

موسیقی کناری در رباعیات مولانا

محمد رضا صالحی مازندرانی^{*}، پروین گلی زاده^{**}، نصرالله امامی^{***} و سعاد سواری^{****}

چکیده

یکی از عوامل موسیقی بخش در شعر، موسیقی کناری است که مهم ترین جلوه های آن قافیه و ردیف است. مولانا در کاربرد قافیه و ردیف در رباعی های خود شگفتی های زیادی از خود نشان داده است. در واقع وی به بار فونتیکی یا موسیقی کناری می اندیشیده است. از این رو گاه در ساختار کاملاً طبیعی و بی تکلف برای تأکید و تکمیل وزن یا غنای موسیقایی کلام قافیه و ردیف را در رباعیات خود تکرار می کند یا آن را در مصراع سوم نیز لازم می شمرد و برعکس، گاه از آن صرف نظر کرده، به گونه ای ماهرانه ردیف را جانشین آن می سازد و با به کارگیری ردیف های بلند و درآمیختن قافیه و ردیف با یکدیگر و شیوه های خلاق دیگر در قالب موسیقی کناری شعر، به ویژه رباعی شوریده حالی و هیجانات عاطفی خود را از این طریق به خواننده انتقال می دهد. در این جستار، تمام این ابتکارات مولانا در به کارگیری ردیف در رباعی مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته است.

کلیدواژه ها: مولانا، رباعیات، موسیقی کناری، قافیه، ردیف

مقدمه

موسیقی پدیده ای فطری است که انسان همواره به طرق مختلف آن را به کار گرفته و از آن لذت برده است. این امر در مورد شاعران و به ویژه عارفان بیش از دیگران صدق می کند؛ زیرا شعر پیوندی دیرینه و ناگسستنی با موسیقی دارد و هر قدر که شعر از موسیقی بهره بیشتری برده باشد، تأثیرگذارتر و زیباتر خواهد بود؛ به همین سبب عارفان و از آن جمله مولانا همواره در شعر و زندگی خود با موسیقی مانوس بوده اند.

یکی از جلوه های موسیقی در شعر، موسیقی کناری است که نقش پررنگ و مؤثری در بالابردن جنبه موسیقایی شعر و «برانگیختن عواطف و احساسات خواننده دارد» (فیاض منش، ۱۳۸۴: ۱۸۰). منظور از موسیقی کناری «عواملی است که در نظام

salehi-mr20@yahoo.com

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران (مسئول مکاتبات)

dr.golizadeh@yahoo.com

** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران

nasemami@yahoo.com

*** استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران

amal.savari1482@gmail.com

**** دانش آموخته کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۱۲/۱۶

تاریخ وصول: ۱۳۹۳/۲/۲۰

موسیقایی شعر دارای تأثیر است، ولی ظهور آن در سراسر بیت قابل مشاهده نیست... جلوه‌های موسیقی کناری بسیار است و آشکارترین نمونه آن قافیه و ردیف است و دیگر تکرارها و ترصیع‌ها» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۱۹۲).

در مورد اهمیت و تأثیر قافیه و ردیف بر شعر فواید بسیاری از سوی ادیبان و ناقدان ذکر شده است که به نظر می‌رسد نقش موسیقایی آن‌ها بهتر و مهم‌تر از دیگر نقش‌هاست. نغمه و آهنگ حاصل از تکرار الفاظ هماهنگ، همگون یا همسان قافیه و ردیف «لذتی به آدمی می‌بخشد که نزدیک است به لذتی که از استماع نغمه‌ای دریافت می‌کنیم» (ملّاح، ۱۳۶۷: ۸۳).

جایگاه والا و اهمیت ویژه موسیقی کناری یعنی قافیه و ردیف در رباعی دوچندان جلوه‌گر می‌شود؛ زیرا شاعر ناگزیر است در این قالب کوتاه و فشرده واژه‌هایی را به‌عنوان قافیه و ردیف برگزیند که هم موسیقی شعرش را به اوج برسانند و هم از عهده القای معنا و مفهوم برآیند و نیز در موارد بسیار به تصویرگری و ایجاد ترکیبات زیبا و هنری در رباعی مدد برسانند؛ به طوری که نیاز به بیت سومی احساس نشود که به انجام رساندن این کارها در قالب رباعی کاری به مراتب دشوارتر از دیگر قالب‌های شعری است؛ اما خوشبختانه مولوی نه تنها بر این دشواری فایق آمده، بلکه توانسته است در رباعیات خود قافیه و ردیف را هم به لحاظ معنوی و هم از نظر لفظی و موسیقایی به اعلی درجه هنری خود به‌کارگیرد. بیهوده نیست که گفته می‌شود: «در زبان فارسی که شاعرانش در طول تاریخ بیشترین بهره را از قافیه و ردیف برده‌اند، جلال‌الدین مولوی سرآمد همه شاعران است و هیچ‌کدام از شاعران پارسی‌زبان به اندازه او از موسیقی قافیه و ردیف در شعر خویش به گونه‌ای خلاق سود نجسته‌اند... بدین لحاظ مولوی در صدر قرار دارد و او را باید آگاه‌ترین شاعران نسبت به اهمیت موسیقی کناری شعر دانست» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۴۰۷).

۱. بررسی قافیه و ویژگی‌های آن در رباعیات مولانا

با آن‌که قافیه به ظاهر تعریف روشنی دارد و هرکس به راحتی می‌تواند در شعر آن را تشخیص بدهد؛ اما ادب‌شناسان همواره در تعریف آن با هم اختلاف دارند. از میان ادبای قدیم صاحب‌المعجم در تعریف قافیه می‌گوید: قافیه بعضی از کلمه آخر بیت است به شرط آن‌که کلمه عیناً و معنأ در آخر ابیات دیگر تکرار نشود و اگر تکرار شود آن را ردیف می‌خوانند و قافیه در ماقبل آن باشد (شمس قیس رازی، ۱۳۷۳: ۹۲).

زرین کوب در کتاب ارزشمند خود شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب قافیه را این‌گونه تعریف کرده است: «قافیه برحسب تعریف مشهورش قسمتی است از آخرین کلمه بیت آخرین کلمه نامکرر آن. چون آخرین کلمه شعر اگر همچنان مکرر شود جزو قافیه نیست ردیف است و قافیه را در آخرین کلمه قبل از آن باید جست. بله آخرین حرف کلمه نامکرر در شعر سنگ بنای قافیه است و آن را روی می‌خوانند؛ به علاوه هم خود حرف باید به عنوان قافیه حفظ شود هم حرکت و سکون خود و طرفینش» (زرین کوب، ۱۳۴۶: ۹۸).

نیما یوشیج شعر بی‌قافیه را مثل آدم بی‌استخوان می‌دانست (یوشیج، ۱۳۵۱: ۷۰). شفیعی کدکنی نیز در باب جنبه موسیقایی شعر اظهار می‌دارد که: «در شعر با این‌که از معانی غافل نیستیم، از آهنگ کلمات نیز لذت می‌بریم و این لذت بیشتر در اثر برگشت قافیه‌هاست و در حقیقت گوش به وسیله قافیه‌ها تحریک می‌شود و احساس لذت و خشنودی می‌کند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۶۵).

از میان شاعران گذشته تاکنون مولانا بیش از هر سراینده دیگری در شعر از موسیقی کناری شعر شامل قافیه و ردیف بهره برده است (همان: ۴۰۷). وی با آن‌که پیوسته در اشعارش از قافیه و قافیه‌اندیشی انتقاد کرده و «با موسیقی قولان بیش از عروض ادیبان همجوشی پیدا کرده است» (زرین کوب، ۱۳۸۰: ۲۳۶) و از این‌که قافیه در بیان احساسات و هیجانات خود، آزادی را از او سلب می‌کرده و او را در چارچوب و محدوده خاصی مقید می‌کرده است، به تنگ می‌آید و فریاد برمی‌آورد که:

قافیه و تفعله را گو همه سیلاب ببر
پوست بود پوست بود درخور مغز شعرا

(کلیات شمس، غزل ۳۹: ۶۵)

و در جای دیگر هم از مزاحمت قافیه‌اندیشی در بیان عواطف و افکار بلند خویش شکایت می‌کند و ناله سر می‌دهد که:

قافیه اندیشم و دلدار من گویدم مندی‌ش جز دیدار من
خوش نشین ای قافیه اندیش من قافیه دولت تویی در پیش من
(مثنوی معنوی، دفتر اول، ص ۵۴۶)

با این حال «در عمل هیچ شاعری در تاریخ ادبیات هیچ ملتی به اندازه‌ی او از قافیه و انواع آن در خلّاقیت شعری خویش سود نبرده است. شاید ریشه روانی آن اعتراض‌ها بر قافیه و قافیه‌اندیشی در همین شیفتگی بیش از حدّ او نسبت به قافیه و قافیه‌اندیشی نهفته باشد.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۴۰۶).

قافیه در شعر مولانا بر پویایی و تحرک بیت می‌افزاید و موسیقی آن را غنی‌تر می‌کند. گویی مولانا «با قافیه شعر را به پایکوبی و دست‌افشانی وامی‌دارد.» (کیانوش، به نقل از: محسنی، ۱۳۸۲: ۱۱۹).

مولانا به‌خوبی از نقش و کارکرد قافیه در تأثیرگذاری و گیرایی سخن آگاه است؛ بنابراین برای برجسته کردن و تأکید بر کلمه-ای، آن را در جایگاه قافیه قرار می‌دهد و با این کار تشخّص و برجستگی آن کلمه را به بالاترین حدّ خود می‌رساند. با توجّه به این نکته است که مایاکوفسکی، شاعر و منتقد روس، می‌گوید: «من همیشه به هر قیمتی که شده برگزیده‌ترین واژه‌ها را در پایان مصراع قرار می‌دهم و قافیه‌ای برای آن جور می‌کنم» (مایاکوفسکی، ۱۳۶۹: ۹۷). غلامحسین یوسفی نیز بر این باور است که «یکی از بهترین شیوه‌های تأکید و تکیه بر کلمه قرار دادن آن در قافیه است. کلمه‌ای که در صدر، عروض، عجز یا قافیه بیت قرار می‌گیرد، از نظر صوتی ارزش خاصی پیدا می‌کند و در این میان کلمه قافیه از همه برجسته‌تر است» (یوسفی، ۱۳۵۷: ۲۶۳)؛ برای مثال در این رباعی:

ما عاشق عشقیم که عشق است نجات جان چون خضر است و عشق چون آب
وای آن‌که ندارد از شه عشق برات حیوان چه خبر دارد از کان نبات
(مولانا، ۱۳۸۵: ۴۰۵)

مولانا برای برجسته کردن و تشخّص بخشیدن به صفات و ویژگی‌های عشق آن را در قافیه جا داده است و خواننده با خواندن رباعی او متوجّه می‌شود که شاعر مهم‌ترین کلمات رباعی را با هدف تأکید بر صفات عشق به عنوان واژه‌های قافیه برگزیده است. قافیه همواره در شعر فارسی یکی از ارکان مهم و ارزشمند ساختمان شعر محسوب می‌شده است و شاعران همیشه در همه انواع و قالب‌های شعری حتّی در شعر آزاد و نیمایی و... خود را ملزم به رعایت قافیه می‌دانستند و اصولاً برخی مثل نیما شعر بی-قافیه را مثل حباب توخالی و آدم بی‌استخوان می‌دیدند (نیما یوشیج، ۱۳۵۱: ۷۰). با توجّه به همین ویژگی‌های مفید و مؤثر قافیه است که «قدم در گفتن رباعی اغلب ملتزم بودند که هر چهار مصراعش قافیه داشته باشد» (همایی، ۱۳۸۶: ۴۰۶) و «خواجه نصیر هم تصریح می‌کند که شکل قدیمی و اصلی رباعی چهار قافیه‌ای است» (شمیسا، ۱۳۶۳: ۱۹).

۱-۱. تکرار قافیه در رباعیات مولانا

در مواردی مولانا برای تأکید، تکمیل وزن یا غنای موسیقایی، قافیه را تکرار می‌کند. آهنگ حاصل از این تکرارها در غنای موسیقی کلام تأثیر بسزایی دارد؛ زیرا «در حقیقت قافیه وقتی اعاده می‌شود- یعنی در بازگشت صامت‌ها و مصوّت‌های مشابه- لذّت موسیقایی را که از آهنگ کلمه‌ای داشته‌ایم در خاطر ما تجدید می‌کند.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۶۷) برای نمونه:

امروز سماع است و سماع است و سماع نور است شعاع است و شعاع است و شعاع
این عشق مطاع است و مطاع است و مطاع از عقل وداع است و وداع است و وداع

(مولانا، ۱۳۸۵: ۱۰۴۹)

می آمد یار مست و تنها تنها	با نرگس پرخمار رعنا رعنا
جستم که یکی بوسه ستانم ز لبش	فریاد برآورد که یغما یغما

(همان: ۷۴)

ای سر سبب اندر سبب اندر سببی	وی تن عجب اندر عجب اندر عجبی
ای دل طلب اندر طلب اندر طلبی	وی جان طرب اندر طرب اندر طربی

(همان: ۱۷۴۴)

این عشق کمال است و کمال است و کمال	وین نفس خیال است و خیال است و خیال
این عشق جلال است و جلال است و جلال	امروز وصال است و وصال است و وصال

(همان: ۱۰۸۹)

نوعی از تکرار قافیه در رباعیات مولانا آن است که قافیه در مصراع چهارم سه بار تکرار می شود:

بازای که یار بر سر پیمان است	از مهر تو برنگشته صدچندان است
تو در مهری و مر تو را یک جان است	او چون باشد که جان جان جان است

(همان: ۲۲۹)

همچون سر زلف تو پریشان توایم	آن داری و آن داری و ما آن توایم
هرجا باشیم حاضر خوان توایم	مهمان تو مهمان تو مهمان توایم

(همان: ۱۳۶۶)

نی از پی کسب سوی بازار شویم	نی چون دهقان خوشه گندم درویم
نی از پی وقت مرده وقت شویم	ما وقف تو ما وقف تو ما وقف توایم

(همان: ۱۳۶۲)

تکرار و مضاعف آوردن قافیه در این رباعیات که گویی مولانا در حالت سکر و بیخودی و هیجان آنها را سروده، نمایانگر احساسات و هیجانات شدید وی است و اگر این تکرارها را از رباعی ها حذف کنیم، ارزش عاطفی و هنری و موسیقایی آنها از بین رفته، جنبه خبر به خود می گیرند که فاقد هرگونه ارزشی است. مولانا در رباعی های ۱۰۱، ۱۰۶۱، ۱۰۶۰، ۱۱۱۰، ۱۱۴۸، ۱۱۴۹، ۱۱۵۰، ۱۳۷۴، ۱۸۱۵ و... نیز این گونه قافیه را تکرار می کند.

۲-۱. صامت ها و مصوت های مشترک متعدد قافیه در رباعیات مولانا

یکی از ویژگی های بارز رباعیات مولانا صامت ها و مصوت های مشترک متعدد قافیه های آنهاست که این امر موجب بیشتر شدن احساس موسیقی و در نتیجه احساس لذت بیشتر شده است. در این گونه قوافی «شاعر یا نویسنده، به قصد آرایش کلام یا هنرنمایی، آوردن حرفی یا کلمه ای را ملتزم شود که در اصل لازم نباشد» (همایی، ۱۳۸۶: ۷۴). علاوه بر حرف روی چند حرف

پیش از آن هم رعایت می‌شود و آن را در اصطلاح فنون و بلاغت ادبی «اعنات» یا «لزوم مالایلم» خوانده‌اند. مولانا به صورت کاملاً طبیعی و بدون هیچ تکلفی از این نوع قافیه‌ها بهره برده و هر جا طبیعت شعر اجازه نداده، از این کار صرف‌نظر کرده است:

ای شمع تو صوفی صفتی پنداری کاین شش صفت از اهل صفا می‌داری

شب‌خیزی و نور چهره و زردی روی سوز دل و اشک دیده و بیداری

(همان: ۱۷۴۷)

نی چاره آن‌که با تو باشم همراز نی زهره آن‌که بی تو پردازم راز

نی چاره آن‌که با تو باشم همراز کار من بیچاره حدیثی است دراز

(همان: ۹۷۱)

مصنوع حقیم و صید صانع باشیم جان را ز مراد جان چه مانع باشیم

صد بره برای بندگان قربان کرد ما چند به آب گرم قانع باشیم

(همان: ۱۳۲۷)

کلمات قافیه این رباعیات با وجود متفاوت بودن به سبب حروف مشترک متعدد موجب ایجاد وحدت و یگانگی اندیشه و همچنین استحکام و تقویت ساختمان موسیقایی رباعی شده است. مولانا در بیش از نیمی از رباعیات خود از این قافیه‌های غنی بهره برده است؛ چنان‌که کاربرد موسیقی درونی شعر که عمدتاً با آرایه‌های لفظی، به‌ویژه انواع جناس، شبه اشتقاق و... موجب افزایش موسیقی شعر می‌شود، قافیه‌هایی که همراه با آرایه اعنات هستند همین نقش را در یکپارچگی موسیقی و وحدت شعر ایفا می‌کنند.

۳-۱. رعایت قافیه در مصراع سوم رباعی

با آن‌که رعایت قافیه در مصراع سوم رباعی ضرورتی ندارد و اختیاری است، مولانا برای بیشتر کردن جنبه موسیقایی بسیاری از رباعی‌های خود، در مصراع سوم نیز قافیه را مراعات کرده است:

حاشا که شود سینه عاشق غمناک یا از جز عشق دامنش گردد چاک

حاشا که بخفت عاشقی اندر خاک پاک است و کجا رود جز آن عالم پاک

(همان: ۱۰۷۴)

گویند مرا چند بخندی ز گزاف کارت همه عشرت است و گفتت همه لاف

ای خصم چو عنکبوت صفر می‌باف سیم‌رغ طربناک شناسد سر قاف

(همان: ۱۰۶۴)

من همچو کسی نشسته بر اسب رخام در وادی هـولناک بگـسسته لگـام

تازد چون مرغ تا که بجهد از دام تا منزل این اسب کدام است کدام

(همان: ۱۳۵۵)

در این رباعی‌ها، رعایت قافیه در مصرع سوم علاوه بر غنای موسیقی موجب ایجاد انسجام و تناسب میان اجزای رباعی شده است. تکرار قافیه در مصرع سوم در نزدیک به هفتاد درصد از رباعیات مولانا مشاهده می‌شود.

۴-۱. قافیه‌های همسان

در میان رباعیات مولانا به رباعی‌هایی برمی‌خوریم که کلمات قافیه آن‌ها کاملاً همسان و دارای نوعی جناس تام، ناقص یا مرکب است. کاربرد این نوع قوافی در رباعی‌ها سبب غنای موسیقایی بیشتر ابیات و زیباتر و روشن‌تر شدن مفهوم آن‌ها شده است:

مانند رخت به باغ دیدم دی ناز رنگ رخ من گشت به سان دینار
چون در زده‌ای به جان چاکر دی ناز ای کافر کافر بچه آخر دین آر

(همان: ۹۱۶)

چون است به درد دیگران درمانی چون نوبت درد ما رسد درمانی
من صبر همی کنم تا ز همه وامانی آیی بر ما چو حلقه بر در مانی

(همان: ۱۸۳۸)

گر عاشق زار تو نیستمی چندان به در سرای تو نیستمی
گفتی که مایست بر درم خیز برو ای دوست اگر نیستمی نیستمی

(همان: ۱۹۲۳)

مولانا در ۴۵ رباعی دیگر نیز این‌گونه قافیه‌های غنی را به کار می‌گیرد: ۱۶، ۶۱، ۳۰۹، ۳۴، ۵۲۳، ۹۵۷، ۹۶۰، ۱۱۷۱، ۱۶۹۹، ۱۲۹۸۰، ۱۶۸۲ و...

۲. بررسی ردیف و ویژگی‌های آن در رباعیات مولانا

ردیف در شعر فارسی از اهمیت والایی برخوردار است؛ به طوری که گفته می‌شود ردیف ویژگی شعر ایرانی است و با زبان فارسی یک نوع پیوستگی طبیعی دارد (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۱۳۲).

ردیف را این‌گونه تعریف کرده‌اند: «بدان که ردیف عبارت است از کلمه‌ای یا بیشتر که مستقل باشد در لفظ و بعد از قافیه اصلی به یک معنی تکرار یابد» (همان: ۱۲۳). علی‌محمد حق‌شناس نیز در تعریف ردیف آورده است: «ردیف همگونی کاملی است که از تکرار یک عنصر دستوری یگانه (واژه، گروه، بند، جمله) با توالی یکسان و با نقش‌های صوتی، صرفی، نحوی و معنایی یکسان در پایان مصاربع یا ابیات یک شعر بعد از قافیه پدید می‌آید» (حق‌شناس، به نقل از محسنی، ۱۳۸۲: ۳۳).

شاعران همواره در قالب‌های مختلف از ردیف برای برخورداری از غنای بیشتر موسیقی در شعر و در نتیجه تکمیل قافیه و موسیقی و وزن شعر بسیار سود جست‌ه‌اند (نقوی، ۱۳۸۴: ۱۷۸). این امر شاید ناشی از آن است که «ردیف به جهت ویژگی تکرار و موسیقی آشناتری که در شعر ایجاد می‌کند و بدین ترتیب خواننده خود را در احساس شاعر سهیم می‌یابد، تأثیر عاطفی بیشتری دارد و شعر را برای خواننده دلپذیرتر و زیباتر می‌سازد» (همان: ۱۸۷).

مولانا در هیچ جای اشعار خود از ردیف سخنی به میان نیاورده است «گویا در نظر وی همنشینی ردیف با قافیه در ابیات آن-چنان این دو را وحدت و پیوستگی داده که نمی‌توان به طور جداگانه از آنها سخن به میان آورد؛ به نظر می‌رسد مولانا همان

دیدگاهی را که در مورد قافیه در اشعار خود بیان نموده در مورد ردیف هم داشته است؛ زیرا همان تنگنایی را که گاه قافیه برای شاعر به وجود می‌آورد ردیف هم ایجاد می‌کند» (صالحی‌مازندرانی، ۱۳۸۱: ۱۵۰).

مولانا در کاربرد ردیف یکی از شاعران هنجارگریز به شمار می‌رود. او از ردیف برای اهداف گوناگونی سود می‌جوید. گاه هدف مولانا از تکرار ردیف فقط بالا بردن جنبه موسیقایی یا تکمیل وزن است. در این موارد، ردیف نقشی در تکمیل معنای بیت ندارد. به همین دلیل در بسیاری از موارد می‌بینیم که مولانا کلمات بی‌معنی و نامفهوم را به عنوان ردیف شعر خود برمی‌گزیند:

باز آ کنون بشنو ز من یرلی یرلی یرلی یرلی هر دم می‌زنم تن تن تنن یرلی یرلی
 من خود کیم یا کیست او یا او ز من یا من از او خود زنده و باقی است او یرلی یرلی یرلی یرلی
 غواص شو در بحر جان تا جان شوی در آب و گل افسانه‌ها از دل بهل یرلی یرلی یرلی یرلی

(کلیات شمس، غزل ۳۲۱۶: ۱۱۹۰)

اما گاه نیز برعکس، برای تأثیرگذاری بیشتر بر نفوس از کلمات و جمله‌های بسیار عمیق و معناآفرین در ردیف خود بهره می‌برد؛ مانند

رویم چو زر زمانه می‌بین و می‌پرس این اشک چو ناردانه می‌بین و می‌پرس
 احوال درون خانه از من مطلب خون بر در آستانه می‌بین و می‌پرس

(مولانا، ۱۳۸۵: ۹۸۶)

امتیاز اصلی ردیف‌های اشعار مولانا بر دیگر شاعران تنوع و طولانی بودن آنهاست. مولانا از انواع ردیف‌های اسمی، فعلی، صفتی، حرفی، گروهی و... استفاده می‌کند؛ اما در این میان ردیف‌های فعلی بیشترین بسامد را دارند. و این شاید ناشی از آن است که «مولوی اهل تجربه و رفتار و حرکت است چه در ذهن و چه در عالم خارج... مولانا اگر در مواردی غیرفعل را ردیف شعر قرار می‌دهد، قافیه را فعل می‌گیرد تا جبران این سکون و ایستایی بشود» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۴۱۳).

ردیف پیوندی دیرینه و ناگسستنی با شعر فارسی دارد و شاعران همواره در قالب‌های گوناگون شعر خود ردیف را به کار برده‌اند. در میان قالب‌های مختلف، کاربرد ردیف در قالب رباعی همواره از بیشترین فراوانی برخوردار است و «در همان روزگاری که شاعران سبک خراسانی ردیف را کم به کار می‌برند و حدود ۲۰٪ قصایدشان مردّف است، ردیف در رباعی بسامد بیش از ۶۰٪ دارد» (محسنی، ۱۳۸۲: ۱۸۱) و چنان‌که شفیعی کدکنی می‌گوید: رباعی از همان آغاز مردّف بود و در زبان فارسی همهٔ رباعی‌های خوب و موفّق دارای ردیف‌اند (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۱۵۸).

وجود رباعی‌هایی که تقریباً تمام کلمات آنها ردیف است، نشان از اهمّیت ردیف در شعر فارسی از جمله رباعی است:

با من بودی منت نمی‌دانستم تا من بودی منت نمی‌دانستم
 رفتم چو من از میان تو را دانستم تا من بودی منت نمی‌دانستم

(فیض کاشانی، دیوان اشعار، رباعی ۲۷)

مولانا در رباعیات خود که در حدود ۱۹۸۰ فقره رباعی است در ۱۲۲۱ رباعی، یعنی در ۶۱٪ رباعیات خود از ردیف بهره جسته است که این رقم بالا نشان‌دهندهٔ دلبستگی این عارف شوریده‌حال و سوخته‌جان به موسیقی شعر است.

هرچند، همان‌گونه که مشهور است، مولانا در اشعار خود اعتنایی به ظاهر و آرایش کلام نداشته و اشعارش را تحت شرایط و حالات روحی خاصی می‌سروده است، اما ردیف‌هایی که به کار می‌گرفته، واژه‌های خوشگونه نبوده‌اند که صرفاً برای تکمیل وزن و ایجاد تناسب و قرینه‌سازی به کار روند؛ بلکه آنها به لحاظ هنری بسیار خلّاق، پویا، زنده و پرتحرک هستند؛ همچون:

گفتم بنما که چه کنم گفت بمیر گفتم که شد آب روغنم گفت بمیر

گفتم که شوم شمع تو را پروانه ای روی تو شمع روشنم گفت بمیر

(مولانا، ۱۳۸۵: ۹۱۱)

رو در صف بندگان ما باش و مترس خاک در آسمان ما باش و مترس

گر جمله خلق قصد جان تو کنند دل تنگ مکن از آن ما باش و مترس

(همان: ۹۸۴)

چنان‌که پیش از این نیز ذکر کردیم، مولوی در رباعی‌های خود انواع ردیف‌های فعلی، اسمی، جمله‌ای، حرفی، ضمیری، صفتی و ... را به کار می‌گیرد که بسامد بیشتر، متعلق به ردیف‌های فعلی است. در میان این ردیف‌های فعلی انواع فعل‌های امر، مضارع، آینده و به‌ندرت ماضی وجود دارد؛ اما فعل مضارع بیش از دیگر فعل‌ها دیده می‌شود. این امر شاید به این دلیل باشد که «مولانا در حال زندگی می‌کند، به نظر او صوفی ابن‌الوقت است، از فردا گفتن، شرط طریق نیست و به گذشته اندیشیدن هم روا نیست. آنچه هست، آنی است که در آن است. چنین حالی فعل مناسب خویش را می‌جوید و فعل مضارع برای بیان آن بسیار مناسب است» (محسنی، ۱۳۸۲: ۱۲۸).

از میان فعل‌های فارسی، افعال ربطی یا ساده «است، هست، نیست، شد و مشتقاتی از فعل آمدن مانند آ و میا و مشتقات آنها، مخسب و مشتقات آن و بود» در رباعیات مولانا کاربرد بیشتری دارند. «از نظر زبان‌شناختی، فعل‌های ربطی بیشترین قدرت سخن‌پیوندی را دارا هستند. این فعل‌ها دو اسم را به هم پیوند داده جمله می‌سازند؛ بنابراین می‌توانند بی‌نهایت جمله پیوند دهند و از ساده‌ترین تا پیچیده‌ترین جمله‌ها را داشته باشند. از طرفی، جمله اسمیه در علم معانی، نشان از ثبوت معنی و تقریر کلام در ذهن خواننده و شنونده است. همین دو عامل باعث شده است شعر مولانا و دیگر دیوان‌های مشهور فارسی از این ساخت برای ردیف بیش از همه واژه‌ها بهره‌برند» (همان: ۱۲۸).

ردیف‌های اسمی مولانا بسامد بسیار کم‌تری نسبت به ردیف‌های فعلی او دارند؛ هرچند واژه‌هایی همچون «تن، دشمن، سخن، دل، توبه، سماع، خدا، دلا، عشق، عاشق، یار، صلاح، رمضان» و نمونه‌هایی از این قبیل کاربرد دارند.

وجود ردیف‌هایی چون، «عشق، عاشق، جانا، ای ساقی، دلا، ای شاه، دوست، سماع و...» در میان ردیف‌های مولانا نشان‌دهنده فکر و احساس عاشقانه و عارفانه این شاعر شوریده‌حال است.

از میان ضمایر، «ما، مرا و تو را» بیشترین بسامد را دارند. از بین صفت‌ها، صفت‌هایی مانند «دراز، زنده، مرده، خوش‌تر، اولی‌تر، بهتر و...» در ردیف رباعیات او دیده می‌شود.

افعال امر، مانند «بگو، مگو، برو، مرو، شو، منه، مکن، کن، نشین، منشین، می‌زن، بدان، و...»، نیز در رباعیات مولانا از بسامد چشمگیری برخوردارند.

۱-۲. ردیف‌های طولانی در رباعیات مولانا

امتیاز و برتری ردیف‌های رباعیات مولانا بر رباعیات شاعران دیگر طولانی بودن بسیاری از آنهاست. تعداد زیادی از ردیف‌های مولانا بیش از یک کلمه و گاه یک جمله تمام با فعل هستند؛ برای نمونه:

ای دوست که دل ز دوست برداشته‌ای	نیکوست که دل ز دوست برداشته‌ای
دشمن چو شنیده می‌نگنجد از شوق	در پوست که دل ز دوست برداشته‌ای
(همان: ۱۷۷۸)	
ای مونس روزگار چون بی من	ای همدم غمگسار چون بی من
من با رخ چون خزان خرابم بی تو	تو با رخ چون بهار چون بی من
(همان: ۱۴۲۷)	
ای در دو جهان یگانه تعجیل مکن	در رفتن چون زمانه تعجیل مکن
مگریز سوی کرانه تعجیل مکن	از خانه ما به خانه تعجیل مکن
(همان: ۱۴۰۴)	

نقش موسیقایی در این رباعیات بسیار شگفت‌آور است. تکرار این ردیف‌های غنی یادآور شور و هیجان و تحرک مجالس سماع و قوالی است که این رباعیات را در این مجالس با ضرب و آهنگ می‌نواخته‌اند.

۲-۲. ردیف‌های شگفت و کم‌نظیر در رباعیات مولانا

در مواردی مولانا ردیف‌هایی را به کار می‌گیرد که در شعر فارسی کم‌نظیرند و کمتر شاعری این‌گونه واژه‌ها را به عنوان ردیف برمی‌گزیند:

ای میر ملیحان و مه‌ان شیء‌الله	وی راحت و آرامش جان شیء‌الله
ای آن‌که به هر صبح به پیش رخ تو	می‌گوید خورشید جهان شیء‌الله
(همان: ۱۶۱۴)	
جانا ز تو بیزار شوم نی نی نی	با جز تو دگر یار شوم نی نی نی
در باغ وصال چو همه گل بینم	سرگشته به هر خار شوم نی نی نی
(همان: ۱۸۲۵)	
گفتم بنما که چه کنم گفت بمیر	گفتم که شد آب روغنم گفت بمیر
گفتم که شوم شمع تو را پروانه	ای روی تو شمع روشنم گفت بمیر
(همان: ۹۱۱)	

۲-۳. کاربرد ردیف در مصراع سوم رباعی

با آن‌که رعایت ردیف در مصراع سوم رباعی ضروری نیست؛ اما مولانا برای غنای موسیقایی شعر خویش در ۲۵۰ مورد از رباعیات خود، در مصراع سوم نیز ردیف را تکرار کرده است و با این کار آهنگ و موسیقی رباعی خود را به بالاترین حد خود رسانده و شور و هیجان و احساسات خود را به نمایش گذاشته است:

با هر دو جهان چو رنگ باید بودن بیگانه ز لعل و سنگ باید بودن

مردانه و مرد جنگ باید بودن / ورنی به هزار ننگ باید بودن

(همان: ۱۴۳۸)

آن دم که حق بنده گزاری همه خوش / وز مهر سر بنده بخاری همه خوش

از خانه برانیم به زاری همه خوش / چون عزم کنم هم نگذاری همه خوش

(همان: ۹۹۳)

زاهد که نبرد هیچ سود ای ساقی / آن زهد نبود می نمود ای ساقی

مردانه درآ مرو تو زود ای ساقی / کاندر ازل آنچه هست بود ای ساقی

(همان: ۱۷۹۲)

۲-۴. همسانی ردیف و قافیه در رباعیات مولانا

در بسیاری از رباعیات مولانا شباهت‌ها و همسانی‌هایی به لحاظ حروف و اصوات پایانی همسان یا مشابه قافیه و ردیف مشاهده می‌شود که این همسانی‌ها نیز غنای موسیقایی رباعی‌ها را بیشتر و زیباتر کرده است:

عاشق همه سال مست و رسوا بادا / دیوانه و شوریده و شیدا بادا

با هشیاری غصه هرچیز خوریم / چون مست شویم هرچه بادا بادا

(همان: ۵۵)

من بنده آن کسم که بی‌ماش خوش است / جفت غم آن کسم که تنه‌اش خوش است

گویند وفای او چه لذت دارد / زآنم خبری نیست جفاهاش خوش است

(همان: ۴۱۸)

در باغ هزار شاهد مه‌رو بود / گل‌ها و بنفشه‌های مشکین‌بو بود

وان آب زره زره که اندر جو بود / این جمله بهانه بود و او خود او بود

(همان: ۶۶۰)

۲-۵. کاربرد حاجب در رباعیات مولانا

با این‌که کاربرد «حاجب» در شعر فارسی کم‌نظیر است، ۹۶ رباعی از رباعیات مولانا، مردّف و محجوب هستند. مولانا گاه در دو و گاه در سه مصرع حاجب را مراعات کرده است. «حاجب آن کلمه‌ای باشد که او را پیش از قافیت در هر بیت بیارند، چنان‌که ردیف را پس از قافیت» (وطواط، ۱۳: ۸۰). کاربرد این صنعت در رباعیات مولانا علاوه بر افزودن به جنبه موسیقایی شعر، معنا و مفهوم آن را نیز تقویت کرده است؛ برای مثال:

سر سخن دوست نمی‌آرم گفت / دریست گران‌بها نمی‌آرم سفت

ترسم که به خواب در بگویم سخنی / شب‌هاست که از بیم نمی‌آرم خفت

(همان: ۳۴۷)

خوش باشد آینه پهلوی صقال
آن سنگ بود فتاده پهلوی سفال

(همان: ۱۰۰۳)

هوش عاقل کجا بود با زر و سیم
جای هیزم کجا بود قعر جحیم

(همان: ۱۳۷۰)

مردا منشین جز که به پهلوی رجال
یا رب چه طرب دارد جان پهلوی جان

هوش عاشق کجا بود سوی نسیم
جای گل‌ها کجا بود باغ نعیم

۳. هنجارگریزی مولانا در کاربرد ردیف و قافیه در رباعیات

مولانا در ردیف‌ها و قوافی رباعیات خود نیز همانند غزلیات، دست به هنجارگریزی‌ها و سنت‌شکنی‌های بسیار می‌زند. الف. با آن‌که در ردیف اصل آن است که کلمات ردیف دقیقاً همانند هم تکرار شوند، اما در میان رباعیات مولانا نمونه‌هایی مشاهده می‌شود که او وجود قافیه را در یکی از دو بیت رباعی نادیده گرفته، فقط به آوردن ردیف اکتفا می‌کند. در این موارد، ردیف نقش کامل موسیقی کناری، یعنی هم قافیه و هم ردیف را ایفا می‌کند؛ مثلاً در رباعی‌های زیر می‌بینیم که بیت دوم فقط ردیف دارد و قافیه‌ای در آن دیده نمی‌شود:

امشب بر ما کار نداری ای خواب
یکسر نبیری و سر نخارم ای خواب

(همان: ۱۰۷)

سرگشته و حیران توأم دستم گیر
من بی‌سر و بی‌پای توأم دستم گیر

(همان: ۹۱۹)

مهر از فلک و جهان اغیر کن‌دیم
از دولت دل سببت او را کن‌دیم

(همان: ۱۳۲۳)

گر آب حیات خوش‌گواری ای خواب
گر با عدد موی سر توست امشب

مجنون و پریشان توأم دستم گیر
هر بی‌سر و پای دستگیری دارد

ماییم که دل ز جسم و گوهر کن‌دیم
از کبر جهان سبیل خود می‌مالید

ب. یا در رباعی زیر که بیت اول، فقط ردیف دارد؛ اما همین ردیف در بیت دوم تبدیل به قافیه می‌شود:

از خاک فنا به آسمان می‌رسدم
زان بی‌خبری که بی‌خبر می‌کشدم

(همان: ۱۱۱۹)

آواز سرافیل طرب می‌رسدم
کس را خبری نیست که بر من چه رسید

مولانا علاوه بر موارد ذکرشده، در چند رباعی دیگر (رباعی‌های ۲۴۵، ۲۵۰ و ۳۳۷، ۱۷۴۸، ۲۱۹) نیز این شیوه را به کار می‌-

گیرد.

ب. مولوی گاه رباعی را در مصرع اول بدون ردیف می‌آورد؛ اما همان قافیه مصرع دوم را در بیت بعد تبدیل به ردیف می‌کند:

تو هیچ نه‌ای و هیچ تو به ز وجود	تو غرق زبانی و زیانت همه سود
گویی که مرا نیست به جز خاک به دست	ای بر سر خاک جمله افلاک چه سود

(همان: ۶۱۶)

از درد چو جان تو به فریاد آید	آن‌گه ز خدای عالمت یاد آید
والله که گر داد کنی داد آید	ور عشوه دهی یاد تو در یاد آید

(همان: ۵۱۹)

این‌گونه کاربرد قافیه و ردیف در رباعی‌های ۲۸۵، ۷۱۶، ۱۲۸۸، ۱۲۹۷ و ۱۳۶۰ نیز مشاهده می‌شود.

ت. گاه برعکس مورد بالا، در برخی از رباعی‌ها، بیت اول را مردف می‌آورد؛ اما همان کلمه ردیف را در مقایسه با بیت دوم به قافیه مبدل می‌کند:

امشب منم و طواف کاشانه دوست	می‌گردم تا به صبح در خانه دوست
زیرا که به هر صبح موسوم شده است	کاین کاسه سر به دست پیمانۀ اوست

(همان: ۱۷۱)

گویند مرا که این همه درد چراست	وین نعره و آواز و رخ زرد چراست
گویم که چنین مگو که این کار خطاست	رو روی مهش بین و مشکل برخاست

(همان: ۴۰۱)

بی آتش عشق تو نخوردم آبی	بی نقش خیال تو ندیدم آبی
در آبی کاوست چون شراب نابی	می‌نالیم و می‌گردم چون دولابی

(همان: ۱۸۰۶)

در مصرع سوم دو رباعی اخیر، از قافیه درونی (در رباعی اول، «خطاست» و در رباعی دوم، «نابی») استفاده شده است. ث. از دیگر کارهای شگفت مولانا در کاربرد ردیف و قافیه آن است که در یکی از رباعی‌ها ردیف ابتدا کوتاه آمده و در بیت بعدی به صورت طولانی‌تری تکرار شده است؛ «پنداری که سراینده می‌خواهد طنین آرام و یکدست ردیف را بشکند و یکباره زنگ‌های کاروان الفاظ آهنگین خود را به صدا درآورد و تکان و حرکتی به هم‌رهان دهد تا موسیقی شعر را بهتر القا کند» (رادمنش، ۱۳۷۹: ۲-۳۱ و ۱۳۸۲: ۲۳۰).

از حاصل کار این جهانی کردن	می‌کن ز بهی آنچه توانی کردن
زیرا همه عمرت به دمی موقوف است	پیداست به یک دم چه توانی کردن

(همان: ۱۳۸۹)

در این رباعی، مصدر «کردن» به عنوان ردیف ذکر شده است و دو کلمه «جهانی و توانی» قافیه هستند؛ اما در بیت بعدی «توانی کردن» در جایگاه ردیف آمده است.

۴. امتزاج قافیه و ردیف در رباعیات مولانا

گاه در رباعیات مولانا قافیه و ردیف در هم آمیخته می‌شوند. این همان هنر و ابتکار شاعرانه‌ای است که در بدایع الافکار از آن با عنوان «امتزاج» یاد می‌شود: «امتزاج در لغت آمیختن است و در اصطلاح آن است که ردیف و قافیه را به هم ممتزج سازند» (واعظ کاشفی سبزواری، ۱۳۶۹: ۱۸۸). این شیوه به کارگیری ردیف و قافیه نوعی هنجارگریزی شمرده می‌شود و اگر شاعر بتواند چنین خلّاقیتی از خود نشان بدهد، شعر را زیباتر می‌کند. به قافیه و ردیفی که به این شیوه ساخته شوند، ردیف یا قافیۀ «معموله» (ر.ک: محسنی، ۱۳۸۲: ۷۰) هم می‌گویند:

دی آن‌که ز سوی بام بر ما نگرست یا جان فرشته است یا روح پرست

مرده است هر آن‌که بی چنین روح بزیست بی او به خبر بودن از بی‌خبرست

(همان: ۳۳۵)

روز آمد و غوغای تو در بردارد شب آمد و سودای تو در سر دارد

کار شب و روز نیست این کار من است کی دو خر لنگ بار من بردارد

(همان: ۷۱۳)

ای دل تو اگر هزار دلبرداری شرط آن نبود که دل ز ما برداری

گر دل داری که دل ز ما برداری از یار نوت مباد برخورداری

(همان: ۱۷۲۹)

این شگرد را مولانا در رباعی‌های زیر نیز به کار می‌بندد: ۸۸۴، ۱۹۲، ۲۸۶، ۱۵۲۳، ۳۸۳، ۳۹۳، ۴۰۱، ۴۲۵، ۱۴۳۲، ۲۷۱، ۹۲۰، ۹۳۸.

نتیجه

یکی از عوامل مهم غنای موسیقایی و نیز برجسته ساختن واژه‌ها در شعر، به‌ویژه در قالب کوتاه و فشرده رباعی موسیقی کناری، یعنی قافیه و ردیف است. مولانا در رباعی‌های خود قافیه و ردیف را به شیوه‌هایی بسیار مطلوب و گاه شگفت‌آور به کار برده است و در این خصوص یکی از شاعران هنجارگریز به شمار می‌آید. مولانا در کاربرد قافیه و ردیف با گونه‌ای تسامح به قوانین و ضوابط دقیق و مرسوم میان شاعران نگرسته است. در رباعی‌های وی گاه قافیه و ردیف با هم جابه‌جا می‌شوند؛ گاه ردیف نقش قافیه را ایفا می‌کند؛ گاه قافیه و ردیف در شعر او در هم می‌آمیزند و گاهی نیز از وجود قافیه صرف‌نظر و به آوردن ردیف بسنده شده است. همچنین مولانا برای افزودن بر بار موسیقایی رباعی‌های خود ردیف و قافیه را در مصراع سوم رباعی نیز به کار می‌گیرد؛ گاه نیز قافیه‌های مشابه یا همسانی را به کار می‌برد که با یکدیگر جناس تام، ناقص یا مرکب دارند و با این کار نه تنها موسیقی رباعی را دوچندان می‌سازد، که زیبایی و هنر آن را نیز به اوج خود می‌رساند. تکرار چندین باره قافیه نیز از دیگر کارهای اعجاب‌آمیز و تحسین‌برانگیز مولانا است که باعث آهنگین کردن و برجسته شدن رباعی شده است و دیگر ویژگی‌های کار مولانا در آوردن قافیه و ردیف که در مقاله به تفصیل شرح داده شده و نمونه‌های آن نیز ذکر گردیده است. دلیل این نحوه کاربرد قافیه و ردیف از سوی مولانا نیز آن است که چون بیشتر این رباعی‌ها را در مجالس سماع و قوالی و در یک حالت سکر و بیخودی عارفانه می‌سرود، در این حالت فقط به آهنگ و موسیقی پایانی یا کناری این رباعی‌ها می‌اندیشید و خود را مقید به هیچ قاعده و قانونی نمی‌ساخت؛ به همین جهت، در بسیاری از رباعی‌های وی مشاهده می‌شود که معنا و مفهوم فدای موسیقی شده است و آنچه در رباعی به چشم می‌خورد تنها آهنگ و موسیقی و رقص واژه‌هاست نه مضمون یا معنای خاصی و او به‌خوبی دریافته است

که در رباعی موسیقی الفاظ، سوای معنایی که در ذهن مخاطب برمی‌انگیزند، به تنهایی می‌توانند آن حالات عاشقانه که اقتضای روحی مولاناست را منتقل سازند.

منابع

۱. رادمنش، عظامحمد. (۱۳۷۹). «نوآوری و تفنن ردیف در سبک خراسانی»، مجله کیهان فرهنگی، ش ۱۷۱، ۲-۳۰.
۲. _____ (۱۳۸۲). «هنجارگریزی در ردیف»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی (دانشگاه اصفهان)، ش ۵۳ و ۵۴، ۶-۲۲۳.
۳. زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۰). پله پله تا ملاقات خدا، چ ۱۸، تهران: علمی.
۴. _____ (۱۳۴۶). شعر بی دروغ، شعر بی نقاب، علمی.
۵. شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۳). موسیقی شعر، تهران: آگاه.
۶. شمیسا، سیروس. (۱۳۶۳). سیر رباعی در شعر فارسی، تهران: آشتیانی.
۷. صالحی مازندرانی، محمدرضا. (۱۳۸۱). ماهیت شعر به روایت شاعران، پایان نامه دوره دکتری، به راهنمایی نصرالله امامی، دانشگاه شهید چمران اهواز.
۸. فیاض منش، پرند. (۱۳۸۴). «نگاهی دیگر به موسیقی شعر و پیوند آن با موضوع، تخیل و احساسات شاعرانه»، پژوهش زبان و ادبیات فارسی، دوره جدید، ش ۴، ۱۸۶-۱۶۳.
۹. قیس رازی، شمس. (۱۳۷۳). المعجم فی معاییر اشعارالعجم، به کوشش سیروس شمیسا، چ ۱، تهران: فردوسی.
۱۰. مایاکوفسکی، ولادیمیر. (۱۳۵۳). شعر چگونه ساخته می‌شود؟، ترجمه اسماعیل عباسی و جلیل روشندل، چ ۱، تهران: بابک.
۱۱. ملّاح، حسینعلی. (۱۳۶۷). پیوند موسیقی و شعر، تهران: فضا.
۱۲. محسنی، احمد. (۱۳۸۲). ردیف و موسیقی شعر، مشهد: دانشگاه فردوسی.
۱۳. مولانا، جلال‌الدین بلخی. (۱۳۸۵). کلیات شمس تبریزی، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، چ ۱۹، تهران: امیرکبیر.
۱۴. _____ (۱۳۵۲). کلیات دیوان شمس تبریزی، تصحیح م. درویش، چ ۳، تهران: جاویدان.
۱۵. وطواط، رشیدالدین. (۱۳۶۲). حدائق‌السحر، تصحیح عباس اقبال، انتشارات کتابخانه طهوری و کتابخانه سنایی.
۱۶. واعظ کاشفی سبزواری، میرزا حسین. (۱۳۶۹). بدایع‌الأفکار فی صنایع‌الأشعار، تصحیح میرجلال‌الدین کزازی، تهران: نشر مرکز.
۱۷. نقوی، تقیب. (۱۳۸۴). شکوه سرودن (بررسی موسیقی شعر در شاهنامه فردوسی)، چ ۱، مشهد: فردوسی.
۱۸. همایی، جلال‌الدین. (۱۳۸۶). فنون بلاغت و صناعات ادبی، چ ۲۶، تهران: هما.
۱۹. یوسفی، غلامحسین. (۱۳۵۷). «موسیقی کلمات در شعر فارسی»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد: ش ۲، ۲۶۷-۲۶۰.
۲۰. یوشیج، نیما. (۱۳۵۱). حرف‌های همسایه، چ ۱، تهران: دنیا.