مجلهٔ علمی مطالعات زبانی و بلاغی
سال ۱۳ـ شمارهٔ ۲۸ ـ تابستان ۱۴۰۱
صفحات ۲۸۷ ـ ۳۱۶ (علمی ـ پژوهشی)

وجوه پنهان معنا در لایهٔ آوایی هفت‌پیکر

غلامحسین مددی* / ابراهیم استاجی** / اعظم استاجی* / علی تسنیمی***

چکیده

زبان در فرایند ادبی شدن، از شکل متداول خود فاصله می‌گیرد و عناصر زبانی در کاربردی هنری، فراتر از نوع قراردادی در متن حضور می‌یابند. در آثار برجستهٔ ادبی میان محتوا و نحوهٔ کاربرد واحدهای زبانی در لایه‌های مختلف، پیوند خاصّی وجود دارد. هفت‌پیکر نیز از آثار کم‌نظیری است که نظامی در سرودن آن، در سطوح مختلف از ظرفیت‌های زبانی متنوّعی برای تقویت محتوا بهره می‌برد و نوعی تشخّص سبکی را در این اثر ایجاد می‌کند. اثر ادبی متشکّل از لایه‌های درهم‌تنیده است؛ از این رو تحلیل متن هفت‌پیکر با رویکرد سبک‌شناسی لایه‌ای شیوه‌ای مناسب برای کشف ظرفیت‌های زبانی و کارکرد هنری واحدهای زبانی است. در تحلیل لایه‌ای، نقش هر لایه در تولید و انتقال پیام مشخّص می‌شود. در میان لایه‌های زبانی، لایهٔ آوایی به‌عنوان مقدّمه‌ای برای تحلیل زبان به شمار می‌رود؛ زیرا آوا نخستین نشانهٔ محسوس زبان است. در کلام نظامی، مؤلّفه‌های قابل بررسی در موسیقی بیرونی، درونی، معنوی و کناری علاوه بر نقشی که در افزایش موسیقی دارند، در پیوند با معنا کارکردی هنری یافته‌اند؛ به گونه‌ای که کوچک‌ترین واحدهای زبانی نیز نقش قابل تأمّلی در تولید و انتقال پیام اثر دارند. در موسیقی بیرونی، ظرفیت‌های وزنی سبب همخوانی موسیقی حاکم بر فضاهای مختلف متن با محتوا و القای معنا می‌شود. در موسیقی کناری، گزینش هدفمند قافیه و ردیف و آهنگ حاصل از آن‌ها سبب ایجاد دلالتمندی، تولید و انتقال مفهوم از سطح آوا به محتوا می‌گردد. شگردهای ادبی در موسیقی درونی مانند یک رمزگان ادراکی کاربرد می‌یابند که تعمّق بیشتر مخاطب

---

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات دانشگاه حکیم سبزواری فارسی
** استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه حکیم سبزواری (نویسندهٔ مسئول) e.estaji@hsu.ac.ir
* دانشیار زبان‌شناسی دانشگاه فردوسی مشهد
**** دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه حکیم سبزواری
تاریخ وصول: ۱۳۹۹/۱۲/۱۶ ـ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۰۴/۰۶

را در پی دارد و از سویی، نوعی دلالتمندی فرامتنی ایجاد می‌کند. پیوند موسیقی معنوی با محتوا و ایجاد معانی حاشیه‌ای، از شیوه‌های نوینیانی است که نوعی تشخّص سبکی به کلام نظامی بخشیده است.

کلیدواژه: *لایه‌آوایی، معنا، هفت‌پیکر*

۱. مقدّمه

زبان، نظام پیچیده‌ای است که کار اصلی آن ایجاد ارتباط و انتقال پیام است. گفتار و نوشتار به‌عنوان نمودهایی از زبان، گسترده‌ترین و تأثیرگذارترین رفتار ارتباطی میان انسان‌ها به شمار می‌روند. کاربرد هنری این نمودها بر قدرت تأثیرگذاری و القای مفاهیم می‌افزاید. آثار ادبی، شکل هنری‌شدهٔ زبان هستند که سبب برانگیختن احساسات و عواطف و تغییر نگرش در مخاطب می‌شوند. به بیان دیگر، ادبیات از مهم‌ترین نمودهای هنر در عرصهٔ تجلّی اندیشه و عواطف بشری است و پدیدآورندهٔ اثر ادبی، هنرمندی است که می‌کوشد به کمک هنر، اندیشه یا احساس خود را در قالب کلامی هنری به مخاطب انتقال دهد. آثار برجسته و برتر ادبی، فراخور استعداد آفرینندهٔ اثر و تسلّط او بر زبان، ویژگی‌هایی می‌یابند که از دیگر آثار متمایز می‌شوند. هفت‌پیکر از آثار برجستهٔ ادب فارسی است که محتوا نتیجهٔ عوامل مختلفی است که به یکدیگر وابسته و درهم تنیده‌اند (لطیف‌نژاد، ۱۳۹۶: ۲۴). پیوند هنری ظرایف زبان و معنا در لایه‌های مختلف زبانی، از بارزترین شاخصه‌های آن است.

۱-۱. بیان مسئله

نظامی در آفرینش بخش‌های مختلف هفت‌پیکر می‌کوشد فراخور محتوا از امکانات زبانی مناسب استفاده کند. او در لایه‌های مختلف زبان به گونه‌ای از تمهیدات و شگردهای زبانی و ادبی بهره می‌برد که عناصر زبانی در هر لایه در تولید معنای مورد نظر، کارکرد خاصّی می‌یابند و نقش مهمّی در زمینهٔ تولید معنا، تصویرآفرینی، تقویت زبان، انتقال و القای بهتِ مفاهیم ایفا می‌کنند. عوامل تشکیل‌دهندهٔ متن و شکل

آوایی و صوری زبان صرفاً ظرفی برای حمل معنا نیست، بلکه خود واجد معنا بوده، آنچه پیام اثر را تشکیل می‌دهد معنای صورت و محتواست (قاسمی، ۱۳۹۷: ۱۶۵). گزینش و نحوهٔ کاربرد واحدهای زبانی، تنش در عناصر زبان و ایجاد دلالتمندی، حرکت دوسویهٔ سطح بیان و محتوا، پیوند درونی لایه‌های زبان و تناسب شاخصه‌های صوری با محتوا، از شگردهای زبانی است که سبب نوعی پیوند هنری میان زبان و معنا در لایه‌های مختلف می‌شود و زمینهٔ اعتلای *هفت‌پیکر* را فراهم می‌کند. از آنجا که اثر ادبی متشکّل از لایه‌های درهم تنیده است، تحلیل لایه‌ای *هفت‌پیکر*، «کشف و تفسیرِ پیوند مشخّصه‌های صوری متن با محتوای آن را آسان‌تر می‌سازد» (فتوحی، ۱۳۹۵: ۲۳۷). در این جستار سعی بر آن است با تحلیل لایهٔ آوایی در *هفت‌پیکر*، نحوهٔ پیوند و همسویی عناصر آوایی و زبانی با محتوا و نقش آن در انسجام زبان، تولید، القا و انتقال مفاهیم، کشف و بازنمایی شود. دربارهٔ ضرورت تحقیق نیز باید گفت ارزیابی لایه‌ای زبان به‌منظور کشف ظرایف پیوند هنری زبان و معنا، مبحثی است که مغفول مانده است. روش تحقیق در این پژوهش روش داده‌بنیاد است که به‌صورت توصیفی - تحلیلی و روش استقرایی با استناد به منابع کتابخانه‌ای فراهم آمده است. هدف کلّی تحقیق، کشف ظرافت‌های پیوند هنری زبان و معنا در لایهٔ آوایی *هفت‌پیکر* است.

۲-۱. پیشینهٔ تحقیق

با بررسی‌های به‌عمل‌آمده دربارهٔ این موضوع، هیچ اثری در قالب مقاله، کتاب و پایان‌نامه دیده نشد؛ از این رو به بعضی از آثار که مرتبط یا نزدیک به موضوع هستند اشاره می‌شود. حسین علی‌نقی و ناصر محسنی‌نیا (۱۳۹۹) در مقالهٔ «سبک‌شناسی لایهٔ آوایی اشعار کمال‌الدین اسماعیل و اثیر اومانی براساس سبک‌شناسی لایه‌ای» به این نتیجه رسیده‌اند که هر دو شاعر در لایهٔ آوایی اشعاری که سروده‌اند، به ردیف و قافیه‌پردازی، روانی وزن و استفاده از انواع آرایه‌های لفظی توجّه خاصی داشته‌اند که نتیجهٔ آن، سبک فردی است. در مقالهٔ «سبک‌شناسی لایهٔ اشعار انقلابی و مذهبی طاهره صفّارزاده (لایهٔ آوایی و واژگانی)» از محمّدرضا صرفی و مژگان ونارجی (۱۳۹۴)،

شعر صفارزاده بستری برای شناسایی مؤلّفه‌های سبک شعر معاصر معرّفی شده است. توجّه به موسیقی درونی، برجسته‌سازی مفاهیم و مضامین، استفاده از واژگان نشان‌دار، روانی و سادگی هوشمندانه، استفادهٔ هنرمندانه و هدفمند از عناصر زبانی و ادبی و تصویرسازی مخیّل و عاطفی، از ویژگی‌های بارز سبکی شعر او به شمار می‌رود.

کتاب‌هایی مانند *سبک‌شناسی* محمود فتوحی رودمعجنی (۱۳۹۵) که راهنمایی برای چگونگی بررسی لایه‌ای زبان است و مقالاتی که به بررسی لایهٔ آوایی در آثار مختلف پرداخته‌اند، از آثاری هستند که به‌دلیل رویکرد یکسان، راهنما و پیشینه‌ای برای این پژوهش به شمار می‌آیند؛ امّا ذکر همهٔ این آثار و یافته‌های آن‌ها در این مجال نمی‌گنجد.

۱-۳. پرسش‌های تحقیق

۱. سطوح مختلف موسیقی شعر در لایهٔ آوایی *هفت‌پیکر* چه تأثیری در پیوند هنری زبان و معنا دارند؟

۲. واحدهای آوایی و زبانی در لایهٔ آوایی *هفت‌پیکر* چگونه سبب معناآفرینی و برجستگی و القای آن می‌شوند؟

۲. مبانی نظری پژوهش

۲-۱. سبک فردی و تحلیل لایه‌ای

گزینش و چگونگی بیان محتوا، از موضوعاتی است که در سبک‌شناسی اهمیت زیادی دارد و بررسی آن در آثار ادبی، آشکارکنندهٔ مباحث مختلف ازجمله خلاقیت پدیدآورندگان در فرایند آفرینش اثر است. گوناگونی گزینش‌ها و چگونگی بیان محتوا در خلق اثر، خلاقیت‌ها و شیوه‌های گوناگون را در پی خواهد داشت (وردانک[1]، ۱۳۸۹: ۲۱) که به سبک فردی می‌انجامد. نحوهٔ بهره‌مندی از امکانات زبانی و شگردهای ادبی، حتّی در میان سرایندگان هم‌عصر نیز تفاوت‌هایی دارد. در

1. Peter Verdonk

حقیقت سبک فردی برخلاف سبک دوره‌ای که بر وجوه تشابه استوار است، مبتنی بر تفاوت‌ها و تمایزها در بهره‌مندی از ظرفیت‌های زبانی و ادبی است (عبادیان، ۱۳۷۲: ۱۰). گاه هنرمندیِ بعضی از شاعران و نویسندگان در استفاده از واحدهای مختلف زبانی و ادبی مبتکرانه است، به گونه‌ای که نوعی سبک را ابداع می‌کنند و مقلّدان بسیاری می‌یابند. بر این اساس، صاحب سبک، هنرمندی است که «در شیوه‌های صور خیال و استفاده از عناصر اوّلیهٔ زبان و به کار بردن امکانات بالقوّهٔ آن، مبدع و مبتکر باشد» (غلامرضایی، ۱۳۹۱: ۱۷). تجزیه و تحلیل سبک شخصی، دشواری خاصّی دارد. در حقیقت، کشف ویژگی‌های مشترک سبکی که می‌تواند نتیجهٔ تجزیه و تحلیل و مقایسهٔ آثار چند شاعر یا نویسنده در یک دوره باشد، اساساً آسان‌تر از دست یافتن به شاخصه‌های به‌کاررفته در سبک شخصی است (شمیسا، ۱۳۹۳:۹۶-۹۴)؛ امّا در شیوه‌های بررسی آثار ادبی، تحلیل لایه‌ای، الگوی مناسبی برای تجزیه و تحلیل سبک و شاخصه‌های فردی است. سبک‌شناسی لایه‌ای این امکان را فراهم می‌آورد که مشخّصه‌های برجستهٔ سبک و نقش و ارزش آن‌ها در هر لایه جداگانه مشخّص شود، همچنین از آشفتگی تحلیل و تداخل داده‌ها و دیدگاه‌ها پیشگیری می‌کند (فتوحی، ۱۳۹۵: ۲۳۷).

۲-۲.تبلور معنا در لایه‌های زبان

اثر ادبی نظامی درهم‌تنیده از لایه‌ها و سطوح مختلف است؛ از این رو، تحلیل لایه‌ای اثر، رهیافتی مناسب برای کشف امکانات زبانی و درک تناسب شاخصه‌های صوری با محتوای اثر است. در این میان، ظرفیت‌های موسیقی شعر، تأثیر زیادی در ایجاد فضا برای انتقال پیام و القا و دلپذیری آن دارد. در حقیقت موسیقی شعر، اجرایی از مضمون آن در لایهٔ آوایی است. موسیقی بیرونی، کناری، درونی و معنوی، سطوحی از موسیقی شعر است که فراخور استعداد سراینده می‌تواند در آشکارسازی ظرایف معنایی مؤثّر واقع شود. اهمیت انتظام‌های هنری در لایهٔ آوایی، زمانی آشکار می‌شود که نقش ساختاری- معنایی بیابند و در فرایند ارتباط و انتقال پیام و احساس

به‌مثابهٔ یک رمزگان مؤثّر واقع شوند (آلگونه جونقانی، ۱۳۹۷: ۳۳). آفرینندهٔ اثر با استفاده از انتظامی که به‌واسطهٔ هنری شدن زبان در اثر ادبی پدید می‌آید، پیوندی هنری بین زبان و معنا ایجاد می‌کند و بر انسجام لایه‌های زبان می‌افزاید.

۳. تحلیل آوایی

۱-۳. ظرفیت‌های لایهٔ آوایی در موسیقی بیرونی

وزن در شعر فارسی حاصل چیدمان هجاها و انتظام میان آن‌هاست. تناسب وزن با محتوا در انتقال اندیشه و احساس نقش بسزایی دارد. «وزن شعر فقط ابزاری برای آهنگین بیان کردن محتوا نیست؛ بلکه خود واجد معناست و معنایی به شعر می‌افزاید» (قاسمی، ۱۳۹۷: ۱۶۵). از بررسی وزن در هفت‌پیکر می‌توان دریافت نوعی تعمّد در گزینش ارکان عروضی فاعلاتن/ مفاعلن/ فعلن (فع‌لان) دیده می‌شود. نظامی با در نظر گرفتن تنوّع مضامین متن و مطالب غنایی، حماسی و تعلیمی در هفت‌پیکر، ارکان عروضی را آگاهانه انتخاب کرده است. گزینش «فاعلاتن» در رکن نخست براساس قابلیت‌هایی که در وزن عروضی می‌یابد، در آرام کردن و شتاب دادن به وزن مؤثّر است (محقّق نیشابوری و دیگران، ۱۳۹۹: ۴۰۳). این رکن در ایجاد همخوانی با بخش‌هایی که محتوای حزن‌انگیز یا فضای حماسی دارند کارآمدتر است. از سویی، انتخاب آن در رکن نخست، این فرصت را در اختیار سراینده قرار می‌دهد که فراخور محتوا در فضاهای شادی‌آور با استفاده از اختیارات وزنی، این رکن را به «فعلاتن» (UU_ ـ) تغییر دهد و با ایجاد دو هجای کوتاه متوالی، از سنگینی وزن بکاهد. نظامی در ابیات زیر با جادوی مجاورت در چیدمان هجاهای کوتاه (UU) در رکن فعلاتن (UU_ ـ) سبب تنزّل سنگینی آوا و همسان‌سازی موسیقی و مضمون و محتوای غنایی می‌شود. هجاها در ارکان عروضی مانند یک واحد معنایی حضور می‌یابند و سراینده شادمانیِ نهفته در ابیات را با توالی هجاهای کوتاه (UU) در لایهٔ آوایی ملموس می‌کند.

بـه فراغـت بـه کـام دل بنشسـت دشمنان زیر پای و می در دست (۱۳۴: ۳)[۱]
نـه دلـش مـی‌شـد از کنیـزک سـیر نـه ز عیـبش همـی خریـد دلیـر (۱۸۶: ۱۳)

گزینش رکن «مفاعلن» به‌عنوان دومین رکن نیز قابل تأمّل است؛ زیرا «مفاعلن» از ارکان مناسب در اوزان غنایی و مناسب داستان‌های عاشقانه است (طالبیان و اسلامیت، ۱۳۸۸:۱۲۰). بر این اساس، تناسب این رکن با محتوای غنایی هفت‌پیکر سبب غنای موسیقی و برجستگی محتوا می‌شود و بر جذبه و شور غنایی متن می‌افزاید.

گزینش وزنِ فعِلن (ــ ــ) در رکن پایانی نیز از گزینش‌های هدفمند است. در این رکن گاه وزن به‌صورت فَعَلن (UUــ) ظاهر می‌شود که مطابق قاعدهٔ ابدال و تبدیل دو هجای کوتاه (UU) به یک هجای بلند (ــ)، هیچ خللی در وزن پدید نمی‌آید. نظامی در رکن پایانی، فراخور محتوا از «فَعَلن» یا «فعِلن» استفاده می‌کند. توالی دو هجای کوتاه در وزن فَعَلن (UUــ) نوعی آهنگِ زیر را ایجاد می‌کند که نقش زیادی در انتقال مفاهیم شاد دارد. هجاهای کوتاه (UU) در ابیات زیر سبب همخوانی وزن و محتوا برای انتقال رفتارهای احساس‌برانگیز مانند رقص، رخ در نقاب کشیدن و... شده است.

گفت: وقت است اگر به چاره‌گری رقـص دیـوان بـرآورم بـه پـری (۱۹۳: ۵)
درکشـیده نقـاب زلـف بـه روی سرکشـیده ز بارنامـهٔ شـوی (۲۱۶: ۲)
شوخ‌چشـم از سـر بهانـه نرفـت تیـر بـر چشـمهٔ نشـانه نرفـت (۱۹۲: ۱۰)

تغییر در کمیت مصوّت‌ها از اختیارات زبانی است. براساس این قاعدهٔ زبانی، واژه‌هایی را که هجای پایانی آن‌ها هجای کوتاه (U) است می‌توان معادل یک هجای بلند (ــ) در نظر گرفت. در بسیاری از ابیات هفت‌پیکر به‌منظور ایجاد همخوانی میان وزن و محتوا، با استفاده از این اختیار شاعری، هجاهای کوتاه (U) جایگزین هجای

۱. اشعار از هفت پیکر نظامی به کوشش حمیدیان می باشد. شماره اول، شمارهٔ صفحه و شمارهٔ دوم، شمارهٔ بیت است.

بلند (ــ) می‌گردد. برای نمونه در بیت نخست، هجاهای «سِ»، «رِ» و «رِ» در پایان واژه‌های «عروسِ»، «سرِ» و «حصارِ» سبب جایگزینی هجاهای کوتاه (U) و افزایش بسامد آن‌ها در بیت می‌شود. توالی و چیدمان هجاهای کوتاه، موسیقی شعر را ریتمیک و ظرافت‌های نهفته در ناز و عشوه‌گری‌های عروس را ملموس‌تر می‌کند. در بیت دوم نیز شادمانی ماهان با افزایش بسامد هجاهای کوتاه که حاصل تغییر در کمیت مصوّت‌ها در ترکیب‌های «سفرهٔ نان»، «رقاقِ سپید» و «گردهٔ زرد» است، در موسیقی بیت تجلّی می‌یابد. ابیات (۶۷: ۱۳)، (۳۸: ۲)، (۴۴: ۶)، (۶۰: ۲)، (۶۶: ۱۳)، (۱۴۷: ۷)، (۱۸۵: ۱۴)، (۱۸۷: ۳)، (۱۸۷: ۱۴)، (۲۱۵: ۳)، (۲۱۶: ۶)، (۲۳۳: ۵) و (۲۶۳: ۷) نمونه‌هایی از این کاربرد هستند.

وان عــروس حصــاری از ســر نــاز　　کـرد کـار حصـار خـویش بسـاز (۲۱۸: ۲)
ســفرهٔ نــان گشــاد و لختــی خــورد　　از رُقــاق ســپید و گــردهٔ زرد (۲۵۶: ۱۰)

٤. ظرفیت‌های لایهٔ آوایی در موسیقی کناری

٤-١. تکرار و درنگ در قافیه

قافیه از عناصر کلیدی در شعر فارسی است که علاوه بر «کارکردهای مختلف در زیبایی شعر، سازمان فکری، موسیقایی و زبانی شعر را سامان می‌دهد» (محمّدی، ۱۳۹۵: ۱۶). حالت درنگی که قافیه در انتهای بیت ایجاد می‌کند، ذهن را در حالت انتظار برای شنیدن آن قرار می‌دهد. از سوی دیگر، تکرار واژهٔ قافیه در بیت، توجّه مخاطب را به آن واژه می‌افزاید؛ از این رو، گزینش بجای واژه‌ها در قافیه و تناسب آن‌ها با محتوا سبب القای مفاهیم می‌شود. مفهوم بیت زیر، نشانگر تقابل باور اشاعره و معتزله مبنی بر حادث و قدیم بودن کلام‌الله است. نظامی با تکرار «سخن»، آهنگ قافیه را در بیت چند بار به صدا درمی‌آورد و آن را در مرکز توجّه قرار می‌دهد. سپس با قرار دادن واژه‌های «سخن» و «کهن» در جایگاه قافیه، از درنگ قافیه برای انتقال اعتقادات خود و افزایش باورمندی مخاطب نسبت به قدیم بودن کلام خدا استفاده

می‌کند. ابیات (۲۸۵: ۲)، (۲۷۲: ۱۱)، (۲۴۵: ۳)، (۲۵۹: ۸)، (۳۵: ۷)، (۶: ۸)، (۱۶: ۱)، (۳۶۷: ۳)، (۷۰: ۵-۲)، (۱۸۱: ۳-۲)، (۵۵: ۱۰)، (۱۰۰: ۱۳)، (۱۴۳: ۱۶)، (۱۴۵: ۳)، (۱۷۹: ۱۴)، (۱۶۶: ۸)، (۱۶۹: ۱۵) و (۲۴۲: ۱۴) نمونه‌هایی از تکرار هدفمند واژهٔ قافیه در بیت هستند.

آنچه او هم نو است و هم کهن است　　سخن است و در این سخن سخن است (۳۶: ۱)

۲-٤. رابطهٔ معنایی در قافیه

در *هفت‌پیکر* با وجود محدودیت‌های شعری، واژهٔ قافیه به نفع محتوا در بسامدی بالا در پیوند معنایی با واژه‌های دیگر قرار می‌گیرد. کاربرد تضاد معنایی به‌عنوان یکی از پیوندهای میان‌واژه‌ای در قافیه، سبب آشنایی‌زدایی و دقّت مخاطب می‌گردد. ایجاد تضاد میان قافیه با واژه‌های بیت، ذهن مخاطب را به آن معطوف می‌کند. در بیت زیر، سراینده به‌منظور برجستگی کلام، از نوعی تضاد متقابل با چینش خاصّی که حاصل صنعت ادبی عکس است، استفاده می‌کند. در این کارکرد زبانی، شاعر در پی آن است که «حساسیت دریافت‌کننده را نسبت به چیدمان عبارت افزایش دهد و درک شعر را به یک فرایند تعاملی و نوعی مذاکره بین شاعر و خواننده تبدیل کند» (سعیدی، ۱۳۹۰: ۱۵۷). تقابل بین خام و پخته و ارائهٔ آن در قالب صنعت عکس، بی‌ثباتی زنان را که از باورهای نظامی است، به خواننده القا می‌کند. ابیات (۲۲۳: ۱۱)، (۳۲۲: ۶)، (۲۹۷: ۵)، (۳۹: ۱)، (۱۸۷: ۲)، (۱۸۵: ۳) و (۳۲۰: ۶) نمونه‌هایی از تقابل در الگوی عکس هستند.

مادگان در کده کدو نام‌اند　　خامشان پخته، پخته‌شان خام‌اند (۱۹۲:۴)

محدودیت‌های زبان شعر گاه سبب می‌شود نظامی یکی از واژه‌های متضاد را در قالب مجاز، استعاره و عبارت کنایی ارائه کند که درنهایت به برجستگی محتوا می‌انجامد. در بیت زیر، «فراخ» در قافیه، گزینشی عامدانه است؛ زیرا «فراخ» در تقابل با

«تنگ» در عبارت کنایی «تنگ شدن دانه» که در مفهوم «خشک‌سالی» است قرار می‌گیرد. سراینده با استفاده از تقابل «فراخ» و «تنگ»، دشواری و سختی خشک‌سالی و قحطی را در ذهن مخاطب برجسته می‌سازد. شایان ذکر است تقابلی که در مفهوم بزرگی «جهان» و کوچکی «دانه» وجود دارد، در تقویت تضاد کارآمد است. ابیات (۲۸۳: ۲)، (۳۰۷: ۵) ، (۳۱۵: ۱۵-۹) ، (۱۵۴: ۱)، (۲۵: ۵)، (۱۴۳: ۱۲)، (۶۷: ۸)، (۸۶: ۳)، (۱۲۰: ۳)، (۱۰۴: ۸-۱)، (۶۲: ۹)، (۱۴۲: ۱۰)، (۹۴: ۸-۵)، (۹۶: ۷)، (۱۴۰: ۱)، (۱۹۰: ۹)، (۳۹: ۸)، (۲۵: ۳)، (۱۴۲: ۱۰)، (۱۶۳: ۱۴)، (۱۷۹: ۱۳) نمونه‌ای از پیوند میان‌واژه‌ای تضاد در قافیه هستند.

سالی از دانه بر نرستن شاخ تنگ شد دانه بر جهان فراخ (۱۰۴: ۱)

بعضی صاحب‌نظران بر این عقیده‌اند که در زنجیرهٔ کلام، هیچ واژه‌ای نمی‌تواند از نظر معنایی جایگزین تمام و کمال واژه‌ای دیگر شود (سمیعی و دیگران، ۱۳۸۶: ۱۷۵)؛ امّا اغلب زبان‌شناسان، هم‌معنایی در سطح واژه را از مباحث مهمّ روابط معنایی در معنی‌شناسی می‌دانند. در هفت‌پیکر ترادف و هم‌معنایی در قافیه با اغراض ثانوی همراه است. تأکید بر قافیه، برجستگی محتوا، انسجام‌بخشی و جلوگیری از حشوهای صوری از این قبیل است. در ابیات زیر، نظامی با در نظر داشتن کوتاهی بیت، از آوردن ردیف می‌پرهیزد. او در جایگاه قافیه از واژه‌های هم‌معنای «دور و مهجور» و «آزرم و شرم» استفاده می‌کند و به این شیوه، ویژگی هم‌معنایی در ردیف را به قافیه می‌بخشد که سبب انسجام بیشتر بیت می‌شود.

نیک‌رای از درم نباشد دور بد و بدرای را کنم مهجور (۹۱: ۲)
دور دارم ز داوری آزرم آن کنم کز خدای دارم شرم (۹۱: ۴)

هم‌معنایی در واژه‌ها، تکرار محتوایی واژه است که حالت ارجاعی به واژهٔ پیش از خود می‌دهد؛ از این رو، با نوعی انسجام و تأکید همراه است. در بیت زیر، سراینده در

برشمردن صفات علاءالدین کرپ‌ارسلان با آگاهی از هم‌معنایی واژه‌های «ارسلان» و «شیر»، با یک بازی ظریف لفظی، او را به شیر مانند کرده است. او با برجسته کردن پیوند هم‌معنایی در «شیر» و «هژبر»، دقّت مخاطب را برای برقراری تسلسل لفظی و ارجاع به نام ممدوح (ارسلان) می‌افزاید. ابیات (۲۵۵: ۷)، (۴۰: ۱۱)، (۵۴: ۱)، (۱۴۵: ۳)، (۳۲۷: ۱۴)، (۱۴۰: ۸) و (۶۲: ۶) نمونه‌هایی از پیوند هم‌معنایی هستند.

همسر آسمان و هم‌کف ابر هم به تن شیر و هم به نام هژبر (۲۲: ۱۶)

۳-٤. تنش قافیه در شعر

در *هفت‌پیکر* میان واحدهای زبانی، پیوند و ارتباطی همه‌جانبه وجود دارد. زبان‌شناسان این گونه متن‌ها را مجموعه‌ای از نشانه‌های ارتباطیِ در تعامل با یکدیگر می‌دانند (البرزی، ۱۳۸۶: ۱۹۱). تحلیل بیت زیر نشانگر آن است که در این کاربرد، واژه‌های قافیه سبب انعکاس و پخش معنا و موسیقی در پهنهٔ شعر می‌شوند (مؤذّنی و دیگران، ۱۳۹۹: ۲۵۳). واژه‌های «آب» و «تاب» واژه‌های قافیه هستند که بررسی ارتباط آن‌ها با واژه‌های دیگر، تنش‌های آوایی و معنایی را در بیت آشکار می‌کند. دوگانگی معنا و ایجاد جناس در واژه‌های «تاب» و«آب» در قافیه و «تیغ» در همنشینی با آن‌ها سبب فعّالیت ذهنی مخاطب برای کشف معنا می‌شود. حضور و همنشینی «تاب» در کنار «سرما» و «آتش» که مظهر گرماست، توصیف غنایی را برجسته می‌کند. پیوند آوایی «تاب» و «آب» در آغاز و پایان دو مصرع، بر موسیقی و احساس می‌افزاید. از سوی دیگر، دگرگونی ساختاری در مصرع دوم که حاصل آرایهٔ عکس است، به همراه اختلاف معنایی در واژه‌های هم‌آوا، محتوای بیت، یعنی دگرگونی ایجادشده در هوا و غالب شدن سرما را محسوس‌تر می‌کند.

تاب سرما که برد از آتش تاب آب را تیغ و تیغ را کرد آب (۱۳۶: ۴)

٤-٤. کارکرد مصوّت در قافیه

مصوّت‌ها از واحدهای آوایی زبان هستند که الگوهای هجایی به کمک آن‌ها قابلیت تلفّظ می‌یابند. این واحدهای زبانی به‌عنوان دومین واج در الگوهای هجایی سبب ایجاد حرکت و تلفّظ هجا می‌شوند. کشف روابط متقابل آن‌ها با واحدهای دیگر و چگونگی ترتیب آن‌ها اهمّیت زیادی دارد (خدیش، ۱۳۹۱: ۴۷). در بخش معراجیه، مصوّت‌ها در هجای پایانی قافیه در خدمت محتوا و همسو با آن قرار می‌گیرند. سراینده به گونه‌ای هدفمند از مصوّت «ـِ» (e) و های بیان حرکت در حرف پایانی واژهٔ قافیه بهره می‌برد. او می‌کوشد حرکت پیامبر اکرم (ص) را در معراج، با استفاده از افزایش بسامد عنصر آوایی «ـِ» (e) در قافیه، در ذهن مخاطب ملموس کند. ابیات زیر نمونه‌ای از این کاربرد در بخش معراج هستند.

عطرسایان شب به کار تواند　　سبزپوشان در انتظار تواند (۱۰: ۱)
خیز تا در تو نظاره کنند　　هم کف و هم ترنج پاره کنند (۱۰: ۳)
آسمان را به زیر پایهٔ خویش　　طرّه نو کن ز جعد سایهٔ خویش (۱۰: ۴)
ماه را در خط حمایل خویش　　داد سرسبزی از شمایل خویش (۱۲: ۶)

مصوّت‌های بلند از نظر امتداد، دو برابر مصوّت‌های کوتاه هستند. نظامی مفهوم حرکت پیامبر اکرم (ص) را در معراج به کمک آهنگ حاصل از امتداد واکهٔ «ای» (ī) در قوافی ابیات نشان می‌دهد. در حقیقت سراینده به این شیوه، ابیاتی را که مفهوم حرکت در آن‌ها دیده می‌شود با استفاده از موسیقی حاصل از امتداد واکهٔ «ای» (ī) در لایهٔ آوایی اجرا می‌کند و از سطح آوا به سطح محتوا انتقال می‌دهد. گاه در ابیاتی که دارای مفهوم حرکت‌اند، با قرار دادن قافیه در ترکیب، نقش‌نمای اضافه سبب دلالتمندی در سطح آوایی می‌شود و مفهوم حرکت را در بیت، بهتر انتقال می‌دهد.

بـــرزد از پـــای پـــرّ طاووســـی ماه بـر سـر چـو مهـد کاووسـی (۱۱: ۶)
می‌بریـــــد از منـــــازل فلکـــــی شـــاهراهی بـــه شـــهپر ملکـــی (۱۲: ۵)
او خرامـــان چـــو بـــاد شـــبگیری بـر هیـونی چـو شـیر زنجیـری (۱۲: ۱۳)
ســـر بـــرون زد ز عـــرش نـــورانی در خطرگـــاه ســـرّ ســـبحانی (۱۳: ۸)

۵-٤. کارکردهای ردیف در معنا

ردیف در *هفت‌پیکر* بسامد کمی دارد. این بسامد اندک ناشی از اهمّیتی است که شاعر نسبت به بیان مفاهیم ذهنی خود در شعر احساس می‌کند. از سویی، کوتاهی بیت و مسدّس بودن رکن عروضی، مجال حضور ردیف، به‌ویژه ردیف‌های طولانی را کاهش می‌دهد. در میان ردیف‌های اندکی که در *هفت‌پیکر* به کار رفته‌اند، ردیف‌های تک‌واژه‌ای، به‌ویژه افعال بسیط و ضمایر بسامد بیشتری دارند. آنچه اهمّیت ردیف را در *هفت‌پیکر* می‌افزاید ظرایف معنایی آن است. در ابیاتی که ردیف در قالب ضمایر ارائه می‌شود، نظامی آن را «در جهت برجسته‌سازی و اهمّیت بخشیدن به اشخاص» (متّحدین، ۱۳۵۴: ۵۰۷) به کار می‌برد. ردیف‌های کوتاه در شعر نظامی مانند آهنگ زیر عمل می‌کنند و بر دقّت شنونده می‌افزایند.

ای نظـــــامی پنـــــاه‌پرور تـــــو بـــه در کـــس مـــرانش از در تـــو (۶: ۲)
وان کـــه نااهـــل ســـجده شـــد ســـر او قفـــل بـــر قفـــل بســـته شـــد در او (۴: ۳)
زان نمـــط‌هـــا کـــه رفـــت پـــیش از مـــا نـــوبری کـــس نـــداد بـــیش از مـــا (۲۰: ۶)

ردیف‌های فعلی با محتوای بیت ارتباط زیادی دارند. در بخش‌هایی که مفهوم حاکم بر بیت، تسلیم، فرمانبرداری و پذیرندگی است، بیشتر از ردیف‌های فعلی که صدای نحوی آن‌ها منفعل است، استفاده می‌شود. سراینده به این شیوه، مفهوم پذیرندگی حاکم بر بیت را درونی می‌کند. ابیات زیر نمونه‌هایی از ردیف‌هایی هستند که صدای نحوی در فعل ربطیِ «است» سبب برجستگی مفاهیمی از قبیل تسلیم در برابر تقدیر، فرمان شاه و... است.

تـا فلـک رشـته را گـره دادهسـت بر سر رشته کس نیفتادهست (۲۰۸: ۱۳)
آن کـنم مـن کـه وفـق رای شماسـت رای من جستن رضای شماست (۹۴: ۱۳)
بـر زن ایمـن مبـاش، زن کـاه اسـت بردش باد هـر کجـا راه اسـت (۱۹۱: ۱۷)

۵. موسیقی درونی

۵-۱. تکرار

تکرار از ابزار افزایش موسیقی متن است؛ به گونهای که سراینده «لفظی را در سخن به قصد تأکید یا تعظیم یا غرضی دیگر دو یا چند بار میآورد» (رادفر، ۱۳۶۸: ۴۰۳). تکرار یک لفظ در زبان معیار از عوامل ایجاد حشو در کلام است؛ امّا «در زبان عاطفی لازمهٔ هنرآفرینی و خلاقیت هنرمندانه است» (جهانتیغ، ۱۳۸۰: ۸۰). کاربرد هنری تکرار در زبان ادبی *هفت‌پیکر* به گونهای است که به نظر، لفظ تکرارشده با اصل واژه تفاوت معنایی مییابد؛ از این رو، مخاطب احساس میکند با یک اقتصاد زبانی روبهرو است. از سوی دیگر، تکرار واژه در طول بیت بهواسطهٔ پیوند و تسلسلی که در زنجیرهٔ گفتار ایجاد میکند، سبب انسجام صوری و معنایی بیت میشود. در اینجا به برخی از کارکردهای متنوّع آن در *هفت‌پیکر* اشاره میگردد.

۵-۱-۱. عینیت‌بخشی به معنا

تنشهای آوایی و معنایی تکرار و پیوند آن با محتوا از مباحثی است که گاه سبب میشود تکرار در *هفت‌پیکر* مانند یک رمزگان ادراکی کاربرد بیابد. در این حالت، سراینده از جنبهٔ دیداری و بصری تکرار واژه برای بیان مفهوم بهره میبرد (مرادی و دیگران، ۱۳۹۹: ۲۷۵). برای نمونه در بیت نخست، تکرار واژهٔ «نعمت» در طول بیت، فراوانی نعمت را پس از دورهٔ خشکسالی برای مخاطب دیداری و محسوس میکند. در بیت دوم نیز فزونی نعمت که بهواسطهٔ به جای آوردن حق نعمت حاصل میگردد، به کمک تکرار لفظ «نعمت» نشان داده میشود.

بـود نعمـت خورنـدگان بسـیار لیک نعمت فزون ز نعمتخوار (۲:۱۰۶)

حـــقّ نعمـــت شـــناختن در کـــار نعمت افزون دهد بـه نعمـت‌خوار (۳۳۱: ۷)

تکرار واژهٔ «سیاه» در بیت زیر نیز تصویر انبوه سیاهی و مفهوم ترس را به‌خوبی منتقل می‌کند. تکرار و توزیع واژهٔ «سیاه» در طول بیت سبب ملموس کردن سیاهی بیش از حد در ذهن مخاطب و انتقال احساس فضای وحشت‌آور داستان به او می‌شود؛ به گونه‌ای که مخاطب در همهٔ لحظات هول‌انگیز، خود را کنار قهرمان داستان حاضر می‌داند.

مـــن ســـیه در ســـیه چنـــان دیـــدم کـز سـیاهیّ دیـده ترسـیدم (۲۵۱: ۳)

۵-۱-۲. ایجاد دلالتمندی

دقّت در بافت کلام و کشف نحوهٔ به‌کارگیری عناصر زبانی در متن و ارتباط آن با فرامتن در *هفت‌پیکر* قابل تأمّل است. در این میان، نقش تکرار در ایجاد دلالتمندی اهمّیت ویژه‌ای دارد. برای نمونه در بیت زیر، تکرار «فتنه» و در مصرع دوم در مفهوم «عاشق»، پیوند خاصّی با محتوای بیت دارد و شدّت «عشق» شاه و فتنه را برجسته می‌کند. ساختار دوطرفهٔ صورت کلام نیز که حاصل صنعت عکس در مصرع دوم است، برای نمایش دادن عشق و محبّت دوطرفهٔ «فتنه» و «شاه» بسیار کارآمد است. از سوی دیگر، درهم‌تنیدگی تکرار و جناس در واژهٔ «فتنه»، نوعی بازی با دال‌های زبان است که سبب به تعویق انداختن معنا برای درک نحوهٔ پیوند واژه‌ها در بیت می‌شود و گاه به دلالتمندی فرامتنی می‌انجامد. بافت موقعیتی و اجتماعی از عوامل مؤثّر بر معنا و ساختار متن است (لطیف‌نژاد، ۱۳۸۶: ۲۴). تکرار «فتنه» در بیت، انعکاسی از جامعهٔ فتنه‌خیز در زمان شاعر است که نتیجهٔ حضور زاهدان ریاکار و درگیری‌های همسایگان، غازیان، اتابکان، جنگ‌های صلیبی و تفرقه‌اندازی‌های خلفای عباسی در حکومت ضعیف‌شدهٔ سلجوقیان است (زرّین‌کوب، ۱۳۸۳: ۳۶). ابیات (۱۳۹: ۱۰)، (۷۳: ۱۱)، (۷۶: ۴)، (۴۱: ۴)، (۳۳: ۶)، (۱۸۶: ۱۵)، (۱۹۷: ۸)، (۳۰۹: ۹)، (۲۳۳: ۱۴)، (۲۷۰: ۱۱)، (۲۱۵: ۲)، (۱۰۸: ۴) نمونه‌هایی از تکرارهایی هستند که در پیوند با محتوای شعر است.

فتنـــه نـــامی هـــزار فتنـــه در او فتنهٔ شاه و شاه فتنه بر او (۱۰۸: ۴)

۲-۵. جناس

صنایع لفظی کارکردهای متنوّعی در آثار ادبی دارند. هماهنگی‌ها و تقارن‌هایی که در صنایع لفظی وجود دارد، در گوش‌نوازی شعر و تقویت موسیقی متن مؤثّر است. برخی صاحب‌نظران معتقدند جناس به‌دلیل اختلاف معنایی در پایه‌های آن، برخلاف صنایعی که بر تکرار لفظ استوار هستند، نمی‌تواند سبب انسجام‌بخشی به متن شود (پورنامداریان و طهرانی ثابت، ۱۳۹۰: ۲۲)؛ امّا از آنجا که بیان شعر، غیرمستقیم است و بیان‌های غیرمستقیم قدرت تأثیر شگرفی دارند، با اندکی تأمّل می‌توان دریافت در جناس نیز شباهت‌های صوری می‌تواند زمینه‌ساز نوعی یکسان‌پنداری لفظی شود و به متن انسجام ببخشد.

۱-۲-۵. دلالتمندی‌های جناس

جناس گاه در تنش با واژه‌های دیگر، به‌طور هم‌زمان در دو یا چند سطح، نوعی دلالتمندی ایجاد می‌کند که فریب معنایی نهفته در آن بیشتر نمایان می‌شود (جرجانی، ۱۳۷۴: ۴). برای نمونه، «گور» در این بیت در جایگاه جناس بسیار زیرکانه هم‌زمان در دو سطح مختلف در تنش معنایی با واژه‌های دیگر قرار دارد. در سطح نخست همنشینی آن با «اژدها»، واژهٔ «گور»، گونهٔ حیوانی را تداعی می‌کند و در سطح دوم در ارتباط با واژهٔ «حساب» که یادآور «روز شمار» است، تداعی‌کنندهٔ معنای «قبر» است. در این کاربرد، تنش واژهٔ «گور» با واژه‌های دیگر سبب وسعت معنایی شده است.

شه که با خود حساب گور کند و اژدها را اسیر گور کند (۷۶: ۱۳)

۲-۲-۵. عینیت‌بخشی در جناس

از کارکردهای جناس در هفت‌پیکر عینیت‌بخشی به محتواست. در آثار ادبی جنبه‌های هنری، لفظ را تبدیل به تصویر می‌کند و فضای پیش‌بینی‌ناپذیر در متن ادبی را وسعت می‌بخشد (Lotman, 2009: 122). در بیت زیر به کمک ظرافت‌هایی که در کاربرد هنری واحدهای زبانی به کار می‌رود، مهارت تیراندازی بهرام عینیت

می‌یابد. در حقیقت هنرمندی نظامی در به‌کارگیری ظرافت‌های زبانی، بازتابی از هنرمندی بهرام در تیراندازی است. سراینده با نمایش ظرافت‌های هنری که در کاربرد جناس‌های بیت زیر وجود دارد، ظرافت رفتاری در مهارت‌های بهرام را در کلام او به نمایش می‌گذارد.

سَفته بر سُفتِ شیر و گور نشست سُفت و از هر دو سُفت بیرون جست
(۷۱: ۱)

دقّت نظامی را در نشانه‌های صوری کلام می‌توان از هماهنگی معنا و لفظ دریافت. برای نمونه، در بیت دوم، سراینده خطر بسیار در راهیابی به قلعه‌بانوی حصاری و فاصلهٔ اندکِ به «امیری» رسیدن و «مردن» را به کمک اختلاف اندک در جناس حاصل از الفاظ «میر» و «میرد» نشان می‌دهد و عینی می‌کند. ابیات (۶۸: ۳)، (۷۰: ۲)، (۳۵۰: ۶)، (۲۷۱: ۱)، (۱۲۲: ۲)، (۳۶۰: ۸) و (۲۶۸: ۲) نمونه‌هایی از عینیت‌بخشی جناس هستند.

بـــه چنـــین شـــرط راه برگیـــرد یا شـود میـر قلعـه، یـا میـرد (۲۲۱: ۳)

۳-۵. واج‌آرایی

هر واج دارای یک مشخّصهٔ آوایی است که هماهنگی آن‌ها با محتوای متن، در القای مفاهیم شعر بسیار کارآمد است. تکرار زیاد واحدهای زبانی، دقّت مخاطب را در جهت خاصّی که مورد نظر سراینده است، برمی‌انگیزد (Beaugrande & Dressler, 2002: 119). در *هفت‌پیکر* نیز از آهنگ و صدای حاصل از تکرار واج‌ها برای محسوس شدن مفهوم و تأثیر بر مخاطب استفاده می‌شود. در بیت زیر، آهنگ برخاسته از واج‌ها در خدمت فضای عاطفی قرار می‌گیرد. تنافر حاصل از تکرار همخوان «چ» (č)، «ش» (š) و «پ» (p) که در بیان نوعی شکوه و شکایت کاربرد می‌یابد (قویمی، ۱۳۸۳: ۵۹)، نگرش منفی‌گرایانه و شِکوهٔ او را نسبت به گردش روزگار و ناملایمات آن آشکار می‌کند.

عـالم هـیچ‌کس بـه هـیچش کشـت چرخ پیچان به چرخ‌پیچش کشت
(۳۵۸: ۱۲)

تضاد واج‌ها از لحاظ آوا و شکل می‌تواند مانند یک رمزگان عمل کند و نشانگر یک مفهوم باشد. برای مثال، واکهٔ «آ» (ā) می‌تواند حالت برجستگی و برشوندگی به کلام بدهد (اسلامی ندوشن، ۱۳۷۴: ۵۱-۲۰۱). برجستگی و تکرار واکهٔ «آ» (ā) در طول بیت نخست در برجسته کردن مفهوم «اصالت وجود» و اینکه همهٔ موجودات فرع وجود او هستند، به کار رفته است. وجود واکهٔ «آ» (ā) در قافیه در برجسته کردن این مفهوم نقش مهمّی دارد؛ زیرا «در بیشتر موارد، کلید اصلی در شکل‌گیری نظام آوایی بیت را مشخّص‌ترین حرف از حروف قافیه تشکیل می‌دهد... که با بسامد چشمگیری در طول بیت تکرار می‌شود» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۴۳۷).

نـام تـو کابتـدای هـر نـام اسـت اوّل آغاز و آخر انجام است (۱۱: ۱)

تکرار واکه‌ها در القای اندیشهٔ حاکم بر متن مؤثّر است. امتداد و کششی که در تلفظ واکه‌هاست دوبرابر همخوان‌هاست. نظامی نیز در بیت زیر از امتدادی که در تلفظ واکهٔ «ای» (ī) در واژه‌های «ستمکاری»، «بی‌وفایی» و «مردم‌آزاری» وجود دارد، برای نشان دادن تداوم رفتار ملیخا بر این ویژگی‌ها استفاده می‌کند.

بـود کـارش همـه سـتمکاری بی‌وفـایی و مـردم‌آزاری (۲۱۱: ۱۵)

۵. توازن در ساختار

شاعر برای بیان وجوه پنهان معنا می‌تواند از امکانات و ابزارهای زبانی و ادبی متعدّدی استفاده کند. بهره‌گیری از این امکانات سبب پیوند بیشتر میان محتوا و زبان می‌گردد و نحوهٔ به‌کارگیری آن‌ها به‌صورت یک سبک فردی در اثر نمایان می‌شود. تقارن‌سازی از ابزارهای زبانی در هفت‌پیکر است که نه‌تنها آهنگ و موسیقی کلام را می‌افزاید، بلکه پیوند هنری بین سطح واژگان و معنا ایجاد می‌کند. توازن در ساختار شعری این اثر گاه به‌صورت موازنه و ترصیع نمود می‌یابد. تنش درونی واژگان در قرینه‌سازی، برجستگی صورت و معنا را در پی دارد. در حقیقت نظامی از ساختار کلام برای برجسته کردن و القای محتوا بهره می‌برد. ساخت‌های متقارن در ابیات (۲۶۴: ۱)،

(۳۰۲: ۳)، (۳۴۲: ۳)، (۳۵۵: ۷)، (۲۶۲: ۱)، (۵: ۵)، (۱۰ : ۶)، (۳۲: ۶) و (۶۷: ۶) سبب برجستگی موسیقی و محتوای شده است.

سبزپوشی چو فصل نیسان سرخ‌رویی چو صبح نورانی (۲۶۶: ۶)
عیسی‌ای گاهِ دانش‌آموزی یوسفی وقتِ مجلس‌افروزی (۲۹۴: ۳)
خوان نهند آنگهی که خون بخورند نان دهند آنگهی که جان ببرند (۳۰: ۷)
نه شکیبی که برگراید سر نه کلیدی که برگشاید در (۲۹۵: ۱۰)

محدودیت‌های وزنی در شعر، مانعی برای بهره‌مندی بیشتر از ساخت‌های متوازی است؛ از این رو، نظامی گاه با ترفندی هنری از تقارن‌های نحوی به نفع محتوا بهره می‌برد. «در تکرار الگوی نحوی چون ویژگی‌های نحوی بخش یا مصرع دوم، اوّلی را تداعی می‌کند، ذهن از این دریافت لذّت می‌برد... و با تأکید همراه است» (وحیدیان، ۱۳۸۸: ۵۷). تأکید نهفته در تکرار الگوی نحوی در پیوند با محتوا قرار می‌گیرد، به‌ویژه زمانی که الگوی نحوی در قالب عکس بیان شود. برجستگی صوریِ حاصل از عکس و تضاد در الگوهای نحوی، برجستگی محتوایی را دوچندان می‌کند. سراینده وعدهٔ بزرگان زمان را (پوست بی‌مغز) و مضامین و سخنان خود را (مغز بی‌پوست) می‌داند. او با برجسته کردن کلام که حاصل عکس و تضاد در الگوی نحوی است، به تحریک بزرگان زمان و ممدوح خود می‌پردازد. ابیات (۲۷: ۱)، (۳۵۶: ۲)، (۳۶۲: ۱)، (۳۶۲: ۴)، (۱۳: ۱)، (۲۹: ۱)، (۱۲۱: ۱)، (۲۵۲: ۳)، (۲۱۶: ۵) و (۳۰۰: ۴) الگوهای نحوی هستند که تضاد و عکس در برجستگی محتوای آن‌ها نقش بسزایی دارد.

پوست بی مغز دیده‌ایم چو خواب مغز بی پوست داده‌ایم چو آب (۲۱: ۱)

٦. موسیقی معنوی

٦-١. تضاد

کاربرد واژه‌های متضاد، از شاخصه‌های عادتمند در زبان است و در بُعد معنایی از مقولات بلاغی می‌باشد. در روابط معنایی میان واژه‌ها، رابطهٔ تضاد یکی از شگردهای

است که موسیقی را می‌افزاید. تنوّع در کارکرد و همسویی آن با محتوا در هفت‌پیکر موجب تشخّص سبکی شده است. نظامی علاوه بر افزایش موسیقی به کمک تضاد، کوشیده است این آرایهٔ لفظی را متناسب با محتوا به کار ببرد و با نوگرایی و تنوّع در ارائهٔ تضادها، جهت ایجاد برهان کلامی، توسیع و القای معنا نوعی آشنایی‌زدایی صوری-محتوایی ایجاد کند.

۶-۱-۱. تضادهای فعلی

فعل عامل پویایی در جمله است. تضادهای فعلی در میان تضادهای دیگر نقش بارزتری دارند. سراینده متمایز بودن بانو «همایون‌بخت» را نسبت به «کنیزکان» در میان جمع، ابتدا با تشبیه او به «سرو» و کنیزکان به «چمن» بیان می‌کند. با آمیختگی تضاد تصویری که میان «سرو» و «چمن» ایجاد کرده است و تضاد فعلی در «نشست» و «برخاست»، به متن خاصیت برجستگی، تداعی معانی و انتقال افکار می‌بخشد (همایی، ۱۳۷۰: ۲۷۵). نظامی از تضاد «نشست» و «برخاست» برای بیان تمایز «همایون‌بخت» و «کنیزکان» کمک می‌گیرد. در این میان، گزینش واژهٔ «قیامت»، «آسودگی» و «عالم» در تداعی تصویر ضمنی روز رستاخیز نیز بی‌تأثیر نیست.

سرو بود او کنیزکان چمنش — او گل سرخ و آن بتان سمنش (۱۶۱: ۷)
عالم آسوده یکسر از چپ و راست — چون نشست او، قیامتی برخاست (۱۶۱: ۸)

۶-۱-۲. تضادهای پرکاربرد

ارزش ادبی و برجستگی بسیاری از واژه‌های متضاد به‌دلیل کثرت تکرار و روزمرّه بودن آن‌ها از بین می‌رود (وحیدیان، ۱۳۸۸: ۶۰). نظامی تضادهایی را که در زبان، تکراری و عادتمند شده‌اند، در چیدمان خاصّی از کلام قرار می‌دهد که صورتی نو می‌یابند. او گاه با قرار دادن آن‌ها در ترکیب‌های وصفی سبب آفرینش مفاهیم ثانوی می‌شود. باریک‌اندیشی و تسلّط شاعر بر زبان، در ایجاد معانی حاشیه‌ای و پنهان، بسیار کارآمد است (مجد، ۱۳۹۳: ۱۰۹). در بیت زیر، صفات متضاد «برنا و پیر» در

ترکیب‌های «شیر برنا» و «گرگ پیر» معنای ظاهری خود را از دست داده و با قرار گرفتن در این ترکیب‌ها مفهومی ضمنی آفریده‌اند. «پیر» بر مفهوم باتجربگی و «برنا» بر مفهوم شجاعت دلالت می‌کند.

که به سرپنجه شیرگیر شده‌ست شیر برنا و گرگ پیر شده‌ست (۸۰: ۵)

تضادهای روزمرّه گاه در پیوند با لایه‌ای دیگر دلالتمند می‌شوند. مخاطب با کشف ظرایف مؤثّر در این دلالتمندی، محتوا را بهتر درک می‌کند. «آب» و «آتش» در بیت زیر تضادهایی هستند که در سطح بلاغی، استعاره‌اند. «آب» استعاره از سخنان روان و «آتش» استعاره از عشق و درون آشفته است. شاعر به کمک تقابل «آب» و «آتش»، تقابل ظاهر آرام در برابر درون آشفته و پرهوس شاه را محسوس می‌گرداند. در حقیقت تضاد و همسان نبودن آنچه شاه در دل دارد با آنچه بر زبان می‌آورد، به کمک تقابل در همنشینی واژه‌های «آب و آتش» نمایان شده است. ابیات (۱۴۲: ۱)، (۱۵۵: ۱۳)، (۳۰۶: ۵)، (۱۴۷: ۳)، (۱۶۷: ۱۴)، (۱۶۵: ۴)، (۲۹۹: ۱)، (۹۲: ۵)، (۱۰۷: ۸)، (۱۷۵: ۵)، (۲۵۵: ۴) و (۳۶۴: ۴) نمونه‌هایی از صفات متضاد در ترکیب‌های وصفی هستند.

چون در آن بزم شاه را خوش دید در زبان آب در دل آتش دید (۱۴۲: ۱)

۳-۱-٦. تصویرآفرینی با تضاد

تصویرآفرینی با تضاد از شگردهای به‌کاررفته در هفت‌پیکر است که اغلب در پیوند با سطح بلاغی است و نقش مهمّی در ایجاد تصایر و مفاهیم ضمنی دارد. کشف ارتباط تضاد با سطح بلاغی، تصویری می‌آفرینند که محتوا را ملموس می‌کند. در بیت زیر، نظامی در توصیفی هدفمند، کنیزک زیبا و مهربان امّا رام‌نشدنی را به غنچه‌ای در پوست مانند می‌کند. پیوند این توصیف با صفات متضاد، یعنی ترکیب‌های «آشکارا ستیز» با «پنهان دوست» تصویری ضمنی می‌آفرینند و سبب شگفتی و اعجاب خواننده می‌شود؛ زیرا تضاد میان ترکیب‌های «آشکارا ستیز» با «پنهان دوست»، خارهای نمایان در اطراف غنچه و گلبرگ‌های لطیف درون کاسبرگ را به تصویر می‌کشد که ظاهر سرکش و باطن مهربان کنیزک را محسوس می‌گرداند.

بود چون غنچه مهربان در پوست آشکارا ستیز و پنهان دوست (۱۸۷: ۲)

٤-١-٦. تضادهای بافتی

در روابط معنایی واژه‌ها، رابطهٔ تضاد از نظر زبان‌شناسان به آن دسته از واژه‌هایی اطلاق می‌شود که «کلّیهٔ مشخّصه‌های آن‌ها به‌جز یک مشخّصه یکسان باشد» (فالک[1]، ۱۳۷۷: ۳۵۵). نظامی می‌کوشد در موقعیت‌های مختلف از این رابطهٔ معنایی بهره ببرد، امّا با توجّه به محدودیت‌های زبان شعر برای حضور واژه‌ها، گاه از تضادهایی استفاده می‌کند که تنها در بافت کلام با واژه‌ای دیگر رابطهٔ تضاد می‌یابند. او به کمک این نوع تضادها معنای حاشیه‌ای می‌آفریند. واژهٔ «پیر» در تقابل با واژهٔ «جوان» است؛ امّا در بیت زیر در تقابل با «طفل» قرار می‌گیرد. اهمّیت این تضاد، بهره‌مندی آن در جهت محتواست؛ زیرا گزینش واژهٔ «جوان» دربردارندهٔ مفاهیم مثبت فراوانی مثل شجاعت و برومندی است. از این رو، نظامی به‌منظور آشکار شدن عدم شایستگی کسی که به‌جای بهرام بر تخت پادشاهی نشسته است، واژهٔ نشان‌دارِ «طفل» را به‌جای «جوان» برمی‌گزیند و با توجّه به توصیف‌های پیشین، ناشایستگی، بی‌تجربگی و نابخردی او را در تضاد «طفل و پیر» نمایان می‌کند.

این مخالف که تخت‌گیر شماست طفل من شد، اگرچه پیر شماست (۹۲: ۱۳)

۷. تناسب و مراعات نظیر

مراعات‌النظیر و تناسب از پرکاربردترین ترفندهای ادبی است که موسیقی معنوی را می‌افزاید و عاملی مهمّی در «تشکّل و استحکام فرم درونی شعر است و دقّت در آن منجر به یافته‌های دقیق سبک‌شناسانه می‌شود» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۱۶). در *هفت‌پیکر* واژه‌ها با قرار گرفتن در یک شبکهٔ معنایی، کارکردهای متنوّعی می‌یابند. تصویرآفرینی، قدرت تداعی، انسجام‌بخشی، خلق معانی ثانوی و فضاسازی، از مهم‌ترین کارکردهای مراعات نظیر است که در *هفت‌پیکر* موضوعیت پیدا می‌کند.

1. Julia S. Falk

۱-۷. انسجام‌بخشی در بیت و فرابیت

در میان واژه‌هایی که در ابیات *هفت‌پیکر* حضور می‌یابند، واژه‌هایی را می‌توان یافت که در محور همنشینی، هم‌زمان در پیوند با بیت و فرابیت قرار می‌گیرند. گزینش هدفمند این واژه‌ها در انسجام بیت و پیوستگی با فرابیت درخور تأمّل است. در حقیقت بعضی از واژه‌ها علاوه بر پیوند حضوری، براساس اشتراکات در ذهن، پیوند غیابی را تداعی می‌کند (بارت[1]، ۵۱-۱۳۹۷:۵۰). در بیت زیر که از بخش لشکرکشی خاقان چین انتخاب شده، واژهٔ «کوس» در مفهوم «زن رامشگر» آمده است. این واژه با قرار گرفتن در محور افقی متناسب با توصیف فضای بهاری در بیت، با واژه‌های «آواز» و «بلبل»، فضای غنایی بیت را تقویت می‌کند و سبب انسجام درونی بیت می‌شود؛ امّا با توجّه به محتوای حماسی این بخش، واژهٔ «کوس» مفهوم حماسی این واژه، یعنی «طبل جنگی» را تداعی می‌کند و تناسبی فرابیتی با محتوای اصلی برقرار کرده است. ابیات (۹۳: ۱۰-۹) از این نمونه هستند.

بلبـل آواز برکشـیده چـو کـوس همه شب تا به وقت بانگ خـروس (۳۱۸: ۹)

۲-۷. ایجاد مفاهیم ضمنی

از کارکردهای تناسب در *هفت‌پیکر*، ایجاد دلالت ضمنی است. در بیت زیر در هر مصرع، موضوع کاملاً متفاوتی توصیف شده است. نظامی در مصرع اوّل، «خانه» و در مصرع دوم «باده» را توصیف می‌کند. با وجود تفاوت در موضوع توصیف، پیوند درونی «سرو» در مصرع اوّل و «تذرو» در مصرع دوم، نوعی مفهوم ضمنی می‌آفرینند؛ زیرا مشهور است که تذرو یا قرقاول در سایهٔ سرو زندگی می‌کند. از سوی دیگر، تناسب «سرو» و «تذرو» یادآور محلّ زیبای زندگی تذرو است که جنبه‌های غنایی وصف بزم بهرام را پررنگ‌تر می‌کند. ابیات (۳۵۷: ۷)، (۲۶۷: ۲)، (۲۲۹: ۷) و (۲۱۶: ۷) نمونه‌هایی از مفاهیم ضمنی هستند.

خانـــه سرســـبزتر ز ســـایهٔ ســـرو باده گلرنگ‌تر ز خون تـذرو (۱۳۹: ۹)

1. Roland Barthes

۲-۷. تناسب‌های دوسویه

نظامی وقتی واژه‌ای را در کلام می‌آورد، همهٔ واژه‌های مرتبط با آن در سطح صوری و محتوایی در ذهن او تجمّع می‌کنند. آنچه در این مبحث اهمّیت دارد، تعاملی است که در پس نشانه‌ها وجود دارد (دانشگر و رحمتیان، ۱۳۹۹: ۲۱). تلاش او در برقراری تناسبِ صوری و محتوایی میان واژه‌های شعر سبب می‌شود واحدهای زبانی، تعاملِ درهم‌تنیده‌ای با هم بیابند. در بیت زیر که در وصف سمنار و ساختن قصر خورنق سروده شده، سخن از امیدواری نعمان به مهارت «سمنار» است. سراینده به‌منظور برجسته کردن واژهٔ «سمنار»، عامدانه لفظ «نار» را که با واژهٔ «سمنار» ارتباط آوایی دارد، در معنای «مهارت» و ترکیب «گرم‌دل» را در معنای کنایی «امیدوار» می‌آورد. تناسب صوری «نار» و «سمنار» و تناسب محتوایی «گرم» در ترکیب «گرم‌دل» با «نار» که در بخش پایانی «سمنار» نیز نمایان است، نوعی تنش صوری- محتوایی میان «سمنار، نار و گرم‌دل» در بیت ایجاد می‌کند و نقش بسزایی در پیوند درونی زبان با معنا دارد. ابیات (۲۷۶: ۳)، (۲۷۰: ۸)، (۲۷۳: ۶)، (۳۱۸: ۳)، (۳۲۳: ۱۰) و (۳۲۱: ۲-۳) نمونه‌ای از تناسب‌های دوسویه هستند.

چون که نعمان بدین طلبکاری گرم‌دل شد ز نار سمناری (۵۹: ۱۵)

٤-۷. تناسب‌های فرابافتی

نمونهٔ دیگر از تناسب‌های هفت‌پیکر تناسب‌هایی فرابافتی هستند که با قرار دادن آن‌ها کنار یکدیگر می‌توان شاهد یک روایت پنهان بود. در بیت زیر، سراینده در توصیفِ سمنار، او را آگاه از اسرار ستارگان، حرکت شبانهٔ ماه و خسوف می‌داند. تناسب واژه‌های «سپهر»، «ماه» و «مهر» در برجسته کردن محتوا قابل تأمّل است؛ امّا با دقّت در ترکیب‌های «روی‌بستگان سپهر»، «شبیخون ماه» و «کینهٔ مهر» می‌توان رویه‌ای دیگر از تناسب را میان مضاف‌های این ترکیب‌ها، یعنی «روی‌بستگان»، «شبیخون» و «کینه» یافت. بار معنایی در واژه‌های این تناسب جهت برجسته کردن روایت ثانوی

داستان و کشته شدن ناجوانمردانهٔ سمنار به فرمان نعمان است. واژهٔ «فریفت» در ابیات بعد، شاهدی بر این ادّعاست.

آگـــه از روی‌بســـتگان ســـپهر　　از شـبیخون مـاه و کینـهٔ مهـر (۵۹: ۱۲)

کـس فرسـتاد و خوانـد زان بـومش　　هم به رومی فریفت از رومـش (۵۹: ۱۶)

نتیجه‌گیری

از بررسی لایهٔ آوایی *هفت‌پیکر* می‌توان دریافت که کارکرد هنری عناصر مختلف در موسیقی بیرونی، درونی، کناری و معنوی به‌مثابهٔ یک رمزگان نمایان می‌شود و ظرافت‌های زبانی در خدمت محتوا و مایه‌های فکری و اخلاقی قرارگرفته است. در بخش‌های متنوّع *هفت‌پیکر* میزان بهره‌مندی از ظرفیت‌های آوایی و زبانی در سطوح مختلف موسیقی، فراخور محتوا، فضای شعر، نوع ادبی و... متغیّر است و هریک از سطوح در لایهٔ آوایی، سهمی در کشف ظرایف معنایی دارند؛ امّا از آنجا که کارکرد هنری «واژه» در ایجاد ظرفیت‌های زبانی و آوایی تنوّع بیشتری دارد و این سازهٔ زبانی در سطح موسیقی درونی و معنوی، نمود بالاتری می‌یابد، گسترهٔ معنایی حاصل از کارکرد هنری آن در مؤلّفه‌های موسیقی درونی و معنوی وسعت خاصّی دارد.

در موسیقی بیرونی، ظرفیت‌های وزنی میان وزن و محتوا همخوانی ایجاد می‌کنند. نظامی می‌کوشد در فضاهای حزن‌انگیز با افزایش بسامدِ هجاهای بلند و کشیده سبب سنگینی وزن و در فضاهای شاد با توالی هجاهای کوتاه سبب تنزّل سنگینی آوا شود. در حقیقت هجاها در ارکان عروضی مانند یک واحد معنایی حضور می‌یابند.

در موسیقی کناری، اهمّیت و کارکرد قافیه بیشتر است؛ زیرا حالت درنگی که در قافیه وجود دارد، توجّه مخاطب را به واژه‌های قافیه می‌افزاید و تکرار واژهٔ قافیه در طول بیت چند بار آهنگ قافیه را جهت القای باور خاصّی به صدا درمی‌آورد. روابط میان‌واژه‌ای مانند تضاد و هم‌معنایی در قافیه، درک شعر را به یک فرایند تعاملی تبدیل می‌کند و نوعی حالت ارجاعی به شعر می‌بخشد. قافیه در تنش با واژه‌های دیگر، معنای

ثانوی می‌آفریند. سراینده گاه مصوّتِ قافیه را در هجای پایانی، همسو با محتوا برمی‌گزیند و مفهوم را از سطح آوا به سطح محتوا انتقال می‌دهد. بسامد ابیات مردّف به‌دلیل اهمّیت حضور واژه‌ها، کوتاهی مصرع و مسدّس بودن رکن عروضی کاهش می‌یابد. در ابیات مردّف، ردیف اغلب کوتاه است که مانند آهنگِ زیر دقّت شنونده را برمی‌انگیزد. ضمایر و افعال بسیط از ردیف‌های پربسامد است. ضمایر نقش مهمّی در برجسته‌سازی شخصیت‌ها دارند. همخوانی صدای نحوی افعال با محتوا مفهوم بیت را درونی می‌کند.

در موسیقی درونی، شگردهای ادبی به‌ویژه تکرار و جناس در پیوند با معنا کاربرد می‌یابند و در جهت اغراض ثانوی به کار می‌روند. تکرار در هفت‌پیکر مانند یک رمزگان ادراکی کاربرد می‌یابد. سراینده از جنبهٔ دیداری و بصریِ تکرار واژه برای بیان مفهوم بهره می‌برد. درهم‌تنیدگیِ تکرار و جناس در کلام نظامی نوعی بازی با دال‌های زبان است و سبب به تعویق انداختن معنا برای درک نحوهٔ پیوند واژه‌ها در بیت می‌شود که گاه به دلالتمندی فرامتنی می‌انجامد. در جناس، فریب معنایی نهفته در آن، فضای پیش‌بینی‌ناپذیری در متن را وسعت می‌بخشد و ظرافت‌های کلامی سبب تعمّق مخاطب و جایگاهی برای بازتاب محتوا می‌شود. در واج‌آرایی، تناسب واج‌ها با محتوا آن‌ها را در خدمت فضای عاطفی شعر قرار می‌دهد و نقش معنایی می‌یابند.

در موسیقی معنوی، مراعات‌نظیر گسترده‌ترین پیوند را با محتوا دارد؛ زیرا واژه‌ها اغلب در سطح صوری و محتوایی در پیوند با یکدیگر هستند. آنچه در این مبحث اهمّیت دارد، تعاملی است که در پس نشانه‌ها موجود است. در تناسب‌هایی فرابافتی به موازات محتوا می‌توان شاهد یک روایت پنهان نیز بود. در تناسب‌های ضمنی، علاوه بر تقویت موسیقی، مفاهیم ضمنی آفریده می‌شود. در تناسب‌های دوسویه، واژه‌ها در تناسب با واژه‌های دیگر بر دو یا چند سطح حرکت می‌کنند که در هر سطح کارکردی متفاوت می‌یابند. تنوّع کاربرد تضاد در موسیقی معنوی سبب نوعی تشخّص سبکی در این اثر شده است. تضادهای فعلی، خاصیت برجستگی، تداعی معانی و

انتقال افکار به متن می‌بخشد. تضادهای پرکاربرد، کارکردی نو می‌یابند و در ایجاد معانیِ حاشیه‌ای بسیار کارآمد هستند. تصویرآفرینی با تضاد از کارکردهایی است که در پیوند با سطح بلاغی به دست می‌آید و نقش مهمّی در ملموس کردن محتوا دارد. تضادهای بافتی مانند یک واژهٔ نشان‌دار عمل می‌کنند و معنای ضمنی دارند.

منابع

- آلگونه جونقانی، مسعود (۱۳۹۷)، **نشانه‌شناسی شعر**، چ ۱، تهران: نویسه پارسی.
- اسلامی ندوشن، محمّدعلی (۱۳۷۴)، **ماجرای پایان‌ناپذیر حافظ**،چ ۲، تهران: یزدان.
- البرزی، پرویز (۱۳۸۶)، **مبانی زبان‌شناسی متن**، چ ۱، تهران: امیرکبیر.
- بارت، رولان (۱۳۹۷)، **مبانی نشانه‌شناسی**، چ ۱، تهران: علمی و فرهنگی.
- پورنامداریان، تقی و ناهید طهرانی ثابت (۱۳۹۰)، **نگاهی دیگر به جناس**، مجلهٔ علوم و فنون، سال ۳، شمارهٔ ۳، صص ۲۱-۲۸.
- دانشگر، آذر و لیلا رحمتیان (۱۳۹۹)، **واکاوی گفتمان بوشی گرمس در رمان پیکر فرهاد عبّاس معروفی**، فصلنامه تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا) دورهٔ ۱۲، شمارهٔ ۴۶، صص ۳۴-۱۳.
- رادفر، ابوالقاسم (۱۳۶۸)، **فرهنگ بلاغی- ادبی**، چ ۱، تهران: اطلاعات.
- زرّین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۳)، **پیر گنجه در جست‌وجوی ناکجاآباد**، چ ۶، تهران: سخن.
- جرجانی، عبدالقاهر (۱۳۷۴)، **اسرارالبلاغه**، ترجمهٔ جلیل تجلیل، تهران: دانشگاه تهران.
- جهان‌تیغ، مریم (۱۳۸۰)، **سیب جان**، چ ۱، تهران: سخن.
- خدیش، پگاه (۱۳۹۱)، **ریخت‌شناسی افسانه‌های جادویی ایرانی**، چ ۲، تهران: علمی و فرهنگی.
- سعیدی، حبیب‌الله (۱۳۹۰)، **مقدّمهٔ زبان‌شناسی متن**، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد.
- سمیعی، احمد و دیگران (۱۳۸۶)، **مبانی زبان‌شناسی**، چ ۱، تهران: شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی.
- شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۳۸۶)، **موسیقی شعر**، چ ۱۰، تهران: آگه.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۱)، **نگاهی تازه به بدیع** ، چ ۱۴، تهران: فردوس.

– _____ (۱۳۹۳)، **کلیات سبک‌شناسی**، چ ۴، تهران: میترا.

– طالبیان، یحیی و مهدیه اسلامیت (۱۳۸۸)، **بررسی نقش موسیقایی قافیه در شعر حافظ**، نثرپژوهی ادب فارسی (ادب و زبان)، دورهٔ جدید، شمارهٔ ۲۵، صص ۱۱۵-۱۴۰.

– فالک، جولیاس اس. (۱۳۷۷)، **زبان‌شناسی و زبان**، ترجمهٔ خسرو غلامعلی‌زاده، چ ۲، مشهد: آستان قدس رضوی.

– فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۹۵)، **سبک‌شناسی نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها**، چ ۳، تهران: سخن.

– قاسمی، ضیا (۱۳۹۷)، **سبک ادبی از دیدگاه زبان‌شناسی**، چ ۲، تهران: امیرکبیر.

– قویمی، مهوش (۱۳۸۳)، **آوا و القا: رهیافتی به شعر اخوان ثالث**. چ ۱، تهران: هرمس.

– عبادیان ، محمود (۱۳۷۲)، **درآمدی بر سبک‌شناسی در ادبیات**، چ ۲، تهران: آوای نور.

– غلامرضایی، محمّد (۱۳۹۱)، **سبک‌شناسی شعر پارسی از رودکی تا شاملو**، چ ۴، تهران: جامی.

– لطیف‌نژاد، فرّخ (۱۳۹۶)، **نحوهٔ تشکیل و دریافت متن در اشعار معاصر**، چ ۱، تهران: سخن.

– متّحدین، ژاله (۱۳۵۴)، **تکرار، ارزش صوتی و بلاغی آن**، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی مشهد، سال ۱۱، شمارهٔ ۴۳، صص ۹۰-۱۰۹.

– مرادی، سیاوش، سعید فرامرزی‌فرد و هادی خدیور (۱۳۹۹)، **نشانه‌شناسی مفهوم عشق در منظومهٔ ویس و رامین براساس نظریهٔ رمزگان دنیل چندلر**، فصلنامهٔ تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)، دورهٔ ۱۲، شمارهٔ ۴۴، صص ۲۶۵-۲۸۶.

– محقّق نیشابوری، جواد و دیگران (۱۳۹۹)، **کارکرد موسیقی شعر در حکایت شیخ صنعان**، مجلهٔ مطالعات زبانی و بلاغی، سال ۱۱، شمارهٔ ۲۲، صص ۳۵۹-۴۱۴.

– محمّدی، علی و طاهره قاسمی دورآبادی (۱۳۹۵)، **بررسی نقش قافیه در تحوّلات آوایی زبان فارسی**، نشریهٔ فنون ادبی، سال ۸، شمارهٔ ۲، صص ۱۵-۳۲.

– مجد، امید (۱۳۹۳)، **برخی ظرافت‌های بلاغی و معنایی پنهان تعلیمی در سخن سعدی**، پژوهش‌نامهٔ ادبیات تعلیمی، سال ۶، شمارهٔ ۲۱، صص ۱۰۹-۱۲۶.

– مؤذّنی، علی‌محمّد، عبدالرضا سیف و علی‌اصغر فراز (۱۳۹۹)، **اقسام قافیه و ردیف در غزل‌های عراقی و نقش موسیقایی آن**، فصلنامهٔ مطالعات زبانی و بلاغی دانشگاه سمنان، سال ۱۱، شمارهٔ ۲۲، صص ۲۵۱- ۲۷۵.

- نظامی، الیاس بن یوسف (۱۳۸۰)، **هفت‌پیکر**، به‌کوشش سعید حمیدیان ، چ ۴، تهران: قطره.
- وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۸۸)، **بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی**، چ ۴، تهران: سمت.
- همایی، جلال‌الدین (۱۳۷۰)، **فنون بلاغت و صناعات ادبی** ، چ ۷ ، تهران: هما.
- وردانک، پیتر (۱۳۸۹)، **مبانی سبک‌شناسی**، چ ۱، تهران: نشر نی.
- Beaugrande, Robert & Dressler, Alain Wolfgang (2002), **An Itroduction To Text Linguistics**, London: Longman.
- lotman, Y. (2010), **Nepredskazuemye mekhanizmy kultury**, Tallinn, Estonia: TLU Press. Lenhoff , G., Vroon, R. & Arbor, A. MIT: University of Michgan Press.
- _____ (2009), **Culture and Explosion**, Edited by Marina Grishakova and Tr. by Wilma Clark.Berlin: Mouton de Gruyter