

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

دکتر محمدرضا عمران پور

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 «هزاره 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 اعجازگونه قافیه آگاه است و از انواع امکانات قافیه‌آرایی برای ایجاد موسیقی، پیوند بین پاره‌های کلام، القای معانی و مقاصد دیگر در جهت رستخیز 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)، قافیه درونی، مضاعف، ذوقافیتین و... بخش عمده 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

۱۲۳



فصلنامه پژوهشهای ادبی، شماره ۶، زمستان ۱۳۸۳

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

مقدمه

قافیه بخش مهمی از موسیقی شعر است که از لحاظ ایجاد موسیقی در مرتبه 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 قافیه پایان سطر یا بند را ردیف، و قبل از آن را حاجب می‌نامند.

در شعر گذشته 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 رشيق قیروانی می‌گوید بهتر است که شاعر اگر قافیه شعر را نمی‌شناسد و آماده نکرده شعر نگوید» (شفيعی، ۱۳۷۰، ص ۱۷۰). 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 توصیه 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 قافیه 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 خارج می‌شود.

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 پیونددهنده 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 کلمه 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، ص ۷۷). نظر به همین کمک‌رسانی قافیه است که گفته شده: «قافیه باید مثل مهمانی باشد که انتظارش را می‌کشند نه آنکه چیزی باشد ناتراش و مزاحم» (زرین‌کوب، ۱۳۶۳، ص ۸۹).

برخلاف نقش سازنده‌ای که قافیه در موسیقی شعر دارد و نیز «ممکن است به کشف تصویرهای ذهنی شگفت‌انگیزی منجر شود» (فلکی، ۱۳۸۲، ص ۹۸)، بعضی آن را مزاحم جریان شکل‌گیری شعر دانسته به آن همچون قید دست و پاگیر شاعر نگرسته‌اند، در حالی که نه تنها «قافیه قید نیست بلکه شاعر را وادار می‌دارد که درست‌تر ببیند و مکنونات خویش را دقیقتر بیان کند» (ولک، ۱۳۸۲، ص ۸۱). «قافیه اگر درست و بجا مورد استفاده قرار گیرد یک ارزش است ولی استعمال نابجا به یک ضد ارزش تبدیل می‌کند» (پاشایی، ۱۳۸۲، ص ۱۰۹۵).

شفیعی به ویژگیهای اعجازگونه قافیه آگاه است و بدون اینکه خود را سرسپرده قافیه کند از انواع امکانات قافیه‌آرایی برای ایجاد موسیقی، پیوند پاره‌های کلام، القای معانی و مقاصد دیگر در جهت رستخیز واژه‌ها بهره برده است. در این تحقیق، اشعار نیمایی ۲۰۰ صفحه از ابتدای کتاب هزاره 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 «قافیه کناری، درونی، ذوقافیتین، مضاعف»، انواع قافیه هنری، مانند «قافیه‌های متوازی، متوازن، تلقینی، متجانس»، قافیه معنوی، قافیه‌های دوچهره، ردیف و حاجب.

۱. قافیه‌آرایی با توجه به جایگاه آن

مهمترین ویژگی قافیه در شعر شفیی، تنوع گسترده قافیه با نگرش به جایگاه آن است. 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 گفته نیما «قافیه زنگ مطلب است. مطلب که جدا شد قافیه جداست» (نیمایوشیخ، ۱۳۸۲، ص ۶۳). 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 نامتساوی است. 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 این است که مجموع آن اجزاء اندیشه واحدی را بیان می‌کنند... چون هر مصراع جزئی از واحد بند به شمار می‌آید. هرگاه همه مصراعات، قافیه صریح و مشخصی داشته باشند اجزای واحد از هم جدا می‌شوند و میان آنها قطع و انفصالی پدید می‌آید، بنابراین بهتر است که قافیه مصراعات بند خفیف و نامحسوس باشد تا توالی اجزای یک واحد شعر از هم گسیخته نشود» (خانلری، ۱۳۷۰، ص ۸۷).

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»^۱ 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 قافیه پایان بندها و قافیه کناری و قافیه درونی رعایت شده است (مانند شعر زندیق زنده/۲۴ یا ساعت شنی/۳۸). از نظر جایگاه، گونه‌های متنوع قافیه در شعر شفیعی به شکل زیر است:

۱-۱- قافیه کناری

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

۱-۱-۱- قافیه آرای مسط گونه: قافیه آرای مسط گونه بدین صورت است که قافیه واحدی در پایان و کمتر در ضمن بندها تا آخر شعر تکرار می شود و همانند چراغ راهنمایی مانع پراکندگی خاطر خواننده شده، پیوند بندها را فراهم می سازد. چنین قافیه هایی وحدت و هماهنگی خاصی به شعر می بخشد که خواننده هر بار با رسیدن به قافیه احساس شگفتی و لذت می کند؛ مانند قافیه های «دیوار، گفتار، فرخار، رخسار، تکرار، عیار، دیدار، پدیدار، اعصار، تاتار، آوار، کار، اسرار، نگونسار و منقار» در پایان بندهای شعر «هزاره دوم آهوی کوهی/۱۸». همچنین قافیه های پایان بندهای اشعار «یادگار/۶۵»، «زن نیشابور/۷۳»، «در هجوم خاموشی/۸۷».

۱-۱-۲- قافیه آرای ترجیع گونه: در این شیوه قافیه آرای، 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 نیشابور/۴۲».

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

بنداول

و جهان در جوهر خود رهسپاران
از میان روشنایی ها و باران

بند دوم

و زمان در زایش خود رهسپاران
از میان روشنایی ها و باران

بند سوم

و آسمان در پاره های ابر بهمن رهسپاران
از میان روشنایی ها و باران

بند چهارم

و گمان من که در گمنای حیرت رهسپاران
از میان روشنایی ها و باران



۱-۱-۳- قافیه آرای میثوی گونه: در این گونه قافیه آرای هر بند با قافیه ای مستقل از چند سطر تشکیل شده و قافیه در دو سطر هر بند به طور متناوب رعایت می شود؛ مانند اشعار «حماسه بی قهرمان/۱۵۹» و «تار عنکبوت/۱۶۳».

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

بند اول:
اگر نامه ای می نویسی به باران سلام مرا نیز بنویس سلام مرا از دل کاهدود و غباران

بند دوم:
اگر نامه ای می نویسی به خورشید سلام مرا نیز بنویس سلام مرا زین شب سرد نومید

بند سوم:
اگر نامه ای می نویسی 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

۱-۱-۴- قافیه آرای غزل گونه: آرایش قافیه در این اشعار مانند غزل است، بدین صورت که شعر از چند بند غالباً سه سطر تشکیل شده و یک قافیه مشترک در پایان سطر اول از بند اول و در پایان سطرهای سوم همه بندها تکرار می شود؛ مانند شعر «تالاب 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 آستانه اکنون
گویى دریده اند جگرگاه

بند سوم:
بر لاجورد قطره قیری یا از یقین برآمده شکی
زاغی بر آسمان سحرگاه

بند چهارم:

ای هر شکوه و خاطره [بنگر
آن سوی، در کنار گذرگاه

بند پنجم:

از این دریچه تا لب حیرت
شادی زده ست خیمه و خرگاه
و شکل دیگری با تکرار سطر اول در «پنجره‌های ایبانه/۶۳»

بند اول:

پشت آن پنجره در ایبانه
برقی از آذر برزین باقی ست ...
به همان شادی دیرین باقی ست

بند دوم:

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

بند سوم:

پشت آن پنجره در ایبانه
آرزوها و نگاه آن زن ...
به همان شیوه و آیین باقی ست

۱-۱-۵- قافیه آرایشی 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:

آیینۀ 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 زطلمت



بازآمدن از هرچه و خود را جهان دیدن
آن سوی‌تر از آشکاری‌ها نهمان دیدن
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

۱-۱-۶- قافیه‌آرایی ابتکاری: قافیه‌های ابتکاری سرشک تقریباً به طرح‌های تازه‌ای در قافیه‌آرایی شباهت دارد که شعری همچون «جفری چاسر»^۲، «ادموند اسپنسر»^۳ و «شکسپیر»^۴ در قافیه 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 c c) نشان داده می‌شود (ر.ک. ابجدیان، ج ۲، ص ۳۷؛ ج ۳، ص ۴۷):

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

سرشک در اشعاری که بدین گونه به ابتکار و آرایش قافیه دست زده است، افزون بر جنبه موسیقی از نظر دیداری هم در اندیشه تزیین حاشیه 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/۲۴» 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 قافیه دیگری است. در سطرهای اول و دوم و سوم واژه‌های «ندانست، نیارست، رفته‌ست» تشکیل قافیه می‌دهد و سطرهای چهارم و پنجم دارای دو قافیه جداگانه «یگانه و زمانه» است:

(b) اما کسی ندید و ندانست

یا

(b) دانست و دید، لیک نیارست،

(b) تا بازگو کند که چه رفته‌ست

(c) بر آن غریب دهر و یگانه

(c) زندیق زنده‌جان زمانه.

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

(d) می‌بینمش دوباره در آن دور

(e) می‌خواندم به شادی و لبخند

(d) زان سوی بامداد نشابور

(e) زندیق زنده، روشن راوند

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.

(f) می‌گویمش تبار تبراها

(g) وقتی که در جواب تو ماندند

(g) زان‌گونه گبر و رافضیات خواندند

ای گبر و

رافضی و



ازین گونه بی شمار (h)

آنجا چه بود پاسخت ای یار (h)

یا در شعر «چراغی دیگر/۲۸» قافیه شکل ابتکاری تازه دارد. در بند شش سطری اول به شکل قافیه آرای (b a a b a a) سطرهای «۱،۲،۴،۵» و «۳،۶» به ترتیب با یکدیگر هم قافیه و در بند سه سطری دوم، به شکل قافیه آرای (c d c) سطرهای اول و سوم با یکدیگر هم قافیه است.

(a) درین شبها

(a) که از بی روغنی دارد چراغ ما

(b) فتیلهش خشک می سوزد

(a) و دود و بوی خنجیرش، زهر سو، می رود بالا

(a) بگو پیر خرد، زرتشت را، یارا

(b) چراغ دیگری از نو برافروزد

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

(d) چراغ دیگری بر طاق این آفاق روشن کن

یکی فرهنگ دیگر،

نو،

(c) برآر ای اصل دانایی

۱-۷- قافیه آرای پراکنده: در این روش، قافیه مستقل هر بند در پایان یکی از سطرهای درون بند و سطر پایان بند رعایت می شود؛ مانند قافیه های اصلی شعر «مرداب غازیان/۵۱» که در بند اول واژه های «شک و درک» در پایان سطرهای ۲ و ۶ و در بند دوم واژه های «ختن و لجن» در پایان سطرهای ۴ و ۵ تشکیل قافیه می دهد:

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

یک جا 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 نافه ختن؟

رویت سیاه باد و دهانت پر از لجن!

۱-۲- قافیه درونی

منظور از قافیه درونی، واژه‌های همقافیه درون سطرها یا پایان سطرها است که با یکدیگر جدا از قافیه پایان بند تشکیل قافیه می‌دهد. قافیه 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 «می‌گسترده، می‌گراید» در شعر زیر:

«در پیش روی او جهان می‌گسترده

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/۷۱ و ۷۲»، «جان، جهان،

آن/۷۲»، «سوزان، عرق‌ریزان/۷۴»، «دلم، گلم/۸۳»، «نیلوفران، باران، آسمان، تکان/۹۹»، «عفریت،

نفریت/۱۲۸».



۱-۲-۲- قافیه درونی همسان با قافیه کناری: گاه در ضمن بندها واژه‌هایی به کار رفته که یاری‌رسان قافیه 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 واژه «جاروب» در «و سطرهایش را جاروب می‌کند، آشوب/۶۹» که همسان با قافیه کناری «آشوب» است.

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

- «درین غروب مفاهیم خوب/۶۷».

- «در آستانه بیداد باد

دارد اوراق میشود،

فریاد/۶۹»

- «باروی تلخ و در هم

باروی بم/۸۵»

- «لحظه‌ای شفاف و عریان بود

آرزوی بوسه و نان بود و پرواز کبوترها

باغ پر باران و باران پر از باغی نمایان بود/۹۸»

۱-۳- ذوقافیتین

اهمیت موسیقی کناری برای شاعر گاه بدان حد می‌رسد که به یک واژه قافیه رضایت نمی‌دهد و علاوه بر قافیه اصلی، قافیه 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/۱۸۶»

یا:

«صبح صبو حیش غرق لحظه‌ی /بهم

روی لبش، چند شاپرک، پی پیغام/۱۳۳»

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

۱-۴- قافیۀ مضاعف

قافیۀ 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 قافیۀ مضاعف در یک سطر، و واجهای دو قافیه نیز یکسان است.

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

- «بارانکی به روی باروی بم

نم/۸۲»

- «بر لب پرچین باغ، خسته نشسته/۱۳۲»

- «می‌شد کنار صوت قناری شنید و دید/۱۸۴»

- «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- قافیۀ هنری

منظور از قافیۀ 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 «قافیۀ 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،



علاوه بر حروف مشترک ضروری، خود را به رعایت همسانی یک یا چند حرف دیگر ملزم می‌کنند؛ مانند قافیه «دیدار و پدیدار» در دو بند زیر. وقتی شاعر واژه «دیدار» را در بند اول قافیه قرار می‌دهد برای رعایت قانون قافیه در بند بعدی باید واژه‌ای را گزینش کند که مختوم به «ا، ر» باشد، اما برای خوش‌آهنگی بیشتر کلام، خود را به گزینش واژه‌ای ملزم کرده‌است که علاوه بر شرط فوق در واجهای «د، ی، د» نیز همسان واژه 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 افراشته کاشمر است

کز نهان سوی قرون

می‌شود در نظر این لحظه پدیدار مرا/ ۱۹ و ۲۰»

چنین قافیه‌هایی که در شعر شفيعی کم نیست بخش دیگری از زیبایی موسیقی کناری شعر او را شکل می‌دهد؛ مانند قافیه‌های «خودآگاه، ناگاه، درگاه/ ۲۶ و ۲۷»، «بنگر، دیگر/ ۳۶»، «آویزان، میزان/ ۳۹»، «بران، بی‌کران/ ۱۰۲»، «رها، ازدها/ ۱۰۳ و ۱۰۴»

۲-۲- قافیه‌های متوازی

قافیه‌های متوازی، قافیه‌هایی است که علاوه بر اشتراک حروف پایانی، وزن یکسانی نیز دارد. تلاش شاعر برای قافیه ساختن واژه‌های هموزن، نوعی التزام است. وقتی این التزام و تحمل مشقت، گسترده می‌شود، علاوه بر زیبایی، اعجاب خواننده را هم به دنبال خواهد داشت. بیشتر قافیه‌های اشعار شفيعی دارای این ویژگی است؛ مانند «گفتار، فرخار، رخسار، تکرار، عیار، دیدار، اعصار، تاتار، آوار، اسرار، منقار، گفتار» هزاره دوم... / ۱۸، «صبرها، ابرها»، «ندانست، نیارست»، «یگانه، زمانه»، «لبخند، راوند»، «ماندند، خواندند»، «گرم، شرم»، «سرودی، نبودی»، «کلاهشان، گناهشان»، «آگاه، درگاه» (زندیق زنده/ ۲۴)، «شبه‌ها، بالا، یارا»، «تنهایی، دانایی» (چراغی دیگر/ ۲۸)، «دیگر، پرپر»، «دهر، شهر»، «صدایش، رهایش»، «بی‌سر، داور»، «تندر، هاجر»، «خاور، بنگر، دیگر» (مرغان ابراهیم/ ۳۳)، «تبخیر، زنجیر»، «ناری، جاری»، «بیداری، بیزاری» (ساعت شنی/ ۳۸)، «دور، نور» (در جستجوی نشابور/ ۴۲ و کتیه/ ۴۹)، «ختن،

لجن» (مرداب غازیان/ ۵۱)، «هرگز، قرمز»، «باران، ریحان» (از میان روشنایی‌ها و باران/ ۵۵)، «برزین، دیرین، شیرین، آیین» (پنجره‌های ایبانه/ ۶۳)، «آهوان، زانوان، ارغوان، رهروان»، «ترانه‌ای، کرانه‌ای» (یادگار/ ۶۵)، «هنری، بشری، دگری، شرری، سحری»، «دربدری، پرده‌دری» (به یاد عارف/ ۷۱)، «جینش، حزینش، نگینش، چنیش، ازینش» (زن نیشابور/ ۷۳)، «آسمان، آرمان»، «زمان، گمان» (پل خواجه/ ۷۶)، «یارا، خارا» (مویه زال/ ۷۸)، «انجام، ایام»، «گام، خام»، «پنجره‌هایی، خاطره‌هایی»، «آیا، اینجا، دریا»، «می‌بارد، می‌گسارد» (به طیان ژاژخوای/ ۸۲)، «ابهام، پیغام» (شاعر فردا/ ۱۳۳)، «چارچار، یار غار» (ساعت/ ۱۳۹)، «فردا، برما، سرما» (مهمان‌نامه.../ ۱۴۵)، «کلاغ، سراغ» و «باغ، داغ» (غزل/ ۱۷۸).

۲-۳- قافیه‌های متجانس

میزان اشتراک واجهای قافیه، احساس موسیقی و احساس لذت ناشی از زیبایی، رابطه مستقیم دارد. بنابراین کمال 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 مغایرت است، زیبایی قافیه را به اوج می‌رساند. نمونه آفرینش چنین قافیه‌ای را در «باد(اسم)، باد(فعل)» و «به‌سرای، بسرای» در شعر زیر مشاهده می‌کنیم:

- پیش از شما

به سان شما

بی‌شمارها

با تار عنکبوت

نوشتند روی باد:

کاین دولت خجسته جاوید زنده باد/ ۱۱۶»

- «قحطی آورده و بی‌برگی و تنگی به سرای

.../ شاعر آن خشم فرو خورده قومت را از نو بسرای/ ۱۵۸»

۲-۴- قافیه‌های متوازن

یکی از انواع سه‌گانه سجع در نثر، سجع متوازن است؛ یعنی واژه‌هایی که فقط از نظر وزن یکسان است ولی حرف یا حروف پایانی آنها مختلف است. در شعر شفيعی 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/۵۶»

همچنین قافیه‌های «درک، لجن/۵۲»، «شنید، گذشت/۵۲»، «سبز و سبز، شنگ و شاد/۱۶۴ و ۱۶۵»

۲-۵- قافیه معموله

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

- «کلامی برافروز از نو خدا را

جوانمرد یارا جوانمرد یارا/۹۳»

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

- «هرچه هرجا یادگارانی است

این چه بارانی است

.../ راستی را روزگارانی است/۱۰۶»

۲-۶- قافیه تلقینی

منظور، قافیه‌هایی است که علاوه بر نقش موسیقایی، القاکننده مفهوم واژه‌ها است؛ مانند قافیه «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/۹۹»

۳- قافیه 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 قافیه 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 کتیبه خیام

کتاب هستی ما این سرود فردوسی

کتاب هستی ما این سماع مولانا

کتاب هستی ما این ترانه حافظ/۶۹»

یا «خیر» و «شر» که نوعی قافیه معنوی و واژه «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، اداکننده 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 واژه «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 لاشه سرد
صد جوجه کرکس

از زیر بالش

بر آرد؟

پرسیدم از صبح و پاسخ نیامد/۱۸۶» (نیز ر.ک. عباسی، ۱۳۷۸، ص ۶۶)
در شعر زیر نیز واژه «است» همین ویژگی را دارد، از یک سو بعد از «دیده» و «کرده» ردیف به
شمار می‌آید، از سوی دیگر با «پیوست» و «بدمست» هم قافیه 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 ساریبان و نه صاحب شناسد این بدمست

نگاه کن دهانش چه‌گونه کف کرده ست

مهار این شتر مست را که می‌گیرد؟/۱۷۱»

۵- قافیه تقریبی

قافیه تقریبی که در شعر انگلیسی از آن با نامهای گوناگونی از قبیل «قافیه ناقص یا معیوب»^۶ و ... یاد کرده‌اند در مقابل «قافیه حقیقی»^۷ قرار می‌گیرد. در قافیه تقریبی، صامت و مصوت‌های قافیه دقیقاً یکسان نیست، بلکه یک مصوت تنها یا یک صامت با مصوت‌های ناهمگون تشکیل قافیه می‌دهد. شفيعی از قافیه‌های تقریبی کمتر در جایگاه قافیه‌ای غیر از قافیه اصلی بهره می‌برد؛ مانند «رنگی، انقلابی/۱۱۹»، «سبزی، شوخ‌چشمی/۱۰۳» و یا «گشوده و گرفته» در شعر زیر:

«در برگ‌برگ قرعه مرگی که ریختند

بر روی شهر و بال گشوده ست

همچون عقاب جور، بر آفاق اضطراب

هر خانه مثل حلقه چشمی ست منتظر
تا سهم کیست این برش از مرگ
مرگی که در ستاره سنگر گرفته ست
بی اعتنا به کوچه و آن سوی التهاب/۱۲۲»

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

۶- قافیه مردف

اگر قافیه کناری همراه با ردیف باشد قافیه مردف 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، ص ۱۳۴). بخش مهمی از آنچه موجب این برتری است، جنبه موسیقایی آن است و گرنه ردیف هم مثل واژه‌های دیگر است.

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

«او/۱۰۱»، «یا/۱۰۱»، «مرا/۱۸»، «شما/۱۱۷»، «بود/۹۸، ۱۰۸»، «بودند/۱۲۵»،
«است/۵۶، ۱۰۳، ۱۰۶، ۱۴۷، ۱۶۱»، «باقی ست/۶۳»، «شد/۹۷»، «خواهد شد/۶۹»،
«باشد/۶۷، ۱۷۸»، «می شوند/۱۲۸»، «دید/۷۳، ۱۳۱»، «داشت/۱۸»، «می زند/۱۵۴»،
«ندارد/۱۶۸»، «کردیم/۱۴۶»، «می گوئیم/۴۹»، «می ستایم/۴۸»، «می رود/۱۰۰»، «تو
بینم/۴۶»، «ما بار/۱۱۵» «نخواهد زد/۱۲۵»، «خویش/۱۳۹»، «هنوز/۴۲، 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 شفيعی 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»

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

۸- قافیه محجوب

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

بر باغ ما بیار/ بر داغ ما بیار/ ۱۱۵

بیزاری شماس/ 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 علاقه شاعر به قافیه و نیز

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

قافیه مختوم به «ن»، ۵۳ واژه / «ا»، ۵۱ واژه / «ر»، ۴۹ واژه / مصوت «ی»، ۴۱ واژه / «د»، ۳۲ واژه / «م»، ۲۶ واژه / «ش»، ۱۸ واژه / مصوت «ه»، ۱۶ واژه / صامت «ی»، ۱۳ واژه / صامت «ه»، ۹ واژه / «ب»، ۸ واژه / «ت»، ۸ واژه / «س»، ۶ واژه / «غ»، ۵ واژه / «ک»، ۴ واژه / «ل»، ۴ 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 آوای 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/۲۴» 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 شفيعی متنوع و با نوعی ابتکار همراه است. تمام اشعار، قافیه 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 شفيعی از بسامد زیادی



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

الف- شفيعی در فن قافیه‌آرایی به ساخت قافیه 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 قافیه 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 شفيعی 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 افزوده شده، لذت حاصل از ترکیب دو تمهید چنان است که خواننده را یکباره به وجد می‌آورد.

ب- شیوه دیگری که شاعر از آن در راستای غنای موسیقی شعر و کمال قافیه بهره می‌گیرد، کاربرد ردیف است. در مورد شفيعی 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 واژه قافیه در اشعار بررسی شده، حدود ۸۰ قافیه در پایان بندها همراه با ردیف است. ردیفهای شعر شفيعی غالباً واژه‌های کوتاه از نوع حرف، ضمیر، فعل ربطی، فعل ساده و قید است که ساختار کلام، سبب وجود آنها شده است.

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

در پایان، چنانکه مباحث یاد شده نشان می‌دهد می‌توان عبارتی را که شفيعی 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 رابطه این دو با یکدیگر را دریافته م. سرشک، شفيعی کدکنی

است.^۸ بویژه توجه او به قافیه و نقشی که قافیه در به کمال رساندن موسیقی شعر دارد در شعر معاصر بی نظیر است.

پی نوشت

۱. بعد از شواهد قافیه، اعداد سمت چپ ممیز، شماره صفحه از کتاب «شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ هزاره دوم آهوی کوهی؛ چاپ سوم، تهران: سخن، ۱۳۸۲». است. در موارد ضروری عنوان شعر، قبل از ممیز آمده است.
۲. Geoffrey Chaucer) شاعر انگلیسی (حدود ۱۳۴۰-۱۴۰۰)
۳. Edmund Spenser) شاعر حماسه سرای انگلیسی (۱۵۵۲-۱۵۹۹)
۴. William Shakespeare) شاعر مشهور انگلیسی (۱۵۶۴-۱۶۱۶)
۵. هریک از حروف الفبا به ترتیب نشانه یک قافیه و تکرار حرف نشانه قافیه های یکسان است.
۶. «near rhyme»، «approximate rhyme»، «slant rhyme»، «off rhyme»
۷. «exact rhyme»
۸. شفیی در مورد مولانا گفته است: «در میان شاعران گذشته ایران، شاعری که بیش از هرکس دیگر موسیقی شعر و رابطه این دو با یکدیگر را دریافته جلال الدین مولوی است» (شفیی، ۱۳۷۰، ص ۶۵).

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.؛ نام همه شعرهای تو، زندگی و شعر احمد شاملو؛ دو جلد، چاپ دوم، تهران: ثالث، ۱۳۸۲.
۴. خانلری، پرویز؛ هفتاد سخن؛ جلد ۴، چاپ اول، تهران: توس، ۱۳۷۰.
۵. زرین کوب، عبدالحسین؛ شعر بی دروغ - شعر بی نقاب؛ چاپ چهارم، تهران: جاویدان، ۱۳۶۳.



۶. شفیعی کدکنی، 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؛ جلد ۱، چاپ دوم، تهران: نیلوفر، ۱۳۸۲.