پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی
شمارهٔ ۱ (پی‌درپی ۲۱) پاییز ۱۳۹۴، صص ۸۰ – ۵۱

تحلیل آوایی غزل‌های سنایی

(مطالعهٔ موردی؛ بررسی یکصدوهفتاد غزل)

دکتر محبوبه خراسانی،[۱] دکتر اکبر اخلاقی،[۲] سمانه بهرامی[۳]

چکیده

هدف از پژوهش حاضر نقد و تحلیل آوایی صدوهفتاد غزل سنایی از منظر مکتب فرمالیسم با تأکید بر تحلیل آواها و القاهاست که موریس گرامون به آن‌ها توجّه داشته است. بر این اساس در ذهن پرسش‌هایی مطرح می‌شود؛ آیا می‌توان از تکرار آواهای به کار رفته در شعر سنایی به القاهایی دست یافت؟ آیا تکرار واج و القای آن می‌تواند احساسات یا نام‌آواهایی را تداعی کند؟ در تحلیل واجی غزل‌ها، با در نظر گرفتن تأثیر انتخاب واژگان و تکرار آن‌ها بر موسیقی و معنای غزل‌ها به تکرار واج‌ها، القا، جایگاه و شیوه‌های تولید توجّه شده است. در این مقاله به آواها، میزان کاربرد آن‌ها، القاها و تصویرسازی‌های به کار رفته در غزل‌ها پرداخته تا میزان موفقیّت شاعر را در انتقال مفاهیم و پیام مشخّص کند. بدین‌ترتیب، این پژوهش به تحلیل ویژگی‌های آوایی غزل‌های سنایی از منظر فرمالیسم، با تأکید بر نظریهٔ "موریس گرامون" و بر اساس انتخاب محمدرضا شفیعی کدکنی در کتاب "در اقلیم روشنایی" می‌پردازد.

کلیدواژه‌ها: فرمالیسم، موریس گرامون، سنایی غزنوی، غزل، آوا، القا.

۱. استادیار زبان و ادبیات فارسی واحد نجف‌آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف‌آباد، ایران.
۲. استادیار زبان و ادبیات فارسی واحد نجف‌آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف‌آباد، ایران.
۳. دانش‌آموختهٔ زبان و ادبیات فارسی واحد نجف‌آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف‌آباد، ایران.
sbahrami67@yahoo.com

تاریخ وصول: ۹۴/۰۴/۲۲ تاریخ پذیرش: ۹۴/۰۸/۰۶

مقدمه

زبان، نظامی است که از کوچک‌ترین واحد آن یعنی واج تا بزرگ‌ترین آن که جمله است، بر اساس نظم و سلسله‌مراتب خاصّی ساخته شده است. در یک متن ادبی «واژگان تنها فهرستی از واژه‌ها نیستند بلکه اطلاعاتی دربارهٔ واژه‌ها را نیز در بر می‌گیرد. انواع اطلاعات واژگان را می‌توان چنین برشمرد؛ اطلاعات معنایی، اطلاعات کاربردشناختی، اطلاعات نحوی، اطلاعات واجی، اطلاعات واژشناختی» *(غلامعلی‌زاده، ۱۳۷۴: ۲۵۱)*. شبکهٔ منسجم زبان دارای مجموعه‌ای از آواهاست و اطلاعات واجی در یک زبان خاص می‌تواند باعث تمایز مفهوم آن شود. آوا، عنصری از زبان است و شاعر به وسیلهٔ آن و با توجّه به زبانی که از آن سود می‌جوید، پیامی را منتقل می‌کند. چنین کاربردی در شعر خواه به صورت آگاهانه، خواه به صورت ناآگاهانه بر موسیقی کلام می‌افزاید. تعداد واج‌ها در زبان‌های مختلف، متفاوت است، هم‌چنین برخی از آن‌ها در زبانی دیگر کاربرد نداشته و یا دارای چند معنا می‌باشند.

روند رو به رشد توجّه به واج و آوا در قرن نوزدهم میلادی توسط اعضای مکتب پراگ تأیید و تشدید شد. یکی از این افراد، صورت‌گرای روسی رومن یاکوبسن (Roman Jakobson) است که "واج‌شناسی نوین" را به وجود آورد. آثار وی نمونهٔ کاملی از مطالعات فرمالیستی بود و تحلیل‌های ساختاری وی سبب پیدایش نقد ساختاری-زبان‌شناختی در ادبیّات شد. امّا زبان‌شناس فرانسوی موریس گرامون (Maurice Grammont) به القاها و تصویرسازی آواها توجّه کرد و آواها را القاگر صدای محیط، فکر، احساس و نظایر آن دانست. بدین‌ترتیب «بررسی و شناخت آوا به‌عنوان یک پدیدهٔ فیزیکی و مادی» *(باقری، ۱۳۷۵: ۹۱)* آواشناسی (phonetics) را به وجود آورد. درست است که آواها و القاهای آن‌ها در نگاه فرمالیستی مطرح شده‌اند امّا همان‌طور که می‌دانید ارزش خود را به‌تنهایی حفظ کرده و در مسیر جداگانه‌ای قدم نهاده‌اند.

این مقاله قصد دارد در مکتب صورت‌گرایی و با نگاهی به نظریهٔ گرامون به تحلیل آوایی برخی غزل‌های سنایی پرداخته و میزان کاربرد آواها و واج‌های مختلف و القاهای آن را بر شعر این شاعر نامی مورد پژوهش قرار دهد.

روش تحقیق

در بسیاری از شاخه‌های علوم انسانی از جمله ادب فارسی، شیوهٔ گردآوری مطالب، اسنادی-کتابخانه‌ای و روش تحقیق، تحلیلی است؛ این شیوه نیز در این مقاله استفاده شده

است. از این‌رو، برای تحلیل آوایی غزل‌های سنایی بر اساس مؤلفه‌های فرمالیسم و نظریهٔ موریس گرامون به بیان زیباشناختی آواها، تکرار واژه و واج، قافیه، ردیف و وزن پرداخته، میزان کاربرد و تأثیر آن‌ها بر معنا، موسیقی کلام، مخاطب و القای آن‌ها بررسی می‌گردد. در این راه برای عینی‌تر کردن نتایج از نمودار استفاده شده است.

پیشینهٔ تحقیق

در حوزهٔ نقد فرمالیستی مقالات بسیاری چاپ شده است. ما در این بخش به خاطر اجتناب از تطویل، تنها به تحقیقاتی اشاره می‌کنیم که در رابطه با آوا و القا نوشته شده‌اند. در مورد شاعرانی نظیر "بیدل" *(حسن‌لی، ۱۳۸۷: ۲۹)*، "نیما" *(مهاجر، ۱۳۷۶: ۱۵۶)*، "اخوان‌ثالث" *(قویمی، ۱۳۸۳: ۲۱)* نقدهایی از منظر آوایی صورت گرفته است، محور این پژوهش‌ها نقد ساختاری است؛ حسن‌لی در مقالهٔ "بازخوانی فرمالیستی غزل بیدل" در بررسی آواهای غزل، به بیان گستردگی حضور صامت‌های سایشی "س" و "ش" در سراسر شعر می‌پردازد. او تکرار هم‌خوان‌های سایشی و موسیقی ایجادشده از تکرار آن‌ها را به‌مانند صدای حرکت باد می‌داند که بر اساس محتوای شعر، گذر عمر را القا می‌کند. وی برای بیان تأکید و حضور حرکت در شعر بیدل، از فعل‌های گوناگونی سخن می‌گوید که هر کدام مفهومی از حرکت را به دوش می‌کشند. هم‌چنین قویمی در بررسی آوایی شعر اخوان‌ثالث بیان می‌کند که اخوان برای آواها ارزش زیادی قائل است و در بسیاری مواقع به‌طور هم‌زمان از واکه‌ها و هم‌خوان‌های مرتبط و متضاد استفاده می‌کند. برای مثال؛ تکرار هم‌خوان "س" که تداعی‌گر سرمای فضا است هم‌راه با واکهٔ "ای" که بیان‌گر شادمانی است، به کار رفته است که نشانهٔ آمیختگی دو احساس و فکر متضاد است.

الف) مبانی نظری

از میان همهٔ مکاتب، فرمالیست‌ها با نگرش علمی به زبان شعر، آن را مبنای نظریّهٔ ادبی خود قرار دادند و طرح یک نظریّه علمی را برای تبیین ارزش هنری اثر ادبی پی ریختند. «برای هر فرد، اثر ادبی مجموعه‌ای از معانی است. اگر اثر ادبی در یک لحظه چندین مفهوم دارد، نه به دلیل ناتوانی و نادانی خواننده بل به دلیل ساختار خود متن است» *(احمدی، ۱۳۷۰: ۲۵۷)*. مکتب فرمالیست مانند مکتب‌های دیگر زمینه‌هایی قبلی در آثار متفکران قدیم داشته است، امّا تاریخچهٔ آن به سال ۱۹۱۴م برمی‌گردد؛ سالی که در آن "ویکتور شکلوفسکی" رسالهٔ "رستاخیز واژه" را در روسیه منتشر کرد که اوّلین سند ظهور این مکتب است. فرمالیسم در سال‌های ۱۹۱۵ و ۱۹۱۶م. در برابر مکتب "اصالت ذهن"

(Subjectivism) و"نمادگرایی" قرار می‌گیرد و به جنبه‌های زیبایی‌شناختی متون ادبی می‌پردازد. اوّلین انجمن این مکتب "انجمن زبان‌شناسی مسکو" به ریاست رومن یاکوبسن در سال ۱۹۱۵م. بود که به نظریه‌های فرمالیستی پرداخت و در سال بعد در پترزبورگ "انجمن پژوهش زبان شعری" تشکیل شد و منتقدان بزرگی چون؛ یاکوبینسکی، شکلوفسکی و بوریس آخن‌بام در آن حضور داشتند. در سال ۱۹۲۵م فرمالیسم، روش مسلّط پژوهش ادبی شد. مکتبی که در طی جنگ جهانی اول به وجود آمد به‌دلیل اوضاع سیاسی در سال ۱۹۲۸م متوقف شد، امّا رومن یاکوبسن به فعالیّت خود ادامه داد و به همراه موکاروفسکی مکتب "زبان‌شناسی پراگ" را تأسیس کرد. کارهای یاکوبسن ترجمه‌ها، تحقیقات و مقاله‌های فرمالیست‌ها در اروپا و آمریکا باعث گسترش نظریه‌های آنان شد.

می‌توان گفت: فرمالیسم اساساً کاربرد زبان‌شناسی در مطالعهٔ ادبیّات بود و از آن‌جا که زبان‌شناسی با ساختارهای زبانی سروکار داشت، فرمالیست‌ها ترجیح دادند به جای تحلیل محتوا به بررسی فرم بپردازند. «روش صوری عبارت است از "علمی مستقل که مورد بحث آن ادبیّات به شکل مجموعه‌ای خاص از رویدادهاست" که از طریق "خصوصیّات ذاتی مصالح ادبی" عمل می‌کند» *(ایوتادیه، ۱۳۷۸: ۲۱)* مقصود فرمالیست‌ها از شکل، قالب ظاهری شعر یا داستان یا هر نوع ادبی دیگر نیست؛ «بلکه صورت یا شکل در یک اثر ادبی عبارت است از هر عنصری که در ارتباط با دیگر عناصر، یک ساختار منسجم را به وجود آورده باشد؛ به شرطی که هر عنصر، نقش و وظیفه‌ای را در کلّ نظام همان اثر ایفا کند» *(شایگان‌فر، ۱۳۸۴: ۴۴)* بدین‌معنا که شکل، تمامی اجزا و عناصر یک متن محسوب می‌شود؛ مانند شکل غزل که وزن عروضی، قافیه، ردیف، صور خیال، صامت‌ها و مصوّت‌هایی دارد که با تکرار در شعر، تصویر می‌آفرینند و احساسات و اندیشه‌هایی را به ذهن می‌رسانند که باعث تداوم، انسجام، زیبایی و موسیقی بهتری در شعر می‌شود. کاربرد این اجزا، تکرار و القاگری آن‌ها در غزل‌های سنایی هم به چشم می‌خورد. هر متن ادبی از جمله شعر از چندین نظام واژگانی، نوشتاری، وزنی، واجی و نظایر آن ساخته شده است و «از طریق برخوردها و تنش‌های مداوم میان این نظام‌هاست که مفهوم پیدا می‌کند» *(ایگلتون، ۱۳۶۸: ۱۴۰)*.

در ادبیّات، واژه دارای اهمیّت است. مخصوصاً در شعر که همراه با صنایع به کار می‌رود و ارزش واژه از معنا و مفهوم بیشتر است. «با رشد فرمالیسم، مفهوم دقیقی از اثر شعری شکل گرفت و اثر شعری، نظامی ساختارمند تلقی شد؛ مجموعه‌ای از تمهیدات هنری که به شکلی سلسله‌مراتبی و به قاعده مرتب شده‌اند، تطوّر شعر همانا جابه‌جایی تمهیدات در این سلسله‌مراتب است» *(اسکولز، ۱۳۷۹: ۱۳۰)* صورت‌گرایان روس نشان

دادند واژه در شعر ارزش ذاتی دارد و وظیفه‌اش انتقال معانی به مخاطب نیست و موسیقی واژه‌ها در شعر تمام وظایف را بر عهده دارد. «فرمالیست‌ها شعر را کاربرد ادبی ناب زبان می‌دانستند: شعر، «گفتاری است که در بافت کاملاً آوایی خود سازمان‌یافته است» *(سلدن، ۱۳۷۲: ۱۹)*.

«نخستین فرمالیست‌های روسی بر این نظر بودند که محتوای انسانی (عواطف، اندیشه‌ها و واقعیت به‌طور کلی) فی‌نفسه فاقد معنای ادبی است و صرفاً زمینه را برای عملکرد تمهیدات ادبی فراهم می‌سازد» *(همان: ۱۴)* امّا فرمالیست‌های بعدی مرزهای دقیق بین صورت و محتوا را اعتدال بخشیدند و به‌تدریج آشکار شد که تمهیدات ادبی ثابت نیستند و در آثار ادبی جابه‌جا می‌شوند و معنای آن‌ها با گذشت زمان تغییر می‌کند، به همین دلیل واژهٔ "کارکرد" به جای "تمهید" قرار گرفت. آنان متوجّه شدند که زبان مهم‌ترین نقش را ایفا می‌کند، بنابراین آنان متن را از تاریخ جدا کردند. «نوآوری شاعران نه در تصاویری که ترسیم می‌کنند، بل در زبانی که به کار می‌گیرند یافتنی است. اشعار شاعران بر اساس شیوهٔ بیان شگردهای کلامی و کاربرد ویژهٔ زبان، از یکدیگر متمایز می‌شوند» *(احمدی، ۱۳۷۰: ۵۸)*.

یکی از اصلی‌ترین نظریه‌های فرمالیسم این است که؛ منتقد، متن ادبی را از متن غیرادبی جدا کند و تنها به مطالعهٔ زبان ادبیّات و متون ادبی بپردازد. «درست‌تر آن است که بگوییم فرمالیسم بیشتر دغدغهٔ بوطیقا دارد تا تفسیر، دغدغه‌اش بیشتر به دست دادن تعمیم‌های مفید دربارهٔ "ادبیّت" است تا دغدغهٔ قرائت‌های استادانه از آثار منفرد» *(اسکولز، ۱۳۷۹: ۱۱۳)*. کوشش فرمالیسم این است که عامل تبدیل به اثر ادبی را کشف کند. "ادبیّت" تنها کاربرد صنایع ادبی نیست، بلکه روش کاربرد و بیان صنایعی است که عمل ذهنی شاعر یا نویسنده باعث می‌شود کلام از حالت تکراری و آشنای خود به‌درآید. «از نظر فرمالیست‌های روسی، همیشه یک یا حداکثر دو عنصر ویژه از مجموعهٔ بی‌شمار "هنرسازه‌ها" کافی است که به میدان آید و مجموعهٔ عاطل و باطل از کلمات روزمره را از حالت غیرفعال خود به‌درآورد» *(شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۶۲)*. فرمالیست‌ها هنر و ادبیّات را از واقعیّت جدا می‌دانستند و اعتقاد داشتند اثر را باید به وسیلهٔ خود اثر، به دور از رویدادهای تاریخی و زندگی واقعی خالق آن بررسی و نقد کرد.

"آشنایی‌زدایی" یکی دیگر از اصلی‌ترین نظریه‌های فرمالیست است. «آشنایی‌زدایی در آثار شکلوفسکی به دو معنا به کار رفته است، نخست؛ به معنای روشی در نگارش که آگاهانه و یا ناآگاهانه در هر اثر ادبی برجسته‌ای، یافتنی است که حتّی گاه شکل مسلّط بر بیان است. این مفهوم ریشه در بحثی قدیمی در نظریّهٔ ادبی در مورد کاربرد عناصر مجاز در

متون ادبی شعر دارد. معنای دوم "آشنایی‌زدایی" آثار شکلوفسکی (Shklovsky)، معنایی گسترده‌تر است و تمامی شگردها و فنونی را در بر می‌گیرد که مؤلف آگاهانه از آن‌ها سود می‌جوید تا جهان متن را به چشم مخاطبان بیگانه بنمایاند. نویسنده به جای مفاهیم آشنای واژگان، شیوهٔ بیان یا نشانه‌های ناشناخته را به کار می‌گیرد.» *(احمدی، ۱۳۷۰: ۴۸)*. آشنایی‌زدایی مشخصهٔ زبان ادبی است زبانی که با زبان روزمره فاصله دارد و کلام را موجز، واژگون و حتّی تحریف می‌کند. زمانی که شعر یا داستانی بر خلاف عادت بیان شود آشنایی‌زدایی صورت می‌پذیرد. به عنوان مثال؛ زمانی که داستان از زبان حیوانی بیان شود و یا در اثر ادبی از واژه‌های کهن و ازکارافتاده استفاده شود که امروزه کاربرد چندانی ندارند، آشنایی‌زدایی صورت پذیرفته است. آشنایی‌زدایی تا زمانی وجود دارد که کلمه و معناهای متفاوت یا استعاری آن، به دلیل کاربرد مداوم مبتذل نشوند. ادبیّات، زبان برجسته‌سازی یعنی هنجارگریزی از هنجار زبان است و مصداق کامل آن شعر می‌باشد.

زبان، مجموعه‌ای از واج‌ها است که می‌تواند باعث تمایز واژه یا مفهومی شود و بنیادی‌ترین عنصر زبان است. توجّه به واج، هم‌زمان با چاپ "درس‌های زبان‌شناسی همگانی" سوسور بود. توجّه او به واج بیشتر از زاویهٔ محور هم‌نشینی است. «طبق نظریه سوسور واج عبارت بود از الگوی اصلی واحدی در زبان مادر که منشأ تعداد بسیاری آوا در زبان‌های منشعب از آن بود» *(دوشه، ۱۳۷۸: ۱۶)*. زبان‌شناسان مکتب پراگ برای رسیدن به ساخت آوایی و واجی زبان به "تضاد" و "تقابل" میان صداها توجّه می‌کردند «معیار آنان برای تعیین تقابل میان صداها، معنی است یعنی؛ هر تفاوت آوایی که با تفاوت معنایی هم‌راه باشد تمایزدهنده است» *(مشکوه‌الدینی، ۱۳۷۷: ۴۱)* تفاوت کاربرد واژگانی در یک واج که باعث تمایز معنایی است، در شعر سنایی به مانند شاعران دیگر یافت می‌شود. زبان‌شناس فرانسوی، موریس گرامون (Maurice Grammont) از جمله آواشناسان نامداری است که دیدگاه متفاوتی را دربارهٔ آواها و القای آن‌ها ارائه می‌دهد. این دانش‌مند فرانسوی «به بررسی ناهمانندی واج‌های زبان‌های هند و اروپایی پرداخت و در سال ۱۸۹۵م. با انتشار دو رسالهٔ "قانون تباین حروف در زبان‌های هند و اروپایی و زبان‌های رومیایی" راه را برای مطالعات واج‌شناسی هموار کرد» *(باقری، ۱۳۷۵: ۲۶)*. گرچه برخی منتقدان، نظریهٔ گرامون را معتبر نمی‌دانند امّا در مقابل نظریه‌پردازان بسیاری آن را می‌پذیرند. رومن یاکوبسن در توضیح شعر "گربه‌ها" اثر "بودلر" از نظریه‌های گرامون استفاده می‌کند و ژرار ژنت (Gérard Genette) از منتقدان برجستهٔ معاصر، دیدگاه مخالفان گرامون را نمی‌پذیرد. گرامون در آواشناسی به نام‌آواها، انواع تکرار و رفتار و کنش واج‌ها، توجّه می‌کند.

نام‌آواها (Onomatope) «کلماتی هستند که ما به برخی از جانوران و اشیا نسبت می‌دهیم که از طریق واج‌های خود، صداهایی را که در طبیعت وجود دارند، کم و بیش تقلید می‌کنند و یا این اصوات را به‌نوعی یادآور می‌شوند» *(قویمی، ۱۳۸۳: ۱۰)*. نام‌آوا، می‌تواند ارادی یا اتفاقی باشد. در نام‌آواهای ارادی، کلمات به بازسازی صداهای طبیعت و محیط اطراف می‌پردازند و در نام‌آواهای اتفاقی، تحوّل آواشناختی کلمه باعث شده است که چنین اصواتی ماهیّت تقلیدی پیدا کنند که شامل واژگانی چون؛ شرشر و پچ‌پچ است. حتّی گاهی نام جانوران، صدای آن‌ها را تداعی می‌کند، مانند: جیرجیرک و کوکو. البته آشکار است که نام‌آواها محدودند و از نظر کیفیتی نمی‌توانند صداهای اطراف ما را به گوش برسانند، مانند؛ شرشر، قُرقُر، های‌های و غیره که بر اساس تقلید از صدای ریزش آب، اصوات ناشی از خشم و ناراحتی و صدای گریه ساخته شده‌اند. به نظر گرامون پدیده‌های روان‌شناختی در ترکیب نام‌آواها مؤثرند و معتقد است گوش و مغز انسان به صدایی که نام‌آوا از آن نشئت گرفته، بازمی‌گردد.

واج‌ها بالقوه القاگرند و زمانی که بسامد بالایی داشته باشند، بالفعل می‌شوند و با مفهوم و مضمون شعر در تناسب هستند. در مواقعی اصواتی با یک نوع تلفظ، آمیزه‌ای از احساسات گوناگون را بیان می‌کنند که وجوه مشترکی دارند. مسألهٔ تکرار، مطلب دیگری است که توجّه گرامون را به خود جلب کرد، وی معتقد است؛ تکرار هجا، واج و واژه حاکی از شدّت و حدّت است مانند: "دوان‌دوان رفتم" و چنان‌چه این تکرارها بیان‌گر صدا و حرکتی باشند، نوعی مفهوم مضاعف به خود می‌گیرند؛ یعنی آن تکرار، صدا یا حرکتی را تداعی می‌کند که ادامه می‌یابد، مانند واژهٔ "قهقهه" که از آن صدای ممتد قه‌قه‌زدن به گوش می‌رسد یا واژهٔ "پچ‌پچ" که تداعی‌گر صدای در گوشی صحبت کردن است. شاعران بزرگی چون مولوی، فردوسی، منوچهری و دیگر شاعران از کاربرد آگاهانه یا ناآگاه واج‌ها و مصوّت‌ها بهره برده‌اند. به عنوان مثال؛ در داستان بیژن و منیژهٔ فردوسی برخلاف دیگر داستان‌ها که در فضایی حماسی، اسطوره‌ای و رزمی اتفاق می‌افتد و واژگان و واج‌های سخت و شکوه‌مند نیاز دارد، به اقتضای محتوای عاشقانه از واج‌های نرم و لیّن استفادهٔ بیشتری کرده است. حافظ نیز از این قاعده مستثنی نیست و از ویژگی تکرار که بیان‌گر صدا و حرکتی است استفاده می‌کند.

«سرو چمان من چرا میل چمن نمی‌کند همدم گل نمی‌شود یاد سمن نمی‌کند»

(حافظ، ۱۳۷۶: ۱۱۹)

حافظ با کاربرد واژگان سرو، چمن، گل و سمن، باغ و بوستانی سبز و خرّم را به تصویر می‌کشد که کاربرد واج‌آرایی در هم‌خوان "چ" صدای چهچه پرندگان در باغ پر از گل را به تصویر کشیده و مفهوم بیت را افزوده است.

و سنایی این چنین از تکرار آوا و القای آن استفاده می‌کند:

«ساقیا دانی که مخمـوریم در ده جـام را سـاعتی آرام ده ایـن عمـر بـی آرام را»

(سنایی، ۱۳۶۲: ۷۹۷)

سنایی با کاربرد نظام واژگانی "ساقی، مخمور و جام" خمارآلودی را به تصویر کشیده که تکرار واکهٔ "آ" خماری و بی‌حال بودن و تکرار هم‌خوان "ر" که واجی لرزان و لیز است، بی‌آرامی و بی‌قراری او را القا کرده است. هم‌چنین تکرار واژهٔ "آرام" تمنّای مخمور برای داشتن آرامش را نشان می‌دهد. البته تکرار واج در بیت سنایی به مانند بیت حافظ نمی‌باشد و توانایی حافظ در القا و تصویرسازی بیشتر از سنایی است و این امر باعث مضاعف شدن مفاهیم اشعار حافظ می‌شود.

مطلب دیگری که گرامون به آن اهمیّت می‌دهد، این است که هر زبانی واژه‌هایی دارد و واج‌هایی را نیز دربرمی‌گیرد که در به تصویر کشیدن رفتار، احساس، کنش یا حالت و ماهیّت عینی نقش ایفا می‌کنند. امّا چگونه واج‌ها در توصیف این حالات به کار بسته می‌شوند؟ به نظر گرامون «مغز انسان همواره به تشبیه و تداعی می‌پردازد، اندیشه‌ها را دسته‌بندی و مرتّب می‌کند و مفاهیم کاملاً ذهنی را با تأثیراتی که حواس شنوایی، بینایی، چشایی، بویایی و لامسه در اختیار ما می‌گذارند، در یک دسته یا رده در کنار هم می‌چیند، نتیجه این امر آن است که مجردترین و معنوی‌ترین اندیشه‌ها پیوسته با انگاره‌ای از رنگ‌ها، رایحه‌ها یا حسیّاتی مانند خشکی، سختی و نرمی و غیره پیوند می‌خورند» *(قویمی، ۱۳۸۳: ۱۲)*.

در دسته‌بندی گرامون واج به واکه و هم‌خوان تقسیم می‌شود؛ «۱. واکه‌های روشن: ای (i) و اِ (e) که واج‌گاه آن‌ها بخش پیشین سخت‌کام است. در میان این دو واکه؛ (i) بسته‌تر و در قسمت جلوتر زبان تلفظ می‌شود، بنابراین زیرتر است؛ ۲. واکه‌های بم: اَ (a)، آ (A)، اُ (o) و او (u) که واج‌گاه آن‌ها بخش پسین سخت‌کام است یا در قسمت نرم‌کام تولید می‌شوند» *(همان: ۲۲)*.

وی هم‌چنین هم‌خوان‌ها را از دو جنبه بررسی می‌کند: «ماهیّت تلفظ و نیز واج‌گاه و نوع تلفظ آن‌ها. از نظر ماهیّت تلفظ هم‌خوان‌ها به چند گروه تقسیم می‌شوند: انسدادی، سایشی، خیشومی، روان، نیمه‌هم‌خوان، تکریری و سایشی بسته» *(همان: ۴۱)*. البته وی در هیچ جایی دربارهٔ نقش القاگری هم‌خوان‌های تکریری و سایشی بسته توضیحی نداده است؛

زیرا این آواها در زبان فرانسهٔ معیار، وجود ندارند. برای مثال؛ «واج‌های دو لبی p-b-m و لب و دندانی f-v به هنگام تلفظ مستلزم افزایش حجم لب‌ها هستند و به همین سبب بیان‌گر تحقیر و تنفرند. در ابیات زیر مصداق این نظریه را می‌توان یافت:

باز همان صبح بد و حال بد — مرگ بر این بخت و بر اقبال بد
یا نه، چرا مرگ بر اقبال و بخت؟ — مرگ بر این روز بد و سال بد
نه، گنه سال و مه و روز چیست؟ — مرگ بر آمال و بر اعمال بد
مرگ به بیگانه که آمال او — عامل بد دارد و عمال بد...»

(همان: ۶۴)

ب) تحلیل آوایی غزل‌های سنایی

در بررسی آوایی غزل‌های سنایی توجّه مخاطب به واج‌آرایی جلب می‌شود که در تحلیل معنایی و القایی اشعار تأثیرگذار است. گاهی شاعر با به کار بستن واژگان یکسان و واج‌هایی مشابه حالت روحی خاصّی را باز می‌تاباند که این حالت در وزن هم به چشم می‌خورد. برای مثال:

«آمد بر من جهان و جانم — انس دل و راحت روانم
برخاستمش به بر گرفتم — بفزود هزار جان به جانم
از قدّ بلند و زلف پستش[1] — گفتم که مگر به آسمانم
چون سر بنهاد در کنارم — رفت از بر من جهان و جانم
فریاد مرا ز بانگ مؤذن — من بندهٔ بانگ پاسبانم»

(سنایی، ۱۳۶۲: ۹۳۷)

این غزل کوتاه بر وزن "مفعول، مفاعلن، فعولن" است. شاعر کوتاهی شب وصال و گذر پرسرعت آن را به وسیلهٔ مصراع‌های کوتاه نشان می‌دهد. وی جان دوبارهٔ خود را که در کنار یار به دست آورده است، با تکرار واژهٔ "جان" نمایان می‌کند. تکرار واکهٔ بم "آ" هیاهو و همهمهٔ شوق دیدار یار را القا کرده، با آن‌که فضای شعر شاد است ولی کاربرد هم‌خوان خیشومی "ن" القاگر نارضایتی از کوتاهی شب وصل است و هم‌خوان انسدادی "ب" که شعر را منقطع جلوه می‌دهد و کوبنده است، صدای تپش قلب عاشق را نمایان می‌کند و کوتاهی شب وصال با تکرار هم‌خوان سایشی "ج" به تصویر کشیده شده است.

ساختمان شعر به دو ساختار صوری و معنایی تقسیم می‌شود. توجّه به تکرار هجا، آوا، واژه و حتّی نحو باعث توازن است که اهمیّت ساختار صوری را مشخّص می‌کند، ساختاری که تنها به شکل واحدهای زبانی و واژگانی می‌پردازد و معنا در آن نقشی ندارد.

«چامسکی معتقد است که توانش زبانی با سه گروه از قواعد ارتباط می‌یابد که عبارتند از؛ قواعد صوتی یا آوایی، قواعد نحوی و قواعد معنایی» *(باقری، ۱۳۷۵: ۱۵۹)*. تکرار آواها، واژگان و نحو که به صورت ارادی و غیرارادی اتفّاق می‌افتد، می‌تواند القاگر تصاویر یا احساسات مختلفی باشد. برای نمونه:

«بام ما دیگر زنید و شام مـا دیگـر پزیـد نام ما دیگر کنید و دام مـا دیگـر نهیـد»[۲]

(سنایی، ۱۳۶۲: ۱۸۱)

شاعر با تکرار واژه، واج و نحو بیت را آسان و روان می‌سازد، او برای اثربخشی بهتر بیت از بسامد فعل امر بهره می‌برد که حالت دستوری را مؤکد می‌کند. در این‌جا تکرار آوایی واکهٔ بم "آ" از جنس عظمت بخشیدن است امّا این‌بار عظمت برای معشوق و ممدوح نیست بلکه برای وجود خود و امثال خود است. توازن‌های ایجادشده، بیت را بسیار آهنگین کرده و این تکرار در واج، واژه و نحو بر تفاوت روح و منش افراد بی‌ریا در قیاس با اقشار دیگر مدّ نظر شاعر، تأکید می‌ورزد؛ چهار بار تکرار واژه‌های "ما دیگر" شناسهٔ جمع "-ید" این تفاوت بودن و دیگر بودگی را روشن‌تر می‌کند و توازنی که در چهار واژهٔ "بام و شام، نام و دام" وجود دارد گسترهٔ وجوه تمایز را نشان می‌دهد.

پ) تجزیه و تحلیل زیبایی‌شناختی غزل‌های سنایی

در غزل‌های سنایی مضامین متعدّدی دیده می‌شود. مضامینی که در آن یا به عشق معشوقی جفاکار پرداخته و یا ممدوحِ بزرگی را بدون آن‌که نامی از او بر زبان آورد، مدح کرده است. گاهی با زبان شعری‌اش به ریاکاری و زهد می‌تازد و گاهی به ستایش و وصف دوست یا محبوب می‌پردازد.

در این بخش ابتدا به بررسی سجع، جناس، تکرار و واج‌آرایی می‌پردازیم؛ انواع تکرارهایی که گرامون به آن‌ها توجّه نشان می‌دهد که در تکرار واج مؤثرند و سپس به وزن و بحر پرداخته و میزان هم‌راهی آن با واج را باز می‌نماییم.

پ. ۱) بررسی زیبایی‌شناختی آواها

پ. ۱. ۱) سجع

در میان آرایه‌های ادبی، صنایع لفظی‌ای (صوری) هستند که تکرار واجی در آن‌ها به چشم می‌خورد که در توازن نقش مؤثری دارند. یکی از این صنایع سجع و انواع آن است که شاخص‌ترین کاربرد آن به صورت قافیهٔ میانی دیده می‌شود. «اصطلاح سجع و مسجّع

بیشتر در نثر گفته می‌شود و گاهی شعر را نیز مسجّع می‌گویند و آن در صورتی است که مصراع‌های ابیات از قرینه‌های مسجّع تشکیل شده باشد مانند قصیدهٔ معروف امیرمعزی که آن را مسجّع می‌گویند:

«ربع از دلم پرخون کنم، اطلال را جیحون کنم
خاک دمن گلگون کنم، از آب چشم خویشتن»

(همایی، ۱۳۸۲: ۴۳)

نمونه‌ای از کاربرد سجع، در شعر سنایی:

«همه درگاه تو جویم، همه از فضل تو پویم
همه توحید تو گویم، که به توحید سزایی»

(سنایی، ۱۳۶۲: ۶۰۳)

"جویم، پویم و گویم" سجع‌های متوازی و قافیهٔ میانی بیت هستند که به همراه تکرارهای به کار رفته، موسیقی کلام را به اوج رسانده‌اند. واج‌آرایی در هم‌خوان سایشی "ه" احساس ژرف شاعر، هم‌خوان انسدادی "ت" کوبنده شدن بیت و هم‌خوان خیشومی "ن" ناتوانی و درماندگی در مقابل ایزد را القا می‌کند.

و در بیت زیر آمده است:

«مترس از کار نابوده، مخور اندوه بیهوده
دل از غم دار آسوده، بکام خود بزن گامی»

(همان: ۱۰۳۴)

"نابوده، بیهوده و آسوده" سجع‌های مطرّفی هستند که در بیت به عنوان قافیهٔ درونی به کار رفته‌اند. شنیدن هم‌خوان انسدادی و کوبندهٔ "د" و "ب" با هیجانات تند و تکاننده درونی چون ترس، اندوه و غم تناسب دارد.

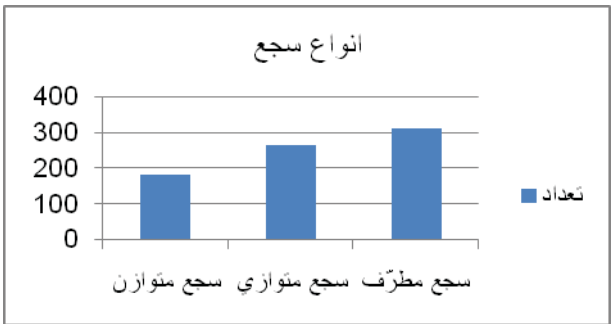
و در بیتی دیگر آمده است:

«اوّل، به تکلّف بنوشتیم کتب‌ها و آخر، ز تحیّر، بشکستیم قلم‌ها»

(همان: ۸۰۱)

علاوه بر توازن نحوی بیت، دو واژهٔ "تکلّف و تحیّر" سجع متوازنی هستند که بر موسیقی بیت افزوده‌اند. کاربرد هم‌خوان انسدادی "ت" خوانش روان بیت را از بین برده و نفس‌نفس زدن از سختی‌ها و شگفتی‌های مسیر را القا کرده است.

در زبان فرانسه "سجع" وجود ندارد این آرایه در زبان فارسی است که تکرار واجی آن در بررسی مدّ نظر گرامون است.



نمودار (۱-۱)

نمودار (۱-۱) مشخّص می‌کند که میزان کاربرد سجع مطرّف در اشعار بررسی شده از سنایی، بیشتر از دیگر سجع‌ها است.

پ. ۱. ۲) جناس

یکی دیگر از آرایه‌های لفظی زبان فارسی که تکرار واجی در آن نقش دارد، انواع جناس است. در این‌جا به چند نمونه از جناس اکتفا می‌شود:

«جام جمشیدی بیار از بهر این آزادگان دُرد می دَر ده برای دَرد این جنّت‌زده»

(همان: ۱۰۰۹)

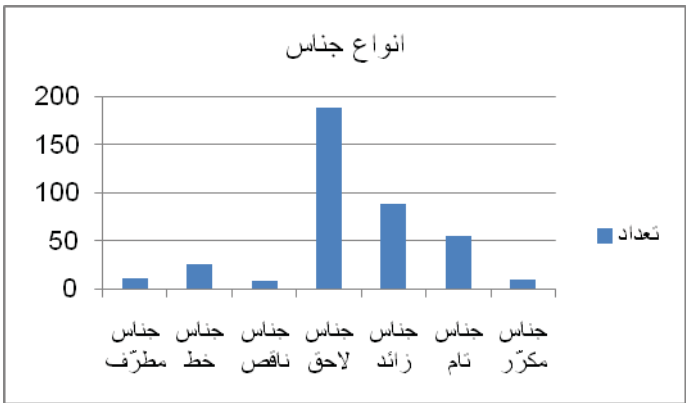
تکرار واژه‌هایی که تنها در حرکت حروف متفاوت هستند (جناس ناقص) خود ایجاد واج‌آرایی می‌کند. هم‌خوان انسدادی لثوی "د" در مصراع دوم با درد انسانِ به بهشت گرفتارشده که دردی بس بزرگ است، هم‌خوانی دارد و آشفتگی درونی را القا می‌کند تکرار واکهٔ "ـَـ" با احساس درد و به اوج رسیدن آن احساس که باعث بالا رفتن صدا می‌شود، تناسب دارد و این همانی است که گرامون می‌گوید: تکرار واج و انتقال حس، مفهوم و معنی مضاعفی به بیت می‌دهد.

در نمونه‌ای دیگر از جنس جناس مکرّر آمده است:

«گر بد کنند با ما ما نیکویی کنیم زیرا که پاک نسبت و آزاده زاده‌ایم»

(همان: ۹۴۸)

نمونه‌هایی از این دست در اشعار سنایی فراوان یافت می‌شود. میزان کاربرد انواع جناس در نمودار (۱-۲) مشخص است.



نمودار (۲-۱)

پ. ۱. ۳) تکرار واژگان

یکی از عواملی که در تأکید، توازن و زیبایی ساختار صوری مؤثر می‌باشد؛ تکرار واژگان است که گاهی تکرار آوایی را به همراه دارد. گرامون نیز به تکرار توجّه دارد و آن را منتقل کنندهٔ احساس می‌داند. به عنوان مثال:

«عشـــق، در عقـــل و علـــم در نایـــــد عشـــق را عقـــل و علـــم رایـــت نیســـت»

(همان: ۸۲۷)

واژگان "عشق، عقل و علم" هر کدام دو بار در بیت تکرار شده و تأکیدی بر ارجحیّت عشق بر عقل و علم است. تکرار هم‌خوان چاکنایی "ع" (که در تقسیم گرامون هم‌خوانی انسدادی است) طنزی نیش‌دار و خشن است و در مقابل واکهٔ پیشین "-ِ" در بیت لطافت عشق در برابر علم و عقل را نشان می‌دهد یعنی؛ آمیختگی دو احساس متفاوت در بیت.

و در نمونه‌هایی دیگر آمده است:

«گر دوست رابه غربت من خوش بود همی ای من رهی غربت و ای من غلام دوست»

(همان: ۸۱۹)

«گر تو پنداری که جز تو غمگسارم نیست، هست

ور چنان دانی که جز تو خواستگارم نیست، هست»

(همان: ۸۲۱)

پ. ۱. ۴) قافیه و ردیف

تناسب قافیه و ردیف یکی از ترفندهای زیبایی‌آفرینی در کلام است که شعر را خوش‌آهنگ و دل‌نشین می‌سازد. از میان قافیه و ردیف، سهم قافیه در موسیقی شعر بیشتر

است و ردیف، غالباً جنبهٔ تمثیلی دارد. بسیاری از شعرهای فارسی با رعایت قافیه و بدون ردیف سروده شده‌اند. نظیر:

«این چه رنگ است براین‌گونه که **آمیخته‌ای؟** این چه شور است که ناگـاه **برانگیختـه‌ای؟**»

(همان: ۱۰۱۵)

در بیت بالا "آمیخته‌ای" و "برانگیخته‌ای" کلمات قافیه‌ای هستند که حروف قافیهٔ آن‌ها "یخته‌ای" است. سنایی در این غزل ردیف را به کار نگرفته، امّا در عوض از حروف قافیهٔ بیشتری استفاده کرده است. توجّه او به قافیه و حروف آن در اشعارش مشهود است. او در اغلب مواقع سعی می‌کند حروف قافیهٔ بسیاری را تحت پوشش قرار دهد و بر توازن و موسیقی شعر بیفزاید. جدای از این، تکرار هم‌خوان خیشومی "ن" به همراه هم‌خوان‌های انسدادی و روان "گ" و "ر" ناراحتی و نارضایتی را بیشتر نشان داده است. در نمونه‌ای دیگر چنین توجّهی نیز به چشم می‌خورد:

«ای ناگـــــذران عقـــــل و **جـــــانم** وی غـــــارت کـــــرده ایـــــن و **آنـــــم**»

(همان: ۳۸۴)

ردیف، ویژگی خاصّ شعر فارسی است، اگرچه شاعر را محدود می‌سازد ولی در تصویرآفرینی و تخیّل نقش مؤثری دارد. ردیف جزو آرایهٔ تکرار است و همان‌طور که گفته شد حالت، احساس، اندیشه یا حتّی صدایی را تداعی می‌کند و سنایی نخستین شاعری است که متوجّه اهمّیّت ردیف در زبان فارسی شد، به گونه‌ای که در بسیاری از بیت‌ها برای استحکام بیشتر و سادگی کلامش از فعل استفاده کرد:

«روا داری کـــه بـــی روی تـــو **باشـــم** ز غم باریـک چـون مـوی تـــو **باشـــم**»

(همان: ۹۳۲)

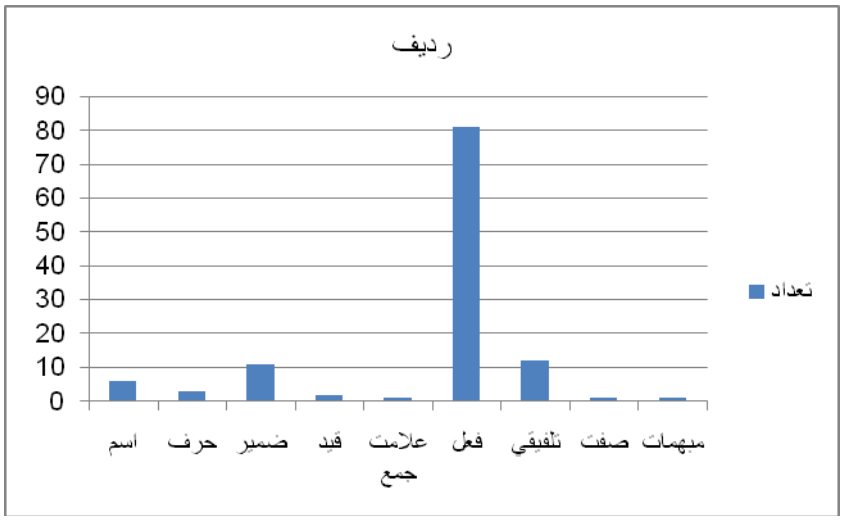
به غیر از تکرار فعل، تکرار هم‌خوان لین "ر" اهمّیّت ندادن و بی‌توجّهی معشوق نسبت به عاشق را القا کرده است.

هم‌چنین طولانی‌ترین ردیف‌ها در شعر سنایی یافت می‌شود که واج‌آرایی در آن‌ها قابل توجّه است:

«تو را دل دادم ای دل‌بر **شبت خوش باد من رفتم**

تو دانی با دل غم‌خور **شبت خوش باد من رفتم**»

(همان: ۹۲۵)



نمودار (۱-۳)

بر اساس نمودار (۱-۳) بیش از هشتاد غزل دارای ردیف فعلی است، این امر باعث طبیعی شدن کلام سنایی شده و به آهنگ طبیعی کلام نزدیک‌تر است و فهم شعر را بهتر می‌کند. «سنایی در میان همهٔ شاعران سبک خراسانی بجز ادیب صابر ترمذی بالاترین درصد ردیف را در غزل دارد و بیشترین نوع‌آوری و تفنّن را در همین قالب شعری به کار برده است» *(رادمنش، ۱۳۸۸: ۱۰۶)*. سنایی در بسیاری از مواقع از افعال مثبت در ردیف شعر استفاده می‌کند، گاهی او بیت را پر از فعل می‌کند و تکاپو و جنبش آن را به نهایت می‌رساند:

«آن جام لبالب **کن** و **بردار** و مرا **ده** اندک **خور** ای ساقی و بسیار مرا **ده**
هرکس که نیاید[۳] به خرابات و **کند** کبر او را بر خود بار **مده** بار مرا **ده**»
(سنایی، ۱۳۶۲: ۵۸۶)

ت) واج‌آرایی

مراد از واج‌آرایی «کاربرد آگاهانه – و گاه ناآگاهانهٔ – 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 باشند، ولی در واج‌آرایی فقط تکرار یک حرف (چه در آغاز و چه در میان کلمه) مهم است. سابقهٔ این صفت یا ظرافت لفظی بس کهن است. هفت‌سین معروف نیز نباید با این

تناسب لفظی بی‌ارتباط باشد» *(خرّمشاهی، ۱۳۸۵: ۷۶۰)*. «آن‌چه که امروز "هماهنگی القاگر" می‌نامند، جلوه‌ای است که شاعر با انتخاب واژه‌هایی به دست می‌آورد که واج‌های تشکیل‌دهندهٔ آن‌ها با تصاویر ذهنی یا اندیشه‌های وی در تناسب قرار دارند» *(قویمی، ۱۳۸۳: ۹)*.

گرامون واج را به واکه و هم‌خوان تقسیم می‌کند، تکرار هر کدام از این دو علاوه بر زیبایی ظاهری شعر، در تصویرسازی و القاگری آن نقش دارد:

«در حـقّ اتّحـاد حقّـیقت بحـقّ حـق چون تو نه ای حقّیقت اسلام کافری ست»

(سنایی، ۱۳۶۲: ۹۰)

تکرار هم‌خوان "ح" که ماهیّت تلفظ آن سایشی است و "ق" که انسدادی است علاوه بر ایجاد واژهٔ "حق" که محور اصلی بیت و اندیشه و اعتقاد سنایی است و برای تأکید به کار رفته، نوعی ناله و رنج و هق‌هق را القا می‌کند، ناله از انسانی که نمی‌داند حقّیقت اسلام در کافر بودن است (از نظر صوفیه کفر و اسلام دو روی یک سکّه هستند و مشیّت الهی است که تعیین می‌کند چه کسی کافر و چه کسی مسلمان باشد).

در نمونه‌ای دیگر آمده است:

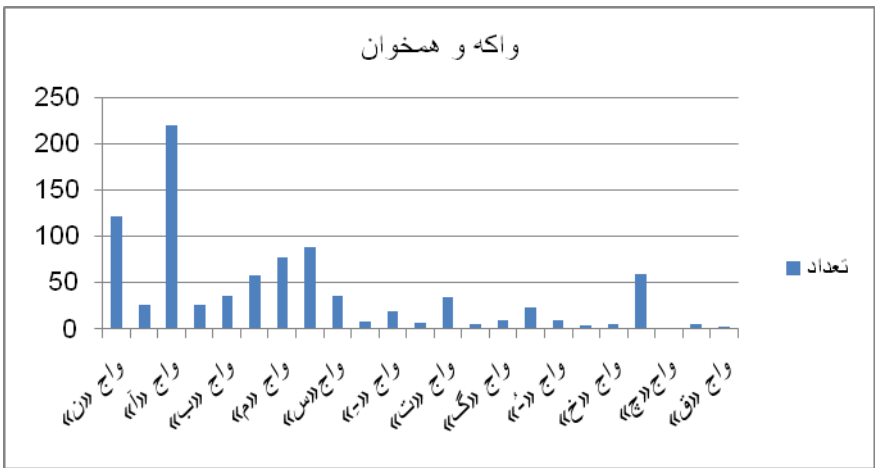
«گفتم: گر این حدیث درست است پس چراست

کـانـدر وجـود مـعنـی و بـا خلـق داوری اسـت؟»

(همان: ۹۰)

تکرار هم‌خوان سایشی "س/ ث" در مصراع اول القاگر حسرت و درماندگی از نیافتن پاسخ سؤالی است که مدّنظر پرسش‌گر است و تکرار این واج به‌گونه‌ای است که مخاطب را در آزردگی آن با خود هم‌راه می‌سازد.

نمودار زیر میزان کاربرد واکه‌ها و هم‌خوان‌ها را در غزل‌های بررسی شدهٔ ما از سنایی مشخص می‌کند.



نمودار (۱-۴)

بر اساس نمودار (۱-۴) واکهٔ پسین"آ" (A) که واجی نرم و افتاده است، بالاترین بسامد را به خود اختصاص می‌دهد. واکهٔ "آ" جزء واکه‌های بم و درخشان است. به نظر گرامون، «این واج‌ها برای بیان صداهای بلند، هیاهو و همهمه به کار می‌روند، مثلاً؛ صدای شکستن، تکه‌تکه شدن اشیا، فرو ریختن، صوت پر اوج موسیقی، غریو جمعیّت یا صدای خنده و قهقهه و نیز صداهای رعدآسا» *(قویمی، ۱۳۸۳: ۳۱)* هم‌چنین «با توصیف اندیشه‌ها و احساساتی در تناسب‌اند که در زمان تجلّی آن‌ها، صدا اوج می‌گیرد» *(همان: ۳۳)* مثل خشم و خشونت، آشفتگی و خروش. هم‌چنین «در توصیف مناظر پرشکوه و شگفت‌انگیز یا عظمت و شوکت شخصیّت‌های توان‌مند و بلندمرتبه به کار می‌روند» *(همان: ۳۶)*.

«بـــــر کـــــن ردای کبریـــــا، بـــر طـــاق نـــه کبـــر و ریـــا
خـــواهی وفـــا، خـــواهی جفـــا، چـــون دوســـت باشـــد محتشـــم»

(سنایی، ۱۳۶۲: ۹۳۶)

در این بیت شاعر با زیرکی آشفتگی و خروش را به وسیلهٔ وزن و بحر و تکرار واکهٔ "آ" نشان می‌دهد. کاربرد واکهٔ بم"آ" به همراه همخوان روان "ر" بر آشفتگی آن افزوده و خروشی چون فریاد برای رهایی از غرور و ریا را نشان می‌دهد و هم‌چنین شنیدن همخوان انسدادی "ک" باعث کوبنده شدن سخن شده است.

و:

«بامدادان شاه خود را دیده‌ام بر مرکبش
مشک پاشان از دو زلف و بوسه باران از لبش»
(همان: ۳۲۶)

تشخّص واکهٔ بم "آ" عظمت و شوکت پادشاهی را نشان می‌دهد که مشک از زلف و بوسه از لبش می‌بارد و در هم‌خوان خیشومی "م" و انسدادی "ب" که لب‌ها به هم نزدیک‌تر هستند، تمنّای بوسیدن آن پادشاه دیده می‌شود و عزیز بودن آن شاه پرجلال نمایان می‌شود.

گاهی شاعر از آن‌چه دل و جانش را آزار می‌دهد مانند: بدبختی، فقر و هجران ناله می‌کند؛ «این ناله در گوش حساس او چنان طنین می‌افکند که گویی خروشی است که شدّت آن را باید واکه‌های درخشان بیان کنند» *(قویمی، ۱۳۸۳: ۳۳)*. به عنوان مثال:

«آفت آینه آه است، شما از سر عجز پیش آن روی چو آیینه، چرا آه کنید؟»
(سنایی، ۱۳۶۲: ۱۸۰)

در این بیت واکهٔ بم "آ" احساسی از جنسی دیگر را القا می‌کند. با کاربرد واژه‌های "آه و عجز" و بسامد بالای مصوّت "آ" صدای آه کشیدن عاشق در بیت شنیده می‌شود؛ آهی که به روی چو آیینهٔ یار آسیب خواهد رساند. درماندگی عاشق در این‌جا به‌حدّی است که حتّی باید آه کشیدن خود را کنار بگذارد تا به روی آیینهٔ یار خرابی و تباهی نرساند. از دیدگاه گرامون این واکه القاهای متفاوتی دارد امّا چنین القایی دیده نمی‌شود در حالی‌که در بیت‌های سنایی این مضمون یعنی؛ آه کشیدن و حسرت از تکرار واج "آ" دیده شده است.

بر اساس نمودار (۱-۴) هم‌خوان باواک و خیشومی "ن" (n) که هم‌خوانی انسدادی-لثوی است، بیشترین کاربرد را دارد و نسبت به هم‌خوان‌های انسدادی بی‌واک، نرم‌تر بوده و القاگر صدایی بریده‌بریده است و زمانی‌که با هم‌خوان‌های انسدادی بی‌واک مانند "پ، ت، چ، ک، ف، س، ش، خ، ء، ه" به کار برده می‌شود، می‌تواند "یادآور اصواتی طبیعی، واقعی، خشک و انفجاری" *(قویمی، ۱۳۸۳: ۴۵)* باشد. در کتاب "آوا و القا" مثال‌هایی آمده است که چنین هم‌خوان‌هایی، القاگر پرش‌های کوچک شمع که حرکتی سریع دارد و نیز هیجانات تند و تکاننده، خشمی مفرط که انسان را به نفس‌نفس می‌اندازد و نیز تردید و آشفتگی درونی، هستند؛ هم‌چنین در بیان طنزی نیش‌دار و خشن به کار برده می‌شوند. این هم‌خوان ناخشنودی و نبود رضایت و گاهی تمسخر را القا می‌کند و بیان‌گر ناتوانی و درماندگی است:

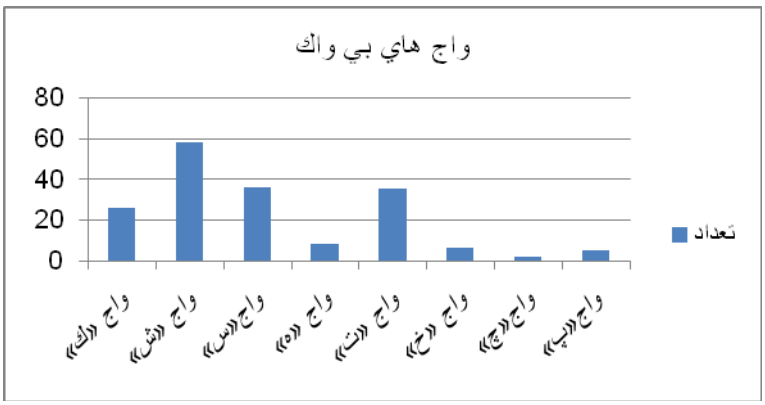
«هر چند دانم این، به یقین، کز همه جهان کس را ز حال من نبود کار[۴] زارتر»
(سنایی، ۱۳۶۲: ۸۸۸)

شاعر به بیان حال زار و عجزی می‌پردازد که در جهان همانند آن وجود ندارد و این زاری در تکرار هم‌خوان خیشومی "ن" به خدمت گرفته شده است و صدای نق‌نق را به گوش می‌رساند. در نمونه‌ای دیگر آمده است:

«بی تو ای آرام جانم زندگانی چون کنم؟ چون توپیش من نباشی‌شادمانی‌چون کنم؟»
(همان: ۹۴۱)

سنایی در کنار معنای بیت به کمک هم‌خوان خیشومی "ن" منظور خود را که وجود پریشانی، افسردگی و نبود شادمانی است، نشان می‌دهد. او غم درونی آزاردهنده را به همراه هم‌خوان "ن" به تصویر می‌کشد و برای افزایش نارضایتی، هم‌خوان خیشومی "م" را با آن همراه می‌سازد.

اکنون در این‌جا واج‌ها به دو دستهٔ باواک و بی‌واک تقسیم می‌شوند و نمودارهای (۱-۵) و (۱-۶) میزان کاربرد این واج‌ها را در اشعار بررسی شدهٔ ما از سنایی نشان می‌دهد. (گرامون چنین دسته‌بندی ندارد)



نمودار (۱-۵)

واج بی‌واک "ش" که هم‌خوانی سایشی است، بیشترین بسامد را به خود اختصاص داده است که بیان‌گر حرکتی سریع و بی‌صداست و برای بیان گِله و شکایت به کار می‌رود و زمانی که با هم‌خوان‌های صفیری هم‌راه شود، نگرانی و اضطراب و هم‌چنین درد و رنج و صدای زاری را القا می‌کند:

«اگرت عشق هست شاکر باش که به عشق اندرون شکایت نیست»
(همان: ۸۲۶)

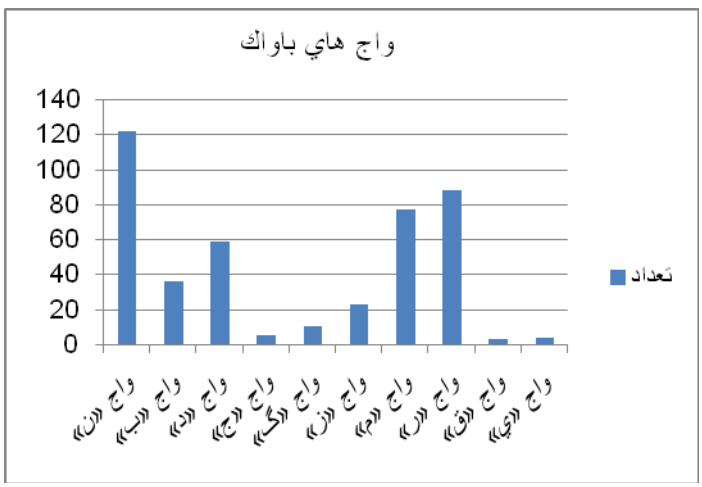
با این‌که سنایی در بیت، به عاشق نصیحت می‌کند که اگر عاشق است شاکر عاشقی‌اش باشد و شکایت نکند، با ظرافتی تمام شکوه و شکایت عاشق از معشوق خود را در تکرار هم‌خوان سایشی "ش" گنجانده است و فضایی پر از گله که دلیل آن غم عشق و عاشقی است، به تصویر کشیده است. البته بسته به محتوای متن، به نظر می‌رسد تکرار چنین واجی تنها شکایت و نارضایتی را القا نمی‌کند:

«گوش‌ها گشته شکرچین که همی‌ریخت ز نطـق

حـرف‌های شکـرین از دو شکـرپارهٔ دوسـت»

(همان: ۸۷)

این بیت به‌نوعی وصف معشوقی است که با لب‌های چون شکرش حرف‌های شیرین می‌زند و گوش‌ها از شنیدن آن لذّت می‌برند. در این‌جا تکرار هم‌خوان سایشی "ش" گله و شکایتی را تداعی نمی‌کند و مضمون و مفهومی جدا از آن‌چه گفته شده را در بر دارد. البته توضیح این نکته ضروری است که علاوه بر آن، دو هم‌خوان انسدادی "ک" و روان "ر" نیز تکرار شده و به‌نحوی واژهٔ "شکر" را به وجود آورده که نمودی از جذابیّت و شیرینی معشوق و کلام اوست.



نمودار (۱-۶)

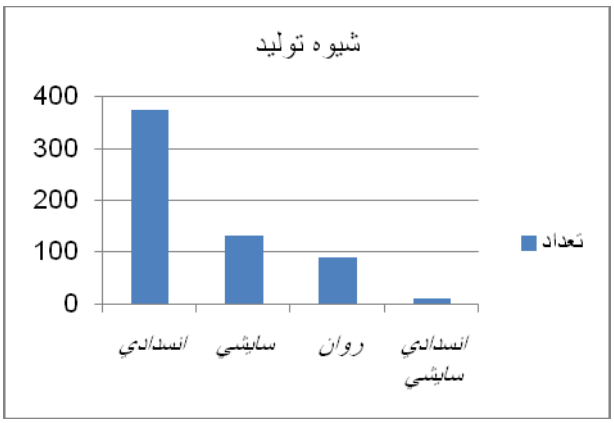
در واج‌های باواک، هم‌خوان خیشومی "ن" پربسامدترین واجی است که شاعر آن را در اشعار خود به کار برده است. کاربرد این واج از اهمّیّت ویژه‌ای برخوردار است که

مفهوم عجز و ناتوانی، نبود رضایت و یا ناخشنودی آمیخته با تمسخر و ریشخند را می‌رساند. مخصوصاً زمانی‌که با هم‌خوان خیشومی "م" و واکهٔ بم "آ" هم‌راه شود.

ث) شیوهٔ تولید و مخرج واج‌ها

شیوهٔ تولید واج‌ها را به صورت کلّی می‌توان به انسدادی، سایشی، انسدادی-سایشی و روان دسته‌بندی کرد. هم‌خوان‌های انسدادی شامل بی‌آواها؛ "ع"، "ک"، "ت"، "پ" و آوایی‌ها؛ "ب"، "د"، "گ"، "ق" هستند که نوع آوایی‌ها صدایی نرم‌تر از بی‌آواها دارند. هم‌خوان‌های انسدادی «به هنگام تلفظ مستلزم خروج ناگهانی هوا با فشار به خارج‌اند. وجود پیاپی این هم‌خوان‌ها، سبک را منقطع جلوه می‌دهد و بنابراین در بیان اصوات خشک و مکرر به کار می‌روند» *(قویمی، ۱۳۸۳: ۴۳)*.

در نمودار (۱-۷) شیوه‌های تولید واج و میزان کاربرد آن‌ها نشان داده شده است.



نمودار (۱-۷)

بیشترین واج‌های استفاده‌شده واج‌های انسدادی است. به هنگام فراگویی چنین واج‌هایی، راه جریان هوای شش‌ها در مخرجی از چاکنای تا لب‌ها برای لحظه‌ای به‌طور کامل بسته می‌ماند. در هم‌خوان‌های سایشی، راه عبور هوا به طور کامل بسته نمی‌شود بلکه تنها جلوی جریان آزاد آن گرفته می‌شود:

«لبیک زدیم از سر دعوی چو سنایی بر عقل زدیم، از جهت عجز، رقم‌ها»

(سنایی، ۱۳۶۲: ۸۰۱)

منظور سنایی این است که در راه عشق الهی، عقل از درک و آمدن در این راه، عاجز است. در این‌جا سنایی به‌مانند بسیاری از بیت‌ها به کم اهمّیّت بودن عقل و ردّ آن اشاره

می‌کند. فعل "زدیم" دو بار در بیت به کار رفته و در مصراع دوم، هم‌خوان سایشی "ز" به هم‌راه واکهٔ بم "–" تحقیر و عجز عقل را القا کرده است.

هم‌خوان‌های روان "ر" و "ل" واج‌هایی تکریری هستند که می‌توانند صدای باران، گذر جویبار، بارش برف و وزش بادی آرام را القا کند. در کل، این واج‌ها روان شدن و لغزیدن را به ذهن تداعی می‌کنند. برای مثال:

«برهنه پا و سر زانم که دایم در خراباتم

همی باشد گرو، هم کفش و هم دستار من هر شب»

(همان: ۸۰۳)

عشق عاشق در این بیت مشهود است که بدون کفش و دستار مدام در خرابات است زیرا، آن‌ها را برای ماندن در خرابات به گرو گذاشته است. سنایی برای بیان بی‌رمق بودن و در قید و بند نبودن عاشق، هم‌خوان روان "ر" را به کار می‌برد. او با کاربرد این هم‌خوان گذشتن عاشقی را به تصویر می‌کشد که هر لحظه بیم لغزیدن او و افتادنش بر زمین وجود دارد، چون مست و خراب عشق است و به نهایت عجز و ناتوانی رسیده است.

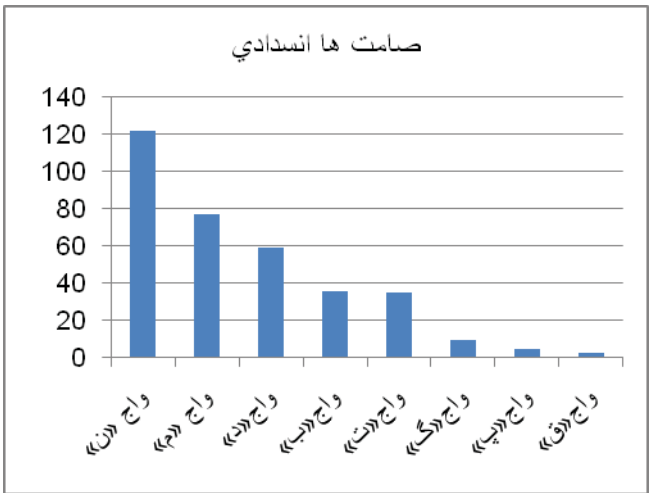
هم‌خوان‌های انسدادی – سایشی که از نامشان پیداست، آن دسته از واج‌هایی هستند که هنگام ادای آن‌ها انسداد و سایش وجود دارد:

«چندمان، چون چشم خود خواهید مست؟ ای به بیهوشی همه هوش شما»

(همان: ۸۰۰)

غیر از تکرار هم‌خوان "ش" که گله و شکایت و بی‌توجّهی دوست را القا می‌کند، تکرار هم‌خوان انسدادی – سایشی "چ" در مصراع اوّل، بی‌حوصلگی برآمده از مستی و خماری دوست‌دار محبوب و ممدوح را تداعی می‌کند؛ گویی چنان مست است که حوصلهٔ چون و چرا ندارد و با تکرار و توالی هم‌خوان "چ"، نچ‌نچ کردن خود را القا می‌کند. ضمن این‌که رندانه، تمسخری را نیز با تکریر هم‌خوان "ه" نثار هوش مخاطب می‌کند و تلویحاً می‌گوید: هه!... هوش شما به بی‌هوشی فرو رفته و قدرت تصمیم‌گیری خود را از دست داده است و از این‌روست که دارید ما را در خماری خود نگه می‌دارید!

اکنون در نمودار زیر میزان کاربرد صامت‌های انسدادی نشان داده شده است.



نمودار (۱-۸)

بیشترین صامت انسدادی به کار رفته در اشعار سنایی هم‌خوان خیشومی "ن" است. به عنوان مثال:

«از من و من سیر شدم بر در تو زانکه همی من چو بیایم تو نه‌ای من چو نمانم تو منی»

(همان: ۶۹۷)

در هم‌خوان‌های خیشومی "م" و "ن" واج‌آرایی دیده می‌شود که ضمیر "من" را ایجاد می‌کند. تکرار این ضمیر در بیت بسامد بالایی دارد و رهایی از "من‌بودگی" را محور قرار داده است. تشخّص هم‌خوان "م" سیر شدن از خویشتن خویش و نارضایتی از توجّه به خویشتن را بیان می‌کند.

«اگر مشتاق دل‌داری[۵] و دایم امید دیدن دل‌دار داری؛»

(همان: ۶۲۹)

تکرار هم‌خوان انسدادی "د" هیجان تند و تیزی را که شوق و اشتیاق دیدن یار است و به سر آمدن انتظار را القا می‌کند.

«مغ با مغان، به طوع[۶] ز من راست‌گوتر سگ با سگان، به طبع ز من سازگارتر»

(همان: ۸۸۸)

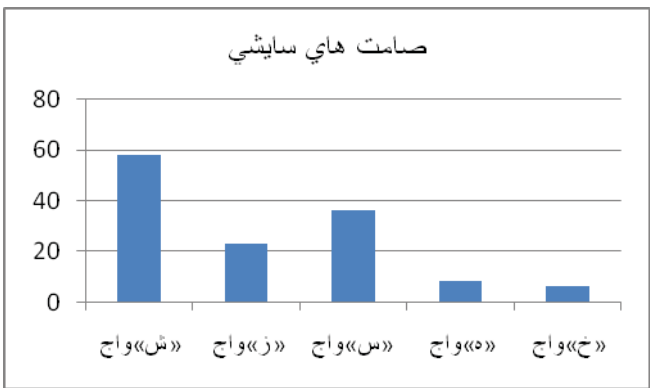
در این‌جا سنایی با تکرار هم‌خوان انسدادی "گ" واج را با مضمون همراه می‌کند. وی در این‌جا خود را کمتر از انسان کافر و حتّی کمتر از سگان می‌داند و این امر فروتنی وی را در برابر معشوق نشان می‌دهد. کاربرد این هم‌خوان، بیت را خشک و کوبنده کرده و

تداعی‌گر خشمی است که انسان را به نفس‌نفس می‌اندازد و هم‌خوان سایشی "س" رخوت حاصله از حقیر دانستن را تداعی می‌کند.

هم‌خوان انسدادی "ق" در بیت زیر تشخّص پیدا کرده و مانند دیگر صداهای انسدادی، خشک و انفجاری است و جدیّت کلام شاعر در بیان مطلب خود در پیمودن راه حقیقت به‌وضوح مشخّص است.

«در راه حقیقت نشوی قبلهٔ احرار تا قدوهٔ اصحاب لباسات نگردی»

(همان: ۶۲۷)



نمودار (۱-۹)

در نمودار (۱-۹) میزان کاربرد صامت‌های سایشی دیده می‌شود. برای درک بهتر این هم‌خوان‌ها نمونه‌هایی آورده می‌شود.

«بر آتش تیزم بنشانی، بنشینم بر دیدهٔ خویشت بنشانم، ننشینی»

(همان: ۱۰۴۵)

واج‌آرایی در هم‌خوان‌های سایشی "ش"، انسدادی "ب" و خیشومی "ن" وجود دارد که یکی از دلایل آن تکرار فعل "نشین" در بیت است که باعث توازن واژگانی شده است. این واج‌ها شکایت و گلهٔ عاشق از معشوق را نشان می‌دهد؛ عاشقی که هر آن‌چه معشوق گوید می‌پذیرد و در مقابل معشوقی قرار می‌گیرد که برای عاشق اهمّیّتی قائل نمی‌شود.

«کی بود ای جان و جهان، با لب و با غمزهٔ تو

عقل سنایی و سنا عیش سنایی و سنی[۷]»

(همان: ۶۹۹)

سنایی برای بیان درماندگی و خستگی عاشق از عشق جان‌سوز به تکرار هم‌خوان سایشی "س" در مصراع دوم می‌پردازد تا رنج و حسرتی که وجودش را می‌خورد، به

تصویر درآورد. دیگر این‌که جواب سؤال مصراع نخست را با "س"های متوالی که همان سیس! یا هیس به نشانهٔ سکوت است می‌دهد و این مفهوم را القا می‌کند که از لب معشوق این سین‌ها بیرون می‌آید و می‌گوید: هیچ مگو! پرسش مکن! «خواهی وفا، خواهی جفا چون دوست باشد محتشم!»

«گاه می خوردم، گه از بحر[۸] دعا روی در محراب بودم، دی و دوش»

(همان: ۹۱۰)

سنایی برای نشان دادن بی‌تابی عاشق جدای از کاربرد هم‌خوان انسدادی "د"، صامت سایشی"ه" را به خدمت گرفته و ژرفای درد و غم و کلافگی انسان بی‌تاب را القا کرده است.

بحث دیگر قابل طرح در این مقاله مخرج صامت‌هاست؛ این مخرج‌ها به دولبی، لب و دندانی، دندانی- لثوی، لثوی- کامی، کامی، نرم‌کامی، ملازی و چاکنایی تقسیم می‌شوند. در صامت‌های دولبی، لب‌ها به هم فشرده می‌شود، صامت‌های لب و دندانی نیز جزو صامت‌های لبی محسوب می‌شوند. به عنوان نمونه:

«زیر دام عشوه تا چند ای سنایی دم زنی گاه آن آمد یکی کاین دام و دم بر هم زنی»

(همان: ۶۹۴)

در این‌جا نارضایتی از زیر دام عشوه بودن به همراه هم‌خوان خیشومی "م" القا شده است؛ گویی شاعر با توالی و تکرار "م" به آوای کشدار "اومممم" که نشان ناپسند بودن مطلب است، می‌رسد.

صامت‌های دندانی- لثوی از برخورد نوک زبان به پشت دندان‌های پیشین و لثه تولید می‌شوند.

«با تو اندر پوست باشد بی گمان ابلیس تو تا تو اندر عشق، دم در خانهٔ آدم زنی»

(همان: ۶۹۴)

کاربرد این صامت‌ها باعث جلوگیری از روان شدن کلام شده است و آن را بریده‌بریده و کوبنده بیان می‌دارد.

صامت‌های لثوی از نزدیک شدن و یا برخورد نوک زبان به لثه تولید می‌شوند:

«پردهٔ خوبی بساز امشب و بیرون خرام زَهرهٔ زُهره بسوز زان رخِ چون مشتری»

(همان: ۶۴۷)

هم‌خوان روان "ر" با خرامیدن و هم‌خوان سایشی "ز" با ترس و زَهره سوختن تناسب دارد.

صامت‌های لثوی- کامی از برخورد نوک زبان به ناحیهٔ میان لثه و کام ایجاد می‌شوند:

«گفتی که نخواهیم تو را گـر بـت چینـی ظنّم نه چنان بود که بـا مـا تـو چنینـی»
(همان: ۱۰۴۵)

این بیت بسامد واجی کمی دارد امّا تشخّص هم‌خوان سایشی"چ" در آن وجود دارد.

در صامت‌های نرم‌کامی عقب زبان به طرف نرم‌کام برافراشته می‌شود:

«ملکا ذکر تو گویم که تو پاکی و خـدایی نروم جز به همان ره که تـوام راهنمـایی»
(همان: ۶۰۲)

کاربرد هم‌خوان انسدادی "ک" روان شدن کلام را از بین برده امّا با این حال بزرگی و کبریایی را القا کرده است.

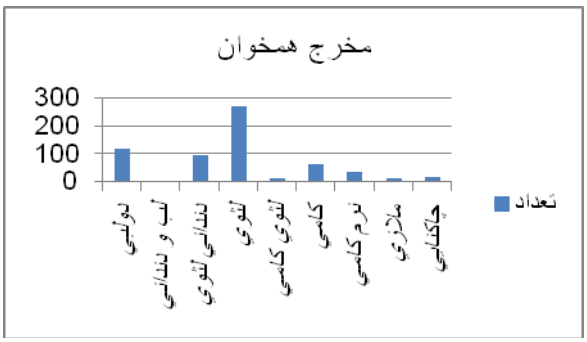
در صامت‌های ملازی عقب زبان، برافراشته شده و به زبان کوچک یا ملازی می‌چسبد:

«عشق ما تحقیق بود و شرب ما تسلیم بـود حال ما تصدیق بود و مال ما تاراج بـود»
(همان: ۱۶۳)

و در آخر صامت‌های چاکنایی هستند مانند: "ع" و"هـ":

«به بالا و کمرگاه و به زلفین و به مژگـان زهی تیر و زهی تار زهی قیر و زهی قار»
(همان: ۸۸۳)

جدای از تکرار واژهٔ "زهی" و تکرار واج‌های آن، هم‌خوان "هـ" نمایان است؛ گویا فرد از ته دل و با تمام نفسی که دارد، این بیت را می‌سراید.

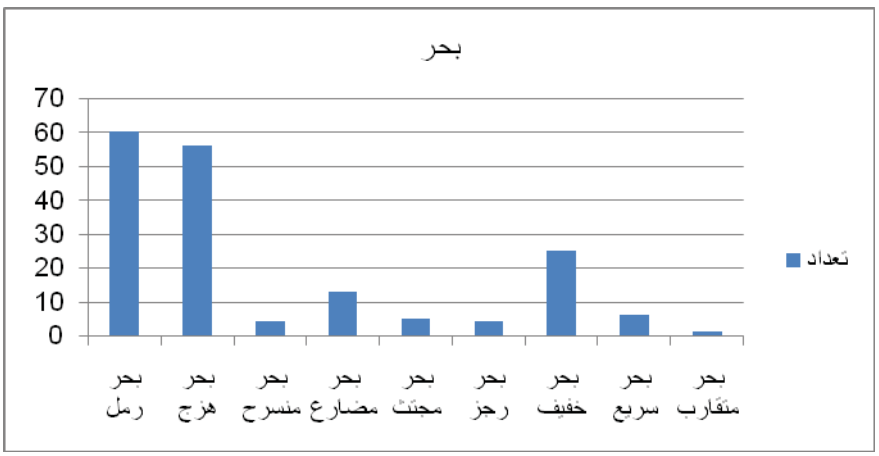


نمودار (۱-۱۰)

همان‌طورکه در نمودار بالا مشخّص است، صامت‌های لثوی بیشترین مخرج هم‌خوان‌ها را به خود اختصاص داده‌اند. بر اساس این نمودار اگر مخرج هم‌خوان‌های لب و دندانی را جزو دولبی بدانیم کمترین مخرج‌های استفاده شده لثوی - کامی و ملازی است.

ج) وزن و بحر

«در باب افسون وزن و تأثیر بسزای آن در شعر، سخن‌های بسیار گفته‌اند امّا برآیند همهٔ آن سخنان، این است که پس از عاطفه – رکن معنوی شعر– مهم‌ترین عاملِ درونی و مؤثرترین نیروها از آنِ وزن است» *(شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۵: ۴۷)*. از لوازم شعر فارسی ضرب و آهنگ است و بدونِ ضرب و آهنگ که مندرج در وزن و در ساختار شعر است، شعر فارسی واقعیّت خود را از دست می‌دهد. وجود وزن ریتم خاصّی به شعر داده و مقصود شاعر را با هماهنگی منظّم و مرتّبی بیان می‌کند. در غزل‌های بررسی‌شده وزن "فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلن" که در بحر "رمل مثمن محذوف" است، بسامد بالایی دارد؛ وزنی آرام و جویباری، که یکی از پرکاربردترین اوزان است. به گفتهٔ شمیسا «سنایی بیست‌وشش درصد از غزل‌هایش را بر این وزن سروده است» *(شمیسا، ۱۳۶۹: ۲۲۳)*. دومین و پرکاربردترین وزن "مفعول، مفاعلن، فعولن" که در بحر "مسدس اخرب مقبوض" است، وزنی متعادل که نسبت به وزن قبلی تندتر است، اجزایی کمتر دارد و تکراری نیست.



نمودار (۱-۱۱)

بر اساس نمودار بالا حدود شصت غزل در بحر رمل و با اختلاف کمی در بحر هزج سروده شده‌اند. همان‌طور که مشاهده می‌شود، شاعر از بحر تند و روان متقارب کمترین استفاده را کرده است. سنایی در بیشتر موارد، وزن‌های آرام را برای اشعار خود به کار گرفته است و کمتر رخ می‌دهد که وزنی طربناک را برای شعرش برگزیند:

«بتم را عیش و قلّاشی‌ست بـی من کار هـر روزی

خروش و ناله و زاری است بی او کار من هر شب»

(سنایی، ۱۳۶۲: ۸۰۲)

ناله و زاری و بی‌توجّهی معشوق به عاشق مضمون بیت است. سنایی برای سنگین نشان دادن چنین غم بزرگی بیت را در وزن "مفاعیلن، مفاعیلن، مفاعیلن، مفاعیلن" و در بحر "هزج مثمن سالم" می‌سراید. وزنی آرام و سنگین که رنج حاصل از عشق را به همراه دارد. سنایی در بسیاری از اشعارش برای بیان احساس و القای آن، تنها واج و واژه را به خدمت نمی‌گیرد بلکه وزن متناسب را با آن همراه می‌سازد.

نتیجه

با آن‌که آواشناسی گرامون بر اساس شعر فرانسوی است امّا چون زبان فارسی، از زبان‌های هند و اروپایی است می‌توان از تحلیل او در شعر فارسی بهره برد. البته در برخی مواقع تضادهایی وجود دارد، برای مثال؛ گاهی واج "ش" در برخی ابیات سنایی برخلاف آواشناسی گرامون مفهوم شادی و شعف و واج "آ"، آه کشیدن و حسرت را می‌رساند.

سنایی شاعر عارفانه‌ها و عاشقانه‌هایی است که به زیباسازی کلام، توازن، آوا و القای آن توجّه می‌کند. او از انواع سجع، جناس و تکرار (واژه/واج) استفاده کرده است و کاربرد بسامد بالای این صنایع در اشعارش دیده می‌شود تا در جهت استحکام موسیقی کلام و تأکید سخن، به تکرار آوا بپردازد. امّا تکرار واژگان برای سنایی بیشتر برای تأکید اندیشه و مفهوم مدّنظرش است. وی وزن را به خدمت می‌گیرد تا آن را در بیان شادی و غم و هر احساس دیگری با مضمون غزل همراه کند. سنایی بسیاری از اشعار خود را، در بحر آرام و جویباری "رمل مثمن محذوف" و بحر متعادل "مسدس اخرب مقبوض" سروده است. نخست مضمون بیت و وزن و سپس تکرار واج و واژه برای سنایی حائز اهمّیّت است، با آن‌که القاهای واجی در بیت‌های او دیده می‌شود امّا انگاره‌های رنگ و رایحه و صدای محیط اطراف مثل صدای حیوانات که گرامون به آن‌ها توجّه نشان می‌دهد در اشعارش دیده نمی‌شود و کاربرد نام‌آواها در بیت‌ها ضعیف است.

سنایی بر اهمّیّت قافیه و کاربرد فعل در ردیف کاملاً آگاه است و برای انسجام شعر از آن استفاده می‌کند. او سعی کرده تا از واژگانی متناسب با مفهوم بیت بهره بگیرد. در بررسی انجام شده در هم‌خوان‌ها و واکه‌ها، واکهٔ بم (پسین) "آ" که نرم و افتاده است و هم‌خوان خیشومی "ن" که انسدادی – لثوی است و مضامین نارضایتی و ناخشنودی و درماندگی را

بیان می‌کند، کاربرد بالایی دارد. در واج‌های بی‌واک، واج سایشی "ش" و در واج‌های باواک، واج خیشومی "ن" بیشترین بسامد را دارد که هر دو در القای شکایت و نارضایتی نقش مؤثری دارند. بسامد بالای این آواها القاگر درد، رنج، نبود رضایت، حسرت، شکایت و شکوه است که در بسیاری از مواقع چنین احساسات، عواطف و حسیّاتی در شعر سنایی دیده می‌شود. هم‌چنین در شیوه‌های تولید واج، واج‌های انسدادی بیشتر به کار رفته، که احساسات و هیجانات را بیان می‌کند و در مخرج واج‌ها بیشترین مخرج از آنِ صامت‌های لثوی است که واج خیشومی "ن" شامل آن می‌شود. سنایی در بیان احساسات و اندیشه‌های خود در قالب آواها و القای آن‌ها موفق است و حس نارضایتی یا شادمانی را به کمک آوا به‌خوبی القا می‌کند و بر تأثیر کلامش می‌افزاید.

پی‌نوشت‌ها

۱. پشتش *(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۸۵)*.

۲. «نام ما دیگر کنید و شام ما دیگر پزید جام ما دیگر دهید و دام ما دیگر نهید» *(همان: ۶۳)*

۳. «هر خواجه که نیاید به خرابات و کند کبر» *(همان :۱۲۵)*

۴. حال *(همان: ۶۵)*.

۵. دیداری *(همان: ۱۳۳)*.

۶. طبع *(همان: ۶۵)*.

۷. «کی بود ای جان جهانم با لب و با غمزه تو عشق سنایی و فنا عقل سنایی و سنی» *(همان: ۱۳۹)*

۸. بهر *(همان: ۷۵)*

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. احمدی، بابک. (۱۳۷۰). **ساختار و تأویل متن**. تهران: مرکز.

۲. اسکولز، رابرت. (۱۳۷۹). **درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات**. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: آگه.

۳. ایگلتون، تری. (۱۳۶۸). **پیش درآمدی بر نظریهٔ ادبی**. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: مرکز.

۴. ایوتادیه، ژان. (۱۳۷۸). **نقد ادبی در قرن بیستم**. ترجمهٔ مهشید نونهالی. تهران: نیلوفر.

۵. باقری، مهری. (۱۳۷۵). **مقدمات زبان‌شناسی**. تهران: قطره.

۶. حافظ شیرازی، شمس‌الدین محمد. (۱۳۷۶). **دیوان حافظ**. مصحّح: محمد قزوینی و قاسم غنی. چ ۱۵. تهران: اقبال.

۷. خرمشاهی، بهاءالدّین. (۱۳۸۵). **حافظ‌نامه**. چ ۱۶. تهران: علمی و فرهنگی.

۸. دوشه، ژان لویی. (۱۳۷۸). **واج‌شناسی**. ترجمهٔ گیتی دیهیم. تهران: سروش.

۹.سلدن، رامان. (۱۳۷۲). **راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر**. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: طرح نو.

۱۰. سنایی غزنوی، ابوالمجد مجدود بن آدم. (۱۳۶۲). **دیوان سنایی**. به‌اهتمام مدرس رضوی. تهران: کتاب‌خانه سنایی.

۱۱. شایگان‌فر، حمیدرضا. (۱۳۸۴). **نقد ادبی**. تهران: دستان.

۱۲. شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۷). **در اقلیم روشنایی**. چ ۴. تهران: آگه.

۱۳. _____ . (۱۳۷۵). **صور خیال در شعر فارسی**. چ ۶. تهران: آگاه.

۱۴. _____ . (۱۳۹۱). **رستاخیز کلمات (درس‌گفتارهایی دربارهٔ نظریهٔ ادبی صورت‌گرایان روس)**. تهران: سخن.

۱۵. غلامعلی‌زاده، خسرو. (۱۳۷۴). **ساخت زبان فارسی**. تهران: احیا کتاب.

۱۶. قویمی، مهوش. (۱۳۸۳). **آوا و القا (رهیافتی به شعر اخوان‌ثالث)**. تهران: هرمس.

۱۷. ماهیار، عباس. (۱۳۸۲). **عروض فارسی**. چ ۶. تهران: قطره.

۱۸. مشکوه‌الدینی، مهدی. (۱۳۷۷). **ساخت آوایی زبان**. چ ۴. مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.

۱۹. مهاجر، مهران. نبوی، محمد. (۱۳۷۶). **به سوی زبان‌شناسی شعر (رهیافتی نقش‌گرا)**. تهران: مرکز.

۲۰. مهیار، محمّد. (۱۳۷۶). **فرهنگ دستوری**. تهران: میترا.

ب) مقاله‌ها

۲۱. حسن‌لی، کاووس. (۱۳۸۷). "**بازخوانی فرمالیستی غزلی از بیدل**". در فصل‌نامهٔ نقد ادبی، ش ۲. صص۳۸-۲۹.

۲۲. رادمنش، عطامحمد. (۱۳۸۸). "**ردیف و تنوّع و تفنّن آن در غزل سنایی**". در فصل‌نامهٔ کاوش‌نامه، س ۱۰. ش۱۸. صص۱۱۹-۹۷.