

کاوش‌نامه ادبیات تطبیقی (مطالعات تطبیقی عربی - فارسی)
دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه رازی کرمانشاه
سال چهارم، شماره ۱۴، تابستان ۱۳۹۳ هـ ش / ۱۴۳۵ هـ ق / ۲۰۱۴ م، صص ۷۵-۹۵

بررسی تطبیقی موسیقی شعر معروف الرّصافی و فرّخی یزدی^۱

عباس گنججلی^۲

استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه حکیم سبزواری، ایران

راضیه مسکنی^۳

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه خوارزمی تهران، ایران

نعمان آنق^۴

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه حکیم سبزواری، ایران

چکیده

هدف این مقاله، بررسی تطبیقی موسیقی شعر فرّخی یزدی و معروف الرّصافی است. برای رسیدن به این مقصود، موسیقی اشعار این دو شاعر به دو قسم موسیقی بیرونی و درونی تقسیم‌بندی شده است. در قسمت موسیقی بیرونی به بررسی وزن، قافیه و ردیف و در قسمت موسیقی درونی، تکرار با دو زیر شاخه واج‌آرایی و تکرار لفظ و همچنین جناس و سجع بررسی شده است. نتایج این بررسی نشان می‌دهد که تنوع بحور در شعر رصافی بسیار بیشتر از شعر فرّخی است. در مقابل، قافیه‌های فرّخی نسبت به قافیه‌های رصافی، نرم‌تر و طولانی‌ترند و برعکس، رصافی به انتخاب قافیه‌های خشن‌تر و کوتاه‌تر تمایل بیشتری نشان داده است. استفاده از ردیف نیز که از ویژگی‌های شعر فارسی است، از عوامل دیگری است که سطح موسیقایی اشعار فرّخی را بالا برده است. در صنعت تکرار نیز ائتلاف میان لفظ و معنی عبارات در شعر دو شاعر به چشم می‌خورد. در شعر فرّخی، مصوّت «آ» و صامت‌های «ش» و «م» و در شعر رصافی مصوّت «ی» و صامت‌های «ش» و «س» بیشترین بسامد را دارند که با توجه به دیدگاه‌های ناقدان عرب خاصیت موسیقایی و معنایی آن‌ها تبیین شده است. در بهره‌گیری از جناس و سجع نیز شباهت زیادی میان این دو مشهود است. جناس زائد، اشتقاق، شبه اشتقاق و تام به ترتیب بیشترین بسامد را در دیوان دو شاعر به خود اختصاص داده‌اند.

واژگان کلیدی: معروف الرّصافی، فرّخی یزدی، شعر معاصر عربی و فارسی، موسیقی بیرونی، درونی.

۱. تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۵/۲۰

۱. تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۳/۳۰

۲. رایانامه: abbasganjali@yahoo.com

۳. رایانامه: baharraz_69@yahoo.com

۴. رایانامه نویسنده مسئول: neman.onegh@yahoo.com

۱. پیشگفتار

موسیقی از برجسته‌ترین عناصر شعری در ادبیات هر ملّتی است. در این میان برخی ملّت‌ها چون فارس و عرب از عناصر موسیقایی یکسانی در اشعارشان برخوردارند. چراکه به دلیل ریشه‌های فرهنگی و زبانی مشترک، شاعران ایرانی اوزان شعری را از عربی گرفته و آن را پایه و اصول سرایش اشعار خویش قرار دادند. با گذر زمان شاعران ایرانی برحسب شرایط محیطی و نیازهای خود تغییراتی را در آن اعمال و خود نیز وزن‌های تازه‌ای ابداع کردند؛ بنابراین بررسی موسیقی شعر در ادبیات این دو ملّت می‌تواند تلاشی مؤثر باشد برای رصد تغییرات و گرایش‌های مختلف شاعران این دو ملّت در به کارگیری این عنصر مهم شعری تا از این طریق گوشه‌ای از جوانب و ابعاد ذوقی و زیبایی‌شناختی در ادبیات آن‌ها آشکار شود. در این راستا شعر «فرّخی یزدی» و «معروف الرّصافی» شاعران نامدار ادب فارسی و عربی به دلیل اشتراکات فراوانی که میان آن‌ها وجود دارد می‌تواند عرصه خوبی برای تبیین این تغییرات و گرایش‌های فکری در به کارگیری این عنصر باشد. این مقاله برآن است تا با نگاهی تحلیلی و آماری، نحوه به کارگیری این دو شاعر را از این عنصر ارزشمند شعر مشخص سازد.

اما از تشابهاتی که باعث گزینش این دو شاعر شد می‌توان به این موارد اشاره کرد: ۱. هر دو در عصری می‌زیستند که در آن کشورشان آماج هجمه‌های ددمنشانه استعمار خارجی و استبداد داخلی و خفقان سیاسی قرار داشت؛ ۲. هر دو نسبت به مسائل موجود در جامعه و مشکلات پیش رو احساس مسئولیت نموده و نسبت به آن در اشعار و نیز رفتار و عملکرد خود واکنش نشان داده‌اند؛ ۳. هر دو در فعالیت‌های سیاسی شرکت داشته و مدّتی از زندگی سیاسی خود را در کسوت نمایندگی مجلس گذرانده و از نزدیک با تمامی توطئه‌ها و دسیسه‌چینی‌هایی که استقلال و آزادی کشور آن‌ها را مورد هدف قرار داده بود آشنا شده بودند؛ ۴. هر دو به خاطر فعالیت‌های میهن‌پرستانه در کشور خود به «شاعر آزادی» معروف شده‌اند. مشکلات اجتماعی و آفت‌های سیاسی در کشور هر دو شاعر یکسان بود؛ مسائلی از قبیل استبداد، استعمار، فقر و عقب‌ماندگی، بی‌عدالتی، غرب‌زدگی، افراط و تفریط در دین، مشکلات مربوط به زنان و... در این چارچوب قرار می‌گیرند. مسیر مبارزاتی هر دو نیز یکسان بوده و گستره‌ای از مبارزه ادبی در قالب شعر گرفته تا مبارزه‌های علنی سیاسی را شامل می‌گردد.

۱-۱. پرسش‌ها و فرضیه‌های پژوهش

پرسش‌های اساسی در این تحقیق این است که نحوه استفاده این دو شاعر از عناصر موسیقی ساز در اشعارشان چگونه بوده است؟ و آیا می‌توان بین این دو شاعر موارد مشابهی در استفاده از این عنصر مهم

شعری مشاهده کرد؟! فرضیه‌های این پژوهش نیز بر این دو امر استوار است که این دو شاعر توانسته‌اند از تمام عوامل موسیقی ساز برای تأثیرگذاری اشعارشان بهره ببرند و اینکه بین این دو شاعر - با توجه به شباهت‌های زیادی که میان آن‌ها وجود دارد - شباهت‌های زیادی نیز در استفاده از این عنصر مهم شعری دیده می‌شود.

۱-۲. پیشینه پژوهش

درباره پیشینه این پژوهش لازم به ذکر است که پس از جستجو در سایت مجلات علمی داخل و خارج کشور، مشخص شد که در رابطه با موسیقی شعر فرّخی یزدی تاکنون هیچ تحقیقی صورت نگرفته است. در رابطه با موسیقی شعر معروف الرّصافی نیز تنها یک مقاله اینترنتی با عنوان «موسیقی شعر معروف الرّصافی» توسط آقای حسن شوندی نگاشته شده، اما در مجله‌ای علمی چاپ نشده است. نویسندگان این مقاله با مطالعه آن مقاله، با اتخاذ روشی علمی و مبتنی بر ارائه دقیق آمار و فراوانی سعی کرده‌اند مطالبی نو ارائه دهند.

۱-۳. روش پژوهش

این پژوهش، با روش توصیفی - تحلیلی و با رویکرد تطبیقی مکتب آمریکایی صورت گرفته است که قائل به بررسی موازنه‌ای و مقایسه‌ای است و وجود موارد تأثیر و تأثر را شرط اصلی بررسی تطبیقی در نظر نمی‌گیرد؛ بنابراین تمرکز ما در این پژوهش بر مقایسه عناصر موسیقایی این دو شاعر است تا از این طریق به عمق نگاه آنان پی برده و به وجوه تفاوت و شباهت‌های آنان دست یابیم. در ادامه بعد از نگاهی مختصر به تعریف موسیقی شعر و اقسام آن، به بررسی تطبیقی این عنصر مهم در شعر این دو شاعر پرداخته شده است.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

۱-۲. موسیقی شعر و اقسام آن

«موسیقی» از برجسته‌ترین عناصر شعری است تا جایی که می‌توان گفت در نگاه اول آنچه به یک شعر، هویت می‌بخشد، موسیقی است. موسیقی به معنای وسیع کلمه، علم تناسب‌ها و سازگاری‌هاست. توجه به موسیقی در شعر و اهمیت آن تا جایی است که منتقدان بر این باورند که بحور عروضی یادگار الحان معروفی از روزگاری است که شعر و موسیقی با یکدیگر پیوند داشته‌اند. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۴۶). پل والرئ نزدیک‌ترین تنگاتنگ شعر و موسیقی را چنین توصیف می‌کند: «وظیفه شعر باز پس گرفتن چیزی است که موسیقی از او سلب کرده است» (عبّاس، ۱۹۷۵: ۶۵). این موسیقی در شعر از نظم

خاصی که در محور افقی و عمودی شعر وجود دارد پدید می‌آید؛ به عبارت دیگر، هماهنگی میان واژه‌ها، صامت‌ها و مصوّت‌ها و هرگونه آرایه زیباشناختی و بدیعی که به سبب آن معنا در بافت شعر شکل می‌گیرد و نظام می‌یابد. شفیع‌ی کدکنی در کتاب موسیقی شعر در تعریف گروه موسیقایی می‌گوید: «مجموعه عواملی که به اعتبار آهنگ و توازن، سبب رستاخیز کلمه‌ها و تشخیص واژه‌ها در زبان می‌شوند». (۱۳۷۳: ۸) بنابراین، موسیقی کلام، حاصل حسن ترکیب همه اجزای سخن است و اجزای سخن، وزن، قافیه، ردیف، صامت‌ها، مصوّت‌ها و تکیه‌ها و سکوت‌ها را دربر می‌گیرد.

به طور کلی، موسیقی شعر به دو نوع کلی؛ موسیقی بیرونی (الموسیقی الخارجیة) و موسیقی درونی (الموسیقی الدّاخلیة) قابل تقسیم است. (بکار، ۱۹۸۲: ۱۹۳) موسیقی بیرونی در وزن و قافیه نمود پیدا می‌کند، و موسیقی درونی از نغمه‌های موسیقایی حاصل از تکرار حروف، عبارات، جناس، سجع و... ایجاد می‌شود. (داود البصری، ۱۹۹۶: ۱۵۷) ردیف نیز که از ویژگی‌های شعر فارسی است از نظر شفیع‌ی کدکنی در کنار «قافیه» قابل بررسی است. (شفیع‌ی کدکنی، ۱۳۷۳: ۱۳۰) اکنون به بررسی تطبیقی هر یک از این سطوح موسیقایی در شعر فرّخی و رصافی می‌پردازیم:

۲-۱-۱. موسیقی بیرونی

۲-۱-۱-۱. وزن

وزن، جزء مهمی از ذات شعر است که شاعر آن را با رعایت توازن و تناسب بین اجزای سازنده شعر، ایجاد می‌کند. خواجه نصیرالدین طوسی در تعریف آن گفته است: «وزن هیأتی است تابع نظام ترتیب حرکات و سکانات و تناسب آن در عدد و مقدار که نفس از ادراک آن هیأت، لذتی مخصوص یابد که آن را در این موضع ذوق خوانند و موضوع آن حرکات و سکانات اگر حروف باشد آن را شعر خوانند والا آن را ایقاع خوانند». (۱۳۶۹: ۲۲) در اهمیت آن نیز گفته‌اند: «پس از عاطفه که رکن معنوی شعر است، مهم‌ترین عامل و مؤثرترین نیروها از آن وزن است، چراکه تخیل یا تهییج عواطف بدون وزن کمتر اتفاق می‌افتد». (شفیع‌ی کدکنی، ۱۳۷۳: ۴۷) وزن شعر باعث می‌شود ذهن آسان‌تر روابط بین مجموعه کلمات و معنی کلام را دریابد و همچنین موجب التذاذف نفس می‌شود «زیرا هر نوع تناسب و قرینه‌ای میان اجزاء پراکنده، وحدتی پدید می‌آورد که ادراک مجموع اجزاء را سریع‌تر و آسان‌تر می‌کند و همین نکته خود سبب احساس آسایش و لذت می‌گردد». (ناتل خانلری، ۱۳۶۱: ۱۶)

تنظیم و تدوین قواعد این علم را اغلب دانشمندان به خلیل بن احمد فراهیدی از عالمان سده دوم هجری (م. در حدود ۱۷۵ هـ ق) نسبت داده‌اند. با گسترش این علم شاعران و ادیبان ایرانی نیز قواعد آن

را آموختند و به خاطر مشترکات لغوی دو زبان فارسی و عربی و قابلیت تطبیق آن با زبان فارسی آن را پایه و اصول سرایش اشعار خود قرار دادند و اشعار خود را بر طبق این قواعد به نظم درآوردند. اما برحسب نیازهای خود تغییراتی را نیز در آن اعمال کردند و خود نیز وزن‌های تازه‌ای ابداع کردند.^۱

«فرّخی یزدی» و «معروف الرّصافی» نیز از جمله شاعرانی هستند که با بهره‌گیری استادانه از این استعداد شعر فارسی و عربی در جهت القای عواطف درونی خود گام برداشته و همواره از مناسب‌ترین و بهترین اوزان عروضی برای القای شور و حال درونی خود سود برده‌اند. بررسی تطبیقی اوزان این دو شاعر می‌تواند ما را با روحیات و خلقیات آن‌ها به خوبی آشنا کند. از بررسی و مقایسه اوزان عروضی اشعار فرّخی و رصافی به نتایج جالب توجهی دست می‌یابیم. فرّخی برای سرودن ۲۰۸ شعر خود از ۶ بحر عروضی استفاده کرده است. ولی رصافی برای گفتن ۲۳۴ شعر خود^۲ از ۹ بحر عروضی بهره برده است. جدول زیر بسامد بحرهای مورد استفاده دو شاعر را نشان می‌دهد:

بسامد بحرهای مورد استفاده رصافی				بسامد بحرهای مورد استفاده فرّخی			
درصد	بسامد	نام بحر	رتبه	درصد	بسامد	نام بحر	رتبه
٪۲۸/۶	۶۷	طویل	۱	٪۶۳/۴	۱۳۲	رمل	۱
٪۱۶/۶	۳۹	کامل	۲	٪۱۴/۹	۳۱	هزج	۲
٪۱۴/۵	۳۴	بسپط	۳	٪۶/۷	۱۴	رجز	۳
٪۱۳/۶	۳۲	وافر	۴	٪۷/۲۱	۱۵	مضارع	۴
٪۱۱/۹	۲۸	خفیف	۵	٪۵/۷	۱۲	مجتث	۵
٪۵/۵	۱۳	رمل	۶	٪۱/۹	۴	مقارب	۶
٪۴/۷	۱۱	سریع	۷	۱۰۰٪	۲۰۸		
٪۲/۵	۶	رجز	۸				
٪۱/۷	۴	مقارب	۹				
٪۱۰۰	۲۳۴						

نگاهی به این آمار نشان می‌دهد که این دو شاعر اختلاف زیادی در به کارگیری بحور شعری خود دارند. به طوری که از میان ۹ بحر مورد استفاده رصافی فقط ۳ بحر آن (رمل، رجز و مقارب) در دیوان

۱. مثلاً بحر رباعی از اختراعات ایرانیان است.

۲. به غیر از رباعیاتی که در قسمت پایانی دیوان او آمده است.

۳. به غیر از مقطعاتی که در پایان دیوان او ذکر شده است.

فرّخی بکار گرفته شده‌اند. همچنین می‌توان به وضوح مشاهده کرد که شعر رصافی از تنوع بیشتری در استفاده از بحرهای مختلف برخوردار است؛ زیرا رصافی از ۹ بحر و فرّخی از ۶ بحر عروضی بهره برده‌اند. علاوه بر آن رصافی سعی کرده است بسامد تکرار وزن‌های خود را تقریباً به یک اندازه مساوی رعایت کند اما در دیوان فرّخی این قضیه برعکس است؛ زیرا میزان استفاده از بحر رمل به بیش از ۶۰ درصد می‌رسد.

اما از نظر تکرار یا تناوب ارکان با توجه به جدول بالا می‌توان مشاهده کرد که بیش از ۸۰ درصد اوزان فرّخی در بحرهای متفق‌الارکان سروده شده‌اند؛ یعنی یک رکن در یک مصراع چند بار تکرار شده است. بحرهای رمل، هزج، رجز، متقارب از این گروه‌اند. این گروه از اوزان را شفيعی کدکنی با عنوان «اوزان خیزابی» معرفی می‌کند، یعنی اوزانی که از راه تکرار ارکان عروضی پدید می‌آیند و رقص موزون و عمدتاً ریتمیکی را در ذهن متبادر می‌کنند، برخلاف اوزان جویباری که هیچ‌یک از ارکان عروضی در آن تکرار نمی‌شوند و موسیقی حاصل از آن نیز هموارتر و آرام‌تر است. شفيعی کدکنی در این باره می‌گوید: «وزن‌های خیزابی که از راه تکرار ارکان عروضی پدید می‌آید یادآور رود یا دریای مواجی است که موج‌هایش به تناوب و مشابه از راه می‌رسند و رقص موزون و عمدتاً ریتمیکی را در ذهن متبادر می‌کنند؛ مانند فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن» اما «در وزن‌های جویباری شعر در گذری آرام و پیوسته و با افت و خیزی نامحسوس‌تر جاری است و در بستر آن از خیزاب‌های همسان و هم‌آوا- که گاه کوبنده نیز جلوه می‌کنند - کمتر اثری دیده می‌شود، مانند سروده‌هایی که بر وزن مفعول فاعلاتن مفاعیل فاعلن ساخته می‌شوند. در این وزن هیچ‌یک از ارکان عروضی تکرار نشده است و موسیقی حاصل از افاعیل مختلف هموارتر و آرام به جان می‌نشیند». (شفيعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۳۸۹) اما کاربرد این اوزان (جویباری و خیزابی) در اشعار رصافی تقریباً به یک اندازه است؛ زیرا همان‌طور که مشاهده می‌کنیم در کنار استفاده از بحرهای کامل، وافر، رمل و رجز و متقارب که از گروه اوزان جویباری هستند اوزان خیزابی نیز به اندازه‌ای یکسان با آن استفاده شده‌اند. این اوزان عبارتند از طویل، بسیط، خفیف و سریع.

با نگاهی عمیق به بسامد اوزان به کار گرفته شده در دیوان این دو شاعر، به گره خوردگی اوزان شعری آن‌ها با اندیشه و احساسات شاعرانه‌شان پی می‌بریم و در اشعارشان تناسب و همسانی موسیقی و مضمون به چشم می‌خورد. آنجا که مضمون اندوه‌بار است وزن شعر آرام و ملایم و آنجا که هیجان بر شاعر غلبه می‌کند اوزان تند و آهنگین می‌شود و مشخص است که مضمون و اندیشه، وزن را به این دو

شاعر الهام کرده است؛ مثلاً در دیوان فرّخی بحر رمل - که از تکرار فاعلاتن تشکیل می شود و دارای آهنگی ملایم و ریتمی آرام بخش است و با مضامینی سنگین و بلند مناسبت دارد - بیشترین بسامد را داشته و آنجا که فرّخی از مضامینی چون آزادی و قانون و حق کارگر و دهقان شعر می سراید از این وزن استفاده کرده است:

وانکه شد تسلیم عدل و پیش قانون سر پایه قدرش به کاخ مهر پهلو می زند

(فرّخی، ۱۳۶۳: ۱۲۴)

و در اغلب غزل‌هایی که مضامین سیاسی و اجتماعی دارند از این بحر استفاده کرده است:

آنکه اندر دوستی ما را در اوّل یار بود دیدی آخر بهر ملت دشمن خون‌خوار بود

(همان: ۱۲۲)

رصافی نیز از بحر طویل که دارای موسیقی متین و آرام است و با مضامین بلند متناسب است بیشترین استفاده را در اشعارش کرده است. این بحر که از تکرار دو تفعیله فعلون، مفاعیلن تشکیل شده و دارای مصوّت‌های بلند «آ، و، ی» است امکان امتداد نفس و تفصیل مطالب و بیان احساسات عمیق را برای شاعر فراهم می کند و رصافی در قصاید «الیتیم فی العید» و «أم الیتیم» که از عاطفه سرشارش در قبال یتیمان حکایت می کند از این بحر استفاده کرده است:

رَمّت مسمعی لیلاً بأنّة مؤلم فألقت فؤادی بین انیاب ضیغم

(الرّصافی، بی تا: ۳۹)

ترجمه: شب هنگام ناله ای دردناک به گوشم رسید، از این رو، احساس کردم قلب مرا میان دندان‌های شیر انداخته باشند.

و یا آنجا که از استبداد موجود در جامعه و سکوت مردم در قبال آن به درد آمده از این بحر استفاده کرده است و در فصول «الفلسفیات، النسائیات، المرثیة» به قصاید فراوانی برمی خوریم که در این بحر (طویل) سروده شده‌اند.

۲-۱-۱-۲. قافیه

در تعریف قافیه گفته‌اند: «اسمی است از مجموعه‌ای از حروف و حرکات که شاعر در انتهای ابیات قصیده آن را به کار می‌بندد». (العاکوب، ۱۴۲۱: ۱۷۹) قافیه در شعر از اهمّیت و جایگاه ویژه‌ای برخوردار است به طوری که قدما ارتباط آن را با عروض شبیه به ارتباط بدن با پا دانسته‌اند و شناخت آن را برای عالم عروض و شاعران لازم دانسته و عدم آشنایی آن‌ها را با آن موجب ضعف و اخلال در

شعر می‌دانند. (علی بن عثمان الإربلی، ۱۹۹۷: ۷۷) حتی برخی کلامی را که قافیه داشته باشد شعر دانسته اند. (ابن رشیق القيروانی، ۱۹۸۱: ۱۵۱) در نقش و کارکرد قافیه مطالب زیادی گفته‌اند تا جایی که برخی برای آن پانزده نقش و کارکرد قائل شده‌اند. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۶۲) نقش «موسیقایی» قافیه یکی از این کارکردهاست؛ زیرا «تکرار الفاظی که از نظر معنا و احتمالاً از لحاظ شکل ظاهری با هم متفاوتند ولی از نظر لحن و آهنگ هم‌نوا هستند لذتی به آدمی می‌بخشد، شبیه به لذت استماع یک نغمه». (ملاح، ۱۳۸۵: ۸۳)

از جمله نکات مهم و قابل تأمل در قافیه این است که بدانیم حداقل مشترکات بین دو کلمه، واکه (چه کوتاه چه بلند، مانند پا، ما)؛ یا همخوان «روی» و واکه پیش از آن است (واکه + همخوان). این نوع قوافی، حداقل موسیقی لازم قافیه را دارا هستند. هرچه همخوان‌ها (صامت‌ها) و واکه‌ها (مصوت‌های) مشترک بین کلمه‌های قافیه بیشتر شود، هماهنگی و موسیقی آن‌ها افزوده می‌شود و هرچه تعداد آن‌ها کمتر شود از آهنگ و موسیقی قوافی کاسته می‌شود. (حسینی و شریفیان، ۱۳۹۱: ۱۳) در ادامه با تکیه بر این رویکرد به مهم‌ترین ویژگی‌های قافیه در شعر فرخی و رصافی اشاره می‌کنیم:

۱. فرخی و رصافی هر دو از قافیه‌های طولانی چون «اخته‌ایم، اده‌ایم، فته‌ایم» و «اوی، آنت، امل» استفاده کرده‌اند. اما بسامد تکرار این قوافی در دیوان فرخی نسبت به رصافی بسیار بیشتر است و همین امر سطح موسیقایی قافیه‌های فرخی را گوش‌نوازتر کرده است.

۲. هر دو شاعر، مهارت و تبحر خود را در سرودن شعر، در برگزیدن قافیه‌های متفاوت در دیوان خود به اثبات رسانده‌اند، به طوری که از میان قوافی اشعار فرخی حدود ۴۷ قافیه آن فقط یک بار در دیوان او آمده است و ۲۱ قافیه دو بار استفاده شده است. در دیوان رصافی نیز ۲۰ قافیه آن فقط یک بار و ۱۰ قافیه آن فقط دو بار تکرار شده است و همین امر بر موسیقی اشعار این دو افزوده است.

۳. آنچه در مقایسه قافیه‌های این دو شاعر بیشتر جلوه می‌کند این است که فرخی بیشتر از قافیه‌های نرم و روان بهره گرفته است. قافیه‌هایی مانند «ا»، «ون»، «آنه». اما رصافی به قافیه‌های خشن مانند «ر»، «ع»، «ال» تمایل نشان داده است.

۴. در شعر هر دو شاعر علاوه بر قافیه‌های پر کاربرد و مشهور در شعر فارسی و عربی، همچون «ا»، «ست»، «م» و «اء، ا، ت»، قافیه‌های دشوار و نادر هم استفاده شده است.

۵. نکته پایانی در مورد قافیه‌های اشعار رصافی و فرخی این است که قافیه‌هایی را که این دو شاعر در اشعارشان بکار می‌برند، خواننده خوش‌ذوق به راحتی پس از شنیدن چند بیت می‌تواند حدس بزند.

بدین ترتیب فرخی و رصافی در آوردن قوافی نوعی «ارصاد و تسهیم» ایجاد می‌کنند و خواننده را در گزیدن قافیه سهیم می‌کنند؛ بنابراین لذت خواننده از شعر این دو شاعر دو چندان می‌شود؛ در ابیات زیر از فرخی با کمی دقت نظر می‌توان قافیه را پیش‌بینی کرد:

توده را با جنگ صنفی آشنا باید نمود
 کشمکش را بر سر فقر و غنا باید نمود
 در صف حزب فقیران اغیا کردند جای
 این دو صف را کاملاً از هم جدا باید نمود
 این بنای کهنه پوسیده ویران گشته است
 جای آن با طرح نو از نو بنا باید نمود

(فرخی، ۱۳۶۳: ۱۳۹)

و این شعر از رصافی:

اذا ارتوت البلاد بفيض علم
 فعاجز اهلها يمسي قديرا
 ويقوى من يكون بها ضعيفا
 ويغنى من يعيش بها فقيرا

(الرصافی، بی‌تا: ۵۳)

ترجمه: اگر سرزمینی با جوشش علم سیراب شود، ناتوان‌ترین افراد آن توانا می‌شود - و به واسطه آن هر کس که ضعیف است قوی می‌شود و بی‌نیاز می‌شود هر کس که نیازمند باشد.

جدول زیر حروف قافیه و تعداد تکرار هر کدام را در دیوان دو شاعر نشان می‌دهد:

شماره	حروف قافیه فرخی	تعداد تکرار	شماره	حروف قافیه رصافی	تعداد تکرار
۱	وُن	۱۰	۱	ر	۲۴
۲	آ	۹	۲	ب	۱۳
۳	آر، آن، آد	۸	۳	آن، آل، د	۱۱
۴	آنه	۷	۴	م	۱۰
۵	آب، است	۶	۵	اء	۸
۶	ر، آز	۵	۶	ل، آم، آ، ین، یب	۶
۷	یر، ین، آئی، ل	۴	۷	ع، آب، ق، آر، ف، ید	۵
۸	آل، وش، م، له، و، س، وش، آری	۳	۸	ن، آت، ون، ین، یل، وب، یس، آف	۴
۹	نگ، آش، ردی، آه، وس، آخته، سته، ید، آب، آئی، ن، وب، ش	۲	۹	آد، ود، آع، آز، یر، ور	۳

				لی، ری، آده، وده، نی، آمت، آک، آی	
۲	ی، ک، س، آح، یم، وم، ول، ق، وس، ث	۱۰	۱	ندیم، آدی، بی، ران، وشیم، ری، ننگ، سگی، فتن، فا، نده، سی، آص، آف، ران، ینه، وز، ول، نگی، آزی، آزه، ایت، انگی، ل، یدنی، آبه، رده، آلی، یشه، آم، آره، یف، ود، آشته، خت، وئی، آدگی، آده، فته، یم، آله، آکی، شتی، آیت، ونی، یک، آم.	۱۰
۱	ره، آره، ثق، ری، آغ، ت، یح، وح، ص، آئب، آنت، آس، یک، یق، یز، ط، یض، ج، یح، آو	۱۱			۱۱

۲-۱-۱-۳. ردیف

ردیف از ویژگی‌های شعر فارسی و نتیجه تکرار کامل آوایی در آخر هر بیت یا مصراع است. هرچند در کنار قافیه، ردیف محدودیت بیشتری برای شاعر فراهم می‌کند به گونه‌ای که تخیل او را مقید می‌سازد اما از نظر موسیقایی، با وجود ردیف شعر غنی‌تر می‌شود و بی‌جهت نیست که آن را «خلخال شعر فارسی» نامیده‌اند. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۱۳۰) از طرف دیگر، ردیف از نظر تداعی معانی به شاعر کمک کرده، مفاهیم تازه و نو را به او القای کند، برای نمونه در شعر زیر:

آن زمان که بنهادم سر به پای آزادی دست خود ز جان شستم از برای آزادی
تا مگر به دست آرم دامن وصالش را می‌دوم به پای سر در قفای آزادی
با عوامل تکفیر صنف ارتجاعی باز حمله می‌کند دائم بر بنای آزادی

(فرّخی، ۱۳۶۳: ۱۷۷)

مضامین و معانی‌یی که درباره آزادی به ذهن شاعر رسیده به دلیل ردیف واقع شدن آن است؛ بنابراین ردیف در ایجاد ترکیبات جدید، استعارات، تشبیهات، کنایات و... بسیار مؤثر است.

از آنجایی که ردیف از ویژگی‌های شعر فارسی است، بنابراین، سعی ما در اینجا فقط نشان دادن جنبه‌های آن در شعر فرّخی یزدی خواهد بود:

پس از بررسی اشعار این شاعر، معلوم شد که تقریباً ۹۰ درصد اشعار او دارای ردیف هستند. در میان ردیف‌ها، ۷۸ ردیف به صورت فعل کامل، ۴۲ ردیف به صورت عبارت (اسمی یا فعلی)، ۴۱ ردیف به صورت فعل ربطی، ۹ ردیف حرفی و ۲۴ ردیف اسمی است. جدول زیر میزان کاربرد انواع ردیف به همراه تکرار هریک را دیوان فرّخی یزدی نشان می‌دهد:

شماره	نوع دستوری	ردیف	تعداد تکرار
۱	فعل کامل	می کند (۷ بار)، دارد (۶ بار)، دارم (۵ بار)، داشت، می کنند، باید (۳ بار)، ندارد، نداشت، باش، کنم، کردی، کرده‌ایم (۲ بار)، داشتم داشتیم، می ریزد، ریخت، نریزد، نگفت، نداریم، گذشت، می رود، داد، می خورد، کنند، رفت، باشد، مباش، بین، بگیرد، بگیرد، کن، می کنی، می کنم، کند، کردم، ندارد، دادی، دادم، می زند، بشکن، زد، نماید، نمود، بماند، می خواهد، نمی سوزد، زنیم، زدیم، می خواهیم، دیده‌ام، دیده است: (۱ بار).	۷۸
۲	عبارت (اسمی یا فعلی)	ماست (۴ بار)، باید نمود، کرد و رفت (۳ بار)، باید کرد، ما بود، منست (۲ بار)، آید ترا، فتنه را، مرا، است مرا، است اینجا، ما را، می باید گرفت، لازم است، کرده است، باید کشت، نباید کرد، خواهی نمود، کجاست، دهقان است و بس، تا به کی، و من، که بودیم، کجا بود، درآمدیم (۱ بار)	۴۲
۳	فعل ربطی	نیست (۱۶ بار)، بود (۹ بار)، نبود، است (۳ بار)، نبودیم (۲ بار)، می گردد، بودیم، شدم، می شوم، شوم، شوی، نمی شود، خواهد شد (۱ بار).	۴۱
۴	حرف	را (۸ بار)، چند (۱ بار).	۹
۵	اسم	ما: (۸ بار)، انقلاب، آزادی: (۲ بار)، سرخ، کارگر، هنوز، دل، خون، افتاده، همه زندگی، آزادی، نامنی، آذربایجان، قوام السلطنه: (۱ بار)	۲۴

بنابراین، بسامد ردیف فعلی (فعل کامل) در میان ردیف‌های فرّخی، بالاترین حد است. ردیف‌های طولانی - مانند آنچه مولانا استفاده می‌کند-، در دیوان فرّخی دیده نمی‌شود؛ اما گاهی شاهد ردیف‌های نسبتاً طولانی در دیوان او هستیم:

در کف مردانگی شمشیر می‌باید گرفت
 حق خود را از دهقان شیر می‌باید گرفت
 تا که استبداد در پای آزادی نهد
 دست خود بر قبضه شمشیر می‌باید گرفت

(همان: ۹۳)

در دیوان فرّخی، تعداد اشعار مردّفی که به صامت «د» می‌انجامد، ۶۳ مورد است. دلیل این امر، آن است که مصادر فارسی بیشتر مختوم به «دن» یا «تن» هستند و در سوم شخص مفرد «ن» حذف می‌شود. در دیوان فرّخی ردیف‌های شعری در اکثر موارد، حالت عاطفی شاعر را بیان می‌کند. تکرار ردیف «سرخ» در شعر زیر از شدت اشتیاق و تمنای عاشق، دریافتن معشوق حکایت می‌کند:

کی به بام تو پری روی زند بال و پری
 هر کبوتر که ز سنگ تو ندارد پر سرخ
 تاخت مژگان تو بر ملک دل از چشم سیاه
 چون سوی شرق به فرمان قضا لشگر سرخ

(همان: ۱۱۷)

تکرار ردیف «خون» نیز در ابیات زیر از احساس خشم و خروش شاعر بر علیه ظالمان خبر می‌دهد:

گر خدا خواهد بجوشد بحر بی‌پایان خون
 می‌شوند این تا خدایان غرق در طوفان خون
 با سرافرازی نهم پا در طریق انقلاب
 انقلابی چون شوم، دست من و دامان خون

(همان: ۱۷۳)

بنابراین، مشاهده می‌شود که تکرار لفظ در پایان ابیات در قالب ردیف به شاعر کمک می‌کند که موسیقی کلامش را غنا بخشد و با این تکرار اندیشه‌های غالب و نیز مفاهیم اصلی مورد نظر خود را نمایان کند. فرّخی نیز از این استعداد شعر فارسی به خوبی بهره برده و توانایی و خلاقیت شعری خود را بروز داده است.

۲-۱-۲. موسیقی درونی

۲-۱-۲. تکرار

«تکرار» در زیباشناسی هنر از مسائل اساسی است. برخی بنای شعر را بر آن می‌دانند. (لوتمان، ۱۹۹۵: ۶۳) برخی نیز آن را از لوازم ضروری شعر دانسته و می‌گویند بدون آن، شعر قوّت و اثری ندارد و شایسته نیست شعری را بدون حضور چشمگیر آن شعر نامید. (عبید، ۲۰۰۵: ۱۶) تکرار می‌تواند بر جنبه

زیبایی‌شناسیک و هنری یک اثر تأثیرگذار باشد. «تکرارهای هنری، تکرارهایی است که در ساختمان شعر، نقش خلاق دارند و با اینکه لازمه تکرار، ابتذال است و ابتذال، نفی هنر، تأثیر گونه‌هایی از تکرار در ترکیب یک اثر هنری، گاه تا بدان پایه است که در مرکز خلاقیت هنری گوینده قرار می‌گیرد». (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۴۰۸) در ادب فارسی بعد از اسلام، به خصوص به تأثیر پذیری از نثر عربی، از تکرار پرهیز می‌شده است و آن را از جمله معایب سخن می‌دانسته‌اند. ورود تعداد زیادی لغت نامأنوس عربی در متون ادب فارسی به منظور خودداری از تکرار بوده است. با این حال، هم در ادب عربی و هم در ادب فارسی، نمونه‌های تکرار در انواع و اشکال مختلف، به خصوص در شعر، فراوان یافت می‌شود. (متحدین، ۱۳۵۴: ۴۸۴-۴۸۵) در این میان، فرّخی و رصافی نیز از این عنصر بهره فراوان برده‌اند و موسیقی اشعارشان را دلنشین‌تر کرده‌اند. در ادامه به دو سطح از تکرار یعنی تکرار واج و تکرار کلمه در شعر آن‌ها می‌پردازیم:

۲-۱-۲-۱. واج‌آرایی

حروف یک لفظ، نقشی بسیار مؤثر در بنای موسیقایی شعر دارد؛ زیرا با همبستگی و مجاورت و تکرار آن، نغمه‌ای در سراسر قصیده پخش می‌شود. البته نمی‌توان نقش آن را منحصر در ایجاد موسیقی کرد بلکه در تعیین سبک نیز بسیار مؤثر است؛ زیرا با ایجاد نغمه‌ای خاص بر روی واحدهای بحر عروضی ارزش بیانی آن را نیز دو چندان می‌کند. (مهدی هلالی، ۱۹۸۰: ۲۰) غنیمی هلال در این باره معتقد است «قاف برای شدت و جنگ، دال برای پیروزی و حماسه، میم برای وصف و خبر، و باء و راء در غزل و نسیب مناسب است و این یک سخن زیبایی‌شناسانه از باب تغلیب می‌باشد نه از باب اطلاق؛ زیرا که این حروف در موسیقی‌شان متفاوتند.» (۲۰۰۱: ۴۴۳) حسن عباس نیز با مطالعه خاصیت صوتی و معنایی حروف برای تمامی حروف خصایصی را ذکر نموده است. مثلاً برای صامت «ز» اضطراب، شدت، قطع، پراکندن و صوت و برای «د» کوبندگی، شدت، صلابت و تاریکی را برمی‌شمارد. (۲۰۰۰: ۲۳۴ و ۲۳۹) در شعر فرّخی و رصافی نیز در موارد زیادی شاهد این ائتلاف بین لفظ و معنا هستیم.

الف: هم‌صدایی

فراوانی توزیع مصوّت در سطح کلمات هم‌صدایی نامیده می‌شود. (شمیسا، ۱۳۸۳: ۷۹-۸۰) در دیوان این دو شاعر با بررسی ابیاتی که دارای هم‌صدایی بود، مشخص شد که مصوّت «آ» در شعر فرّخی و مصوّت «ی» در شعر رصافی بیشترین بسامد را دارند. بیت زیر نمونه‌ای از هم‌صدایی مصوّت «آ» را در دیوان فرّخی نشان می‌دهد:

بی سر و پائی اگر در چشم خوار آید ترا دل به دست آرش که یک‌روزی بکار آید

(فرّخی، ۱۳۶۳: ۷۹)

در این بیت با توجه دیدگاه حسن عباس که خاصیت مصوّت «آ» را شدت، ظهور و بروز، امتداد و بُعد می‌داند شاعر به خوبی توانسته است توجه مخاطب را برای گوش سپردن به اندیشه خود یعنی به دست آوردن دل دیگران جلب کند.

و هم صدایی مصوّت «ی» در دیوان رصافی:

فیفیض فیض العلم حتی یرتوی منه بنو الأمصار والأریاف

(الرّصافی، بی‌تا: ۱۷۰)

ترجمه: سیلی از علم به راه می‌اندازد تا از آن شهرنشینان و روستاییان سیراب شوند.

در اینجا نیز با توجه به دیدگاه این ناقد که خاصیت مصوّت «ی» را نسبت و تحتانیت می‌داند، می‌توان گفت که شاعر عمل جاری شدن سیل علم و فیضانات آن را توانسته است به صورتی بهتر در ذهن مخاطب به تصویر بکشد.

ب: هم حروفی

به بسامد بالای تکرار یک صامت در جمله هم حروفی گفته می‌شود. (شمیسا، ۱۳۸۳: ۷۹-۸۰) در دیوان این دو شاعر با مطالعه ابیاتی که دارای هم‌صدایی بودند مشخص شد که صامت‌های «ش» و «م» در دیوان فرّخی و صامت‌های «ش» و «س» در دیوان رصافی از فراوانی بیشتری برخوردار هستند. حسن عباس خصایص این حروف را این‌گونه می‌داند: صامت «ش» انتشار، گرفتگی، اضطراب. صامت «م» جمع کردن و بستن، گسترش و امتداد، مکش، هضم، انفتاح؛ و صامت «س» صوت، امتداد، تحرک، لین، سلاست.

نمونه‌ای از هم حروفی صامت «ش» در دیوان فرّخی:

شهری که شه و شحنه و شیخس همه شاهد شکند شیشه که بیم عسی نیست

(فرّخی، ۱۳۶۳: ۹۷)

در این بیت، تکرار صامت «ش» موسیقی شعر فرّخی را وسعت داده است. علاوه بر آن، تکرار این حرف در بیت دوم در تصویرسازی شکسته شدن شیشه در ذهن مخاطب کمک شایانی می‌کند؛ و در بیت زیر از رصافی، تکرار صامت «س» به طور منظم در آغاز کلمات، موسیقی او را گوش‌نوازتر کرده است. همچنین در توجه مخاطب به اهمیت معنایی هر یک از عبارات، نقش مهمی ایفا کرده است:

فَمِنْ بُؤْسَاءِ النَّاسِ فِي يَوْمِ عِيدِهِمْ نَحْسُوسٌ بِمَا وَجَّهَهُ الْمَسْرُورَةَ أَسْفَعُ
(الرّصافی، بی تا: ۵۸)

ترجمه: انسان های فقیر، حتی در روز عیدشان نیز چهره شادمانی شان سیاه است.

۲-۱-۲-۱-۲. تکرار لفظ

تکرار لفظ در اثنای شعر از چند جهت اهمیت دارد. نخست؛ ارزش موسیقایی آن است؛ یعنی با تکرار لفظ، ریتم و آهنگی در متن حاصل می شود که لذت شنیداری آن را دو چندان می کند. دوم؛ ارزش فنی آن است. «زیرا تکرار لفظ در مقاطع مختلف متن، تماسک و انسجامی به آن می دهد که بنای آن را محکم تر می سازد». (الحوالدة، ۲۰۰۶: ۹۳ و ۹۴) و سوم؛ ارزش معنایی و ایدئولوژیک آن است؛ زیرا شاعر یا نویسنده با تکرار، اصرار بر اندیشه ای می کند که به آن توجه خاصی دارد. (بن ادریس، ۱۹۹۷: ۲۸) با این وجود هر تکراری در شعر مقبول نیست و ناقدان شروطی را برای آن معرفی می کنند. از جمله نازک الملائکه که این سه شرط را برای تکرار لازم دانسته است: ۱. لفظ یا عبارتی که تکرار شده باید ارتباط محکم و دقیقی با معنای کلی شعر داشته باشد؛ ۲. از قواعد ذوقی و زیبایی شناسی که بر مجموعه اثر ادبی حاکم است، پیروی کند؛ ۳. عبارت تکرار شده نباید برای گوش سنگین بیاید. از نظر ایشان، تکراری که بدون انگیزه روحی و معنوی و تفنن در کلام بیاید، جریان شعوری و ادراکی خواننده و یا شنونده را از قصیده متوقف می سازد و او را در یافتن علت تکرار عبارت یا لفظ سردرگم می کند. (الملائکه، ۱۹۶۵: ۲۳۱) با مطالعه شعر فرّخی و رصافی نیز می توان به وضوح مشاهده کرد که این دو شاعر با آگاهی از تأثیر بار اصوات بر ساخت و بافت شعر و بر روان مخاطب آگاه بوده و از آن بهره کافی برده اند.

در شعر این دو شاعر، تکرار لفظ به صورت های مختلف در آغاز و میان ابیات در قرینه های متقابل به شکل تکرار ناقص یا منظم دیده می شود. این نوع از سطح موسیقایی از پرکاربردترین انواع تکرار در شعر آن هاست. در اشعار آن ها تکرارها بیشتر تک کلمه ای است؛ مانند بیت زیر از فرّخی:

کشتی ما را خدا یا ناخدا از هم شکست با وجود آنکه کشتی را خداوندیم ما
(فرّخی، ۱۳۶۳: ۸۱)

و بیت زیر از رصافی:

تراهم سُکاری فی العذاب وما هم سُکاری ولکن من عذابٍ مشدّد
(الرّصافی، بی تا: ۴۵)

ترجمه: آن‌ها را در عذاب مست می‌پنداری، ولی آن‌ها مست نیستند، بلکه از عذاب سخت همانند انسان‌های مست شده‌اند.

در بیت بالا علاوه بر صنعت تکرار شاهد تناس قرائی با این آیه شریفه نیز هستیم: «وَتَرَى النَّاسَ سُكَارَىٰ وَمَا هُمْ بِسُكَارَىٰ وَلَٰكِنَّ عَذَابَ اللَّهِ شَدِيدٌ». (حج/ ۲).

نکته دیگر در تکرار این دو شاعر این است که هر دو سعی کرده‌اند غالباً واژگان مورد علاقه خود را که در شناخت جهان‌بینی و اندیشه‌های آن‌ها نیز مؤثر است، تکرار کنند. تکرار الفاظ مشترک چون؛ انقلاب، آزادی، بند، استعمار، فقر، جهل، مدرسه و... در شعر آن‌ها هم می‌تواند نشان از تکیه زیاد آن‌ها به این مسائل باشد و هم نشان از تشابهات فکری میان آن دو. در حقیقت سروده‌های این دو شاعر صدای ملتی است که از نبودن آزادی، عدالت، قانون و برابری رنج می‌برند و بازتاب تحولات و تشنجات آن روزگار را به خوبی می‌توان در آثار آن‌ها مشاهده کرد:

از انقلاب ناقص ما بود کاملاً دیدیم اگر نتیجه معکوس انقلاب
(فرخی، ۱۳۶۳: ۹۳)

آن زمان که بنهادم سر به پای آزادی دست خود ز جان شستم از برای آزادی
(همان: ۱۷۷)

شَیْئُهُ لِّلْعُلُومِ مَدْرَسَةٌ مَن كَانَ نَشْرُ الْعُلُومِ مِن دَابَّةٍ
(الرصافی، بی‌تا: ۹۲)

فَهُوَ حِينَمَا يَشْكُو إِلَى السُّقْمِ غُدْمًا وَهُوَ يَشْكُو حِينَمَا إِلَى الْعُدْمِ سُقْمًا
(همان: ۹۶)

ترجمه: آن را به عنوان مدرسه‌ای برای فراگرفتن علوم ساخت، کسی که نشر دادن علم و دانایی از عادات اوست - او گاهی به سبب فقر از بیماری و گاهی به سبب بیماری از فقر شکایت می‌کند.

۲-۱-۲-۱-۳. جناس

«جناس یعنی تشابه لفظی بین دو کلمه که به دو قسم تام و ناقص (با انواع مختلف) قابل تقسیم است». (التفتازانی، ۱۳۸۵: ۴۵۸) جناس یکی از صنایع بدیعی است که «در سطح کلمات یا جملات، هماهنگی و موسیقی به وجود می‌آورد و یا موسیقی کلام را افزون می‌کند» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۵۳) رصافی و فرخی نیز با به کارگیری این صنعت بدیعی در اشعار خویش بر موسیقی آن افزوده‌اند. این دو از انواع مختلف جناس؛ مانند جناس زائد، اشتقاق، شبه اشتقاق و تام استفاده کرده‌اند. با مطالعه اشعار این دو شاعر، معلوم شد که جناس زائد با ۳۱٪ در دیوان فرخی و ۳۸٪ در دیوان رصافی بیشترین کاربرد را دارد؛

شاید به دلیل آنکه واژه‌سازی از طریق استفاده از این جناس، آسان‌تر است و در نتیجه، شاعر به هدف نهایی خود که تکرار و القاء عواطف و مفاهیم مورد نظر اوست بیشتر و بهتر دست می‌یابد. دیگر اقسام جناس نیز به ترتیب؛ جناس اشتقاق، شبه اشتقاق و تام، بیشترین بسامد را در دیوان این دو شاعر دارند؛ بنابراین، می‌توان گفت که نحوه استفاده دو شاعر از این عنصر موسیقایی تقریباً به یک اندازه است. جدول زیر بسامد انواع جناس را در دیوان دو شاعر نشان می‌دهد:

نوع جناس	دیوان فرّخی		دیوان رصافی	
	تعداد	درصد	تعداد	درصد
زائد	۷۷	۳۱/۹	۵۳	۳۸/۶
اشتقاق	۹۷	۴۰/۲	۴۳	۳۱/۳
شبه اشتقاق	۵۶	۲۳/۲	۳۴	۲۴/۸
تام	۱۱	۴/۵	۷	۵/۱
	۲۴۱	۱۰۰	۱۳۷	۱۰۰

نمونه جناس زائد در دیوان دو شاعر:

تا تو را در راه آزادی تن صد چاک نیست
نیستی در پیش یاران پیشوای انقلاب
(فرّخی، ۱۳۶۳: ۹۲)

يُشَدُّ الْعَيْ أَرْزَ الْفَتَى فِي حَيَاتِهِ
وَمَا الْفَقْرُ إِلَّا مُكْسَرٌّ فِي فِقَاهِهِ
(الرّصافي، بي‌تا: ۳۷)

ترجمه: ثروت پشت جوان را در زندگی اش قوی می‌کند، اما فقر چیزی جز شکننده ستون فقرات آن نیست.
نمونه جناس اشتقاق:

چیزهایی که نبایست ببینند بس دید
به خدا قاتل من دیده بینای منست
(فرّخی، ۱۳۶۳: ۱۰۸)

أَجَلٌ إِنَّ الْقَبَائِلَ مِنْ مَعْدٍ
عَلِمُوا فَتَسْمَعُوا الْمَجِيدَ الْمَجِيداً
(الرّصافي، بي‌تا: ۳۴)

ترجمه: آری همانا قبایل معد برتری یافتند و به عزّتی شریف رسیدند.
نمونه جناس شبه اشتقاق:

تا برون آرم دمار از آن گروه ماردوش
تربیت همدوش پور آبتینم کرده است
(فرّخی، ۱۳۶۳: ۱۹۲)

يَكِي الشُّعُورُ لِشُعْرٍ ظَلَّ يَنْقُذُهُ مَنْ لَا يَفْرُقُ بَيْنَ الشِّعْرِ وَالشَّعْرِ

(الرّصافي، بي‌تا: ۱۶۶)

ترجمه: احساس و عاطفه می‌گرید برای شعری که نقد می‌کند آن را کسی که نمی‌تواند تفاوت ظاهری شعر و شعر را دریابد.

نمونه جناس تام:

اِي كِه پُرسِي تا بَه كِي در بِنْد در بِنْدِيْم ما تا كِه آزادي بُوْد در بِنْد در بِنْدِيْم ما

(فرّخی، ۱۳۶۳: ۸۰)

«در بند» اول نام منطقه‌ای در تهران است که فرّخی در آنجا زندانی بوده و «در بند» دوم به معنای زندانی بودن است.

لَيْتِيْدِر الْعُبُورِ اِلَى الْمَعَالِي بِحَيْثُ تَطَاوَلِ الشُّعْرَى الْعُبُورَا

(الرّصافي، بي‌تا: ۵۴)

ترجمه: باید برای رسیدن به بزرگی‌ها اقدام کنیم، همان‌گونه که ستاره «شعری» بر ستاره «عبور» دست‌درازی می‌کند.

در اینجا «عبور» اول به معنای گذشتن و رسیدن است و دومی نام ستاره است.

شیوه دیگر برای آهنگین کردن سخن که در اینجا قابل بررسی است «سجع» است. «سجع یعنی در پایان دو جمله، کلماتی به کار ببرند که از نظر وزن یا قافیه یا هردو با یکدیگر یکسان و هماهنگ باشند». (شمیسا، ۱۳۸۳: ۶۵) سجع از شیوه‌های بدیع لفظی در ایجاد موسیقی درونی در سطح کلمات یا جملات است. بسامد این صنعت در اشعار فرّخی و رصافی بسیار بالاست. در زیر نمونه‌ای از آن در دیوان دو شاعر آمده است:

آنكه آتش برفروزد آه دل‌افروز ماست و آنكه عالم را بسوزد ناله جان‌سوز ماست

(فرّخی، ۱۳۶۳: ۱۱۳)

شَخَصَتْ أَطْرَافَ هَاتِيكِ الصُّدُوعِ بِجِوَالِ شَخَصَتْ مِنْهَا الْفُرُوعِ

(الرّصافي، بي‌تا: ۲۹)

ترجمه: اطراف این دو شکاف بالا آمد با کوه‌هایی که شاخه‌های آن بسیار مرتفع هستند.

نتیجه

۱. در مقایسه اوزان شعری شاهد تنوع بیشتر آن در شعر رصافی هستیم؛ اما فرّخی غالب اشعار خود را در یک بحر عروضی یعنی «رمل» سروده است. در مقایسه قافیه‌های دو شاعر برتری نسبی قافیه‌های فرّخی دیده می‌شود؛

چراکه فرّخی برخلاف رصافی از قافیه‌های طولانی‌تر و نرم‌تر بهره برده اما رصافی از قافیه‌های کوتاه‌تر و خشن‌تر استفاده کرده است. ردیف نیز که از ویژگی‌های شعر فارسی است از عواملی است که سطح موسیقی بیرونی اشعار فرّخی را بالا برده است.

۲. اما در بحث تکرار، شباهت‌های زیادی میان آن دو ملاحظه می‌گردد؛ در قسمت واج‌آرایی مشخص شد که ائتلاف میان لفظ و معنا از ویژگی‌های مشترک میان آن‌دوست. همچنین در تکرار لفظ شاهد تکرار الفاظی با بار معنایی یکسان در شعر هر دو هستیم که نشان از اندیشه‌های اجتماعی و سیاسی مشترک میان دو شاعر است.

۳. بهره‌گیری تقریباً یکسان از صنعت جناس و سجع نیز از اشتراکات میان آن‌هاست. در شعر آن‌ها، جناس زائد، اشتقاق، شبه اشتقاق و تام به ترتیب بیشترین بسامد را دارند.

کتابنامه

الف: کتاب‌ها

قرآن کریم.

۱. ابن رشیق القيروانی، ابو علی حسن (۱۹۸۱)؛ *العمدة، تحقیق و تصحیح محمد محیی الدّین عبدالحمید، الطبعة الخامسة، بیروت: دار الجیل.*
۲. بکار، یوسف حسین (۱۹۸۲)؛ *بناء القصيدة في النّقد العربي القديم في ضوء النّقد الحديث، الطبعة الثّانية، بیروت: دار الأندلس.*
۳. التفتازانی، سعد الدّین (۱۳۸۵)؛ *شرح المختصر، الطبعة الثّانية، قم: اسماعیلیان.*
۴. شفیعی کدکنی، محمد رضا (۱۳۷۳)؛ *موسیقی شعر، چاپ چهارم، تهران: آگاه.*
۵. شمیسا، سیروس (۱۳۸۳)؛ *نگاهی تازه به بدیع، چاپ چهاردهم، تهران: فردوس.*
۶. الخوالدة، فتحي (۲۰۰۶)؛ *تحليل الخطاب الشعري، الطبعة الأولى، عمان - الأردن: المركز الثقافي العربي.*
۷. داود البصري، عبدالجبار (۱۹۹۶)؛ *فضاء البيت الشعري، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.*
۸. الرّصافي، معروف (بی‌تا)؛ *دیوان (المجموعة الكاملة)، بیروت: دار مکتبة الحیاة.*
۹. فرّخی یزدی (۱۳۶۳)؛ *دیوان، به اهتمام حسین مکی، چاپ هفتم، تهران: سپهر تهران.*
۱۰. العاکوب، عیسی علی (۱۴۲۱)؛ *موسيقا الشعر العربي، الطبعة الثّانية، دمشق: دار الفكر.*
۱۱. عباس، حسن (۲۰۰۰)؛ *خصائص الحروف العربية ومعانيها، دمشق: دار الفكر.*
۱۲. عباس، احسان (۱۹۷۵)؛ *فن الشعر، الطبعة الخامسة، بیروت: دار الثقافة.*
۱۳. عبید، حاتم (۲۰۰۵)؛ *التكرار و فعل الكتابة في الإشارات الإلهية لأبي حيان التوحيد، الطبعة الأولى، تونس: مطبعة التفسير الفیّ.*
۱۴. علی بن عثمان الإرلیلی، ابوالحسن (۱۹۹۷)؛ *کتاب القوافي، تحقیق عبدالمحسن فراج القحطاني، القاهرة: الشركة العربية للنشر والتوزيع.*

١٥. غنيمي هلال، محمد (٢٠٠١)؛ النقد الأدبي الحديث، قاهره: نضمة مصر.
١٦. لوتمان، يوري (١٩٩٥)؛ تحليل النص الشعري: بنية القصيدة، ترجمه محمد فتوح، دط، بيروت: دار المعارف.
١٧. ملاح، حسينعلى (١٣٨٥)؛ بيوند موسيقى و شعر، تهران: قضا.
١٨. الملائكة، نازك (١٩٦٥)؛ قضايا الشعر المعاصر، الطبعة الثانية، بغداد: دار التضامن.
١٩. مهدي هلالى، ماهر (١٩٨٠)؛ جرس الألفاظ و دلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، بغداد: دار الرشيد للنشر.
٢٠. نائل خانلرى، پرويز (١٣٦١)؛ وزن شعر فارسى، چاپ چهارم، تهران: توس.
٢١. نصير الدين طوسي، خواجه (١٣٦٩)؛ معيار الأشعار، تصحيح: جليل تجليل، تهران: جامى.

ب: پایان نامه

٢٢. بن إدريس، عمر خليفة (١٩٩٧)؛ البنية الايقاعية في شعر البحترى، دراسة نقدية تحليلية، رسالة دكتوراه، إشراف سعيد حسين منصور، كلية الآداب: جامعة الإسكندرية.

ج: مجلّه ها

٢٣. متحدين، ژاله (١٣٥٤)؛ تکرار، ارزش صوتى و بلاغى آن، «مجلّه دانشکده ادبيات و علوم انسانى مشهد، سال ١١، شماره ٣، صص ٤٨٣-٥٣٠».
٢٤. حسینی، ناصرالدین شاه و محمد علی شریفیان (١٣٩١)؛ «تحليل ساختارى اشعار خاقانى شروانى و مسیح کاشانى»، «مجلّه فنون ادبى (دانشگاه اصفهان)، سال چهارم، شماره ٢، (پیاپی ٧)، صص ١-١٨».

دراسة مقارنة لموسيقى شعر معروف الرّصافي وفرّخي يزدي^۱

عبّاس كنجعلي^۲

أستاذ مساعد في قسم اللّغة العربية وآدابها، جامعة الحكيم السيزوري، ايران

راضيه مسكني^۳

طالبة مرحلة الدكتوراه في فرع اللّغة العربية وآدابها، جامعة الخوارزمي طهران، ايران

نعمان أنق^۴

طالب مرحلة الدكتوراه في فرع اللّغة العربية وآدابها، جامعة الحكيم السيزوري، ايران

الملخّص

يهدف هذا المقال إلى دراسة مقارنة بين موسيقى الشعر في ديوان فرّخي يزدي ومعروف الرّصافي. للوصول إلى هذا الهدف قسّمنا موسيقى شعرهما إلى الموسيقى الخارجية والموسيقى الداخليّة. في قسم الموسيقى الخارجية تطرقنا إلى البحور الشعرية والقافية والرّديف في أشعارهما؛ وفيما يتعلّق بقسم الموسيقى الداخليّة درسنا ظاهرة التكرار وفروعها من (تكرار الحروف وتكرار اللفظ)، كما درسنا الجناس والسّجع أيضاً. نتائج هذه الدراسة تبيّن أنّ البحور الشعرية في ديوان الرّصافي أكثر من فرّخي يزدي تنوعاً. ولكن قوافي شعر فرّخي أكثر طولاً وليونة بالنّسبة لشعر الرّصافي. زد على ذلك استخدام الرديف الذي يعدّ من خصائص الشّعر الفارسي قد ارتفع موسيقى شعر فرّخي يزدي؛ وفي ظاهرة التكرار نشاهد اثتلاف اللفظ والمعنى في ديوان هذين الشاعرين وفي هذا القسم شاهدنا أن في شعر فرّخي مصوّت «آ» وصامت «ش» و «م» وفي شعر الرّصافي مصوّت «ي» وصامت «ش» و «س» يحتلّ في المرتبة الأولى، ما بيّن خصائص هذه الحروف من الوجهة الموسيقية والمعنوية على رأى النقاد؛ وفي استخدام الجناس والسّجع نشاهد وجوه التّشابه بين الشاعرين أيضاً، حيث استخدمنا أنواع الجناس من الرّائد والاشتقاق وشبه الاشتقاق والتّام على السواء في دواوينهما.

الكلمات الدلّيلية: معروف الرّصافي، فرّخي يزدي، الشّعر العربي والفارسي المعاصرين، الموسيقى الخارجية، الموسيقى الداخليّة.

