

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 دلتگی» 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 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 مسحط‌گونه، ترجیع‌گونه، غزل‌گونه و تلفیقی)، قافیه درونی، مضاعف، ذوق‌قافیتین و... . بخش عمده زیباشناسی قافیه در شعر شفیعی بر قافیه‌هایی مبنی 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

مقدمه

التزامی، متوازن، متوازن، متجانس و تلقینی. نتیجه 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 .

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 می‌نمند.

در شعر گذشته فارسی ، قافیه عنصری کناره‌نشین و اجباری بود که شاعر را تابع و دنباله‌رو خود کرده بود 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 این رشیق قیروانی می‌گوید بهتر است که شاعر اگر قافیه شعر را نمی‌شناسد و آماده نکرده شعر نگوید»(شفیعی، 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 سطرهای باید قافیه از پیش اندیشه شده را بگذارد، بسیاری از واژه‌های قبل از آن هم باید هماهنگ و مطیع قافیه باشد؛ بنابر این واژگان زبان، که از وسائل 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 بلافضله 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» (صاحب اختیاری، 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 نگریسته‌اند، در حالی که نه تنها «قافیه قید نیست بلکه شاعر را وا می‌دارد که درست‌تر بیندیشد و مکنونات خویش را دقیقترا بیان کند» (ولک، ۱۳۸۲، ص ۸۱). «قافیه اگر درست و بجا مورد استفاده قرار گیرد یک ارزش

۱۲۵

است ولی استعمال نابجا به یک ضد ارزش تبدیلش می‌کند» (پاشایی، ۱۳۸۲، ص ۱۰۹۵).

❖

شفیعی به ویژگیهای اعجازگونه 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 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، ذوق‌قافیتین، مضاعف»، انواع قافیه هنری، مانند «قافیه‌های متوازن، تلقینی، متجانس»، قافیهٔ معنوی، قافیه‌های دوچهره، ردیف و حاجب.

۱. قافیه‌آرایی با توجه به جایگاه آن

مهتمرین ویژگی قافیه در شعر شفیعی، تنوع گستردهٔ قافیه با نگرش به جایگاه آن است. تنوع

فصلنامه
پژوهش‌های
ادی، شماره ۶، زمستان ۱۳۸۴

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» (نیمایوشیج، 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 می‌گویید: «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 اینست که مجموع آن اجزاء، اندیشه واحدهای را بیان می‌کنند... . چون هر مصراع جزئی از واحد بند به شمار می‌آید. هرگاه همه مصراعهای 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 مصراعهای بند خفیف و نامحسوس باشد تا توالی اجزای یک واحد شعر از هم گسیخته نشود» (خانلری، ۱۳۷۰، ص ۷۸).

تنوع و بسامد قافیه در شعر شفیعی مطابق با اقتضای حال و مقام است. گاه در یک شعر نه بندی مانند شعر «قرص خواب»^۱ فقط در یک بند، آن هم در سطرهای یک و سه قافیه نقش نمایی 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/ ۲۴ یا ساعت شنبی 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 آرایی مسمط گونه: قافیه آرایی مسمط گونه بدین صورت است که قافیه واحدی در پایان و کمتر در ضمن بندها تا آخر شعر تکرار می‌شود و همانند چراغ راهنمایی مانع پراکنده 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، نگونساز و منقار» در پایان بندهای شعر «هزاره دوم آهوی کوهی/۱۸». همچنین قافیه‌های پایان بندهای اشعار «یادگار/۵۵»، «زن نیشابور/۷۳»، «در هجوم خاموشی/۸۷».

۱-۱-۲- قافیه آرایی ترجیع گونه: در این شیوه 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/۴۲».

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 واژه تکراری «رهسپاران» با آن هم مقافیه 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



۱-۳- 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 «حماسه 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 از دل کاهدود و غباران
بند دوم:

اگر نامهای می‌نویسی به خورشید سلام مرا زین شب سرد نوید
بند سوم:

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

به مرغان صحراء، در آن جست و جوها سلام مرا نیز بنویس
برخواز [از روزن آرزوها]

۱-۴- قافیه‌آرایی غزل‌گونه: آرایش قافیه در این اشعار مانند غزل است، بدین صورت که شعر از چند بند غالباً سه سطري تشکیل شده و یک قافیه مشترک در پایان سطر اول از بند اول و در پایان سطرهای سوم همه 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 آستانه اکنون
گویی دریده‌اند جگرگاه

بند سوم:

بر لاج ورد قط ره قیری يا از يقين برآمده شکى
زانعی بر آسمان سحرگاه

بند چهارم:

ای هر شکوه و خاطره [بنگر] آن اسب کره را که چمان است
آن سوی، در کنار گذرگاه

بند پنجم:

از این دریچه تا لب حیرت کوتاه رهیست: جشن بهار و
شادی زدهست خیمه و خرگاه
و شکل دیگری با تکرار سطر اول در «پنجره‌های ابیانه ۲۳»

بند اول:

پشت آن پنجره در ابیانه برقی از آذر برزین باقی است
به همان شادی دیرین باقی است

بند دوم:

پشت آن پنجره در ابیانه زنی استاده و می خواند راهاب رهایی را ...
در همان پرده شیرین باقی است

بند سوم:

پشت آن پنجره در ابیانه آرزوها و نگاه آن زن ...
به همان شیوه و آیین باقی است

۱-۵-۵- قافیه‌آرایی تلفیقی: آرایش قافیه آمیزه‌ای از قالبهای گوناگون است؛ مانند شعر «جشن نیلوفر ۲۴۲». شعر، شکل «ترجع‌بند»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:

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

اینجا

بازآمدن از هرچه و خود را جهان دیدن
 آن سوی تر از آشکاری‌ها نهان 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 ابتكاری: قافیه‌های ابتكاری سرشک تقریباً به طرحهای تازه‌ای در قافیه‌آرایی شbahت دارد که شعرایی همچون «جفری چاسر»^۲، «ادموند اسپنسر»^۳ و «شکسپیر»^۴ 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 مصraعی، 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 (c c b b a b a)^۵ 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 بدین‌گونه به ابتكار و آرایش قافیه دست زده است، افزون بر جنبه 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 «زنديق زنده ۲۴» که قافیه‌های متتنوع آن به شکل زیر است:

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

- (a) با ابرها شکایت لبها و صبرها
 (a) با صبرها حکایت بی آب ابرها

بند دوم: به شکل قافیه‌آرایی (c c b b c)، 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، نیارت، رفت» تشکیل قافیه می‌دهد و سطرهای چهارم و پنجم دارای دو قافیه جداگانه «یگانه و زمانه» است:

- (b) اما کسی ندید و ندانست
 (b) دانست و دید، لیک نیارت،
 (b) تا بازگو کند که چه رفته است
 (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 «لختند، راوند» قافیه سطرهای دوم و چهارم را می‌سازد:

- (d) می‌بینم دوباره در آن دور
 (e) می‌خواندم به شادی و لختند
 (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 «ماندن، خواندن» و سطرهای چهار و پنج با واژه‌های «بی‌شمار، یار» هم قافیه شده است. و به همین صورت شعر تا پایان با قافیه‌های متتنوع پیش می‌رود.

- (f) می‌گوییم تبار تبرها
 (g) وقتی که در جواب تو ماندن
 (g) زان‌گونه گبر و راضی ات خواندن
 (f) ای گبر و
 (g) راضی و



درین شب‌ها

- (a) که از بی‌روغنى دارد چراغ ما
- (b) فیله‌ش خشک می‌سوزد
- (a) و دود و بوی خنجیرش، زهر سو، می‌رود بالا
- (a) بگو پیر خرد، زرتشت را، یارا
- (b) چراغ دیگری از نو برافروزد
- (c) درین شب‌های هول هرچه در آن رو به تنها بی
- (d) چراغ دیگری بر طاق این آفاق روشن کن
یکی فرهنگ دیگر،
نو،

برآر ای اصل دانایی

۱-۷-۱- قافیه‌آرایی پراکنده: در این روش، قافیه مستقل هر بند در پایان یکی از سطرهای درون بند و سطر پایان بند رعایت می‌شود؛ مانند قافیه‌های اصلی شعر «مرداد غازیان/۵۱» که در بند اول واژه‌های «شک و درک» در پایان سطرهای ۶ و ۲ و در بند دوم واژه‌های «ختن و لجن» در پایان سطرهای ۴ و ۵ 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

ازین گونه بی‌شمار (h)

آنجا چه بود پاسخت ای یار

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

درین شب‌ها

- (a) که از بی‌روغنى دارد چراغ ما
- (b) فیله‌ش خشک می‌سوزد
- (a) و دود و بوی خنجیرش، زهر سو، می‌رود بالا
- (a) بگو پیر خرد، زرتشت را، یارا
- (b) چراغ دیگری از نو برافروزد

- (c) درین شب‌های هول هرچه در آن رو به تنها بی
- (d) چراغ دیگری بر طاق این آفاق روشن کن
یکی فرهنگ دیگر،

نو،

برآر ای اصل دانایی

۱-۷-۱- قافیه‌آرایی پراکنده: در این روش، قافیه مستقل هر بند در پایان یکی از سطرهای درون بند و سطر پایان بند رعایت می‌شود؛ مانند قافیه‌های اصلی شعر «مرداد غازیان/۵۱» که در بند اول واژه‌های «شک و درک» در پایان سطرهای ۶ و ۲ و در بند دوم واژه‌های «ختن و لجن» در پایان سطرهای ۴ و ۵ 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 سطّری آذرخشن،
پیر و جوان و کودک و بیمار قریه را
یکجا روانه کرد به ادراکی از درک

حافظ که در کنار مصلا چینش 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!

۲-۱- قافیه درونی

منتظر از قافیه درونی، واژه‌های هم‌قاویه درون سطّرها یا پایان سطّرها است که با یکدیگر جدا از قافیه پایان بند تشکیل قافیه می‌دهد. قافیه درونی دو نمود پیدا می‌کند:

۱-۲- قافیه‌های درونی همسان: مانند: «نیلوفران» و «باران» در شعر زیر که شاعر برای

جلوه کردن آن در شعر شکستگی ایجاد کرده است:

۱۳۳



فصلنامه پژوهش‌های ادبی، شماره ۶، زمستان ۱۳۸۳

«جنیش 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/۷۱ و ۷۲»، «جان، جهان، آن/۷۲»، «سوزان، عرقیزان/۷۴»، «دلم، گلم/۸۳»، «نیلوفران، باران، آسمان، تکان/۹۹»، «عفریت، نفریت/۱۲۸».

«صیح صبوحیش غرق لحظه‌ی ابیام

از زیر بالش
برآرد/ ۱۸۶»

... صد جوجه کرکس،

«دور زمان روز عمرش سرآرد،

بالش» و «لحظه‌ی، پی» در اشعار زیر:

آرزوی بوسه و نان بود و پرواز کبوترها
باروی بم/ ۸۵ «

- «باروی تلخ و در هم

- «در آستانه بیداد باد
دارد اوراق میشود،
فریاد/ ۶۹»

۱-۲-۲- قافیه درونی همسان با قافیه کناری: گاه در ضمن بندها واژه‌هایی به کار رفته که یاری رسان قافیه کناری است و قافیه به کمک آنها در ایفای وظیفه موسیقایی پریارتر 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 این گونه قافیه را در سطرهای زیر می‌توان مشاهده کرد:

روی لبشن، چند شاپرک، پی پیغام «۱۳۳»

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

۱-۴- قافیه مضاعف

قافیه مضاعف نوعی ذوقافتین است با این تفاوت که در ذوقافتین، قافیه‌های دوگانه در سطرها یا بندهای مختلف است و واجهای دو قافیه با هم فرق می‌کنند اما قافیه 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

نم نم «۸۲»

- «بر لب پرچین باغ، خسته نشسته» «۱۳۲»

- «می شد کنار صوت قناری شند و دید» «۱۸۴»

- «و تمام طبل که دیگر تمام و

تام «۱۸۵»

و گاه فقط در حد یک مصوت است مانند:

- «حالی، در گوش‌های فتاده شکسته» «۱۳۳»

۲- قافیه هنری

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

۲-۱- قافیه‌های التزامی

مقصود از قافیه‌های التزامی، قافیه‌هایی است که ساخت آنها با اعنت 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 گرینش کند که مختوم به «ا، ر» باشد، اما برای خوش‌آهنگی بیشتر کلام، خود را به گرینش واژه‌ای ملزم کرده است 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 ازین گونه به دیدار مرا

سبزی سرو قد افراشتة کاشمر است

کز نهان سوی قرون

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

چنین قافیه‌هایی که در شعر شفیعی 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»، «برآن، 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، گستردۀ می‌شود، علاوه بر زیبایی، اعجاب خواننده را هم به دنبال خواهد داشت. بیشتر قافیه‌های اشعار شفیعی 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»، «ماندنده، خواندنده»، «گرم، شرم»، «سرودی، نبودی»، «کلاهشان، گناهشان»، «آگاه، درگاه» (زنديق زنده/۲۴)، «شبها، بالا، يارا»، «تنهايی، دانايی» (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 کتبه/۴۹)، «ختن،

موسيقى قافية در شعر م. سرشك

لجن» (مرداد غازیان/۵۱)، «هرگز، قرمز»، «باران، ریحان» (از میان روشنایی‌ها و باران/۵۵)، «برزین، دیرین، شیرین، آینین» (پنجره‌های ابیانه/۶۳)، «آهوان، زانوان، ارغوان، رهروان»، «ترانه‌ای، کرانه‌ای» (یادگار/۶۵)، «هنری، بشری، دگری، شری، سحری»، «دریدری، پرده‌دری» (به یاد عارف/۷۱)، «جیش، حزینش، نگینش، چنینش، ازینش» (زن نیشاپور/۷۳)، «آسمان، آرمان»، «زمان، گمان» (پل خواجه‌جو/۷۶)، «یار، خار» (مویه زال/۷۸)، «انجام، ایام»، «گام، خام»، «پنجره‌هایی، خاطره‌هایی»، «آیا، اینجا، دریا»، «می‌بارد، می‌گسارد» (به طیان ژاژخواه/۸۲)، «ابهام، پیغام» (شاعر فردا/۱۳۳)، «چارچار، یار غار» (ساعت/۱۳۹)، «فردا، برما، سرما» (مهمان نامه/۱۴۵)، «کلاع، سراغ» و «باغ، داغ» (غزل/۱۷۸).

۳-۲- قافية‌های متجانس

میزان اشتراک واجهای قافية، احساس موسيقى و احساس لذت ناشی از زیبایی، رابطه مستقیم دارد. بنابراین کمال زیبایی از کمال اشتراک واجهای قافية حاصل می‌شود. قافية‌های متجانس، که علاوه بر التزام همسانی واجها و توازن کامل واژه‌های قافية بیانگر نوعی این همانی در عین مغایرت است، زیبایی قافية را به اوج می‌رساند. نمونه آفرینش چنین قافية‌ای را در «باد(اسم)، باد(فعل)» و «بهسرای، بسرای» در شعر زیر مشاهده می‌کنیم:

۱۳۷



فصلنامه پژوهش‌های ادبی، شماره ۶، زمستان ۱۳۸۳

باد(فعل) و بهسرای، بسرای در شعر زیر مشاهده می‌کنیم:
- پیش از شما
به سان شما
بی شمارها
با تار عنکبوت

نوشتند روی باد:

کاین دولت خجسته جاوید زنده باد/۱۱۶

- «قطی آورده و بی‌برگی و تنگی به سرای

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

۴-۲- قافية‌های 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 شفیعی به واژه‌هایی

برخورد می‌کنیم که با این ویژگی در جایگاه قافیه نشسته‌اند. چنانی و اژدهایی 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 تکواز یا تجزیه یک واژه، قافیه‌هایی می‌سازد که متضمن لطافت و ابداعی است؛ مانند: «خدارا» و «یارا» در شعر زیر که قافیه اول مرکب از «خدادا» و «را» و قافیه دوم مرکب از «یارا» و «ا» است:

- کلامی برآفروز از نو خدا را

جوانمرد یارا جوانمرد یارا/۹۳

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

- هرچه هر جا یادگارانی است

این چه بارانی است

... راستی را روزگارانی است/۱۰۶

۲-۶- قافیه تلقینی

منظور، قافیه‌هایی است که علاوه بر نقش موسیقایی، القا کننده 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- قافية معنوی

شفیعی در پایان برخی از سطراها 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 قافية لفظی، قافية معنوی می‌نامیم؛ مانند «من» و «شما» در دو سطر زیر:

«بیزاری من است

بیزاری شماست» ۱۲۷

در برخی موارد بعد از این گونه قوافي، ردیف نیامده است، اما پیش از آنها واژه‌هایی تکرار شده است مانند:

«كتاب هستي ما اين كتبه خيم

كتاب هستي ما اين سرود فردوسى

كتاب هستي ما اين سماع مولانا

كتاب هستي ما اين ترانه حافظ» ۶۹

یا «خیر» و «شر» که نوعی قافية 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- قافيه‌های دو چهره

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

«پرسیدم از صبح و پاسخ نیامد

وقتی که این کرکس هفتمن 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 «بدم است» هم قافیه است:

«مهار این شتر مست را که می‌گیرد؟

کنون که مرتعی این گونه خوش چرا دیده ست

به سایه سار خوش بید و باد جوباران

دگر نخواهد هرگز به رفتہ‌ها پیوست

... دگر به بار و خار شتر نخواهد ساخت

نه ساریان و نه صاحب شناسد این بدم است

نگاه کن دهانش چه گونه کف کرده ست

مهار این شتر مست را که می‌گیرد؟^۶ ۱۷۱/۹

۵- قافیه تقریبی

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

«در برگ برگ قرعه مرگی که ریختند

بر روی شهر و بال گشوده ست

همچون عقاب جور، بر آفاق اضطراب

هر خانه مثل حلقة چشمیست متظر
تا سهم کیست این برش از مرگ
مرگی که در ستاره سنگر گرفته است
بی اعتمتی به کوچه و آن سوی التهاب/۱۲۲

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

۶- قافية مردف

اگر قافية کناری همراه با ردیف باشد قافية مردف نامیده می‌شود. ردیف کلمه یا کلمات
تکراری هم معنی پس از قافية است که برای تکمیل موسیقی قافية به کار می‌رود. امیرخسرو
دهلوی به دلیل وجود ردیف در شعر فارسی و نبودن آن در عربی، شعر فارسی را برعی
ترجمی می‌دهد (شفیعی، ۱۳۷۰، ص ۱۳۴). بخش مهمی از آنچه موجب این برتری است، جنبه
موسیقی ای آن است و گرنه ردیف هم مثل واژه‌های دیگر است.

ردیف در شعر شفیعی غالباً یک واژه 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/۱۰۳﴾، ﴿۵۶﴾، ﴿۱۰۶﴾، ﴿۱۶۱﴾، ﴿۱۴۷﴾، ﴿باقی سنت/۶۳﴾، ﴿شد/۹۷﴾، ﴿خواهد شد/۶۹﴾،
﴿باشد/۶۷﴾، ﴿۱۷۸﴾، ﴿می شوند/۱۲۸﴾، ﴿دید/۷۳﴾، ﴿۱۳۱﴾، ﴿داشت/۱۱۸﴾، ﴿می زند/۱۵۴﴾،
﴿ندارد/۱۶۸﴾، ﴿کردیم/۱۴۶﴾، ﴿می گوییم/۴۹﴾، ﴿می ستایم/۴۸﴾، ﴿می رود/۱۰۰﴾، ﴿تو
بینم/۴۶﴾، ﴿ما بیار/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 شفیعی جای خود را به عناصر تکراری داده است.

۷- ردیف بدون قافية

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

۸- قافیه محجوب

تکرار واژه برخلاف 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 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 بخشن 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

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

بعد از آن قرار گیرد اما در شعر معاصر، گاه ردیف جانشین قافیه می‌شود؛ به عبارت دیگر ردیف استقلال پیدا می‌کند و خود به تنها‌ی نقش موسیقی آفرینی بر عهده می‌گیرد. از مصادقه‌ای 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»

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-08-01]

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 آواهای قافیه از یک واچ، مانند مصوت کوتاه «ه» در «گرفته، گشوده» ۱۲۲/۱۲۲ یا مصوت بلند «ا» در «بالا، یارا/۲۸» شروع می‌شود و تا شش واچ مانند «اهشان» در «راهشان، گناهشان، کلاهشان/۲۴» می‌رسد. بسامد واجهای قافیه به طور کلی بر این قرار است: یک درصد قافیه‌ها شش واچی، ده درصد پنج واچی، پانزده درصد چهار واچی، پانزده درصد سه واچی، پنجاه درصد دو واچی و نه درصد یک واچی است.

موسیقی که از طریق چنین قافیه‌هایی فراهم می‌آید در کنار موسیقی درونی شعر وی، که از همسانی خوش‌های 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.

۱۴۳



فصلنامه
پژوهش‌های
ادی، شماره
۶، زمستان
۱۳۸۱

از نظر جایگاه کاربرد قافیه، عموماً آرایش قافیه‌های شعر شفیعی متعدد 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 کرده است؛ چنانکه آرایش قافیه در برخی از اشعار، شکل مسمطف، 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 نیمازی معاصر بی‌مانند است. علاوه بر اینها، گاه ابتکارات تازه‌ای در قافیه‌آرایی از خود نشان داده و مناسب 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 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 تمہید 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، متوازن، متوازن، متعجّس، معموله، تلقینی. از بین ۳۵۰ قافیه، تقریباً نود درصد قافیه‌ها، هنری یا بدیعی است. از این تعداد حدود ۱۱۲ مورد، متوازنی، یعنی در «وزن» و «روی» همسان است؛ عبارت دیگر حدود یک سوم قافیه‌های اشعار شفیعی را قافیه‌های متوازن 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 شدن، فاقد لذت زیبایی‌شناسانه شده است در این اشعار که هنر بر هنر افراده شده، لذت حاصل از ترکیب دو تمہید چنان است که خواننده را یکباره به وجود می‌آورد.

ب- شیوه 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 واژه 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 شیوه 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 مباحثت 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 هر کس دیگر موسیقی شعر و رابطه 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 بی نظیر است.

پی‌نوشت

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 Chauser) شاعر انگلیسی (حدود ۱۴۰۰-۱۳۴۰)
۳. (Edmund Spenser) شاعر حماسه‌سرای انگلیسی (۱۵۹۹-۱۵۵۲)
۴. (William Shakespeare) شاعر مشهور انگلیسی (۱۵۶۴-۱۶۱۶)
۵. هریک از حروف الفبا به ترتیب نشانه یک قافیه و تکرار حرف نشانه قافیه‌های یکسان است.

۶. «off rhyme»، «slant rhyme»، «approximate rhyme»، «near rhyme»
۷. «exact rhyme»

۸. شفیعی در مورد مولانا گفته است: «در میان شاعران گذشته ایران، شاعری که بیش از هر کس دیگر موسیقی شعر و رابطه این دو با یکدیگر را دریافته جلال الدین مولوی است» (شفیعی، 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. زرین‌کوب، عبدالحسین؛ شعر بی‌دروغ - شعر بی‌نقاب؛ چاپ چهارم، تهران: جاویدان، ۱۳۶۳.



-
۶. شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ موسیقی شعر؛ چاپ سوم، تهران: آگاه، ۱۳۷۰.
۷. شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ هزاره دوم آهوی کوهی؛ چاپ سوم، تهران: سخن، ۱۳۸۲.
۸. صاحب اختیاری، بهروز و باقرزاده، حمیدرضا؛ احمد شاملو، شاعر شبانه‌ها و عاشقانه‌ها؛ چاپ اول، تهران: هیرمند، ۱۳۸۲.
۹. عباسی، حبیب‌الله؛ سفرنامه 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.