Research in Comparative Literature
Homepage: https://jccl.razi.ac.ir/

Print ISSN: 2676-6515
Online ISSN: 2676-6523

A comparative analysis of poetry music of Arab and Afghanistan Resistance Poets: A case study of Mahmood Darvish's *Almond Blossoms and Beyond* and Qahar Aasi's *From the Fire and the Silk*

Vahidullah Jamal[1]| Abdul Ali Alebooye Langroodi[2]| Ahmad Pasha Zanoos[3]| Narjes Ansari[4]

1. Corresponding Author, Ph.D. Student in Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Imam Khomeini International University, Qazvin, Iran. E-mail: Wahidullahqamar22@gmail.com
2. Associate Professor of Arabic Language and literature, Faculty of Literature and Humanities, Imam Khomeini International University, Qazvin, Iran. E-mail:alebooye@hum.ikiu.ac.ir
3. Associate Professor of Arabic Language and literature, Faculty of Literature and Humanities, Imam Khomeini International University, Qazvin, Iran. E-mail: pasha@hum.ikiu.ac.ir
4. Associate Professor of Arabic Language and literature, Faculty of Literature and Humanities, Imam Khomeini International University, Qazvin, Iran. E-mail: n.ansari@hum.ikiu.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received: 08 May 2021
Received in revised form: 13 Jul 2021
Accepted: 14 Aug 2021

Keywords:
Comparative Literature,
Resistance Poetry,
Arab,
Afghanistan,
Mahmoud Darwish,
Qahar Asi,
Poetry Music.

ABSTRACT

Music plays a prominent role in contemporary poetry's structure and arouses the emotions of the audience while enhancing the beauty of the verses. The undeniable connection between poetry and music is evident because the beauty and longevity of any poem depend on its utilization of music. With that in mind, Mahmoud Darvish and Qahar Aasi are among the poets who have shown special attention to this aesthetic element. In Darvish's poems, there is an epic spirit, which characterizes as a guard/ weapon to protect the land of Palestine. Similarly, Aasi's recent poem, "From the Fire and the Silk", shows his patriotic spirit. Both of these poets have tried to integrate music in their poems to deliver the message to their audience in a more beautiful and attractive way. The current research examines the element of music in Mahmoud Darvish's poetry collection, "Almond Blossoms and Beyond", and Qahar Aasi's collection "From the Fire and the Silk". Using a descriptive-analytical approach and precise statistical analysis of selected poems from both poets, the investigations indicate that they share common themes in their poetry, but the authors seek to illuminate the method of employing music in the poetry of these two poets and the harmony between music and its content. The results demonstrate differences in the utilization of music and its relationship with the content and subject matter of the poetry by the two poets. However, the connection between music, content, emotions, and thoughts is a matter that can always be observed in their poetry.

Cite this article: Jamal, V., Alebooye Langroodi, A. A., Zanoos, A. P., Ansari, N. (2023). A comparative analysis of poetry music of Arab and Afghanistan Resistance Poets: A case study of Mahmood Darvish's *Almond Blossoms and Beyond* and Qahar Aasi's *From the Fire and the Silk*. *Research in Comparative Literature*, 13 (2), 43-69.

© The Author(s).

Publisher: Razi University.

DOI: 10.22126/JCCL.2021.6466.2261

الترقيم الدولي الموحد للطباعة: ٦٥١٥-٢٦٧٦
الترقيم الدولي الموحد الإلكتروني: ٦٥٢٣-٢٦٧٦

بحوث في الأدب المقارن
https://jccl.razi.ac.ir/

دراسة تطبيقية للموسيقى في شعر شعراء المقاومة العرب و الافغانية مجموعتي *كزهر اللوز أو ابعد* لمحمود درويش *ومن النار ومن الحرير* لقهّار عاصي نموذجاً

وحيدالله جمال[١] | عبدالعلي آل‌بويه لنگرودي[٢] | أحمدپاشا زانوس[٣] | نرگس انصاري[٤]

١. الكاتب المسؤول، طالب الدكتورا في فرع اللغة العربية و آدابها، كلّية الآداب، جامعة الإمام خميني (ره) الدولية، قزوين، إيران. العنوان الإلكتروني: wahidullahqamar22@gmail.com

٢. أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية و آدابها، كلّية الآداب، جامعة الإمام خميني (ره) الدولية، قزوين، إيران. العنوان الإلكتروني: alebooye@hum.ikiu.ac.

٣. أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية و آدابها، كلّية الآداب، جامعة الإمام خميني (ره) الدولية، قزوين، إيران. العنوان الإلكتروني: pasha@hum.ikiu.ac.ir

٤. أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية و آدابها، كلّية الآداب، جامعة الإمام خميني (ره) الدولية، قزوين، إيران. العنوان الإلكتروني: n.ansari@hum.ikiu.ac.ir

معلومات المقال

نوع المقال: مقالة محكّمة

الوصول: ١٤٤٢/٩/٢٥
التنقيح والمراجعة: ١٤٤٢/١٢/٢
القبول: ١٤٤٣/١/٥

الكلمات الدّليليّة:
الادب المقارن،
شعر المقاومة،
العربي الافغاني،
محمود درويش،
قهّار عاصي،
موسيقى الشعر.

الملخّص

إن للموسيقى دوراً هامّاً في بنية الشعر الحديث كما تسبب إثارة العواطف والأحاسيس في المتلقي وتزيد من جماليات النص. إن الشعر هو وثيق الصلة بالموسيقى ولايمكن انكارها. لأن جمال أية قصيدة و بقاؤها يعتمدان على مدى استفادتها من الموسيقى. لذلك كان محمود درويش وقهار عاصي من بين الشعراء الذين أبدوا اهتمامًا خاصًا بهذا العنصر الجمالي. تتميز قصائد درويش بروح ملحمية و شعور بالوطنية نحو أرض فلسطين. وبالمثل ، تظهر قصيدة "من النار والحرير" روحه الوطنية. حاول هذان الشاعران تضمين الموسيقى في قصائدهما لإيصال المضامين المبتكرة إلى المتلقي بطريقة جميلة. تستهدف هذه المقالة الدراسة المقارنة لعنصر الموسيقى في مجموعة شعر محمود درويش "كزهرة اللوز أو بعيدًا" ومجموعة قهار عاصي "من النار والحرير" وباستخدام منهج وصفي تحليلي وتحليل إحصائي دقيق لقصائد مختارة من كلا الشاعرين. تشير النتايج إلى أنهما يشتركان في معظم المضامين الشعرية في شعرهما ، لكن االباحثين يسعون إلى إلقاء الضوء على طريقة توظيف الموسيقى في شعر هذين الشاعرين والتناغم بين الموسيقى ومحتواها. أظهرت النتائج خلافات في استخدام الموسيقى وعلاقتها بمحتوى وموضوع لدى كل شاعر. ومع ذلك ، فإن العلاقة بين الموسيقى والمحتوى والعواطف والأفكار هي المتلاحمة دائمًا في شعرهما.

الإحالة: جمال، وحيدالله؛ آل‌بويه لنگرودي، عبدالعلي؛ زانوس، احمدپاشا؛ انصاري، نرگس (١٤٤٥). دراسة تطبيقية للموسيقى في شعر شعراء المقاومة العرب و الافغانية مجموعتي *كزهر اللوز أو ابعد* لمحمود درويش *ومن النار ومن الحرير* لقهّار عاصي نموذجاً. *بحوث في الأدب المقارن*، ١٣ (٢)، ٦٩-٤٣.

النشر: جامعة رازي

© الكتّاب.

DOI: 10.22126/JCCL.2021.6466.2261

کاوش‌نامه ادبیات تطبیقی
https://jccl.razi.ac.ir/
شاپای چاپی: ۶۵۱۵-۲۶۷۶
شاپای الکترونیکی: ۶۵۲۳-۲۶۷۶

بررسی تطبیقی موسیقی شعر شاعران مقاومت عرب و افغانستان؛ مطالعهٔ موردی مجموعهٔ شعری *کزهر اللوز أو أبعد* محمود درویش و *از آتش از ابریشم* قهّار عاصی

وحیدالله جمال[۱] | عبدالعلی آل‌بویه لنگرودی[۲] | احمد پاشا زانوس[۳] | نرگس انصاری[۴]

۱. نویسندهٔ مسئول، دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی، قزوین، ایران رایانامه: wahidullahqamar22@gmail.com
۲. دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره)، قزوین، ایران. رایانامه: alebooye@hum.ikiu.ac
۳. دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره)، قزوین، ایران. رایانامه: pasha@hum.ikiu.ac.ir
۴. دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره)، قزوین، ایران. رایانامه: n.ansari@hum.ikiu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۲/۱۸
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۰/۴/۲۲
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۵/۲۳

واژه‌های کلیدی:
ادبیات تطبیقی،
شعر مقاومت،
عرب افغانستان،
محمود درویش،
قهّار عاصی،
موسیقی شعر.

چکیده

موسیقی، نقش بارز در ساختار شعر امروزی دارد و باعث برانگیختن احساسات مخاطب و نیز زیبایی کلام می‌شود. ارتباط شعر با موسیقی موضوع غیرقابل‌انکار است؛ زیرا زیبایی و ماندگاری هر شعری بستگی به میزان بهره‌مندی آن از موسیقی دارد. ازاین‌رو محمود درویش و قهّار عاصی، ازجمله شاعرانی هستند که به عنصر زیبایی‌شناسی توجّه ویژه نشان داده‌اند. شعر درویش، برخاسته از روح حماسی او و برآمده از حس وطن‌پرستی او نسبت به سرزمین فلسطین است و مجموعهٔ «از آتش از ابریشم» قهّار عاصی نیز، از روحیهٔ وطن‌پرستانهٔ او حکایت دارد؛ هردو کوشیده‌اند تا با بهره‌گیری از عنصر موسیقی، مفاهیم و مضامین را به شکل زیبا به مخاطب انتقال دهند. هدف این پژوهش بررسی تطبیقی نظام موسیقایی دو مجموعه شعری «کزهر اللوز أو أبعد» محمود درویش و «از آتش از ابریشم» قهّار عاصی بر اساس روش توصیفی – تحلیلی و با استفاده از آمارهای دقیق از اشعار برگزیدهٔ دو شاعر است. بررسی‌ها نشان می‌دهد که آنان در اغلب مضامین شعری خویش باهم اشتراک دارند ولی نگارندگان، می‌کوشند تا شیوهٔ کاربرد موسیقی در شعر این دو شاعر و نحوهٔ همخوانی موسیقی با محتوای آن را روشن سازند. نتایج به‌دست‌آمده نشان می‌دهد که در نحوهٔ استفاده از موسیقی و ارتباط آن را با مضمون و محتوای شعر این دو شاعر اختلاف وجود دارد؛ ولی پیوند میان موسیقی، محتوی، احساسات و اندیشه، همواره در شعر آنان رعایت شده است.

استناد: جمال، وحیدالله؛ آل‌بویه لنگرودی، عبدالعلی؛ پاشا زانوس، احمد؛ انصاری، نرگس (۱۴۰۲). بررسی تطبیقی موسیقی شعر شاعران مقاومت عرب و افغانستان؛ مطالعهٔ موردی مجموعهٔ شعری *کزهر اللوز أو أبعد* محمود درویش و *از آتش از ابریشم* قهّار عاصی. *کاوش‌نامهٔ ادبیات تطبیقی*، ۱۳ (۲)، ۶۹-۴۳.

ناشر: دانشگاه رازی

© نویسندگان.

DOI: 10.22126/JCCL.2021.6466.2261

۱. پیشگفتار

۱-۱. تعریف موضوع

موسیقی از عناصر مهم و سازندهٔ زبان شعر به شمار می‌رود؛ و مهم‌ترین عاملی است که موجب تمایز زبان شعر از زبان نثر می‌گردد و در پیوند باعاطفه به نقطه کمال می‌رسد. اهمیت موسیقی شعر، در این است که مخاطب را در فضای عاطفی شاعر قرار داده و به شاعر کمک می‌کند تا منظور خود را رساتر و شیواتر به شنونده برساند. بررسی عناصر موسیقی در شعر جدید تنها به وزن و قافیه محدود نمی‌شود، بلکه دیگر جنبه‌های موسیقایی را هم دربر می‌گیرد، زیرا وزن تنها عنصری نیست که موسیقی شعر را به وجود می‌آورد، بلکه وزن و قافیه تنها بخشی از موسیقی شعر به شمار می‌آیند و تجربهٔ شعری، مفهوم دیگری از موسیقی را به نمایش می‌گذارد تا برای بیان مفاهیم و حالت‌های عاطفی شاعر به‌کار گرفته شود. منظور از موسیقی، تناسب و هماهنگی آوایی است که در سطح شعر ایجاد می‌شود. این هماهنگی، عاطفه و تخیّل نهفته در شعر را برجسته می‌سازد و باعث درک و فهم عمیق‌تر مخاطب از شعر می‌شود.

پژوهشگران و ناقدان ادبی معاصر، موسیقی شعر را در چهار حوزهٔ «بیرونی، درونی، کناری و معنوی» مورد بررسی قرار می‌دهند؛ از این رو پژوهش حاضر نیز بر آن است تا انواع موسیقی را در دو دفتر شعری «کزهراللوز أو أبعد» محمود درویش و *«از آتش از ابریشم»* قهّار عاصی بررسی و تحلیل مقایسه‌ای نماید. هدف این پژوهش، دستیابی به چگونگی استفاده از موسیقی شعر در این دو مجموعه و چگونگی پیوند میان شکل و مضمون است. این دو شاعر متعهّد به سبب سرودن اشعار میهن‌پرستانه، به شاعر مقاومت و آزادی شهرت یافته‌اند. محمود درویش[۱] پرچم‌دار و پیشاهنگ شعر معاصر فلسطین در جهان است؛ بیشترین مضامین شعری این شاعر متعهّد را دعوت به مبارزه، دفاع از حقوق شهروندان فلسطینی، بیان درد و رنج مردم شکل می‌دهد. قهّار عاصی[۲] نیز پرچم‌دار شعر مقاومت افغانستان به‌شمار می‌آید. او در اشعارش به‌نقد و بازتاب اندیشه‌های سیاسی، اجتماعی، وطن‌دوستی و آزادی‌خواهی پرداخته است. او در تلاش بود تا اندوخته‌های علمی و فرهنگی خویش را از دریچه شعر و ادبیات به مخاطبان ارائه دهد. ازآنجاکه تأثیر متقابل بین دو شاعر وجود ندارد، پژوهش حاضر را باید در چارچوب مکتب آمریکایی در مطالعات تطبیقی دانست که به دنبال اثبات تأثیر و تأثر میان دو شاعر نیست.

۱-۲. ضرورت، اهمّیّت و هدف

کشف ساختارهای مشترک در ادبیات مقاومت ملل فارغ از تفاوت‌های محتوایی و شکلی ازجمله اهدافی است که مطالعاتی این‌چنین می‌تواند آن را محقق سازد. ادبیات صرف نظر از جنبه‌های متمایز جغرافیایی و

بافت موقعیتی در کشورها و زبان‌های مختلف، از یک روح واحد برخوردار است و تفاوت‌های قومی و ملی تنها بخشی از هویت ادبیات پایداری را شکل می‌دهد.

۳-۱. پرسش‌های پژوهش

- کاربرد و استفاده این دو شاعر مقاومت از موسیقی در شعر چگونه بوده است؟
- موسیقی شعر آنان چگونه در تناسب با محتوای اشعار چگونه قابل مشاهده است؟
- بسامد اوزان گوناگون در اشعار آنان بیانگر چه نکاتی است؟

٤-۱. پیشینهٔ پژوهش

در مورد بررسی تطبیقی شعر قهّار عاصی و محمود درویش تاکنون هیچ پژوهشی صورت نگرفته است؛ لذا پژوهش حاضر می‌تواند کنکاشی نو در این زمینه باشد و می‌کوشد تا موسیقی «بیرونی، درونی، کناری و معنوی» مجموعه‌های شعری *از آتش از ابریشم* قهّار عاصی و *کزهر اللوز أو ابعد* محمود درویش را به‌صورت مقایسه‌ای و ارتباط آن را با مضمون و محتوا، با روش توصیفی - تحلیلی و رویکرد آماری بررسی و تحلیل نماید.

٥-۱. روش پژوهش و چارچوب نظری

موسیقی یکی از عوامل زیبایی شعر است که شاعران از آن برای تأثیرگذاری بیشتر در مخاطب از آن بهره می‌برند. «شفیعی کدکنی، مجموعه عواملی که زبان شعر را از زبان روزمره متمایز ساخته و باعث رستاخیز واژه‌ها در زبان می‌شود، موسیقی شعر می‌نامد.»(شفیعی کدکنی، ۱۳۹۸: ۷-۸) موسیقی شعر، نتیجهٔ توازن‌ها و تناسب‌هایی است که عناصر آوایی و صوتی تشکیل‌دهندهٔ کوچک‌ترین واحد شعر اعم از مصراع، بیت یا بند را در محور هم‌نشینی زبان پدید می‌آورد (افشاری، ۱۳۹۷: ۱۴۵) و زاییدهٔ انفعال شاعر از خلال زبان نسبت به پیرامونش است. (علاق، ۱۳۸۸: ۲۶۴) عنصر سازندهٔ اصلی موسیقی آواست و وزن را می‌توان به روح موسیقی تعبیر کرد. (خالقی، ۱۳۷۰: ۱۷)

ازنظر پیشگامان شعر معاصر عربی، موسیقی شعر بامعنا و زبان تناسب دارد. چون وزن مؤلّفه‌ای افزون بر زبان نیست، بلکه مؤلّفه‌ای در خود زبان است. وزن ارزش خود را از طبیعت زبان کسب می‌کند؛ هرگاه زبان شعری دچار تحول گردد، بر وزن شعری نیز تأثیر می‌گذارد و موسیقی آن را دگرگون می‌کند. موسیقی جدید در شعر بیانگر پیوند نوینی با جهان است. به باور نازک الملائکه، وزن‌های آزاد به شاعر اجازه می‌دهد که از تجربه خود در واقعیت جدید، خارج از قیدوبندهای کلاسیک که توان فکری و احساسی شاعر را به

بند می‌کشد، سخن بگوید. شاعر آزادانه می‌تواند ازآنچه که در برابر زندگی جدید است، بدون قیدوبند قافیه تا تعداد مشخص از تفعیله‌ها سخن بگوید. (علاق، ۱۳۸۸: ۲۶۳)

شعر و موسیقی، از بدو پیدایش باهم پیوند ناگسستنی داشتند. شاعران و نویسندگان قدیم و جدید در خصوص پیوند موسیقی با شعر توجّه ویژه نشان داده‌اند؛ زیرا موسیقی بیان نیازهای فطری بشر است و به‌صورت هنر تجلی می‌یابد (انوری، ۱۳۸۰: ۷) و شعر، دارای ضرب‌آهنگ‌هایی هماهنگ، متساوی، مکرّر و کلام خیال‌انگیز است (ابن‌سینا، ۱۹۵۶: ۱۲۲) که بر معنایی دلالت می‌کند. (قدامهٔ بن جعفر، ۱۹۶۳: ۳) در یونان باستان بر این باور بودند که موسیقی و شعر زادهٔ یک مادر است؛ زیرا موسیقی و شعر باهم پیوند ناگسستنی دارد (خالقی، ۱۳۸۱: ۱).

تقسیم‌بندی موسیقی شعر در نزد پژوهشگران عربی و فارسی تفاوت‌هایی دارد. بیشتر پژوهشگران عرب در شعر معاصر تأکید بر موسیقی درونی و بیرونی دارند. آنان وزن و قافیه را موسیقی بیرونی و بدیع معنوی را ازجمله موسیقی درونی به شمار می‌آورند. عبدالرّحمن الوجی در کتاب «*الایقاع في الشّعر العربی*» وزن و قافیه را در حوزهٔ موسیقی خارجی موردبررسی قرار می‌دهد. (الوجی، ۱۲۸۹: ۷۱) خلیل ابراهیم نیز عوامل موسیقایی را بر دو سطح بیرونی و درونی تقسیم‌بندی می‌کند؛ به باور وی موسیقی بیرونی شامل اوزان تفعیله، قافیه، ردیف و تدویر بوده و موسیقی درونی شامل ایقاع (ضرب‌آهنگ) درونی که توسط انواع تکرار و جناس در شعر ایجاد می‌شود. (خلیل، ۲۰۰۳: ۵۲) اما شفیعی کدکنی، نویسنده و شاعر زبان فارسی موسیقی شعر را در چهار بخش بیرونی، درونی، کناری و معنوی مورد بررسی قرار می‌دهد. (شفیعی، ۱۳۹۸: ۳۹۱-۳۹۳) نگارندگان در این پژوهش با تکیه بر مکتب آمریکایی در ادبیات تطبیقی به بررسی موسیقی شعر (عاصی و درویش) مطابق تقسیم‌بندی شفیعی کدکنی می‌پردازند. بر اساس این مکتب ضرورتی به وجود ارتباط تاریخی و یا تأثیر و تأثری بین دو شاعر وجود ندارد و پژوهشگر به دنبال اثبات ارتباط بین دو ادیب نیست.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

۲-۱. موسیقی بیرونی

آشکارترین نوع موسیقی در شعر، موسیقی بیرونی است که در وزن عروضی نمود پیدا می‌کند؛ این نوع موسیقی از ارکان (افاعیل) به وجود می‌آید؛ بنابراین سازندهٔ موسیقی بیرونی شعر وزن است؛ زیرا شعر از بدو پیدایش آن همواره ملازم با وزن بوده است؛ پس در هیچ زبانی کلام ناموزون، شعر خوانده نمی‌شود. (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۰: ۱۷) وزن، قالبی نیست که تنها اندیشه‌ها را در آن ریخت، بلکه یکی از مؤلّفه‌های

اساسی شعر است. (علاق، ۱۳۸۸: ۲۵۱) وزن، روح شعر است که تمام مؤلّفه‌ها در آن به نظم درمی‌آید و شاعر با بهره‌گیری از آن احساسات درونی خویش را به مخاطبان القا می‌کند و آنان را بیشتر با جنبه‌های روانی خویش آشنا می‌سازد. به باور ادونیس، وزن شکلی از پیش تعیین‌شده نیست بلکه روحی است که در رگ‌های زبان، عواطف و تصاویر جریان دارد. (همان: ۲۵۵)

شاعر گاهی با استفاده از وزن کوتاه، با نغمه‌هایی تند و گاهی با وزن طولانی و موسیقی آرام منظور خویش را بیان می‌کند؛ زیرا وزن در شعر فقط جنبهٔ تزئینی ندارد، بلکه به‌عنوان یک پدیدهٔ طبیعی، به‌منظور تقویت عواطف به‌کار گرفته می‌شود. از این رو محمود درویش و قهّار عاصی، توجّه ویژهٔ به این عنصر زیبایی‌شناختی داشته‌اند. درویش، در (۳۴) قصیده از (۶) بحر عروضی بهره برده است؛ بحر حماسی «متقارب» بیشترین بسامد را در شعر وی دارد. عاصی، نیز برای تنوع بخشیدن به موسیقی کلامش در این مجموعهٔ شعری که حاوی (۴۵) قصیده است از (۷) بحر عروضی بهره می‌برد. بحر مضارع، بیشترین بسامد را در شعر وی دارد. این دو شاعر با نظم‌بخشیدن کلام خود و آهنگ حاصل از آن، فضا و تصاویر کلام خود را زیبا جلوه داده‌اند؛ زیرا شاد یا اندوهگین کردن فضای عاطفی یک قصیده، بستگی به‌گزینش اوزان شعری دارد که ناخودآگاه از حالت درونی شاعر مایه می‌گیرد؛ برای مثال؛ محمود درویش در این مجموعهٔ شعری خود بیشتر از بحر متقارب که وزن ضربی و تند دارد، بهره برده است.

او با لحنی حماسی از دیار غربت، مردم را به بیداری فرامی‌خواند و به همین منظور وزن تند و ضربی را که با مضمون شعری وی همخوانی دارد جهت القای این حس برگزیده است. این وزن در کنار حماسی بودن آن، حالت پریشانی را نیز می‌رساند. در این وزن، بیشتر از هجاهای کوتاه کار گرفته‌شده است تا حالت عاطفی شدیدتر و مهیج‌تری را به خواننده القا کند:

«قليلٌ من البرد في جَمْرَةِ الجُلَّنار/ يُخفِّفُ من لسعة النار في الاستعارة [لو كنتُ أَقربَ منكِ إليَّ/ لقبَّلْتُ نفسي]/ قليلٌ من اللون في زهرة اللوز يحمي/ السماوات من حجَّة الَوثنيَّ الأخيرة/ [مهما اختلفنا سَندْرِكُ أَنَّ السعادةَ/ ممكنةٌ مثل هَزَّةِ أرضٍ]» **(درویش، ۲۰۰۵: ۵۷)**

(ترجمه: اندکی سرما در آتشدان شکوفه‌های انار/ در استعاره از گزندگی آتش می‌کاهد/ اگر از تو به خودم نزدیک‌تر بودم/ خودم را بوسه می‌زدم/ اندکی از رنگ شکوفه‌های بادام/ از آسمان در برابر همه دلایل بت‌پرستان حمایت می‌کند/ هر چه بیشتر باهم اختلاف پیدا می‌کنیم درمی‌یابیم که خوشبختی/ مانند زمین‌لرزه‌ای ممکن است به وقوع بپیوندد.)

قهّار عاصی، با بهره‌گیری از بحر مضارع که ازجمله اوزان متّفق‌الارکان به‌حساب می‌آید و وزن نرم و متین دارد؛ موسیقی و فضای شعرش را غم‌انگیز جلوه می‌دهد. او مانند درویش از دور نظاره‌گر ظلم و

استبداد در سرزمینش نبوده؛ بلکه از نزدیک شاهد این نابسامانی‌های اجتماعی است، لذا گزینش این وزن استوار با هجاهای کشیده، بیشتر با مضمون و محتوا شعر وی همخوانی دارد. او در این سروده، ظلم و ستم نیروهای اشغال‌گر شوروی و شرایط نامطلوب جامعهٔ خویش را که از آن رنج می‌برد در فضایی غم‌انگیز به تصویر کشیده است:

«تقویم خون‌چکان پریشانی/ از دستگاه جوجه‌کشی مرگ/ تدوین شد و صلای نخستین/ گلدسته‌های مسجد جامع را/ تابوت بانگ فجر رهایی کرد/ و از بامداد تنگ فلق ناگه/ رگبارِ شادیانه نهیب افکند/ و از صبح‌گاه کاذب/ زخمی گشوده شد.» (عاصی، ۱۳۹۲: ۶۷۸)

جدول ۱. بسامد بحور شعری مورد استفاده در شعر محمود درویش و قهّار عاصی

محمود درویش				قهّار عاصی			
رتبه	نام بحر	بسامد	درصد	رتبه	نام بحر	بسامد	درصد
۱	متقارب	۱۳	۳۸٪/۲۴	۱	مضارع	۱۴	۳۱٪/۴
۲	کامل	۱۲	٪۳۵/۳	۲	رمل	۱۳	۲۸٪/۹
۳	خفیف	۳	۸٪/۸۲	۳	هزج	۷	۱۵٪/۵
۴	رجز	۳	۸٪/۸۲	۴	رجز	۴	۸٪/۸
۵	مدید	۲	٪۵/۸۸	۵	کامل	۴	۸٪/۸
۶	منسرح	۱	٪۲/۹۴	۶	متقارب	۲	۴٪/۴
				۷	مجتث	۱	۲٪/۲
	جمع	۳۴	۱۰۰٪		جمع	۴۵	۱۰۰٪

بررسی آماری نشان می‌دهد که این دو شاعر، با بهره‌وری از اوزان عروضی متناسب با مضامین شعری خویش عمل کرده‌اند. محمود درویش در این مجموعهٔ شعری خود از (۶) بحر عروضی کار گرفته است که در میان این اوزان شعری بحر متقارب بیشترین بسامد تکرار را دارد. شاعر با بهره‌وری از این بحر که وزن ضربی و تند دارد مردم را به مبارزه علیه نیروهای اشغال‌گر فرامی‌خواند.

قهّار عاصی، نیز در این مجموعهٔ شعری از (۷) بحر عروضی را کار گرفته است که از میان این اوزان شعری بحر مضارع که وزن نرم و سنگین دارد بیشترین بسامد را دارد. بالاتر از ۵۰٪ درصد اوزان عروضی این مجموعهٔ شعری عاصی را بحرهای متّفق‌الارکان که شامل «متقارب، هزج، رجز و رمل» می‌گردد شکل می‌دهد. این اوزان شعری بیشتر حالت غم و اندوه شاعر را به خوانندگان القا می‌کند.

۲-۲. موسیقی کناری

منظور از موسیقی کناری، مجموعه عواملی است که در نظام موسیقایی شعر تأثیری ژرف می‌گذارد و ظهور

آن در سراسر بیت یا مصراع قابل مشاهده نیست. جلوه‌های موسیقی کناری بسیار است؛ اما آشکارترین نمونه آن قافیه و ردیف در شعر است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۸: ۲۹۱) دکتر زرین‌کوب می‌گوید: «احساس و اندیشهٔ شاعر، فلزی است که گویی در کورهٔ ابداع تفته شده است و وزن و قافیه قدرت آن را دارد که این آهن را آب دهد و تبدیل کند به فولادی باقدرت و جلای فولادین». (زرین‌کوب، ۱۳۷۱: ۹۵) قافیه و ردیف از طریق ایجاد ضرب‌آهنگ، موسیقی شعر را مشخص ساخته و ازنظر ذهنی به خاطر سپردن شعر را آسان می‌سازد. این عناصر موسیقایی نقش مهم و ارزنده در انتقال بار معنایی داشته (صمصام، ۱۳۸۸: ۱۴۳) و باعث زیبایی شعر می‌شوند.

قافیه، از ارکان اصلی موسیقی کناری شعر است. این عنصر آهنگین نقش مهم در ساختار شعر داشته که کنار نهادن آن، موسیقی شعر را ضعیف می‌سازد؛ زیرا هنگامی‌که آهنگ قافیه از گوش حذف شود، شاعر را به‌طور مستقیم در برابر معیارهای نثر قرار داده و در شعر بسیاری از عیب‌ها هویدا می‌گردد. (خوری، ۱۹۶۶: ۲۷۰) قافیه در شعر معاصر افزون بر تولید موسیقی، کارکرد زیبایی‌شناسی نیز دارد؛ زیرا شاعر با توجّه به تعداد قافیه‌ها در ابیات خویش، فضاهای متنوع و متعدّدی را می‌آفریند و باعث از بین رفتن یکنواختی موسیقی در قصیده می‌شود، افزون بر آن قافیه کارکرد معنایی نیز دارد و فضایی منسجم از منظر معنایی در قصیده ایجاد می‌کند، بنابراین تنوّع قافیه در شعر معاصر، فضای وسیعی در اختیار شاعر قرار داده تا احساسات و عواطف خویش را به زیبایی هر چه تمام بیان کند (قاسم، ۲۰۰۶: ۱۳۲).

قافیه در شعر نو باید با مضمون و احساس شاعر هماهنگ باشد؛ زیرا این عنصر موسیقایی با دگرگون شدن کلام شاعر عوض می‌شود. به باور نیما یوشیج، قافیه زنگ مطلب است و باید مطابق منظور شاعر عوض شود. (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۸: ۹۷-۹۸) محمود درویش، در این سروده افزون بر آنکه قافیه‌ها را مطابق منظور خویش تغییر می‌دهد؛ از شگرد تکرار نیز بهره می‌برد. او با استفاده از این روش بر رونق و تأثیر کلام خویش می‌افزاید، به‌گونه‌ای که موسیقی حاصل از آن روح و روان خواننده را نوازش می‌دهد.

«**الجميلات هُنَّ الجميلاتُ/ [نَقْشُ الكمنجات في الخاصرةْ]/ الجميلات هُنَّ الضعيفاتُ/ [عرشٌ طفيفٌ بلا ذاكرةْ]/ ألجميلات هُنَّ القويّاتُ/ [يأسٌ يضيء ولا يحترقْ]**» (درویش، ۲۰۰۵: ۷۳)

(ترجمه: زیبا رویان، زیبایند/ چون خال‌کوبی دستهٔ گیتار/ زیبارویان ناتوان‌اند/ مانند سرزمینی بی خاطره که ناگاه ویران می‌شود/ زیبارویان قدرتمندند/ مانند یأسی افروخته که جایی را نمی‌سوزاند.)

بیشتر شاعران معاصر عرب در اشعارشان از قافیه‌های ساکن بهره می‌برند. استفاده ازاین‌گونه قافیه‌ها، شعر را ازنظر شکل ظاهری بیشتر به زبان روزمره نزدیک می‌سازد. محمود درویش نیز در سروده‌هایش از این سبک نوشتاری بهره می‌برد. به‌عنوان مثال در این سرودهٔ شاعر «دال» حرف آخر قافیه است و بسامد بالایی

دارد؛ این تکرار افزون بر آنکه یک انرژی موسیقایی به قصیده بخشیده، باعث انفعال و تأثیر مخاطب نیز می‌شود و سبک آن را زیبا و دلپذیر می‌سازد:

«في البيت أَجلس، لا حزيناً لا سعيداً/ لا أَنا، أَو لا أَحَدْ/ صُحُفٌ مُبَعْثَرَةٌ. وورقُ المزهريَّةِ لا يذكِّرني/ بمن قطفته لي. فاليوم عطلتنا عن الذكرى،/ وعُطْلَةُ كُلِّ شيء... إنه يوم الأحدْ/ يوم نرتِّبُ فيه مطبخنا وغُرْفَةَ نومنا،/ كُلِّ على حِدَةٍ.» (درویش، ۲۰۰۵: ۵۱)

(ترجمه: در خانه می‌نشینم نه شاد و نه غمگین/ نه من، نه هیچ‌کس دیگر/ روزنامه‌های پراکنده و گل‌های گلدان کسی را به یادم نمی‌آورد/ که آن‌ها را برایم چیده. امروز خاطره‌ها تعطیل است/ همه‌چیز تعطیل است... امروز یکشنبه است/ روزی که آشپزخانه‌هایمان را و اتاق‌های خوابمان را جداگانه مرتب می‌کنیم.)

گاهی بهره‌گیری از قافیه موجب تقویت ضرب‌آهنگ و موسیقی شعر می‌گردد. محمود درویش در این قصیده با تکرار صامت «ن» و مصوت بلند «آ» و نغمهٔ حاصل از آن به‌عنوان قافیه، ناله را به مخاطب القا می‌کند. همچنان هماهنگی و تناسب معنایی میان قافیه‌های «مکان» با «الزّمان» و «طائران» با «للطّیران» به قصیده، نوعی پیوند آوایی می‌بخشد:

«وأنتِ معي، لا أَقول: هنا الآن/ نحن معاً. بل أَقول: أَنا، أَنتِ،/ والأَبديةُ نسبح في لا مكانْ/ هواءٌ وماءٌ. نفكُّ الرموز. نُسَمِّي،/ نُسَمَّى، ولا نتكلّم إلاّ لنعلم كم/ نَحْنُ نَحْنُ... وننسى الزمانْ/ ولا أَتذكَّرُ في أَيِّ أَرضٍ وُلدتِ، ولا أَتذكر من أَيِّ أَرض بُعثتِ./ هواءٌ وماء، ونحن على نجمة طائرانْ/ وأنت معي يعرق الصمت يغرورق/ الصحو بالغيم والماءُ يبكي الهواء،/ على نفسه كلما اتَّحد الجسدانْ/ ولا حُبَّ في الحبِّ،/ لكنه شَبَقُ الروح للطّيرانْ» (درویش، ۲۰۰۵: ۹۷)

(ترجمه: تو با منی و نمی‌گویم: در اینجا حالا/ ما باهمیم. بلکه می‌گویم: من و تو/ و جاودانگی باهم در ناکجاآباد شناوریم/ آب‌وهوا. رمزها را می‌گشاییم و نام‌گذاری می‌کنیم/ نام‌گذاری می‌کنیم حرفی نمی‌زنیم مگر برای آنکه بدانیم/ ما چقدر ما هستیم... و زمان را از یاد می‌بریم/ به یاد نمی‌آورم در کدام سرزمین زاده شده‌ای/ به یاد نمی‌آورم از کدام سرزمین فرستاده‌شده‌ای/ آب‌وهوا، من و تو دو پرنده‌ایم در اوج آسمان/ و تو با منی و خاموشی عرق می‌کند و بیداری در آغوش ابر غرق می‌شود و آب در درون خود به حالت هوا گریه می‌کند/ وقتی دو بدن باهم یکی می‌شوند/ هیچ عشقی در عشق نیست و تنها کامرانی روح است برای پرواز)

قهّار عاصی، نیز در سروده‌هایش از این عنصر موسیقایی به زیبایی بهره می‌برد. او در دو قالب کلاسیک و نیمایی شعر سروده است. عاصی همچون نیما توجّه ویژهٔ به قافیه دارد. او در سروده‌هایش، از قافیه افزون بر عامل موسیقایی، به‌عنوان ابزار پیونددهندهٔ اندیشه و خیال نیز به‌کار می‌گیرد... شاعر در این سروده با تکرار (ر) به‌عنوان حرف رویّ قافیه، موسیقی کلامش را قوام می‌بخشد و به دنبال انتقال اندیشه خود به مخاطب است:

«لحظه‌ها دشنه به کف!/ لحظه‌ها مرگ، خطر!/ سفر تلخت را/ منزلی هست مگر/ دور از حد نظر!/ گوش کن/ هم‌سفر!/ در گذرگاه چنین/ خشم آبایی‌ات از یاد مبر!» (عاصی، ۱۳۹۲: ۴۴۶)

در این سروده بلندی هجاها، فضای حزن‌انگیزی را بر شعر عاصی حاکم ساخته و در القای درد و غم درونی او بی‌تأثیر نیست. هجای کشیدهٔ «ای» در پایان بیت‌های شعری صدای نالهٔ شاعر را در فضای قصیده بازتاب می‌دهد. بهره‌گیری ازاین‌گونه قافیه‌ها در هماهنگی با محتوا، عاطفه و موسیقی حاکم بر شعر، نقش ویژه‌ای دارد.

«درخت بید مجنونم، بهارم نابه‌سامانی است/ اگر شیدایی‌ام برگی به بار آرد پریشانی است/ مرا با بادهای فروردین پیوند رسوایی/ مرا با مهرگانی‌ها تعلق‌های پنهانی است/ مرا آواره خوانی‌های سار آرایش خوی/ به من آشفتگی‌های تذرو آیینه گردانی است/ شگفتی‌های پاییز از چراغم رنگ می‌یابد/ پُل رنگین‌کمان از خلوتم در پرتوافشانی است» (عاصی، ۱۳۹۲: ۶۵۱)

جدول ۲. بسامد تکرار حروف قافیه در شعر محمود درویش و قهّار عاصی

شماره	حروف قافیه در شعر محمود درویش	تکرارها	شماره	حروف قافیه در شعر قهّار عاصی	تکرارها
۱	رَة	۵	۱	یم	۱۴
۲	اءِ	۴	۲	ند	۹
۳	ک–ق–ها–فة–یَة–دِ–یّ	۲	۳	ست–اد–ر–یی–را–ان	۶
۴	ک–لَک–بَک–راً–حدٌ–ح–کة–طٌ–انَ–ین–سِهِ–بَد–دک–ر–مَة–دِی–یِل–ب–نی–مت–فاک	۱	۴	ار–ده	۵
			۵	ا–ین–	۴
			۶	م–ی–یِش–اب–یَد–	۳
			۷	است–یت–ای–ام–رد–نی–اب–وُر–نند	۲
			۸	ش–مم–وُد–تی–ن–هی–از–اک–نه–یِر–ما–فت–وُن–شُد–کِی–دَم–من–نم–رَم–قَم–هم–ته–وُ–مت–دِی–زد–نم–اه–نی–ته–نگ–نَو–هَد–وَز–نی–بَش–ری–ید	۱

بررسی‌های آماری نشان می‌دهد که محمود درویش و قهّار عاصی در سروده‌هایشان از این عنصر موسیقایی به زیبایی بهره برده‌اند. محمود درویش، در این مجموعهٔ شعری بیشتر از قافیه‌های خشک مانند: (ب–بک –دک –لک –حد) بهره می‌برد؛ او در این قصاید از (۲۱) قافیه یک‌بار و از (۷) قافیه دو بار استفاده کرده است؛ اما قهّار عاصی، نسبت به محمود درویش از قافیه‌های نرمی مانند: (نی–دی –تی–ا–ری–هی–ده) استفاده نموده است. از میان این قافیه‌ها در سروده‌های شاعر حدود (۳۷) قافیه یک‌بار و (۹) قافیه دو بار به‌کار رفته است. از ویژگی‌های بارز این عنصر در شعر شاعران، نغمهٔ برآمده از آن است که با مضمون و محتوای شعر آنان همخوانی داشته و سبب تأثیر بیشتر بر خواننده می‌شود و زیبایی سخن زا افزایش

می‌دهد.

از انواع دیگر موسیقی کناری ردیف است. هرگاه ردیف، از جوشش هیجان شاعر سرچشمه گیرد نه‌تنها نوعی موسیقی کناری در شعر پدید می‌آورد بلکه جنبهٔ موسیقایی کلام را نیز دوچندان می‌سازد. در برخی از اشعار، ردیف‌هایی به‌کاررفته با مضمون و مفهوم شعر ارتباط ویژه‌ای دارد، اگر در این دسته از ردیف‌ها معمولاً شاهد حضور یک فعل در ساختار آن هستیم؛ افعالی که بیشتر مشتمل است بر خانوادهٔ فعل «آمدن» مانند (بیا، خواهد آمد، بیاید، می‌آید، نمی‌آیی و...).

قهّار عاصی، در سروده‌هایش از ردیف‌های فعلی به زیبایی بهره می‌برد. او در این سروده که مضمون اعتراضی دارد؛ صدای خویش را در برابر ظلم و استبداد نظام حاکم وابسته بلند می‌کند و آنان را غلامانی می‌داند که کارشان جز ظلم، اسارت، بیگانه پروری و کشتن انسان‌های بی‌گناه نیست. شاعر با استفاده از ردیف فعلی که دو مصوت کشیده «ای» و «آ» در آن بیشتر آه و حسرت را به ذهن تداعی می‌کند؛ افزون بر تولید موسیقی، بر محتوا و مضمون شعر نیز تأکید می‌کند و آن را به خواننده منتقل می‌سازد:

«برادر! از برادر قاتلان یاری نمی‌آید/ ازین نامردها بوی وفاداری نمی‌آید/ همه بی‌دردها خون و لبخندند مردم را/ از اینان جز دورویی، جز دکان‌داری نمی‌آید.» (همان: ۶۱۴)

این عنصر موسیقایی نقش بارز و ارزنده‌ای در تکامل معنا و انتقال پیام دارد. چنانچه در سرودهٔ زیر تکرار واژهٔ «پارسی» در کنار آنکه جنبهٔ غنائی شعر را تقویت کرده است، هدف و پیام شاعر را نیز برجسته ساخته و آن را به خواننده القا می‌کند. این تکرار، میان عاطفه و خیال شاعر پیوند می‌زند و باعث شادی و غرور وی می‌شود. عاصی، زبان را یکی از نیازهای مبرم و ارزشمند ملت‌های آزاده می‌داند؛ زیرا زبان هویت یک ملت است. استعمار گران، در نخست زبان ملت‌ها را مورد هدف قرار می‌دهند، وی در این سروده به ستایش و دفاع از این زبان کهن که روزی از شام تا کاشغر و از سند تا خجند سایه افکنده بود اشاره دارد:

«گل نیست، ماه نیست، دل ماست پارسی/ غوغای کُه، ترنم دریاست پارسی/ از آفتاب معجزه بر دوش می‌کشد/ رو بر مراد و روی به فرداست پارسی.» (عاصی، ۱۳۷۴: ۷۳)

اگرچه بیشتر شاعران و ادیبان ازجمله شفیعی کدکنی ردیف را از عناصر اصلی شعر فارسی می‌دانند و آن را یکی از نعمت‌های بزرگ این زبان به‌حساب می‌آورند (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۸: ۱۳۸)؛ اما بررسی‌ها نشان می‌دهد که محمود درویش از اهمیت این عنصر آهنگین به‌خوبی آگاه بوده است؛ استفادهٔ او از این عنصر افزون بر ایجاد موسیقی، باعث ترکیب‌های بدیع و تصویرهای دل‌نشین نیز می‌گردد. برخی نیز بر آن‌اند که ردیف در زبان عربی به‌ویژه در شعرهای کلاسیک آن‌گونه که در فارسی شناخته شده است وجود

ندارد؛ ولی در شعر نیمایی عربی گاهی تکرار برخی واژه‌ها حضور ردیف را در ذهن تداعی می‌کند. شایان‌ذکر است که اسم و صفت نسبت به فعل کمتر دچار تحول و گسترش معنایی می‌گردد؛ اما درویش در این قصیده بامهارت هرچه تمام از ردیف‌های اسمی جهت تحول و گسترش معنایی بهره می‌برد و با ایجاد ارتباط میان ردیف و سایر اجزای کلام، تصاویری زیبایی می‌آفریند؛ که این خود مهارت و خلاقیت شاعر را نشان می‌دهد:

«حين تُطيلُ التأمُّلَ في وردةٍ/ جَرَحتْ حائطاً وتقول لنفسكَ:/ لي أَملٌ في الشفاء من الرملِ/ يخضرُّ قلبُكَ.../ حين تُرَافِقُ أُنثى إلى السيرك/ ذاتَ نهارٍ جميلٍ كأَيقُونةٍ.../ وتحلُّ كضيفٍ على رقصة الخيلِ/ يحمرُّ قلبُكَ.../ حين تَسيرُ ولا تجد الحُلْمَ/ يمشي أَمامك كالظلّ/ يصفرُّ قلبك ...» (درویش، ۲۰۰۵: ۲۱)

(ترجمه: آنگاه مدت‌ها به غنچه‌ای گل خیره می‌شوی/ که دیوار را شکافته و سر برآورده و با خود می‌گویی:/ هنوز امیدی است که شنزار بیرون بیایم/ یعنی قلبت سبز شده است.../ آنگاه که بانویی تو را به سیرک همراهی می‌کند/ آن روزی که به زیبایی یک تابلوی نقاشی است/ و از رقصیدن اسب‌ها به وجد می‌آیی و فریاد می‌زنی/ یعنی قلبت قرمز شده است.../ آنگاه که راه می‌روی و رؤیاها را نمی‌بینی/ که مانند سایه‌ای در مقابلت راه می‌رود/ یعنی قلبت زرد شده است...)

جدول ۳. بسامد تکرار ردیف در شعر قهّار عاصی

شماره	نوع دستوری	ردیف	تکرار
۱	فعل	شده (۴ بار)- است (۴ بار)-نیست (۴ بار)-بندیم-برآیم-بخشیم-سازیم-باشیم-شدیم-کنیم-کشیم-می‌خواندیم-گیریم-خوشنودی-رفتن-بودم-نمی‌آید-می‌خواهد-کردید-کردی-هستم-کنیم-کند-رسیده-می‌درند	۳۴
۲	اسم	درخت-مجاهد-عشق-تازه-دل-خویش-باغ-پارسی-بیگانه-کربلا-رنگ-تلخ	۱۲
۴	عبارات اسمی و فعلی	ای دل-همه‌چیز شکست-ماست اینجا-زخمی شد-رفته است-این‌جا-فایده-فراموشم شده-ای قاتل-چه می‌خواند-زخمی شد-تاریکی-افگنده‌اند-قربانی شد-از کفم-پیش-است و بس-سفری شد	۱۸
۵	حرف	را (۵ بار)-ما (۲ بار)	۷

بررسی آماری نشان می‌دهد که محمود درویش با بهره‌گیری از این عنصر در سروده‌های خلاقیت و مهارت خویش را به تصویر می‌کشد. او با کاربرد این عنصر نشان می‌دهد که ردیف در شعر معاصر عربی نیز جهت آفرینش موسیقی و ارتباط آن با محتوا کاربرد دارد. شاعر در این مجموعهٔ شعری فقط یک‌بار از این عنصر موسیقایی استفاده کرده است؛ اما قهّار عاصی، شاعر نام‌آشنای زبان فارسی (۳۴) بار از ردیف فعلی، (۱۲) بار از ردیف اسمی، (۱۸) بار از ردیف، اسمی و فعلی و (۷) با از ردیف حرفی کار گرفته است. او در این مجموعهٔ شعری بیشتر از ردیف فعلی کامل، بهره می‌برد، زیرا ردیف فعلی کامل بیشتر شعر را از حالت

سکون بیرون می‌آورد. تکرار ردیف در این مجموعهٔ شعری حالت عاطفی وی را بیان می‌کند. او همچنان برای جبران ضعف موسیقی ناشی از نبود قافیه در بیشترین قصایدش از ردیف‌های طولانی بهره است.

۳-۲. موسیقی درونی

۱-۳-۲. تکرار حروف

موسیقی درونی از تناسب میان حروف و اصوات به وجود می‌آید؛ و همهٔ شکل‌های آهنگین را شامل می‌شود که حروف، کلمات و جمله‌ها آن‌ها را به وجود می‌آورند. (الصفدی، ۱۳۸۵: ۱۶۳) موسیقی درونی بیشتر با واژه‌ها مرتبط است؛ زیرا ارتباط و هم‌نشینی یک واژه، با دیگر واژه‌ها را در بافت مشخص می‌سازد. (علاق، ۱۳۸۸: ۲۶۱) شاعران از این صنعت به بررسی تکرار با دو زیرشاخه واج‌آرایی و تکرار لفظ و همچنین جناس می‌پردازند. ساده‌ترین تعریف تکرار آن است که گوینده، یک واژه را به‌گونهٔ پی‌درپی در یک عبارت تکرار کند. (سجلماسی، ۱۹۸۰: ۴۷۶) اگر دو واژه در لفظ و معنا یکسان باشند تأکید معنا را می‌رساند؛ اما اگر لفظ یکی باشد و معنا متفاوت، فایده آن نشان دادن معانی مختلف را تداعی می‌کند. (عبید، ۲۰۰۱: ۱۸۲) این صنعت نه‌تنها باعث ایجاد موسیقی دل‌نواز در شعر می‌شود، بلکه می‌تواند موجب بروز و پرورش معانی جدیدی نیز در ذهن شاعر گردد.

از ویژگی‌های بارز و برجستهٔ مشترک در شعر محمود درویش و قهّار عاصی، به‌کارگیری ظرفیت‌های معنایی و موسیقایی موجود در پدیدهٔ تکرار است؛ هر دو شاعر از اهمیت این عنصر موسیقایی در شعر امروزی آگاه‌اند. این عنصر زیبایی‌شناختی بیشتر در تکرار واک، هم حرفی و هم‌صدایی، هجا، واژه و جمله مشاهده می‌شود.

تکرار واج‌های صامت و مصوّت نقش بارز و ارزنده در ایجاد ایقاع درونی شعر دارد. ایقاع که از واج‌آرایی صامت‌ها به گوش می‌رسد محسوس‌تر از ایقاع مصوّت‌ها است؛ بااین‌حال مصوّت‌ها نیز تأثیر ویژه در ایقاع درونی شعر دارند. محمود درویش در این قصیده از تکرار مصوت «ی» جهت ایقاع درونی بهره برده است. استفاده از مصوت کشیده، ناله و درد وی را در دیار غربت به نمایش می‌گذارد؛ او در این قصیده از انزجار و نفرت خود در تبعیدگاه سخن می‌گوید. صدای اندوه وی در کل فضای قصیده طنین‌انداز است. شاعر در این سروده با ایجاد موسیقی غم‌انگیز می‌خواهد درد، اندوه و حسرت خود را به مخاطب القا کند:

«الآن، في المنفى... نَعَمْ في البيت،/ في السِّتينَ من عُمْرٍ سريعٍ/ يُوقدون الشَّمْعَ لَكْ/ / فَافْرَحْ، بأقْصى ما اسْتَطَعْتَ مِنْ الهُدُوءِ/ لأنَّ مَوْتاً طائِشاً ضَلَّ الطَّريقَ إليك...» (درویش، ۲۰۰۵: ۱۷)

(ترجمه: اینک در تبعیدگاه...آری در خانه/ در شصت‌سالگی از عمری که به‌سرعت باد گذشت/ شمعی برای تو می‌افروزند/ شادمان باش، با همهٔ آرامشی که در توان داری/ زیرا مرگی سبک‌بار راه را به‌سوی تو گم کرده است.)

قهّار عاصی نیز با این شگرد، موسیقی درونی شعرش را تقویت می‌کند. وی در این سروده با بهره‌گیری از تکرار مصوت، درد و اندوه سرزمین‌های «افغانستان، بوسنی، الجزایر فلسطین» را می‌کند و با استفاده از واژه‌های؛ «زخم، غم، خون، دود و خاکستر» بیشتر مضمون و موسیقی شعرش را غم‌انگیز جلوه می‌دهد. او با تکرار، مصوّت «و» افزون بر ایجاد ایقاع درونی، وضعیت نابسامان افغانستان را با کشورهای همچون بوسنی، الجزایر و فلسطین پیوند می‌دهد و آن را برجسته می‌سازد:

«بوسنی در زخم می‌زند پهلو/ ز الجزایر غم، می‌کند سُوسُو/ از فلسطین خون، می‌رود هر سُو/ از دیار من، دود و خاکستر» (عاصی، ۱۳۹۲: ۶۴۳)

تکرار صامت‌ها در شعر معاصر نقش ارزندهٔ در ایقاع درونی شعر دارد. با بررسی‌های که در این دو مجموعه شعری انجام شد، صامت‌های «س»، «ش» و «ر» در شعر محمود درویش و صامت‌های «ش»، «س» در شعر قهّار عاصی بیشترین بسامد تکرار را دارد. محمود درویش از این عنصر موسیقایی بیشترین بهره را برده است. قصیدهٔ زیر، یکی از قصاید عاطفی این مجموعهٔ شعری درویش است. تکرار حرف «ش» و نغمهٔ برخاسته از آن با سوز درونی شاعر هم‌خوانی دارد. در کنار تکرار این حروف، تناسب میان واژهٔ «شموعها، أشعلتُ» و «کأس، کسرتهُ» و همچنان جناس که بین واژهٔ «خسرتُ، سخرتُ» به زیبایی قصیده افزوده است:

«**لم تأتِ. قُلْتُ: ولنْ...إذاً/ سأعيد ترتيب المساء بما يليق بخيبتي/ وغيابها: أطفأتُ نار شموعها،/ أشعلتُ نور الكهرباء،/ شربتُ كأس نبيذها وكسرتُهُ،/ أبدلتُ موسيقى الكمنجات السريعةِ/ بالأغاني الفارسيّة./ قلت: لن تأتي. سأنضو رَبْطَةَ/ أرتدي بيجامة زرقاء. أمشي حافياً/ لو شئتُ**» (درویش، ۲۰۰۵: ۹۳)

(ترجمه: نمی‌آید. گفتم: هرگز نخواهد/ پس شبم را چیدم آن‌گونه که سزاوار ناکامی من بود/ و در نبودش: شمع‌هایش را خاموش کردم/ چراغ‌ها را روشن/ جرعه‌ای از جام شرابش نوشیدم و آن را شکستم/ موسیقی تند کمانچه را با آهنگ فارسی عوض کردم/ گفتم: نمی‌آید. کرواتم را باز می‌کنم/ پیژامه آبی می‌پوشم. پابرهنه راه می‌روم/ اگر دلت خواست.)

عاصی، نیز در این سروده با تکرار صامت «س» که «سوگ و عزا» را تداعی می‌کنید، در کنار ایقاع حاصله از آن، غم و اندوه مردم کابل را برجسته ساخته و آن را به خواننده القاء می‌کند:

«باز شهر خسته از بسیار مرگ/ سوخته، ویران‌شده، بشکسته است/ آسمایی باز می‌موید ز سوگ/ باز کابل در عزا بنشسته است» (عاصی، ۱۳۹۲: ۶۴۰)

عاصی، در این سروده نیز صامت «ش» را در شش واژه آورده است؛ یعنی، «ش» بیش از هر صامت دیگر تکرار شده و برجسته‌ترین حرف این سروده است. شاعر با این شگرد به‌گونه‌ای توانسته لذّتی موسیقایی ایجاد کند؛ که این موضوع در القای مفهوم مورد نظر وی نیز بی‌تأثیر نیست. تکرار این حرف مفهوم شکست

را در گوش خواننده تداعی می‌کند. شاعر در این سروده به فضای تاریک و خفقان سیاسی که بر سرزمین محبوبش سایه افکنده اشاره دارد:

«ماییم و انتظاری، کز آفتاب یاری/ دیوار شب بریزد، بن‌بست شب بساید/ در باشگاه مرگ و بی سرنوشتی ما/ یا آرشی ببالد، یا رستمی بزاید/ بنگاه ارغوان و دیوان ضمیران را/ پیچیدگی بکاهد، اشکفتگی فزاید» (همان: ۶۲۷)

۲-۳-۲. تکرار کلمات

از دیگرگونه‌های تکرار، تکرار لفظ است. تکرار لفظ ارزش فنی و ایقاعی شعر را چند برابر ساخته و باعث افزایش موسیقی و وحدت قصیده می‌شود. (الغرفی، ۲۰۰۱: ۴۸) در این‌گونه تکرار، شاعر یک واژه را تکرار می‌کند؛ این واژه می‌تواند اسم، فعل و یا ضمیر باشد. با این وجود هر تکراری در شعر زیبا نیست و ناقدان پیرامون آن شروطی را وضع کرده‌اند. به‌عنوان مثال؛ نازک الملائکه برای تکرار لفظ به این سه نکته اشاره‌کرده است:

۱- لفظ و عبارتی که در شعر تکرار می‌شود باید ارتباط دقیقی بامعنای کلی شعر داشته باشد؛ ۲- از قواعد زیباشناسی که بر مجموعهٔ متن ادبی حاکم است، پیروی کند؛ ۳- لفظ و عبارت تکرار شده نباید در گوش سنگینی کند. به باور وی، تکراری که بدون انگیزهٔ روحی و معنوی در کلام ذکر گردد، جریان ادراکی و شعوری شنونده و یا خواننده را از قصیده متوقف می‌سازد و آن‌ها را در یافتن علت تکرار لفظ یا عبارت دچار سرگیجه می‌کند. (گنجعلی، ۱۹۹۳: ۸۹)

یکی از زیبایی‌های شعر درویش این است که در آغاز سطرها از شگرد تکرار استفاده می‌کند. به‌عنوان مثال او در این قصیده با تکرار واژه «برتقالیّة» در شروع سطرها، افزون بر تأکید منظور خویش، موسیقی زیبایی نیز آفریده است. این واژه در نگاه شاعر نماد «فلسطین» است، تکرار آن با تکرار واژهٔ «الشّمس» که نماد روشنایی و بهروزی است در کنار ایقاع درونی، اندیشه و مفاهیم ذهنی شاعر را که همانا آزادی زادگاه شاعر است، به خواننده القا می‌کند؛ زیرا به باور وی فلسطین روزی دوباره آزاد و به صاحبان اصیل و بومی آن بازخواهد گشت. شاعر با این نوع تکرار مهارت خویش را نشان می‌دهد و تلاش می‌کند تا با تکرار واژه‌های مشخص که مفهوم خاصی را تداعی می‌کند در کنار ایقاع درونی، معانی و مفاهیم شعرش را بیشتر تقویت کند:

«بُرْتُقَالِيَّةً، تدخلُ الشمس في البحرِ/ والبرتقالةُ قنديلُ ماءٍ على شَجَرٍ باردٍ/ برتقاليةً، تَلِدُ الشمسُ طفلَ الغروب الإلهيَّ/ والبرتقالةُ، إحدى وصيفاتها، تتأمَّلُ مجهولها/ برتقاليةً، تسكب الشمسُ سائلها في فم البحر/ والبرتقالةُ خائفة من فمٍ جائعٍ/ برتقاليةً، تدخل

الشمسُ في دورة الأبديّةِ» (درویش، ۲۰۰۵: ۳۷)

(ترجمه: خورشید به دریا می‌ریزد/ و پرتقال چلچراغی از آب است که بر شاخهٔ درخت سرد آویخته‌اند/ خورشید که کودک شاهانهٔ غروب را می‌زاید پرتقالی است/ و پرتقال یکی از ندیمه‌های اوست/ خورشید که در دهان دریا شیر می‌ریزد پرتقالی است/ و پرتقال همیشه از دهان گرسنه می‌ترسد/ خورشید که به مدار گردش همیشگی‌اش قدم می‌گذارد پرتقالی است.)

شاعر همچنان در این قصیده با تکرار واژهٔ «دمٌ، دماً و دمٍ» افزون بر آنکه موسیقی شعرش را غم‌انگیز می‌سازد، با دیداری کردن واژه‌ها، نیز مفهوم و محتوای آن را در برابر دیدگان خواننده قرار می‌دهد. این قصیده که در رثای «ادوارد سعید[۳]» سروده شده است محتوای غمباری دارد. آنچه این دو شخصیت را عمیقاً به هم پیوند می‌دهد تلاش آن‌ها برای زنده نگه‌داشتن مقاومت و آرمان‌های مردم فلسطین است، باآنکه هردو شخصیت مبارز تا آخرین روزهای حیاتشان با قلم به مبارزه و مقاومت پرداختند؛ اما او در این قصیده خودش را سرزنش می‌کند و تنها مبارزه با قلم را در مقابل نیروهای اشغال‌گر کافی نمی‌داند:

«لا أنا، أَو هُوَ/ ولكنه قارئ يتساءل عمَّا/ يقول لنا الشعرُ في زمن الكارثةْ/ دمٌ،/ ودمٌ،/ ودمٌ/ في بلادك،/ في اسمي وفي اسمك، في زهرة/ اللوز، في قشرة الموز، في لبن/ الطفل، في الضوء والظلّ، في/ حبة القمح، في عُلبة الملح/ قَنَّاصَةٌ بارعون يصيبون أَهدافهم/ بامتياز/ دماً، ودماً، ودماً...» (درویش، ۲۰۰۵: ۱۰۱–۱۹۲)

(ترجمه: نه من و نه او/ اما اکنون خواننده می‌پرسد که/ شعر آنگاه‌که فاجعه به وقوع می‌پیوندد به چه‌کار ما می‌آید؟ خون است؛ و خون است/ در سرزمین تو،/ به اسم من و به اسم تو، در شکوفه‌ی/ بادام، در پوست موز، در شیر خشک/ شیرخوارگان، در نور و تاریکی، در/ دانه‌ی گندم، در نمکدان/ تک‌تیراندازان چیره‌دست هدف‌هایشان را می‌زنند/ ماهرانه/ خون بود؛ و خون بود؛ و خون بود...)

قهّار عاصی، نیز در اشعارش از این هنر موسیقایی بهره برده است، وی در این سروده با تکرار واژهٔ «جاسوس» افزون بر ایجاد طنین موسیقی؛ کوشیده است تا مفاهیم ذهنی خود را که همانا انزجار از غارتگران و متجاوزان است؛ به خواننده القا کند. او در این سروده با تکرار این واژه نقش جاسوسان داخلی را در ویرانی و غارت وطن محبوبش برجسته‌تر ساخته است:

«زان جا که سال‌هاست/ الماس و نفت بُرده ولی جاسوس/ برجای می‌نهد/ جاسوس کودتا/ جاسوس نطفه‌های برازنده/ جاسوس خون عاصی روشن‌فکر.» (عاصی، ۱۳۹۲: ۶۸۵)

عاصی، همچنان با تکرار ترکیب «های پیغمبر!»؛ فضایی از شکوه و ناله را در سراسر شعرش حاکم ساخته است. او با انتخاب وزن آرام (فاعلاتن فع/ فاعلاتن فع) بیشتر به فضای غم‌انگیز شعرش افزوده است. تکرار مصوّت «های» در این سروده افزون بر ایجاد ایقاع درونی؛ حالت خطاب و هشدار را می‌رساند که در القای

حس غم و اندوه شاعر بی‌تأثیر نیست. مضمون و محتوای این شعر، نهایت درماندگی و بیچارگی شاعر را به نمایش می‌گذارد. او نه‌تنها به ظلم و استبداد که در کشورش حاکم است نه گفته، بلکه درد و اندوه کشورهای همچون «سرایوو، فلسطین و بوسنی» را با تمام وجودش فریاد می‌زند:

«های پیغمبر! های پیغمبر!/ قد برافراز و امتت بنگر/ از بر ما چین تا در خاور/ مرگشان همره دردشان یاور/ های پیغمبر! های پیغمبر!» (عاصی، ۱۳۷۴: ۸۹-۹۱)

تکرار واژه در طول یک بیت، پرکاربردترین تکرار شعر عاصی را شکل می‌دهد؛ زیرا عاصی گاه با این شگرد هنری با تمام وجود بر مفهوم مورد نظر خویش تأکید می‌کند و معنا و مضمون را در ذهن خواننده می‌پروراند:

«همش می‌کُشد و همش می‌برند/ همش می‌زنند و همش می‌درند/ به هر سوی ابلیس بنشانده‌اند/ خدا را از این خاکدان رانده‌اند» (عاصی، ۱۳۹۲: ۶۳۳)

۳-۳-۲. تکرار جمله

تکرار جمله، در ایجاد موسیقی درونی شعر از اهمیت ویژهٔ برخوردار است. این نوع تکرار، افزون بر انسجام‌بخشی زبان شاعر، در جهت القای مفهوم کلی شعر نیز نقش برجستهٔ دارد.

محمود درویش در لابه‌لای همهٔ اشعارش به دنبال برقراری عدالت اجتماعی است. او در این قصیده، با بهره‌وری از کاربرد ضمیر «أنت» افراد خاص را مورد سرزنش قرار می‌دهد که فقط به رفاه و آسایش خود می‌اندیشند. وی در این قصیدهٔ، جملهٔ «فکِّر بغیرک» را شش بار، به‌جز بیت آخر آن تکرار کرده است. تکرار این جمله در هر بیت به‌مثابهٔ هشدار عمل می‌کند. گرچه این جمله در هر بیت تکرار شده است؛ اما معنا و مفهوم متفاوت را ایفا می‌کند. درویش، واژه‌ها را در خدمت اندیشه قرار داده است تا بامعنا و مفهوم آن هم‌خوانی داشته باشد. آهنگ جملهٔ «فکر بغیرک» که عنوان قصیده نیز است، مانند ناقوسی بر افراد فرود می‌آید که صدای حق را نمی‌شنوند و در وظایف خویش کوتاهی می‌کنند. این آهنگ بسان فریادی است که وجدان‌های خفته را بیدار می‌کند:

«**وأنتَ تُعِدُّ فطورک، فکِّر بغیرکَ/ وأنتَ تخوضُ حروبکَ، فکِّر بغیرکَ/ وأنتَ تسدد فاتورةَ الماء، فکِّر بغیرکَ/ وأنتَ تعودُ إلی البیت، بیتکَ، فکِّر بغیرکَ/ وأنت تنام وتُحصی الکواکبَ، فکِّر بغیرکَ/ وأنت تحرّر نفسک بالاستعارات، فکِّر بغیرکَ**» (درویش، ۲۰۰۵: ۱۵)

(ترجمه: آنگاه که صبحانه‌ات را آماده می‌کنی در فکر دیگران باش/ آنگاه که در جنگ می‌روی در فکر دیگران باش/ آنگاه که قبض برقت را پرداخت می‌کنی در فکر دیگران باش/ آنگاه که صبحانه‌ات را آماده می‌کنی در فکر

دیگران باش/ آنگاه که در رخت خواب دراز می‌کشی و ستاره‌ها را می‌شماری در فکر دیگران باش/ آنگاه که استعارات را به‌کار می‌گیری تا روحت را آزاد کنی در فکر دیگران باش.)

قهّار عاصی، نیز از این صنعت بدیعی در اشعارش بهره برده است. او در این سروده، جملهٔ «ما را جهان سوم از آن گویند» را (۸) بار تکرار کرده است؛ تا با این روش به تفسیر و تبیین اندیشه‌هایش پرداخته و آن را به مخاطب القاء کند. شایان‌ذکر است که این‌گونه تکرارها در کنار آنکه سبب ایقاع درونی می‌شوند، باعث خلق مضامین و معانی جدید در ذهن شاعر نیز می‌گردد. مضمون و محتوای این سروده با موسیقی آن هم‌خوانی دارد؛ زیرا استفاده از بحر مضارع در آن متناسب با محتوا و منظور شاعر است. قهّار عاصی در این سروده لب به شکوه گشوده و امپریالیزم غرب را مورد سرزنش و انتقاد قرار می‌دهد:

«ما را جهان سوم از آن گویند/ که نمی‌دانیم/ در کوره‌های ذروی آنان/ یک مرمی از چه قدرتی تخریبی/ ترکیب می‌شود/ تنها برای آن‌که نمی‌دانیم/ طرح پلان عاجل امریکا/ یا شوروی/ دربارهٔ خلیج چه بوده است/ ما را جهان سوم از آن گویند/ که باخدا و آدم او عاشقانه‌ایم/ که معتقد به مالک خورشیدیم/ و مطمئن به وارث زیبایی...» (عاصی، ۱۳۷۴: ۴۱-۴۶)

٤-۳-۲. جناس

جناس، یکی از ابزارهای ایجاد موسیقی در شعر و از انواع قاعده افزایی است. جناس، پدیدآورندهٔ زیبایی دیداری و شنیداری سخن است. راز زیبایی جناس در این است که شاعر خود را ملزم به آوردن آن نکند، بلکه معانی شعر طالب این الفاظ و تعابیر باشد. (جرجانی، ۱۳۷۰: ۵)

محمود درویش و قهّار عاصی با به‌کارگیری این صنعت بدیعی، بر زیبایی موسیقی شعرشان افزوده‌اند. آنان در این دو مجموعهٔ شعری جهت زیبایی و تنوّع‌بخشیدن موسیقی شعرشان فقط از گونهٔ جناس ناقص که شامل: «مضارع، لاحق، لفظ، خط، محرف، قلب و مشوش» می‌شود بهره برده‌اند.

محمود درویش، در این سروده با آوردن واژهٔ «تنهی» و «تنأی» که از گونهٔ جناس مضارع[۴] است و با تکرار (۱۱) بار صامت «ت» بیشتر به آهنگ و موسیقی آن افزوده است، موسیقی که نوع هم‌نوایی را میان واژه‌ها فراهم می‌کند:

«يَدٌ تَنْشُرُ الصَحْوْ أَبيضَ، تسهَرُ،/ تنهي وتأمرُ، تنأى وتدنو/ وتقسو يَدٌ تكسر اللازورد بإيماءةٍ/ وترقِّصُ خيلاً على النَّهَوَنْد. يَدٌ تتعالى» (**درویش، ۲۰۰۵**: ۷۷)

(ترجمه: دستی که بیداری را پخش می‌کند/ امر و نهی می‌کند. دور و نزدیک می‌شود/ سنگدلی می‌کند و مهربان می‌شود/ سرزمین نهاون اسب می‌رقصاند. دستی که بالا می‌رود.)

عاصی، نیز در این سروده با بهره‌وری از واژه‌ای «پیش» و «بیش» که از گونهٔ جناس مضارع بوده به موسیقی شعرش افزوده است:

«نبردند غیر از جفا، کار پیش/ نماندند گامی جز آزار بیش/ ز دست غلامان رسواشده/ مسلمان به کیش نصارا شده.» (عاصی، ۱۳۹۲: ۶۳۲)

در این مجموعهٔ شعری درویش، جناس لاحق[۵] بیشترین بسامد تکرار را دارد، وی با استفاده از این صنعت لفظی افزون بر ایجاد موسیقی، بر زیبایی شعرش نیز افزوده است. در شعر زیر واژهٔ «حجر و شجر» که کنار هم آمده‌اند، اولین صامت آنان باهم متفاوت است. هماهنگی این دو واژه در بقیهٔ صامت‌ها و مصوّت‌ها و هماهنگی حرف آخر آن با واژهٔ «قمر» از عوامل آفرینش موسیقی در آن شده است:

«أنا هُوَ، يمشي أَمامي وأَتبعُهُ/ لا أَقول له: ههنا، ههنا/كان شيء بسيط لنا:/ حَجَرٌ، أَخضَرٌ، شَجَرٌ. شارعٌ/ قَمَرٌ يافعٌ. واقعٌ لم يعد واقعاً» (درویش، ۲۰۰۵: ۱۵۳)

(ترجمه: من او هستم، او جلوی من راه می‌رود و من او را دنبال می‌کنم/ به او نمی‌گویم: اینجا، اینجا/ این‌یک مطلب سادهٔ است برای ما:/ سنگ، سبز، درخت. خیابان/ بسان ماه. واقعیتی که دیگر رخ نمی‌دهد)

قهّار عاصی، نیز از این صنعت بدیعی در اشعارش بیشترین بهره را برده است، او در این سروده با آوردن واژه‌های «خاک» و «خار» که از نوع جناس لاحق است موسیقی غمگینی را ایجاد کرده است که با محتوا و مضامین آن هم‌خوانی دارد، او در این سروده تصویر حادثهٔ دردناک کربلا را به خواننده القاء می‌کند، همسانی یک صامت و یک مصوّت در این دو کلمه بر موسیقی آن افزوده است:

«خون پیمبر است که گلگونه کرده است/ خاک سیاه و خار مغیلان کربلا/ الگوی زندگیست برای مقاومت/ طرح قیام آل مسلمان کربلا» (عاصی، ۱۳۷۵: ۱۱۰)

قهّار عاصی، در این سروده نیز با آوردن واژه‌هایی که تنها در نقطه باهم اختلاف دارند، سبک نوشتاری خویش را برجسته ساخته است. او با آوردن این آرایه‌های زبانی، نه‌تنها از مفاهیم عالی شعرش نکاسته، بلکه محتوا و موسیقی آن را نیز تقویت بخشیده است:

«بیا تا بال و پر گیریم ای دل/ جدایی را به بر گیریم ای دل/ من و تو با جدایی هم‌طرازیم/ بیا ای دل به همدیگر بسازیم.» (عاصی، ۱۳۷۴: ۵۷)

«عزای نسترن است آنچه باد می‌خواند/ ز باغ و شوکت آن «یاد باد!» می‌خواند» (عاصی، ۱۳۹۲: ۶۲۴)

محمود درویش، نیز در این قصیده با آوردن واژه‌های «نار» و «نور» به‌عنوان جناس محرّف[۶] که تنها درحرکت حروف باهم فرق دارد، در کنار موسیقی، تصویر زیبایی نیز خلق کرده است. تناسب میان

واژه‌های «نور، نار، شموع، اشعلت و کهرباء» باعث موسیقی ملایم و دلنوازی شده است:

«**لم تأتِ. قُلْتُ: ولنْ...إذاً/ سأعيد ترتيب المساء بما يليق بخيبتي/ وغيابها: أطفأتُ نار شموعها،/ أشعلتُ نور الكهرباء**» (**درویش، ۲۰۰۵: ۹۳**)

(ترجمه: نمی‌آید. گفتم: هرگز نخواهد.../ پس شبم را دوباره آماده کردم آن‌گونه که سزاوار ناکامی من/ و نبودش باشد: شمع‌هایش را خاموش کردم/ چراغ‌ها را خاموش)

قهّار عاصی، در کاربرد واژه‌ها به گونهٔ هنرمندانه عمل کرده است. او در این سروده با آوردن واژهٔ «زیر» و «زبر» که از نوع جناس مشوّش[۷] است، افزون بر ایجاد موسیقی، غم و اندوه خویش را برجسته ساخته است:

«چه آتش ریختی بر بام رؤیاهای رنگینت/ که کفترخانهٔ دیوانه را زیر و زبر کردی/ چو روزی دستیابی‌ها و کامت شد، فراخواندی/ چو هنگام مراد من به‌پیش آمد، سفر کردی!» (عاصی، ۱۳۷۴: ۱۰۲)

جدول ٤. بسامد انواع جناس ناقص در شعر محمود درویش و قهّار عاصی

انواع جناس ناقص	محمود درویش	قهار عاصی
مضارع	۲	۱
لاحق	۹	۲۳
خط	۰	۴
محرّف	۰	۴
مشوّش	۰	۱
قلب	۱	۰
لفظ	۰	۱

بررسی آماری نشان می‌دهد که نحوهٔ استفاده دو شاعر از این عنصر موسیقایی به گونهٔ یکسان نیست. قهّار عاصی، نسبت به درویش، برای تنوع بخشیدن موسیقی شعرش از این صنعت بیشتر بهره برده است. وی در این مجموعه (۱) بار از جناس مضارع، (۲۳) بار از جناس لاحق، (۴) بار از جناس خط، (۴) بار از جناس محرّف، (۱) بار از جناس مشوّش و (۱) بار از جناس لفظ استفاده کرده است؛ اما محمود درویش، فقط (۲) بار از جناس مضارع، (۹) بار از جناس لاحق و (۱) بار از جناس قلب بهره برده است. جناس لاحق در شعر هردو شاعر بیشترین بسامد تکرار را دارد.

٤-۲. موسیقی معنوی

موسیقی معنوی شامل عواملی است که در شعر همگام باهم درحرکت هستند تا نوعی طنین و ایقاعی را در معنای شعر ایجاد کنند. این موسیقی از تناسب معنایی واژه‌ها و جمله‌ها به وجود می‌آید. (جعفری، ۱۳۸۶: ۶۳) استفاده از این صنعت افزون بر محسنات لفظی و زیبایی‌های معنوی به زیبایی ایقاع شعر نیز کمک

می‌کند و باعث می‌شود تا کلام زیبا، مخیّل و از صورت مستقیم به‌صورت غیرمستقیم و چندبُعدی درآمده و از زبان عادی و روزمره فاصله بگیرد.

وقتی بحث از موسیقی معنوی به میان می‌آید، شباهت و تضاد مدنظر است؛ زیرا ارتباط پنهانی عناصر موجود در یک بیت یا مصراع، اجزای موسیقی معنوی آن را رقم می‌زنند. (زرین‌پور و سلیمان‌زاده نجفی، ۱۳۹۶: ۱۱۶) اگر بخواهیم شعر محمود درویش و قهّار عاصی را ازلحاظ موسیقی معنوی و تناسب‌هایی همچون مراعات‌النظیر، تضاد و... بررسی کنیم، به نتایج جالبی می‌رسیم.

۱-٤-۲. مراعات‌النظیر

مراعات‌النظیر، آرایهٔ است که براثر هم‌نشینی واژگان متناسب به وجود می‌آید. این تناسب معمولاً میان اجزای یک کل برقرار می‌شود، کل نظامی است که بین اجزای آن پیوند هم‌بستگی و جود دارد و به‌موجب این پیوند به‌محض شنیده شدن یکی از اجزا اجزای دیگر کل فراخوانده می‌شود (عقدایی، ۱۳۹۶: ۷۰)؛ درواقع این آرایه الفاظی را باهم جمع می‌کند که ازنظر مفهوم، با یکدیگر متناسب باشند که این تناسب گاه میان دو چیز و گاه میان بیشتر از آن نمود پیدا می‌کند. (محمدی، ۱۳۹۷: ۲۸۵) اگر واژگان متناسب، یعنی نشانه‌های اجزای یک مجموعه، به‌گونه‌ای برگزیده شوند که بتوان تصویر هنری مجسم کرد خواننده پیوند میان اجزا را درمی‌یابد و یگانگی کلی را که حاصلِ اتحاد اجزا است احساس نموده و از موسیقی آن لذت می‌برد.

محمود درویش با استفاده از این آرایه و تکرار واژهای که تناسب معنایی دارند باعث زیبایی کلام و خلق موسیقی آرام بخشی شده است. وی خواسته تا با استفاده از این شیوه به روح بلندش اندکی آرامش بخشیده و به آزادی وطن محبوبش بیشتر امیدوار شود. در این سرودهٔ شاعر میان واژه‌های «الشّتاء، المطر، السّماء، البیضا، الماء، الغیم» تناسب معنایی وجود دارد:

«**كُنْتُ في ما مضى أنحني للشتاء احتراماً،/ وأصغي إلى جسدي. مَطَرٌ مطر كرسالة/ حب تسيلُ إباحيَّةٌ من مُجُون السماء./ شتاءٌ. نداءٌ. صدى جائع لاحتضان النساء./ هواءٌ يُرَى من بعيد على فرس تحمل/ الغيم... بيضاءَ بيضاءَ. كنت أُحبُّ/ الشتاء، وأَمشي إلى موعدي فرحاً**» (درویش، ۲۰۰۵: ۵۹)

(ترجمه: درگذشته به احترام زمستان خم می‌شدم/ به صدای پیکرم گوش می‌دادم. باران بارانی مانند نامه/ که انقلاب و افراطی‌گری را از شرمگاه آسمان فرومی‌ریخت/ زمستان. پژواک. نغمهٔ که تشنهٔ در آغوش کشیدن زنان است./ هوایی که از دور دیده می‌شود/ مانند اسبی که ابرها را می‌برد... سفید سفید. دوست دارم/ زمستان را، سرخوش و شاد در فضای نمناک راهی قرار می‌شدم)

در این سرودهٔ شاعر نیز میان واژه‌های «هدهد، ریح، اجنحتی» و «الفجر و أیقظنی» تناسب معنایی وجود

دارد؛ شاعر با بهره‌وری از این پیوند و تناسب معنایی واژگان کلامش را زیبا ساخته و موسیقی شعرش را تقویت بخشیده است:

«**كأنني هُدْهُدٌ، والريحُ أَجنحتي./ وعند الفجر، أَيقظني/ نداء الحارس الليليِّ/ من حُلْمي ومن لغتي:/ ستحيا مِيْتَةً أخرى،/ فَعَدِّلْ في وصيَّتِكَ الأخيرةِ،/ قد تأجَّل موعدُ الإعدام ثانيةً/ سألت: إلى متى؟**» (درویش، ۲۰۰۴: ۱۷)

(ترجمه: گویا هدهدم و بادها بال و پر من‌اند/ صدای نگهبان شب/ به‌وقت سپیده‌دم مرا/ از خواب و از زبانم بیدار کرد/ صدسال دیگر خواهی زیست/ وصیت‌نامهٔ اخیرت را اصلاح کن/ زمان اعدام دوباره به تأخیر افتاده است/ پرسیدم تاکی؟)

عاصی، نیز با بهره‌وری از این شگرد هنری موسیقی شعرش را بارور ساخته است؛ در این سرودهٔ او رابطهٔ ظاهری و باطنی مصراع‌ها میان واژه‌های «پستان»، می‌دوشد و «جرس»، «بانگ»، «بیداری» و «غلامان»، «مزدوری» و «زنجیر»، «گرفتاری» چنان به هم گره‌خورده است که یکی بدون دیگری صورت موسیقایی و معنایی خود را از دست می‌دهد. همچنین بکار گیری این واژه‌ها از شدت تأثر و روح ملتهب شاعر نیز پرده برمی‌دارد؛ عناصر موسیقایی در این سروده دارای پیوند تام هستند؛ زیرا همه واژه‌ها بر یک مفهوم که همانا استبداد است دلالت دارد، این مطلب به خواننده کمک می‌کند تا در فضای قصیده قرار گیرد. همهٔ این موارد موسیقی حزن‌انگیزی را بر فضای قصیده حاکم می‌کند و فضایی را که دلالت بر غم و شکست دارد به خواننده منتقل می‌کند:

«در آن منزل که از پستان شب بی داد می‌دوشد/ جرس خون می‌فشاند بانگ بیداری نمی‌آید/ به آوای غلامان نیست جز آهنگ مزدوری/ از این زنجیر جز بانگ گرفتاری نمی‌آید.» (عاصی، ۱۳۹۲: ۶۱۴)

در مثنوی زیر کشیدگی هجاها و تناسب معنایی میان واژه‌های «گور»، «نعش»، «خسته»، «غمناک»، «بمیریم»، «خاک» و همچنین آوردن قافیه‌های «سردی» و «دردی» که با مضمون شعر هماهنگ است، گذشته از ایجاد موسیقی فضای آن را نیز غم‌انگیز می‌سازد.

«سراغ گور مجنونی بگیریم/ کنار نعش فرهادی بمیریم/ خیال یار را بر خاک بخشیم/ به خاک خستهٔ غمناک بخشیم/ بیا که خویشتن را سردسازیم/ سرخود را تهی از درد سازیم» (همان: ۶۲۰)

۲-٤-۲. طباق

نوع دیگر موسیقی معنوی طباق است، این صنعت از جمع کردن دو لفظی که دارای معنای مقابل هم هستند به وجود می‌آید. (محمدی، ۱۳۹۷: ۲۸۲) گاهی تضاد یا طباق با دو واژهٔ از گونه اسم و گاهی با دو فعل استفاده می‌شود. (طبیبیان، ۱۳۹۸: ۴۰۹-۴۱۱) این روش یکی از شیوه‌های آشنایی‌زدایی در زبان است و

شاعران برای برجسته‌سازی زبان شعری خویش از آن بهره می‌برند.

محمود درویش در سرودهٔ زیر با بهره‌گیری از این آرایه و با کاربرد واژه‌های متضاد «القديمة» و «الجديد» به ایقاع معنوی قصیده‌اش افزوده است. استفاده از این آرایه در این قصیده، نشان از مقایسهٔ دو برههٔ زمانی مورد نظر شاعر دارد:

«قَمَرٌ فضوليٌّ على الأطلال،/ يضحك كالغبيّ/ فلا تصدِّقْ أنه يدنو لكي يستقبلَكْ/ هُوَ، في وظيفته القديمةِ، مثل آذارَ/ الجديدِ ... أَعادَ للأشجار أَسماءَ الحنينِ/ وأَهمَلكْ» (درویش، ۲۰۰۵: ۱۷)

(ترجمه: بر بلندای تپه ماه کنجکاو/ مانند احمق‌ها می‌خندد/ باور نکن که برای پیشواز تو تا این نزدیکی‌ها آمده است/ او سرگرم شغل قدیمی خویش مانند فروردین/ جدیداً... باز نام‌های شوق‌انگیز بر درختان می‌گذارد/ تو را فراموش می‌کند.)

تضاد، شامل مواردی می‌شود که پیوند محکمی با موسیقی الفاظ دارد. درویش، با آوردن فعل‌های متضاد «رجعت» و «اذهب» در این قصیده، افزون بر اینکه ذهن مخاطب را به تأمل واداشته، نوعی موسیقی معنوی نیز ایجاد می‌کند و بر زیبایی و لطافت کلامش می‌افزاید:

«إن رجعتَ إلى البيت، حيّاً، كما ترجع القافيةْ/ بلا خَلَلٍ، قُلْ لنفسك: شكراً!/ إن توقَّعْتَ شيئاً وخانك حَدْسُك، فاذهبْ غداً/ لِترى أَين كُنْتَ، وقُلْ للفراشة: شكرا!» (درویش، ۲۰۰۵: ۲۳)

(ترجمه: اگر زنده به خانه برگشتی مانند قافیه‌ها که در آخر بیت می‌آیند/ به خودت بگو سپاسگزارم/ اگر چیزی را انتظار می‌کشیدی و توقعت برآورده نشد، فردای همان روز برو/ که ببینی کجا بوده‌ای و به پروانه بگو: سپاسگزارم!)

بهره‌وری از واژه‌های متضاد در شعر افزون بر ایجاد موسیقی و برجسته‌سازی، در انتقال مفهوم و تقویت معنا نیز مؤثر بوده و موجب زیبایی‌های زبان شاعرانه می‌گردد. قهّار عاصی با بهره‌گیری از این عنصر زبان شعرش را استحکام می‌بخشد؛ در این سرودهٔ وی واژگان «صبح»، «شام» و «افق»، «غروب» و «سپیده»، «تاریکی» ازلحاظ تناسب معنایی کاملاً به گونه متضاد به‌کار رفته‌اند. واژگان «صبح، افق و سپیده» نور و روشنایی را تداعی می‌کنند در مقابل واژگان «شام، غروب و تاریکی» سیاهی را تداعی می‌کند و نوعی لذت معنوی ایجاد نموده است:

«بیا ای دل به‌پاس همنوایی/ به‌پاس صبح و شام آشنایی/ افق‌های عزیزی را بتازیم/ غروبی را از آن خویش سازیم» (عاصی، ۱۳۹۲: ۶۱۹)

«سپیده، معجزه مکارگان تاریکی/ فتاد روی ستم‌باره‌گان تاریکی/ جناب محترم اعتماد زخمی شد/ دریغ! معدلت پاکزاد زخمی شد» (همان: ۶۲۴)

۳. نتیجه‌گیری

محمود درویش و قهّار عاصی دو شاعر مقاومت با آنکه در نحوهٔ استفاده از موسیقی در اشعارشان متفاوت عمل کرده‌اند؛ اما پیوند میان موسیقی شعر با مضمون، اندیشه و احساسات شاعرانه، همواره در شعر حضوری چشم‌گیر دارد. یافته‌ها نشان می‌دهد محمود درویش در (۳۴) قصیده شش وزن عروضی را و قهّار عاصی در (۴۵) سروده (۷) وزن عروضی را به‌کار گرفته‌اند که بحر متقارب در شعر درویش و بحر مضارع در شعر عاصی بیشترین بسامد تکرار را دارد. عاصی، در میزان استفاده از قافیه‌ها، نسبت به درویش توجّه بیشتری نشان می‌دهد و نیز در این مجموعهٔ شعری جهت القای مفاهیم، انتقال احساسات و معانی مورد نظر خویش از قافیه‌های طولانی بهره برده است. ولی محمود درویش فقط به قافیه‌های کوتاه بسنده کرده است.

کاربرد ردیف، در این مجموعهٔ شعری عاصی، نسبت به محمود درویش بسامد بالایی دارد؛ زیرا برخی از بزرگان شعر فارسی، به‌ویژه شفیعی کدکنی این عنصر موسیقایی را مخصوص زبان فارسی می‌دانند. عاصی در این مجموعهٔ شعری (۳۴) بار از ردیف فعلی، (۱۲) بار از ردیف اسمی، (۱۸) بار از ردیف عبارات اسمی و فعلی و (۷) بار از ردیف حرفی استفاده کرده است، درحالی‌که محمود درویش فقط در یک قصیده از این آرایه بهره برده است. در بخش تکرار واژه و جمله که ایقاع درونی شعر را شامل می‌شود؛ شباهت‌های زیادی میان این دو شاعر به چشم می‌خورد؛ آنان در این دو مجموعهٔ شعری فقط از جناس ناقص بهره برده‌اند. قهّار عاصی (۳۴) بار و محمود درویش (۲۹) بار این آرایه را به‌کار برده‌اند. آنان در کاربرد موسیقی معنوی به گونهٔ یکسان عمل کرده‌اند. استفادهٔ آگاهانه از موسیقی معنوی لذت ادبی شعر آنان را افزایش داده و باعث موسیقی دل‌نشین گردیده است؛ این آرایه افزون بر محسنات لفظی و زیبایی‌های معنوی و به زیبایی ایقاع شعر آنان نیز کمک کرده است.

٤. پی‌نوشت‌ها

(۱) بدون هیچ تردیدی محمود درویش پرچم‌دار شعر مقاومت فلسطین در جهان است. نامبرده در سیزده هم مارس سال (۱۹۴۱ م) در روستای البروه دیده به جهان گشود؛ عشق به وطن و مبارزه علیه ظلم و استبداد، وی را به برجسته‌ترین چهرهٔ ادبی فلسطین مبدل ساخت. او بیشتر از سی مجموعه شعری و بیش از شش کتاب منتشر کرده که به سی‌وپنج زبان زنده جهان نیز ترجمه‌شده است. (بدران، ۱۹۹۹: ۱۰۱) درویش در اوت سال (۲۰۰۸ م) در سن شصت‌وهفت‌سالگی پس از جراحی قلب در شهر تگزاس آمریکا آسمانی شد و در رام الله به خاک سپرده شد (حمود، ۲۰۰۸: ۵).

(۲) قهّار عاصی در سال ۱۳۳۵ خورشیدی در روستای ملیمهٔ استان پنجشیر افغانستان دیده به جهان گشود؛ او ازجمله شاعران نامدار معاصر افغانستان است، وی از پیشگامان جنبش شعر نو و ادبیات معاصر در افغانستان به شمار می‌رود. عاصی، در اشعارش بیشتر به‌نقد و بازتاب اندیشه‌های سیاسی، اجتماعی، مقاومت و پایداری، وطن‌دوستی و آزادی‌خواهی پرداخته است. او تا هنگام شهادت، ده مجموعه شعری و یازده اثر علمی_ پژوهشی از خود به یادگار گذاشت. (آرین، ۱۳۹۳: ۸۲) این شاعر متعهّد در سال

(۱۳۷۳) در اثر اصابت یک خمپاره در سن سی‌سالگی جام شهادت نوشید.

(۳) ادوارد سعید، منتقد و نویسندهٔ ادبی و سیاسی، اجتماعی فلسطینی آمریکایی است. او در ۱۹۳۵ میلادی در بیت‌المقدس چشم به جهان گشود و شهرتش را مدیون کتاب «شرق‌شناسی» است و در مجامع علمی با این کتاب شناخته می‌شود. وی در دوران زندگی خود مدافع حقوق مردم فلسطین بود و دراین‌باره کتاب‌هایی نیز نگاشته که به فارسی نیز ترجمه‌شده است.

(۴) جناس مضارع، آن است که دو رکن یک واژه ازنظر نوع و حروف مختلف بوده و قریب المخرج باشند، مانند حروف «ر، ل» و «ه، ء» و «ب، پ» (انوری، ۱۳۹۳: ۶)

(۵) جناس لاحق، آن است که دو رکن یک واژه ازنظر نوع و حروف مختلف بوده و بعید المخرج باشند، مانند حروف: «ر، ز» و «د، ه» و «ج، ن». (انوری، ۱۳۹۳: ۶)

(۶) جناس محرف، آن است که دو واژه تنها در هیئت (حرکات) حروف باهم اختلاف داشته باشند، چنانچه گویند «**جُبَّةُ البُرْد جُنَّةُ البَرْد**» جامهٔ بُرد سپر سرماست. (طبیبیان، ۱۳۹۸: ۴۶۵)

(۷) جناس مشوّش، آن است که شرایط جناس مضارع و جناس خط را باهم دارد.

منابع

آراسته، م. هـ خ (۱۳۹۲). *زندگی‌نامهٔ شاعران متقدم و معاصر زبان فارسی*. کابل: انتشارات عابد و محمد رفیق.

آرین، نصیر احمد (۱۳۹۳). *گل سوری*. نقد و بررسی صورت و معنای شعر قهّار عاصی. کابل: فرهنگ.

ابن‌سینا، ابوعلی حسین (۱۹۵۶). *جوامع علم الموسیقی*. تحقیق زکریا یوسف. بیروت: الإدارة العامة للثقافة.

أبوجبین، عطا محمد (۲۰۰۴). *شعراء الجیل الغاضب*. عمان: دار المسیرة للنشر والتوزیع والطباعة.

افشاری، مهتاب (۱۳۹۷). بررسی موسیقی شعر قصاید بدرالدین چاچی. *دو فصلنامه علوم ادبی*، ۸ (۱۳)، ۱۶۱-۱۴۱.

انوری، حسن (۱۳۹۳). *بلاغت: بدیع و بیان*. تهران: فاطمی.

بدران، جمال (۱۹۹۹). *شاعر الصمود والمقاومة*. القاهرة: الدار المصریة اللبنانیة.

توفیق، حیدر (۱۹۹۹). *محمود درویش شاعر الأرض المحتلة*. بیروت: دار العودة.

الجبار، مدحه (۱۹۹۵). *موسیقی الشعر العربی، قضایا و مشکلات*. مصر: دار المعارف.

جرجانی، عبدالقادر (۱۳۷۰). *اسرار البلاغة*. تهران: دانشگاه تهران.

جعفری، محمود (۱۳۸۶). *شعر سپید چیست؟*. کابل: انجمن قلم افغانستان.

حمود، محمود (۲۰۰۸). *محمود درویش حناجر تلتقی لتکتمل الصرخة*. بیروت: دار البحار.

خالقی، روح‌الله (۱۳۸۱). *نظری به موسیقی*. چاپ ششم. تهران: نارون.

خلیل، إبراهیم (۲۰۰۳). *مدخل لدراسة الشعر العربی الحدیث*. أردن: دار المسیرة.

خوری، منح. (۱۹۶۶). *الشعر بین نقاد ثلاثی*. بیروت: دار الثقافة.

درویش، محمود (۲۰۰۵). *کزهر اللوز أو أبعد*. فلسطین المحتلة-رام الله: تصمیم الغلاف: حسن ادلبي.

زرین‌پور، داود؛ سلیمان‌زاده نجفی، سید رضا (۱۳۹۶). نقد موسیقایی لامیه الترک و لامیه الکرد. *مجلهٔ زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد*، ۹ (۱۶)، ۱۲۵-۸۹.

السجلماسی، أبو محمد القاسم (١٩٨٠). *المنزع البدیع فی تجنیس أسالیب البدیع*. تحقیق علال الغازی. رباط: مکتبة المعارف.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (١٣٨٠). *موسیقی در شعر*. تهران: نشر سرا.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (١٣٩٨). *موسیقی شعر*. چاپ نوزدهم. تهران: آگاه.

صدیقی، حامد (١٩٩٢). تحلیل نمادهای شعر اعتراض در ادبیات معاصر عراق بر اساس اشعار حسن السنید». *مجلهٔ انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی*، ١٠ (٣٠)، ٨٧-٦١.

الصفدی، بیان (١٩٩٨). « في موسیقی الشعر العربی» *مجلة المعرفة*، العدد (٤١٩)، ١٦٦-١٣٧.

صمصام، حمید؛ همایون‌فر نجار (١٣٨٨). *درآمدی بر نقد شعر فارسی*. تهران: دستان.

طبیبیان، حمید (١٣٩٨). *برابری‌های علوم بلاغت در فارسی و عربی*. چاپ سوم. تهران: امیرکبیر.

عاصی عبدالقهار (١٣٩٢). *کلیات قهار عاصی*. تدوین و تصحیح احمد معروف کبیری. مشهد: انتشارات گوهر خراسان.

عاصی، عبدالقهار (١٣٧٤). *از آتش از ابریشم*. کابل: نشر ایام برکی.

عبید، محمد صابر (٢٠٠١). *القصیدة العربیة بین البنیة الدلالیة والبنیة الإیقاعیة*. دمشق: منشورات اتحاد الکتاب العرب.

عقدایی، تورج (١٣٨١). *نقش خیال (بیان در شعر فارسی)*. زنجان: نیکان کتاب.

علاق، فاتح (١٣٨٨). *مفهوم شعر از دیدگاه شاعران پیشگام عرب*. ترجمه سید حسین سیدی. مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.

الغرفی، حسن (٢٠٠١). *حرکیة الإیقاع فی الشعر العربی المعاصر*. بیروت: دار افریقیا.

قاسم، محمد شکر (٢٠٠٦). *البنیة الإیقاعیة فی شعر الجواهری*. أردن: دار الدجلة.

قدامة بن جعفر، ابولفرج (١٩٦٣). *نقد الشعر*. تحقیق کامل مصطفی. بغداد: مکتبة المثنی.

گنجعلی، عباس (١٣٩٣). بررسی تطبیقی موسیقی شعر معروف الرصافی و فرخی یزدی. *کاوش‌نامهٔ ادبیات تطبیقی*، ٤ (١٤)، ٩٥-٧٥.

محمدی، حمید (١٣٩٧). *آشنایی با علوم بلاغی*. قم: زلال کوثر.

وحیدیان کامیار، تقی (١٣٧٠). *بررسی منشأ وزن شعر فارسی*. مشهد: آستان قدس رضوی.

References

Abujabin, A. (2004). The Poets of the Angry Generation. Amman: *Dar al-Masirah Publications* (In Arabic).

Afshari, M. (2017). *Research on the Music of Badr al-Din Chachi's Poems*, *Quarterly Journal of Literary Sciences*, 8 (13), 141-161. doi: 10.22091/JLS.2018.1360. 1059 (In Persian).

Alag, F. (2009). The Concept of Poetry from the Point of View of Pioneer Arab Poets. Translated by; Dr. Seyed Hossein Sidi. Mashhad: *Ferdowsi University of Mashhad Publications* (In Persian).

Al-Ghurfi, H. (2001). Rhythm Movement in Contemporary Arabic Poetry. Beirut: *Dar*

al- Africa (In Arabic).
Al-Jabbar, M. (1995). Arabic Poetry Music, Issues and Problems. Egypt: *Dar Al-Maaref* (In Arabic).
Al-Sijlmassi, A. (1980). Al-Manza' Al-Badi' in the Naturalization of the Methods of Al-Badi. Research by Allal Al-Ghazi. Ribat: *Knowledge Library*. (In Arabic).
Anuri, H. (2014). Rhetoric: Innovative and Expressive. Tehran: *Fatemi Publishing House* (In Persian).
Arasteh, M. (2013). Biographies of Ancient and Contemporary Persian Poets. Kabul: *Abid and Mohammad Rafiq Publications* (In Persian).
Arin, N. (2014). Syrian Flower, Criticism of the Form and Meaning of Abdul Qahar Asi's Poetry, Kabul: *Farhang Publications* (In Persian).
Asi A. (2013). Qahar Asi Koliat. Edited by; Ahmad Marouf Kabiri, Mashhad: *Gohar-e Khorasan Publications* (In Persian).
Asi, A. (1995). *From Fire from Silk*. Kabul: *Ayam Beraki Publications* (In Persian).
Badran, J. (1999). Poet of Resilience and Resistance, Cairo: *The Egyptian-Lebanese House* (In Arabic).
Darwish, M. (2005). Almond Blossom or Further. *Occupied Palestine-Ramallah*. (In Arabic).
Eghdaei, Toraj. (2002). Naqsh-e Khial, Zanjan: *Nikan Ketab Publications* (In Persian).
Ganjali, A. (2014). "Comparative Review of the Music of Famous Al-Rasafi and Farrokhi Yazdi's Poems" Kavosh-Nameh of Comparative Literature, 4(14), 75-95 (In Persian).
Hammoud, M. (2008). *Mahmoud Darwish: Throats Meet to Complete the Cry*, Beirut: *Dar al-Bahar* (In Arabic).
Ibn-e Sina, A. (1956). Societies of Musicology. Zakariya Yusuf's Research, Beirut: *General Administration of Culture* (In Arabic).
Jafari, M. (2007). What is White Poetry? Kabul: Afghanistan Pen Association Publications (In Persian).
Jurjani, A. (1991). Secrets of Eloquence. Tehran: *Tehran University Press*. (In Persian).
Khaleghi, R. (2002). A Comment on Music. Sixth Edition, Tehran: Narvan (In Persian).
Khalil, I. (2003). An Introduction to the Study of Modern Arabic Poetry. Jordan: *Dar al-Masirah* (In Arabic).
Khoury, Manah. (1966). Poetry among Three Critics. Beirut: *Dar al-Saqafa* (In Persian).
Mohammadi, H. (2017). Familiarity with Rhetorical Sciences. Qom: *Zalal Kausar Publications* (In Persian).
Obaid, M. (2001). The Arabic Poem between the Semantic Structure and the Rhythmic Structure. Damascus: *Publications of the Arab Writers Union* (In Arabic).
Qasim, M. (2006). The Rhythmic Structure in Al-Jawahiry's Poetry. Jordan: *Dar al-Dijla* (In Arabic).
Qudama bin Jaafar, A. (1963). Poetry Criticism. Research by; Kamel Mustafa. Baghdad: *Al-Muthanna Library* (In Arabic).

Safadi, B. (1998). On the Music of Arabic Poetry, *Al-Maarefah Magazine*, No.419, 137-166 (In Arabic).

Samsam, H; Homayunfar N. (2009). *An Introduction to Persian Poetry Criticism*. Tehran: Dastan Publications (In Persian).

Sediqi, H. (1992). *Analysis of the Symbols of Protest Poetry in Contemporary Iraqi Literature Based on the Poems of Hassan al-Sanid*. *The Scientific-Research Journal of the Iranian Language and Arabic Literature Association*, 10 (30), 61-87. doi: 20.1001.1.23456361.1435.10.30.4.2 (In Persian).

Shafi'i Kodkani, M (2001). Music in Poetry. Tehran: *Nashre Sera* (In Persian).

Shafi'i Kodkani, M. (2018). Poetry Music, 19th Edition. Tehran: *Agah Publications* (In Persian).

Tabibian, H. (2018). Equality of Rhetorical Sciences in Persian and Arabic, 3rd Edition. Tehran: *Amir Kabir Publications* (In Persian).

Tawfiq, H. (1999). *Mahmoud Darwish, Poet of the Occupied Land*. Beirut: *Dar Al-Awda Publications* (In Arabic).

Vahidian Kamiyar, T. (1991). Investigating the Origin of the Weight of Persian Poetry. Mashhad: *Astan Quds Razavi Printing and Publishing Institute* (In Persian).

Zarinpour, D; Najafi S. (2016). Musical Criticism of Lamiyah al-Turk and Lamiyah al-Kurd, *Journal of Arabic Language and Literature*, 9 (16), 89-125. doi: 10. 22067/JALL.V8I16.49485. (In Persian).