تاریخ دریافت: ۹۶/۰۲/۰۱
تاریخ پذیرش: ۹۶/۰۴/۲۰
(صفحه ۱۰۹-۱۲۹)

بررسی موسیقی کناری در غزلیات بیدل دهلوی

دکتر آذر دانشگر*

چکیده

موسیقی در شعر، به مجموعه عواملی گفته می‌شود که به سبب ایجاد آهنگ و توازن، زبان شعر را از زبان عادی امتیاز می‌بخشد. یکی از اقسام موسیقی شعر، موسیقی کناری است که تأمین و حفظ آن به ردیف و قافیه وابسته است؛ زیرا قافیه، تکرار آوایی ناقص و ردیف، تکرار آوایی کامل در پایان هر بیت است و چون تکرار، یکی از انواع روش‌های ایجاد موسیقی لفظی در کلام می‌باشد، نقش قافیه و ردیف در ایجاد این هماهنگی آشکار می‌شود. این نوشتار به بررسی موسیقی کناری در غزلیات بیدل دهلوی اختصاص دارد؛ از همین رو، مؤلف به بررسی شکل‌های قافیه و ردیف در شعر بیدل توجه نشان داده است. دستاوردهای تحقیق بیانگر آن است که: تکرار قافیه، کاربرد صنایع بدیعی در قافیه، تکرار مصوت‌های بلند «آ» و «او» در آن، استفاده از قافیه‌های دستوری و ترکیب‌سازی، بسیار مورد توجه بیدل بوده است. این شاعر همچنین به استفاده از ردیف‌های طولانی و گروهی، ردیف‌های دستوری و کاربرد جناس تام در ردیف و استفاده از واژه‌های خاص و کم کاربرد، توجه نشان داده است.

کلیدواژه‌ها: موسیقی کناری، قافیه، ردیف، بیدل دهلوی، غزلیات.

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرج a.daneshgar2015@gmail.com

مقدمه

در بررسی موسیقی کناری با دو مبحث قافیه و ردیف روبه‌رو هستیم؛ قافیه در لغت به معنی «از پی رونده است و در اصطلاح حرف یا حروفی است که در آخرین کلمهٔ بیت‌های یک قطعه شعر یا آخرین کلمهٔ دو مصراع یک بیت عیناً تکرار شود، مشروط بر اینکه این حروف، تشکیل یک کلمهٔ واحد معنی‌دار را ندهد» (میرصادقی، ص۲۳۶). قافیه جزء معناداری است که در پایان بیت یا مصراع می‌آید. پس در القای پیام شعر به مخاطب نیز سهمی بسزا دارد. «قافیه در شعر تنها تکرار هجا یا هجاهای پیشین نیست بلکه علاوه بر این ارزش بلاغی هم دارد و نیز ممکن است اثراتی دیگر در موسیقی شعر و القای مفهوم آن و خیال‌انگیزی و حسن تأثیر سخن داشته باشد» (یوسفی، ص۱۰۶).

ردیف نیز از اصلی‌ترین اجزاء در شعر کهن فارسی است، که ساخته و پرداختهٔ ذوق و قریحهٔ ایرانی است (شفیعی کدکنی ۳، ص۱۲۴) و از ارکان موسیقی کناری محسوب می‌شود و نقش بسزایی در شعر سنتی دارد. در واقع ردیف عبارت است از «کلمه‌ای یا بیشتر که مستقل باشد در لفظ و بعد از قافیهٔ اصلی به یک معنی تکرار یابد» (همو ۲، ص۱۲۳).

مؤلف در این جستار بر آن بوده است تا به بررسی موسیقی کناری شعر بیدل بپردازد و جلوه‌های موسیقایی حاصل از تکرار واژگان شعری یعنی قافیه و ردیف را در غزلیات او نمایان سازد. به این منظور پس از بیان مبانی نظری لازم در زمینهٔ قافیه و ردیف به روش تحلیلی به این موضوع در شعر بیدل پرداخته است. عبدالقادر بیدل دهلوی (۱۰۵۴-۱۱۳۳ق) از بزرگترین شاعران فارسی‌گوی هند است، اشعار او به دشواری و تعقید شهرت دارد. غزلیات او بر خلاف اکثر غزلیات شاعران سبک هندی که به غزل عاشقانه نزدیک است، جنبهٔ عرفانی دارد. یعنی زمینه‌های مضمون‌پردازی خود را بر معنا و عرفان نهاده است. در اشعار بیدل غرابت و دشواری معنی و همچنین نوآوری زبانی یا هنجارگریزی جلب نظر می‌کند. او از تشبیهات جدید، اغراق‌های غریب و تخیلات تازه در اشعارش استفاده کرده است (شمیسا، ص۲۸۵-۲۸۶). دربارهٔ پیشینیه تحقیق باید متذکر شد که موسیقی کناری بسیار مورد توجه ادب دوستان قرار دارد و شاید به سبب ابهاماتی که در این موضوع وجود داشته کتاب‌ها و مقالات فراوانی در این زمینه نگاشته شده است. مقالاتی از جمله: «بررسی موسیقی بیرونی و کناری غزل‌های سنایی و عطار» نوشتهٔ

حسین اتحادی (۱۳۸۹)؛ «موسیقی کناری در دیوان ناصرخسرو» نوشتهٔ مهدیه عبادی و محمدامیر عبیدی‌نیا (۱۳۹۴)؛ «بررسی موسیقی بیرونی و کناری در غزلیات اهلی شیرازی» نوشتهٔ عباس نیکبخت و همکاران (۱۳۹۳)؛ اشعار بیدل به سبب هنجارگریزی‌هایش، در سال‌های اخیر مورد توجه محققان قرار گرفته است و مقالاتی در این حوزه تألیف شده است، همچون: مقالهٔ «برجسته‌سازی ادبی در اشعار بیدل دهلوی» نوشتهٔ حمید صمصام و مریم میری (۱۳۹۳) و «بررسی چند شگرد نحوی در غزلیات بیدل دهلوی» نوشتهٔ عباسعلی وفایی و کوثر رهبان (۱۳۹۰). اما دربارهٔ موسیقی کناری در غزلیات وی کار تحقیقی جدی صورت نگرفته است.

موسیقی کناری

> منظور از موسیقی کناری، عواملی است که، در نظام موسیقایی شعر دارای تأثیر است ولی، ظهور آن در سراسر بیت یا مصراع قابل مشاهده نیست. برعکس موسیقی بیرونی که تجلی آن در سراسر بیت و مصراع یکسان است و به طور مساوی در همه‌جا به یک اندازه حضور دارد. جلوه‌های موسیقی کناری بسیار است و آشکارترین نمونهٔ آن، قافیه و ردیف است (شفیعی کدکنی ۳، ص۳۹۱).

در شعر فارسی بخش مهمی از موسیقی شعر به عهدهٔ قافیه است که از لحاظ موسیقی جایگاهی پس از وزن دارد. اما در ساحت زیباشناسی شعر نقشی فراتر از وزن دارد. شاملو می‌گوید: «قافیه گاهی زیباست. قافیه به القای مفهوم کمک می‌کند و چون حالت مرجع دارد توجه را بلافاصله برمی‌گرداند به کلمهٔ خاصی که موردنظر شاعر است، و این برای رساندن مفهوم کمک بزرگی است» (به نقل از صاحب اختیاری، ص۷۷). باید توجه داشت که قافیه خود نوعی وزن است و هرچه حروف مشترک قافیه بیشتر باشد آمادگی لذت بردن از موسیقی قافیه‌های بعدی بیشتر فراهم می‌شود. «قافیه ممکن است به کشف تصویرهای ذهنی شگفت انگیزی منجر شود» (فلکی، ص۹۸). در اشعار پیشینیان قافیه از رکن‌های اساسی محسوب می‌شد به گونه‌ای که شعر بدون قافیه قابل تصور نبوده است. ابن رشیق قیروانی صاحب کتاب العمده چیزی را شعر می‌نامد که قافیه داشته باشد (ابن رشیق قیروانی، ص۱۵۱). حضور این عنصر در شعر کهن، نمایانگر این است که در ساختار شعر کهن قافیه عنصر مهمی به شمار می‌آمده و شاعران در انتخاب آن دقت بسیاری می‌کردند. زیرا وظیفهٔ ارتباط و پیوند اجزا و کلمات شعر را قافیه بر عهده داشت.

قافیه در شعر فارسی نوعی القاء موسیقی در ذهن شنونده است. «تکرار الفاظی که از نظر معنا و احتمالاً از لحاظ شکل ظاهری با هم متفاوت، ولی از نظر لحن و آهنگ هم‌نوا هستند لذتی به آدمی می‌بخشد که نزدیک است به لذتی که از استماع نغمه‌ای دریافت می‌کنیم» (ملاح، ص۸۳).

اینجاست که شعرا کوشش کرده‌اند کلماتی را برای قافیه برگزینند که با کل ساختار شعر هماهنگ باشد، زیرا بخش وسیع زیباسازی و موسیقایی شعر بر دوش قافیه است. شفیعی کدکنی ردیف را نیز یکی از نعمت‌های بزرگ شعر فارسی می‌داند و آن را این‌گونه بیان می‌کند.

> ردیف را باید یکی از نعمت‌های بزرگ شعر فارسی دانست، در صورتی که بلای جان معانی و احساسات شاعر نباشد؛ زیرا از جهات موسیقی و معانی و کمک به تداعی‌های شاعر و از نظر ترکیبات و مجازهای بدیع در زبان به شعر زیبایی و اهمیت می‌بخشد (شفیعی کدکنی ۳، ص۱۳۸-۱۴۲).

حضور قافیه در اشعار بیدل دهلوی

بیدل دهلوی از جمله شاعران سبک هندی است که دیوانش قافیه‌های بسیار متنوع دارد. البته باید دانست که روش استفاده از قافیه در سبک هندی با سبک‌های پیش از آن متفاوت بوده است. بدین‌ترتیب در سبک‌های پیش از آن «تکرار قافیه را در غزل بیش از یک بار جایز نمی‌دانستند» (محمدی، ص۸۲). درحالی‌که در غزل‌های سبک هندی گاه قافیه، سه و حتی چهار بار تکرار می‌شده است. زیرا در سبک هندی هر بیت ساختمان جداگانه و مستقلی دارد و اساس شعر بر خود بیت است نه ابیات؛ دلیل دیگر آن نیز شاید مضمون‌یابی باشد. به گونه‌ای که شاعر بتواند از یک قافیهٔ واحد، چند مضمون بسازد؛ بنابراین شاعر مجاز است که قافیه را تکرار کند. با توجه به مطالب فوق می‌توان گفت: تکرار قافیه از ویژگی‌های سبک هندی است. شفیعی‌کدکنی در کتاب شاعر آیینه‌ها به بررسی شعر بیدل پرداخته و به فراوانی تکرار قافیه در غزل‌های وی اشاره کرده است. وی دلیل این تکرار را ابزار تداعی دانسته است (شفیعی کدکنی ۱، ص۷۲). به‌طورکلی در سبک هندی تکرار قافیه عیب محسوب نمی‌شود. ضمن اینکه به عکس گفتهٔ احمد محسنی که معتقد است شاعران سبک هندی، عیب تکرار قافیه را با آوردن ردیف، می‌پوشانند (محسنی، ص۸۵-۸۶)، این مطلب در بارهٔ شعر بیدل صدق نمی‌کند.

۱- کاربرد قافیه در شعر بیدل

۱-۱- تکرار قافیه

۱-۱-۱- تکرار محسوس قافیه

همان‌طور که گفته شد، تکرار قافیه در غزل، در سبک‌های پیش از سبک هندی، جایز نبوده یا در مواردی بیش از یک بار جایز نبوده است، اما در سبک هندی به دلایلی از جمله: مضمون‌یابی و به‌عنوان ابزار تداعی مضامین نو در شعر، گاه تا چندبار، قافیه تکرار شده است. شعر بیدل دهلوی نیز از این قاعده مستثنی نیست و تکرار قافیه در آن فراوان به چشم می‌خورد، تا جایی که بارها در شعر بیدل شاهد کلمات قافیه با مضامین یکسان هستیم و این تکرار کاملاً محسوس است. حال گاهی این تکرار محسوس قافیه با فاصله در غزل می‌آیند و گاه بدون فاصله. نمونه‌هایی از کاربرد تکرار محسوس قافیه یعنی تکرار قافیه با مضامین یکسان:

جلوهٔ او داد فرمان نگاه آیینه را — هاله کرد آخر به روی همچو ماه آیینه را
امتیاز جلوه از ما حیرت آغوشان مخواه — دور گرد دیده می‌باشد نگاه آیینه را

(بیدل، ص۹۱)

چنان‌که که مشاهده می‌شود، قافیهٔ «نگاه» در مضمونی یکسان، تکرار شده است.

یا:

کو دماغ جهد، تن در خاکساری داده را — ناتوانی سخت افشرده‌ست نبض باده را
وصل نتواند خمار حسرت دلها شکست — کم نسازد می‌کشی خمیازه جام باده را
شوخی چشمت هم از مژگان توان دید آشکار — گردن مینا بود رگهای تاک این باده را

(بیدل، ص۱۴۷)

مفهوم «باده» در ابیات بالا یکسان بوده و به این ترتیب شاعر از تکرار محسوس قافیه استفاده کرده است.یا:

نشسته‌ایم به یادت ز گریه تنگ در آب — شکسته‌ایم چو گوهر هزار رنگ در آب
همین نه طاقتم از گریه داغ خودداری ست — نشست دست ز تمکین کدام سنگ در آب
در ملایمتی زن ز حاسد ایمن باش — که شعله را به خس و خار نیست جنگ در آب
ز سخت جانی خود بی تو در شب هجران — نشسته در عرق خجلتم چو سنگ در آب

(همو، ص۱۹۹)

همان‌طور که دیده می‌شود کلمهٔ «سنگ» در مضمونی یکسان در غزل فوق به‌عنوان قافیه تکرار شده است. اما با فاصلهٔ چند بیت از هم.

۱-۱-۲- تکرار نامحسوس قافیه

یکی از موارد کاربرد قافیه در شعر بیدل، تکرار نامحسوس آن است که در واقع کاربرد کلمهٔ قافیه است که به ظاهر یکسان به نظر می‌آید، اما چون در معنی و مضمونی دیگر به کار گرفته شده، تکرار به‌حساب نمی‌آید. نمونه‌هایی از کاربرد تکرار نامحسوس قافیه یعنی تکرار قافیه با مضامین گوناگون:

سعی دیر و حرم بهانهٔ ما برد ما را ز آستانهٔ ما
گوشهٔ دل گرفته‌ایم ز دهر چون کمان در خود است خانهٔ ما
نقش پاشو، سراغ ما دریاب هست ازاین در رهی به خانهٔ ما

(همو، ص۱۲۸)

کلمهٔ «خانه» در ابیات بالا به ظاهر از نوع تکرار قافیه جلوه می‌کند، اما «خانه» در بیت دوم به معنی خانهٔ کمان یعنی قربان است یعنی جایی که کمان را در آن می‌گذارند (دهخدا، ذیل واژه). و در بیت سوم به معنای «سرا» به کار رفته است. به این ترتیب بیدل با این شگرد، مضمون‌آفرینی کرده است.

یا:

حیف است کشد سعی دگر باده کشان را یاران به خط جام ببندید میان را
ما صافدلان سرشکن طبع درشتیم بر سنگ ترحم نبود شیشه‌گران را
غفلت ز سرم باز نگردید چو گوهر با دیده گره ساخته‌ام خواب گران را

(همو، ص۱۰۶)

در غزل فوق، با نگاهی زودگذر به دو کلمهٔ «گران» و «گران» در بیت دوم و سوم، گمان می‌کنیم قافیهٔ «گران» تکرار شده است، اما با اندکی تأمل و دقت مشخص می‌شود که تکرار از نوع نامحسوس است یعنی کاربرد یک کلمه در دو معنی مختلف هرچند که در این غزل، دو قافیهٔ «گران» تفاوتی نیز در مصوت کوتاه ـَ و ـِ دارند یعنی شیشه‌گَران و خوابِ گِران. در چنین حالتی، شاعر با توجه به آرایهٔ «جناس تام» قافیهٔ خود را بر می‌گزیند.

یا در غزلی با مطلع:

امروز دور صحبت وقف ستم ایاغی‌ست　　قلقل ترنگ میناست از بسکه نشئه باغی‌ست

(بیدل، ص۲۱۵)

قافیهٔ «بی دماغی» را در بیت زیر به کار می‌گیرد، در معنی ملول و ناشکیبا:

در دوستان شکایت هنگام گرم دارد　　هرجا خموشیی هست از شکوه، بی‌دماغی‌ست

که با قافیهٔ «دماغی» در بیت آخر، به معنی «منسوب به دماغ و مغز»، نوعی تکرار نامحسوس قافیه را شکل می‌دهد زیرا در یک مضمون و معنی به کار نرفته‌اند:

بیدل من جنون کش در حسرت دل جمع　　از هر که چاره جستم گفت این مرض، دماغی‌ست

(همو، ص۲۱۵)

یا در غزل زیر با استفاده از دو واژهٔ رنگ‌ها که اولی در دو معنی ایهامی که یکی به همان معنی رنگ و دیگری به معنی حیله و نیرنگ و مکر است و دومی به همان معنی رنگ است. قافیه را به‌طور نامحسوسی تکرار کرده است، زیرا با این تکرار، مضمونی متفاوت را به کار گرفته است:

بی دماغی با نشاط از بسکه دارد جنگ‌ها　　باده گردانده ست بر روی حریفان رنگ‌ها

چرب و نرمی هر چه باشد مغتنم باید شمرد　　آب و روغن چون پر طاووس دارد رنگ‌ها

(همو، ص۸۴)

همان‌طور که مشخص شد شاعر در بیت نخست با استفاده از آرایهٔ ایهام مقصود خود را چنین بیان می‌کند:

۱. شراب سبب تغییر رنگ رخسار حریفان شده است.

۲. شراب، مکر و حیلهٔ حریفان را رو کرده است به اعتبار مستی و راستی؛ که در چنین معنایی، با رنگ‌ها در بیت دیگر تکرار نامحسوس به شمار می‌آید.

لازم به ذکر است که تکرار قافیه در این حالت، شگردی است که شعرای سبک هندی به‌ویژه بیدل در مضمون‌سازی از آن بهره گرفته‌اند.

۱-۱-۳- تکرار کلمهٔ قافیه پشت سر هم

گاهی بیدل در غزل‌هایش کلمهٔ قافیه را در یک بیت پشت سر هم تکرار می‌کند؛ این امر احتمالاً برای تأکید بیشتر و به هر صورت از ویژگی‌های شعری وی به‌حساب می‌آید.

برای نمونه:

ازین محفل چه امکان است بیرون رفتن مینا — که پالغز دو عالم دارد امشب دامن مینا
اگر جوش بقا نبود فنا هم نشئه‌ای دارد — که از قلقل مدان آهنگ بشکن بشکن مینا

(همو، ص۵۷)

شاعر قافیهٔ «بشکن» را پشت سر هم تکرار کرده است.یا:

چندین دماغ دارد اقبال و جاه مینا — بر عرش می‌توان چید از دستگاه مینا
با دستگاه عشرت پر توام است کلفت — چشم تری نشسته‌ست بر قاه قاه مینا

(بیدل، ص۹۴)

تکرار کلمهٔ«قاه قاه» پشت سر هم در بیت فوق مشهود است.

این ویژگی یعنی تکرار پشت سر هم کلمهٔ قافیه در شعر بیدل تا آنجا پیش می‌رود که شاعر در کل غزل قافیه را در تمام ابیات، پشت سر هم تکرار می‌کند:

کرده‌ام باز به آن گریهٔ سودا، سودا — که ز هر اشک زدم بر سر دریا، دریا
ساقی امشب چه جنون ریخت به پیمانهٔ هوش — که شکستم به دل از قلقل مینا، مینا
محو او گشتم و رازم به ملاء توفان کرد — هست حیرانی عاشق لب گویا، گویا
داغ معماری اشکم که به یک لغزیدن — عافیت‌ها شد ازین آبله برپا، برپا
درد عشقم من و خلوتگه رازم وطن است — گشته‌ام اینقدر از نالهٔ رسوا، رسوا
نذر آوارگی شوق هدایت دارم — مشت خاکی که دهد طرح به صحرا، صحرا
دل آشفتهٔ ما را سرمویی دریاب — ای سر موی تو سرکوب ختنها تنها
دور انسان به میان دو قدح مشترک است — تا چه اقبال کند جام لدن یا دنیا
تا تقاضا به میان آمده، مطلب رفته ست — نیست غیر از کف افسوس طلبها، لبها
بیدل این نقد به تاراج غم نسیه مده — کار امروز کن امروز، ز فردا، فردا

(همو، ص۱۴۴-۱۴۵)

۱-۲- قافیه قراردادن کلمات با یای مصدری و نسبت

از دیگر برجستگی‌های قافیه در اشعار بیدل، قراردادن کلمات ساخته شده با «ی» نسبت و مصدری به‌عنوان قافیه است که دو عنصر فعال کلمه‌سازی در زبان فارسی هستند و بیدل از آنها بسیار بهره جسته است. نمونهٔ شعری:

به هستی انقطاعی نیست از سر سرگرانی را — نفس باشد رگ خواب پریشان زندگانی را

شررهای زمینگیرست هر سنگی که می‌بینی تن آسانی فسردن می‌کند آتش عنانی را
عیار زر اگر می‌گردد از روی محک ظاهر سواد فقر روشن می‌کند رنگ خزانی را
(همو، ص۸۱)

و یا:

داغ شوقم، نیست الفت با تن‌آسانی مرا پیچ و تاب شعله باشد نقش پیشانی مرا
بی سبب در پردهٔ اوهام لافی داشتم شد نفس آخر به لب انگشت حیرانی مرا
از نفس بر خویش می‌لرزد بنای غنچه‌ام نیست غیر از لب گشودن سیل ویرانی مرا
چون شرارم ساز پیدایی حیا ارشاد کرد یعنی از خود چشم پوشانید عریانی مرا
(بیدل، ص۱۱۰)

۱-۳- قافیه قراردادن کلمات با مصوت بلند «آ» و «او»

بیدل با آگاهی از این موضوع که مصوت بلند «آ» و «او» تأثیر چشمگیری از لحاظ موسیقی بر گوش دارند؛ از این دو مصوت فراوان بهره برده است و به‌این‌ترتیب به شعرش ارزش موسیقایی خاصی بخشیده است.

مصوت بلند «او»

ای رسته ز گلزارت آن نرگس جادوها صاد قلم تقدیر با مصرع ابروها
نتوان به دل عشاق افسون رهایی خواند زین سلسله آزادند زنجیری گیسوها
نیرنگ طلب ما را این دربه‌دری آموخت قمری به سر سرو است آوارهٔ کوکوها
(همو، ص۶۳)

یا:

مکن زشانه پریشان دماغ گیسو را مچین به چین غضب آستین ابرو را
نگاه را مژه‌ات نیست مانع وحشت به سبزه‌ای نتوان بست راه آهو را
(همو، ص۱۶۰)

قافیه با مصوت بلند «آ»

دو روزی فرصت آموزد درود مصطفا ما را که پیش از مرگ در دنیا بیامرزد خدا ما را
درین صحرا کجا با خویش افتد اتفاق ما که وهم بی سرو پایی از خود جدا ما را
(همو، ص۱۱۷)

یا:

زبزم وصل، خواهش‌های بیجا می‌برد ما را چوگوهر موج ما بیرون دریا می‌برد ما را
ندارد شمع ما را صرفه سیر محفل امکان نگه تا می‌رود از خود به یغما می‌برد ما را
(همو، ص۱۲۰)

بنابراین همان‌طور که گفته شد بیدل از طریق مصوت‌های بلند در قافیه بر موسیقی شعر خود افزوده است.

۱-۴- قافیه قراردادن کلمه‌های یک هجایی

بیدل گاهی با آوردن کلمه‌های یک هجایی در جایگاه قافیه، علاوه بر زیبایی کلام بر موسیقی شعرخود افزوده است. البته اگرچه این مورد در شعر بیدل، چشمگیر نیست، اما همین مقدار اندک نیز به زیبایی موسیقایی شعر او کمک کرده است. مثلاً:

بسکه از ساز ضعیفی‌ها خبر داریم ما چنگ می‌گردیم اگر یک ناله برداریم ما
ما و صبح از یک مقام احرام وحشت بسته‌ایم از نفس غافل نخواهی بود پر داریم ما
(بیدل، ص۷۱)

«بر» و«پر» قافیهٔ یک هجایی هستند که به کمک موسیقی شعر آمده‌اند.

یا:

نرسیدی به فهم خود ره عزمی دگر گشا به جهانی که نیستی مژه بربند و درگشا
ز گرانجانی‌ات مباد که شود ناله منفعل به جنون سپند زن پی منقار پر گشا
(همو، ص۱۶۴)

«در» و «پر» قافیه یک هجایی هستند.

۱-۵- چند مطلعی بودن غزل‌ها

نکتهٔ قابل بحث دیگر در باب قافیه در اشعار بیدل، این است که گاه در غزل‌هایش هر چهار مصراع بیت اول و دوم را مقفا آورده است. وی دو مطلع را در غزل‌هایش داشته است. بیدل از این نظر در میان دیگر شاعران سبک هندی ممتاز است. توجه وی به این موضوع شاید نمایش اقتدار شاعر به‌حساب آید، اما با توجه به نوع‌گرایی و خلاقیتی که شاعران این حوزه داشته‌اند ممکن است، توجه به مضمون‌یابی و خلاقیت، شاعر را به سوی این کار سوق داده باشد. به‌هرحال آنچه مسلم است، چند مطلعی بودن در افزایش

موسیقی شعر او تأثیر داشته است:

از سپند ما که می‌یابد سراغ ناله را — گرد پیشاهنگ گرد این کاروان دنباله را
داغ حسرت سرمه گرداند به دلها ناله را — بر لب آواز شکستن نیست جام لاله را
ما سیه‌بختان حباب گریهٔ نومیدی‌ایم — خانه بر آب است یک سر مردم بنگاله را

(همو، ص۹۶)

چنان‌که که مشاهده می‌شود شاعر در غزل فوق چهار مصراع بیت اول و دوم را مقفا آورده است.

یا در غزلی دیگر می‌بینیم که هر چهار مصراع از ابیات اول و دوم غزل دارای قافیهٔ جان، استخوان، روان، عنان می‌باشند. و به‌این‌ترتیب گویی غزل دو مطلع دارد :

چون شمع ز آتشی که وفا زد به جان ما — بال همماست بر سر ما استخوان ما
عمریست هرزه تازی اشک روان ما — کو گرد حیرتی که بگیرد عنان ما
شمشیر آبدیدهٔ زنگ ملامتیم — باشد درشت گویی مردم فسان ما

(همو، ص۹۶)

یا در غزلی دیگر با قافیه قراردادن چهار واژهٔ : دیدن، خندیدن، رفتن، غلتیدن در چهار مصراع از ابیات اول و دوم، غزلش را دو مطلعی کرده :

شفق در خون حسرت می‌تپد از دیدن مینا — عقیق آب روان می‌گردد از خندیدن مینا
جگرها بر زمین می‌ریزد از کف رفتن ساغر — دلی در زیر پا دارد به سر غلتیدن مینا

(بیدل، ص۱۳۱)

لازم به ذکر است که به گفتهٔ محققان، بیدل از این حیث یعنی آوردن دو مطلع در غزل، طبع آزموده است (مؤتمن ، ص ۵۵).

۱-۶- توجه به صنایع بدیعی (تسجیع، تجنیس) در قافیه

بیدل علاوه بر موارد ذکر شده در قافیه قرار دادن کلمات به صنایع بدیعی نیز توجه کرده است و صنایعی چون سجع و سجع متوازی و جناس و قافیهٔ مضاعف و ذوقافیتین را به کار گرفته است. البته سجع متوازی بیشترین کاربرد را در میان صنایع بدیع به خود اختصاص داده است. مواردی از قبیل : جنگها، رنگها، خمار، شکار و دهان و زبان در ابیات زیر:

بی دماغی با نشاط از بسکه دارد جنگ‌ها باده گردانده ست بر روی حریفان رنگ‌ها
(همو، ص۸۴)

جام امید نظرگاه خمار است اینجا حلقهٔ دام تو خمیازه شکار است اینجا
(همو، ص۹۰)

شکوهٔ جور تو نگشاید دهان زخم را سرمه باشد جوهر تیغت زبان زخم را
(همو، ص۱۳۱)

نمونهٔ قافیه‌هایی که بیدل به صورت جناس استفاده کرده است:

نیست با مژگان تعلق اشک وحشت پیشه را دانهٔ ما دام راه خویش داند ریشه را
(همو، ص۱۷۰)

«پیشه و ریشه» جناس مضارع و قافیه هستند.

آن پری گویند شب خندید بر فریاد ما ای فراموشی تو شاید داده باشی! یاد ما
(همو، ص۵۳)

«یاد و فریاد» جناس زاید افزایشی و قافیه هستند.

در خموشی همه صلح است، نه جنگ است اینجا غنچه شو، دامن آرام به چنگ است اینجا
(همو، ص۱۱۲)

«چنگ و جنگ» جناس خط و قافیه هستند.

۱-۷- ترکیب‌سازی

یکی دیگر از ویژگی‌های زبانی بیدل استفاده از ترکیب‌سازی در قافیه است. به‌طورکلی در سبک هندی ترکیب‌سازی بسیار کاربرد داشته است. البته این ترکیب‌ها تا حدودی سبب دشواری و پیچیدگی معنای شعر و ابهام در آن می‌شوند، زیرا با محور هم‌نشینی زبان فارسی چندان سازگار نیستند (شفیعی کدکنی ۱، ص ۱۲۰)؛ همچون:

«گلجام»

نور معنی از تصنع باختیم خانه تاریک است از گلجام ما
(بیدل، ص۶۸)

«تمیز فرسا»

حریر کارگه وهم را چه تار و چه پود قماش ما ز لطافت تمیز فرسا نیست
(همو، ص۲۶۳)

«ناخن آزما»

ز وضع قامت خم پاس زخم دل دارید　　حذر خوش است ازین ناخن آزما انگشت
(همو، ص۳۲۳)

۱-۸- اسم صوت

بیدل دهلوی در برخی از غزلیاتش از اسم صوت به‌عنوان قافیه استفاده کرده است، که در سبک‌های پیشین و به‌ویژه در غزل چنان مرسوم و رایج نبوده است.البته باید توجه داشت این مورد در اشعارش نمود چشمگیری نداشته است.

به تردستی بزن ساقی غنیمت دار قلقل را　　مبادا خشکی افشارد گلوی شیشهٔ مل را
(همو، ص۷۵)

ز دل در هر تپیدن عالم دیگر تماشا کن　　مکرر نیست گر صد بار گوید شیشه قلقل را
(همو، ص۸۰)

به عیش، خاصیت شیشه‌های می داریم　　که خنده بر لب ما قاه قاه می‌گرید
(همو، ص۵۲۹)

۱-۹- قافیهٔ دستوری

قافیهٔ دستوری نمونه‌ای دیگر از قافیه‌هایی است که بیدل در غزلیاتش به کار گرفته است. وی کوشیده است دو واژهٔ هم‌قافیه را از یک مقولهٔ دستوری انتخاب کند. بدین‌گونه که ممکن است هر دو واژه هم قافیه، اسم، صفت یا فعل باشند. برای مثال:

آبیار چمن رنگ، سراب است اینجا　　درگل خندهٔ تصویر گلاب است اینجا
(همو، ص۵۱)

هر دو کلمهٔ قافیه، یعنی سراب و گلاب، اسم هستند.

زین وجودی کز عدم شرمنده می‌گیرد مرا　　گریه‌ام گر در نگیرد، خنده می‌گیرد مرا
(بیدل، ص۱۲۴)

هر دو کلمهٔ قافیه، صفت است.

عبرتی کو تا لب از هذیان به هم دوزد مرا　　خنده‌ها بسیار کردیم گریه آموزد مرا
(همو، ص۱۳۵)

هر دو واژهٔ قافیه، فعل است.

۲ـ حضور ردیف در اشعار بیدل دهلوی

از اصلی‌ترین اجزاء در شعر کهن فارسی ردیف است که ساخته و پرداختهٔ ذوق و قریحهٔ ایرانی است و از ارکان موسیقی کناری محسوب می‌شود و نقش بسزایی در شعر کهن ایفا می‌کند. بیدل دهلوی از جمله شاعرانی است که اشعار مردف در غزل‌هایش نمود چشمگیری دارد. وی با آوردن ردیف بین جنبهٔ موسیقایی اشعار با بافت کلی پیوندی هنری ایجاد کرده است. در دیوان بیدل میزان غزلیات بدون ردیف اندک است. کارکرد استادانهٔ ردیف علاوه بر جنبهٔ موسیقایی شعر، تأثیر فراوانی در ایجاد معانی و مضمون‌های تازه و بدیع دارد. ردیف در اشعار بیدل از زوایای گوناگون دستوری و علم بدیع قابل بررسی است.

۲-۱- ردیف‌های دستوری

ردیف‌های دستوری که بیدل در اشعارش به کار برده است شامل ردیف‌های اسمی، فعلی، حرفی، ضمیر و... است.

۲-۱-۱- ردیف حرفی

استفاده از (را) به‌عنوان ردیف در اشعار بیدل بسامد بالایی دارد. برای مثال:

جز پیش ما مخوانید افسانهٔ فنا را هر کس نمی‌شناسد آواز آشنا را

(همو، ص۹۰)

نفس آشفته می‌دارد چو گل جمعیت ما را پریشان می‌نویسد کلک موج احوال دریا را

(همو، ص۱۶۶)

۲-۱-۲ـ ردیف‌های فعلی

فعل، اساسی‌ترین رکن و مرکز ثقل جمله است و کلام بدون وجود آن تکمیل نمی‌شود و همچنین در جملات دستورمند فارسی، همیشه در پایان جمله قرار می‌گیرد، بیدل نیز از این مقولهٔ دستوری در غزلیاتش بهره برده است.

چه فسردگی بلد تو شد که به محفل من و ما بیا که گشود راه غنودنت که دراین فسانه‌سرا بیا

(بیدل، ص۱۰۱)

نرسیدی به فهم خود ره عزمی دگر گشا به جهانی که نیستی مژه بربند و درگشا

(همو، ص۱۶۴)

۲-۱-۳- ردیف وجه مصدری

وجه مصدر در جایگاه ردیف، در اشعار بیدل به کار رفته است؛ برای نمونه:

کام دل از لب خاموش گرفتن دارد　　نشئه‌ای زین می بیجوش گرفتن دارد
(همو، ص۶۳۵)

تا بت عشق آتشم را داد سر در سوختن　　پنبه شد خاکستر از شر مکرر سوختن
(همو، ص۹۵۱)

داغم ز ابر دیده به شبنم گریستن　　یعنی که بیش ازین نتوان کم گریستن
(همو، ص۹۵۷)

۲-۱-۴- ردیف ضمیری

ردیف‌های ضمیری از جمله ردیف‌هایی است که بیدل به آنها توجه کرده است. نمونهٔ شعری:

همچو عنقا بی نیاز عرض ایجادیم ما　　یعنی آن سوی جهان یک عالم آبادیم ما
(همو، ص۱۷۵)

باز چو صبح کرده‌ام تحفهٔ بارگاه تو　　رنگ شکسته‌ای که نیست قابل گرد راه تو
(همو، ص۹۸۷)

۳-۱-۵- ردیف قیدی

شاید بتوان گفت این نوع، کم کاربردترین ردیف در غزلیات بیدل است. برای مثال:

پل و زورق نمی‌خواهد محیط کبریا اینجا　　به هر سو سیر کستی بر کمر دارد گدا اینجا
(همو، ص۸۶)

ندانم بازم آغوش که خواهد شد دچار امشب　　کنارم می‌رمد چون پرتو شمع از کنار امشب
(همو، ص۱۹۸)

بی پرده است و نیست عیان راز من هنوز　　از خاک می‌دمد چو گلم پیرهن هنوز
(همو، ص۷۲۳)

۲-۱-۶- ردیف‌های گروهی

ردیف‌هایی که بیدل در اشعارش استفاده کرده است شامل ردیف‌های اسمی، فعلی، حرفی، ضمیر و... می‌باشد که در این نوشتار به بررسی آنها پرداخته شده است. از ویژگی‌های شعر بیدل دشواری و طولانی بودن ردیف‌هاست. ردیف‌های به کار رفته در

اشعار بیدل حدود دو تا سه هجاست. البته گاهی از ردیف‌های شش و هفت هجایی نیز استفاده کرده است. باید اشاره کرد که ردیف‌های بلند غزلیات بیدل، از بلندترین ردیف‌های حافظ و سعدی، طولانی‌تر و از ردیف‌های طولانی مولوی که در پایان ابیات غزلیاتش تکرار می‌کند کوتاه‌تر است. طولانی بودن هم‌آوایی پایان قرینه‌های شعر (قافیه و ردیف) کمیت موسیقی ایجاد شده را بیشتر می‌کند. گرچه باید اذعان داشت که طول ردیف‌ها به تنهایی نمی‌تواند موسیقی شعر را تقویت کند، چون در الگوی موسیقایی بایستی هم تشابه و هم تباین وجود داشته باشد. نمونهٔ شعری:

جام امید نظرگاه خماراست اینجا　　حلقهٔ دام تو خمیازه شکاراست اینجا
(بیدل، ص۹۰)

گذشتگان که هوس دیده‌اند دنیا را　　به پیش خود همه پست دیده‌اند دنیا را
(همو، ص۱۵۱)

از مجموع ۵۰۰غزل بررسی شده ۷۰ غزل دارای ردیف گروهی هستند. ردیف‌های گروهی یا طولانی در شعر نشانهٔ اقتدار و توانایی و مهارت شاعر است. شاعران سبک هندی با به کارگیری ردیف‌های طولانی مهارت و خلاق بودن خود را به نمایش می‌گذارند. افزون بر آن بیدل سعی می‌کند با به کارگیری ردیف، خیال را تقویت کند. برای مثال:

خط جبین ماست هم آغوش نقش پا　　دارد هجوم سجدهٔ ما جوش نقش پا
راه عدم به سعی نفس قطع می‌کنیم　　افکنده‌ایم بار خود از دوش نقش پا
رنج خمار تا نرسد در سراغ دوست　　بستم سبوی آبله بر دوش نقش پا
(همو، ص۱۰۹)

و یا :

جنون کی قدر دان کوه و هامون می‌کند ما را　　همان فرزانگی روزی دو مجنون می‌کند ما را
(همو، ص۹۲)

شاعر در بیت زیر از ترکیب اسم و حرف در جایگاه ردیف استفاده کرده است:

ربود از بس خیال ساعد او هوش ماهی را　　نمی‌باشد خبر از شور دریا گوش ماهی را
(همو، ص۱۱۸)

یا در این بیت با ترکیب حرف و فعل ردیف ساخته است:

ببند چشم و خط هر کتاب را دریاب　　ز وضع این دو نقط انتخاب را دریاب
(همو، ص۱۸۱)

۲-۲- ردیف‌های کم سابقه

در دیوان بیدل واژه‌هایی مانند: پیدا، تغافل یا هیچ دیده می‌شود که به‌عنوان ردیف آورده شده است که به احتمال قراردادن این کلمات به‌عنوان ردیف کم سابقه است. مثلاً:

چه امکان است گرد غیر ازین محفل شود پیدا　　همان لیلی شود بی‌پرده تا محمل شود پیدا
(بیدل، ص۹۹)

جان هیچ، جسد هیچ و نفس هیچ و بقا هیچ　　ای هستی تو ننگ عدم تا به کجا هیچ
(همو، ص۴۲۲)

خواندم خط هر نسخه به ایمای تغافل　　آفاق نوشتم به یک انشای تغافل
(همو، ص۸۰۳)

۲-۳- ردیف‌های ابتکاری

ابداع ردیف‌های ابتکاری که ساختمانشان با «که» آغاز می‌شود، در اشعار بیدل دیده می‌شود. برای مثال:

با عشق نه نامیست نه ننگم که برآید　　از خانه دگر باکه بجنگم که برآیم
در عرصهٔ توفیق چو تیغ کف نامرد　　نگرفت نیام آن همه تنگم که برآیم
رسوایی موهوم گریبان درنگست　　زین بحر نه ماهی نه نهنگم که برآیم
(همو، ص۸۲۲)

۲-۴- ردیف‌های دشوار

برخی دیگر از این ردیف‌ها علاوه بر ابتکاری بودن دشوار نیز هستند. یعنی ویژگی‌های معنایی یا دستوری و یا موقعیت آنها در نظام زبان و آوردن آنها در پایان هر بیت دشوار است. البته آوردن ردیف‌های گروهی طولانی و دشوار از ویژگی‌های سبکی بیدل است. مثال:

یاد ابروی کجی زد به دل ما ناخن　　موج شد بهر جگر کاری دریا ناخن
سعی تردستی منعم چقدر پر زور است　　می‌شکاند جگر سنگ در اینجا ناخن
(همو، ص۹۸۵)

۲-۵- ردیف قراردادن آینه

بیدل از واژهٔ آینه در جایگاه ردیف بسیار استفاده کرده است. به همین سبب شفیعی کدکنی لقب شاعر آینه‌ها را به وی داده است. شاید بتوان گفت آینه در ۱۲ غزل از

عمده‌ترین تصاویر شعری بیدل را به خود اختصاص داده است. نمونهٔ شعری:

بوی وصلی هست در رنگ بهار آینه　　می‌گذارم دل که گردم آبیار آینه
(همو، ص۱۰۰۱)

حیرت حسن که زد نیشتر به چشم آینه　　خشک می‌بینم رگ جوهر به چشم آینه
(همو، ص۱۰۰۵)

۲-۶- ردیف‌هایی از نوع جناس تام

آوردن ردیف‌های دشوار گاهی موجبات ضعف شعر را فراهم می‌کند، اما دربارهٔ بیدل نه تنها لطمه‌ای به شعرش وارد نشده است، بلکه می‌توان گفت نشان موفقیت وی محسوب می‌شود. علاوه بر مطالب ذکر شده بایستی اشاره کرد که تغییر معنی در ابیات مختلف غزل در اشعار بیدل مدنظر بوده است. برای مثال:

سعی روزی داشتم آخر ندامت پیش رفت　　آسیا هر سودن دست، اندکی از خویش رفت
عالم اسباب هستی چون عدم چیزی نداشت　　هرکه را دیدیم درویش آمد و درویش رفت
(همو، ص۳۴۰)

«رفت» که به‌عنوان ردیف غزل فوق قرار گرفته است، در ابیات این غزل در دو معنای «گذشتن» و «نابود شدن» به کار رفته است و به‌این‌ترتیب ردیفی از نوع جناس تام شکل گرفته است.

یا در غزلی به مطلع زیر شاعر به استفاده از ردیف «گذشت» در دو معنای «تمام شدن» و «عبورکردن» و حتی در معنی سوم «مردن» و با کاربرد جناس تام بر دشواری ردیف خود افزوده است.

شب به یاد آن لب خموش گذشت　　ناله شد شمع و گل فروش گذشت
(همو، ص۳۴۲)

۳- هم‌خوانی ردیف و قافیه در اشعار بیدل دهلوی

از عوامل مؤثر در ایجاد و غنای موسیقی شعر، هم‌خوانی و هم‌صدایی ردیف و قافیه در یکی از واک‌هاست، که در اشعار بیدل نیز این نوع هم‌خوانی یافت می‌شود.

۱- همسانی حروف پایانی قافیه و ردیف

آخر ز فقر بر سر دنیا زدیم پا　　خلقی به جاه تکیه زد و ما زدیم ما
(همو، ص۵۲)

بر آن سرم که ز دامن برون کشم پا را　　به جیب آبله ریزم غبار صحرا را
(همو، ص۶۹)

خط آوردی و ننوشتی برات مطلب ما را　　به خود کردی دراز آخر زبان دود دلها را
(بیدل، ص۱۰۸)

۲- همسانی حرف آخر قافیه با حرف وسط ردیف

ازین محفل چه امکان است بیرون رفتن مینا　　که پالغز دو عالم دارد امشب دامن مینا
(همو، ص۵۷)

جوش زخمم داد سر در صبح محشر تیغ را　　کرد خون گرم من بال سمندر تیغ را
(همو، ص۹۳)

دریای خیالیم و نمی نیست در اینجا　　جز وهم وجود و عدمی نیست در اینجا
(همو، ص۱۱۵)

۳- همسانی حرف پایانی قافیه با حرف اول ردیف

ای آب رخ از خاک درت دیدهٔ تر را　　سرمایه ز خون گرمی داغ تو جگر را
(همو، ص۶۰)

قاصد به حیرت کن ادا تمهید پیغام مرا　　کز من نمی‌ماند نشان گر می‌بری نام مرا
(همو، ص۱۴۲)

۴- ترکیب قافیه و ردیف در اشعار بیدل دهلوی

گاهی در غزلیات بیدل به اشعاری برمی‌خوریم که قافیه و ردیف با هم ترکیب شده است و شاید علت این امر فرار از تنگنای قافیه باشد، البته این خود نوعی برجستگی نیز محسوب می‌شود. برای مثال:

ادب نه کسب عبادت نه سعی حق طلبی ست　　به غیر خاک شدن هرچه هست بی ادبی ست
(همو، ص۲۰۹)

اضطراب نبض دل تمهید آهنگ فناست　　شعله در هر پرفشاندن اندکی از خود جداست
(همو، ص۲۱۳)

امروز دور صحبت وقف ستم ایاغی ست　　قلقل ترنگ میناست از بسکه نشئه باغی ست
(همو، ص۲۱۵)

نتیجه‌گیری

قافیه و ردیف از ارکان ارزشمند شعر فارسی هستند که به‌جز موسیقی کلامی در زیباشناسی شعر نیز کمک شایانی می‌کنند. شاعران بزرگ ادب فارسی به خوبی موسیقی کناری را به خدمت شعر درآورده‌اند و برای بیان مفهوم و مضمون شعر خویش از آن بهره جسته‌اند. همان‌طور که در بررسی‌های انجام شده مشخص شد، بیدل دهلوی یکی از شاعران برجستهٔ سبک هندی است که از موسیقی کناری به زیبایی در اشعارش استفاده کرده است. بررسی موسیقی کناری در غزل‌های بیدل نشان داد که این شاعر در کاربرد قافیه به: تکرار قافیه با مضامین یکسان و غیر یکسان، استفاده از صنعت بدیع (سجع و سجع متوازی، جناس و قافیهٔ مضاعف و ذوقافیتین و..)، تکرار مصوت‌های بلند (او، آ) در قافیه، قافیهٔ دستوری (اسم، فعل، صفت)، ترکیب‌سازی در ایجاد قافیه، و چند مطلعی بودن قافیه توجه داشته است. همچنین ردیف در شعر این شاعر مقتدر سبک هندی کارکردهای گوناگونی داشته است، از جمله: طولانی بودن ردیف یا ردیف‌های گروهی (ویژگی شعر بیدل)، ردیف‌های ابتکاری و ابداعی، استفاده از کلمات یکسان در ردیف با معنای گوناگون، استفاده از واژه‌های خاص و کم‌کاربرد در ردیف (ویژگی سبکی بیدل)، و ردیف دستوری (اسم، ضمیر، حرف). باید متذکر شد ردیف‌های فعلی جایگاه ویژه‌ای در غزل‌های بیدل دارند و می‌توان گفت کاربرد این نوع ردیف نشان از قدرت طبع و قریحهٔ شاعر دارد و همچنین این امر نمایانگر توان و وسعت دایرهٔ واژگان شاعر است.

منابع

ابن رشیق قیروانی، ابوعلی حسن، العمده فی صناعة الشعر و نقده، تحقیق و تصحیح محمدمحی‌الدین عبدالحمید، تهران، ۱۹۸۱م.

بیدل دهلوی، عبدالقادر، دیوان غزلیات، تصحیح اکبر بهداروند، نشر پیک، تهران، ۱۳۸۰.

شفیعی کدکنی (۱)، محمدرضا، شاعر آیینه‌ها، نشرآگاه، تهران، ۱۳۷۱.

ـــــــ (۲)، نقدادبی در سبک هندی، نشرآگاه، تهران، ۱۳۸۵.

ـــــــ (۳)، موسیقی شعر، نشرآگاه، تهران، ۱۳۸۶.

شمیسا، سیروس، سبک شناسی شعر، نشرمیترا، تهران، ۱۳۹۳.

صاحب اختیاری، بهروز و حمیدرضا باقرزاده، احمد شاملو شاعر شبانه، نشرهیرمند، تهران، ۱۳۸۲.
فلکی، محمود، نگاهی به شعر شاملو، نشر مروارید، تهران، ۱۳۸۲.
محسنی، احمد، ردیف و موسیقی شعر، دانشگاه فردوسی، مشهد، ۱۳۸۲.
محمدی، محمدحسین، بیگانه مثل معنی، نشر میترا، تهران، ۱۳۷۴.
ملاح، حسین، پیوند موسیقی و شعر، نشر فضا، تهران، ۱۳۸۵.
میرصادقی، میمنت، واژه‌نامهٔ هنری شعر، نشر مهناز، تهران، ۱۳۸۸.
مؤتمن، زین‌العابدین، تحول شعر فارسی، انتشارات طهوری، تهران، ۱۳۵۲.
یوسفی، غلامحسین، کاغذ زر، انتشارات یزدان، تهران، ۱۳۶۳.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی