https://liar.ui.ac.ir/?lang=en
Literary Arts
E-ISSN: 2322-3448
Document Type: Research Paper
Vol. 17, Issue 4, No.53, 2026, pp. 93-114
Received: 18/04/2025 Accepted: 17/08/2025

Poetic License of Teskīn: A Technique Serving Content (Case Study: Saadi's Ghazals)

Reyhaneh Askari
Ph.D. Graduated, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran
r.askari@modares.ac.ir

Najmeh Dorri *
Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran
n.dorri@modares.ac.ir

Abstract
The metrical license of teskīn (pause insertion) is one of the prosodic techniques in Persian poetry, often used to escape metrical constraints. Traditionally, poetic licenses have been studied mostly at the musical level. However, the findings of the current research show that Saadi, in his ghazals, employs teskīn not only for musical purposes but also to enhance semantic and emotional meanings. This research uses a descriptive-analytical method based on library resources, focusing on the role of teskīn in meaning-making and emotional expression in Saadi's ghazals. The analysis reveals that teskīn in mid-hemistich positions sometimes evokes emotional states such as sorrow, wonder, hesitation, and joy through sonic suspension. It also highlights key words, contributing to implicit layers of meaning. A case study of ghazal number 564—one of the poems with the highest frequency of teskīn—demonstrates that Saadi, through deliberate repetition of teskīn, not only enhances the poem's music but also deepens its meanings and emotions. Ultimately, teskīn in Saadi's ghazals can be regarded as a tool that bridges music and content.

Keywords: Poetic Music, Poetic License, Teskīn, Saadi's Ghazals.

Introduction
Despite the long-standing acknowledgment of the connection between rhythm and meaning, most studies have described teskīn merely as a way to overcome metrical constraints. The main question of this study is whether teskīn in Saadi's ghazals serves solely as a musical device or whether it also carries emotional and semantic implications. Among poetic forms, ghazal has the highest metrical variety, providing fertile ground for examining various poetic licenses. The ghazal is also the domain of emotional expression and fresh themes, making it an ideal form to explore the link between rhythm, music, and meaning. Furthermore, Saadi's unique skill in blending musical delicacy with semantic balance makes him the best subject for this study.

Numerous studies have been conducted in the field of Persian poetry's rhythm and musicality; however, most of these

*Corresponding author
Askari, R. and Dorri, N. (2026). "Poetic License taskīn: A Technique in Service of Meaning (Case Study: Saadi's Ghazals)". *Literary Arts*, *17*(4), 93-114.

2322-3448 © University of Isfahan
This is an open access article under the CC BY-NC-ND/4.0/ License (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

10.22108/liar.2025.144962.2453

works have remained limited to the formalist functions of meter and poetic licenses, and have not specifically addressed the relationship between rhythm, meaning, and emotion. Among such works, one can refer to Khanlari's (1998) *The Rhythm of Persian Poetry*, Vahidian Kamyar's (1990) *Rhyme and Rhythm in Persian Poetry*, and Abdollahzadeh's (2015) *The Music of Poetry in the Iraqi Style with Emphasis on the Ghazals of Rumi, Saadi, and Hafez*. Yet, as mentioned earlier, no independent study has thus far examined the metrical license of *teskīn* in Saadi's *ghazals* with a focus on meaning-making and emotional expression. The present study seeks to fill this gap.

Materials and Methods

This study uses a descriptive-analytical method, analyzing textual examples. First, the concept of teskīn and its place in Persian poetic prosody are explained. Then, Saadi's ghazals are examined, and instances of mid-hemistich teskīn are analyzed from semantic and musical perspectives. Finally, the findings are categorized into five thematic groups to clarify the various functions of this technique in relation to meaning and emotion.

Research Findings

Analytical Categorization

The textual analysis shows that teskīn in Saadi's ghazals directly serves meaning and emotion. Based on detailed examination, these uses are classified into five main categories:

1. Semantic Highlighting and Emphasis on Key Words
2. Emotional and Psychological Significance
3. Spatial or Quantitative Imagery
4. Invitation to Silence, Reflection, or Pause in Speech
5. Conveying Intensity

Case Study: Ghazal 564

Ghazal 564 from Saadi's Divan, with its high frequency of teskīn in various positions, is a unique example of purposeful use of this license. The analysis of this ghazal shows that Saadi consciously uses teskīn to create meaning and evoke emotions, for example, in describing the cruelty of the beloved or the severity of separation. This ghazal serves as distinct evidence of Saadi's deliberate and artistic use of teskīn.

Discussion of Results and Conclusions

The findings of this study reveal that, contrary to common belief, teskīn in Saadi's poetry is not merely an escape from metrical constraints but rather a conscious technique to enhance meaning, evoke emotions, and create suspension, emphasis, or tension. Since Saadi closely links this license to content, teskīn in his ghazals possesses rich semantic and emotional potential. The fivefold categorization provides a new framework for semantic and musical analysis in Persian poetry and offers a fresh perspective on other poetic licenses as well.

Statistical Results of the Use of Teskīn

The findings show that *teskīn* most frequently occurs in the middle of hemistichs, particularly in the second metrical foot. This is likely because creating a musical pause in this position has a greater effect on altering the rhythm and conveying emotions.

Table 1. The Occurrence of Taskīn in Metrical Feet

Position	First Hemistich	Second Hemistich	Both Hemistichs
First Foot	-	2	-
Second Foot	25	36	5
Third Foot	3	4	-
Between First and Second Foot	1	1	-
Between Second and Third Foot	3	6	-

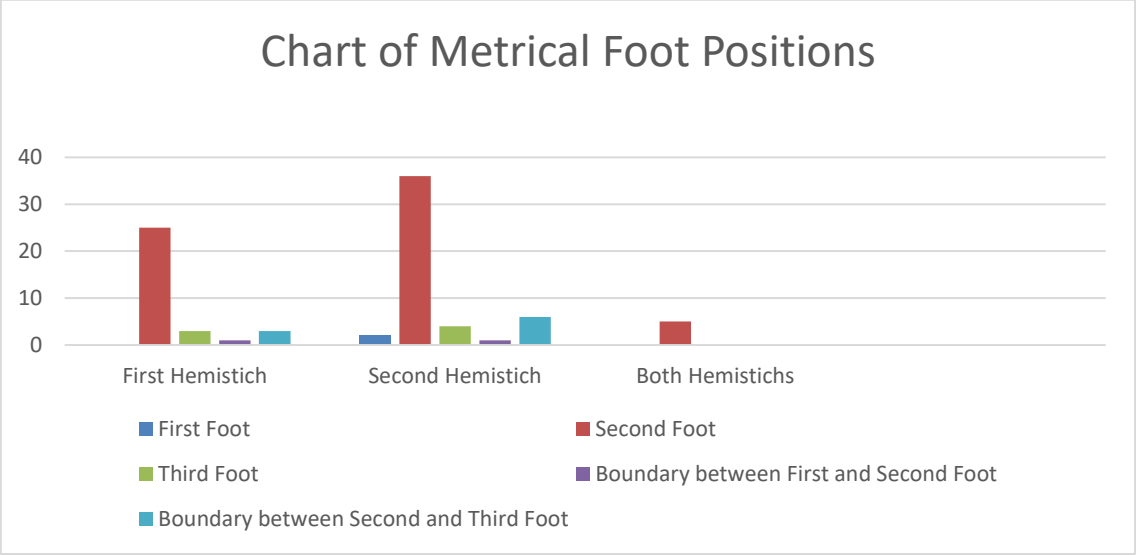


Figure 1. Statistical Analysis of the Occurrence of the Prosodic License *Taskīn* in Metrical Feet

The statistical analysis of *teskīn* in Saadi's *ghazals* reveals that this metrical license appears with varying frequency across different poetic meters. According to the data, the *mojtath* meter, with 46 instances, has the highest frequency, followed by *ramal*, *hazaj*, *mozare'*, *sari'*, *rajaz*, and *monserah*, respectively. This distribution indicates that Saadi employed *teskīn* more frequently in certain meters, which may suggest a particular harmony between this metrical license and the internal rhythm and musicality of those meters.

Table 2. Poetic Metres

Meter	Frequency
Mojtath	46
Ramal	20
Hazaj	6
Mozare'	5
Sari'	2
Rajaz	2
Monserah	1

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

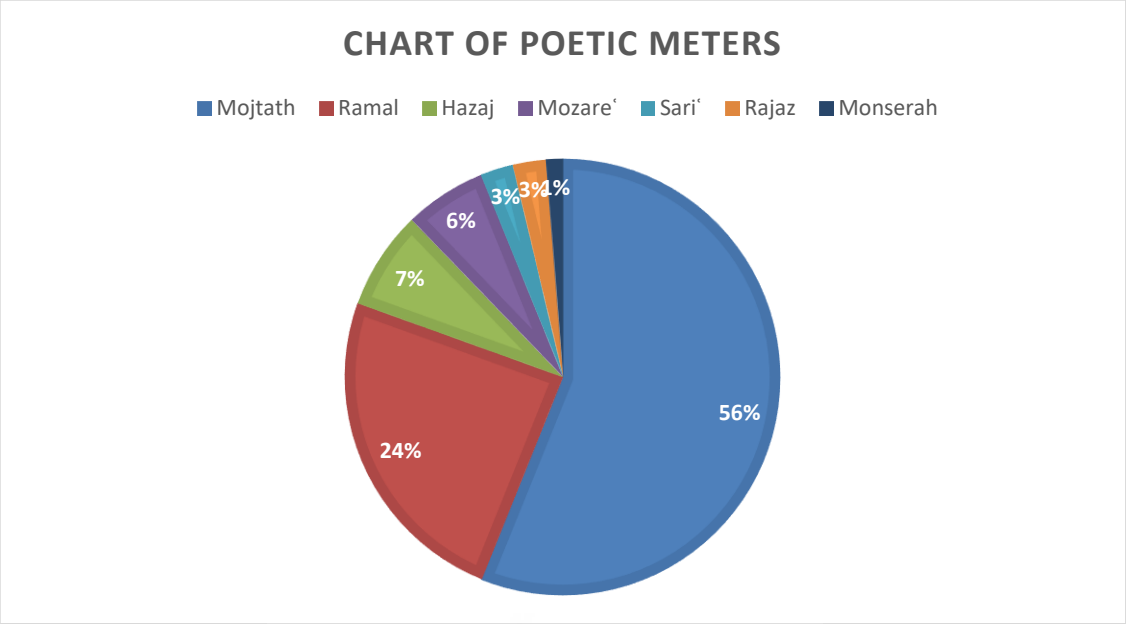


Figure 2. Statistical Analysis of the Occurrence of the Poetic License *Taskīn* in Metres

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فنون ادبی
سال هفدهم، شماره ۴ (پیاپی ۵۳) ۱۴۰۴، ص۹۳-۱۱۴
تاریخ وصول: ۱۴۰۴/۱/۲۹ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۵/۲۶

مقاله پژوهشی

اختیار شاعری تسکین؛ شگردی در خدمت محتوا (مطالعهٔ موردی: غزلیات سعدی)

ریحانه عسکری، دانش‌آموخته دکتری، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران
r.askari@modares.ac.ir
نجمه دری *، دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران
n.dorri@modares.ac.ir

چکیده

اختیار وزنی تسکین، یکی از شگردهای عروضی در شعر فارسی است که اغلب به‌عنوان مفرّی برای رهایی از تنگناهای وزنی از آن استفاده شده است؛ چنان‌که می‌دانیم از دیرباز اختیارات شاعری اغلب در سطح موسیقایی بررسی شده‌اند؛ بااین‌حال، بررسی کارکردهای اختیار تسکین در غزلیات سعدی، به گمان نگارندگان نشان می‌دهد که این اختیار علاوه‌بر نقش موسیقایی به‌عنوان ابزاری در خدمت معناسازی و القای عواطف به کار رفته است؛ به همین دلیل در این پژوهش کارکرد اختیار تسکین در غزل‌های سعدی به‌منظور تبیین پیوند میان تسکین با معانیِ ضمنیِ بیت و همچنین بازنمایی عواطف با بهره‌گیری از روش توصیفی-تحلیلی و منابع کتابخانه‌ای بررسی و تحلیل شده است. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که سعدی آگاهانه از این اختیار وزنی برای تأکید بر واژگان کلیدی، بازنمایی حالت‌های عاطفی و خلق لایه‌ای پنهان از معنا بهره برده است. بررسی نمونه‌ها نشان می‌دهد که تسکین در میانهٔ مصرع‌ها، گاه به‌دلیل کشش‌های آوایی، در القای اندوه و سکوت مؤثر بوده و گاه، ازطریق ایجاد سکتهٔ موسیقایی، احساس حیرت، اعجاب، تردید، شادی و... را به مخاطب منتقل کرده است. مطالعهٔ موردی غزل ۵۶۴ دیوان سعدی به مطلع «مرا دلی‌ست گرفتار عشق دلداری/ سمن‌بری گلرخی جفاکاری» نیز به‌عنوان نمونه‌ای شاخص از غزلیات که بیشترین نمودهای تسکین در آن وجود دارد، نشان می‌دهد که سعدی با تکرار آگاهانهٔ این اختیار در واژگان کلیدی و هجاهایی خاص، نه‌تنها موسیقی شعر را تقویت کرده، لایه‌ای پنهان از معانی ضمنی و عواطف را نیز خلق کرده است. در نهایت می‌توان گفت، نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که اختیار تسکین در غزلیات سعدی ابزاری آگاهانه برای هماهنگ کردن هرچه بیشتر موسیقی شعر با محتوای آن، همچنین خلق و تعمیق معنا و عواطف است.

کلیدواژه‌ها: موسیقی شعر، اختیارات شاعری، تسکین، غزلیات سعدی.

---

* مسئول مکاتبات

عسکری، ریحانه و دری، نجمه . (۱۴۰۴). اختیار شاعری تسکین؛ شگردی در خدمت محتوا (مطالعهٔ موردی: غزلیات سعدی)، *فنون ادبی*، *۱۷* (۴)، ۹۳-۱۱۴.

2322-3448 © University of Isfahan
This is an open access article under the CC BY-NC-ND/4.0/ License (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

10.22108/liar.2025.144962.2453

۱ مقدمه

قدما در تعریف شعر گفته‌اند، شعر کلامی است موزون، مقفی و مخیل. وزن شعر نیز نظم مشخصی از حرکات و سکون است که بار اصلی دل‌نشینی موسیقایی آن را به دوش می‌کشد. در بسیاری از متون عروضی، بر اهمیت آموختن عروض، نه‌تنها برای درک ویژگی‌های آوایی و موسیقایی شعر، بلکه به‌منظور تصحیح نسخه‌های خطی تأکید شده است؛ زیرا آگاهی از وزن شعر و پیچیدگی‌های آن، مصحح را در بازخوانی و تصحیح دقیق‌تر متن یاری می‌رساند (جلالی، ۱۳۹۶، ص. ۸)؛ بااین‌حال اهمیت علم عروض به این نکات محدود نمی‌شود، پیوند میان موسیقی شعر با محتوای آن نیز ازجمله مباحثی است که در تاریخ علم عروض همواره بر آن تأکید شده است.

ارسطو در *فن شعر* برای تبیین دقیق‌تر ژانر حماسه، بر وزن شعر حماسی تأکید ورزیده و ارتباط آن را با محتوا بیان کرده است. وی معتقد است محتوا است که ما را به انتخاب وزن رهنمون می‌سازد (ارسطو، ۱۳۴۳، ص. ۱۰۳). این دیدگاه بعدها در آثار دیگر اندیشمندان نیز بیان شده است؛ برای مثال، خواجه نصیرالدین طوسی در *اساس الاقتباس* در ذیل مبحث محاکات از شعر و وزن آن سخن به میان آورده و بیان داشته است که وزن شعر، خود، محاکات‌کنندهٔ احوال است و از همین طریق است که می‌تواند انفعالاتی ازقبیل عیش و وقار را در نفس ایجاد کند (طوسی، ۱۳۲۶، ص. ۵۹۳).

اخوان ثالث در کتاب *بدایع و بدعت‌های نیما یوشیج*، برای نشان دادن ارتباط وزن شعر با محتوای آن، بیتی از ابیات شاهنامه را مثال زده و سپس همان مضمون را در بحر «رمل مسدس محذوف» بیان کرده است، او از این طریق نشان داده است که اگر وزن با محتوا همسو باشد مقصود شاعر بهتر بیان می‌شود (اخوان ثالث، ۱۳۶۹، ص. ۱۰۷–۱۰۸). در همین راستا، وحیدیان کامیار در کتاب *بررسی منشأ وزن شعر فارسی*، سحرانگیز بودن غزلیات مولوی و شیرینی اشعار عاشقانه را بیش از هرچیز مرهون وزن آن دانسته است (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۳، ص. ۹). وی همچنین در کتاب *وزن و قافیه در شعر فارسی* به‌تفصیل دربارهٔ هماهنگی وزن و محتوا سخن گفته و سه عامل تأثیرگذار بر حالت وزن را برشمرده است. عوامل مذکور عبارت‌اند از: الف) نسبت هجاهای کوتاه به بلند؛ ب) ترتیب قرار گرفتن هجاهای کوتاه و بلند؛ ج) طول مصراع‌ها (وحیدیان کامیار، ۱۳۶۹، ص. ۶۴–۶۸).

چنان‌که گفته شد، عواملی از قبیل جایگاه هجاها، نسبت هجاهای کوتاه به بلند و همچنین ترتیب قرار گرفتن آن‌ها بر حالت وزن تأثیر دارد. این ویژگی علاوه‌بر آنکه ازطریق وزن اصلی در شعر نمود پیدا می‌کند به‌واسطهٔ اختیارات وزنی به‌ویژه تسکین نیز حاصل می‌شود؛ زیرا تسکین (ابدال یا تبدیل) آوردن یک هجای بلند به‌جای دو هجای کوتاه متوالی است. این اختیار در هر وزنی که دو هجای کوتاه در پی یکدیگر داشته باشد، جایز است. همچنین، این اختیار ممکن است در میانهٔ یک مصراع یا در پایان آن رخ دهد. ناتل خانلری بر این عقیده است که تسکین در سبک خراسانی و آذربایجانی بیشترین کاربرد را دارد و بعداز سعدی به‌ویژه در قالب غزل به‌ندرت به کار رفته است و شاعران تا بتوانند از آن پرهیز می‌کنند (ناتل خانلری، ۱۳۶۷، ص. ۲۶۹–۲۷۰). شمیسا معتقد است تسکین در اشعار به آن جهت که سبب توقف میان واژگان می‌شود، مخل روانی بیت است. این توقف در اصطلاح ادبی سکته نامیده می‌شود (شمیسا، ۱۳۷۷، ج. ۹۱/۱–۹۲)؛ برای مثال می‌توان از بیت آغازین مخزن الاسرار نظامی یاد کرد.

بسم الله الرحمن الرحیم هست کلید در گنج حکیم

بااین‌حال می‌توان گفت اگر تسکین در رکن آخر مصراع رخ دهد به‌دلیل آنکه توقفی میان واژگان صورت نگرفته و روانی بیت زایل نشده است سکته حاصل نمی‌شود. به بیان دیگر «در رکن‌های پایانی مصرع چون روی دادن زحاف در شعر فارسی... رایج است، کاربرد تسکین در آن موضع نوعی زحاف محسوب می‌شود که گوش فارسی‌زبانان... به آن عادت دارد» (عبداله‌زاده،

۱۳۹۴، ص. ۹۲). ازسوی‌دیگر، «بحث (زحاف) و علّه نمی‌تواند به بحث اختیارات شاعری در فارسی نزدیک باشد؛ چراکه شاعر ناگزیر از رعایت علّه تا پایان شعر است؛ درحالی‌که اختیار شاعری در عروض فارسی این‌گونه نیست و شاعر می‌تواند تنها یک بار از اختیاری بهره ببرد و دیگر از آن استفاده نکند. علّه، بیشتر در عروض و ضرب اتفاق می‌افتد؛ اما در عروض فارسی شاعر می‌تواند در هر قسمت از بیت از اختیارات شاعری استفاده کند» (السید و همکاران، ۱۴۰۴، ص. ۱۱۴).

برای مثال می‌توان به غزل ۴۳، بیت ۱۳ از غزلیات سعدی اشاره کرد؛ چنان‌که مشاهده می‌شود اختیار شاعری تسکین در میانهٔ دو مصراع و همچنین در پایان مصراع اول رخ داده است؛ اما آنچه سبب ایجاد سکته شده، اختیار به‌کاررفته در میانهٔ مصراع‌ها است.

به روی **خوبان** گفتی نظر خطا **باشد** خطا **نباشد** دیگر مگو چنین که خطاست

با توجه به آنچه گفته شد، تغییرات وزنی‌ای که به‌سبب اختیارات شاعری در شعر اعمال می‌شوند، می‌توانند القائات حسی متفاوتی را به مخاطب عرضه کنند؛ چنان‌که ناتل خانلری در مقالهٔ «وزن شعر» گفته است: «شاعر می‌تواند در عین آنکه قالب واحدی را به کار می‌برد به‌حسب سلیقهٔ خود، یا به‌حسب اقتضای معنی، تنوعی در وزن پدید بیاورد...؛ برای مثال چون هر هجای بلند در وزن شعر با دو هجای کوتاه معادل است هرگاه در میان مصراعی دو هجای کوتاه واقع شود می‌توان به‌جای آن یک هجای بلند به کار برد. اثیر اخسکتی:

یاد می‌دار که از مات **نمی‌آید** یاد ای امید من و عهد تو سراسر همه باد»

(ناتل خانلری، ۱۳۷۷، ج. ۲۰۲/۱-۲۰۳)

آشکار است که با در نظر داشتن محتوا، لازم است آهنگ مصراع اول سنگین‌تر از مصراع دوم باشد به همین دلیل، شاعر در این مصراع از اختیار تسکین بهره برده است. وحیدیان کامیار در تفصیل دیدگاه ناتل خانلری گفته است: «شاعر خلاق و هنرمند از بعضی اختیارات شاعری برای هرچه هماهنگ‌تر کردن وزن و مضمون، به‌ویژه در اشعاری که مضمون آن‌ها ازنظر عاطفی تغییر می‌کند بهره می‌جوید؛ برای مثال، آوردن هجای بلند به‌جای دو هجای کوتاه که وزن را سنگین‌تر می‌کند؛ مانند این دو مصراع (از فرخی یزدی) که هر دو در یک وزن سروده شده است؛ اما اولی سنگین و با صلابت و دومی تند و شاد است:

چونان گر **خواهی** در بادیه سازی ازو ژرف چهی را رسن»

(وحیدیان کامیار، ۱۳۶۹، ص. ۶۹)

چنان‌که آشکار است آنچه ناتل خانلری و وحیدیان بر آن تأکید کرده‌اند متکی بر دلالت‌های معنایی و القائات عاطفی است که اختیارات شاعری به‌واسطهٔ صلابت وزن یا آهنگ سریع آن بر مخاطب عرضه می‌کنند؛ زیرا زبان نظامی از نشانه‌هاست که همهٔ سطوح آن، از سطح واجی و واژگانی گرفته تا سطح نحوی و معناشناختی در خدمت انتقال معنا قرار دارند. به همین ترتیب، میان صوت و معنا و نحوهٔ به‌کارگیری واج‌ها در القای مفاهیم، رابطه‌ای تنگاتنگ برقرار است. به بیان دیگر، عناصر آوایی زبان نظیر واج‌ها، هجاها، تکرارها، آهنگ و وزن، فقط ساختارهای صوری نیستند، بلکه در انتقال معانی، القای حالات روانی و تصویرسازی ذهنی نقشی فعال و معنادار دارند.

گفتنی است متغیرهای آوایی و صوتی افزون‌بر کارکرد طبیعی و ساختاری خود، واجد بار نمادین نیز هستند؛ یعنی همان‌گونه که ممکن است اثری وضعی داشته باشند می‌توانند به‌مثابهٔ نشانه‌هایی قراردادی برای القای مفهوم، هیجان، رمز و نشانه‌های روان‌شناختی یا عاطفی عمل کنند. در همین راستا سلدن (Selden) گفته است «شعر گفتاری است که در بافت کاملاً آوایی خود، سازمان یافته است» (سلدن، ۱۳۷۲، ص. ۱۹). احمدی نیز در تأکید بر نقش زبان در شکل‌گیری تجربهٔ شعری

می‌نویسد: «نوآوری شاعران نه در تصاویری که ترسیم می‌کنند، بل در زبانی که به کار می‌گیرند، یافتنی است. اشعار شاعران بر اساس شیوهٔ بیان، شگردهای کلامی و کاربرد ویژهٔ زبان از یکدیگر متمایز می‌شوند» (احمدی، ۱۳۷۰، ص. ۵۸).

بر اساس آنچه گفته شد، پژوهش حاضر در پی آن است تا با تحلیل ابیاتی از غزلیات سعدی که در آن‌ها اختیار تسکین به کار رفته است نشان دهد که چگونه ساختارهای آوایی در سطح واج‌ها، هجاها و آهنگ کلام با زمینهٔ معنایی شعر، همسویی یافته و چگونه آواها به خلق معنا، القای حالات درونی و انتقال لحن و نیت گوینده یاری رسانده است؛ بااین‌حال، این پژوهش تنها به بررسی معناهای ناشی از آوا نمی‌پردازد، بلکه برآن است تا نشان دهد چگونه سکته و مکث‌های ناشی از اختیار تسکین در بافت عروضی و آوایی شعر می‌توانند خالق معنا و تصویر باشند.

چنان‌که اشاره شد، تسکین در رکن پایانی مصراع، به‌دلیل رعایت وزن، کاربرد گسترده‌ای دارد و اگرچه تسکین در این رکن نیز می‌تواند در پیوند مستقیم با محتوا باشد، آنچه نیازمند بررسی دقیق‌تر است، واکاوی تأثیر تسکین و سکتهٔ حاصل از آن در میان مصراع و ارتباط آن با محتواست؛ زیرا بررسی تسکین در میان مصراع می‌تواند نگرش تازه‌ای برای درک تأثیرات موسیقایی شعر ایجاد کند؛ ازاین‌رو تمرکز این مقاله بر بررسی ارتباط تسکین و سکتهٔ حاصل از آن با محتوا، در میانهٔ مصراع‌ها قرار دارد.

۱-۲ طرح دو مسئله

الف) چرا غزل؟

دلیل تأکید این پژوهش بر قالب غزل، ظرفیت‌های ویژهٔ این نوع ادبی در بررسی اختیارات شاعری در خدمت محتواست؛ زیرا در میان قالب‌های شعری، غزل بیشترین تنوع وزنی را دارد؛ به همین دلیل زمینهٔ مناسبی را برای بررسی شیوه‌های مختلف کاربرد اختیارات شاعری فراهم آورده است. ازسوی‌دیگر، غزل عرصهٔ بیان احساسات و مضامین تازه است؛ چنان‌که عبادیان گفته «غزل، خلاقانه‌ترین شکل چکامهٔ غنایی بوده است... و موضوع مرکزی آن همواره احساس و عشق آدمی به همنوع خود به‌عنوان مظهر کمال و جمال یا تأثرات و مسائلی بوده است که از این عشق به‌منزلهٔ رابطه‌ای اجتماعی عاطفی عاید یا دامن‌گیر فرد انسانی می‌شده است» (عبادیان، ۱۳۸۴، ص. ۳۹)؛ بنابراین ازآنجاکه مضمون اصلی غزل عواطف بشری است با تغییرات موسیقایی پیوندی مستقیم دارد؛ در نتیجه بررسی اختیارات شاعری در این قالب می‌تواند ما را به درکی عمیق‌تر از پیوند میان موسیقی و معنای شعر رهنمون سازد؛ ازاین‌رو، ما نیز در پژوهش حاضر، برآنیم تا با تحلیل نقش تسکین در غزلیات سعدی، به این پرسش پاسخ دهیم که آیا اختیار تسکین فقط شگردی وزنی است یا می‌تواند در خلق معانی ضمنی و القائات حسی نقشی مؤثر ایفا کند.

ج) چرا سعدی؟

پس‌از انتخاب قالب غزل به‌عنوان بستر پژوهش، لازم است دلیل گزینش غزلیات سعدی به‌عنوان بستر پژوهشی بررسی شود؛ چنان‌که می‌دانیم مضامین غزل‌واره در قرن چهارم هجری تا حدودی رواج داشته است؛ ولی به‌طور شاخص نوع ادبی غزل در قرن ششم توسط سنایی به‌عنوان قالبی ساختاریافته عرضه شد. اگرچه برخی از اشعاری که در بین غزل‌های سنایی وجود دارد تمام ویژگی‌های غزل را دارا نیست (زرقانی و دری، ۱۳۹۴، ص. ۴۵)، بیشتر صاحب‌نظران، سنایی را با کمی اغماض آغازگر غزل‌سرایی دانسته‌اند. از دیگر سو مشهور است که غزل در سبک عراقی به‌واسطهٔ اشعار شاعرانی ازقبیل مولوی، سعدی و حافظ به اوج خود رسیده است. غنای غزلیات مولوی و حافظ آن‌قدر است که نمی‌توان از آن چشم‌پوشی کرد؛ بااین‌حال، لازم است در نظر داشته باشیم که مولوی بسیاری از غزلیات خود را در حالتی از وجد و سرور سروده است؛

در نتیجه بی‌خودی در اشعار او نقش پررنگی دارد. همین موضوع سبب شده است تا از بررسی اختیار تسکین در اشعار مولوی که نمود بسیاری نیز داشته، صرف‌نظر کنیم؛ زیرا تسکین در شعر او حاصل بی‌خودی و وجد است و نه انتخابی آگاهانه برای معناسازی و القای عواطف.

لازم به یادآوری نیست که غزلیات لسان‌الغیب، هم‌نشینی اعجاب‌آوری از موسیقی، وزن و زبان است و وی ازجمله شاعرانی است که بیشترین خودآگاهی را به اشعار خود دارد؛ چنان‌که مشهور است حافظ بهترین منتقد و ویراستار اشعار خود است؛ بااین‌حال، شایان ذکر است که اگرچه در غزلیات حافظ تسکین کاربرد دارد؛ نمود گستردهٔ آن را می‌توان در پایان مصراع‌ها مشاهده کرد؛ زیرا وی فقط در ۸ بیت از اختیار تسکین در میانهٔ مصراع استفاده کرده است. غزلیات و بیت‌های یادشده عبارت‌اند از: غزل ۹: بیت ۸؛ غزل ۲۳: بیت ۷؛ غزل ۲۰۷: بیت ۶؛ غزل ۲۳۴: بیت ۵؛ غزل ۳۰۰: بیت ۶؛ غزل ۴۸۰: بیت ۲ و نیز غزل ۴۷۸: بیت ۱ و ۲ (عبداله‌زاده، ۱۳۹۴، ص. ۲۳۶–۲۳۷).

بنابراین در میان سرآمدان غزل فارسی، سعدی به آن جهت که از اختیار تسکین در میانهٔ مصراع ۹۰ بار استفاده کرده است، بهترین انتخاب است. به همین دلیل در ادامهٔ این پژوهش، معانی ضمنی و همچنین القائات حسی ناشی از کاربرد این اختیار در غزلیات سعدی تحلیل خواهد شد. صیت شهرت سعدی و مهارت او در شاعری تا به حدی است که ما را از سخن دربارهٔ او بی‌نیاز می‌کند (سعدی، ۱۳۷۲، ص. ۱۲–۲۷؛ عبادیان، ۱۳۷۲، ص. ۶۳–۱۳۸؛ موحد، ۱۳۷۳، ص. ۹۰–۱۱۴)؛ بااین‌حال، گفتنی است که سعدی استاد مسلم هنر تناسب است. صورتگر در این باب گفته است «کمال اعتدال در هنگامی است که قالب شعر و آنچه در آن از افکار و اندیشه‌ها ریخته شده موازنه دارد؛ یعنی نه واژگان در بیان اندیشه‌ها ناتوان و ضعیف و زبون‌اند و نه افکار آن‌قدر ژرف و مبهم و پیچاپیچ هستند که کلمات از کشیدن بار آن‌ها عاجز باشد» (صورتگر، ۱۳۴۵، ص. ۱۵۶).

فراوانی تسکین در غزلیات سعدی و از دیگر سو، شهرت او به اعتدال شعری و سهل و ممتنع بودن ابیات، این فرضیه را تقویت می‌کند که سعدی آگاهانه از این اختیار در راستای آفرینش معانی ضمنی و القای احساسات بهره برده است؛ ازاین‌رو در ادامهٔ پژوهش نقش اختیار تسکین در فرایند معناسازی و القای عواطف در غزلیات سعدی[1] واکاوی خواهد شد.

۱-۳ پیشینهٔ پژوهش

تاکنون پژوهش‌های بسیاری دربارهٔ استاد سخن، سعدی صورت گرفته است. همچنین، آثار فراوانی با محور عروض و اختیارات شاعری در شعر فارسی نوشته شده است؛ برای مثال می‌توان از مقالهٔ «بررسی اختیار شاعری تسکین در عروض فارسی و عربی (با تأکید بر ملمعات مجیرالدین بیلقانی، مولوی و خواجوی کرمانی» نوشتهٔ السید و همکاران (۱۴۰۴) یاد کرد. دیگر آنکه محققان بسیاری دربارهٔ رابطهٔ وزن شعر با محتوای آن صحبت کرده‌اند؛ برای مثال مقالهٔ «بررسی میزان هماهنگی وزن و محتوا در اشعار حکیم سنایی» نوشتهٔ دری و رضایی (۱۳۹۷) نمونه‌ای از آن‌هاست؛ باوجود این، کسی تاکنون به بررسی نقش اختیار شاعری تسکین در خدمت محتوا به‌منظور معناسازی و القای عواطف در غزلیات سعدی نپرداخته است. نزدیک‌ترین آثار به موضوع پژوهش حاضر از این قرار است:

ناتل خانلری (۱۳۷۷) در مقالهٔ «وزن شعر» در بند کوتاهی دربارهٔ اختیار شاعری تسکین و ارتباط آن با صلابت وزن صحبت کرده است، سپس وحیدیان کامیار (۱۳۶۹) در کتاب *وزن و قافیه شعر فارسی* دیدگاه ناتل خانلری را تکرار کرده و مثالی برای آن ذکر کرده است. عبداله‌زاده (۱۳۹۴) در رسالهٔ دکتری خود با عنوان «موسیقی شعر در سبک عراقی با تکیه بر

[1] ابیات بر اساس کتاب شرح *غزلیات سعدی* نوشتهٔ نیازکار (۱۳۹۰) نوشته شده است.

غزلیات مولوی، سعدی و حافظ»، به بررسی اوزان، بحرها، اختیارات موجود در غزلیات شاعران یادشده، همچنین سایر مؤلفه‌های موسیقی‌ساز اشعار آن‌ها پرداخته است؛ باوجود این وی دربارهٔ نسبت این اختیار شاعری با موسیقی شعر و همچنین پیوند اختیارات شاعری با محتوای ابیات سخنی ذکر نکرده است؛ چنان‌که گفته شد باوجود آنکه پژوهش‌هایی فراوانی دربارهٔ آواشناسی معنایی، وزن شعر و همچنین غزلیات سعدی صورت گرفته است، پژوهشی به‌طور مشخص به بررسی اختیار شاعری تسکین در خدمت محتوا به‌منظور معناسازی و القای عواطف در غزلیات سعدی نپرداخته است؛ بنابراین پژوهش حاضر می‌کوشد تا این خلأ پژوهشی را پر کند.

۲ بحث

چنان‌که می‌دانیم ویژگی‌های آوایی ازجمله مشخصه‌های پیرازبانی است. این ویژگی نقش مهمی در بیان معنا بر عهده دارد و همچنین، احساسات مختلفی را به مخاطب منتقل می‌کند (پورآقا و همکاران، ۱۳۹۳، ج. ۳۳۴/۱). ازسوی‌دیگر موسیقی کلام نیز از دیگر عوامل پیرازبانی ازجمله، تکیه، نواخت و تداوم (کشش) واژگان (سپنتا، ۱۳۷۴، ص. ۴۲) حاصل می‌شود. با توجه به آنچه گفته شد، کشش واژگان و نیز سکونی که در میان آن‌ها واقع می‌شود می‌تواند بی‌آنکه تغییری در معنای واژگان حاصل کند معانی ضمنی و عواطف مختلفی را به مخاطب منتقل کند. یکی از شگردهایی که شاعر می‌تواند در اشعار خود سکوت، سکون یا سکته ایجاد کند اختیار وزنی تسکین در میانهٔ مصراع است؛ بنابراین در ادامهٔ پژوهش خود، به بررسی معانی ضمنی و همچنین نوعی القائات حسی می‌پردازیم که سعدی با بهره‌گیری از اختیار وزنی تسکین در غزلیات خود ایجاد کرده است.

معانی و القائات حسی ناشی از اختیار تسکین را می‌توان با در نظر گرفتن بستر آوایی و بافت معنایی ابیات در پنج دستهٔ اصلی طبقه‌بندی کرد: ۱. برجسته‌سازی معنایی و تأکید بر واژگان کلیدی؛ ۲. دلالت عاطفی و روانی؛ ۳. تصویرسازی کمّی یا فضایی؛ ۴. دعوت به سکوت، تأمل و توقف گفتار؛ ۵. القای شدت. مبنای این دسته‌بندی تحلیل رفتارهای آوایی ناشی از تسکین در ساختار وزنی ابیات و تطبیق آن‌ها با دلالت‌های معنایی و عاطفی متن است. بدیهی است که در بسیاری از مواقع یک بیت می‌تولند واجد چندین دلالت باشد؛ بااین‌حال در راستای نظم تحلیلی و امکان ارائهٔ نتایج، هر بیت بر اساس پررنگ‌ترین اثر معنایی یا حسی خود در این طبقه‌بندی جای گرفته است. همچنین به‌منظور پرهیز از اطالهٔ کلام، تنها چند نمونه از هر گروه ذکر شده است.

۲-۱ برجسته‌سازی معنایی و تأکید بر واژگان کلیدی

تخلص فقط امضای شاعر در پایان اشعار به‌ویژه غزل نیست، بلکه در معنا و همچنین بار موسیقی شعر اهمیت ویژه‌ای دارد. در غزل فارسی به‌ویژه پس‌از سنایی تخلص به‌عنوان امضای شاعر و همچنین یکی از عناصر غزل در میان شاعران رواج یافت. ازجمله ویژگی‌های تخلص آن است که به‌لحاظ آوایی خوش‌آهنگ باشد تا در وزن‌ها و بحرها مختلف با سهولت به کار برده شود، همچنین ازحیث معنایی در همنشینی با سایر واژگان بیت و با معنای غزل هماهنگی داشته باشد. «حدود ۹۷درصد از غزلیات سعدی دارای تخلص است... که معمولاً جنبهٔ خبری، پند و پیام دارد» (صفری، ۱۳۹۲، ص. ۹۵) و چنان‌که در ابیات زیر مشاهده می‌شود واژهٔ سعدی هم به‌لحاظ آوایی و هم معنایی پیوندی مناسب با ابیات برقرار کرده است. از دیگر سو سعدی با بهره‌گیری از اختیار شاعری تسکین از تخلص خود، به‌منظور خلق معنا و القای عواطف سود جسته است. ابیات بر اساس کتاب *شرح غزلیات سعدی* اثر نیازکار (۱۳۹۰) بررسی و تحلیل می‌شوند.

بسوخت **سعدی** در دوزخ فراق و هنوز طمع ز وعدهٔ دیدار برنمی‌گیرد
(غزل ۱۸۴)

توالی دو هجای بلند در واژهٔ «سعدی» تداعی‌کنندهٔ «سوختن ممتد» است و حال که این دو هجای بلند متوالی در واژهٔ تلخص قرار دارد معنای بیت یعنی؛ سوختن ممتد شاعر در فراق یار را تقویت کرده است. دیگر آنکه با در نظر گرفتن اختیار تسکین در هجای دوم واژهٔ «سعدی» و شکستن هجای بلند و تبدیل آن به دو هجای کوتاه تصویر شکستن چوب در آتش فروزان و به بیان دیگر تصویر شکستن عاشق در آتش فراق معشوق در ذهن نقش می‌بندد. آشکار است که سعدی با بهره‌گیری آگاهانه از اختیار تسکین درصدد تقویت معنای موسیقایی و تصویری بیت بوده است. به بیان دیگر شاعر با کنش عروضی دلالت‌های واژه را گسترش داده است و علاوه‌بر ذکر نام خود، رنج‌های عاشقی را نیز بیان کرده است. در بیت زیر می‌توان نمونهٔ مشابهٔ دیگری از تصویرسازی توصیف‌شده را مشاهده کرد.

مثال **سعدی** عود است، تا نسوزانی جماعت از نفسش دم به دم نیاسایند
(غزل ۲۵۳)

در غزل ۲۷۳، سعدی برای تأکید بر سخن و هستی خود، از اختیار تسکین در واژهٔ تلخص بهره برده است؛ چنان‌که در بیت زیر مشاهده می‌شود اختیار تسکین در هجای دوم واژهٔ سعدی سبب تأکید بر سعدی و سخنش شده است. بهره‌گیری هوشمندانه از تسکین در این بیت نیز موجب شده است که موسیقی شعر و تصویرسازی حاصل از آن در خدمت محتوا قرار گیرد.

سخن **سعدی** بشنو که تو خود زیبایی خاصه آن وقت که در گوش کنی مروارید
(غزل ۲۷۳)

بیت زیر نمونه‌ای دیگر از کاربرد تسکین در خدمت محتوا به جهت تأکید بر تلخص شاعر است.

چون **سعدی**، صد هزار بلبل گلزار رخ تو را غزل گوی
(غزل ۶۲۶)

چنان‌که پیش‌تر اشاره شد، تسکین ازطریق ایجاد تغییر در ساختار آوایی واژگان در چارچوب وزن عروضی می‌تواند نقشی مؤثر در برجسته‌سازی آوایی و تقویت دلالت‌های معنایی ایفا کند. به بیان دیگر هر واژه علاوه‌بر دلالت قاموسی خود، واجد بارهای صوتی است که می‌توانند حالات عاطفی یا مفاهیم خاصی را به ذهن مخاطب القا کند. در این چارچوب هنگامی که تسکین سبب کشش یا توقف نسبی در واژه‌ای شود آن واژه در بافت آوایی بیت برجسته می‌شود و توجه شنونده را بیش از پیش به خود جلب می‌کند؛ برای مثال در ابیات زیر که واژهٔ «خوبان» و «مجنون» با تسکین در هجای دوم همراه شده‌اند، نه‌تنها به‌لحاظ نحوی در جایگاه خطاب قرار گرفته‌اند، بلکه از منظر آوایی نیز با کشش هجایی خود، چنین نقشی را ایفا می‌کنند.

امیر **خوبان!** آخر گدای خیل توایم جواب ده که: امیر از گدا چه غم دارد؟
(غزل ۱۶۹)

بسوخت **مجنون** در عشق صورت لیلی عجب که **لیلی** را دل نسوخت بر مجنون
(غزل ۴۷۴)[1]

در ابیات زیر، تسکین باعث کشش در هجا و همچنین، توقفی خفیف در بافت آوایی واژه شده است و از این طریق معنای واژگان را پررنگ‌تر ساخته است. در بیت نخست، تسکین در فعل «داری» سبب تأکید بر استمرار بندگی عاشق در برابر زیبایی

[1] مثال‌های بیشتر: غزل ۴۳: ۱۳؛ غزل ۱۰۹: بیت ۳؛ غزل ۱۶۹: بیت ۳؛ غزل ۲۵۱: بیت ۶؛ غزل ۳۳۷: بیت ۷ و غزل ۴۳۶: بیت ۵.

معشوق شده است. در بیت دوم، توالی دو هجای بلند در واژهٔ «روشن» توأم با کشش صوتی خود، علاوه‌بر آنکه معنای قاموسی واژه را تقویت کرده، شدت نور و وضوح را در سطح آوایی تداعی ساخته است. در بیت آخر، توالی سه هجای بلند در واژهٔ «دورانی» بر امتداد زمانی دلالت دارد، به‌گونه‌ای که طول و کشش آوایی این واژه با معنای گستردگی ادوار هم‌راستا شده است. به این ترتیب، تسکین در ابیات ذکرشده ابزاری برای برجسته‌سازی واژگان کلیدی است.

سعدی ز کمند خوب‌رویان تا جان **داری** نمی‌توان جَست
(غزل ۴۱)

خواهی چو روز **روشن** دانی تو حال من از تیره شب بپرس که او نیز محرم است
(غزل ۷۵)

هیچ **دورانی** بی‌فتنه نگویند که بود تو بدین حسن مگر فتنهٔ این دورانی
(غزل ۶۱۴)[1]

۲-۲ دلالت عاطفی و روانی

اختیار شاعری تسکین در هجای دوم فعل «باشد» علاوه‌بر بیت زیر در دیگر غزل‌های سعدی ازجمله غزل ۳۵۱: بیت ۱۱؛ غزل ۳۸۵: بیت ۶؛ غزل ۴۶۳: بیت ۲؛ غزل ۵۸۵: بیت ۱۲ نیز به کار رفته است؛ چنان‌که پیداست سعدی با استفادهٔ آگاهانه از هجای کشیده «ریغ» در واژهٔ «دریغ» و دو هجای بلند متوالی در فعل «باشد» درصدد است تا احساس غم و حسرت را به مخاطب منتقل سازد.

به چشم‌های تو کان چشم کز تو برگیرند دریغ **باشد** بر ماه آسمان انداخت
(غزل ۳۱)

حسرت برآمده از کاربرد دو هجای بلند متوالی در فعل «یابم» به‌خوبی آشکار است. شاعر با اندوه بیان می‌کند اگر پس‌از این هجران طولانی بار دیگر به وصال دست یابد، قدر آن حضور را خواهد دانست. مشابه این مضمون را می‌توان در غزل ۳۸۰: بیت ۴ نیز مشاهده کرد.

لذت وقت‌های خوش، قدر نداشت پیش من گر پس از این دمی چنان، **یابم** قدر دانمش
(غزل ۳۲۶)

بهره‌گیری از اختیار تسکین در واژهٔ «آهو» به‌ویژه در هجای دوم آن، به‌خوبی تصویر «آه کشیدن»، احساس غم و سوختن عاشق را به مخاطب القا می‌کند. از دیگر سو کشش آوایی مصوت بلند «او» تصویر سوز و اندوه درونی عاشق در هنگام آه کشیدن را تقویت کرده است.

چو ناف **آهو** خونم بسوخت در دل تنگ برفت در همه آفاق بوی مشکینم
(غزل ۴۲۴)[2]

بهره‌گیری از تسکین و حالت موسیقایی و آوایی حاصل از آن در بیت زیر، به نحو مؤثری احساس خشم و قهر شاعر را القا می‌کند. سعدی با تحکم می‌گوید، حتی اگر تو را مجنون خواندند، باید در عشق لیلی وفادار بمانی.

سعدیا! شرط وفاداری لیلی آن است که اگر **مجنون** گویند، به سودا نرویم
(غزل ۴۴۱)

---

[1] مثال‌های بیشتر: غزل ۲۳۳: بیت ۸؛ غزل ۲۷۶: بیت ۶؛ غزل ۳۳۷: بیت ۸؛ غزل ۳۵۴: بیت ۶؛ غزل ۴۱۳: بیت ۶؛ غزل ۳۸۳: بیت ۱۳؛ غزل ۳۸۴: بیت ۳؛ غزل ۴۳۶: بیت ۲؛ غزل ۴۶۵: بیت ۸؛ غزل ۵۱۸: بیت ۲ و غزل ۵۶۰: بیت ۴.

[2] مثال‌های بیشتر: غزل ۱۶۵: بیت ۱؛ غزل ۲۲۲: بیت ۴؛ غزل ۲۷۳: بیت ۱۰؛ غزل ۲۸۱: بیت ۵؛ غزل ۳۲۵: بیت ۲؛ غزل ۳۸۵: بیت ۵ و غزل ۳۹۶: بیت ۳.

تسکین موجود در فعل «نمی‌توانم» سبب القای عواطفی چون خشم و قهر شده است. گویی شاعر با تأکید و خشم بیان کرده است که حتی برای یک ساعت هم قادر به دوری از معشوق نیست.

نمی‌توانم بی او نشست یک ساعت چراکه از سر جان بر نمی‌توانم خواست
(غزل ۴۳)[۱]

سکون و سکتهٔ حاصل از اختیار تسکین پس‌از واژگان «خاقان» و «سلطان» حیرت شاعر را به‌طور کامل نمایان ساخته است. شاعر متحیر با خود تکرار می‌کند: افسر خاقان بر سر خاک‌آلوده قرار دارد! و خیمهٔ سلطان جایگاه دراویش شده است! این توقف در میان واژگان عمق شگفتی و تعجب شاعر را از تغییرات غیرمنتظره نشان می‌دهد.

افسر **خاقان**، و آن گاه سر خاک‌آلود! خیمهٔ **سلطان**، و آن گاه فضای درویش!
(غزل ۳۳۹)

سکون حاصل از تسکین در فعل «تواند» به‌دلیل کاهش تنش صوتی، حالت ایستایی و بلاتکلیفی را به مخاطب منتقل می‌کند و به‌واسطهٔ هماهنگی میان ساختار آوایی و معنای ضمنی بیت عمق احساس درماندگی در مواجهه با معشوق، تقویت می‌شود. وقفه و سکون صوتی در فعل «تواند» همانند مکثی است که در برابر وضعیت ناتوانی عاشق ایجاد شده و این هماهنگی میان آوا و معنا، استیصال را به‌شکل شنیداری نیز به مخاطب منتقل می‌سازد.

به تازیانه گرفتم که بیدلی بزنی کجا **تواند** رفتن کمند در گردن؟
(غزل ۴۶۸)

۳-۲ تصویرسازی کمی یا فضایی

اختیار تسکین در هجای سوم واژهٔ «حکایت» علاوه‌بر آنکه طولانی بودن حکایت درد و رنج سعدی را نمایان می‌کند، به‌وضوح با سایر اختیارات به‌کاررفته در بیت در خدمت محتوا قرار دارد. حکایت دردناک و طولانی شاعر، حکایت عاشقی است که برای رسیدن به معشوق جان خود را فدا کرده است. اختیار کوتاه تلفظ کردن مصوت بلند «ای» در واژهٔ «سعدی» و همچنین حذف همزهٔ حرف «از» به‌شکلی ملموس، جان دادن سعدی را به تصویر کشیده است. در نهایت با حذف همزهٔ فعل «انداخت» و همچنین بلند تلفظ کردن هجای کشیدهٔ پایان مصراع دوم، تصویر رنج کشیدن عاشق در مسیر دشوار عاشقی با جزئیات در پیش چشمان خواننده ترسیم می‌شود.

همین **حکایت** روزی به دوستان برسد که سعدی از پی جانان برفت و جان انداخت
(غزل ۳۱)

کاربرد دو هجای بلند متوالی در واژهٔ «ساقی» به‌نحوِ مؤثری معنای بیت را تقویت کرده است؛ زیرا توالی هجاهای بلند، تصویری از صدا کردن پی‌درپی ساقی با نوایی حزن‌انگیز و ممتد ترسیم کرده است؛ چنان‌که مشاهده می‌شود این تصویرسازی در راستای معنای کلی بیت؛ یعنی طلب شرب مدام قرار دارد.

بیار **ساقی**، دریای مشرق و مغرب که دیر مست شود هر که می خورد به دوام
(غزل ۳۵۶)[۲]

تسکین به‌کاررفته در واژهٔ «آستین» و توالی دو هجای کشیده در این واژه، نشان‌دهندهٔ بلندی آستین یار است. این موضوع سبب شده است تا عاشق درنیابد در زیر آستین محبوب ارغوان و گل قرار دارد یا دست و ساعد گلفام.

---

[۱] مثال‌های بیشتر: غزل ۳۵: بیت ۱۰ و غزل ۱۰۰: بیت ۷.

[۲] مثال‌های بیشتر: غزل ۲۵: بیت ۶ و غزل ۱۴۸: بیت ۹.

تمام فهم نکردم که ارغوان و گل است　　در **آستینش** یا دست و ساعد گلفام
(غزل ۳۵۶)

توالی دو هجای بلند در واژهٔ «دنیا» بیان‌کنندهٔ عظمت و بزرگی دنیاست.

رقص حلال بایدت، سنّت اهل معرفت　　**دنیا** زیر پای نِه، دست به آخرت فشان
(غزل ۴۵۴)[۱]

در ابیات زیر، کاربرد تسکین در واژگان «یاران» و «امیدواران» به‌دلیل ساخت آوایی و همچنین، امتداد هجایی بر مفهوم کثرت دلالت دارند.

مجلس **یاران**، بی‌نالهٔ سعدی خوش نیست　　شمع می‌گرید و نظارگیان می‌خندند
(غزل ۲۲۸)

امیدواران دست طلب ز دامن دوست　　اگر فروگسلانند، در که آویزند؟
(غزل ۲۳۳)

کاربرد چهار هجای بلند متوالی در مصراع اول به‌ویژه در تقابل با مصراع دوم، نشسته بودن گلبن خندان و ایستادن سرو آزاد را به تصویر می‌کشد. این تقابل آوایی، ایستادن سرو بر یک پا و حرکت ناگزیر آن به‌دلیل وزش نسیم همچنین، سکون گلبن را برجسته ساخته است. مشابه این تصویرسازی را می‌توان در غزل ۷۷: بیت ۳ نیز مشاهده کرد.

در **گلستانی** کان گلبن خندان بنشست　　سرو آزاد به یک پای غرامت برخاست
(غزل ۵۰)

بهره‌گیری از اختیار شاعری تسکین و کاربرد سه هجای بلند متوالی در فعل «می‌گردم» تداعی‌کنندهٔ چرخش مداوم گویِ صیقل‌خورده در مسیری هموار است. از دیگر سو کشش آوایی سه هجای بلند، علاوه‌بر تداعی حرکت دورانی، نوعی تداوم و ناگزیر بودن این چرخش را به مخاطب القا می‌کند.

سرگشته چو چوگانم در پای سمندت　　می‌افتم و **می‌گردم** چون گوی به پهلوی
(غزل ۶۲۸)

کاربرد تسکین در فعل «بگذشتی» نحوهٔ گام برداشتن یار را ترسیم کرده است. سه‌هجایی بلند متوالی در این واژه خرامان گام برداشتن یار و وقار حرکات او را در ذهن مخاطب تصویر می‌کند. به بیان دیگر، کشش آوایی ناشی از تسکین، با مکث‌های حاصل از آن تداعی‌کنندهٔ حرکات آهسته و دلربای یار است.

کاش کان دلبر عیّار که من کشتهٔ اویم　　بار دیگر **بگذشتی** که کُند زنده به بویم
(غزل ۴۴۰)

۴-۲ دعوت به سکوت و توقف گفتار

سکتهٔ حاصل از اختیار تسکین در ابیات زیر، تصویری از سکون ایجاد کرده است. این سکون مقدمه‌ای برای خلق تغییر و یا بازنگری در عقیده است. به بیان دیگر این سکون نه‌تنها تصویرکنندهٔ توقف است، بلکه فرصتی برای بازنگری، تغییر اندیشه نیز هست.

شب از فراق تو می‌نالم ای پری رخسار!　　چو روز **گردد**، گویی در آتشم بی‌تو (غزل ۴۸۴)

[۱] مثال‌های بیشتر: غزل ۱۹۲: بیت ۳ و غزل ۵۶۷: بیت ۶.

گفتار بشنویدش و دانم که خود ز کبر　　با کس سخن **نگوید**، رفتار بنگرید (غزل ۲۹۲)

در ابیات زیر، کاربرد اختیار تسکین، به‌ویژه در مصدر «گفتن» و فعل «گویم» علاوه‌بر اینکه تدبیری وزنی است، با ایجاد سکته‌ای آوایی در بستر مصراع، نقش تعلیق صوتی را نیز ایفا می‌کند؛ زیرا با گسست موقت در جریان گفتار، سبب سکوتی کوتاه شده است و این سکوت حس تردید، خودداری یا سرکوب کلام را به شنونده منتقل می‌کند؛ چنان‌که آشکار است این دلالت صوتی در سطحی عمیق‌تر، با دلالت معنایی شعر نیز سازگار است.

حیف است سخن **گفتن** با هر کس از آن لب　　دشنام به من ده! که درودت بفرستم
(غزل ۳۶۶)

گر سخن **گویم**، مِن بَعد شکایت باشد　　ور شکایت کنم از دستِ تو پیش که برم؟
(غزل ۳۸۳)

بهره‌گیری از سه هجای بلند متوالی و استفاده از تسکین در فعل «بشوراند»، تصویر آه نکشیدن عاشق به‌منظور آشفته نکردن خواب معشوق را تقویت کرده است. این تسکین علاوه‌بر آنکه نشان‌دهندهٔ تلاش عاشق برای حفظ آرامش معشوق است، به‌نحوی نارضایتمندی، دلتنگی، سکوت ناشی از اندوه عاشق را نیز بیان کرده است.

راه آهِ سحر از شوق نمی‌یارم داد　　تا نباید که **بشوراند** خواب سحرت
(غزل ۳۵)

سکونِ پس‌از واژهٔ «مقبل» به‌نحو مؤثری احساس لذت و خوشایندی حضور معشوق در کنار عاشق را بیان کرده است. این توقف در میان واژگان، تصویرسازی بیت را شاعرانه‌تر کرده و فضایی سرشار از آرامش خلق کرده است. گویی عاشق با تصور معشوق در کنار خود لبریز از احساس شوق و رضایت شده است.

جهان شب است و تو خورشید عالم‌آرایی　　صباح **مُقبل** آن کز درش تو بازآیی
(غزل ۵۰۶)

تسکین به‌کاررفته در افعال ساخته‌شده از مصدر «دیدن»، تداوم دیدن و همچنین دیدن با تأمل و دقت را تصویرسازی کرده است. سکون حاصل از تسکین در این افعال، نه‌تنها بیان‌کنندهٔ استمرار دیدن است، بلکه بر دیدن توأم با توجه تأکید ورزیده است. سعدی در غزلیات خود بارها به مشاهدهٔ با تأمل اشاره دارد؛ برای مثال می‌توان به بیت زیر اشاره کرد.

سر انگشت تحیر بگزد عقل به دندان　　چون تأمل کند این صورت انگشت‌نما را
(غزل ۶)

چنان‌که دید شد، وی گاه با واژگان، مخاطب را به مشاهدهٔ با تأمل دعوت می‌کند و گاه همانند ابیات زیر با بهره‌گیری از تسکین و ایجاد مکثی معناساز فرصتی ایجاد می‌کند تا خواننده با دقت و تأمل به مشاهدهٔ موضوعی بپردازد.

از رشک آفتاب جمالت بر آسمان　　هر ماه، ماه **دیدم** چون ابروان توست
(غزل ۵۷)

هر نوردی که ز طورمار غمم باز کنی　　حرف‌ها **بینی** آلوده به خون جگر
(غزل ۳۸۳)[1]

[1] مثال‌های بیشتر: غزل ۱۱۰: بیت ۲ و غزل ۲۸۴: بیت ۳.

سکتهٔ حاصل از اختیار تسکین در فعل «پنداری» القاکنندهٔ مکث و تعلل برای طرح پرسش، اندیشیدن و تأمل کردن است.

جنبش سرو تو **پنداری** کز باد صباست؟ نه که از نالهٔ مرغان چمن در طرب است

(غزل ۵۱)

۲-۵ القای شدت

در بیت زیر، تسکین به‌کاررفته در هجای سوم فعل «بگرید» موجب ایجاد وقفه‌ای آوایی پس‌از هجای پایانی شده است. این سکون علاوه‌بر آنکه موسیقی جمله را کند کرده، شدت احساس را نیز تقویت کرده است. قرار داشتن تسکین در فعل اصلی جمله سبب شده است مخاطب در لحظه‌ای که دارای بار عاطفی است مکث کند؛ مکثی که توأمان بیان‌کنندهٔ شدت گریهٔ و تداوم آن است.

ضرورت است که روزی به کوه رفته ز دستت چنان **بگرید** سعدی که آب تا کمر آید

(غزل ۲۸۱)

در بیت زیر، تسکین در هجای اول افعال «بستی» و «بردی» باعث ایجاد کشش هجایی در فعل‌های کنشی شده است. قرار گرفتن این تسکین‌ها در ساختار افعال پرتحرک، ضرب‌آهنگ آن‌ها را سنگین‌تر کرده و بر شدت کنش افزوده است. به‌واسطهٔ این توقف کوتاه، فعل‌هایی چون «بستی» و «بردی» با فشاری شنیداری و آوایی ادا می‌شوند که با معنای ابیات نیز هماهنگ است.

کاربرد تسکین در افعال «بستی» و «بردی» القاکنندهٔ حسی نزدیک به‌شدت و قدرت است. گویی معشوق چشمان شاعر را با شدت به زلفان خود بسته و با قدرت هرچه‌تمام‌تر هوش و حواس او را برده است.

چشمم **بستی** به زلف دلبند هوشم **بردی** به چشم جادو

(غزل ۴۷۸)[1]

بهره‌گیری از اختیار تسکین در واژهٔ «هندی» و سکتهٔ آوایی حاصل از آن، کارکردی فراتر حفظ وزن عروضی بیت دارد؛ زیراکه این وقفهٔ آوایی به‌منزلهٔ تعلیقی صوتی عمل می‌کند تا ذهن شنونده را متمرکز بر جنس و تیزی شمشیر سازد. کشش واژهٔ «هندی» به‌واسطهٔ تسکین و مصوت بلند «ای» سپس توقف کوتاه در جریان صوتی، تصویری صوتی-معنایی از بُرندگی و صلابت شمشیر در ذهن مخاطب پدید می‌آورد. این سکون علاوه‌بر آنکه موجب برجسته‌سازی شنیداری واژهٔ «هندی» شده است، حس خطر و بُرندگی را با شدتی بیشتر به ذهن منتقل می‌سازد. به‌این‌ترتیب، ساختار آوایی مصراع، هم‌راستا با مضمون آن، در القای خشونت و قدرت شمشیر نقشی فعال ایفا می‌کند.

به تیغ **هندی** دشمن قتال می‌نکند چنان که دوست به شمشیر غزهٔ قتّال

(غزل ۳۴۷)

غزل ۵۶۴ یک نمونهٔ منحصربه‌فرد

ازآنجاکه غزل ۵۶۴ دیوان سعدی ازلحاظ فزونی نمود اختیار وزنی تسکین در میانهٔ مصراع‌ها و رکن پایانی، غزلی بی‌همتاست، پیوند تسکین با محتوا و همچنین القائات حسی در این غزل باید به‌طور ویژه‌ای بررسی شود؛ به همین منظور در این بخش از پژوهش خود، ابتدا تمام غزل را نقل کرده، سپس تسکین‌های موجود در آن را تحلیل خواهیم کرد.

غزل ۵۶۴

مرا دلی‌ست گرفتار عشق **دلداری** سمن‌بری، صنمی، گلرخی، **جفاکاری**

ستمگری، شغبی، فتنه‌ای، **دل‌آشوبی** هنروری، عجبی، طرفه‌ای، **جگرخواری**

[1] مثال‌های بیشتر: غزل ۴۲۱: بیت ۱۱ و غزل ۵۱۸: بیت ۷؛ غزل ۶۱۵: بیت ۸.

بنفشـــه‌زلفی، نســـرین‌بری، ســـمن‌**بویی** | کـه مـاه را **بر** حســـنش نمـانـد **بـازاری**
همـای‌فرّی، طـاووس‌حســـن و **طوطی‌نطق** | که گاه جلوه‌گری چون **تذرورفتاری**
دلـم بـه غـمزهٔ جـادو ربـود و **دوری** کـرد | کنون بماندم بی او چو نقش **دیواری**
ز وصل او چو کناری طمع **نمی‌دارم** | کنـاره کردم و راضـــی شـــدم بـه **دیواری**
ز هرچه هست گزیر است و ناگزیر از دوست | چـه چـاره **ســـازد** در دام دل **گرفتـاری**
در اشتیاق جمالش چنان **همی‌نالم** | چـو بـلبـلی کـه بـمـانـد میـان **گـلـزاری**
حدیث **سـعدی** در عشـق او چو بیهده اسـت | نـزد دمـی چـو نـدارد زبـان **گـفـتـاری**

تحلیل

مرا دلی‌ســـت گرفتـار عشـــق **دلـداری** | ســـمن‌بری، صـــنمی، گلرخی، **جفـاکـاری**
ستمگری، شغبی، فتنه‌ای، **دل‌آشوبی** | هنروری، عجبی، طرفه‌ای، **جگرخواری**

همان‌طور که ملاحظه می‌شود توالی هجای‌های بلند و کشیده و نیز مصوت‌های بلند در مصراع اول آشکارا بیان‌کنندهٔ اندوه شاعر در فراق یار و بی‌وفایی‌های اوست. ازسوی‌دیگر، در مصراع دوم همین بیت، زمانی که شاعر درصدد است تا معشوق را توصیف کند کشش آوایی صورت نگرفته و توصیفات شاعر از معشوق حس و حالی از طرب را با خود به همراه دارد. گفتنی است نشاط برآمده از این مصراع نشان‌دهندهٔ آشوبگری‌های معشوق است.

تسکین رخ‌داده در رکن‌های پایانی مصراع اول و دوم بیت اول، شدت علاقهٔ عاشق و جفاکاری فراوان معشوق را نشان می‌دهد. ازســـوی‌دیگر، امتداد آوایی در واژهٔ «دلدار» شـــدت گرفتار بودن دل عاشـــق در جمال و کمال یار را تصـــویر می‌کند، همچنین، کشش‌های آوایی در واژهٔ «جفاکار» می‌تواند بیان‌کنندهٔ شدت ستمگری‌های معشوق باشد. بیت دوم نیز به همین نحو است. تسکین در واژه‌های «دل‌آشوب» و «جگرخوار» و کشش آوایی ناشی از مصوت‌های بلند «او» و «آ» میزان آشوبگری‌های و ستم‌های معشوق را تداعی می‌کند.

بنفشـــه‌زلفی، نســـرین‌بری، **ســـمن‌بویی** | کـه مـاه را **بر** حســـنش نمـانـد **بـازاری**

بهره‌گیری از اختیار تسکین در واژهای «بنفشه‌زلف» و «سمن‌بو» تداعی‌کنندهٔ حالت موی معشوق و بلندی آن است؛ زیرا دو هجای بلندِ «زل» و «فی» به‌ویژه مصـوت بلند «ای» در هجای دوم تصـویری از کمند گیسـوی یار ایجاد کرده اسـت. به همین ترتیب مصوت بلند «او» در واژهٔ «سمن‌بو» نیز توصیف‌کنندهٔ عطر خوش معشوق و ماندگاری آن در مشام عاشق است. تسکین رخ‌داده در حرف «بر» سبب شده است تا حُسن یار با تأکید بیشتری در تقابل با زیبایی ماه قرار گیرد، در نهایت کشش مصوت بلند «آ» در واژهٔ «بازار» و بهره‌گیری از تسکین در هجای «زا» موجب شده است تا بزرگی بازار در ذهن خواننده نقش بندد.

همـای‌فرّی، طـاووس‌حســـن و **طوطی‌نطق** | که گاه جلوه‌گری چون **تذرورفتاری**

چنان‌که مشاهده می‌شود تسکین در ترکیب‌های «همای‌فرّ»، «طوطی‌نطق» و «تذرورفتار» رخ داده است. بهره‌گیری از تسکین در ترکیب «همای‌فرّی» توأم با کشـش آوایی مصـوت بلند «ای» بیان‌کنندهٔ فرّ و عظمت معشـوق اسـت. آوردن دو هجای بلند در واژهٔ «طوطی» و یک هجای کشیده در واژهٔ «نطق» تصویری از زیبایی بیان یار، به‌ویژه میزان سخنوری اوست؛ زیرا استفاده از مصوت بلند «ای» در کنار هجای کشیدهٔ نطق ترسیم‌کنندهٔ تطویل کلام است. بهره‌گیری از تسکین در واژهٔ «رفتاری» و استفاده از سه هجای بلند و دو مصوت بلند «آ» و «او» در همنشینی با واژهٔ «تذرو» به‌خوبی رفتار غمزه‌آلود یار و خرامیدن او را جلوه‌گر ساخته است.

دلم به غمزهٔ جادو ربود و **دوری** کرد　　کنون بماندم بی او چو نقش **دیواری**
ز وصل او چو کناری طمع **نمی‌دارم**　　کناره کردم و راضی شدم به **دیواری**

استفاده از تسکین در فعل مرکب «دوری کرد» به نحوی مؤثر، شدت دوری کردن یار را نشان داده است، همچنین، کشش آوایی مصوت «ای» و کشیده بودن فعل «کرد» این حس را تقویت کرده است. دیگر آنکه بهره‌گیری از تسکین در واژهٔ «دیواری» و امتداد آوایی مصوت‌های بلند «آ» و «ای» اندوه شاعر در فراق یار را نمایان ساخته است. تسکین در فعل «نمی‌دارم» آشکارا القاکنندهٔ تأکید است. عاشق با تأکید بیان کرده است که در پی کام‌جویی از یار نیست به همین دلیل به دیواری که بتواند با اندوه بر آن تکیه دهد، قانع شده است.

ز هرچه هست گزیر است و **ناگزیر از** دوست　　چه چاره **سازد** در دام دل **گرفتاری**
در اشتیاق جمالش چنان **همی‌نالم**　　چو بلبلی که بماند میان **گلزاری**

کشش حاصل از تسکین در عبارت «ناگزیر از دوست» و همچنین کشیده بودن هجای «دوست» نشان‌دهندهٔ ناگزیری عاشق از عشق است. دیگر آنکه تسکین به‌کاررفته در فعل «سازد» القاکنندهٔ احساس استیصال عاشق در برابر مصائب عشق و رنج‌های آن است. همچنین، بهره‌گیری از تسکین در واژهٔ «گرفتاری» اندوه شاعر نیز شدت گرفتاری او را جلوه‌گر ساخته است. توالی سه هجای بلند در فعل «همی‌نالم» کاربرد «همی» و استفاده از دو مصوت بلند «آ» و «ای» بیان‌کنندهٔ شدت ناله و کشش آه‌های سوزناک عاشق در گلزاری است که عظمت آن با استفاده از اختیار تسکین و مصوت‌های بلند ترسیم شده است.

حدیث **سعدی** در عشق او چو بیهده است　　نزد دمی چو ندارد زبان **گفتاری**

در نهایت شاعر با استفاده از اختیار تسکین در تخلص ناتوانی‌اش در سخنوری و وصف معشوق از یک سو و بیان رنج‌های عاشقی ازسوی‌دیگر را به‌خوبی نشان داده است. نقطهٔ عطف این روایت مصراع پایانی است که سعدی با بهره‌گیری از تسکین در واژهٔ «گفتاری»، علاوه‌بر آنکه حس اندوه را القا کرده، طولانی بودن سخن خود را نیز با استفاده از مصوت‌ها و هجاهای بلند ترسیم ساخته است. دیگر آنکه کاربرد تسکین در رکن پایانی در همنشینی با سایر اختیارات ذکرشده معنای بیت را تکمیل کرده است. سعدی در مصراع آخر بیان کرده، آن‌چنان که آشکار است او توان سخنوری و وصف معشوق را ندارد و نمود مکرر اختیار تسکین، خود شاهدی برای تأیید این کلام است.

با توجه به تحلیل ابیات و نتایج این بخش می‌توان گفت اختیار وزنی تسکین در غزل ۵۶۴ دیوان سعدی نه‌تنها عاملی برای رهایی از تنگ‌های وزنی نیست، بلکه یک ویژگی موسیقایی است که علاوه‌بر خلق سکوت و سکته، بدل به ابزاری معناساز شده است؛ در نتیجه شاعر با بهره‌گیری آگاهانه از این اختیار درصدد خلق معنا و القای عواطف بوده است.

۲ نتیجه

بررسی و تحلیل اختیار وزنی تسکین در غزلیات سعدی نشان می‌دهد که این شگرد عروضی، تنها ابزاری برای رعایت وزن و توأمان، مفر و راهکاری برای رهایی از تنگناهای وزنی نیست، بلکه نقشی کلیدی در معناسازی و القای عواطف در شعر بر عهده دارد. بررسی نمونه‌ها نشان داد که سعدی با بهره‌گیری آگاهانه از تسکین، درصدد بوده است تا بار موسیقایی شعر را بیشتر کند و از آن به‌عنوان ابزاری برای برجسته‌سازی مفاهیم خاص، خلق معنا و بازنمود عواطف استفاده کند.

الف) تأکید و برجسته‌سازی واژگان

برخلاف بسیاری از تحقیقات که اختیارات وزنی را فقط به‌عنوان ابزارهایی برای حفظ وزن بررسی کرده‌اند، این پژوهش نشان داد که سعدی تسکین را به‌عنوان شگردی معناساز به کار برده است. او توانسته است با تسکین، شدت احساسات را افزایش دهد و حتی در برخی نمونه‌ها، با ایجاد سکتهٔ آوایی، معنا و پیام بیت را برجسته‌تر کند. یکی از کارکردهای تسکین در

غزلیات سعدی، تأکید بر واژگان است. تسکین در برخی ابیات موجب شده است که یک واژهٔ خاص برجسته‌تر جلوه کند و بدین ترتیب، توجه مخاطب را بیش از پیش به خود جلب کند. این تأکید در واژگان درخصوص شخصیت‌ها و مقام افراد، بیشترین بازنمود را دارد.

ب) تقویت موسیقی شعر و تأثیر آن بر مخاطب

کاربرد تسکین در برخی ابیات باعث ایجاد سکتهٔ موسیقایی شده است که تأثیر مستقیمی بر نحوهٔ دریافت معنا دارد. گاهی این سکتهٔ موسیقایی سبب ایجاد درنگ و تأمل در خواننده می‌شود و در نمونه‌ها، کشش‌های آوایی حاصل از تسکین باعث القای حس استیصال، حیرت، اندوه یا حتی شور و شوق می‌شود.

پ) هماهنگی موسیقی شعر و معنا

نتایج پژوهش نشان داد که تسکین در غزلیات سعدی در هماهنگی کامل با محتوای شعر به کار رفته است. در ابیاتی که مضمون آن‌ها بر رنج، حسرت، ناامیدی و اندوه اشاره دارد، سعدی از تسکین برای خلق کشش آوایی و ایجاد لحنی محزون بهره گرفته است و در ابیاتی که مفاهیمی مانند شادمانی، وجد و خرامیدن معشوق تصویر می‌شوند، تسکین نقش ترسیم حرکت و القای حسی خوشایند را ایفا کرده است.

ت) غزل ۵۶۴، نمونه‌ای منحصربه‌فرد

بررسی غزل ۵۶۴ دیوان سعدی نشان داد که این غزل ازلحاظ فراوانی کاربرد تسکین در میانهٔ مصراع و ارکان پایانی، نمونه‌ای منحصربه‌فرد است. سعدی در این غزل به‌طور ویژه از تسکین برای تقویت معانی ضمنی و القای عواطف بهره برده است و الگوی استفاده از این اختیار در آن، نشان‌دهندهٔ رویکرد آگاهانه و هنرمندانهٔ شاعر است.

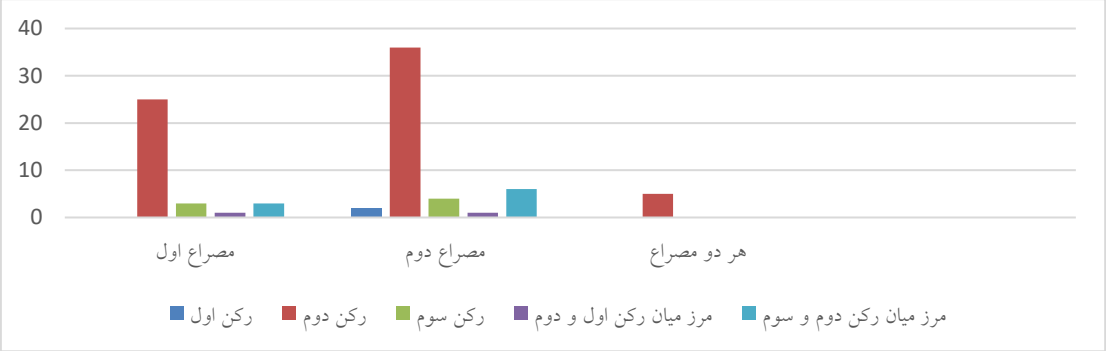
با توجه به یافته‌های پژوهش، می‌توان گفت که اختیار وزنی تسکین در غزلیات سعدی نه‌تنها ابزاری فنی برای رعایت وزن، بلکه به‌عنوان ابزاری برای تأکید بر واژگان خاص، هماهنگی هرچه بیشتر موسیقی با معنا و القای احساسات به کار رفته است. سعدی با تکرار آگاهانه این اختیار، نشان داده است که از این طریق درصدد است تا معانی پنهان و لایه‌های عمیق عاطفی را در اشعار خود تقویت کند.

د) نتایج نمود اختیار تسکین به‌صورت آماری

با توجه به آنچه در جدول ۱ و نمودار ۱: توزیع مکانی تسکین در ارکان مصراع، آمده است می‌توان گفت که تسکین در میانهٔ مصراع‌ها، به‌ویژه در رکن دوم، بیشترین کاربرد را داشته است. این موضوع احتمالاً به این دلیل است که ایجاد سکتهٔ موسیقایی در این بخش، تأثیر بیشتری در تغییر آهنگ و القای احساسات دارد.

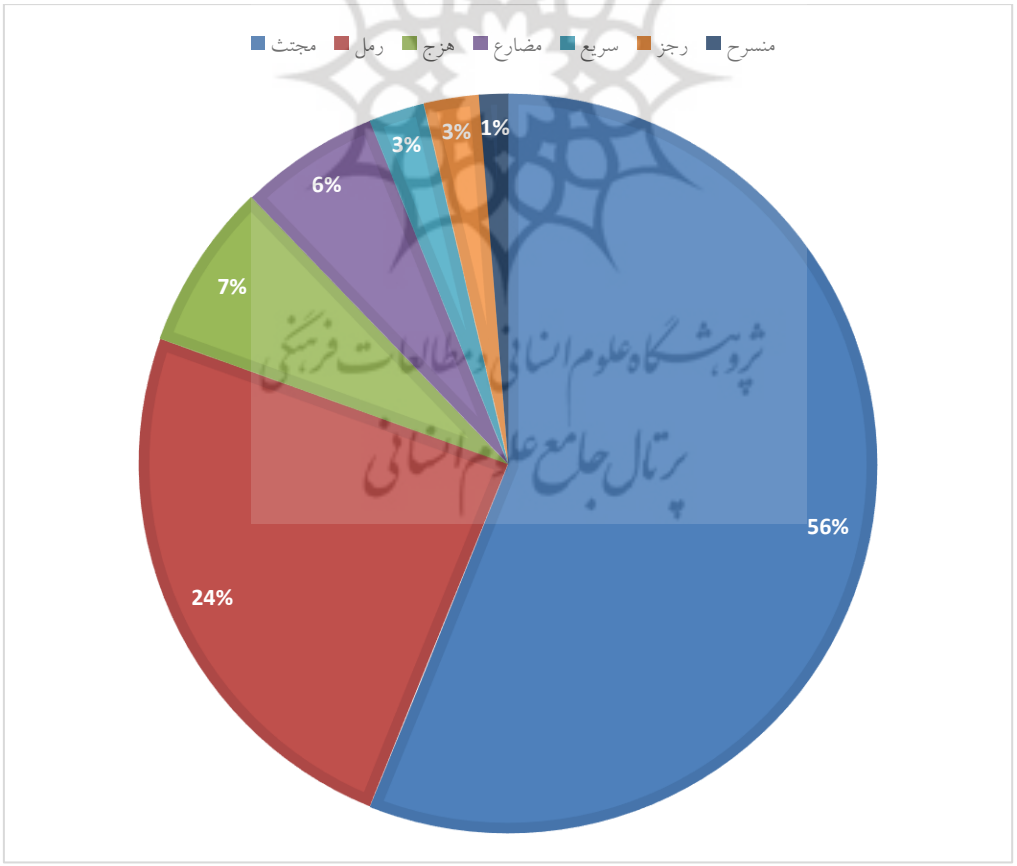
جدول شمارهٔ ۱: توزیع مکانی تسکین در ارکان مصراع

رکن	مصراع اول	مصراع دوم	هر دو مصراع
رکن اول	–	۲	–
رکن دوم	۲۵	۳۶	۵
رکن سوم	۳	۴	–
مرز میان رکن اول و دوم	۱	۱	–
مرز میان رکن دوم و سوم	۳	۶	–



نمودار شمارهٔ ۱: توزیع مکانی تسکین در ارکان مصراع

بررسی آماری تسکین در غزلیات سعدی نشان می‌دهد که این اختیار وزنی در وزن‌های مختلف با فراوانی متفاوتی به کار رفته است. بر اساس جدول ۲ و نمودار ۲: فراوانی تسکین در بحور غزلیات سعدی، در بحر مجتث با ۴۶ بار، بیشترین بسامد را دارد، درحالی‌که بحور رمل، هزج، مضارع، سریع، رجز و منسرح به‌ترتیب در جایگاه‌های بعدی قرار دارند. این توزیع نشان می‌دهد که سعدی به‌طور خاص در برخی از بحور، تسکین را بیشتر به کار برده که می‌تواند نشان‌دهندهٔ هماهنگی این اختیار وزنی با ریتم و موسیقی درونی این بحور باشد.



نمودار شمارهٔ ۲: فراوانی تسکین در بحور غزلیات سعدی

جدول شمارهٔ ۲: فراوانی تسکین در بحور غزلیات سعدی

بحر	تعداد
مجتث	۴۶
رمل	۲۰
هزج	۶
مضارع	۵
سریع	۲
رجز	۲
منسرح	۱

منابع

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

اخوان ثالث، مهدی (۱۳۶۹). *بدایع و بدعت‌ها و عطا و لقای نیما یوشیج*. زمستان.

ارسطو (۱۳۴۳). *فن شعر* (عبدالحسین زرین‌کوب، مترجم). بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

السید، علا، قهرمانی مقبل، علی‌اصغر، و طباطبایی، سید مهدی (۱۴۰۴). بررسی اختیار شاعری در عروض فارسی و عربی (با تأکید بر ملمعات مجیرالدین بیلقانی، مولوی و خواجوی کرمانی). *فنون ادبی*، *۱۷*(۱)، ۱۰۹-۱۳۰.
https://liar.ui.ac.ir/article_29282.html

پورآقا، زینب، مؤمنی، فرشته، و سرایی، پویا (۱۳۹۳) *مقایسهٔ رابطهٔ میان ویژگی‌های صوتی و بیان احساس در گفتار و موسیقی* (به کوشش نعمت‌الله ایران‌زاده؛ ج. ۱). دانشگاه علامه طباطبایی.

جلالی، محمد امیر (۱۳۹۶). *نگاهی توصیفی-تحلیلی به عروض و قافیه شعر پارسی*. علمی.

دری، نجمه، و رضایی، سمیه (۱۳۹۷). بررسی میزان هماهنگی وزن و محتوا در اشعار حکیم سنایی. *فنون ادبی*، *۱۰*(۱)، ۸۵-۹۸. https://doi.org/10.22108/liar.2018.94167.0

زرقانی، سید مهدی، و دری، نجمه (۱۳۹۴). رده‌بندی غزلیات سنایی. *پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر دریا)*. *۹*(۱)، ۳۵-۵۸.
https://jpll.ui.ac.ir/article_16469.html

سپنتا، ساسان (۱۳۷۴). *آهنگ گفتار و موسیقی* (به کوشش نعمت‌الله ایران‌زاده). دانشگاه علامه طباطبایی.

سعدی، مصلح بن عبدالله (۱۳۷۲). *غزلیات سعدی* (با اهتمام خلیل خطیب رهبر). مهتاب.

سلدن، رامان (۱۳۷۲). *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر* (عباس مخبر، مترجم). طرح نو.

شمیسا، سیروس (۱۳۷۷). *سکتهٔ عروضی* (به کوشش امید طبیب‌زاده؛ ج. ۱). توس.

صفری، جهانگیر، مرتضوی، سید جمال‌الدین، و مقاره عابد، مهدی (۱۳۹۲). بررسی تخلص در غزلیات سعدی. *پژوهش‌های ادبی*، *۱۰*(۴۰)، ۸۹- ۱۰۸. https://lire.modares.ac.ir/article-41-8065-fa.html

صورتگر، لطفعلی (۱۳۴۵). *منظومه‌های غنایی ایران*. دانشگاه تهران.

طوسی، محمد بن محمد بن الحسن (۱۳۲۶). *اساس الاقتباس* (محمدتقی مدرس رضوی، مصحح). دانشگاه تهران.

عبادیان، محمود (۱۳۷۲). *تکوین غزل و نقش سعدی*. هوش و ابتکار.

عبادیان، محمود (۱۳۸۴). *تکوین غزل و نقش سعدی؛ مقدمه‌ای بر مبانی جامعه‌شناختی و زیباشناختی*. اختران.

عبداله‌زاده، حسن (۱۳۹۴). *موسیقی شعر در سبک عراقی با تکیه بر غزلیات مولوی، سعدی و حافظ* [رسالهٔ دکتری، دانشگاه تبریز]. گنج. https://ganj.irandoc.ac.ir/#/articles/5e927b63580b3e64f31d0861e463e079

موحد، ضیاء (۱۳۷۳). *سعدی*. طرح نو.

ناتل خانلری، پرویز (۱۳۶۷). *وزن شعر فارسی*. توس.

ناتل خانلری، پرویز (۱۳۷۷). وزن شعر (کوشش امید طبیب‌زاده؛ ج. ۱). توس.

نیازکار، فرح (۱۳۹۰). *شرح غزلیات سعدی*. هرمس.

وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۶۹). *وزن و قافیهٔ شعر فارسی*. مرکز نشر دانشگاهی.

وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۷۳) *بررسی منشأ وزن شعر فارسی*. مؤسسهٔ چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی.

References

Abdollahzadeh, H. (2015). *The Music of Poetry in the Iraqi Style with Emphasis on the Ghazals of Rumi, Saadi, and Hafez* [Doctoral Dissertation, University of Tabriz]. Ganj. https://ganj.irandoc.ac.ir/#/articles/5e927b63580b3e64f31d0861e463e079 [In Persian]

Ahmadi, B. (1991). *Structure and Interpretation of Text*. Markaz. [In Persian]

Akhavan Sales, M. (1990). *Innovations and Deviations and the Gift and Encounter with Nima Yushij*. Zemestan. [In Persian]

Al-Sayyed, A., Ghahremani Moghbel, A. A., & Tabatabaei, M. (2025). A Study of Poetic License in Persian and Arabic Prosody (With Emphasis on the Poems of Mojir al-Din Belghani, Molavi, and Khajou Kermani). *Literary Arts*, *17*(1), 109–130. https://liar.ui.ac.ir/article_29282.html [In Persian]

Aristotle (1964). *Poetics* (A. Zarrinkoub, Trans.). Bongah Tarjomeh va Nashr Ketab. [In Persian]

Dorii, N., Rezaei, S. (2018). A Study of the Correspondence between Meter and Content in the Poems of Hakim Sanai. *Literary Arts*, *10*(1), 85–98. https://doi.org/10.22108/liar.2018.94167.0 [In Persian]

Ebadian, M. (1993). *The Formation of the Ghazal and the Role of Saadi*. Housh va Ebtakar. [In Persian]

Ebadian, M. (2005). *The Formation of the Ghazal and the Role of Saadi: An Introduction to Sociological and Aesthetic Foundations*. Akhtaran. [In Persian]

Jalali, M. (2017). *A Descriptive-Analytical View of Persian Prosody and Rhyme*. Elmi. [In Persian]

Natel Khanlari, P. (1988). *The Rhythm of Persian Poetry*. Toos. [In Persian]

Natel Khanlari, P. (1998). *The Rhythm of Poetry* (O. Tabibzadeh, Ed.; Vol. 1). Toos. [In Persian]

Movahed, Z. (1994). *Saadi*. Tarh-e No. [In Persian]

Niyazkar, F. (2011). *A Commentary on Saadi's Ghazals*. Hermes. [In Persian]

Pour-Agha, Z., Momeni, F., & Saraei, P. (2014). *A Comparative Study of the Relationship Between Acoustic Features and Emotional Expression in Speech and Music* (N. Iranzadeh, Ed.; Vol. 1). Allameh Tabatabaei University. [In Persian]

Saadi, M. (1993). *The Ghazals of Saadi* (K. Khatib Rahbar, Ed.). Mahtab. [In Persian]

Safari, J., Mortazavi, J., & Maghare Abed, M. (2013). A Study of Takhallos (Poetic Signature) in Saadi's Ghazals. *Journal of Literary Research*, *10*(40), 89–108. https://lire.modares.ac.ir/article-41-8065-fa.html [In Persian]

Selden, R. (1993). *A Guide to Contemporary Literary Theory* (A. Mokhber, Trans.). Tarh-e No. [In Persian]

Sepanta, S. (1995). *The Melody of Speech and Music* (N. Iranzadeh, Ed.). Allameh Tabatabaei University. [In Persian]

Shamisa, S. (1998). *Prosodic Pause* (O. Tabibzadeh, Ed.; Vol. 1). Toos. [In Persian]

Sooratgar, L. (1966). *Iranian Lyric Poems*. University of Tehran. [In Persian]

Tusi, M. (1947). *Asas al-Iqtibas* (M. T. Modarres Razavi, Ed.). University of Tehran. [In Persian]

Vahidian Kamyar, T. (1994). *A Study on the Origins of Persian Poetic Meter*. Astan Qods Razavi Publications. [In Persian]

Vahidian Kamyar, T. (1990). *Meter and Rhyme in Persian Poetry*. Nashr-e Daneshgahi. [In Persian]

Zarghani, M., & Dari, N. (2015). Categorization of Sanaei's Ghazals. Studies in Mystical Literaturse (Gohar Darya), *9*(1), 35–58. https://jpll.ui.ac.ir/article_16469.html [In Persian]