موسیقی قافیه در شعر م. سرشک « محمدرضا شفیعی کدکنی »

دکتر محمدرضا عمران‌پور

عضو هیأت علمی دانشگاه اراک

چکیده

هدف این مقاله ، بررسی و تحلیل قافیه در اشعار نیمایی شفیعی کدکنی است. از این رو، اشعار نیمایی ۲۰۰ صفحه از ابتدای کتاب «هزارهٔ دوم آهوی کوهی»، که شامل دفترهای «مرثیه‌های سرو کاشمر» و «خطی ز دلتنگی» و بخشی از دفتر «غزل برای گل آفتاب‌گردان» است، در محورهای گوناگون قافیه‌آرایی بررسی می‌شود.

شفیعی به ویژگیهای اعجازگونهٔ قافیه آگاه است و از انواع امکانات قافیه‌آرایی برای ایجاد موسیقی، پیوند بین پاره‌های کلام، القای معانی و مقاصد دیگر در جهت رستاخیز واژه‌ها بهره برده است. قافیه در شعر شفیعی از دیدگاه‌های گوناگونی قابل بررسی است. جلوه‌هایی از قافیه که در مقاله، مورد بحث قرار گرفته عبارت است از انواع قافیه‌آرایی(مانند قافیه‌آرایی مسمط‌گونه، ترجیع‌گونه، غزل‌گونه و تلفیقی)، قافیهٔ درونی، مضاعف، ذوقافیتین و... . بخش عمدهٔ زیباشناسی قافیه در شعر شفیعی بر قافیه‌هایی مبتنی است که شاعر در آرایش آنها ابتکاری از خود نشان داده و قافیه‌هایی ساخته که متضمن لطافت و ابداع است؛ مانند قافیه‌های

دریافت مقاله : ۱۳۸۳/۹/۱ پذیرش مقاله : ۱۳۸۴/۳/۸

التزامی، متوازی، متوازن، متجانس و تلقینی. نتیجهٔ بحث گویای این است که از بین انواع قافیه‌های هنری، توجه شاعر بیشتر به قافیه‌های متوازن معطوف است.
کلیدواژه : شفیعی کدکنی ، موسیقی، قافیه، م. سرشک، شعر امروز .

مقدمـــه

قافیه بخش مهمی از موسیقی شعر است که از لحاظ ایجاد موسیقی در مرتبهٔ پس از وزن قرار می‌گیرد اما در ساحت زیباشناسی شعر نقشی فراتر از وزن دارد. در گذشته قافیه را همسانی واجهای اواخر مصراعها یا ابیات کلام منظوم می‌دانستند اما در شعر معاصر، قافیه، مفهومی بسیار گسترده‌تر از تعریف قدیمی خود دارد. امروزه می‌توان قافیه را با توجه به انواع آن، همسانی واجهای آخر واژه‌های شعر تعریف کرد که با توجه به جایگاه آن در مصراع یا سطرهای شعر، انواع مختلف پایانی، آغازی، میانی و درونی پیدا می‌کند. علاوه بر واجهای همسان ممکن است یک یا چند واژه، قبل یا بعد از قافیه یا در مقاطع دیگری از سطرهای شعر برای تقویت موسیقی شعر تکرار شود. واژه یا واژه‌های تکراری پس از قافیهٔ پایان سطر یا بند را ردیف، و قبل از آن را حاجب می‌نامند.

در شعر گذشتهٔ فارسی ، قافیه عنصری کناره‌نشین و اجباری بود که شاعر را تابع و دنباله‌رو خود کرده‌بود به گونه‌ای که «در اکثر کتب ادب عرب و بالطبع در کتابهای فارسی نیز این موضوع را یادآوری کرده‌اند که هرگاه می‌خواهی شعر بگویی نخست قافیه‌ها را در نظر بگیر و ابن رشیق قیروانی می‌گوید بهتر است که شاعر اگر قافیهٔ شعر را نمی‌شناسد و آماده نکرده شعر نگوید»(شفیعی،۱۳۷۰،ص۱۷۰). سخن قیروانی بیانگر این مفهوم است که احساس و عاطفه، که اساس شعر را تشکیل می‌دهد، تابع و پیرو قافیه است در حالی که در شعر امروز، قافیه ابزاری است که شاعر برای بیان و القای حس خود آن را به کمک می‌گیرد. اگر شاعر قرار باشد مطابق توصیهٔ قیروانی عمل کند، بسیاری از واژگان را که اتفاقاً برای بیان مفهوم مورد نظر شاعر ضروری است از دست می‌دهد و به لحاظ اینکه در پایان برخی از سطرها باید قافیهٔ از پیش اندیشیده شده را بگذارد، بسیاری از واژه‌های قبل از آن هم باید هماهنگ و مطیع قافیه باشد؛ بنابر این واژگان زبان، که از وسایل بسیار مهم بیان عواطف است از اختیار شاعر خارج‌می‌شود.

شاعر در شعر نیمایی قافیه را در اختیار گرفت و از آن علاوه بر عامل موسیقایی به عنوان یکی از عناصر اسکلت‌بندی شعر و ابزار پیونددهندهٔ پاره‌های اندیشه و خیال خود استفاده کرد. از این رو شعر معاصر از طریق قافیه به ارزشهای زیباشناختی قابل توجهی دست یافت.

شاملو می‌گوید: «قافیه گاهی زیباست. قافیه به القای مفهوم کمک می‌کند و چون حالت مرجع دارد، توجه را بلافاصله برمی‌گرداند به کلمهٔ خاصی که مورد نظر شاعر است و این برای رساندن مفهوم کمک بزرگی است. به همین جهت قافیه از نظر من دارای اهمیت خاصی است»(صاحب‌اختیاری،۱۳۸۲، ص۷۷). نظر به همین کمک‌رسانی قافیه است که گفته شده: «قافیه باید مثل مهمانی باشد که انتظارش را می کشند نه آنکه چیزی باشد ناتراش و مزاحم»(زرین‌کوب،۱۳۶۳، ص۸۹).

برخلاف نقش سازنده‌ای که قافیه در موسیقی شعر دارد و نیز «ممکن است به کشف تصویرهای ذهنی شگفت‌انگیزی منجر شود»(فلکی،۱۳۸۲، ص۹۸)، بعضی آن را مزاحم جریان شکل‌گیری شعر دانسته به آن همچون قید دست و پاگیر شاعر نگریسته‌اند، در حالی که نه تنها «قافیه قید نیست بلکه شاعر را وا می‌دارد که درست‌تر بیندیشد و مکنونات خویش را دقیقتر بیان کند»(ولک،۱۳۸۲،ص۸۱). «قافیه اگر درست و بجا مورد استفاده قرار گیرد یک ارزش است ولی استعمال نابجا به یک ضد ارزش تبدیلش می‌کند»(پاشایی،۱۳۸۲، ص۱۰۹۵).

شفیعی به ویژگیهای اعجازگونهٔ قافیه آگاه است و بدون اینکه خود را سرسپردهٔ قافیه کند از انواع امکانات قافیه‌آرایی برای ایجاد موسیقی، پیوند پاره‌های کلام، القای معانی و مقاصد دیگر در جهت رستاخیز واژه‌ها بهره برده است. در این تحقیق، اشعار نیمایی ۲۰۰ صفحه از ابتدای کتاب هزارهٔ دوم آهوی کوهی که شامل دفترهای «مرثیه‌های سرو کاشمر» و «خطی ز دلتنگی» و بخشی از دفتر «غزل برای گل آفتاب‌گردان» است در این محورها بررسی می‌شود: قافیه‌آرایی با توجه به جایگاه آن از قبیل «قافیهٔ کناری، درونی، ذوقافیتین، مضاعف»، انواع قافیهٔ هنری، مانند «قافیه‌های متوازی، متوازن، تلقینی، متجانس»، قافیهٔ معنوی، قافیه‌های دوچهره، ردیف و حاجب.

۱. قافیه‌آرایی با توجه به جایگاه آن

مهمترین ویژگی قافیه در شعر شفیعی، تنوع گستردهٔ قافیه با نگرش به جایگاه آن‌است.تنوع

قافیه از جهت جایگاه کاربرد آن در شعر سنتی با توجه به انواع قالبهای شعری غزل، قصیده، قطعه، رباعی، دوبیتی، مستزاد، ترجیع‌بند، ترکیب‌بند، مسمط، مثنوی، چهار پاره بسیار محدود است. در شعر معاصر بنا به گفتهٔ نیما «قافیه زنگ مطلب است. مطلب که جدا شد قافیه جداست»(نیمایوشیج،۱۳۸۲،ص٦٣). اما از آنجا که «مطلب» حد و مرز مشخص و معینی ندارد و ممکن است مطلبی در یک سطر، مطلب دیگری در دو یا چند سطر و بالاخره مطلب سوم در یک بند تمام شود، تنوع قافیه هم بسیار گسترده می‌شود. در شعر معاصر، واحد شعر بر خلاف شعر سنتی که بیت بود، بند است. بنابر این مهمترین جایگاه آن پایان بند است اما در پایان سطرهای شعر هم اگر شاعر احساس نیاز به قافیه کند آن را به کار می‌گیرد؛ ولی باید به این نکته توجه کرد که قافیه‌های بیش از حد، سبب نوعی بریدگی در مفهوم می‌شود و نه تنها موجب زیبایی نمی‌شود بلکه ممکن است حالت تکرارهای ملال‌آور پیدا کند. خانلری می‌گوید:«شعر آزاد شامل مجموعه‌ای از مصراعهای نامتساوی‌ست. واحد شعر در اینجا یک مصراع نیست بلکه یک بند است. اما هر بند از شعر آزاد قالب ساخته و معینی نیست که گوینده مواد شعر را در آن بریزد بلکه آنچه اجزای یک بند را به هم می‌پیوندد و میان آنها وحدتی پدید می‌آورد این‌ست که مجموع آن اجزا، اندیشهٔ واحدی را بیان می‌کنند... . چون هر مصراع جزئی از واحد بند به شمار می‌آید. هرگاه همهٔ مصراعها، قافیهٔ صریح و مشخصی داشته باشند اجزای واحد از هم جدا می‌شوند و میان آنها قطع و انفصالی پدید می‌آید، بنابراین بهتر است که قافیهٔ مصراعهای بند خفیف و نامحسوس باشد تا توالی اجزای یک واحد شعر از هم گسیخته نشود»(خانلری،۱۳۷۰، ص۷و۸).

تنوع و بسامد قافیه در شعر شفیعی مطابق با اقتضای حال و مقام است. گاه در یک شعر نه بندی مانند شعر «قرص خواب/۱۱۰»[1] فقط در یک بند، آن هم در سطرهای یک و سه قافیه نقش‌نمایی می‌کند و گاه در شعر دیگری بنا به اقتضا، قافیه‌های بسیاری اعم از قافیهٔ پایان بندها و قافیه کناری و قافیه درونی رعایت شده است(مانند شعر زندیق زنده/٢٤ یا ساعت شنی/۳۸). از نظر جایگاه، گونه‌های متنوع قافیه در شعر شفیعی به شکل زیر است:

۱-۱- قافیهٔ کناری

مقصود از قافیهٔ کناری قافیهٔ اواخر سطرها و بندهای شعر است که آرایش آن در شعر شفیعی جلوه‌های گوناگونی دارد:

۱-۱-۱- **قافیه آرایی مسمط‌گونه**: قافیه آرایی مسمط گونه بدین صورت است که قافیهٔ واحدی در پایان و کمتر در ضمن بندها تا آخر شعر تکرار می‌شود و همانند چراغ راهنمایی مانع پراکندگی خاطر خواننده شده ،پیوند بندها را فراهم می‌سازد. چنین قافیه‌هایی وحدت و هماهنگی خاصی به شعر می‌بخشد که خواننده هر بار با رسیدن به قافیه احساس شگفتی و لذت می‌کند؛ مانند قافیه‌های «دیوار، گفتار، فرخار، رخسار، تکرار، عیار، دیدار، پدیدار، اعصار، تاتار، آوار، کار، اسرار، نگونسار و منقار» در پایان بندهای شعر «هزارهٔ دوم آهوی کوهی/۱۸». همچنین قافیه‌های پایان بندهای اشعار «یادگار/٦٥»، «زن نیشابور/۷۳»، «در هجوم خاموشی/۸۷».

۱-۱-۲- **قافیه آرایی ترجیع گونه**: در این شیوهٔ قافیه‌آرایی، پایان هر بند یک سطر تکراری وجود دارد که حداقل با یک سطر از درون بند هم قافیه است؛ مانند شعرهای «مرغان ابراهیم/ ۳۳»، «در جست و جوی نشابور/٤۲».

در شعر «از میان روشنایی‌ها و باران/۵۵» عبارت «از میان روشنایی‌ها و باران» حالت برگردان ترجیع را دارد که در پایان هر بند تکرار، و سطر قبل از برگردان ترجیع با واژهٔ تکراری «رهسپاران» با آن همقافیه می‌شود، به شکل زیر:

بنداول

و جهان در جوهر خود رهسپاران
از میان روشنایی‌ها و باران

بند دوم

و زمان در زایش خود رهسپاران
از میان روشنایی‌ها و باران

بند سوم

و آسمان در پاره‌های ابر بهمن رهسپاران
از میان روشنایی‌ها و باران

بند چهارم

و گمان من که در گمنای حیرت رهسپاران
از میان روشنایی‌ها و باران

۱-۱-۳- قافیه‌آرایی مثنوی‌گونه: در این گونه قافیه‌آرایی هر بند با قافیه‌ای مستقل از چند سطر تشکیل شده و قافیه در دو سطر هر بند به طور متناوب رعایت می‌شود؛ مانند اشعار «حماسهٔ بی‌قهرمان/۱۵۹» و «تار عنکبوت/۱۶۳».

در شعر «دست کمک/۲۰۲» قافیه به شکل زیبایی در سطرهای اول و سوم هر بند رعایت می‌شود و سطر دوم را عبارت تکراری «سلام مرا نیز بنویس» می‌سازد:

بند اول:

اگر نامه‌ای می‌نویسی به باران سلام مرا نیز بنویس سلام مرا از دل کاهدود و غباران

بند دوم:

اگر نامه‌ای می‌نویسی به خورشید سلام مرا نیز بنویس سلام مرا زین شب سرد نومید

بند سوم:

اگر نامه‌ای می‌نویسی به دریا سلام مرا نیز بنویس سلام مرا، [با «اگر»، «آه» و «آیا»

بند چهارم:

به مرغان صحرا، در آن جست و جوها سلام مرا نیز بنویس اگر .../ سلامی پر از شوق پرواز [از روزن آرزوها

۱-۱-٤- قافیه‌آرایی غزل‌گونه: آرایش قافیه در این اشعار مانند غزل است، بدین صورت که شعر از چند بند غالباً سه سطری تشکیل شده و یک قافیهٔ مشترک در پایان سطر اول از بند اول و در پایان سطرهای سوم همهٔ بندها تکرار می‌شود؛ مانند شعر «تا لب حیرت/۲۸۵»:

بند اول:

آنک ازین دریچه و درگاه بر صد هزار فرسخ آبی
باز است و باز و باز، نظرگاه

بند دوم:

خون بر افق پشنگ شد از شرق شب را در آستانهٔ اکنون
گویی دریده‌اند جگرگاه

بند سوم:

بر لاجورد قطرهٔ قیری یا از یقین برآمده شکی
زاغی بر آسمان سحرگاه

بند چهارم:

ای هـــر شکوه و خاطره [بنگر آن اسب‌کره را که چمان است
آن سوی، در کنار گذرگاه

بند پنجم:

از این دریچـــه تا لب حیـــرت کوته رهی‌ست: جشن بهار و
شادی زده‌ست خیمه و خرگاه

و شکل دیگری با تکرار سطر اول در «پنجره‌های ابیانه/۶۳»

بند اول:

پشت آن پنجره در ابیانه برقـــی از آذر برزین باقی‌ست ....
به همان شادی دیرین باقی‌ست

بند دوم:

پشت آن پنجره در ابیانه زنی استاده و می‌خواند راهاب رهایی را ...
در همان پردهٔ شیرین باقی ست

بند سوم:

پشت آن پنجره در ابیانه آرزوهـــا و نـــگاه آن زن ...
به همان شیوه و آییـــن باقی‌ست

۱-۱-۵- قافیه‌آرایی تلفیقی: آرایش قافیه آمیزه‌ای از قالبهای گوناگون است؛ مانند شعر «جشن نیلوفر/۲۴۲». شعر، شکل «ترجیع‌بند»ی را دارد که از سه بند پدید آمده و سطرهای قبل از سطر برگردان همانند «مثنوی» دو به دو هم قافیه است و در پایان سطر، پیش از برگردان یک واژه به صورت «مستزاد» اضافه شده است:

آیینهٔ دیدار و بیدار جهان بودن
آن سوی سوی خود نهان بودن
اکنون از دیروز و از فردا گسستن‌ها
از خواست‌ها برخاستن، در خود نشستن‌ها اینجا
نیلوفری در زیر باران آسمان را می‌برد در خویش
رفتن به اقلیم زلالی‌ها زظلمت

بازآمدن از هرچه و خود را جهان دیدن
آن سوی‌تر از آشکاری‌ها نهان دیدن اکنون
نیلوفری در زیر باران آسمان را می‌برد در خویش
خاموشی‌اش حرف و سخن گشته
بود و شدش «خواهم شدن» گشته بنگر،
نیلوفری در زیر باران آسمان را می‌برد در خویش

۱-۱-٦- قافیه‌آرایی ابتکاری: قافیه‌های ابتکاری سرشک تقریباً به طرحهای تازه‌ای در قافیه‌آرایی شباهت داردکه شعرایی همچون «جفری چاسر»[۲]، «ادموند اسپنسر»[۳] و «شکسپیر»[٤] در قافیهٔ شعر انگلیسی ایجاد کردند و به قافیه‌های «چاسری»، «اسپنسری» و «شکسپیری» مشهور شد و مورد توجه شاعران بعد از آنها قرار گرفت؛ مثلاً چاسر در **قطعه‌های هفت مصراعی**، مصراعهای اول و سوم، دوم و چهارم و پنجم، ششم و هفتم را به شکل زیر **همقافیه** می‌کرد که طرح آن از راست به چپ به صورت (a b a b b c c)[٥] نشان داده می‌شود(ر.ک. ابجدیان، ج۲،ص۳۷؛ ج۳،ص٤٧):

سطر اول: .....a
سطر دوم: .....b
سطر سوم: .....a
سطر چهارم:.....b
سطر پنجم: .....b
سطر ششم: c
سطر هفتم: c

سرشک در اشعاری که بدین‌گونه به ابتکار و آرایش قافیه دست زده است، افزون بر جنبهٔ موسیقی از نظر دیداری هم در اندیشهٔ تزیین حاشیهٔ بندهای شعرش بوده است، درست مثل نقش قالی که دارای یک نقش مرکزی است و در دو طرف آن، نقش حاشیه‌ها جلوه‌گری می‌کند؛ مانند شعر «زندیق زنده/٢٤» که قافیه‌های متنوع آن به شکل زیر است:

بند اول: به شکل قافیه‌آرایی (a a)، یعنی سطرهای اول و دوم با واژه‌های «صبرها، ابرها» هم قافیه است:

۱) با ابرها شکایت لب‌ها و صبرها (a)

۲) با صبرها حکایت بی‌آب ابرها (a)

بند دوم: به شکل قافیه‌آرایی (c c b b b)، یعنی سه سطر اول و دوم و سوم دارای یک قافیه و دو سطر چهارم و پنجم دارای قافیهٔ دیگری است. در سطرهای اول و دوم و سوم واژه‌های «ندانست، نیارست، رفته‌ست» تشکیل قافیه می‌دهد و سطرهای چهارم و پنجم دارای دو قافیهٔ جداگانهٔ «یگانه و زمانه» است:

اما کسی ندید و ندانست (b)

یا

دانست و دید، لیک نیارست، (b)

تا بازگو کند که چه رفته‌ست (b)

بر آن غریب دهر و یگانه (c)

زندیق زنده‌جان زمانه. (c)

بند سوم: به شکل قافیه‌آرایی (e d e d)، از چهار سطر تشکیل شده است و «دور، نشابور» قافیهٔ سطرهای اول و سوم و «لبخند، راوند» قافیهٔ سطرهای دوم و چهارم را می‌سازد:

می‌بینمش دوباره در آن دور (d)

می‌خواندم به شادی و لبخند (e)

زان سوی بامداد نشابور (d)

زندیق زنده، روشن راوند (e)

بند چهارم: به شکل قافیه‌آرایی (h h g g f)، سطر اول قافیه ندارد اما سطرهای دو و سه با واژه‌های «ماندند، خواندند» و سطرهای چهار و پنج با واژه‌های «بی‌شمار، یار» هم قافیه شده است. و به همین صورت شعر تا پایان با قافیه‌های متنوع پیش می‌رود.

می‌گویمش تبار تبرها (f)

وقتی که در جواب تو ماندند (g)

زان‌گونه گبر و رافضی‌ات خواندند (g)

ای گبر و

رافضی و

ازین گونه بی‌شمار (h)

آنجا چه بود پاسخت ای یار (h)

یـا در شـعر «چراغی دیگر/۲۸» قافیه شکل ابتکاری تازه دارد. در بند شش سطری اول به شکل قافیه‌آرایی (b a a b a a) سطرهای «۱،۲،٤،٥» و «۳،٦» به ترتیب با یکدیگر هم‌قافیه و در بند سه سطری دوم، به شکل قافیه‌آرایی (c d c) سطرهای اول و سوم با یکدیگر همقافیه است.

درین شب‌ها (a)

که از بی‌روغنی دارد چراغ ما (a)

فتیله‌ش خشک می‌سوزد (b)

و دود و بوی خنجیرش، زهر سو، می‌رود بالا (a)

بگو پیر خرد، زرتشت را، یارا (a)

چراغ دیگری از نو برافروزد (b)

درین شب‌های هول هرچه در آن رو به تنهایی (c)

چراغ دیگری بر طاق این آفاق روشن کن (d)

یکی فرهنگ دیگر،

نو،

برآر ای اصل دانایی (c)

۱-۱-۷- **قافیه‌آرایی پراکنده:** در این روش، قافیهٔ مستقل هر بند در پایان یکی از سطرهای درون بـند و سطر پایان بند رعایت می‌شود؛ مانند قافیه‌های اصلی شعر «مرداب غازیان/۵۱» که در بـند اول واژه‌هـای «شـک و درک» در پایـان سطرهای ۲و٦ و در بند دوم واژه‌های «ختن و لجن» در پایان سطرهای ٤و٥ تشکیل قافیه می‌دهد:

آن روز، از پریدن یک زاغ

در آسمان تنگ خیالش،

تمام شک،

تیغ یقین حضرت میر مبارزان

برنده گشت و گشت که

با سطری آذرخش،
پیر و جوان و کودک و بیمار قریه را
یک‌جا روانه کرد به ادراکی از درک

حافظ که در کنار مصلا چنین شنید
از خاطرش گذشت:
این بود آن بهشت که در آرزوش بود
صحرای ایذج و نفس نافهٔ ختن؟
رویت سیاه باد و دهانت پر از لجن!

۱-۲- قافیه درونی

منظور از قافیه درونی، واژه‌های همقافیهٔ درون سطرها یا پایان سطرها است که با یکدیگر جدا از قافیهٔ پایان بند تشکیل قافیه می‌دهد. قافیهٔ درونی دو نمود پیدا می‌کند:

۱-۲-۱- قافیه‌های درونی همسان: مانند: «نیلوفران» و «باران» در شعر زیر که شاعر برای جلوه کردن آن در شعر شکستگی ایجاد کرده‌است:

«جنبش نیلوفران
در زیر باران
آسمان‌ها را تکان می‌داد/۹۹»

و «می‌گسترد، می‌گراید» در شعر زیر:

«در پیش روی او جهان می‌گسترد
مثل جوانی، مثل بیداری

و در نگاه من
هستی به تنگی می‌گراید
مثل بیماری و بیزاری/۴۰»

نمونه‌های دیگر آن عبارت است از: «دارد، می‌شود/۶۹»، «ساز، آواز/۷۱و۷۲»، «جان، جهان، آن/۷۲»، «سوزان، عرقریزان/۷۴»، «دلم، گلم/۸۳»، «نیلوفران، باران، آسمان، تکان/۹۹»، «عفریت، نفریت/۱۲۸».

۱-۲-۲- قافیهٔ درونی همسان با قافیهٔ کناری: گاه در ضمن بندها واژه‌هایی به کار رفته که یاری‌رسان قافیهٔ کناری است و قافیه به کمک آنها در ایفای وظیفه موسیقایی پربارتر می‌شود؛ به عبارت دیگر شاعر در ضمن سطرهای هر شعر برای تقویت موسیقی کناری واژه‌هایی به کار می‌برد که از نظر حروف پایانی همسان واژه‌ای است که در پایان سطر آمده است؛ مانند واژهٔ «جاروب» در «و سطرهایش را جاروب می‌کند، آشوب/٦٩» که همسان با قافیهٔ کناری «آشوب» است.

نمونه‌های دیگر این‌گونه قافیه را در سطرهای زیر می‌توان مشاهده کرد:

- «درین غروب مفاهیم خوب/٦٧».
- «در آستانهٔ بیداد باد

دارد اوراق میشود،

فریاد/٦٩»

- «باروی تلخ و در هم

باروی بم /٨٥»

- «لحظه‌ای شفاف و عریان بود

آرزوی بوسه و نان بود و پرواز کبوترها.

باغ پر باران و باران پر از باغی نمایان بود/٩٨»

۱-۳- ذوقافیتین

اهمیت موسیقی کناری برای شاعر گاه بدان حد می‌رسد که به یک واژهٔ قافیه رضایت نمی‌دهد و علاوه بر قافیهٔ اصلی، قافیهٔ دیگری را هم قبل از آن رعایت می‌کند؛ مانند قافیه‌های «عمرش، بالش» و «لحظه‌ی، پی» در اشعار زیر:

«دور زمان روز عمرش سرآرد،

... صد جوجه کرکس،

از زیر بالش

برآرد/١٨٦»

یا:

«صبح صبوحیش غرق لحظه‌ی *ابهام*

روی لبش، چند شاپرک، پی پیغام/۱۳۳»

قابل توجه است که قافیه اول یعنی «پی» جزئی از قافیهٔ دوم یعنی «پیغام» است و زیبایی قافیه را افزونی بخشیده است.

۱-٤- قافیهٔ مضاعف

قافیهٔ مضاعف نوعی ذوقافیتین است با این تفاوت که در ذوقافیتین، قافیه‌های دوگانه در سطرها یا بندهای مختلف است و واجهای دو قافیه با هم فرق می‌کند اما قافیهٔ مضاعف در یک سطر، و واجهای دوقافیه نیز یکسان است.

در قافیه‌های مضاعف گاه همسانی «واج‌های قافیه» کامل است؛ مانند:

- «بارانکی به روی باروی بم
نم‌نم/۸۲»
- «بر لب پرچین باغ، خسته نشسته/۱۳۲»
- «می‌شد کنار صوت قناری شنید و دید/۱۸٤»
- «و تام‌تام طبل که دیگر تمام و
تام/۱۸۵»

و گاه فقط در حد یک مصوت است مانند:

- «خالی، در گوشه‌ای فتاده شکسته/۱۳۳»

۲- قافیهٔ هنری

منظور از قافیهٔ هنری قافیه‌ای است که شاعر در ساختار آن یکی از صنایع بدیعی از قبیل توازن، اعنات، جناس و یا ابتکار هنرمندانه‌ای نیز به کار برده و اصطلاحاً «قافیهٔ بدیعی» ساخته است. قافیه‌های هنری در شعر شفیعی جلوه‌های گوناگونی دارد که برخی از آنها عبارت است از: قافیه‌های التزامی، متوازی، متوازن، متجانس، معموله و قافیه‌های تلقینی.

۲- ۱- قافیه‌های التزامی

مقصود از قافیه‌های التزامی، قافیه‌هایی است که ساخت آنها با اعنات یا التزام همراه است. شاعرانی که به موسیقی قافیه توجه بیشتری دارند گاه قافیه‌هایی را برمی‌گزینند که در آنها،

عـلاوه بـر حـروف مشترک ضروری، خود را به رعایت همسانی یک یا چند حرف دیگر ملزم مـی‌کنـند؛ مانـند قافـیه «دیدار و پدیدار» در دو بند زیر. وقتی شاعر واژهٔ «دیدار» را در بند اول قافـیه قرار می‌دهد برای رعایت قانون قافیه در بند بعدی باید واژه‌ای را گزینش کند که مختوم بـه « ا، ر » باشـد، اما برای خوش‌آهنگی بیشتر کلام، خود را به گزینش واژه‌ای ملزم کرده‌است کـه عـلاوه بـر شـرط فوق در واجهای «د، ی، د» نیز همسان واژهٔ قبل است. این التزام موجب غرابت و زیبایی قافیه شده است .

«شاخ نیلوفر مرو است گه زادن مهر
کز دل شط روان شن‌ها
می‌کند جلوه ازین‌گونه به دیدار مرا
سبزی سرو قد افراشتهٔ کاشمر است
کز نهان سوی قرون
می‌شود در نظر این لحظه پدیدار مرا/۱۹و۲۰»

چنـین قافـیه‌هایی که در شعر شفیعی کم نیست بخش دیگری از زیبایی موسیقی کناری شعر او را شـکل مـی‌دهـد؛ مانند قافیه‌های «خودآگاه، ناگاه، درگاه/۲۶و۲۷»، «بنگر، دیگر/۳۶»، «آویزان، میزان/۳۹»، «برآن، بی‌کران/۱۰۲»، «رها، اژدها/۱۰۳و۱۰۴»

۲-۲- قافیه‌های متوازی

قافـیه‌هـای متوازی، قافـیه‌هایـی اسـت کـه علاوه بر اشتراک حروف پایانی، وزن یکسانی نیز دارد.تـلاش شـاعر بـرای قافـیه سـاختن واژه‌های هموزن، نوعی التزام است. وقتی این التزام و تحمـل مشـقت، گسـترده مـی‌شـود، عـلاوه بر زیبایی، اعجاب خواننده را هم به دنبال خواهد داشـت. بیشـتر قافـیه‌های اشعار شفیعی دارای این ویژگی است؛ مانند «گفتار، فرخار، رخسار، تکرار، عیار، دیدار، اعصار، تاتار، آوار، اسرار، منقار، گفتار »(هزارهٔ دوم... /۱۸)، «صبرها، ابرها»، «ندانسـت، نیارست»، «یگانه، زمانه»، «لبخند، راوند»، «ماندند، خواندند»، «گرم، شرم»، «سرودی، نـبودی»، «کلاهشـان، گناهشـان»، «آگـاه، درگـاه»(زندیـق زنده/۲٤)، «شبها، بالا، یارا»، «تنهایی، دانایـی»(چراغـی دیگـر/۲۸)، «دیگـر، پرپـر»، «دهـر، شهر»، «صدایش، رهایش»، «بی‌سر، داور»، «تـندر، هاجـر»، «خـاور، بنگـر، دیگـر»(مـرغان ابـراهیم/۳۳)، «تبخیـر، زنجیر»، «ناری، جاری»، «بـیداری، بیـزاری»(ساعت شنی/۳۸)، «دور، نور»(در جستجوی نشابور/٤۲ و کتیبه/٤۹)، «ختن،

لجـن»(مـرداب غازیـان/۵۱)، «هرگـز، قرمز»، «باران، ریحان» (از میان روشنایی‌ها و باران/۵۵)، «برزین، دیرین، شیرین، آیین»(پنجره‌های ابیانه/۶۳)، «آهوان، زانوان، ارغوان، رهروان»، «ترانه‌ای، کـرانه‌ای»(یادگـار/۶۵)، «هنـری، بشـری، دگـری، شرری، سحری»، «دربدری، پرده‌دری»(به یاد عـارف/۷۱)، «جبیـنش، حـزینش، نگینش، چنینش، ازینش»(زن نیشابور/۷۳)، «آسمان، آرمان»، «زمـان، گمـان»(پـل خواجـو/۷۶)، «یـارا، خـارا»(مـویه زال/۷۸)، «انجـام، ایـام»، «گـام، خـام»، «پنجره‌هایی، خاطره‌هایی»، «آیا، اینجا، دریا»، «می‌بارد، می‌گسارد»(به طیان ژاژخوای/۸۲)، «ابهام، پـیغام»(شـاعر فـردا/۱۳۳)، «چارچـار، یـار غـار»(سـاعت/۱۳۹)، «فـردا، برما، سرما»(مهمان‌نامهٔ .../۱۴۵)، «کلاغ، سراغ» و «باغ، داغ»(غزل /۱۷۸).

۲-۳- قافیه‌های متجانس

میـزان اشتراک واجهای قافیه، احساس موسیقی و احساس لذت ناشی از زیبایی، رابطهٔ مستقیم دارد. بنابـراین کمـال زیبایی از کمال اشتراک واجهای قافیه حاصل می‌شود. قافیه‌های متجانس، که علاوه بر التزام همسانی واجها و توازن کامل واژه‌های قافیه بیانگر نوعی این همانی در عین مغایـرت اسـت، زیبایی قافیه را به اوج می‌رساند. نمونهٔ آفرینش چنین قافیه‌ای را در «باد(اسم)، باد(فعل)» و «به‌سرای، بسرای» در شعر زیر مشاهده می‌کنیم:

- «پیش از شما
به سـان شما
بی‌شمارها
با تار عنکبوت
نوشتند روی باد:
کاین دولت خجستهٔ جاوید زنده باد/۱۱۶»
- «قحطی آورده و بی‌برگی و تنگی به سرای
.../ شاعر آن خشم فرو خوردهٔ قومت را از نو بسرای/۱۵۸»

۲-۴- قافیه‌های متوازن

یکـی از انواع سـه‌گانـهٔ سـجع در نثر، سجع متوازن است؛ یعنی واژه‌هایی که فقط از نظر وزن یکسـان اسـت ولـی حـرف یـا حـروف پایانی آنها مختلف است. در شعر شفیعی به واژه‌هایی

برخورد می‌کنیم که با این ویژگی در جایگاه قافیه نشسته‌اند. چنین واژه‌هایی را می‌توان نوعی قافیه قلمداد کرد؛ مانند «سبزاسبز» و «میلامیل» در شعر زیر:

«دشت‌ها در دشت‌ها

پر کشت سبزاسبز

باغ‌ها در باغ‌ها

انبوه و میلامیل/٥٦»

همچنین قافیه‌های «درک، لجن/٥٢»، «شنید، گذشت/٥٢»، «سبز و سبز، شنگ و شاد/١٦٤و١٦٥»

٢-٥- قافیهٔ معموله

قافیه‌ای است که شاعر از طریق ترکیب دو تکواژ یا تجزیهٔ یک واژه، قافیه‌هایی می‌سازد که متضمن لطافت و ابداعی است؛ مانند: «خدا را» و «یارا» در شعر زیر که قافیهٔ اول مرکب از «خدا» و «را» و قافیهٔ دوم مرکب از «یار» و «ا» است:

- «کلامی برافروز از نو خدا را

جوانمرد یارا جوانمرد یارا/٩٣»

همچنین واژه‌های «یادگارانی»، «بارانی» و «روزگارانی» در:

- «هرچه هرجا یادگارانی است

این چه بارانی است

.../ راستی را روزگارانی است/١٠٦»

٢-٦- قافیهٔ تلقینی

منظور، قافیه‌هایی است که علاوه بر نقش موسیقایی، القا کنندهٔ مفهوم واژه‌ها است؛ مانند قافیهٔ «آه و ناگاه» در شعر زیر که به محض تلفظ شدن، حالت آه کشیدن را القا می‌کند؛ چنانکه گویی همان لحظه دهان برای آه کشیدن باز شده است:

«پاسی از آن لحظه‌ها نگذشته

دیدم آه!

اطلسی تبخیر شد ناگاه/٩٩»

۳- قافیهٔ معنوی

شفیعی در پایان برخی از سطرها قبل از ردیف، واژه‌هایی آورده است که واجهای پایانی آنها یکسان نیست ولی به نوعی از جهت معنایی متناسب است. چنین واژه‌هایی را در مقابل قافیهٔ لفظی، قافیه معنوی می‌نامیم؛ مانند «من» و «شما» در دو سطر زیر:

«بیزاری من است
بیزاری شماست/۱۲۷»

در برخی موارد بعد از این‌گونه قوافی، ردیف نیامده است، اما پیش از آنها واژه‌هایی تکرار شده است مانند:

«کتاب هستی ما این کتیبهٔ خیام
کتاب هستی ما این سرود فردوسی
کتاب هستی ما این سماع مولانا
کتاب هستی ما این ترانهٔ حافظ/۶۹»

یا «خیر» و «شر» که نوعی قافیهٔ معنوی و واژهٔ «گفته» قبل از آنها در حکم حاجب است:

«این یکی سه غار ازو شنیده، گفته: { خیر
وان دگر دو غار و گفته: {شر/۱۰۲»

۴- قافیه‌های دو چهره

منظور از قافیه‌های دو چهره، واژه‌ای مانند «آرد» در شعر زیر است که در موسیقی کناری شعر، اداکنندهٔ دو نقش قافیه و ردیف است از یک سو با توجه به اینکه پس از قافیه‌های «سر» و «بر» تکرار شده است ردیف، و از سوی دیگر در مقایسه با واژهٔ «نیامد» به دلیل اشتراک واجهای پایانی، قافیه محسوب می‌شود:

«پرسیدم از صبح و پاسخ نیامد
وقتی که این کرکس هفتمین را
دور زمان روز عمرش سر آرد
سیمرغ از افسانه
بیرون پرد سوی تاریخ، آیا؟

یا باز این لاشهٔ سرد
صد جوجه کرکس
از زیر بالش
بر آرد؟
پرسیدم از صبح و پاسخ نیامد/۱۸۶» (نیز ر.ک. عباسی،۱۳۷۸، ص ٦٦)

در شعر زیر نیز واژهٔ «است» همین ویژگی را دارد، از یک سو بعد از «دیده» و «کرده» ردیف به شمار می‌آید، از سوی دیگر با «پیوست» و «بدمست» هم‌قافیه است:

«مهار این شتر مست را که می‌گیرد؟
کنون که مرتعی این‌گونه خوش چرا دیده ست
به سایه‌سار خوش بید و باد جویباران
دگر نخواهد هرگز به رفته‌ها پیوست
... دگر به بار و خار شتر نخواهد ساخت
نه ساربان و نه صاحب شناسد این بدمست
نگاه کن دهانش چه‌گونه کف کرده ست
مهار این شتر مست را که می‌گیرد؟/۱۷۱»

۵- قافیهٔ تقریبی

قافیهٔ تقریبی که در شعر انگلیسی از آن با نامهای گوناگونی از قبیل «**قافیهٔ ناقص یا معیوب**»[٦] و ... یاد کرده‌اند در مقابل «قافیهٔ حقیقی»[٧] قرار می‌گیرد. در قافیهٔ تقریبی، صامت و مصوتهای قافیه دقیقاً یکسان نیست، بلکه یک مصوت تنها یا یک صامت با مصوتهای ناهمگون تشکیل قافیه می‌دهد. شفیعی از قافیه‌های تقریبی کمتر در جایگاه قافیه‌ای غیر از قافیهٔ اصلی بهره می‌برد؛ مانند «رنگی، انقلابی/۱۱۹»، «سبزی، شوخ‌چشمی/۱۰۳» و یا «گشوده و گرفته» در شعر زیر:

«در برگ‌برگ قرعهٔ مرگی که ریختند
بر روی شهر و بال گشوده‌ست
همچون عقاب جور، بر آفاق اضطراب

هر خانه مثل حلقهٔ چشمی‌ست منتظر
تا سهم کیست این برش از مرگ
مرگی که در ستاره سنگر گرفته‌ست
بی‌اعتنا به کوچه و آن سوی التهاب/۱۲۲»

واژه‌های «گشوده و گرفته» در این دو بند، قافیهٔ تقریبی به شمار می‌آید، اما شاعر با التزام واج «گ» در آغاز آنها و ذکر ردیف «ست» پس از آنها و نیز آوردن دو قافیهٔ اصلی و متوازی «اضطراب» و «التهاب» در سطرهای بعد از آن دو، نقص جزئی آنها را برطرف کرده است.

٦- قافیهٔ مردّف

اگر قافیهٔ کناری همراه با ردیف باشد قافیهٔ مردّف نامیده می‌شود. ردیف کلمه یا کلمات تکراری هم معنی پس از قافیه است که برای تکمیل موسیقی قافیه به کار می‌رود. امیرخسرو دهلوی به دلیل وجود ردیف در شعر فارسی و نبودن آن در عربی، شعر فارسی را بر عربی ترجیح می‌دهد(شفیعی، ۱۳۷۰،ص۱۳٤). بخش مهمی از آنچه موجب این برتری است، جنبهٔ موسیقایی آن است وگرنه ردیف هم مثل واژه‌های دیگر است.

ردیف در شعر شفیعی غالباً یک واژهٔ کوتاه از نوع حرف، ضمیر، فعل ربطی، فعل ساده و قید است؛ مانند:

«او/۱۰۱»، «یا/۱۰۱»، «مرا/ ۱۸»، «شما را/۱۱۷»، «بود/۹۸، ۱۰۸»، «بودند/۱۲۵»، «است/۵٦،۱۰۳، ۱۰٦، ۱٤۷، ۱٦۱»، «باقی‌ست/٦۳»، «شد/۹۷»، «خواهد شد/٦۹»، «باشد/٦۷، ۱۷۸»، «می‌شوند/۱۲۸»، «دید/۷۳، ۱۳۱»، «داشت/۱۱۸»، «می‌زند/۱٥٤»، «ندارد/۱٦۸»، «کردیم/۱٤٦»، «می‌گوییم/٤۹»، «می ستایم/٤۸»، «می‌رود/۱۰۰»، «تو بینم/٤٦»، «ما ببار/۱۱٥«نخواهد زد/۱۲٥»، «خویش/۱۳۹»، «هنوز/٤۲، ۱۷۳».

شفیعی به ردیفهای طولانی چندان علاقه‌ای ندارد و این شاید بدین لحاظ باشد که بهره‌ای که شاعران گذشته از ردیفهای طولانی برای تقویت موسیقی کناری شعر می‌بردند در شعر نو بویژه در شعر شفیعی جای خود را به عناصر تکراری داده است.

۷- ردیف بدون قافیه

در شعر کهن، وجود ردیف همیشه به قافیه وابسته است؛ یعنی اول باید قافیه‌ای باشد تا ردیف

بعد از آن قرار گیرد اما در شعر معاصر، گاه ردیف جانشین قافیه می‌شود؛ به عبارت دیگر ردیف استقلال پیدا می‌کند و خود به تنهایی نقش موسیقی آفرینی بر عهده می‌گیرد. از مصداقهای آن، شعر شفیعی است که ردیف در آن به چنین مجوزی دست یافته و بارها به کار گرفته شده است. چنین واژه‌هایی غالباً نقش پیوند معنایی بین سطرها و بندها را بر دوش می‌کشد.

«و جهان در جوهر خود *رهسپاران*
.../ و زمان در زایش خود *رهسپاران*
.../ وین مکان در پیکر خود *رهسپاران*
.../ و آسمان در پاره‌های ابر بهمن *رهسپاران*
.../ و گمان من که در گمنای حیرت *رهسپاران*/۵۵ - ۵۷»

«بارانی‌ست/۱۰۵»، «میدان/۱۳۲»، «سیمرغ/۱۵۷» نمونه‌های دیگری از ردیف‌های بدون قافیه در شعر شفیعی است.

۸- قافیهٔ محجوب

تکرار واژه بر خلاف سنت از ویژگیهای شعر معاصر است. اگر واژهٔ تکراری قبل از قافیهٔ کناری و در مجاور آن باشد حاجب، و چنین قافیه‌ای، قافیهٔ محجوب نامیده می‌شود. در شعر شفیعی با اینکه تکرار زیاد است با چنین مشخصاتی ناچیز است و چندان هم جنبهٔ زیباشناسی ندارد؛ مانند:

بر باغ ما ببار/ بر داغ ما ببار/۱۱۵
بیزاری شماست/ بیزاری خداست/۱۲۷
باغ‌ها نیز چنین می‌گفتند/ مردمان نیز همین می‌گفتند/۱۵۷

نتیجه

قافیه از عناصر مهم و یکی از عوامل انسجام و هماهنگی در شعر شفیعی است و بخش عمده‌ای از موسیقی شعر وی در موسیقی ناشی از قافیه جلوه می‌کند. در اشعار بررسی شده، بدون در نظر گرفتن واژه‌های تکراری، که بسیار ناچیز است، شفیعی در «۱۰۵۰» سطر از حدود ۳۵۰ واژه برای قافیه‌آرایی بهره برده که رقم نسبتاً زیادی است و از علاقهٔ شاعر به قافیه و نیز

دامنه گستردهٔ واژه‌شناسی شاعر حکایت می‌کند که بسامد آنها با توجه به حرف پایانی به ترتیب عبارت است از:

قافیهٔ مختوم به «ن»، ۵۳ واژه / «ا»، ۵۱ واژه / «ر»، ٤۹ واژه / مصوت «ی»، ٤۱ واژه / «د»، ۳۲ واژه / «م»، ۲٦ واژه / «ش»، ۱۸ واژه / مصوت «ه»، ۱٦ واژه / صامت «ی»، ۱۳ واژه / صامت «ه»، ۹ واژه / «ب»، ۸ واژه / «ت»، ۸ واژه / «س»، ٦ واژه / «غ»، ۵ واژه / «ک»، ٤ واژه / «ل»، ٤ واژه / «و»، ۲ واژه.

از نظر همسانی صامت و مصوتها، غالباً قافیه‌ها علاوه بر حرف روی از اشتراک حروف قبل یا بعد از روی هم برخوردارند. همسانی آواهای قافیه از یک واج، مانند مصوت کوتاه «ه» در «گرفته، گشوده/۱۲۲» یا مصوت بلند «ا» در «بالا، یارا/۲۸» شروع می‌شود و تا شش واج مانند «اهشان» در «راهشان، گناهشان، کلاهشان/۲٤» می‌رسد. بسامد واجهای قافیه به طور کلی بر این قرار است: یک درصد قافیه‌ها شش واجی، ده درصد پنج واجی، پانزده درصد چهار واجی، پانزده درصد سه واجی، پنجاه درصد دو واجی و نه درصد یک واجی است.

موسیقی که از طریق چنین قافیه‌هایی فراهم می‌آید در کنار موسیقی درونی شعر وی، که از همسانی خوشه‌های آوایی در ترکیب‌هایی مثل «فرغانه و فرخار»، «طاق، آفاق» و «ترنم، ترانه» حاصل می‌شود، موسیقی شعر وی را به کمال می‌رساند.از نظر واژگانی، هشتاد و هشت درصد قافیه‌ها اسمی و دوازده درصد فعلی است.

از نظر جایگاه کاربرد قافیه، عموماً آرایش قافیه‌های شعر شفیعی متنوع و با نوعی ابتکار همراه است. تمام اشعار، قافیهٔ کناری دارد که در شکلهای مختلف قافیه‌آرایی، نمود پیدا کرده و در بسیاری از آنها طرح قافیه‌ها شکل ظاهری شعر را تعیین کرده‌است؛ چنانکه آرایش قافیه در برخی از اشعار، شکل مسمط، ترجیع‌بند، مثنوی و یا غزل به آنها بخشیده است. از آرایشهای بدیع قافیه‌های کناری سرشک می‌توان از قافیه‌آرایی‌های مثنوی یا مستزادگونه و یا تلفیقی از طرح دو قالب مختلف را نام برد که در اشعار نیمایی معاصر بی‌مانند است. علاوه بر اینها، گاه ابتکارات تازه‌ای در قافیه‌آرایی از خود نشان داده و متناسب با آنچه در اشعار انگلیسی مرسوم است به طرح قافیه پرداخته است.

قافیه‌های درونی به دو شکل، درون سطرها یا در پایان سطرهای داخل بندها، مستقل یا همسان با قافیه‌های کناری از اقسام دیگر قافیه است که در شعر شفیعی از بسامد زیادی

برخوردار است. قافیه‌های اشعار شفیعی از جهت غنای موسیقی آنها در چند مقوله قابل توجه است:

الف- شفیعی در فن قافیه‌آرایی به ساخت قافیهٔ تنها اکتفا نکرده است. او در جهت کمال هر چه بیشتر موسیقی حاصل از قافیه از طریق ساخت قافیه‌های هنری یا بدیعی، که در ساخت آنها تمهید یا فن دیگری را با هنر قافیه درآمیخته، زیبایی قافیهٔ اشعار خود را دو چندان کرده است. اقسام قافیه‌های هنری در اشعار وی عبارت است از: قافیه‌های التزامی، متوازی، متوازن، متجانس، معموله، تلقینی. از بین ۳۵۰ قافیه، تقریباً نود درصد قافیه‌ها، هنری یا بدیعی است. از این تعداد حدود ۱۱۲ مورد، متوازی، یعنی در «وزن» و «روی» همسان است؛عبارت دیگر حدود یک سوم قافیه‌های اشعار شفیعی را قافیه‌های متوازی تشکیل می‌دهد. این امر موجب می‌شود که لذتی مضاعف نصیب خواننده شود. در اشعار دیگر اگر قافیه و توازن بین واژه‌ها به طور پراکنده، خواننده را متلذذ می‌کند یا حتی در برخی موارد اگر قافیه به دلیل تکرار شدنش، فاقد لذت زیبایی‌شناسانه شده است در این اشعار که هنر بر هنر افزده شده، لذت حاصل از ترکیب دو تمهید چنان است که خواننده را یکباره به وجد می‌آورد.

ب- شیوهٔ دیگری که شاعر از آن در راستای غنای موسیقی شعر و کمال قافیه بهره می‌گیرد، کاربرد ردیف است. در مورد شفیعی به طور کلی می‌توان گفت قافیه‌های هنری او چنان شاخص است که قامت ردیف در کنار آنها، چندان چشمگیر نیست؛ اما این بدان معنی نیست که شاعر از کاربرد این شیوه غفلت کرده باشد. از بین ۳۵۰ واژهٔ قافیه در اشعار بررسی شده، حدود ۸۰ قافیه در پایان بندها همراه با ردیف است. ردیفهای شعر شفیعی غالباً واژه‌های کوتاه از نوع حرف، ضمیر، فعل ربطی، فعل ساده و قید است که ساختار کلام، سبب وجود آنها شده است.

شفیعی کمتر از شیوهٔ دوگانه‌سازی قافیه یعنی ذوقافیتین یا قافیه‌های مضاعف برای غنای قافیه استفاده کرده است. بسامد استفاده از قافیه‌های دوگانه در شعر شفیعی نسبت به قافیه‌های هنری حدود شش درصد است.

در پایان، چنانکه مباحث یاد شده نشان می‌دهد می‌توان عبارتی را که شفیعی در مورد مولانا به کار برده به خود او نسبت داد و گفت: در میان شاعران معاصر ایران، شاعری که بیش از هرکس دیگر موسیقی شعر و رابطهٔ این دو با یکدیگر را دریافته م. سرشک، شفیعی کدکنی

است.[۸] بویژه توجه او به قافیه و نقشی که قافیه در به کمال رساندن موسیقی شعر دارد در شعر معاصر بی‌نظیر است.

پی‌نوشت

۱. بعد از شواهد قافیه، اعداد سمت چپ ممیز، شمارهٔ صفحه از کتاب «شفیعی‌کدکنی، محمدرضا؛ هزارهٔ دوم آهوی کوهی؛ چاپ سوم، تهران: سخن،۱۳۸۲.» است. در موارد ضروری عنوان شعر، قبل از ممیز آمده‌است.

۲. (Geoffrey Chauser) شاعر انگلیسی (حدود۱۳٤۰-۱٤۰۰)

۳. (Edmund Spenser) شاعر حماسه‌سرای انگلیسی(۱۵۵۲-۱۵۹۹)

٤. (William Shakespeare) شاعر مشهور انگلیسی(۱۵٦٤- ۱٦۱٦)

۵. هریک از حروف الفبا به ترتیب نشانهٔ یک قافیه و تکرار حرف نشانهٔ قافیه‌های یکسان است.

٦. «near rhyme»، «approximate rhyme»، «slant rhyme»، «off rhyme»

۷. «exact rhyme»

۸. شفیعی در مورد مولانا گفته است: «در میان شاعران گذشتهٔ ایران، شاعری که بیش از هرکس دیگر موسیقی شعر و رابطهٔ این دو با یکدیگر را دریافته جلال‌الدین مولوی است»(شفیعی،۱۳۷۰، ص٦۵).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

۱. ابجدیان، امرالله؛ تاریخ ادبیات انگلیس؛ جلد دوم، چاپ دوم، شیراز: انتشارات دانشگاه شیراز، ۱۳۷۱.

۲. ابجدیان، امرالله؛ تاریخ ادبیات انگلیس؛ جلد سوم، چاپ اول، شیراز: انتشارات دانشگاه شیراز، ۱۳۷۱.

۳. پاشایی، ع.؛ تمام همهٔ شعرهای تو، زندگی و شعر احمد شاملو؛ دو جلد، چاپ دوم، تهران: ثالث،۱۳۸۲.

٤. خانلری، پرویز؛ هفتاد سخن؛ جلد٤، چاپ اول، تهران: توس،۱۳۷۰.

۵. زرین‌کوب، عبدالحسین؛ شعر بی‌دروغ ـ شعر بی نقاب؛ چاپ چهارم، تهران: جاویدان،۱۳٦۳.

٦. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا؛ موسیقی شعر؛ چاپ سوم، تهران: آگاه، ۱۳۷۰.
۷. شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ هزارهٔ دوم آهوی کوهی؛ چاپ سوم، تهران: سخن،۱۳۸۲.
۸. صاحب‌اختیاری، بهروز و باقرزاده، حمیدرضا؛ احمد شاملو، شاعر شبانه‌ها و عاشقانه‌ها؛ چاپ اول، تهران: هیرمند،۱۳۸۲.
۹. عباسی، حبیب‌الله؛ سفرنامهٔ باران؛ چاپ اول، تهران: روزگار،۱۳۸۲.
۱۰. فلکی، محمود؛ موسیقی در شعر سپید فارسی؛ چاپ اول، تهران: دیگر،۱۳۸۲.
۱۱. یوشیج، نیما؛ حرف‌های همسایه؛ چاپ اول، تهران: دنیا،۱۳۸۲.
۱۲. ولک، رنه؛ تاریخ نقد جدید؛ ترجمه سعید ارباب شیرانی؛ جلد۱، چاپ دوم، تهران: نیلوفر، ۱۳۸۲.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی