مجله زبـــان و ادبیـات فارسی
دانشگاه سیستان و بلوچستـــان
سال اول- پاییز و زمستان ۱۳۸۲

موسیقی شعر فرخی سیستانی

دکتر محمد بارانی
دانشگاه سیستان و بلوچستان

چکیده

اولین وجه تمایز میان زبان جمعی ارتباطی و زبان فردی شعر، حداقل در شعر سـنّتی مـا موسـیقی کلامی است. ابزار آفرینش موسیقی شعر، از سه بعد قابل بررسی است: وزن عروضی، قافیه و ردیـف، و تکرارهای آوایی درون ابیات. به طور کلی موسیقی شعر فرّخی سیستانی، به جهت موقعیت زندگانی شاعر و همزیستی با دربار غزنوی، شاد و پرسرور است. بحر رمل پرکاربردترین وزن عروضی در دیوان اوست. آنچه تحت عنوان بحر نامطبوع مطرح می‌شود در میان اشعار او بسیار نادر و فقط محدود بـه دو قـصیده اوست که گویا برای انجام وظیفه و رفع تکلیف سروده شده چرا که روحی سرد و ساکت بـر فـضای آن حاکم است و شور و حال عاطفی در آن دیده نمی‌شود. کاربرد ردیـف در قـصاید او آمـار چـشمگیری ندارد اما در ١٤ قصیدهٔ مرّدف، توانایی و تسلط کامل شاعر در استفاده از ردیف جلوه‌گر شده است. قافیهٔ مختوم «ر» در قصاید او بالاترین بسامد را دارد و تقریباً تمام ممدوحان او در ین قصاید حضور دارنـد و قصیدهٔ معروف توصیف داغگاه امیرابوالمظفر چغانی نیز جزو همین قصاید مختوم به اوج «ر» است. علاوه بر موسیقی حاصل از بحور عروضی و قافیه و ردیف، در درون بیت‌ها هم موسیقی حاصل از واج‌آرایی، تکرار نحوی، جناس، تنسیق صفات، ردالـصدر علـی العجـز و ردالعجـز الـی الـصدر، و قلـب مطلـب

گوشنوازی می‌کند که آوامندی آن از رهگذر تکرارهای آوایی ایجاد شده است. بنابراین تکرارها در موسیقی‌آفرینی شعر شاعر، نقش کارآمدی داشته خوشنوایی را با هماهنگی و نظم خطی همراه می‌سازند.

واژگان کلیدی: موسیقی، شعر، عروض، قافیه، ردیف و بدیع

موسیقی شعر فرّخی سیستانی

شوپن هاور موسیقی را تاج هنر می‌داند؛ (دانشور، ۱۳۷۵: ۲٤۱) چون معتقد است که موسیقی زبان روح و دل و آرزوهای آدمی است. البته منظور شوپن هاور موسیقی به عنوان هنر مستقل است که فارغ از هر نوع کلامی است. در حالی که موسیقی شعر چنین نیست. می‌دانیم که موسیقی و شعر با یکدیگر پیوند دیرینه‌ای دارند و اولین وجه تمایز میان زبان جمعی ارتباطی و زبان فردی شعر، حداقل در شعر سنتی ما موسیقی کلامی است. این موسیقی در بیرون و درون و کنار زبان مصراع‌های شعری خودنمایی می‌کند و شنونده را مسحور می‌نماید. عوامل آفرینش موسیقی شعر قرینه‌های منظم هجاهای عروضی، قافیه، ردیف، تکرار کلمات، واج‌های متجانس، ترصیع، موازنه، عکس و قلب مطلب، ردالصدر علی العجز و ... است که از رهگذر آهنگ و لحن خواننده، برجسته شده، القای عواطف را ممکن می‌سازد. زیرا که موسیقی شعر از الفاظ معنادار زبانی ساخته می‌شود و نمی‌تواند جدا از لحن عاطفی به صرف آرایش آوایی، احساس ویژه‌ای را به دیگری القا کند. بنابراین معانی احساسی درون شاعر، او را در گزینش موسیقی شعر، به صورت ناخودآگاه، قادر به خلق موسیقی شعر می‌کند و آن‌گاه خواننده با لحن عاطفی خود به موسیقی شعر حیات دوباره می‌بخشد تا معنا و عاطفه را به بهترین وجه زنده کند.

حال اگر شعر را آن‌چنان که صورت‌گرایان معتقدند تهاجمی سازمان یافته علیه زبان خبری بدانیم (ولک، ۱۳۷۳: ۱۹۰) می‌توانیم بگوییم که این تهاجم سازمان یافته از طریق تکرار حاصل می‌شود. تکرار هجاها، واج‌ها، کلمات، گروه‌ها و جمله‌ها که شعر فرخی نیز خارج از این تعریف قرار نمی‌گیرد.

موسیقی بیرونی (عروض)

در دیوان فرّخی سیستانی ۲۱۵ قصیده و یک غزل (۳۳) وجود دارد کـه قـصیده‌هـای ٤٠ و ١٠٤ آن مکرر است. یعنی بعد از قصیدهٔ ٤٠ قصیده‌ای با شمارهٔ ٤٠ مکرر و بعـد از قـصیدهٔ ١٠٤ قصیدهٔ دیگری با شمارهٔ ١٠٤ مکرر آمده است. این قصاید دارای ۸۱۹۳ بیت هستند و سه ترجیـع بند که دارای ٣٦٣ بیت است و قطعات و ابیاتی دیگر که در مجموع تعداد ابیـات دیـوان را بـه ۸۸۸۵ بیت می‌رساند. ٤٧ قصیدهٔ دیوان فاقد تغزل هستند و ١٤ قصیده دارای ردیفند.

بزرگترین ابزار تمایز نظم و نثر موسیقی بیرونی و کناری آن است. از مجمـوع قـصاید ایـن دیوان ۷۳ قصیده در بحر و رمل، ٤٠ قصیده در بحر مجتث، ۳۰ قصیده در بحر هزج، ۲۹ قـصیده در بحر مضارع، ۱۱ قصیده در بحر متقارب، ۵ قصیده در بحر منسرح و ۵ قصیده در بحر سـریع با زحافات مختلف است. دو قصیده نیز در بحرهای رجز و قریب دارد.

علاوه بر این ۷ غزل مستقل، ۱ ترجیع‌بند و ۱ قطعه در بحر رمل، ۸ غزل و ۱ قطعـه در بحـر مجتث، ٤ غزل و ۲ ترجیع‌بند و ۱ قطعه در بحر هزج، ۵ غزل و ۱ قطعه در بحر مضارع، ۳ غـزل در بحر خفیف، ۱ غزل در بحر متقارب، ۱ غزل در بحر سریع . ۱ قطعه در بحر منـسرح در ایـن دیوان دیده می‌شود. بنابراین بحر رمل در این دیوان بیشترین کاربرد را دارد. در میان ۷۳ قـصیده که در این بحر عروضی سروده شده تعداد بسیار معدودی سه پایهٔ عروضی در هر مصراع دارد و بیشتر آنها به صورت چهارپایه‌ای یا چهاررکنی در هر مصراع هستند. وقتی این بحر عروضـی در رکن اول بدون زحاف است یعنی به صورت فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلات یا فاعلن می‌آیـد نوعی درنگ و تأمل عاطفی در آن به چشم می‌خورد. گویی خطیبی بر بالای منبر رفتـه و خطبـه می‌خواند مانند قصاید شماره ٣٦، ٤٠، ۹۲، ۹٦، ۱۱۱، ۱۳۸، ۱۵۱ و ...

مهرگان امسال شغل روزه دارد پـیش در خواجـه از آتـش‌پرسـتی توبـه داد او را مگـر
خـواجـهٔ سیـد وزیـرشـاه‌ایـران‌بوعلـی قـبلهٔ احـرار و پشـت‌لشکـر و روی گهـر...
(ق٩٦: ۱۹۳)

اما همین که هجای بلند اول رکن‌های عروضی به هجای کوتاه تبدیل می‌شود ایـن درنـگ جای خود را به پویایی و تحرک می‌بخشد مانند قـصاید شـمارهٔ ٤٧، ٤٨، ٣٧، ١٠٧، ١١٠، ١٠٢، ١٠٣، ق ١٥، ١٦، ٦٧، ٧١، ١٦٣، ١٨٣، ۲۱۲ و ...

مکن ای ترک مکن قدر چنین روز بدان چون شداین روز،درین روزرسیدن نتوان

گربناگوش‌توچون‌سیم‌سپیدست چه سود تو نـدانی که بـود شب ز پس روز نهان
نـه تـو آورده‌ای آیـین بنـاگوش‌سپیـد مردمان را همه بوده‌ست بنـاگوش چنان
(ق۱۵٤: ۳۰۵)

درقصیده‌هایی که رکن آخر عروضی دارای یک یا دو هجای بلند است مثل فع لن یا فع، باز هم نوعی درنگ و عدم پویایی در آن دیده می‌شود اما در قصیده‌هایی که رکـن آخـر دارای دو هجای کوتاه و یک هجای بلند است قدرت القای عاطفه افزایش می‌یابد:

باغ پرگل شدوصحرا همه پر سوسن آبها تیره و می تلخ وخوش و روشن
کـوه پـرلالـه و لالـه همـه‌پـرژالـه دشت پرسنبل وسنبل همه پرسوسن
(ق۱٦۷: ۳۲۵)

به طور کلی بحر رمل مثمن همچنان که گفته شد در این دیوان بسیار بیـشتر از بحـر رمـل مسدس به کار رفته و تنها چهار قصیدهٔ شمارهٔ ٦۵، ٦٦، ۸۹، ۱۳۱ دارای سه رکن عروضی در هر مصراع هستند. اما این چهار قصیده موسـیقی‌ای در نهایـت گوشـنوازی دارد و شـور و هیجـان شاعرانه در آن‌ها بسیار قوی است وحتی وقتی سخن از هجران است، نـوعی آهنـگ رقـصان از آن‌ها به گوش می‌رسد:

کاشکـی کردمی از عشـق حذر یا کنون دارمی از دوست‌خبـر
ای دریغـا که من از دست شدم نـوزنـاخـورده تمام از دل بـر
(ق٦۵: ۱۳۸)

به لحاظ موقعیت شاد و بی‌پروای زندگی در دربار، فضای آوایی این اشعار معمـولاً شـاد و پرسرور است. البته واژگان انتخاب شدهٔ شعر نیز متناسب با روح بی‌پروا و مسرور شاعر بوده این فضای فرح‌بخش را گسترش می‌دهد و موسیقی پرنشاط آن را چند برابر می‌کند.

بحرمجتث (مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلات یا فعلن) دومین بحری است که در دیوان فرّخـی کاربرد گسترده‌ای دارد. در کارکرد موسیقایی این وزن عروضی هم با این مقولهٔ کلـی روبـه رو می‌شویم که در رکن پایانی همیشه از وجود دو هجای کوتاه و یک هجای بلند تحـرک عـاطفی بیشتری حاصل می‌شود تا دو هجای بلند:

شبی گذشته‌ام دوش خوش به روی نگار خوشا شبا که مرا دوش بود با رخ یار

شبی که اول آن شب شراب بود و سرود میانه مستی و آخر امید بوس و کنار
(ق۵۰: ۱۰۹)

سومین و چهارمین وزن‌پرکاربرد دیوان بحر هزج و بحرمضارع است قصیده‌های۳۳، ٦٨، ۷۸، ۸۸ و ۱۱۲ دارای سه رکن عروضی در هر مصراع و در بحر هزج هستند. قصیدهٔ ۲۱٤ در وزن مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن است:

چون موی میان داری چون کوه کمرداری چون مشک زره داری چون لاله سپرداری
گویی که‌ترا دارم، بردار ببر، لیکن گفتار دگر داری، کردار دگر داری
(ق۲۱٤: ٤۰۱)

قصیده‌های ۱۲۹، ۱۸۱، ۱۷، و۱ در بحر هزج مثمن سالم هستند:

عروس ماه‌نیسان راجهان سازدهمی حجله به باغ اندر همی بندد ز شاخ گلبنان‌کلّه
ز بهر گوهر تاجش همی بارد هوا لؤلؤ ز بهر جامهٔ تختش همی بافدزمین حلّه
(ق۱۸۱، ص۳٤۹)

بقیهٔ قصاید در بحر هزج مثمن اخرب مقصور یا محذوف یعنی مفعول مفاعیل مفاعیل (فعولن) هستند.

بحر مضارع نیز در این دیوان ۲۹ قصیده دارد و بسامد کاربرد آن از بحر هزج فقط یک قصیده کمتر است

سروی شنیده‌ای که بود ماه یاراو؟ مه دیده‌ای که مشک بپوشد کنار او؟
من دیدم و شنیدم این هردو، آن بتیست کاین دل هزار بار تبه شد به کاراو
(ق۱۷۵: ۳٤۰)

دو قصیدهٔ ۹۱ و ۱۸۹ دارای وزن مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن است قصیده ٦۹ در وزن مفاعیل فاعلن مفاعیل فاعلات، قصیدهٔ ۵۹ در وزن مفعولن فاعلات مفعولن فع، قصیده‌های۷۰ و ۱۹٦ در وزن مفاعیل فع‌لن مفاعیل فع لن است، قصیدهٔ ٤۳ در وزن مفعول فاعلات مفاعیل فاع به جهت نظام هجایی رکن آخر عروضی دارای وزنی سنگین است

ای زینهار خوار بدین روزگار از یار خویشتن که خورد زینهار

یـک دل همی چرنـد کنـون آهوان با شیـر و با پلنگ به یک مرغزار
(ق۴۳: ۹۵)

بقیهٔ قصاید در وزن مفعول فاعلات مفاعیل فاعلات (فاعلن) می‌باشد.

بحر خفیف با ۲۱ قصیده در پنجمین جایگاه کاربرد عروضی در این دیوان قرار می‌گیرد:

من ندانم که عاشقی چه بلاست هر بلایی که هسـت‌عاشـق راست
زرد و خمّیده گشتم ازغم‌عشـق دو رخ‌لـعـل فـام‌و قـامت راست
کاشکـی دل نبودیـم کـه مـرا این‌همه‌دردوسختی از دل خاست ...
(ق۱٤: ۲۵)

اگرچه فرّخی شاعر شادی و شور است اما مثل هر انسان دیگری از عاطفـهٔ درد و غـم نیـز خالی نیست و همچنان که می‌بینیم از عشق و بلا و محنت آن در این قصیده شکوه می‌کند.

بحر متقارب اگرچه معمولاً در مثنوی سرایی جایگاه ویژه‌ای دارد و بخـصوص در شـاهنامهٔ فردوسی زبان حماسه است چنین به نظر می‌رسد که در دیوان فرّخی این بحر عروضـی چـه در غم و چه در شادی، هنگامی کاربرد پیدا کرده که عاطفهٔ شاعر در حد انفجار و غلیان بوده است. البته کوتاهی یا بلندی رکن آخر عروضی (فعل یا فعول) در روانـی و شـور و نـشاط شـعر یـا ایستایی و کم تحرکی آن مؤثر می‌باشد:

دل مـن هـمـی داد گفتـی‌گوایی که باشد مرا روزی از تو جدایی
بلی هرچه خواهد رسیدن به مردم بر آن دل دهد هر زمانی گـوایی
(ق۲۰۹: ۳۹٤)

قصایدی که بحر منسرح سروده شده‌اند، به دلیل نظم هجایی خاص خـود از موسـیقی پـر طنین و شادی برخوردارند:

سوسن داری شکفته بر مه روشن برمه روشن شکفته داری‌سوسن
ماهی گر ماه درقه دارد و شمشیر سروی‌گرسرودرع پوشدوجوشن
(ق۱۳۵: ۲٦۹)

بحر سریع نیز از اوزان پرتحرک و شاد این دیوان است و قصاید معدودی که در ایـن بحـر سروده شده در نوع خود بی‌نظیرند:

دی به سلام آمد نزدیک من ماه من آن‌لعبت سیمین‌ذقن
با زنخی چون سمن و باتنی چون‌گل‌سوری به‌یکی‌پیرهن
(ق۱۶۲: ۳۱۷)

تنها قصیده‌ای که در بحر رجز مثمن سالم سروده شده یعنی قصیدهٔ ۱۳۰ نوعی رجز خوانی و ستایش برای ممدوح را از جانب شاعر در بردارد. علاوه بر موسیقی بحر عروضی تکرارهای آوایی و لفظی نیز بر آهنگ پرهیمنهٔ شعر می‌افزایند:

ای شهریار بی‌قرین، ای پادشاه پاک دین ای مر ترا داده خدای آسمان ملک زمین
هم میرنیکومنظری،هم شاه نیکو مخبری بر منظرو برمخبرتو آفرین باد آفرین
(ق۱۳۰: ۲۵۹)

و اما بحر قریب در قصیده‌های ۱۶۵ و ۱۱۲ قابل مشاهده است:

من پار دلی داشتم بسامان امسال دگرگون شد و دگر سان
فرمان دگر کس همی برد دل این را چه حیل باشد و چه درمان
(ق۱۶۵: ۳۲۲)

در این میان آنچه تحت عنوان وزن نامطبوع نام گرفته است در این دیوان کمتر به چشم می‌خورد تنها دو قصیده وجود دارد که موسیقی آن از روانی و گوشنوازی خالی است یکی قصیدهٔ ۲۱۱ که در مدح مسعود است وبااین مطلع آغاز می‌شود:

زنخدانی چون سیم و بر او از شبه خالی دلم برد و مرا کرد ز اندیشه خیالی
(ق۲۱۱: ۳۹۷)

این قصیده نه تنها دارای وزن نامطلوبی است از نظر قافیه و تشبیه‌ها و صورت‌های خیالی نیز چندان خوشایند نیست. کلماتی همچون سفالی، شکالی، سکالی، زکالی، جوالی، نکالی، غالی، نضالی، عیالی، خلالی در جایگاه قافیه مناسبت و زیبایی هنری زیادی ندارد اگرچه از نظر آوایی دارای اشکال نیست. همچنین تشبیه زنخ به سپرگرد، دهانی که به گستاخی می‌خندد به سفال آلوده به می از تشبیه‌های دور از انتظار و نازیبا و ناخوشایند است.شاید این‌گونه قصاید بیشتر جنبهٔ اجباری وانجام تکلیف داشته و از سر ذوق و عاطفه نبوده و آگاهانه سروده شده است و نیازی درونی و روحی و احساسی شاعر را به گفتن شعر وادار نکرده است.

قصیدهٔ ۱۱۲ نیز که در ستایش محمدبن محمود است دارای وزن سنگین مفعول مفعول فاعلاتن است با این مطلع:

مجلس بساز ای بهار پدر ام واندرفکن می به‌یک منی‌جام

(ق۱۱۲: ۲۲۲)

در این قصیده هم قافیه‌های اندام، اجسام، باکام، سوتام، آجام، فهّام، اعلام قافیه‌هایی ایستا و درشتناک به نظر می‌رسند و نوعی زمختی آوایی را در آنها می‌توان احساس کرد. عدم تناسب لفظ و نامطلوبی وزن به همراه قافیه‌های نادلپذیر، قصیده را از صورت شعر بیرون آورده و وقتی خواننده آنرا می‌خواند و یا شنونده آنرا می‌شنود هیچ‌گونه پویایی و تحرک موسیقایی در آن نمی‌بیند و روحی سرد و ساکت و ایستا بر سراسر قصیده حاکم است:

می را کنون آمده‌ست‌نوبت می را کنون آمده‌ست‌هنگام

کز صید باز آمده‌ست خسرو با شادکامی و زصیدباکام

خسرو محمد که عالم پیر از عدل اوتازه گشت وپدرام

حتی صفتی که به ضرورت قافیه انتخاب می‌کند، تناسب معنایی ندارد، صفت تام برای «صورت» هیچ‌گونه مناسبت و زیبایی را نشان نمی‌دهد:

ایزد مر او را یکی پسر داد با طلعت خوب و با صورت تام

(ص۲۲۳، ب٤٤٥٤)

سراسر قصیده گزارشی از شکار محمدبن محمود است و همان‌گونه که موزونیّت شعر چشمگیر نیست شعریت آن هم محل ایراد دارد و حتی می‌توان آنرا نظم ضعیفی دانست. گویا شاعر در اینجا هم حال عاطفی مناسبی نداشته و فقط برای انجام وظیفه، گزارشی از واقعهٔ شکار محمد غزنوی را ارائه داده است و گرنه او شاعر بسیار توانایی است و نمونهٔ اشعار هنرمندانهٔ او که گاه فی البداهه سروده شده خود دلیل محکمی برای اثبات این مدعاست. فرّخی براساس برخی اشعار خود او با موسیقی آشنایی داشته، چنگ‌نواز و سرودخوان بوده است:

بامدادن پگاه آمد باروی چو ماه آنکه آراسته زو گردد هر عید سپاه

اندکی غالیه بر زلف سیه برده به کار عید را ساخته و تاخته‌از حجره به‌گاه

گفتم ای ماه ترازلف زمشک سیه‌است غالیه خیره چه اندایی بر مشک سیاه ...
(ق۱۸۲: ۳۵۱)

چون بزم کردی گفتی بیا و رود بزن چو جشن بودی گفتی بیاوشعر بخوان
(ص۲۸٤،ب ٥٦٦٤)

گـــاه گفتـــی بیـــا و رود بـــطـــزن گاه گفتـــی بیـــا و شعـــر بخـــوان
(ص۲٦۷، ب۵۲۹۱)

گاه بی‌زخمه به خرگاه تو بربط‌زنمی تا کسی نشنودی بانگ برون از خرگاه
گاه در مجلس تو شعر بدیهه کنمـی به زمانـی نهمـی پیش تـوبیتی‌پنجـاه
(ص۳۵۸، ابیات ۷۲۲۹و۷۲۳۰)

رود می‌گیرم و می‌گویم هان تا فردا شغل فردابین چون بیش بود سیصد راه
(ص۳۵۹، ب۷۲۳٦)

بنابراین در انتخاب آهنگ و وزن مناسب برای قصاید خود بسیار موفق عمـل کـرده اسـت. روی آوردن او به بحر رمل بازحافات مختلف آن به طوری که کاربرد این وزن را در دیوان او به مرتبهٔ اول رسانده است نشان می‌دهد که این بحر عروضی‌با روحیهٔ شاد و پرنـشاط او سـازگاری بیشتری داشته و در این وزن بازتاب احساس‌های درونی خود را بهتر می‌یافته است. البته او ایـن وزن را درغم و شادی و هجران و وصل، ناز و نیاز، توصیف طبیعت و زیبایی معـشوق بـه کـار برده است:

کی نشینم نگارا مـن و تـو هر دو بهـم که نهم‌روی‌بدان روی‌و بدان زلف بخم
چندازین فرقت وبرجان زغم فرقت رنج چند ازاین دوری و بردل‌زپی دوری غم
آب و آتـش به تکلف به هم آیند همی چه فتـاده‌ست کـه‌مـاهیـچ نیابیم‌به‌هم
(ق۱۲۲: ۲٤۲)

گاهی نیز این وزن در روایتگری مورد استفاده قرار می‌گیرد. شاعر به عنوان راوی بـه زلـف مشکین معشوق شخصیت می‌بخشد و چنین روایت می‌کند:

زلف مشکین توزان عارض تابنده‌چوماه بـه سـر چـاه زنخـدان تـو آید گه گاه
از پی آن که یکـی بسته دو رسته شـود گرد می‌گردد و در چـاه کند ژرف نگـاه

اندر آن چاه شب و روز گرفتار و اسیـر دل من مانده و آن خال، دو ناکرده گنـاه
زلف تودوش به چاه آمدوآن خال سیـه اندر آویخت به دو دست درآن‌زلف سیاه
از بن چه به زمانی به سـر چـاه رسیـد دل من ماند به چاه اندر باحسرت‌و آه ...
(ق۱۸۰: ۳٤۷)

گاهی قصیده‌ای که در بحر رمل است با انتخاب واژگان خـاص بعـد از تغـزل ضـرباهنگی حماسی پیدا می‌کند:

... گشته ازتیرخدنگ‌اندرکف‌مردان‌به‌جنگ درق‌ها چـون کاغذ آمـاج سلطـان پـرثقب
سیل خون اندر میانشان رفتـه و برخـاسته بر سر خون همچنان بیجاده گنبدهـا جبـب
تیغ‌ها چون ارغوان و روی‌ها چون شنبلید آن ز خون‌خلق و این از بیم‌تاراج ونهب ...
(ق۳: ٦)

به طور کلی استمرار ملایم وزن و موسیقی، در کنار سایر ویژگی‌های شـعر فرّخـی، القـای معنا و بروزعاطفه را در کلام او آن‌گونه دست‌یافتنی و آسان‌یاب نشان می‌دهـد کـه آن را بحـق سزاوار عنوان سهل و ممتنع ساخته است شعری که طبیعت هنری آن گرایش به سادگی و روانـی و زیبایی دارد، تصنعی نیست. از آفرینش هنرمندانـه‌ای برخـوردار اسـت و از توانمنـدی شـاعر حکایت می‌کند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

موسیقی کناری (قافیه و ردیف)

موسیقی بیرونی و بحر عروضی فقط یکی از وجوه آوامندی کلام فرّخی است و مثل هر شاعر سنتی دیگری قافیه وردیف و بخصوص قافیه در توانمندسازی موسیقی شعر او نقش بسیار برجسته ای دارد. در مورد قافیه باید گفت که همان‌گونه که سنت معمول قصیده است شاعر در بیت اول در مصراع اول و دوم، هر دو، قافیه می‌آورد. و در بیت‌های دیگر این تکرار آوایی فقط در مصراع دوم همچنان ادامه می‌یابد. قافیه، تکرار آوایی در آخرین هجای کلمهٔ قافیه است. قافیه‌های قصاید فرّخی از واج آ (با۲ قصیده) شروع می‌شود و به قافیه مختوم به واج ب (۸ قصیده) قافیهٔ مختوم به واج ت (٦ قصیده) قافیهٔ مختوم به واج د (۱۳ قصیده) قافیهٔ مختوم به واج ر(۱۰۱ قصیده) قافیهٔ مختوم به واج ز(۳ قصیده) قافیهٔ مختوم به واج گ (۵ قصیده) قافیهٔ مختوم به واج ل (۵ قصیده) قافیهٔ مختوم به واج م (١٤ قصیده) قافیه مختوم به واج ن (٤٨قصیده) قافیهٔ مختوم به واج و (۲ قصیده) قافیهٔ مختوم به واج ه (۱۳ قصیده) و قافیهٔ مختوم به واج ی (٢٦ قصیده) ختم می‌شود.

میان قصاید مختوم به واج «ر» بیشتر ممدوحان و شاید تمام ممدوحان شاعر حضور دارند. اغب وقایع مهم زمان محمود نظیر فتح سومنات و شکستن بت منات در این قصاید گزارش شده است. گزارش مرگ محمود، دولت مستعجل محمد و حکومت مسعود نیز در میان همین قصاید قرار گرفته است. علاوه بر این قصیدهٔ معروف توصیف داغگاه امیرابوالمظّفر احمد بن محمد والی چغانیان نیز- که موجب تغییر جهت زندگی فرّخی و رسیدن او به اشتهار و جاه ونام شد- جزو قصاید مختوم به «ر» است. مهم‌تر از همهٔ اینها، اینکه غزل۳۳ نیز در میان همین قصاید قرار گرفته:

مرادی عاشقی گفت ای سخنور میان عاشق و معشوق بنگر

که یک غزل مستقل است و در کلیت خود طرح سؤالی است. از سوی یک عاشق و جوابی از جانب شاعر به آن در باب حد و نهایت عشق، مقدر یا نامقدر بودن آن و علت کردار عاشق، این غزل به عنوان اولین تمرین شاعر در جهت ساخت غزل مستقل درنوع خود بی‌نظیر است. اگر چه جای تخلص شاعرانه در پایان آن خالی به نظر می‌رسد و گویی‌که غزلی ناتمام است اما به لحاظ اینکه این غزل‌ها نخستین تجربیات در این زمینه هستند دارای اهمیت ویژه‌ای می‌باشند.

تغزل این قصاید بسیار زیباست و از نظر سادگی و کمال هنری همان خصوصیت صنعت سهل و ممتنع را دارد. در تغزل قصاید که شعر جنبهٔ توصیفی بسیار قوی دارد و به مناسبت از طبیعت یا معشوق سخن می‌گوید از قافیه‌هایی مانند بهار و نگار و گلزار (ق٣٤: ٦٠) بهره می‌جوید اما پس از مقدمه‌چینی و زمینه‌سازی که وارد فضای مقصود و مدح ممدوح و یا ذکر غزوات و فتوحات می‌شود از قافیه‌هایی مانند شکار، تبار، سوار، حصار، کفار و ... (ق٣٤) استفاده می‌کند و به تبع این قافیه‌ها و اصل تداعی آن‌ها در تغزل سخن از دمیدن بهار و رنگ و بوی بهار، بنفشه و گل، زلف بنفشه، گلزار، باغ و باغبانان و ... به میان است و در بخش اصلی و مقصود مدّاح، از دریدن صف سواران در وقت حمله، تهی کردن هزاران شهر از هزاران ملک، پراکندن هزار شاه از هزار حصار، برکشیدن‌اسلام و پست کردن کفار، شاد شدن روان محمد مختار و ... (ق٣٤) سخن می‌رود. به عبارت دیگر انتخاب قافیهٔ مناسب از سوی شاعر، کلماتی را برای او تداعی می‌کند که در کنار وزن عروضی و تکرارهای آوایی حامی توانای القای عاطفه و معنی باشند. همچنان که در مبحث موسیقی بیرونی شعر فرّخی‌گفته شد تنها در دو قصیده (۱۱۲، ۲۱۱)که وزن نیز دارای سکته سنگینی است و صبغهٔ هنری و شعری آن‌ها نیز ضعیف است، قافیه‌ها نیز نامناسب و نامطلوب به نظر می‌رسند و در بقیهٔ قصیده‌ها اگرچه گاه کلمات عربی خشنی درجایگاه قافیه قرار گرفته نظیر اشهب، زبزب و هرب و معجب و شغب واصوب (ق٥)، اما چون این کلمات بامعنا و مضمون مقصود مناسبت داشته حتی در القای عاطفه تأثر زیادی دارند و واژگان مناسب معنا را تداعی می‌کنند، کاربرد آنها خالی از اشکال به نظر می‌رسد.

و اما کاربرد ردیف در این دیوان گسترده نیست و تنها دارای ١٤ قصیدهٔ مردّف می‌باشد قصاید ۱۰، ۱۱، ۱۲، ۱۳، ١٤، ۱۵ دارای ردیف «است». قصیدهٔ ١٦ دارای ردیف «اوست». قصیدهٔ ۱۷ دارای ردیف «باشد»، قصیدهٔ ۱۹ دارای ردیف«باد»، قصیدهٔ ۲۲ دارای ردیف «آید»، قصیدهٔ ۲۹ دارای ردیف «شود»، قصیدهٔ ١٧٤ دارای ردیف «تو»، قصیدهٔ ۱۷۵ دارای ردیف «او» و قصیدهٔ ٢١٤ داری ردیف «داری» هستند. استادگرانقدر شادروان دکتر غلامحسین یوسفی در کتاب ارجمند «فرّخی سیستانی» تعداد غزل‌های مردّف را ٤٠ قصیده دانسته که با توجه به دقت نظر استاد باید اشتباهی تایپی باشد.

قصیده‌های مردّف دردیوان فرّخی زیاد نیستند اما در همان تعداد اندک نکاتی رعایت شده که از هوشیاری و توانایی شاعر حکایت می‌کند. فعل اسنادی «است» پویایی چندانی ندارد، شاعر در استفاده از آن اولاً آن را در کنار هجای قافیهٔ ۱=a، ی=I قرار داده تا به صورت آست=ast و ایست=Ist درآید و با بهره‌گیری از مصوت‌های بلند به آن قدرت موسیقایی بیشتری بخشیده و ثانیاً گاهی از کلماتی استفاده کرده که بنا بر سنت معمول نه قافیه است و نه ردیف اما از لحاظ آوایی جای هر دوی آن‌ها را پر می‌کند. بنابراین فقط با دقت بسیار می‌توان به اشکال ساختی آن پی برد. مثلاً در قصیدهٔ ۱۰:

ای ملک گیتی گیتی تراست — حکم توبرهرچه توخواهی رواست
در خور تو وز در کردارتست — هرچه دربن گیتی مدح و ثناست
نام تو محمود به حق کرده‌اند — نام چنین باید بافعل راست
... ایزد بگماشت ترا تا به‌تو — نعمت اوکم شد و دولت بکاست
... آنچه به‌ری‌کردی‌هرگزکه‌کرد — یا به تمنا که توانست خواست
... حاجب‌توچون به در ری رسید — هیچ‌کس ازجای نیارست خاست

(ق۱۰: ۱۸، ۱۹، ۲۰)

همان‌گونه که می‌بینیم «رواست و ثناست» در دو بیت اول مرکب است از کلمهٔ قافیه (روا - ثنا) و دریف(ست) اما در ابیات منتخب بعدی کلمات «راست، بکاست، خواست و خاست» نه با کلمهٔ قافیهٔ قصیده مطابقت دارند ونه با ردیف، و چون طوری انتخاب شده‌اند که از نظر آوایی‌جای هجای قافیه و ردیف را پر می‌کنند در هنگام خواندن‌اگر دقت نشود متوجه این اشکال ساختی نمی‌شویم. در قصیدهٔ ۱۳ کلمات «خواست، راست، خاست، بکاست» با کلماتی مانند کجاست، وفاست، خطاست، چراست، هواست و ... در جایگاه قافیه و ردیف قرار گرفته است. در قصیدهٔ ١٤ و ١٥ نیز همین شیوه به چشم می‌خورد این مسأله اگرچه از نظر علمای بلاغت جزو عیوب قافیه محسوب می‌شده و آن را قافیهٔ جعلی می‌نامیده‌اند اما به لحاظ اینکه از نظر آوایی قابل تشخیص نیست و کار قافیه و ردیف هم افزایش موسیقی شعر و تداعی واژگان مناسب مضمون است و با این ساخت هم هر دو مقصود حاصل می‌شود، بنابراین شاید بهتر باشد

که بگوییم اینکه شاعر خود را از حصار تنگ قافیه رها کرده و در عین حال بـا هنرمنـدی تمـام موسیقی کلام را هم حفظ کرده از توانایی هنری و خلاقیت اوحکایت می‌کند و اشکال چنـدانی نمی‌توان برای این کاربردها گرفت. در قصیدهٔ ۱٦ ردیف «اوست» با بهره‌گیـری از ضـمیر«او» و موسیقی پرکشش آن به تحرک و پویایی آوایی رسیده است. در قـصیدهٔ ۱۷ بـا ردیـف «باشـد»، قصیدهٔ ۱۹ با ردیف «باد» و قصیدهٔ ۲۹ با ردیف «شود»، اگرچه فعل‌های ربطی در جایگاه ردیـف قرار گرفته‌اند اما صامت انسدادی- انفجاری «د» در پایان کلمات، به آنها ضـرباهنگ حرکـت و عمل بخشیده است. فعل تام «آید»، در قصیدهٔ ۲۲ و فعل تـام «داری» در قـصیدهٔ ۲۱٤ بـه دلیـل ساخت آوایی خاص خود، وجود مصوت‌های بلند، صامت انسدادی، انفجـاری «د» در «آیـد» و صامت تکریری «ر» در «داری» و معنای عمل و کنش در آنها که فعل تام هستند دارای اثر القای و آوایی قوی می‌باشد. ردیف «تو» در قصیدهٔ ۱۷٤ اگرچه به عنوان یک ردیف اسمی و با وجـود مصوت کوتاه ُ در پایان کلمهٔ «تو» می‌توانست فاقد تأثیر، یا دارای خاصـیت آوایـی و القـایی ضعیفی باشد اما شاعر با نبوغ ذهنی خود، هجای قافیه را طوری انتخاب کرده کـه نغمـهٔ آن بـه ردیف هم قوّت و قدرت بخشیده است:

ای‌برگذشته ازملکان پایگـاه تو — قـدر تو بر سپهر برآورده گاه تو
مـاه منیر صورت ماه درفش تو — روز سپیـد سـایهٔ چتـر سیـاه تو
جان ملوک را فزع آید ز تیغ تو — جاه ملوک را حسد آید ز جاه تو

وجود مصوت بلند آ=a و مصوت کوتاه ِ=e پیوند مبارکی میان قافیه و ردیف برقرار کـرده که قوت ردیف را تضمین می‌کند. همراه ا ردیف «او» در قصیدهٔ ۱۷۵ نیز شاعر از همین شـگرد سود جسته است با وجود اینکه در این قصیده کلمهٔ ردیف خود دارای کـشش صـوتی بیـشتری است و مصوت بلند « ُو» آن را پرتوان ساخته است:

سروی شنیده‌ای که بـود ماه بـار او؟ — مه دیده‌ای که مشک بپوشـد کنـار او
من‌دیدم‌وشنیدم،این‌هردو، آن‌بتی‌است — کایـن دل هـزار بار تبه شد بـه‌کاراو
پرگوهرست ز آتش عشقش کنـار من — پـرسلسلـه ز حلقـهٔ زلـفـش‌کنار او

(ص ۳٤۰)

موسیقی افزایی از رهگذر تکرار

آنچه تحت عنوان موسیقی درونی و داخلی شعر مطرح می‌شود از رهگذر تکرار حاصل می‌گردد. این تکرارها گاهی تجانس آوایی در واج‌های آغازی یا میانی یا پایانی واژگان است و موسیقی بسیار دلنوازی را به وجود می‌آورد:

تکرار تجانس صامت «ش» در آغاز کلمات

گردن هرمرکبی چون‌گردن‌قمری به‌طوق از کمند شهریار شهر گیر شهردار
(ص۱۷٤۷، ب۳۵۳۷)

ای سراپای سرشته زمی و شیر و شکر شکر از هند نیارند زتو شیرین‌تر
(ص۱۲۰، ب۲۳٤٦)

گاهی تکرار بیت بیش از یک واج را در برمی‌گیرد مانند تکرار صامت«س و ق»

بزم تو از ساقیان سرو قد چون بوستان قصر تو از لعبتان قند لب چون قندهار
(ص۱۸۰، ب۳۵٦۹)

تکرار صامت «م، ر، س و د»

من و معشوق و می و رود وسرکوی سرود بر سر کوی سرودست مراگم شده خر
(ص۱۰۵، ب۲۰۲٦)

«تکرار واج‌های ش و ک و ا»

برهمه شادی تو بادی شادخوار و شادمان بر همه کامی تو بادی کامران و کامکار
(ص۱۸۰، ب۳۵٦۸)

و از این گونه تکرارها در سراسر دیوان فرّخی بسیار دیده می‌شود و در خوشاهنگی و گوشنوازی کلام او نقش برجسته‌ای دارد.

تکرارهای پراکنده الفاظ

گاهی تکرارها، تکرار کلمه هستند. این تکرارها واژگانی جای خاصی در بیت ندارند. ممکن است در آغاز یا میان مصراع پراکنده باشند و فضای روح‌نواز و صمیمانه‌ای را برای شعر به وجود آورند:

نـقـل با بـاده بـود بـاده دهی نقل بده دیرگاهیست‌که این‌رسم نهاد آن‌که نهاد
(ص٤٥، ب٨٩٦)

شیردلی و پسرشیردل خسروی و خسرو خسرونژاد
(ص٣٨،ب٧٤٦)

گرچون تو به ترکستان ای ترک نگاریست هر روز به ترکستان عیدی و بهاریست
ورچون توبه چین کرده زنقاشان نقشیست نقاش بلا نـقش کن و فتنـه نگاریست
(ص٢١، ب٤٣٨، ٤٣٩)

من غزل‌گویِ توام تا تو غزل‌خـوانِ منی ای غزل‌گویِ غزل‌خوانِ غزل‌خواه ببال
(ص٢١٣، ب٤٢٦١)

تکرار نحوی

گاعی الفاظ مکرر در جایگاه خاص نحوی تکـرار مـی‌شـوند یعنـی از نظـر نقـش نحـوی یکسانند. مانند تکرار قسمتی از جمله (مسندفعل ربطی و متمم مفعولی)

نیک‌بادت سال و ماه و نیک‌بادت روز وشب نیک‌بادت وقت و ساعت نیک‌بادت روزگار
(ص١٠٩، ب٢٠٩٥)

تکرار جمله پایه

شاگرد آن شهی که بدو زنده‌ست آیین و رسـم روستـم‌دستـان
شاگرد آن شهی که به جنگ اندر گه گرگ سار گیرد و گه ثعبان
(ص٢٨٢، ب٥٦٢١، ٥٦٢٢)

تکرار قید

هـرکجـا بـوی خوی اوباشد برتوانی گرفت مشک به تنگ
هـرکجـا دست راد او باشـد نبود هیچ کس زخواسته‌تنـگ
هـرکجـا او بـود نیارد گشت زفتی ونیستی به صدفـرسنگ
هـرکجـا نـام او بـری نبـود بد و بیغاره و نکـوهش وننگ
(صص٢١٠، ٢١١، ب٤٢٠٦، ٤٢٠٩)

تکرار صفت شمارشی

زهفت گونه بروهفت رنگ و برهر رنگ هزار گونه‌محاسن هزار گونه جمال
(ص۲۱٦، ب٤۳۰۹)

و سرانجام تکرارهای نحوی فراوانی که در قصیده ٤۱ (ص۹۱،۹۰) قصیدهٔ ٤٤(ص۹۹) قصیدهٔ ٤٦(ص۱۰٤) قصیدهٔ ٤۸(ص۱۰۷) قصیدهٔ٦۸ (ص۱٤۳) قصیدهٔ ۸۱(ص۱٦۷) قصیدهٔ ۱٤۱(صص۲۸۲، ۲۸۳) و قصیدهٔ ۲۰٤(صص۳۸۸، ۳۸۹) وجود دارد. این تکرارها که از نظر گسترش موسیقایی شعر نقش عمده‌ای را بر عهده می‌گیرند، علاوه بر لذت شنیداری، نوعی لذت دیداری را هم ایجاد می‌کنند که نتیجهٔ مرتب قرار گرفتن کلمات و عبارات و جملات در سراسر قصیده و بیت است:

خیزشاها! که جهان پرشغب وشورشده‌ست شور بنشان وشب و روز به شادی بگذار
خیزشاها! که به قنوج سپه گرد شده‌ست روی زانسو نه و بر تارکشان آتش بار
خیزشاها! که رسولان شهان آمده‌اند هدیه‌ها دارندآورده فراوان ونثار
خیزشاها! که امیران به سلام آمده‌اند بارشان ده که رسیده‌ست همانا گه‌بار
خیزشاها! که به فیروزی گل باز شده‌ست برگل نو قدحی‌چند می لعل گسار
خیزشاها! که به چوگانی‌گردآمده‌اند آن که باایشان چوگان زده‌ای‌چندین بار
خیزشاها! که چوهر سال به عرض آمده‌اند از پس کاخ‌تو و باغ تو پیلی دو هزار
خیزشاها! که همه دوخته وساخته‌گشت خلعت لشکر و گردید به یک‌جای انبار
خیزشاها! که به‌دیدارتوفرزندعزیز به شتاب آمد بنمای مراورا دیدار
(ص۹۱، ابیات ۱۷۲۵، ۱۷۳۳)

گاهی تکرار علاوه بر موسیقی آفرینی، معنای کلام را نیز مؤکد می‌سازد و نقش بلاغی دارد:

بردباری بردباری، مهربانی مهربانی حق‌شناسی حق‌شناسی، حق‌گزاری حق‌گزار
(ص۷٦، ب۱٤٦۱)

قوم را گفتم چونید شمایان‌به نبید همه گفتند صوابست صوابست صواب
(ص۱۵، ب۲۹۸)

کاربرد صنایع لفظی و معنوی در شعر فرّخی آن‌چنان طبیعی است که بدون توجه و دقت نمی‌توان به وجود آن‌ها پی برد. یکی از این کاربردها که در دیوان شاعر بسامد نسبتاً بالایی هم دارد صنعت جناس است:

جناس ناقص (اختلافی)

گِل همی‌گُل گرددوسنگ سیاه‌یاقوت‌سرخ زین بهار سبزپوش تازه روی آبدار
(ص۱۰۸، ب۲۰۷۸)

گه کُشد خصم و گه کَشد سیکی گه کند صید و گه زند چوگان
(ص۲٦٦، ب٥۲۷٤)

جناس افزایشی

تا برکه و بر دشت به آذار و به آذر برسنگ سمن روید و خیری دمد ازخار
(ص۱٦٦، ب۳۳۳۸)

عاشقان‌بوس وکنار ونیکوان نازوعتاب مطربان‌رود وسرودومی‌کشان خواب وخمار
(ص۱۷٦، ب۳٥۲٤)

وز دژم روی ابر پنداری کاسمان آسمانه‌ایست خدنگ
(ص۲۱۰، ب٤۱۹۷)

هرآن دودمان کان نه زین کشورست برآید همی دود از دودمان
(ص۲٤۹، ب٤۹۷۰)

جناس مضارع (اختلافی)

دوستان ودشمنان راازتوروز رزم وبزم شانزده چیزست‌بهره‌وقت کام و وقت‌کار
(ص۱۷۹، ب۳۵۵٦)

بدین دل گرفتست گستاخ‌وار به زرّوبه سیم اندرون خان و مان
(ص۲٤۹، ب٤۹٦۷)

اجل‌میان‌سنان وخدنگ اوگشته است ازین رونده بدان و از آن دونده بدین
(ص۲۹۳، ب٥۸٦٤)

به نوک تیرفرو افکند ز کرگ سرون به ضرب تیغ فرود آورد ز پیل سرین
(ص۲۹٤، ب۵۸۷۱)

جناس خطی (اختلافی)

تا زان چون کبک دری برکمر یازان چون سرو سهی در چمن
(ص۳۱۷، ب٦۳۸٤)

راست گفتی هزیمتی سپهند خسته و جسته و فکنده سپر
(ص۱۰۱، ب۱۹٤۵)

امرکن تا به در کاخ تو از عود کنند آتشی‌چون‌گل و بگمار و به‌بستان بگماز
(ص۲۰٤، ب٤۰۷۷)

جناس اشتقاق

عطار شد آن عارض وآن خط سیه‌عطر هم عاشق عطرم من و هم عاشق عطار
(ص۸۸، ب۱٦٦۷)

ز گنگ زود به فرمان شاه بستاند هزار پیل دمان هر یکی چو حصین حصین
(ص۲۸۱، ب۵۵۹٤)

جناس شبه اشتقاق

هر آینه که ز دیدار آفتاب شود به کوه سنگ عقیق و به دشت گل عقیان
(ص۳۱٤، ب٦۳۲۰)

در همـــه چیـزهـا کـه بینـــی هست خلق را عجـــز و خـواجـــه را اعجاز
(ص۲۰۲، ب۴۰۳۳)

هرسپاهی راکه‌چون‌محمودباشد شهریار یمن باشد بر یمین و یسر باشد یر یسار
(ص۵۵، ب۱۰۸۳)

اندر این هفته شکاری کرد کزاخبار آن قصر بر قیصرقفس‌شدخانه‌برخان‌آشیان
(ص۳۳۷، ب۶۷۶۷)

این کارکردهای هنری زبان اگرچه از نظر موسیقی آفرینی و موسیقی افزایـی شـعر جایگـاه خاص خود را دارند و به کمک وزن و قافیه و ردیف می‌آیند، که از نظـر شـکلی و خطـی نیـز نوعی هماهنگی دیداری پدیـد مـی‌آورنـد و خواننـده را لـذت دیـداری و شـنیداری ویـژه‌ای می‌رسانند.

این جناس‌ها صنعتی برافزوده برکلام شاعر نیست بلکه آن‌چنان با بافت شعر در هـم تنیـده است که خواننده را به شگفتی و تحسین وامی‌دارد. انواع جناس در شعر فرّخی، موسیقی درونی کلام او را تکمیل نموده و به کارکرد القایی بیان او، کمک می‌کند.

موازنه و مماثله

صنعت بدیعی دیگری که موسیقی درونی قصاید فرّخی را پرتوان می‌سازد موازنه و مماثله است:

صلصل چوبیدلان جهان‌گشته باخروش بلبل چو عاشقان غمیـن گشتـه بـا فغـان
(ص۳۳۱، ب۶۶۸۳)

ای امارت‌راچوجمشیدای‌ولایت‌راچوجم ای‌شجاعت‌راچوسهراب‌ای‌سیاست راچوسام
(ص۲۳۷، ب۴۷۰۱)

کف او را نتوان کردن ماننـد بـه ابـــر دل او را نتـــوان کـــردن مانند بـه یـم
(ص۲۳۵، ب۴۶۷۸)

به من نمـوده نشـان دل مـرا به دهـــن به من نموده خیـال تـن مرا بـــه میـان
(ص۲۷۳، ب۵۴۱۹)

ستوده به نام و ستوده به خوی ستوده به جان و ستوده به خوان
(ص۲٤۸، ب٤۹٥٦)

بازخواندی مرا ز وقت به‌وقت بازجستی مرا زمان به زمان
(ص۲۷٦، ب٥۲۹۰)

ای طبع تو هوای دگر با هوا بباش وی حلم تو زمین دگر با زمین بمان
(ص۳۳۱، ب٦٦۸٦)

خواب‌چیره‌گشته‌اندرهرسری‌برسان‌مغز خواب غالب گشته‌اندرهرتنی‌برسان‌جان
(ص۲۳۳، ب٦۷۲۷)

این ساخت هنری به جهت تکرار آوایی قرینه‌های مقابل یکدیگر در دو مصراع بیت که گاه تکرارهای کامل آوایی و گاه تکرارهای ناقص آوایی (یعنی تمام واج‌ها در کلمات مقابل هم تکرار نمی‌شود) است. طیف وسیعی از خوشنوایی را ایجاد می‌کندکه در پرتو آن هارمونی وزن و قافیه و ردیف تکمیل می‌گردد. و امّا ترصیع به لحاظ اینکه موسیقیایی‌تر از موازنه است در توسعهٔ ظرفیت القایی شعر از رهگذر تکرار نقش برجسته‌تری دارد:

زهی اندر جهانداری و بیداری چو افریدون زهی اندر نکوکاری وهشیاری چونوشروان
(ص۲٥۸، ب٥۱۲٥)

گر به رزم آید گویی که به رزم آمد سام ور به بزم آید گویی که به بزم آمد جم
(ص۲۳٤، ب٤٦٦۸)

ای برهمه هوای دل خویش کامکار ای بر همه مراد دل خویش کامران
(ص۳۳۱، ب٦٦۷۲)

تنسیق صفات از صنایع بدیعی دیگری است که به لحاظ کاربرد واجِ در فاصلهٔ صفت‌ها به شعر آهنگی زنده و جاندار می‌بخشد:

هر درختی پرنیان چینی اندر سرکشید پرنیان خرد نقشِ سبز بومِ لعل کار
(ص۱۰۷، ب۲۰٦٦)

خسروِ شیردلِ پیلتنِ دریا دست شاهِ گردافکنِ لشکرشکنِ دشمن‌مال
(ص۲۱۹، ب٤۳۸٦)

گِل‌همی‌گُل‌گردد وسنگ سیه، یاقوت سرخ زیـن بهـارِ سبـزپـوشِ تـازه رویِ آبـدار
(ص ۱۰۸، ب۲۰۷۸)

علاوه بر تحرک آوایی عمیقی که واج ـــِـــ ایجاد می‌کند وجود صفات متنوع و ویژگی‌های برجسته‌ای که شاعر به موصوف می‌دهد آن را دیداری می‌کند و التذاذ روانی شنونده و خواننـده را فراهم می‌آورد.

قلب مطلب از دیگر وجوه تکرار در این دیوان است شاعر با جابه‌جا کردن کلمات جمله و تغییر نقش آن‌ها مطالب مصراعی را واژگونه می‌کند، معنی را دگرگون می‌سازد و مصراعی تـازه می‌آفریند. بازی با الفاظ و جابه‌جایی آن‌ها از سوی شاعر و تغییر نقش نحوی آن‌ها و کشف ایـن رابطه و گوشنوازی حاصل از تکرار، کلام را برجسته می‌سازد و خواننده را به اوج لذت هنـری می‌رساند:

سرو دیدستم که باشدرسته اندر بوستان بـوستان هـرگز ندیدم رسته بر سرو روان
(ص۲۷۵، ب۵٤٦۰)

سوسـن داری شکفتـه بـر مـه روشن بـر مـه روشـن شکفتـه داری سوسـن
(ص۲٦۹، ب۵۳۲۷)

ای همه ساله زخوی تو دل‌سلطان‌شـاد دل سلطان همه سال ازخوی‌تو شادان باد
(ص۳۸، ب۷۵٦)

در شکـن زلـف هـزاران گـره در گـره جعـد هـزاران شکـن
(ص۳۱۷، ب٦۳۸۵)

ردالصدر علی العجز ورد العجز الی الصدر از مقوله‌های بدیعی اثرگذار در موسیقی است به شرط آنکه به صورت طبیعی به کار رفته باشد و تصنع و تکلف در کارکرد زبانی احساس نشود. در شعر فرّخی این جلوهٔ بیانی نیز به وجهی در روساخت کلام نشسته است کـه هرگـز متوجـه رویکرد شاعر به آن نمی‌شویم مگر این‌که به قصد کشف رازی هنری در پی آن باشیم. و این هنر فرّخی است که صنایع لفظی و معنوی رابر سخن خود تحمیل نمی‌کند بلکه آن را به تـار و پـود کلام آن‌چنان گره‌می‌زند که وقتی خواننده جزوی از عاطفهٔ شاعر را تجربه می‌کند نه یک صفت بدیعی را. قصیدهٔ٤۰ مکرر با ۲۸ بیت سراسر به این صنعت آراسته است:

پـار آن اثـر مشک نبوده‌ست‌پدیدار امسال دمیدآنچه همی‌خواست‌دلم‌پار
بسیـار دعـا کردم کاین روز ببینـم امـروز بـدیدم ز دعا کردن بـسیار
عطارشد آن‌عارض وآن خط‌سیه‌عطر هم عاشق عطرمن وهم عاشق عطـار
بارغم واندیشه همه‌زین دل‌برخاست تـا مشک سیه دیـدم‌کافورتـرا بـار...
(ص۸۸، ابیات ۱۶۶۵ـ۱۶۶۸)

مرغزاری‌هست‌گیتی‌وتوشیری‌ازقیاس بس‌هزبران راکه‌توکردی‌برون از مرغزار
(ص۸۸، ب۱۶۵۶)

پارخواندند همی قطب‌معالیت به شعر شعـر بـر قطب معالیت همی گفتم پـار
(ص۱۰۰، ب۱۹۱۹)

صنعت سؤال و جواب نیز در دیوان فرّخی با تکرار الفاظ همراه شده و هماهنگی وزنی را با ابزار تکرار تقویت می‌کند. قصیدهٔ ۱۵۰ سرشار از این گونه تکرارهاست:

هواگسست،گسست ازچه؟بـرگـسست ازابـر زچیست ابر؟ ندانی تو؟ از بخـار و دخـان
خزان‌قوی‌شدچون‌گـل برفت،رفت و رواست بنفشه هست؟ بلـی، بـاکه؟ بلا بنفشه ستان
گزنده‌گشت،چه‌چیز؟آب،چون چه؟چون‌کژدم خلنده گشت همی‌باد،چون‌چه، چون پیکان
(ص۲۹۸، ابیات ۵۹۵۹-۶۱)

گاهی ساخت قصیدهٔ متضمن سؤال و جواب با دو فعل «گفتم وگفتا»همراه می‌گردد در ایـن صورت علاوه بر افزایش‌قدرت موسیقیایی کلام، نوعی نظم نوشتاری هم در شعر دیده مـی‌شـود که لذت حاصل از موسیقی‌را با لذت حاصل ازدیدن نظم در نوشتن بیشتر می‌کند:

گفتم گلست یا سمنست آن رخ و ذقـن؟ گفتایکی‌شکفته‌گلست ویکـی سمن
گفتم که‌درآن دوزلف شکن پیش‌یاگـره؟ گفتایکی‌همه‌گره است ویکـی شکن
گفتم چه چیـز باشد زلفت در آن رخت؟ گفتایکی پرنـد سیـاه و یکـی‌پـرن
گفتم دو زلـف تـو چه‌فشانندبـردورخ؟ گفتایکی به‌تنگ عبیرویکی بـه‌مـن
گفتم زمن چه بردند آن‌نرگس دو چشم گفتایکی قـرار تو برد و یکی و سن
گفتم تن من و دل مـن چیست مر تـرا گفتایکی میان منست و یکی دهن ...
(ص۱۳۱، ابیات ۶۲۲۶-۶۲۳۱)

گفتم مرا بوسه ده ای شمسهٔ بتان گفتا زحور بوسه نیابی دریـن‌جهان
گفتم زبهر بوسه جهانی دگر مخواه گفتا بهشت را نتوان یافت رایگان
گفتم نهان شوی تو چرا از من ای‌پری گفتا پری همیشه بود زآدمی نهان
گفتم ترا همی نتوان دید ماه ماه گفتا که ماه را نتوان دید هر زمان
گفتم نشان تو ز که پرسم نشان بده گفتا آفتاب را بتوان یافت بی نشان
گفتم که کوژ کرد مرا قدت ای رفیق گفتا رفیق تیر که باشد بجزکمان

(ق۱۳٦، ص۲۷۱، ابیات ۵۳۷۰-۵۳۷۵)

علاوه بر «گفتم و گفتا» که تا آخرین بیت قصیده در اول مصراع‌ها تکرار می‌شود به کارگیری صنعت تقسیم در قصیده ۱۵۷ موجب تکرار کلمهٔ «یکی» در مصراع دوم ابیات شده که سراسر شعر توزیع منظمی دارد و خوشنوایی و خوش‌دیداری خطی را در کنار هم نشانده است. در قصیدهٔ ۱۳٦ نیز سؤال و جواب به همین صورت در سراسر قصیده باعث گوشنوازی و زیبایی صوری و خطی شده است. قصیده ۱۷۷ نیز دارای همین ساخت است و توان هنری شاعر را در سرودن چنین اشعاری نمایان می‌سازد.

نتیجه

آنچه در این مبحث به عنوان مخلص کلام می‌توان ذکر کرد این است که در شعر فرّخی انواع تکرارها در موسیقی‌آفرینی نقش کارآمدی داشته بعضی از این تکرارها ریشه در ناخودآگاهی شاعر دارد و برخی از خودآگاهی او برخاسته،مثلاً نمی‌توان گفت که شاعر بحر عروضی را آگاهانه انتخاب کرده و سپس با بیانی ماهرانه معنا را در آن جای داده است. بلکه به گونه‌ای مبهم همزمان با غلبهٔ عاطفه‌ای شاد یا غمگین، الگوهای عروضی، واحدهای معنایی، شگردهای سبکی و به طور کلی ساختمان صوری و زبانی اثر ادبی پدیدار می‌شود. از این دیدگاه شعر او دارای دو بُعد کاملاً متفاوت است. در تغزل قصیده‌ها ناخودآگاه او به خلق هنری دست می‌زند وبه شکلی سریع ناگهانی احساسی درونی را القا می‌کند. وجههٔ جادویی کلام او نیز در همین قسمت باز می‌تابد یعنی در همان بخشی از شعر که ناخودآگاه شاعر فعال است. اما رفته رفته که فرّخی از حالت بیخردی شاعرانه دور می‌شود و ستایش ممدوح را سامان می‌دهد، خودآگاهی ذهنی به سراغ او می‌آید و از تخلص قصیده به بعد، گزینش هنری تا حدودی آگاهانه

است. این‌که می‌گوییم «تا حدودی» به این دلیل است که الگوهای وزنی و استخوان‌بندی کلی شعر قبل از ورود به مدح و در ناخودآگاهی شاعر شکل گرفته است و فقط معنا و مفهوم، حاصل انتخاب هشیارانهٔ اوست. وقتی سراسر قصیدهٔ ٤٠ مکرر (ص۸۸) را به آرایهٔ ردالصدر الی العجز می‌آراید، اگرچه کارکرد زبانی او بسیار هنرمندانه و به دور از هر گونه صنعت‌زدگی و دشوارگویی است، نمی‌توان آن را حاصل حالت بیخودی شاعرانه دانست و بدون تردید ذهنی آگاه، آن را طراحی کرده است. التزام به تکرار «راست گفتی» در آغاز ابیات قصیده ٤٥ (ص۸۰) به طور یک در میان و التزام به تکرار عبارت «هرآینه» در آغاز ابیات قصیدهٔ ١٦٠ (ص٣١٤) به صورت یک در میان، و انتخاب کلمات ردیف شده و واژگان قافیه از همین دست می‌باشد و حاصل جستجوی فعال یک ذهن بیدار است. با این حال اگرچه الگوی قصیده‌گویی در روزگار کاملاً تثبیت شده و شکل گرفته است و زمینهٔ الگوپذیری برای شاعر فراهم بوده و در مواردی تکرار معنا و مضمون یا حتی تکرارهای تصویرهای کلیشه‌ای نیز در تغزل قصیده‌های شاعر وجود دارد اما هنر فرّخی و تشخص او در این است که همیشه در چارچوب تنگ این کلیشه‌ها باقی نمانده و ابداع‌هنری خود را در تغزل قصیده‌ها بخوبی به نمایش درآورده است. بنابراین نمودی از در هم آمیختگی بی‌اختیاری و اختیار، ناآگاهی و آگاهی و الهام و انتخاب را در قصاید او می‌توان یافت و همین است که شعر او رابازتاب پویایی عاطفه و ایستایی قصد، هر دو می‌کند. عاطفه‌ای که گاه تا پایان قصیده ادامه می‌یابد و رنگ مقصود را در آن کمرنگ می‌سازد. مانند قصاید شمارهٔ ١٣٦، ١٥٧و ١٧٧ که ساخت مناظره‌ای دارد و در ضمن گفتگویی صمیمانه میان عاشق و معشوق، ممدوح را نیز می‌ستاید. همچنین بسیاری از قصایدی که دارای ساخت روایی است.

به طور کلّی ابزار آفرینش موسیقی شعر در دیوان فرخی سیستانی فقط قرینه‌ها و الگوهای وزنی و ردیف‌ها و قافیه‌ها نیستند و در جای‌جای ابیات گاه به صورت منظم و زمانی به طور پراکنده، تکرارهای لفظی و آوایی بسیاری به چشم می‌خورد که شور و سرور خاصی به قصاید او می‌دهد. توزیع منظم واجی، تکرار نحوی، جناس، قلب مطلب، ردالصدر علی العجز و سؤال و جواب و تنسیق صفات از انواع این تکرارهاست که درتحکیم وغنای موسیقیایی شعر شاعر بسیار مؤثر بوده و برجستگی آوایی ویژه‌ای به سخن او بخشیده است.

جدول کاربرد اوزان عروضی دردیوان فرخی سیستانی

الف: بحر رمل

ردیف	قصیده	غزل	قطعه	ترجیع‌بند	جمع
۱	فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعـلات۸- ۱۵-۱۶-۲۶-۳۷-۴۱-۹۰-۱۰۰-۱۰۲-۱۰۷-۱۱۰-۱۲۳-۱۲۵-۱۳۹-۱۴۳-۱۴۶-۱۵۳-۱۵۴-۱۶۳-۱۶۴-۱۷۹-۱۸۰-۱۸۲-۱۸۳-۱۸۴-۱۸۷-۱۸۸-۲۰۴	۲۳۱،۲۴۲	۲۳۲	-	۲۸ قـصیده، ۲ غـزل، ۱قطعه ۳۱
۲	فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلـن ۵۶-۶۳-۶۷-۷۱-۷۴-۸۴-۸۵-۸۷-۱۰۳-۱۱۷-۱۲۲-۱۲۴-۱۹۸-۱۹۹-۲۱۲	۲۳۴،۲۵۰	-	-	۱۵ قصیده، ۲ غزل ۱۷
۳	فاعلاتن فـاعلاتن فـاعلاتن فـاعلات ۴-۳۲-۳۶-۴۰-۴۹-۸۲-۸۶-۱۱۱-۱۱۹-۱۳۸-۱۵۱-۱۷۱-۱۷۲	-	-	۲۱۷	۱۳قصیده،۱ترجیه‌بند ۱۴
۴	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن ۳-۲۹-۹۲-۹۶	-	-	-	۴ قصیده
۵	فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فع لن ۵۳-۶۱-۱۱۸-۴۸	-	-	-	۴ قصیده
۶	فاعلاتن فعلاتن فعلن ۶۵-۸۹	-	-	-	۲ قصیده
۷	فاعلاتن فاعلاتن فاعلات ۱۳۱	۲۲۴	-	-	۱قصیده، ۱ غزل ۲
۸	فاعلاتن فعلاتن فعلات ۶۶	-	-	-	۱ قصیده
۹	فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فع لات ۲۱-۴۴-۱۹۲	-	-	-	۳ قصیده
۱۰	فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فع ۱۶۷	-	-	-	۱ قصیده
۱۱	فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن۴۷	-	-	-	۱ قصیده
۱۲	فعلات فاعلاتن فعلات فاعلاتن -	۲۲۹	-	-	۱ غزل
۱۳	فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلات -	۲۲۲	-	-	۱ غزل
	جمع کل ۷۳ قصیده، ۷ غزل، ۱ ترجیع بند و ۱ قطعه				

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ب: بحر مجتث

ردیف	قصیده	غزل	قطعه	ترجیع بند	جمع
۱	مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلات ۱۸-۳٤-۵۰-۵۲-۷٦-۷۹-۹۸-۱۰۸-۱۲۱-۱۲۷-۱۲۸-۱۳۷-۱٤۰-۱٤۲-۱٤۷-۱۵۰-۱۵۲-۱٦۰-۱٦۸-۱۷٦-۱۸۵-۱۸٦-۱۹۵-۲۰۵	۲۲۰-۲۲۱-۲۲۳-۲۲٦-۲۲۷	-	-	۲٤قصیده، ۵ غزل ۲۹
۲	مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن ۵-٦-٦۰-٦٤-۷۷-۱۱٦	۲۳۵-۲٤۱-۲٤٤	-	-	٦ قصیده ۳،غزل ۹
۳	مفاعلن فعلاتن مفاعلن فع لات ۳۰-٤٦-۵٤-۱۰٤-۱۰٦-۱۷۸-۲۰۲	-	-	-	۷ قصیده
٤	مفاعلن فعلاتن مفاعلن فع لن ۹-۳۵-۱۰٤ مکرر	-	۲۱ ۹	-	۳قصیده، ۱ قطعه ٤
	جمع کل	٤۰ قصیده، ۸ غزل، ۱ قطعه			

پ: بحر هزج

ردیف	قصیده	غزل	قطعه	ترجیع بند	جمع
۱	مفعول مفاعیل مفاعیل مفاعیل ۱۳-۱۹-۳۸-۵۱-۵۵-۷۵-۸۰-۸۳-۱۰۹-٤۰ مکرر	-	-	-	۱۰ قصیده
۲	مفعول مفاعیل مفاعیل فعلولن ۲۲-۱۲۰-۱٤۸-۱۹۱-۱۹۳-۱۹۷-۲۰۷	۲٤۸-۲۳۸-۲٤۰	-	-	۷ قصیده، ۳غزل ٦
۳	مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن ۱-۱۷-۱۲۹-۱۸۱	-	-	ت۲۱۵-۲۱٦	٤قصیده، ۲ ترجیع بند ٦
٤	مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل ٦۸-۷۸	-	۲۲۳	-	۲قصیده، ۱ قطعه ۳
۵	مفاعیلن مفاعیلن فعولن ۳۳-۸۸	-	-	-	۲ قصیده
٦	مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیل ۱۱-۱۲	-	-	-	۲ قصیده
۷	مفعول مفاعلن مفاعیل ۱۱۲	-	-	-	۱ قصیده
۸	مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیل ۲۱٤	-	-	-	۱ قصیده
۹	مفاعیل مفاعیل مفاعیل فعولن ۲۰۱	-	-	-	۱ قصیده
۱۰	مفعول مفاعلن مفاعیلن	۲۵۱	-	-	۱ غزل
	جمع کل ۳۰ قصیده، ٤غزل، ۲ترجیع‌بند و ۱ قطعه				

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ت: بحر مضارع

ردیف	قصیده	غزل	قطعه	ترجیع‌بند	جمع
۱	مفعول فاعلات مفاعیل فاعلات ۲۸-۷۳-۸۱-۹۳-۹۴-۹۷-۱۳۲-۱۳۶-۱۴۹-۱۶۹-۱۷۳-۱۷۷-۲۰۶	۲۳۰	-	-	۱۳ قصیده، ۱ غزل ۱۴
۲	مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن ۹۵-۱۱۴-۱۵۷-۱۷۰-۱۷۴-۱۷۵-۲۰۰-۲۱۳	۲۳۶-۲۴۵-۲۴۷	-	-	۸قصیده،۳ غزل ۱۱
۳	مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن ۹۱-۱۸۹	۲۴۹	۲۳۷	-	۲ قصیده، ۱ غزل، ۱ قطعه ۴
۴	مفاعیل فع لن مفاعیل فع لن ۷۰-۱۹۶	-	-	-	۲ قصیده
۵	مفعول فاعلات مفاعیل فاع۴۳	-	-	-	۱ قصیده
۶	مفعول فاعلات مفعولن فع ۵۹	-	-	-	۱ قصیده
۷	مفاعیل فاعلن مفاعیل فاعلات ۶۹	-	-	-	۱ قصیده
۸	مفعول فاعلات مفاعیلن ۱۴۱	-	-	-	۱ قصیده
	جمع کل	۲۹ قصیده، ۵ غزل، ۱قطعه			

ث: بحر خفیف

ردیف	قصیده	غزل	قطعه	ترجیع‌بند	جمع
۱	فاعلاتن مفاعلن فعلات ۱۴-۲۳-۲۴-۲۷-۵۷-۱۰۱-۱۱۵-۱۳۳-۱۳۴-۱۴۵-۱۵۹	۲۴۳	-	-	۱۱قصیده، ۱غزل ۱۲
۲	فاعلاتن مفاعلن فعلن ۲-۷-۵۸-۱۰۵-۱۵۵-۱۶۶	۲۳۹	-	-	۶قصیده، ۱غزل ۷
۳	فاعلاتن مفاعلن فع لن ۴۵-۶۲	۲۴۶	-	-	۲قصیده، ۱غزل ۳
۴	فاعلاتن مفاعلن فع لات ۲۵-۱۱۳	-	-	-	۲قصیده
	جمع کل	۲۱قصیده، ۳غزل			

ج: بحر متقارب

ردیف	قصیده	غزل	قطعه	ترجیع‌بند	جمع
۱	فعولن فعولن فعولن فعولن ۳۱-۳۹-۱۹۰-۱۹٤-۲۰۱-۲۰۸-۲۰۹	۲۲۵	–	–	۷ قصیده، ۱غزل ۸
۲	فعولن فعولن فعولن فعل ۷۲-۱۲٦	–	–	–	۲ قصیده
۳	فعولن فعولن فعولن فعل ۱۵٦-۱۵۸	–	–	–	۲ قصیده
	جمع کل	۱۱ قصیده، ۱ غزل			

چ: بحر منسرح

ردیف	قصیده	غزل	قطعه	ترجیع‌بند	جمع
۱	مفتعلن فاعلات مفتعلن فاع ٤۲-۹۹-۱٤٤	–	–	–	۳قصیده
۲	مفتعلن فاعلات مفتعلن فع ۱۳۵-۲۰۳	–	۲۱	–	۲قصیده، ۱ قطعه ۳
	جمع کل	۵قصیده، ۱غزل			

ح:بحر سریع

ردیف	قصیده	غزل	قطعه	ترجیع‌بند	جمع
۱	مفتعلن مفتعلن فاعلات ۱۰-۲۰	۲۲۸	–	–	۲قصیده، ۱غزل ۳
۲	مفتعلن مفتعلن فاعلن ۱٦۲	–	–	–	۱قصیده
۳	مستفعلن مستفعلن فاعلن ۱٦۱	–	–	–	۱قصیده
٤	مفتعلن مفاعلن فاعلن ۲۱۰	–	–	–	۱ قصیده
	جمع کل	۵قصیده، ۱ غزل			

پرتال جامع علوم انسانی

خ: بحر رجز

ردیف	قصیده	غزل	قطعه	ترجیع‌بند	جمع
۱	مستفعلن، مستفعلن، مستفعلن، مستفعلن، ۱۳۰	-	-	-	۱ قصیده
	جمع ۱ قصیده				

د: بحر قریب

ردیف	قصیده	غزل	قطعه	ترجیع‌بند	جمع
۱	مفعول، مفاعیل، فاعلاتن ۱۶۵	-	-	-	۱ قصیده
	جمع ۱ قصیده				

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

۱- ارسطو(۱۳۵۷) **فن شعر**. ترجمهٔ عبدالحسین زرین‌کوب. تهران: نتشارات امیرکبیر.

۲- اسکلتن، رابین(۱۳۷۵) **حکایت شعر**. برگردان مهرانگیز اوحدی.تهران: نشر میترا.

۳- براهنی، رضا (۱۳۷۱) **طلا در مس**. ناشر نویسنده. تهران: دورهٔ سه جلدی.

٤- دانشور، سیمین (۱۳۷۵) **شناخت و تحسین هنر**. انتشارات سیامک. چاپ اول.

۵- رازی، شمس الدین محمدبن قیس (۱۳۷۳) **المعجم فی معـاییر اشـعار العجـم**. بـه کوشش سیروس شمیسا. تهران: انتشارات فردوس.

٦- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳٦۲) **با کاروان حلّـه**. چـاپ پـنجم. تهـران: انتـشارات جاویدان.

۷- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۳) **موسیقی شعر**. چاپ چهـارم. تهـران: انتـشارات آگاه.

۸- ــــــــــــ (۱۳٤۹) **صور خیال در شعر فارسی**. چـاپ اول. تهـران: انتـشارات نیل.

۹- شمیسا، سیروس (۱۳٦٦) **آشنایی با عروض و قافیه**. چـاپ اول. تهـران: انتـشارات فردوسی.

۱۰- صفوی، کوروش (۱۳٦۰) **از زبان‌شناسی به ادبیات**. تهران: نشر چشمه.

۱۱- ــــــــــــ (۱۳۷۷) **زبان‌شناسی وادبیات**. تهران: انتشارات هرمس.

۱۲- علوی مقدم، محمد (۱۳۷۲) **در قلمرو بلاغت**. چاپ اول. انتشارات آسـتان قـدس رضوی.

۱۳- فرخی سیستانی، ابوالحسن علی بن جولوغ (۱۳٦۳) **دیوان حکیم فرخی سیستانی**. به کوشش محمد دبیر سیاقی. چاپ سوم. کتاب فروشی زوّار.

۱٤- ماهیار، عباس (۱۳۷۳) **عروض فارسی**. چاپ اول. تهران: نشر قطره.

۱۵- مهاجر، مهران و نبوی، محمد (۱۳۷٦) **به سـوی زبـان‌شناسـی شـعر**. چـاپ اول. تهران: نشر مرکز.

۱٦- ناتل خانلری، پرویز (۱۳٦۱) **وزن شعر فارسی**. چـاپ چهـارم. تهـران: انتـشارات توس.

۱۷- وحیدیان کامیار، تقی (۱۳٦۷) **وزن و قافیهٔ شعر فارسی**. چاپ اول. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

۱۸- ولک، رنه و وارن، آوستن (۱۳۷۳) **نظریهٔ ادبیات**. ترجمهٔ ضیاء موحد و پرویز مهاجر. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۱۹- همایی، جلال الدین (۱۳٦۳) **فنون بلاغت و صناعات ادبی**. چاپ دوم. تهران: انتشارات توس.

۲۰- یوسفی، غلامحسین (۱۳٦۷) **فرخی سیستانی**. چاپ چهاردهم. تهران: انتشارات علمی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی