زبان و ادب فارسی
نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و
علوم انسانی دانشگاه تبریز
سال ۵۳، بهار و تابستان ۸۹
شمارهٔ مسلسل ۲۱۵

بررسی بوطیقای عبدالرزاق بیگ دنبلی در مثنوی‌های ناز و نیاز و سلیم و سلمی*

دکتر ناصرالدین شاه‌حسینی**
فرهاد فلاحت‌خواه***

چکیده

در این مقاله قصد نگارنده این است که هنر شاعری عبدالرّزّاق بیگ دنبلی، متخلّص به مفتون را در دو منظومهٔ عاشقانه‌اش از زوایای مختلفی از قبیل عاطفه، تخیل، موسیقی، زبان و شکل مورد بررسی قرار دهد و توان شعری، میزان تقلید یا ابتکار، و در نهایت درجهٔ اعتبار و اصالت شعر او را با تکیه بر شواهد گوناگون آشکار سازد. و در ضمن این تحلیل، خوانندگان آثار ادبی را با دو مثنوی فوق-که اخیراً به زیور تصحیح آراسته شده‌اند- آشنا گرداند.

واژه‌های کلیدی: عبدالرّزاق بیگ، بوطیقا، تطبیق، تقلید، ابتکار.

---

*- تاریخ وصول: ۸۸/۷/۱۸ تأیید نهایی: ۸۹/۴/۸
**- استادیار
***- دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی واحد علوم و تحقیقات تهران

مقدمه

هر شاعری به تناسب تفاوت‌های روحی و عاطفی خود و تحت تأثیر عوامل گوناگون سیاسی، اجتماعی، وضع زمان و... دارای هنر شاعری متفاوتی از دیگران است. کمال مطلوب هر شعری، مستلزم وجود عوامل و ویژگی‌هایی است که کلیت شعر را تحت‌الشّعاع خود قرار می‌دهد و بر توفیق آن در رسالتش صحّه می‌گذارد. «از آنجایی که تأثیر در نفوس هدف نهایی شعر و هر کلام غیرعادی است و آن گاهی از طریق خیال‌انگیزی و گاه از راه تحریک عواطف و زمانی هم از طریق تعلیم و ارشاد نفوس حاصل می‌شود» (زرین‌کوب، ۱۳۷۱، ۵۸).

شاعر راستین کسی است که هر کدام از این عناصر یا ویژگی‌ها را در حدّ متعادل و نیاز در شعرش بیامیزد تا سروده‌اش بر مذاق کام خوانندگان گوارا باشد. اگر چه قوّت یا ضعف یکی از این عناصر اغلب در سروده‌های بسیاری از شاعران به چشم می‌خورد. شاعرانی را هم سراغ داریم که به تعادل این عناصر توّجه خاصّی کرده‌اند و هیچ یک را فدای دیگری نکرده‌اند. اگر بخواهیم از این زاویه، شعر را تعریف کنیم، بهترین تعریف آن است که استاد بزرگوار، شفیعی کدکنی بیان فرموده‌اند: *«شعر گره‌خوردگی عاطفه و تخیل است که در زبانی آهنگین شکل گرفته است»* (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳، ۸۷).

با دقّت در تعریف بالا، در خواهیم یافت که در هر شعری، پنج عنصر اساسی وجود دارد که در حکم ارکان رکین شعر به شمار می‌آیند. به طوری که با بررسی این عناصر می‌توانیم توان، استعداد، درجهٔ اصالت و سایر ویژگی‌های هنری شاعری را استنباط کنیم. از این رو، در این مقاله می‌خواهیم ضمن توضیح هر کدام از این عناصر شعری، به بررسی و تحلیل آن‌ها در دو مثنوی عاشقانهٔ «ناز و نیاز» و «سلیم و سلمی» از عبدالرّزاق بیگ دنبلی بپردازیم و بوطیقای او را استخراج کنیم.

عبدالرزاق بیگ کیست و آثار او کدام‌اند؟

«عبدالرّزاق بیگ متخلّص به مفتون خویی، فرزند نجفقلی بیگلر بیگی در سال ۱۱۷۶ هـ.ق. در دارالصّفای خوی، چشم به جهان گشود و در سال ۱۲۴۳ هـ.ق. در تبریز دار فانی را وداع گفت و در همان جا نیز دفن گردید» (دولت‌آبادی، ۱۳۵۷، ج۲، ۸۸۸).

مؤلّف سفینةالمحمود عبدالرّزاق را صاحب منصب استیفا و شغل نویسندگی در خدمت عبّاس میرزا معرّفی و نظر قایم مقام فراهانی را در مورد وی چنین بیان می‌کند:

«اگر صحبت ارباب کمال را طالب باشید، مثل جناب حاجی فاضل و حاجی عبدالرّزّاق بیگ، ادیب کاملی در آن شهر (تبریز) است پرکار، کم‌خوراک، موافق عقل و امساک...» (میرزای قاجار، ۱۳۴۶، ج۲، ۶۶۹).

به هر حال، *«وی پس از پدر، از مشاغل دیوانی کناره گرفت و در کسب کمالات کوشید و تحصیل مراتب علمی نمود و شوق شعر یافت و در نظم و نثر هر دو دستی داشت و در شعر اغلب به قصیده و مثنوی تمایل نشان می‌داد»* (دیوان بیگی، ۱۳۶۴، ج۳، ۳-۱۶۹۰).

عبدالرزّاق بیگ آثار گوناگونی در نظم و نثر از خود به جای گذاشته است. این آثار عبارت‌انداز: حدائق الجنان - حدیقة- حقایق الانوار- روضة الآداب و جنّة الالباب- حدایق الادبا- نگارستان دارا- مآثر سلطانی- سلیم و سلمی- ترجمهٔ فارسی عبرت‌نامه- جامع‌خاقانی- ناز و نیاز- همایون‌نامه- دیوان قصاید و غزلیات- ریاض‌الجنّة- تجربةالاحرار و تسلیةالابرار (گلچین‌معانی، ۱۳۶۳، ج ۲، ۱۸۰). مرحوم محمّدتقی بهار ضمن معرّفی کتاب اخیر به عنوان یکی از شاهکارهای قرن دوازدهم، در مورد سبک نگارش این کتاب می‌نویسد: «این کتاب به شیوهٔ وصّاف و گلستان سعدی تحریر یافته و تمام زوایای فنّی گذشته را دربردارد» (محمّدتقی بهار، ۱۳۳۷، ج۳، ۳۲۰). همچنین نقل است که وی در تألیف کتاب زینةالتّواریخ اثر میرزا رضی متخلّص به بنده مشارکتی داشته است (نوّاب شیرازی، ۱۳۷۱، ۶۰).

بوطیقای عبدالرزّاق بیگ

۱- عاطفه: در روان‌شناسی، عاطفه یکی از ابعاد شخصیت آدمی است که همانند غرایز و انگیزه‌ها می‌تواند به رفتار و کردار و حتّی اعتقادات آدمی جهت بدهد. آثار عواطف در یادآوری و تداعی اندیشه‌ها و بروز تمایلات و اعتقادات و همچنین در قلب و زبان و اندام‌های دیگر ظاهر می‌شود. ریشهٔ گرایش‌های عاطفی در روح آدمی نهفته است. به طور اجمال *«عاطفه، شوق و کششی است که تدریجاً از طریق تجارب وجدانی حاصل می‌گردد».*

عواطف در وجود آدمی، منشأ ادراکی دارند و براساس گرایش‌های فطری و غریزی قالب‌گیری شده، به وسیلهٔ عادات، اعمال می‌شوند. همین عواطف که به شکل گرایش‌ها و یا انفعالات متبلور می‌شوند، اگر به طور صحیحی هدایت شوند، نقش بسیار سازنده‌ای

در پرورش و شکوفایی استعدادها و رشد شخصیت انسان ایفا می‌کنند (فرهادیان، ۱۳۸۵، ۱۰۶).

عاطفه در قلمرو ادبیات، *«زمینهٔ درونی و معنوی شعر است؛ به اعتبار کیفیت برخورد شاعر با جهان خارج و حوادث پیرامونش، به طوری که نوع عواطف هر کسی، سایه‌ای است از من او»* (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۳، ۸۷).

از این رو، در بررسی اشعار، می‌توان من شاعر را از زوایای گوناگون عاطفی مورد بررسی و تحلیل قرارداد. به عنوان مثال، کیفیت‌های روحی و عاطفی او را در حالات مختلف، از قبیل عشق، نفرت، خشم، حزن، شادی، گریه، خنده، تعجّب، ندامت، حرص، امیدواری و... مورد سنجش قرار داد؛ چرا که هر کدام از این عواطف به تناسب حالات گوناگون روحی و جهان‌بینی شاعر، می‌تواند منجر به گزینش واژگان، ترکیبات، تعابیر، صورخیال، موسیقی و فرم ویژه‌ای گردد که در نهایت باعث تمایز بوطیقای شاعری از شاعر دیگر شود.

با توّجه به آن چه گفته شد، می‌توان در یک چشم‌انداز کلّی، تبلور شاعر را در شعر، و یا به عبارت دیگر، «منِ» شاعری‌اش را در انواع زیر تقسیم‌بندی کرد:

الف- من شخصی: منظور منی است که در سروده‌های اغلب شاعران درباری و بعضی از اشعار عاشقانه بازتاب می‌یابد؛ مثل من شاعر در منظومه‌های عاشقانه.

ب- من اجتماعی: منی است که در شعر شعرای عهد مشروطیت، بازتاب یافته است.

ج-من بشری و انسانی: مانند منی که در سروده‌های خیام، مولوی، حافظ و بسیاری از گویندگان شعرهای عرفانی و تعلیمی مطرح می‌شود.

عنصر عاطفه در شعر عبدالرزاق

با نگاهی دقیق، به راحتی می‌توان زیربنای عاطفی اشعار عبدالّرزّاق بیگ را دریافت و به قدرتی که وی در تحت تأثیر قرار دادن خوانندگان خود دارد، پی برد. البتّه این عواطف و احساسات، همیشه و در همه جای یک مثنوی، یکسان و ثابت نیست. بلکه شاعر به تناسب حال و هوای داستان و نیاز معنوی آن، و همچنین به تناسب شرایط و موقعیت‌های گوناگون عاطفی و هیجانی که برای شخصیت‌های داستان روی می‌دهد، بار سنگین عواطف را بر دوش کلمات، تعابیر و صورخیال شعر خود می‌نهد و آن را با سیلان

عواطفش سیراب می‌گرداند. نکتهٔ مهّمی که در این رویکرد حائز اهمیت است، شیوه‌هایی است که شاعر برای القای این عواطف، به آن‌ها متوسّل می‌شود؛ به عنوان مثال، گاهی در آغاز داستان و گاهی در اثنای آن و زمانی هم در انجام اثر، وارد حیطهٔ داستان شده، عقیدهٔ خود را نسبت به دنیا و یا مردم زمانه ابراز می‌دارد که در حقیقت بازتابی از من انسانی و بشری او به شمار می‌آید:

روزی که به دهر پا نهادم — بر وضع جهان نظر گشادم
دیدم که جهان نه جای شادی است — منزلگه حزن ونامرادی است

(دنبلی، ۱۳۸۸، ۱۷۳و۱۶۰)

من عاشقانه: پررنگ‌ترین «منی» که در منظومه‌های عاشقانه، متبلور می‌شود، من عاشقانهٔ شاعر است. مخصوصاً زمانی که سرایندهٔ اثر عاشقانه، خود در زندگی خصوصی، چنین واقعه‌ای را تجربه کرده باشد؛ مثل حکیم نظامی گنجوی، در مثنوی خسرو و شیرین. آنچه شاعر در این آثار، در مورد اوصاف، آثار، تجلیات، نتایج و سایر ویژگی‌ها و ابعاد عشق می‌گوید، چه در زبان و بیان و عمل شخصیت‌های مختلف، به طور غیرمستقیم، بازتاب یابد و چه با ورود و حضور خود منظومه‌سرا در حیطهٔ داستان، به طور مستقیم، مطرح شود، در حقیقت آرا و عقایدی هستند که شاعر در مورد عشق به آن‌ها باور دارد یا آنها را در زندگی خصوصی خود، تجربه کرده است. بنابراین کلیت یک منظومهٔ عاشقانه، سایه‌ای است از من عاشقانهٔ شاعر؛ مثل ابیات زیر:

خوشا عشق و خوشا عشق و خوشا عشق — خوشا محنت که شد محنت‌فزا عشق
خوشا روزی که عشق از هر کرانه — بگیرد عاشقی را در میانه
برافشاند شرار غم به جانش — بسوزد آتش دل خانمانش

(همان، ۱۳۸۶، ۴۳۹-۴۳۵)

کمالی نیست بهتر از غم عشق — زهی شادی عشق و ماتم عشق

(همان، ، ۱۸۵)

و همانند همهٔ شاعران عارف‌مسلک دیگر، این عشق را ازلی دانسته، می‌گوید:

مرا مهرش به خاک تن سرشتند — به دل نقش وفای او نوشتند

(همان، ۶۳۲)

به هر حال، آنچه در طول یک منظومهٔ عاشقانه، از قهرمانان آن می‌بینیم، اعم از: تنهایی‌ها، بیان رنج و دردها، آوارگی در دشت و بیابان‌ها، حدیث نفس و شکایت‌ها، ترک دیار و دوستان و غربت و بی‌کسی‌ها، مناظرات و گفتگوها با رقیبان و باد صبا و ... همگی بیان احساسات و عواطفی هستند که ریشه در روح و احساس شخص شاعر دارند؛ از جمله:

- اظهار شگفتی:

عجب سرمنزلی، خوش مرغزاری — که صید اندازد آنجا شهسواری

(همان، ۲۵۷)

- بیان حسرت و اندوه:

می‌گفت: چو من ز غم حزین کیست؟ — با محنت و درد همنشین کیست؟

(همان، ۱۳۸۸، ۲۳۰)

اظهار نگرانی و تشویش:

زنهارا که چرخ فتنه‌انگیز — سنگی نزند، به جام لبریز

(همان، ۴۹۸)

- شکایت:

من از حرمان، گرفته لب به دندان — تو لب بر لب نهاده، گشته خندان

(همان، ۱۳۸۶، ۲۲۵۷)

- بی‌قراری:

زخویش از درد جان ریش می‌رفت — چو می‌آمد به خویش از خویش می‌رفت
به جای جامه، جان را کرده صد چاک — چو نور مهر می‌غلتید در خاک

(همان، ۵-۱۶۴۴)

۲- تخیل: *«تخیل عبارت است از کوششی که ذهن هنرمند، در کشف روابط پنهانی اشیا دارد. به تعبیر دیگر، تخیل نیرویی است که به شاعر امکان می‌دهد میان مفاهیم و اشیا ارتباط برقرار کند؛ پل بزند و چیزی را که قبل از او، دیگری در نیافته، دریابد. در اثر این عامل است که در شعر شاعران همهٔ ادوار، چیزهایی می‌بینیم که در دنیای خارج وجود ندارد و آن حاصل نیروی تخیل است که اگر بخواهیم با همان اصطلاحات سنّتی خودمان آن را توضیح دهیم، باید بگوییم حاصل نیروهای تخیل، انواع تشبیهات،*

استعارات و مجازهایی است که شاعر مـی‌آفرینـد.» (شـفیعی کـدکنی، ۱۳۸۳، ۹۰-۸۹). *خواجه نصیرالدّین طوسی در بیان اهمّیت تخیّل می‌گوید: «تخییل تأثیر سخن باشـد در نفس بر وجهی از وجوه مانند بسط یا قبض و شبهت نیست که غرض از شعر، تخییل اسـت تا حصول آن اثر در نفس مبدأ صدور فعلی شود از او، مانند اقدام بر کاری یـا امتنـاع از آن، یا مبدأ هیئتی شود در او مانند رضا یا سخط»* (خواجه نصیرالدّین طوسی، ۱۳۶۹، ۲۲).

بنابراین وجود تخیل در شعر، یکی از اساسی‌ترین عناصری است که بیان یک عاطفـه را از حدّ سخن معمولی و هموار، به حدّ سخن ادبی بسیار مـؤثر بـالا مـی‌بـرد. از ایـن رو توّجه به نکات زیر، در باب تخیل، اهمیت بسیار زیادی دارد:

الف- تقلیدی یا ابتکاری بودن صور خیال: یعنی شاعر در استفاده از صور خیـال، تـا چه اندازه‌ای دست به ابتکار زده و از تصاویر بدیع و مخصوص به خود استفاده کرده و تـا چه اندازه‌ای پا در جا پای پیشینیان گذاشته، و بدون هیچ گونه نوآوری و یا تلفیق بـدیع، به تقلید صرف از آنان پرداخته است؟ اهمیت تازگی یا کلیـشه‌ای بـودن صـور خیـال در شعر، تا به حدّی است که *هر صورت خیالی ممکن است در زمان خود تازه باشد و تـأثیر شگرفی هم روی خواننده داشته باشد و یا اینکه به خاطر تکـراری بـودن، دچـار بـسایند شده، نیروی خود را از دست بدهد و موجب هیچ فعّالیت ذهنی نشود و جـزء ترکیبـات و صور مبتذل گردد* (زنجانی، ۱۳۷۷، ۱۳).

ب- پشتوانه یا بنیان عاطفی آن‌ها: همان‌طـوری کـه اسـتاد شـفیعی کـدکنی بیـان فرموده‌اند: *«کمال ارزش تخیل در بار عاطفی آن است. تخیلی که مجرد باشـد، هـر چـه باشد زیباست ولی تا از بار عاطفی برخوردار نشود، ابدیت نمی‌یابد. بر همین اساس اسـت که حافظ، بسیاری از صور خیال شاعران قبل از خود را که زیبا و دل‌انگیز بوده‌انـد، ولـی از بار عاطفی نیرومند، تهی، با زمینهٔ عاطفی انـسانی خـودش، سرشـار کـرده و در شـعر خویش ابدیت بخشیده است.»* (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳، ۹۱) *و ایـن ویژگـی در آنچـه شـعر غنـایی خوانـده مـی‌شـود، بیـشتر صـادق اسـت؛ از آن‌کـه در ایـن نـوع شـعر، خیال‌انگیزی، ناشی از حس است و شاعر تأثرات خود را به وسـیلهٔ شـعر بـه غیـر القـا می‌کند، بدین‌گونه آنچه برای شاعر حسّ است برای غیـر بـه تخیّـل تبـدیل مـی‌شـود* (زرّین‌کوب، ۱۳۷۱، ۱۴۳).

ج- ویژگی‌ها و خاستگاه صورخیال: آقای براهنی در مورد ویژگـی‌هـای یـک تـصویر شاعرانه می‌گوید: «اولاً باید طوری فردی باشد که در آن نوعی جهان‌بینی خاصّ از طـرف

شاعر به کار رفته باشد؛ ثانیاً از آنجا که از یک تجربهٔ خصوصی سرچشمه می‌گیرد، قدرت و ظرفیت تعمیم یافتن را داشته باشد؛ ثالثاً نباید آن‌قدر کلّی باشد که تصوّر شود از زبان محاوره گرفته شده است و در آن شاعر هیچ‌گونه بینش فردی به کار نبرده است؛ رابعاً، در پشت سر تصویر باید نیروی احساسی انسانی یا به طور کلّی چهرهٔ انسانی پراحساس و اندیشه به چشم خورد...» (براهنی، ۱۳۸۰، ج۳، ۹۴۸). به این ترتیب با مطالعهٔ صور خیال هر شاعری حاصل نگاه عمیق وی در اشیا و انطباق این تجربیّات عینی با مکاشفات ذهنی اوست. «شاعر بدوی، صور ذهنی خود را از عناصر و پدیده‌های محیط بدوی زندگی خود کسب می‌کرده، و بر آن لباسی از شعر می‌پوشانیده است. پس آن شاعر، حداقل به تجارب عینی خود، وفادار بوده، و ذهنیتش در پیوند با عینیتی ملموس قرار گرفته است. امّا شاعران مقلّدی که در زمان‌های بعد، آن صور ذهنی را بی‌آن که لمس یا حسّ کنند، دست‌مایهٔ توصیفات شعری خود قرار داده‌اند و به محیط، به مکان، به زمان، به عواطف و حتّی به تجارب حواسّ خود پشت کرده‌اند و نتیجتاً اثرشان فاقد اصالت است» (روزبه، ۱۳۷۹، ۸-۸۷).

عنصر تخیل در شعر عبدالرّزّاق بیگ

تشبیه:

- علم‌ها چون پری‌رویان ستاده — به مرگ نوجوانان موگشاده
(دنبلی، ۱۳۸۶، ب ۲۷۹۵)

- اگر از چشم بد، دیدی گزندی — بسوزم مردمک را چون سپندی
(همان، ب ۵۶۵)

- جوان برخاست با جانی غم‌اندیش — اجاقی کرد روشن چون دل خویش
(همان، ب ۲۲۳۴)

- به تن پیراهن آن مهر تابان — چو عکس گل در آب از باد لرزان
(همان، ب ۲۲۳)

- سزد از مهر گر آتش فروزم — سپند از ثابت و سیاره سوزم
(همان، ب ۱۱۷۶)

- سپاهی جمع کرد، از هر جوانب — عروس حرب را در دهر خاطب
(همان، ب ۲۷۸۳)

استعاره (مصرّحه – مکنیه):

- سواران اسب در صحرا جهاندند — به صحرا برق آتش پا جهاندند (همان، ب ۱۵۸۰)
- زده صبح از غم ارباب ناموس — در آن میدان به هم کف‌های افسوس (همان، ب ۲۷۹۶)
- چنان گردی که با گردون برآویخت — غبار شوق بر فرق زمین ریخت (همان، ب۳۶۷)
- فکنده، بر سپهر از اوست پنجه — ز ریشه پشت ماهی کرده رنجه (همان، ب۲۳۱۷)

کنایه:

- زبانگ کوس گردون گشت مدهوش — فلک بنهاد از انجم پنبه در گوش (همان، ب ۲۶۲)
- تنی خواهد چو شعله پرتب این عشق — دلی خواهد سمندرمشرب این عشق (همان، ب ۲۷۳۵)
- همه برزوسنان و گیوپیکر — همه آرش‌خدنگ و شیده‌منظر (همان، ب ۲۷۷۵)
- همه با تیغ مصری، آهنین‌خای — همه با گرز رومی، کوه‌فرسای (همان، ب ۲۷۸۴)

و موارد دیگری از این قبیل که بیان‌گر این حقیقت هستند که عبدالرّزّاق، ضمن پیروی از پیشینیان، در کاربرد صور خیال، ابتکار خاصی هم داشته است. و این مقدار در حدّ خود، شایان تقدیر است.

۳- موسیقی: *بی‌گمان شعر، بدون زبان قابل تصور نیست، و هر چه هست در تغییراتی است که در زبان روی می‌دهد. آنچه در تغییرات زبانی، باعث تمایز زبان می‌گردد، به عبارت دیگر، موجب رستاخیز کلمات می‌شود، شامل عوامل و عناصرمختلفی است که آن‌ها را می‌توان در دو گروه تقسیم‌بندی کرد: ۱-گروه موسیقایی ۲- گروه زبان‌شناسیک.*

گروه موسیقایی: *مجموعهٔ عواملی که از زبان شعر روزمره، به اعتبار بخشیدن آهنگ و توازن، امتیاز می‌بخشند و در حقیقت از رهگذر نظام موسیقایی سبب رستاخیز کلمه‌ها و تشخص واژه‌ها در زبان می‌شوند، می‌توان گروه موسیقایی نامید و این گروه موسیقایی خود عوامل شناخته شده و قابل تحلیل و تعلیلی دارد، از قبیل وزن، قافیه، ردیف، جناس* (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸، ۸-۷).

۳- موسیقی در شعر عبدالرّزّاق بیگ دنبلی

الف- موسیقی بیرونی: همان چیزی است که وزن عروضی خوانده می‌شود. «*وزن در شعر، موسیقی پدید آمده از گذر تناسب میان واژگان است. عروض، عیاری است برای سنجش وزن یا موسیقی در کلام منظوم*» (فلکی، ۱۳۸۵، ۳۱).

در موسیقی بیرونی، تعداد حروف متحرک یا ساکن، تنوّع یا یک‌نواختی بحور عروضی، هماهنگی یا ناهماهنگی وزن شعر با زمینه‌های درونی و عاطفی شعر، از مسائل بسیار مهم است، به طوری که در وزن شعر، علاوه بر کلیت وزن عروضی شعر، «*هر چه تعداد حرکات نسبت به سکنات بیشتر باشد، در تندی و پویایی وزن آن دخالت بیشتری دارد و وزن را زیباتر می‌کند*» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳، ۹۵).

نکتهٔ مهّم دیگری که در باب موسیقی بیرونی شعر، وجود دارد، عناصر ساختاری دیگر آن است که مزید بر وزن عروضی شعر، در تقویت موسیقی بیرونی آن نقش بسزایی ایفا می‌کنند. مثلاً دقیقی، فردوسی و بسیاری از مقلّدان فردوسی، شعرشان حماسه است و در بحر متقارب سروده شده‌اند، پس چیست که فردوسی را در این امر بر دیگران ممتاز می‌دارد؟ قطعاً عناصری دیگر در این امر دخالت دارند که آن‌ها را عناصر ساختاری می‌نامیم (ذوالفقاری، ۱۳۸۰، ۸۹). مطلب قابل توّجه دیگر در این حیطه، تناسب و مطابقت وزن عروضی شعر با روحیهٔ شاعر است؛ به این معنی که شاعری که سرحال و با نشاط است، به اوزانی علاقه‌مند است که این مقصود را بهتر برآورده می‌سازد، و آن که غمگین است و مرثیه می‌سراید، وزنی را برمی‌گزیند که از تلاطم و ترقّص خاصّ عالم نشاط، نشانی نداشته باشد. از این رو تطبیق وزن شعر با احساس شاعر، یکی از مسائل بسیار مهم در نقد شعر است.

عبدالرّزّاق، مثنوی‌های خود را در بحر هزج سروده است. «ناز و نیاز» در بحر هزج مسدّس محذوف (مفاعیلن مفاعیلن فعولن) و «سلیم و سلمی» در بحر هزج مسدس

اخرب مقبوض محذوف. همان‌طوری که اهل فنّ واقف‌اند، وزن هر دو مثنوی به خاطر غنای بیشتر از حیث داشتن مصوّت‌های بلند و متحرّکات، از اوزان شاد و پرنشاط هستند، و با موضوعات عاشقانه و پرهیجان هماهنگی خاصّی دارند؛ به طوری که غالب منظومه‌های عاشقانه در ادب فارسی، در همین وزن سروده شده است.

بنابر توضیحات بالا، درمی‌یابیم که انتخاب چنین وزنی، حکایت از روحیهٔ شاد و سرزندهٔ عبدالرّزاق بیگ دارد. به این معنی که وی علی‌رغم بدبینی نسبت به زندگی و مصاحبت با ابنای عصر، هنوز در دلش شور و هیجانی برای زندگی، آن هم زندگی عاشقانه دارد. زندگی‌ای که عشق به خداوند و عشق بر کمال، در ذرّه ذرّهٔ موجودات ساری و جاری است و از این رو، زندگی برای دریافت این عشق، پرشور و هیجان است.

ب- موسیقی کناری: *«منظور از موسیقی کناری، عواملی است که در نظام موسیقایی شعر دارای تأثیر است، ولی ظهور آن در سراسر بیت یا مصراع قابل مشاهده نیست. و آشکارترین نمونهٔ آن، قافیه و ردیف است»* (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸، ۳۹۱).

قافیه: دکتر عبدالحسین زرّین‌کوب معتقد است که قافیه ویژگی‌های چندی دارد: اول آن‌که با تکرار و تراجع اصوات آخر کلمه حالتی به کلام می‌بخشد که در حقیقت موسیقی وزنش را تکمیل می‌کند و قدرت تأثیرش را افزون می‌گرداند؛ دیگر این‌که ترتیبی به شعر می‌دهد و اجزای آن‌را متناسب می‌کند و وزن و آهنگ را هم تقویت می‌کند ... (زرّین‌کوب، ۱۳۷۱، ۱۰۱) به این ترتیب خواننده با شنیدن قافیه لذّت می‌برد و قوای سامعه‌اش، تحرّکی را پذیرا می‌شود. و حتّی رسم‌الخط قافیه هم، در تحریک قوای باصره و بینایی نیز مؤثر می‌افتد. علاوه بر آن‌ها، کسالت و یک‌نواختی حاصل از موسیقی یکسان در بعضی از انواع، از جمله مثنوی- که طولانی هستند- به وسیلهٔ قافیه از بین می‌رود و به نوعی ذهنیت خواننده نسبت به یک‌نواختی موسیقی شعر، عوض می‌شود.

دگرگون شدن قوافی و نرمی و خشونت آن‌ها هم از مواردی است که روحیهٔ شاعر را به خوبی نشان می‌دهد و پرده از لطافت یا عصبیت روانی شاعر برمی‌دارد. برای همین است که هر مطلبی با هر نوع قافیه‌ای تناسب ندارد.

از فواید دیگر قافیه، غیر از نقش تقویتی در موسیقی شعر و افزایش احساس لذّت در خواننده، می‌توان به جنبهٔ ایجاد جمعیت خاطر در شاعر هم اشاره کرد؛ به طوری که شاعر با بازگشت به کلمات قافیه در آخر ابیات از تفرقهٔ ذهنی به دور می‌ماند، و از موضوع اصلی دور نمی‌افتد.

از نکته‌های دیگری که در باب قافیهٔ شعر، حائز اهمیت است، تأثیر هجای پایانی قافیه است. به ویژه واک پایانی از لحاظ کشش موسیقایی، در آهنگ شعر نقش اساسی دارد. زمانی که آخرین واک قافیه از حروفی مثل «ب، پ و...» باشد، زود قطع می‌شود و عطش موسیقایی خواننده را سیراب نمی‌کند، امّا مصوّت‌های بلند مثل «آ، ای و او» کشش موسیقایی بیشتری دارند و از لذّت بیشتری برخوردارند (ذوالفقاری، ۱۳۸۰، ۹۰).

در شعر عبدالرّزّاق، قافیه‌هایی وجود دارد که به دلیل داشتن مصوّت بلند در هجای پایانی، از کشش موسیقایی بیشتری برخوردارند؛ کلماتی چون: بنهاد- افتاد، دیدار- بازار، جوانی کامرانی، افغان گریبان و ...

بیشتر قوافی در اشعار عبدالرّزاق، اسمی است و درصد کمی از آن‌ها، در حدود $\frac{۱}{۴}$ فعلی هستند و به علاوه اکثر قافیه‌ها ساده‌اند و تعداد بسیار کمی از آن‌ها، در حدود $\frac{۱}{۱۰}$ ترکیبی‌اند.

ردیف: «تکرار مقوله‌ای است که در نظام موسیقایی عالم وجود دارد و یکی از جلوه‌های آن در شعر نمود یافته است. تکرار کلمات در پایان مصراع‌ها، جنبهٔ موسیقایی دارد و نه تنها مکمّل موسیقی قافیه است، بلکه با عنایت به اسم، فعل، یا حرف بودن آن، در تکمیل مفاهیم موجود در بیت مؤثر است» (ذوالفقاری، ۱۳۸۰، ۱۳۱).

علاوه بر تکرار کلمات ردیف، که به نوعی باعث تکمیل موسیقی قافیه می‌گردد، نوع کلمهٔ ردیف هم، در غنا یا فقر موسیقی شعر مؤثر واقع می‌شود. به این معنی که ردیف‌های فعلی، مخصوصاً زمانی که از نوع ترکیبات طولانی باشد، باعث تقویت موسیقی کناری می‌گردد. بنابراین هر قدر بسامد ردیف‌های فعلی در شعری بیشتر باشد، به همان اندازه، توان موسیقایی شعر هم بالا می‌رود.

در شعر عبدالرّزّاق، تقریباً انواع گوناگون ردیف، از قبیل اسم، حرف، ضمیر و فعل وجود دارد و از میان آن‌ها، بسامد ردیف‌های فعلی بیشتر از بقیه است. در حقیقت میزان ابیات مردّف در مثنوی‌های عبدالرّزاق، در حدود $\frac{۱}{۴}$ است. و از این مقدار، در حدود $\frac{۱}{۱۰}$ ابیات مردّف، از نوع ردیف‌های اسمی است، و $\frac{۱}{۲۰}$ آن، از نوع ردیف‌های حرفی، و $\frac{۱}{۲۰}$، از نوع ردیف‌های ضمیری و بقیه که مقدار زیاد آن را دربرمی‌گیرد، از نوع ردیف‌های فعلی است. بنابراین می‌توان گفت، شعر عبدالرّزّاق، به دلیل برخورداری از بسامد بالای ردیف‌های فعلی، جایگاه موسیقایی والایی دارد، ولی از این حیث که قافیه‌های فعلی آن

بسامد پایینی دارد، جایگاه موسیقایی نازل‌تری دارد. از نکات مهـمّ دیگـر در بـاب ردیـف شعر عبدالرّزّاق در انواع ردیف است که خود از دلایل مهّم برای وجود تنوّع موسیقایی در شعر وی می‌باشد.

ج- موسیقی درونی: *«از آنجا که مدار موسیقی (به معنی عام کلمه) بـر تنـوّع و تکـرار استوار است، هر کدام از جلوه‌های تنوّع و تکرار، در نظـام آواهـا، کـه از مقولـهٔ موسـیقی بیرونی (عروضی) و کناری (قافیه) نباشـد، در حـوزهٔ مفهـومی ایـن نـوع موسـیقی قـرار می‌گیرد؛ یعنی مجموعهٔ هماهنگی‌هایی که از رهگذر وحدت یا تشابه و یا تضادّ صامت‌هـا و مصوّت‌ها در کلمات یک شعر پدید آید، جلوه‌های این نوع موسیقی است»* (شـفیعی‌کـدکنی، ۱۳۶۸، ۳۹۲). به عبارتی، واج‌آرایی‌ها، تناسب‌ها، انواع جناس، تکرارها و ... کـه نتواننـد در حـوزهٔ موسیقی بیرونی و کناری قرار گیرند، از نوع موسیقی درونی‌اند (ذوالفقاری، ۱۳۸۰، ۱۳۲).

شعر عبدالرزاق بیگ، از حیث داشتن انواع جناس (زاید، اختلافی، خطـی ....) و انـواع سجع (متوازی، متوازن و مطرّف)، واج‌آرایی در حروف مصوّت و صـامت، داشـتن صـنعت ترصیع و موازنه، ردّالعجز علی‌الصدر و ردّالصّدر علی‌العجز، صنعت التزام، هـم در حـروف، هم در واژگان و هم در پاره‌ای از جملات از موسیقی درونی بالایی برخوردار است.

د- موسیقی معنوی: *«همان‌گونه که تقارن‌ها و تضادّها و تشابه، در حوزهٔ آواهای زبـان، موسیقی اصوات را پدید می‌آورد، همین تقارن‌ها و تشابهات و تضادها، در حوزهٔ معنایی و ذهنی، موسیقی معنوی را سامان می‌بخشد، بنابراین همهٔ ارتباط‌های پنهانی عناصر یـک بیت یا یک مصرع و از سوی دیگر همهٔ عناصر معنوی یک واحد هنری، اجزای موسـیقی معنوی آن اثرند. اگر بخواهیم از جلوه‌های شناخته‌شدهٔ این گونه موسیقی، چیزی را نـام ببریم، بخشی از صنایع معنوی بدیع- از قبیل تضاد و طباق و ایهـام و مراعـات نظیـر، از معروف‌ترین نمونه‌هاست»* (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۶۸، ۳-۳۹۲).

شعر عبدالرّزاق بیگ دنبلی، گذشته از سایر جنبه‌های موسیقایی کلام-که شرح آن‌ها گذشت- از نظر موسیقی معنوی نیز تشخّص خاصی دارد؛ خصوصاً در مثنوی نـاز و نیـاز کم‌تر بیتی می‌توان یافت که در آن یک یا دو مورد از این مظاهر موسیقی معنوی وجـود نداشته باشد:

مراعات نظیر: گفتـــی و شـــنیدی از ره هـــوش امّـا نـه بـه ایـن زبـان و ایـن گـوش
(دنبلی، ۱۳۸۸، ب۹۱)

سیاقهٔ الاعداد: هـوش‌و دل و صـبر و طاقـت و دیـن آرام و قـــرار و عـــزّ و تمکـــین
(همـان، ب۳۲۷)

تنسیق الصّفات: دیدم که جهان نه جای شادیست منزلگه حزن و نامرادیست
(همان، ب۱۶۱)

تلمیح: جمال یوسف کنعانی آراست زلیخا را به‌مصر آشفته دل خواست
(همان، ۱۳۶۸، ب۹)

۴- **زبان**: یکی از عناصر بسیار مهمّ در شعر است؛ به این معنی که عاطفه و تخیل در شعر، نیازمند زبانی هستند که ظرف ارائهٔ آن‌ها باشد (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳، ۳۹۳).

همه می‌دانند که زبان امر ثابت و منجمدی نیست و همانند همهٔ مسائل دیگر اجتماعی، دچار تغییر و تحوّل می‌گردد. و این تحوّل می‌تواند در حوزه‌های گوناگون آوایی، واژگانی، صرفی و نحوی اتفّاق بیفتد (باقری، ۱۳۷۷، ۱۶).

بنابراین با تغییرات زندگی و آمدن نیازهای جدید و از بین رفتن بعضی مفاهیم، هر زبان مقداری لغت را، از راه ساختن و یا از راه قرض گرفتن از زبان‌های بیگانه، در خود به وجود می‌آورد. همچنان که در عوض مقداری لغت را نیز از گردونهٔ استعمالات خود خارج می‌کند. از این‌رو اختلاف میان زبان شاعران یک دوره، در مقایسه با دوره‌های دیگر، امری طبیعی است، و علم سبک‌شناسی هم، با تکیه بر همین عوامل و نشانه‌ها، آثار دوره‌ای را از آثار دورهٔ دیگر شناسایی می‌کنند.

یک نکتهٔ خیلی مهم، در بررسی‌های زبانی یک اثر، این است که زبان دارای یک صورت واحد نیست، بلکه دارای ساخت دوگانه‌ای است: ۱) ساخت اولیه ۲) ساخت ثانویه.

ساخت اولیه: صورت رسمی و عامّهٔ آن است که ظرف انتقال اندیشه‌ها و پیام‌هاست.

ساخت ثانویه: قلمرو ادبیات و هنر است. در اینجا انتقال اندیشه‌ها و افکار، به شیوه‌ای غیرمعمول و هنری است. در این قلمرو، زبان خود اصل است و رسالت شاعر یا نویسنده آن است که مدام در تکاپو و تلاش برای کشف مرزهای نامکشوف و ظرفیت‌ها و توانایی‌هایی نهفتهٔ زبان باشد و دنیایی در زبان بیافریند. همین آفرینش هنری، خود نوعی عنایت در کار هنرمند به حساب می‌آید (روزبه، ۱۳۷۹، ۲۹).

نکتهٔ مهم دیگر در مورد زبان هر شعر، ارتباط متقابل و ارگانیک میان زبان و تخیل است؛ یعنی «*عمدتاً زبان تازه از تخیل تازه مایه می‌گیرد؛ چرا که زبان فعّال‌ترین خدمتگزار تخیل است. زیرا تخیل، خود بر اثر نیازمندی‌هایش آن را به وجود می‌آورد*» (دیچر، ۱۳۶۹، ۱۸۹).

از آنجا که دورهٔ زندگی این شاعر، مصادف با سبک بازگشت ادبی در شعر فارسی است، رجوع به سبک سخن و شعر پیشینیان، امری طبیعی است، و مهمّ‌تر این که در بررسی‌های آثار ادبی این شاعران، مهمّ‌ترین جنبه‌ای که مدّ نظر محقّقان قرار می‌گیرد کیفیت رجوع و تقلید آنان از شاعران سبک‌های خراسانی، عراقی و آذربایجانی است؛ به این معنی که کمال مطلوب کار این شاعران در این است که چقدر توانسته‌اند از عهدهٔ احیای زبان و بیان پیشینیان خود برآیند و در این راه تا چه اندازه‌ای توفیق داشته‌اند؟ بنابراین حالا با در نظر گرفتن این شرط، به نقد و بررسی زبان شعری عبدالرّزاق در دو مثنوی ناز و نیاز و سلیم و سلمی می‌پردازیم.

زبان شعری عبدالرّزاق از هر حیث (لغوی، ترکیبات و تعابیر) کاملاً منطبق با سبک شاعران بازگشت ادبی است و مواردی از قبیل استعمال واژگان قدیمی و نزدیک به پهلوی (اندر- از بهر- افعال نیشابوری و...)، استعمال پاره‌ای از ساختارهای صرفی فارسی کهن (پروریده، کمینه، غمین و...)، استعمال واژگان عربی با بسامد بالا، تحفیف مشدّد، تشدید مخفّف، تقدم معدود بر عدد، مطابقت صفت و موصوف و... از بارزترین نشانه‌های کهنگی زبان و توجه او به زبان شاعران پیشین است. در زیر نمونه‌هایی از این ویژگی‌ها را می‌آوریم:

الف- واژگان: گیرد (آغاز کند)- برفشاندی (فعل پیشوندی)- نبسوده‌ام (فعل قدیمی)- فرح‌بیز (صفت فاعلی از بن فعل مهجور)- همی‌فشاند (استعمال پیشوند همی)- جبریل (تخفیف)- درّی دو سه (تقدّم معدود بر عدد)- بشنفت (کاربرد کلمه با تلفّظ قدیمی) - نارفته (کاربرد حرف نفی «نا» به جای «نه»)- دُر (تخفیف مشدّد)- زرّ (تشدید مخفّف)- بوی (آرزو)، استعمال ضمیر «او» به غیر عاقل و ...

ب- ترکیبات: اگر چه زبان فارسی و استعداد ترکیبی آن، به خاطر انعطافی که دارد، قابل ملاحظه است، ولی کهنگی زبان در شعر عبدالرّزاق، در ترکیبات هم نمایان است. ترکیباتی چون: ذروهٔ لامکان- خندهٔ دل‌آویز- تارک قدسیان- کشور خلافت- مسند امامت- شه ولایت- سریر کامرانی- حسن معاشرت- شراب ناب- دیدهٔ حور و ...

۶- **شکل**: «هر شعر دو شکل یا صورت دارد: یکی ظاهری است که عبارت است از طرز ترکیب مصراع‌ها و ابیات با یکدیگر به اعتبار قافیه و ردیف وگاه وزن. این همان چیزی است که در اصطلاح قدیم، قصیده، غزل، قطعه، رباعی، مثنوی و... را از یکدیگر جدا می‌کرد و بیشتر به طرز قرار گرفتن قافیه‌ها و گاه مسئلهٔ وزن نظر داشت (شفیعی‌کدکنی،

۱۳۸۳، ۹۳). در واقع هدف تأثیر این شکل حسّ بینایی ماست. امّا شکل یک شعر، یک مفهوم عمیق‌تر هم می‌تواند داشته باشد. و آن مسئلهٔ «شکل درونی» یا «فرم ذهنی» آن است. که به طور خلاصه عبارت است از مسئلهٔ پیوستگی عناصر مختلف یک شعر در ترکیب عمومی آن» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۳، ۹۳). به عبارت دیگر، آن محیطی است که شعر در آن حرکت می‌کند و اشیا و احساسات را با خود پیش می‌برد. تصاویر گاهی می‌رویند و می‌بالند، از هم جدا می‌شوند و یا در کنار هم حرکت می‌کنند و زمانی هم نضج و اوج می‌پذیرند و به هم می‌پیوندند و ویژگی‌های ذهنی خود را ایجاد می‌کنند (براهنی، ۱۳۸۰، ۲۰-۷۱۹).

صورت ظاهری

شعر عبدالرّزاق در این منظومه‌ها، مثنوی است؛ به عبارت دیگر، صورت ظاهری این اشعار مثنوی است که یکی در بحر هزج مسدس محذوف و دیگری در بحر هزج مسدّس اخرب مقبوض محذوف سروده شده است. رعایت ردیف و قافیه در مثنوی، در هر بیت به طور مستقلّ از بیت قبل و بعد خود صورت می‌گیرد و این شیوه در عین گسیختگی ظاهری، خود نوعی وحدت در نظم این قالب است که در سراسر مثنوی رعایت می‌شود و از طرف دیگر مطابقت وزن ابیات، با وجود عدم اشتراک در قافیه و ردیف، خود یکی دیگر از عوامل پیوستگی میان ابیات یک مثنوی است. به علاوه وجود اشتراکات لفظی، صوتی، حرفی که در قالب صنایع بدیع لفظی از قبیل واج‌آرایی، جناس، سجع، موازنه، ترصیع، تکرار، ردّالصّدر علی‌العجز و... مطرح می‌شوند، از دیگر علایم پیوستگی اجزای یک مثنوی در صورت ظاهر آن است. و از طرف دیگر، تنوع در قوافی و ردیف‌ها، یکی دیگر از جلوه‌های شکل ظاهری در قالب مثنوی است که با ایجاد تنوع موجب لذّت بیشتر خواننده می‌گردد.

صورت درونی

قالب مثنوی علاوه بر پیوستگی و ارتباطی که در میان اجزای خود، از حیث فرم ظاهری دارد، از نظر درونی و معنایی هم، ارتباطی چشمگیر دارد. خصوصاً چون این قالب برای بیان موضوعات طولانی مورد استفاده قرار می‌گیرد، قطعاً ارتباط معنایی

جدایی‌ناپذیری در میان همهٔ ابیات آن وجود دارد. به طور مثال، اگر به معنی و محتوای منظومه‌های عبدالرزّاق توجه کنیم، خواهیم دید که شامل موضوعات متنّوعی از قبیل مدح، هجو، پند، عشق، وصف و... است که همگی با وجود اختلاف ظاهری که در موضوع خود دارند، اجزای یک مجموعهٔ کلّی‌اند که دست به دست هم داده، می‌خواهند یک هدف نهایی را که شاعر در نظر دارد، به خواننده منتقل کنند. به طوری که اگر چنین ارتباط و پیوستگی میان اجزای یک مثنوی وجود نداشته باشد، شاعر به همان اندازه از توفیق در کار خود، بازمانده و از تسخیر دل خواننده باز می‌ماند. از طرف دیگر، وجود صنایع بدیع معنوی که در قسمت موسیقی معنوی به آن‌ها اشاره کردیم، از قبیل تضاد، ایهام، تلمیح و... همه از عواملی هستند که می‌توانند در ایجاد فرم استوار درونی در شعر عبدالرّزّاق، مؤثر واقع شوند.

با توجّه به بررسی و تحلیل‌هایی که در مورد بوطیقای عبدالرّزاق بیگ دنبلی، در دو مثنوی وی صورت گرفت، دریافتیم که عبدالرّزاق یکی از پیروان حکیم نظامی گنجوی در قرن سیزدهم هجری قمری است، که با توجه به سبک شعری رایج وقت، یعنی بازگشت ادبی، گذشته از تأثیرپذیری از منظومه‌سرایان قبل از خود، خصوصاً نظامی در ساختار اثر، و شیوه‌های مرسوم داستان‌پردازی، اعمّ از توصیفات گوناگون، ایجاد موانع، شخصیت‌پردازی، نقطهٔ اوج، گره‌گشایی و ... از نظر هنر شاعری، چهره‌ای تقریباً مخصوص به خود دارد. به این معنی که عبدالرّزاق در مثنوی‌های خود مخصوصاً ناز و نیاز، به عنوان شاعری خلّاق است که دست به ابتکار زده و واژگان، ترکیبات و صور خیال بدیع، خلق کرده است. و همین ویژگی به او در میان پیروان نظامی گنجوی تشخّصی خاص بخشیده است.

منابع

۱- باقری، مهری. (۱۳۷۷)، *تاریخ زبان فارسی*، چاپ هفتم، انتشارات دانشگاه پیام نور.
۲- براهنی، رضا. (۱۳۸۰)، *طلا در مس*، چاپ اول، تهران، انتشارات زریاب.
۳- بهار، محمدتقی. (۱۳۳۷)، *سبک‌شناسی*، تهران، کتاب‌های پرستو.
۴- دنبلی، عبدالرّزّاق‌بیگ. (۱۳۸۶)، *ناز و نیاز*، تصحیح مجتبی صفرعلیزاده، (پایان‌نامهٔ دکتری واحد علوم و تحقیقات تهران).
۵- دنبلی، عبدالرّزّاق بیگ. (۱۳۸۸)، *سلیم و سلمی*، تصحیح نگارندهٔ مقاله، (پایان‌نامهٔ دکتری واحد علوم و تحقیقات تهران).
۶- دولت آبادی، عزیز. (۱۳۵۷)، *سخنوران آذربایجان*، تبریز، انتشارات دانشکدهٔ ادبیات.
۷- دیچر، دیوید. (۱۳۶۹)، *شیوه‌های نقد ادبی*، ترجمهٔ غلامحسین یوسفی و محمّد صدقیانی، چاپ دوم، تهران، انتشارات علمی.
۸- دیوان بیگی، سید احمد. (۱۳۶۴)، *حدیقهٔ الشّعرا*، با تصحیح عبدالحسین نوایی، نشر زرّین.
۹- ذوالفقاری، محسن. (۱۳۸۰)، *فرهنگ موسیقی شعر*، چاپ اول، قم، نشر نجبا.
۱۰- روزبه، محمّدرضا. (۱۳۷۹)، *سیر تحوّل در غزل فارسی*، چاپ اول، تهران، انتشارات روزنه.
۱۱- زنجانی، برات. (۱۳۷۷)، *صورخیال در خمسهٔ نظامی*، چاپ اوّل، تهران، انتشارات امیر کبیر.
۱۲- زرّین‌کوب، عبدالحسین.(۱۳۷۱)، *شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب*، چاپ پنجم، تهران، نشر علمی.
۱۳- شفیعی‌کدکنی، محمّدرضا. (۱۳۸۳)، *ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت*، چاپ دوم، تهران، انتشارات سخن.
۱۴- ــــــــــــــــــ . (۱۳۶۸)، *موسیقی شعر*، چاپ دوم، تهران، انتشارات آگاه.
۱۵- ــــــــــــــــــ . (۱۳۶۶)، *صورخیال در شعر فارسی*، چاپ سوم، تهران، نشر آگاه.
۱۶- فرهادیان، رضا. (۱۳۸۵)، *مبانی تعلیم و تربیت در قرآن و احادیث*، چاپ دوم، قم، بوستان کتاب.
۱۷- فلکی، محمود. (۱۳۸۵)، *موسیقی در شعر سپید فارسی*، چاپ دوم، تهران، نشر دیگر.
۱۸- گلچین‌معانی، احمد. (۱۳۶۳)، *تاریخ تذکره‌های فارسی*، چاپ دوم، تهران، نشر کتابخانه‌های سینا.
۱۹- میرزای‌قاجار، محمود. (۱۳۴۶)، *سفینهٔ المحمود*، به اهتمام عبدالرّسول خیام پور، تبریز، بی‌نا.
۲۰- نصیرالدّین‌طوسی، ابوجعفرمحمد. (۱۳۶۹)، *معیارالاشعار*، تصحیح جلیل تجلیل، چاپ اول، نشر جامی.
۲۱- نوّاب‌شیرازی، علی‌اکبر. (۱۳۷۱)، *تذکره دلگشا*، تصحیح رستگار فسایی، چاپ اول، نشر نوید.