فصلنامهٔ علمی- تخصصی دُر دَری (ادبیات غنایی، عرفانی)
گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد
سال پنجم، شمارهٔ هفدهم، زمستان ۱۳۹٤، ص. ۲٤-۷

تحلیل و مقایسهٔ عناصر موسیقایی در غزلیات سعدی و رهی معیری

حسین آقا حسینی[۱]
استاد دانشگاه اصفهان
شهرزاد نیازی[۲]

چکیده

رهی معیری از شعرا و ترانه‌سرایان معروف معاصر است که با مطالعهٔ غزلهای سعدی، حافظ، مولوی و عراقی خود را از چشمهٔ فیاض شعر پیشینیان سیراب کرد و یکی از غزل‌سرایان مشهور معاصر ایران شناخته شد. روانی، انسجام و خیال انگیزی سخن او آن گونه است که شعر او به سبک سخن سعدی نزدیک می‌شود؛ از این رو در این پژوهش کوشش شده است عناصر موسیقایی غزلیات این دو شاعر با توجه به موسیقی بیرونی، کناری، درونی و معنوی با ارائهٔ میزان کاربرد آنها در یک تحلیل مقایسه‌ای بررسی گردد. با مطالعه و تحقیق انجام شده این نتیجه حاصل شد که سعدی و سپس رهی با بهره گیری از عناصر موسیقی افزای سخن بر زیبایی و شیوایی و تأثیر کلام خود افزوده‌اند؛ اگرچه اختلافاتی در شیوهٔ بیان و کاربرد عناصر موسیقایی از نظر ساختار و شکل سخن دیده می‌شود.

کلیدواژه‌ها: سعدی، رهی معیری، غزلیات، عناصر موسیقایی.

۱.. h.aghahosaini@ltr.ui.ac.ir
۲. استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف آباد. Niazi_60@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۲/۱۱ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۴/۱۵

مقدمه

شمس قیس در «المعجم» شعر را اصطلاحاً این گونه تعریف می‌کند: «سخنی است اندیشیده، مرتّب و معنوی، موزون، متکرّر متساوی. حرف آخرین آن به یکدیگر مانند و در این حد گفتند سخن مرتّب معنوی تا فرق باشد میان شعر و هذیان و کلام نامرتّب بی معنی و گفتند موزون تا فرق باشد میان نظم و نثر مرتّب معنوی و گفتند متکرّر تا فرق باشد میان بیتی دو مصراعی و میان نیم بیت که اقلّ شعر بیتی تمام باشد و گفتند متساوی تا فرق باشد میان بیتی تمام و میان مصاریع مختلف هر یک بر وزن دیگر و گفتند حرف آخرین آن به یکدیگر مانند تا فرقی بود میان مقفّی و غیر مقفّی که سخن بی قافیت را شعر نشمرند اگر چه موزون افتد.» (رازی، ۱۳۶۰: ۱۹۶). بر این اساس عاملی که زبان نثر را از زبان شعر متمایز می‌سازد در شیوه کاربرد همان واژه‌هایی است که همهٔ انسان‌ها در زبان روزمره و در گفتگوهای عادی و رسمی از آن بهره می‌گیرند. بنابراین با جابجایی اندک کلمات در ساختار نثر مستقیم یا بدون جابجایی می توان شعر آفرید و این عامل سازنده که فرمالیست‌ها نیز بر این عقیده‌اند، این است که: «مهمترین عامل سازنده شعر، موسیقی و وزن است» (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۶۱).

در حقیقت زبان به اعتبار موسیقی امکان بی پایانی در اختیار شاعر می‌نهد. شاعر به اقتضای ذوق و تربیت خود بخش خاصی از این امکان را برمی‌گزیند. آنچه شاعری را از شاعر دیگر متمایز می‌کند، همین بخش برگزیده خاص است این همان چیزی است که صدای شاعر نامیده می‌شود. به گفتهٔ استفان ملارمه شعر را کلمه‌ها می‌سازند نه ایده‌ها. بدین گفته باید این را افزود که کلمه را هم در شعر اصوات می‌سازند، نه معانی (موحد، ۱۳۹۰: ۳۳).

ادیبان و فیلسوفان گذشته و حال قوانین این تغییرات را مکشوف ساخته و در دورهٔ معاصر، زبانشناسان نیز در شناخت شعر به ارائهٔ نظریه‌هایی پرداخته‌اند. در مجموع راههای شناخته شدهٔ تمایز زبان یا رستاخیز کلمات در دو مقولهٔ گروه موسیقایی و گروه زبانشناسی قابل بررسی است.

گروه موسیقایی مجموعهٔ عواملی است که به واسطهٔ توازن و آهنگ، باعث تشخّص واژه‌ها در زبان و حضور آهنگین کلمات روزمرّه و پیش پا افتاده در زبان شعر می‌شود. موسیقی شعر حاصل حسن ترکیب همهٔ اجزای سخن است که عوامل شناخته شده و قابل تحلیل و تعلیلی دارد؛ از قبیل انواع وزن، قافیه، ردیف و انواع آرایه‌های لفظی و معنایی. بر پایهٔ نظر دکتر شفیعی کدکنی در «موسیقی شعر» عوامل موسیقایی به چهار دسته تقسیم بندی می‌شوند:

۱. موسیقی بیرونی که وزن عروضی را در برمی‌گیرد؛

۲. موسیقی کناری که قافیه و ردیف را شامل می‌شود؛

۳. موسیقی درونی که هماهنگی‌های صوتی و آوایی در واژه‌هاست. گروه صوتی شامل خانواده جناس، ترصیع، تجنیس‌های تام، ناقص، زائد، مرکب، مزدوج، مطرف، اشتقاق، تکریر، رجع و اعنات یا لزوم ما لا یلزم؛

۴. موسیقی معنوی، شامل هماهنگی‌های معنایی و هر نوع تناظری است که در مفاهیم ایجاد می‌شود. گروه معنایی که صنایعی؛ نظیر: ایهام، مطابقه، تبیین و تفسیر، تلمیح، تقابل یا مراعات نظیر، تأکید المدح بما یشبه الذم، تنسیق صفات، سیاقه الاعداد، رد العجز علی الصدر[1] را در برمی‌گیرد. این صنایع در مبحث بدیع قابل بررسی است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ۳۰۱-۳۰۷).

شاهکار سعدی در سخن‌پردازی بر هیچ کس پوشیده نیست و بکرّات مقاله‌ها و کتاب‌هایی دربارهٔ شیوهٔ بیان این شاعر نگاشته شده است. زبان شعری او را عالمان بلاغت سهل ممتنع نامیده‌اند. ویژگی این زبان چنان است که در ظاهر بسیار سهل و ساده به نظر می‌رسد، اما پس از تأمل در مقام عمل بسیار دشوار و محال است. این مسأله علل و عوامل مختلف زبانی را برمی‌تابد و در ساحت دیگر عوامل شناخته نشده‌ای نیز دارد که فقط قابل حس شدن است و نمی‌توان برای آنها قانونی کشف کرد(همان: ۸).

رهی معیری نیز از شعرا و ترانه‌سرایان معروف معاصر است که با مطالعهٔ غزل‌های سعدی، حافظ، مولوی و عراقی خود را از چشمهٔ فیاض شعر و ادب پیشینیان سیراب کرد، به طوری که با سرودن غزلهایی به پیروی از شاعران مذکور، از غزل‌سرایان برجستهٔ معاصر ایران شناخته شد. او در ترانه‌سرایی نیز دستی قوی داشت چنان که بسیاری از آنها تصنیف خوانندگان معروف قرارگرفته است. علاوه بر اینها وی اشعار طنزآمیز سیاسی و اجتماعی نیز دارد که از این جهت هم مورد توجه مردم و طنزپردازان معاصر است. ویژگی شعر او از لحاظ پختگی و انسجام و خیال انگیزی آن گونه است که آن را با شعر سعدی مقایسه کرده‌اند. بیشترین موفقیت او در حوزهٔ غزل است که در این شیوه بیش از همه مقلّد سعدی است. غزل وی را «غزلی صاف و پاک و خالی از خدشه و حشو تا آنجا که در کمتر غزل اوست که یک مصراع سست و در کمتر مصراع اوست که یک کلمه زاید بتوان دید و این از نهایت وسواس او در انتخاب کلمات و ترکیبات حکایت می‌کند» (حقوقی، ۱۳۷۷: ۲/ ۵۱۵).

در این تحقیق کوشش شده است، غزل‌های این دو شاعر، سعدی (۶۹۰ - ۶۰۶ هـ. ق) و رهی معیری (۱۳۴۷- ۱۲۸۸هـ. ش)، بر اساس الگوها و قوانین شناخته شدهٔ موسیقایی بررسی شود. بدین منظور پنجاه غزل از هر یک انتخاب گردید و با تحلیل آماری و بسامدگیری و ارائه شواهد و نمونه‌ها، عناصر مختلف موسیقایی؛ از جمله: وزن، قافیه، ردیف، صنایع لفظی و معنوی در شعر این دو شاعر بررسی و از نظر شیوهٔ به کارگیری و نقش آنها در ایجاد زبان شعری و ادبی و تأثیرپذیری رهی از غزل سعدی تبیین گردید. در ادامه به بحث در باب عناصر موسیقایی این دو شاعر می‌پردازیم.

۱. عناصر موسیقایی

در نقد صورت شعر عوامل مختلفی مورد بحث قرار می‌گیرد که نقش مهمی در ایجاد موسیقی شعر بازی می‌کند. این عوامل عبارتند از: وزن، قافیه، ردیف و موسیقی حروف و واجها و صنایع لفظی و معنوی.

۱-۱. وزن

موسیقی اصلی و درونی شعر است که از کنار هم قرار گرفتن هجاها به گونه‌های مختلف پدید می‌آید و نوع چینش هجاها در ایجاد وزن خاص و تأثیرگذاری بر مخاطب بسیار اهمیت دارد.

خواجه نصیرالدین طوسی در تعریف وزن می‌گوید: «وزن هیأتی است تابع نظام ترتیب حرکات و سکنات و تناسب آن در عدد و مقدار» (طوسی، ۱۳۶۹: ۲۲) و پرویز ناتل خانلری وزن را تناسب حاصل از ادراک وحدتی در میان اجزای متعدد می‌داند که در زمان واقع می‌شود. (خانلری، ۱۳۷۳: ۲۴) بنابراین هر نوع تناسب و هماهنگی که میان صامتها و مصوتها برقرار می‌گردد، وزن نامیده می‌شود.

سعدی در غزلهای خود بر اساس آماری که از کتاب فرهنگ بسامدی اوزان و بحور غزلهای سعدی و حافظ اقتباس شده است، از مجموع ۷۹۶ غزل، ۵۷ وزن و بحر (مشیری، ۱۳۸۰: ۱-۳) و در غزلیات رهی معیری با بررسی غزلیات دیوان او از مجموع ۱۵۴ غزل، ۲۹ وزن و بحر مختلف به کار گرفته شده است. برخی از وزنهایی که رهی استفاده کرده است، در غزل‌های سعدی دیده نمی‌شود. نظیر: (مستفعلن مستفعلن مستفعلن مفاعلن) یا (مفعول فاعلات مفاعیلن)، (مفعول مفعولن فاعلاتن)، (مفتعلن مفاعلن فع لن)، (فاعلات مفعولن فاعلات مفعولن).

برای مشخص نمودن میزان کاربرد اوزان مختلف در شعر این دو شاعر پنجاه غزل از هر یک انتخاب گردید و انواع وزن و بحر در آنها بررسی شد. نتیجه به دست آمده در جدول زیر نمایان است. بیشترین کاربرد مربوط به این اوزان و بحور است:

وزن	سعدی	رهی معیری
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلات (رمل مثمن مقصور) فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن(فعلات) (رمل مثمن مخبون محذوف یا مقصور)	۴/۵۰ (٪۸)	۱۷/۵۰ (٪۳۴)
مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلاتن (فعلن) (مجتث مثمن مخبون محذوف)	۴/۵۰ (٪۸)	۶/۵۰ (٪۱۲)
مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن (فاعلات) (مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف)	۳/۵۰ (٪۶)	۸/۵۰ (٪۱۶)
مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن (هزج مثمن سالم) مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن (هزج مثمن اخرب مکفوف محذوف)	۳/۵۰ (٪۶)	۴/۵۰ (٪۸)

از میان این وزنها چهار وزن اول از مطبوع‌ترین و خوش آهنگ‌ترین اوزان شعر فارسی است که غزلهای روان بیشتر بر این وزنها سروده شده است که در شعر این دو شاعر بسامد بیشتری دارد. با مقایسهٔ این اوزان مشخص می‌شود که بیشترین اشعار در بحر رمل سروده شده است. مضمون بسیاری از این غزلها غم عشق و فراق معشوق و بیان اندوه شاعر از جفاکاری و عدم وصال به محبوب است که محور اصلی غزلهای سعدی و رهی معیری بر همین محتوا و مضمون استوار است.

مثال از غزلهای این دو شاعر در بحر رمل :

پیش ما رسم شکستن نبود عهدِ وفا را　　الله الله تو فراموش مکن صحبتِ ما را

(سعدی، ۱۳۸۵، ۳۵)

دوش تا آتش می از دل پیمانه دمید　　نیم شب صبح جهان تاب ز میخانه دمید

(رهی، ۱۳۸۵: ۷۸)

این وزن نزدیک به زبان طبیعی و عادی است و جنبه گفتاری و روایی دارد و بهترین وزن برای بیان احساسات و عواطف درونی است.

۱-۲. قافیه

در شعر آنچه سخن را از نثر عادی خارج می‌سازد و نوعی تناسب و آهنگ ایجاد می‌کند قافیه پردازی است. ابن‌رشیق در «العمده» قافیه را شریک وزن می‌داند و چیزی را شعر می‌داند که قافیه داشته باشد (ابن‌رشیق قیروانی، ۱۳۶۰: ۱۵۱). قافیه حاصل تکرار اصوات است و نقش موسیقایی آن در جبران محدودیتهای وزنی است و شاعر می‌تواند با توانایی خاص خود یکنواختی وزن شعر را به کمک قافیه تنوع ببخشد.

آنجا که سعدی را نابغه و نقطه اوج زبان فارسی دانسته‌اند، به گزاف نیست؛ انتخاب واژه‌ها، ساخت ترکیبات شاعرانه و تراش خوردگی الفاظ و لغات مورد استفادهٔ او بیانگر استعداد سرشار او در سخن پردازی است. این مسأله در بررسی غزل‌های او به وضوح دیده می‌شود و گاه در مقایسه‌هایی که با اشعار شاعران دیگر به عمل می‌آید می توان دریافت که هیچ شاعری نتوانسته از وی سبقت جوید.

بر اساس غزل‌های بررسی شده از دو شاعر مورد بحث مشخص گردید، در شعر رهی کلمات قافیه بیشتر کلمات مشتق و سپس کلمات مرکب و افعال است و به مقدار اندکی نیز اسمها قافیه شده است. در این موارد تنها در تعداد کمی از غزلها میزان حروف مشترک قافیه یک یا دو حرف هستند و بقیه از دو حرف متجاوز است؛ مانند قوافی:

«– ینه‌ای»، «–و شان»، «— یده ای»، «–وخته»، «– یده‌ام»، «– وشت»، «– اهی»، «– ائی»، «— یز»، «– اری»، «– ادم»، «— ینم»، «– یشم»، «– ایم» .

در غزل‌هایی که مردّف نبوده‌اند نیز حروف مشترک در قافیه بیشتر است؛ مثل: «–انه ام»، «–َ رَم»، «– لَم»، «– انیم»، «– یریم»، «– ودی» که شاعر با این کار کمبود ردیف را به واسطهٔ قافیه‌هایی با حروف مشترک بیشتر، جبران کرده است. در غزل سعدی نیز بیشترین کاربرد کلمات قافیه در کلمات مشتق و سپس مرکب و ضمایر و اسم‌هاست.

از نظر عیوب قافیه، در شعر رهی عیوب قافیه کم نیست. عیوبی نظیر: ایطاء جلی و در برخی موارد ایطاء خفی. برای مثال: قافیه کردن آب و گلاب و ناب و خوناب (۵۶)، سیلاب و آب (۱۲۷) که به آنها ایطاء خفی می‌گویند. موارد ایطاء جلی بیشترند؛ نظیر: قافیه کردن سینه و کینه با گنجینه و آدینه (۱۴)، جستجو با عیبجو(۱۲۰)، دانه با عاشقانه و زمانه و شبانه (۱۲۱)، تر با سیاهتر (۱۳۷)، مگر با خوبتر و کارگر (۸۷)، امیدوار و روزگار با انتظار و بهار (۸۸)، دیوانگی‌هایِ و سرکشی‌هایِ با پایِ و سمن سایِ (۶۷)، سحرگاهی و نظرگاهی با کوتاهی و آهی (۱۳)، و همسایه با سایه (۴۲)، شب هنگام و بی هنگام (۶۵) و میخانه و پریخانه(۷۸).

بجز موارد بالا گاه نیز در برخی غزلها که تعداد آنها کم هم نیست، کلمات قافیه دو یا سه بار تکرار می‌شود؛ مثل: تکرار«یاری» (۵۷)، «ما» (۱۵۹)، «من» (۱۶۴ و ۵۵)، «باز» (۷۹)، «مستانه‌ام و دیوانه‌ام» (۱۰۲).

این عیوب در شعر سعدی به نسبت تعداد غزلها و ابیات او که بسیار بیشتر از غزلیات رهی است، بسیار اندک است. مثلاً در شعر سعدی در عیب قافیه (ایطاء جلی) این بیت دیده می‌شود:

دیـــدار تـــو حـــل مشـــکلات اســـت　　صـــبر از تـــو خـــلاف ممکنـــات اســـت

(سعدی، ۱۳۸۵: ۲۱)

و یا قافیه کردن «انتظار» با «خورشید وار» و «کردگار» و «آمیزگار» در غزلی با مطلع:

دولت جان پـرور اسـت صـحبتِ آمیزگـار　　خلـوتِ بـی مـدعی، سـفرهٔ بـی انتظـار

(همان:۲۸)

مورد دیگر عیب قافیه معموله است؛ نظیر این بیت:

اگـر تـو فـارغی از حـال دوستـان **یـــارا**　　فراغـت از تـــو میسّـــر نمـی‌شـود **مـــا را**

تو را در آینه دیدن جمـال طلعـت خـویش　　بیـان کنـد کـه چـه بـوده اسـت ناشـکیبا **را**

(همان: ۲۵۸)

۱-۳. ردیف

ردیف نیز در کنار قافیه به عنوان عامل اصلی در موسیقی شعر نقش مهمی دارد. ردیف را از جنبه‌های مختلف تعریف کرده‌اند. صاحب «المعجم» ردیف را ضمن قافیه تعریف کرده است: «بدان که قافیت بعضی از کلمه آخرین بیت باشد به شرط آن که آن کلمه بعینها و معناها در آخر ابیات متکرّر نشود، پس اگر متکرّر شود، آن را ردیف خوانند» (شمس قیس، ۱۳۶۰: ۲۰۲). و شمیسا اشاره‌ای به هم معنی بودن آن نکرده است (شمیسا، ۱۳۷۹: ۸۹).

ردیف ویژگی اصیل شعر فارسی است و لااقل قدمتی به اندازه شعر فارسی دری دارد؛ زیرا در اولین اشعار فارسی دری ردیف دیده می‌شود. وجود این عنصر شعری در اشعار عامیانه که گاهی وزن عروضی و قافیه ندارند، نشان می‌دهد که ارزش موسیقایی ردیف از موسیقی وزن و قافیه نیز بیشتر است (خلیلی جهانتیغ، ۱۳۸۹: ۱۸).

با بررسی ردیف در اشعار این دو شاعر نتایج زیر به دست آمد:

	سعدی	رهی
غزل مردّف	$\frac{۲۴}{۵۰}$ (٪۴۸)	$\frac{۴۳}{۵۰}$ (٪۸۶)
غزل بی ردیف	$\frac{۲۶}{۵۰}$ (٪۵۲)	$\frac{۷}{۵۰}$ (٪۱۴)

بر اساس پنجاه غزل سعدی،۲۴ غزل مردّف و ۲۶ غزل بدون ردیف هستند و از پنجاه غزل رهی، ۴۳ غزل مردّف و تنها ۷ غزل بی ردیف است. در غزلهای سعدی نسبت بین اشعار مردف و بدون ردیف تقریباً یکسان است، اما در اشعار رهی نسبتی چشمگیر و قابل توجه دیده می‌شود. این اختلاف بیانگر برتری رهی بر سعدی نیست - اگرچه به گفتهٔ دکتر شفیعی کدکنی ردیف جزیی از شخصیت غزل است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ۱۵۶) و غزلهای مردّف موفق‌ترند- قدرت زبان سعدی در غزلهایی که ردیف ندارند نیز مسلم است. چه بسا وی موسیقی ردیف را در غزلهای خود با روش دیگری تکمیل می‌کند؛ مثلاً در این غزل:

بگـذار تـا بگـریم چـون ابـر در بهـاران　　کـز سـنگ نالـه خیـزد روز وداع یـاران

(سعدی، ۱۳۸۵: ۸۴)

قافیه را به صورت اعنات یا لزوم ما لا یلزم آورده و در حقیقت نوعی ردیف در آن گنجانده است.

در شعر رهی آشنایی عمیق وی با موسیقی باعث بهره گیری بیشتر او از عناصر موسیقی افزا در غزل می‌گردد. ردیف تکمیل کنندهٔ موسیقی قافیه و شکل غنی‌تر شدهٔ قافیه‌هاست؛ بدین گونه که حروف مشترک پایان شعر را که یکی دو حرف بیشتر نیست، فزونی می‌بخشد و موسیقی شعر را تکمیل می‌کند. نقش دیگر ردیف در شعر از نظر معانی و تداعی‌های شاعر است. ردیف اگرچه آزادی احساس و تخیّل را می‌گیرد، اما مجال ایجاد مضامین و معانی تازه‌ای را برای شاعر فراهم می‌کند. همچنین ردیف با ایجاد ترکیبات و مجازهای بدیع در زبان باعث به وجود آمدن تعبیرات خاص زبان شعر و توسعهٔ مجازها و استعاره‌ها می‌شود که به زیبایی و توسعهٔ زبان کمک می‌کند (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ۱۴۲).

کاربرد ردیف در شعر فارسی به ساختمان طبیعی زبان برمی گردد و از دو جهت موسیقایی و زبانشناختی قابل بررسی است (رادمنش، ۱۳۸۵: ۵۴). ردیف بسامد بالایی در اشعار رهی معیری دارد. بر اساس استخراج ابیات غزلها مشخص شد که بیشترین تعداد ردیفها مربوط به ردیفهای فعلی است و از میان انواع افعال، فعل ماضی و مضارع بیشترین کاربرد را دارد، سپس فعلهای ربطی که به تنهایی و یا همراه با کلمات دیگر ردیف واقع شده‌اند. برای نمونه می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

فعل ماضی و مضارع، ۱۹ مورد، افعال ربطی نظیر: «است»، در ۳ مورد. قبل یا بعد از این افعال ضمایر و اسمها و صفتها آمده است؛ مانند: فعل ربطی + اسم یا ضمیر یا صفت و قید مثل: دور بوده‌اند (ص۷۲)، من است (ص۴۱)، است اشک (ص۹۸)، فارغ است (ص۴۰)، دیگر است، باقی است (ص۴۹)، آسوده است (ص۴۵)، است منم (ص۱۲۲)، کجاست (ص۲۸)، کی شود (ص۷۱)، پدید نیست (ص۵۷)، بیش نیست (ص۵۸)، نیست نیست (ص۵۵)، شدنی نیست (ص۶۴)، قید پرسش «چه» نیز در چند مورد به همراه چند کلمه ردیف واقع شده؛ نظیر: چه سود؟ (ص۸۹)، چه می‌کند؟ (ص۹۱)، چه می‌خواهی؟ (ص۱۴۶)، چه می‌دانی؟ (ص۱۴۷).

ردیف‌های اسمی نیز در نه غزل؛ مثل: هنوز (ص۹۲،۹۳)، رهی (ص۱۵۶)، دوستی (ص۱۵۵)، دل (ص۹۶)، اشک(ص۹۷)، صبح (ص۶۵)، امشب (ص۳۶)، نیم‌شب (ص۳۶).

موارد مذکور ردیف‌های یک جزئی و دو جزئی بودند در اشعار رهی ردیف‌های سه جزئی و بیشتر و جمله نیز به چشم می‌خورد؛ مثل: آنچه نکرده‌ای بکن (ص۱۳۱)، باید و نیست (ص۱۳)، باد و هست (ص۵۲)، که من دارم، (ص۱۱۲، ۱۱۱)، نمی‌داند که چیست؟ (ص۵۱، ۵۰)، چه خواهد کرد (ص۸۲)، نمی‌آید از او (ص۱۴۱)، نمی‌آید ز من (ص۱۳۲)، ندارد که تو داری (ص۱۵۸)، آید به رقص (ص۹۵)، توام آمد به یاد (ص۶۷).

تنوع ردیف در غزل‌های رهی بسیار قابل توجه و حائز اهمیت است و در غزل سعدی بدین گونه دیده نمی‌شود. مثلاً در اشعار بررسی شده سعدی، ردیف‌ها اغلب دارای یک جزء و بیشتر ردیف‌های فعلی هستند؛ مثل: است (ص۷۱،۷۵،۷۸،۸۵،۹۸،۱۰۰)، نیست (ص ۱۰۹،۱۱۱،۱۴۰)، آورد (ص۱۲۴)، می‌رود (ص۱۴۸)،آیی (ص۲۲۷)، می کنی (ص۲۲۵)، داری (ص۲۴۴)، شدم (ص۱۰۴) و ردیف‌های دو جزئی تنها در چند مورد اندک؛ نظیر: آنجاست (ص۷۵)و تو نیست (ص۱۱۴-۱۱۳). این ویژگی در ردیفها نشان دهندهٔ دستورمندی و ساختار نثرگونه غزلیات سعدی و رهی است؛ زیرا در ساختار نحوی زبان فارسی فعل در پایان جمله قرار می گیرد. در شعر رهی این مسأله از مهمترین ویژگی‌های ساختار زبان اوست که شعرش را به فصاحت و شیوایی نزدیک می‌سازد.

در کتاب «موسیقی شعر» استاد شفیعی کدکنی، بحثی دربارهٔ ردیف و قافیه آمده است. ایشان دربارهٔ تحول ردیف در شعر فارسی معتقدند: «به تدریج با تکامل شعر فارسی ردیفها نیز تحول می‌یابند و از آن مرحلهٔ ساده و ابتدایی که فقط افعال کمکی است، تغییر شکل داده به مرحله‌ای می‌رسند که گاه نیمی از یک مصراع یا تمام آن را می گیرند. البته موارد استثنایی در اینجا مثل هر اصل کلی می‌توان یافت. به ترتیب پیشرفت و تکامل غزل مسأله اهمیت ردیف محسوس‌تر می‌شود و هر چه غزل کاملتر می گردد، میانگین ردیف بالاتر می‌رود. البته در قرن هفتم غزل به دست سعدی از نظر شکل به آخرین مرحله تکامل خود می‌رسد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ۱۵۷). بنابراین نمی‌توان گفت چون غزل‌های رهی از نظر ردیف متنوع‌تر و غنی‌تر است پیشرفته‌تر و متکامل‌ترنیز هست. آوردن اشعار مردّف در شعر رهی تحت تأثیر ترانه سرا بودن اوست. نقش ردیف در ترانه‌های عامیانه بسیار مهم و عامل اصلی و بارز در شعر است. وی در عرصهٔ ترانه‌سرایی از شیدا و عارف و بهار کمتر نبود و با اشعار خود روح تازه‌ای به تصنیف‌ها و ترانه‌ها بخشید. با آهنگسازان نامداری چون رضا و مرتضی محجوبی و ابوالحسن صبا و روح الله خالقی همکاری داشت و همراه با داود پیرنیا در برنامه موسیقی گلها حضور داشت. شعرها و ترانه‌های او با صدای خوانندگان برجسته‌ای چون بدیع زاده، غلامحسین بنان و محمد رضا شجریان و دیگران شنیده می‌شود و بر سر زبان عام و خاص افتاده است (رهی معیری، ۱۳۸۵: ۱۴).

۱-٤. صنایع لفظی

دربارهٔ تأثیر و نقش موسیقی در به اوج رسیدن سخن مطالب گوناگونی از دیرباز تاکنون بیان شده است. نقطهٔ عطف این مباحث سخنی است که شفیعی کدکنی در موسیقی شعر اظهار داشته است: «از دیدگاه من در این لحظه شعر چیزی نیست جز به موسیقی رسیدن کلام» (شفیعی کدکنی،۱۳۸۱: ۲۹۴). موسیقی از نظر وی همهٔ هماهنگی‌های لفظی و معنوی در کلام است.

همان طور که ملاحظه گردید، عناصر موسیقایی یعنی موسیقی بیرونی و کناری بررسی شد. برای تحلیل موسیقی درونی شعر عواملی از قبیل: جناس، موازنه، تکرار و تسمیط اهمیت دارد. در شعر سعدی و رهی، استفاده از این نوع موسیقی قابل توجه است. سعدی و مقلّد وی، رهی در به کارگیری موسیقی اصوات بسیار موفق بوده‌اند و بی‌تردید بخشی از تأثیر نیرومند شعر این دو شاعر

به شیوهٔ بهره‌گیری از عناصر موسیقایی سخن بخصوص تکرار و توالی صامت‌ها و مصوت‌ها وابسته است. از جمله این نوع موسیقی جناس را می‌توان نام برد که سعدی و بعد از آن رهی با بهره بردن از آن بر موسیقی شعر خود افزوده‌اند.

۱-۴-۱. **جناس**: تنوع جناس در شعر سعدی فراوان‌تر از شعر رهی معیری است. در شعر سعدی انواع جناس مانند: جناس تام، زائد، اشتقاق، لفظ و لاحق وجود دارد. این موارد در شعر رهی نیز دیده می‌شود اما تنوع آن کمتر است.

در جدول زیر میزان فراوانی صنایع لفظی در شعر این دو شاعر آمده است:

صنایع لفظی	سعدی	رهی
جناس	۲۶	۷
جناس تام	۹	۲
موازنه	۷	٤
تکرار	۳۰	۱۱
تسمیط	٤	-

اکنون مثال‌هایی از هر کدام:

۱-٤-۱-۱. جناس تام:

کنار سعدی از آن روز کز تو دور افتاد — از آب دیده تو گویی **کنار** جیحون است

(سعدی،۱۳۸۵: ۳۷)

گوهر اگر ز قطرهٔ باران شود پدید — با آفتاب و ماه ز یک **گوهر** است اشک

(رهی معیری،۱۳۸۵: ۹۸)

کاربرد صنایع لفظی در شعر سعدی با عناصر صور خیال نیز توأم شده است؛ مثلاً در بیت زیر «سر» با عبارت کنایی «سر ارادت داشتن» و «صورت» با «صورت نبستن» همراه است. این مورد در شعر رهی دیده نمی‌شود.

سر بنه گر **سر** میدان ارادت داری — ناگزیر است که گویی بود آن میدان را

(سعدی،۱۳۸۵: ۱۹۰)

هر که را **صورت** نبندد سرّ عشق — **صورتی** دارد ولی جانیش نیست

(همان: ۴۱)

۱-٤-۱-۲. جناس زاید:

تو با این حسن نتوانی که روی از خلق در پوشی — که همچون آفتاب از **جام** و حور از **جامه** پیدایی

(همان: ۱۳۴)

خاطر سعدی به عشق میل نکردی ولیک — می که فروشد به **کام** عقل به **ناکام** رفت

(همان: ۲۹)

در مثال فوق جناس زاید «کام» و «ناکام» با جناس تامی که در «کام» به کار رفته، همراه شده است.

رهی از بس کنی توصیف صحرای **جنون** ترسم — که آخر همچو خود **مجنون** آن صحرا کنی ما را

(رهی معیری، ۱۳۸۵: ۲۵)

چه نصیبی است کز آن چشمهٔ نوشینم هست — چه **بلایی** است کزان قامت و **بالایم** نیست

(همان: ۶۰)

۱-٤-۱-۳. جناس مضارع: در دو مثال زیر جناس مضارع به همراه جناس تام، زیبایی بیشتری به شعر بخشیده است:

کسی در **آینه** شخصی بدین صفت بیند　　کند **هر آینه** جور و جفا و کبر و منی

(سعدی، ۱۳۸۵: ۳۰۱)

در کنار من ز گرمی **بر کناری** ای دریغ　　وصل و هجران و غم و شادی به هم باشد مرا

(رهی معیری،۱۳۸۵: ۲۱)

۱-٤-۱-٤ جناس ناقص: موارد فراوانی از انواع جناس در شعر سعدی دیده می‌شود که نمونه‌های آن در غزل‌های رهی وجود ندارد؛ مثل جناس ناقص که در بعضی موارد به شکل ترکیب اضافی پشت سر هم قرار گرفته است:

هر آدمی که **مُهر مِهرت**　　در وی نگرفت سنگ خاراست

(سعدی،۱۳۸۵: ۳۷)

هر کو شراب شوق نخوردست و **دُرد دَرد**　　آنست کز حیات جهانش نصیب نیست

(همان: ۱۸۸)

یا به صورت جدا از هم؛ مثل:

ای **مِهر** تو در دلها وی **مُهر** تو بر لبها　　وی شور تو در سرها وی سرّ تو در جانها

(همان: ۵۱)

می‌نماید که جفای فلک از دامن من　　دست کوته **نکُند** تا **نکَند** بنیادم

(همان: ۲۰۴)

۱-٤-۱-۵. جناس لاحق :

بت من چه جای لیلی که بریخت خون مجنون　　اگر این **قمر** ببینی دگر آن **سمر** نخوانی

(همان: ۳۱)

هر تیر که در **کیش** است گر بر دل **ریش** آید　　ما نیز یکی باشیم از جمله قربانها

(همان: ۵۱)

۱-٤-۲. سجع

تسمیط و موازنه و ترصیع از مصادیق سجع در شعر فارسی است و نقش مهمی در موسیقی شعر و القای مطلب بازی می‌کند و در شعر سعدی و رهی غیرمتکلفانه بر موسیقی شعر افزوده است:

۱-۴-۲-۱. **تسمیط**

من مانده ام مهجور از او بیچاره و رنجور از او　　گویی که نیشی دور از او در استخوانم می‌رود

(همان: ۳۰۷)

این آرایه در شعر رهی دیده نشده است.

۱-٤-۲-۲. موازنه و ترصیع

این آرایه نیز در اشعار این دو شاعر به کار رفته است:

داروی مشتاق چیست؟ زهر ز دست نگار　　مرهم عشّاق چیست؟ زخم ز بازوی دوست

(همان، ۲۲۲)

گهی افتان و خیزان، چون غباری در بیابانی　　گهی خاموش و حیران، چون نگاهی بر نظرگاهی
(رهی معیری،۱۳۸۵: ۱۶۳)

۱-٤-۳. تکرار

تکرار به لحاظ نقش موسیقایی و یک عنصر بلاغی حائز اهمیت است. شفیعی‌کدکنی بر اساس آنچه در زبان‌های فرنگی وجود دارد، آن را به انواع مختلفی تقسیم‌بندی می‌کند؛ از قبیل: تکرار در آغاز و انجام، تکرار یک مطلب به عبارات مختلف، تکرار یک کلمه در وسط جمله، تکرار تأکیدی، تکرار عبارت آغازی جمله در تمام جمله‌ها، تکرار صوتی، تکرار مغایر، تکرار یک کلمه با مقصود مختلف، تکرار نهایات یعنی پایان دادن مجموعه‌ای از جمله‌ها به عبارتی خاص (شفیعی کدکنی،۱۳۸۱ :۳۰۱).
حال مثال‌هایی از این دو شاعر:

۱-٤-۳-۱. تکرار مصوتها و صامتها (واج آرایی)؛ تکرار مصوت «ای» و صامت «ش» در دو بیت زیر:

نیشکر با همه شیرینی اگر لب بگشایی　　پیش نطق شکرینت چو نی انگشت بخاید
(سعدی،۱۳۸۵: ۹)

چشم خونین شد نصیب از عشق گلرویان مرا　　قطره اشکی است چون شبنم از این بستان مرا
(رهی معیری، ۱۳۸۵: ۳۰)

۱-٤-۳-۲. تکرار کلمات: این نوع تکرار به شکل‌های مختلفی آمده است. البته باید یادآور شد هر نوع تکراری بر زیبایی سخن نمی‌افزاید بلکه باید ظرافت خاصی نیز به کار برده شود که همراه با افزایش موسیقی کلام ظرافت هنری و بلاغی آن مضاعف گردد. تکرار کلمات به شکلهای مختلفی صورت می‌گیرد: تکرار پشت سر هم کلمات، تکرار با فاصله، تکرار یک کلمه در یک مصراع و یا در دو مصراع، تکرار در ابتدای مصراع و انتهای آن صنعت‌های ردالصدر الی العجز، اعنات و طرد و عکس. مثال :

ز **دوست** هر که تو بینی **مراد** خود خواهد　　**مراد خاطر** سعدی **مراد خاطر دوست**
(سعدی،۱۳۸۵: ۲۶۱)

او می‌رود دامن‌کشان من زهر تنهایی چشان　　دیگر مپرس از من **نشان** کز دل **نشانم** می‌رود
(همان: ۳۰۷)

در این بیت توأم شدن تجنیس (نشان دوم در معنی نشان زندگی است) و تکرار ظرافت و گیرایی شاعرانه به شعر بخشیده است.

اعجاز سعدی در سخن‌سرایی با آمیختگی صنایع لفظی به اوج خود می‌رسد. رهی نیز در شعر خود از این صنعت در ایجاد تصویر بهره گرفته است؛ مثلاً در ابیات زیر آرایهٔ تکرار، صنعت عکس و تبدیل ایجاد کرده است؛ مانند:

گیرم که برکَنی دل سنگین ز مِهر من　　مِهر از دلم چگونه توانی که برکَنی
(همان: ۱۰۲)

برد آرام دلم یار دلارام کجاست؟　　آن دلارام که برد از دلم آرام کجاست؟
(رهی معیری،۱۳۸۵: ۳۸)

نمونه‌های فراوانی در شعر سعدی به چشم می‌خورد که وی استادانه توانسته با به کارگیری صنعت تکرار، مضامین پارادوکسی بسازد و به ظاهر دو امر ناسازگار را در موضوع واحد جمع کند؛ مانند این مثال‌ها:

یعلم الله که **خیالی** ز تنم بیش نماند　　بلکه آن نیز **خیالی** است که می‌پندارند
(همان: ۱۴۲)

خیال روی **کسی** در سراست هر کس را مرا **خیال کسی** کز **خیال** بیرون است

(همان: ۹۸)

این تکرارها در شعر سعدی بسیار زیاد است و وی به لحاظ بلاغی در جهت زیبایی و خیال انگیزی شعر از آنها استفاده کرده است. با دقت در مثال‌ها آشکار می‌گردد که چگونه سعدی با در کنار هم قرار دادن چند جملهٔ ساده و تکرار یک کلمه در بیت تصویری پارادوکسی ایجاد کرده است. تصویر همیشه به معنی به کارگیری انواع صور خیال چون تشبیه و استعاره و غیره نیست، بلکه بر اساس آنچه «آندره برتون» دربارهٔ تصویر شعری بیان داشته است، با در کنار هم قرار گرفتن دو کلمه، دو عبارت یا دو جمله مختلف امر سومی حادث می‌شود که آن را تصویر می‌نامند. در واقع تکیه‌گاه و منبع الهام چنین شعری زبان است و در اینجا باید شعر را بر خلاف شعر تصویری از درون زبان بیرون کشید. راز سهل ممتنع بودن شعر سعدی در همین است. به همین دلیل نیز سعدی تقلیدناپذیرترین شاعر ایرانی باقی مانده است (موحد، ۱۳۷۸: ۱۶۲ و ۱۶۴).

در شعر رهی تکرارها به گوناگونی و خیال انگیزی شعر سعدی نیست. جز چند مورد بالا تکرارها در شعر رهی بیشتر تکرار کلمه است که آن هم از دو بار بیشتر تجاوز نمی‌کند، اما همان طور که در شعر سعدی دیدیم تا سه بار نیز گاه یک کلمه تکرار شده است و مهارت سعدی در به کارگیری این صنعت قابل مقایسه با رهی معیری نیست.

نمونه‌ای از تکرار کلمه در شعر رهی:

امشب از **طبع دُرافشان، تهنیت گوی** توام **تهنیت گوی** تو را، **طبع دُرافشان** باد و هست

(رهی معیری، ۱۳۸۵: ۵۳)

این تکرارها در شعر رهی گاه به صورت تأکیدی نیز آمده است؛ مثل:

گفتم که بوی عشق که را می‌برد ز خویش مستانه گفت دل که **مرا** می‌برد **مرا**

(همان: ۲۶)

خاطرم را الفتی با اهل عالم **نیست نیست** کز جهانی دیگرند و از جهانی دیگرم

(همان: ۱۱۵)

با استخراج انواع صنایع لفظی در شعر این دو شاعر مطابق جدول میزان فراوانی، آرایهٔ تکرار بیش از صنایع دیگر در ایجاد موسیقی درونی نقش داشته است. هماهنگی‌های صوتی و آوایی و حرفی باعث تقویت توان موسیقایی شعر و ایجاد توازن و آهنگ می‌شود. همه کلمات در بیت صاحب هویت است و هر کدام در القای مقصود گوینده و مضمون سازی در بیت با چنین هماهنگی‌های صوتی نقش دارد و هرگونه حذف یا جابجایی این نقش را در هم می‌ریزد. اگرچه مضامینی که در غزلیات سعدی و رهی دیده می‌شود، مربوط به عالم عشق و دلفریبی است، سعدی در نقطهٔ اوج خود و سپس رهی با به کارگیری شگردهای هنری مختلف، نظیر آنچه در موسیقی درونی ابیات بررسی شد، ملالت تکرار را به حلاوت اعجاب و لذت با تصویرآفرینی‌های مختلف مبدّل نموده است.

۱-۵. صنایع معنوی

غیر از موسیقی صوتی، بررسی موسیقی معنوی نیز حائز اهمیت است. در موسیقی معنوی توازن معنایی از طریق تناسبات معنایی میان واژگان شکل می‌گیرد. مهمترین صنایع این نوع موسیقی عبارتند از: ایهام (تناسب و تضاد)، تضاد، مراعات النظیر، تلمیح، اغراق، حسن تعلیل، تنسیق صفات، سیاقه الاعداد، ارسال المثل.[۲]

جدول فراوانی کاربرد این صنایع به قرار ذیل است:

صنایع معنوی	سعدی	رهی
تضاد	۳۲	۲٤
پارادوکس	۳	٦
مراعات النظیر	۲۲	٤
ایهام	۹	۲
ارسال المثل	۷	۳
حسن تعلیل	۳	٥
تضمین	۱	۲
تلمیح	٤	۲
لف و نشر	۲	۱
تجاهل العارف	۲	۱

۱-۵-۱. تضاد

بر اساس جدول بالا، تضاد پر کاربردترین صنعت در شعر سعدی است. وی نه تنها واژه‌های متضاد و متناقض را در کنار هم قرارداده است، بلکه استادانه، مفاهیم متضاد و پارادوکسی را با توجه به نسبت‌های متقابل بین لغات متضاد ساخته است. مقایسه تضادها در اشعار سعدی و رهی مهارت و چیره دستی سعدی را در به کارگیری این صنعت می‌نمایاند.

مثال از سعدی :

چون بخت **نیک انجام** را با ما به کلی صلح شد بگذار تا جان می‌دهد بدگوی **بدفرجام** را

(سعدی، ۱۳۸۵ : ۲۶۷)

سعدی از اخلاق دوست هر چه برآید نکوست گو همه **دشنام** ده کز لب شیرین **دعا**ست

(همان: ۱۶۵)

سعدی غیر از صفات و اسم‌های متضاد از افعال نیز برای ساختن مفاهیم متضاد استفاده کرده است؛ مثل:

به وفای تو کز آن روز که دلبند منی دل **نبستم** به وفای کس و در **نگشادم**

(همان: ۲۰۴)

به حق مهر و وفایی که میان من و توست که نه مهر از تو **بریدم** نه به کس **پیوستم**

(همان: ۱۲۶)

استفاده از این نوع تضاد مفهومی را در سخن ایجاد می‌کند که حذف یکی دیگری را از معنی و تأثیر می‌اندازد. علمای بلاغت این صناعت را «تناظر» نیز خوانده‌اند. کاربرد این صنعت با صنایع دیگری؛ نظیر: کنایه (دل نبستن، مهر بریدن) همراه شده است. بنابراین مشاهده می‌شود که ظرافت کاری‌های سعدی در کاربرد واژه‌ها تا چه حد استادانه و شاعرانه است. در سه مثال زیر نیز توأم شدن تضاد با جناس و ساختن صفت و موصوف با واژه‌های متضاد جنبهٔ هنری و ادبی را به اوج رسانده است. در این مثالها ترکیباتی؛ مثل: «سرخ رویی» با «دلی سیاه» و «مرغ شب» با «روشنی» مورد نظر است:

ای چشم عقل خیره در اوصاف روی تو چون مرغ شب که هیچ نبیند به روشنی

(همان: ۱۰۲)

گل بوستان رویت چو شقایق است لیکن چه کنم به سرخ رویی که دلی سیاه داری

(همان: ۱۶)

این صنعت در شعر رهی نیز فراوان به چشم می‌خورد، با این تفاوت که در شعر وی ظرافت‌ها و استفاده‌های شاعرانه و ادبی از این آرایه در مقایسه با سعدی کمتر حضور دارد. مثال از رهی:

گرچه روزی **تیره** تر از **شام** غم باشد مرا　　در دل **روشن** صفای **صبحدم** باشد مرا

(رهی معیری، ۱۳۸۵: ۲۵)

تا خندهٔ **شیرین** نرباید دلت از دست　　از **تلخی** جان کندن فرهاد بکن یاد

(همان: ۶۸)

غیر از موارد بالا به این عناصر متضاد نیز می‌توان اشاره کرد: پیدایی و پنهایی (۱۵۰)، وصل و هجران، غم و شادی (۲۶)، پر و خالی (۳۱)، نو و فرسوده (۳۳)، پریشان و جمعیت (۵۰)، شادی و ماتم (۱۰۹)، آب و آتش (۱۶۴)، در کنار و برکنار (۲۶). بجز چند مورد مثل: زهر و نوشدارو، فحش و طیبات، زخم و مرهم، عاقلان و مجانین در غزل‌های سعدی بقیهٔ عناصر متضاد شعرهای عاشقانه در غزل‌های رهی نیز دیده می‌شود.

در اینجا یادآوری این نکته ضروری به نظر می‌رسد که یکی از کارکردهای تضاد و همراه کردن عناصر ناسازگار با همدیگر، برانگیختن تعجب و حیرت‌آفرینی است. بدین معنا که با تصادم دو کلمهٔ ناهمخوان، جرقه‌ای به وجود می‌آید که در جریان خواندن، درنگ ایجاد می‌کند (فتوحی، ۱۳۸۶: ۴۲۶) و چالشی در ذهن برمی‌انگیزد و شگفتی می‌آفریند. این صنعت همچنین با خلق تصویرهای شاعرانه جدید، خلاقیت و نوآوری را که از ارکان نقد جمال شناسانه است، به وجود می‌آورد. بنابراین با توجه به شگردهای هنری سعدی و شیوهٔ به کارگیری آن، سعدی را می‌توان استاد صنعت تضاد در شعر فارسی دانست.

۱-۵-۲. پارادوکس

غیر از تضاد، سعدی و رهی با استفاده از ترکیب مفاهیم متضاد، مضامین و تصاویر جدید خلق کرده‌اند. در این زمینه ابیات زیر مثال زدنی است:

زنده کدامست بر هوشیار　　آن که بمیرد به سر کوی یار

(سعدی، ۱۳۸۵ : ۶۵)

آرزو می‌کندم شمع صفت پیش جمالت　　که سراپای بسوزند من بی‌سر و پا را

(همان: ۳۵)

همچو مجنون گفتگو با خویشتن باید مرا　　بی زبانم همزبانی همچو من باید مرا

(رهی معیری، ۱۳۸۵: ۲۸)

جز بی غمی غمین نکند هیچ کس مرا　　در دل غمی که هست همین است و بس مرا

(همان: ۲۹)

از لحاظ بلاغی تصویر پارادوکسی بیش از هر صناعت ادبی دیگری غریب و شگفت است؛ زیرا با ترکیب دو امر متناقض، وحدتی محال را در عالم خیال می‌آفریند، تصویر امر محال دارای ویژگی‌هایی است؛ از جمله این که: بدیع و شگفت است. همچنین سرشار از ابهام هنری و درنگ آفرین است و جریان خودکار ادراک را در هم می‌ریزد، عقل اگرچه آن را درک نمی‌کند، نمی‌تواند از آن بگذرد. پارادوکس ابهامی دارد که ذهن را به بازی می‌گیرد و نوعی حیرت شیرین ایجاد می‌کند و با ایجاز هنری بسیار نیرومندی که دارد در باطن مفهومی ژرف و تازه خلق می‌کند (فتوحی، ۱۳۸۵: ۳۳۰).

همان طور که از مثالهای بالا مشاهده می‌شود، مفاهیم پارادوکسی در شعر سعدی در قالب جمله بیان شده است، اما در شعر رهی به صورت ترکیبی یعنی عطف دو جمله نیز آمده است.

۱-۵-۳. مراعات النظیر

نمونه‌های فراوانی از صنعت مراعات‌النظیر یا تناسب در شعر سعدی وجود دارد که وی با کنار هم قراردادن کلمات متناسب و متناظر تصاویر و معانی را به ذهن متداعی می‌کند و رهی اگرچه از این امکان هنری بهره جسته، ولی به گونهٔ سعدی خلّاقانه عمل نکرده است. اکنون مثالهایی از این دو:

سعدی ار **نوش وصال** تو بیابد چه عجب　　سال‌ها خورد ز **زنبور سخن‌های** تو **نیش**

(سعدی، ۱۳۸۵ : ۲۸۰)

برگشت یار سرکشم بگذاشت عیش ناخوشم　　چون **مجمری** پر **آتشم** کز سر **دخانم** می‌رود

(همان: ۳۰۷)

در مثال نخست «نوش وصال» و «زنبور سخن» اضافه‌های تشبیهی هستند که مشبه به آنها از کلمات متناسب هستند و در عین حال بین «نوش» و «نیش» نیز علاوه بر جناس نوعی تضاد نیز برقرار شده است. در مثال دوم «مجمر» و «آتش» و «دخان» مراعات نظیر دارند. همچنین «سرکشی یار» در اینجا «شعله ور شدن» و «سرکشیدن آتش» را نیز تداعی می‌کند که با «دود از سر رفتن» نیز ارتباط می‌یابد.

مثال از رهی:

ناساز گشت نغمهٔ جان پرورت رهی　　باید که دست عشق دهد گوشمال تو

(رهی معیری، ۱۳۸۵ : ۱۴۳)

پروانه پر سوخته را بیم شرر نیست　　از برق چه اندیشه بود حاصل ما را

(همان: ۲۴)

در بیت اول «ناساز بودن» و «دست» و «گوشمال» (کوک کردن ساز) مراعات النظیر دارند و در بیت دوم «پروانه» با «پر» و «سوختن» با «شرر» و «برق» با «حاصل» (خرمن) تناسب ایجاد کرده است.

۱-۵-۴. ایهام (ایهام تناسب و ایهام تضاد)

در غزل‌های سعدی نمونه‌هایی از این صنعت وجود دارد که بیشتر به صورت ایهام تناسب و در موارد اندکی به شکل ایهام تضاد نمایان می‌شود. در غزل‌های بررسی شده رهی، تنها دو مورد از این صنعت دیده شد که آن هم تقلیدگونه‌ای از ایهام‌های سعدی است. مثال:

در آن دهن که تو داری سخن نمی‌گنجد　　من آدمی نشنیدم بدین شکردهنی

(سعدی، ۱۳۸۵: ۳۰۱)

«در» در مصراع اول هم به معنی «درباره» می‌تواند باشد و هم به معنی «درون» و «داخل».

تا سر زلف پریشان تو در جمع آمد　　هیچ مجموع ندیدم که پریشان تو نیست

(همان: ۲۰۳)

ایهام در کلمه «جمع» و «مجموع» است؛ به دو معنی: «جمعیت» و «آسوده خاطر» که با واژهٔ «پریشان» ایهام تضاد ساخته است.

مرا بود از جهان جمعیّتی در کنج آسایش　　پریشان کرد حالم تا پریشان کرد گیسو را

(رهی معیری،۱۳۸۵ : ۳۳)

در اینجا نیز «جمعیت» ایهام تضاد دارد.

۱-۵-۵. اغراق

نمونه‌هایی از این صنعت در شعر رهی و سعدی به چشم می‌خورد که گاه در قالب تشبیه بخصوص تشبیهات تفصیلی نمایان می‌گردد. مثال:

شربت زهر ار تو دهی زهر نیست　　کوه احد گر تو نهی نیست بار

(سعدی،۱۳۸۵: ۶۵)

گرچه در خیل تو بسیار به از ما باشد　　ما تو را در همه عالم نشناسیم نظیر

(همان: ۳۱۸)

که در این بیت مصراع اول را می‌توان نمونه کم گرفت و مصراع دوم را بیش گرفت (اغراق) دانست.

چنان ز خاطر اهل جهان فراموشیم　　که سیل نیز نگیرد سراغ خانه ما

(رهی معیری،۱۳۸۵: ۳۵)

خانه از سیلاب اشکم همچو دریا بود و من　　خوابگه از موج دریا چون حبابی داشتم

(همان: ۱۰۸)

در ذیل مبحث اغراق اشاره‌ای به مفاخره‌های این دو شاعر ضروری می‌نماید:

مفاخره‌های سعدی نام آوازه بودن اوست به خوش سخنی و از آن رهی علاوه بر حسن شاعری حاکی از خودپسندی و وصف نیکی و آزادگی او نیز هست. مثال:

قیامت می‌کنی سعدی بدین شیرین سخن گفتن　　مسلم نیست طوطی را در ایامت شکرخایی

(سعدی، ۱۳۸۵ : ۱۳۵)

چنین گوهر به دست هر کسی آسان نمی‌افتد　　مده از کف که مشکل بعد از این پیدا کنی ما را

(رهی معیری،۱۳۸۵ : ۲۵)

۱-۵-٦. ارسال المثل

مثالهایی که سعدی در اشعارش به کار گرفته است، امروزه نیز در میان مردم کوچه و بازار استعمال می‌شود؛ نظیر:

ور نگویم که مرا حال پریشانی هست　　رنگ رخساره خبر می‌دهد از سرّ ضمیر

(سعدی، ۱۳۸۵ : ۳۱۸)

سعدی در بستان هوای دگری زن　　وین کشت رها کن که در او گله چریده است

(همان: ۱۱۷)

اما در شعر رهی مثل و ضرب المثل بسیار کمتر از سعدی به کار رفته است و در اغلب موارد آنچه هست به صورت تشبیه تمثیل است. بدین گونه که برای بیان یک امر انتزاعی از یک تشبیه یا مثال بهره می‌گیرد و دریافت موضوع را برای خواننده آسان می‌سازد. رهی با به کار گیری این امکان هنری نازک طبعی سبک هندی را با شیوایی و سادگی زبان سعدی در هم آمیخته و شعرش را به مرتبه فصاحت و روانی نزدیک نموده است.

نمونه‌های ارسال‌المثل از شعر رهی:

چشم تو نظر بر من بی مایه فکنده است　　بر کلبهٔ درویش همما سایه فکنده است

(رهی معیری،۱۳۸۵ :۴۳)

خاطر بی‌آرزو از رنج یار آسوده است　　خار خشک از منّت ابر بهار آسوده است

(همان: ۴۵)

۱-۵-۷. حسن تعلیل

حسن تعلیل با تقویت عنصر خیال که از ارکان عمده شعر است، بر زیبایی آن می‌افزاید؛ مانند:

ماتم که غنچه بهر چه شد غرق خون دل　　شرحی مگر شنیده ز احوال زار ما

(همان، ۳۴)

به چشم اهل نظر صبح روشنم زان روی　　که تازه رویی عالم ز نوشخند منست

(همان، ۴۱)

نفحات صبح دانی ز چه روی دوست دارم　　که به روی دوست ماند که برافکند نقابی

(سعدی،۱۳۸۵ : ۱۶۹)

در ادامهٔ این مبحث به چند صنعت بدیعی دیگر اشاره می‌شود که گاه یک یا دو نمونه از آن در شعر این دو شاعر یافت شده است:

۱-۵-۸. تلمیح

در شعر رهی فقط به داستان لیلی و مجنون و خسرو و شیرین و شیرین و فرهاد اشاراتی شده است، اما در شعر سعدی تنوع اشارات بخصوص اشارات داستانی بیشتر است؛ مثل: داستان وامق و عذرا، یوسف و زلیخا و...

ملامت گوی بی حاصل ترنج از دست نشناسد　　در آن معرض که چون یوسف جمال از پرده بنمایی

(همان، ۱۳۴)

خسروان حسن را پاس فقیران نیست نیست　　گر به تلخی جان دهد فرهاد شیرین فارغست

(رهی معیری،۱۳۸۵: ۴۰)

۱-۵-۹. لف و نشر

لف و نشر در غزل‌های سعدی بیش از رهی دیده می‌شود، در غزل‌های بررسی شدهٔ رهی تنها یک مورد به نظر رسید:

خلقی به تیر غمزهٔ خونخوار و لعل لب　　مجروح می‌کنی و نمک می‌پراکنی

(سعدی،۱۳۸۵: ۱۰۲)

که بود آن آهوی وحشی چه بود آن سایهٔ مژگان　　که تاب از من ستاند امروز و خواب از من ربود امشب

(رهی معیری،۱۳۸۵: ۳۶)

۱-۵-۱۰. تجاهل العارف

یک مورد در شعر رهی و دو مورد درشعر سعدی دیده شد:

آن خون کسی ریخته‌ای یا می سرخ است　　یا توت سیاه است که بر جامه چکیده است

(سعدی،۱۳۸۵: ۱۱۷)

معلوم نیست کاین قطعات سیاه رنگ　　ابرست یا که دود دل بی قرار ما

(رهی معیری،۱۳۸۵: ۳۴)

۱-۵-۱۱. تضمین

این صنعت در شعر سعدی به صورت تضمین آیه یا حدیث و در شعر رهی با آوردن مصراعی از حافظ و سعدی دیده می‌شود:

مـــرا شـــکیب نمـــی‌باشـــد ای مســـلمانان ز روی خـوب لکـم دیـنکم و لـی دینـی
(سعدی، ۱۳۸۵: ۵۳)

«لکم دینکم و لی دینی» (قرآن ۶/۱۰۹)

کـــامی نبـــرده‌ایـــم از آن ســـیمتن رهـــی «از دور بوســـه بـــر رخ مهتـــاب داده‌ایـــم»
(رهی معیری،۱۳۸۵ : ۱۲۸)

که مصراع دوم قسمتی از این بیت حافظ است:

روی نگـــار در نظـــرم جلـــوه مـــی‌نمـــود از دور بوســـه بـــر رخ مهتـــاب مـــی‌زدم
(حافظ،۱۳۳۲: ۲۱۸)

۱-۵-۱۲. تنسیق صفات و سیاقه الاعداد

تنسیق صفات آن است که صفات متعددی با نظمی خاص برای موصوف واحد بیان دارند و سیاقه الاعداد پهلوی هم قرار گرفتن چند اسم است که به نحوی توصیف می‌شوند (فشارکی، ۱۳۷۹: ۱۲۰- ۱۲۱). نقش این صنعت در ایجاد ایجاز و تحرک بخشیدن به تصویر شاعرانه است. ترکیبات وصفی و اضافی بار ادبی اثر را بیشتر می‌کند. از این لحاظ شعر رهی قابل توجه است. شعر سعدی نیز از این جهت بسیار غنی است.

مثالهایی از شعر رهی:

خاطر فریب و گرم و دلاویـز و تابنـاک هم رنگ چهرهٔ تـو پـری پیکـر اسـت اشـک
(رهی معیری،۱۳۸۵ :۹۸)

از داغِ آتشـین لـبِ سـاغرنوازِ تـو در جان ماست آتش و در سـاغر اسـت اشـک
(همان: ۹۸)

و در شعر سعدی:

نفسی بیا و بنشین سخنی بگـو و بشـنو کـه بـه تشـنگی بمـردم بـر آب زنـدگانی
(سعدی، ۱۳۸۵ : ۳۰)

بشدی و دل بردی و به دست غم سـپردی شـب و روز در خیـالی و نـدانمت کجـایی
(همان: ۸۶)

در دو مثال آخر آوردن افعال پشت سر هم یا به صورت معطوف بر جذابیت و گیرایی کلام افزوده است.

نتیجه گیری

رهی را می‌توان از بهترین غزل‌سرایان متأخر دانست که در اقتفای اثر شیخ موفق بیرون آمده است. وی بیان روان و شیرین و تخیّلات زیبای سبک عراقی را با نازک‌خیالی‌های سبک هندی در عین تجدّد و تازگی دوره معاصر به هم آمیخته و شیوه‌ای خلق کرده است که وی را از غزل‌سرایان درجه اول امروز به شمار آورده است. بهره‌گیری از شگردهای خاص تأثیر کلام همانند سعدی، او را از جمله شعرای پر مخاطب گردانده است. با بررسی عناصر موسیقایی در شعر این دو شاعر و مشخص نمودن میزان کاربرد آنها در غزلیات آشکار شد که غزل‌های آنها از نظر محور جمال‌شناسانه بر یک اصل استوار است، اگرچه اختلافاتی در شیوهٔ بیان و کاربرد عناصر موسیقایی از نظر ساختار و شکل سخن، در شعر این دو دیده می‌شود. سعدی و سپس رهی با بهره‌گیری از عناصر موسیقی افزای سخن بر زیبایی و شیوایی و تأثیر کلام خود افزوده‌اند. ارادت و شیفتگی رهی به سعدی و سخن او تا آنجاست که بر مزار او می‌سراید:

سرخوش از نالهٔ مستانهٔ سعدی است رهی «همه گویند ولی گفتهٔ سعدی دگر است»

پی‌نوشت

۱. دربارهٔ این صنعت ادبی اختلاف وجود دارد. نام این آرایه در «المعجم» شمس قیس رازی (ص۳۳۸) و «فنون و صنایع ادبی» سید حسن سادات ناصری (ص۷۱) «ردّ الصدر الی العجز» ذکر شده و جلال الدین همایی در «فنون بلاغت و صناعات ادبی» (ص۶۷) و رشیدالدین وطواط در «حدایق السحر» (ص۱۸-۲۴) همین را «ردّ العجز علی الصدر» نام نهاده‌اند. بنابراین برخی صاحبنظران به جای این دو اصطلاح «تصدیر» را برگزیده‌اند (رادمنش، ۱۳۸۵: ۱۱۰).

۲. برخی به جای اصطلاح موسیقی لفظی و معنوی از اصطلاح موسیقی میانی نام برده‌اند و به طور کلی موسیقی شعر را به سه دسته: موسیقی بیرونی، کناری و میانی تقسیم کرده‌اند. بدین معنی که موسیقی میانی موسیقی میان واژگان است و شامل هر نوع تناسبی بین واژگان شعری است، خواه این تناسب لفظی باشد خواه معنوی؛ زیرا تناسبات معنوی در شعر علاوه بر القا و فهم مطالب به غنای موسیقایی شعر نیز کمک می‌کند (فیاض منش، ۱۳۸۴: ۱۶۶).

منابع

۱. قرآن کریم.

۲. ابن رشیق قیروانی، ابوعلی حسن (۱۳۶۰)، **العمده**، تحقیق و تصحیح محمد محیی الدین عبدالحمید، بیروت، چاپ پنجم.

۳. حافظ شیرازی، شمس الدین محمد (۱۳۳۲)، **دیوان**، به اهتمام محمد قزوینی و قاسم غنی، تهران: زوار.

۴. حقوقی، محمد (۱۳۷۷)، **مروری بر تاریخ ادب و ادبیات امروز ایران**، نظم- شعر، ج۲، تهران: قطره، چاپ اول.

۵. خانلری، پرویز (۱۳۷۳)، **وزن شعر فارسی**، تهران: توس، چاپ ششم.

۶. خلیلی جهانتیغ، مریم، محمد بارانی و مهدی دهرامی (۱۳۸۹)، «مقایسه توازن موسیقایی و معنایی ردیف در غزلیات سعدی و عماد فقیه»، **فنون ادبی**، سال دوم، شماره ۱، صص۱۷- ۳۰.

۷. رادمنش، عطا محمد (۱۳۸۵)، **تحول و سیر ردیف در سبک خراسانی**، اصفهان: دانشگاه آزاد اسلامی نجف آباد، چاپ اول.

۸. رازی، شمس قیس (۱۳۶۰)، **المعجم فی معاییر اشعار العجم**، تصحیح محمد قزوینی و مدرس رضوی، تهران: زوار، چاپ سوم.

۹. رهی معیری، محمد حسن (۱۳۸۵)، **دیوان**، تهران: نگاه، چاپ دوم.

۱۰. سعدی، مصلح بن عبدالله (۱۳۸۵)، **غزلهای سعدی**، تصحیح و توضیح غلامحسن یوسفی، تهران: سخن، چاپ اول.

۱۱. شفیعی کدکنی، محمد رضا (۱۳۸۱)، **موسیقی شعر**، [ویرایش سوم]، تهران: آگاه، چاپ هفتم.

۱۲. علوی مقدم، مهیار (۱۳۷۷)، **نظریه‌های نقد ادبی معاصر**، تهران: سمت، چاپ اول.

۱۳. فتوحی، محمود (۱۳۸۵)، **بلاغت تصویر**، تهران: سخن، چاپ اول.

۱۴. فشارکی، محمد (۱۳۷۹) **نقد بدیع**، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها، چاپ اول.

۱۵. فیاض منش، پرند (۱۳۸۴) «نگاهی دیگر به موسیقی شعر و پیوند آن با موضوع تخیل و احساسات شاعرانه»، **پژوهش زبان و ادبیات فارسی**، شماره چهارم، از ص ۱۶۳ تا ص ۱۸۶.

۱۶. مشیری، مهشید (۱۳۸۰)، **فرهنگ بسامدی اوزان و بحور غزل‌های سعدی و حافظ**، بندر عباس: دانشگاه هرمزگان، چاپ اول.

۱۷. موحد، ضیاء (۱۳۷۸)، **سعدی**، تهران: طرح نو، چاپ اول.

۱۸. _____ (۱۳۹۰)، «موسیقی غزل سعدی»، **کتاب ماه ادبیات**، شماره ۴۸،صص ۳۲-۳۵.

۱۹. نصیر الدین طوسی، محمد بن محمد (۱۳۶۹)، **معیار الاشعار**، به اهتمام جلیل تجلیل، تهران: ناهید، چاپ اول.