محمدرضا محمدی

زیباشناسی قافیه در اشعار اخوان ثالث

دو سال از نبودِ غم‌انگیزِ او گذشت
روی مزارِ او
دو بار برگهای خزان ریخته شدند
«نیما»

پیوند دیرپاز موسیقی و شعر از نقطه‌نظر تاریخی، به قدمت اولین سروده‌های شعری است. «علمای فن معتقدند که همواره کلام و صوت توأم بوده‌اند و انسانِ نخستین نیازمندیها و احساسات خود را به وسیله اصوات مقطع بیان می‌کرده است. هنوز هم افراد بعضی قبایل وحشی عواطف خویش را با صدای موزون به دیگران می‌فهمانند[۱].» در این‌باره «اسپرگ» می‌گوید[۲]: «هرجا که از ادبیات ابتدایی ملت‌های متمدن آثاری به‌جا مانده، این آثار شکلی تقریباً شاعرانه دارند، یعنی از وزن و بحر برخوردارند. از این میان می‌توان یونانی‌ها، اسکاندیناوی‌ها، انگلوساکسون‌ها، رومی‌ها، هندی‌ها، چینی‌ها، ژاپنی‌ها و مصری‌ها را برشمرد. این‌گونه شعر به معنای جدید آن به هیچ وجه، شعرِ ناب به شمار نمی‌آید. می‌توان آن را، بدون داشتن تعریفی بسنده و همه‌جانبه درباره شعر، شکل متعالی کلام معمولی دانست. این تعالی در تدابیری متجلی می‌شود که در ساخت صوری و شکل شعر به کار می‌رود ـ یعنی در بحر، وزن، جناس، تساوی هجاهای مصارع و هم‌آوایی.»

بدین ترتیب درمی‌یابیم که موسیقی کلام همزمان با تولد شعر تکوین یافته است. «هگل» معتقد است که «شاعری پیوسته به کمک موسیقی برمی‌خیزد[۳].» پس اگر موسیقی نباشد شعر کامل نخواهد بود و به طور کلی می‌توان گفت، توأمان با عاطفه مهمترین عامل مؤثر قدرت شعری عبارت از موسیقی است و حتی آنجا که دکتر شفیعی کدکنی می‌گوید[۴]: «تخیل یا تهییج

عواطف بدون وزن کمتر اتفاق می‌افتد» تصور می‌کنم که مقصود همان موسیقی شعر است. زیرا رابطهٔ تنگاتنگی بین موسیقی و عاطفه وجود دارد و مبنای موسیقی در شعر شاعران همانا عاطفهٔ شاعر است. بنابراین جستجو در عوامل موسیقایی شعر می‌تواند، ما را در القای مفهوم ذهن شاعر یاری دهد، چون رابطهٔ موجود بین موسیقی و مفهوم آنقدر عمیق است که منتقد می‌تواند، با شناختن ظرایف موسیقی کلام شعری به درون شاعر راه پیدا کند. «تی. اس. الیوت» می‌گوید[۵]: «موسیقی شعر چیزی نیست، که جدا از مفهوم آن در وجود آید وگرنه بسیار داشتیم اشعاری را که سخت آهنگین، لیکن عاری از هر گونه معنا بودند. من که خود هیچگاه به شعری از این دست برخورد نکرده‌ام». از اینرو موسیقی جزءِ ذاتی شعر است.

«شوپنهاور» نخستین کسی بود که گفت[۶]: «همه هنرها می‌خواهند به مرحلهٔ موسیقی برسند» و «کروچه»، انتقادی به این جمله که از «والتر پیتر» نویسندهٔ معروف انگلیسی قرن نوزدهم نقل شده، کرده است. او می‌گوید[۷]: «اگر مقصود این است که منشأ احساساتی تصورهای هنری تأکید گردد و تصورهایی که بدون دخالت احساسات ساخته شده و جنبهٔ تقلید صرف در آنها می‌چربد از زمرهٔ تصورات هنری خارج شود، باید گفت همهٔ هنرها موسیقی هستند.» و باید توجه داشت که منظور از همه هنرها موسیقی هستند یعنی قرابت ریشه‌ای در آنان وجود دارد و اگر تصور کنیم که شعر باید موسیقی رهاشده‌ای باشد که نوعی آهنگ اصوات را از آن انتظار داشته باشیم در حقیقت خود را فریب داده‌ایم. همچنان که «ممکن است خواندن شعری به زبانی که حتی یک کلمه از آن برای ما مفهوم نیست سخت در ما اثر گذارد اما هرآینه لختی بعد بشنویم که آن شعر تنها اجتماعی است آهنگین از اصوات و معنایی بر آن مترتب نیست، معتقد می‌شویم که ما را فریب داده‌اند و خواهیم گفت که این شعر نبود، بلکه تقلیدی بود از آلات موسیقی و دیگر هیچ[۸].»

بنابراین شعر آهنگین شعری است که از ترکیب صوت و معنی به وجود آمده باشد. صرف حضور اصوات آهنگین، بی‌ارتباط با عاطفه معنایی شعر، هیچگاه موسیقی تکامل شعر نیست. زیرا جهان شعر مجموعه‌ای از اصوات آهنگین معنادار است که در زبان به وجوذ می‌آید و اگر معنی را از آن حذف کنیم بی‌شک هیچگاه با شعر روبرو نیستیم بلکه تکه‌ای صوت آهنگین توجه ما را به خود جلب کرده است.

□

قافیهٔ شعر

«نخستین امتی که قافیه در نزد ایشان ظهور کرد، عرب بود؛ و در زبان عرب شعر بی‌قافیه دیده نشده است و دیگر ملل قافیه را از عرب‌ها آموخته‌اند»[۹] و طبعاً ارج و قربی درخور برای آنان قائل شدند، چنان که شعر بی‌قافیه در نزد آنان شعر نیست. اما باید دانست حضور قافیه به عنوان

یک اصل موسیقایی بسیار مهم در شعر جدید عرب بعد از نازک‌الملائکه قابل تشخیص است، و آن مهمی که تا دیروز در شعر قدیم ارزش کارکردی نداشت، امروز در شعر حضور جدی در تکامل موسیقایی زبان دارد.[10] اما در میان ایرانیان آنچه که تا امروز کمتر مورد توجه قرار گرفته است، بحث در باب موسیقی قافیه و ارزش زیباشناسی آن در بیان شعری است، زیرا تا قبل از ظهور نیما در ایران قافیه «یک طفیلی بود که بی‌هیچ تشخص و امتیازی همه‌جا به دنبال مصراعهای دوم ابیات می‌آمد و نقش چندان مهمی در سخن به عهده نداشت[11]» حال آن‌که در میان اروپائیان از مدتهای بسیار قبل در این‌باره بحث و گفتگو می‌شده است، «شوتسه یکی از شاگردان کانت در رساله‌ای که راجع به قافیه نوشته است، سبب زیبایی قافیه را از اصل تعدد در وحدت نتیجه می‌گیرد، یعنی بی‌تعدد وحدت شعر چیزی نیست جز یک جور یکنواختی تحمل‌ناپذیر. به‌علاوه به اهمیّت آن در مساعدت به حافظه نیز توجه کرده‌اند و به عقیده بعضی، قافیه در شعر همان نقشی را دارد که «لکید» یا «تونالیته» Tonalite دارد در کمپوزیسیون موسیقی، و از اینجاست اهمیت قافیه در شعر که آن را مثل وزن اساس شعر شمرده‌اند.»[12]

امروزه آنچه انگیزهٔ بحث در باب قافیه را برای ما باز می‌گذارد بروز شعر نیمایی است. زیرا نیما با آفرینش شعر جدید توانسته است، ساختار اصلی قافیه در شعر را به خوبی نمایان سازد؛ و خود کاملاً به این امر واقف است، آنجا که می‌گوید[13]: «اگر قافیه نباشد، چه خواهد بود؟ حباب خالی. شعر بی‌قافیه مثل آدم بی‌استخوان است.» بنابراین اولین کسی که به قافیه به عنوان یک اصل اساسی توجه کرده، آن را در شعر خود با چشمداشت نیازهای کلام وارد کرده است. نیماست؛ که خود بعدها در طی نوشته‌های گونه‌گون به بحث و گفتگو در باب آن پرداخته است. پس ضرورت بحث در باب قافیه در شعر به عنوان عنصری که می‌تواند به تکامل موسیقایی کلام قدرت بخشد بر همگان روشن است. از اینرو در این مختصر سعی خواهیم داشت، تا قافیه را از جوانب گونه‌گون در شعر مهدی اخوان ثالث بررسی کنیم.

□

قافیه را می‌توان در نگاهی به سه نوع تقسیم کرد که هر کدام جداگانه تأثیرات بسزایی در شعر دارند:

الف: قافیه‌های صوتی

ب: قافیه‌های تصویری

پ: قافیه‌های القایی

الف: قافیه‌های صوتی

در قافیه‌های صوتی با نوعی هماهنگی اصوات روبرو هستیم که کلمات تنها مفهوم ذهنی دارد، و هیچگونه عینیتی نمی‌توانیم برای آنان در نظر بگیریم، یعنی در خارج هیچگونه مصداق عینی برایشان نمی‌توانیم پیداکنیم. این نوع قافیه به دو قسم درونی و بیرونی تقسیم می‌شود. یکی از تأثیرات اساسی که این نوع قافیه می‌تواند در جای خویش در شعر به‌جا بگذارد، عوض کردن نوع ارتعاش صوت در هر بند شعری است، به این ترتیب که شاعر قافیه را به عنوان «یک دستگاه مولد صوت» در نظر می‌گیرد که تنها حضور آن می‌تواند به وسیلهٔ حرف «رَوی» قافیه تأثیر خود را به جا بگذارد. بنابراین عامل اصلی تأثیر آن در گوش خواننده صرفاً بستگی تام به نوع حروف انتخابی «رَوی» در واژهٔ جایگزین‌شده محل قافیه دارد، یعنی وقتی قافیه‌بندی از شعر با حرف «ی» ختم شده است، طبیعتاً نوع ارتعاش بلندی که می‌توانیم برای کشیدگی این حرف در نظر بگیریم، در قیاس با «م» به مراتب برتر و زیباتر است، زیراکشش و امتداد صوتی حرف «ی» نسبت به «م» که نوعی خفگی و ایستایی را در آن شاهد هستیم، بیشتر است. وقتی اخوان در «کتیبه» در پایان قسمت اوّل می‌گوید:

و شب شط جلیلی بود پُرمهتاب

در پایان شعر می‌خوانیم:

نشستیم / و / به مهتاب و شب روشن نگه کردیم / و شب شط علیلی بود.

کشش و امتداد صوت حرف رَوی «ی» در جلیلی و علیلی سبب القاء مفهوم از طریق آهنگ می‌شود. این نوع قافیه مفهوم را از طریق آهنگ کلمات انتخاب‌شده، به ذهن خواننده انتقال می‌دهد. از تأثیرات دیگر این نوع قافیه این است که صوت و هماهنگی حروف با یکدیگر از جهت فُرم و شکل سبب استحکام و قدرت شعری می‌شوند و وقتی در شعر در آن لحظه می‌خوانیم:

در آن لحظه که من از پنجره بیرون نگاه کردم /کلاغی روی بام خانهٔ همسایهٔ ما بود / و بر چیزی، نمی‌دانم چه، شاید تکه استخوانی / دمادم / تق و تق منقار می‌زد باز. / و نزدیکش کلاغی روی آنتن قار می‌زد باز.

ص ۶۱، از این اوستا

آمدن قافیهٔ «قار» برای کلمهٔ «منقار» در حقیقت استحکام و قدرت واژهٔ منقار را نشان داده است و بی‌آن‌که شاعر نیازی به قافیه‌ای از بیرون داشته باشد، از درون خود کلمهٔ منقار «قار» را بیرون آورده است؛ و این قدرت‌بخشی در کمتر قافیه‌های شعری وجود دارد. اینجا به ذهن خواننده

مفهوم همراه با آهنگ قار و منقار القاء می‌شود. همینطور خوش‌صوتی این دو واژه سبب می‌شود، تا ما در گوش خود احساس راحتی و شادمانی کنیم، چراکه هیچ سختی و اجباری برای پذیرش این کلمه نداشتیم و این واژه خود به‌خود به گوشمان راه یافته است، که تصور می‌کنم از بهترین نوع قافیه‌ها است که شاعر از قافیه، قافیه می‌سازد، یعنی کلمه‌ای به تنهایی، خود بارورشدهٔ کلمهٔ دیگری در درون خود است. امید با آوردن چنین قافیه‌هایی به استحکام موسیقایی زبان خویش کمک زیادی می‌کند و آنجا هم که شهزادهٔ شهر سنگستان پس از نومیدی بر در غار ایستاده می‌پرسد که آیا امیدی به رستگاری هست، به خوبی هنر شاعر را در قافیهٔ صوتی می‌بینیم.

ـ«... غم دل با تو گویم غارا! / بگو آیا مرا دیگر امید رستگاری نیست؟ / صدا نالنده پاسخ داد: / «... آری نیست؟».

قافیهٔ «آری» برآمده از قسمت انتهایی کلام بارورشده «رستگاری» است و شاعر بی‌آن‌که نیازمند به واژه‌ای از بیرون شعر باشد، جان بیان خود را در آن دمیده است: اینجا دیگر خواننده به دنبال نوعی هنر تصویری نیست بلکه خود را سرتاپا آماده می‌کند تا جان خویش را با گوش دادن ارضاء کند، انگار بر سر غاری نشسته و با خود گفتگو دارد، که نمونه‌های اینچنینی در شعر اخوان نشان از قدرت موسیقایی زبان او دارد.

همچنین گاه قافیه‌های صوتی تنها نقش یک قافیهٔ داخلی را در شعر بازی می‌کنند، بی‌آن‌که بتوانیم تأثیرات اصلی قافیه را در آن جز پُر کردن نت‌های موسیقی شعر، از آنان ببینیم. امید وقتی می‌گوید:

پریشانی غریب و خسته ره گم‌کرده را ماند / شبانی گله‌اش را گرگها خورده / وگرنه تاجری کالاش را دریا فروبرده / و شاید عاشقی سرگشته کوه و بیابانها.

خورده و فروبرده را باید از نوع قافیه‌های صوتی داخلی به حساب بیاوریم که در شعر «امید» به سبب کامل بودن موسیقی شعر، در جای‌جای کلامش اعم از این‌که در جای اصلی خود قرار گرفته یا در موضع قافیه‌های اصلی بیرونی، می‌آید. گاه امید این نوع قافیه را در جای اصلی‌اش به کار می‌گیرد. وقتی می‌گوید:

انتظار خبری نیست مرا / نه ز یاری نه ز دیّار و دیاری ـ باری / برو آنجا که بود چشمی و گوشی با کس ـ / برو آنجا که ترا منتظرند. / قاصدک ! / در دل من همه کورند و کرند.

که به نظر نگارنده از بهترین اشعار امید در زمینه تکامل موسیقایی در تمام جوانب شعری

است، به راحتی می‌توانیم قافیه‌های داخلی راکه نوعی هماهنگی صوتی آنان را به یک‌جا بند کرده است و توانسته‌اند توازنی متناسب بیافرینند، ببینیم. بین کلمات «یاری»، «دیاری»، «باری» و «کورند» و «کرند» تناسبی ایجاد شده که ما هیچگاه در هنگام خواندن شعر از لذت آنان غافل نیستیم و ناخودآگاه تحت تأثیر این زیبایی بیان موسیقایی قرار می‌گیریم. همینطور در شعر «نوحه» که می‌سُراید:

هر چه فاتحانه می‌خندید / هر چه می‌زنید، می‌بندید / هر چه می‌برید، می‌بارید / خوش به کامتان اما / نعش این عزیز ما را هم به خاک بسپارید. /

قافیه‌های «می‌خندید»، «می‌زنید»، «می‌بندید»، «می‌برید»، «می‌بارید»، «بسپارید»، همگی در حکم قافیه‌های صوتی داخلی هستند که در جای اصلی خود قرار گرفته‌اند. اما گاهی این نوع قافیه‌های صوتی اعم از درونی و بیرونی، از حد یک لذت صِرف سقوط می‌کنند و تنها به نت بی‌مفهومی بَدَل می‌شوند، که هیچ احساس لذت و خوشی در آنان نمی‌یابیم، زیرا ذهن انسان به قول «آندره موروا»: «مترصد قافیه است و چون به آن برخورد، احساس لذت می‌کند.»[۱۴] اما در این هنگام هیچ انتظاری برای آمدن قافیه نیست، یعنی قافیه میهمان نیست، بلکه حضور یک نتِ ناخوانده است که ضربه‌ای ناگهانی و آنی بر ذهن خواننده وارد می‌کند، و دیگر تأثیر خود را در ذهن باقی نمی‌گذارد و خواننده سریع از آن می‌گذرد:

دور از گزند و تیررس رعد و برق و باد، / وز معبر قوافل ایّام رهگذر / با میوهٔ همیشگی‌اش، سبزی مدام، / ناژوی سالخورده فروهشته بال و پر /

پرقافیهٔ رهگذر شد، بی‌آن که حضور چندانی به عنوان لذت در ذهن خواننده داشته باشد.

در قافیه‌های صوتی بیرونی، آنچه گوشنواز خواننده می‌شود، طنین هم‌هجایی کلماتی است که در جای قافیه قرار می‌گیرند، بنابراین در این قسمِ قافیه گوش سهم بسیار زیادتری نسبت به ذهن تصویری دارد، اخوان در «چاووشی» می‌گوید:

سه ره پیداست / نوشته بر سر هر یک به سنگ اندر / حدیثی که‌ش نمی‌خوانی بر آن دیگر.

«اندر» با «دیگر»، در هم‌هجا بودن و ایجاد صوتی هماهنگ توانسته‌اند گوشمان را ارضاء کنند. در قافیه‌های صوتی می‌توان گفت، قافیه‌هایی که در بیرون یعنی جای اصلی قافیه، قرار

گرفته‌اند و ما از آنان با نام قافیه‌های صوتی بیرونی یاد می‌کنیم، به مراتب ارزشمندتر از قافیه‌های صوتی درونی است. به این دلیل که این نوع از قافیه‌ها در جای خود، نقشهای ویژه‌ای را غیر از لذت‌بخشی صرف از طریق گوش، دارند؛ که می‌توانیم «برآورده شدن انتظار»، «تکیه کلام بر روی آنها»، «ایجاد یک روند صوتی دنباله‌دار»، «جدا کردن مصراعهای شعری»، «انعکاس معنی» و... را به عنوان مهمترین نقشهای آنها در شعر یادآور شویم.

ب: قافیه‌های تصویری

قافیه‌های تصویری که شاید بتوان آنچه غربیان تحت عنوان (Eye rhyme) از آنان یاد می‌کنند[15]، به حساب بیاوریم، علاوه بر دارا بودن هماهنگی صوتی، نوعی تصویر را از طریق مخیلهٔ بارورشدهٔ ذهن شاعر به ذهن آماده خواننده منتقل می‌کند و خواننده در هنگام مواجه شدن با این نوع از قافیه که در حکم یک میهمان است، تصویری از صحنه شعری را پیش روی دارد که می‌توانیم بگوییم هر قافیهٔ تصویری در شعر در حکم یک پلان در سینماست که از چندین قافیه تصویری، یک سکانس و از مجموع آنان یک تصویر مفهوم‌دار ارایه می‌شود؛ یعنی وقتی خواننده به اولین قافیه تصویری برمی‌خورد، طبیعتاً نخستین محرکی که برای او به وجود می‌آید، انتظار دیدن تصویر بعدی است. بنابراین قافیه‌های تصویری خواننده را تا آخر با نشان دادن عکسهای مختلف به دنبال می‌کشد، که ذهن فعال خواننده آنان را به هم چفت و بست می‌کند؛ و خود ترکیبی متناسب از آنان می‌سازد.

شاعر با استفاده از عناصر طبیعی نوعی جهان طبیعت را با مفهوم ذهنی خود عرضه می‌کند، که به راحتی می‌توان مصداق آن را در جهان مادی دید و این نوع تصاویر قافیه‌ای گهگاه در تمام جوانب برابرند، اما زمانی تنها یک قافیه تصویری برای بقیه قافیه‌هایی که نوعی هماهنگی صوت هستند، بسنده می‌کند، و این زمان است که نقش قافیه تصویری به مراتب ارزشمندتر از دیگر قافیه‌های قبلی آن می‌شود. وقتی در «آنگاه پس از تندر» می‌خوانیم:

ترکید تندر، ترق / بین جنوب و شرق / زد آذرخشی برق / اکنون دگر باران جرجر بود.

نقشی که واژهٔ «برق» در قافیه ایفا می‌کند به مراتب ارزشمندتر از «ترق» و «شرق» است؛ زیرا این دو واژه تنها هماهنگی صوتی دارند، اما برق علاوه بر هماهنگی صوتی با قافیه‌های قبل، مکمل و به پایان‌رساننده منظور شاعر است، یعنی با آمدن کلمهٔ «برق» شدت و اوج شعر به نمایش درمی‌آید، و تصویری ارایه می‌شود که شاعر پس از آن به آرامی می‌گوید:

«اکنون دگر بارانِ جرجر بود.»

اگرچه به قول دکتر شفیعی کدکنی «گروه مصوت و صامتهای (ـَرْقْ) در قافیه به صورت
کرر و پی در پی این صدا را در شعر نمایش می‌دهد.»[۱۶] اما باید توجه داشته باشیم که اگر قافیهٔ
رق» را از این بند شعر «آنگاه پس از تندر» حذف کنیم، دیگر هیچ تصویری در جایگزینی مصداق
عد و برق در ذهن ما جای نمی‌گیرد و تنها خوش‌آوایی ترق و شرق برایمان لذت‌بخش خواهد
د. اگرچه اهمیت نقش کلمهٔ تندر را نمی‌توانیم نادیده بگیریم، زیرا «واژهٔ تندر جزءِ کلماتی است
ه در زبانهای اروپایی از آن با نام «اونوماتوپی‌ئیک»[۱۷] یاد می‌کنند. و خود کلمهٔ تندر از لحاظ
صوت تا حدود زیادی معرف صدای رعد است. در زبان انگلیسی همین کلمه به صورت «تندر»
ا تکیهٔ صدا روی هجای اول) و در زبان فرانسه به صورت «تونر»[۱۸] و در زبان ایتالیایی
واونو»[۱۹] درآمده که چون همه از زبانهای هند و اروپایی است، بعید نیست؛ رابطهٔ خویشی و
م‌خانوادگی بین آنها موجود باشد. اما در زبان مکزیکی به صورت «تلاتلانیتزل»[۲۰] و در زبان
یی به صورت رعد درآمده است: در تمام این موارد ملاحظه می‌شود که قبائل مختلف بشر
الت و کیفیت به خصوصی از جنبهٔ فیزیکی غرش آسمان را آنطور که به گوشش رسیده با صدای
ود تقلید کرده است.»[۲۱] و وقتی در شعر «حالت» می‌خوانیم:

می‌پرد چون دل پرسرود قناری / از شهر بند حصارش فراتر، / و می‌تپد چون پر بیمناک
وتر.

واژهٔ کبوتر تصویری است که در مقابل قافیهٔ صوتی فراتر قرار گرفته است و تصویری که
ه می‌شود، شکل و شمایل پرنده‌ای است که خبر اصلی شاعر راکامل می‌کند و شاعر پریدن را
شبیه کردن به کبوتر در ذهن خواننده نقش می‌کند.

بود و دره / چشم‌انداز پرمهتاب / ذاتها با سایه‌های خود هم‌اندازه / خیره در آفاق و
رار عزیز شب / چشم من ـ بیدار و چشم عالمی در خواب.

ص ۷۶ / نماز

قافیه شدن «خواب» با «مهتاب»، تصویری از هماهنگی دو رکن است که در یک موضع
ع می‌شود ، بدین‌گونه که با آمدن مهتاب شب را در پیش چشم می‌آوریم. حتی قبل از آن‌که
ر خود اعتراف به شب بودن صحنه شعری کند درست قافیه خواب را در نقطهٔ تشخصی
گراف شعری قرار داده است، که علاوه بر این‌که خود نقطهٔ تأکیدی بر خواب است، تصویر
ا نیز برای خواننده ترسیم کرده است، و اخوان با نوعی درایت ذهنی ناخودآگاه و از
آماده‌شده به آفرینش شعری دست می‌زند که نصیب کمتر شاعری می‌شود. آنجاکه می‌گوید:

یادگار، ای با توام، خوابی تو یا بیدار؟ / من اگر تابم نماند ای یار / چندمان بایست تنها در بیابان بود / نوشید این غبارآلود؟ / چندمان بایست کرد این جاده را هموار؟

تناسب زیبای دو واژهٔ «بیدار» و «هموار» چنین تصویری را در موضع پرسش از شخص ناشناس قرار داده است، و برای او پرسشی از هموار کردن جادهٔ ناهموار ترسیم کرده است، که شاعر قصد دارد در آن بپیماید و این خصلت تصویری قافیه در شعر رباعی او هم نمود دارد؛ هنگامی که نزد او کویر لوت دریا می‌شود:

خشکید و کویر لوت شد دریامان / امروز بد و ز آن بتر فردامان / زیر تیره‌دل دیوصفت مشتی شمر / چون آخرت یزید شد دنیامان

ص ۹۰ / رباعی

بنابراین می‌توانیم بگوییم که قافیه‌های تصویری ارتباط مستقیمی با خلاقیت و آفرینش ذهنی و خیالی شاعر دارد که شاعر با تجربه‌های اندیشه‌ورانه زندگی خویش تصویری را ترسیم می‌کند، که قصد داشته است به وسیلهٔ آن بیان مکنونات نهفته بکند و قافیه در این راستا به کمک شاعر می‌آید، تا بتواند خیال تصویری خود را در موضع قافیه راحت‌تر به خواننده انتقال دهد.

پ: قافیه‌های القایی

نوع دیگر از قافیه‌ها که تنها به وسیلهٔ ذوق سلیم هر شخص دریافت می‌شود قافیه‌های القایی است که هیچ فرمول و قاعده خاصی نمی‌توانیم برای او در نظر بگیریم، اما می‌توان در تقسیم‌بندی ساده تضادها یا طباق‌ها، مراعات نظیرها، جناس‌ها و کلماتی که دارای حروف هم‌مخرج هستند، را جزو این گروه از قافیه‌ها قرار دهیم. زیرا اینها جزء مهم موسیقی کلام به شما می‌آیند، زیرا دو کلمه به خاطر دور یا نزدیک بودن معنا یا اشتراک در حروف می‌توانند، همان نقشی را ایفا کنند که قافیه می‌کند. بنابراین ما آنها را جزو قافیه‌های القایی محسوب می‌کنیم، به قول نیما: «لازم نیست قافیه در حرف روی متفق باشد، دو کلمه از حیث وزن و حروف متفاوت گاهی اثر قافیه را به هم می‌دهند.»[۱۸] بنابراین وقتی در شعر «زمستان» اخوان می‌خوانیم:

زمین دلمرده، سقف آسمان کوتاه / غبارآلود، مهر و ماه / زمستانست.

تقابل مفهومی دو کلمه «مهر» و «ماه» و اشتراک در حرف «م» در ابتدا واژه لذتی را برای خواننده می‌آورد، که زیبایی ذاتی آن را در جمله به راحتی احساس می‌کند، که این نوع قافیه گاهی

ه وسیله حضور گسترده کلمات هم‌سنخ یا متضاد یا هم‌معنی القاء مفهوم می‌کند؛ «امید» می‌گوید:

ریشانی غریب و خسته، ره‌گم‌کرده را ماند / شبانی گله‌اش را گرگها خورده / وگرنه اجری کالاش را دریا فرو برده / و شاید عاشقی سرگشتهٔ کوه و بیابانها /

قصه شهر سنگستان

بر اساس این روش کوه و بیابان جزء کلماتی است، که می‌توان به خاطر نزدیک بودن مفهوم جزء قافیه به شمار آورد، اگرچه در حرف رَوی یا در وزن و حروف مشترک نیستند، ولی چون ما به کوه و بیابان می‌رسیم، مفهوم جمله به وسیلهٔ نزدیک بودن این دو واژه به ما القاء می‌شود یا در قصه شهر سنگستان، هنگامی که می‌خوانیم:

د می‌افتاد و برمی‌خاست، گریان نعره می‌زد باز: / «ـ دلیران من! / » اما سنگها خاموش. / مان شهزاده است آری که دیگر سالهای سال / ز بس دریا و کوه و دشت پیموده‌ست. / لش سیر آمده از جان و جانش پیر و فرسوده‌ست. / و پندارد که دیگر جست‌وجوها پوچ بیهوده‌ست.

واژه‌های دریا و کوه و دشت قافیه‌های القایی هستند، که در صنایع ادبی جزو مراعات لیرها به حساب می‌آیند. همچنین در «آنگاه پس از تندر» هنگامی که امید می‌سراید:

ن گسترشها، وان صف‌آرایی / آن پیلها و اسبها و برج و باروها / افسوس.

پیل‌ها و اسب‌ها و برج و باروها که همگی در بازی شطرنج نقش مهمی دارند، چون رانستند یک تناسبی، بین خود حاصل نمایند و قرینه‌ای در کنار خویش بیاورند، القاء این اسب به ذهن خواننده آنان را به قافیه القایی تبدیل می‌کند. و گاهی با تضاد نوعی مفهوم به واننده انتقال می‌یابد:

ان دستش گرفته رایتی زربفت و می‌گوید: زود / وزین دستش فتاده مشعلی خاموش و لد. دیر.

«زود» و «دیر» واژه‌هایی هستند که از نظر معنایی تضاد دارند، اما چون با آمدن «دیر» تداعی صه قبلی که مفهوم کسی را که رایت زربفت در دستش گرفته به ما می‌رساند، او را جزءِ قافیه به ساب می‌آوریم، زیرا جان کلام شاعر در قسمت کلمهٔ «دیر» قرار گرفته است و شاعر به وسیله

آوردن این کلمه در قبال «زود» توانسته علاوه بر آن که پیام خود را برساند، او را در موضع تأکید قرار دهد.

□

بنابراین قافیه به عنوان اصل ضروری شعر که ناخودآگاه در انتقال مفهوم ذهنی شاعر به ذهنِ آمادهٔ خواننده به گونه‌های مختلف یاری می‌رساند، مورد توجه قرارگیرد. این قافیه‌ها که به سه نوع «صوتی»، «تصویری» و «القایی» تقسیم شده‌اند، هر کدام جداگانه در القاءِ مفهوم از طریق آهنگ کلمات یا تداعی معانی و توسعه تصویرها و آفرینش خیالی و نزدیک کردن معنای درونی شعر می‌توانند سهم عمده‌ای در شعر م. امید داشته باشند، به خصوص که امید از جمله شاعرانی است، که موسیقی به صورت بارزی در شعرش مجال بروز یافته است. پس عرصه نقد و بررسی آن همچنان باز است.

مرداد ۱۳۶۹

یادداشتها:

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱. شعر و موسیقی و ساز و آواز در ادبیات فارسی؛ دکتر رازانی، ص ۸۰.
۲. گستره و محدوده‌ی جامعه‌شناسی هنر و ادبیات؛ خاستگاه اجتماعی شعر، س اسپرگ، ترجمهٔ فیروز شیروانلو ص ۸۰ ـ ۷۹.
۳. شعر و موسیقی و ساز و آواز در ادبیات فارسی، ص ۸۹.
۴. موسیقی شعر؛ دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی، چاپ دوم، ص ۴۷.
۵. تولد شعر؛ مقالهٔ موسیقی شعر، تی. اس. الیوت، ترجمهٔ منوچهر کاشف، ص ۱۲۲.
۶. معنی هنر، هربرت رید؛ ترجمهٔ نجف دریابندری.
۷. کلیات زیباشناسی، بندتو کروچه؛ ترجمهٔ فؤاد روحانی، ص ۸۶.
۸. تولد شعر، ص ۱۲۴.
۹. موسیقی شعر، ص ۱۲۱.
۱۰. الشعر العربی المعاصر، قضایا وظواهره الفنیه والمعنویه، الفصل الثانی، قضایا اطار الموسیقی الجدید للقصیده، مشکلة القافیه، ص ۱۱۳، للدکتور غرالدین اسماعیل.

۱۱. موسیقی شعر، ص ۲۲۱.

۱۲. شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب، دکتر عبدالحسین زرین‌کوب، بخش «در باب قافیه»، ص ۸۹.

۱۳. حرفهای همسایه، نیما یوشیج، ص ۷۰.

۱۴. مقالهٔ: من از شعر آزاد سر درنمی‌آورم، آندره موروا، ترجمه زهرا خانلری، سخن، سال نهم، ش چهارم، ص ۳۲۷ - ۳۳۶

15. *Dictionary world literary terms.* Edited by: Joseph T. Shipley, p. 274.

۱۶. موسیقی شعر، ص ۱۰۱.

۱۷. Onomatopiigue.

۱۸. Tonnerre.

۱۹. Tuono.

۲۰. Tlatlanitzal.

۲۱. مقالهٔ: تلفیق شعر و موسیقی، دکتر مهدی فروغی؛ مجلهٔ موسیقی، دورهٔ سوم، ش ۲۰، فروردین ۱۳۳۷، ص ۳۲ - ۳۱.

منتشر شد:

داستانهای کوتاه از نویسندگان امروز ایران و جهان

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

به کوشش: صفدر تقی‌زاده - اصغر الهی

فرخندهٔ آقایی - حسن اصغری - اکبر ایراندوست - محمد قهارلو - صمد طاهری - رضا جولایی - امیرحسن چهل‌تن - علی خدایی - علی‌اشرف درویشیان - بهنام دیانی - قاضی ربیحاوی - ناصر زراعتی - نوشین سالاری - رویا شاپوریان - هوشنگ عاشورزاده - اصغر عبداللهی - رضا فرخفال - منوچهر کریم‌زاده - علی گلزاده - عباس معروفی - علی مؤذنی - منصور یاقوتی.

دونالد بارتلمی - جان چی‌ور - خولیو کورتازار - زیگفرید لنتس - توماس مان - جویس کارول‌اوتس - شان اوفالین - ایزاک بشویس‌سینگر - ماریو وارگاس‌یوسا - کریشنا وارنا - کورت ونه گات جونیر.