

| | |
|---|---|
| = رجز مثمن مطوی مخبون | |
| توئی آنکه در نکوئی، چو توئی دگر نباشد: فعلات فاعلاتن فعلات فاعلاتن<br>= رمل مثمن مشکول | ۱۴ |
| امروز روز عشرت و شادی و بی غمیست: مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن<br>= مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف | ۱۲ |
| بده ساقی دلدار، قدح را تو قدح را: مفاعیل فعولن مفاعیل فعولن<br>(مفاعیل مفاعیل مفاعیل فعولن)= هزج مثمن مکفوف محذوف | ۱۱ |
| به برم گیر خوش امشب که ز لب شهد چشانی: فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن<br>= رمل مثمن مخبون | ۹ |
| تو ماه عجیبی که مثلی نداری: فعولن فعولن فعولن فعولن = متقارب مثمن سالم | ۶ |
| شده‌ام بی‌نشان چو جان، چو بدیدم نشان تو: فعلاتن مفاعلن فعلاتن مفاعلن<br>= خفیف مثمن مخبون | ۶ |
| در باغ جمالی صنما چون گل رعنا: مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن<br>= هزج مثمن اخرب مکفوف محذوف | ۵ |
| شیر دلم را عجب که کرد شکاری؟: مفتعلن فاعلن مفاعل فعلن (مفتعلن فاعلات<br>مفتعلن فع) = منسرح مثمن اخرب محذوف | ۴ |
| تو چرا خوب و کش و رعنایی: فعلاتن فعلاتن فعلن = رمل مسدس مخبون محذوف | ۴ |
| ز عقل است و علم این بیابان ما: فعولن فعولن فعولن فعل = متقارب مثمن محذوف | ۴ |
| ز حد چون بگذشتم مرا مگوی که چونی: مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلاتن<br>= مجتث مثمن مخبون | ۲ |
| امروز بدان عیش است و طرب: مستفعل فع مستفعل فع= متدارک مقطوع مخبون | ۲ |
| کردی جفاها زین پس وفا کن: مستفعلن فع مستفعلن فع<br>= متقارب مثمن اثلم یا رجز مربع مرفل | ۱ |

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی




**شکل ۲- درصد انواع وزن‌های به کار رفته در غزلیات سلطان ولد**

**جدول ۲- تعداد کل اوزان و میزان تعداد اوزان**

| | |
|---|---|
| تعداد همه غزل‌ها | ۸۲۶ |
| تعداد کل اوزان | ۲۷ |
| تعداد اوزان پراستعمال | ۲۵ |

در جدول زیر، انواع موسیقی وزن دوری در صد غـزل بـه صـورت مـوردی و انتخـاب نمونه آماری از غزلیات سلطان ولد و تعداد غزل‌هایی که با موسیقی خاص خـود سـروده شده، مشخص است.

**جدول ۳- انواع موسیقی وزن**

| موسیقی وزن | تعداد غزل |
|---|---|
| تند و ضربی | ۵۲ |
| دوری | ۳۲ |
| آرام و سنگین | ۱۶ |

## ۲- توازن آوایی کیفی (توازن واجی)

توازن آوایی کیفی از دیگر مباحثی است که در مبحث توازن آوایی بررسی می‌شود و به شیوه‌هایی گفته می‌شود که در آن صامت‌ها و مصوت‌ها با تناسب و هماهنگی خاصی در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند و با تکرارشان، گونه‌ای توازن موسیقایی پدید می‌آورند و بر موسیقی شعر می‌افزایند. در این بخش تنها به تکرار آوایی درون یک هجا و نه بیشتر پرداخته خواهد شد. بنابراین «ابتدا باید به تحلیل واج‌ها، سپس هجاها و پس از آن، واژه‌ها پرداخت» (ثمره، ۱۳۹۴: ۱۲۷).

از آنجا که تکرار شدن صامت‌ها (همخوان‌ها) و مصوت‌ها (واکه‌ها) در زبان هنجار و گفتار به طور عادی کمتر رخ می‌دهد، این شیوه در چارچوب فرآیند برجسته‌سازی جای می‌گیرد. «در این نوع توازن به آن دسته از تکرارهای آوایی پرداخته می‌شود که درون یک هجا تحقق می‌یابند. به عبارت دیگر توازن واجی از تکرار واحد زبانی کوچک‌تر از واژه ایجاد می‌شود. در واقع شاعر با انتخاب واژگانی که دارای واج‌های خاصی هستند، به برجستگی آوایی دست می‌زند و حتی گاهی تصویری از آنچه که قرار است به یاری واژه و تصویر بیان کند، به وسیله آن واج‌ها القا می‌کند. توازن واجی از نظر اینکه دارای ارزش موسیقایی باشد، به هفت گروه قابل تقسیم است» (صفوی، ۱۳۹۴: ۱۸۴-۱۸۵) که در ذیل به توضیحاتی درباره هر کدام می‌پردازیم:

### تکرار همخوان آغازین

در این نوع تکرار، یک صامت (همخوان) در ابتدای چندین واژه تکرار می‌شود. شمیسا «برای این نوع تکرار صامت‌ها، اصطلاح «هم‌حروفی» را به کار برده است» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۵۷). همایی نیز «تحت عنوان «اعنات» همین صنعت را به دست می‌دهد، ولی کاربرد آن را به قافیه محدود می‌سازد» (همایی، ۱۳۹۴: ۷۴). بنابراین مراد از هم‌حروفی یا واج‌آرایی، «کاربرد آگاهانه - و گاه ناآگاهانه - یک حرف به تعداد و تکرار در یک جمله یا یک مصراع یا یک بیت است. نوعی از این واج‌آرایی همان است که در شعر اروپایی به آن قافیهٔ آغازین می‌گویند و در آن شرط است که حروف اول کلمات یکسان باشد. ولی «در واج‌آرایی فقط تکرار یک حرف (چه در آغاز و چه در میان کلمه) است. سابقه این صفت یا ظرافت لفظی، بس کهن است. هفت‌سین معروف نیز نباید با این تناسب لفظی

بی‌ارتباط باشد» (خرمشاهی، ۱۳۸۵: ۷۶).

این واج‌آرایی و هم‌حروفی در بعضی کتب با عنوان هماهنگی القاگر قابل مشاهده است و «آنچه امروز هماهنگی القاگر می‌نامند، جلوه‌ای است که شاعر با انتخاب واژه‌هایی به دست می‌آورد که واج‌های تشکیل‌دهنده آنها با تصاویر ذهنی یا اندیشه‌های وی در تناسب قرار دارند» (قویمی، ۱۳۸۳: ۹).

با توجه به توضیحاتی که در بالا بیان شد باید گفت که گاه تکرار برخی از صامت‌ها، آهنگ خاصی در شعر ایجاد می‌کند که در بخش تکرار همخوان قابل بررسی است و نمونه‌های آن در غزلیات سلطان‌ولد شاخص است. مانند تکرار «د» در آغاز کلمات این بیت:

دیده پردرد بودم دست در عیسی زدم　　خام دیدم خویش را در پخته‌ای آویختم

(بلخی، ۱۳۶۳: ۴۱۱)

و یا تکرار همخوان آغازین «ب» در بیت زیر:

مرد خدا بحر بود بیکران　　مرد خدا بارد در بی‌سحاب

(همان: ۱۰۹)

باید یادآور شد که تکرار واکه و همخوان، علاوه بر زیبایی ظاهری شعر، در تصویرسازی و القاگری آن نقش دارد. برای نمونه در بیت زیر، موسیقی تکرار همخوان «ح» با تلفظ سایشی و «ق» که انسدادی است، واژه حق را ایجاد و محور اندیشه را القا می‌کند:

رحمت حقی به خدا، نعمت حقی به خدا　　جمله شهان بندهٔ تو، زانکه ز عالی ارقی

دارد هر بنده شهی، دارد هر شیخ رهی　　لیک حقیقت بود این، که دل و جان طرقی

(همان: ۶۹۱)

گاهی این تکرار در شعر نشان‌دهنده حالات روحی خاصی است. بیتی از سلطان ولد، موسیقی تکرار حروف «ن» و «ش»، شدت عصبانیت و حرص وی را به خوبی نشان می‌دهد:

گرنه در **خون** منی تشنه چرا می کشیم　　ورنه در قصد منی پس ز چیم افکندی

(همان: ۷۵۶)

و تکرار حرف «ج» در این بیت که جان‌سپاری عاشق به معشوق را متوجه می‌سازد:

چون مرا جان ز جهانت دو جهان بخشیدی　　لاجرم جان و جهان در دو جهانت خوانم

(همان: ۴۳۴)

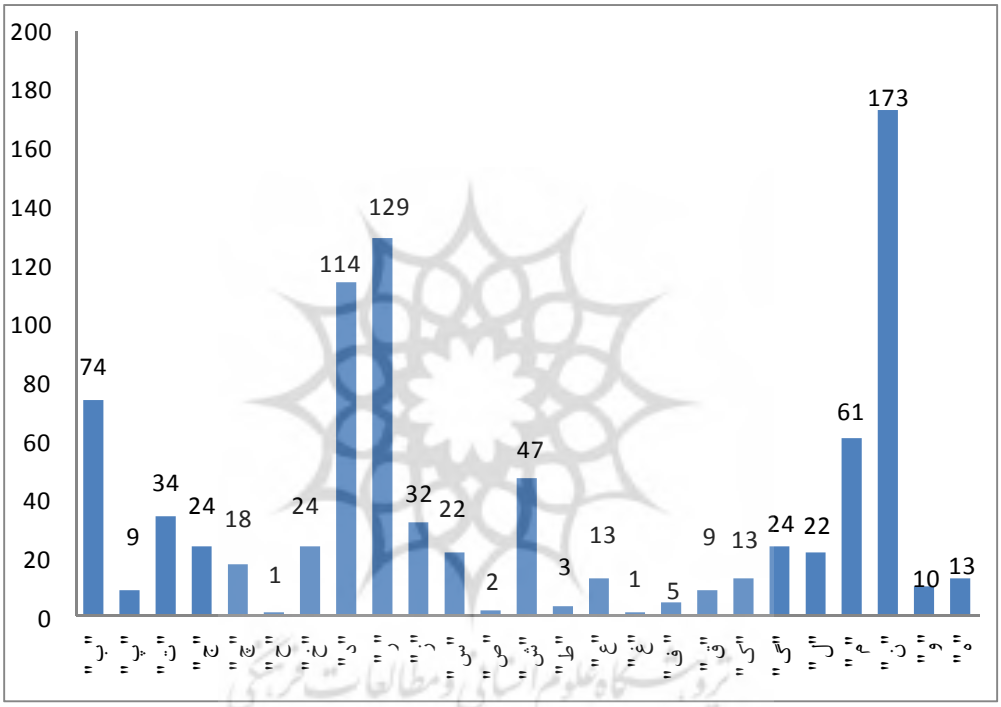
و یا در دو بیت زیر که با تکرار همخوان آغازین «ش» و «ر»، آهنگی دلنشین ایجاد کرده است:

نمودار زیر گویای بسامد تکرار انواع همخوان‌ها در غزل‌های سلطان ولد است که برای این امر به صورت موردی از صد غزل وی استفاده کرده‌ایم و بسامد هر یک را با دقت

شکر تو را واجب شد، چون شکرت راتب شد  من ز چه رو شکر کنم، چون همه کان شکرم

( بلخی، ۱۳۶۳: ۳۹۱)

مورد تحلیل و واکاوی قرار داده‌ایم، تا بیشترین و کمترین تکرار در همخوان‌ها را تحلیل کرده باشم.




**شکل ۳- بسامد کاربرد انواع همخوان‌ها در صد غزل آغازین از غزلیات سلطان ولد**

**تکرار واکه‌ای**

توازن واجی ممکن است از تکرار مصوت (واکه) در چند واژه ایجاد شود. شمیسا برای

تکرار مصوّت‌ها، «اصطلاح «هم‌صدایی» را ذکر کـرده اسـت» (شمیسـا، ۱۳۸۱: ۸۰). صـفوی در این‌باره می‌گوید: «از آنجا که کاربرد چنین اصطلاحی می‌تواند به این سوءتعبیر منجر شـود که تنها واکه‌ها، «صدا» دارند و نمی‌توان صدایی برای همخوان قائـل شـد، تـرجیح دارد کـه اصطلاح «تکرار واکه‌ای» در اینجا به کار رود» (صفوی، ۱۳۹۴: ۱۸۹). با توجه به این توضـیحات باید گفت که سلطان ولد در غزل‌های خویش به شکل بسیار جذابی از هر سه مصوت بلنـد «آ»، «ای» و «او» استفاده کرده و موسیقی جالب توجهی را در شعرش ایجاد کرده اسـت کـه نمونه‌های زیر تنها بخش کوچکی از دریای بیکران تکرار واکه‌ای را نشان می‌دهد.

تکرار مصوّت بلند «آ» در مثال‌های ذیل:

ما برفت از ما چو بر ما آمدی  اندر آ جانا که زیبا آمدی
(بلخی، ۱۳۶۳: ۷۸۱)

بگذر از خاک و باد و آتش و آب  رو چو جان بی چهار و بی شش و پنج
(همان: ۱۹۴)

تکرار مصوت بلند «ای»:

جان منی در این تنم روشنی دو دیده‌ام  بی تو مراست مردگی بی تو دو دیده را عما
(همان: ۵۵)

چه بوده‌ست این که او را می‌نبینی  چنین پیدا که او گشته‌ست هیهات
(همان: ۱۱۵)

تکرار مصوت بلند «او»:

هر که او نیست عاشق رویت  مرده‌اش خوان مگو ورا زنده است
(همان: ۱۵۸)

ندیم هر که شود کیقتو و یا قیدو  نجوید او ارس و طشتمور و تمرس را
(همان: ۶)

وی در بیت زیر بـه صـورت همزمـان از تکـرار واکـه‌ای (آ - ای - او) بـرای زیباسـازی و افزایش موسیقی شعرش بهره برده است:

تیغ کشید از نیام آن شه دلجوی ما  تا کشد آن را که رو، ناورد او سوی ما
(بلخی، ۱۳۶۳: ۲)

از دیگر مباحثی که در تکرار واکه‌ای در غزل‌های سلطان ولد به چشم می‌خورد، تکرار انواع مصوت‌های کوتاه است که نمونه‌های زیر گواه این مطلب است:

تکرار مصوت کوتاه «ـَ»:

اَنده ما نیست گَشت، قَهر و جَفا دَرگذشت  هَست اَزین پَس اَزو، شادی و لطف و وَفا
(همان: ۱)

تکرار مصوت کوتاه «ـِ»:

بیا ببا بِنشین پهلویِ من ای شیدا  چو هر دو غرقه عِشقیم و مایه سودا
(همان: ۹)

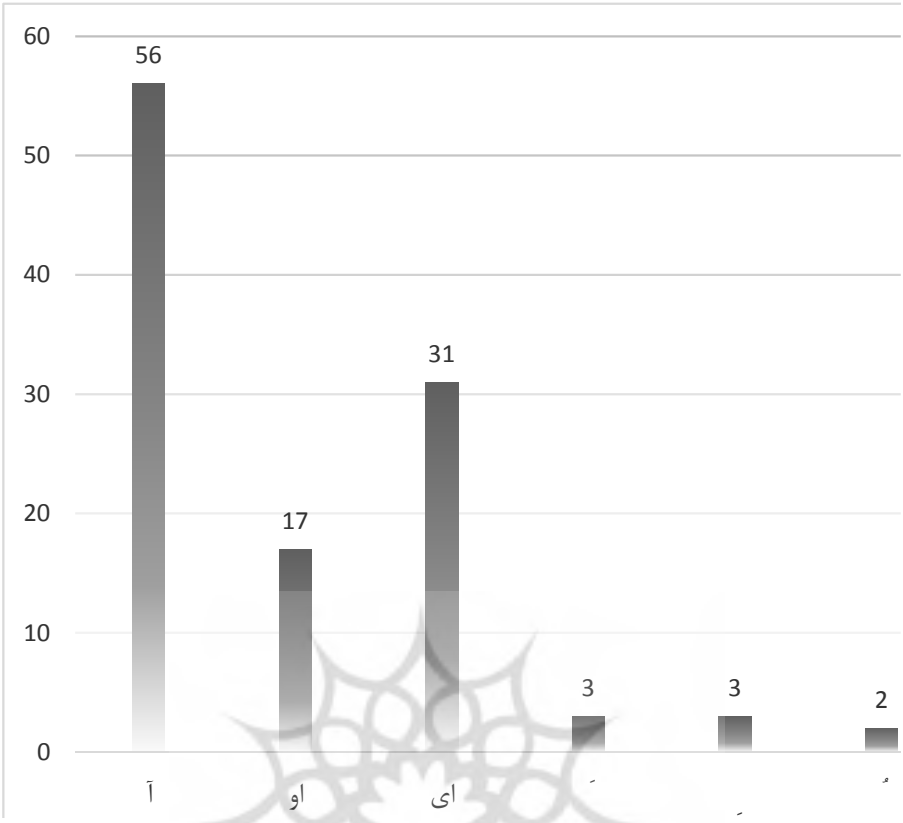
تکرار مصوت کوتاه «ـُ»:

عشق گوید راست می‌گویی ولیک از خود مبین  من چو بادم تو چو آتش من تو را انگیختم
(همان: ۴۱۱)

با توجه به مطالب بیان‌شده می‌توان گفت که در صد غزل انتخابی و موردی از دیوان سلطان‌ولد، بسامد مصوت بلند «آ» کمیت بیشتری دارد و در مقابل وی کمترین بهره را از مصوت کوتاه «ـُ» برده است که جدول و نمودار زیر گویای میزان بسامد واکه‌ای در غزل‌های سلطان ولد است.

**جدول ۴- انواع واکه و تعداد بسامد تکرار**

| واکه | تعداد بسامد تکرار در صد غزل انتخابی |
|---|---|
| «آ» | ۵۶ |
| «ای» | ۳۱ |
| «او» | ۱۷ |
| «ـَ» | ۳ |
| «ـِ» | ۳ |
| «ـُ» | ۲ |




**شکل ۴- درصد بسامد هر یک از انواع واکه درصد غزل**

**تکرار همخوان پایانی**

از دیگر مباحثی که در بخش توازن کیفی قابل بررسی است، تکرار همخوان پایانی است. در این شیوه از تکرار آوایی، صامت (همخوان) پایانی در چند واژه تکرار می‌شود. این نوع تکرار به شیوه‌های مختلف از جمله به شکل قافیه در اشعار تجلی می‌یابد. برای نمونه تکرار صامت پایانی «ن» در ابیاتی از غزل‌های مختلف مشاهده می‌شود:

شراب درده امروز و هوش من بستان  مثال خیکم پر کن از آن میِ گیرا
(بلخی، ۱۳۶۳: ۹)

و یا تکرار صامت پایانی «ر»، «م» و «ت» در مثال زیر:

مه من در بر من شد، مِیِ جان در سر من شد  به چو من مست مگو تو ز مقامات و کرامات
(بلخی، ۱۳۶۳: ۱۷۶)

و تکرار همخوان پایانی «ک»:

بر سقف هر فلک ملک پاک بی‌حدند  هرکو ز پست برگذرد سوی برتری است
(همان: ۱۷۸)

**تکرار واکه و همخوان آغازین**

در این نوع تکرار، یک واکه و یک همخوان در ابتدای واژه تکرار می‌شود و تکرار کلامی باعث زیبایی دیداری و شنیداری می‌شود. برخی گونه‌های سجع متوازن در همین مقوله جای دارد. این نوع توازن آوایی، در غزل سلطان ولد کمتر دیده می‌شود. برای نمونه تکرار صامت و مصوت آغازین در این بیت از غزل سلطان ولد، واج‌آرایی، موسیقی و آهنگ دلنشینی را به وجود آورده است:

خیال خیل جمالت ز شام تا گه صبح  نمی‌گذارد یک دم که دیده یابد خواب
(همان: ۱۰۳)

**تکرار همخوان کامل (تمامی صامت‌ها)**

تکرار همخوان کامل صامت‌ها، مبحثی است که ذیل بحث توازن کیفی واج‌ها در غزل‌های سلطان ولد قابل بررسی است. در این شیوه از تکرار آوایی، تمامی صامت‌های هجا تکرار می‌شود. این نوع از توازن آوایی، در طول شعر به تنهایی ارزش موسیقیایی ندارد، مگر اینکه از نظم، تناسب و ترکیب خاصی برخوردار باشد و باعث ایجاد موسیقی در شعر شود. تکرار کلمه که موجب هماهنگی و تکرار متناسب صامت‌ها و مصوت‌ها می‌شود، در غزل‌های سلطان ولد بسامد بالایی دارد. به عنوان نمونه در ابیات زیر، تکرار کامل همخوان‌های «باز»، موسیقی خاصی به غزل زیر می‌بخشد:

باز همانجا رویم، باز به بیجا شویم  تا که ازین خاکدان، باز شود جان بدل
(همان: ۳۸۲)

و یا تکرار واژه «نور» در بیت زیر:

نور اندر نور بینی از شعاع رویشان  نور ایشان یک شده با نور یزدان ساقیا
(همان: ۵۰)

**تکرار واکه و همخوان پایانی**

در این نوع توازن آوایی، واکه و همخوان یا همخوان‌های پس از آن تکـرار مـی‌شـود. برای نمونه تکرار صامت و مصوّت پایانی «ان» و موسیقی حاصـل از ایـن تکـرار صـامت و مصوّت، در بیشتر غزل‌های سلطان ولد، شعرش را کاملاً مسجّع و آهنگین نموده است:

همه به جای خودند اندر آن فلک تابان  اگرچه از نظر تو شدند ناپیدا
اگرچه اختر تابان شود ز عجز نهان  ز آفتاب رسد هر دمش هزار عطا
ولد چو یافت دو دیده ز حضرت یزدان  شبش شده‌ست چو روز و نماند غیر خدا...
(بلخی، ۱۳۶۳: ۹)

و یا تکرار همخوان پایانی «اغ» در بیت زیر:

در ظلمت تن مرا چراغی  چه جای چراغ، باغ و راغی
(همان: ۷۸۹)

همچنین تکرار واکه و همخوان پایانی «ار» در ابیات زیر:

بَهر تو ماییم زار، دَر غَم تو جان‌سپار  این هَمه هست آشکار، دَر سر و سیمای ما
(همان: ۳)

آن کو ولد را یار شد، همچون ولد میخوار شد  سرمست از دیدار شد، از داد آن خمار ما
(همان: ۶۶)

**تکرار کامل هجایی**

گاهی تکرار آوایی در سطح واج، اینگونه است که هجایی کامل در ۲ یا ۳ و یـا ۴ واژه تکرار می‌شود. این نوع تکرار در اصل تکرار کامل ساخت آوایـی هجاسـت. ماننـد هجـای «دَند» در بیت ذیل:

معشوق شدند هر دو مطلق  بر چرخ نهم به هم پریدند
(همان: ۲۱۲)

در تکرار هجا، چون یک صامت و یک مصـوت چنـدبار تکـرار مـی‌شـود، در افـزایش موسیقی مؤثر است. مانند دو بیت زیر که تکرار علامت جمع، آهنگـی ملایـم و روان بـه شعر بخشیده است:

خیال اوست همیشه درون دل‌ها حدیث و ذکر زبان‌ها مدام نام وی است
(بلخی، ۱۳۶۳: ۱۹۰)

تو محمد، من ابوبکر، از خلایق هین نترس زآنکه ما را با تو یارا کارها در غارهاست
(همان: ۱۸۲)

در زیر جدول بسامد انواع توازن واجی در غزل‌های سلطان ولد مشاهده می‌شود که گویای بیشترین بسامد در تکرار همخوان‌های آغازین و کمترین بسامد در تکرار واکه و همخوان آغازین است.

**جدول ۵- انواع توازن واجی**

| انواع توازن واجی | تعداد |
|---|---|
| تکرار همخوان آغازین | ۳۵۸ |
| تکرار همخوان پایانی | ۳۱۴ |
| تکرار واکه | ۲۵۵ |
| تکرار واکه و همخوان پایانی | ۱۳۵ |
| تکرار کامل هجایی | ۱۱۰ |
| تکرار همخوان کامل | ۷۰ |
| تکرار واکه و همخوان آغازین | ۲ |

## نتیجه‌گیری

از اساسی‌ترین لوازم مهم شعر فارسی، ضرب و آهنگ است و باید گفت که بدون ضرب و آهنگ مندرج در وزن و در ساختار شعر، شعر فارسی واقعیت خود را از دست می‌دهد. وجود وزن، ریتم خاصی به شعر می‌دهد و مقصود شاعر را با هماهنگی منظم و مرتبی بیان می‌کند. این خصیصه شعری در غزل‌های سلطان ولد به صورت چشمگیری نمود یافته است.

با تحلیل‌های انجام‌شده در شعر وی مشخص شد که وزن عروضی به‌ویژه اوزان تند و پرتحرک و آهنگین، بیشترین جلوه را در غزل‌های سلطان ولد دارد. او روحیات خود را حتی در مواقع گرفتاری و یا غمگینی و سختی با موسیقی تند و پرتحرک توصیف می‌کند.

بنابراین باید گفت که بهترین غزل‌های سلطان ولد در دیوانش، به‌ویژه غـزل‌هـای سـماعی، اوزان ضربی و تند دارد که حرکت و پویایی در این غزل‌ها را به وضوح بیان می‌کند.

در همه ۸۲۶ غزلیات سلطان ولد، از بین ۲۷ وزن متنوع و خوش‌آهنگ استفاده‌شـده، ۲۵ وزن، پرکاربردترین هستند که در قالـب نمـودار نشـان داده شـده اسـت. غـزل‌هـای سلطان ولد بیشتر بر وزن «مفاعیلن مفاعیلن فعولن»، در بحـر «هـزج مسـدس محـذوف» است که نسبت به دیگر اوزان غزلیاتش بسامد بالایی دارد. همچنین از اوزان مـثمن، کـه زیباترین وزن‌های دیوان سلطان ولد هستند، وزن «مفتعلن مفتعلن مفـتعلن مفـتعلن» در بحر «رجز مثمن مطوی» است که بسـامد بـالایی را در غزلیـاتش دارد. همچنـین حـدود ۲۵۰ غزل فقط در بحور رجز مـثمن مطـوی، منسـرح مـثمن مطـوی مکشـوف و هـزج مسدس اخرب مقبوض محذوف سروده شده‌اند که بسامد تعداد ایـن اوزان نشـان‌دهنـده تبحر وی در به کارگیری و موقعیت‌شناسی استفاده از بحور عروضی یادشده است.

نکته جالب در شعر سلطان ولد این است که وی کمترین استفاده را از بحر «متقارب» کرده و در بیشتر موارد وزن‌های طربناک مضارع، هزج و رجز را برای اشعار خود بـه کـار گرفته است. سلطان ولد در بسیاری از اشعارش برای بیان احساس و القای آن، هم واج و واژه را به خدمت می‌گیرد و هم وزن متناسب را با آن همراه می‌سازد. از بـین انـواع واج، به‌ویژه در همخوان آغازین، بیشترین واجی که مورد اسـتفاده سـلطان ولـد در غزلیـاتش بوده، واج‌های «ن»، «ر»، «د»، «ب» و «م» است کـه آواهـای «ن» و «م» بـر زمزمـه موسـیقی دلالت دارد، آواهای «ر» و تاحدی «د» بیشتر در بافـت‌هـای دارای صـدا و حرکـت و آوای «ب» بر صداهای سرعت و حرکت دلالت دارد.

در نتیجه سلطان ولد در انتخاب آواهای واژگان در غزلیـاتش نیـز توجـه ویـژه‌ای بـه موسیقی و آهنگ داشته است. بهره‌گیری سلطان ولد در استفاده از مصوت‌هـا نیـز نکتـه قابل توجه‌ای است که وی در توازن آوایی به آن پرداخته که در این میـان مصـوت بلنـد «آ» از میان دیگر واکه‌ها، بیشترین بسامد را در غزل‌های او دارد. تلفظ شکل بلند مصـوت «آ» که با دهان باز و کشش بیشتر نسبت به مصوت‌های دیگر همراه است، می‌تواند بیانگر علو، ارتفاع و نوعی حرکات سماعی باشد.

به طور کلی می‌توان گفت که سلطان ولد با بهره‌گیری خاص در استفاده واج‌ها، شگرد زبانی خویش را به مخاطبان نشان داده است، تا جایی که نمود واج‌های هماهنگ در اشعار وی بسیار محسوس و چشمگیر جلوه می‌کند. بنابراین استفاده صحیح سلطان ولد در توازن آوایی در غزلیاتش به خوبی بیانگر مهارت وی در متون نظم است که با بررسی های به عمل آمده مشخص شد که توازن آوایی در تمام غزلیاتش، نمود بارزی به خود گرفته که باعث آهنگین شدن شعر وی شده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

## منابع


آقاحسینی حسین و اسراالسادات احمدی (۱۳۸۸) بررسی موسیقی شعر رودکی «متن شناسی ادب فارسی دانشگاه اصفهان»، تابستان، دوره ۴۵، شماره ۲، صص ۱۹- ۳۴.

اسداللهی، مینا (۱۳۸۸) موسیقی شعر در دیوان هوشنگ ابتهاج، پایان‌نامه کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، به راهنمایی: ناصر علیزاده خیاط، دانشگاه تربیت معلم، تبریز.

الیوت، تی، اس (۱۳۷۵) برگزیده آثار در قلمرو نقد ادبی، ترجمه و تألیف دکتر سید محمد دامادی، چاپ سوم، تهران، علمی.

باقری، مهری (۱۳۷۵) مقدمات زبان‌شناسی، تهران، قطره.

بلخی، بهاءالدین محمد (سلطان ولد) (۱۳۶۳) مولوی دیگر، مقدمه استاد سعید نفیسی و تصحیح اصغر ربانی، جلد۱، تهران، کتابخانه سنایی.

---------- (۱۳۷۶) ولدنامه، تصحیح جلال‌الدین همایی، به اهتمام ماهدخت بانو همایی، تهران، هما.

---------- (۱۳۷۶) انتهانامه، مقدمه و تصحیح و تعلیق محمدعلی خزانه‌دارلو، تهران، روزنه.

تاجیک، زینب (۱۳۹۷) بررسی توازن واژگانی در صد غزل سلطان ولد «پنجمین همایش متن پژوهی ادبی، نگاهی تازه به سبک شناسی، بلاغت، نقد ادبی».

تودوردف، تزوتان (۱۳۹۲) نظریه ادبیات، متن‌هایی از فرمالیست‌های روس، ترجمه عاطفه طاهایی، تهران، دات.

ثمره، یدالله (۱۳۹۴) آواشناسی زبان فارسی، تهران، مرکز دانشگاهی.

خرمشاهی، بهاءالدین (۱۳۸۵) حافظ‌نامه، چاپ شانزدهم، تهران، علمی و فرهنگی.

خرمشاهی، بهاالدین و مظاهر مصفا (۱۳۸۷) موسیقی شعر حافظ، قم، مؤسسه فرهنگی و اطلاع‌رسانی تبیان.

رضایی، فاطمه (۱۳۸۷) بررسی موسیقی اشعار فریدون مشیری، پایان نامه کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، به راهنمایی محسن ذوالفقاری، دانشگاه اراک.

ریچاردز، ای. ا (۱۳۷۵) اصول نقد ادبی، ترجمه سعید حمیدیان، تهران، علمی و فرهنگی.

سلطانی کوهبنانی، حسن (۱۳۷۳) زیبایی‌شناسی در غزلیات سعدی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد زبان وادبیات فارسی، به راهنمایی تقی وحیدیان کامیار، دانشگاه شهید چمران اهواز.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۴) موسیقی شعر، چاپ هشتم، تهران، آگه.

---------- (۱۳۸۷) ویژگی‌های عروضی سلطان ولد، «مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تربیت معلم» شماره ۶۲، صص۷-۱۵.پاییز

شمیسا، سیروس (۱۳۸۱) نگاهی تازه به بدیع، چاپ سیزدهم، تهران، فردوس.

صفوی، کورش (۱۳۹۴) از زبان‌شناسی به ادبیات، جلد اول: نظم، چاپ پنجم، تهران، سوره مهر.

طوسی، خواجه نصیرالدین (۱۳۶۹) معیارالاشعار، به اهتمام جلیل تجلیل، تهران، جامی.
فرشیدورد، خسرو (۱۳۸۴) دستور مفصل امروز، تهران، سخن.
فروتن، حسین (۱۳۴۹) مقدمه‌ای بر حافظ، تهران، مؤسسه مطبوعاتی عطایی.
قویمی، مهوش (۱۳۸۳) آواها و القاها (رهیافتی به شعر اخوان ثالث)، تهران، هرمس.
محمدزاده صدیق، حسین (۱۳۹۵) سلطانولد، فرزندی زیر سایه پدر، تهران، تک درخت.
نجفی، ابوالحسن (۱۳۹۵) وزن شعر فارسی (درس‌نامه)، به همت امید طیب‌زاده، تهران، نیلوفر.
نفیسی، سعید (۱۳۳۸) مقدمه بر دیوان بهاءالدین سلطان ولد، ج ۱، تهران، کتاب‌فروشی رودکی.
نقوی، نقیب (۱۳۷۶) بررسی موسیقی شعر در شاهنامه فردوسی، پایان‌نامه دکتری زبان و ادبیات فارسی، به راهنمایی محمدرضا شفیعی کدکنی، دانشگاه فردوسی مشهد.
وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۶۹) وزن و قافیه شعر فارسی، چاپ دوم، تهران، مرکز دانشگاهی.
همایی، جلال‌الدین (۱۳۹۴) فنون بلاغت و صناعات ادبی، چاپ سی و سوم، تهران، سخن.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی