مجلهٔ علمی مطالعات زبانی و بلاغی
سال ۱۱ ـ شمارهٔ ۲۲ ـ پاییز و زمستان ۹۹
صفحات ۳۹۵- ۴۱۴

کارکرد موسیقی شعر در حکایت شیخ صنعان

جواد محقّق نیشابوری*/ حسین یزدانی**/ علی پدرام میرزایی**/ فاطمه کوپا***

چکیده

همواره میان خلاقیت‌های هنری شعر از یک طرف و معانی و مفاهیم مورد نظر شاعر از سوی دیگر، نوعی پیوند آگاهانه یا ناخودآگاه به وجود می‌آید. یکی از عناصر مهم شعر که این خلاقیت هنری می‌تواند در آن ظهور و بروز پیدا کند، موسیقی چهارگانهٔ بیرونی، کناری، درونی و معنوی شعر است. در اجزا و عناصر این موسیقی چهارگانه، قابلیت‌های فراوانی در خدمت به معنا وجود دارد که در آثار پژوهشگران به‌طور جداگانه به برخی از آن‌ها اشاراتی شده است؛ امّا هنوز در این باب، جای تأمل بسیار هست؛ مثلاً در موسیقی بیرونی شعر و در یک وزن ثابت عروضی، قابلیت‌هایی برای انعطاف و تنوّع موسیقایی وجود دارد که به آن توجه کافی نشده است. نکاتی نویافته در انواع دیگر موسیقی شعر نیز وجود دارد که وقتی همهٔ آن‌ها در یک متن و در ارتباط با احساس و اندیشهٔ خاص شاعر، مورد نظر قرار می‌گیرد، نتایج جالب توجهی به دست می‌آید. نگاه به حکایت نسبتاً بلند شیخ صنعان از منطق الطیر عطار نیشابوری، به دلیل تغییر و تنوع زیاد عاطفی در صحنه‌های مختلف آن، از این جهت می‌تواند مبنایی برای نشان دادن تغییر و تنوّع موسیقی چهارگانهٔ شعر در خدمت به مضامین مختلف باشد.

کلیدواژه: *عطار نیشابوری، حکایت شیخ صنعان، ساختار موسیقایی، ساختار معنایی، لحن.*

---

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام‌نور تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول)
Mohaghegh.n.j@gmail.com
** دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام‌نور تهران، ایران
*** استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام‌نور تهران، ایران
تاریخ وصول: ۱۳۹۸/۰۱/۲۴ ـ پذیرش نهایی: ۱۳۹۸/۰۹/۱۰

۱. مقدّمه

هرگاه متن‌های ادبی را نوعی آفرینش کلامی و هنری به شمار آوریم و «هنر ادبیات را نه به‌منزلهٔ پدیده‌ای ارزشی، بلکه به‌منزلهٔ پدیده‌ای فنّی در مجموعه‌ای از قاعده‌ها و روال‌ها مطالعه کنیم» (مکاریک، ۱۳۹۰: ۶۵)، خودبه‌خود به روابط و قوانین زیباشناسانهٔ متن دست خواهیم یافت. البته باید گفت هماهنگی‌ها و ارتباطات میان خلاقیت‌های هنری و معانی و مفاهیم مورد نظر شاعر، به‌طور طبیعی ایجاد می‌شود و این «قاعده‌ها» و «روال‌ها» امری ذاتی یا نهادینه است؛ امّا مطالعه و بررسی آن‌ها به درک عمیق‌تر متن کمک می‌کند. «در ادبیات، معانی از طریق زبان منتقل می‌شوند و هیچ اثر ادبی اگر ما درکی از نظام ادبی‌ای که اثر در آن جای می‌گیرد نداشته باشیم، معنادار نخواهد بود» (تقوی و قدیریان، ۱۳۸۶: ۱۱۱). یکی از این نظام‌های ادبی که به ابعاد هنری و زیباشناسانه شعر مرتبط است، موسیقی چهارگانهٔ شعر، یعنی موسیقی بیرونی، کناری، درونی و معنوی است. توجه دقیق‌تر به موسیقی شعر در پیوند با معانی و مضامین آن، زوایای پنهان این قابلیت هنری را روشن‌تر می‌کند. در مقالهٔ حاضر، از میان انبوه حکایاتی که عطار نیشابوری در مثنوی‌های چهارگانهٔ خود (*اسرارنامه*، *الهی‌نامه*، *منطق الطیر* و *مصیبت‌نامه*) آورده است، مفصّل‌ترین و بلندترین آن، یعنی حکایت «شیخ صنعان» در *منطق الطیر*، از این نظر مورد بررسی قرار می‌گیرد تا نشان داده شود چگونه تغییر جایگاه متن[1] و معنا و محتوا در بخش‌های مختلف این داستان، موجب تغییرات موسیقایی در هر قسمت شده و انطباق معنا و موسیقا در یک حکایت و با یک وزن عروضی ثابت، چگونه صورت گرفته است.[2]

1. location

۲. ابیاتی که از منطق الطیر در این مقاله آمده، منطبق است با نسخهٔ تصحیح شفیعی کدکنی که مشخصات کامل آن در ذیل منابع و با عنوان عطار نیشابوری آمده است.

۲. پیشینهٔ تحقیق

پیشینه این تحقیق دو وجه دارد:

الف. پژوهش‌هایی که در آن به‌طورکلّی به بحث موسیقی شعر و جلوه‌های آن، در ارتباط با معنا پرداخته می‌شود.

ب. پژوهش‌هایی که در آن‌ها به موسیقی شعر در آثار عطار نیشابوری، به‌ویژه *منطق الطیر* اشاره می‌شود.

در مورد اول باید گفت اگرچه کارهای تحقیقی ارزشمندی در این باب ارائه و چاپ شده، دامنهٔ این موضوع به‌قدری گسترده است که این پژوهش‌ها حقّ مطلب را به‌طور نسبی هم ادا نمی‌کنند. در باب موسیقی بیرونی و کناری شعر، آثار زیادی به چشم می‌خورد؛ امّا از تأثیر جلوه‌ها و بخش‌های مختلف این علوم و فنون در معانی و مفاهیم و پیام‌های شاعرانه، سخن زیادی گفته نشده است. قابلیت‌های موسیقی درونی و معنوی نیز گسترده‌تر از کارهای انجام‌گرفته و چاپ‌شده است.

در باب موسیقی شعر در آثار عطار نیز مطالبی نادر در لابه‌لای پژوهش‌ها دیده می‌شود. در کتاب *موسیقی شعر* شفیعی کدکنی نیز که هشت بار به مناسبت‌های مختلف، به عطار نیشابوری و آثار او اشاره شده، تنها در یک مورد، از موضوع موسیقی کناری در غزل‌های عطار سخن به میان آمده است وآن اینکه، «سنایی از نظر آوردن ردیف‌های طولانی وعجیب سرمشقی است برای شاعران متصوّف و عرفان‌سرایی چون عطار نیشابوری» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۱۵۲). درمقدّمه‌های کم‌وبیش مفصّلی که شفیعی کدکنی بر تصحیح مثنوی‌های چهارگانهٔ عطار نیشابوری نوشته، به موسیقی شعر در این مثنوی‌ها اشاره‌ای نشده و در مقدّمهٔ *منطق الطیر* نیز اگرچه حکایت شیخ صنعان به‌طور مفصّل معرفی شده، امّا در باب موسیقی شعر آن سخنی به میان نیامده است. در میان مقالات متنوع علمی- پژوهشی دربارهٔ آثار عطار نیز به‌ندرت اشاره‌ای به موضوع موسیقی شعر شده است. در مقالهٔ «ویژگی حکایات موسیقایی در آثارعطار نیشابوری»، نوشتهٔ ثابت‌زاده (۱۳۸۸)، نوزده حکایت در آثار عطار نیشابوری احصا شده است که به نحوی به موضوع علم یا مهارت موسیقی و تأثیر

آن بر ارائهٔ شعر اشاره دارد و در آن، نوازندگان یا خنیاگران سازهای موسیقی ایفای نقش می‌کنند. این بحث ممکن است غیرمستقیم به موسیقی شعر مرتبط شود؛ امّا در واقع، موضوع موسیقی شعر، امری جداگانه به حساب می‌آید. در مقاله‌ای با عنوان «بررسی عنصر لحن و کارکرد آن در *الهی‌نامه* عطار»، نوشتهٔ مؤذنی و زارع ندیکی (۱۳۹۷)، به قدرت لحن در القای مفاهیم توجه شده، امّا تنها به عناصری از علم بلاغت و بدیع مثل دعا، پارادوکس و... به‌عنوان عامل ایجاد لحن تکیه گردیده است. از این نکته می‌توان در ذیل موسیقی معنوی شعر بهره برد؛ امّا در اصل، در این مقاله از کاربرد فوق‌العاده انواع موسیقی شعر در ایجاد لحن، سخنی به میان نیامده است. مقاله‌ای دیگر با عنوان «ساختار معنایی *الهی‌نامه* عطار»، نوشتهٔ امامی (۱۳۹۲)، بحث بوطیقای لفظی و معنایی *الهی‌نامه* را دنبال می‌کند. در این مقاله، انسجام لفظ و معنا به‌عنوان تأییدی بر آفرینش هنری- ادبی مورد توجه قرار می‌گیرد. ما می‌توانیم در تفسیر عناصر لفظی، به موسیقی الفاظ نیز توجه کرده، تکمله‌ای بر این مقاله داشته باشیم. امید است پژوهش حاضر بتواند در کنار این آثار ارزشمند، گامی به جلو بردارد.

۳. مبانی نظری

۳-۱. موسیقی شعر در نظر قدما

وزن و آهنگ شعر که امروز آن را بخشی از موسیقی شعر - به معنای وسیع‌ترآن- می‌دانیم، همواره از عناصر اصلی شعر محسوب می‌شده، در تعریف و تبیینی که گذشتگان (اعم از فلاسفه، ادبا و شاعران) از شعر داشته‌اند، همیشه مورد نظر بوده است. ارسطو[1] (متوفی ۳۲۲ق.م) برخلاف استادش افلاطون[2] (متوفی ۳۴۷ق.م) که شعر را بیهوده و تقلید زندگی به‌وسیلهٔ هنر و کلام می‌داند (ولک و وارن، ۱۳۹۰: ۲۷)، معتقد است شعر امری بیهوده و تقلید محض از هستی نیست و شاعر چیزهایی بدان می‌افزاید که یکی از آن‌ها «وزن و آهنگ» است. در دیگر تعاریف شعر، وزن همواره

1. Aristotelis
2. Aplaton (Aristocles)

در کنار تخیّل قرار داشته است. خواجه نصیرالدین طوسی (۵۹۷-۶۷۲ق) حتی بالاتر از این، وزن را عامل تخییل در شعر می‌داند: «وزن از اسباب تخییل است و هر موزونی به وجهی از وجوه مخیّل باشد، اگرچه نه هر مخیّلی موزون باشد و به‌اتفاق، وزن از فصول ذاتی شعر است» (طوسی، ۱۳۶۹: ۲۲). او در همان کتاب بیان می‌کند که «حدّ شعر به حسب عرف اهل روزگار، به موجب این تحقیق، کلامی موزون باشد و بس» (همان: ۲۳). در *المعجم فی معاییر اشعار العجم*، شعر به سخنی اطلاق شده است اندیشیده (مرتّب معنوی)، موزون، متکرّر، متساوی و حروف آخرین به یکدیگر مانند (رازی، ۱۳۶۰: ۱۹۶). این تعریف به گونه‌ای است که از پنج عنصر برشمرده برای شعر، چهار عنصرآن به‌طور مستقیم به موسیقی شعر تعلق پیدا می‌کند. منظور او از «موزون»، هم توازن واج‌ها در ارکان عروضی است؛ هم در ترکیب آن‌ها، صفت «متکرّر» ناظر است به لزوم تکرار مصراع و ایجاد بیت و صفت «متساوی» به یکسان بودن وزن عروضی در مصراع‌ها و ابیات اشاره دارد. این سه مورد به عروض (موسیقی بیرونی شعر) مربوط است و توصیف «حرف آخر به یکدیگر مانند» نیز ضرورت قافیه (موسیقی کناری) را یادآور می‌شود. عبدالقاهر جرجانی (۴۰۵-۴۷۴ق) نظر خود را دربارهٔ شعر با سخنی از قول جاحظ (۱۶۰-۲۵۵ق) بیان می‌کند: «مقام و موقعیت شعر، تنها در استوار کردن وزن و انتخاب لفظ و اخراج کلام است به روشی مناسب» (جرجانی، ۱۳۶۸: ۳۱۳). چنین دیدگاه‌هایی در باب موسیقی شعر، اختصاص به اندیشمندان و نظریه‌پردازان کهن ندارد؛ بلکه در تعاریفی هم که معاصران از شعر ارائه داده‌اند، علاوه بر آنکه جایگاه وزن و قافیه (موسیقی بیرونی و کناری) همچنان حفظ است، به‌خاطر باز شدن دریچه‌های جدیدی در باب موسیقی شعر، توجهی عمیق‌تر نیز به جلوه‌های «موسیقی درونی» آن، از رهگذر دقت بر بُعد آوایی کلام صورت گرفته است. علاوه بر این، با توسّع معنایی، بحث موسیقی معنوی نیز مجال طرح یافته است با این برهان که «همان گونه که تقارن‌ها و تضادها و تشابهات، در حوزهٔ آواهای زبان، موسیقی اصوات را پدید می‌آورد، همین تقارن‌ها و تشابهات و تضادها، در حوزهٔ امور معنایی و ذهنی، موسیقی معنوی را سامان می‌بخشد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۳۹۲)؛ امّا از میان تعاریفی

که معاصران صاحب‌نظر از شعر ارائه داده‌اند این تعریف که «شعر گره‌خوردگی عاطفی اندیشه و خیال است در زبانی فشرده و آهنگین» (خویی، ۱۳۵۶: ۹۹)، عصاره همهٔ آن‌ها به حساب می‌آید که قائلش آن را جامع و مانع و تحلیلگر می‌داند. در این تعریف نیز «آهنگ»، ویژگی زبانی شعر شمرده شده است. نیمایوشیج (۱۲۷۴–۱۳۳۸ش) می‌گوید: «یکی از هنرهای سرایندهٔ شعر، نمودن وزن است. شعر بی‌وزن و قافیه، به‌مثابهٔ انسانی است که پوشش و آرایش ندارد. روی‌هم‌رفته، وزن و قافیه، اثر مضاعفی است که سراینده به شعر خود می‌دهد. با وزن و قافیه است که اندیشه‌های شعری و هرگونه تمایلات و طرز افادهٔ مردم با هم موازنه پیدا می‌کند» (نیمایوشیج، ۱۳۶۸: ۴۲۳–۴۳۴). عبدالحسین زرین‌کوب (۱۳۰۱–۱۳۷۸ش) این رابطه را به گونه‌ای دیگر ابراز می‌دارد: «احساس و اندیشهٔ شاعر، فلزی است که گویی در کورهٔ ابداع تفته شده است و فقط وزن و قافیه است که این آهن را می‌تواند آب بدهد و تبدیل کند به فولاد، با قدرت و جلای فولادین» (زرین‌کوب، ۱۳۵۵: ۲۹۵).

۳–۲. موسیقی شعر و تغییر «لحن»

لحن[1]، حالتی است که توسط گوینده به مخاطب القا شده، از نوع ترکیب و واژگانی که گوینده به کار می‌برد، ساخته می‌شود. به عبارت دیگر، لحن، حالت و گرایش راوی اثر است به سوی درون‌مایهٔ شعر و با نوعی رنگ‌آمیزی عاطفی، معنای اثر را تقویت می‌کند. از همین رو، لحن شعر با همهٔ عناصر سازنده و سبکی آن سروکار دارد و تقریباً همهٔ عناصر شعر در ایجاد لحن، مؤثّر و دخیل هستند. هم انتخاب واژگان و ساختار صوتی و معنایی آن‌ها رنگ لحن را تغییر می‌دهد، هم قالب شعر، هم صور خیال و جلوه‌های بلاغی و هم ساختار موسیقایی شعر، اعم از موسیقی بیرونی، کناری، درونی و معنوی. بنابراین می‌توان در یک طبقه‌بندی کلّی و متمایز، از لحن‌های حماسی، تغزّلی، تعلیمی، مدحی و ستایشی نام برد و در ذیل آن‌ها از لحن‌های جزئی‌تری چون لحن طنز، مناجات، روایی، توصیفی و... سخن به میان آورد.

1. tone

مسلّم است که نقش موسیقا در ایجاد و تغییر لحن، بسیار مهم و اساسی است. در موسیقی بیرونی و عروض، ساختار افاعیل عروضی، نوع همنشینی دارند و نیز تعداد آن‌ها در هر مصراع و بیت، لحن کلام را کاملاً تغییر می‌دهد و عاملی مهم در هماهنگی لحن و محتوا محسوب می‌شود. شفیعی کدکنی در ذیل بررسی موسیقی بیرونی *دیوان شمس*، به قول خود «دست به دامن چند اصطلاح خودساخته شده، اوزان را به خیزابی، جویباری، شفاف و کدر تقسیم می‌کند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۳۹۳). توضیحات او در این باب، ناظر به سمت و سو دادن لحن شعر به مفاهیم ویژه، از این رهگذر است. آنچه اکنون می‌توان بر این سخن افزود، این است که حتّی در چارچوب یک وزن عروضی نیز با استفاده از قابلیت‌های علم عروض می‌توان لحن را تغییر داد که در ذیل موسیقی بیرونی همین مقاله به آن اشاره خواهد شد. مسلّماً این تغییر لحن، علاوه بر موسیقی بیرونی، با استفاده از قابلیت‌های موسیقی کناری، درونی و معنوی نیز اتفاق می‌افتد. قافیه‌هایی که دارای حروف الحاقی یا ردیف هستند، از نظر کشش صوتی، مناسب لحن غنایی بوده، بار عاطفی را تقویت می‌کنند و در نقطهٔ مقابل، کاهش یا حذف حروف الحاقی و ردیف، به تقویت لحن حماسی می‌انجامد. در موسیقی درونی نیز که از قابلیت‌ها و ویژگی‌های مهم آوایی، چون تکیه، آهنگ، درنگ، شدّت، دمش، طنین و کشش نیز بهره می‌برد، لحن شعر، متناسب با تقویت و کاربرد هریک تغییر می‌کند. این موضوع دربارهٔ موسیقی معنوی نیز صدق می‌کند و ایجاد آن بیشتر از رهگذر بار معنایی واژگان در ارتباط با یکدیگر یا جلوه‌های برخی فصول بدیع معنوی است. این تغییر لحن‌ها، در ادامه بحث و در ذیل توضیح هریک از جلوه‌های چهارگانهٔ موسیقی شعر، مشهود خواهد بود.

٤. تحلیل موسیقایی حکایت شیخ صنعان

٤-١. قابلیت‌های موسیقی بیرونی حکایت

اگر حکایت شعر صنعان را به یک رنگین‌کمان تشبیه کنیم، کیفیت هر رنگ، حاصل حال‌وهوا، بار معنایی و فضای عاطفی هریک از بخش‌های آن خواهد بود. در

حقیقت باید گفت وقتی فضای معنایی و عاطفی حکایت تغییر می‌کند، زبان و لحن شعر نیز دچار دگرگونی می‌شود. این دگرگونی، علاوه بر اینکه در کاربرد کلمات و تشدید یا تضعیف عناصر شعری، مثل عاطفه، تخیّل و عناصر تشکیل‌دهندهٔ آن به چشم می‌خورد، در بُعد آوایی و موسیقایی هم به اندازه قابل توجهی دیده می‌شود. این حکایت با این بیت خبری آغاز می‌شود:

شیخ صنعان پیر عهد خویش بود　　درکمال از هرچه گویم بیش بود

(بیت ۱۱۹۱)

شاعر تا ۲۲ بیت بعد از آن، به ذکر چند خبر دیگر، از جمله خواب دیدن شیخ، قصد وی برای رفتن به سمت روم، همراهی یاران و... می‌پردازد. در این بخش، ابیات روند عادی و لحنی خبری دارند؛ امّا به ناگاه دختری ترسا نمایان می‌شود که چون برقع از روی برمی‌گیرد، بند بند وجود شیخ را به آتش می‌کشد.

بیست بیت بعدی که در توصیف این دختر است، لحن کاملاً متفاوت و تغزلی به خود گرفته، از نظم فاصله می‌گیرد و به شعر نزدیک می‌شود. تمثیل‌ها، توصیفات و واژگان در این قسمت، تغییر یافته، بار موسیقایی این ابیات نیز متناسب با اتمسفر آن متفاوت می‌شود. این ابیات چنین آغاز می‌گردد:

از قضا را بود عالی منظری　　بر سر منظر نشسته دختری

(بیت ۱۲۱۳)

و با این بیت تمام می‌شود:

گوهری خورشیدفش در موی داشت　　برقعی شَعر سیه بر روی داشت

(بیت ۱۲۳۲)

وزن عروضی *منطق الطیر*، «فاعلاتن فاعلاتن فاعلن» (بحر رمل مسدس محذوف) است. در عروض عرب، این بحر از بحرهای طرب‌انگیز غنایی دانسته شده که «شنونده‌اش را سرمست می‌کند؛ چراکه رکن فاعلاتن صورتی هیجان‌انگیز به آن داده که هیچ نظم ملال‌آوری را دربر ندارد» (علی، ۱۳۸۳: ۱۳). گذشته از خصوصیت نسبتاً

ریتمیک و خیزابی این بحر، می‌توان از قابلیت‌های دیگر عروضی آن در جهت تغییر نسبی موسیقا (آرام کردن یا شتاب دادن آن) استفاده کرد. در اینجا به تناسب، تنها به دو قابلیت اشاره می‌شود:

الف. امکان آوردن هجای کشیده در برابر یک هجای بلند و کوتاه؛

ب. اختیار شاعری «آوردن هجای کشیده در برابر هجای کوتاه یا بلند در پایان مصراع».

این دو امکان موجب می‌شود شتاب ریتمیک ابیات گرفته شود و بیت از نظر موسیقایی، نرم و کشدار شده، توصیف فضای عاشقانه را بهتر ممکن سازد. به‌عنوان نمونه، این بیت در بخش توصیف دختر ترسا بررسی می‌شود:

بر سپهر حسن در برج جمال　　آفتابی بود اما بی زوال

(بیت ۱۲۱۵)

دو کلمه «حسن» و «بود» در میانهٔ مصراع‌ها، هجاهای کشیده‌ای هستند که ضرب‌آهنگ تند وزن را گرفته و آن را از نظر موسیقایی نرم کرده‌اند. دلیل این امر آن است که هجای کشیده اگرچه از نظر کشش صوتی برابر با یک هجای بلند و یک هجای کوتاه است، در ادای آن، هوای ریه، به جای دو بار پیاپی، یک بار به بیرون پرتاب شده، اندکی نیز امتداد می‌یابد. پایان یافتن مصراع‌های بیت مورد نظر با هجای کشیده – طبق یک اختیار شاعری – عاملی دیگر در تلطیف موسیقایی بیت است. اگر تلفظ کلمه «آفتاب» را نیز که دو هجای کشیده پیاپی دارد به آن‌ها اضافه کنیم، در این بیت از پنج هجای کشیده استفاده شده است که لحن بیت را به‌غایت نرم و آرام کرده و در تناسب با معنا و حالتی قرار داده است که شاعر می‌خواسته در توصیف یار به ما منتقل کند. ویژگی موسیقایی این بیت زمانی بهتر درک می‌شود که با بیتی مقایسه گردد که از نظر معنایی، در تقابل با آن قرار دارد. در همین داستان، در جایی، یاران شیخ از پند دادن او و نپذیرفتن وی به تنگ می‌آیند و خشم و غم، آن‌ها را دربر می‌گیرد:

موج‌زن شد پرده دلشان ز خون تا چه آید خود از این پرده برون

(بیت ۱۳۰۷)

این بیت، برعکس، با غلبه هجاهای بلند و کوتاه کنار هم (به جای کشیده) ضرب‌آهنگی تند و لحنی حماسی پیدا کرده‌است که کاملاً مناسب القای خشم و غمی است که باید به خواننده منتقل شود. اگر از این زاویه به بقیه ابیات هم بنگریم، خواهیم دید که بسامد هجاهای کشیده در بیست بیت متوالی «توصیف دختر ترسا» دو برابر این هجا در بیست بیت متوالی «پند دادن یاران به شیخ» است (یعنی ۴۵ در برابر ۲۲) که این خود دلیلی روشن بر تأیید این موضوع است.

۲-٤. قابلیت‌های موسیقی کناری حکایت

در اهمیت موسیقی کناری و نقش اساسی آن در ساختار یک شعر، هیچ تردیدی وجود ندارد و این، سخن درستی است که «قافیه، سازمان فکری، موسیقایی و زبانی شعر را سامان می‌دهد و شعر سنّتی برای خلق معانی و مضامین و صور خیال، سهم عمده‌ای را به قافیه مدیون است» (قاسمی و محمدی، ۱۳۹۷: ۲۸۸)؛ امّا آنچه اکنون جای نقد و تأمل دارد، این نکته است که علی‌رغم تلاش‌های بسیار برای تعریف، تبیین و شناخت اجزای قافیه، از قدیم‌ترین ایام تاکنون، نتیجهٔ کار، ارائه تعاریفی است که انطباق کامل با ماهیت زبانی و گفتاری ما ندارد و بیشتر منطبق با ماهیت خاص آوایی در زبان و ادب عرب است. این نکته موجب بروز اشکالاتی در مباحث قافیهٔ فارسی (مثلاً در بخش‌هایی از بحث حرکات یا عیوب قافیه) شده است که اکنون جای پرداختن به جزئیات آن نیست. ماهیت قافیه، ماهیتی آوایی و موسیقایی است. اگر با توجه به ویژگی‌های خاص آوایی در زبان فارسی به قافیه بنگریم و خود را از بند تعاریف کلیشه‌ای پیشین رها کنیم، خواهیم دید که قافیه، چیزی نیست جز هماهنگی‌های صوتی پایان ابیات و مصرع‌ها که به‌طور مشخص از آخرین مصوّت هر کلمهٔ قاموسی (کلمه‌ای که به‌تنهایی دارای معنی است) شروع می‌شود و تا پایان بیت یا مصراع ادامه می‌یابد. این همهٔ آن چیزی است که موسیقی کناری را (اعم از حروف

اصلی و الحاقی قافیه تا ردیف) می‌سازد و ما را از برخی تناقض‌ها و طبقه‌بندی‌ها می‌رهاند. این نوع نگاه آوایی و موسیقایی است که به اهمیت قافیه می‌افزاید، به گونه‌ای که حتّی نیمایوشیج هم که شعر خود را از بند قافیه‌های اجباری رهاند، آن را «زنگ مطلب» و «سقف و در خانهٔ شعر» و «استخوان‌بندی پیکرهٔ آن» می‌شمرد و می‌گوید: «قافیه، این وزن را که مقصود من است تنظیم می‌دهد، جملات موزیکی را سوا می‌کند و رئیس ارکستر است» (اسفندیاری، ۱۳۶۸: ۹۹). این نگاه آوایی و موسیقایی به قافیه و ردیف، در آثار معاصران بیشتر دیده می‌شود. شفیعی کدکنی که اهمیت قافیه را درپانزده عنوان آورده است، «تأثیر موسیقایی» را در رأس آن‌ها قرار می‌دهد. تشخص دادن به کلمات، القای مفهوم از راه آهنگ کلمات و قرینه‌سازی، از زمرهٔ این پانزده عنوان است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۶۲)

امّا آنچه موجب تفاوت در تأثیر موسیقایی قافیه می‌شود، تعداد و نوع واج‌های مشترک قافیه، از همان آخرین مصوّت هر کلمهٔ قاموسی‌ست. هرچه تعداد این واج‌های مشترک زیادتر باشد، به لطافت و نرمی موسیقایی ابیات می‌افزاید. نگاهی گذرا به هر دیوان غزلی به ما نشان می‌دهدکه با افزایش حرف‌های الحاقی قافیه و همچنین ردیف، غنای موسیقایی، در نسبت با قالب‌هایی چون قصیده، چقدر زیاد شده است. در اینجا برای تبیین این بحث، سه بیت پیاپی از داستان شیخ صنعان به‌عنوان نمونه‌هایی از قوافی متنوّع آورده می‌شود که تطابق موسیقایی با مفاهیم ابیات نیز دارند. مسلّم است که اثبات قطعی این تطابق، تنها در بسامد بالا ممکن است که در ادامه خواهد آمد.

ترک روز آخـــر چو با زرین سپَر　　هـندوی شـــب را به تیـغ افکند سَـر
روز دیــگر کایـن جهان پر غـرور　　شد چو بحر از چشمه خور غرق نور
شــیخ خلـوت‌سـاز کوی یار شـد　　با ســگان کــوی او در کــار شــد

(بیت ۱۳۰۸-۱۳۱۰)

در بیت اول، آخرین مصوّت کلمهٔ قافیه، « ـَ » است که با صامت «ر» حروف قافیه را می‌سازند. این، حداقل حروف مشترک برای قافیه کردن دو کلمه است. مسلماً این

تکرار صوتی کم، نقش غنایی بیت را هم می‌کاهد. فضای معنایی حاکم بر بیت نیز، این را اقتضا خواهد کرد؛ زیرا آنچه بر بیت حاکم است، فضای حماسی، جنگجویانه و خشماگین است و لحن شاعر نمی‌تواند آرام و کشدار باشد. اصولاً در بیت‌هایی که فضای حماسی یا تحکّمی و مشابه آن غلبه دارد، احتمال آمدن قافیه‌هایی با حروف مشترک زیاد، کمتر می‌شود و بسامد این نوع قافیه زیاد نیست. وقتی تحکّم و سرزنش یاران شیخ تمام می‌شود و عطار از رفتن او به کوی یار سخن می‌گوید، فضایی آرام و عاشقانه شکل می‌گیرد. در چنین فضایی به‌طور طبیعی همهٔ عناصر بیت، از جمله موسیقی کناری آن اقتضای لطافت بیشتری دارد که در قافیه، خود را نشان می‌دهد. به همین دلیل در بیت‌های بعدی، حروف مشترک قوافی رو به فزونی می‌گذارد، به گونه‌ای که در قافیهٔ بیت آخر، پنج واج «ا، ر، ش، ـُـُ، د» حضور مشترک دارند و این تکرار صوتی، بیت را به‌غایت لطیف و لحن را کاملاً تغزّلی و متناسب با محتوای آن کرده است. ضمناً نباید از تأثیر لطیف موسیقایی مصوّت بلند «آ» و صامت‌های سایشی «ر» و «ش» غافل بود. همهٔ این اتفاقات در بستری طبیعی رخ می‌دهد و این ضمیر آگاه و روح زیباشناسانهٔ شاعر است که این اصوات لطیف قافیه را به خدمت معنا می‌کشاند، بی‌آنکه خود در لحظهٔ سرودن به آن بیندیشد. در حکایت شیخ صنعان، در دو بخش پیاپی، دو توصیف گوناگون ارائه شده است که از همین نظر بررسی می‌شود. شاعر در جایی وصف حال شیخ صنعان را پس از عاشق شدن بر دختر ترسا از زبان خود او بیان می‌کند:

گفت یا رب امشبم را روز نیست　　یا مگر شمع فلک را سوز نیست

(بیت۱۲۵۲به بعد)

این وصف حال تا ۲۳ بیت ادامه دارد:

رفـــت عقـــل و رفـــــت صبـــر و رفت یار　　این چه عشق است این چه درد است این چه کار

(بیت ۱۲۷۴)

بیش از ۷۸ درصد این ابیات، دارای ردیف هستند؛ یعنی ۱۸ بیت از ۲۳ بیت. درست در ۲۳ بیت بعدی، مناظرهٔ یاران شیخ با وی آغاز می‌شود که گونه‌ای توبیخ و سرزنش در آن ابراز می‌گردد. گذشته از اینکه در این بخش، یکی از بهترین مناظرات شعر فارسی ارائه شده، از نظر موسیقایی، تعداد ابیات مردف، به دلیل حاکمیت فضای معنایی سرزنش یا انتقاد، به شکل قابل توجهی، نسبت به ابیات پیشین، کاهش پیدا کرده است. در این بخش، تنها ۳۹ درصد ابیات، یعنی ۹ بیت از ۲۳ بیت، مردف هستند. بیت آغاز این بخش چنین است:

همنشینی گفتش ای شیخ کبار　　خیز و این وسواس را غسلی برآر

(بیت ۱۲۷۶)

۳-٤. قابلیت های موسیقی درونی حکایت

شعر، علاوه بر موسیقی بیرونی و کناری، «در نظام داخلی خود دارای نوعی موسیقی است که آن را می‌توان به دو گروه موسیقی اصوات و موسیقی معانی تقسیم‌بندی کرد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۲۹۸). منظور از موسیقی اصوات یا موسیقی درونی، «مجموعه هماهنگی‌هایی است که از رهگذر وحدت یا تشابه یا تضاد صامت‌ها و مصوّت‌ها در کلمات یک شعر پدید می‌آید» (همان: ۳۹۲). این نوع موسیقی از نظر شفیعی کدکنی، مهم‌ترین قلمرو موسیقی است که مبانی جمال‌شناسی بسیاری از شاهکارهای ادبی در همین نوع موسیقی نهفته است. اصطلاحاتی چون خوش‌نوایی[1]، تنالیتی[2]، موسیقائیت[3] و ارکستراسیون[4] در تعبیری که صورت‌گرایان روسی از آن دارند، جلوه‌هایی از همین موسیقی درونی است (همان).

بررسی موسیقی درونی ابیات، خودبه‌خود دریچه‌هایی از مباحث آواشناسی، اعم از آواشناسی تولیدی[5]، صوتی[6] و شنیداری[7] را به روی پژوهشگر باز می‌کند و مباحثی

1. euphony
2. tonality
3. musicality
4. orchestration
5. Articulatory phonetics
6. Sound phonetics
7. auditory phonetics

دقیق و مفصّل دارد که هم محققان گذشتهٔ ما در ادب عرب و فارسی، مثل ابن جنّی (۳۲۱-۳۹۲ق)، ابن سینا (۳۵۹-۴۱۶ق)، خواجه نصیر طوسی (۵۷۹-۶۵۳ق) و... به آن توجه کرده‌اند (سمائی، ۱۳۹۲: ۵) و هم معاصران در حوزه‌های ادبیات، واج‌شناسی، آواشناسی و زبان‌شناسی. اصل موضوع به نحوهٔ تولید هر واج و کیفیت اصوات ایجادشده و تأثیر روانی و عاطفی آن‌ها – چه به صورت مفرد و چه در همنشینی با دیگر واج‌ها- برمی‌گردد. همین موضوع، نکته‌ای است که هم توجه پژوهشگران زبان‌شناس را به خود جلب کرده، هم نظر و احساس شاعران نکته‌سنج و خوش‌قریحه را برای استفاده از این ظرفیت و القای پیام، به خود معطوف داشته است. به عنوان یک نمونه از صدها مورد، در توجه به رابطهٔ تلفظ یک واج و معنای مستفاد از کلمه‌ای که آن واج در آن است، «ابن جنّی در کتاب *خصایص* می‌گوید که کاربرد کلمهٔ «قضم» [در عربی] درمورد خوردنی‌های خشک و واژهٔ «خضم» در خوردنی‌های مرطوب، به‌خاطر صفت قدرت و شدّت موجود در آوای حرف «قاف» است که در حرف «خاء» وجود ندارد» (انیس، ۱۳۹۴: ۲۱). همچنین خواجه نصیر در *معیار الاشعار* بیان می‌دارد که لغات در رزانت و خفّت، مختلف است و اسباب اختلاف، یا ماهیات حروف باشند یا هیئت حروف (طوسی، ۱۳۶۹: ۲۴). جلوه‌های رنگارنگ، زیبا و گاه خیره‌کننده‌ای از این نوع موسیقی شعر در آثار شاعران توانا از فردوسی، حافظ، صائب و...گرفته تا بهار، نیما، اخوان، شفیعی و... به چشم می خورد. البته نباید انتظار داشت که چنین جلوه‌هایی به فراوانی دیده شود؛ زیرا ایجاد آن‌ها در شرایطی خاص و نادر ممکن می‌گردد. اکنون در حکایت شیخ صنعان به چند نمونه از این قابلیت‌ها اشاره می‌شود. در مناظرهٔ یاران و شیخ، وقتی سخن مریدان کارساز نمی‌شود، آنان با خشم و غم او را ترک می‌کنند:

چون سخن در وی نیامد کارگر　　تن زدند آخر بدان تیمار در

(بیت ۱۳۰۶)

موج‌زن شد پرده دلْشان به خون تا چه آید خود از این پرده برون

(بیت ۱۳۰۷)

موسیقی این دو بیت، کاملاً به القای این خشم و غم کمک می‌کند. واج‌های انفجاری[1] «چ، خ، د، ک، گ، ت، پ» در دو بیت جمعاً ۲۳ بار استفاده یا تکرار شده است و حرف‌های مشترک کلمات قافیه نیز با حداقل تکرار و کشش صوتی آمده‌اند تا به حالت قهر و تن زدن و خونین‌دلی، شدت بخشند و از فضای تغزّلی فاصله گیرند. در چنین فضایی است که بلافاصله این بیت حماسی، در آمدن روز و رفتن شب ساخته می‌شود که:

ترک روز آخر چو با زرّین سپر هندوِ شب را به تیغ افکند سر

(بیت ۱۳۰۸)

علاوه بر تناسب حوزهٔ واژگان با موضوع و نیز تناسب موسیقی بیرونی و موسیقی کناری با این فضا، شاخصه‌های موسیقی درونی هم به این حسّ و حال کمک می‌کند. واج‌های «ت، ک، چ، ب، پ» که در همین بیت دیده می‌شود، «همخوان‌های انفجاری محسوب می‌شوند که به‌وسیلهٔ مکانیسم بسته تولید می‌گردند» (ثمره، ۱۳۸۳: ۳۷). به عبارت دیگر، این حروف از نظر شیوهٔ تولید، انسدادی به حساب می‌آیند و این‌ها «صامت‌هایی هستند که به هنگام تولیدشان، هوای ریه در نقطه‌ای از اندام گفتار با حبس تام مواجه شده و برحسب معمول پس از اندک مدتی با انفجار مخصوص رها می‌شوند» (یارمحمدی، ۱۳۶۴: ۱۲۲). به بیان دیگر، «این حروف در زمرهٔ حروف دارای شدّت محسوب می‌شوند» (انیس، ۱۴۹۴: ۱۹). به نظر می‌رسد ما همچنین باید حرف «غ» را در کلمه «تیغ»، به این‌ها بیفزایم؛ زیرا فارسی‌زبان آن را «ق» تلفظ می‌کند و این نیز – از نظر نگارندگان – باید جزء حروف شدّت محسوب شود. ابراهیم انیس، پژوهشگر موسیقی شعر در ادب عرب، در جای دیگر می‌گوید: «حروف و، ف، خ جزو حروف ثقیل هستند» (همان: ۳۶) که با در نظر گرفتن این نکته، باید به سه کلمه «هندوِ، افکند و آخر» که از این حروف بهره‌مند هستند نیز توجه کرد. مجموع این

1. Plosive phonemes

حالات موسیقایی در این بیت، بر شدّت صوت در ادای کلمه می‌افزاید و آن را مناسب فضایی حماسی کرده، به ابیات لحنی کاملاً حماسی و جدّی می‌بخشد. این بیت خشماگین که دختر ترسا در پاسخ خواستاری شیخ از او بیان می‌کند، از همین قبیل است:

دخترش گفت ای خرف از روزگار ساز کافور و کفن کن، شرم دار

(بیت ۱۳۴۳)

واج‌آرایی حرف «خ» در مصراع اول و «ک» در مصراع دوم، این پاسخ تند را با اصواتی که ویژگی شدّت در آن‌ها بارز است، به‌خوبی منتقل می‌کند. طبعاً تکرارهای دو واج «ت» و «گ» نیز به این موضوع کمک می‌کند.

٤-٤. قابلیت‌های موسیقی معنوی حکایت

موسیقی معنوی، حوزهٔ امور معنایی و ذهنی است. در این حوزه اگرچه هماهنگی‌های صوتی کلمات نقشی ایفا نمی‌کنند، با یک مسامحه، اصطلاح موسیقی به معنی هماهنگی و هارمونی در حوزهٔ معنا به کار گرفته شده است. در اینجا از همین زاویه و به‌عنوان نمونه، بیتی از داستان شیخ صنعان که درآن، جمال دختر ترسا توصیف شاعرانه‌ای شده است، بررسی می‌شود:

روی او در زیر زلف تاب‌دار بود آتش‌پاره‌ای بس آبدار

(بیت ۱۲۲۴)

اولاً جلوه‌های موسیقی درونی یا اصوات، در این بیت، بسیار نمایان است. وجود مصوّت‌های بلند «و، ی، ا» که برخلاف مصوّت‌های کوتاه، فضای شعری را بسیار تلطیف می‌کند، کاملاً مشهود است و در اینجا به طرزی شگفت‌آور ۱۱ بار از آن‌ها استفاده شده است؛ امّا از منظر موسیقی معنوی باید گفت که منشوری از معانی درهم‌تنیدهٔ واژگان، موجب تقویت این جلوهٔ موسیقایی شده است. از نظر معنایی، کلمهٔ «روی» به معنی چهره، با آمدن کلمهٔ «زیر»، ایهامی از رهگذر تضاد ایجاد می‌کند و معنی دیگر «روی» را در تضاد با «زیر» به ما یادآور می‌شود که این خود یکی از

جلوه‌های موسیقی معنوی است. علاوه بر این، کلمهٔ «تاب‌دار» با آمدن «آتش‌پاره»، ایهامی دیگر از رهگذر تناسب به وجود می‌آورد و ذهن ما را از معنای اولیهٔ «تاب» یعنی پیچش، متوجه معنای «درخشش و حرارت» در پیوند با «آتش‌پاره» می‌کند. علاوه بر این موارد، اگر تضاد «آب و آتش» را هم در نظر بگیریم و آن وقت صفت «آبدار» را برای «روی» به خاطر آوریم، موسیقی دل‌انگیزی از رهگذر تقارن‌ها و تضادهای معنایی، ما را سرشار از تمام زیبایی‌ها و فریبندگی‌هایی می‌کند که در توصیف دختر ترسا بیان شده و عطار، آگاهانه آن‌ها را ترسیم کرده است تا خوانندهٔ این حکایت بتواند گمراهی پیری را که نزدیک به هفتاد سال عبادت کرده است، بپذیرد.

آنچه بیان شد، نمونه‌هایی از موسیقای چهارگانه شعر در حکایت شیخ صنعان بود، فقط به این منظور که ارتباط ساختار معنایی، موسیقایی و لحن در اثر گران‌سنگ عطار نیشابوری تبیین شود. هر گاه کسی از منظر عنصر موسیقا به شعر بنگرد، این سخن را اغراق‌آمیز نخواهد دید که «شعر، چیزی نیست جز به موسیقی رسیدن کلام» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۲۹۴).

۵. نتیجه‌گیری

اگر موسیقی شعر در کنار اندیشه، تخیّل و عاطفه، یکی از ارکان مهم شعر فاخر باشد و نقشی مهم در ساختار هنری شعر ایفا کند، لازم است از این منظر، نگاهی همه‌جانبه و دقیق‌تر به آثار فاخر شعر فارسی، از جمله آثار شیخ فریدالدین عطار نیشابوری بشود. در پژوهش حاضر، حکایت شیخ صنعان در *منطق الطیر*، از منظر موسیقی بیرونی، کناری، درونی و معنوی بررسی شد و این نتیجه به دست آمد که نقش موسیقی شعر در تبیین و تلقین معنا و تغییر لحن شعر و تأثیر آن در حالات گوناگون این حکایت، بیش از آن است که پیش‌تر تصوّر می‌شد. به عبارت دیگر، ارتباطی کاملاً مستقیم میان اندیشه، فضا، پیام و حال‌وهوای شاعر در هر بخش از سخن با ابعاد موسیقایی شعر وجود دارد که باید در تفسیر و تبیین اثر بدان توجه کرد.

در هریک از چهار جلوهٔ موسیقایی شعر، یعنی موسیقی بیرونی، کناری، درونی و معنوی، قابلیت‌هایی هست که هنوز پژوهشگران فرصت نیافته‌اند غور و تأمّلی در شأن آن داشته باشند. به‌عنوان مثال در موسیقی بیرونی، از رهگذر برخی اختیارات شاعری، تغییری در موسیقی شعر ایجاد می شود که به تغییر لحن شعر و تطابق آن با محتوا و معنای مورد نظر شاعر می‌انجامد. این موضوع در این پژوهش بررسی و نشان داده شده است. در موسیقی کناری و درونی نیز با استفاده از قابلیت‌های آوایی واج‌ها اعم از واکه‌ها و همخوان‌ها، شاعر آگاهانه یا با استفاده از ضمیر ناخودآگاه و سخته و پروردهٔ خویش، تغییراتی در آوا و لحن کلام ایجاد می‌کند تا معانی و مفاهیم مورد نظر او بهتر و دقیق‌تر القا شود. بررسی و اثبات این مهم، یکی دیگر از اهداف و دستاوردهای پژوهش حاضر بوده است. این موضوع به گونه‌ای در موسیقی معنوی شعر نیز رخ می‌دهد که در این مقاله به آن پرداخته شده است.

منابع

- امامی، فاطمه (۱۳۹۲)، **ساختار معنایی الهی‌نامهٔ عطار**، فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، سال ۹، شمارهٔ ۳۰، صص ۱-۲۲.

- انیس، ابراهیم (۱۳۹۴)، **موسیقی شعر**، ترجمهٔ نرگس انصاری و طیبه سیفی، چ۱، قزوین: انتشارات دانشگاه امام خمینی.

- تقوی، محمد و قدیریان، حمیدرضا (۱۳۸۶)، **درآمدی بر بوطیقای ساخت‌گرا با نیم‌نگاهی به حکایاتی از منظومه‌های عطار**، مجلهٔ ادبیات فارسی دانشگاه آزاد مشهد، شمارهٔ ۱۳، صص ۱۰۷-۱۲۱.

- ثابت‌زاده، منصوره (۱۳۸۸)، **ویژگی‌های حکایات موسیقایی در آثار عطار نیشابوری**، فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، سال ۵، شمارهٔ ۱۶، صص ۵۱-۶۸.

- ثمره، یدالله (۱۳۸۳)، **آواشناسی زبان فارسی**، چ۸، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

- جرجانی، شیخ عبدالقاهر (۱۳۶۸)، **دلایل اعجاز القرآن**، ترجمهٔ سیدمحمّد رادمنش، چ۱، مشهد: آستان قدس رضوی.

- خویی، اسماعیل (۱۳۵۶)، **جدال با مدّعی**، چ۲، تهران: جاویدان.

- رازی، شمس‌الدین محمد بن قیس (۱۳۶۰)، **المعجم فی معاییر اشعار العجم**، تصحیح محمّد قزوینی و مدرّس رضوی، چ۳، تهران: زوار.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۵۵)، **شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب**، چ۲، تهران: سخن.
- سمائی، سیدمهدی (۱۳۹۳)، **تاریخچهٔ آواشناسی و سهم ایرانیان**، چ۲، تهران: نشر مرکز.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۶۸)، **موسیقی شعر**، چ۲، تهران: آگاه.
- طوسی، خواجه نصیرالدین (۱۳۶۹)، **معیار الاشعار**، تصحیح جلیل تجلیل، چ۱، تهران: ناهید.
- عطار نیشابوری، فریدالدین (۱۳۹۳)، **منطق الطیر**، تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، چ۱۴، تهران: سخن.
- علی، عبدالرضا (۱۳۸۳)، **موسیقی شعر عربی سنّتی و نو**، ترجمهٔ حسین یوسفی آملی، چ۱، بابلسر: دانشگاه مازندران.
- قاسمی، طاهره و محمدی، علی (۱۳۹۷)، **برجستگی‌های نقش قافیه در شعر فارسی از آغاز تا سدهٔ هشتم**، دوفصلنامهٔ مطالعات زبانی و بلاغی، سال ۹، شمارهٔ ۱۸، صص ۲۸۷-۳۱۸.
- مؤذنی، علی‌محمّد و یعقوب زارع ندیکی (۱۳۹۷)، **بررسی عنصر لحن و کارکرد آن در الهی‌نامه عطار**، فصلنامهٔ پژوهش زبان و ادب فارسی، شمارهٔ ۴۸، صص ۱-۲۸.
- مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۹۰)، **دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر**، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمّد نبوی، چ۴، تهران: آگه.
- نیما یوشیج (۱۳۶۸)، **دربارهٔ شعر و شاعری**، به همت سیروس طاهباز، چ۱، تهران: دفترهای زمانه.
- ولک، رنه و اوستین وارن (۱۳۹۰)، **نظریهٔ ادبیات**، ترجمهٔ ضیاء موحد و پرویز مهاجر، چ۳، تهران: نیلوفر و علمی فرهنگی.
- یارمحمّدی، لطف‌الله (۱۳۶۴)، **درآمدی برآواشناسی**، چ۱، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.