[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.80.5.5]

[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.80.115]

نقش موسیقی در گزینش واژگانِ *نفثة‌المصدور*

حبیب‌الــله عباسی*

حجت کجانی حصاری**

چکیده

نفثة‌المصدور زیدری نسوی از معدود آثار نثر فنی است که هدف از نوشتن آن، به‌جای ارسال معنا، انتقال عاطفه است. زیدری با توجه به سویهٔ عاطفی‌ـ ادبی متن خود، موسیقی را عاملی مناسب در انتقال احساس دانسته و به‌شیوه‌های گوناگون، ازجمله کاربرد ارکان عروضی، صناعات موسیقی‌ساز، و گزینش و چینش واژگان در محور جانشینی و هم‌نشینی، به ایجاد فضایی موسیقایی دست یافته است. بدین‌ترتیب، او با دیدگاهی فرمالیستی و با کاربرد متفاوت واژگان و استفاده از وجه جمال‌شناسیک متن، نه‌تنها متنی موزون پدید آورده، بلکه به‌دلیل غلبهٔ وزن، به شکل‌گردانی معنی از این طریق نیز پرداخته است. این شیوه باعث دقت بیشتر او در انتخاب واژه‌ها شده است؛ زیرا تغییر زبان معیار در کتاب او زیر فشار تمهیدات آوایی باعث آشنایی‌زدایی شده است و مشخص می‌کند که کدام واژه از میان مترادفات خود می‌تواند در بافت جمله قرار گیرد تا با ایجاد موسیقی به انتقال تجارب او کمک کند. همین امر کار او را به تخیل هم کشانده و اثرش را از گزارش تاریخ به ادب غنایی و شعر نزدیک کرده است.

کلیدواژه‌ها: موسیقی، زبان، واژگان، *نفثة‌المصدور*، زیدری نسوی، فرمالیسم.

* استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی h.abbasi@khu.ac.ir

** دانشجوی دکتری دانشگاه خوارزمی hesari1@gmail.com

تاریخ دریافت: ۹۳/۱۰/۲۴ تاریخ پذیرش: ۹۴/۱۱/۲۶

دوفصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی، سال ۲۴، شمارهٔ ۸۰، بهارو تابستان ۱۳۹۵

مقدمه

طرح مسئله

یکی از عواملی که به تأثیر ادبیات بر مخاطب منجر می‌شود، کاربرد متفاوت زبان ازطریق انتخاب موسیقی مناسب برای بیان مطالب گوناگون است. گزینش و چینش مناسب واژگان در ساختار نحوی جمله باعث ایجاد موسیقی و درنهایت تأثیر بر مخاطب می‌شود. علت این تأثیرگذاری، نخست، حیرت مخاطب از جابه‌جایی نقش‌های دستوری و خروج از هنجار عادی زبان است که ذهن را درگیرِ درک معنا می‌کند و دوم، لذت‌بردن از گزینش واژگانی است که در جایگاه مناسب با حال‌وهوا و ضرب‌آهنگ جمله‌ها انتخاب شده‌اند و باسلیقه در ترکیب کلام نشسته‌اند. به‌نحوی‌که تقارن‌ها و هماهنگی‌های ایجادشده، به التذاذ دیداری- شنیداری خواننده می‌انجامد. رسیدن به این هماهنگی و موسیقی، هدف اصلی و وجه اشتراک همهٔ هنرهاست که فلاسفهٔ مشّایی- از ارسطو تا خواجه نصیرالدین توسی- وجود آن را سبب انفعال نفسانی دانسته‌اند.[1] بدین‌ترتیب، وزن و موسیقی در شعر و ادبیات جایگاه ویژه‌ای می‌یابد و می‌توان آن را، درکنار عاطفه، تخیل و زبان از ارکان ادبیت اثر به‌شمار آورد.

موسیقی صرفاً وزن عروضی نیست،[2] بلکه واژه به‌تنهایی اگر درجای مناسبی از جمله قرار بگیرد عامل موسیقایی است. هر واژه قابلیت گنجانده‌شدن در متن را دارد که اگر از ذهنی شاعرانه سرچشمه گرفته باشد می‌تواند قلمرو پهناوری از خلاقیت هنرمند را به نمایش بگذارد، قلمروی که پاسخگوی آهنگ تجربه‌ها و زندگی انسانی است که همواره درحال نوشدن است. وظیفهٔ شاعر رسیدن به آهنگ یا آهنگ‌های اصلی هر واژه و استفاده از توان موسیقایی آن است تا به بیانی فراگیر و مؤثر دست یابد (ادونیس، ۱۳۷۶: ۱۰۴- ۱۰۵)، بیانی که یادآور تجارب مشترک بشری است و نشانی از زمان و مکان در آن نیست. مخاطب اصلی چنین شاعر و نویسنده‌ای، روح، دل یا نفس انسانی است و کار او رساندن مخاطب به کشف و شهود و ایجاد هم‌حسی و عاطفهٔ مشترک است، چنین موسیقی‌ای به‌طور خودجوش از ناخودآگاه و عواطف شاعر برخاسته است اما معمولاً نویسنده با استفاده از تجربهٔ کاری خود و به‌کارگیری آرایه‌ها انواع موسیقی کناری، درونی و معنوی را در متن ایجاد می‌کند تا مخاطبان را به شگفتی و تحسین وادارد.

فرمالیست‌ها بر آن بودند که واژه وظیفهٔ انتقال معنی به مخاطب را ندارد، بلکه معنی از درون وجه جمال‌شناسیک زبان خود را ارائه می‌کند (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۳۳). یوری

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.80.5.5]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.80.115]

تن‌یانو معتقد بود که وزن می‌تواند باعث شکل‌گردانی معنی واژه‌ها شود و معانی گوناگونی را برای خواننده تداعی کند. بدین‌ترتیب، «در نظام موسیقایی، وزن هر لحظه خود را به شکل و طبعاً به معنایی درمی‌آورد که با موارد قبل متفاوت است» (همان: ۳۳۴- ۳۳۵).[۳]

ازمیان آثار منثور فارسی، آثار نثر فنی و مصنوع، به‌ویژه *نفثةالمصدور*، اثر شهاب‌الدین محمد خُرَندزی زیدری نسوی، که چهارسال پس‌از مرگ سلطان جلال‌الدین خوارزمشاه یعنی در سال ۶۴۷ هجری قمری نگاشته شده است، کلام آهنگین دارد و گاه برای حفظ این ویژگی واژگانی را به‌کار برده است که از عرفِ زبان فارسی بیرون و مختص زبان فخیم عربی است. او با وجود اینکه گزارش تاریخ را فراموش نکرده، معانی جدیدی نیز خلق کرده است. درواقع، تاریخ هدف او نیست، بلکه وسیلهٔ هنرنمایی‌های اوست[۴] و زیدری با استفاده از ابزار شعری، اثرش را به شعریت رسانده است. به‌عبارت دیگر، زیدری نسوی درکنار کارکرد ارجاعی زبان، به کارکردهای عاطفی و هنری آن هم توجه داشته است.

دیگر اینکه، او با کاربرد صناعات و استخدام موسیقی درونی جمله‌ها توانسته است بر تأثیر سخن خود بیفزاید و در خواننده انفعال نفسانی ایجاد کند. در این اثر، که نمونه‌ای از حدیث نفس و ادبیات غنایی است، جهت‌گیری پیام بیشتر به سمت خود پیام است و همین آن را از قطب مجازی زبان به قطب استعاری سوق داده و به ایهام و ابهام کشانده است.

روش تحقیق

مقالهٔ حاضر موسیقی را وجه غالب نثر *نفثةالمصدور* می‌داند که در انتخاب واژگان آن تأثیرگذار بوده است و بر آن است تا با تکیه بر متن این کتاب و استخراج امثال و شواهد آن، به‌منزلهٔ یکی از بهترین آثار نثر فنی و مصنوع، به اثبات این موضوع بپردازد و روش تحقیقی خود را برمبنای نقد فرمالیستی قرار دهد. همچنین، می‌کوشد تأثیر اوضاع و احوال جامعهٔ روزگار آغازین حملهٔ مغول را در آهنگ‌ها و نغمهٔ حروفِ ثبت‌شده در *نفثةالمصدور* به نمایش بگذارد.

پیشینهٔ تحقیق

درباب تأثیر موسیقی در گزینش واژگان و ادبیت متن مقالات متعددی نوشته شده است؛ مانند: «موسیقی کلمات در شعر فردوسی» از غلامحسین یوسفی در مجلهٔ *ادبستان* و «جادوی مجاورت» در مجلهٔ *بخارا* از شفیعی‌کدکنی که اشارتی به استخدام واژگان در محور

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.80.5.5]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.80.115]

هم‌نشینی در زبان عربی و فارسی داشته است؛ مهم‌تر از این‌دو، کتاب *موسیقی شعر* از همان نویسنده است که بخشی از آن به مبانی موسیقایی صنایع بدیعی و ارتباط موسیقایی کلمات در جمله اختصاص یافته است، اما در تمام این آثار، تأکید بر شعر است و صحبتی از نثر، به‌ویژه *نفثةالمصدور*، به‌میان نیامده است. همچنین، مقاله‌ای با عنوان «درآمدی بر سخن‌آرایی و ظرافت‌های معنایی در *نفثةالمصدور* زیدری نسوی» به‌کوشش احمد فاضل در شمارهٔ سوم *پژوهشنامهٔ زبان و ادبیات فارسی*، و «نگاهی تازه به ویژگی‌های زبانی و بلاغی *نفثةالمصدور*» در شمارهٔ چهارم فصلنامهٔ *سبک‌شناسی نظم و نثر* به قلم صدیقه مهربان نگاشته شده است که اشاراتی جزئی به بلاغت در *نفثةالمصدور* داشته‌اند.

موسیقی در نثر فنی و مصنوع

نثر تاریخی فارسی در مسیر دگردیسی خود از مرسل به مصنوع و متکلف، با پذیرش عناصر ادبیت و تشابه به شعر روزگار خود، به کمال هنری و شاعرانگی رسید و مورخان به آن به‌منزلهٔ نثری که می‌تواند همراه با ارسال معنا، عواطف و هیجان‌ها را هم منتقل کند روی آوردند، نثری که بتواند علاوه‌بر ایجاد تصاویر ذهنی، به بازسازی صداهای طبیعی و حوادث دلخراش در ذهن مخاطب بپردازد. این نثر گرچه ثقیل است و فقط به قشر خاصی از خوانندگان اختصاص دارد، به‌دلیل داشتن عناصر شاعرانه موسیقایی‌تر از دیگر نثرهاست. نباید نادیده گرفت که برخی متون نثر مرسل و بین‌بین نیز آهنگ ویژهٔ خود را دارند. حتی در نخستین متون تاریخی نثر مرسل فارسی همچون *تاریخ بلعمی* و امثال آن نیز نویسندگان با ساخت جمله‌های کوتاه، تکرارهای پیاپی افعال، جابه‌جایی ساختار نحوی جمله‌ها و تقسیم هجاهای کوتاه و کشیده به خلق موسیقی پرداخته‌اند.

گویا هدف از نوشتن نثر فنی، علاوه‌بر پیروی از مُدِ روز و فخرفروشی، توجه به خواست قشر تحصیل‌کردهٔ جامعه و آفرینش موسیقی‌ای است که کمترْ نوازنده‌ای می‌تواند بدان دست یابد و کمترْ سازی قدرت نواختن آن را دارد. درکنار همهٔ این موارد، نوعی موسیقی در روابط واژگانی و هم‌نشینی در متون نثر فنی وجود دارد که به قول شفیعی‌کدکنی از «جادوی مجاورت» بهره برده است (ر.ک: شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۷: ۱۶- ۲۶). به‌این‌ترتیب که ذهن گوینده یا نویسنده، به‌هنگام ادای جمله‌ها، نوعی قانون ذهنی و آوایی را در نظر می‌گیرد تا تأثیر کلام در مجاورت واژه‌ها بیشتر شود.[۵]

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.80.5.5]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.80.115]

هم‌نشینی واژگان و توجه به شکل ظاهری، یادآور طرز فکر و برداشت صورت‌گرایان از اثر ادبی است؛ آنها اصل را در نوشتار، شکل و ظاهر آن می‌دانستند نه معنی، و ترجیح می‌دادند، به‌جای تحلیل محتوا، به بررسی فرم بپردازند؛ زیرا محتوا صرفاً انگیزه‌ای برای ایجاد فرم، یا موقعیت و بستر مناسبی برای اِعمال فرمی خاص بود (عباسی، ۱۳۸۰: ۱۳۳).

> آنها اثر ادبی را مجموعهٔ کم‌وبیش دل‌خواسته‌ای از تمهیدات می‌دانستند... این تمهیدات عبارت بودند از صدا، صورخیال، آهنگ، نحو، وزن، قافیه و فنون داستان‌نویسی و درواقع، کل عناصر ادبی صوری. فصل مشترک همهٔ این عناصر، تأثیر آشنایی‌زدایندهٔ آنها بود. آنچه مشخصهٔ زبان ادبی بود و آن را از سایر صور سخن متمایز می‌کرد، این بود که زبان معمول را به روش‌های گوناگون تغییر شکل می‌داد. زبان معمول زیر فشار تمهیدات، تقویت، فشرده، تحریف، موجز، گزیده و واژگونه می‌شد... سخن ادبی زبان معمول را غریبه یا ناآشنا می‌کند، اما شگفت آنکه ما را به کسب آگاهی کامل‌تر و نزدیک‌تری از تجربه سوق می‌دهد (ایگلتون، ۱۳۸۸: ۷- ۶).

این سخن دربارهٔ شعر است، ولی به‌دلیل ویژگی‌های مشترک نثر فنی و شعر، دربارهٔ نثر فنی و مصنوع نیز صادق است؛ درضمن، نباید فراموش کرد که موسیقی مطرح‌شده در نوشتار با موسیقی به‌عنوان یکی از هنرهای زیبا متفاوت است؛ بدین‌معنی که:

> آهنگین‌بودن شعر محصول نظم الگوهای آوایی، پرهیز از کنارهم‌آمدن صامت‌ها یا صرفاً بعضی از تأثیرات وزنی است. ازنظر بعضی از شاعران رمانتیک... کوشش در ایجاد تأثیرات موسیقایی کوششی است برای تحت‌الشعاع قراردادن ساختمان معنایی شعر، پرهیز از ساخت‌های منطقی، و تکیه بر معانی تلویحی به‌جای معانی تصریحی (ولک، ۱۳۸۲: ۱۴۰).

ازمیان کتاب‌های نثر تاریخی مصنوع فارسی، *نفثةالمصدور* به‌مثابهٔ یکی برجسته‌ترین این آثار تحت بررسی قرار می‌گیرد.

جلوه‌های موسیقایی در *نفثةالمصدور*

هم‌نشینی تأثیرگذار واژگان *نفثةالمصدور* برمبنای علل متفاوتی ازجمله موسیقی شکل گرفته است. موسیقی قالبی است جهت به‌کارگیری واژه‌هایی که شروط گنجانده‌شدن در آن قالب را دارند. به‌این‌ترتیب، هر واژه‌ای در هر نوع نظم موسیقایی جایگاه ندارد؛ پس وزن و آهنگِ ازپیش‌تعیین‌شده است که مشخص می‌کند کدام واژه از محور جانشینی می‌تواند در آغاز، میانه یا پایان سخن بنشیند تا دوچندان مؤثر باشد.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.80.5.5]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.80.115]

اگرچه نویسندهٔ نثر فنی در گزینش واژه‌ها و کاربرد موسیقی کلام آزادتر از شاعر است و ملزم به حفظ وزنی خاص تا پایان اثر نیست، گاه نویسنده اسیر لفظ‌های پیش‌آمده می‌شود و خود را ملزم به ساخت جمله‌هایی متناسب با شکل و موسیقی آن الفاظ می‌کند و به ایجاد معانی‌ای می‌پردازد که به تبع لفظ و موسیقی در آن شکل گرفته و باعث ایجاد متنی مفصل‌تر و درعین‌حال موزون‌تر شده است. شفیعی‌کدکنی معتقد است که:

> همواره شاعران بزرگ، آگاه و ناآگاه، بزرگ‌ترین شیفتگان موسیقی بوده‌اند و شعر، خاستگاهی جز به‌موسیقی‌رساندن زبان ندارد. تصویر، معنی، بیان، همه و همه، جلوه‌های گوناگون این موسیقی‌اند، و موسیقی در این کاربرد، مفهومی گسترده‌تر از مفهوم عرفی و معهود خویش دارد.. نیروی جاذبه، بی‌گمان، نیروی جاذبهٔ موسیقی است که همهٔ عناصر شعر را در طیف مغناطیسی خویش، نظام و تقارن می‌بخشد و نسبت ترکیبی و هندسهٔ زبان شعر را در گستره‌ای به پهنای هستی، با موج‌ها و اوج‌هایش در سیطرهٔ خویش نگاه می‌دارد» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۳: ۳۸۹-۳۹۰).

اما این قضیه به شعر منحصر نیست، بلکه متون منثوری را که قصد همانندی با شعر را دارند و کوشیده‌اند تمام آنچه را نمی‌توان در اوزان عروضی گنجاند، در این قالب بگویند، نباید از شعر جدا دانست و قاعده‌هایی را که برای اشعار ساخته‌اند، نباید برای آنها نادیده انگاشت. این‌گونه متون، یعنی ترجمه‌های آهنگین قرآن کریم، شطحیات صوفیه و برخی متون نثر فنی و مصنوع، گاه معنی را به‌جای آنکه فدای لفظ کنند، با به‌کاربردن بدیع و عروض به اوج اعتلای خود رسانده‌اند.[۶] برای مثال، در جملهٔ «طوفان بلا چنان بالا گرفته» (زیدری، ۱۳۸۵: ۱) نویسنده که با تلاش ذهنی توانسته است اضافهٔ تشبیهی «طوفان بلا» را بسازد، برای تأثیر بیشتر سخن و ایجاد موسیقی در جمله، از فعل «بالا گرفته» به‌جای مترادفات آن استفاده کرده تا علاوه‌بر ایجاد معنی، لفظِ «بالا» نیز جناسِ زاید پدید آورد؛ یا در عباراتِ زیر:

> از ارتفاعِ خرمنِ سپهر برخورداری مجوی که ناپایدار است. از عینِ مزیّفِ مهر کیسه برمدوز که جوزایی کم‌عیار است. کرّهٔ تند فلک را هیچ رایض بر وفق مرام رام نکرده است و توسن بدلگام چرخ را هیچ صاحب‌سعادت عادت بد از سر بیرون نبرده است. گردون دون‌پرور هیچ کِسری را بی‌کَسری نگذاشته. جَهان جِهان هیچ تُبَّع را تَبَع نگشته است (همان: ۴۹).

نویسندهٔ شاعرپیشه که از گردش این روزگار ناامید شده است و به عهد و وفای آن ایمانی ندارد، همه‌چیز را با دیدی دیگر می‌نگرد. نگرش او منفی و لحن او آمیخته به حسرت و

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.80.5.5]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.80.115]

هشدار است. می‌کوشد ضعف تمام آدمیان را درمقابل روزگار دون‌پرورِ بدعادت به مخاطب خود گوشزد کند. غلبهٔ احساس اندیشهٔ او را ابتدا به سمتی می‌کشاند که آسمان و عواملی را که در سرنوشت بشر تأثیرگذارند تشبیه کند؛ مانند: «سکّهٔ ناسرهٔ خورشید»، «کرهٔ تند فلک» و «توسن بدلگام چرخ»؛ آن‌گاه عواطفش به او اجازه نمی‌دهد که به‌راحتی از هر کلمه‌ای بگذرد؛ اگر گردون را می‌نویسد، یاد دون‌پروری او می‌افتد؛ سعادت عادت بد را به یادش می‌آورد؛ کِسری او را به یاد کَسرها و شکست‌ها می‌اندازد؛ و جهان جهندگی و گذرابودن را برایش تداعی می‌کند. بدین‌ترتیب، احساس بر اندیشه و زبان او غالب می‌شود و موسیقی‌ای را شکل می‌دهد که به گذر از قطب مجازی زبان به قطب استعاری[۷] می‌انجامد. این‌گونه تأثیرگذاری‌ها و احاطهٔ عاطفه در گزینش واژگان را در جای‌جای *نفثةالمصدور* می‌توان دید؛ ازجمله: «رئوس را رئوس در پای‌کوب افتاده، عِظام را عظام لگدکوب شده، یمانی در قِراب رِقاب جایگیر آمده، خناجر با حناجر اِلف گرفته» (همان، ۲)، «سحائب عذب‌بار نوائب عضب‌بار گشته؛ فرات که نبات رویانیدی، رُفات بار آورده» (همان، ۱) و «از اَبکار و عون، اَبکار و عون حرب را شناختی... خُدود بیض را بر حُدود بیض ترجیح ننهادی» (همان، ۱۹).

در عبارت زیر نیز واضح است که نویسنده با توجه به واژهٔ «خُفّاش» به ساخت جناس ملزم شده و از «بوم» به «بیم» رسیده و همین «بوم»، به تلمیح بومان و زاغان، واژهٔ «کلاغان» و «بی‌مروّت» را به ذهن او آورده و درنهایت سجعی را ایجاد کرده است: «برعکس معهود، خُفّاش‌وار که خَفاش رهاند، همه‌شب با کاروان می‌گذشتم و همه‌روز همچون بوم از بیم سیاه‌کلاغانِ بی‌مروّت در گوشه‌ای می‌نشستـ[ـَم]» (همان، ۶۹).

مهم‌ترین اقداماتی که مصنوع‌نویسان در ساخت موسیقایی جملات و عبارات به‌کار می‌برند و زیدری نسوی در تمام متنش از آن استفاده کرده است، عبارت‌اند از:

۱. استفاده از صنایع بدیعی[۸]

استفاده از هنرسازه‌های بدیع لفظی باعث قاعده‌افزایی[۹] در زبان می‌شود. قاعده‌افزایی یعنی تبدیل زبان معیار به زبان منظوم؛ و هر نوع تصرفی که، ازطریق تکرار واحدهای کلامی، زبان را به توازن و حالت موسیقایی برساند، افزودن قواعدی بر زبان معیار است (صفوی، ۱۳۸۳: ۱/ ۵۴). این شیوهٔ برجسته‌سازی زبان را در هیئت هنرسازه‌هایی چون انواع سجع و جناس، ترصیع، موازنه و واج‌آرایی می‌توان دید:

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.80.5.5]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.80.115]

۱. ۱. سجع‌ها

یکی از ویژگی‌های جمله‌های مسجع، تأکید بر سجع‌ها و توقف درجای حساس جمله است؛ به‌گونه‌ای‌که با تکرار در کلمات هم‌وزن یا متوازی و مطرّف، هماهنگی ایجاد می‌شود و متن، علاوه‌بر گوش‌نوازی، بسیار تأثیرگذار می‌شود. استفاده از سجع در نثر فنی علاوه‌بر تأثیر موسیقایی و تشخصی که به کلمات خاص هرجمله می‌بخشد، از تفکر نویسنده درحین نگارش و توجه او به حفظ استحکام و زیبایی متن حکایت دارد و خواننده را به لذت انتظار کلمهٔ دیگرِ سجع می‌رساند؛ زیرا واژهٔ نخست، فراخوانندهٔ واژهٔ دوم سجع است.

ـ **سجع مطرف و متوازن**: «آن خاکساران آتشی را خاکْ سوی مکمنِ اجل می‌راند، و آن گورانِ خرطبع را گورْ سوی مرابضِ آساد می‌دواند» (زیدری، ۱۳۸۵: ۳۳).

ـ **سجع متوازی**: «متقاضی اجل در شتاب و عجل که: خطوَتانِ و قد وَصَل» (همان، ۶).

ـ **سجع آغازین**: «از نفثةالمصدوری که مهجوری بدان راحتی تواند یافت، چاره نیست، و از انین‌المهجوری که رنجور را در شب دیجور هجر بدان شفایی تواند بود، گریز نه» (زیدری، ۱۳۸۵: ۷).

ـ **ذوسجعین یا کاربرد دو سجع پیاپی در جمله**: «همّتت را از طلب معالی سَآمتی نیامده است؟! و دلت را از انقطاع خانه و اهالی ندامتی روی ننموده» (همان، ۹۷).

نویسنده توجه دارد و می‌کوشد از سکون و حرکت به‌گونه‌ای استفاده کند که با تند و کندکردن سرعت خواندن، وظیفهٔ خود را در انتقال احساساتش ادا کند. این سیر ناهماهنگ مطالب خواندنی و تأکیدِ متن بر کلمه یا کلماتی در جمله‌ها و عبارت‌ها باعث می‌شود:

> فشار کلام بر آن واقع شده و با پرفشار خواندن آن نسبت به دیگر اجزای جمله یا برعکس، تأثیر سخن دوچندان شود. تأکید بر جزء تأثیرگذار جمله، مخاطب را به درک درست و واقعی از آن می‌رساند. مشخص‌کردن جایگاه صحیح تأکیدها در جملات فارسی کاری منظم و حساب‌شده نیست و هر جمله‌ای ویژگی خاص و جایگاه ویژهٔ تأکید خود را دارد که با توجه به نوع نوشته و سبک آن، تا حدودی می‌توان به آن دست یافت. تأکیدها در سخنان منظوم بیشتر در ضرباهنگ آنها رخ می‌دهند، ولی در نثرها به‌طور پراکنده واقع می‌گردد (کجانی حصاری، ۱۳۸۸: ۵۱).

چنان‌که سجع‌ها، اصوات، مناداها، قیدها و کلماتی که بیشترین بار عاطفی و معنایی را دارند، بیشتر درمعرض تأکید کلامی قرار می‌گیرند (همان: ۵۱- ۵۳). به‌این‌ترتیب، ممکن است سجع در جایی که تأکید کلام بر آن است، همراه با سکوت اتفاق بیفتد. تأکید بر

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.80.5.5]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.80.115]

سجع‌ها در جمله و متوقف‌شدن خوانش متن در نقطه‌ای از نوشتار به تأثیر آوایی و موسیقایی آن می‌افزاید؛ زیرا نویسنده:

> با اختیار سخن موزون، در ذهن شنونده شور و هیجانی برمی‌انگیزد و او را برای دریافت شعر خویش آماده می‌سازد؛ به‌خصوص که درهمان‌حال نیروی معنوی کلمات نیز بر آن افزوده می‌شود و اندیشه و خیال او را به دیگران القا می‌کند (یوسفی، ۱۳۵۷: ۸).

۱. ۲. جناس‌ها

پس‌از سجع‌ها، که موسیقی را در نقطهٔ حساسِ پایان جملات ایجاد می‌کنند، جناس‌ها برترین گروه موسیقی‌ساز بدیعی هستند و با انواع گونه‌گونی که دارند، به ایجاد موسیقی‌ای می‌پردازند که گاه نویسنده درپی ساخت آن نبوده و چه‌بسا با آوردن واژهٔ نخست و دقت در شکل، معنا و آهنگ خاصّ آن، واژه‌ای هم‌طراز با آن را به‌کار گرفته است. مثال‌های زیر از گونه‌های جناس گواه این حقیقت است:

الف. تام: «رئوس را رئوس در پای‌کوب افتاده، عظام را عظام لگدکوب شده» (همان).

ب. مرکّب: «از آن‌گاه باز که فتنه از خواب سر برداشته، هزاران سر، برداشته» (همان، ۱).

ج. ناقص: «سیلابِ جَفای ایام، سرهای سروران را جُفای خود گردانیده» (همان).

د. لفظ: «شب واقعه... تا سحر سرمهٔ سهر کشیده بودم» (همان، ۵۱).

ه . خط: «حَبّاتِ حیاتِ آثارِ قوم، به هر راه تا به مجرّه می‌جستند» (همان، ۴۱).

و. مضارع و لاحق: «میغی رشّ آن تیغ و غیثی قطر آن عیث و غَیمی رشح آن ضَیم و ابری حمل آن کَبر» (همان، ۳۲).

ز. زاید: «موارد راحات به جراحات ضمیر مکدّر بود» (همان).

ح. قلب: «رمقی را که مانده بود، رقم عدم نهاد» (همان، ۹۰).

ط. اشتقاق: «مدارس علم همه مدروس شده» (همان، ۹۴).

ی. شبه اشتقاق: «نکبای نکبت حال من پریشان‌حال به یکبارگی بر هم زده» (همان، ۲).

ک. مکرر: «کأس یأس نه چنان مالامال در داده بود...» (همان، ۳۹).

سجع‌ها و جناس‌ها بیشترین تأثیر را در موسیقی *نفثةالمصدور* دارند و با بسامد فراوانشان، آن را به اثری منظوم و موزون تبدیل کرده‌اند؛ به‌ویژه جایی که این دو نوعِ گسترده با هم ترکیب شده‌اند و در آرایه‌ای بزرگ‌تر چون ترصیع، موازنه یا مقارنه جای گرفته‌اند و موسیقی کلام را به اوج خود می‌رسانند. درواقع، تسلط نویسنده بر حوزه‌های

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.80.5.5]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.80.115]

آوایی، معنایی و کاربردی زبان است که به او میدان می‌دهد واژگانی را انتخاب کند که همراه با فرم موسیقایی و زیبایی هنری، عاطفه و تجربهٔ خاص او را هم انتقال دهند.

۱. ۳. واج‌آرایی

واج‌آرایی تکرار یک یا چند واج به‌گونه‌ای است که باعث خوش‌آهنگی جمله شود. در جملهٔ «از نفثةالمصدوری که مهجوری بدان راحتی تواند یافت، چاره نیست و از انین‌المهجوری که رنجور را در شب دیجور هجر، بدان شفایی تواند بود، گزیر نه» (همان، ۷)، از واج‌آرایی حرف «جیم» و هم‌نشینی آن با «واو» و «راء» موسیقی خاصی ایجاد شده است. در قسمت دوم این عبارت، که نویسنده ابتدا فقط به قصد موازنه و معادله آن را نوشته است، ناگهان با دو کلمهٔ «مهجور» و «رنجور» به فکر ایجاد واج‌آرایی حروف «جیم» و «راء» می‌افتد و کلمات «دیجور» و «هجر» را نیز وارد متن می‌کند و چون به تأثیر بیشتر این واج‌آرایی واقف می‌شود، از موازنه می‌گذرد. برای اثبات این مدعا می‌توان دو فقرهٔ این عبارت را زیر هم نوشت و «در شب دیجور هجر» را از آن حذف کرد تا موازنه‌ای کامل شکل بگیرد:

«از نفثةالمصدوری که مهجوری بدان راحتی تواند یافت، چاره نیست
و از انین‌المهجوری که رنجور را بدان شفایی تواند بـود، گزیـر نه» (همان، ۷).

واج‌آرایی و جادوی مجاورت است که انتخاب واژهٔ «پیوسته» را به‌جای مترادفاتی مثل «همیشه»، «مادام»، «مدام»، «پی‌درپی» و «دائم» در جملهٔ «پیوسته پسته‌وار شوربختی خود را به دردخنده پوشیده می‌دارم» (همان، ۱۲۴- ۱۲۵) واداشته است؛ درحالی‌که اگر نویسنده، مثلاً، جمله‌ای با واژهٔ «بادام» می‌ساخت، مطمئناً برای ایجاد موسیقی بیشتر از واژهٔ «مادام» به‌جای «پیوسته» استفاده می‌کرد: «مادام بادام‌وار...»؛ و چنان است در عبارت: «تا یک‌سری اقوال سرسری را به مُصِرّی برداشت و نَبَهرهٔ احوالِ مزیف را سره انگاشت» (همان، ۳۱).

در جملهٔ «از دوائِرِ دورِ شداید به دُوارُالرّأس مبتلی شده» (زیدری، ۱۳۸۵: ۵)، خودبه‌خود با تکرار مشتق‌های «دور» خواننده را به سرگیجه می‌اندازد؛ و در «و دَورِ روزگار دُردی دَرد درداده» (همان) واج‌های «د» و «ر» پیاپی تکرار شده‌اند و واج «د» در یک جملهٔ کوتاه از شش مصوّت موجود، پنج مصوّتِ «ـَ، ـِ، ـُ، ا، ی» را به خود پذیرفته است. تکرار این واج درکنار گردش زبانی حرف «ر»، گردش جام را به یاد می‌آورد.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.80.5.5]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.80.115]

۱. ٤. ترصیع و موازنه

ترصیع و موازنه را می‌توان تلفیقی از سجع و جناس دانست که در دو یا چند جمله اتفاق می‌افتد و سخن را به نظم نزدیک و نویسنده را وادار می‌کند واژه‌هایی را برگزیند که پاسخگوی نیازهای این صنعت باشد؛ برای نمونه، در مثال جناس تام پیش‌گفته، دو جناس تام و یک سجع به‌کار رفته و همین باعث ایجاد موازنه شده است. همچنین در عبارت: «به نغمات خسروانی از نقِماتِ خسروانه متغافل شده و به اوتار ملاهی از اوطار پادشاهی متشاغل گشته» (همان، ۱۸)، رستاخیز واژه‌های هم‌آوا رخ داده است تا موازنه‌ای گوش‌نواز شکل گیرد.

برخلاف جناس‌ها، که بیشتر به ایجاد توازن در دو واژه می‌انجامند، موازنه و ترصیع موسیقی جمله‌ها و عبارات را پدید می‌آورند و موسیقی جزء را به موسیقی کل تبدیل می‌کنند؛ به‌همین‌دلیل، اهمیت آنها بیش‌از انواع جناس است. با نگاه به شاهدمثال‌هایی که ذیل جناس آمد، مشاهده می‌شود درجایی‌که جناس‌ها به سجع می‌گرایند یا پس‌از آن، در مجموعهٔ موازنه قرار می‌گیرند، به اوج موسیقایی خود می‌رسند. بهترین نمونه، مثال جناس «مضارع و لاحق» پیش‌گفته است.

۱. ۵. قرینه‌سازی‌ها[۱۰]

مهم‌ترین هنر موسیقایی مورّخان دورهٔ مغول، و تفاوت و تفوّق آنها نسبت به نثر فنی دوره‌های قبل، ساختن قرینه‌هایی طولانی است، قرینه‌هایی ناکامل که در ساختارشان اندکی تغییر درمیان دو جملهٔ قرینه وجود دارد. این کار از *نفثةالمصدور* آغاز می‌شود و در همان کتاب به اوج خود می‌رسد؛ سپس در تاریخ‌های *جهانگشا* و *وصاف* به‌شکلی بسیار ملایم‌تر ادامه می‌یابد. قرینه‌سازی‌ها گاه واضح و گاه بسیار پیچیده‌اند و به تمرکز زیادی برای کشف نیاز دارند. در این شگرد زیدری نسوی داد سخن داده است. اگرچه *نفثةالمصدور* بر وزن عروضی نوشته نشده است و با موسیقی شعر نو و شعر سپید نیز تفاوت‌هایی بنیادین دارد، سرشار از موسیقی خاصی است که درک آن به تأمل نیاز دارد. اگر شاعر سنتی با تکرار افاعیل و تعدادی هجا یک مصراع می‌گوید، وزنِ بعضی قسمت‌های *نفثةالمصدور* به چهار تا شش سطر امتداد می‌یابد. متن *نفثةالمصدور* مانند دیوان غزلیاتی است که اگرچه وزن‌های مختلفی در آن دیده می‌شود، آهنگ هر قسمت آن متناسب با مطالب بیان‌شده

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.80.5.5]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.80.115]

است. نویسنده با ایجاد قرینه‌هایی که هریک از جملات معترضه برای خود دارند، هر قسمت عبارات را، به‌شیوهٔ ابداعی خود، موسیقی خاصی بخشیده است؛ مثال ۱:

«از لذّت خورد و شراب به بُلاله‌ای راضی شده و
از راحت خواب و قرار به عُلاله‌ای قانع گشته» (زیدری، ۱۳۸۵: ۲۱).

نویسنده در نوشتن این عبارت به بُعد موسیقایی آن نظر داشته و موازنه‌ای را با سجع‌های متوازی و متوازن پدید آورده است. حتی توانسته است به وزنی عروضی- هرچند بی‌کاربرد و نارایج- در هر فقره دست یابد. آیا جز تکمیل وزن و پرداختن به موسیقی کلام می‌توان دلیل دیگری برای چینش واژگان درکنار یکدیگر و استفاده از کلمات کم‌کاربرد و مهجوری چون «بُلاله» به‌معنی پس‌مانده‌ای که تنها گلو را تر کند و «عُلاله» در معنی باقی هرچیز آورد؟ و ازاین‌دست است نمونه‌های زیر:

مثال ۲: «نه در دیار مروّت دیّاری نه در رِباع فتوّت نافخ ناری
ممالک همه مهالک گشته مسالک به یکبار معارک شده
قواعد ملک به‌یکبارگی اختلال پذیرفته عقود دولت به‌کلی انحلال یافته» (همان، ۹۴)

گاه شعری چون مستزاد آفریده است:

مثال ۳: «از پادشاه که به امید او می‌شتافتم، نشانی نیافتم
از خواجه‌تاشان که به‌هوس ایشان می‌دویدم، اثری ندیدم» (همان، ۹۵).

گاه فاصله میان قرینه‌ها آنقدر زیاد می‌شود که مخاطب عادی قادر به کشف موسیقی موجود در متن نمی‌شود، چنان‌که در عبارت‌های زیر، که قرینه‌های هم‌وزن با شماره نشان داده شده‌اند، این اتفاق افتاده است:

مثال ۴: «(۱) به عبارت و استعارت (ع) کان تنگ‌تر از عرصهٔ احوال من است، (۲) تقریرکردنِ سرگذشت‌هایی که از پایم درآورده، (۳) (ع) حقّا که اگر سنگ کشد بگدازد، (۴) به حبلِ عنکبوت بر افلاک رفتن است؛

(۱) به قلم- کاو نیز سیاه‌رویی چو من است، (۲) تحریرکردنِ پیش‌آمدهایی که
(۳) بسیار ز من فسانه خواهد ماندن شاید که جهان از آن سمرها سازد
(۴) به کیلِ عطّار خرمن خاک پیمودن است» (همان، ۱۰۸- ۱۰۹).

مثال ۵: «(۱) سَورتِ حرارتِ عطش، به خونِ دلِ به‌جان‌آمده‌ای چند روا داشت (۱) و شدّتِ حرارتِ نَهَل، به آبِ دهانِ جگرسوخته‌ای چند، زایل‌گردانیدن، جایز شمرد؛ (۲)

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.80.5.5]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.80.115]

هزیمتِ مسلمانان را غنیمتی فرا درآمده داشت، (۲) و استیصال اهل اسلام را برای مصلحت وجه، مصلحت خویش دانسته، درختی به‌برآمده انگاشت» (همان، ۶۱).

قسمت‌های مشخص‌شده در این مثال، جملاتی اضافه بر قرینه‌ها هستند.

۱. ۶. تلفیق صناعات بدیعی (ابداع)

رمز موفقیت زیدری در ایجاد ترکیبات و جمله‌هایی است که در آنها بدیع را به‌نهایت رسانده و بسیاری از صنایع را درهم‌آمیخته است. این کار باعث فخامت و استواری لفظ شده است. مثال:

> کو آن پادشاه که از سربازی به گوی‌بازی نپرداختی؟! و از ابکار و عون، ابکار و عونِ حرب را نشناختی؟! شهوات عشق را بر صَهَواتِ عِتاق برنگزیدی؟! مُهَفهَفاتِ ترک را از مُرهَفاتِ هند خوشتر ندیدی؟! خُدودِ بیض را بر حدودِ بیض ترجیح ننهادی؟! (همان، ۱۹).

توجه زیاد به فرم و استفادهٔ فراوان از صناعات باعث ایجاد تغییراتی در متن این کتاب شده که گاه تا حد تغییر معنی پیش‌رفته است. یافتن واژه‌هایی که تکرار آواها و آهنگ جمله را ایجاد کنند، مؤلف را به اطناب وامی‌دارد و این کار به افزایش حجم و گاه گریز از معنای ازپیش‌تعیین‌شده می‌انجامد و او را به عالم تخیل می‌کشاند. علت تأثیرگذاربودن موسیقی *نفثةالمصدور* وجود عاطفه‌ای عمیق از هجوم مغول و دردهای ناشی از آن است که بر کلّ متن سیطره دارد و موسیقی، حاصل اثرگذاری عاطفه بر زبان نویسنده است.

۲. استفاده از ویژگی‌های آوایی کلمات در جمله

۲. ۱. استفاده از هجاهای کشیدهٔ متوالی (– U)

صاحب *نفثةالمصدور* از هجاهای کشیدهٔ متوالی به شکل‌های: الف) هجاهای کشیدهٔ ساکن؛ ب) هجاهای کشیدهٔ متحرک و ج) ترکیبی از سکون‌ها و حرکت‌ها بهره برده است. مثلاً عبارت «رئوس را رئوس در پای‌کوب افتاده، عظام را عظام لگدکوب شده» (زیدری، ۱۳۸۵: ۲) که غیر از دو فعلِ «افتاده» و «شده»، کلمات «رئوس» و «عظام»، هر دو از یک هجای کوتاه و یک هجای کشیده ترکیب شده‌اند؛ درحالی‌که هجاهای کشیده در این کلمات ساکن‌اند. همچنین، هجای پایانی در «لگدکوب» و «پای‌کوب» نیز کشیده و ساکن است. از این موارد در *نفثةالمصدور* فراوان دیده می‌شود و این باعث کاهش سرعت خواندن و تمرکز بیشتر خواننده بر متن می‌شود. همچنین است عباراتِ «با اصحاب خویش، کمابیش سواری

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.80.5.5]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.80.115]

بیست، روی به راه آورد» (همان، ۱۱) و «سحائب عذب‌بار، نوائب عضب‌بار گشته؛ فرات که نبات رویانیدی، رُفات بار آورده» (همان، ۱) و چون این هجاهای کشیده معمولاً در وسط خود یکی از مصوت‌های بلند (ا/ و/ ی) را دارند، موسیقی قوی‌تری پدید می‌آورند. نمونه‌های زیادی هم از هجاهای کشیدهٔ متحرک در این کتاب وجود دارد: «تواتر اخبار تاتار و سرعت اجتیاز ملاعین بر بلاد و دیار، زمام اختیار چنان از دست ربود...» (همان، ۱۱).

گاه هجاهای کشیدهٔ ساکن پیاپی از حسرت و بغض فراوان نشان دارد: «جگرگوشهٔ مسلمانان را چون سَبایای شرک در نخّاس به ثمن بخس می‌فروخت و پدر می‌گریست» (همان، ۶۰). گاه هجایی در یک کلمه، او را به یاد تمام کلماتی از آن نوع عاطفی و معنایی می‌اندازد که آن هجا را در خود دارند: «از انین‌المهجوری که رنجور را در شب دیجور هجر بدان شفایی تواند بود، گزیر نه» (همان، ۷).

۲. ۲. سکون‌ها و درنگ‌های فراوان

سکون‌ها و درنگ‌ها درحین خواندن *نفثة‌المصدور* تأکید کلامی ایجاد می‌کنند و خواننده را به خوانش دقیق متن رهنمون می‌شوند. ایجاد سکون‌های پیاپی خواه‌ناخواه فضایی برای تفکر و فرصتی برای اندیشیدن به خواننده می‌دهد. توقف‌های آوایی تداعی‌کنندهٔ فضایی خفقان‌آور و روزگاری است که در آن عمرها کوتاه است و هیچ امیدی به آینده نیست. کلماتی هم که در این‌گونه جمله‌ها به‌کار می‌رود، معمولاً مخالف طبع‌اند، مانند نکبا، نکبت، جراحت، پریشان و... . مثلاً خواننده مجبور است عبارات زیر را به شکلی بخواند که تمام سکون‌های تلفظی مطابق آنچه در زیر نمایش داده می‌شود رعایت شود: «مواردِ راحات به جراحاتِ ضمیر مکدّر بود» (همان، ۳۲)؛ «نکبای نکبت حال من پریشان به‌یکبارگی برهم‌زده» (همان، ۲). گاه سکون‌ها درکنار انتخاب واج‌های سنگین، از درد شاعر و بغضی که گلویش را گرفته است حکایت دارد: «ریاضِ رساتیقِ اَنیق، محطّ مجانیق شده» (همان، ۹۵).

۲. ۳. استفاده از افاعیل عروضی

به‌کاربردن افاعیل عروضی خارج از بحرهای عروضی از روش‌هایی است که زیدری برای ایجاد موسیقی کلام بدان توجه داشته است. این شیوهٔ پُربَسامد درکنار دیگر مواردِ یادشده سِحر حلالی را پدید می‌آورد تا خواننده، با تمام تلخی محتوا، شیرینی و لذتی در آن بیابد که نتواند از مطالعهٔ آن چشم‌پوشی کند. این مورد به شیوه‌های گوناگون در *نفثة‌المصدور* آمده است:

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.80.5.5]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.80.115]

۲. ۳. ۱. تکرار ارکان عروضی در بیش‌از دو فقره؛ مانند عبارت زیر که اگر تنها واوهای ربط آن را حذف کنیم، بیتی با وزن «فعلن فعلاتن فعلن فعلاتن» (مفعولن فعولن) ساخته می‌شود. دراین‌حال تنها با اضافه‌کردن چهار حرف ربطِ «که»، وزن رایجِ مستفعلن فعولن مستفعلن فعولن (مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن) به وجود می‌آید:

«میغی رشّ آن تیغ و غیثی قطر آن عیث و غَیمی رشح آن ضَیم و ابری حمل آن کَبر» (همان، ۳۲).

میغی [که] رشّ آن تیغ، غیثی [که] قطر آن عیث غَیمی [که] رشح آن ضَیم، ابری [که] حمل آن کَبر

۲. ۳. ۲. تکرار دو فقره؛ مانند: «سحائب عذب‌بار نوائب عضب‌بار گشته» (همان، ۱) که دوبار وزن «مفاعلن فاعلن» در آن تکرار شده است، یا عبارت «از لذت خورد و شراب به بلاله‌ای راضی شده؛ و از راحت خواب و قرار به علاله‌ای قانع گشته» (همان، ۲۱) را می‌توان به شکل دو بیت و با دو وزن متفاوت بدین‌شکل درآورد:

از لذت خورد و شراب و از راحت خواب و قرار
به بلاله‌ای راضی شده به علاله‌ای قانع گشتــه

۲. ۳. ۳. تغییر در تکرار وزن‌ها و کوتاه و بلندکردن ارکان؛ مانند:

ـ «به نغمات خسروانی از نقِماتِ خسروانه متغافل شده و
به اوتار ملاهی از اوطار پادشاهی متشاغل گشته» (همان، ۱۸).

ـ «به حدیث زنگ و رنگ و فسانهٔ بی‌مغز و سنگ، بی هیچ اندیشه و درنگ...» (همان، ۲۸).

ـ «بار عدمِ التفات و قلّتِ مبالاتِ یارانِ منافق و دوستان ناموافق، چند بر دل سنجی؟
غصهٔ اخوان مصادق و اصدقاء مماذق اگر با گور بری، درنگنجی» (همان، ۶)

ـ «و روباه خَدّاع را بر شیران مَصّاع و دلیران قرّاع فرمانروایی و کارفرمایی ثابت کرده» (همان، ۳۷).

موسیقی این کتاب یک‌دست نیست، اما باتوجه به مطالب بیان‌شده و مضمون هر عبارت، موسیقی خاص و مناسب آن ایجاد شده که در نوع خود بی‌نظیر است؛ و اگرچه ظرفیت موسیقی آن کم و زیاد می‌شود، در اغلب عبارات آن موسیقی محسوس است و نویسنده در سیلان متن گرفتار شده و برای حفظ فرم، به کشف و آوردن لغاتی نامأنوس و دور از ذهن مخاطبان فارسی‌زبان پرداخته است. او بدون اینکه به مِلّیت کلمات یا پذیرش

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.80.5.5]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.80.115]

آن در نظر مخاطبان بیندیشد، کلمات را بدون تحقیر برگزیده است. ارجنهادن نویسنده به تمام کلماتی که می‌توانند به زیبایی اثر او کمک کنند، نوعی دیدگاه فرمالیستی است. جادوی مجاورت کلمات نه‌تنها بر زیبایی جمله‌ها می‌افزاید، بلکه به‌دلیل تلاش ذهنی فراوان نویسنده در ایجاد فرم، به گسترش و اعتلای معنی نیز می‌انجامد. این زیبایی صوری و معنوی کلام باعث تأثیر دوچندان در خواننده و ماندگاری آن در ذهن مخاطب می‌شود تاجایی‌که می‌توان گفت زیدری بهترین شیوهٔ تأثیرگذاری بر خوانندگان کتابش را، که مصیبت‌زدگان حملهٔ مغول‌اند، برگزیده و با توجه به جهت‌گیری پیام در این اثر، که بیشتر به سمت نویسنده و خود اثر، یعنی دارای نقش عاطفی‌ـ ادبی است[۱۱] (ر.ک: صفوی، ۱۳۸۲: ۲۲ و ۲۵)، احساس خود را در کمال آراستگی لفظ و معنی به خواننده القا می‌کند.

۳. صدامعنایی

در ایجاد توازن آوایی، گاه انتخاب کلمات و سیر جمله به‌گونه‌ای است که ترکیب صداهای الفاظ و هم‌نشینی آنها درکنار یکدیگر، یادآور خاطرات می‌شود و معنایی را، بدون حرف و گفت و صوت، به ذهن متبادر می‌کند که از حال‌وهوای درون نویسنده حکایت می‌کند. ما این مقوله را «صدامعنایی» نامیده‌ایم. برای نمونه، در عبارتِ «بُروقِ غَمامِ بصررُبای ″یکادُ البرقُ یخطَفُ ابصارَهم″ به بَریقِ حُسامِ سررُبای متبدّل شده» (همان)، نویسنده به‌این‌دلیل از «بصر» به‌جای «بصیرت» یا «بینایی» استفاده کرده که بتواند بین آن با «سر» سجعی پدید آورد. او می‌توانست به‌جای «حسام» کلماتی چون شمشیر، سیف، عَضب، صارِم، مُرهَف و مترادفاتی دیگر را به‌کار ببرد، اما برای حفظ موازنه آن را برگزیده است. «بروق» باعث آمدن کلمات «برق» و «بریق» شده تا از اشتقاق استفاده شده باشد، همچنان‌که «بصر» با «ابصار». غیرازاین، آهنگ دو عبارت «بروقِ غمامِ بصر ُبای» و «بریقِ حسامِ سررُبای» یکسان است (فعولُ فعولُ مفاعلن) و ترصیع میان آنها دیده می‌شود. موسیقی حاصل از تلفظ «بُروقِ غَمام» یادآور صدای رعد است که درکنار مصوّت‌ها تا پایان جمله حال‌وهوای طوفان را به ذهن متبادر می‌کند. در صدای «سین» در انتهای جمله (حُسامِ سَررُبای)، صدای حرکت‌های شمشیر را می‌توان شنید (ر.ک: صدامعنایی). صداهای ناشی از حروف لبی مانند «ب» و «م» درکنار صداهای «ا، ـَ، ـُ» باعث باز و بسته‌شدن دهان می‌شود، و گاه با گرفتگی در تلفظ «ب» و گاه با کشیدگی در مصوت‌ها، حالت آشفتگی طوفان را در ذهن خواننده بازسازی می‌کند. این عبارت با ضرب‌آهنگی بسیار کند خوانده می‌شود؛ زیرا از

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.80.5.5]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.80.115]

کلماتی در ترکیب آن استفاده شده است که همگی یک هجای کوتاه و یک هجای بلند (U_) دارند؛ مانند: «بُروق، حُسام، غَمام، بَریق، رُبای، یَکاد» که درپی هم آمده‌اند. این اتفاق باعث بیشتر کشیده‌شدن مصوت‌ها و طولانی‌ترشدن زمان خواندن متن می‌شود و درحین خواندن، خواننده را به دنیای وهم می‌کشاند؛ زیرا امواجی تولید می‌شود که با کشش‌های پی‌درپی حالتی خوف‌آمیز و وهم‌انگیز پدید می‌آورند.

در جملهٔ «سحائب عذب‌بار نوائب عضب‌بار گشته» (زیدری، ۱۳۸۵: ۱) غم و اندوه حاکم بر نویسنده او را وادار به انتخاب لغاتی می‌کند که به‌بهترین‌شکل از عهدهٔ انتقال عاطفه و سوزش درونی خویش برآید. سکون کلمات به‌گونه‌ای است که بغض او را درحین وصف اوضاع روزگار نشان می‌دهد. هجاهای کشیدهٔ ساکن پی‌درپی (عذب، بار، عضب، بار) همراه با انتخاب حروفی که از کلمه‌های «عذاب» و «بار» مشتق شده‌اند، در آنها، ناخودآگاه از «عذابی» حکایت می‌کند که نویسنده «بارِ» آن را بر سینه تحمل می‌کند و عذاب چون شمشیر برّان بر او «می‌بارد». قرینهٔ شکل‌گرفته در این عبارت، به‌همراه جناس لفظ و واج‌آرایی و ایجاد لحن مناسب، بر ارزش موسیقایی و عاطفی آن می‌افزاید.

در جملهٔ بعد، یعنی «فُرات که نبات رویانیدی، رُفات بار آورده» (همان) نیز شکستگی آوا با سکون‌ها به وجود آمده است که ناشی از بغض نویسنده است و چون این سکون‌ها روی هجاهای کشیده قرار گرفته‌اند، نوعی مکث طولانی و غیرعادی را شکل داده‌اند که خواننده را به تفکر می‌کشاند. پس‌ازاین سکون‌ها، فعل‌های «رویانیدی» و «بار آورده» هرکدام با چهار هجا موسیقی خاصی را پدید آورده‌اند. «قلب بعض» در واژه‌های «فرات» و «رفات» و تکرار واج‌های «ا/ ت» بر قدرت موسیقایی عبارت افزوده است. تغییر کارکرد واقعی رود فرات که همیشه منبع حیات بود و نبات می‌رویاند و اکنون استخوان شکسته به همراه دارد و از مرگ حکایت می‌کند، تخیل را به‌کار می‌گیرد و خواننده را به درنگی بیشتر فرامی‌خواند. از این دست جمله‌ها در سراسر *نفثةالمصدور* به‌وفور یافت می‌شود و صدامعنایی واژگان و تلفیقی از همهٔ عوامل موسیقی‌ساز و پیوند آنها با یکدیگر مجموعه‌ای ارائه می‌کند تا موسیقی وصلهٔ ناجوری بر متن نباشد و، چنان‌که نهایت آمال فرمالیست‌هاست، خواننده از وحدت کل اثر به وجد بیاید و لذت هنری ببرد.

نباید فقط *نفثةالمصدور* را از آثار موسیقایی منثور به‌شمار آورد؛ زیرا این خاصیت نثر فنی است، نثری که سرشار از اقتباسات و هنرنمایی‌های لفظی و معنوی است و نویسندگان

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.80.5.5]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.80.115]

را برای شاخص‌شدن در آن، به استفاده از نوعی موسیقی در کلام سوق می‌دهد که بیشتر از طریق ترادفات، به‌کارگیری قرینه‌ها، سجع‌ها، جناس‌ها و دیگر آرایه‌های بدیعی شکل می‌گیرد. احمد شاملو به کشف این موسیقی پرداخته و وزن اشعار سپید خود را براساس آن شکل داده است (براهنی، ۱۳۷۱: ۹۰۶-۹۰۷) و هوشنگ ایرانی، ابتهاج و برخی معاصران به ساخت شعر منثور روی آورده‌اند (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۳: ۲۳۷-۲۹۱). برهمین‌مبنا، قسمتی از متن *نفثة‌المصدور* به‌شکل «شعر سپید» شاملویی نوشته می‌شود تا موسیقی کلمات و سکون‌هایی که در تلفظ جمله‌ها و عبارات شکل می‌گیرد، بهتر خودنمایی کند و عامل موسیقایی بیشتر نمایان شود:

از ارتفاع خرمن سپهر
برخورداری مجوی
که ناپایدار است
از عین مُزَیف مهر
کیسه برمدوز
که جوزایی کم‌عیار است
کُرهٔ تند فلک را
هیچ رایض
بر وفق مرام
رام نکرده است
توسن بدلگام چرخ را
هیچ صاحب‌سعادت
عادت بد
از سر بیرون نبرده است (زیدری، ۱۳۸۵: ۴۹).

چنان‌که مشاهده می‌شود، اگر صفحات و عباراتی از *نفثة‌المصدور* با این شکل در مجموعهٔ آثار شاعران سپیدسرا گنجانده شود، به‌سختی تشخیص داده خواهد شد که کدام قسمت افزوده شده است. این قضیه ثابت می‌کند که موسیقی در نثر مصنوع و شعر منثور از قاعده‌های یکسان یا نزدیک به یکدیگر پیروی می‌کند و این خلاف تعاریفی است که از شعر و نثر برجای مانده است؛ چنان‌که «از دیرزمان شعر چنان با وزن همراه و هم‌آهنگ بوده است که به‌تدریج وزن جزء تعریف شده، هرچند به نظر حکما وزن و قافیه جزء ذاتی شعر نیست» (یوسفی، ۱۳۵۷: ۸).

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.80.5.5]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.80.115]

زیدری نسوی آن‌چنان در موسیقی کلمات و لحن جمله‌های خود غرق شده و به‌دقت لغات و اصطلاحات را انتخاب کرده که توانسته است هفت سده پیش‌از شاعران معاصر به خلق نثر شاعرانه دست یابد.[۱۲]

نتیجه‌گیری

نویسندهٔ *نفثةالمصدور* برای القای تأثیر بیشتر در خواننده و تلقین افکار خود، به موسیقایی‌کردن کلام روی آورده و با جهت‌دادن سویهٔ پیام به خودِ متن، به تقویت وجه زیبایی‌شناسیک و جنبهٔ ادبی آن پرداخته است و با کاربرد صنایع ادبی، مخصوصاً بدیع لفظی، دقت در انتخاب واژگان هم‌آهنگ یا آهنگ‌ساز، ساخت اوزان عروضی ناقص و تکرار و کثرت استعمال آن، هم معانی جدیدی خلق کرده و هم به موسیقی سخن خود قوت و قدرت بخشیده است. موسیقی باعث انتخاب واژگانی در جمله شده است که بتواند در شکل‌گیری صنایع به او کمک کند، تاجایی‌که گاه هر واژه، باعث فراخوانده‌شدن واژه‌ای هم‌آوا یا هم‌وزن در جمله شده است. او با این کار، برای بیان مقصود، به اطناب و حشو روی آورده و گاه نحو جمله را هدف تعرض قرار داده است. از میان صناعات بدیعی، که بیشترین سهم را در ایجاد موسیقی کلام در *نفثةالمصدور* دارد، باید به انواع سجع‌ها، جناس‌ها، موازنه و ترصیع، هم‌آوایی و قرینه‌سازی‌ها و ترکیبی از مجموعهٔ آنها به همراه استفاده و دقت در به‌کارگیری سکون‌ها و حرکت‌ها در کلام اشاره کرد. او با پافشاری بر استفادهٔ ادیبانه از کلمات و ایجاد موسیقی توانسته است به نثری شاعرانه دست یابد و ازطریق لذّت موسیقی، تلخی‌ها و ناکامی‌های زندگی خود را در کتابش برای خود و خواننده کم‌رنگ‌تر کند؛ همچنین، با به‌کارگیری موسیقی مناسب و ازطریق صدامعنایی، روزگار بحرانی زندگی خود و آشوب‌های جامعه را برای مخاطبان تداعی کند.

پی‌نوشت

۱. ارسطو وجه اشتراک انواع هنرها را آن می‌داند که تقلیدهایی هستند که از طریق ایقاع، لفظ و آهنگ پدید آمده‌اند (زرین‌کوب، ۱۳۷۵: ۱۱۳). فارابی بر آن بود که موسیقی، عنصر تخیل را در شعر بیشتر و آن را تأثیرگذارتر می‌سازد (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۳: ۳۲۶). ابن‌سینا یکی از راه‌هایی را که شعر از طریق آن محاکات می‌کند، وزن می‌داند (همان، ۴۷). خواجه نصیر عقیده داشت که شعر سبب انفعال نفسانی یا عاطفه می‌شود؛ و به سه چیز محاکات می‌کند: لحن و نغمه، وزن، و کلام مخیل (خواجه نصیر، ۱۳۲۶: ۵۹۱).

۲. هر تناسب و آهنگی که از شیوهٔ ترکیب کلمات، انتخاب سجع‌ها، هماهنگی و همسانی واج‌ها و... باشد، وزن است.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.80.5.5]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.80.115]

۳. بوریس ایخن‌باوم نیز معتقد است که فرمانروای اصلی متن، موسیقی است و «در شعر، معنی از موسیقی تبعیت می‌کند» (همان، ۳۴۲). به عبارت دیگر «شعر معماری موسیقی زبان است» (همان، ۱۲۹).

۴. یان ریپکا و حسین رزمجو این کتاب را تاریخی، و صفا و شمیسا آن را تاریخی‌ـ ادبی دانسته‌اند (ذاکری کیش، ۱۳۹۳: ۱۱۳). صفا دربارهٔ نثر زیدری می‌نویسد: «گاه قطعات نثر خود را تا آستانهٔ شعر می‌رساند» (صفا، ۱۳۶۳: ۳/ ۱۱۸۱). زرین‌کوب این کتاب را بیشتر ادبی می‌داند. از نظر وی، موضوع *نفثةالمصدور* بیشتر جنبهٔ عاطفی دارد زیرا «گزارش آلام و احوال نویسنده در گیرودار فاجعهٔ تاتار است» (زرین‌کوب، ۱۳۷۵: ۱۲۸).

۵. مانند جملهٔ «الأقاربُ کَالعَقارِب» که مسلّماً هم‌آوایی این دو واژه چنین بافتی را به وجود آورده و این جمله را با تمام بدآموزی و زشتی معنایی، خوش و دلپذیر گردانده است و چنان در خواننده تأثیر می‌گذارد که آن را به جان می‌پذیرد، تاجایی‌که به عنوان مَثل سائر در افواه عوام افتاده و در رویهٔ فکری یک قوم یا جامعه نقش بسته است.

۶. «حقیقت امر این است که در لحظه‌های ناب صوفی، اصالت با موسیقی (یعنی کلمات) است و معانی تابع این موسیقی و الفاظ‌اند، گرچه اصرار ورزند که: حرف چبود خار دیوار رزان» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۳: ۴۲۸).

۷. یاکوبسن زبان را به دو قطب مجازی و استعاری تقسیم می‌کرد. او قطب مجازی زبان را گونه‌ای از سخن می‌دانست که در آن نویسنده به صورت هدفدار، پیامی ازپیش‌تعیین‌شده را در حوزهٔ معنایی مشخصی برای مخاطب عام می‌نویسد. زبان قطب مجازی ساده، منطقی، مستقیم و قابل اثبات و تکذیب، و سویهٔ ارتباطی آن به سمت «موضوع» است؛ یعنی کارکردی ارجاعی دارد. زبان در این قطب بیشتر به بیان واقعیت‌ها می‌پردازد. یاکوبسن مجاز را فرآیند هم‌نشینی نشانه‌ها (واژه‌ها) درکنار هم و برمبنای مجاورت می‌داند (صفوی، ۱۳۸۳: ۲/ ۸۹). درحالی‌که قطب استعاری زبان را در کارکرد ادبی و عاطفی آن می‌داند و معتقد است هرگاه برحسب تشابه میان نشانه‌ها در محور جانشینی (انتخاب)، مدلول موجود در نظام زبان از مصداق جهان خارج دور شود، به شعر و قطب استعاری زبان نزدیک شده‌ایم؛ یعنی مشابهت را شالودهٔ استعاره و شعر می‌دانست (کجانی حصاری، ۱۳۹۴: ۱۶۴).

۸. شفیعی‌کدکنی مبانی موسیقایی صنایع بدیعی را بر دو دستهٔ: الف) گروه صوتی شامل: جناس‌ها، تکرار و اعنات و ب) گروه معنایی شامل: ایهام، مطابقه، تلمیح، تأکید المدح بما یشبه الذم، تنسیق الصفات، سیاقةالاعداد و رد العجز علی الصدر دانسته است (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۳: ۳۰۳- ۳۱۳). درحالی‌که برخی موارد شاید به ذهن شاعر یا نویسنده در آوردن کلمات بعدی یاری برسانند و بتوان ذهن آنها را خواند، اما دلیل بر ایجاد موسیقی نیست؛ برای نمونه، ایهام تناسب که هم شامل ایهام و هم تناسب است در نوشتهٔ زیر باعث آمدن لغات بعدی شده است، اما این کار کمکی به موسیقی نکرده است: «[قلم] اجوفی است که تا مشتق نشود، کلام او صحیح نباشد» (همان، ۳).

۹. «۱. تأثیر موسیقایی، ۲. تشخصی که قافیه به کلمات خاص هر شعر می‌بخشد، ۳. لذتی که قافیه از برآورده‌شدن یک انتظار به وجود می‌آورد، ۴. زیبایی معنوی یا تنوع درعین وحدت، ۵. تنظیم فکر و احساس، ۶. استحکام شعر، ۷. کمک به حافظه و سرعت انتقال، ۸. ایجاد وحدت شکل در شعر، ۹. جداکردن و تشخص مصراع‌ها، ۱۰. کمک به تداعی معانی، ۱۱. توجه‌دادن به زیبایی ذاتی کلمات، ۱۲. تناسب و قرینه‌سازی، ۱۳.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.80.5.5]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.80.115]

ایجاد قالب مشخص و حفظ وحدت، ۱۴. توسعهٔ تصویرها و معانی، ۱۵. القای مفهوم از راه آهنگ کلمات» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۳: ۶۲).

۱۰. قرینه‌سازی یعنی ایجاد دو یا چند فقره از جملاتی که درپی هم می‌آیند و با یکدیگر تساوی نسبی هجایی دارند و سجعی هر فقره را به هم پیوند می‌دهد (ر.ک: شمیسا، ۱۳۶۸: ۳۳).

۱۱. به اعتقاد یاکوبسن، اگر جهت‌گیری پیام به سمت گوینده باشد، نقش زبان عاطفی است، اگر به سمت شنونده باشد نه نقش زبان ترغیبی، به سمت موضوع پیام: ارجاعی، به سمت رمزگان: فرازبانی، به سمت مجرای ارتباطی: همدلی، و اگر به سمت خود پیام باشد، زبان نقش ادبی دارد (صفوی، ۱۳۸۲: ۲۵- ۲۳).

۱۲. در شعر زیر نیز شاملو از روش‌های زیدری در ایجاد موسیقی همچون استفاده از سکون‌ها و هجاهای کشیده استفاده کرده است:

و هر شام
چه‌بسا که شام آخر است
و هر نگاه
ای بسا نگاه یهودایی.
اما به جست‌وجوی باغ
پای
مفرسای
که با درخت
بر صلیب
دیدار خواهی کرد (شاملو، ۱۳۸۰: ۵۸۳-۵۸۴).

منابع

احمدی، بابک (۱۳۸۹) *ساختار و تأویل متن*. چاپ دوازدهم. تهران: مرکز.

ادونیس، احمدعلی سعید (۱۳۷۶) *پیش درآمدی بر شعر عربی*. ترجمهٔ کاظم برگ‌نیسی. تهران: فکر روز.

ایگلتون، تری (۱۳۸۸) *پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی*. چاپ پنجم. تهران: مرکز.

براهنی، رضا (۱۳۷۱) *طلا در مس*. جلد دوم. تهران: نویسنده.

بهار، محمدتقی (۱۳۷۵) *سبک‌شناسی*. جلد سوم. چاپ هشتم. تهران: امیرکبیر.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۱) *سفر در مه؛ تأملی بر شعر احمد شاملو*. تهران: زمستان و چشم‌وچراغ.

توسی، خواجه نصیر (۱۳۲۶) *اساس الاقتباس*. تصحیح مدرس رضوی. تهران: دانشگاه تهران.

ذاکری‌کیش، امید، اسحاق طغیانی و سید مهدی نوریان (۱۳۹۳) «تحلیل ساختاری زبان غنایی (با تکیه بر نفثةالمصدور)»؛ *جستارهای زبانی*، دورهٔ ۵، شمارهٔ ۲ (پیاپی۱۸): ۱۱۱- ۱۳۸.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۵) *از گذشتهٔ ادبی ایران*. تهران: الهدی.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.80.5.5]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.80.115]

زیدری نسوی، شهاب‌الدین محمد (۱۳۸۵) *نفثة‌المصدور*. تصحیح و توضیح امیرحسین یزدگردی. چاپ دوم. تهران: توس.
شاملو، احمد (۱۳۸۰) *مجموعه آثار احمد شاملو*. جلد ۱. چاپ دوم. تهران: زمانه و نگاه.
شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۳) *موسیقی شعر*. چاپ چهارم. تهران: آگه.
ـــــــ (۱۳۷۷) «جادوی مجاورت». *مجلهٔ بخارا*. شمارهٔ ۲: ۲۶- ۱۶.
ـــــــ (۱۳۹۱) *رستاخیز کلمات*. تهران: سخن.
شمیسا، سیروس (۱۳۶۸) *نگاهی تازه به بدیع*. چاپ سوم. تهران: میترا.
صفوی، کورش (۱۳۸۲) *معنی‌شناسی کاربردی*. تهران: همشهری.
ـــــــ (۱۳۸۳) *از زبان‌شناسی به ادبیات*. ۲ جلد. چاپ دوم. تهران: سورهٔ مهر.
عباسی، حبیب‌الله (۱۳۸۰) «ادبیت جهانگشا». *مجلهٔ زبان و ادبیات فارسی*. شمارهٔ ۳۲: ۱۳۱- ۱۴۶.
کجانی حصاری، حجت (۱۳۸۸) *روش‌های آموزش خواندن*. تهران: لوح زرین.
ـــــــ (۱۳۹۴) شعریت نثر تاریخی (از بلعمی تا وصاف‌الحضره). رسالهٔ دکتری دانشگاه خوارزمی. به راهنمایی حبیب‌الله عباسی.
ولک، رنه و آستن وارن (۱۳۸۲) *نظریهٔ ادبیات*. چاپ دوم. تهران: علمی و فرهنگی.
یاکوبسن، رومن (۱۳۸۱) «قطب‌های استعاری و مجازی در زبان‌پریشی». در: *زبان‌شناسی و نقد ادبی*. ترجمهٔ مریم خوزان. چاپ دوم. تهران: نی.
یوسفی، غلامحسین (۱۳۵۷) «موسیقی کلمات در شعر فردوسی». *ادبستان*. شمارهٔ ۱۲: ۸ ـ ۱۶.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.80.5.5]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.80.115]