

بررسی موسیقی بیرونی و کناری غزل‌های بابافغانی و وحشی بافقی

محمد بارانی^{*}، مریم خلیلی جهانتیغ^۲، حسین اتحادی^۳

۱. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان.

۲. استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان.

۳. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان.

تاریخ دریافت: (۱۳۹۵/۰۲/۱۲) تاریخ پذیرش: (۱۳۹۵/۰۶/۰۱)

External and Lateral Music in Babafaghani's and Vahshibafghi's Ghazals

Mohammad Barani^{*1}, Maryam Khalili Jahantigh², Hossein Ettehadi³

1. Associate professor of Persian Language and Literature, University of Sistan and Baluchestan.

2. professor of Persian Language and Literature, University of Sistan and Baluchestan.

3. PHD student of Persian Language and Literature, University of Sistan and Baluchestan.

Abstract

Babafaghani and Vahshibafghi are two Iranian stylistic poets who have played significant roles in the history of Persian lyrics; hence, for thorough analysis of their lyrics, the present descriptive- analytic article has a look at the most brilliant musical manifestations of poetry-rhyme, arud, and radif- in the odes of these two great poets. It must be noted that in terms of external music, the poets have a lot in common enjoying close taste and interest in choosing meters and rhythms. All selected weights of these poets are among the most eloquently melodic and usable weights in Persian poetry, in a way that even a disagreeable and low use of weights is not seen in their ghazal collections. The key point is that the selected weights of both poets have a close proximity with the concepts raised in the poems. The important point is that the meter of both poets is closely linked with the concepts and themes raised in their poems. Yet, from the lateral music point of view, it should be reminded that in Vahshibafghi, the highly frequent vowels are more melodious, whereas Babafaghani's radifs with their lengthy combinations are musically more valuable.

Keywords: Babafaghani, Vahshibafghi, ghazal, meter, external music, lateral music.

چکیده

بابافغانی و وحشی بافقی، دو شاعر غزل‌سرا هستند که هر یک، به نوعی سبک‌ساز و در تاریخ غزل فارسی و تأثیرگذار بوده‌اند. از این رو برای راه‌یابی به طرز غزل آنها، این مقاله به بررسی موسیقایی شعر، یعنی و قافیه و ردیف، در غزل‌های این دو سخنور می‌پردازد. بدین منظور پس از ذکر مقدمه‌ای درباره اهمیت و تأثیر این دو در تحول غزل، با ارائه نمودار و آمار، به روش تحلیل مقایسه‌ای- آماری، بررسی و مقایسه بحرها و اوزان عروضی غزل‌ها را آغاز می‌کند و با تحلیل این آمار نشان می‌دهد که از منظر موسیقی بیرونی، دو شاعر دارای وجوه اشتراک زیادی بوده، در انتخاب محور و اوزان، ذوق و پسند نزدیکی دارند ولی از منظر موسیقی کناری، به دلیل آنکه در قافیه‌های وحشی، مصوت بلند بیشتری به کار رفته، خوش‌آهنگ‌تر است و ردیف‌های فغانی چون از ترکیبات بلندتری برخوردار است، ارزش موسیقایی بیشتری دارد.

کلیدواژه‌ها: بابافغانی، وحشی بافقی، غزل، وزن، قافیه، ردیف.

* Corresponding Author: Mohammad Barani

barani@lihu.usb.ac.ir

* نویسنده مسؤول: محمد بارانی

barani@lihu.usb.ac.ir

مقدمه

باباغانی شیرازی و وحشی بافقی، دو شاعر جریان‌ساز در تاریخ شعر فارسی هستند. هریک از این سخنوران، در قرن دهم به‌نوعی در تحول غزل نقش داشته‌اند. «باباغانی شیرازی از شاعران مشهور نیم دوم قرن نهم و اوایل قرن دهم هجری است که او را در غزل سرآمد شاعران عهد خود شمرده، به متانت اشعار و شیرینی بیان ستوده‌اند» (صفا، ۱۳۷۲: ۴۱۱). باباغانی در آغاز قرن دهم، به دلیل مضمون‌پردازی‌ها و تصویرهای تازه‌ای که وارد شعر فارسی می‌کند، شعر را از گرداب تکرارها و تقلیدهای مبتذل دور کرده، با فضاهای تازه‌ای روبرو می‌کند. وی به‌ویژه در غزل‌هایش موجد سبک تازه‌ای در شعر فارسی شد. از همین رو «بررسی غزلیات فغانی، صرف‌نظر از سوز و حال ویژه‌ای که در بیان او هست بیشتر از این نظر حائز اهمیت است که بیشتر مورخان و تذکره‌نویسان و منتقدان، او را جلوه‌ساز سبک هندی، یا اصفهانی می‌دانند.» (صبور، ۱۳۸۴: ۴۳۵) وحشی بافقی نیز که «ولادتش ظاهراً در میانه نیم اول سده دهم در بافق اتفاق افتاد، بی‌تردید یکی از شاعران بارز دوران صفوی است که به‌ویژه به سبب سبک خاص خود در سخنوری اهمیت دارد. بیشتر غزل‌هایش در صنف اول اثرهای غنائی پارسی است.» (صفا، ۱۳۷۳: ۷۶۷) وحشی در قرن دهم، به‌عنوان مروج جریان تازه‌ای به نام وقوع شناخته می‌شود که از ویژگی‌های آن بیان ساده و روان حالات و کیفیات عشقی، با بیانی پر از سوز و گداز است. وی شاعری است که «غزل‌های آتشین او، در تمام ادوار نمونه‌سوزنده‌ترین و پرشورترین غزل‌های عشقی زبان فارسی به شمار رفته است» (مؤتمن، ۱۳۷۱: ۳۸۳) طرفه این‌که در برخی منابع درباره شیوه سخنوری وحشی گفته‌اند «متبع روش باباغانی است، ولیکن شوخی کلام را بر

طرز وی افزوده و تغییری در طوریبابای مرحوم داده است» (واله داغستانی، ۱۳۹۱: ۱۶۳۱).

بیان مسأله و سؤالات تحقیق

در توضیح زمینه این پژوهش یعنی موسیقی شعر باید گفت «مجموعه عواملی که زبان شعر را از زبان روزمره به اعتبار بخشیدن آهنگ و توازن امتیاز می‌بخشند و درحقیقت از رهگذر نظام موسیقایی سبب رستاخیز کلمه‌ها و تشخیص واژه‌ها در زبان می‌شوند، می‌توان گروه موسیقایی نامید» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹: ۸). موسیقی از عناصر مهم شعر است که سبب تشخیص و برجستگی کلام شده سخن منظوم را در جایگاه والاتری نسبت به نثر قرار می‌دهد. موسیقی شعر از یک سو ابزاری است در اختیار شاعر تا میان عناصر و اجزای شعر پیوند و ارتباط برقرار کند و از سوی دیگر امکانی است برای او تا هرچه مؤثرتر احساس و مفهوم مورد نظرش را به خواننده منتقل کند. موسیقی شعر دارای جنبه‌های چندگانه‌ای است که بارزترین آنها موسیقی بیرونی و کناری است. پژوهش حاضر همین دو جنبه مهم موسیقی شعر را در غزل باباغانی و وحشی بافقی بررسی و مقایسه می‌کند و می‌خواهد به پاسخ این سؤالات برسد که:

۱. از نظر آماری تعداد اوزان عروضی به‌کاررفته در غزل دو شاعر چه میزانی دارد؟
۲. اشتراک و اختلاف اوزان به‌کاررفته در چیست؟
۳. آیا دو شاعر، از اوزان کم‌کاربرد و نامأنوس، استفاده کرده‌اند؟
۴. میزان کاربرد اوزان دوری در غزل آنان چه مقدار است؟
۵. قافیه اشعار وحشی، نسبت به فغانی چه امتیازی دارد؟

۶. میزان استفاده از ردیف در غزل دو شاعر چه میزان است؟

۷. ردیف در غزل فغانی چه رجحانی بر کاربرد ردیف در غزل وحشی دارد؟

اواخر ماه رمضان ۱۴۰۸/۱۶۷۶م در سن شصت و پنج سالگی در مولتان درگذشت و در مقبره‌ای که خودش آن را بنا کرده بود به خاک سپرده شد (صدیق حسن خان، ۱۳۸۶: ۳۲۹).

پیشینه پژوهش

باید گفت باوجود همه اهمیت و پایگاهی که این دو سخنور پرمایه، در تاریخ غزل فارسی دارند، هنوز آن‌گونه که باید مورد توجه منتقدان و پژوهشگران واقع نشده‌اند؛ البته پژوهش‌هایی صورت گرفته است، از جمله مقاله «طرز بابافغانی» از محمدحکیم آذر که در مجله پژوهش‌های ادب عرفانی، به چاپ رسیده است. این مقاله به بررسی ویژگی‌های زبانی و بلاغی شعر بابافغانی پرداخته است. مقاله «بررسی موسیقی بیرونی و کناری در غزلیات وحشی» از یحیی کاردگر و «سبک‌شناسی غزلیات وحشی بافقی» از محمدمامیر مشهدی و اقبال عبدی، همایش بزرگداشت وحشی بافقی، یزد- بافق، مهر ۱۳۹۲ که مقاله اول به موسیقی بیرونی و کناری غزل وحشی پرداخته و مقاله دوم ویژگی‌های سبکی را مورد بررسی قرار داده است. هم‌چنین مقاله «آشنایی‌زدایی برجسته‌سازی زبانی در غزلیات مولانا وحشی بافقی» از صدیقه‌سادات مقداری که در مجله پژوهش‌های ادبی و بلاغی نشر یافته است. این مقاله هم برخی از معیارهای آشنایی‌زدایی در زبان وحشی را بررسی کرده است. پایان‌نامه‌ای نیز با عنوان «بررسی موسیقی شعر در دیوان بابافغانی شیرازی» در دانشگاه بین‌المللی امام‌خمینی قزوین در سال ۱۳۹۱ در مقطع

کارشناسی ارشد به‌وسیله سمیه سلیمانی و به راهنمایی سیداسماعیل قافله‌باشی به انجام رسیده است؛ اما درباره موسیقی بیرونی و کناری در غزل این دو گوینده به‌صورت مقایسه‌ای همراه با ارائه جداول و آمار، تاکنون تحقیق و پژوهشی انجام نگرفته است.

ضرورت و اهمیت تحقیق

یکی از پژوهش‌های مهم انتقادی که می‌تواند در شعر و ادب فارسی راهگشا و ارزشمند باشد، بررسی و مقایسه سبک شاعرانی است که در دوره‌های مختلف شعر فارسی جریان‌ساز بوده‌اند. در این میان بابافغانی و وحشی بافقی در مقطعی خاص در شکل‌گیری غزل سبک هندی تأثیر عمده‌ای داشته‌اند. هر دو سخنور مذکور، به دلیل طرز تازه‌ای که در غزل به وجود آوردند، در تاریخ غزل فارسی، صاحب سبک شناخته می‌شوند. ضرورت این پژوهش، شناخت علمی یکی از ویژگی‌های طرز غزل این دو گوینده سبک‌ساز، یعنی وزن و موسیقی است.

بحث

موسیقی بیرونی که بارزترین جلوه موسیقی شعر است، همان چیزی است که وزن عروضی خواننده می‌شود و لذت بردن از آن، امری غریزی است، یا نزدیک به غریزی، بنابراین محور عروضی یک شاعر به لحاظ حرکت و سکون آنها و به لحاظ تنوع آنها و به لحاظ هماهنگی با زمینه‌های درونی و عاطفی شعر قابل بررسی است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۹۵). موسیقی بیرونی نخستین پل برقراری ارتباط با دنیای شاعر است. وقتی خواننده تحت تأثیر تناسب و تکرار هجاهای کوتاه و بلند قرار می‌گیرد، درواقع متأثر از نظم و توالی هجاهاست و می‌توان گفت این احساس نخستین تأثیری است که شاعر بر خواننده‌اش گذاشته

جدول ۱. بسامد کاربرد اوزان غزل‌های دو شاعر

بابا فغانی			
رتبه	وزن	بسامد	درصد
۱	مضارع مثنیٰ اخرب مکفوف محذوف: ... / مفعولُ فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلنُ، ...	۱۵۶	۲۷/۰۸
۲	هزج مثنیٰ سالم / مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن	۱۰۸	۱۸/۷۵
۳	رمل مثنیٰ محذوف: ... / فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن، ...	۸۳	۱۴/۴۰
۴	مجتث مثنیٰ مخبون محذوف: ... / مفاعلن فعلاتن مفاعلن فَعِلن، ...	۷۲	۱۲/۵۰
۵	هزج مثنیٰ اخرب مکفوف محذوف: ... / مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ فَعولن، ...	۴۹	۸/۵۰
۶	رمل مثنیٰ مخبون محذوف: ... / فَعِلاتن فَعِلاتن فَعِلاتن فَعِلن، ...	۳۵	۶/۰۷
۷	رمل مثنیٰ مشکول / فَعِلاتُ فاعلاتن، فَعِلاتُ فاعلاتن	۱۳	۲/۲۵
۸	مجتث مثنیٰ مخبون / مفاعلن فعلاتن مفاعلن فَعِلاتن	۱۲	۲/۰۸
-	رجز مثنیٰ سالم / مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن	۱۲	۲/۰۸
۹	مضارع مثنیٰ اخرب / مفعولُ فاعلاتن مفعولُ فاعلاتن	۹	۱/۵۶
-	رجز مثنیٰ مطوی مخبون / مفتعلن مفاعلن، مفتعلن مفاعلن	۹	۱/۵۶
۱۰	هزج سدس محذوف: ... / مفاعیلن مفاعیلن فَعولن	۵	۰/۸۶
۱۱	منسرح مثنیٰ مطوی مکشوف / مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن	۳	۰/۵۱
-	هزج سدس اخرب مقبوض محذوف: ... / مفعولُ مفاعلن فَعولن	۳	۰/۵۱
-	خفیف سدس مخبون محذوف : ... / فاعلاتن مفاعلن فَعِلن، ...	۳	۰/۵۱
۱۲	رمل مثنیٰ مخبون / فعلاتن فَعِلاتن فعلاتن فَعِلاتن	۲	۰/۳۴
۱۳	هزج مثنیٰ اخرب / مفعولُ مفاعیلن مفعولُ مفاعیلن	۱	۰/۱۷
-	سریع سدس مطوی مکشوف / مفتعلن مفتعلن فاعلن	۱	۰/۱۷
وحشی بافقی			
رتبه	وزن	بسامد	درصد
۱	رمل مثنیٰ محذوف: ... / فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن، ...	۹۲	۲۳/۲۳
۲	مضارع مثنیٰ اخرب مکفوف محذوف: ... /	۷۱	۱۷/۹۲

و ذهن او را آماده پذیرش مضامین و معانی موردنظر خود کرده است. وزن، ابزاری در اختیار شاعر است تا زمینه موسیقایی شعر را متناسب با مضمون و موضوع مورد نظرش، برگزیند و بر عواطف و احساس مخاطبش تأثیر بیشتری بگذارد. به همین دلیل است که صاحب نظران، هریک از گونه‌های مختلف وزن را متناسب با بیان نوع خاصی از مفاهیم و مضامین دانسته‌اند.

اوزان منتخب دو شاعر و بسامد آن

برای آگاهی از معیارهای ذوق و پسند شاعران موردنظر، نخست نمودار بسامد اوزان و بحرهای منتخبشان را ارائه کرده، سپس به تحلیل و بررسی آنها می‌پردازیم. یاکوبسن در یکی از تحلیل‌هایش از نوعی نقد پیام‌مدار به سوی نقد رمزگان‌مدار می‌رود و به قول کورش صفوی با این کار پرمشقت می‌خواهد نشان بدهد که چگونه می‌توان از ابزارهای زبان‌شناسی در تحلیل رمزگان یک متن ادبی بهره رفت.

برای این کار یاکوبسن به سراغ قطعه شعری از شارل بودلر می‌رود و انواع توازن‌ها و توزیع‌های واژگانی این قطعه را به صورت آماری استخراج می‌کند (صفوی، ۱۳۹۱: ۵۰۵). نمودارهای آماری در این مقاله به مقایسه موسیقی بیرونی و کناری شعر دو شاعر جنبه مستندتری می‌دهند و ادعای نویسندگان را به اثبات می‌رسانند. در مجموع، بابافغانی ۵۷۶ و وحشی ۳۹۶ غزل سروده‌اند. البته با احتساب اینکه یکی از غزل‌های وحشی دو بار در دیوان وی عیناً تکرار شده است با این مطلع:

که جان برد اگر آن مست سرگران به درآید

کلاه کج نهاد از ناز و بر سر گذر آید

(وحشی بافقی، ۱۳۸۰: ۲۶۲ و ۲۷۷)

مجموع ۱۶ وزن منتخب وحشی ۱۵ مورد، جزو ۱۸ وزن مورد استفاده فغانی هم هست. وحشی تنها وزن (فَعِلَاتِن فَعِلَاتِن فَعِلِن / رمل مسدس مخبون محذوف) را به کار برده که فغانی از آن استفاده نکرده است. این وزن چهارمین وزن پرکاربرد شعر فارسی است (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۰: ۴۳) که وحشی دو غزل در این وزن دارد.

نکته دیگری که در جدول دیده می‌شود اینک، هیچ یک از دو شاعر حتی یک‌بار از وزن خوش‌آهنگ (مفتعلن فاعلاتن مفتعلن فع / بحر منسرح مثنی مطوی منحور) بهره نبرده‌اند. وزنی که پنجمین وزن پرکاربرد شعر فارسی است (همان: ۴۶). افزون بر این، وزن (مفعولُ مفاعیلن مفعولُ مفاعیلن / هزج مثنی اُخرب) که از اوزان پرکاربرد شعر فارسی است، مورد پسند هیچ یک از دو شاعر نبوده است؛ زیرا فقط فغانی، آن هم تنها یک‌بار در این وزن طبع آزمایی کرده است. درباره اوزان پرکاربرد و محبوب دو شاعر باید گفت، بابافغانی به دو وزن (مفعولُ فاعلاتن مفاعیلُ فاعلن... / مضارع مثنی اُخرب محذوف...؛ و (مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن / هزج مثنی سالم) رویکرد بیشتری داشته است. به گونه‌ای که این دو وزن بر رویهم ۴۵/۸۳ درصد از کل غزل‌هایش را در برمی‌گیرد. وزن سوم پرکاربرد فغانی هم (رمل مثنی محذوف...؛ فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلن...؛ است که ۱۴/۴۰ درصد غزل‌هایش را شامل می‌شود.

وحشی هم به دو وزن (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن...؛ رمل مثنی محذوف...؛ و (مفعولُ فاعلاتن مفاعیلُ فاعلن...؛ مضارع مثنی اُخرب مکفوف محذوف...؛) توجه زیادی نشان داده است. آن گونه که ۴۱/۱۵ درصد از غزل‌هایش را در همین دو وزن سروده است. سومین وزن منتخب وی هم

		مفعولُ فاعلاتن مفاعیلُ فاعلن...؛	
۱۵/۱۵	۶۰	هزج مثنی سالم / مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن	۳
۱۰/۶۰	۴۲	هزج مثنی اُخرب مکفوف محذوف...؛ / مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ فاعلن...؛	۴
۹/۵۹	۳۸	رمل مثنی مخبون محذوف...؛ / فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن...؛	۵
۶/۸۱	۲۷	مجتث مثنی مخبون محذوف...؛ / مفاعیلن فاعلاتن مفاعیلن فاعلن...؛	۶
۴/۷۹	۱۹	رجز مثنی سالم / مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن	۷
۲/۰۲	۸	مجتث مثنی مخبون / مفاعیلن فاعلاتن مفاعیلن فاعلاتن	۸
۲/۰۲	۸	رمل مثنی مشکول / فاعلاتن فاعلاتن، فاعلاتن فاعلاتن	-
۲/۰۲	۸	رجز مثنی مطوی مخبون / مفتعلن مفاعیلن، مفتعلن مفاعیلن	-
۱/۷۶	۷	هزج مسدس محذوف...؛ / مفاعیلن مفاعیلن فاعلن...؛	۹
۱/۲۶	۵	مضارع مثنی اُخرب / مفعولُ فاعلاتن مفعولُ فاعلاتن	۱۰
۱/۰۱	۴	خفیف مسدس مخبون محذوف / فاعلاتن مفاعیلن فاعلن...؛	۱۱
۱/۰۱	۴	منسرح مثنی مطوی مکشوف / مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن	-
۰/۵۰	۲	رمل مسدس مخبون محذوف...؛ / فاعلاتن فاعلاتن فاعلن...؛	۱۲
۰/۲۵	۱	هزج مسدس اُخرب مقبوض محذوف...؛ / مفعولُ مفاعیلن فاعلن...؛	۱۳

اگر به جدول اوزان منتخب دو شاعر دقت کنیم متوجه می‌شویم که دایره تنوع اوزان در غزل‌های ایشان وسیع نیست. فغانی همه غزل‌هایش را در ۱۸ و وحشی در ۱۶ وزن سروده‌اند. هر دو شاعر، اوزان اندکی را نسبت به حجم غزل‌هایشان انتخاب کرده‌اند. آن گونه که به‌طور میانگین فغانی، هر ۳۲ و وحشی هر ۲۴ غزل را در یک وزن سروده‌اند. باید گفت در غزل‌های بابافغانی نسبت به وحشی تنوع کمتری در کاربرد اوزان دیده می‌شود. با این همه در انتخاب اوزان، اشتراک زیادی دارند. چراکه از

جدول ۲. بسامد کاربرد بحرهای مورد استفاده دو

شاعر

وحشی			بابافغانی		
درصد	بسامد	نام بحر	درصد	بسامد	نام بحر
۳۵/۳۵	۱۴۰	رمل	۲۸/۸۱	۱۶۶	هزج
۲۷/۷۷	۱۱۰	هزج	۲۸/۶۴	۱۶۵	مضارع
۱۹/۱۹	۷۶	مضارع	۲۳/۰۹	۱۳۳	رمل
۸/۸۳	۳۵	مجتث	۱۴/۵۸	۸۴	مجتث
۶/۸۱	۲۷	رجز	۳/۶۴	۲۱	رجز
۱/۰۱	۴	منسرح	۰/۵۲	۳	منسرح
۱/۰۱	۴	خفیف	۰/۵۲	۳	خفیف
			۰/۱۷	۱	سریع

اوزان دوری

یکی از اختصاصات عروض فارسی داشتن اوزانی به نام دوری است. «اهمیت وزن دوری در این است که وسط مصراع، حکم پایان مصراع را می‌یابد: یعنی می‌توان در آنجا قافیه آورد مکث کرد، یک یا دو صامت اضافه بر فرمول آورد» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۸۶). اوزان دوری از لحاظ موسیقایی، از اوزان دیگر بارزش‌ترند. چرا که در اوزان دوری، هر مصراع به دو پاره هماهنگ تقسیم می‌شود و از آنجایی که هر پاره در هر مصراع دو بار تکرار می‌شود، این تکرار هم‌نوا سبب افزایش موسیقی کلام می‌شود. تکرار در زمینه ساخت و افزایش موسیقی ارزش زیادی دارد. این ارزش بدان پایه است که آن را تنها عامل موسیقی‌ساز در سخن منظوم دانسته‌اند (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۸: ۷۸)؛ بنابراین بسامد بیشتر اوزان دوری، در میان مجموعه اشعار یک شاعر، دلیل بر غنای بیشتر موسیقی و آهنگ شعر او می‌باشد. جدول زیر میزان بهره دو شاعر را از این اوزان نشان می‌دهد.

(مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن/ هزج مثنی سالم) است که ۱۵ درصد از غزل‌هایش را شامل می‌شود. به این ترتیب مشخص می‌شود که ۳ وزن پرکاربرد هر دو شاعر یکسان است. یک نکته دیگر اینکه اگر اوزان منتخب این دو شاعر با اوزان به اصطلاح کم‌کاربرد و نامطبوعی که نام برخی از آنها را وحیدیان کامیار ذکر کرده است مطابقت داده شود (همان: ۸۲)؛ حتی یک مورد از این اوزان، در غزل‌های هر دو شاعر به کار نرفته، همه جزو وزن‌های پرکاربرد و مطبوع شعر فارسی هستند.

قمر آریان درباره دلیل احتراز شاعران سبک هندی، از به کار بردن اوزان سنگین و نامطبوع اعتقاد دارد به اینکه «در نزد شاعران این دوره، (سبک هندی) تقریباً اوزان متداول همان‌ها است که در شعر سعدی محافظ و جامی بود، و به نظر می‌آید که احتراز آنها از اوزان غریب تا حدی نیز برای آن بود که حفظ و مراعات آن اوزان، تبحر در عروض را ایجاد می‌کرد که نزد شعرای عامه این ادوار نمی‌توانست عملی باشد، و گویا از همین زمان‌ها بود که این‌گونه اوزان نامأنوس را نامطبوع خواندند» (آریان، ۱۳۵۲: ۲۹۲). درباره بحرهای مورد استفاده دو شاعر نیز باید گفت، غیر از بحر سریع که آن‌هم فغانی تنها یک‌بار از آن بهره برده است، بحرهای منتخب دو شاعر مانند یکدیگر است. در این یک مورد هم گویا فغانی خواسته طبع خود را بیازماید. بحرهای (رمل، مضارع و هزج) سه بحر پرکاربرد و مورد پسند هر دو شاعر است. کاربرد این سه بحر در مجموع، بیش از ۸۰ درصد کل بحرهای مورد استفاده هر دو سخنور را شامل می‌شود. جالب اینکه در نمودار زیر، بحرهای چهارم تا هفتم (مجتث، رجز، منسرح و خفیف) در رویکرد هر دو شاعر، دقیقاً در یک رتبه قرار گرفته‌اند.

جدول ۳. بسامد کاربرد اوزان دوری در غزل‌های

دو شاعر

وحشی			بابافغانی		
درصد	بسامد	نام وزن و بحر	درصد	بسامد	نام وزن و بحر
۲/۰۲	۸	مفاعِلن فاعلاتن مفاعِلن فاعلاتن مجتث مثنی مخبون /	۲/۲۵	۱۳	فَعِلَاتُ فاعلاتن، فَعِلَاتُ فاعلاتن رمل مثنی مشکول /
۲/۰۲	۸	فاعلاتن فاعلاتن، فاعلاتن فاعلاتن / رمل مثنی مشکول	۲/۰۸	۱۲	مفاعِلن فاعلاتن مفاعِلن فاعلاتن / مجتث مثنی مخبون
۲/۰۲	۸	مفتعلن مفاعِلن، مفتعلن مفاعِلن / رجز مثنی مطوی مخبون	۱/۵۶	۹	مفتعلن مفاعِلن، مفتعلن مفاعِلن / رجز مثنی مطوی مخبون
۱/۲۶	۵	مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن / مضارع مثنی اُخرب	۱/۵۶	۹	مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن / مضارع مثنی اُخرب
۰/۰۱	۴	مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن / منسرح مثنی مطوی مکشوف	۰/۵۲	۳	مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن / منسرح مثنی مطوی مکشوف
			۸/۱۴	۴۸	مجموع

چنان‌که مشاهده شد، این دو سخنور، به استفاده از اوزان دوری علاقه زیادی نشان نداده‌اند. بسامد کاربرد اوزان دوری در شعر هر دو شاعر تقریباً یکسان است. فغانی کمتر از یک درصد، بیش از وحشی از این اوزان استفاده کرده است.

اوزان و مفاهیم

هر شاعری بسته به احوال و خلیقات و هم‌چنین مضامین مطرح‌شده در اشعار خود، به اوزانی خاص تمایل بیشتری نشان می‌دهد. می‌توان گفت یکی از هنرمندی‌های سخنور، انتخاب اوزانی است که با مفاهیم و موضوعات موردنظر وی تناسب بیشتری داشته باشد حتی اگر این انتخاب ناخودآگاه باشد. اگر وزن‌های منتخب این دو شاعر با مفاهیم مطرح‌شده در غزل‌هایشان مطابقت داده شود، مشخص خواهد شد که میان اوزان محبوب و موردپسند دو شاعر، با موضوعات مطرح‌شده در شعر آنها، تا حدود زیادی تناسب و هماهنگی وجود دارد. نمودار کاربرد اوزان غزل‌های بابافغانی نشان می‌دهد که وزن (مفعول فاعلاتن مفاعیل فاعلن) وزن محبوب شاعر است.

این وزن جزو اوزان نرم و سنگین است که مناسب بیان مضامینی چون اندوه، حسرت، شکوه و گلایه است. این مفاهیم دقیقاً بیانگر روحیات و احوال شاعر است. «عاشق دل‌سوخته‌ای که هیچ‌گاه از گلشن زندگانی، گل مراد نچیده و در عاشقی جز هجران ندیده و در محبت، غیر طعن آشنا و ملامت بیگانه نشنیده، نامرادی که پیش محرم و بیگانه سوخته و کسی را پروای وی نبوده» (بابافغانی، ۱۳۵۳: نوزده). در مرتبه دوم، وزن (مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن / هزج مثنی سالم) قرارداد. وحیدیان کامیار این وزن را جزو اوزان دل‌نشین و شیرین و آرام قرار می‌دهد؛ یعنی اوزانی که مناسب بیان مضامین

آرام‌بخش و عاشقانه‌اند (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۰: ۷۴). این نکته متأثر از آن است که «بابافغانی شاعری عاشق‌پیشه بوده و در عشق بس ناگواری دیده و ملامت و طعن شنیده و به همین مناسبت میان شعرای عراق بیش از تمام معاصرینش سخنش شورانگیز و در خواننده مؤثر است» (بابافغانی، ۱۳۵۳: بیست‌وهفت). البته در میان غزل‌های فغانی مواردی هست که شاعر در آنها تناسب وزن و موضوع را رعایت نکرده است. از جمله در تنها غزلی که در بحر سریع گفته، هماهنگی وزن و مضمون دیده نمی‌شود.

دود برآمد ز دلم چون سپند
دور نشد از سر کارم گزند
آه که با طالع بد آمدم
دود سپندم نکند ارجمند
...سوختم این داغ جفا تا به کی
پخته شدم آتش بیهوده چند
...سوخت فغانی و مرادی نیافت
آه از این مردم مشکل‌پسند

(همان: ۲۲۵)

مضمون این غزل چنان‌که دیدیم شکوه و ناله بسوختن و نومیدی است اما وزن آن (مفتعلن مفتعلن فاعلن)، وزنی تند و کوتاه و مناسب بیان مضامین شاد و رقص‌آور است (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۰: ۷۴). از این رو، وزن مناسب بیان این‌گونه مفاهیم نیست. این عامل سبب می‌شود که در انتقال عاطفه و احساس شاعر به خواننده تا حد زیادی از توان شعر کاسته شود. از سوی دیگر، در رده‌بندی غزل‌های وحشی وزن (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن، ... / رمل مثنی محذوف؛ ...) وزن نخست است. در این وزن نسبت هجاهای بلند به کوتاه ۱۱ به ۴ است؛ یعنی هجاهای بلند آن تقریباً سه برابر هجاهای کوتاه است. همین عامل وزن را سنگین و

آرام کرده است. «در زبان‌هایی که بنای وزن آنها بر کوتاهی و بلندی یا شدت و ضعف هجاهاست، همیشه تألیفی از الفاظی که در آن شماره نسبی هجاهای کوتاه یا شدیدتر باشد، حالات عاطفی شدیدتر یا مهیج‌تری را القا می‌کند. به‌عکس برای حالات ملایم‌تر که مستلزم تأنی و آرامش هستند، وزن‌هایی به کار می‌رود که هجاهای بلند یا ضعیف در آنها بیشتر است» (خانلری، ۱۳۷۷: ۱۶۷). در رتبه دوم کاربرد شاعر، وزن (مفعول فاعلاتن مفاعیل فاعلن، ... / بحر مضارع مثنی مخرب مکفوف محذوف، ...) قرار دارد که مناسب مضامینی چون «مرثیه، هجران، درد و حسرت است» (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۰: ۷۲). باید گفت مفاهیم این دو وزن دقیقاً با زندگی و احوال شاعر شوریده و آزرده‌خاطری چون وحشی مطابقت دارد. شاعری که «در سراسر غزل‌هایش عشقی پرشور، واقعی، و آمیخته به درد و نومیدی موج می‌زند که خواننده را به احساس همدردی وامی‌دارد» (زرین‌کوب، ۱۳۸۳: ۴۳۱). نکته‌ای که ذکر آن در پایان این بحث از نظر سبکی، بدیع به نظر می‌رسد، این است که در بسیاری از غزل‌های این دو شاعر، رکن پایانی وزن در تمام مصراع‌های شعر، هماهنگ است؛ یعنی اینکه اگر وزن غزلی در مصراع نخست بیت مطلع (مفاعله فاعلاتن مفاعله فاعلان) باشد، در همه مصراع‌های دیگر غزل هم همین وزن رعایت می‌شود و رکن پایانی یعنی فَعْلان به، فَعْلان یا فع لن تغییر نمی‌کند. یا به‌عبارت‌دیگر، زحاف مقصور مثلاً به محذوف و یا اصلم تبدیل نمی‌شود. این هماهنگی در غزل‌های وحشی بیشتر دیده می‌شود. برای نمونه غزل‌های زیر از هر دو شاعر دارای این ویژگی هستند. غزل‌های شماره (۷۲-۱۱۲-۱۶۱-

جدول ۴. انواع هجاهای قافیه در غزل‌های دو شاعر

بابافغانی			
رتبه	نوع هجا	بسامد	درصد
۱	صامت+مصوت بلند+صامت	۳۵۴	۶۱/۳۵
۲	صامت+مصوت کوتاه+صامت	۱۱۷	۲۰/۳۱
۳	صامت+مصوت بلند	۶۲	۱۰/۷۴
۴	صامت+مصوت کوتاه+دو صامت	۴۱	۷/۱۰
۵	صامت+مصوت بلند+ دو صامت	۲	۰/۳۴
وحشی بافقی			
رتبه	نوع هجا	بسامد	درصد
۱	صامت+مصوت بلند+صامت	۲۴۶	۶۲/۱۲
۲	صامت+مصوت بلند	۶۳	۱۵/۹۰
۳	صامت+مصوت کوتاه+صامت	۵۹	۱۴/۸۹
۴	صامت+مصوت کوتاه+دو صامت	۲۳	۵/۸۰
۵	صامت+مصوت بلند+ دو صامت	۵	۱/۲۶

به طوری که جدول نشان می‌دهد، هجاهایی که در آنها مصوت بلند به کار رفته، در قافیه‌های وحشی بیشترند و از آنجاکه «امتداد مصوت بلند، کمی بیشتر از دو برابر امتداد مصوت کوتاه است» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۳۲)، هجاهایی که مصوت بلند در آنها به کار رفته باشد، دارای ارزش صوتی بیشتری خواهند بود. در مجموع ۷۹/۲۸ درصد از قافیه‌های وحشی، دارای هجاهایی با مصوت بلند هستند، در حالی که در قافیه‌های فغانی، این میزان ۷۲/۴۳ درصد است. این عامل در خوش‌آهنگ‌تر شدن قافیه‌های وحشی تأثیرگذار بوده است. اگر قافیه از نظر آوایی، با بقیه اجزای بیت هماهنگ باشد، از نشانه‌های هنرمندی شاعر بوده سبب توفیق بیشتر وی در انتقال احساس و مقصود شاعر به خواننده می‌شود. این همان بهره‌ای است که شفیع کدکنی برای قافیه قائل است؛ یعنی «القاء مفهوم از راه آهنگ کلمات» (شفیع کدکنی، ۱۳۷۹: ۱۰۰) برای نمونه در غزل زیر فغانی، هم‌خوانی قافیه را با دیگر اجزای بیت رعایت کرده است.

۲۴۳-۲۵۹-۴۸۷ و...) در دیوان فغانی و غزل‌های شماره (۵۹-۱۰۹-۱۲۶-۱۲۹-۱۴۲-۱۴۹-۱۶۶-۲۴۹-۲۵۲-۲۶۰-۲۶۵-۲۹۲ و...) در دیوان وحشی. این نکته می‌تواند نشانه تسلط شاعر بر وزن و احاطه وی بر دایره واژگانی زبان باشد.

موسیقی کناری

موسیقی کناری، به عواملی گفته می‌شود که «در نظام موسیقایی شعر دارای تأثیر است ولی ظهور آن در سراسر بیت یا مصراع قابل مشاهده نیست. برعکس موسیقی بیرونی که تجلی آن در سراسر بیت و مصراع یکسان است و به طور مساوی، در همه جا به یک اندازه حضور دارد. جلوه‌های موسیقی کناری بسیار است و آشکارترین نمونه - آن قافیه و ردیف است» (شفیع کدکنی، ۱۳۷۹: ۳۹۱).

قافیه در شعر فارسی، از اهمیت زیادی برخوردار است. «قافیه نوعی زمینه‌سازی برای القای موسیقی شعر در ذهن آدمی است. تکرار الفاظی که از نظر معنا و احتمالاً از لحاظ شکل ظاهری باهم متفاوت‌اند ولی از نظر لحن و آهنگ هم‌نوا هستند لذتی به آدمی می‌بخشد که نزدیک است به لذتی که از استماع نغمه‌ای دریافت می‌کنیم.» (ملّاح، ۱۳۸۵: ۸۳) باید گفت در کلمه‌هایی که قافیه شعر قرار می‌گیرند، هرچه تعداد صامت‌ها و مصوت‌های یکسان بیشتر باشد، امتداد قافیه از نظر صوتی بلندتر می‌شود، در نتیجه قافیه به همان میزان گوش‌نوازتر و آهنگین‌تر شده، ارزش موسیقایی آن افزایش می‌یابد. جدول زیر بسامد کاربرد هجاهای قافیه را در غزل‌های این دو شاعر از همین منظر یعنی تعداد حروف مشترک قافیه بررسی می‌کند.

از گریه سوختیم و تو آهی نمی‌کنی
در آب و آتسیم و نگاهی نمی‌کنی
بهر تو در متاع خود آتش زدیم و هیچ
رحمی به حال خانه سیاهی نمی‌کنی
ما را ز پهلوی تو چو دل نامه شد سیاه
تو شادمان به اینکه گاهی نمی‌کنی...

(فغانی، ۱۳۸۵: ۴۰۶)

در این غزل آهنگ قافیه کاملاً در خدمت مفهوم و مضمون شعر قرار دارد. شعر شکوائیه عاشقانه‌ای است که موضوع آن اظهار دلتنگی و سوز و فغان شاعر است. صوت قافیه هم که خود «آه» ی است، این حالت را در شعر تقویت می‌کند. افزون بر این، پراکندگی مصوت بلند «آ» در همه بیت‌ها فضایی در شعر ایجاد کرده است که گویی، شاعر با هر بار تکرار قافیه آهی از نهاد برمی‌کشد. در کنار همه اینها، شاعر قافیه را از نظر صوتی با ردیف هم هماهنگ کرده است؛ یعنی اینکه مصوت بلند «ای» که در قافیه به گوش می‌رسد، همچنان در ردیف امتداد می‌یابد. این تکرار زنجیره صوتی هماهنگی خاصی را در موسیقی کناری شعر ایجاد کرده که در القای مفهوم مورد نظر شاعر تأثیر زیادی گذاشته است؛ چرا که مصوت (ای) در تکرار، نوعی فروریختگی و افسردگی و تسلیم ذهنی را تداعی می‌کند. (متحدین، ۱۳۵۴: ۴۹۵). از منظر موسیقی بیرونی نیز، شاعر، وزن مناسبی را (مفعولُ فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلن) برای بیان موضوع انتخاب کرده است. یکی از جلوه‌های موسیقی کناری یا تکرارهای مرئی را در دیوان شمس، قافیه‌های مضاعف دانسته‌اند (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۱۱۷). در بین این دو سخنور، تنها وحشی در غزل زیر از قافیه‌های مضاعف استفاده کرده است که همین امر بر غنای موسیقی کناری شعر وی افزوده است.

ما چون ز دری پای کشیدیم، کشیدیم
امید ز هر کس که بریدیم، بریدیم
دل نیست کبوتر که چو برخاست نشیند
از گوشه بامی که پریدیم، پریدیم
رم دادن صید خود از آغاز غلط بود
حالا که رماندی و رمیدیم، رمیدیم...
وحشی سبب دوری و این قسم سخن‌ها
آن نیست که ما هم نشنیدیم، شنیدیم

(وحشی، ۱۳۸۰: ۳۰۶)

عیوب قافیه

درباره عیوب قافیه باید گفت، تکرار قافیه، در غزل‌های هر دو سخنور، به‌ویژه وحشی، زیاد دیده می‌شود. هرچند تکرار قافیه، از ویژگی‌های سبکی شاعران این دوره است، اما به عقیده شمیسا «تکرار قافیه از فخامت شعر می‌کاهد و در تاریخ شعر فارسی، تجربه‌ای است ناموفق» (شمیسا، ۱۳۸۲: ۲۳). هم‌چنین «شایگان» موارد زیادی از عیوب قافیه را، شامل می‌شود. این عیب در غزل‌های وحشی بیشتر دیده می‌شود. البته، تعداد زیادی از این موارد را، در هر دو شاعر، استفاده از «ها»، علامت جمع فارسی تشکیل می‌دهد. گفتنی است که عیب «اقوا» (اختلاف در حذو و توجیه) حتی یک مورد، در غزل‌های فغانی دیده نمی‌شود.

عیوب قافیه در غزل بابافغانی

ایطای جلی

از دیدن عاشقان چه رنجد
گر خود سخنی دگر نبودست
در عشق شکرلبان فغانی
کس از تو خراب‌تر نبودست

(بابافغانی، ۱۳۸۵: ۱۱۲)

ابطای خفی

بنده شایسته نیست ورنه خریدار هست
(همان: ۱۹۵)

چرا باشند مرغان بهشتی حبس در مکتب
مقام این تذروان گوشه گلزار می‌باید
چو نام دوستی بردی بیفشان از وفا تخمی
زبان چرب را شیرینی گفتار می‌باید
(همان: ۱۷۵)

شایگان

من بودم و دل بود و کناری و فراغی
این عشق کجا بود که ناگه به میان جست
در جرگه او گردن جان بست به فتراک
هر صید که از قید کمند دگران جست
(همان: ۱۷۳)

شایگان

مه خورشید روی من دمی یکجا نمی‌گنجد
چنان گرمست بر دلها که در دلها نمی‌گنجد
(همان: ۲۶۷)

قافیه معموله

بلای هجر و درد اشتیاق پیر کنعانی کسی داند
که چون یوسف عزیززی در سفر دارد
ندارد اشتیاق وصل شیرین کوه‌کن ورنه
به ضرب تیشه صد چون بیستون از پیش بردارد
(همان: ۲۱۵)

قافیه معموله

درآ و خانه روشن کن که امشب مهلت عمرم
بود چندان که پیش من کسی شمعی برافروزد
گرم سوزد خیال شمع رخسارت از آن خوش‌تر
که محنت خانه من بی تو شمع خاور افروزد
(همان: ۲۴۲)

تکرار قافیه

یک ره سؤال کن گنه بی گناه خود
زین چشم پر تغافل اندک گناه خود
بردی دل مرا و به حرمان بسوختی
او خود چه کرده بود بدانند گناه خود
زان نیمه شب بترس که در تازد از جگر
تا کی عنان کشیده توان داشت آه خود
(همان: ۲۳۴)

تکرار قافیه

عرق چکیده ز رویش ز آفتاب فرو
چنانکه از ورق گل چکد گلاب فرو
خطت چو سنبل مشکین بود سحرخیزی
گرفته هر طرفش نور آفتاب فرو
برآمدی چو مه چارده به گوشه بام
ز انفعال رُخت رفت آفتاب فرو
(همان: ۳۶۵)

ردیف

ردیف که از ویژگی‌های شعر فارسی است، سهم
مهمی در بالابردن آهنگ و موسیقی و در نتیجه
خوش‌نوایی شعر دارد. از این‌رو همواره مورد توجه
شاعران بوده است. نگاهی به دوره‌های مختلف شعر
فارسی نشان می‌دهد که «حدود ۸۰ درصد غزلیات
خوب زبان فارسی دارای ردیف هستند» (شفیعی
کدکنی، ۱۳۷۹: ۱۳۸). در غزل‌های بابافغانی از
مجموع ۵۷۶ مورد، ۵۴۱ غزل مردّفند. این تعداد

درباره تکرار قافیه در شعر بابافغانی یکی از
محققان معتقد است که «تکرار قافیه در شعر
بابافغانی، آغاز تکرار آن در سبک هندی است»
(آلاشتی، ۱۳۸۴: ۶۲).

عیوب قافیه در غزل وحشی

ابطای خفی

عاشق یکرنگ را یار وفادار هست

ردیف‌ها کاربرد داشته و از میان حروف نیز، حرف «را» ۱۳ بار، بیش از بقیه حروف به کار رفته است. یکی از معیارهایی که در ارزش‌گذاری ردیف اهمیت دارد، آن است که بار معنایی ردیف، بر حرکت و جنبش دلالت کند. برای اینکه «در غزل‌هایی که دارای ردیف‌های حرکتی هستند، ذهن، حالت پایان را حس نمی‌کند و هرچند یک مصراع یا بیت تمام می‌شود، اما به لحاظ حرکتی بودن آخرین کلمه آن مصراع یا بیت شعر همچنان در ذهن ادامه می‌یابد و پیش می‌رود. برعکس در ردیف‌های استاتیک، جریان شعر با تمام شدن مصراع بلافاصله در ذهن قطع می‌شود و حرکت شعر در ذهن پایان می‌یابد» (محمدی، ۱۳۷۴: ۱۱۳).

در میان واژه‌های زبان فارسی، فعل‌های خاص دارای بیشترین مفاهیم حرکتی هستند، باید توجه داشته باشیم که هرچه تعداد افعال خاص در جایگاه ردیف بیشتر باشد، شعر از تحرک و جنبش بیشتری برخوردار است. در نقطه مقابل هرچه فعل‌های عام و دیگر واژه‌ها یعنی اسم و حرف و قید و صفت به کار روند، از میزان حرکت و جوبش و پویایی شعر کاسته شده، سکون و ایستایی بیشتری به مفهوم کلام افزوده می‌شود. اگر از این منظر، ردیف‌های فعلی دو شاعر بررسی شود، خواهیم دید که از مجموع ردیف‌های فعلی در غزل‌های وحشی ۱۷۱ مورد، یعنی ۴۶/۳۴ درصد جزو افعال خاص و غیر ربطی هستند. در حالی که در ردیف‌های بابا فغانی، ۲۷۶ مورد یعنی ۵۱/۰۱ درصد را، فعل‌های خاص تشکیل می‌دهد. این آمار بیانگر آن است که ردیف‌های فغانی، از تحرک و پویایی بیشتری برخوردارند. افزون بر این نوع ردیف‌های فعلی غیر ربطی مورد استفاده شاعر، از نظر معنا دارای تحرک و انرژی بیشتری هستند. افعالی چون (می‌زدم، سوختم،

۹۳/۹۲ درصد کل غزل‌های او را شامل می‌شود. جالب است که آمار ردیف، در غزل‌های وحشی با فغانی برابر است یعنی در غزل‌های وحشی هم از مجموع ۳۹۶ غزل، تعداد ۳۶۹ مورد، یعنی ۹۳/۱۸ درصد از آنها مردّفند. در ادامه آمار کاربرد ردیف‌های مورد استفاده دو شاعر از نظر نوع کلمه بررسی می‌شود. توضیح اینکه در این جدول ردیف‌های جمله‌ای هم جزو ردیف‌های فعلی محسوب شده‌اند.

جدول ۵. کاربرد انواع ردیف در شعر دو شاعر از نظر نوع کلمه

رتبه	بابا فغانی		وحشی	
	نوع ردیف	بسامد	نوع ردیف	بسامد
۱	فعل	۳۹۶	فعل	۲۷۲
۲	ضمیر	۷۳	ضمیر	۵۶
۳	حرف	۲۸	حرف	۲۱
۴	اسم	۱۹	اسم	۱۰
۵	قید	۱۴	قید	۷
۶	صفت	۱۱	صفت	۳

این جدول نشان می‌دهد که در ردیف‌های شاعر شیرازی، فعل با ۳۹۶ مورد و ۷۳/۱۹ درصد بیشترین کاربرد را دارد. در این میان نیز، فعل‌های ربطی بیشتر به کار رفته‌اند. فعل ربطی «است» به تنهایی ۱۳ بار، بیشتر از همه ردیف‌های دیگر تکرار شده است. گذشته از آنکه در ترکیباتی مانند (نبودست، این‌ست، گذشته‌ست، شدست، مشکل‌ست و...) نیز به کار رفته است. پس از فعل، ردیف‌های ضمیری چون (ما، خویش، خود، تو، او) بیشترین کاربرد را دارند. در غزل‌های وحشی نیز، فعل و ترکیبات فعلی، از نظر کاربرد در مرتبه اول قرار دارند. در این میان، فعل ربطی «نیست» به تنهایی ۱۰ بار، بیشتر از سایر

می‌بندم، می‌آرد به جوش، افروزد، می‌آیی، رفتی، گشایم، افتادم، می‌جوید و... که بارها در جایگاه ردیف واقع شده‌اند، به میزان زیادی، به مفهوم شعر پویایی بخشیده‌اند.

از سوی دیگر، تنوع و گونه‌گونی فعل، در ردیف‌های وحشی کم‌تراست به‌عنوان مثال در ردیف‌های وحشی فعل‌های «هست» ۸ بار، است ۸ بار، «کن و بود» هر کدام ۶ بار، «کیست و باش» هریک ۵ بار تکرار شده‌اند. با ذکر این نکته که این آمار بدون احتساب کاربرد این فعل‌ها در ترکیب با واژه‌های دیگر، محسوب شده است. حال آنکه در میان ردیف‌های فغانی این اندازه تکرار و یکنواختی دیده نمی‌شود. از نظر طول ردیف نیز ردیف‌های فغانی بلندترند. ترکیبات بلندی چون «از تو نیست عجب که می‌سوزد مرا، نگاه نتوان کرد، نشستن که تواند، من که خواهد شد، شنود بوی پیرهن» بارها در جایگاه ردیف غزل‌های فغانی قرار گرفته‌اند. در پاره‌ای موارد، در غزل‌های فغانی، ردیف نصف طول مصراع را در برمی‌گیرد؛ مانند مثال‌های زیر که در هر مورد ردیف، دو رکن از چهار رکن وزن مصراع را، در برمی‌گیرد.

خوبان دل غمناک / ندانند چه حاصل

درد جگر چاک / ندانند چه حاصل

(فغانی، ۱۳۸۵: ۳۰۵)

مفعولُ مفاعیلُ / مفاعیلُ فَعولن

مفعولُ مفاعیلُ / مفاعیلُ فَعولن

می‌خواه اضطراب / برای چه می‌کنی

جامی بکش حجاب / برای چه می‌کنی

(همان: ۴۰۴)

مفعولُ فاعلاتنُ / مفاعیلُ فاعلن

مفعولُ فاعلاتنُ / مفاعیلُ فاعلن

و یا در غزل زیر که ردیف، بیش از دو رکن وزن

مصراع را شامل می‌شود.

تاکی دل از هوا / شنود بوی پیرهن پیش آی کر قبا /

شنود بوی پیرهن (همان: ۳۶۲)

مفعولُ فاعلا / تْ مفاعیلُ فاعلن

مفعولُ فاعلا / تْ مفاعیلُ فاعلن

در این غزل ردیف «شنود بوی پیرهن» ۸ هجا از مجموع ۱۴ هجای مصراع را شامل می‌شود. در مجموع ردیف‌های ۳ کلمه‌ای در غزل‌های فغانی ۱۷ بار، و در ردیف‌های وحشی ۹ بار و ردیف‌های ۴ کلمه‌ای هم در غزل‌های هردو شاعر، ۲ بار به‌کاررفته‌اند.

بحث و نتیجه‌گیری

وجوه اشتراک موسیقی بیرونی و کناری در غزل‌های بابافغانی و وحشی بافقی، بیشتر از وجوه افتراق آنهاست به‌طوری‌که از نظر موسیقی بیرونی:

- سه وزن پرکاربرد هر دو شاعر یکسان است. این سه وزن عبارتند از: (مفعولُ فاعلاتنُ مفاعیلُ فاعلن)، (مفاعیلن، مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن)، (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن).

- هر دو شاعر نسبت به تعداد غزل‌هایشان اوزان معدودی را انتخاب کرده‌اند. در این انتخاب نیز، سلیقه و پسند بسیار نزدیکی دارند. آن‌گونه که از ۱۶ وزن منتخب وحشی، ۱۵ مورد جزو ۱۸ وزنی است که فغانی هم از آنها استفاده کرده است.

- اوزان منتخب هردو شاعر، از اوزان مطبوع و پرکاربرد شعر فارسی هستند، آن‌گونه که حتی یک‌بار از اوزان کم‌کاربرد و نامأنوس استفاده نکرده‌اند.

- نسبت به استفاده از اوزان خوش‌آهنگ دوری، هیچ‌یک توجه زیادی نشان نداده‌اند و جدول شماره ۳ این مسئله را به‌خوبی نشان می‌دهد...

- اوزان محبوب پرکاربرد هر دو شاعر، از نظر مفهوم دارای ویژگی‌هایی هستند که با روحیات و خلق‌وخوی

- ایشان تناسب دارد.
- شوکت بخاری (۱۳۸۲). دیوان. با تصحیح و مقدمه سیروس شمیسا. تهران: فردوس.
- صبور، داریوش (۱۳۸۴). آفاق غزل فارسی، چاپ دوم. تهران: زوار.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۷۳). تاریخ ادبیات در ایران، جلد پنجم. چاپ هفتم. تهران: فردوس.
- _____ (۱۳۷۲). تاریخ ادبیات در ایران. جلد چهارم. چاپ نهم. تهران: فردوس.
- مؤتمن، زین‌العابدین (۱۳۷۱). تحول شعر فارسی. چاپ چهارم. تهران: کتابخانه طهوری.
- محمدی، محمدحسین (۱۳۷۴). بیگانه مثل معنی. تهران: میترا.
- ملّاح، حسینعلی (۱۳۸۵). پیوند موسیقی و شعر. چاپ دوم. تهران: نشر فضا.
- مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۸۷). غزلیات شمس تبریز. محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: سخن.
- نائل خانلری، پرویز (۱۳۷۷). هفتاد سخن جلد اول شعر و هنر. چاپ دوم. تهران: توس.
- واله داغستانی، علیقلی خان (۱۳۹۱). تذکره ریاض‌الشعرا. جلد ۲. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- وحشی بافقی (۱۳۸۰). دیوان. ویراسته حسین آذران (نخعی). تهران: امیرکبیر.
- وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۸۰). وزن و قافیه شعر فارسی. چاپ پنجم. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- _____ (۱۳۷۸). در قلمرو زبان و ادبیات فارسی. چاپ دوم. مشهد: محقق.
- آریان، قمر (۱۳۵۲). «ویژگی‌ها و منشأ پیدایش سبک مشهور به هندی در سیر تحول شعر فارسی». مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی. شماره ۳۴. صص ۲۶۱-۲۹۶.
- متحّدین، ژاله (۱۳۵۴). «تکرار ارزش صوتی و بلاغی آن»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی، سال سوم، شماره ۴۳. صص ۴۸۳-۵۳.
- در موسیقی بیرونی تنها یک وجه افتراق وجود دارد و آن این است که از ۱۸ وزن منتخب فغانی، تنها وزن «مفتعلن مفتعلن فاعلن» است که وحشی آن را به کار نبرده است. در این وزن هم فغانی، تنها یک غزل سروده است.
- موسیقی کناری: از نظر وجوه افتراق قافیه و ردیف در غزل‌های دو شاعر باید گفت که:
- قافیه‌های وحشی نسبت به فغانی، از نظر موسیقایی بارزتر ترند چون مصوت بلند در هجاهای قافیه او بیشتر به کار رفته است.
- غنای موسیقایی ردیف‌های فغانی بیشتر است. چون دارای ترکیبات طولانی‌تری هستند. از سوی دیگر این ردیف‌ها از نظر معنی نیز پویایی، حرکت و جنبش بیشتری دارند.
- یک ویژگی مشترک موسیقی کناری غزل دو شاعر این است که هر دو شاعر بهره زیادی از ردیف برده‌اند. آن‌گونه که بیش از ۹۳ درصد کل غزل‌هایشان مُردّف است.
- منابع**
- بابافغانی شیرازی (۱۳۸۵). دیوان اشعار. به تصحیح و اهتمام احمدسهیلی خوانساری. چاپ چهارم. تهران: اقبال.
- حسن‌پور آلاشتی، حسین (۱۳۸۴). طرز تازه. تهران: سخن.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۳). از گذشته ادبی ایران. چاپ دوم. تهران: سخن.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۷). ادوار شعر فارسی. چاپ سوم. تهران: سخن.
- _____ (۱۳۷۹). موسیقی شعر. چاپ ششم. تهران: آگه.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۶). آشنایی با عروض و قافیه. تهران: نشر میترا.