موسیقی کناری در غزلیات شهریار

چکیده

در این مقاله سعی شده موسیقی کناری غزلیّات شهریار مورد بررسی قرار گیرد و با آماری که از غزلیّات او به‌دست آمده درصد غزل‌های مردّف و غیرمردّف او بیان گردیده و از این جهت کار او با غزل سرایان بزرگ مقایسه شده است. در بخش غزل‌های غیرمردّف نیز شاعر برای رفع کمبود ردیف، بیش‌تر از قاعده‌ی (۲) قافیه با حروف الحاقی استفاده نموده است. سپس مباحث ردّالقافیه، ردّالمطلع، تکرار قافیه، قافیه‌ی معموله و قافیه‌ی میانی با بسامد آن‌ها در غزلیّات او مورد بررسی قرار گرفته است.

کلید واژه‌ها

توازن، قافیه، ردیف، ردّالقافیه، تکرار قافیه، قافیه‌ی معمولی و قافیه‌ی میانی

بشیر نیکدل (۱۳۴۱)

کارشناس ارشد رشته زبان و ادبیات فارسی با ۲۵ سال سابقه کار و دبیر دبیرستان‌ها و مراکز پیش دانشگاهی و مدرس مراکز تربیت معلم بنت‌الهدی صدر رشت

«جفری لیچ» زبان‌شناس انگلیسی، زبان شعری را به دو اصل «توازن» و «فراهنجاری» تقسیم نموده است: «توازن همان مقوله‌ای است که موجب به‌وجود آمدن نظم می‌شود و به کلام موسیقی و آهنگ می‌بخشد و از طریق وزن و قافیه و ردیف و تجانس آوایی و جناس، زبان ادبی را از زبان معیار متمایز می‌سازد.» (سیب باغ جان، ص۲۰) توازن نوعی تکرار است. تکرار جان و اساس کلام هنری است. «در ایجاد هراثر هنری به اصل تکرار یا وقوع مجدّد، یعنی آن‌چه در موسیقی «وزن» و در نقّاشی «انگاره» را به‌وجود می‌آورند نیازمندیم» (تخیل فرهیخته، ص۲۶) قافیه نوعی تکرار است، تکرار یک واج و یا چندواج و حتّی تکرار یک هجا؛ و ردیف به شکلی گسترده‌تر تکرار یک یا چند واژه.

در تعریف قافیه چنین آمده است: «قافیه هم آوایی ناتمامی است که از تکرار یک یا چند صوت با توالی یکسان و در پایان آخرین واژه‌های نامکرّر مصاریع یا ابیات یک شعر و گاه پیش از ردیف می‌آید.» (مقالات ادبی زبان شناختی، ص۴۴) و به تبع آن در تعریف ردیف نیز چنین آمده است: «ردیف همگونی کاملی است از تکرار یک عنصر دستوری یگانه (واژه، گروه، بند یا جمله) با توالی یکسان و با نقش‌های صوتی، صرفی و معنایی یکسان، در پایان مصاریع یا ابیات یک شعر و بعد از واژه‌ی قافیه پدید می‌آید.» (همان، ص۵۹)

درباره‌ی تأثیر قافیه در شعر نظرهای متناقض داده شده است. «ماکایوفسکی» معتقد است که: «بدون قافیه شعر به کلی شکسته و ویران می‌شود.» (موسیقی شعر، ص۸۳) برخی نیز معتقدند که: «تنها عوام و بی‌مایگان هستند که شعر بودن یک سخن را در وزن و قافیه جست‌وجو می‌کنند.» (بررسی ادبیات امروز ایران؛ ص ۱۳۶)

با توجه به مقدمه‌ی مذکور غزلیّات شهریار را در زمینه‌ی ردیف و قافیه بررسی می‌کنیم.

براساس تحقیق نگارنده از ۵۳۶ غزل شهریار (دیوان دو جلدی شهریار) ۳۹۰ غزل دارای ردیف است و از این نظر شهریار مانند اکثر غزل سرایان، تقریباً دوسوم غزل‌های خود را با ردیف آورده است. ردیف‌های فعلی ـ که گاهی فقط یک فعل نیستند بلکه بعضی از آن‌ها به صورت عبارت‌های فعلی و حتّی جمله نیز هست ـ بخش قابل ملاحظه‌ای از ردیف‌های او را تشکیل می‌دهد؛ یعنی ۲۸۹ غزل در گروه ردیف‌های فعلی و عبارت‌های فعلی و جمله آمده است و ۸۷ ردیف اسمی و ۱۴ ردیف حرفی وجود دارد.

در مقایسه‌ای که بر روی غزلیات چندین شاعر انجام گرفته، وجود ردیف در آن‌ها نیز دارای بسامد بالایی است. مثلاً از ۳۰۰ غزل در دیوان خاقانی ۲۲ غزل بدون ردیف است. از ۵۸۰ غزل سعدی در بخش طیّبات ۹۰ غزل بدون ردیف است. وجود ردیف در غزل‌های حافظ نیز در حدود سعدی است. یعنی تقریباً در ۵۵۰ غزل او ۷۵ غزل فاقد ردیف است (موسیقی شعر، صص ۱۵۷ و ۱۵۸)

با مقایسه‌ی غزلیّات این شاعران با غزلیّات شهریار می‌بینیم که شهریار نیز به اهمیّت ردیف واقف بوده، به‌خصوص ردیف‌های فعلی که شعر او را پویا ساخته و باعث گسترش معانی در شعر او شده است. اگر بخواهیم قافیه‌های به‌کار رفته در غزلیّات شهریار را مورد بررسی قرار دهیم، آن‌ها را به دو بخش مختلف تقسیم می‌نماییم:

الف ـ غزل‌های مردّف

ب ـ غزل‌های بدون ردیف

الف ـ غزل‌های مردّف: در ۳۹۰ غزل مردّف شهریار بیش‌تر قافیه‌ها، قافیه‌های مجرّدند؛ یعنی حروف الحاقی در آن‌ها دیده نمی‌شود. مثلاً در ردیف‌های فعلی و عبارت‌های فعلی که شامل ۲۸۹ غزل است، قافیه در ۲۲۳ غزل به‌شکل قافیه‌ی مجرّد و فقط در ۶۶ غزل، قافیه به شکل ملحقه آمده است و این امر نشان می‌دهد که «ردیف» استحکام شعر را به عهده گرفته و «قافیه»ها به سبب وجود ردیف، از داشتن حروف الحاقی بی‌نیازند.

در بخش ردیف‌های اسمی نیز وضع به‌همین منوال است. یعنی از ۸۷ غزل مردّف اسمی، قافیه در ۶۵ غزل به‌صورت مجرّد، و در ۲۲ غزل به‌شکل ملحقه است.

در بخش ردیف‌های حرفی که بخش اندکی از غزل‌ها را شامل می‌شود، تقریباً شرایط مساوی است. یعنی هفت غزل مردّف دارای قافیه‌ی ملحقه و هفت غزل دیگر دارای قافیه‌ی مجرّد است.

ب ـ غزل‌های بدون ردیف: چنان‌که گفتیم ۱۴۶ غزل شهریار بدون ردیف است. وضعیّت قافیه‌ها در این غزل‌ها کاملاً برعکس قافیه‌های غزلیّات مردّف است. چون تعداد قافیه‌های ملحقه در این قسمت کاملاً برعکس است. یعنی ۱۰۷ غزل، دارای قافیه‌ی ملحقه و ۳۹ غزل دارای قافیه‌ی مجردند. وجود بیش‌تر و چشم‌گیرتر قافیه‌های ملحقه نشان می‌دهد که شهریار در این ۱۰۷ غزل با آوردن صامت‌ها و مصوّت‌های مشترک، هم به استحکام شعر افزوده و هم کمبود ردیف را جبران کرده است. اما ۳۹ غزل دیگر در این بخش که دارای قافیه مجرّد است، به شکلی نیست که واج مشترک واژه‌های قافیه فقط یکی باشد، بلکه از قافیه‌های قاعده‌ی ۲ یعنی «مصوّت + یک یا دو صامت» (وزن و قافیه‌ی شعر فارسی، ص۹۲) استفاده کرده است. به عنوان نمونه به مطلع چند غزل اشاره می‌نماییم:

آلا ای هدهد تخت سلیمان
به تاج گوهرین تاراج عمّان

(پیک آسمان، صص۲۳۸ و ۲۳۹)

واج‌های مشترک واژه‌های سلیمان و عمّان طبق قاعده‌ی ۲ «ان» است. واج «م» که پیش از واج‌های اصلی آمده، در صورتی که در واژه‌های دیگر قافیه تکرار می‌شد نوعی اعنات بود که از محسّنات علم بدیع به‌حساب می‌آید. اما چون واژه‌های دیگر قافیه در بیت‌های بعد (سلطان، غلطان، قربان، جان، جانان و...) بدون واج «م» است نمی‌توان آن را واج مشترک به حساب آورد.

یا در غزل:

چه شد آن عهد قدیم و چه شد آن یار و ندیم
خون کند خاطر من خاطره‌ی عهد قدیم

که باز واج‌های مشترک قافیه طبق قاعده‌ی ۲ «یم» است. وجود واج «د» پیش از واج‌های اصلی، به سبب وجود واژه‌های دیگر قافیه در بیت‌های بعد؛ یعنی (نسیم، لئیم، ترسیم، سلیم، سیم، کریم و...) باز واجی بی‌نقش است.

امّا اگر بخواهیم قافیه‌های مجرّد این بخش را که طبق قاعده‌ی ۱ (اساس قافیه قرار گرفتن مصوت «ا» یا «و»)، بررسی نماییم، می‌بینیم که تعداد آن‌ها بسیار اندک است و یا با یک واج مشترک پیش از خود، که در واقع اعنات محسوب می‌شود، همراه است. برای نمونه غزل (کوه‌نشین) را ذکر می‌نماییم:

ای که در سینه‌ی این کوه گرفتی مأوا
خوش به‌حال تو که خلق از سر خود کردی وا

واج مشترک قافیه طبق قاعده‌ی ۱ «الف» است اما وجود صامت «و» پیش از آن، در واقع نوعی الزام است که شاعر برای خود ایجاد نموده تا غنا و استحکام شعر حفظ شود. اگر به

واژه‌های دیگر این غزل یعنی (آوا، سلوا، حلوا، بلوا، تقوا و دعوا) توجّه کنیم، می‌بینیم که این الزام تا پایان غزل حفظ شده است.

ردّالقافیه: استفاده از ردّالقافیه ـ یعنی آوردن قافیه‌ی مصراع اوّل بیت اوّل در بیت دوم ـ یکی از خصوصیّات غزل‌های شهریار است. سبب این امر را در دو چیز دانسته‌اند. یکی این‌که ردّالقافیه را یکی از محسّنات و صنایع بدیع شعری می‌دانستند و شهریار نیز می‌خواست از این صنعت به نحو احسن استفاده نماید. دلیل دیگر تقلید شهریار از شاعران بزرگ سبک آذربایجانی؛ همانند خاقانی و نظامی است و در واقع، به طریقی وفاداری به سبک و شیوه‌ی کار این شاعران است. به‌هرحال، در غزل‌های خود حدود ۱۱۶ بار از ردّالقافیه استفاده نموده که به نسبت ۵۳۶ غزل، آمار چشم‌گیر و قابل ملاحظه‌ای است.

تکرار قافیه: درباره‌ی تکرار قافیه نظریّات مختلفی ابراز شده است. (وزن و قافیه‌ی شعر فارسی، ص۹۹؛ آشنایی با عروض و قافیه، ص۱۱۰) شهریار نیز از تکرار قافیه همانند ردّالقافیه در غزل‌های خود فراوان استفاده کرده است. این تکرار قافیه باعث شده که بعضی آن را یکی از عیوب شعری شهریار به حساب آورند و آن را دام‌چاله‌ی شعر بسیاری از شاعران سنّتی بدانند. (شعر ناکام و...، ص۱۳ رشد ادب ۶۱)

پیش از آن‌که به دفاع از شعر شهریار پرداخته باشیم بهتر است تکرار قافیه را در سبک هندی بررسی نماییم. تکرار قافیه بیش‌تر در شاعران سبک هندی دیده می‌شود. درباره‌ی تکرار قافیه در غزل سبک هندی دو دلیل عمده بر شمرده‌اند: «۱ـ در این سبک هر بیت برای خود ساختمان جداگانه و مستقل دارد و بنای شعر بر «بیت» است نه «بیت‌ها». ۲ـ هدف اصلی این سبک مضمون‌یابی است. اگر شاعری بتواند با قافیه‌ی واحد، چند مضمون مختلف بسازد، مُجاز است آن را تکرار کند.» (بیگانه مثل معنی، ص۸۲)

از دو دلیل فوق می‌توان دومی را توجیه قافیه‌های تکراری غزلیات شهریار موجّه دانست. مثلاً در غزل «فشار قبر» که قافیه‌های ابر، صبر و جبر تکرار شده، هر کدام از تکرارها، دارای معنی جداگانه یا مضمونی یگانه‌اند، چنان‌که در بیت اوّل وقتی می‌گوید:

آسمان با دیگران صاف است و با ما ابر دارد
می‌شود روزی صفا با [خویش] امّا صبر دارد

وقتی در بیت دوم قافیه «ابر» تکرار می‌شود، می‌توان مضمون دیگری از آن دریافت نمود:

از غم غربت گرفت آیینه‌ی چشمم غباری
کآفتاب روشنم گویی نقاب از ابر دارد

یا هنگامی که بخواهیم قافیه‌ی صبر در مصرع دوم بیت اوّل را با قافیه‌ی «صبر» بیت آخر مقایسه کنیم می‌بینیم این دو از نظر معنی کاملاً باهم تفاوت دارند. به‌خصوص که شاعر گیاه را نیز در کنار صبر آورده است:

شهریارا صبر فرماید طبیب عشق لیکن
صبر ما هم طعم تلخی چون گیاه صبر دارد

این تفاوت معنی در دو بیتی که از قافیه‌ی تکراری «جبر» استفاده شده نیز، مشهود است:

با خدای عهدی که بستیم اختیار افتاد و بشکست
زآن زمان یک کاسه گردون ادعای جبر دارد
آفرینش را مسائل بس که لاینحل و بغرنج
نی جوابش جفر داند نی حسابش جبر دارد

می‌بینیم که جبر در بیت نخست در مقابل اختیار و در بیت دوم با توجه به «حساب» به معنی علم «جبر» است.

بر اساس نظریات روان‌شناسان، تداعی معانی بر سه گونه است: ۱ـ از راه مجاورت ۲ـ از راه شباهت ۳ـ از راه تضاد (همان، ص۸۶). حال اگر این قافیه‌ها را از جهت تداعی آن‌ها مقایسه کنیم، می‌بینیم در مصرع اوّل، بیت اوّل از راه تضاد بین ابر و صاف، در مصرع دوم آن، از راه مجاورت ـ چون هر صبری صفایی با خود همراه دارد ـ تداعی شده است. در بیت دوم، کلمه‌ی ابر، به سبب شباهت بین ابر و نقاب و تضاد بین آفتاب و ابر تداعی شده است. در بیت آخر کلمه‌ی صبر با گیاه، طعم، تلخ و طبیب، موجب تداعی مجاورت شده است.

در بیت چهارم که کلمه‌ی جبر قافیه قرار گرفته، تضاد بین جبر و اختیار را تداعی کرده است. در بیت ششم، جفر، حساب، جواب مسائل و... موجب تداعی مجاورت شده است. به‌کارگیری این تداعی‌ها بدین شکل، نشان می‌دهد که شهریار آگاهانه از این قافیه‌ها استفاده نموده است و سوای مصراع «لیکن اصطبل فلانی پایه‌ای استبر دارد» که از استبر به جای ستبر استفاده نموده، که البته آن‌جا نیز به نوعی آرکائیسم توجّه داشته، در هیچ یک از قافیه‌ها، در تنگنا نیفتاده است.

تکرار قافیه در غزل‌های دیگر شهریار نیز وجود دارد و می‌توان آن را همانند سبک هندی از خصوصیّات سبکی شعر او به حساب آورد. چون این تکرار به یک یا چند غزل محدود نمی‌شود. حدوداً در ۱۰۷ جا انجام گرفته و مسلماً شاعر از آن آگاهی کامل داشته است. نمونه‌ی دیگری از تکرار را به عنوان شاهد می‌آوریم:

گاهی گر از ملال محبّت برانمت
دوری چنان مکن که به شیون بخوانمت
دست نوازشی به سروگوش من بکش
سازی شدم که شور و نوایی بخوانمت

(صص۱۲۷و۱۲۸)

که باز می‌بینیم، فعل «بخوانمت» با دو مضمون و معنای مختلف آمده است. شاید همین تکرار قافیه در غزل‌های شهریار باعث شده که بعضی معتقدند: غزلیّات شهریار در عین آن‌که سوز و گداز و شور و حال غزل‌های سعدی و حافظ را دارد، طعم و ذوق و گاهی نیز لحن و آهنگ غزلیّات سبک هندی را نیز به‌خاطر می‌آورد. (تحول شعر فارسی، ص۳۹۹)

گفتنی است تکرار قافیه در غزل‌های شهریار گاهی با فاصله‌ی ۶تا۷ بیت است و بیش‌تر تکرارهای شهریار را ردّالقافیه تشکیل می‌دهد که از نظر محقّقان کاری مجاز است. گاهی نیز این فاصله‌ها به سه‌تا چهار بیت می‌رسد.

ردّالمطلع: مبحث ردّالمطلع از نظر اهل فن مربوط به صنایع لفظی بدیع است. امّا چون در واقع نوعی تکرار قافیه است، آن را در این بخش آوردیم. در تعریف ردّالمطلع آمده است: «هرگاه شاعر مصراع اوّل یا دوم مطلع غزل یا قصیده را در مقطع تکرار کند، آن را ردّمطلع می‌گویند.» (واژه‌نامه‌ی هنری شاعری، ص۱۱۱)

شهریار در هفت غزل خود، از این شیوه استفاده نموده است. نکته‌ی جالب این جاست که شهریار در بین یکی از این هفت غزل، این ردّمطلع را در بیت پنجم انجام داده و از این جهت نوعی فراهنجاری و سنت‌شکنی نسبت به سنّت ادبی گذشته انجام داده است. غزل (یادی کن از من) با مطلع:

نگارینا تو هم یادی کن از من
به دادی دفع بیدادی کن از من

بیت پنجم:

همه بیداد کردی با حریفان
به دادی دفع بیدادی کن از من

و بعد از بیت پنجم، هشت بیت دیگر نیز آمده است.

قافیه‌ی معموله: آقای شمیسا فصلی به نام «قافیه‌ی بدیعی» آورده و در آن‌جا به تعریف قافیه‌ی معموله پرداخته و گفته است: «قافیه‌ی معموله قافیه‌ای است که محصول ابتکار ذهن و دخالت شاعر در وضع حرف رویّ باشد. بدین ترتیب که شاعر با عملی ابتکاری، حرفی جز رویّ اصلی را رویّ شعر قرار می‌دهد و در نتیجه قافیه‌هایی بیاورد که متضمّن لطافت یا ابداعی باشند. قافیه‌ی معموله یا جعلی از راه‌های مختلفی به وجود می‌آید: الف- از ترکیب دو کلمه مثل: «حاشاک و الاّک» که دو قافیه‌ی جعلی (معموله) هستند. اوّلی از ترکیب حاشا با «ک» ضمیر عربی و دومی از ترکیب الاّ و «ک=که» حرف ربط فارسی ساخته شده‌اند. رویّ جعلی این دو قافیه صامت «ک» است در صورتی که رویّ اصلی آن‌ها مصوت بلند «ا» است. ب- از تجزیه‌ی یک کلمه: بدین معنی که کلمه‌ی بسیط (ساده) یا در حکم بسیط را مرکب پندارند و قسمتی را قافیه و قسمتی را ردیف قرار دهند. (آشنایی با عروض و قافیه، ص۱۱۵)

با توجه به تعاریف فوق شهریار از هر دو نوع قافیه‌ی معموله در غزل‌های خود استفاده نموده است، نوع اول در غزل (بلبل در قفس ص۷۴) با مطلع:

ما مستمند و مسکین، دلبر غنی و دارا
او را نبوده یاری ما را نمانده یارا

که در ابیات بعد واژه‌های قافیه (خارا، دل‌آرا، بخارا، سارا، مدارا، الاساریٰ، السّکاریٰ، گوارا، دارا (اسم خاص) سارا، آرا، نصارا، عذریٰ، صفت آرا و آشکارا» است که رویّ جعلی آن‌ها «ا» و رویّ اصلی آن‌ها «ر» است. زیرا کلمات دارا، یارا، گوارا، آشکارا به ترتیب از دو قسمت دار، یار، گوار و آشکار و پسوند «ا» درست شده است.

نوع دوم قافیه‌ی معموله در غزل (مناجات، ص۶۹) است، با مطلع:

علی ای همای رحمت تو چه آیتی خدا را
که به ما سوا فکندی همه سایه‌ی هما را

واژه‌های قافیه در ابیات بعد (خدا، بقا، ماسوا، گدا، مدارا، کربلا، وفا، فتیٰ، توتیا، صبا، قضا، نوا، آشنا و شهریارا) است. نبود ردیف «ا» در بیت‌هایی که واژه‌های مدارا و شهریارا قافیه قرار گرفته، نوعی قافیه‌ی معموله پدید آورده، بدین صورت که مدارا به دو قسمت (مدا+را) و شهریارا به دو قسمت (شهریا+را) تقسیم شود.

قافیه‌ی میانی: وجود قافیه‌ی میانی یا درونی در غزل‌های شهریار بسیار کم‌رنگ است. فقط در یک غزل که آن هم ازجهت وزن و قافیه با غزل سعدی با مطلع:

ای کاروان آهسته ران کآرام جانم می‌رود
وان دل که با خود داشتم با دلستانم می‌رود

همانند است، در چندجا از قافیه‌ی میانی استفاده نموده است. غزل (هوشم می‌رود، صص۲۳۶ و ۲۳۷) با مطلع:

نوشین من باز این سفر همراه هوشم می‌رود
تا هست نیشم می‌زند تا رفت نوشم می‌رود

در ابیات زیرین غزل قافیه‌ی میانی مشاهده می‌شود:

من مانده‌ام ای کاروان باری به این تندی مران
دانی که چون کوهی گران باری به دوشم می‌رود
او پرده‌ای بود از هنر پوشیده عیب شور و شر
اشکی بیاید پرده در، چون پرده پوشم می‌رود
آن کاو به من بد می‌کند با من، نه با خود می‌کند
من تا به گوش آسمان جوش و خروشم می‌رود
دل شهریارا زار شد، دلبر رفیق آزار شد
طبعم ز خود بیزار شد، بس کن که گوشم می‌رود

در پایان مقاله یادآوری این نکته ضروری است که شهریار با آن‌که شاعری صاحب‌سبک بوده، امّا در بخش موسیقی کناری از شیوه‌ی شاعران بزرگ غزل پیروی نموده و همانند آن‌ها، بیش‌تر غزل‌های خود را مردّف سروده است.

منابع و مآخذ

۱. استعلامی، محمد: بررسی ادبیات امروز ایران، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۵۶
۲. حق‌شناس، علی‌محمد: مقالات ادبی زبان‌شناختی، انتشارات نیلوفر، چاپ اول، ۱۳۷۰
۳. خلیلی جهان‌تیغ، مریم: سیب باغ جان، انتشارات سخن، چاپ اوّل، ۱۳۸۰
۴. سنگری، محمدرضا: شعر ناکام و شاعران ناکام، آموزش ادب فارسی، سال ۱۶، ۱۳۸۱، شماره۶۱
۵. شفیعی کدکنی، محمدرضا: موسیقی شعر، انتشارات آگاه، چاپ سوم، ۱۳۷۰
۶. شمیسا، سیروس: آشنایی با عروض و قافیه‌ی شعر فارسی، انتشارات فردوس، چاپ چهارم، ۱۳۶۹
۷. شهریار، محمدحسین: دیوان شهریار (۲ جلد)، انتشارات نگاه، ۱۳۸۱
۸. فرای، نورتروپ، تخیل فرهیخته، ترجمه‌ی سعید ارباب‌شیرانی، مرکز نشر دانشگاهی، چاپ دوم، ۱۳۷۲
۹. محمدی، محمدحسین: بیگانه مثل معنی، نقد و تحلیل شعر صائب و سبک هندی، نشر میترا، چاپ نخست، ۱۳۸۲
۱۰. مؤتمن، زین‌العابدین: تحول شعر فارسی، انتشارات طهوری، چاپ چهارم، ۱۳۷۱
۱۱. میرصادقی، میمنت: واژه‌نامه‌ی هنر شاعری، کتاب مهناز، ۱۳۷۶
۱۲. وحیدیان کامیار، تقی: وزن و قافیه‌ی شعر فارسی، مرکز نشر دانشگاهی، چاپ اوّل، ۱۳۶۷