https://liar.ui.ac.ir/?lang=en
Literary Arts
E-ISSN: 2322-3448
Document Type: Research Paper
Vol. 14, Issue 2, No.39, Summer 2022, pp. 53-70
Received: 23/05/2022 Accepted: 15/08/2022

Investigating the Reason for the Distinction between Skaz and the Magic of Proximity in Two Sonnets by Fazel Nazari

Ziba Ghalavandi*
Assistant Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Salman Farsi University, Kazerun, Kazerun, Iran
ziba.ghalavandi@kazerunsfu.ac.ir

Seyed Mehdi Mousavinia
Ph. D. Student of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Salman Farsi University, Kazerun, Kazerun, Iran
zanjerepoem@gmail.com

Abstract

Formalism is a school that looks at literary works regardless of possible historical, social, and political influences. Skaz is the tone of the narrator of a poem or story. Obviously, due to the difference in the atmosphere of the poems, the tone must also change accordingly. Factors such as the choice of the prosodic meter of poetry, rhyme and line music, and imaginary forms are influential components in changing the poet's tone. Also, the degree of presence or absence, as well as the simplicity or difficulty of these components, in a text, reveals the importance of the poet's attention to tone differences. With that in mind, Fazel Nazari uses a joyful meter that fits the romantic atmosphere of the poem, while the meter of his lament has been chosen to be depressing and sad. In romantic lyric poems, he uses rhymes and long lines to make the poem more musical; but in the lament, a short line is enough. Moreover, the presence of images is much more prominent in his romantic poem than in his lament and he uses the magic of proximity to create music in lyrical spaces.

1. Introduction

*Corresponding author
Ghalavandi, Z., & Mousavi nia, S. (2022). A Study of Two Romantic and Mournful Lyric poems by Fazel Nazari from the Perspective of Skaz and the Magic of proximity. *Literary Arts*, 14 (2), 53-70.

2322-3448 / © 2022
This is an open access article under the BY-NC-ND/4.0/ License (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

http://dx.doi.org/10.22108/liar.2022.133674.2142 https://dorl.net/dor/20.1001.1.20088027.1401.14.2.4.2

Formalists consider the most important feature of a literary work to be its distinct structural, phonetic, syntactic, and semantic forms and its literary functions as a whole. They introduce literature as a complex system of forms that can be analyzed at various levels in relation to each other. These levels start from analyzing the characteristics of images and imaginary forms, continue with the criticism and analysis of each verse, and finally, lead to the discussion about the literary type of the work. The formalistic examination of a literary work from the point of view of artistic creation has a wide scope to the extent of all subtleties, innovations, arrays, and other overt and hidden literary creations created by the creator of the work. Therefore, the analysis of a literary work, even if it is a short sonnet, requires precision in all the hidden subtleties that give the text a literary character. It should be noted that in rhetorical books, applying the title "literary" to a text does not mean privileging the literary nature of that text. Rather, as it was said, any tool that transforms the text from plain language to a different text will be considered in this topic. Formalism is a school that examines literary works regardless of possible historical, social, political, etc. influences. For a critic with this idea, literary texts are like industrial pieces, which precision in their intricate parts and proof of the relationship between their parts give them a rhetorical and literary character.

2. Materials and Methods

The present descriptive-analytical study is conducted using a library method. In this regard, after choosing two sonnets written by Fazel Nazari in two different spaces, the authors have tried to analyze the differences between the two by referring to the definitions.

3. Results

Fazel Nazari's style in narrating the events and observing the speaker's tone is based on allusion in drawing different poetic spaces. But the allusion is one of his poetic literary innovations. In previous Persian literature, allusion refers to an event that happened in the past, and to explain it, it goes to the findings of the mind and review of the audience's knowledge.

Among the most important tone-creating elements that can confirm the intuitive and tasteful use of skaz, three are more important. The ability to criticize and analyze skaz depends on the music of the word and relies on the identification of the element of tone and skaz. Therefore, the three components (i.e. prosody meter, rhyme and monoryhym music, and imaginary forms) are examined in line with the atmosphere and theme of the poem.

3.1. Prosodic Meter

In the two poems of Fazel Nazari, although there is no separation between the meter and the movement of the music, its reception requires a tasteful accuracy in addition to the accuracy in the phonetic field of the words. The second sonnet has a tragic and courageous approach. It is as if the poet has voluntarily stepped into a slaughterhouse and came to the altar of love with the utmost enthusiasm, and this issue has a special place in the history of mystical poetry.

In the two sonnets, due to the distinction between the topic and the space of the poem, the skaz also works according to the space of the poem. That is, the skaz manifests itself by relying on the prosaic music of the poem and by moving from a melodious weight to a meter of falling in connection with the tragic and mournful environment of the poem.

3.2. Rhyme and Monorhym Music

The approach of the first sonnet with regard to the space of its meaning, and relying on music, is derived from the same aspect that is noticeable in the reading of the poem. The melodious tone of the letters in a poem

depends on the consonance, alignment, companionship, and proximity of the letters, which can create sound while relying on their semantic identity and making the sound stronger.

3.3. Imaginary Forms

In the first sonnet, which is written in a romantic mood, there are 19 metaphors and 10 similes in 7 verses. This means that, on average, there are more than four similes and metaphors per verse. It is natural to expect that in a lyric with a romantic atmosphere, the frequency of imaginary forms will be different compared to a similar lyric but with a different atmosphere. That is why in the second sonnet, which has a total of 9 verses, only 9 metaphors are used. That is, for each verse, a metaphor is used and there is no simile in this sonnet. In terms of the difficulty of using metaphors and analogies, it is also important to explain that, in elegies, the poet prefers not to use similes and difficult metaphors in order for the audience to connect with the content and mournful atmosphere of the poem more quickly. In addition, the audience of mournful poems is often a mass of people.

4. Discussion and Conclusion

Based on the results of the study, it can be concluded that:

1) In choosing the meter, Fazel Nazari has used the utmost precision in matching the topic with the rhythm and tone of the poem. In this way, for the romantic sonnet, he used the usual weight of ‘Fa'elaton Faalaton Faalaton Faelon’ and for the mournful sonnet (i.e. the second sonnet), he used the meter of falling ‘Mufatelon Fa'elat Muftelon Fa’

2) In using skaz, the aspect of background music is very important. Obviously, rhymes and monorhymes that have more musical ability are more suitable for romantic songs. Hence, Fazel Nazari has taken advantage of this function in the romantic lyric by observing the phonetic consonance of the two and also by using the long monorhym that adds to the musical burden of the poem.

3) Taking advantage of the capacity of imaginary forms also depends on the theme and atmosphere of the poem. Therefore, in romantic poetry, skaz demands more imaginary forms and more abstract images. For this reason, Fazel Nazari has used more imaginary forms in his romantic lyric.

4) The magic of proximity is the consonance of musical consonants and vowels in words. In the two analyzed sonnets, depending on the space of the poem, wherever the space of the poem has a romantic mood, more proximity magic is used. But on the other hand, in the elegiac poem, this artistic creation is less visible.

Keywords: Formalism, Artistic Device, Proximity Magic, Fazel Nazari.

References

- Abramz, M. G. (2005). *Descriptive dictionary of literary terms*. Translated by Saeed Sabzian. Seventh Edition. Tehran: Rahnama Publication.
- Ahmadi, B. (2002). *Text structure and interpretation*. Tehran: Markaz Publication.
- Alavi Moghadam, M. (2000). *Theories of contemporary literary criticism*. Tehran: Samt Publication.
- Alipour, M. (2001). *The structure of the language of poetry today*. Tehran: Ferdows Publication.
- Anousheh, H. (2003). *Dictionary of Persian literature, Selection of Persian literature terms*. Second Edition. Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance.
- Bakhtin, M. (2015). *Dostoevsky's Booths*. Translated by Saeed Solehjoo. Tehran: Niloufar Publication.
- Davoodi, S. A. (Ed.). (1991). *Al- Rageb al- Esfahani's al-mofradat fi garib al-Quran.* Beirut: Dar al-Qalam and al-Dar al-Shamiya.
- Farshidvard, Kh. (1997). *About literature and literary criticism*. Third Edition. Tehran: Amir Kabir

Publication.
- Fayyaz Manesh, P. (2008). Another look at the music of poetry and its connection with the subject, imagination and poetic feelings. *Bi-Quarterly Journal of Persian Language and Literature Research*, 1(4), 163-186.
- Haghshenas, A. M. (1991). *Literary-linguistic articles*. Tehran: Niloufar Publication.
- Hoff, G. (1987). *Talk about criticism*. Translated by Nasrin Parvini. Tehran: Amirkabir Publication.
Imranpour, M. R. (2005). Factors causing change and transformation of tone. *Quarterly Journal of Literary Research*, *9-10*, 127-150.
- Mahboubi Moghadam, M., & Heydari, A. (2021). A new look at prosodic bahrs based on musical dongs. *Journal of Literary Arts, 13*(3), 65-80.
- Mohseni, A. (2004). *Row and music of poetry*. Mashhad: Mashhad University Press.
- Payende, H. (2009). *Literary criticism and democracy*. Tehran: Niloufar Publication.
- Prince, G. (2003). *Dictionary of narratology*. London: University of Nebraska Press.
- Qazvini, M. A., Modarres Razavi, M. T., & Shamisa, S. (Eds.) (2009). *Shams Qais Razi's al-mojam fi ma'ayer al-ash'ar al-ajam*. Tehran: Alam Publication.
- Sepehr Kashani, M. T. (1851). *Barahin al-ajam*. (n.p) Lithography.
- Shafiee Kadkani, M. R. (1999). *The magic of proximity*. Tehran: Sokhan Publication.
- Shafiee Kadkani, M. R. (2007). *Imaginary images in Persian poetry*. Sixth Edition. Tehran: Agah Publication.
- Shafiee Kadkani, M. R. (2008). *Poetry music*. Tenth Edition. Tehran: Agah Publication.
- Shafiee Kadkani, M. R. (2018). *The resurrection of words*. Fourth Edition. Tehran: Sokhan Publication.
- Shamisa, S. (2005). *Literary criticism*. Fourteenth Edition. Tehran: Ferdows Publication.
- Shamisa, S. (2008). *Familiarity with prose and rhyme*. Tehran: Mitra Publication.
- Vahidian Kamyar, T. (2001). *Speech in Persian*. Mashhad: Mashhad University Press.
- Ziaei, B. (2012). *A study of the magic of proximity in contemporary Persian poetry*. MA Thesis in Persian Language and Literature. Shahrekord University. Shahrekord, Iran.
- Zulfiqari, M., Mousavi, Z., & Khosravi, A. (2017). A formalistic examination of the poem Arghvan by Houshang Ibthaj in the three areas of language, music and aesthetics. *Journal of Literary Arts*, *10*(3), 31-48.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فنون ادبی
سال چهاردهم، شماره ۲(پیاپی ۳۹) تابستان ۱۴۰۱، ص ۵۳-۷۰
تاریخ وصول: ۱۴۰۱/۳/۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۵/۲۴

مقاله پژوهشی

بررسی چرایی تمایز اسکاز و جادوی مجاورت در دو غزل از فاضل نظری

زیبا قلاوندی[-]، استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه سلمان فارسی کازرون، کازرون، ایران
ziba.ghalavandi@kazerunsfu.ac.ir
سیدمهدی موسوی‌نیا، دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه سلمان فارسی کازرون، کازرون، ایران
zanjerepoem@gmail.com

چکیده

فرمالیسم مکتبی است که آثار ادبی را بدون توجه به تأثیرگذاری‌های محتمل تاریخی، اجتماعی، سیاسی و... می‌نگرد. اسکاز به لحن راویِ یک شعر یا داستان گفته می‌شود. بدیهی است که با توجه به تفاوت فضای اشعار، لحن نیز باید به اقتضای آن تغییر کند. عواملی مانند انتخاب وزن عروضی شعر، موسیقی قافیه و ردیف و صور خیال از مؤلفه‌های تأثیرگذار در تغییر لحن شاعر هستند و میزان حضور یا نبود و سادگی یا دشواری این مؤلفه‌ها در یک متن، توجه شاعر را به اهمیت تفاوت لحن آشکار می‌کند. با توجه به همین مسائل، فاضل نظری در سروده‌های عاشقانه از وزنی شادی‌آور و متناسب با فضای عاشقانهٔ شعر استفاده می‌کند؛ درحالی که وزن مرثیهٔ او اُفتان و حزن‌آور است. او در غزل عاشقانه از قافیه و ردیف طولانی برای موسیقی‌مندتر کردن شعر بهره می‌برد؛ اما در مرثیه به ردیف کوتاه بسنده می‌کند. همچنین حضور صور خیال در سرودهٔ عاشقانهٔ او نسبت‌به مرثیه‌اش بسیار پررنگ‌تر است. او از جادوی مجاورت برای ایجاد موسیقی در فضاهای تغزلی بهره می‌برد.

کلیدواژه‌ها: فرمالیسم؛ هنرسازه؛ جادوی مجاورت؛ فاضل نظری

۱ـ مقدمه

در اوایل قرن بیستم، شیوه‌ای جدید در نقد آثار ادبی در روسیه پدید آمد که بعدها فرمالیسم (صورتگرایی) خوانده شد. گرایش این شیوه، که نوعی نقد برپایهٔ زبان‌شناسی بود، بیشتر به خود متن و اثر ادبی ــ بی‌توجه به اجزا و عناصر بیرونی متن ـ بود. سرآغاز این مکتب سال ۱۹۱۴ است؛ در این سال «ویکتور شکلوفسکی» با انتشار رسالهٔ *رستاخیز واژه* بیانیهٔ ظهور مکتب

[-] مسؤول مکاتبات

قلاوندی، زیبا ، موسوی نیا، سیدمهدی. (۱۴۰۱). بررسی چرایی تمایز اسکاز و جادوی مجاورت در دو غزل از فاضل نظری .*فنون ادبی، ۱۴ (۲)*، ۵۳-۷۰.

2322-3448 / © 2022
This is an open access article under the BY-NC-ND/4.0/ License (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

http://dx.doi.org/10.22108/liar.2022.133674.2142 https://dorl.net/dor/20.1001.1.20088027.1401.14.2.4.2

فرمالیسم را صادر کرد (ذوالفقاری و همکاران، ۱۳۹۷: ۳۱).

شکل و فرم در پیشینهٔ علم بلاغت فارسی جایگاهی ارزنده دارد؛ اما پیش از شناخت مکتب فرمالیسم روسی (Formalism) حدود مشخص و تعاریف روشنی نداشت. با ارائهٔ الگوی این مکتب، هم فرم، تعریف جامع و دقیقی یافت و هم نقد ادبی در شعر، جایگاه خود را بهتر پیدا کرد. «خدمت بزرگ فرمالیست‌ها به مطالعات نقادانهٔ ادبی این بود که با محوری‌ساختن جایگاه شکل در نقد ادبی، ادبیات را به حوزه‌ای قائم به ذات تبدیل کردند و آن را از جایگاهی برخوردار ساختند که تا پیش از آن زمان نداشت» (پاینده، ۱۳۸۸: ۴۴).

ازنظر فرمالیست‌ها، شکل درحقیقت ترجمان محتواست و نقطهٔ آغازینِ نقد صورت‌گرا، شکلِ شعر است؛ بنابراین نقد فرمالیستی به معنای بی‌اعتنایی به محتوا یا حتی ثانوی‌پنداشتن اهمیت محتوا نیست؛ بلکه فرمالیست‌ها برای راه‌بردن به محتوا شیوهٔ متفاوتی را در پیش می‌گیرند؛ شیوه‌ای که عوامل برون‌متنی ــ مانند تاریخ، زندگی‌نامه و امثال آنها ــ را در تفسیر متن نامربوط به شمار می‌آورند (پاینده، ۱۳۸۸: ۴۵). ازاین‌رو همهٔ صنایع ادبی، اعم از بیان و بدیع لفظی و معنوی، جابه‌جایی در محور هم‌نشینی زبانی، موسیقی و هر گونهٔ هنری که زبان را از حالت یک متن ساده به یک متن ادبی تبدیل کند، یک هنرسازه است.

فرمالیست‌ها عمده‌ترین ویژگی یک اثر ادبی را شکل متمایزِ ساختی، آوایی، نحوی، معنایی و درمجموع کارکردهای ادبی آن می‌دانند. آنها ادبیات را نظامی پیچیده از شکل‌هایی معرفی می‌کنند که می‌توان آن را در سطوح گوناگون در ارتباط با یکدیگر نقد و تحلیل کرد. این سطوح از تحلیلِ ویژگی‌های تصاویر و عناصر خیالی آغاز می‌شود، با نقد و تحلیل یکایک بیت‌ها ادامه می‌یابد و سرانجام به بحث دربارهٔ نوع ادبی اثر می‌انجامد (علوی‌مقدم، ۱۳۷۷: ۴۱). بررسی فرمالیستی یک اثر ادبی ازنظر هنر سازه، دامنه‌ای به گسترهٔ همه ظرافت‌ها، بدایع، آرایه‌ها و دیگر هنرآفرینی‌های آشکار و پنهان ادبی دارد که خالق اثر ایجاد کرده است؛ بنابراین تحلیل یک اثر ادبی حتی اگر یک غزل کوتاه باشد، نیازمند دقت در همهٔ دقایق و ظرایف نهفته‌ای است که به متن تشخص ادبی می‌بخشد. گفتنی است اطلاق عنوان «ادبی» برای متن به معنای ممتازکردن ادبیّت منظور متون بلاغی نیست؛ بلکه چنانکه گفته شد، هر دستمایه‌ای که متن را از حالت سادهٔ زبانی به یک متن متفاوت تبدیل می‌کند، در این مبحث تأمل‌برانگیز خواهد بود.

نخستین‌بار آیخن باوم موضوع اسکاز (Skaz) را در پژوهش‌ها مطرح کرد. او اسکاز را جهت‌گیری به‌سوی فرم شفاهی روایت، گفتار شفاهی و ویژگی‌های زبانی متناظر با این گفتار (نواخت شفاهی، ساختمان نحوی، گفتار شفاهی، واژگان همخوان با گفتار شفاهی و...) دانست (باختین، ۱۳۹۵: ۳۹۳). شناخت زوایای این تعریف برای فارسی‌زبانان اندکی مبهم است؛ زیرا اگرچه جامعیّت مفهومی در آن متصور است، گویا و رسا به نظر نمی‌آید. در کنار این تعریف، تعریف مختصرتر «اسکاز عبارت است از لحن راوی داستان» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۶: ۱۹۲) را می‌بینیم که کوتاه، اما روشن و گویاست. این اصطلاح را می‌توان اینگونه شرح داد: در یک منظومهٔ راوی ممکن است شخصیت‌های مختلف با رویکردهای مختلف نقش‌آفرینی کنند. هرکدام از این اشخاص روحیات، سلایق و علایق خاص خود را دارند. همچنین این شخصیت‌ها در رویارویی با پیرنگ‌های داستان و روایت، مغلوبِ احساسات متفاوتی مانند ترس، خشم شادی غم و... می‌شوند. هنر یک نویسنده یا شاعر این است که برای نشان‌دادن این حالات و آنات از واژگان و اصوات به‌شکلی بهره بگیرد که بتواند این حالت را به بهترین نحو به مخاطب منتقل کند.

اسکاز روایتی است که به‌ویژه ازلحاظ سبک به‌صورت شفاهی طراحی شده است؛ روایتی که به‌گونه‌ای شناخته می‌شود که توهم گفتار خودجوش را ایجاد کند. اسکاز که از «skazat/ skazyva» روسی گرفته شده است، به زبانی گفته می‌شود که ویژهٔ راوی داستان است و به‌طور جدی در یک چارچوب ارتباطی تنظیم می‌شود. شیوهٔ گفتن (ویژگی‌های متمایز و خصایص ویژهٔ گفتار روایی) در تأثیر روایت، همان اندازه مهم است که موقعیت‌ها و روایت‌های نقل‌شده (Prince, 2003: 90).

شرح آنچه پژوهشگران روسی ذیل عنوان اسکاز مطرح می‌کنند، بیش از آنکه در چارچوب نقد شعر بگنجد، به داستان و روایت

مربوط می‌شود؛ اما در شعر فارسی روایت‌گری یا شبه‌روایت‌گری نیز جزو مسائلی است که به گوینده این امکان را می‌دهد که خود را در قالب‌های گوناگون و لحن‌های چندگانه به مخاطب معرفی کند. شفیعی کدکنی برای شرح این نظریه در کتاب *رستاخیز کلمات* شعر معروف «کتیبهٔ» اخوان ثالث را مثال می‌زند. از آنجا که این شعر بیانی روایی و داستانی دارد، می‌تواند مصداق خوبی برای تبیین این نظریه باشد. در سروده‌های فاضل نظری نیز اندک شعر روایی وجود دارد که بتوان به جلوه‌های تغییر لحن در آن پرداخت. البته نباید انتظار داشت همهٔ وجوه تغییر لحن، یا اسکاز، مطابق مکتب فرمالیسم‌های روسی در این روایت‌گونگی‌ها خود را نشان دهد؛ اما می‌توان تجلی آن را در دگرگونی اصوات و لغات، مطابق فضای شعر در آثار او یافت.

لحن در لغت به معنای آواز خوش و موزون، آهنگ و صوت است. در اصطلاح بلاغت عربی، لحن به سخن و کلام نسبت داده می‌شود. از این نگاه، در بیشتر اوقات به معنای برگرداندن ظاهر کلام از قاعدهٔ ادبی و غلط اداکردن کلام ازنظر اِعراب و بناست. بدیهی است که این نوع از لحن مذموم و ناپسند باشد. گاهی نیز به معنای بیان‌کردن کلام به کنایه و تعریض و فحواست و این معنا در نزد بیشتر ادبا ازنظر بلاغت ممدوح است (راغب، ۱۴۱۲: ۷۳۷). در روایت‌شناسی جدید، جنبهٔ بلاغی لحن مدّنظر نیست. لحن در اصطلاح ادبی، احساسی است که گوینده می‌خواهد منتقل کند (شمیسا، ۱۳۸۳: ۲۹۵)؛ پس در این معنا با جنبهٔ عاطفی اثر مرتبط است و دربرگیرنده نحوهٔ برخورد راوی با مخاطب خود و آهنگ بیان او در یک اثر است که در آثار گوناگون شعر و نثر انواع متعددی ازجمله رسمی، عامیانه، طنزآمیز، حماسی و غنایی دارد و تحت تأثیر عواملی نظیر واج‌ها، شیوهٔ گزینش واژه‌ها، جملات و آهنگ و ساختمان آنها، انواع صنایع ادبی و درمجموع، فضای سبکیِ اثر ایجاد می‌شود (انوشه، ۱۳۸۱: ۱۲۱). این درواقع همان چیزی است که پژوهشگر فرمالیسم در قالب نظریهٔ اسکاز به‌دنبال آن است. یافتن ارتباط میان انتخاب واژگان و صورت صوتی و صوری اصوات و حروف با فضایی که شخصیت شعر یا داستان در آن واقع شده است، موضوعی است که تحت عنوان نظریهٔ اسکاز جست‌وجوپذیر است. بنا بر این نظریه، هرچه این ارتباط میان نویسنده و فضای روایت بیشتر باشد، سازگاری مخاطب با موضوع بیشتر خواهد بود.

هرچه ارتباط زبان گوینده با نوع شخصیت‌های داستان در حالات متفاوت خشم و ترس و شوق و اندوه و... بیشتر باشد، یعنی گوینده از موقعیت روحی شخصت داستان یا فضای روایت، آگاهی بیشتری دارد. این موضوع، ضمن تعالی هنر روایتگرانهٔ ادبی، در پرداخت پیرنگ‌های داستان، مخاطب را نیز با خود همراه می‌کند، تا با ارتباط برقرارکردن با واژگان گزینش‌شده و اصطلاحات و ترکیب‌های چینش‌شدهٔ نویسنده و حتی شاعر، با متن و فضای معنوی متن ارتباط عمیق‌تری برقرار کند.

رسالت لحن، ماورای حرکت افقی عناصر داستان، در راستای انتقال اندیشهٔ اوست. جایگاه این عنصر هنری از متن فراتر است و نویسنده‌ای که از لحن مانند ابزاری موازی برای انعکاس احساسات شخصیت‌ها استفاده می‌کند، دورپروازتر و نافذتر از دیگران است. «لحن یا آهنگ صدا به دو جهت گرایش پیدا می‌کند؛ ازطرف خواننده، به‌مثابهٔ یک همراه یا شاهد است و ازطرف موضوع سخن، همانند یک عضو سوم یا زنده است که آهنگ سخن او را سرزنش یا تلطیف می‌کند، بی‌اعتبار یا بزرگ‌تر جلوه دهد» (ابرمز، ۱۳۸۴: ۲۶۶). لحن یا صدای راوی بدین معناست که روایت برای بیان خود از چه نوع راوی استفاده می‌کند. مسائلی مانند «روایت بیانِ کیست؟ تا چه حدی رساست؟ و چقدر درخور اعتماد است؟» در مقولهٔ لحن قرار می‌گیرد (احمدی، ۱۳۸۰: ۳۱۷).

۱ـ۲ پرسش‌های پژوهش

ـ آیا لحن متکی بر نظریهٔ اسکاز در فضاهای مختلف شعر فاضل نظری با هم متفاوت است؟

ـ جادوی مجاورت در فضای تغزل و مرثیه در شعر فاضل نظری چه جایگاهی دارد؟

۱ـ۳ روش پژوهش

این پژوهش از نوع کتابخانه‌ای و با روش توصیفی ـ تحلیلی، با نظر به دیدگاه‌های صاحب‌نظران این حوزه، دربارهٔ موضوع

مدّنظر نوشته شده است. بدین صورت که با در نظر داشتن نظریه‌های اسکاز و جادوی مجاورت، که از نظریه‌های شناخته‌شدهٔ فرمالسم روسی هستند، دو غزل با دو فضای متفاوت، یکی عاشقانه و دیگری سوگوارانه، از مجموعه سروده‌های فاضل نظری، استخراج و تحلیل شده‌اند تا روشن شود که آیا این تمایز مطابق الگوی فرمالیسم روسی است یا خیر. ضمناً همهٔ تحلیل‌های این مقاله از زبان خود نگارندگان و با تکیه بر نظریهٔ صاحب‌نظران فرمالیسم نگاشته شده است.

۱ـ۴ پیشینهٔ پژوهش

تاکنون دربارهٔ لحن و ترتیبات آن در اسکاز و جادوی مجاورت در شعر فاضل نظری پژوهش مستقلی انجام نشده است؛ اما می‌توان مقالاتی را نام برد که به‌صورت جداگانه به این موضوعات پرداخته‌اند: سیّد مهدی طباطبایی در مقالهٔ «تأثیر بیدل بر شعر انقلاب اسلامی؛ با تکیه بر اشعار علی معلم، قیصر امین‌پور و فاضل نظری» (۱۳۹۳) روشن کرده است که در بخش ساختاری، این تأثیرپذیری در مسائلی مانند تتابع اضافات، وابسته‌های عددیِ خاص، بازی با کلمات، ترکیب چند تعبیر بیدل‌گونه و خلق تعبیری تازه و نیز یکسانیِ وزن و ردیف و قافیه است و در بخش محتوایی نیز در مسائلی مانند کاربرد صور خیال شعر بیدل، تأثیرپذیریِ مفهومی با اشتراکات لفظی، اذعان شاعران به تقلید از شعر بیدل و تأثیرپذیریِ آنان از جهان‌بینی او نمود یافته است. «بررسی ساختارها و ظرفیت‌های معنا سازی در اشعار فاضل نظری (مطالعهٔ سبک شناسی پنج مجموعه شعری)» (۱۳۹۷) عنوان مقاله‌ای است که خسرو قاسمان و ساناز مجرد نوشته‌اند. در این مقاله علاوه‌بر بررسی آماری همهٔ غزل‌ها، ویژگی سبکی و محتوایی اشعار فاضل نظری بررسی و طبقه‌بندی شده است. برات محمدی و مریم حداد خان‌شان نیز مقالهٔ « سنت‌گرایی و سنت‌گریزی در غزلیات فاضل نظری» (۱۳۹۷) را با نقد دوجانبهٔ محتوای اشعار او نوشته‌اند. این مقاله نشان می‌دهد ویژگی‌های غزل سنتی در شعر فاضل نظری برجستگی مشهودی دارد؛ اما او در تعبیر تازه‌ای که از عشق و عرفان ارائه می‌دهد، سنت‌گریزی خود را نیز به اثبات می‌رساند.

«جلوه‌هایی از جادوی مجاورت در مثنوی» (۱۳۸۱) مقاله‌ای است که محمدرضا شفیعی کدکنی و میترا گلچین نوشته‌اند و در آن کوشیده‌اند، شاخص‌های موجب موسیقی متن، متناسب با تعریف جاودی مجاورت، در *مثنوی* را استخراج کند. «بررسی جادوی مجاورت در امثال عامیانه» (۱۳۹۳) مقاله‌ای است که علیرضا اسدی و محمدرضا خمان نگاشته‌اند. این مقاله ضمن توجه به مفهوم برخی از امثال عامیانه، به تأثیرگذاری بیشتر آن با تکیه بر موسیقی نظر داشته است. «اسکاز در نوشته‌های ذهنِ حسین سناپور» (۱۳۹۶) عناون مقاله‌ای است که مهشید نیک‌فر و همکاران نوشته‌اند و در آن به اثبات حضور اسکار ازنظر زبانی و محتوایی پرداخته‌اند. «بررسی جادوی مجاورت در شعر کودک» (۱۳۹۹) نیز مقالهٔ دیگری است که با قلم لطیفه سخاری و همکاران نگارش یافته است و کوشیده‌اند موسیقی و ترنم آوایی را در لالایی‌ها و ترانگی‌های کودکانه، مطابق الگوی تناسب موسیقی با موضوع و فضای متن بررسی و همچنین جایگاه مخاطب را در شعر کودک جست‌وجو کنند.

۲ـ تحلیل موضوع

اسلوب فاضل نظری در روایت رخدادها و رعایت لحن گوینده در ترسیم فضای‌های مختلف شعری تلمیح‌گونه است؛ اما تلمیحی که از ابداعات ادب شعری اوست. اگر تلمیح در ادب پیشین فارسی به ماجرای رخ‌داده در گذشته اشاره می‌کند و برای تفهیم آن سراغ یافته‌های ذهن و مرور دانسته‌های مخاطب می‌رود، در شعر نظری به شکل دیگری خود را نشان می‌دهد؛ بدین معنی که او اشاره به روایت و داستان را از پرداختن به گذشته خالی می‌کند و با تکیه بر داستان و ماجرایی از گذشته که در خاطر مخاطب مؤکد است، به آینده می‌پردازد. اینگونه روایت‌گری تنها با اشاره‌ای به چند عنصر فضا ساز در داستان رخ می‌دهد و به مخاطب این مجال را می‌دهد که با ترسیم فضای مابعدِ آن، ماجرا را خود حدس بزند؛ با این تفاوت که مابعد آن در ماقبل خاطر مخاطب نقش بسته است. به بیان دیگر، شاعر تصویری را صرفاً با چیدن چند عنصر کنار هم می‌آفریند؛ اما

روایت آن را به مخاطب وامی‌گذارد. اینگونه تصویرگری نیازمند رعایت لحن مناسب برای انتقال پیام است.

رعایت سطوح مختلف عاطفه و احساس در موقعیت‌های مختلف عشق، بزم، رزم، جدال، سوگ، جدایی و... نیازمند اسکازهای مختلف است. همین عناصر است که همانند یک ابزار در اختیار شاعر قرار می‌گیرد تا با کم و زیاد کردن میزان آنها در مواقع مختلف، منوط به فضای شعر، به زبان بی‌زبانی حالت و واکنش خود را نسبت‌به این موقعیت نشان دهد. این همان موضوعی است که در شعر مفاخر ادبی، بدان توجه شده است؛ یعنی هرچه شعر و اثر ادبی تسلیم حالت شاعر باشد و زبان شاعر در آن تصرف بیشتری داشته باشد، می‌تواند با مخاطب صمیمیّت و ارتباط بیشتری برقرار کند.

مقایسهٔ فضای موسیقی و لحن در دو غزل زیر از فاضل نظری تفاوت انتخاب فضا و تغییر لحن به مقتضای موضوع و ژانر شعر را روشن‌تر می‌کند. دو غزل زیر با دو رویکرد کاملاً متفاوت ازنظر موضوع و فضا، یکی عاشقانه و دیگری سوگوارانه انتخاب شده‌اند تا مؤلفه‌های ایجاد اسکاز در آن سنجیده شود و توجه یا بی‌توجهی به این اسلوب در این دو غزل روشن شود:

ناگهان آینه حیران شد گمان کردم تویی — ماه پشت ابر پنهان شد گمان کردم تویی
ردپایی تازه از پشت صنوبرها گذشت — چشم آهوها هراسان شد گمان کردم تویی
ای نسیم بی‌قرار روزهای عاشقی — هرکجا زلفی پریشان شد گمان کردم تویی
سایهٔ زلف کسی چون ابر بر دوزخ گذشت — آتشی دیگر گلستان شد گمان کردم تویی
باد پیراهن کشید از دست گل‌ها ناگهان — عطر نیلوفر فراوان شد گمان کردم تویی
چون گلی در باغ پیراهن دریدم در غمت — غنچه‌ای سر در گریبان شد گمان گردم تویی
کشته‌ای در پای خود دیدی یقین کردی منم — سایه‌ای بر خاک مهمان شد گمان کردم تویی

(نظری، ۱۳۹۲: ۱۰۷)

هیچ دلی عاشق و د چار، مبادا — عاقبتِ چشم، انتظار مبادا
می‌روی و ابرها به گریه که برگرد — چشمِ خداوند اشکبار مبادا
تشنه‌لبی مست رفته است به میدان — این خبر سرخ ناگوار مبادا
تشنه‌لبی مست رفته است به میدان — آینه با سنگ در کنار مبادا
تشنه‌لبی مست رفته است به میدان — تشنه‌لب مست بی‌قرار مبادا
شیههٔ اسبی شنیده می‌شود از دور — شیههٔ اسبی که بی‌سوار مبادا
این طرف آهو دوید، آن طرف آهو — دشت در اندیشه شکار مبادا
وسعت دشت است و وحشت رم — اسبان غنچه سرخی به رهگذار مبادا
زندگی سبز و مرگ سرخ مبارک — دشت پر از لالهٔ بی‌بهار مبادا

(همان، ۱۳۸۸: ۷۱)

از میان مهم‌ترین عناصر لحن‌آفرین که می‌تواند مؤید کاربست شهودی و ذوقمندانهٔ اسکاز باشد، سه عنصر اهمیت بیشتر دارد؛ زیرا قابلیت نقد و تحلیل در آن وابسته‌به موسیقی کلام و متکی به تشخص‌بخشی به عنصر لحن و اسکاز است؛ ازاین‌رو این سه مؤلفهٔ وزن عروضی، موسیقی قافیه و ردیف و صور خیال، در راستای مطابقت با فضا و موضوع شعر بررسی می‌شود.

پیش از پرداختن به این سه عامل مهم ــ نظر به تعریف اسکاز و تمایزی که این مفهوم در فضاهای مختلف ایجاد می‌کند ــ باید بدین نکته نظر داشت که این دو غزل در دو حال و هوای کاملاً مغایر با هم و با دو زمینهٔ متفاوت سروده شده‌اند؛ بنابراین انتظار می‌رود شاعر در عینی‌سازی فضای شعر، با اتکا به مفهوم اسکاز، دو وجه متفاوت ایجاد کرده باشد. این همان موضوعی

است که نگارندگان در این پژوهش در جست‌وجوی آن هستند.

۲ـ۱ وزن عروضی

اهمیت اسکاز در دریافت معانی باطنی سخن تا آنجا اهمیت دارد که وین سی. بوث به‌جای آن، عنوان «مؤلف مستتر» را برمی‌گزیند و معتقد است: «مؤلف که ارزش‌ها، باورها و بینش اخلاقی‌اش در سراسر اثر همانند عوامل مسلط عمل می‌کند، خواننده را وادار می‌کند که به آن تأیید ذهنی بلندنظرانه که شعر یا رمان بدون آن فقط بازی با کلمات پیچیده بود، تن در دهد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۶: ۲۶۷). عنوان «مؤلف مستتر» شرح همان نکته‌ای است که در نظریهٔ اسکاز فرمالیست‌های روس مطرح می‌شود. مؤلف در کنار خود، مؤلف دیگری را می‌پروراند که با برگذشتن از ساحت رویین متن، در تلاش برای یگانگی با عواطف، احساسات و علایق شخصیت‌های متن است. این موضوع در مبحث موسیقی شعر فارسی و انتخاب وزن از ابتدا مدّنظر بوده است. صاحب‌نظران این حوزه همواره تأکید کرده‌اند برای سرودن شعر با موضوعات مختلف باید از وزن‌های مختلف نیز بهره برد؛ برای مثال شعری که موضوع حزن و اندوه دارد، نمی‌تواند در قالب وزنی ارائه شود که ریتمیک و رقص‌آور است و بالعکس اگر موضوع شعر، شادی باشد استفاده از وزن‌های سنگین با کشش‌های آوایی طولانی مناسب نیست. موضوع «مؤلف مستتر» یا اسکاز نیز بر همین اصل تکیه دارد که چون در دیوان یک شاعر می‌تواند موضوعات چندگانه وجود داشته باشد، همچنین در ابیات مختلف یک شعر این امکان وجود دارد که موضوع و فضا تغییر کند، زبان و لحن شاعر نیز باید به تناسب آن و به مقتضای حرکت فضا تغییر کند.

برای رعایت لحن گوینده، متناسب با موضوع شعر ضروری است که وزن منتخبی که در چارچوب لحن قرار می‌گیرد، در این دو غزل مقایسه شود. غزل نخست با وزن «فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فاعلن» و غزل دوم در وزن «مفتعلن فاعلات مفتعلن فع» سروده شده است. گفتنی است که «در زبان فارسی بیشتر اشعار خوش‌آهنگ، عمدتاً در مثمّن سروده می‌شود» (محبوبی‌مقدم و حیدری، ۱۴۰۰: ۷۴). با توجه به اینکه هر دو غزل در وزن مثمن سروده شده‌اند، می‌توان گفت رسالت القای موسیقی به‌خوبی انجام شده است؛ اما در شعر فارسی هر وزنی کارکرد خاص خود را دارد؛ چنانکه گفته شد نمی‌توان از وزن اُفتان و پرکشش، برای سرودن شعری با موضوع وصال استفاده کرد. وزن شعر با لحن آن رابطهٔ تنگاتنگ دارد. «به دلایل روشن و فیزیکی، اوزانی که سریع‌تر از حدّ معمول (یعنی سریع‌تر از ضربان عادی قلب) است، مبیّن خوشحالی حرکت یا فوریّت است و اوزانی که کندتر از حدّ معمول باشد، مبیّن افسردگی، غم و یا خستگی و کسالت است» (هوف، ۱۳۵: ۱۰۹). مقایسهٔ وزن این دو سروده نشان می‌دهد، شعر نخست که در حال و هوای وصال و به‌سامان‌شدن معشوق و روزگار عاشق سروده شده است، از وزنی بهره می‌برد که بیشتر برای سروده‌های شاد و برآمده از فضایی رقصان همراه با طنین مطنطن عشق و وصال استفاده می‌شود؛ اما وزن شعر دوم، متناسب با فضای مرثیه‌ای که در آن جریان دارد، همراه با کشش‌های آوایی و حالتی اُفتان سروده شده است که حزن و اندوه را منتقل می‌کند؛ بنابراین آنچه این دو را در وهلهٔ اول از هم جدا می‌کند و لحن گوینده را افشاگرِ موضوع شعر می‌کند، حتی برای غیرفارسی‌زبانان، انتخاب وزن شعر است.

وزن شعر باید در خدمت موضوع شعر باشد. این هماهنگی، یعنی یگانگی وزن و موضوع به‌ویژه در غزل دوم، به‌خوبی دیده می‌شود. «شعر موسیقی‌وار، بی‌آنکه تصوری کلی از معنی یا لحن عاطفی آن داشته باشیم وجود ندارد. حتی در ضمن گوش‌دادن به زبانی خارجی که آن را نمی‌فهمیم، صوت محض نمی‌شنویم؛ بلکه عادت‌های آوایی خود را بر آن تحمیل می‌کنیم یا آهنگ معنی‌داری را که گوینده یا خواننده به آن می‌دهد، می‌شنویم» (ولک، ۱۳۸۲: ۱۷۵). این بدین معناست که موضوع و فضای شعر با موسیقی و لحن آن ارتباط مستقیم دارد و حتی در صورت شنیدن شعری از زبان دیگر نیز باز به فرض نداشتن ارتباط با مضامین آن، فضا را می‌توان دریافت. در دو شعر فوق، اگرچه بین ترنگ وزن و حرکت موسیقی، بیگانگی وجود ندارد؛ اما دریافت آن علاوه‌بر دقت در ساحت آوایی کلام، نیازمند دقتی ذوقمندانه نیز هست. در غزل دوم با رویکرد تراژیک و سلحشورانه‌اش، گویی شاعر با میل خود به مسلخی پا گذاشته و حتی با نهایت شوق و اشتیاق به قربانگاه عشق آمده است و

این موضوع در عقبهٔ شعر عرفانی جایگاهی ویژه دارد.

بنابر آنچه گفته شد، در دو غزل فوق، با توجه به تمایز موضوع و فضای شعر، اسکاز نیز رسالت خود را در تکیه بر وزن و موسیقی عروضی شعر با انتقال از وزنی آهنگین ـــ مناسب با فضای عاشقانهٔ شعر ـــ به وزنی اُفتان و مناسب محیط تراژیک و سوگوارانه شعر متجلی می‌کند.

۲ـ۲ موسیقی قافیه و ردیف

برخی صاحب‌نظران موسیقی شعر را در چهار حوزهٔ موسیقی درونی، معنوی، بیرونی و کناری بررسی می‌کنند. از این چهار حوزه، موسیقی کناری در این پژوهش مدّنظر است. این حوزه جایگاه انتقال موسیقی شعر با واسطهٔ قافیه و ردیف را بررسی می‌کند.

در اهمیت جایگاه قافیه در شعر همین بس که ابن‌رشیق قیروانی می‌گوید بهتر است که شاعر اگر قافیهٔ شعر را نمی‌شناسد و آماده نکرده است، شعر نگوید (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۱۷۰). «مایاکوفسکی قافیه را چفت و بست شعر می‌داند و می‌گوید: من همیشه لغت برجسته و مشخصی را در آخرین بیت جای می‌دهم و به هر زحمت و ترتیبی که با شد قافیه‌ای برایش پیدا می‌کنم» (حق‌شناس، ۱۳۷۰: ۲۲۱). کتاب *براهین العجم* قافیه را اینگونه تعریف کرده است: «بدان که در قافیه آنچه که بدان تکلم کنند و تلفظ نمایند، مناط است نه آنچه کتابت فرمایند؛ زیراکه بسیار حروف نگاشته آید و بدان تکلم نکنند و بسیار حروف نوشته نشود و بدان تکلم کنند» (سپهرکاشانی، ۱۲۷۲: ۸۶). نکته‌ای که در این تعریف‌ها از قافیه و ردیف اهمیت دارد، تأکید و تکیهٔ آن بر موسیقی کلام است. طبق این تعاریف شیوهٔ تلفظ قافیه و ردیف اهمیت دارد، نه شکل نوشتن و این همان اصلی است که در موسیقی قافیه و ردیف توجه بدان ضرورت دارد.

ردیف در کنار قافیه نقش بسیار بسزایی در ترانه‌سازی و طنین‌آفرینی شعر ایفا می‌کند. تا جایی که شعر بی ردیف و قافیه هرقدر هم که از عنصر وزن عروضی و مؤلفه‌های موسیقی درونی به‌خوبی مایه‌ور باشد، باز در انتقال کامل موسیقی شعر ناتوان است. صاحب‌نظران برخی از مؤلفه‌های شعر کلاسیک فارسی را مدیون ادبیات عربی می‌دانند؛ اما باید گفت ردیف از ابداعات شعرای فارسی‌زبان به شمار می‌آید. «ردیف جزئی از موسیقی شعر فارسی است؛ این عنصر شعری فقط نام خود را از زبان عربی گرفته است؛ اما هیچ رنگ ادب عرب را با خود ندارد» (محسنی، ۱۳۸۲: ۲۳). در شعر فارسی کاربست ردیف موجب هم‌آوایی واژگان شعر و دلنشینی بیشتر کلام می‌شود. درواقع رسالت ایجاد موسیقی که در شعر کمی فارسی تاحدّ زیادی بر عهدهٔ قافیه است، با ردیف شعر به‌ویژه با بهره‌گیری از ردیف طولانی در شعر تکمیل می‌شود.

در موسیقی کناری، قافیه و ردیف ازنظر صوتی باید متناسب با یکدیگر باشند؛ زیرا هر اندازه میزان کلمات و یا حروف مشترک آنها بیشتر باشد، موسیقی بیشتری دارند؛ هماهنگی‌های آوایی (تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها) به‌صورت ذیل است: الف) یکسان‌بودن صامت پایانی قافیه با صامت آغازین ردیف؛ ب) یکسان‌بودن صامت آغازین قافیه با صامت آغازین ردیف؛ ج) یکسان‌بودن صامت پایانی قافیه با صامت پایانی ردیف؛ د) هم‌مخرج‌بودن صامت پایانی قافیه با صامت آغازین ردیف؛ ه) هم‌مخرج‌بودن صامت پایانی قافیه با صامت پایانی ردیف؛ و) اشتراک یک یا دو صامت و مصوت در ردیف و قافیه (فیاض‌منش، ۱۳۸۴: ۷۱).

رویکرد غزل نخست با توجه به فضای معنای آن و متکی بر موسیقی، برآمده از همان وجهی است که در خوانش شعر محسوس است. نغمهٔ آهنگین حروف در یک شعر، وابسته به هم صدایی، هم‌سویی، همراهی و مجاورت حروفی است که می‌تواند ضمن تکیه بر هویّت معنایی خود، آواآفرین باشد و صلابت صدا را موجب شود.

چنانکه خوانندهٔ آشنا با محیط شعر فارسی به‌روشنی می‌داند، برای به خاطر نشستن شعر، همراهی وزن و موضوع اهمیت بسیار دارد. در این غزل از آنجا که فضا، متکی بر سوز و گدازهای عاشقانه و گلایه از رنج‌های اجتناب‌ناپذیر عشق است، وزن

شعر نیز در حالت افتانِ «فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن» سروده شده است. این دو از نخستین مؤلفه‌هایی هستند که فضا و لحن مرتبط با آن را موجب می‌شوند؛ بنابراین وقتی فضا برآمده از محیطی اینگونه است، طبیعی است که انتظار می‌رود حالات، آنات، اصوات، و همهٔ ابزارها و افزارهای شعر بدین موضوع متکی باشد و از دایرهٔ عشق و گدازهای مرتبط با آن خارج نشود.

اصل برخورداری از موسیقی قافیه و ردیف، هنری مبتنی بر اعتقاد بر این است که موسیقی آفرینندهٔ شالکهٔ شعر است و بافت فکری آن، تحت تأثیر بافت هنری‌اش است که برپایه موسیقی استوار قرار دارد؛ ازهمین‌رو بهره‌گیری از قافیه در شعر فارسی به‌نوعی باورمندی به تأثیرگذاری این عنصر در جوهرهٔ هنری شعر است. حضور ردیف در شعر از ضرورت حضور قافیه در شعر فارسی نیز بلاغی‌تر است.

بیهوده نیست که تکرار را یک آرایهٔ ادبی به شمار آورده‌اند. این قابلیّت در ایجاد موسیقی، این شخصیت را به این هنر بخشیده است؛ زیرا اگر یک واژه در یک بیت مکرر شود، تکرار آوایی حروف مصوت و به‌ویژه حروف صامت آن به شعر، موسیقی لفظی مضاعفی می‌بخشد؛ بنابراین بدیهی است، وقتی که تکرار حروف یک واژه در واژهٔ دیگر موجب ایقاع هنری می‌شود، هر نوع تکراری، اعم از تکرار حرف و واژه، در چارچوب قافیه و ردیف نیز می‌تواند همین کارکرد را داشته باشد.

تشخص ردیف در آفرینش موسیقی، به حضورش در کنار قافیه متکی است؛ اما این حضور می‌تواند به وجوه مختلف در آهنگین‌کردن فضای شعر و مداخله در ساحت آوایی شعر متجلی شود. همانطور که بهره‌گیری از قافیه‌ای که حروف مشترک بیشتری داشته باشد، موسیقی بیشتری در شعر ایجاد می‌کند، بهره‌گیری از ردیف‌های طولانی نیز همین قابلیت را به شعر می‌بخشد که با تکرار بخش مکرر ردیف، ترنگ آوایی بیشتری ایجاد کند؛ بنابراین وقتی ردیف در قالب یک کلمه ادا می‌شود، در مقایسه با زمانی که در چند واژه گنجانده می‌شود، تشخص موسیقایی بیشتری دارد؛ ازهمین‌رو می‌توان گفت، آنچه شعر نخست را موسیقی‌مندتر جلوه می‌دهد و نظام آوایی آن را محسوس‌تر متجلی می‌کند، ردیف طولانی آن است. مقایسهٔ ردیف «شد گمان کردم تویی» و تکرار آن در بیت اول و سپس در مصرع‌های زوج، طبعاً به شعر، آهنگ مطلوب‌تری می‌بخشد؛ اما در غزل دوم حضور ردیف «مبادا» اگرچه خود، وجهی از موسیقی‌آفرینی است، کوتاهی آن در مقایسه با ردیف غزل نخست، پیامی را به همراه دارد. این پیام را در خوانش شعر و مواجهه با ساحت موضوعی شعر می‌توان دریافت. پیشتر گفته شد که نظر به فضای تغزلی غزل نخست و تکیه بر وجوه عاشقانه در تصاویر، این غزل، به موسیقی بیشتری نیازمند است؛ ازهمین‌رو توجه به این هنر بلاغی در استفاده از ردیف بلند، مؤید همین امر است.

ازنظر شفیعی کدکنی «می‌توان ادعا کرد که حدود هشتاد درصد غزلیات خوب فارسی همه دارای ردیف هستند و اصولاً غزل بی ردیف به‌دشواری موفق می‌شود» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۱۳۸). این سخن مؤید این است که در شعر عاشقانه به ریتم و موسیقی بیشتری نیاز است و بخش بزرگی از این بار را در اینگونه اشعار، ردیف به دوش می‌کشد؛ بنابراین در یک اثر ادبی با تکیه بر لزوم موسیقی‌مندتربودن، ابیات مردف، کمیّت و کیفیّت استفاده از ردیف را تأمل‌برانگیز کرده است.

کیفیت بهره‌گیری از موسیقی قافیه و ردیف نیز اهمیت بسیار دارد. اینکه حروف ردیف تا چه اندازه با حروف قافیه و دیگر واژگان بیت، همخوانی داشته باشد، به هنرمندی شاعر در گزینش واژگان برمی‌گردد. برای همخوانی قافیه و ردیف در جهت انتقال بهتر موسیقی چند نکته اهمیت دارد که در ادامه بیان می‌شود.

۲ـ۲ـ۱ همخوانی حروف واژهٔ ردیف یا یکی از واژگان ردیف با یکی از واژگان همان مصرع یا بیت

ناگهان آیینه حیران شد گمان کردم تویی　　ماه پشت ابر پنهان شد گمان کردم تویی

۲ـ۲ـ۲ تکرار یکی از حروف قافیه در حرف آغازین ردیف

ای نسیم بی قرار روزهای عاشقی　　هر کجا زلفی پریشان شد گمان کردم تویی

۲ـ۲ـ۳ همخوانی و تکرار یک یا چند صامت قافیه در واژه قبل از خود

ردّپایی تازه از پشت صنوبرها گذشت　　چشم آهوها هراسان شد گمان کردم تویی

باد پیراهن کشـــید از دســـت گل ها ناگهان عطر نیلوفر فراوان شـــد گمـان کردم تویی

۲ـ۲ـ۴ تکرار چیدمان صامت و مصوت قافیه درکلمه یا کلمات ردیف

این اتفاق در همهٔ ابیات غزل روی داده است؛ یعنی شاعر با آوردن قافیه‌های «حیران، پنهان، هراسان، پریشان و...» در کنار واژهٔ «گمان» در بافت عبارتی ردیف، بدین موضوع نظر داشته است.

رعایت این همخوانی‌ها بین ردیف و دیگر واژگان یک بیت، به ایجاد موســیقی کمک می‌کند؛ اما اهمیت ردیف بدین نیز ختم نمی‌شود؛ آنچه اهمیت دارد، استفاده از این ظرفیت‌های آوایی متناسب با موقعیت و موضوع شعر است؛ برای مثال هرگاه سخن از عاشقانگی است، با توجه به فضا، پسندیده است که به ردیف توجه بیشتر داشت و این اسلوب را می‌توان در هرگونه تکرار حرف یا حروف قافیه، در واژه یا واژگان ردیف جست‌وجو کرد.

هرجا سخن از همخوانی آوایی واژگان باشد، موضوع «جادوی مجاورت» مطرح می‌شود. این اصطلاح بدین معناست که تشـــابهات و تکرارهای آوایی، کارکردی معنایی در متن ایجاد کنند. منظور از کارکردهای معنایی، انســـجام و اتحاد معنایی بخشیدن به واژگانی است که ازلحاظ معنایی از هم دورند و با تشابه آوایی بینشان در کنار هم قرار گرفته‌اند، یا آفرینش معنای تازه از ورای تشابه صوری دو واژهٔ متباین در مجاورت هم، یا القای مفهوم مدّنظر شاعر با قوت بیشتر ازطریق تکرار آواهایی در شعر است (ضیایی و همکاران، ۱۳۹۰: ۱).

فرض کنیم نخستین مواجههٔ ما با این بیت حافظ باشد: «خوش است خلوت اگر یار یار من باشد/ نه من بسوزم و او شمع انجمن باشد». پیداست که اولین صوتی که به گوش می‌آید تکرار حرف «خ» در دو واژهٔ ابتدایی بیت است؛ اگرچه در این بیت، تنها دوبار این حرف تکرار شـده، چون آهنگ این حرف پرطنین و رسـاست برای گوشـنوازبودن کفایت می‌کند؛ ازاین‌روی، برخورداری از این نوع موسیقی، به انتقال پیام از مسیر ضمنی غزل کمک می‌کند. بدین معنی که هرچه ساحت آوایی الفاظ و حروف برآمده از یگانگی آواها و صداها باشد، تشخص هنری و موسیقایی کلام افزون‌تر است. وحیدیان کامیار معتقد است بخشی از بار انتقال و انعکاس فضای شعر بر عهدهٔ آهنگ کلام است؛ زیرا «کلمات آنقدر رک و صریح نیستند که بتوانند همهٔ معانی ظریف اندیشـــه را بیان کنند و اینجاســـت که آهنگ بیانگر می‌شـــود؛ یعنی آنجا که واژه‌ها از بیان ریزه‌کاری‌های معنایی ناتوان باشند، از آهنگ باید یاری جست» (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۱۸۹).

واژگان نیز نقش مهمی در ایجاد لحن دارند؛ آنچنان که واژگان شـاد لحن را شـاد، و واژگان اندوهبار سـخن را سـنگین می‌کنند. بر همین اساس «نقشی که واژگان خشن کوبنده و مربوط به جنگ در ایجاد لحن حماسی دارد، هیچ‌گاه جایگاهی در ایجاد لحن رمانتیک وعاشـقانه ندارد» (عمرانپور، ۱۳۸۴: ۱۳۶). دقت در گزینش کلمات و اصـوات در غزل نخسـت، همچنین هم‌آیی حروف صـــامت و مصـــوت، وقتی در چارچوب وزن جریان می‌یابد، ریتم و آهنگی ایجاد می‌کند که مانند ابزاری در خدمت کلام، در بازنشر فضای شعر و حالت گویندهٔ متأثر از به سامان شدن معشوقه می‌کوشد؛ برای مثال «گمان کردم تویی» محتمل لحنی است که بدون دقت در دیگر ابیات شعر، شارح غیرمستقیم موضوع و فضای شعر است. این عبارت که در جایگاه ردیف بعد از قافیه تکرار شده است، ضمن برخورداری از مصوت‌های بلند، که موجب کشش آوایی و حزن مستتر می‌شـود، از حروفی مانند گ، ن، د، م... بهره می‌برد که در مقایسـه با حروف شـادی‌آفرینی مانند ش، ل، س و... قابلیت ایجاد حزن را دارد. این درحالی است که شعر عاشقانهٔ فارسی غالباً با موضوع بی‌وفایی معشوق، جدایی و دوریِ آمیخته با اندوه و رنج همراه است؛ بنابراین همراه‌کردن این اصوات با فضای حزن‌آور متوقع در این شعر، می‌تواند همسویی با محور اسکاز و رعایت لحن در این شعر عاشقانه باشد.

غزل دوم در فضایی تراژیک سروده شده است. برای انتقال این سوگواره به واژگانی نیاز است که این رسالت را به دوش بکشند؛ اما نه در قالب رسالت قاموسی خود؛ بلکه در چیدمانی که واگویهٔ غیرمستقیم حالت راوی داستان باشند. انتخاب ردیف

«مبادا» در این غزل اولین کاری است که شاعر در مواجهه با مخاطب برای انتقال پیام انجام می‌دهد. این واژه در زبان فارسی همواره، شارح تلخکامی‌های نباینده و رنج‌های نخواهنده بوده است؛ یعنی برای هر فارسی‌زبانی این کلمه به‌صورت غیرمستقیم دارای انعکاس فضای غیرمطلوبی است. علاوه‌بر این، بهره‌گرفتن از هنر تکرار واژگان در چند مصرع به این فضا عینیّت صوری بیشتری می‌بخشد. تکرار «تشنه‌لبی مست رفته است به میدان» بدون اینکه گوینده را درگیر لفاظی و شرح وقایع میدان بکند، به مخاطب این را القا می‌کند که اتفاقی، در میان واژگان این مصرع رخ داده است؛ اما شاعر چون حماسه‌پرداز و مرثیه‌گو نیست و نظر او در بازتاب این ماجرا صرفاً پرداختن به رویهٔ سوگوارانهٔ آن است، بدان التفات نداشته است؛ اما کنار هم قرارگرفتن «تشنه‌لب»، «رفته است» با «میدان» گویای غیرمستقیم ماجرایی است که تلخکامی آن با «مبادا» در پایان هر مصرع آشکار می شود. گویی شاعر تنها به ماجرا اشاره می‌کند و هر بار با آوردن یک «مبادا» پایان تلخ این ماجرا را در ذهن مخاطب تداعی می‌کند.

در کنار این کار، استفاده از کارکرد موسیقی حروف نیز به انتقال موضوعیّت شعر به مخاطب کمک کرده است؛ یعنی علاوه‌بر اینکه شاعر در این سروده در برخی از ابیات، مانند بیت ششم به تکرار حروف پرداخته است، زبان او ناخواسته درگیر کشش‌های آوایی مصوت‌های کوتاه و بلند برای انتقال ارادی یا غیرارادی حزن به مخاطب است. چیدمان آوایی واژگان که خود ایجادکنندهٔ طنین شعر است، در موقعیت‌های مختلف و به‌تبع لحن‌های مختلف باید تغییرپذیر باشد. «آهنگ وسیلهٔ تجلی احساسات و عواطف گوینده است؛ بنابراین آهنگ جمله‌های خبری و پرسشی و تعجبی و عاطفی و امری که احساسات متفاوتی را نشان می‌دهد، با هم تفاوت دارد» (فرشیدورد، ۱۳۷۵: ۶۸). مخاطب آشنا با شعر فارسی و سروده‌های آیینی پس از انقلاب با تصویری که در غزل دوم نمایش داده شده، آشناست و به‌خوبی می‌تواند با حرکت پیرنگ‌وار، پدیده‌ها را در شعر و تصویری منعکس کند که ورای واژگان شعر در حرکت است. در این غزل شخصیتی وجود ندارد که در نقش یکی از ارکان داستان در موقعیت‌های متفاوت روحی قرار داشته باشد و شاعر می‌کوشد با پرورش واژگان و اصطلاحات، حالت او را به مخاطب منتقل کند؛ اما شعر انعکاس تصاویری است که برای ساکنان جغرافیای فرهنگی سرزمین ایران آشناست و برای یگانگی با آن نیازمند کندوکاو در اساطیر و فرهنگ‌ها نیست؛ بنابراین از آنجا که در متن بدون هیچ پیش فرض و مقدمه‌ای یک تصویر خلق شده است، باید دید که واژگان و اصطلاحات تا چه میزان توانسته‌اند در خدمت انتقال پیام باشند.

بنابر آنچه گفته شد مایهٔ اسکاز در بهره‌گیری از موسیقی قافیه و به‌ویژه ردیف در این دو غزل، با هم یگانه نیست؛ یعنی از آنجا که موضوع، فضا، ساختمان فکری و ساحت هنری این دو غزل با هم یکی نیست؛ طبعاً اسلوب شاعر در کاربرد قافیه و ردیف نیز در آنها با هم متفاوت است. اینکه در غزل عاشقانه از ردیف طولانی‌تری نسبت‌به ردیف غزل سوگوارانه استفاده شده است، درواقع همان تشخص‌دادن به موسیقی در عاشقانگی و رعایت اسلوب‌های اسکازآفرین است.

۲ـ۳ صور خیال

از دیگر مسایلی که در لحن تأثیرگذار است موضوع صور خیال و بهره‌گیری از ظرفیت‌های بلاغی کلام برای انعکاس احساسات فرامتنی گفتار است. هرچه صور خیال به‌ویژه تشبیه و استعاره گویاتر باشد، ارتباط مخاطب با فضای شعر و و درک حرکت عمودی و افقی محور شعر، متکی بر انتقال پیام بیشتر خواهد بود. این هنری است که در هر دو غزل به‌خوبی از آن بهره گرفته شده است.

«در فرایند آفریدن تصویر، شیء از طبیعت وارد ذهن و ضمیر شاعر می‌شود و پس از گذر از منشور جان هنرمند، به رنگ "جهان هنری" او درمی‌آید، آنگاه به یک شیء هنری بدل می‌گردد. گویی چیزی از روح انسانی و احساس و عاطفهٔ بشری در شیء دمیده می شود، شاعر حال خود را در شیء می‌دمد، در اثر این تأثیر، شیء طبیعی تغییر ماهیت می‌دهد و به شیء خیالی تبدیل می شود. شیء خیالی سرشار از عاطفهٔ انسانی است، احساسی بر دوش حمل می‌کند و ازاین‌رو احساس مخاطب را

برمی‌انگیزد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۶۹).

حضور بیش از اندازهٔ تشبیه و استعاره و مجاز، کلام را پیچیده می‌کند و ارتباط مخاطب با مفاهیم شعر و دریافت لحن گوینده را دشوارتر خواهد کرد؛ بنابراین با توجه به بحث تفاوت لحن، این نکته بررسی‌پذیر است؛ بدین معنی که انتظار می‌رود در غزل عاشقانه، در مقایسه با غزل سوگوارانه، بسامد تشبیه و استعاره و درجهٔ دشواری آن بیشتر باشد؛ پس هرچه کلام روان‌تر و صور خیال محسوس‌تر باشد، هم گوینده در انتقال آن موفق‌تر عمل کرده است و هم مخاطب صمیمیت بیشتری با متن می‌یابد؛ تا جایی که حتی بدون ارتباط با پیوند واژگان و اصطلاحات متن، با فضای شعر ارتباط بیشتری برقرار می‌کند.

در غزل نخست که در حال و هوای عاشقانه سروده شده است، از میان ۷ بیت ۱۹ استعاره و ۱۰ تشبیه آمده است. این بدین معناست که به‌صورت میانگین در هر بیت بیش از چهار تشبیه و استعاره وجود دارد. طبیعی است که در غزلی با فضایی عاشقانه، متوقع است که بسامد صور خیال در مقایسه با غزلی مشابه، اما با فضایی دیگرگونه، متفاوت باشد؛ ازهمین‌روست که در غزل دوم که مجموعاً ۹ بیت دارد تنها ۹ بار استعاره استفاده شده است؛ یعنی به‌ازای هر بیت یک استعاره وجود دارد و از تشبیه نیز در این غزل خبری نیست.

ازنظر دشواری استفاده از استعاره و تشبیه نیز شرح این نکته اهمیت دارد که در سوگ‌سروده‌ها، شاعر برای اینکه مخاطب با محتوا و فضای سوگوارنهٔ شعر سریع‌تر ارتباط برقرار کند، ترجیح می‌دهد از تشبیه و استعاره‌های دشوار استفاده نکند. علاوه‌بر این، غالباً مخاطب اشعار سوگوارانه تودهٔ مردم هستند؛ بنابراین برای یگانه‌کردن فضای شعر با خاطر مخاطب عام، پرهیز از کاربرد صور خیال دشوار و پیچیده‌کردن کلام با بهره‌گیری از تصاویر مبهمِ تنیده در تار و پود تشبیه و استعاره مناسب نیست؛ پس وقتی سخن از این هنرمندی و تکیه بر این گونهٔ هنری است، برای اثبات این مدعا باید دو شعر با دو ژانر متفاوت را با هم مقایسه کرد.

گفته شد که دو غزل مدّنظر ازنظر کمیت استفاده از صور خیال تابع این نظریه هستند که شعر مرثیه در مقایسه با شعر تغزلی از صور خیال کمتری بهره برده است. این استاندارد در روانی تصاویر و فهم‌پذیری شعر نیز لحاظ شده است. مطلع غزل نخست «ناگهان آیینه حیران شد گمان کردم تویی/ ماه پشت ابر پنهان شد گمان کردم تویی» حامل چند استعارهٔ مکشوف است. نخست حیرانی آیینه در قالب یک استعارهٔ مکنیه متجلی است؛ همچنین پنهان شدن ماه پشت ابر درواقع نسبت‌دادن رفتاری انسانی به غیرانسان است و استعارهٔ مکنیه یا تشخیص به شمار می‌رود. علاوه‌بر این «تو» در ردیف «تویی» مشبه‌به تشبیهی مضمر، نخست برای حیران شدن آیینه و دیگر برای پنهان شدن ماه است؛ اما مطلع غزل دوم «هیچ دلی عاشق و دچار، مبادا/ عاقبتِ چشم، انتظار مبادا» چنانکه دیده می‌شود، از تشبیه و استعاره تهی است و همین موجب ارتباط سریع‌تر مخاطب با شعر می‌شود. در ادامه بیت «سایهٔ زلف کسی، چون ابر بر دوزخ فتاد/ آتشی دیگر گلستان شد، گمان کردم تویی» در ابتدا محتمل تصویر ناروشنی است و گره‌گشایی از تصویر آن، به دقت بالا در التفات تلمیحانهٔ شاعر به «گلستان‌شدن آتش دوزخ» و نظر به تشبیه سایهٔ زلف به ابر نیاز دارد، همچنین استعاره‌های بیت «باد پیراهن کشید از دست گل‌ها ناگهان/ عطر نیلوفر فراوان شد، گمان کردم تویی» نیز محتمل تصاویر نسبتاً دشواری است و یافتن وصله‌های معنایی که این تصاویر را به هم گره بزند، اندکی دشوار است. از یک‌سو پیراهن‌کشیدن باد، خود دارای تصویری ایهام‌گونه است؛ زیرا هم پیراهن‌کشیدن با مفهوم کنایی «گریزکردن» همراه است که تشخیصی دشوار دارد و هم با مفهوم «پیراهن را کشیدن» به معنی کشیدن پیراهن گل‌ها همراه شده است که موجب پارگی آن و درنتیجه پراکنده‌شدن عطر و بوی گل می‌شود. ضمناً از آنجا که «گل» در ادبیات فارسی غالباً «گل سرخ» است، نمی‌توان گفت «نیلوفر»، در مصرع دوم، همان گل مصرع اول است و این کار، موجب مبهم‌شدن تصویر ضمنی این بیت می شود. این خود مستوجب آفرینش یک تشخیص و استعارهٔ دیگر متکی بر توجیه است. یعنی باید تصور کرد به

علت پیراهن‌کشیدن باد از گل‌ها، گل نیلوفر حسودانه وارد میدان می شود و برای عقب‌نماندن از این میدان عطر می‌پراکند؛ اما در مقابل، برای نمونه بیت «می‌روی و ابرها به گریه که برگرد/ چشمِ خداوند اشکبار مبادا» از غزل دوم اگرچه محتمل استعاره است، روشن‌کردن فضای آن و فهم استعارهٔ آن به تلاش واداشتن ذهن نیاز ندارد و این طبیعت مرثیه است که برای همه‌گیربودن گفتنی‌هایش اینگونه ساده سروده شود.

بدیهی است هرچه در این مجموعه‌ها از عناصر لحن‌آفرین، بیشتر بهره گرفته شده باشد، میان مخاطب و گوینده ارتباط عمیق‌تری برقرار می‌شود و هرچه این ارتباط بیشتر باشد، متن روشن‌تر و موضوعیّت متن برای مخاطب عینی‌تر خواهد بود؛ برای مثال هم‌زیستی که شاعر با عشق و ملازمات آن، اعم از جدایی و بی‌وفایی و ناز و عشوه و... دارد، زبان او را در واگویه‌کردن آنچه در خاطر دارد، مشتاق‌تر و توانمندتر می‌کند. مخاطب آگاه نیز هرچه با این پدیده یگانگی بیشتری داشته باشد، لحن غیرمستقیم، اما روشن گوینده را بهتر درمی‌یابد. در مقابل اگر شاعر برای مثال ادب آیینی را نزیسته باشد و با این مقوله پیوند و اشتراک ذهنی نداشته باشد، کلام او حتی اگر آمیخته با دقیق‌ترین صنایع ادبی و مزین به نیکوترین اصطلاحات هنری باشد، نمی‌تواند رسالت گویای خود را به‌خوبی به انجام رساند. این همان آنی است که متقدمان هنر نقد بدان نظر داشته‌اند.

۳ـ نتیجه

در پژوهش حاضر دو غزل فاضل نظری که در دو حال هوای متفاوت یکی عاشقانه و دیگری سوگوارانهٔ آیینی سروده شده‌اند، ازمنظر اسکاز و جادوی مجاورت تحلیل شدند؛ میزان توجه شاعر به اهمیت تفاوت لحن در این دو غزل، با دو فضای متفاوت روشن شد:

فاضل نظری در انتخاب وزن نهایت دقت را در مطابقت موضوع با ریتم و آهنگ شعر به کار برده است؛ بدین صورت که برای غزل عاشقانه از وزن معمول «فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فاعلن» و برای غزل سوگوارنه از وزن افتانِ «مفتعلن فاعلات مفتعلن فع» استفاده کرده است. همچنین در بهره‌گیری از اسکاز، وجه موسیقی کناری اهمیت بسیار دارد. بدیهی است قافیه و ردیفی که از قابلیت موسیقایی بیشتری برخوردار باشد، برای سروده‌های عاشقانه مناسب‌تر است؛ ازاین‌روی فاضل نظری در غزل عاشقانه با رعایت همخوانی‌های آوایی این دو و همچنین با بهره‌گیری از ردیف طولانی که بار موسیقی شعر را می‌افزاید، از این کارکرد بهره برده است. علاوه‌بر این بهره‌گیری از ظرفیت صور خیال نیز متکی به موضوعیت و فضای شعر است؛ ازهمین‌رو اسکاز در شعر عاشقانه، صور خیال بیشتر و برخورداری از تصاویر انتزاعی بیشتری را مطالبه می‌کند. با توجه به همین کارکرد، فاضل نظری در غزل عاشقانه از صور خیال بیشتری استفاده کرده است.

جادوی مجاورت، همخوانی صامت‌ها و مصوت‌های موسیقی‌آفرین در کلام است. در دو غزل منظور، به متقضای فضای شعر، هرجا محیط تغزلی است، از جادوی مجاورت بیشتری استفاده شده است؛ اما در مقابل، در شعر مرثیه‌گون، این هنرآفرینی کمتر دیده می‌شود.

منابع

۱. ابرمز، ام، جی (۱۳۸۴). *فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی*، ترجمهٔ سعید سبزیان، چاپ هفتم، تهران: رهنما.

۲. احمدی، بابک (۱۳۸۰). *ساختار و تأویل متن*، تهران: نشر مرکز.

۳. ارشدنژاد، شهرام (۱۳۸۰). *فن شعر انگلیسی: بحثی در عروض و قافیه و معنا و بیان، همراه با نگاهی به فن شعر فارسی*، تهران: گیل.

۴. انو شه، ح سن (۱۳۸۱). *فرهنگنامهٔ ادب فار سی، گزیدهٔ ا صطلاحات ادب فار سی*، جلد ۲، چاپ دوم، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

۵. باختین، میخاییل (۱۳۹۵). *پرسش‌های بوطیقای داستایوفسکی*، ترجمهٔ سعید صالح‌جو، تهران: نیلوفر.

۶. پاینده، حسین (۱۳۸۸). *نقد ادبی و دموکراسی*، تهران: نیلوفر.

۷. حق‌شناس، علی محمد (۱۳۷۰). *مقالات ادبی ـ زبان‌شناختی*، تهران: نیلوفر.

۸. ذوالفقاری، محسن؛ موسوی، زهرا؛ خسروی، علی (۱۳۹۷). «بررسی فرمالیستی شعر ارغوان از هوشنگ ابتهاج در سه حوزه زبان، موسیقی و زیبایی شناسی»، *فنون ادبی*، سال دهم شمارهٔ ۳، ۳۱-۴۸.

۹. الراغب الأصفهانی، حسین بن محمد (۱۴۱۲ ق.). *المفردات فی غریب القرآن*، تحقیق داودی و صفوان عدنان، بیروت: دارالقلم و الدار الشامیه.

۱۰. سپهر کاشانی، محمدتقی (۱۲۷۲ ق). *براهین العجم*، چاپ سنگی.

۱۱. شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۷). *جادوی مجاورت*، تهران: سخن.

۱۲. ـــــــــــــــــ (۱۳۸۵). *صور خیال در شعر فارسی*، چاپ ششم، تهران: آگاه.

۱۳. ـــــــــــــــــ (۱۳۸۶). *موسیقی شعر*، چاپ دهم، تهران: آگاه.

۱۴. ـــــــــــــــــ (۱۳۹۶). *رستاخیز کلمات*، چاپ چهارم، تهران: سخن.

۱۵. شمس قیس رازی (۱۳۸۸). *المعجم فی معاییر الا شعار العجم*، به ت صحیح محمد بن عبدالوهاب قزوینی و ت صحیح مجدد مدرس رضوی و تصحیح مجدد سیروس شمیسا، تهران: علم.

۱۶. شمیسا، سیروس (۱۳۸۳). *نقد ادبی*، چاپ چهاردهم، تهران :فردوس.

۱۷. ـــــــــــــــ (۱۳۸۶). *آشنایی با عروض و قافیه*، تهران: میترا.

۱۸. ضیایی، بهاره (۱۳۹۰). *بررسی جادوی مجاورت در شعر معاصر فارسی*، پایان‌نامهٔ مقطع کارشناسی ارشد رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، با راهنمایی جهانگیر صفری، دانشگاه شهرکرد.

۱۹. فرشیدورد، خسرو (۱۳۷۵). *دربارهٔ ادبیات و نقد ادبی*، جلد اول و دوم، چاپ سوم، تهران: امیرکبیر.

۲۰. علوی مقدم، مهیار (۱۳۷۷). *نظریه‌های نقد ادبی معاصر*، تهران: سمت.

۲۱. علی‌پور، مصطفی (۱۳۷۸). *ساختار زبان شعر امروز*، تهران: فردوس.

۲۲. عمرانپور، محمدرضا (۱۳۸۴). «عوامل ایجاد تغییر و تحول لحن»، *فصلنامه پژوهش‌های ادبی*، شمارهٔ ۹ و ۱۰، ۱۲۷-۱۵۰.

۲۳. فیاض‌منش، پرند (۱۳۸۴). «نگاهی دیگر به موسیقی شعر و پیوند آن با موضوع، تخیل و احساسات شاعرانه»، *دوفصلنامه پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، دورهٔ جدید، شمارهٔ چهارم، ۱۶۳ـ۱۸۶.

۲۴. محبوبی‌مقدم، مهران؛ حیدری، علی (۱۴۰۰). «نگاهی نو به بحرهای عرو ضی بر پایه دانگ‌های مو سیقی»، *فنون ادبی*، سال سیزدهم شمارهٔ ۳، ۶۵-۸۰.

۲۵. محسنی، احمد (۱۳۸۲). *ردیف و موسیقی شعر*، مشهد: انتشارات دانشگاه.

۲۶. نظری، فاضل (۱۳۸۸). *اقلیت*، چاپ چهارم، تهران: سوره مهر.

۲۷. ـــــــــــــ (۱۳۹۲). آن‌ها، چاپ بیست‌وسوم، تهران: سوره مهر.

۲۸. وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۷۹). *نوای گفتار در فارسی*، مشهد: انتشارات دانشگاه.

۲۹. هوف، گراهام (۱۳۶۵). *گفتاری دربارهٔ نقد*، ترجمهٔ نسرین پروینی، تهران: امیرکبیر.

30. Prince, Gerald. (2003). *Dictionary of Narratology*. London: University of Nebraska Press.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی