Rhetoric and Grammar Studies
Online ISSN: 2783 - 2627 Print ISSN: 2783 - 2619
Homepage : https://jls.qom.ac.ir

Investigating the Phonetic Balance of Ibn Yamin's Ghazals

Nasser Bahrami

Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Farhangian University Tehran, Tehran, Iran. Email: n.bahrami1345@gmail.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received 21 April 2025
Received in revised form 25 May 2025
Accepted 20 June 2025
Published online 01 July 2025

Keywords:
Ibn Yamin, Phonetic balance, Ghazal, Poetic music, Rhythm, Phonetic balance.

ABSTRACT

Music has a great impact on the beauty and appeal of poetry. This impact appears in phonetic balance in both quantitative (rhythm) and qualitative (phonemic balance) forms. Ibn Yamin has used it beautifully in 324 ghazals of his poetry collection. The statistical population is 60 ghazals from Ibn Yamin's collection. He has used more meters that have a rising state; the meters "fa'alatan, fa'alatan, fa'alatan, fa'alan" and "fa'alatan, fa'alatan, fa'alatan, fa'alat" in 81 ghazals have a higher frequency among ghazals of Ibn Yamin. Apart from the statistical population of this study, this musical feature is seen in all ghazals of the collection. In the qualitative phonetic balance section, we encounter various types of repetition in his ghazals. In this study, I have examined all the short and long vowels, the consonants at the beginning, middle and end of words, and the repetition of words, and I have made it clear that the poet has beautifully and consciously used these language abilities to lead the music of his poetry to the peak.

Cite this article: Bahrami, N. (2025)., Investigating the Phonetic Balance of Ibn Yamin's Ghazals. *Rhetoric and Grammer Studies*, 15 (1). 100-119. **DOI**: https://doi.org/10.22091/JLS.2025.12212.1659

© The Author(s)
DOI: 10.22091/JLS.2025.12212.1659

Publisher: University of Qom

Introduction

Music is one of the basic foundations of Persian poetry. The order and stability of poetry depend on employing music; the more musical a poem is, the more stable it is. Eliot believes that the music of poetry stems from within the poet, and it is the place of words which designates their goodness and badness. The composition and system of poetry have a great influence on the beauty and cacophony of words. Phonetic harmony plays a fundamental role in the musical study of poetry. Jacobson believes that harmony is created by the repetition of words and is a tool for creating musical pieces. The repetition of sounds by bringing a phoneme, or several phonemes within a syllable, shows itself in the syllable and word; phonetic signs appear in the form of "chain sounds" and "hyper-chain sounds" in speech. Chain sounds are the sounds of the language in the chain of speech that play a role in creating phonemes. Phonemes are divided into two parts: consonants and vowels

Materials & Methods

This research was conducted using analytical-descriptive and statistical methods. The statistical population is 60 ghazals from Ibn Yamin's Divan. In the study of phonetic balance (quantitative), all of Ibn Yamin's ghazals have been analyzed.

Research findings

Music in Ibn Yamin's ghazals has been studied from two perspectives: quantitative (rhythm) and qualitative (phonological balance). Findings of quantitative (rhythm) phonetic balance: In comparing the rhythm of Ibn Yamin's ghazals and pieces, we have come to the conclusion that Ibn Yamin used 26 different meters in 324 ghazals, while he used 22 meters in 894 pieces, indicating that the variety of ghazal meters is greater. The meters used in the 324 ghazals are divided into two categories: unified elements and different elements. The ghazal meters that appear in Bahr mahfuf al-Arkan are: He composed 140 ghazals in Bahr al-Raml with zahafat, maqsour, mahduf, mahboon and mashkool. These meters can be considered as *khizabi* (wave-like) rhythm. Shafi'i Kadkani believes that khizabi meters are fast and moving; in most cases, they are composed of sound elements or sound elements and their zahafat. And 77 ghazals in Bahr al-Hajj, 5 ghazals in Bahr al-Rajj, 2 ghazals in Bahr al-Mutaqarb, the meters used in different Bahr al-Arkan are: 45 ghazals in Bahr al-Mudare', 31 ghazals in Bahr al-Mujtath, 14 ghazals in Bahr al-Mansarah, 2 ghazals in Bahr al-Sari' and 7 ghazals in Bahr al-Khafif. By examining the 324 ghazals of Ibn Yamin's Diwan, the frequency of the combined meters of the Arkan is more than the different meters of the Arkan. And it can be concluded that Ibn Yamin was more interested in the khizabi meters. The following graphs show the frequency of the meters of the ghazals used by Ibn Yamin in the Diwan: Qualitative phonetic balance (phonemic balance): In Ibn Yamin's ghazals, phonetic repetition has been examined from several perspectives: from the repetition of one phoneme, several phonemes within a syllable, and the harmony and repetition of consonants and vowels.

Discussion of Results & Conclusion

Meter and rhythm are the most basic tools and devices of poetry and without them poetry loses its reality. We see this point even in Nimai's poetry and free verse. By examining and analyzing the meters of Ibn Yamin's ghazals in terms of musical balance, we come to the conclusion that Ibn Yamin has used more rhythmic, fast and dynamic meters. In a study of 324 ghazals, Ibn Yamin has used 26 meters, among which 4 meters are among the most frequently used meters in the following order: The meter "fa'latan, fa'latan, fa'latan, fa'lan" has the highest frequency with 81 ghazals. Ibn Yamin's familiarity with music led him to be particularly careful in choosing vowels and consonants, and to use "vowels" that have a special musicality and beauty. In analyzing the "consonants and vowels" chart, we see that the vowels "a", "ـِ" and the consonants" /S/, /x//ʃ/" " have the highest frequency in Ibn Yamin's ghazals. All three "consonants" express inner feelings and emotions, and Ibn Yamin made good use of them.

پژوهش‌های دستوری و بلاغی
شاپا چاپی: ۲۶۱۹ - ۲۷۸۳ شاپا الکترونیکی: ۲۶۲۷ - ۲۷۸۳
Homepage : https://jls.qom.ac.ir

بررسی توازن آوایی غزلیات ابن یمین

ناصر بهرامی

استادیار آموزش زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فرهنگیان تهران، تهران، ایران. رایانامه: n.bahrami1345@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۲/۰۱

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۳/۰۴

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۳/۳۰

تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۴/۱۰

کلیدواژه‌ها:
ابن یمین، غزل، موسیقی شعر، وزن، توازن آوایی، توازن واجی.

چکیده

موسیقی تأثیر بسیار زیادی بر زیبایی و جذابیت شعر دارد. این تأثیر با توازن آوایی به صورت کمی (وزن) و کیفی (توازن واجی) جلوه می‌کند که ابن یمین در ۳۲۴ غزل خود به زیبایی از آن بهره برده است. جامعهٔ آماری مقالهٔ حاضر ۶۰ غزل از دیوان ابن یمین است. وی از اوزانی بیشتر استفاده کرده که حالت خیزابی دارند؛ اوزان «فاعلاتن، فعلاتن، فعلاتن، فعلن» «فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلات» با ۸۱ غزل در میان غزلیات ابن یمین بسامد بیشتری دارند. البته باید توجه داشت که در تمام غزل‌های دیوان وی این ویژگی موسیقایی دیده می‌شود. در قسمت توازن آوایی کیفی به انواع تکرار در غزل‌های او برمی‌خوریم. در این پژوهش تمامی مصوت‌های کوتاه و بلند، صامت‌های آغاز، میان و پایان کلمات، تکرار کلمه را بررسی کرده و روشن کرده‌ام که شاعر به زیبایی و آگاهانه از این توانایی‌های زبان برای به اوج رساندن موسیقی شعر خود استفاده کرده است. این پژوهش با روش تحلیلی ـ توصیفی و آماری انجام شده است.

استناد: بهرامی، ناصر. (۱۴۰۴). «بررسی توازن آوایی غزلیات ابن یمین». *پژوهش‌های دستوری و بلاغی*. دورهٔ ۱۵. شمارهٔ ۲۷. صص: ۱۱۹-۱۰۰.
https://doi.org/10.22091/JLS.2025.12212.1659

ناشر: دانشگاه قم

© نویسندگان.

۱) مقدّمه

یکی از پایه‌های اساسی شعر، موسیقی است و سبب استواری شعر می‌شود و شعر هر چه موسیقایی‌تر باشد استحکام آن بیشتر است. الیوت بر این باور است که موسیقی شعر از درون شاعران سرچشمه می‌گیرد و جایگاه کلمات است که خوبی و بدی آنها را نشان می‌دهد. ترکیب و نظام شعر در زیبایی و نازیبایی واژگان تأثیر بسیار زیادی دارد (الیوت، ۱۳۷۵: ۶۷). در بررسی موسیقایی شعر توازن آوایی نقشی اساسی و بنیادی دارد. توازن از تکرار افاعیل عروضی به وجود می‌آید.تکرار آواها با آوردن یک یا چند واج در درون یک هجا، هجا و کلمه در کلام خود را نشان می‌دهد؛ نشان‌های آوایی به شکل آواهای زنجیره‌ای و آواهای زبر زنجیره‌ای در سخن جلوه می‌کنند. آواهای زنجیره‌ای[۱] آواهای زبان در زنجیرهٔ گفتار است که در پدید آوردن واج نقش دارند. واج‌ها به دو بخش تقسیم می‌شوند: صامت (همخوان) و مصوت (واکه) (فرشیدورد، ۱۳۸۴: ۸۱).

ابن یمین از شاعران بزرگ قرن هشتم، در دیوان خود ۳۲۴ غزل در ۲۶ وزن سروده است. توازن آوایی درغزلیات ابن یمین نکتهٔ قابل توجهی است و این پرسش را مطرح می‌کند که در غزل‌های ابن یمین توازن موسیقایی به چه شکلی است؟ هدف این پژوهش، مشخص کردن توازن آوایی و تکرار هر کدام از آنها در غزلیات ابن یمین است. جامعهٔ آماری برای بررسی و پیشبرد این اهداف ۶۰ غزل از دیوان شاعر است و برای مشخص کردن بسامد اوزان، تمام غزلیات دیوان ابن یمین بررسی شده‌اند.

۲) پیشینهٔ پژوهش

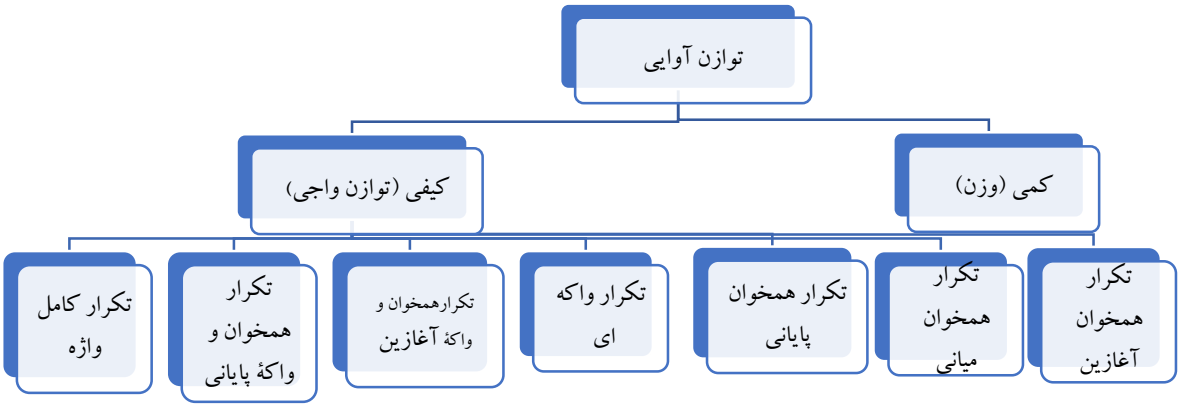
آقاحسینی و احمدی (۱۳۸۸) در مقالهٔ «بررسی موسیقی شعر رودکی» به موسیقی اوزان شعر رودکی پرداخته و اوزان شعر او را مشخص کرده‌اند. اسداللهی (۱۳۸۸) در مقالهٔ «موسیقی شعر در دیوان هوشنگ ابتهاج»، به بررسی موسیقی کناری ابتهاج پرداخته و معتقد است بحور مجتث و مضارع اوزان مورد علاقهٔ سایه‌اند که خاصیت نرم و جویباری آنها مجال بیشتری را به شاعر در هنرنمایی داده و اوزان تند و ضربی (مفتعلن) نیز مطابق با روحیهٔ شاد و هیجان‌زدهٔ شاعر، دست به دست هم داده و انتقال حالت روحی شاعر را به مخاطب میسر نموده‌اند. تفاوت عمدهٔ این پژوهش با موارد فوق در بررسی و تحلیل کلی موسیقی شعر در غزلیات ابن یمین است. اکثر پژوهشگران پیشین بخشی از موسیقی را مورد ارزیابی قرار داده‌اند اما در این تحقیق توازن آوایی (کمی) تمام غزلیات دیوان ابن یمین و توازن کیفی (واجی) ۵۰ غزل مورد بررسی قرار گرفته است.

---

۱. واحدهای زنجیره‌ای، واحدهایی هستند «که هنگام برش زنجیرهٔ گفتار آن دسته از مختصات آوائی را که در طول زنجیرهٔ گفتار پیوسته با هم و به صورت ترکیب شده ظهور می‌کنند، به عنوان یک آوای مستقل می‌شناسند. واحدهای آوائی که از این راه به دست می‌آیند در زنجیرهٔ گفتار در کنار هم قرار می‌گیرند. به همین دلیل آن‌ها را واحدهای زنجیری می‌نامند. وقتی زنجیرهٔ گفتار را برش زدیم و همگی واحدهای زنجیری آن را تعیین نمودیم، در پایان، تعدادی مختصهٔ آوائی به جا می‌ماند که نمی‌توان آن‌ها را جزء هیچ یک از واحدهای زنجیری به دست آمده به حساب آورد، آن‌ها را واحدهای زبر زنجیری می‌نامند» (حق شناس ۱۳۷۶: ۷۰ـ۶۹).

۳) بحث و بررسی

نمودار کلی تحلیل توازن آوایی در غزلیات ابن یمین



۳ـ۱) توازن آوایی کمی (وزن)

صاحب‌نظران متقدم و متأخر در مورد وزن شعر نظری مشابه دارند، چنان‌که خواجه نصیرالدین طوسی، از پیشینیان در معیارالاشعار وزن را اینگونه تعریف می‌کند «وزن هیأتی است تابع نظام ترتیب حرکات و سکنات و تناسب آن در عدد و مقدار که نفس از ادراک آن هیأت لذّتی مخصوص یابد که آن را در این موضع وزن خوانند» (طوسی، ۱۳۶۹: ۲۲).

فرمالیست‌ها به عنوان نظریه پردازان معاصر، بر موسیقی و عناصر آوایی بسیار تأکید می‌کنند و معتقدند عامل سازندهٔ شعر موسیقی و وزن است. ریچاردز در مورد وزن چنین می‌گوید «وزن وسیله‌ای است که موجب می‌شود تا کلمات بتوانند بیشترین تأثیر ممکن را بر یکدیگر بگذارند. در آثار موزون، دقت، صراحت، حالت انتظار ـ که طبق معمول در اغلب موارد ناخودآگاه است ـ افزایش پیدا می‌کند» (ریچاردز، ۱۳۷۵: ۱۱۷). شفیعی کدکنی وزن را مجموعهٔ آوایی ـ که از لحاظ کوتاه و بلندی مصوت‌ها و یا ترکیب صامت‌ها و مصوت‌ها از نظام خاصی برخوردار باشد ـ می‌داند (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۹). وزن را می‌توان ریتم شعر نامید، به قول تودوروف «ریتم موسیقایی، تناوب صداها در زمان است؛ ریتم شعری، تناوب هجاها در زمان است» (تودوروف، ۱۳۹۲: ۱۵۹). «مشخص‌ترین جنبهٔ موسیقی شعر، عروض یا همان موسیقی بیرونی است»(اسداللهی، سلامت آذر،۱۳۹۸: ۵۰).در مقایسهٔ اوزان غزلیات و قطعات ابن یمین به این نتیجه می‌رسیم که ابن یمین در ۳۲۴ غزل از ۲۶ وزن متفاوت استفاده کرده، در حالی که در ۸۹۴ قطعه از ۲۲ وزن بهره برده و بیانگر این نکته است که تنوع اوزان غزلیات بیشتر است. اوزان کمی در غزلیات ابن یمین به دو شکل اوزان یا بحور متفق الارکان و اوزان یا بحور مختلف الارکان آمده است.

۳ـ۱ـ۱) اوزان یا بحور متفق الارکان

اوزان یا بحور متفق الارکانی که ابن یمین از آنها استفاده کرده است عبارتند از:

الف) بحر رمل: بحر رمل «زمینه‌ای است برای بیان رقّت قلب و بازگو کنندهٔ اندوه‌ها، شادمانی‌ها و ترجمان دل پیر و جوان است» (طوسی، ۱۳۶۹: ۱۳). از مجموع ۳۲۴ غزل، ابن یمین ۱۴۰ غزل را در بحر رمل با زحافات مقصور، محذوف، مخبون و مشکول سروده که این اوزان را می‌توان جزء اوزان خیزابی دانست شفیعی کدکنی معتقد است،

اوزان خیزابی وزن‌های تند و متحرک هستند؛ در بیشتر مواقع از رکن‌های سالم و یا سالم و زحافات آن تشکیل می‌شوند (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۳۹۴ـ ۳۹۳).

به فروغ مهر رویش که مهست از آن عبارت به فریب چشم مستش که دهد جهان به غارت
(ابن یمین، ۱۳۴۴: ۱۹۱)

بیت فوق در وزن « فعلاتُ فاعلاتن، فعلاتُ فاعلاتن» تندی و حرکت را در خواننده ایجاد می‌کند و ماهیار این وزن را از زیباترین اوزان شعر فارسی می‌داند (ماهیار، ۱۳۷۴: ۵۹). همخوان‌های «س، ش، ت و ف» نیز موسیقی بیت را تقویت کرده و همخوان «ت» در پایان واژه‌های قافیهٔ غزل «غارت و عبارت» حالت تندی و کوبندگی به کلام داده‌اند.

هر سحر بی شام زلفین تو ای حورا صفت چشمهٔ چشمم پر از گوهر شود دریا صفت
(ابن یمین، ۱۳۴۴: ۲۱۴)

بیت بالا در وزن «فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلن» است؛ شاعر با تکرار افاعیل عروضی اندیشه و افکار درونی خود را برای مخاطب بازگو و به او ثابت می‌کند که در چه وضعیتی است «شاعر از میان اوزان شعری، وزنی را که با محتوا و حالت انفعالی شعرش هماهنگ باشد، برمی‌گزیند» (وحیدیان کامیار، ۱۳۶۹: ۶۱).

ب) بحر هزج: این بحر از رایج‌ترین بحور شعر فارسی است و از تکرار مفاعیلن یا زحافات آن ساخته می‌شود (مسگرنژاد، ۱۳۷۰: ۵۸). وحیدیان کامیار این وزن را مناسب برای مضامین آرام و عاشقانه می‌داند و وزنی آرام و دلنشین است (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۰: ۸۴).

در غزلی که با بیت ذیل آغاز شده، ابن یمین، به آرامی داستان عشق خود را برای معشوق بازگو و در ضمن حکایت ناله و شکایت از معشوق را هم چاشنی کلام می‌کند. از مجموع ۳۲۴ غزل دیوان ابن یمین ۷۷ غزل در بحر هزج سروده شده است.

ای زلف تو سر تا قدم آشوب جهانی وی در چمن حسن قدت سرو روانی
(ابن یمین، ۱۳۴۴: ۲۹۰)

ج) بحر رجز: این بحر را به آن دلیل رجز گفته‌اند که در لغت به معنی اضطراب و سرعت است (مددی، ۱۳۸۵: ۱۱۷). از مجموع ۳۲۴ غزل ابن یمین ۵ غزل در بحر رجز آمده است. ابن یمین در ابیاتی که در این وزن سروده، با سرعت از عشق خود سخن می‌گوید، گویی فرصت سخن گفتن برای او کم است.

آن ترک یغمائی نگر دل‌ها به یغما می برد آن زلف بی آرام بین کارام جان‌ها می‌برد
(ابن یمین، ۱۳۴۴: ۲۱۷)

د) بحر متقارب: این بحر از تکرار فعولن حاصل می‌شود. ابن یمین از مجموع ۳۲۴ غزل دیوان اشعارش ۲ غزل را در این وزن سروده است.

زهی من وفای تو نادیده هیچ به غیر از جفای تو نشنیده هیچ
(همان: ۲۱۶)

۳ـ۱ـ۲) اوزان یا بحور مختلف الارکان

اوزان یا بحور مختلف الارکان غزلیات ابن یمین عبارتند از:

الف) بحر مضارع: از تکرار افاعیل «مفاعیلن فاعلاتن، مفاعیلن فاعلاتن» ساخته می‌شود، اما زحاف «مفعول، فاعلاتن، مفعول، فاعلاتن» و «مفعول، فاعلاتُ، مفاعیلُ، فاعلن» بیشتر مورد توجه شاعران است. شفیعی کدکنی آن را از اوزان جویباری می‌داند، که زلال و زیبا و مطبوع است (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۳۹۵). ابن یمین ۴۵ غزل از مجموع ۳۲۴ غزل دیوان خود را در بحر مضارع سروده است.

باز آمد آن نگار که از ما بریده بود وز هجر او قرار ز دل‌ها رمیده بود

(ابن یمین، ۱۳۴۴: ۲۱۹)

«مفعولُ فاعلاتن، مفعولُ فاعلاتن،» را می‌توان از اوزان دوری نیز دانست. «وزن دوری، وزنی است که بتوان هر مصراع را به دو نیمهٔ متشابه تقسیم کرد، به طوری که هر یک از این دو نیمه در حکم یک مصراع کامل باشد» (نجفی، ۱۳۹۵: ۹۶).

ب) بحر مجتث: اصل وزن بحر مجتث از تکرار «مستفعلن فاعلاتن، مستفعلن فاعلاتن» به وجود می‌آید که چندان مورد توجه شاعران نیست، «در عروض سنتی در مبحث مجتث به مفاعلن- فعلاتن دوبار تاکید شده‌است»(زند، ذوالفقاری، حیدری وامیرعلی. ۱۴۰۱: ۱۳۱).شمیسا عقیده دارد «مفاعلن، فعلاتن، مفاعلن، فعلاتن» جزء پر استعمال‌ترین اوزان شعر فارسی است و یکی از نزدیک‌ترین اوزان به طبیعت کلام عادی و طبیعی است» (شمیسا، ۱۳۷۴: ۱۶۲) ابن یمین ۳۱ غزل از مجموع ۳۲۴ غزل دیوان خود را در این وزن سروده است.

ز تاب می چو خوی از روی دلستان بچکد مرا ز نرگس تر آب ارغوان بچکد

(ابن یمین، ۱۳۴۴: ۲۲۸)

ج) بحر منسرح: افاعیل بحر منسرح از دو بار«مستفعلن مفعولات، مستفعلن مفعولات» تشکیل می‌شود. اما زحاف «مفتعلن فاعلن، مفتعلن فاعلن» به دلیل جنبهٔ موسیقایی آن بسیار مورد توجه شاعران است. ابن یمین ۱۴ غزل از ۳۲۴ غزل دیوان خود را در این وزن سروده است.

دوش چه دانی مرا بی تو چه بر سر گذشت لشکر غم بر سرم بی حد و بی مر گذشت

(همان: ۱۹۹)

غزلی که با بیت بالا شروع شده، موسیقی تند و رقصانی دارد، در وسط مصراع مکث کوتاهی وجود دارد که مانند پتکی فرود می‌آید. شمیسا معتقد است «قسمت اعظم زایائی عروض فارسی بر عهدهٔ اوزان دوری است» (شمیسا، ۱۳۶۶: ۶۲).

د) بحر سریع: «سریع در لغت به معنی تند رونده است و این بحر را بدان جهت سریع خوانده‌اند که «سبب‌ها» در آن بیشتر از «اوتاد» است. اصل این بحر، مستفعلن، مستفعلن، مفعولات است و سالم آن متداول نیست و مزاحف آن مطبوع‌تر است» (شاه حسینی، ۱۳۶۸: ۱۵۶). ابن یمین ۲ غزل از ۳۲۴ غزل دیوان خود را در وزن «مفتعلن، مفتعلن، فاعلن» آورده است. این وزن بیشتر برای مثنوی‌های بزمی مناسب است، اگر چه نظامی مخزن الاسرار را که یک مثنوی حکمی، اخلاقی و عرفانی است در این وزن سروده. ایرج میرزا نیز مثنوی عاشقانهٔ «زهره و منوچهر» را در این وزن سروده است.

گرد گلت سبزهٔ تر می‌دمد تازه نباتت ز شکر می‌دمد

(ابن یمین، ۱۳۴۴: ۲۳۴)

ذ) بحر خفیف: افاعیل آن از فاعلاتن، مستفعلن، فاعلاتن تشکیل می‌شود اما زحاف فاعلاتن، مفاعلن، فعلن رایج است. ابن یمین ۷ غزل در این وزن سروده است.

شکن زلف یار پر شکن است ای بسا دل که زیر هر شکن است

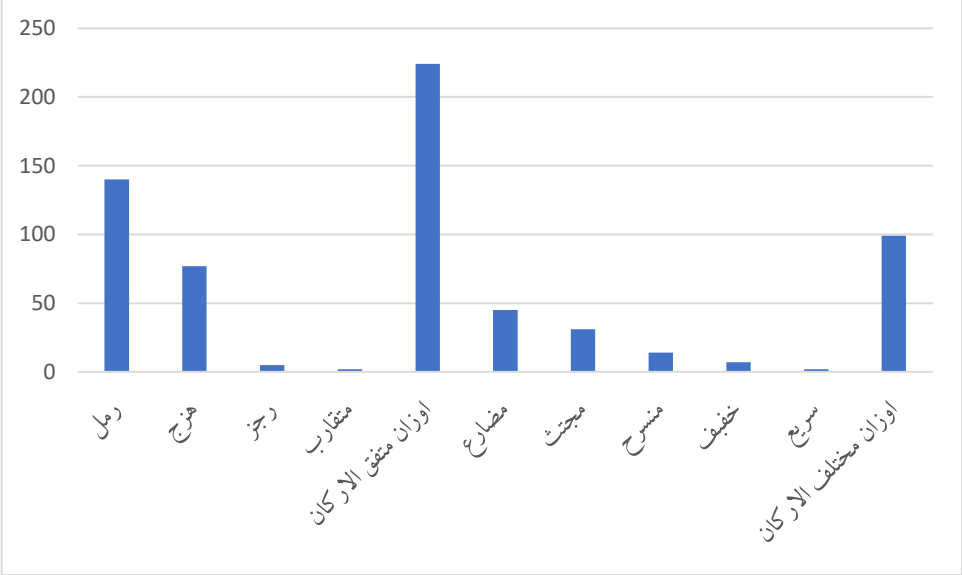
(همان: ۲۰۶)

با بررسی ۳۲۴ غزل دیوان ابن یمین، بسامد اوزان متفق الارکان بیشتر از اوزان مختلف الارکان است و می‌توان نتیجه گرفت، ابن یمین به اوزان خیزابی علاقهٔ بیشتری داشته است. نمودارهای زیر بیانگر بسامد اوزان غزلیات مورد استفادهٔ ابن یمین در دیوان اوست:

جدول شمارهٔ ۱. بسامد بحور غزلیات دیوان ابن یمین

اوزان متفق الارکان	تعداد غزل	اوزان مختلف الارکان	تعداد غزل
رمل	۱۴۰	مضارع	۴۵
هزج	۷۷	مجتث	۳۱
رجز	۵	منسرح	۱۴
متقارب	۲	خفیف	۷
		سریع	۲
جمع	۲۲۴	جمع	۹۹

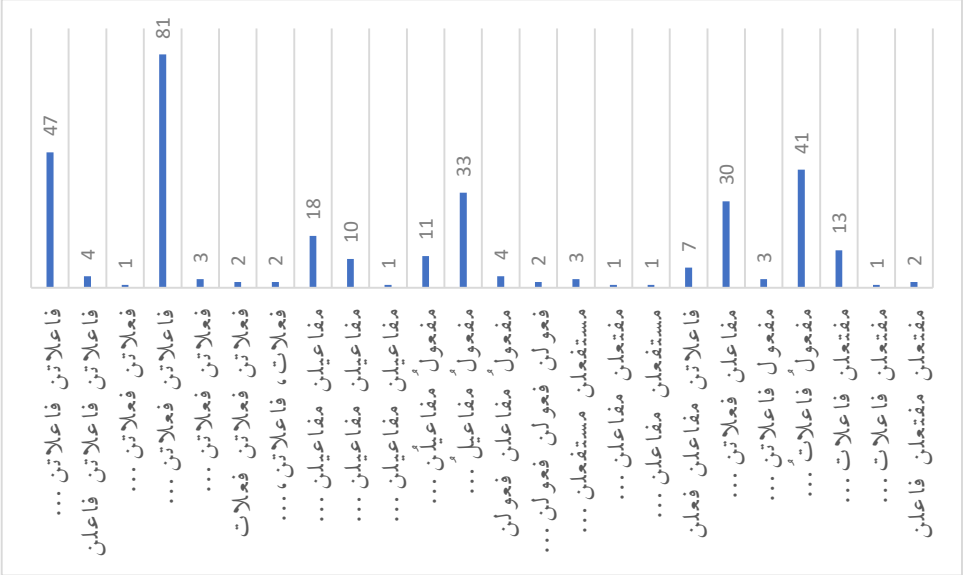
نمودار شمارهٔ ۱. بحور غزلیات دیوان ابن یمین



جدول شمارهٔ ۲. بسامد انواع وزن در غزلیات دیوان ابن یمین

وزن	بحر	تعداد غزل
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلات	رمل مثمن مقصور	۴۷
فاعلاتن فاعلاتن فاعلن	رمل مسدس محذوف	۴
فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن	رمل مثمن مخبون سالم	۱
فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن	رمل مثمن مخبون محذوف	۸۱
فعلاتن فعلاتن فعلاتن فع لن	رمل مثمن مخبون اصلم	۳
فعلاتن فعلاتن فعلات	رمل مسدس مخبون محذوف	۲
فعلات فاعلاتن فعلات فاعلاتن	رمل مثمن مشکول	۲
مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن	هزج مثمن سالم	۱۸
مفاعیلن مفاعیلن فعولن	هزج مسدس محذوف	۱۰
مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن فعولن	هزج مثمن محذوف	۱
مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن	هزج مثمن اخرب	۱۱
مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن	هزج مثمن اخرب مکفوف محذوف	۳۳
مفعول مفاعلن فعولن	هزج مسدس اخرب مقبوض محذوف	۴
فعولن فعولن فعولن فعولن	متقارب مثمن سالم	۲
مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن	رجز مثمن سالم	۳
مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن	رجز مثمن مطوی مخبون	۱
مستفعلن مفاعلن مستفعلن فعل	رجز مثمن مشکول محذوف	۱
فاعلاتن مفاعلن فعلن	خفیف مسدس مخبون محذوف	۷
مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن(فع لن)	مجتث مثمن مخبون محذوف (اصلم)	۳۰
مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن	مضارع مثمن اخرب سالم	۳
مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن	مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف	۴۱
مفتعلن فاعلات مفتعلن فاعلن	منسرح مثمن مطوی مکشوف	۱۳
مفتعلن فاعلات مفتعلن فع	منسرح مطوی منحور	۱
مفتعلن مفتعلن فاعلن	سریع مسدس مطوی مکشوف	۲

نمودار شمارهٔ ۲. اوزان غزلیات دیوان ابن یمین



جدول شمارهٔ ۳. موسیقی بیرونی غزلیات دیوان ابن یمین

تعداد کل غزل‌ها	۳۲۴
اوزان تند و ضرب	۲۲۵
اوزان جویباری	۹۹

۳ـ۲) توازن آوایی کیفی (توازن واجی)

منظور از توازن آوایی «مجموعه تکرارهایی است که در سطح تحلیل آوایی امکان بررسی می‌یابند» (صفوی،۱۳۹۴: ۱۶۷/۲). تکرار آوایی می‌تواند از تکرار یک یا چند واج درون یک هجا و هماهنگی و تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها به وجود آید. شفیعی کدکنی معتقد است، موسیقی درونی شعر مجموعهٔ هماهنگی‌هایی است که به دلیل وحدت، تشابه، تضاد صامت‌ها و مصوت‌ها در کلمات یک شعر به وجود می‌آید (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۳۹۲). تکرار صامت‌ها (همخوان‌ها) و مصوت‌ها (واکه‌ها) در گفتار عادی روزمره کمتر اتفاق می‌افتد، بدین دلیل می‌توان گفت این مقوله در فرآیند برجسته‌سازی جای می‌گیرد. «در این نوع توازن به آن دسته از تکرارهای آوایی پرداخته می‌شود که درون یک هجا تحقق می‌یابند. به عبارت دیگر توازن واجی از تکرار واحد زبانی کوچک‌تر از واژه ایجاد می‌شود. در واقع شاعر با انتخاب واژگانی که دارای واج‌های خاصی هستند، به برجستگی آوایی دست می‌زند و حتی گاهی تصویری از آنچه که قرار است به یاری واژه و تصویر بیان کند، به وسیله آن واج‌ها القا می‌کند. توازن واجی از نظر اینکه دارای ارزش موسیقایی باشد به هفت گروه قابل تقسیم است» (صفوی، ۱۳۹۴: ۱۸۵ـ۱۸۴). در این قسمت به تشریح هفت گروه مذکور می‌پردازیم.

۳ـ۲ـ۱) تکرار همخوان آغازین

در این نوع تکرار، یک صامت (همخوان) در آغاز چندین واژه تکرار می‌شود. شمیسا این نوع تکرار را هم حروفی یا هم حرفی می‌گوید (شمیسا، ۱۳۸۱: ۷۹). همایی این نوع تکرار را منحصر به قافیه کرده و آن را اعنات گفته است (همایی،

۱۳۹۴: ۷۴). در نتیجه می‌توان گفت منظور از هم حروفی یا واج آرایی «کاربرد آگاهانهٔ یک حرف به تعداد و تکرار در یک جمله یا یک مصراع یا یک بیت است. نوعی از این واج آرایی همان است که در شعر اروپایی به آن قافیهٔ آغازین می‌گویند و در آن شرط است که حروف اول کلمات یکسان باشد ولی در واج آرایی فقط تکرار یک حرف (چه در آغاز و چه در میان کلمه) مهم است. سابقهٔ این صفت یا ظرافت لفظی بسی کهن است. هفت سین معروف نیز با همین تناسب لفظی بی‌ارتباط نیست. یادگار اجتماعی این واج آرایی (آن هم به شکل خاص آن یعنی قافیهٔ آغازین) همانا در این است که خانواده‌ها در نام گذاری فرزندان خود رعایت می‌کنند» (خرمشاهی، ۱۳۸۵: ۷۱۶).

برخی واج آرایی و هم حروفی را به هماهنگی القاگر تعبیر می‌کنند «آنچه امروز هماهنگی القاگر می‌نامند، جلوه‌ای است که شاعر با انتخاب واژه‌هایی به دست می‌آورد که واج‌های تشکیل دهندهٔ آنها با تصاویر ذهنی یا اندیشه‌های وی در تناسب قرار دارند» (قویمی، ۱۳۸۳: ۹). پیش از دانشمندان غربی خواجه نصیرالدین طوسی در بارهٔ القاگری آواها مباحثی را طرح کرده و عقیده دارد که هر نغمه‌ای محاکات خاص خود را دارد، مثلا نغمهٔ درشت محاکات غضب کند و نغمهٔ حزن محاکات حزن کند (طوسی، ۱۳۶۱: ۵۹۲ـ۵۹۱).

در جامعهٔ آماری این پژوهش، نمونه‌های زیادی از این واج آرایی و هم حروفی وجود دارد که موسیقی و تشخص خاصی به شعر ابن یمین داده است. در این‌جا به نمونه‌هایی اشاره می‌شود:

بیگانه شدم با خرد خویش ز عشقت و اندیشه ز بیگانه و از خویش ندارم
(ابن یمین، ۱۳۴۴: ۲۶۰)

تکرار واج «خ» زیبایی خاصی به بیت داده، واج «خ» جزء واج‌های سایشی ملازی است و برای تولید آن عقب یا ریشهٔ زبان با ملازه تماس می‌یابد، شاعر چنان غرق در عشق معشوق است که به خود، بیگانه و خویشاوندان توجه ندارد.

خوشتر از روی چو گلنار تو بر سرو سهی نشکفد هیچ گلی بر سر و بالای دگر
(همان: ۲۴۱)

تکرار واج لثوی «س»، «برای بیان احساساتی چون حسرت و حسادت، کین و نفرت، ترس و تحقیر به کار می‌رود» (قویمی، ۱۳۸۳: ۵۶). علاوه بر موسیقی خاصی که در بیت ایجاد کرده ، دلبستگی عاشق به معشوق را بیان می‌کند و او را بالاتر از هر کسی می‌داند.

چون سخن از لب شیرین تو گفت ابن یمین عقل گفتش نبود چون تو شکر خای دگر
(ابن یمین، ۱۳۴۴: ۲۴۱)

تکرار واج سایشی «ش» القاگر احساسات مرتبط با هیجان است (قویمی، ۱۳۸۳: ۶۱) علاوه بر اینکه آهنگی زیبا و کوبنده به بیت داده، بیانگر احساسات عاشق است.

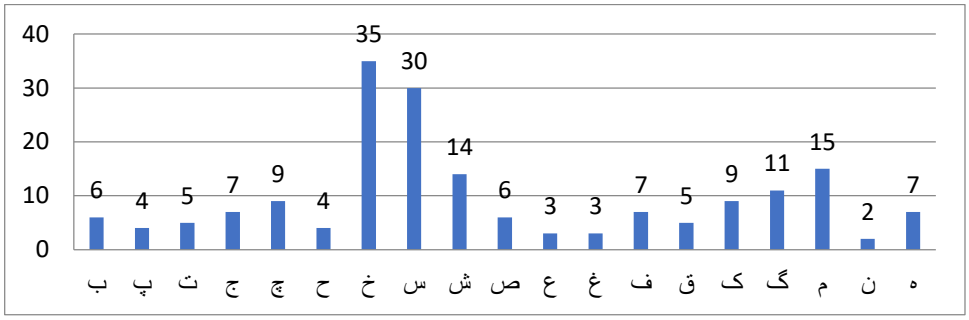
گفتمش سینه چو گندم ز غمت بشکافم گفت کز ماش بگوئید که بر ما بدو جو
(ابن یمین، ۱۳۴۴: ۲۸۱)

نه سرشکی تو که در چشم من آئی و روی مردم چشم منی از نظرم دور مرو
(همان)

در دو بیت بالا تکرار همخوان‌های «گ» و «م» موسیقی و آهنگ زیبایی در بیت ایجاد کرده است. علاوه بر جنبهٔ موسیقایی صامت «گ» همخوان نرم کامی است و ناحیهٔ نرم قسمت عقب سقف دهان برای تلفظ آن درگیر می‌شود و

شاعر به آرامی جان سپاری خود در راه معشوق را بیان می‌کند اما این موضوع برای معشوق اهمیتی ندارد. همخوان «م» نیز جزء واک‌های دو لبی خیشومی است و برای تلفظ آن لب‌ها بسته می‌شود. شاعر نیز از معشوق می‌خواهد کنار او بماند و نزد دیگران نرود.

نمودار شمارهٔ ۳. بسامد کاربرد همخوان آغازین در ۵۰ غزل دیوان ابن یمین



۳ـ۲ـ۲) تکرار همخوان میانی

در بخش توازن آوایی کیفی تکرار صامت‌ها در میان واژه‌ها نیز قابل بررسی است. تکرار در میان واژگان نیز موجب زیبایی و موسیقایی کلام می‌شود. این بخش به گستردگی همخوان آغازین نمی‌رسد.

این که باز از تو رسیدم من دل‌خسته به کام گر نه خوابیست ز هی بخت که من می‌بینم

(همان: ۲۶۱)

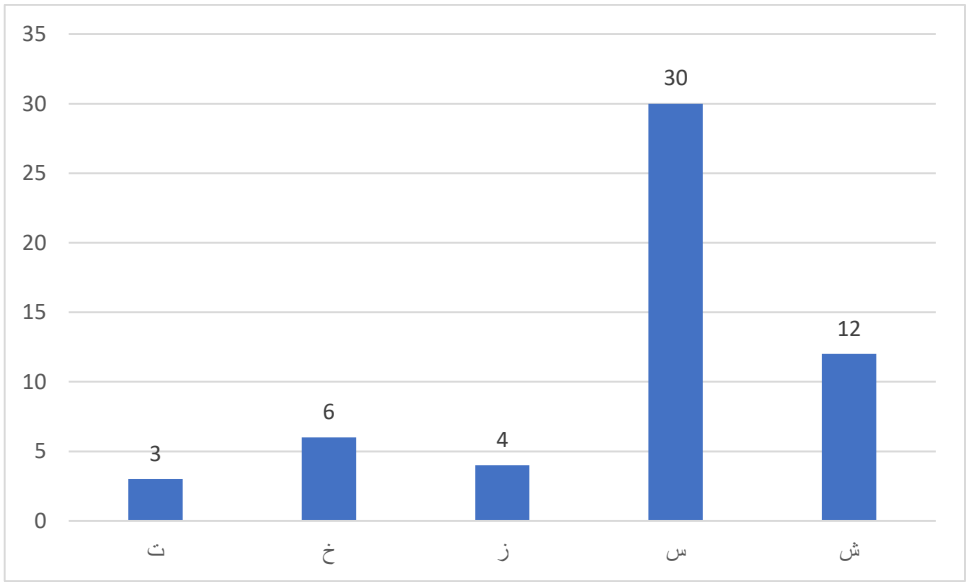
همخوان «س» در میان چندین واژه تکرار شده و آهنگی دلنشین به کلام داده است.

بنشین یکنفس و بند دو تائی بگشای که نیابی چو من شیفته یک تای دگر

(همان: ۲۴۱)

بیت بالا بجز موسیقی همخوان «ش» تضاد زیبایی میان دو تا و یک تا وجود دارد.

نمودار شمارهٔ ٤. بسامد کاربرد همخوان میانی در ۵۰ غزل دیوان ابن یمین



۳ـ۲ـ۳) تکرار همخوان پایانی

در این نوع از تکرار، یک صامت (همخوان) در پایان چند واژه تکرار می‌شود. در ابیات زیر واک‌های «ر ، م» در چندین واژه تکرار شده‌اند.

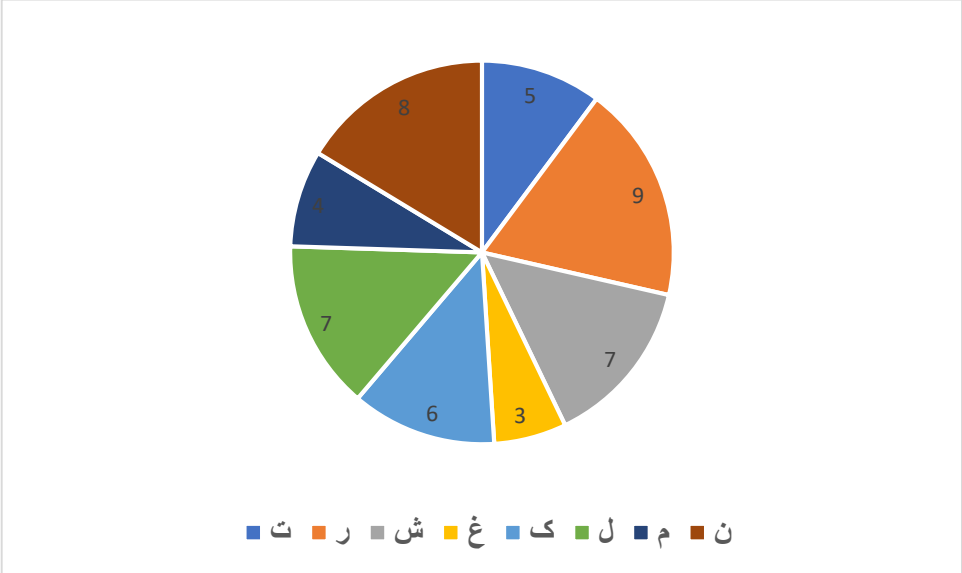
از بهـــر شـــکار دل گشتســـت تـــرا آئـــین از غمـــزه و از ابـــرو بـــا تیـــر و کمـــان بـــودن

(همان: ۲۷۱)

ای جـان و جهـان مـن جـز لطـف تـو نفزایـد در غایـــت پیـــدائی از خلـــق نهـــان بـــودن

(همان)

نمودار شمارهٔ ۵. بسامد کاربرد همخوان پایانی در ۵۰ غزل دیوان ابن یمین



۳ـ۲ـ۴) تکرار واکه‌ای

شمیسا تکرار واکه (مصوت) را هم صدایی می‌داند (شمیسا، ۱۳۸۱: ۸۰). توازن واجی از تکرار مصوت در چند واژه پدید می‌آید. صفوی معتقد است برای هر دو نوع تکرار (واکه و همخوان) از تکرار واکه استفاده کنیم زیرا ممکن است تصور شود که همخوان صدا ندارد (صفوی، ۱۳۹۴: ۱۸۹).

۳ـ۲ـ۴ـ۱) تکرار مصوت بلند «ا»

بسامد این واکه نسبت به موارد دیگر بسیار زیاد است و نشان می‌دهد شاعر با تأثیر موسیقایی آن کاملاً آشناست. قویمی معتقد است: «ا جزء واکه‌های درخشان زبان فارسی است و برای بیان صداهای بلند، هیاهو و همهمه به کـار مـی‌رود» (قـویمی، ۱۳۸۳ : ۳۱).

بـــاد بهـــاری وزیـــد از طـــرف جویبـــار　　بـــر ســـر میخوارگـــان کـــرد بـــدامن نثـــار
(ابن یمین، ۱۳۴۴: ۲۴۳)

غمـــزه نـــرگس چـــرا یافـــت ز صـــفرا اثـــر　　طـــره ســـنبل چـــرا ســـاخت ز ســـودا شـــعار
(همان)

بـر بیـاض مـه سـواد خـط عنبـر سـاش بـین　　برگـــل ســـوری طـــراز ســـنبل رعنـــاش بـــین
(همان)

۳ـ۲ـ۴ـ۲) تکرار مصوت بلند «ای»

دشمنم گفت که از دوست غمی یابی و بـس　　گفـتم ایـن نیـز نهـم بـر سـر غمهـای دگـر
(همان: ۲۴۱)

یـا رب کراسـت چـون تـو نگـاری شـکرلبی　　ســـروی ســـمنبری صـــنمی ســـیم غبغبـــی
(همان: ۳۱۰)

تو پـس پـرده و خلقـی بگمـان در سـر شـور　　تـــا چهـــا خیـــزد اگـــر پـــرده ز رخ بگشـــائی
(همان)

در بیت سوم همزمان واک‌های «ای» و «ا» را تکرار کرده و موسیقی کلام بسیار قوی‌تر شده است.

۳ـ۲ـ۴ـ۳) تکرار مصوت بلند «او»

مـا و مـی و رودی و سـرودی ز گـه شـام　　تـا نعـره زنـد مـؤذن شـبخیز کـه یـا حـی
(همان: ۲۹۳)

بـا دل شـوریده گفـتم بـر سـر خـوان امیـد　　جـز جگـر مـا را نصـیبی نیسـت از پهلـوی تـو
(همان: ۲۸۳)

از دیگر موارد تکرار واکه‌ای در غزلیات ابن یمین، تکرار مصوت‌های کوتاه است. شمیسا معتقد است کسانی که گفته‌اند تتابع اضافات مخل فصاحت است به خطا رفته‌اند این نوع تکرار نه تنها مخل فصاحت نیست بلکه مستحسن است. و آن را همصدایی می‌گوید (شمیسا، ۱۳۸۱: ۸۱ـ۸۰).

۳ـ۲ـ۴ـ۴) تکرار مصوت کوتاه «ـِ»

بیشترین نوع تکرار مصوت‌های کوتاه مربوط به مصوت «ـِ» است. نمونه‌های تکرار واکه‌ای(مصوت‌های کوتاه) به شرح زیر است:

پیش شمع روی تو مهـر فلـک پروانـه ایسـت　　جفـت شـد مـاه نـو از طـاق خـم ابـروی تـو
(ابن یمین، ۱۳۴۴: ۲۸۳)

نایافتـــه طـــوطی بلـــب چشـــمه کـــوثر　　چـــون ســـرو ســـهی قامـــت تـــو نشـــو و نمـــائی
(همان: ۲۹۲)

۳ـ۲ـ۴ـ۵) تکرار مصوت کوتاه «ـُ»

یُوسف مصر دلست و همچُو جان ما را عزیز جفت شد ماه نو از طاق خم ابروی تو
(همان: ۱۸۹)

تا نبیند بلبل طبعم گل رخسار او گر جهان باغ ارم گردد قفس باشد مرا
(همان: ۱۸۲)

۳ـ۲ـ۴ـ۶) تکرار مصوت کوتاه «ـَ»

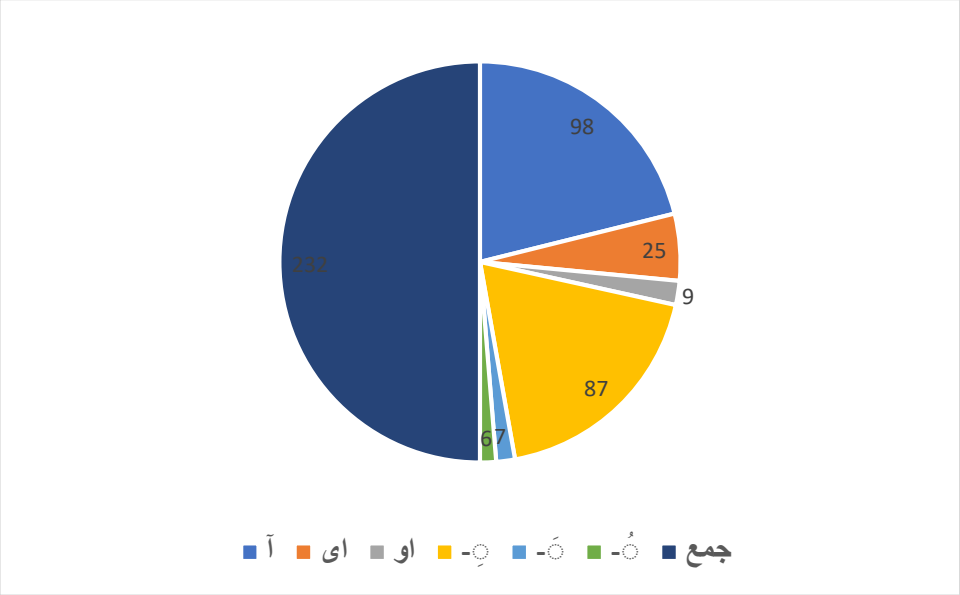
حبذا مَنزل جانان که دَر ایام خَزان از فروغ گل خندانش بَهارست آنجا
(همان: ۱۸۳)

اگر معشوق سیم اندام اهلست کشیدن از رقیبان جور سهلست
(همان: ۱۸۸)

جدول شمارهٔ ٤. بسامد کاربرد انواع واکه در ۵۰ غزل دیوان ابن یمین

واکه	تعداد
آ	۹۸
ای	۲۵
او	۹
ـِ	۸۷
ـَ	۷
ـُ	۶
جمع	**۲۳۲**

نمودار شمارهٔ ٦. بسامد کاربرد انواع واکه در ۵۰ غزل دیوان ابن یمین



با توجه به نمودار بالا به ترتیب واکه‌های «ا ، ـ ، ای» بسامد بیشتر و واکه‌های«ـ او، ـ» بسامد کمتری دارند. می‌توان گفت موسیقی و آهنگ واک‌هایی که بیشترین آمار را دارند، خوش آهنگ‌تر و گوش نوازتر است، به همین دلیل ابن یمین بیشتر از آنها استفاده کرده است.

۳ـ۲ـ۵) تکرار همخوان و واکهٔ آغازین

در این تکرار یک همخوان و یک واکه در آغاز واژه تکرار می‌شود، تکرارهایی از این دست باعث زیبایی دیداری و شنیداری می‌شود. این نوع توازن در غزلیات ابن یمین بسامدش بسیار اندک است. در ابیات زیر تکرار واکه و همخوان موسیقی دلنشینی به کلام بخشیده است.

گفتم ایدل چه گنه دید دلارام ز تو　　کِت به سیمین ذقن افکند چو یوسف در چاه
(همان: ۱۸۶)

ساقیا موسم عیدست بده ساغر می　　بر فشان صبحدم از بهر قدح گوهر می
(همان: ۳۰۷)

۳ـ۲ـ۶) تکرار همخوان و واکهٔ پایانی

ساختار این نوع از توازن آوایی به صورت «صامت+مصوت+صامت» است، صامت نخستین متفاوت اما مصوت و صامت یا صامت‌های بعد از آن یکی هستند. سجع‌های متوازن و متوازی در این نوع از تکرار جای می‌گیرند و موسیقی زیبایی از این تکرارها ایجاد می‌شود. در نمونه‌های زیر کلام مسجع و آهنگین شده است. در بیت زیر همخوان و واک‌های «ا، ن، م» تکرار شده است.

تا بـر کنـار حسـن نشسـت ابرویـت چـو نـون دارم چـــو واو غرقـــه دلـــی در میـــان خـــون

(همان: ۲۷۵)

در بیت زیر همخوان و واک «ا، ب» تکرار شده است.

نـرگس مسـت تـو دارد هـوس خـواب هنـوز سـنبل زلـف تـرا هسـت سـر تـاب هنـوز

(همان: ۲۴۸)

۳ـ۲ـ۷) تکرار کامل واژه (تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها)

شمیسا معتقد است، تکرار کامل واژه انواعی دارد که از آنها با عنوان ردّ الصدر الی العجز، ردّ العجز الی الصدر، ردّ الصدر الی العروض، ردّ عروض الی العروض و ... نام می‌برد (شمیسا، ۱۳۸۱: ۸۲). این نوع تکرار در غزلیات ابن یمین بسامد بسیار زیادی دارد. تکرار کامل صامت‌ها و مصوت‌ها به خودی خود چندان ارزش موسیقایی ندارد، مگر آنکه از نظم خاصی برخوردار باشد و ایجاد موسیقی کند. با دقت در غزلیات مورد بحث با مواردی مواجه شدیم که جنبهٔ موسیقایی بالایی دارند و کلام را خوش آهنگ کرده‌اند.

گر تو بر چشـم رهـی از سـر کـین پـای نهـی چشـم دیگـر بـنهم تـا تـو نهـی پـای دگـر

(ابن یمین، ۱۳۴۴: ۲۴۱)

در بیت بالا تکرار کامل واک‌ها موسیقی بسیار زیبایی به بیت داده و حالت کوبنده‌ای دارد.

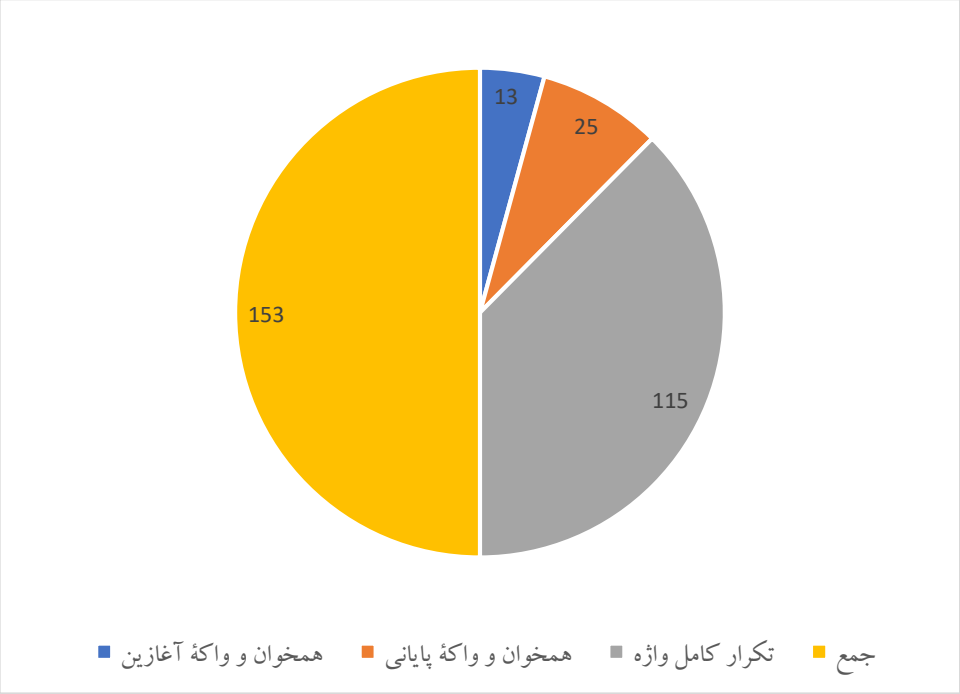
خـون دل مشـتاقان خوردسـت لـب لعلـت سرخسـت لبـت اینـک منکـر نتـوان بـودن

(همان: ۲۷۱)

جدول شمارهٔ ۵. بسامد کاربرد انواع همخوان و واکه و تکرار کامل واژه در غزلیات دیوان ابن یمین

توازن واجی	تعداد
همخوان و واکهٔ آغازین	۱۳
همخوان و واکهٔ پایانی	۲۵
تکرار کامل واژه	۱۱۵
جمع	۱۵۳

نمودار شمارهٔ ۷. بسامد کاربرد انواع واکه در ۵۰ غزل دیوان ابن یمین



۴) نتیجه

وزن، ضرب و آهنگ از اساسی‌ترین ابزارها و لوازم شعر است و بدون آنها شعر واقعیت خود را از دست می‌دهد، این نکته را حتی در شعر نیمایی و شعر سپید نیز می‌بینیم. با بررسی و تحلیل اوزان غزلیات ابن یمین در مورد توازن موسیقایی به این نتیجه می‌رسیم که وی از اوزان خیزابی، تند و پر تحرک بیشتر بهره برده است. در بررسی ۳۲۴ غزل، ابن یمین از ۲۶ وزن استفاده کرده که در این میان ۴ وزن جزء اوزان پر استعمال هستند؛ وزن «فاعلاتن، فعلاتن، فعلاتن، فعلن» با ۸۱ غزل بیشترین بسامد را دارد. بعد از آن وزن «فاعلاتن، فاعلاتن ، فاعلاتن، فاعلات» با ۴۷ غزل، وزن «مفعول، فاعلات، مفاعیل، فاعلن» با ۴۱ غزل و وزن «مفعول، مفاعیل، مفاعیل، فعولن» با ۳۳ غزل در میان غزلیات ابن یمین چشمگیرتر هستند. اوزان «مفتعلن، فاعلات، مفتعلن، فع» و«مفاعیلن، مفاعیلن، مفاعیلن، فعولن» هر کدام با یک غزل کمترین بسامد را در میان غزلیات وی دارند. همچنین اوزان جویباری و کدر[۲]کمتر مورد توجه بوده‌اند. می‌توان گفت که ابن یمین با موسیقی آشنایی داشته و آهنگ‌های شاد و دلنشین را کاملاً می‌شناخته است. نکتهٔ مهمی که در غزلیات خواجهٔ شیراز به اوج خود می‌رسد. آشنایی ابن یمین با موسیقی، موجب شده در انتخاب واک‌ها و همخوان‌ها (صامت‌ها و مصوت‌ها) دقت خاصی داشته باشد و از واک‌هایی استفاده کند که موسیقی و زیبایی خاصی دارند. در تحلیل نمودار صامت‌ها و مصوت‌ها می‌بینیم که واکه‌های «ا»، «ـَ» و همخوان‌های «س»، «خ»، «ش» بیشترین بسامد را در غزلیات ابن یمین دارند. هر سه همخوان بیانگر احساسات و هیجان‌های درونی هستند و شاعر به خوبی از آنها بهره برده است.

---

۲ . اصطلاح شفیعی کدکنی در بارهٔ اوزانی که به سادگی قابل درک نیستند (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۳۹۷).

تعارض منافع

طبق گفتهٔ نویسنده، پژوهش حاضر فاقد هرگونه تعارض منافع است.

منابع

آقاحسینی، حسین و احمدی، اسراالسادات. (۱۳۸۸). «بررسی موسیقی شعر رودکی». متن شناسی ادب فارسی دانشگاه اصفهان. شمارهٔ ۲. صص: ۳۴ـ۱۹.

ابن یمین فریومدی. (۱۳۴۴). دیوان اشعار. به تصحیح و اهتمام حسینعلی باستانی راد. تهران: کتابخانهٔ سنایی.

اسداللهی، مینا. (۱۳۸۸). «موسیقی شعر در دیوان هوشنگ ابتهاج». پایان نامهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی. دانشگاه تربیت معلم تبریز.

اسداللهی، خدابخش و سلامت آذر، رحیم. (۱۳۹۸). «بررسی موسیقی بیرونی و کناری اشعار صبحی بیدگلی». مجلهٔ پژوهش‌های دستوری و بلاغی. شمارهٔ ۱۶. صص: ۶۸ـ۳۹.

الیوت، تی.اس. (۱۳۷۵). برگزیدهٔ آثار در قلمرو نقد ادبی. ترجمه و تألیف دکتر سید محمد دامادی. تهران: علمی.

تودوروف، تزوتان. (۱۳۹۲). نظریهٔ ادبیات، متن‌هایی از فرمالیست‌های روس. ترجمهٔ عاطفه طاهایی. تهران: دات.

حق شناس، علی محمد. (۱۳۷۶). آواشناسی(فونتیک). تهران: آگاه.

خرمشاهی، بهاءالدین. (۱۳۸۵). حافظ نامه. تهران: علمی و فرهنگی.

ریچاردز، ای.ا. (۱۳۷۵). اصول نقد ادبی. ترجمهٔ سعید حمیدیان. تهران: علمی و فرهنگی.

زند، عبدالرضا؛ ذوالفقاری، محسن؛ حیدری، حسن و امیر علی، حجت الله.(۱۴۰۱). «بررسی توصیفی ـ تحلیلی نوآوری‌های وزنی فروغ فرخ زاد در تولدی دیگر». مجلهٔ پژوهش‌های دستوری و بلاغی. شمارهٔ ۲۱. صص: ۱۴۳ـ۱۱۵.

شاه‌حسینی، ناصر الدین. (۱۳۶۸). شناخت شعر. تهران: موسسه نشر هما.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۶۸). موسیقی شعر. تهران: آگاه.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۱). نگاهی تازه به بدیع. تهران: انتشارات فردوس.

شمیسا، سیروس. (۱۳۷۴). کلیات سبک‌شناسی. تهران: انتشارات فردوس.

شمیسا، سیروس. (۱۳۶۶). آشنایی با عروض و قافیه. تهران: انتشارات فردوس.

صفوی، کورش. (۱۳۹۴). از زبان شناسی به ادبیات، جلد اول: نظم. تهران: سورهٔ مهر.

طوسی، خواجه نصیرالدین. (۱۳۶۱). اساس الاقتباس. به تصحیح مدرس رضوی. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

طوسی، خواجه نصیرالدین. (۱۳۶۹). معیارالاشعار. به اهتمام جلیل تجلیل. تهران: جامی.

فرشیدورد، خسرو. (۱۳۸۴). دستور مفصل امروز. تهران: سخن.

قویمی، مهوش. (۱۳۸۳).آواها و القاها (رهیافتی به شعر اخوان ثالث). تهران: هرمس.

ماهیار، عباس. (۱۳۷۴). عروض فارسی. تهران: قطره.

مددی، حسن. (۱۳۸۵). عروض و قافیه، نگاهی تازه به اوزان و ضرب آهنگ شعر فارسی. تهران: تیرگان.

مسگرنژاد، جلیل. (۱۳۷۰). مختصری در شناخت علم عروض و قافیه. تهران: انتشارات دانشگاه علامه طباطبائی.

نجفی، ابوالحسن. (۱۳۹۵). وزن شعر فارسی(درس‌نامه). به همت امید طیب‌زاده. تهران: نیلوفر.

وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۶۹). وزن و قافیه شعر فارسی. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۷۰). بررسی منشاء شعر فارسی. مشهد: انتشارات آستان قدس رضوی.

همایی، جلال‌الدین. (۱۳۹۴). فنون بلاغت و صناعات ادبی. تهران: سخن.

Reference

Agha Hosseini, H & Ahmadi, E. (2009). Examination of the music of Rodaki's poem. *Textology of Persian Literature*, 2, 19-34. [In Persian]

Asadollahi, K & Salamat Azar, R. (2019). A study of the external and incidental music of Sobhi Bidgoli's poems. *Journal of Grammar and Rhetoric*, 16, 39-68. [In Persian]

Asadollahi, M. (2008). *Poetry music in Hoshang Ebtahaj's Diwan. Master's thesis of Persian language and literature*. Tarbiat Moalem University, Tabriz. [In Persian]

Eliot, T,S. (1996). *Selected Works in the Field of Literary Criticism*. Translated and authored by Dr. Seyed Mohammad Damadi. Tehran: Elmi. [In Persian]

Farshid Ward, K. (2005). *Detailed order today*. Tehran: Sokhon. [In Persian]

Haghshenas, A.M. (1997). *Phonetics*. Tehran: Aghah. [In Persian]

Homai, J. (2014). *Rhetoric techniques and literary industries*. Tehran: Sokhon. [In Persian]

Ibn Yamin Faryoumdi. (1965). *Divan of Poems*. Edited by Hossein Ali Bastani Rad. Tehran: Ketabkhane Sanai. [In Persian]

Khorramshahi, B. (2006). *Hafez Nameh*. Tehran: Elmi Va Farhangi. [In Persian]

Maddi, H. (2015). *Prosody and rhyme, a new look at the weights and beats of Persian poetry*. Tehran: Tiregan. [In Persian]

Mahyar, A. (1995). *Farsi Prosodu*. Tehran: Ghatreh. [In Persian]

Mesgranjad, J. (1991). *A summary of knowledge of the science of prosody and rhyme*. Tehran: Allameh Tabatabai University Press. [In Persian]

Najafi, A. (2015). *The weight of Persian poetry (textbook)*. By Omid Tayabzadeh. Tehran: Nilufar. [In Persian]

Ghavimi, M. (2004). *Voices and inductions (an approach to the poetry of the Third Brotherhood)*. Tehran: Hermes. [In Persian]

Richards, A.A. (1996). *Principles of literary criticism*. Translated by Saeed Hamedian. Tehran: Elmi Va Farhangi. [In Persian]

Safavi, K. (2014). *From Linguistics to Literature*. Tehran: Sore-ye Mehr. [In Persian]

Shafi'i Kodkani, M. (2007). *Poetry music*. Tehran: Aghah. [In Persian]

Shahhosseini, N. (2001). *Knowledge of poetry*. Tehran: Aghaz. [In Persian]

Shamisa, S. (1989). *Familiarity with prosody and rhyme*. Tehran: Ferdous Publications. [In Persian]

Shamisa, S. (1995). *Generalities of stylistics*. Tehran: Ferdous Publications. [In Persian]

Shamisa, S. (2002). *A new look at Badi*. Tehran: Ferdous Publications. [In Persian]

Todrov, T. (2012). *Literary theory, texts from Russian formalists*. Translated by Atefeh Tahai. Tehran: dot. [In Persian]

Tusi, kh.N. (1982). *Asas alaghtabas*. Taharan: daneshgah taharan. [In Persian]

Tusi, Kh.N. (1990). *The standard of poetry*. Tehran: Jami. [In Persian]

Vahidian Kamiyar, T. (1990). *The weight and rhyme of Persian poetry*. Tehran: Markaze Nashre Daneshgahi. [In Persian]

Vahidian Kamiyar, T. (1991). *Investigation of the origin of Persian poetry*. Mashhad: Astan Quds. [In Persian]

Zand, A & Zolfaghari, M & Heydari, H & Amir Ali, H. (2022). A descriptive-analytical study of Forough Farrokhzad's metrical innovations in Another Birth. *Journal of Grammatical and Rhetorical Research*, 21, 115-143. [In Persian]