فنون ادبی (علمی- پژوهشی)
سال نهم، شماره۳ (پیاپی ۲۰) پاییز ۱۳۹٦، ص ۲٦- ۱۳

هنجارگریزی آوایی در مثنوی‌های سنایی

غلامرضا سالمیان *، سمیرا صمیمی‌فر **

چکیده

پژوهش حاضر بر آن است که خصیصه‌های زیبایی‌شناختی را در مثنوی‌های سنایی از حیث فنون آوایی بررسی کند؛ بدین منظور، از نظریات نوین زبان‌شناسی و ادبی مناسب با اثر بهره جسته است. نظریهٔ هنجارگریزی یکی از این نظریات ادبی است که نخستین بار «لیچ» آن را ارائه کرد. هنجارگریزی از مهم‌ترین عوامل پیدایش سبک ادبی است. در این تحقیق، برای رسیدن به پاسخ این پرسش که سنایی چگونه هنجارگریزی آوایی را ابزاری برای آفرینش ادبی قرار داده است، مثنوی‌های او، شامل *حدیقةالحقیقه*، *سیرالعباد*، *عقل‌نامه*، *عشق‌نامه*، *سنایی‌آباد*، *تحریمةالقلم*، *طریق‌التحقیق* و *کارنامهٔ بلخ* بر پایهٔ این نظریه بررسی شده است. در این بررسی، این مثنوی‌ها از لحاظ انواع زیرمجموعه‌های هنجارگریزی آوایی، مانند ابدال، اشباع، تخفیف و ... سنجیده شد. بر پایهٔ نتایج تحقیق، می‌توان گفت که سنایی از این توانایی زبان برای زیبایی شعر خویش بهره برده است. افزون بر این، سنایی صرفاً بنابر ضرورت وزنی دست به هنجارگریزی نزده است، بلکه گاهی هنجارگریزی را برای ایجاد صنایع بدیعی، مانند سجع، جناس و ... به کار برده و زیبایی‌های ادبی آفریده است. بر اساس یافته‌های این پژوهش، در اشعار سنایی، پربسامدترین هنجارگریزی آوایی، فرآیند تخفیف و کم‌بسامدترین آن، فرآیند تشدید است. همچنین، به نسبت تعداد ابیات هر مثنوی، مثنوی *عقل‌نامه* بیشترین و مثنوی *حدیقه* کمترین هنجارگریزی آوایی را در خود داشته‌اند.

کلیدواژه‌ها: برجسته‌سازی، هنجارگریزی آوایی، لیچ، مثنوی‌های سنایی

۱- مقدمه

اعتقاد به نقش ادبی زبان ریشه در دیدگاه‌های شوکلوفسکی[1] روس و صورت‌گرایان چک، به‌ویژه موکاروفسکی[2] و هاورانک[3] دارد. صورت‌گرایان دو فرآیند زبانی را از یکدیگر باز می‌شناختند و بر این دو فرآیند نام‌های خودکاری و برجسته‌سازی نهاده بودند. به اعتقاد هاورانک، برجسته‌سازی[4] به‌کارگیری عناصر زبان است؛ به گونه‌ای که شیوهٔ بیان جلب نظر کند، غیرمتعارف باشد و در

* دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه رازی کرمانشاه، کرمانشاه، ایران (مسؤول مکاتبات) salemian@razi.ac.ir
** دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه رازی کرمانشاه، کرمانشاه، ایران mer.maidm@yahoo.com
تاریخ وصول: ۱۳۹٤/٤/۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/٤/۲

Copyright © 2015-2016, University of Isfahan. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/BY-NC-ND/4.0/), which permits others to download this work and share it with others as long as they credit it, but they cannot change it in any way or use it commercially.

1. V. Shklovsky
2. J. Mukarovsky
3. B. Havranek
4. Foregrounding

Archive of SID
www.SID.ir

مقابل فرآیند خودکاری زبان، غیرخودکار باشد (صفوی، ۱۳۷۳: ۳٦-۳۵). آشنایی‌زدایی یا برجسته‌سازی ادبی به اعتقاد لیچ[1]، به دو شکل امکان‌پذیر است. نخست آنکه نسبت به قواعد حاکم بر زبان خودکار انحراف صورت پذیرد و دوم آنکه قواعدی بر قواعد حاکم بر زبان خودکار افزوده شود؛ به این ترتیب، برجسته‌سازی از طریق دو شیوهٔ هنجارگریزی و قاعده‌افزایی تجلی خواهد یافت (همان: ٤۳).

شفیعی کدکنی معتقد است که برجسته‌سازی از طریق دو گروه زبانی (استعاره، پارادوکس، حس‌آمیزی و...) و گروه موسیقایی (وزن، قافیه و ...) ایجاد می‌شود (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۹: ۷). به اعتقاد موکاروفسکی، «مهم‌ترین کارکرد زبان شاعرانه این است که زبان معیار را ویران کند» و «بدون سرپیچی از قاعده‌های زبانی، شعر وجود نخواهد داشت» (احمدی، ۱۳۸٦: ۱۲٤). البته باید این نکته را در نظر گرفت که عدول از زبان معیار، باید هدف زیبایی‌شناسانه داشته باشد؛ در غیر این صورت، نه تنها شعر ایجاد نمی‌شود، بلکه سخن از دایرهٔ فصاحت نیز خارج خواهد شد. می‌توان متون ادب سنتی فارسی را برپایهٔ نظریه‌های نوین بررسی و با معیارهای نو دربارهٔ آنها قضاوت کرد. در پژوهش حاضر، برای رسیدن به پاسخ این پرسش که سنایی چگونه از هنجارگریزی آوایی در آفرینش ادبی بهره برده است، مثنوی‌های او، شامل *حدیقةالحقیقه*، *سیرالعباد*، *عقل‌نامه*، *عشق‌نامه*، *سنایی‌آباد*، *تحریمةالقلم*، *طریق‌التحقیق* و *کارنامهٔ بلخ*، بر پایهٔ این نظریه بررسی می‌شود.

۱-۱- سنایی

حکیم ابوالمجد مجدودبن‌آدم سنایی، شاعر عالی‌قدر و عارف بلندمقام قرن ششم و از استادان مسلم شعر فارسی است. ولادت او در اواسط یا اوایل نیمهٔ دوم قرن پنجم در غزنین اتفاق افتاده است. سنایی در آغاز کار به مداحی اشتغال داشت و همان زندگی طرب‌آمیز شاعران درباری را می‌گذراند و در چنگ آز گرفتار بود تا اینکه یک‌باره جمال حق والـه و شیدایش ساخت؛ چنانکه دست از جهانیان بشست و شاعری مستغنی شد (صفا، ۱۳٦۹: ۵۵۳-۵۵۲). وی نخستین شاعری است که اصطلاحات صوفیانه و قلندارانه را در شعر وارد کرد. او در شعر خویش به مقتضای موضوع، از آیات و احادیث بهره می‌گرفت و در کنار اینها به موضوعاتی از قبیل طب، نجوم، تفسیر و ... نیز توجه داشت. آثار سنایی عبارت‌اند از: *کلیات دیوان*، *حدیقةالحقیقه* (*فخری‌نامه* یا *الهی‌نامه*)، *کارنامهٔ بلخ* (*مطایبه‌نامه*)، *سیرالعباد الی المعاد*، *تحریمةالقلم* و *مکاتیب سنایی*. آثار دیگری که ظاهراً منسوب به سنایی است عبارت‌اند از: *طریق‌التحقیق*، *عقل‌نامه*، *عشق‌نامه* و *سنایی‌آباد*.

۱-۲- شیوهٔ پژوهش

روش کار در این پژوهش، شیوهٔ تحلیلی- توصیفی و به شکل بررسی مثنوی‌های سنایی در قالب انواع زیرمجموعه‌های هنجارگریزی آوایی است. در ادامه، ابیاتی برای شاهد مثال ذکر شده و هرجا که این هنجارگریزی‌ها، صنایع بدیعی پدید آورده، توضیحاتی در مورد آن آمده است. در پایان، جدول و نمودار تعیین بسامد هر کدام از این هنجارگریزی‌ها ارائه می‌شود.

۱-۳- پیشینهٔ تحقیق

تاکنون پژوهش‌هایی دربارهٔ هنجارگریزی در متون منظوم فارسی انجام شده است؛ از جمله محسنی و صراحتی (۱۳۸۹) انواع هنجارگریزی آوایی و واژگانی در شعر ناصرخسرو پبررسی کرده‌اند. آنان با تحلیل هنجارگریزی‌ها و بدعت‌های هنری ناصرخسرو در سطح زبان شعری متداول دوران او، شاخصه‌های سبکی و عوامل تمایز شعر او را نسبت به شاعران دیگر مشخص و علل عملکرد او بر زبان هنجار و نهایتاً علل دستیابی او به زبان شعر را معین کرده‌اند.

طغیانی و صادقیان (۱۳۹۰) در پژوهشی، انواع هنجارگریزی را در مجموعه شعر «از این اوستا» ـ که هنجارگریزی آوایی نیز بخشی از این پژوهش است ـ بررسی کرده‌اند. در این جست‌وجوها، پژوهشی یافت نشد که هنجارگریزی را در مثنوی‌های سنایی بررسی کرده باشد.

[1]. G. N. Leech

Archive of SID

www.SID.ir

۲- زیبایی‌شناسی شعر

شعر نوعی هنر کلامی است که در قالب زبان بیان می‌شود و در صورتی که به طرز زیبایی بیان شود، می‌تواند در مخاطب تأثیری شگرف داشته باشد. زیبایی شعر حاصل از زیبایی واحدهای ساختاری آن اعم از روساخت و ژرف‌ساخت است. واحدهای ساختاری در بخش روساخت عبارت از زبان (آواها، واژگان، ترکیب‌ها، صورت‌های نحوی)، موسیقی (بیرونی، درونی، معنوی) و صور خیال است و در بخش ژرف‌ساخت، شامل عاطفه، اندیشه، موضوع و پیام شعر می‌شود (صهبا، ۱۳۸٤: ۹۳). در این پژوهش، توجه ما به قسمت روساخت شعر است که در ادامه، دربارهٔ بخش‌هایی از آن بحث می‌شود.

تناسب واج، واژه و ترکیبات، موسیقی درونی شعر را به وجود می‌آورند، این نوع موسیقی به‌واسطهٔ صنایع لفظی به وجود می‌آید. در بدیع لفظی، همان‌گونه که از اسمش مشخص است، شاعر با توجه به این دسته از صنایع شعری، سعی در همگون‌سازی و متناسب کردن لفظ دارد تا از این طریق موسیقی و زیبایی لفظی شعر خود را بهتر سازد. «هرکدام از جلوه‌های تنوع و تکرار در نظام آواها که از مقولهٔ موسیقی بیرونی (عروضی) و کناری (قافیه) نباشد، در حوزهٔ مفهومی موسیقی معنوی قرار می‌گیرد؛ یعنی مجموعهٔ هماهنگی‌هایی که از رهگذر وحدت یا تشابه یا تضاد صامت‌ها و مصوت‌ها درکلمات یک شعر پدید می‌آید، جلوه‌های این نوع موسیقی است و اگر بخواهیم از انواع شناخته‌شدهٔ آن نام ببریم، انواع جناس را باید ذکر کرد و نیز باید یادآور شویم که این قلمرو موسیقی شعر، مهم‌ترین قلمرو موسیقی است» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۹: ۳۹۲). طبق این نظریه، می‌توان گفت که سنایی نیز، مانند اغلب شاعران صاحب سبک، از این شیوه استفاده کرده و با به‌کاربردن صورت‌های تخفیف‌یافته، ادغام‌شده و... واژه‌ها، انواع آرایه‌های بدیع لفظی را در شعر پدید آورده است. همین امر زیبایی شعر او را دوچندان کرده است.

انتخاب و گزینش واژه‌ها در شعر، صرفاً بنا بر ضرورت وزنی نیست و گاهی هدف شاعر از برگزیدن نوع خاصی از واژه، به‌سبب هماهنگی و تجانس بیشتر آن واژه با اجزای دیگر کلام است که می‌تواند احساس و مفهوم شعر را به نحو بهتری به خواننده القا کند؛ در واقع، شاعر از میان چند نوع تلفظ مختلف یک واژه، گونه‌ای را برمی‌گزیند که ادبی‌تر است. هرچه امکانات واژگانی و آگاهی شاعر از اشکال مختلف واژه بیشتر باشد، مسلماً دایرهٔ گزینش او برای انتخاب واژه‌ها وسیع‌تر خواهد بود. منظور از شکل‌های مختلف واژه گونه‌هایی است که بر اثر تخفیف، ابدال، ادغام و ... ـ که در ادامه با عنوان زیرمجموعه‌های هنجارگریزی آوایی بیان می‌شوند ـ به وجود آمده است. شاعر با آگاهی خویش می‌تواند، از بین صورت‌های مختلف یک واژه، واژه‌ای را انتخاب کند که تناسب بیشتری با معنا و مفهوم شعر دارد. در بیت زیر از سنایی:

عشق محدث فروغ تابش اوست　　نمی از فضلهٔ **ترابش** اوست

(عشق‌نامه: ۵۷)

ذکر واژهٔ «ترابش» به جای «تراوش»، باعث ایجاد جناس وسط (مختلف‌الوسط) شده است.

در ادامه، پس از بحثی مختصر دربارهٔ برجسته‌سازی، مبحث اصلی پژوهش را که هنجارگریزی و انواع آن است، در پیش می‌گیریم و اینکه شاعر چگونه با استفاده از این هنجارشکنی، باعث زیبایی و تأثیرگذاری بیشتر شعر شده است.

۳- برجسته‌سازی

برجسته‌سازی به‌کارگیری عناصر زبان است؛ به‌گونه‌ای که شیوهٔ بیان جلب نظر کند و غیرمتعارف باشد. دربارهٔ روش‌های برجسته‌سازی ادبی چنین گفته‌اند: «به اعتقاد لیچ، برجسته‌سازی به دو شکل امکان‌پذیر است؛ نخست آنکه نسبت به قواعد حاکم بر زبان خودکار انحراف صورت پذیرد و دوم آنکه قواعدی بر قواعد حاکم بر زبان خودکار افزوده شود. به این ترتیب، برجسته‌سازی از طریق دو شیوهٔ هنجارگریزی و قاعده‌افزایی تجلی خواهد یافت» (صفوی، ۱۳۷۳: ٤۳).

کلمات در زبان روزمره معنای قاموسی خود را دارند. می‌توان گفت که در زنجیرهٔ عادی گفتار و در عرف اهل زبان، کلمات

Archive of SID

www.SID.ir

دارای خانواده‌های معینی هستند که غالباً با هم ازدواج می‌کنند. وقتی کلمه‌ای را از خانوادهٔ خود جدا کردیم و در کنار خانوادهٔ دیگری قرار دادیم، خواننده یا شنوندهٔ اهل زبان، در این جدایی و در این ازدواج جدید، نوعی زیبایی احساس می‌کند که این اصل زیبایی‌شناختی هر اثر ادبی است. مقولهٔ دیگر در زبان شعر، اصل رسانگی و ایصال است؛ یعنی وقتی واژه‌ای را از خانوادهٔ خود جدا کردیم و به ترکیب با خانوادهٔ دیگر واداشتیم، خواننده علاوه بر احساس لذت زیبایی‌شناختی، باید از لحاظ رسانگی[1] هم با اشکال روبه‌رو نشود (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۹: ۱۵-۱۱). برجسته‌سازی باعث مکث در روانی می‌شود؛ یعنی لغات و عبارات غیرمنتظره، غریب و برجسته در خودکاری زبان وقفه ایجاد می‌کنند و از طرف دیگر از قدرت پیش‌بینی زبان در خواننده می‌کاهند.

٤- هنجارگریزی

هنجارگریزی که چارچوب نظری آن در آرای لیچ نمود یافت، انحراف از قواعد حاکم بر زبان هنجار است؛ هر چند منظور از آن هرگونه انحراف از قواعد زبان هنجار نیست؛ زیرا گروهی از این انحراف‌ها تنها به ساختی غیردستوری منجر می‌شوند (صفوی، ۱۳۷۳: ٤٨). «لیچ برای تمایز میان هرگونه انحراف نادرست از زبان و هنجارگریزی‌هایی که گونه‌ای از برجسته‌سازی به‌شمار می‌روند، سه امکان را در نظر می‌گیرد:

الف) برجسته‌سازی هنگامی تحقق می‌یابد که هنجارگریزی بیانگر مفهومی باشد؛ به عبارت دیگر، نقش‌مند باشد؛

ب) برجسته‌سازی هنگامی تحقق می‌یابد که هنجارگریزی بیانگر منظور گوینده باشد؛ به عبارت دیگر، جهت‌مند باشد؛

پ) برجسته‌سازی هنگامی تحقق می‌یابد که هنجارگریزی به قضاوت مخاطب بیانگر مفهومی باشد؛ به عبارت دیگر، غایت‌مند باشد» (همان: ٤٧)

طبق نظریهٔ لیچ، هنجارگریزی شامل هشت نوع است: هنجارگریزی معنایی، آوایی، نحوی، زمانی، گویشی، سبکی و نوشتاری که این پژوهش هنجارگریزی آوایی و زیرمجموعه‌های آن را در بر می‌گیرد.

٤-١- هنجارگریزی آوایی

در این نوع هنجارگریزی، شاعر از قواعد آوایی هنجار، گریز می‌زند و صورتی را به‌کار می‌برد که از نظر آوایی در زبان هنجار متداول نیست (صفوی، ۱۳۷۳: ۵۰). هنجارگریزی آوایی صرفاً به ضرورت وزنی نیست؛ گاهی این تغییر ظاهری شکل واژه، باعث ایجاد آرایه‌هایی ادبی، مانند سجع، جناس و... در شعر می‌شود؛ گاهی نیز، موقعیت جغرافیایی شاعر نیز در شکل‌گیری این هنجارگریزی مؤثر است. در این قسمت از پژوهش، تحولات آوایی نظیر ابدال، اشباع، تخفیف، تشدید، اضافه، حذف و ادغام بررسی می‌شود.

٤-١-١- ابدال

یکی از انواع زیرمجموعه‌های هنجارگریزی آوایی فرآیند ابدال است. «به‌هنگام پیوند تکواژها برای ساختن واژه‌ها، گاهی واج آغازی یا پایانی تکواژها، یا یکی از مصوت‌های هجاهای مجاور در محل پیوند تکواژها، تغییر می‌یابد و به‌صدای دیگری تبدیل می‌شود؛ به این‌گونه تظاهر آوایی که یک واج به صورت صدای دیگری ظاهر می‌گردد، 'ابدال' گفته می‌شود» (مشکوةالدینی، ۱۳۷۷: ٢٤٦).

توضیح این نکته لازم است که می‌توان ابدال را جزو هنجارگریزی واژگانی در نظر گرفت؛ زیرا بیان‌کنندهٔ شکل دیگری از تلفظ رایج یک کلمه است. در مواردی نیز که این تغییر آوایی باعث ایجاد موسیقی شعر شود، جزو هنجارگریزی آوایی محسوب می‌شود.

ابدال‌های یافت‌شده در اشعار سنایی ابدال‌هایی است که در زبان رخ داده و هر دو صورت اصلی و بدلی آن در زبان فارسی رایج بوده است. گاه سنایی به‌عمد، از میان دو گونه تلفظ یک واژه، یکی را برگزیده است:

---

[1]. communication

www.SID.ir

بـــس نکـــوروی و دلربـــا و کشـــند　　زهـــره طبعنـــد و آفتـــاب فشـــند

(سیرالعباد: ۵۵)

واژهٔ «فش» صورت ابدال‌یافتهٔ واژهٔ «وش» است. در این بیت، واژهٔ مذکور با واژهٔ «کش» آرایهٔ بدیعی جناس لاحق ساخته است.

عشـــق محـــدث فـــروغ تـــابش اوســـت　　نمـــی از فضـــلهٔ **تـــرابش** اوســـت

(عشق‌نامه: ۵۷)

واژهٔ «ترابش» تلفظ دیگری از کلمهٔ «تراوش» است. سنایی با گزینش «ترابش» در کنار واژهٔ «تابش»، جناس وسط (مختلف‌الوسط) ساخته است.

بـــه هـــر **هـــژده**هـــزار عـــالم جســـم　　تـــو زنـــی شـــکل حـــرف اول بســـم

(عقل‌نامه: ٤٤)

در بیت فوق، زیبایی بصری حاصل از هماهنگی «هر» با «هژ» در واژهٔ «هژده» باعث شده است که سنایی آن را بر «هجده» ترجیح دهد؛ حال آنکه وی واژهٔ «هجده» را نیز در شعر خود به کار برده است:

عالم ار **هجده** هزار و صد هزارست از قیاس　　نیست انـدر کـل عـالم‌هـا چنـو یـک محتشـم

(سنایی، ۱۳۸۹: ؟؟)

برخی دیگر از ابدال‌های موجود در اشعار سنایی، گزینش صورت اصل در برابر واژهٔ تغییریافته یا ابدال‌های رایج در زمان و مکان او بوده است:

بـــاد لطفـــش **بزیـــده** در کشـــور　　نـــار عـــنفش بحـــار کـــرده شـــرر

(سنایی، ۱۳۵۹: ٦١٤)

چنـــد از ایـــن **باژگونـــه** پیمـــودن　　چـــون رســـن‌تـــاب شـــاه را رســـن

(تحریمهٔ‌القلم: ۱۳۲)

جدول ۱. درصد کاربرد ابدال در مثنوی‌ها

	سیرالعباد	حدیقه	عقل‌نامه	کارنامهٔ‌بلخ	عشق‌نامه	سنایی‌آباد	طریق‌التحقیق	تحریمهٔ‌القلم
تعدادکل بیت	۷۷۵	۱۱۲۹۷	۲٤۲	٤۹۰	۵۷۹	۵٤۷	۹۳٤	۱۰۳
تعداد ابدال	۵	۵٤	۱	۲	۱	۰	۰	۰
درصد	٪۰٦	٪۰۵	٪۰٤	٪۰٤	٪۰۲	۰	۰	۰

٤-۱-۲- اشباع

اشباع تبدیل مصوت‌های کوتاه به مصوت‌های بلند متناسب با آن است که عبارت‌اند از: تبدیل [a] به [â]، [e] بـه [i] و [o] بـه [u].

خواجـــهٔ تـــن را طـــلاق **نـــاداده**　　دیـــن همـــی‌جویـــد اینـــت آزاده

(سنایی، ۱۳۵۹: ٤۷۰)

ناداده در اصل نداده بوده‌که مصوت کوتاه «ـَ» به مصوت بلند «آ» تبدیل شده است. این فرآیند علاوه بر پرکردن خلأ وزنی، باعث ایجاد آرایهٔ سجع متوازی (اگر قافیه‌های پایانی را سجع بپنداریم) بین دو واژهٔ «ناداده» و «آزاده» شده است که در افزایش موسیقی درونی شعر تأثیر به‌سزایی دارد؛ حال آنکه بارها در جایی که چنین توجیهی وجود نداشته است، سنایی «نداده» را در شعر

Archive of SID

www.SID.ir

خویش به کار برده است:

کارِ دنیا ترا به نار دهد　　می **نداده** ترا خمار دهد
(سنایی، ۱۳۵۹: ؟؟)

یاد **ناداده** کار دینه همه　　عیبهٔ عیب و کان کینه همه
(کارنامهٔ بلخ: ۲۳۲)

در بیت بالا هم گزینش واژهٔ «ناداده» به جای «نداده»، در افزایش موسیقی حاصل از واج‌آرایی مصوت بلند «آ»، مؤثر واقع شده است.

این قدم در بدایت است هنوز　　**نارسیده** به غایت است هنوز
(عشق‌نامه: ٦٥)

واژهٔ نرسیده با تبدیل مصوت کوتاه «ـَ» به مصوت بلند «آ»، به نارسیده تبدیل شده است؛ ضمن اینکه با توجه به وجود واژه‌هایی چون «بدایت» و «غایت»، واژهٔ «نارسیده» می‌تواند متضمن دو معنا باشد: ۱- نرسیدن به جایی ۲- کامل و پخته‌نشدن.

کار **ناکرده** دل به کار مبند　　در ره دین مباد بد خرسند
(تحریمهٔ‌القلم: ۱۳۲)

ناکرده در اصل نکرده بوده که در آن مصوت کوتاه «ـَ» به مصوت بلند «آ» تبدیل و باعث ایجاد واج‌آرایی در مصوت بلند «آ» شده است. در مواردی که چنین توجیهی وجود نداشته، سنایی «نکرده» را به کار برده است:

دایهٔ دین به لایجوز و یجوز　　سیر شیرش **نکرده** بود هنوز
(سنایی، ۱۳۵۹)

دیگری **اوفتاده** در تکوپوی　　لیس فی جبتی سوی‌الله گوی
(طریق‌التحقیق: ۱۸۲)

با تبدیل مصوت کوتاه «ـُ» به مصوت بلند «او»، واژهٔ افتاده به اوفتاده بدل شده است؛ این امر واج‌آرایی مصوت بلند «او» (اوفتاده/ پوی/ گوی) را ایجاد کرده است.

آن سلف‌خوارگان شوم‌درای　　که کم و کاستشان کناد خدای
(کارنامهٔ بلخ: ۲۲۱)

فعل دعایی «کناد» در اصل با تبدیل مصوت کوتاه «ـَ» در واژهٔ «کند» به مصوت بلند «آ»، پدید آمده و باعث ایجاد واج‌آرایی در مصوت بلند «آ» (آن/ خوار/گان/درای/کاست/شان/کناد/خدای) شده است.

جدول ۲. درصد کاربرد اشباع در مثنوی‌ها

	عقل‌نامه	عشق‌نامه	حدیقه	کارنامهٔ بلخ	تحریمهٔ‌القلم	سیرالعباد	طریق‌التحقیق	سنایی‌آباد
تعدادکل بیت	۲٤۲	٥۷۹	۱۱۲۹۷	٤۹۰	۱۰۳	۷۷٥	۹۳٤	٥٤۷
تعداد اشباع	۲	٤	۷۲	۲	۱	۱	۱	۰
درصد اشباع (نسبت به تعداد کل بیت در هر اثر)	٪۰۸	٪۰۷	٪۰٦	٪۰٤	٪۱	٪۰۱	٪۰۱	۰

Archive of SID

www.SID.ir

٤-۱-۳- تخفیف

تخفیف برعکس اشباع است؛ یعنی تبدیل مصوت‌های بلند به مصوت‌های کوتاه متناسب با خود:

در ســـــباحت اگرچـــــه اُســـــتادی　　پـــیش مـــن زیـــن قبـــل بـــر **اســـتادی**

(سنایی، ۱۳۵۹: ۳۱۰)

در واژهٔ اِستادی، مصوت بلند «ای» به مصوت کوتاه «ـِ» تبدیل شده است. با اِعمال این فرآیند واجی، بین واژه‌های «اُستادی» و «اِستادی» جناس ناقص یا محرف ایجاد شده است.

بـــاز بینـــی **بـــرون** ولایـــت مـــا را　　بـــاز دانـــی درون کفایـــت مـــا را

(عقل‌نامه: ٤۲)

مصوت بلند «ای» در واژهٔ «بیرون» به مصوت کوتاه «ـُ» تبدیل و باعث ایجاد آرایهٔ سجع متوازی بین دو واژهٔ «برون» و «درون» شده است؛ در صورتی که نبودِ چنین توجیهی، سنایی را به گزینش صورت کامل واژه سوق می‌دهد:

بـــرده از شـــهر صـــومعه بـــرِ کـــوه　　جَســـته **بیـــرون** ز زحمـــت انبـــوه

(سنایی، ۱۳۵۹: ٤۲)

تـــو چـــو مـــا کـــی **بُـــدی** حسـیب و نسـیب　　تـــو چـــو مـــا کـــی شـــدی نسـیب و حسـیب

(عقل‌نامه: ۵۰)

تبدیل مصوت بلند «او» به مصوت کوتاه «ـُ» در واژهٔ «بُد»، باعث ایجاد سجع متوازی بین واژه‌های «بُد» و «شُد» شده است.

تـــو خداونـــد و مـــن **بُـــدم** بنـــده　　تـــو ســـرافراز و مـــن ســـرافکنده

(عشق‌نامه: ۷۸)

در واژهٔ «بود»، مصوت بلند «او» به مصوت کوتاه «ـُ» بدل شده است. در این بیت، واژهٔ «بُد» می‌تواند واژهٔ «بَد» را نیز به ذهن متبادر کند.

طبعشـــان نـــور خلـــق را **گهـــر** اســـت　　روح را زیـــب لفظشـــان شـــکر اســـت

(کارنامهٔ بلخ: ۲٤٤)

در واژهٔ «گهر»، مصوت مرکب «**OW**» به مصوت کوتاه «ـُ» بدل شده است. این فرآیند واجی، دو واژهٔ «گهر» و «شکر» را هم‌قافیه کرده است.

نمونه‌هایی دیگر:

بـــس کـــه پرداختنـــد خانـــه و کـــوی　　همـــه بگذاشـــتند جـــز فعـــال **نکـــوی**

(سنایی‌آباد: ۱۱٤)

مصوت بلند «ای» در واژهٔ «نیکو» به مصوت کوتاه«ـِ» بدل شده است. این فرآیند باعث ایجاد آرایهٔ جناس مطرف بین دو واژهٔ «کوی» و «نکوی» شده است.

هـــر چـــه اندیشـــه بـــر خـــرد **شـــمرد**　　بـــر زبـــان تـــو ســـر آن گـــذرد

(تحریمةالقلم: ۱۳۱)

در واژهٔ «شمرد»، انتخاب مصوت کوتاه «ـَ» به‌جای مصوت بلند «آ» (شمارد)، بین دو واژهٔ «شمرد» و «گذرد» آرایهٔ سجع متوازی را به وجود آورده است.

Archive of SID

www.SID.ir

جدول ۳. درصد کاربرد تخفیف در مثنوی‌ها

	عقل‌نامه	تحریمةالقلم	سیرالعباد	کارنامهٔ بلخ	عشق‌نامه	طریق‌التحقیق	سنایی‌آباد	حدیقه
تعدادکل بیت	۲٤۲	۱۰۳	۷۷۵	٤۹۰	۵۷۹	۹۳٤	۵٤۷	۱۱۲۹۷
تعداد تخفیف	٦۲	۲۳	۱۲۲	٦۹	۸۱	۱۲۱	۷۰	۱۲۲۸
درصد(نسبت به تعداد کل بیت در هر اثر)	٪۲٦	٪۲۲	٪۱٦	٪۱٤	٪۱٤	٪۱۳	٪۱۳	٪۱۱

٤-۱-٤- تشدید

مشدد کردن حروف غیرمشدد نیز روشی برای حفظ نظام عروضی شعر است. این تغییر از موارد هنجارگریزی آوایی است. سنایی از این روش در هر واژه‌ای استفاده نکرده، بلکه واژه‌هایی را مشدد کرده است که در نظام آوایی زبان فارسی دارای چنین قابلیتی بوده‌اند. هرچند انگیزهٔ اصلی در این کار ضرورت‌های وزنی است، گاه مشددکردن، موجب زیبایی‌های لفظی نیز شده است:

در غضب همچو شیر درنده در طلب همچو مرغ **پرنده**

(همان: ٦٤۱)

واژهٔ «پرنده» غیرمشدد است؛ اما در اینجا به‌منظور هم قافیه شدن با واژهٔ «درنده» به‌صورت مشدد ذکر شده است.

جان به حضرت رسد بیاساید وانچه **کژ** است راست بنماید

(سنایی، ۱۳۵۹: ۹۷)

واژهٔ «کژ» که غیرمشدد است، بنابر ضرورت وزنی مشدد شده است.

من ز **تری** در آن مهیب مقر خشک ماندم چو راه دیدم تر

(سیرالعباد: ۳۱)

واژهٔ «تری» غیرمشدد است، اما اینجا به‌صورت مشدد به‌کار رفته است.

جدول ٤. درصد کاربرد تشدید در مثنوی‌ها

	عقل‌نامه	سیرالعباد	حدیقه	عشق‌نامه	سنایی‌آباد	تحریمةالقلم	طریق‌التحقیق	کارنامهٔ بلخ
تعدادکل بیت	۲٤۲	۷۷۵	۱۱۲۹۷	۵۷۹	۵٤۷	۱۰۳	۹۳٤	٤۹۰
تعداد تشدید	۲	۳	۱۵	۰	۰	۰	۰	۰
درصد(نسبت به تعداد کل بیت در هر اثر)	٪۰۸	٪۰٤	٪۰۱	۰	۰	۰	۰	۰

٤-۱-۵- اضافه

در تعریف قاعدهٔ اضافه چنین آمده است: «گاهی تحت شرایطی یک واحد زنجیری به زنجیرهٔ گفتار اضافه می‌شود، این فرآیند را اضافه می‌خوانیم» (حق‌شناس، ۱۳۵٦: ۱۵۹).

همچو گاو و خر کشندهٔ بار همه **اشتر**صفت اسیر مهار

(سنایی، ۱۳۵۹: ٦٤۱)

Archive of SID

www.SID.ir

آوردن صورت کهن‌تر واژهٔ شتر، یعنی افزودن «الف» در آغاز آن، باعث ایجاد صنعت جناس‌خط یا تصحیف بین این واژه با واژهٔ «اسیر» شده است.

ای سیه‌روی این چه **اسپیدیست** گفت ای شاه وقت نومیدیست

(همان، ٥٦٨)

افزودن «الف» در آغاز کلمهٔ سپید، هماهنگی موسیقایی میان «اسپیدیست» و «نومیدیست» را افزایش داده است.

ذکر این نکته ضروری است که هم در مثال‌های فوق و هم در بسیاری دیگر از مصادیق قاعدهٔ اضافه، ممکن است صورت اضافه نسبت به صورت معمول، قدمت و اصالت بیشتری داشته باشد.

جدول ۵. درصد کاربرد اضافه در مثنوی‌ها

	حدیقه	سیرالعباد	عقل‌نامه	عشق‌نامه	سنایی‌آباد	تحریمةالقلم	طریق‌التحقیق	کارنامهٔ بلخ
تعدادکل بیت	۱۱۲۹۷	۷۷۵	۲٤۲	٥۷۹	٥٤۷	۱۰۳	۹۳٤	٤۹۰
تعداد اضافه	۲۷	۰	۰	۰	۰	۰	۰	۰
درصد(نسبت به تعداد کل بیت در هر اثر)	٪۰۲	۰	۰	۰	۰	۰	۰	۰

٤-۱-٦- حذف

قاعدهٔ حذف درست برعکس اضافه است؛ یعنی واج یا واج‌هایی از شکل نوشتاری رایج واژه حذف می‌شود.

آن‌که جمله‌اش به پشه‌ای **نرزد** خلق بر او و او همی‌لرزد

(سنایی، ۱۳۵۹: ٥۸٥)

نرزد در اصل نیرزد بوده که صامت «ی» و مصوت کوتاه «-َ» در آن حذف شده است. علت این هنجارگریزی، هم‌قافیه شدن این واژه با واژهٔ «لرزد» و ایجاد جناس لاحق بین دو واژهٔ «نرزد» و «لرزد» بوده است.

گرچه معلول علت سجل است **ور** چه خاموش‌تر جهان دل است

(سیرالعباد: ٦٥)

«ور» در اصل «و اگر» بوده که صامت «ء»، مصوت کوتاه «-َ» و صامت «گ» در آن حذف شده است؛ این امر باعث افزایش بار موسیقایی (جناس لاحق) «ور» و «گر» در ابتدا و صدر بیت شده است.

همه پیوند با کسی دارد که به پیوند سر فرو **نارد**

(عشق‌نامه: ۷٥)

مصوت کوتاه «-َ» و صامت «ی» در واژهٔ «نیارد» حذف شده است. این حذف باعث ایجاد آرایهٔ سجع متوازی بین دو واژهٔ «دارد» و «نارد» و هم‌قافیه شدن این دو واژه شده است.

زیبد **ار** خرقهٔ دوتا دارد زان‌که سجاده بر هوا دارد

(سنایی‌آباد: ۱۱۳)

در واژهٔ اگر صامت «گ» و مصوت کوتاه «-َ» حذف شده و به‌صورت «ار» آمده است. این امر باعث شده است که بین دو واژهٔ «ار» و «بر» جناس لاحق ایجاد شود.

Archive of SID

www.SID.ir

عشـــق در هـــر وطـــن فـــرو **نایـــد** حجـــرهٔ خـــاص عشـــق را بایـــد
(طریق‌التحقیق: ۱۵۹)

ایـــن‌چنـــین ملـــک را فنـــا **نایـــد** کـــز چنـــان حضـــرتی چنـــین زایـــد
(کارنامهٔ بلخ: ۲٤٤)

در هر دو بیت، مصوت کوتاه «ـَ» و صامت «ی» در فعل «نیاید» حذف شده است که علاوه بر ایجاد قافیه، باعث به‌وجود آمدن آرایهٔ جناس لاحق و تصحیف در مثال نخست و جناس لاحق در بیت دوم شده است.

جدول ٦. درصد کاربرد حذف در مثنوی‌ها

	عقل‌نامه	تحریمهٔ‌القلم	عشق‌نامه	طریق‌التحقیق	سیرالعباد	کارنامهٔ بلخ	سنایی‌آباد	حدیقه
تعدادکل بیت	۲٤۲	۱۰۳	۵۷۹	۹۳٤	۷۷۵	٤۹۰	۵٤۷	۱۱۲۹۷
تعداد حذف	۵۸	۲٤	۱۰۲	۱۵۳	۱۲۷	۷۹	۸۱	۱۲۱۳
درصد(نسبت به تعداد کل بیت در هر اثر)	٪۲٤	٪۲۳	٪۱۸	٪۱٦	٪۱٦	٪۱٦	٪۱۵	٪۱۱

٤-۱-۷- ادغام

در فرآیند ادغام دو واژه درهم تنیده می‌شوند و معمولاً حرف یا حروفی از یک یا هر دو واژه حذف می‌شود. دلیل ادغام ممکن است یکسانی یا نزدیکی واجگاه واج آخر واژهٔ نخست و واج نخستِ واژهٔ دوم باشد یا به دلیل سهولت تلفظ رخ دهد:

زیـــن بـــد و نیـــک بـــه گـــزین‌کـــردن زشـــت باشـــد حـــدیث دیـــن کـــردن
(سنایی، ۱۳۵۹: ۲۳۳)

در مصرع اول «از» و «این» در هم ادغام و تبدیل به «زین» شده است. این فرآیند باعث به‌وجود آمدن آرایهٔ جناس مطرف بین دو واژهٔ «زین» و «گزین» و جناس لاحق بین واژه‌های «زین» و «دین» در بیت شده است.

بـــی‌خـــرد **زیـــن** حکـــم چـــه گـــوش آرد ســـر و ســـبلت ز کـــین بـــه جـــوش آرد
(عقل‌نامه: ۵۲)

ادغام «از» و «این» باعث به‌وجود آمدن آرایهٔ جناس لاحق بین واژه‌های «زین» و «کین» در بیت شده است.

کانچـــه دل را بـــه جـــای جـــان داروســـت گفـــــتن لاالـــــه‌الاهوســـــت
(سنایی‌آباد: ۱۱۷)

کلمهٔ «کان» در این بیت حاصل ادغام «که» و «آن» است که این کار، باعث ایجاد جناس لاحق بین واژه‌های «کان» و «جان» شده است.

ای بـــه ســـالوس گشـــته تـــردامن در ره دیـــن **بتـــر** نـــه مـــرد و نـــه زن
(**تحریمهٔ‌القلم**: ۱۳۲)

در واژهٔ «بتر» دو واج قریب‌المخرج «د» و «ت» در هم ادغام شده‌اند. در اثر این فرآیند، بین دو واژهٔ «تر» و «بتـر» آرایـهٔ جنـاس مطرف یا مزید به‌وجود آمده است.

وان کـــه او شـــربت محبـــت خـــورد هرگـــز از نـــان و آب یـــاد نکـــرد
(طریق‌التحقیق: ۱۵۹)

Archive of SID

www.SID.ir

حاصل ادغام «و» و «آن»، در این بیت، ایجاد جناس لاحق بین دو واژهٔ «وان» و «نان» است.

زان کــه تــا ســوی خصــم شــه تازنــد　　جــــان ز خصــــمان او بپردازنــــد

(کارنامهٔ بلخ: ٢٤٤)

در مصرع اول، «از» و «آن» در هم ادغام و تبدیل به «زان» شده است. این فرآیند واجی، باعث ایجاد آرایهٔ جناس مضارع بین دو واژهٔ «زان» و «جان» شده است.

جدول ۷. درصد کاربرد ادغام در مثنوی‌ها

	سیرالعباد	عشق‌نامه	طریق‌التحقیق	تحریمهٔ‌القلم	سنایی‌آباد	کارنامهٔ بلخ	عقل‌نامه	حدیقه
تعدادکل بیت	۷۷۵	۵۷۹	۹۳٤	۱۰۳	٥٤٧	٤٩٠	٢٤٢	۱۱۲۹۷
تعداد ادغام	١٤٥	۱۰۱	١٤٦	۱۳	٦٧	٥٥	۲۸	۸۵۲
درصد(نسبت به تعداد کل بیت در هر اثر)	٪۱۹	٪۱۷	٪۱٦	٪۱۳	٪۱۲	٪۱۱	٪۱۱	٪۷

٤-۱-۸- تسکین

گاه در شعر، حروف متحرک به‌صورت ساکن تلفظ می‌شوند؛ این فرآیند تسکین نام دارد. تسکین در شعر سنایی، در بیشتر موارد، به ضرورت وزنی و گاه برای زیباتر شدن خوانش شعر انجام شده است:

پــیش از آن کــان طریــق ببْریــدم　　زان جــوانبخــت پیــر پرســیدم

(سیرالعباد: ۲۹)

واج «ب» در فعل ببریدم در اصل مفتوح بوده که در اینجا به‌صورت ساکن بیان شده و موجب افزایش موسیقی میان واژه‌های «ببْریدم» و «پرسیدم» شده است.

گــر دوصــد ســاله ره بپرانــی　　بــه یکــی در گذشــته **نتْــوانی**

(عقل‌نامه: ٤٥)

واج «ت» در فعل نتوانی دارای فتحه بوده، اما بنابر ضرورت وزنی ساکن شده است.

وز تــو تمییــز و عقــل **بسْــتاند**　　نفســی از بــلات **بــرهانــد**

(عشق‌نامه:۷۰)

در فعل‌های «بستاند» و «برهاند» به ترتیب حروف «س» و «ر» متحرک بوده‌اند که در اینجا بنابر ضرورت وزنی ساکن شده‌اند.

همــه را کــرده غیــرت بــاری　　از قبــول زمانــه **متْــواری**

(کارنامهٔ بلخ: ۲۲۲)

در واژهٔ «متواری» واج «ت» در اصل دارای فتحه بوده، اما بنا به ضرورت وزنی ساکن شده است.

Archive of SID

www.SID.ir

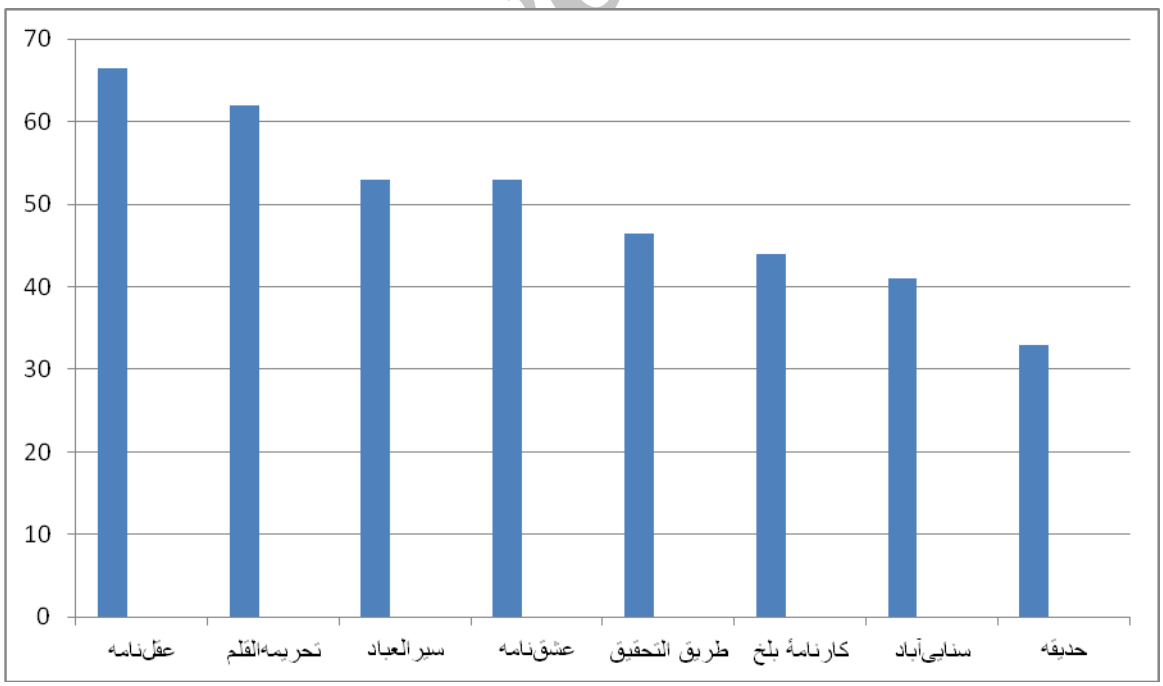
جدول ۸. درصد کاربرد تسکین در مثنوی‌ها

	عشق‌نامه	عقل‌نامه	تحریمةالقلم	کارنامهٔ بلخ	حدیقه	طریق‌التحقیق	سنایی‌آباد	سیرالعباد
تعدادکل بیت	۵۷۹	۲٤۲	۱۰۳	٤۹۰	۱۱۲۹۷	۹۳٤	۵٤۷	۷۷۵
تعداد تسکین	۱٦	۸	۳	۸	۲۳٦	۱٤	۸	۱۰
درصد(نسبت به تعداد کل بیت در هر اثر)	٪۳	٪۳	٪۳	٪۲	٪۲	٪۱,۵	٪۱,۵	٪۱

جدول ۹. درصد کل هنجارگریزی‌های آوایی در مثنوی‌ها

	عقل‌نامه	تحریمةالقلم	سیرالعباد	عشق‌نامه	طریق‌التحقیق	کارنامهٔ بلخ	سنایی‌آباد	حدیقه
تعدادکل بیت	۲٤۲	۱۰۳	۷۷۵	۵۷۹	۹۳٤	٤۹۰	۵٤۷	۱۱۲۹۷
تعداد هنجارگریزی	۱٦۱	٦٤	٤۱۳	۳۰۵	٤۳۵	۲۱۵	۲۲٦	۳٦۹۷
درصد(نسبت به تعداد کل بیت در هر اثر)	٪٦٦,۵	٪٦۲	٪۵۳	٪۵۳	٪٤٦,۵	٪٤٤	٪٤۱	٪۳۳

نمودار۱. نسبت هنجارگریزی در هر مثنوی به تعداد ابیات آن



نتیجه

از دیدگاه سنایی، شعر باید درعین روانی و زیبایی، در هر دو سطح لفظ و معنی، خوب و بی‌عیب باشد. سنایی شاعری است که برای واژه اهمیت زیادی قایل است و اگر بخواهد واژه‌ای را در شعر خویش به‌کار گیرد، محدودیت‌های وزنی او را از این کار منع

www.SID.ir

نمی‌کند. با بررسی اشعار سنایی، مشخص شد که او نیز مانند شاعران دیگر، در مواردی بنابر ضرورت وزنی از هنجارگریزی آوایی استفاده کرده و در برخی موارد هنجارگریزی آوایی را به منظور ایجاد آرایه‌های بدیعی به کار برده که در افزایش موسیقی شعر مؤثر بوده است. منظور از بدیع، در این قسمت، بدیع لفظی است که باعث انسجام کلام ادبی از طریق روابط موسیقایی و آوایی کلمات می‌شود؛ در واقع، شاعر با به‌کار بردن این صنایع لفظی در شعر، هم پیوندی محکم بین کلمات ایجاد کرده و هم نوعی موسیقی در کلام آفریده است.

به‌رغم اینکه جایگاه ادبی مثنوی *عقل‌نامه*، به هیچ‌روی با مثنوی *حدیقه* سنجیدنی نیست، سنایی بیشترین تعداد هنجارگریزی آوایی را نسبت به تعداد ابیات هر اثر در آن مثنوی به کار برده است. هرچند از نظر تعداد هنجارگریزی آوایی، *حدیقه* با ۳۶۹۷ مورد در صدر است، به نسبت تعداد ابیات، این مثنوی در ردهٔ آخر استفاده از هنجارگریزی قرار گرفته است. شاید هرچه سنایی در زبان و ادبیت کلام، به پختگی بیشتری می‌رسیده، آن بخش از هنجارگریزی‌های آوایی سخن وی که به ضرورت‌های وزن و قافیه مربوط می‌شده، در شعرش بیشتر رنگ می‌باخته است.

سنایی از تمام زیرمجموعه‌هایی هنجارگریزی آوایی در شعر خویش بهره برده است. پربسامدترین هنجارگریزی آوایی مربوط به فرآیند تخفیف و کم‌بسامدترین آن فرآیند تشدید است.

منابع

۱. احمدی، بابک (۱۳۹۱). *ساختار و تأویل متن*، تهران: نشر مرکز.

۲. حق‌شناس، محمدعلی (۱۳۵٦). *آواشناسی*، تهران: آگاه.

۳. سنایی غزنوی، ابوالمجد (۱۳۵۹). *حدیقةالحقیقه*، تصحیح مدرس رضوی، تهران: سپهر.

٤. ـــــــــــــــ (۱۳۸۹). *مثنوی‌های سنایی*، تصحیح عبدالرضا سیف و غلامحسین مراقبی، چ ۱، تهران: انتشارات دانشگاه.

۵. ـــــــــــــــ (۱۳۱٦). *سیرالعباد الی‌المعاد*، به اهتمام حسین کوهی‌کرمانی، تهران: چاپخانهٔ آفتاب.

٦. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۹). *موسیقی شعر*، تهران: آگاه.

۷. شمیسا، سیروس (۱۳۸٦). *نگاهی تازه به بدیع*، تهران: میترا.

۸. صفا، ذبیح‌الله (۱۳٦۹). *تاریخ ادبیات ایران*، ج ۲، تهران: فردوس.

۹. صفاری، محمدشفیع (۱۳۷۸). *فرهنگ لغات و تعبیرات مثنوی‌های سنایی*، قزوین: دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره).

۱۰. صفوی، کورش (۱۳۷۳). *از زبان‌شناسی به ادبیات*، جلد اول: نظم، تهران: نشر چشمه.

۱۱. صهبا، فروغ (۱۳۸٤). مبانی زیبایی‌شناسی شعر، *مجلهٔ علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز*، شمارهٔ ۳، صص ۱۰۹-۹۰.

۱۲. فتوحی، محمود و علی‌اصغر محمدخانی (۱۳۸۵). *شوریده‌ای در غزنه*، تهران: سخن.

۱۳. مشکوةالدینی، مهدی (۱۳۷۷). *ساخت آوایی زبان*، مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.

۱٤. نبی‌لو، علیرضا (۱۳۸۷). بررسی دیدگاه‌های زبانی و ادبی سنایی، *فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی*، شمارهٔ ۲۲، صص ۱۷۷-۱۵۵.

Archive of SID

www.SID.ir