

## Style musical language of poetry Qaani Shirazi

M. Mojavezi<sup>1</sup>, R. Mojavezi<sup>2</sup>

## سبک‌شناسی زبان موسیقایی شعر قآنی

شیرازی

محمد مجوزی<sup>۱</sup>، رمضان مجوزی<sup>۲</sup>

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۳/۱۷ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۹/۹

### Abstract

Qaani Shirazi return literery style is famous poet. Including pure language is poetic musical language that captivates the audience and makes. This article, a brief article on the study in which Qaani Shirazi, adorned with rhetorical pyrotechnics hidden poet encased in simple and understandable supplid images shown shvz. Music word poetry from three aspect of classical prosody, rhyme and repetition verb row and is in bit of Brrsb. Music lyrics Qaani due to the use of weights Billow happy and prosperous life in Qajar server. Qaani 8 ode format, piece, sonnets, quatrains, paragraph composition, refrain, Msmt and Masnavi written poem, but the poet, s artistic ode lingering certain areas. The style of the poet can be placed Hzj namyd. This bahr in all forms of his Divan poetry has won the highest frequency. Qaani next poem is an original rhymes a strong role in the euphony music, verb most used row constitutes poet, in addition to the music of repetition alliteration phonetic pun, rdalsdr and the heart of the story in his poems is special. lavh the music of repetition and phonetic similarities spiritual Myshvd.

### چکیده

قآنی شیرازی از شاعران بنام سبک بازگشت ادبی است، زبان آهنگین از جمله اختصاصات زبان شعری این شاعر است که مخاطب را مجذوب خود می‌سازد. نوشتار حاضر، جستاری کوتاه در بررسی سبک‌شناسی زبان موسیقایی شعر قآنی شیرازی است که در آن هنرنمایی‌های پنهان مزین به صنایع بدیعی شاعر، که در لفافه تصاویر ساده و قابل فهم عرضه شده، ارائه می‌شود. بدین منظور، جنبه‌های گوناگون سبک‌شناسی زبان موسیقایی شعر قآنی شیرازی به روش تحلیل محتوا در سه بخش موسیقی درونی، بیرونی و کناری در تمام دیوان شاعر مورد بررسی قرار گرفته و نمونه‌های آماری لازم استخراج گردیده است. قآنی در ۸ قالب قصیده، قطعه، غزل، رباعی، ترکیب‌بند، ترجیع‌بند، مسمط و مثنوی طبع‌آزمایی نموده؛ اما قصیده سرایی عرصه هنری مسلم این شاعر است. از نظر سبک‌شناسی می‌توان قآنی را شاعر بحر هزج نامید، این بحر بالاترین بسامد را در دیوان شاعر به خود اختصاص داده است. قوافی بدیعی نقش پررنگی در گوشنوازی موسیقی کناری شعر قآنی دارد. فعل، بیشترین ردیف مورد استفاده شاعر را تشکیل می‌دهد؛ علاوه بر این، موسیقی حاصل از تکرار، تجانس‌های آوایی، جناس، ردالصدر علی‌العجز و قلب مطلب در اشعار او نمود ویژه‌ای یافته است.

### Key words:

Stylistics, Qaani, musical language.

کلیدواژه‌ها: سبک‌شناسی، قآنی، زبان موسیقایی.

1. Assistant professor at Zabol university  
2. Lecturer at azad university, Zabol branch.

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه زابل.  
momojavezy@yahoo.com  
۲. مدرس گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی،  
واحد زابل.  
rmojavvezy@yahoo.com

## مقدمه

شعر و شاعری، نزد ایرانیان از قدمت و اهمیتی خاص برخوردار بوده است. شاعر، عواطف و احساسات خود را با زبانی آهنگین و موزون بیان می‌دارد. در اهمیّت شعر همین بس که فرّخی سیستانی، شاعر نام‌آشنای سرزمین پارس آن را «حَلَّةُ تَنیدِه ز دل بافته ز جان» می‌خواند. شاعر، عواطف خود را همراه با صور خیال با زبانی آهنگین که به آن وزن گفته می‌شود به مخاطب منتقل می‌سازد. کاربرد قرینه‌های منظم هجاهای عروضی، قافیه، ردیف و تکرارهای آوایی درون ابیات به ایجاد موسیقی در شعر می‌انجامد.

شاعر در به‌کارگیری اوزان، به موسیقی و تأثیر عاطفی آن توجه دارد، چرا که تأثیر عاطفی هر وزن با وزن دیگر متفاوت است. کاربرد هجاهای بلند اوّل ارکان عروضی، شعر را دچار درنگ می‌کند اما استفاده از هجاهای کوتاه به شعر پویایی و تحرّک می‌بخشد. اوزان دوری و خیزایی نقش زیادی در خوش‌آهنگی شعر برعهده دارند. اوزان دوری از خوش‌آهنگ‌ترین اوزان شعری‌اند و قسمت اعظم زایایی عروض فارسی بر عهده این اوزان است، زیرا با ترکیب ارکان مختلف می‌توان اوزان تازه‌ای ساخت. (شمیسا، ۱۳۷۹: ۶۲) به جز وزن عروضی، عامل دیگری که به ایجاد موسیقی در شعر کمک می‌کند قافیه و ردیف یا همان موسیقی‌کناری است. قافیه، تکرار آوایی در آخرین هجای واژه قافیه است. دو شعر که در یک وزن سروده

شده‌اند، اگر دارای قافیه‌های متفاوت باشند، تأثیر آنها از نظر آهنگ و انتقال عاطفه یکسان نخواهد بود. این قافیه است که باعث می‌شود آهنگ هر شعر با شعر دیگر متفاوت باشد: «گاه دیده‌ایم که اگر یک نغمه را با دو آلت موسیقی بنوازند، دو نغمه از نظر صوتی با هم اختلاف خواهند داشت. این خصوصیت را در شعر، قافیه عهده‌دار است. قافیه در حقیقت دستگاه مولد صوت است». (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۶۲) در این پژوهش که با هدف بررسی سبک-شناسی زبان موسیقایی شعر قآنی شیرازی به روش کتابخانه‌ای و تحلیل محتوا همراه با نمونه‌های آماری انجام شده، فرض بر این است که استفاده قآنی از اوزان متنوع، استفاده از قوافی بدیعی و استفاده از ردیف‌های متنوع، موسیقی گوشنواز شعر او را به همراه داشته است. از آنجا که قآنی از شاعران معروف دوره قاجار است و تسلط او بر لغات حیرت‌انگیز است در این پژوهش به بررسی زبان موسیقایی شعر این شاعر پرداخته شده است. شعر قآنی در عصر قاجار نهضت نوینی به وجود آورد و شیوه دوره مغول و سبک هندی را رو به زوال نهاد. قآنی را می‌توان بعد از صائب، معروف-ترین شاعر ایران در تمام دوره صفوی و قاجار شمرد و شاید در طراز سخن و خوبی وصف و انتخاب کلمات و استعمال لغات کمتر کسی به پای او برسد. (هیری، ۱۳۶۳: ۶) بنابراین، تلاش می‌گردد به پرسش‌های اساسی زیر پاسخ داده شود:

نبود اثری مستقل که به صورت جامع به بررسی سبک‌شناسی زبان موسیقایی شعر قآنی پرداخته باشد از ضروریات این تحقیق می‌باشد. بررسی هماهنگی وزن و محتوا، میزان استفاده از اوزان دوری و اوزان نامطبوع، بررسی موسیقی درونی و کناری، تناسب قافیه با محتوا، نااستواری قافیه و استخراج آمار از نوآوری‌های این پژوهش می‌باشد.

### پیوند شعر و موسیقی

برای درک ارتباط شعر با موسیقی، نخست باید شعر را بشناسیم و تعریفی جامع از شعر ارائه دهیم که مورد قبول واقع گردد. اگر بخواهیم از شعر تعریفی صحیح ارائه دهیم، باید به زیبایی-شناسی، تصویرگری و جنبه‌های موسیقایی آن اشاره کنیم اما به دلیل اینکه همواره زمینه‌های عاطفی، هنری، اجتماعی و ذوقی شعر، بنابر شرایط هر عصر متغیر است، نمی‌توان از آن تعریفی جامع که پسند همگان باشد، ارائه کرد. اینکه چرا این پدیده یا خلاقیت ذهنی را شعر نامیده‌اند، نظرات متنوعی ارائه شده است. «لغت شعر را برخی به واسطهٔ دقت که در آن به کار می‌رود از «شعر» گرفته‌اند... شعر در لغت به معنی فهم و در اصطلاح منطقی آنچه خیال-انگیز است و در عرف ادیبان، کلامی است که مخیّل و موزون و مقفّی باشد». (صبور، ۱۳۸۴: ۲۸) شاعر، عواطف درونی مخاطب را تحت تأثیر قرار می‌دهد و این هنر شعر است و باید تمایزی میان نظم و نثر قائل باشیم. موسیقی، در میان همهٔ هنرهای بشری، گویاترین هنر برای

۱. قآنی شیرازی از چه اوزانی در سرودن شعر استفاده نموده و این اوزان چه تأثیری بر زبان موسیقایی و سبک شعری این شاعر داشته است؟  
۲. موسیقی کناری دیوان شاعر چگونه است و از نظر سبکی به چه ردیف‌هایی توجه داشته است؟  
۳. موسیقی درونی شعر این شاعر مبتنی بر چه آرایه‌های ادبی می‌باشد؟

استفادهٔ قآنی از اوزان روان و پرطنین، استفاده از قافیهٔ بدیعی و استفاده از ردیف‌های اسمی، فعلی و حرفی، موسیقی گوشنواز شعر قآنی را به همراه داشته است. تکرارها در موسیقی‌آفرینی نقش بسزایی دارد و خوش‌نوایی را با نظم خطی همراه می‌سازد.

### پیشینهٔ پژوهش

اغلب پژوهش‌هایی که درخصوص قآنی شیرازی انجام گردیده پیرامون مسائل زبانی، هنر توصیف، تصویرسازی و شرح احوال او بوده است و پژوهشی که به موسیقی شعر این شاعر پرداخته باشد مشاهده نگردید. تنها تحقیق مرتبط با پژوهش حاضر به این شرح می‌باشد:

- بررسی دیوان حکیم قآنی شیرازی، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. ویژگی‌های زبانی، بررسی اجمالی اوزان عروضی و تأثیرپذیری قآنی از شاعران سبک خراسانی، موضوعی است که نگارنده به آن پرداخته است. در این پژوهش تنها اوزان مورد استفادهٔ شاعر در قصاید برشمرده شده و از برخی صنایع بدیع معنوی نیز تحت عنوان ویژگی‌های زبانی سخن رفته است.

بیان حالات درونی و عواطف انسان است و به بلندای تاریخ بشریت قدمت دارد. طبیعت، نخستین معلم انسان برای شناخت موسیقی بوده است، صدای شرشر آب، نغمه پرنندگان و زوزه باد در میان شاخ و برگ درختان، نوعی موسیقی را برای بشر نخستین تداعی می‌کرده، انسان در شادی، شکست، پیروزی، مشقات و ناکامی، برای ابراز حالات مختلف خود به موسیقی متوسل می‌شده است. در میان هنرهای انسانی، نزدیک‌ترین هنر به موسیقی، شعر است. «دو همزاد هستند و چون با هم پیوند بخورند در بیان احساسات و عواطف، قوی خواهند بود و در پرورش روح نیز مؤثرتر». (عباسی، ۱۳۸۱: ۱۵)

شعر و موسیقی التیام‌بخش روح و جان آدمی است، به طوری که نمی‌توان منکر نیروی شگفت‌انگیز آن در بیان عواطف شد. پس از عنصر خیال‌انگیزی، این آهنگ و موسیقی شعر است که مهم‌ترین نقش را در زیبایی سخن فراهم می‌نماید. پیوند شعر با موسیقی مثل پیوند شعر با خیال و تصویرهای شعری به‌حدی استوار است که گاهی جانشین عنصر خیال در شعر شده و شعر را با توجه به آن تعریف کرده‌اند. (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۸۴)

موسیقی نیز مانند شعر، پدیده‌ای ذاتی و فطری در وجود انسان است و آنچه انسان را به موسیقی هدایت می‌کند، همان جذبه و کششی است که او را به سرودن شعر ترغیب می‌نماید. «موسیقی و شعر در آغاز باهم بودند

و سپس از همدیگر جدا شدند. به نظر می‌آید که در آغاز اصواتی آهنگ‌دار بوده است ولی معنایی نداشته، بعد انسان کوشیده است که جای آنها را با کلمات مفهوم و دارای معنی پُر کند از این رهگذر شعر به وجود آمد». (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۴۴) یکی از قدیمی‌ترین اسناد موجود در تاریخ ادب ایران که از همراهی و پیوند شعر و موسیقی حکایت می‌کند، اوستاست به‌خصوص گات‌ها و یشت‌ها که به‌صورت کلام منظوم در دست است. «زردشتیان و مغان زردشتی این اشعار نیایش‌وار را به‌صورت موزون و با آهنگ می‌خوانده‌اند این قسمت از اوستا را به سبب آهنگین بودنش گاتا نام نهاده‌اند». (فروغ، ۱۳۵۴: ۶) خسروانی-های باربد نیز همراهی و پیوند شعر و موسیقی را نشان می‌دهد. غیر از شاعران، ژهاد نیز در مجالس ملوک، سخنان خود را با آب‌وتاب مخصوص و با آهنگ ادا می‌کردند که بیشتر در شنونده تأثیر داشته باشد. واضح است که شعرا از پیوند شعر و موسیقی به‌خوبی آگاه بوده‌اند و در جای خود از این پیوند برای تأثیرگذاری بیشتر استفاده نموده‌اند. شفیعی کدکنی از بیت حسان بن ثابت به عنوان یکی از دلایل پیوستگی شعر و موسیقی یاد می‌کند و معتقد است «شعر را باید با موسیقی سنجید تا نیک و بدش آشکار شود».

تغنّ فی کل شعر أنت قائله

أنّ الغناء لهذا الشعر مضمراً

(شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۴۶)

## موسیقی بیرونی

بررسی موسیقی بیرونی شعر اساس علم عروض است. علم عروض اشعار را از حیث وزن آنها مورد مطالعه قرار می‌دهد یعنی چگونگی ایجاد وزن، صحت و سقم آن و برخی از شگردهایی که مخصوص احکام منظوم است. (شمیسا، ۱۳۷۹: ۱۱-۱۲) بزرگ‌ترین ابزار تمایز نظم با نثر، موسیقی کناری و بیرونی آن است. دیوان قآنی شامل ۳۳۴ قصیده، ۷۶ غزل، ۱۴۷ قطعه، ۲۸ رباعی، ۱۳ ترکیب‌بند، ۶ مسمط، یک ترجیع‌بند و دو شعر در قالب مثنوی است. قآنی در کل دیوان ۲۹ وزن را در یازده بحر به کار برده است که بحر هزج ۲۴/۲۱، رمل ۲۲/۸۹، مجتث ۱۸/۲۸، مضارع ۱۳/۵، خفیف ۱۲/۱۹، منسرح ۳/۱۳، رجز ۲/۳، متقارب ۱/۳۱، سریع ۰/۶۵، قریب ۰/۳۲ و بحر مدید ۰/۱۶ درصد را تشکیل می‌دهد. بحر «هزج» بالاترین بسامد را در دیوان این شاعر به خود اختصاص داده است. ۷۶ قصیده، ۲۵ قطعه، ۱۳ غزل، ۲۸ رباعی و ۵ ترکیب‌بند در این بحر سروده شده، بحر «رمل» با ۲۲/۸۹ درصد کاربرد دومین بحر پربسامد در کل دیوان قآنی است. ۸۷ قصیده، ۲۷ قطعه، ۲۲ غزل، ۲ ترکیب‌بند و یک ترجیع‌بند در این بحر سروده شده، بیشترین قصاید قآنی در بحر رمل سروده شده است. از مجموع ۸۷ قصیده سروده شده در این بحر، تنها ۴ قصیده دارای سه‌رکن عروضی در هر مصراع است و ۸۳ قصیده دارای چهار رکن عروضی می‌باشد. وقتی این بحر عروضی در رکن اول بدون زحاف، یعنی به صورت «فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن یا

فاعلن» می‌آید؛ نوعی درنگ عاطفی به چشم می‌خورد، گویی خطیبی بر فراز منبر، خطبه‌خوانی می‌کند:

از سروش وحدتم بر گوش هوش آمد خطاب  
یا فتی لا تبطل الاوقات فی عهدالشباب  
بعد از این در کنج عزلت پای در دامن کشم  
من کجا و مستی و میخانه و جام شراب  
(قآنی، ۱۳۶۳: ۸۶)

اما همین‌که هجای بلند اول ارکان عروضی به هجای کوتاه تبدیل می‌شود و وزن به صورت «فاعلاتن (فاعلاتن)، فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلن» می‌آید این درنگ، تبدیل به پویایی و تحرک می‌شود:

این‌چه جشن است کزو جان جهان در طرب است  
درنه افلاک از او سور و سرور عجب است  
(قآنی: ۱۱۱)

هله نزدیک شد ای دل که زمستان گذرد  
دور بستان شود و عهد شبستان گذرد

(قآنی: ۱۴۶)  
قصایدی که در بحر «هزج» سروده شده، همگی دارای چهار رکن عروضی در هر مصراع است. قآنی ۲۵ قصیده در بحر «هزج مثنی» سالم سروده است. این قصاید، دارای موسیقی گوشنواز و نظم هجایی بسیار خوبی است:

بگردون تیره ابری بامدادان برشد از دریا  
جواهر خیز و گوهرریز و گوهربیز و گوهرزا  
(قآنی، ۱۳۶۳: ۴۸)

فرو بگرفته گیتی را بباغ و راغ و کوه و در  
نم ابر و دم باد و تف برق و غو تندر  
(همان: ۲۸۴)

قصایدی که در بحر «رجز مثنی‌سالم» سروده شده است، نوعی رجزخوانی و ستایش ممدوح از جانب شاعر را دربردارد. علاوه بر موسیقی بحر عروضی، تجانس‌های آوایی درون ابیات نیز بر آهنگ پرهیمنه شعر می‌افزاید:

عید است و آن ابرو کمان دلدادگان را در کمین  
هم پیش تیغش دل‌نشان هم پیش تیرش دل‌نشین  
عید است و آن سیمین بدن هر که چمان اندر چمن  
از جلوه رشک نارون از چهره شرم یاسمین  
(قائنی: ۵۹۰)

#### هماهنگی وزن و محتوا

شاعر زبردست، برای هماهنگ کردن وزن و مضمون علاوه بر به‌کارگیری عاطفه و تخیلات شاعرانه، با آهنگ دل‌نشین شعر، مخاطب را تحت تأثیر قرار می‌دهد و او را به دنیای فکر و اندیشه خود هدایت می‌کند. اوزان مورد استفاده شعر فارسی، برخی سبک و بعضی سنگین هستند؛ وزن‌های سبک و تند برای شور و شوق و وزن‌های آرام و سنگین برای بیان تأثر، افسوس و غم به‌کار می‌روند. بحر رمل، گنجایش آن را دارد که عواطف و احساسات گوناگون را در قالب خویش جای دهد. این گنجایش به دلیل ظرفیتی است که این بحر به‌عنوان اختیارات شاعری در اختیار سراینده می‌گذارد. به‌عنوان مثال استفاده از «تسکین»، آمدن «فاعلاتن» به جای «فعلاتن» در رکن اول و نیز قرار گرفتن زحاف «اصلم» و «اصلم مسبغ» در آخر مصراع، به شاعر این امکان را می‌دهد که در این بحر، فضاهای متفاوتی را

«مجتث» سومین بحر پرکاربرد دیوان قائنی است. ۷۰ قصیده، ۲۸ قطعه و ۱۳ غزل در این بحر، سروده شده که ۱۸/۲۸ درصد دیوان را تشکیل می‌دهد. بیشتر مدایح قائنی در این بحر می‌باشد:

اگر مشاهده خواهی فروغ یزدان را  
بصدر فضل نگر میرزا سلیمان را  
(قائنی: ۶۹)

اگر نظام امور جهان به دست قضاست  
چرا به هر چه کند امر شهریار رضاست  
(قائنی: ۱۰۷)

بحر «مضارع» در دیوان قائنی، شامل ۵۳ قصیده، ۱۲ قطعه، ۱۲ غزل و ۵ ترکیب‌بند است و ۱۳/۵ درصد دیوان را به خود اختصاص داده است. ۴ قصیده، یک قطعه و ۲ غزل در وزن دوری و خوشاهنگ «مفعول فاعلاتن، مفعول فاعلاتن» سروده شده است:

در خواب دوش دیدم آن سرو راستین را

بر رخ حجاب کرده از شوخی آستین را  
(قائنی: ۷۷)

ای شوخ نازپرور آشوب عقل و دینی  
طیب بهار خلدی زیب نگار چینی  
(قائنی: ۷۵۹)

قصایدی که در بحر «منسرح» سروده شده است، به‌دلیل نظم هجایی خاص خود دارای موسیقی شاد و پرطنینی می‌باشد:

زد به دلم ای نسیم آتش هجران یار  
سوختم از تشنگی جرعه آبی بیار  
(قائنی: ۳۴۱)

تداعی کند، قآنی با استفاده از این ظرفیت اشعار گوشنوازی سروده است:

این چه جشن است کرو جان و جهان طربست  
در نه افلاک از او سور و سرور عجبست  
چرخ در رقص و زمین سرخوش و گیتی سرمست  
راست پرسی طرب اندر طرب اندر طربست  
ملک آباد و دل آزاد و خلاق دلشاد

روح بی رنج و روان بی غم و تن بی تعبست  
(قآنی، ۱۳۶۳: ۱۱۱)

در کنار وزن پرشور شعر، تجانس‌های آوایی و بدیع لفظی بر گوشنوازی آن افزوده است. از سوی دیگر، استفاده از هجای کشیده (u-) در پایان مصراع اول ابیات دوم و سوم باعث تندتر شدن ضرباهنگ شعر شده است.

استفاده شاعر از مصوت‌های زیر به جای مصوت‌های بم، شادابی بیشتری به فضای شعر بخشیده است:

از پی رقص بزم اندر هر جا نگری

شوخ سیماب سرین و مه سیمین غببست  
کاخ گردون شد و ماهش همه زنگار خطست

بزم بستان شد و سروش همه شنگرف لبست  
(قآنی: ۲۴۷)

در کنار قصاید و اشعار گوشنواز، اشعاری نیز مشاهده می‌شود که علاوه بر وزن نامطبوع و نامأنوس از موسیقی روان نیز خالی‌اند و از نظر مضمون و محتوا نیز ضعیف به نظر می‌رسد. قآنی در ۱۳ قصیده و ۷ قطعه که ۳/۱ درصد دیوان را تشکیل می‌دهد، از اوزان نامطبوع استفاده کرده است که به نسبت تعداد قالب‌های شعری این شاعر درصد بالایی محسوب نمی‌شود:

دی آمد از در من آن دلفریب پسر  
افکنده دام بلا زلفش به روز مطر

بودی به رنگ قمر رخشنده چهره او  
نه کی ز سرو روان تابیده جرم قمر  
(قآنی: ۲۴۷)

استفاده از واژه‌های سنگین و کم‌تحرك، از موزونی شعر کاسته است و از لحاظ عاطفی نیز مخاطب را با خود همراه نمی‌سازد:

ویژه ز بس که لطیف این شکری که مرا  
بگدازد ارکندی بر در نسیم گذر  
کی احتمال کند دم‌های سرد تو را

کآمد به نزد خرد از زمهریر بتر  
(قآنی: ۲۴۷)

#### موسیقی کناری (قافیه و ردیف)

موسیقی بیرونی و بحور عروضی فقط یکی از جلوه‌های آوامندی کلام قآنی است و چون دیگر شاعران سنتی، قافیه و ردیف، در غنای موسیقی شعر این شاعر، نقش گسترده‌ای دارد. آنچه به‌عنوان موسیقی کناری از آن یاد می‌شود، عواملی است که در نظام موسیقایی شعر دارای تأثیر است ولی ظهور آن در سراسر بیت یا مصراع قابل مشاهده نیست. جلوه‌های موسیقی کناری بسیار است و آشکارترین نمونه آن، قافیه و ردیف است و دیگر تکرارها و ترجیع‌ها.

(شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۳۹۱)

قافیه جزء تفکیک‌نشده شعر است و شعر سنتی، بدون قافیه کامل نمی‌شود. شمس قیس، سخن موزون بی‌قافیه را شعر نمی‌داند و قافیه را جزء ذات شعر می‌داند. «فرق بود میان

مقفی و غیرمقفی که سخن بی‌قافیت را شعر نشمرند اگر چه موزن افتد». (رازی، ۱۳۶۰: ۱۶۹) شاعر در انتخاب واژه برای نظم آفرینی دقت بیشتری به خرج می‌دهد و شاید در نثر این حساسیت برای گزینش واژه نباشد. برجستگی واژه‌ها در شعر نمود بیشتری دارد و این برجستگی، به دلیل طنین واژه‌هاست. این طنین، در قافیه محسوس‌تر است زیرا موسیقی قافیه براساس تکرار حروفی که در آخر ابیات قبل شنیده شده است، حاصل می‌شود و هرچه تعداد حروف تکراری بیشتر باشد موسیقی، بهتر احساس می‌شود. جناس تام که در جایگاه قافیه قرار می‌گیرد، طبق همین اصل، موسیقی را در بیشترین حد ممکن منعکس می‌کند زیرا دارای بیشترین حروف مشترک است:

دوش کانجم شد عیان بر این سپهر گرد گرد  
همچو پیکان‌های سیمین از درون تیره گرد  
(قائنی: ۱۴۰)

از سوی دیگر کلمات قافیه‌ای که در آن هجاهای قافیه از یک مصوت و یک صامت ساخته شده است، موسیقی بسیار اندکی ایجاد می‌نمایند:

به هر بهار گُل از زیر گِل برآرد سر

گلی برفت که ناید بصد بهار دگر

(قائنی: ۲۱۹)

قائنی در قصاید خویش از سه نوع قافیه مختلف استفاده کرده است. در ۹۱ قصیده (۲۷/۲۴ درصد) قافیه‌هایی که غیر از حرف روی حرف دیگری در آن التزام نشده، ۳ در

قصیده (۹۱/۰) از قافیه‌های سه حرفی (دو سیلابی) و در ۲۴۰ قصیده (۷۱/۸۵ درصد) از قافیه‌های دو حرفی (تک‌سیلابی) استفاده کرده است. بیشترین قافیه‌های قَائنی به واج «ر» و «ن» ختم می‌شود؛ ۹۹ بار (۲۹/۴۶ درصد) از واج «ر» و ۹۸ بار (۳۴/۲۹ درصد) از واج «ن» استفاده کرده است.

استواری قافیه از دو دیدگاه مورد بررسی قرار می‌گیرد: از لحاظ صنایع بدیعی که در قافیه شکل می‌گیرد و از نظر تناسب قافیه با محتوا.

#### الف) قافیه بدیعی

قافیه بدیعی، قافیه‌ای است که با استفاده از صنایع بدیعی ساخته می‌شود. منظور از قافیه بدیعی، قافیه‌ای است که در آنها یکی از صناعات ادبی از قبیل اعنات و تجنیس یا نوآوری و ابداعی اعمال شده باشد. (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۲۷) تجنیس، ردالصدر الی العجز، ردالقافیه، قافیه میانی، ذوقافیتین و اعنات صنایعی است که قَائنی در ساخت قافیه به کار گرفته است.

#### ۱. تجنیس

تجنیس، در لغت گونه‌گونه گردانیدن باشد. در اصطلاح، عبارت است از استعمال الفاظ مشابه و کلمات متجانسه یعنی: شاعر ترکیبی کند از دو لفظ یا زیادت که در لفظ یا کتابت از جنس یکدیگر باشد. (واعظ کاشفی، ۱۳۶۹: ۸۶)



انواع جناس، بیشترین آرایه‌ای است که قآنی در جایگاه قافیه به کار بسته است. جناس تام، زاید، مضارع، لاحق، مرکب، خط، وسط، لفظ و قلب، انواع جناسی است که در دیوان این شاعر مشاهده می‌شود.

#### - جناس تام

آن است که دو کلمه، مختلف‌المعنی و از هر حیث مشابه باشند: از حیث حروف و حرکات. (فشارکی، ۱۳۸۵: ۱۸)

قآنی این نوع جناس را ۵ مرتبه در قصاید خود به کار برده است:

مبال اگر ت فزاید زمانه مال و منال

وگرت نیز بکاهد منال و مال منال

(قآنی: ۶۲۸)

#### - جناس مرکب

این نوع جناس از زیباترین صنایعی است که قآنی در جایگاه قافیه از آن بهره برده است.

جناس مرکب، ۷ بار در قصاید این شاعر به کار رفته و سهم بسزایی در گوشنوازی موسیقی کناری شعر قآنی دارد:

رسم عاشقی نیست با یکدل دو دلبر داشتن

یا زجانان یا زجان بایست دل برداشتن

(قآنی: ۵۶۱)

#### - قلب

این صنعت را هم از فروع جناس گرفته‌اند. (فشارکی، ۱۳۸۵: ۴۲) جابه‌جایی برخی حروف در کلمه، قلب نامیده می‌شود. این نوع

جناس در دیوان قآنی کاربرد گسترده‌ای ندارد. تنها یک مرتبه در جایگاه قافیه استفاده شده است و در انتقال عاطفه شاعر، نقش مؤثری دارد:

مگو گناه بود بر رخ نگار نگاه

که بر شمایل غلمان نگاه نیست گناه

(قآنی: ۶۱۳)

- جناس خطی یا تصحیف (اختلاف در نقطه- گذاری)

دلکا هیچ خبر داری کان ترک پسر

دوشم از ناز دگر باز چه آورد بسر

(قآنی: ۲۳۵)

ای طره دلدار من ای افعی بیجان

بیجانی و بیجان نشود افعی بیجان

(قآنی: ۵۲۵)

- جناس وسط (اختلاف در حرف وسط)

الحمد خدا را که ولیعهد معظم

باز آمد و شد زآمدنش ملک منظم

(قآنی: ۴۵۰)

- جناس زاید (افزایشی)

در خواب دوش دیدم آن سرو راستین را

بر رخ حجاب کرده از شوخی آستین را

(قآنی: ۷۶)

گرفت عرصه گیتی شمیم عنبر ناب

ز گرد خاک سر کوی میر عرش جناب

(قآنی: ۱۰۴)

## - جناس لاحق

اگر نظام امور جهان بدست قضاست

چرا بهر چه کند امر شهریار رضاست

(قائنی: ۱۰۷)

## - جناس لفظ

ای خطّ بی خطا که به از نافه ختاست

گر مشک چین ز طیب همی خوانمش نه خطاست

(قائنی: ۱۰۸)

## - ردّ القافیه

آن است که قافیه مصراع اول مطلع قصیده یا

غزل را در آخر بیت دوم رعایت کند، به طوری

که موجب حسن کلام باشد. (همایی، ۱۳۶۷: ۷۲)

قائنی در ۲۹ قصیده ردّ القافیه را رعایت کرده است:

ای رفته پی صید غزالان سوی صحرا

باز آ بسوی شهر پی صید دل ما

گر تیر زنی بر دل ما زن نه بر آهو

ور دام نهی در ره ما نه، نه به صحرا

(قائنی: ۴۷)

## - ردّ الصدر الی العجز

آن است که دو چیز به هم آرند، چون شاعر

لفظی را به اول بیت یاد کند و باز همان لفظ را

به آخر، قافیه گرداند. (رادویانی، ۱۳۶۵: ۲۷)

ما گر عطا کنیم چه خدمت کنی بخلق

خلق از کرم کنند چه منت بری ز ما

(قائنی: ۵۴)

آب و تاب و روی و مویت برده آب و تاب من

آن ز دنیم برده آب و این ز جسم برده تاب

(قائنی: ۸۸)

## ب) تناسب قافیه با محتوا

قافیه در شعر، نقش تکمیل‌کننده دارد، چه به

لحاظ معنی و چه از لحاظ صورت می‌تواند بار

معنایی و عاطفی شعر را افزایش دهد. نیما به

وزن مضاعف از آن تعبیر کرده است آنجا که

می‌گوید: قافیه به شیوه قدیم هماهنگی‌ای است

که گوش در آخر کلمات به داشتن آن عادت

کرده و به نظر من وزن مضاعف (ریتیم دینامیک)

است که نسبت به وزن شعر تعادل بین اثر دو

وزن را تعبیر می‌کند. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۶۷)

شاعر، توجه دارد که قافیه کلمه‌ای ساده نیست و

در انتخاب آن دقت می‌کند و کلماتی را برمی-

گزیند که تشخیص و امتیازی نسبت به سایر

کلمات داشته باشند. شفیعی کدکنی از قول

«مایاکوفسکی» می‌نویسد: «من همیشه لغت

برجسته و مشخص را در آخر بیت جای می‌دهم

و به هر زحمت و مشکل و ترتیبی که باشد

قافیه‌ای برایش پیدا می‌کنم، نتیجه این می‌شود که

قافیه‌های من همیشه غیر معمولی‌اند». (شفیعی

کدکنی، ۱۳۷۳: ۷۲) تناسب قافیه با محتوا،

اثرپذیری بیشتر مخاطب از شعر را به همراه

خواهد داشت. انتخاب قافیه مناسب با حال و

هوای شعر، غنای موسیقی کناری شعر و طرب و

شادی در فضای شعر را به ارمغان می‌آورد.

قائنی، در قصیده‌ای که در آن به مدح

پیامبر مکرم اسلام می‌پردازد، قافیه‌هایی را به کار

می‌برد که فضای شعر، سراسر مفاهیم دینی و

آیات قرآن و پند و اندرز را جلوه‌گر می‌سازد:

دوشم ندا رسید ز درگاه کبریا

به چنگ بسته چنگ‌ها بنای هشته رنگ‌ها  
چکاوها کلنگ‌ها تذروها هزارها  
(قآنی: ۸۰)

#### - ذوقافیتین

شعری است که او را دو قافیه باشد و شعر را  
بدان صنعت امتحان کنند. (واعظ کاشفی،  
۱۳۶۹: ۱۳۰)

گاه شاعر، برای افزایش موسیقی از دو  
قافیه در شعر استفاده می‌کند. قآنی ۶ بار از این  
صنعت در اشعار خود بهره جسته‌است:

شراب تاک نوشم دگر ز خم عصیر  
شراب پاک خورم زین سپس ز خم غدیر  
(قآنی، ۱۳۶۳: ۳۸۲)

امین داور و دارا معین ملت و ایمان  
یمین کشور و لشکر ضمیم ملکت و سامان  
(قآنی: ۵۲۳)

#### - ردیف

عامل دیگری که در ایجاد موسیقی کناری نقش  
دارد، ردیف است. این عامل به همراه قافیه،  
بیشترین تأثیر را در موسیقی کناری شعر عهده-  
دار است. اگرچه ردیف از ویژگی‌های عمده  
غزل محسوب می‌شود و به نوعی جزء شخصیت  
این قالب شعری به حساب می‌آید و غزل موفق  
بدون ردیف کمیاب است، ولی قآنی شیرازی  
ردیف را به‌عنوان کامل‌کننده موسیقی شعر در  
قصاید خود به‌کار گرفته‌است.

از مجموع ۳۳۴ قصیده این شاعر، ۸۱  
قصیده دارای ردیف است. از مجموع ۸۱ قصیده  
مردّف، ۸ بار از ردیف‌های حرفی، ۶۷ بار ردیف-  
های فعلی و ۶ بار نیز از ردیف‌های اسمی استفاده

کای بنده، کبر بهتر از این عجز با ریا  
خوانی مرا خبیر و خلاف تو آشکار  
دانی مرا بصیر و نفاق تو بر ملا  
گر دانیم بصیر چرا می‌کنی گنه

ور خوانیم خبیر چرا می‌کنی خطا  
آن را که افتخار دعا و ثنا بدوست  
ناید دعا ستوده و نبود دعا روا  
(قآنی: ۵۸)

#### قافیه میانی

گاه شاعر، علاوه بر قافیه کناری که به‌طور  
معمول در پایان مصراع تکرار می‌شود، قافیه  
دیگری در میان مصراع جای می‌دهد، به این  
نوع قافیه، قافیه میانی می‌گویند. این نوع  
قافیه‌سازی در اوزان دوری و خیزابی بهتر  
انجام می‌شود، به دلیل اینکه در این اوزان هر  
مصراع حکم دو نیم مصراع را دارد و شاعر  
برای افزایش موسیقی و نشان دادن مهارت  
خود، در پایان هر نیم مصراع قافیه را نیز  
رعایت می‌کند.

قوافی میانی معمولاً با قافیه کناری تفاوت  
دارد. از آنجا که بیشتر اوزان مورد استفاده  
قآنی، وزن‌های دوری و خیزابی است، بسامد  
قافیه میانی نیز در دیوان این شاعر بالا می‌باشد.  
قآنی در ۱۹۶ بیت قافیه میانی را رعایت کرده  
است:

آن نایب محمد آن مهدی مؤید

کز صارم مهند بگشود روم و چین را  
(قآنی: ۷۷)

فراز خاک و خشت‌ها دمیده سبز کشت‌ها  
چه کشت‌ها بهشت‌ها نه ده نه صد هزارها

شده است. از جمله ردیف‌های فعلی در قصاید قآنی، می‌توان به افعال: «افتد، دارد، گرفت، باید کرد، پرورد، خیزد، آمیخته‌اند، کرد باز و انداز»، از جمله ردیف‌های اسمی می‌توان به ردیف‌های «بهادرخان و آتش و آب» و از ردیف‌های حرفی می‌توان به «را، بر و مرا» اشاره کرد.

### ۱. ردیف فعلی

ردیف فعلی، در دیوان قآنی کاربرد گسترده‌ای دارد. از نظر موسیقایی، افعال ربطی نسبت به افعال تام، پویایی کمتری دارد. افعال تام در دیوان این شاعر بیشترین بسامد را به خود اختصاص داده است. قآنی ۶۷ بار از ردیف-های فعلی استفاده کرده است که افعال زیر را شامل می‌شود: فعل «است (۱۶ بار)، کند (۵ بار)، کرد (۳ بار)، گرفت (۳ بار)، دارد (۳ بار)، بود (۲ بار)، داشتن (۲ بار)، آمد (۲ بار)، آمدپدید (۲ بار)، کردباز (۲ بار) گذرد، شود، شد، باد، باید کرد، کردی، کردی، دارمی، داشتی، آمده، رفت، افتد، می‌آورد، پرورد، گیرد، زد، خیزد، می‌رسد، راماند، آمیخته‌اند، افکند، آید، انداز، بینم، زنیم، خواه، ریخته» هر کدام ۱ بار تکرار شده است.

غم و شادبست که با یکدگر آمیخته‌اند

یا مه روزه به نوروز در آمیخته‌اند

(قآنی: ۱۷۲)

### ۲. ردیف اسمی

شاعر به کمک این ردیف‌ها می‌تواند با خلق آرایه‌های ادبی به زیبایی و تحرک شعر، کمک

کند. ردیف‌های اسمی جاندار، معمولاً تحرک و پویایی کمتری دارند اما وقتی شاعر ردیف‌های اسمی غیر جاندار به کار می‌برد با ایجاد آرایه جان‌بخشی یا استعاره مکنیه، تخیل را با معنا پیوند می‌زند. قآنی ۶ بار از ردیف‌های اسمی، در جایگاه ردیف استفاده کرده است که شامل ۲ بار «من» و «امروز»، «آتش و آب»، «دست» و «بهادرخان» هر کدام یک بار می‌شود.

چه جوهر است که هست اعتبار آتش و آب  
چه گوهر است که زیب نگار آتش و آب  
(قآنی: ۱۰۵)

### ۳. ردیف حرفی

قآنی، ۸ بار ردیف‌های حرفی را در قصاید خود به کار برده و از حرف «را» ۶ بار، «مرا» ۱ بار و «بر» ۱ بار استفاده کرده است.

گر تاج زر نهند از این پس بر مرا

بر درگه امیر نبینی دگر مرا

(قآنی: ۶۵)

### - حاجب

در شعر سنتی، معمولاً عادت کرده‌ایم ردیف را پس از قافیه و در پایان بیت یا مصراع ببینیم؛ اما گاه شاعر ردیف را در محل اصلی خود قرار نمی‌دهد و آن را قبل از قافیه می‌آورد، این نوع ردیف حاجب نامیده می‌شود. قآنی در ۷ بیت حاجب را رعایت نموده است:

اگر هرکس نماید میش را در عید قربانی

منت قربان نمایم خویش را ای عید روحانی

(قآنی، ۱۳۶۳: ۶۴۰)

گاه شاعر ردیف و حاجب، هر دو را رعایت می‌کند. قآنی در ۲ بیت هم ردیف و هم حاجب را رعایت کرده است.

بر دلم صد هزار نیشتر است

بلکه از صد هزار بیشتر است

(قآنی: ۱۱۶)

### - موسیقی درونی

آنچه از آن به‌عنوان موسیقی درونی شعر یاد می‌شود، همان بدیع لفظی است که از رهگذر سجع، جناس، طرد و عکس، تجانس‌های آوایی، تکرار و ... حاصل، و باعث می‌شود شعر از موسیقی گوشنوازی برخوردار شود. موسیقی درونی عبارت است از هماهنگی و نسبت ترکیبی کلمات و طنین خاص هر حرفی در مجاورت با حروف دیگر. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۵۱) موسیقی درونی، در کنار وزن، قافیه و ردیف، گوشنوازی شعر و جنبه‌های موسیقایی آن را کامل می‌کند. این موسیقی، گاه از رهگذر تجانس‌های آوایی یا همان واج‌آرایی در هجاهای آغازین، میانی یا پایانی واژگان حاصل می‌شود:

بگردون تیره ابری بامدادان بر شد از دریا

جواهر خیز و گوهرریز و گوهربیز و گوهرزا

(قآنی: ۴۸)

تکرار واج‌های «گ، ه، ز» و تکرار عطف ضمن ایجاد موسیقی پرطنین، شدت بارش را نیز القا می‌کند.

خواجه خاتون خنتی روی او

ترک فلک خال دو هندوی او

(قآنی: ۷۶۹)

تکرارهای فراوانی در دیوان قآنی دیده می‌شود. این تکرارها که گسترش موسیقایی شعر را برعهده دارند، علاوه بر لذت شنیداری، نوعی لذت دیداری نیز ایجاد می‌نمایند که نتیجه مرتب قرار گرفتن کلمات، عبارات و جملات در سراسر بیت است. گاهی این تکرارها علاوه بر جنبه موسیقی‌آفرینی، به منظور تأکید به‌کار می‌رود و کاربرد بلاغی دارد:

چرخ در رقص و زمین سرخوش و گیتی سرمست  
راست پرسى طرب اندر طرب اندر طربست  
(قآنی: ۱۱۱)

ردالصدرالی العجز، ردالعروض الی العجز، ردالابتدا الی العجز و ردالصدر الی الابتدا، از مقوله‌های تأثیرگذار در موسیقی شعر است. در شعر قآنی، این جلوه بیانی به‌گونه‌ای در روساخت کلام جای گرفته است که مخاطب متوجه رویکرد شاعر به آن نمی‌شود. این شاعر با هنرمندی تمام این صنایع را به تاروپود شعر گره زده است که مخاطب، عاطفه شاعر را دریافت می‌کند نه کاربرد گسترده یک صنعت بدیعی را:

شکر یزدان را که دارا فتح افغان کرد باز

وز شکست جیش افغان شکر یزدان کرد باز

(قآنی: ۳۸۹)

بگذشت صیت فضل و کمالم به بحر و بر

با آنکه هیچ بهره نه از بحر و بر مرا

(قآنی: ۶۵)

هزار خرگه و نوبت زنی نه در خرگاه

هزار لشکر و فرماندهی نه در لشکر

(قآنی: ۲۷۱)

تا کی شوی برهگذر جرم ره سپر

تا کی کتی بمعذرت جبر اکتفا

(قائنی: ۵۴)

جناس، از دیگر صنایع لفظی است که به موسیقایی تر شدن کلام می‌انجامد. جناس که به دلیل تشابه صوتی الفاظ ایجاد می‌شود از یک سو، ایجاد موسیقی در کلام می‌کند و از سوی دیگر، تداعی معانی مختلف لفظی واحد را سبب می‌گردد و در نتیجه به گسترش تخیل و ایجاد کشش و جلب توجه شنونده می‌انجامد. (تجلیل، ۱۳۷۱: ۸)

جناس تام، جناس خطی، جناس اشتقاق، جناس مضارع، جناس لاحق، جناس لفظ، جناس مرکب، جناس مقتضب، جناس مطرف، جناس مکرر و قلب، گونه‌هایی از این صنعت است که قائنی از آن جهت افزایش موسیقی درونی اشعار بهره برده است.

#### - جناس تام

آن است که دو کلمه، مختلف‌المعنی و از هر حیث مشابه باشند: از حیث حروف و حرکات. (فشارکی، ۱۳۸۵: ۱۸)

به چنگ بسته چنگ‌ها بنای هشته رنگ‌ها

چکاوها کلنگ‌ها تذررها هزارها

(قائنی: ۸۰)

#### - جناس مکرر یا مزدوج

آن است که دو کلمه همگون در پایان قرینه‌های

مسجع یا ابیات، پهلوی هم آورند. حال ممکن

است دو کلمه همگون جناس تام باشند و ممکن

است جناس زاید. (فشارکی، ۱۳۸۵: ۳۷)

ز شاهدی که بود رویش از نگارنگار

بخواه باده و بر یاد میگسار گسار

گرم هزار ملامت کند حسود چسود

کنونکه بسته ز خون دلم نگارنگار

(قائنی: ۳۴۳)

صنعت قلب نیز که از فروع جناس است

در دیوان قائنی مشاهده می‌گردد، اما بسامد

بالایی ندارد و تنها ۲ مرتبه به کار رفته است:

نبود عجب ار رام شود مار تو بر من

زیرا که شود رام چو مقلوب شود مار

(قائنی: ۳۰۸)

انواع سجع نیز در دیوان قائنی مشاهده

می‌گردد. سجع متوازی موسیقایی‌ترین نوع سجع

است به دلیل اینکه واژه‌ها هم در وزن یکی

هستند و هم در عدد حروف و حرف روی. این

همگونی گوشنوازی شعر را به‌همراه دارد:

شهدیست مصفا لبت اما بنیاید

بی جهد موفای بکف آن شهد مصفا

گه برکه روانستم از آن اشک به دامن

گه سرکه عیانستم از این رشک به سیما

(قائنی: ۴۷)

#### بحث و نتیجه‌گیری

موسیقی، جزء تفکیک‌ناپذیر شعر است و در

شعر قائنی شیرازی، انواع تکرارها و جناس که

از خودآگاهی شاعر برخاسته است، در

## منابع

- موسیقی‌آفرینی نقش کارآمدی دارد و توجه فراوان شاعر به لفظ را نشان می‌دهد. موسیقی بیرونی، محسوس‌ترین موسیقی شعر است؛ شاعر در گزینش قافیه تا حدی ظرافت به خرج می‌دهد و واژه‌هایی را گزینش می‌کند که از تشخیص بیشتری برخوردار باشد. موسیقی بیرونی دیوان قآنی به دلیل استفاده از اوزان دوری و خیزایی، روان و پرطنین است. بحر هزج بالاترین بسامد و بحر مدید کمترین استفاده را در دیوان این شاعر دارد. بحور نامطبوع و نامأنوس در دیوان این شاعر بسامد بالایی ندارد و تنها ۳/۱ درصد دیوان شاعر را تشکیل می‌دهد. قآنی ردیف‌های متنوعی در سروده‌هایش به کار برده است. ردیف با فعل تام، بسامد بالایی در اشعار این شاعر دارد، از انواع صنایع بدیع لفظی در جایگاه قافیه استفاده نموده و از این رهگذر بر موسیقی کناری دیوان افزوده و آن را طرب‌انگیز و گوشنواز ساخته است. توجه آگاهانه او به لفظ در بسامد بالای ردالفافیه، قافیه میانی و کاربرد انواع جناس نمود یافته اما به تکلف و صنعت زدگی مبدل نشده است. قآنی شاعری درازگو است و همین عامل سبب شده تا گاهی تغزلات دور و دراز و عدم ارتباط مطالب یکه‌تازی میدان سخن را از او بگیرد. موسیقی درونی شعر او سرشار از موازنه، مماثله و تکرارهای لفظی و آوایی است که در تحکیم و غنای زبان موسیقایی شعر قآنی مؤثر بوده و تشخیص آوایی ویژه‌ای به شعر او بخشیده است.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۱). سفر درمه «تأملی در شعر احمد شاملو». تهران: نگاه.
- تجلیل، تجلیل (۱۳۷۱). جناس در پهنه ادب فارسی. چاپ دوم. تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- رازی، شمس‌الدین محمد بن قیس (۱۳۶۰). المعجم فی معاییر اشعارالعجم. به کوشش سیروس شمیسا. چاپ اول. تهران: فردوس.
- رادویانی، محمد بن عمر (۱۳۶۵). ترجمان‌البلاغه. مصحح احمد آتش. تهران: اساطیر.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۳). موسیقی شعر. چاپ دوازدهم. تهران: آگاه.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۹). آشنایی با عروض و قافیه. چاپ شانزدهم. تهران: فردوس.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۶). نگاهی به بدیع. چاپ هشتم. تهران: فردوس.
- صبور، داریوش (۱۳۸۴). آفاق غزل فارسی. چاپ دوم. تهران: زوار.
- عباسی، حبیب‌الله (۱۳۸۱). عروض و قافیه (درسنامه دانشگاهی). چاپ اول. تهران: ناژ.
- فروغ، مهدی (۱۳۵۴). نفوذ علمی و عملی موسیقی ایران در کشورهای دیگر. تهران: اداره کل نگارش وزارت فرهنگ و هنر.
- فشارکی، محمد (۱۳۸۵). نقد بدیع. چاپ دوم. تهران: مهر.
- قآنی، میرزاحیب (۱۳۶۳). دیوان حکیم قآنی شیرازی. تصحیح ناصر هیری. تهران: انتشارات گلشایی.

- کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۳۸). زیباشناسی سخن فارسی. چاپ اول. تهران: نشر مرکز.
- نوшادی، مراد (۱۳۷۹). بررسی دیوان حکیم قآنی شیرازی. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. تهران: دانشگاه شهید بهشتی.
- واعظ کاشفی، حسین بن علی (۱۳۶۹). بدایع‌الافکار فی صنایع الاشعار. ویراسته و گزارده میرجلال‌الدین کزازی. تهران: نشر مرکز.
- همایی، جلال‌الدین (۱۳۶۴). فنون بلاغت و صناعات ادبی. چاپ سوم. تهران: توس.



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی  
پرتال جامع علوم انسانی