مقاله پژوهشی

تحلیل ایدئولوژیک لایهٔ آوایی سبک در قصیده‌های حکیم سنایی

مریم غفرانی، عباس محمدیان*، مهیار علوی مقدم، حسن دلبری

گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران.

سال نوزدهم، شماره یکم، فروردین ۱۴۰۵، شماره پی در پی ۱۱۹، صص ۱۵۸-۱۳۵

https://irandoi.ir/doi/10.irandoi.2002/bahareadab.2026.18.8092

نشریه علمی سبک شناسی نظم و نثر فارسی

(بهار ادب سابق)

چکیده:

زمینه و هدف: سبک‌شناسی لایه‌ای متون را در پنج لایهٔ آوایی، واژگانی، نحوی، بلاغی و ایدئولوژیک مورد بررسی قرار میدهد. هدف مقالهٔ حاضر آن است که لایهٔ آوایی سبک در قصیده-های سنایی را از منظر ایدئولوژیک تحلیل نماید. قصیده‌های سنایی از جهت تاریخ تحوّلات فکری نسبت به دیگر آثارش دارای اهمّیّت بیشتری است و مشتمل بر موضوعات مختلف است.

روش: بنیان اساسی این پژوهش بر پایهٔ روش تحلیلی _ توصیفی استوار شده‌است. روش گردآوری اطلاعات مبتنی بر روش کتابخانه‌ای، استفاده از منابع نوشتاری و روش تحلیل داده‌ها از نوع کیفی است.

یافته‌ها: در این پژوهش، قصیده‌های سنایی در لایهٔ آوایی بررسی میشود و نگارندگان برآنند تا نشان دهند که ایدئولوژی سنایی در قصیده‌ها با استفاده از چه عناصری نمود مییابد که در نهایت به سبک، افکار، دیدگاه، جهان‌بینی شاعر پی میبریم.

نتیجه‌گیری: این پژوهش نشان میدهد که حکیم سنایی در لایهٔ آوایی شعر خود به تناسب وزن با محتوا، ردیف‌پردازی، استفاده از انواع صنایع لفظی و قافیه‌پردازی توجّه ویژه‌ای نشان داده‌است و کاربرد اینها صرفاً ناشی از امکانات زبانی نیست، بلکه به انتخاب آگاهانه یا ناخودآگاه وی برمیگردد. سنایی با بهره‌گیری از آنها، زبان شعر را به ابزاری برای القای ایدئولوژی عرفانی- اخلاقی خود تبدیل کرده‌است.

تاریخ دریافت: ۱۲ آبان ۱۴۰۴
تاریخ داوری: ۱۴ آذر ۱۴۰۴
تاریخ اصلاح: ۲۹ آذر ۱۴۰۴
تاریخ پذیرش: ۱۳ بهمن ۱۴۰۴

کلمات کلیدی:
قصیده‌های حکیم سنایی،
سبک‌شناسی لایه‌ای، لایهٔ آوایی.

* نویسنده مسئول:
mohammadian@hsu.ac.ir
(+۹۸ ۲۱)

Nintenth year, Number One, April 2026, Continuous Number 119, Pages: 135-158

Journal of the stylistic of Persian poem and prose
(Bahar-e- Adab)
Home page: https://www.bahareadab.com

ORIGINAL RESEARCH ARTICLE

The ideological analysis of the phonetic layer in the Hakim Sanai' odes.

M. Ghofrani, A. Mohammadian*, M. Alavi Moghaddam, H. Delbari
Department of Persian Language and Literature, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran.

ARTICLE INFO

Article History:

Received: 03 November 2025
Reviewed: 05 December 2025
Revised: 20 December 2025
Accepted: 02 February 2026

KEYWORDS
Hakim Sanai's odes, layer stylistic, phonetic layer.

*Corresponding Author
✉ *mohammadian@hsu.ac.ir*
☎ (+98)

ABSTRACT

BACKGROUND AND OBJECTIVES: Layer stylistic examines texts in five layers: phonetic, lexical, syntactic, rhetorical and ideological. The aim of this article is to analyze the phonetic layer of the style in Sanai's odes from an ideological perspective. Sanai' odes are more important in terms of the history of intellectual developments than his other works and include various topics.

METHODOLOGY: The foundation of this research is based on the analytical - descriptive method. The method of data collection relies on a library research, the use of written sources, and the method of data analysis is of a qualitative nature.

FINDINGS: The authors want to show the Sanai's ideology in odes is manifested by which elements that ultimately lead to an understanding the poet's style, thoughts, point of view and worldview.

CONCLUSION: This study (research) shows that Hakim Sanai in phonetic layer of his poetry, has paid special attention to the harmony between mater and content, the use of row, the use of verbal oratory and rhyme. The use of these is not merely a result of the linguistic possibilities but stems from the poets conscious or unconscious choices. By utilizing them Sanai has transformed the language of the poetry into an instrument for instilling his mystical – moral ideology.

https://irandoi.ir/doi/10.irandoi.2002/bahareadab.2026.18.8092

NUMBER OF REFERENCES	NUMBER OF TABLES	NUMBER OF FIGURES
22	5	8

مقدمه

یکی از اهداف سبک‌شناسی بازشناسی سبک شخصی هر شاعر است. در سبک‌شناسی ساختاری سه سطح فکری، زبانی و ادبی به صورت جداگانه بررسی میشود که در این صورت قادر به برقراری ارتباط بین این سه سطح نیستیم، بررسی فکری اثر به صورت سطحی انجام میشود و در نهایت به تحلیل معناداری منجر نمیگردد. در سبک‌شناسی لایه‌ای علاوه بر مطالعات سنّتی و ساختاری به سطوح هنری و فکری اثر، گزینش فرم‌ها و قالب‌های ادبی هم توجّه میشود. در این پژوهش به بررسی لایهٔ آوایی قصیده‌های حکیم سنایی پرداخته شده‌است. بررسی قلمروهای آوایی زبان متن با عنوان سبک‌شناسی آوایی شناخته میشود. سبک‌شناسی آوایی نحوهٔ کاربرد واحدهای آوایی صداآهنگ در یک موقعیت زبانی و نقش و کارکرد بیانی آواها و اصوات زبان را بررسی میکند.

پیشینهٔ پژوهش

در مورد قصیده‌های حکیم سنایی پژوهشهای متعدّدی انجام شده‌است، ولی هیچ کدام به بررسی سبک‌شناسی لایه‌ای قصیده‌های این شاعر نپرداخته‌اند. به برخی از این پژوهشها که در مورد قصیده‌های سنایی و یا سبک‌شناسی لایهٔ آوایی است اشاره میشود.

غریب (۱۳۹۳)، در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود با عنوان «بررسی تحوّل قصاید سنایی در سطح ساختاری و محتوایی» ساختار و محتوای قصاید وی را تحلیل و بررسی نموده‌است. در این پژوهش با توجه به سنّت قصیده‌پردازی و قصاید شاعران پیش از سنایی، نوآوریهای این شاعر در قصیده‌پردازی معرفی گردیده است. داوودی (۱۳۹۳) در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود با عنوان «سبک‌شناسی لایه‌ای نامه‌های سنایی» به آشکارساختن شاخصه‌های سبکی نامه‌های سنایی و صحت و سقم نامه‌های منسوب به او پرداخته‌است. در پایان‌نامهٔ دیگری با عنوان بررسی مسایل اخلاقی و تربیتی در قصاید سنایی (۱۳۹۵) نویسنده، بایدها و نبایدهای اخلاقی و تربیتی را در قصاید سنایی تحلیل و بررسی کرده‌است.

مقاله‌ای با موضوع «تحلیل مضامین تعلیمی- اخلاقی در قصاید سنایی» به قلم محمّدرضا قاری و محسن عامری شهرابی (۱۳۹۳) نوشته شده‌است که نویسندگان در این پژوهش مضامین و درون‌مایه‌های تعلیمی (اخلاقی) سنایی را بر اساس قصاید این شاعر سترگ ادب فارسی و با روش توصیفی بررسی کرده‌اند. مقالهٔ «سبک شناسی لایهٔ بلاغی مکاتب سنایی» نوشتهٔ زرقانی و داودی (۱۳۹۴) که در آن نامه‌های سنایی با رویکردی توصیفی و تنها در سطح بلاغی سبک‌شناسی شده است و نویسندگان در پی یافتن شباهتهای معنادار میان نامه‌ها در حوزهٔ بلاغی بوده‌اند. رضاییان و قاری (۱۴۰۲) در مقاله‌ای با عنوان نقش عناصر دینی در تصویرپردازی قصاید ناصرخسرو، سنایی و خاقانی به بررسی و مقایسهٔ کارکرد عناصر دینی در قصاید شاعران مذکور پرداخته‌اند و بیان میکنند که عناصر دینی در ذهن این شاعران به گونهٔ خاصی متجلّی شده‌است. در مقاله‌ای با عنوان اهمّیّت بلاغی ساختارهای نحوی در قصاید سنایی به قلم مریم مشرف‌الملک (۱۴۰۲) به الگوهای نحویی که سنایی برای ایجاد اقتدار در زبان وعظ و افزایش تأثیر کلام به کاربرده، اشاره میشود.

تعاریف سبک و سبک‌شناسی لایه‌ای

برای سبک‌شناسی تعاریف گوناگونی ارائه شده‌است. وردانک سبک‌شناسی را این‌گونه تعریف می‌کند: «تحلیل بین زبانی متن خاص و توصیف هدف از به کارگیری این بیان و تاثیر آن بر مخاطب» (وردانک، ۱۳۹۳، ۲۲). پل

سیمیپسون میگوید: «سبک‌شناسی روشی از تغییر متن است که در آن به زبان اهمّیّت بیشتری داده میشود» (به نقل از فتوحی ۱۳۹۲، ۹۲).

در حقیقت سبک‌شناسی بررسی زبانی متن است و در زبان متن باید همهٔ مسائل آوایی، واژگانی، نحوی، بلاغی و معنایی اثر بررسی شود (بهار ۱۳۸۲، ۱: ۲۰). فتوحی سبک‌شناسی لایه‌ای را این‌گونه عرفی می‌کند: «زبان توده‌ای از آوا و نشانه‌های درهم و برهم و بی‌نظم نیست، بلکه شبکه‌ای نظام‌مند و درهم‌بافته از لایه‌ها و پیوندها است؛ بنابراین پاره‌گفتار یا هر تکّه از یک متن از خلال همکاری و پیوستگی چندین سطح متمایز زبانی سازماندهی میشود. سطوح و واحدهای تحلیل در زبان که میتواند یک بررسی سبک‌شناسانه را سازماندهی کند عبارتند از: لایهٔ آوایی، واژگانی، نحوی، معنی‌شناسیک و کاربردشناسیک» (فتوحی، ۱۳۹۲، ۲۳۷).

لایهٔ آوایی

در سبک‌شناسی لایهٔ آوایی، ویژگیهای آوایی و صوری که باعث ایجاد موسیقی در شعر میشوند مورد بررسی قرار میگیرد. موسیقی در شعر مفهوم گسترده‌ای دارد و میتواند سطوح مختلف آن را تحت تاثیر خود قرار دهد و به همین دلیل است که شفیعی کدکنی شعر را تجلّی موسیقایی زبان میداند» (رک شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹، ۳۸۸). فرشیدورد موسیقی شعر را ترکیبی از مؤلّفه‌های وزن قافیه و تناسب حروف میداند (فرشیدورد، ۱۳۷۸، ۳۱,۱). شفیعی کدکنی به انواع موسیقی بیرونی، کناری، درونی و معنوی قائل است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹، ۳۹۳-۳۹۱). فتوحی در کتاب سبک‌شناسی خود در بررسی لایهٔ آوایی از مؤلّفه‌هایی چون وزن قافیه، واج‌آرایی، سجعها و جناسها یاد کرده‌است (فتوحی، ۱۳۹۰، ۲۴۷- ۲۴۸).

بحث

تحلیل لایهٔ آوایی قصیده‌های حکیم سنایی

اوزان عروضی

آنچه باعث ایجاد موسیقی میشود وزن است. وزن شعر موسیقی بیرونی را تشکیل میدهد. وزن شعر را می‌توان آرایش ریتما در شعر دانست (قاسمی، ۱۳۹۳، ۱۲۹). وزن شعر از نظر شاعر انتخابی و اختیاری نیست و شاعر وزن را به طور طبیعی از نفس موضوع الهام میگیرد (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹، ۵۰). بنابراین، وزن رابطهٔ مستقیمی با سبک شعر و فردیّت شاعر دارد.

وزن مهمترین عامل و موثّرترین نیرو در ترکیب شعر است و تأثیر کلام موزون قابل مقایسه با کلام منصور نیست (میرصادقی،۱۳۷۶: ۲۹۷). وزن به کلمات خاص هر شعر تأکید میبخشد و امتیازی از نظر کشش کلمات ایجاد میکند. این اصول است که باعث شده وزن به عنوان مهمترین عامل شعر معرفی شود (شفیعی کدکنی ، ۱۳۷۹، ۴۹). بنابراین، وزن برای شعر یکی از ضروریات است. به گفتهٔ شفیعی کدکنی وزن یک پدیدهٔ طبیعی است برای تصویر عواطف (همان ، ۴۸). «وزن در شعر اثری کاملا محسوس دارد و به همراه عنصر عاطفه، ممیزه‌ای برای تشخیص قدرت شاعرانگی شاعر به شمار میرود. عجین بودن وزن و عاطفه به این دلیل است که شاعر زمانی میتواند عواطف مخاطب را تحریک کند که از وزنهای مطلوبتری برای شعرهای خود استفاده کند. به عبارت دیگر، گزینش وزن دقیق باعث دل‌انگیزی شعر میشود» (افکاری و دیگران، ۱۴۰۲).

وزن و محتوا با هم رابطه دارند. وحیدیان کامیار در کتاب *وزن و قافیهٔ شعر فارسی*، اوزان را متناسب با محتوا به

شش دستهٔ کلی تقسیم کرده‌است. اوزان نرم و سنگین مناسب با مفاهیم مرثیهٔ هجران درد و گله است، مثل فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن / مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن / مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن.

اوزان حماسی: فعولن فعول فعولن فعل

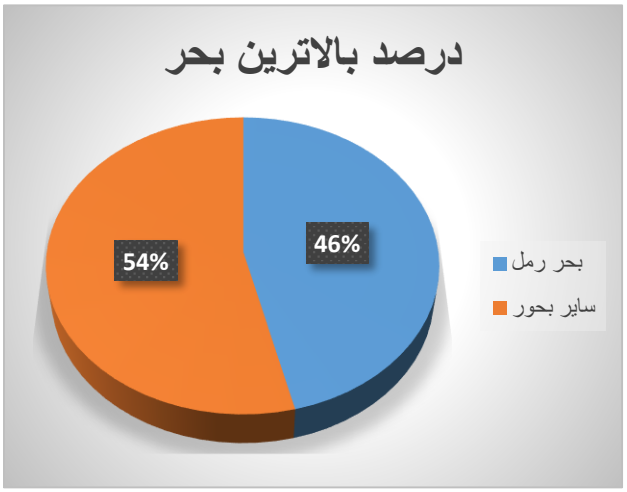
اوزان ضربی و تند، مناسب معانی شورانگیز و پرجذبه: مفتعلن مفتعلن فاعلن /مفتعلن مفتعلن مفاعلن.

اوزان دلنشین و آرام، مناسب مفاهیم عاشقانه: مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن

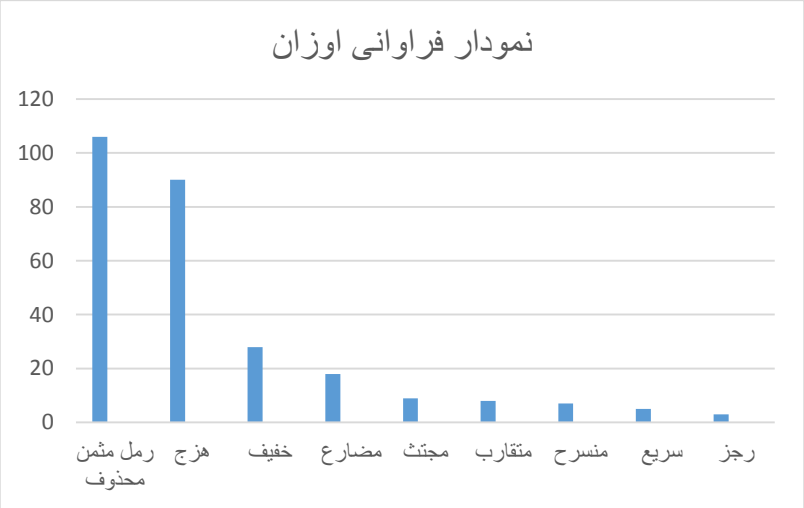
اوزان برهانی و جدلی: مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن.

اوزان تند و کوتاه برای شادی: مفتعلن مفتعل فاعلن - مفتعلن مفاعلن فعولن/ مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن (وحیدیان کامیار، ۱۳۶۷، ۶۱).

از بین ۳۱۲ قصیده در دیوان حکیم سنایی، ۱۴۴ مورد در بحر رمل سروده شده‌است (سالم و زحاف‌دار)؛ یعنی بیشترین وزن را در بین اوزان عروضی به خود اختصاص داده‌است.



۱۰۶ مورد از این ۱۴۴ قصیده، بر وزن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن است. پس ازین بحر، بحر هزج با ۹۰ مورد در جایگاه دوم بسامد قراردارد. ۳۲ مورد ازین ۹۰ قصیده، بر وزن مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن است. بحر خفیف با ۲۸ مورد در مرتبهٔ سوم قرار دارد و پس از این‌ها به ترتیب بحور مضارع با ۱۸ مورد، مجتث ۹ مورد، متقارب ۸ مورد، منسرح ۷ مورد، سریع ۵ مورد و رجز ۳ مورد در جایگاه بعدی قرار دارند.



آمار به‌صورت دقیق با بیان نام بحر، وزن و تعداد بسامد به شرح زیر است. برای هر وزن فقط به یک نمونه بیت بسنده شده است. شماره قصیده‌ها، صفحات تمام ابیات و نمونه‌هایی که تا پایان مقاله ذکر میشود، بر اساس *دیوان حکیم سنایی (۱۳۸۸)* تصحیح مدرس رضوی است.

نام بحر	وزن عروضی	بیت (شماره قصیده/ صفحه)	بسامد
رمل مثمن محذوف	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن	تا کی اندر راه دین با نفس دمسازی کنی بر در میدان این درگاه طنّازی کنی (قصیده ۳۰۳ ص۶۹۶)	۱۰۶
هزج مثمن اخرب مکفوف محذوف	وزن مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن	آراست دگرباره جهاندار جهان را چون خلد برین کرد زمین را و زمان را (ق ۱۰ص۲۹)	۳۲
خفیف مسدّس مخبون	فاعلاتن مفاعلن فعلن	ای ازل دایه بوده جان تو را وی خرد مایه داده کان تورا (ق ۳ ص۲۳)	۲۸
هزج مثمن سالم	مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن	نبودی دین اگر اقبال مرد مصطفایی را نکردی هرگزی پیدا خدای ما خدایی را (ق ۱۲ ص۳۳)	۲۵
رمل مثمن مخبون محذوف	فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن	دوش رفتم به سر کوی به نظّارهٔ دوست شب هزیمت شده دیدم ز دو رخساره دوست (ق۴۰ص۸۷)	۲۳
مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف	مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن	منسوخ شد مروّت و معدوم شد وفا وز هر دو نام ماند چو سیمرغ و کیمیا (ق ۱۸ص۴۸)	۱۶
هزج مسدس اخرب مقبوض محذوف	مفعول مفاعلن فعولن	ای ذات تو ناشده مصوّر اثبات تو عقل کرده باور (ق ۱۲۹ص۲۷۱)	۱۱

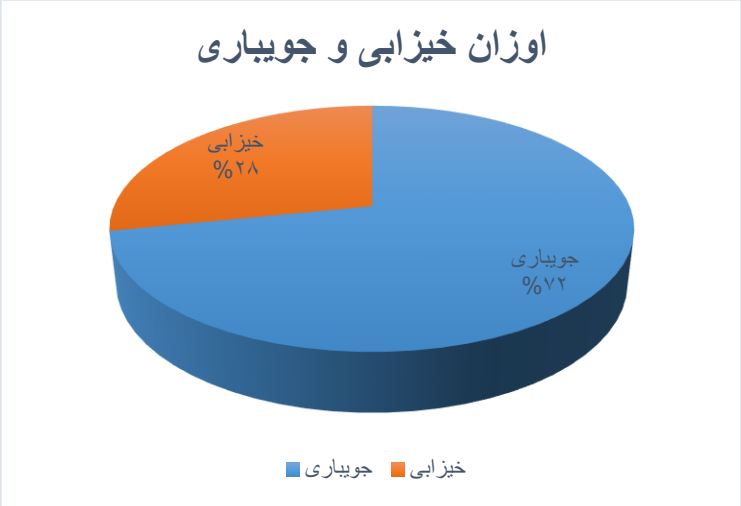
هزج مسدس محذوف	مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل	هر آن روزی که باشم در خرابات همی نالم چو موسی در مناجات (ق۲۷ ص۷۳)	۹
مجتث مثمن مخبون محذوف	مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن	بتی که گر فکند یک نظر بر آتش و آب شود ز لطف جمالش مصوّر آتش و آب (ق ۲۲ص۶۲)	۹
هزج مسدس اخرب مقبوض	مفعول مفاعلن مفاعیلن	در ده پسرا می مروّق را یاران موافق موفّق را (ق۸ ص۲۷)	۸
رمل مسدس محذوف	فاعلاتن فاعلاتن فاعلن	ای چو عقل از کل موجودات فرد وی جوان از تو سپهر سالخورد (ق ۶۵ ص ۱۲۲)	۷
منسرح مثمن مطوی مکشوف	مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن	دیده نبیند همی نقش نهان تورا بوسه نیابد همی شکل دهان تورا (ق۴ ص۲۴)	۷
متقارب مثمن سالم	فعولن فعولن فعولن فعولن	کسی را که سرّ حقیقت عیان شد مجاز صفات وی از وی نهان شد (ق۷۴ص۱۳۸)	۶
رمل مسدس مخبون محذوف	فاعلاتن فعلاتن فعلن	انعم الله صباح ای پسرا وقت صبح آمده راح ای پسرا (ق۵ص۲۵)	۵
هزج مثمن اخرب	مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن	ای در دل مشتاقان از یاد تو بستانها وز حجّت بی‌چونی در صنع تو برهانها (ق۱ص۱۶)	۵
سریع مسدس مطوی مکشوف	مفتعلن مفتعلن فاعلن	تا بت من قصد خرابات کرد نفی مرا شاهد اثبات کرد (ق۶۷ص۱۲۸)	۴
رجز مثمن سالم	مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن	احسنت یا بدرالدّجی لبیک یا وجه‌العرب ای روی تو خاقان روز وی موی تو سلطان شب (ق۲۴ص۶۷)	۳
متقارب مثمن محذوف	فعولن فعولن فعولن فعل	سنایی کنون با ضیاء و سناست که بر وی ز سلطان سنّت ثناست (ق۳۴ ص۷۸)	۲
مضارع مثمن اخرب	مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن	جانا نخست مارا مست مدام گردان وانگه مدام درده ما را مدام گردان (ق۱۹۹ ص۴۲۸)	۲
سریع مثمن سالم	مفتعلن مفتعلن مفتعلن مفتعلن	عشق تو بربود ز من مایهٔ مایی و منی خود نبود عشق تورا چاره ز بی‌خویشتنی (ق۳۰۴ ص۶۹۷)	۱
رمل مثمن سالم	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن	عقل کل در نقش روی دلبرم حیران بماند جان ز جانی توبه کرد آنک برِ جانان بماند (ق۸۰ ص۱۴۳)	۱
رمل مثمن مخبون سالم	فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن	ملکا ذکر تو گویم که تو پاکی و خدایی نروم جز به همان‌ره که توام راهنمایی (ق۲۶۹ ص۶۰۲)	۱
رمل مثمن مخبون محذوف	فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن	عربی‌وار دلم برد یکی ماه عرب آب‌صفوت پسری چه زنخی شکرلب (ق ۲۵ص۶۷)	۱

الف) اوزان خیزابی و جویباری

اوزان شعر فارسی که بر اساس موسیقی ملایم و روان یا موسیقی ایقایی و تکرار ارکان به خیزابی و جویباری تقسیم میشود (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹، ۳۹۴). به وزنهای تند و متحرکی که با تکرار ارکان هستند اوزان خیزابی و به

وزنهای آرام که ارکان عروضی آنها عیناً تکرار نمیشود جویباری گفته میشود (همان، ۳۹۵-۳۹۴).

با بررسی فراوانی اوزان قصیده‌های سنایی که در پیش بدان اشارت رفت، مشخص میشود نسبت اوزان جویباری به خیزابی بسیار بیشتر است. به‌خصوص بحر رمل مثمن محذوف که در آن لطافت و کشش آرام تکرار «فاعلاتن» لحن موسیقایی‌ای نرم و ملایم میسازد که به فضای فکری و عرفانی سنایی بسیار نزدیک است. ۲۲۴ قصیده دارای وزن جویباری و ۸۸ قصیده دارای وزن خیزابی است.

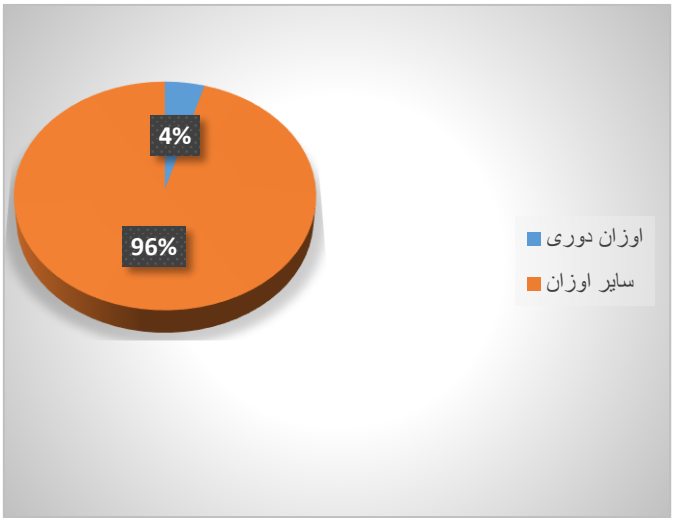


نمونه‌هایی از وزن جویباری:

بیت	وزن	صفحه
ای سنایی! ز جسم و جان تا چند / برگذر زین دو بینوا در بند	فاعلاتن مفاعلن فع لن	۱۵۲
مرد هشیار در این عهد کم ا ست / ور کسی هست به دین متّهم است	فاعلاتن فعلاتن فعلن	۸۱
کفر و ایمان دو طریقیست که آن پنهان نیست / فرق این هر دو به نزدیک خرد آسان نیست	فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فع لن	۹۶
کرد رفت از مردمان اندر جهان اقوال ماند / همعنان شوخچشمی در جهان آمال ماند	فـاعلاتن فـاعلاتن فـاعلاتن فاعلن	۱۴۶

ب) اوزان دوری

گاهی ارکان عروضی در پایه‌های هماهنگ تکرار میشوند. اوزان دوری با ترکیب ارکان مختلف اوزان تازه‌ای به وجود میاورند که یکی از خوش‌آهنگ‌ترین وزنهای شعری هستند (رک شمیسا، ۱۳۷۲، ۶۲). اوزان دوری معمولا در اشعاری که دو پایهٔ اصلی دارند، ظاهر میشود و پایهٔ اول و دوم با سوم و چهارم یکسان است و پس از پایان پایهٔ دوم، مانند چهارم مکث میکنیم. در بین ۳۱۲ قصاید حکیم سنایی، ۱۴ قصیده دارای وزن دوری است.



به عنوان نمونه:

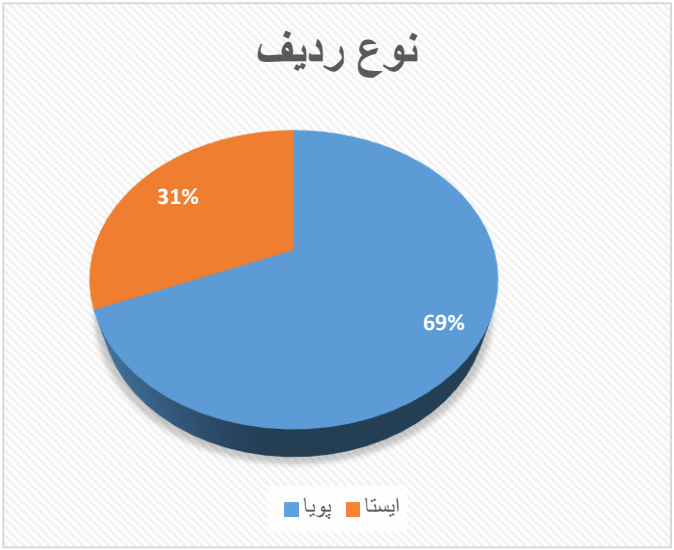
وزن	بیت
مفعول فاعلاتن/ مفعول فاعلاتن	آمد هلال دل ها ناگه پدید ناگه/ هان ای هلال خوبان ربّی و ربّک الله (ص۵۹۴)
مفعول مفاعیلن/ مفعول مفاعیلن	او کیست مرا یارب او کیست مرا یارب / رویش خوش و مویش خوش، باز از همه خوشتر لب (۶۶)
	ای یار مقامردل پیش آی و دمی کم زن/ زخمی که زنی بر ما مردانه و محکم زن (۴۸۲)
	از خانه برون رفتم من دوش به نادانی/ تو قصّهٔ من بشنو تا چون به عجب مانی (۶۶۶)

موسیقی کناری (ردیف و قافیه)

ردیف: منظور از موسیقی کناری، جلوه‌هایی از تکرار واژه‌ها در پایان هر بیت یا هر بند است. این تکرار میتواند در پایان بیت و در قالبهای نو در پایان هر بند باشد، امّا آنچه در قالبهای سنّتی بیش از همه متداول است، قافیه‌ها و ردیفهای پایانی است (فیاض‌منش،۱۳۸۴). حق‌شناس در تعریف ردیف آورده است: «همگونی کاملی که از تکرار یک عنصر دستوری یگانه (واژه، گروه، بند یا جمله) با توالی یکسان و با نقشهای صرفی، نحوی و معنایی یکسان در پایان مصاریع و ابیات یک شعر و بعد از قافیه پدید میاید (حق‌شناس،۱۳۷۰، ۵۹). شفیعی کدکنی نیز ردیف را شکل غنی‌تر شدهٔ قافیه میداند (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹، ۹). وجود ردیف در تأثیرات آوایی و موسیقایی بسیار مؤثر است و میتواند بر پویایی و ایستایی شعر نیز اثرگذار باشد. یکی از کارکردهای ردیف، بیان تداوم عمل یا حالتی

است که مدنظر شاعر است. به ردیفهایی که فعل بار اصلی معنی و احساس را حمل میکند، ردیفهای پویا میگویند. بنابراین ردیفهای فعلی در شمار ردیفهای پویا قرار میگیرد (ر.ک علی‌پور، ۱۳۷۸، ۸۹). ردیفهای اسمی و حرفی سبب ایستایی شعر میشوند؛ امّا به نظر نگارنده چه بسا ردیفی فعلی باشد، ولی در شمار ردیفهای ایستا قرار بگیرد، و برعکس اسمی باشد، ولی در شمار ردیف پویا قرار گیرد. پویا و ایستا بودن ردیف در فضای محتوایی بیت مشخص میشود نه به تنهایی.

در میان قصاید سنایی، ۱۴۷ مورد قصیدهٔ مردّف وجود دارد که از این میان، ۱۰۱ مورد ردیف پویا و ۴۶ مورد ردیف ایستا دارد.



ردیف ایستا
قصیدهٔ شماره ۳: ای ازل دایه بوده جان تو را / وی خرد مایه داده کان تو را (ص۲۳)
شمارهٔ۱۱ : شاه را خواهی که بینی خاک شو درگاه را / ز آبرو آبی بزن درگاه شاهنشاه را (۳۲)

در نمونه‌های زیر ردیف «نیست» فعل است؛ امّا در طبقه‌بندی ردیف ایستا قرار میگیرد.

ردیف ایستا
شمارهٔ ۴۶: عقل را تدبیر باید عشق را تدبیر نیست / عاشقان را عقل تردامن گریبان‌گیر نیست (۹۳)
شمارهٔ۴۸: هر که در راه عشق صادق نیست / جز مرآیی و جز منافق نیست (۹۵)
شمارهٔ۵۰: کفر و ایمان دو طریقیست که آن پنهان نیست / فرق این هر دو به نزدیک خرد یکسان نیست (۹۶)

ردیفهای پویا:

شمارهٔ ۵۵: ای همه جانها ز تو پاینده جان چون خوانمت / چون جهان ناپایدار آمد جهان چون خوانمت ۱۰۳
شمارهٔ ۵۸: مهر بندهٔ آن رخ چون ماه باد / جان فدای آن لب دل‌خواه باد ۱۰۶
شمارهٔ ۶۲: مسلمانان سرای عمر در گیتی دو در دارد / که خاص و عام و نیک و بد بدین هر دو گذر دارد ۱۱۱

در نمونهٔ زیر ردیف «آتش و آب» اسم است؛ امّا در طبقه‌بندی ردیف پویا قرار میگیرد.

شمارهٔ ۲۲: بتی که گر فکند یک نظر بر آتش و آب / شود ز زلف جمالش مصوّر آتش و آب ۶۲

ردیفهای رها ندارد.

قافیه: نقش اساسی در ایجاد موسیقی شعر دارد. «قافیه گوشه‌ای از موسیقی شعر است، در حقیقت قافیه خود یکی از جلوه‌های وزن است و یا بهتر بگوییم مکمل وزن (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۳، ۵۲). قافیه در واقع «هم‌آوایی ناتمامی است که از تکرار یک یا چند صورت با توالی یکسان در پایان آخرین واژه های نامکرر مصراعها یا بیتهای شعر و گاه پیش از ردیف میاید (حق‌شناس،۱۳۷۰، ۶۲).

چون ذات قافیه جناس‌مند است، اگر بنا باشد تمام قافیه‌های دارای جناس را ذکر کنیم سخن به درازا میکشد؛ بنابراین فقط به ذکر قافیه‌هایی که جناس تام دارند بسنده میکنیم. طبق بررسی به عمل‌آمده میتوان بالاترین بسامد را مربوط به قافیه‌ای دانست که جناس اختلافی دارد؛ مانند (کان، جان - الوان، ایوان - روا، هوا - ثنا، سنا - دها، دوا - دهان، نهان - جوان، روان - صباح، صلاح - پرهیز، پرویز - ریواس، سیواس - رب، لب و ...) ، امّا مواردی که خود واژه‌های قافیه باهم و یا با یکی از واژه‌های بیت جناس تام دارند، فقط ۲۱۴ بیت است.

به عنوان مثال، در موارد زیر قافیه دارای جناس تام است:

شمارهٔ قصیده	بیت	واژهٔ دارای جناس	صفحه
۱۴	نه تو راه شهر خود گم کرده بودی ز ابتدا / ما تو را کردیم با همشهریانت آشنا غرقهٔ دریای حیرت خواستی گشتن ولیک / آشنایی ما برونت آورد ازو بی آشنا	آشنا در دو معنی: آشنایی، شنا کردن.	۳۵
۱۷	کان نجات و کان شفا کارباب سنّت جسته‌اند / بوعلی سینا ندارد در نجات و در شفا	شفا: شفا و صحّت یافتن از بیماری/ نام کتاب بوعلی سینا	۴۳
۱۹	ز راه رحمت ورأفت چو جان پاک مظلومان / مرا از زحمت تنها بکن پیش از اجل تنها	تنها: مردمان / تنهایی	۵۷
۳۹	آتش لاله چرا افروخت آب چشم او/ کابرا از خاصیت آتش‌نشانی آمده‌ست آری آری هم بر این طبع است تیغ شهریار/ زانکه او آبست و از آتش، نشانی آمده‌ست	نشانی: فرونشاندن و خاموش کردن، نشانه-ای	۸۵
۸۴	ای سنایی ز جسم و جان تا چند / برگذر زین دو بینوا در بند	بند: زنجیر و اسارت،	۱۵۲

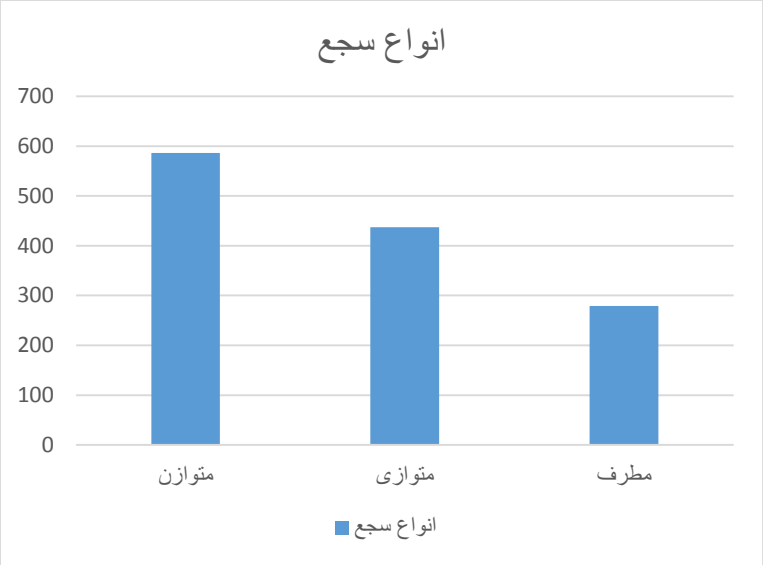
	چون تو در مصحف از هوا نگری/ نقش قرآن تو را کند در بند هفت در دوزخند در تن تو / ساخته نفسشان درو در بند هین که در دست تست قفل امروز / در هر هفت محکم اندر بند	فعل بستن.	
۱۰۹	دل مسکین خود ار مشگین خواهید همی / خویشتن پیش دو بیجادهٔ او کاه کنید چون غزلهای سنایی ز پی مجلس انس / لقب او طرب‌افزای و طرب-کاه کنید	کاه: مقدار کم، کاهش-دهنده	۱۸۰
۱۱۲	این نه آن صحراست کانجا بی‌جسد یابند روح / این نه آن بابست کانجا بی‌خبر یابند بار عاشقان را خدمت معشوق تشریفست و بر / عاقلان را طاعت معبود تکلیفست و بار از زبان جاه‌جویان تا نداری طمع بر / وز درخت نخل‌بندان تا نداری چشم بار	بار: اجازه ورود و رخصت، وظیفه، ثمره و میوه	183-190 ,191

سایر واژه‌های قافیه که جناس تام دارند مانند: خوار(پست و بی‌ارزش/ خوردن ص۱۹۴-۱۹۶-۱۹۹ و۲۰۹)، بار (ریشه و اساس، باریدن، دفعه، رخصت، ثمره، بار و وسیله ص۱۹۸-۲۰۰-۲۰۱-۲۰۲-۲۰۴)، مدار: (مدار فلک، فعل نهی نداشتن ص۱۹۶-۲۰۴)، کنار: (آغوش، ساحل ص۲۲۵)، بر: (پهلو، کنار، ثمره، از حفظ‌کردن، برداشتن ص۲۵۶-۲۵۷-۲۵۸-۲۶۱)، تیر: (سیاره تیر، تیر جنگی ص۲۸۱-۲۸۲)، باز: (گشودن، پرنده باز ص۳۰۱-۳۰۲)، دوش: (شب گذشته، اعضای بدن ص۳۳۵-۳۳۶)، آذر: (آتش، ماه آذر ص۳۵۸)، شور: (شور و هیجان، مزهٔ شوری ص۳۷۲-۳۷۳)، داد: (فعل دادن، عدل و داد ص۴۰۱)، نگران: (نگاه کردن، نگران و پریشان‌بودن ص۴۳۶-۴۳۷)، دستان: (نیرنگ، لقب زال ص۴۴۵)، چین: (کشور چین، چین و شکن صورت ص۵۴۶)، رهی: (راهی، ساز و آواز ص۵۷۹)، مه: (ماه آسمان، استعاره از معشوق ص۵۹۴)، درای: (زنگ، فعل درآمدن ص۶۱۰-۶۱۱)، نار: (آتش، انار ص۶۳۰-۶۳۲-۶۳۳)، مشتری: (سیارهٔ مشتری، خریدار ص۶۴۷-۶۴۸)، جوهر: (واژه‌ای در فلسفه، گوهر ص۶۶۳)، تازی: (عربی، تاخت و تاز ص۶۹۶-۶۹۷)، مهی: (ماه و زیبارویی، ۳۰ روز یک ماه ص۷۱۲-۷۱۳).

موسیقی درونی (سجع، جناس، واج‌آرایی)

سجع:

بررسیها نشان میدهد اکثر قصیده‌های حکیم سنایی دارای سجع است که سجع متوازن با ۵۸۶ مورد دارای بالاترین بسامد است. به ترتیب بسامد سجع متوازی با ۴۳۷ مورد و مطرّف با ۲۷۹ مورد در جایگاه بعدی قرار دارند.



سجع متوازن:

ای تو از اعقاب تو طاهر چو سادات از نبی / وی ز تو اسلاف تو ظاهر چون ز آصف برخیا ص۳۷

هر کجا گام تو آمد افتخار آرد زمین / هر کجا عدل تو آمد انقیاد آرد سما ص۳۶

قصیدهٔ «کفر و ایمان را هم اندر تیرگی هم در صفا....»:

بیت‌های ۸۵-۸۰-۷۴-۶۴-۶۸-۵۲-۴۶-۳۶

سجع متوازی: بیتهای ۲-۳-۹-۸۲

نسخه جبر و قدر در شکل روی و موی اوست / این ز والّلیل تو شد معلوم آن از والضّحی

تا کلاه از روح دارد عامل کون و فساد / تا قبا از عقل دارد قابل علم و بقا

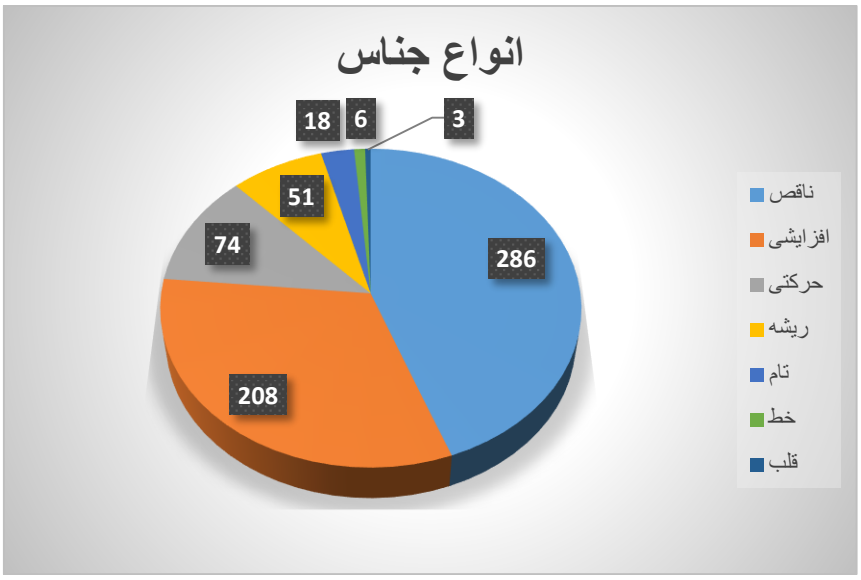
سجع مطرّف: بیتهای ۴۰-۴۶-۷۱-۸۴

باد بر خوان وجودت روز و شب تصحیف صیف / باد بر جان حسودت سال و مه قلب شتا

جناس:

جناس از مهمترین بدایع لفظی است که موسیقی شعر را به بالاترین حد خود میرساند. روش تجنیس مبتنی بر نزدیکی هر چه بیشتر واکهاست، به طوری که کلمات همجنس به نظر آیند. در کتاب *بدیع* نوشته سیروس شمیسا، جناس به انواع مختلف جناس تام، جناس لفظ، مرکّب ، مضارع، خط، ناقص، اشتقاق، مطرف، وسط، مذیل و قلب (ر.ک شمیسا، ۱۳۸۱، ۷۴-۵۳). ارزش جناس به موسیقی و آهنگی است که در سخن میافریند و زیبایی آن در گرو پیوندی است که با سخن دارد. جناس باعث می‌شود کلام آهنگین‌تر و جذّاب‌تر به گوش برسد و همین امر تاثیر سخن را بر مخاطب دوچندان میکند.

بیشترین جناسهای به کاررفته در قصیده‌ها از نوع جناس ناقص با ۲۸۶ مورد است. به ترتیب بسامد جناس افزایشی با ۲۰۸ مورد، حرکتی ۷۴ مورد، ریشه ۵۱ مورد، جناس تام ۱۸ مورد (به‌جز قافیه‌های دارای جناس تام)، خط ۶ مورد و قلب ۳ مورد در جایگاه بعدی قرار دارند.



قصیدهٔ «کفر و ایمان را هم اندر تیرگی هم در صفا....»: ص ۳۴

جناس ناقص اختلافی: بیتهای ۴۶-۵۰-۵۲-۵۷ -۵۸-۵۹-۶۴-۷۳-۷۴-۷۸

نی به علم و حلم تو سوگند خوردست آفتاب / کز تو هرگز لطف یزدانی نخواهد شد جدا

جناس ناقص افزایشی: بیتهای ۳۹- ۶۲-۶۸-۸۶

نی تو در زندان چاه حاسدان بودی به بند / همنشین ذلّ و غریبی همعنان رنج و عنا

حرکتی: بیتهای ۵۰-۷۵

ماه را آن‌جای نبود که تو را گوید که چون / زُهره را آن زَهره نبود که تو را گوید چرا

ریشه: بیتهای ۳۹-۵۵-۸۵

عالم از علم تو چونان باد کز مادر صبی / خلقت از خلق تو چونان باد کز گلبن صفا

قلب: بیت ۸۲

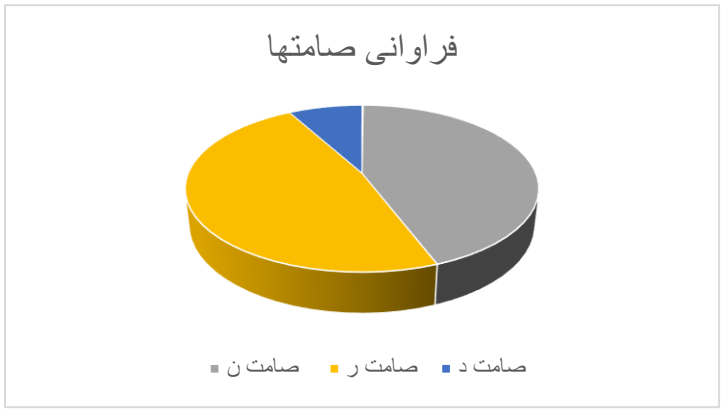
تا کلاه از روح دارد عامل کون و فساد/ تا قبا از عقل دارد قابل علم و بقا

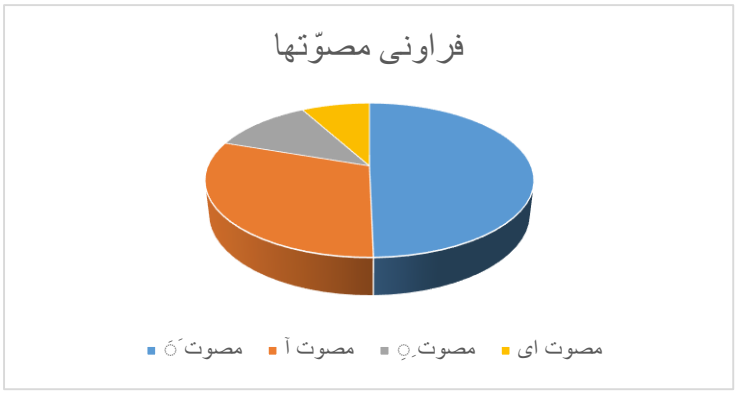
واج‌آرایی:

واج‌آرایی یا هجاآرایی یکی از عواملی است که موسیقی درونی شعر را بالا میبرد. «این موسیقی درونی را میتوان در چارچوب فرآیند برجسته‌سازی زبان و آشنایی‌زدایی جای داد؛ به‌ویژه اگر این نوع هماهنگیهای صوتی با فضا و زمینهٔ موضوعی و عاطفی شعر مناسب باشد (علوی‌مقدم، ۱۳۷۷، ۱۱۶). تکرار واج یا هجا را برخی به دسته‌های متنوعی چون واج‌آرایی و هم‌صدایی و تکرار هجا تقسیم کرده‌اند (شمیسا، ۱۳۸۱، ۸۲-۷۹).

در بررسی قصیده‌های سنایی مشخص شد که پرکاربردترین صامت و مصوّت به صورت زیر است:

صامت «ن» با ۳۹۵۳ مورد، صامت «ر» ۳۹۰۱ مورد و صامت «د» ۶۵۶ مورد بالاترین بسامد را دارند. از میان مصوّتها، پرکاربردترین‌ها به‌ترتیب بسامد مصوّت َ ۵۱۹۴ مورد، آ ۳۱۹۶ مورد، ِ ۱۲۲۹ مورد و ای ۸۳۶ مورد است.





به عنوان مثال:

کاربرد واجها در قصاید

قصیدهٔ «ای در دل مشتاقان از یاد تو بستان‌ها ... » (سنایی، قصیده ۱)

تکرار در واج

الف: تکرار در صامت:

بیشترین تکرار در صامت به واج «ر» با ۷۴ و واج « د» با ۵۳ بار تکرار است.

کمترین تکرار در صامت به واج « و» با ۳ تکرار، و « ج » با ۳ تکرار و «ش» با ۳ تکرار است.

ب: تکرار در مصوّت:

بیشترین تکرار در مصوّت، مربوط به مصوّت کوتاه « َ » با بسامد ۱۹۲ بار اختصاص دارد.

کمترین تکرار در مصوّت، به مصوّت کوتاه «اُ» با ۳ تکرار اختصاص دارد.

ایدئولوژی در لایهٔ‌آوایی

ایدئولوژی نظامی از عقاید است که تلقّی کلی از زندگی و زاویه دید را شکل میدهد(Simpson, 1993:12).

بررسی ایدئولوژی در تجزیه و تحلیل متون از چنان جایگاهی برخوردار است که برخی بر این باورند که آن‌چه متن

را شکل میدهد، ایدئولوژیها و جهان‌بینی‌های حاکم بر آن است و از این نظر هیچ متنی وجود ندارد که خنثی و خالی از ایدئولوژی باشد؛ بلکه همه متون جهت‌دار و دارای سطوحی از بارهای ایدئولوژیکی و تفسیری‌اند .ایدئولوژی در همهٔ عناصر زبان و در تمام سطوح آن از نظام آوایی گرفته تا واژگان، ساختهای نحوی وعناصر بلاغی، قابل بررسی است. در ادامه به بررسی لایهٔ آوایی قصیده‌ها و تحلیل ایدئولوژیک آن میپردازیم و بررسی میکنیم که چطور لایهٔ آوایی شعر میتواند نمودی از دیدگاه، زاویه دید و جهان‌بینی شاعر باشد.

اوزان عروضی

تحلیل عروضی و ایدئولوژیک کاربرد بحر

پربسامدترین بحر عروضی به کاررفته در قصاید سنایی، بحر رمل مثمن محذوف است.

بحرِ رمل مثمن محذوف یکی از وزنهای رایج در شعر فارسی به‌ویژه در قصاید سنایی است. ساختار آن به این صورت است: فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

به این معنا که مصراع به چهار «رکن» تقسیم میشود؛ هر رکن ابتدا «فاعلاتن» بوده، امّا در رکن آخر هجای کوتاه (–ن) حذف میشود و به «فاعلن» تبدیل میگردد. این ویژگی محذوف نامیده میشود.

ویژگیهای موسیقایی این وزن

لطافت و کشش آرام: تکرار «فاعلاتن» لحن موسیقایی‌ای نرم و ملایم میسازد که به فضای فکری و عرفانی سنایی بسیار نزدیک است. فضای انسجامی :(interlaced) همان‌طور که در معنای «رمل» (حصیربافتن) آمده، این وزن ذهن را به ساختاری پیوسته و تودرتو هدایت میکند.

تحلیل ایدئولوژیک وزن رمل مثمن محذوف در قصاید سنایی:

تکرار و جایگاه عروضی این وزن

آماری که نگارندگان استخراج کرده‌اند، نشان میدهد که وزن رمل مثمن محذوف (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) پرکاربردترین بحر در قصاید سنایی است. حکیم سنایی ۱۰۶ قصیده را در این بحر سروده است.

ویژگیهای موسیقایی وزن

رمل مثمن محذوف با ساختاری نرم، کشیده و مؤکد، فضایی تأمل‌برانگیز و آرام را ایجاد میکند. این ریتم عرفانی‌شکل بیشتر مناسب توصیف حالات درونی، پند و نصیحت است، نه هیجان و پرخروش بودن. در ادبیات بلاغی، چنین موزونی از وزن در انتقال مفاهیم تدریجی و معطوف به باطن بسیار کاربردی تلقّی میشود.

جایگاه ایدئولوژیک این وزن:

از منظر اندیشهٔ عرفانی و اخلاقی سنایی، کاربرد مکرر این وزن بازتاب چندین مؤلّفهٔ بنیادین ایدئولوژی اوست:

فضای درون‌گرایی و سلوک معنوی: ریتم آرام و نرم، فضایی مناسب برای دعوت به تأمل درونی فراهم میکند «مطابق با برتری «دل» بر «ظاهر» در تعلیمات عرفانی».

۱. هماهنگی با فضای عرفانی و اخلاقی: کاربرد بحر رمل، که شنیدار آن آرام‌ساز، ولی مقاوم در برابر گذر زمان است، با هدف سنایی مبنی بر تعمیق تأمّل در مخاطب و پذیرایی آرام معنای عرفانی کاملاً هماهنگ است.

۲. آرامش در بیان و دعوت به آگاهی: برخلاف وزنهای کوبنده و شتاب‌زا، این بحر فضای مناسبی برای ارائهٔ پیامهای شهودی فراهم میکند؛ جایی که هر بیت به مثابهٔ سماعی درونی است.

۳. گزینش مناسب برای ترکیب عقل و عشق: با قابلیت سیر تدریجی، این وزن امکان تلفیق عارفانه عقل و عشق را

فراهم میاورد؛ یعنی هم بیان تعقل‌آمیز و هم شهود عاشقانه را در واژگان جای میدهد. ریتم ملایم و کشیدهٔ این وزن مانند موسیقی درونی شعر، سالک را به تمرکز بر جان و دل وا میدارد، فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن نه صرفاً بر عقل. این همزمانی با مضامین عاشقانه و شهودی سنایی، وزن را به ابزاری ایدئولوژیک تبدیل میکند.

بحر رمل مثمن محذوف، با ساختار نرم، کش‌دار و درهم‌تنیدهٔ خود، در خدمت انتقال ایدئولوژی عرفانی- اخلاقی سنایی است. این وزن شعر را از حالت بیانی صرف به تجربه‌ای زبانی، موسیقایی و معنوی تبدیل میکند. فضایی که عشق، معرفت و سلوک در آن آرام‌آرام تقویت میشوند.

واج‌آرایی

تکرار واج /ن/ در قصاید عرفانی و اخلاقی سنایی و پیوند آن با ایدئولوژی شاعر

یکی از بارزترین شگردهای سنایی در ایجاد موسیقی درونی و معنوی در قصاید، استفادهٔ گسترده از تکرار واج /ن/ است. واج /ن/ در نظام آوایی زبان فارسی، جزو صامتهای خیشومی (nasal) به شمار میاید. ویژگی بارز این واج «طنین پیوسته و نرم» آن است که در هنگام تکرار، حالتی ممتد و آرام در بافت کلام ایجاد میکند.

کارکرد آوایی و موسیقایی

در قصاید عرفانی و اخلاقی سنایی، بسامد بالای این واج را میتوان در قوافی و ردیفهایی مشاهده کرد که اغلب به پسوندهای -ان، -ین و -ون ختم میشوند. سنایی با بهره‌گیری از این پایانه‌ها، نه‌تنها با سنّت قصیده‌سرایی فارسی همسو میشود، بلکه آن را در جهت ایدئولوژی خویش بازتعریف میکند. واژه‌هایی همچون ایمان، عرفان، امکان، انسان، رحمن، فانی و نهان، درمان، که هریک حامل بار سنگین عرفانی و اخلاقیند، در کانون این واج‌آرایی قرار گرفته‌اند. بدین‌ترتیب، موسیقی درونیِ قصاید او تنها زینتی لفظی نیست، بلکه به‌مثابهٔ ابزاری برای تأکید بر مفاهیم بنیادین جهان‌بینی او عمل میکند.

کارکرد بلاغی

از منظر بلاغت نیز، تکرار /ن/ در قصاید سنایی معمولاً در کنار صنایعی چون سجع و جناس قرار میگیرد. برای نمونه، تقابلهایی چون آنجا/ اینجا (قصیدهٔ بمیر ای حکیم از چنین زندگانی ص ۶۷۵، (بیت ۱۱) جان/جاودان (بیت ۱۷) زبان/ زیان (بیت ۲۵) رنج/ گنج (۲۶) اینی/ آنی (بیت ۳۹) «علاوه بر جنبهٔ موسیقایی ، به غنای معنایی متن نیز میفزایند» (شمیسا، ۱۳۸۳، ۹۴). تکرار پایانی این واج باعث میشود که آرایه‌های جناس و سجع با سهولت بیشتری شکل گیرند و از این رهگذر، کلام شاعر به فصاحت خطابی و آهنگین نزدیک شود.

کارکرد معنایی و ایدئولوژیک

در سطح معنایی، تکرار واج /ن/ دو کارکرد اصلی دارد:

الف) در قصاید عرفانی: این تکرار اغلب با واژه‌هایی پیوند میخورد که دلالت بر نفی و فنا دارند: نیستی (سنایی، ۲۰۵) پنهان (۲۰۷)، فانی، ناپیدا. در این سیاق، واج /ن/ با ایجاد تداوم صوتی، نوعی «ذکر» و «زمزمهٔ صوفیانه» را بازآفرینی میکند. چنین آوایی با اصل بنیادین عرفان سنایی یعنی «نفی خود و جهان» هماهنگ است (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶، ۹۸). بدین معنا، آوا در سطحی زیرین، حامل ایدئولوژی عرفانی اوست: دعوت به نیستی در برابر هستی حق.

ب) در قصاید اخلاقی: تکرار /ن/ غالباً در واژه‌هایی چون معنی، نیکوان، فرعون، دشمن، ، بدگمان دیده میشود. در این بافت، «ن» نقش بازدارنده و نهی‌کننده مییابد و از نظر موسیقایی، لحن واعظانه و خطابی سنایی را تقویت میکند. بنابراین، فراوانی این واج در قصاید اخلاقی را میتوان نشانه‌ای از ایدئولوژی اصلاح‌گرانهٔ او دانست که با لحنی

آمرانه جامعه را به ترک دنیاپرستی و رذایل اخلاقی فرا میخواند.

پیوند صورت و معنا

برآیند این تحلیل‌ها نشان میدهد که تکرار واج /ن/ در قصاید سنایی صرفاً جنبهٔ زینتی و موسیقایی ندارد؛ بلکه به‌طور مستقیم در خدمت انتقال ایدئولوژی شاعر قرار گرفته است. سنایی با این شگرد، لایه‌های آوایی و معنایی را در هم میامیزد تا پیامی واحد را به مخاطب القا کند: «نفی نفس و دنیا» در سطح عرفانی و «نهی از فساد و رذایل» در سطح اخلاقی. در نتیجه، زبان او نه‌تنها به موسیقی غنی میرسد، بلکه این موسیقی، بستر ایدئولوژی تعلیمی و عرفانی او میشود. به تعبیر شفیعی کدکنی، در شعر سنایی «آوا حامل معناست و موسیقی شعر به‌صورت درونی در خدمت اندیشه قرار میگیرد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶، ۹۸).

تکرار واج /ر/ در قصاید عرفانی و اخلاقی سنایی و پیوند آن با ایدئولوژی شاعر

پس از واج /ن/، پرکاربردترین صامت در قصاید سنایی واج /ر/ است. واج /ر/ در فارسی واجی روان و لرزشی است که در هنگام تلفّظ، زبان با کام برخوردهای پیاپی پیدا میکند. از دیدگاه آوایی، این ویژگی باعث ایجاد طنین خشنتر، پرفشارتر و پرطنین‌تر نسبت به /ن/ میشود. بنابراین، /ر/ بر خلاف نرمی و خیشومی /ن/، واجی است که بر شدت، حرکت و هیجان میافزاید (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶، ۱۰۲).

کارکرد آوایی و موسیقایی

در قصاید سنایی، به‌ویژه در قوافی و ردیفهای اخلاقی، واج /ر/ در پایان واژه‌ها و ترکیبها حضوری پررنگ دارد: خیر، شر، قهر، جبر، مهر، حشر، فخر، ضرر. تکرار این واج باعث میشود که شعر حالت ضرب‌آهنگ تند و آمرانه پیدا کند. این امر با لحن خطابی سنایی که در مقام واعظ و منتقد اجتماعی ظاهر میشود سازگاری تام دارد. از این‌رو میتوان گفت موسیقی ناشی از تکرار /ر/، برخلاف موسیقی نرم /ن/، بیشتر نقش هشداردهنده و برانگیزاننده دارد.

کارکرد بلاغی

واج / ر/ در قصاید سنایی به‌سبب ظرفیت لرزشی و انعطاف صوتیش، بستر مناسبی برای جناس و سجع فراهم می‌آورد. نمونه‌های تقابلی مانند درد/ مرد، روحانی/ ریحانی (قصیدهٔ مسلمانان مسمانان، مسلمانی مسلمانی) نشان میدهد که شاعر از این واج برای تقویت جنبهٔ خطابی شعر بهره برده‌است (همایی، ۱۳۸۶، ۱۴۴).

کارکرد معنایی و ایدئولوژیک

بررسی محتوایی قصاید نشان میدهد که واژه‌های حاوی / ر/ اغلب به حوزه‌های معنایی خاصی تعلّق دارند:

اخلاقی: واژه‌هایی چون شر، ضرر، مکر، قهر در بستر انتقادهای اجتماعی سنایی به‌کار میروند. تکرار /ر/ در این حوزه، هماهنگ با ایدئولوژی اصلاح‌گرایانهٔ او، لحنی تند و هشداردهنده به شعر میبخشد.

عرفانی: در حوزهٔ عرفانی، واژه‌هایی مانند ذکر، سیر، سحر، مهر، فخر، شرع، شعر، فقر، شیر، پیر حامل مفاهیمی مثبت‌اند. تکرار /ر/ در این بافت، علاوه بر ایجاد طنین صوتی، یادآور حالت ذکر صوفیانه است. لرزش واج / ر/ تداعی‌کنندهٔ حالت وجد و حرکت روحانی است که در سلوک عرفانی سنایی جایگاهی محوری دارد (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶، ۱۰۲).

پیوند صورت و معنا

در مجموع، میتوان گفت که سنایی آگاهانه یا ناخودآگاه، از ویژگیهای واج / ر/ در دو سطح متفاوت بهره میگیرد:

در قصاید اخلاقی، این واج با آوای لرزان و پرطنین خود به ابزار هشدار و نهی تبدیل میشود.

در قصاید عرفانی، همین واج با یادآوری طنین ذکر و حرکت، جنبهٔ مثبت و روحانی مییابد.

به این ترتیب، تکرار /ر/ همانند /ن/ نه‌تنها کارکرد موسیقایی بلکه کارکرد ایدئولوژیک نیز دارد. سنایی با بهره‌گیری از این واج، پیوند میان «آوا» و «معنا» را مستحکم میسازد و نشان میدهد که موسیقی شعر میتواند حامل ایدئولوژی عرفانی و اخلاقی باشد.

هم‌نشینی واج‌های /ن/ و /ر/ در قصاید سنایی و دلالت‌های ایدئولوژیک

بررسی قصاید دیوان سنایی نشان داد که در حدود نیمی از آن‌ها، دو واج پرتکرار /ن/ و /ر/ به‌صورت برجسته در کنار هم حضور دارند. این هم‌نشینی را نمیتوان صرفاً یک تصادف آوایی یا پیامد محدودیت‌های قافیه دانست، بلکه میتوان آن را از منظر موسیقایی، بلاغی و معنایی تحلیل کرد و به لایهٔ ایدئولوژی شاعر پیوند داد.

سطح آوایی و موسیقایی

واج /ن/ واجی نرم و خیشومی است که بافتی آرام و ممتد ایجاد میکند، در حالی که واج /ر/ واجی لرزشی و پرطنین است. هم‌نشینی این دو واج باعث شکل‌گیری نوعی تضاد موسیقایی میشود: نرمی و امتداد /ن/ در برابر لرزش و شدت /ر/. این تضاد، موسیقی قصیده را از یکنواختی بیرون میاورد و حالتی «ذکرگونه امّا هشداردهنده» به شعر میدهد. در نتیجه، کلام سنایی هم طنین آرام صوفیانه دارد و هم صلابت واعظانه.

سطح بلاغی

در بسیاری از موارد، ترکیبات قافیه‌ای سنایی متکی بر واژه‌هایی است که هر دو واج /ن/ و /ر/ را در خود دارند. مانند:

مرتهن، نارون، اهرمن، رسن.

نگران، مدران، جگران، هنران، مخوران، زبران، بی‌خبران، بدگهران، بی‌خطران، گران، سپران، مختصران، باگهران.

بیرون، گردون، مقرون، قارون، هارون، مرهون.

گرانبار، نمودار، نار، نگهدار.

نوبهار، نامدار، ندار، نهار، نثار، نگار، کنار.

هنر، منبر، نظر، خنجر، چنبر، اسکندر.

این هم‌نشینی واج‌ها از نظر بلاغی دو کارکرد دارد:

۱.تسهیل در شکل‌گیری جناس و سجع، زیرا نزدیکی آوایی میان این دو واج امکان آرایه‌سازی را افزایش میدهد (شمیسا، ۱۳۸۳، ۱۰۵).

۲-تقویت جنبهٔ تقابلی در محتوا: همان‌طور که در مثالهای بالا پیداست، سنایی غالباً از این هم‌نشینی برای ساختن تقابلهای معنایی بهره میگیرد.

سطح معنایی و ایدئولوژیک

از نظر معنایی، ترکیبات حاوی /ن/ و /ر/ معمولاً به حوزه‌های کلیدی اندیشهٔ سنایی تعلق دارند:

در قصاید عرفانی: واژه‌هایی مانند ذکر، فنا، سیر، سحر، جنان، که همه در پیوند با مفاهیم سلوک، ذکر و نفی خود هستند. این هم‌نشینی واجی، در سطحی ناخودآگاه، همان ایدئولوژی عرفانی سنایی را تقویت میکند؛ یعنی «نفی فردیت در حرکت به سوی حق» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶، ۱۰۲).

پیوند ن و ر

به نظر میرسد که هم‌نشینی پر بسامد /ن/ و /ر/ در قصاید سنایی یک انتخاب صرفاً زبانی یا موسیقایی نیست، بلکه به‌طور عمیق با جهان‌بینی او ارتباط دارد. سنایی در مقام شاعر- عارف، از واج /ن/ برای القای «نفی و فنا» و از واج

/r/ برای القای «شدت و هشدار» استفاده میکند. ترکیب این دو، هم پیام عرفانی «نفی نفس در حرکت به سوی خدا» و هم پیام اخلاقی «نهی از شر و فساد» را تقویت میکند. به همین دلیل، موسیقی حاصل از این هم‌نشینی، بازتابی از ایدئولوژی سنایی است: آمیزه‌ای از عرفان و اخلاق، نرمی و خشونت، ذکر و هشدار.

تحلیل بسامد جناس در قصاید سنایی با تأکید بر جناس ناقص

جایگاه جناس در بلاغت سنایی

سنایی، به‌عنوان یکی از نخستین شاعران قصیده‌سرای عارف و اخلاق‌گرا، در ساختار بلاغی قصایدش به آرایه‌های موسیقایی توجّه ویژه دارد. در این میان، جناس به‌عنوان یک آرایهٔ مبتنی بر تکرار آوایی و تفاوت معنایی، ابزاری کارآمد برای ترکیب موسیقی و معناست. به تصریح شمیسا (۱۳۸۳، ۱۰۷)، جناس ناقص به سبب نزدیکی صوتی، امّا تفاوت اندک در حروف یا حرکات، بیشتر از جناس تام به کار میرود، زیرا آزادی بیشتری در انتخاب واژه به شاعر میدهد و معنای تازه‌تری ایجاد میکند.

بسامد جناس ناقص

بررسی قصاید نشان میدهد که در میان انواع جناس، جناس ناقص (اعم از ناقص اختلافی و ناقص افزایشی/حذفی) بیشترین بسامد را دارد. این فراوانی، صرفاً ناشی از امکانات زبانی نیست، بلکه به انتخاب آگاهانه یا ناخودآگاه سنایی برمیگردد.

در قصاید عرفانی، جناس ناقص بیشتر میان واژه‌هایی با بار معنایی مرتبط به سلوک و فنا به‌کار میرود؛ مانند فنا/بقا، سیر/سرّ، ذکر/فکر. این جناسها ضمن ایجاد موسیقی، مفهوم حرکت از ظاهر به باطن و از فنا به بقا را منتقل میکنند.

کارکرد ایدئولوژیک جناس ناقص

کارکرد این جناس در قصاید سنایی، فراتر از سطح زیبایی‌شناسی است و به سطح ایدئولوژی میرسد:

در حوزهٔ عرفانی: جناس ناقص ابزار القای ایدئولوژی «حرکت و سیر دائمی» است. چون واژه‌های هم‌جنس، امّا متفاوت، یادآور این اصل‌اند که ظاهر الفاظ یکی است، امّا باطن آن‌ها متفاوت؛ همان‌گونه که ظاهر عالم محسوس یکی مینماید، امّا باطن آن راه به حقیقت دارد. این بازتاب مستقیم اندیشهٔ «ظاهر/باطن» در عرفان است (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶، ۱۴۵).

غلبهٔ جناس ناقص در قصاید سنایی به‌طور مستقیم به ایدئولوژی او برمیگردد:

در عرفان: جناس ناقص بازتاب اندیشهٔ «حرکت از ظاهر به باطن» و «فنا و بقا»ست.

در اخلاق: جناس ناقص بازتاب اندیشهٔ «تقابل خیر و شر» و لزوم انتخاب آگاهانه است.

بدین‌ترتیب، سنایی با بهره‌گیری از این آرایه، زبان شعر را به ابزاری برای القای ایدئولوژی عرفانی-اخلاقی خود تبدیل کرده‌است.

سنایی، به‌عنوان یکی از نخستین شاعران قصیده‌سرای عارف و اخلاق‌گرا، در ساختار بلاغی قصایدش به آرایه‌های موسیقایی توجّه ویژه دارد. جناس، به‌عنوان آرایه‌ای مبتنی بر تکرار آوایی و تفاوت معنایی، ابزاری کارآمد برای ترکیب موسیقی و معناست. تعریف انواع جناس، از جمله جناس ناقص، در ادبیات بلاغی به تفصیل آمده است (شمیسا، ۱۳۸۳، صص. ۱۰۵–۱۰۷؛ همایی، ۱۳۸۶، صص. ۲۳۰–۲۴۰).

نتیجه‌گیری

با بررسی قصیده‌های حکیم سنایی به نتایج زیر میرسیم:

۱-در لایهٔ آوایی و در موسیقی بیرونی، بحر رمل با ۱۰۶ مورد، پرکاربردترین بحر در قصیده‌های سنایی است. از منظر بررسی اوزان خیزابی و جویباری، نسبت اوزان جویباری به خیزابی بسیار بیشتر است. به‌خصوص بحر رمل مثمن محذوف که در آن لطافت و کشش آرام تکرار «فاعلاتن» لحن موسیقایی‌ای نرم و ملایم میسازد که به فضای فکری و عرفانی سنایی بسیار نزدیک است. ۲۲۴ قصیده دارای وزن جویباری و ۸۸ قصیده دارای وزن خیزابی است. اوزان جویباری بیشتر در خدمت انتقال ایدئولوژی عرفانی- اخلاقی سنایی است.

۲- در میان قصاید سنایی، ۱۴۷ مورد قصیدهٔ مردّف وجود دارد که از این میان، ۱۰۱ مورد ردیف پویا و ۴۶ مورد ردیف ایستا دارد. کاربرد ردیفهای پویا و ایستا با روحیهٔ شاعران ارتباط دقیق دارد. ردیفهای پویا و فعلی بیشتر در شعر شاعرانی دیده میشود که اهل تجربه، حرکت و رفتار هستند. مانند حکیم سنایی که در اکثر قصیده‌های خود از ردیفهای پویا به‌عنوان ابزاری برای انتقال مفاهیم عرفانی، امر و نهی واعظانه و حکیمانه و ... بهره میگیرد.

۳- از منظر موسیقی درونی، سجع متوازن با ۵۸۶ مورد ، جناس ناقص با ۲۸۶ و صامت «ن» با ۳۹۵۳ مورد و صامت «ر» ۳۹۰۱ مورد دارای بالاترین بسامد است. یکی از بارزترین شگردهای سنایی در ایجاد موسیقی درونی و معنوی در قصاید، استفادهٔ گسترده از تکرار واج /ن/ است. در قصاید عرفانی، این تکرار اغلب با واژه‌هایی پیوند میخورد که دلالت بر نفی و فنا دارند. بسامد بالای این واج در قصاید اخلاقی نشان میدهد که سنایی با لحنی آمرانه جامعه را به ترک دنیاپرستی و رذایل اخلاقی فرا میخواند. او با این شگرد، لایه‌های آوایی و معنایی را در هم می‌آمیزد تا پیامی واحد را به مخاطب القا کند: «نفی نفس و دنیا» در سطح عرفانی و «نهی از فساد و رذایل» در سطح اخلاقی. در نتیجه، زبان او نه‌تنها به موسیقی غنی میرسد، بلکه این موسیقی، بستر ایدئولوژی تعلیمی و عرفانی او میشود. تکرار این واج باعث میشود که شعر حالت ضرب‌آهنگ تند و آمرانه پیدا کند. این امر با لحن خطابی سنایی که در مقام واعظ و منتقد اجتماعی ظاهر میشود سازگاری تام دارد. تکرار واج /ر/ در این حوزه، هماهنگ با ایدئولوژی اصلاح‌گرانهٔ او، لحنی تند و هشداردهنده به شعر میبخشد.

بررسی قصاید نشان میدهد که در میان انواع جناس، جناس ناقص (اعم از ناقص اختلافی و ناقص افزایشی/ حذفی) بیشترین بسامد را دارد. این فراوانی، صرفاً ناشی از امکانات زبانی نیست، بلکه به انتخاب آگاهانه یا ناخودآگاه سنایی برمیگردد. در قصاید عرفانی، جناس ناقص بیشتر میان واژه‌هایی با بار معنایی مرتبط به سلوک و فنا به‌کار میرود؛ مانند فنا/ بقا، سیر/ سرّ، ذکر/فکر. این جناسها ضمن ایجاد موسیقی، مفهوم حرکت از ظاهر به باطن و از فنا به بقا را منتقل میکنند. غلبهٔ جناس ناقص در قصاید سنایی به‌طور مستقیم به ایدئولوژی او برمیگردد. در عرفان، جناس ناقص بازتاب اندیشهٔ «حرکت از ظاهر به باطن» و «فنا و بقا»ست و در اخلاق جناس ناقص بازتاب اندیشهٔ «تقابل خیر و شر» و لزوم انتخاب آگاهانه. بدین‌ترتیب، سنایی با بهره‌گیری از این آرایه، زبان شعر را به ابزاری برای القای ایدئولوژی عرفانی-اخلاقی خود تبدیل کرده‌است.

مشارکت نویسندگان

این مقاله از رسالهٔ دورهٔ دکتری رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی مصوّب در دانشگاه حکیم سبزواری استخراج شده است. آقای دکتر عباس محمدیان رساله را بر عهده داشته‌اند و طراح اصلی این مقاله و نویسندهٔ مسئول بوده‌اند. آقای دکتر مهیار علوی مقدم و آقای دکتر حسن دلبری بعنوان مشاوران و دانشجو سرکار خانم مریم غفرانی پژوهشگران این مقاله در گردآوری و تنظیم متن نقش داشته‌اند. در نهایت تحلیل محتوای مقاله حاصل تلاش و مشارکت هر چهار پژوهشگر میباشد.

تشکر و قدردانی

نویسندگان بر خود لازم میدانند مراتب تشکر خود را از گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه حکیم سبزواری و مسئولین فرهیختهٔ نشریهٔ وزین سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی(بهار ادب) بویژه استاد اندیشمند و متواضع جناب دکتر امید مجد اعلام نمایند.

تعارض منافع

نویسندگان این مقاله گواهی مینمایند که این اثر در هیچ نشریهٔ داخلی و خارجی به چاپ نرسیده و حاصل فعالیتهای پژوهشی تمامی نویسندگان است و ایشان نسبت به انتشار آن آگاهی و رضایت دارند. این تحقیق طبق کلیهٔ قوانین و مقررات اخلاقی اجرا شده و هیچ تخلّف و تقلبی صورت نگرفته است. مسئولیت گزارش تعارض احتمالی منافع و حامیان مالی پژوهش بعهدهٔ نویسندهٔ مسئول است و ایشان مسئولیت کلیه موارد ذکر شده را بر عهده میگیرند.

REFERENCE

Afkari, Mohsen and others. (2023) “Studying and analyzing the intellectual style of Morteza Amiri Esfandaghe's poems based on the theory of layered stylistics” , *The journal of Stylistics of Persian poetry and prose*.16 th year.no 12

Bahar, Mohammad Taghi. (2003). Stylistics. 9th ed. Tehran: Amirkabir.

Hagh-Shenas, Ali Mohammad. (1991). Literary Linguistic Articles. 3th ed. Tehran: Niloofar.

Sanai Ghaznavi, Abu-almajd Majdud ibn Adam. (2009). Divan-e- Ashaar. (collection of poems). Edited by Mohammad Taghi Modarres Razavi. Tehran: Sanai.

Shafiei Kadkani, Mohammad Reza. (2010). Poetry music. 9th ed. Tehran: Agah.

Shafiei Kadkani, Mohammad Reza. (2000). Imagery in Persian Poetry. Tehran: Sokhan.

Shafiei Kadkani, Mohammad Reza. (1997). Poetry music. 9th ed. Tehran: Agah.

Shamisa, Sirus. (1993). An Introduction to Prosody and Rhyme. 6th ed. Tehran: Ferdows.

Shamisa, Sirus. (2002). A New Look at Badi'. 2nd ed. Tehran: Ferdows.

Shamisa, Sirus. (2004). Badi'. Tehran: Ferdows.

Alavi Moghadam, Mahyar. (1998). Theories of Contemporary Literary Criticism. 1st ed. Tehran: Samt.

Alipour, Mostafa. (1999). The Structure of Today's Poetic Language. 1st ed. Tehran: Ferdows.

Farshidvard, Khosro. (1999). about Literature and Literary Criticism. Three Volumes. 1st ed. Tehran: Amirkabir.

Fayyazmanesh, Parand. (2005). "Another Look at the Music of Poetry and its Connection with Theme, Imagination, and Poetic Emotions." Journal of Persian Language and Literature Research. No. 4. pp. 163-186.

Fotouhi Roudmaajani, Mahmoud (2013). Stylistics: Theories and Approaches. 2nd

ed. Tehran: Sokhan.
Qasemi, Zia. (2014). Literary Style from a Linguistic Perspective. Tehran: Amirkabir.
Mir Sadeghi, Maymanat. (1997). Dictionary of Poetic Art. Tehran: Mahnaz.
Vardanek, Peter. (2014). Principles of Stylistics. Translated by Mohammad Ghaffari. 2nd ed. Tehran: Ney.
Vahidian Kamyar, Taqi. (1997). In the Realm of Persian Language and Literature. 1st ed. Mashhad: Mohaghegh.
Vahidian Kamyar, Taqi. (1988). Weight and Rhyme in Persian Poetry. 1st ed. Tehran: University Publishing Center.
Homayi, Jalal-al-din. (2007). Rhetorical Arts and Literary Crafts. Tehran: University of Tehran.

فهرست منابع فارسی

افکاری، محسن و دیگران (۱۴۰۲). «بررسی و تحلیل سبک فکری اشعار مرتضی امیری اسفندقه بر اساس نظریه سبکشناسی لایه‌ای». *نشریه علمی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب سابق)*. سال شانزدهم، شماره دوازدهم، اسفند۱۴۰۲. شماره پی در پی ۹۴. صص ۴۸-۳۱
بهار، محمّدتقی. (۱۳۸۲). *سبک‌شناسی*. چاپ نهم. تهران: امیرکبیر
حق‌شناس، علی‌محمّد. (۱۳۷۰). *مقالات ادبی زبان‌شناختی* . چاپ سوم. تهران: نیلوفر
سنایی غزنوی، ابوالمجد مجدود بن آدم. (۱۳۸۸). *دیوان اشعار*. به‌کوشش محمّدتقی مدرس رضوی. تهران: سنایی.
شفیعی کدکنی، محمّدرضا. (۱۳۸۹). *موسیقی شعر*، چاپ نهم، تهران: اگاه
شفیعی کدکنی، محمّدرضا. (۱۳۷۹). *صور خیال در شعر فارسی*. تهران: سخن.
شفیعی کدکنی، محمّدرضا. (۱۳۷۶). *موسیقی شعر*، چاپ نهم، تهران: اگاه
شمیسا، سیروس. (۱۳۷۲). *آشنایی با عروض و قافیه*. چاپ ششم. تهران: فردوس
شمیسا، سیروس. (۱۳۸۱). *نگاهی تازه به بدیع*. ویراست دوم. تهران: فردوس
شمیسا، سیروس. (۱۳۸۳). *بدیع*. تهران: فردوس
علوی‌مقدم، مهیار. (۱۳۷۷). *نظریه‌های نقد ادبی معاصر*. چاپ اول. تهران: سمت.
علی‌پور، مصطفی. (۱۳۷۸). *ساختار زبان شعر امروز*، چاپ اول. تهران: فردوس
فرشیدورد، خسرو. (۱۳۷۸). *دربارهٔ ادبیات و نقد ادبی*. سه جلد. چاپ اول. تهران: امیرکبیر
فیاض‌منش، پرند. (۱۳۸۴). «نگاهی دیگر به موسیقی شعر و پیوند آن با موضوع، تخیل و احساسات شاعرانه». *مجلهٔ پژوهش زبان و ادبیات فارسی*. شمارهٔ ۴. صص ۱۸۶-۱۶۳.
فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۹۲). *سبک‌شناسی نظریه‌ها و رویکردها*. چاپ دوم. تهران: سخن
قاسمی، ضیا. (۱۳۹۳). *سبک ادبی از دیدگاه زبان‌شناسی*. تهران: امیرکبیر
میرصادقی، میمنت. (۱۳۷۶). *واژه‌نامه هنر شاعری*. تهران: مهناز.
وردانک، پیتر. (۱۳۹۳). *مبانی سبک‌شناسی*، ترجمهٔ محمّد غفاری، چاپ دوم. تهران: نی
وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۷۶). *در قلمرو زبان و ادبیات فارسی*. چاپ اول. مشهد: محقّق
وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۶۷). *وزن و قافیه شعر فارسی*.چاپ اول. تهران: مرکز نشر دانشگاهی

همایی، جلال‌الدّین. (۱۳۸۶). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. تهران: دانشگاه تهران.
-Simpson ,Paul. (1993**)** .*Language , Ideology and point of view*. London: Rutledge.

معرفی نویسندگان

مریم غفرانی: دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران.
(Email: *Ghofrani11@chmail.ir*)
(ORCID: 0009-0005-9334-2425)

عباس محمدیان: استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران.
(Email: *mohammadian@hsu.ac.ir* (نویسنده مسئول:
(ORCID: 0000-0002-3132-6543)

مهیار علوی مقدم: دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران.
(Email: *m.alavi.m@hsu.ac.ir*)
(ORCID: 0000-0001-5850-8657)

حسن دلبری: دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران.
(Email: *h.delbari@hsu.ac.ir*)
(ORCID: 0000-0003-4811-0009)

COPYRIGHTS
©2021 The author(s). This is an poen access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the original authors and source are cited.

Introducing the authors

Maryam Ghofrani: PhD student in the Department of Persian Language and Literature, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran.
(Email: *Ghofrani11@chmail.ir*)
(ORCID: 0009-0005-9334-2425)

Abbas Mohammadian: Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran.
(Email: *mohammadian@hsu.ac.ir* : Responsible author)
(ORCID: 0000-0002-3132-6543)

Mahyar Alavi Moghadam: Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran.
(Email: *m.alavi.m@hsu.ac.ir*)
(ORCID: 0000-0001-5850-8657)

Hassan Delbari: Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran.
(Email: *h.delbari@hsu.ac.ir*)
(ORCID: 0000-0003-4811-0009)