



روزنه

مجموعه آموزشی شعر

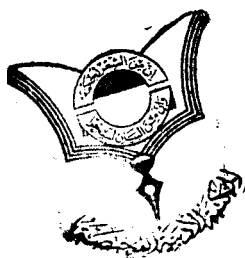
جلد اول

کانون شاعران و نویسندگان
امور تربیتی خراسان

قیمت ۱۵۰ تومان



نشریات هاتف (هجرت) مشهد - خسروی - کوچه خاندانی تلفن ۵۵۲۰۰



تألیف: کانون شعرا و نویسندگان امور تربیتی
اداره کل آموزش پرورش خراسان



شناسنامه کتاب:

روزنه (جزوه آموزشی شعر)	نام کتاب
کانون شعرا و نویسندگان امور تربیتی اداره کل آموزش و پرورش خراسان	تهیه کننده
انتشارات هاتفا (هجرت سابق) تلفن ۵۵۲۰۰	ناشر
مشهد - خسروی نو کوچه خامنه ای	
اول تابستان ۱۳۷۰	نوبت چاپ
۵۰۰۰ جلد	تیراژ
سعید	چاپخانه
سایه روشن ۵۲۷۷۰	لیتوگرافی
حق چاپ محفوظ است	

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

«درباره این مجموعه»

از آن جا که آشنائی با معیارهای نقد شعر برای شاعران جوان و روبه رشد اهمیت حیاتی دارد و نیاز شدید برای هدایت ذوق و سلیقه شعری آنها بسوی مسیر امروز شعر فارسی و بویژه شعر پس از انقلاب اسلامی احساس می شود و با توجه به این که کتابهای درسی مدارس کاستیهایی در این زمینه دارد بر آن شدیم که سلسله بحثهایی ساده و با معیارهای امروز درباره شعر داشته باشیم و در اختیار شما دوستان قرار دهیم. این مجموعه و جلد بعدی آن حاصل این تصمیم است.

هدف از این سلسله نوشته ها ارائه يك بينش نوين و امروزی نسبت به شعر است. دوست داشته ایم این مطالب بیشتر «فهمیدنی» باشد تا «از بر کردنی» و به همین دلیل از پیچیدن زیاد در مباحثی چون علم عروض و قافیه و دیگر مسائل فنی شعر خودداری کرده ایم، چون از جهتی احساس می کنیم آموختن آنها به هیچ وجه لازمه شاعری نیست و آنچه برای يك شاعر بیشتر اهمیت دارد کشف جوهر شعر و رمز و رازهایی است که کلام را به شعر می رساند، از جهتی هم دیده ایم که در کتابهای درسی به اندازه کافی - و حتی بیشتر از کافی - پیرامون آنها بحث شده است.

مطالب این کتاب به نحوی تنظیم شده که برای درك آنها به هیچ زمینه مطالعاتی قبلی نیاز نیست و هر کسی در هر مرحله تحصیلی می‌تواند از آنها سود جوید. در ارائه معیارها و اصول بحث از کتابهایی چون «صورخیال در شعر فارسی» و «موسیقی شعر» از دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی هم استفاده کرده‌ایم. البته سعی شده در هر مورد علاوه بر اصل بحث مثالهای شعری فراوانی هم آورده شود تا نوشته‌ها روشنتر و مستدل‌تر باشد. اغلب این شاهد مثال‌ها هم از شعر امروز انتخاب شده تا هماهنگی بیشتری با ذهن و زبان دوستان جوان باشد.

این مباحث به همین شیوه در جلد دوم کتاب نیز ادامه خواهد یافت و در آن قسمت، محور اصلی بحث شعر نو و ویژگیهای آن خواهد بود همراه با بحث‌هایی درباره تفکر و پشتوانه فرهنگی شعر.

«کانون شاعران و نویسندگان امور تربیتی خراسان»

فهرست

۱	مقدمه دکتر اشرف‌زاده
۵	پیش درآمد
۷	فصل اول: خیال شعری یا تصویر
۱۵	تازگی تصاویر
۱۹	امروزی بودن تصاویر
۲۵	«کشف» و «تصویرهای جدول ضربی»
۳۱	تزاحم تصاویر
۳۵	روشدن تصاویر
۳۷	پانویس‌های فصل اول
۳۹	فصل دوم: صورتهای مختلف خیال
۳۰	تشبیه
۴۳	استعاره و مجاز
۴۵	کنایه

۴۷	اغراق
۴۸	تشخیص
۵۰	حسن آمیزی
۵۲	بیان پارادوکسی
۵۷	پانویس‌های فصل دوم

فصل سوم: زبان شعر

۶۱	
۶۷	سیر تکاملی زبان و شعر از آغاز تا امروز
۷۲	سلامت زبان
۷۴	گسترده‌گی واژگانی
۷۸	ایجاز
۸۴	ترکیب‌سازی
۸۸	باستانگرایی
۹۱	تکرار
۹۵	مردمگرایی
۱۰۰	پانویس‌های فصل سوم

فصل چهارم: موسیقی در شعر

۱۰۳	
۱۰۷	وزن شعر
۱۱۷	افاعیل عروضی
۱۲۱	اختیارات شاعری در وزن

۱۲۷	موسیقی کناری (قافیه و ردیف)
۱۲۸	قافیه
۱۲۹	ردیف
۱۳۰	قوانین قافیه
۱۴۳	نقشهای ردیف
۱۵۳	قالبهای شعر
۱۵۳	قطعه
۱۵۴	غزل
۱۵۵	قصیده
۱۵۶	ترکیب‌بند و ترجیع‌بند
۱۵۷	رباعی و دویتی
۱۵۸	مسمط
۱۶۱	مستزاد
۱۶۲	مثنوی
۱۶۵	چهارپاره
۱۶۶	بحر طویل
۱۶۹	موسیقی داخلی
۱۷۵	موسیقی معنوی
۱۷۹	صنایع بدیعی
۱۸۱	ابهام
۱۸۳	تضمین
۱۸۶	تلمیح
۱۹۱	پانویس‌های فصل چهارم

بسمه تعالی

به نام چاشنی بخش زبانها

حلاوت بخش معنی در بیانها

اگر بادی ژرف و کند و کاوی در خور به علوم ادبی توجه کنیم بدون شک به این مسأله می‌رسیم که قرآن مجید، پایه و اساس بسیاری از علوم ادبی بوده است و مسلمانان برای دریافت معانی و زیباییهای ظاهری و باطنی قرآن، این کتاب را مورد توجه و دقت قرار داده‌اند و هر کس به اندازه فهم و درک خویش از این دریای مواج و بحر ذخار الهی، مرواریدهایی گران بها صید کرده است و این مروارید، واسطه عقدی شده است که سرانجام به گردن بندی ارجمند پیوسته است از علومی، چون علم لغت، تفسیر، شأن نزول، ناسخ و منسوخ، علم قرائت و تجوید و ... گذشته این کتاب مقدس سرمنشأ علومی چون معانی و بیان و بدیع و حتی عروض نیز بوده است.

نازک بینان و ژرف اندیشان بسیاری، در طول زمان با جستن زیباییهای قرآن مجید، اساس علوم بلاغی را نهادند، به طوری که دهها کتاب درباره بلاغت

قرآن و فصاحت آن صورت نگارش یافت که سرانجام این امر منتهی شد به دو کتاب برجسته اسرارالبلاغه و دلائل الاعجاز از عبدالقاهر جرجانی و سپس عصاره و چکیده همه این کتابها با شرح و بسط مفصل کتاب مفتاح العلوم سکاکی را آفرید. بعد از این کتاب، نویسندگان کتابهای بلاغی، چه در زبان عربی و چه در زبان پارسی از این کتاب بهره گرفتند. یکی آن را مختصر کرد، دیگری آن را شرح کرد، آن دیگری شرحی بر مختصر آن نوشت، آنچه که در این میان قابل ذکر است این است که همه این کتابها به زبان عربی بوده و تنها اختلافی که در آنها دیده می شود آوردن بیت یا ابیاتی از شعرای عرب بود که برای روشن شدن ذهن خوانندگان کتاب به اصل مطلب افزوده می شد، در زبان فارسی نیز اغلب محققان به ترجمه یکی از شروح این کتاب بسنده می کردند و احتمالاً ابیاتی از اشعار شعرای پارسی گوی که مختصر شباهتی با مطلب داشت در کنار اشعار عربی، آورده می شد و باز در بیان مفاهیم غلبه با کلمات عربی بوده که مثلاً «معخ» به نوعی و «مستشررات» به نوعی دیگر فصیح نیست بدون این که نمونه هایی - لا اقل - در زبان فارسی جستجو شود. کافی است به چند کتابی که اینک به نوعی تحت عنوان «معانی و بیان» چاپ شده است نظری اجمالی انداخته شود - صرف نظر از بعضی کتابها که به غلط نام «معانی بیان» گرفته اند - با این که در آنها ادعا شده است که فصاحت و بلاغت فارسی را مورد بحث قرار داده اند و معانی و بیان فارسی را مورد تدقیق، معذک جز در مواردی، از حد همان تعاریف کلیشه ای با همان شواهد شعری و همان مسائل تکراری فراتر نمی رود.

اخیراً نیز تنها تحولی که در بعضی کتب این علم به زبان فارسی می بینیم تغییر نام اصطلاحات معمول و رایج این علم به زبان فارسی سره است، که با وجود زحمت بسیاری که مؤلفان محترم می کشند، تا جانشین شدن این

اصطلاحات، به جای اصطلاحات معمول و رایج زمانی بس طولانی را می‌طلبد.

بنابراین، از مجموع زحماتی که در تألیف این گونه کتابها متحمل می‌شوند چیزی نصیب دانش‌پژوه و شاعر نمی‌شود به قول عطار نیشابوری

قسم خلقان زان کمال و زان جمال

هست اگر برهم نهی مستی خیال

اخیراً از طرف کانون شعر و نویسندگان امور تربیتی اداره کل آموزش و پرورش خراسان، جزوات آموزشی شعر به نام «روزنه» تکثیر شده است که چنان که از نامش پیداست برای آن گروه از شاعران و اهل ذوق است که تشنه دانستن مسائل شعری، خصوصاً مسائل مربوط به «صور خیال» در شعرند. نویسنده این مجموعه با ذوقی درخور توجه و دریافتی دقیق و قابل تحسین، مسائل مربوط به شعر را موشکافی و بازبانی بس ساده - که محققان و شاعران جوان تشنه آنند - بیان می‌کند و جالب اینجاست که در آن، راه افراط و تفریط را نمی‌پیماید و با شواهدی چه از شعر کلاسیک فارسی و چه از شعر نو و شعرای معاصر، طوری مطلب را روشن می‌کند که ذهن خواننده را به سادگی به عمق مفهوم آن صورت خیال می‌کشاند، به نظر اینجانب، شواهدی که انتخاب شده است از بهترین و رساترین اشعاری است که می‌توان «موضوع» را در آن یافت.

آیا بهتر از این بیت بیدل می‌توان در مفهوم تصویر پارادوکسی جست؟

فلک در خاک می‌غلطید از شرم سرافرازی

اگر می‌دید معراج ز یافتادن ما را

«همین کتاب صفحه ۵۴»

در کنار عنوان کردن مسائل شعری، گاه‌گاه به نوعی نقد شعر نیز دست می‌زنند که اغلب درخور تأمل و اعتنا نیست. امید است که این شیوه کم‌کم به

طرح مسائل دیگر شعری نیز بینجامد، تا جوانان از این طریق به این موضوعات
علاقه مند شوند.

من الله توفیق - دکتر اشرف زاده - اردیبهشت ۷۱

پیش در آمد

شعر يك بيان برتر است، یعنی کلامی است که امتیازات و تشخیص‌هایی نسبت به کلام عادی روزانه ما دارد. شاید بتوان گفت شعر در مقابل اثر مثل يك قطعه خط نستعلیق است در برابر يك دست نوشته عادی.

گاهی همان نوشته معمولی و همیشگی برای بیان مطلب کافی است و نیازی به هنر خوشنویس نداریم، اما گاهی تصور می‌کنیم که صرف نوشتن برای ابلاغ و گزارش ذهنیات ما کافی نیست و باید با تکیه بر هنر و به کمک زیبایی خط، اثر نوشته را بر خواننده عمیق‌تر و پایدارتر کرد، در این صورت از خوشنویسی و متعلقات آن استفاده می‌شود و این اهمیت مطلب است که این هنر را ایجاب می‌کند.

در سخن نیز همین طور است: گاهی صرف گفتن مطلب به شنونده کافی است و موضوع آنقدر مهم نیست که به يك بيان والا و برتر نیاز باشد، در این صورت از زبان عادی و روزمره و بدون تصرف شاعرانه استفاده می‌کنیم، مثلاً اگر يك صبح زمستانی، بلند شدیم و دیدیم زمینها سفید است، خیلی عادی

خواهیم گفت:

«دیشب برف باریده»

اما گاهی مسأله ساده نیست، يك متر برف آمده و راهها را بسته و شاخه درختها را شکسته و حتی بامهای خانه‌ها را پائین آورده، این جا دیگر همان «دیشب برف باریده» کافی نیست و باید بیان را خیلی بالاتر برد و از سخنی غیر معمول برای تصویر کردن ابعاد واقعه سود جست و مثلاً گفت:

هر گز کسی ندیده بدینسان نشان برف
گویی که لقمه‌ای است زمین در دهان برف

این بیان، بیانی شعری است، شاعر تصرفاتی در کلام معمولی کرده تا به این صورت در آمده و طبعاً سخن او با گزارش معمولی قبلی تفاوتی دارد. حالا این تفاوتها در کجاست و به چه نحوی ایجاد می شود و برای شناخت و دسته‌بندی آنها چه باید کرد؟ این موضوع بحث ماست و در این جا می‌کشیم برخی عناصری را که سبب تشخیص کلام از اثر و رسیدن آن به شعر می‌شوند معرفی کنیم و آنها را در آثاری که بطور نمونه می‌آوریم نشان دهیم.

یکی از این عناصر که اهمیت بیشتری در شعر دارد و به نحو چشمگیرتری موجب رستاخیز کلام می‌شود «تصویر یا خیال» است.

فصل اول

خیال شعری یا تصویر

«معرفی این عنصر سازنده شعر را بهتر است با مثالهایی آغاز کنیم.
 ۱- اتفاق می افتد که با کسی مثلاً ساعت ۸ صبح قراری داریم و دوست ما بیست دقیقه دیرتر می رسد، ما به دو صورت می توانیم بدقولی اش را تذکر دهیم، یکی با بیان همیشگی، که مثلاً بگوییم: «کجا بودی؟ بیست دقیقه است منتظرتم» و دیگر با این بیان که بگوییم: «کجا بودی؟ دو ساعت است منتظرتم. این کاربرد «دو ساعت» به جای «بیست دقیقه»، نوعی خیال شعری است که از اغراق ما سرچشمه گرفته.

۲- می توان گفت: «يك نفر از كوچه ما شهيد شد»، همچنان می توان همان مطلب را به این صورت نیز بیان کرد: «پرنده ای از كوچه پر كشيد». هر دو عبارت يك موضوع را می رسانند، اما دومی از خیال بهره دارد چون به جای «يم نفر» گفته ایم «پرنده» و به جای «شهيد شد» «پر كشيد». ۳- در بیان لحظه غروب خورشید می توان همینطور گفت: «خورشيد غروب كرد» و این يك بیان ساده است، اما در عین حال ممكن است بگوییم: «افق خونين شد». عملاً خونی در كار نیست و این ذهن ما است كه افق را خونی دیده. حتی می توان تصویر را قویتر كرد و گفت: «خورشيد كشته شد»

و خوشن برافق ریخت». این سومی چون از واقعیت ملموس بیشتر فاصله دارد، خیال انگیزتر است.

مقصود از این مثالها این بود که بگوئیم تصویر یا خیال در حقیقت قدرت نوعی بیان غیر واقعی است که از دید تازه و هنری شاعر در محیط پیرامون او ناشی می شود، شاعر اشیاء را همانطور که «هستند» نمی بیند، بلکه آنطور که عواطف و احساسات او می خواهند می بیند.

مثلاً شهیدان را دسته های پرستو می بیند و می گوید:
گذشتند دلبسته گان نگاهت

پرستووش از بامها دسته دسته (۱)

«عبدالجبار کاکایی»

باز دست طمع را که پیش مردم دراز می شود پلی می بیند که انسان با آن از آبروی خویش می گذرد.

دست طمع که پیش کسان می کنی دراز

پل بسته ای که بگذری از آبروی خویش

«صائب»

یا پژواك صدا از کوه را حرف زدن کوه خیال می کند:

کوه جز لحظه پژواك صدا حرف نزد (۲) «سهیل محمودی»

یا آسمان را کشتزاری خیال می کند و ماه نور اداسی که برای دروی آن

آمده:

مزرع سبز فلک دیدم و داس مه نو

یادم از کشته خویش آمد و هنگام درو

«حافظ»

باشک و تردید را ملخی می بیند که برگ یقین او را می خورد:

نشسته اند ملخهای شك به برگ یقینم

ببین چگونه مرا می‌جوئد سبب‌ترینم (۳)

«محمد علی بهمنی»

اینها همه تصرفات ذهن شاعران در اشیاء و در طبیعت است که از نیروی خیال آنها سرچشمه می‌گیرد و آنان به این وسیله واقعیت را آنطوریکه عواطف شان می‌خواهد بیان می‌کنند تا تاثیر بیشتری در خواننده داشته باشد. همانطور که اگر بگوییم: «دو ساعت است منتظرتم» تاثیر بیشتری از بیست دقیقه دارد.

اگر شاعر خیلی ساده بگوید «طمع آبروی تو را می‌برد» حرفش را گفته اما دیگران از آن تاثیری که بخاطر تصویر دست طمع و پل وجود داشت خبری نیست.

خیال در شعر نوعی زیبایی ایجاد می‌کند و این زیبایی شنوده را طوری مجذوب و تسلیم خویش می‌کند که ناخود آگاه حرف شاعر را می‌پذیرد. حال خوب است برای بیشتر روشن شدن مطلب، دو شعر در یک مضمون اما یکی بدون تصویر و تخیل و دیگری همراه با آن را نقل کنیم تا مقایسه ساده‌تر شود.

شعر اول:

چون درفش کاوه، مهر از کوهسار آمد پدید
ماه بهمن با شکوه نوبهار آمد پدید
از ستمشاهی و استبداد و ترویج فساد
از دل افراد ملت اثر جار آمد پدید
از دخالت‌های بی‌جای اجانب ملک را
نابسامانی و وضع ناگوار آمد پدید
شاه، مزدور اجانب بود و هم اعوان او

نقرتی زین نو کران جیره خوار آمد پدید
ملت ایران علیه شاه شورش کرد و گشت
سیل بنیان کن که از هر رهگذار آمد پدید
مردوزن، پیر و جوان خرد و کلان شورش نمود
انقلابی در همه شهر و دیار آمد پدید
«علی شریف کاشانی»

می بینید بیان چقدر ساده و معمولی است. شاعر همان چیزهایی را که در
شروزنامه‌ای گفته می‌شود به نظم آورده. دید او کلاً يك دید معمولی است و
واقعیت‌ها را همان‌طور که بوده‌اند دیده، بدون آن‌دك تصرف شاعرانه‌ای و بجز در
بیت اول که خورشید به درفش کاوه تشبیه شده تصویر دیگری در این ابیات به
چشم نمی‌خورد، یا اگر هست سطحی و ضعیف است. در پشت واژه‌هایی که
شاعر آورده معانی دیگری نهفته نیست و همه کلمات در معنای اصلی خود
بکار رفته‌اند و حرف شاعر خیلی صریح و شعاری است، بطوریکه اگر وزن و
قافیه‌اش را بگیریم به يك شرابتدایی تبدیل می‌شود.
حال شعر دوم را ببینید که این هم برای انقلاب اسلامی گفته شده:

موسم از دحام ————— ملخ بود
مزرعه ————— بوی تاراج می‌داد
داس بر ساقه‌ها خیره می‌شد
در فراموشی فصل ————— بیداد
*

هر درختی غریبانه می‌زیست

باغ از راز گل بی خبر بود
خلوت سبز جنگل همیشه
در حصار نگاه تبر بود
*

«چشم باران نمی دید ما را
رود احساس خشکیده می شد
پرچم اعتقادات هر گل
کم کم از باغ برچیده می شد
*

سایه در هیات یک سیاهی
نور را در سیاه چال می کرد
اسب تاریک شب بی محابا
روشنی را لگدمال می کرد
*

مهره در حسرت پرزدن بود
بال پرواز را بسته بودند
باغ ما بی صدا بود و خاموش
دست آواز را بسته بودند
*

تا سرانجام از آواز خورشید
جغد موهوم شب بی صدا شد
ساحل ساکت ظلمت ما
غرق امواج آئینه ها شد
«هادی محمدزاده»

ببینید بیان شاعر در این چهارپاره چقدر با شعر اول تفاوت دارد، این تفاوت از نیروی خیال شاعر سرچشمه گرفته. او با وقوف به این نکته که شعر ویژه‌ی بیان غیر مستقیم است نمی‌آید بگوید: «کشور زیر سلطه اجانب بود و آنها تاراجش می‌کردند و شاه در پی قتل و کشتار مردم بود» بلکه می‌گوید:

موسم از دحام ملخ بود
مزرعه بوی تاراج میداد
داس بر ساقه‌ها خیره می‌شد
در فراموش فصل بیداد

در این جاملخ همان ملخ واقعی و داس همان داس معمولی نیست، بلکه در پشت این کلمات معانی دیگری نهفته است و شاعر با آوردن اینها، آن معانی را اراده کرده است.

منظور از مزرعه کشور ایران است و از دحام ملخ، هجوم اجانب، داس سمبل نظام شاهی است و همینطور تا آخر شعر، شاعر حرفش را بکمک تصویرهایی که ارائه داده می‌گوید نه این که مثل شاعر اول صریحاً از «ستمشاهی» و «استبداد» و «ترویج فساد» و «نوکران جیره‌خوار» و ... نام ببرد،

ممکن است بگوییم آنچه این شاعر می‌گوید غیر واقعی است و حتی گاهی غیر ممکن است: در عمل که ملخی در کار نبوده که از دحام کند تاراج «بو» ندارد که مزرعه بوی تاراج بدهد و داس چشم ندارد که بر ساقه‌ها خیره شود.

باغ که صاحب عقل نیست تا از راز گلها بی‌خبر باشد و نگاه- آن هم نگاه تیر- که حصار ندارد.

باران و گل موجودات ذیشعوری نیستند که «چشم» و «اعتقاد» داشته باشند و احساس واقعاً رود نیست که بتواند بخشکد، شب اسبی ندارد و روشنی قابل لگد مال شدن نیست و آیا چطور می شود دست آواز را بست؟ بله، شاعر همه اینها را می داند، ولی باز هم به همین نحو سخن می گوید. چرا؟ برای این که او می داند شعر برای زیبایی و تاثیر بیشترش بر شنونده، نیاز به همین تصویرسازی دارد. اصلاً شعر همین بیان غیر واقعی است و منشاء آن هم دید تازه شاعر به محیط یا خیال.

حالا که مفهوم تخیل تا حدودی روشن شد باید به این سؤال پاسخ داد که چه نوع تصویری ارزش بیشتری دارد؟ آیا وجود دید شاعرانه کافی است یا باید علاوه بر آن معیارهای هنری دیگری را هم رعایت کرد؟ باید بگوییم همه تصویرها دارای ارزش یکسانی نیستند و تخیلی بیشتر ارزشمند است که ویژگیهای خاصی را داشته باشد که اینک درباره بعضی از آنها بحث می کنیم.

تازگی تصاویر

خوب است باز هم پایه پای مثال شعر جلو برویم: مثلاً وقتی اولین بار این بیت را می خوانیم:

از پریشانی من گر خبرت نیست پرس

از سر سلسله زلف خود احوال مرا

از تصویری که در اثر ایجاد رابطه بین زلف پریشان و شخص پریشان خاطر ایجاد شده لذت می بریم و این لذت حاصل تازگی ای است که در این تصویر وجود دارد.

بعداً اگر این بیت را بخوانیم:

این دل گمگشته را در زلف خوبان یافتم

بعد عمری یافتم اما پریشان یافتم

این جا هم همان خیال را می بینیم اما آن لذت اول بهمراهش نخواهد بود چون برای ما تکراری شده.

- بعداً اگر به این بیت برخورد کنیم:

گرد ما نشست جز در دامن زلف بتان

هر کجا بینی پریشان با پریشان آشناست
- این دیگر تاثیر خیلی کمتری در ما بجا خواهد گذاشت.
بعد آیت:

آمد و در پیش من از ناز جولان کرد و رفت
خاطر مرا همچو زلف خود پریشان کرد و رفت
و بالاخره بیت:

خاطر مرا امروز پر آشفته است
تو مگر زلفست پریشان کرده‌ای
کاملاً فرسوده و مبتدل بنظر خواهد رسید

ملاحظه می‌کنیم که تکراری بودن خیالهای شاعر تا چه حد می‌تواند
لطمه بزند به زیبایی و تاثیر کار او. شاید بتوان گفت تصویرسازی شباهتی به
شعبده‌بازی و تردستی دارد، اگر يك تردستی را چند بار تکرار کنند دیگر
کمترین جاذبه‌ای نخواهد داشت و حتی ممکن است مردم رمز کار طرف را
هم بفهمند، تصویر وقتی ارزش دارد که کشف خود شاعر باشد و دیگران قبلاً
آن را نگفته باشند. به قول یکی از منتقدین «آنکه برای نخستین بار روی خوب
را به گل تشبیه کرد شاعر است و دیگران مقلداو» (۵)

خوب است باز هم مقایسه‌ای داشته باشیم بین دو شعر از دو شاعر معاصر تا
مساله کهنگی تصویر بیشتر روشن شود:

فزل اول:

جز تو با کس سخن از عشق نگفتم ای دوست
کز نیستان تو در خویش شکفتم ای دوست
غنچه مجموعه‌ای از سوز دل خونین داشت
با گل روی تو از شرم نگفتم ای دوست

آتشی کز جگر شمع دل آمد به زبان
 زیر خاکستر افسوس نهفتیم ای دوست
 روز، هر روز، حدیث شب تنهایی را
 با سحر سوخته گفتیم و شنفتیم ای دوست
 تا خیال تو کند جلوه در آینه چشم
 گرد و هم از قدم مهر تو رفتیم ای دوست
 تا بنوشیم از آن جام مرصع می لعل
 ای بسا دُر که به نوك مژه سفیدیم ای دوست
 مرغ حق تا نزنند پرده به آوای سکوت

شب، همه شب چو شباویز نختیم ای دوست (۶)
 غزل بالا يك مجموعه کامل از تصاویر فرسوده و تکراری دیگران است،
 مضامینی چون دل پرسوز غنچه، گل روی دلبر، شمع و خاکستر آن جام
 مرصع و در سفتن به نوك مژه، اغلب یادگار شعر دیگرانند، بهمین علت هم غزل
 چندان عاطفه شنونده را بر نمی انگیزد، برخلاف غزل زیر که درباره
 بمبارانهای هوایی زمان جنگ گفته شده:

دلم شکسته تر از شیشه های شهر شماست
 شکسته باد کسی کاینچنین مان می خواست
 شما چقدر صبور و چقدر خشما گین
 حضورتان چون تلاقی صخره با دریاست
 به استواری معیار تازه بخشیدید
 شما نه مثل دماوند، او بمثل شماست
 بیا که از همه دشته ها سؤال کنیم
 کدام قلعه چنین استوار و پابرجاست؟

شما که اید؟ صفی از گرسنگی و غرور
 که استقامت و خشم از نگاهتان پیداست
 میان مهر که لبخند می زنید به عشق
 حماسه چون به غزل ختم می شود زیاست
 اگر چه باغچه ها را کسی لگد کرده
 ولی بهار فقط در تصرف گلهاست (۷)
 «سهیل محمودی»

این شعر پر از تازگی است، تصویرهای آن اغلب دست اول و حاصل
 خلاقیت ذهن خود شاعرند نه این که از این و آن به وام گرفته شده باشند،
 ارزشی هم که این غزل دارد وابسته به همین است. ما با خواندن این غزل
 احساس می کنیم در فضای امروز قرار داریم نه در قرن هفتم و هشتم هجری،
 برخلاف غزل اول که هیچ نشانه ای از امروز با خود نداشت.

امروزی بودن تصاویر

اگر کسی بگوید: «سقف اتاق ما مثل زغال سیاه شده» و دیگری بگوید: «سقف اتاق ما مثل مُشك ترسیاه شده»، حرف کدام يك برای شما ملموستر است و تاثیر بیشتری خواهد داشت؟ طبعاً خواهید گفت: حرف اولی. و اگر پرسند چرا؟ لابد خواهید گفت: چون ما زغال را دیده‌ایم و حس کرده‌ایم اما مُشك را در عمرمان هم ندیده‌ایم. فقط شنیده‌ایم آن قدیم‌ها چیزی بوده به اسم مُشك که خوشبو و در عین حال سیاه‌رنگ بوده، بنابراین طبیعی است که وقتی می‌گویند «زغال»، احساس سیاهی بیشتری می‌کنیم.

این پاسخ درست است، یعنی ما ناخودآگاه از تصویری لذت می‌بریم که برای ما ملموس باشد و قبلاً احساسش کرده باشیم. وقتی از زغال می‌گویند فوراً سیاهی آن در پیش چشم ما ظاهر می‌شود ولی برای مُشك باید پرونده آن را از کتوهای حافظه خویش بیرون بکشیم تا به بینیم چه رنگی بوده.

از همین روست که می‌گوییم باید عناصر خیال شاعر حتی الامکان برگرفته از محیط امروز بوده و برای شاعر و شنونده شعر، آشنا و ملموس

باشد. شاعری که امروز بیاید و از عناصر شعر قرن هفتم و هشتم که نه خودش دیده و نه دیگران (مثل خرابات و پیر مغان و ساغر و ساقی و شمع و پروانه و این طور چیزها) بگوید، هم خودش را فریب داده و هم مخاطب خود را. خودش را فریب داده چون از چیزی که ندیده می گوید و شنونده را فریب داده چون ادای دیدن این عناصر را درمی آورد.

اگر مانگاهی به ادبیات گذشته بیندازیم ملاحظه می کنیم که شعر شاعران بزرگ همواره برگرفته از شرایط همان روزگار بوده و نبض آن همراه با زمان می زده است. مثلاً در زمانی که حافظ می گفته:

در بیابان گر به شوق کعبه خواهی زد قدم

سرزنشها گر کند خار مغیلان، غم مخور

واقعاً زائران خانه خدا از بیابانهای گرم و بی آب و علف به حج می رفته اند و مشکلات فراوانی تحمل می کرده اند. شاعر که این بیت را گفته به این مشقتها واقف بوده و مخاطبین او هم بهتر حرف او را درک می کرده اند.

اما برای انسان امروزی که در هواپیمای بوئینگ نشسته و بسوی جده رهسپار است دیگر با این لحن صحبت کردن سودی ندارد. او دیگر خار مغیلان را حس نمی کند که بگوییم «سرزنشها گر کند خار مغیلان غم مخور» برای او باید چیزهای دیگری گفت. چیزهایی که ملموس و امروزی است و این را هم باید خود شاعر تشخیص دهد که چه بگوید تا اثر بیشتری بر شنونده اش بگذارد.

متأسفانه شاعران بسیاری هستند که امروز هم جهان را از دید شاعران هزار سال قبل می بینند یعنی مثلاً زمین را ساکن و ستارگان را متحرک به دور زمین تلقی می کنند یا مروارید را حاصل قطره باران می دانند و یا از زنگار گرفتن آینه حرف می زنند و جالب این که اگر پیرسی زنگار چیست و آینه چطور زنگ می زند نمی توانند پاسخ دهند آن وقت باید به آنها توضیح دهی که

زنگ زدن مربوط به آینه‌های قدیم است یعنی در آن قدیم‌ها آینه شیشه‌ای نبوده بلکه با صیقل زدن و جلادادن صفحه‌های فلزی (مثلاً از تهره یا چیز دیگر) به دست می‌آمده و چون فلزی بوده پس از مدتی زنگ می‌زده و ناچار می‌شده‌اند با خاکستر یا چیزهای دیگر صیقلش دهند. و از همین جاست که مثلاً بیدل می‌گوید

بیدل به جرم این که چو آینه ساده‌ایم

خاکستر است آنچه به سر می‌کشیم ما (۸)

پس صحبت از زنگار آینه برای همان کسانی که از آن آینه‌ها داشته‌اند و زنگارش را دیده‌اند و زحمت جلادادنش را کشیده‌اند موثر بوده نه برای مردم امروز.

متأسفانه ذوق و سلیقه‌های ما آن قدر به عناصر قدیمی عادت کرده که ترك آنها را غیر ممکن و محال تلقی می‌کنیم. با خود می‌گوییم مگر ممکن است از کاروان و جرس و تیر و کمان و جام و ساغر و شمع و پروانه و این طور چیزها نگوئیم؟ اگر اینها را راها کنیم پس چه بگوئیم؟ آیا به کمبود مضمون دچار نخواهیم شد؟ مگر می‌شود واژه‌های تراشیده و نخراشیده امروزی مثل لو کو موتیو، ترانزیستور و با آسترو لوزی را وارد شعر کرد؟

در پاسخ می‌گوییم برعکس اگر بخواهیم از عناصر خیال امروزی استفاده کنیم نه تنها به کمبود مضمون دچار نخواهیم شد که اتفاقاً دست ما خیلی بازتر خواهد بود. با این تحولات فراوانی که در جامعه بشری رخ داده و این همه چیزهای تازه‌ای که وارد زندگی مردم شده ذهن مردم مملو از چیزهای تازه است و می‌توان آنها را در شعر آورد. شاعران قدیم که این قدر مصالح در اختیار نداشتند.

و شاعران موفق امروز هم بخوبی به این نکته واقف بوده‌اند و برای ارتباط با مردم امروز، در فضایی امروزی همراه با خیالهای امروزی شعر گفته‌اند.

بوژه در شعر نو که اصلاً برای همین کارها بوجود آمده. این نمونه از سهراب سپهری را ببینید:

ظهر تابستان است
سایه‌های دانه‌دانه، که چه تابستانی است
سایه‌هایی بی‌لک
گوشه‌ای روشن و پاک
کودکان احساس جای بازی این جاست
زندگی خالی نیست:
مهربانی هست، سبب هست، ایمان هست
آری

تاشقایق هست، زندگی باید کرد (۹)

حتی کسانی پارافراتر گذاشته و در قالبهای کلاسیک مثل غزل و مثنوی هم از این جسارتها کرده‌اند. این غزل از قیصر امین پور را برای نمونه ببینید:

دلم قلمرو جغرافیای ویرانی است
هوای ناحیه ما همیشه بارانی است
دلم میان دو دریای سرخ مانده سیاه
همیشه برزخ دل تنگه پریشانی است
مهار عقده آتشفشان خاموشم
گدازه‌های دلم دردهای پنهانی است
صفات بغض مرا فرصت بروز دهید
درون سینه من انفجار زندانی است
تو فیض یک اقیانوس آب آرامی

سخاوتی، که دلم خواهشی بیابانی است (۱۰)
و یا احمد عزیزی که ویژگی عمده‌اش همین تهورها و نوآوریهای

فراوان است و حتی از آوردن واژه‌های فرنگی هم باکی ندارد. این چند بیت
 برای نمونه از يك مثنوی مفصل او برداشته شده
 شش‌ب به روی زورقی از ذات باش
 روز را در گلشن آبات باش
 مومنین را هدیه‌ای بر از امیر
 نذر کن يك قبه در جوشن کبیر
 خیره شود در آبی رود رحیم
 بر پلی روی صراط مستقیم
 روی جاجیم جوانی‌ها بخواب
 روبه سمت مهربانی‌ها بخواب
 راه ما از حصبه و هاری پر است
 راه ما از بغض و بیماری پر است
 مردمان تپه‌های انتقام
 مردمان روستاهای جاذم
 مردمان پیت‌های بی‌لحیم
 مردمان کاسه‌های بی‌حلیم
 مردمان گله‌های گم‌شده
 مردمان تازگی مردم‌شده
 کودکان سکه‌دزد فصل‌کیم
 مردمان منتظر در بند جیم
 ما به آن سوی علفها می‌رویم
 ما به شهری از صدفها می‌رویم
 آن طرفها صرعی و دیوانه نیست
 آن طرفها ترس صاحبخانه نیست (۱۱)

ملاحظه می کنید که این جادِ بگر صحبت از شمع و پروانه و خرابات و پیر
مغان نیست و از چیزهای تازه ای صحبت شده که کاملاً برای خواننده امروز
ملموس است. شاعر از پیت های بی لحیم می گوید یا از علاقه ای که کودکان
به کیم دارند یا ترس از صاحبخانه و این ها چیزهایی است که مردم امروز با
آنها برخورد دارند و طبعاً آنها را بیشتر تحت تاثیر قرار می دهد.
حالا ابیاتی با حال و هوای قدیم هم می آوریم تا مقایسه کنید با شعرهای
قبل

بیش از این هجران صبوری پیش ما مقدور نیست
سینه گر سنگ است ما را تاب این ناسوز نیست
از بیابانی که از هر سو به کوی او رهی است
ره به مقصد می بری گر چشم دل بی نور نیست
نخل هم در مجمر ما دل بر آتش می نهد
در شهیدستان ما بک وصله ناجور نیست

رفت آن کو شهر باران جام شهرت می زدند
بر سفالین کاسه ما نسبت فغفور نیست
دور دور لجه نو شان است و خود جوشان «حمید»
عافیت سوزی که از قم خاست در لاهور نیست (۱۲)

«کشف» و «تصویرهای جدول ضربی»

گفتیم که خیال یا تصویر تصرفی است که شاعر در محیط پیرامون انجام می‌دهد و با این تصرف، اشیا را به نحوی که دیگر مردم نمی‌بینند، می‌بیند و چیزی می‌گوید که در عمل و بطور طبیعی ممکن نیست.

یعنی مثلاً شاعر رابطه‌ای بین گل و زخم. به خاطر سرخی آنها احساس می‌کند و بر پایه این رابطه، ترکیب «گلزخم» را می‌سازد. می‌گوییم این ترکیب حامل يك تصویر یا خیال است چون در عمل که چیزی نداریم که هم «گل» باشد و هم «زخم» بلکه ذهن شاعر این ترکیب را خلق کرده.

حالا کسی را تصور کنید که بیاید و بگوید: اگر خیال، همین بیان غیر واقعی است من هم بلام تصویر بسازم. بفرمائید: گلچشم، گلدست، گل میز، گل صندلی، گل کارد گل چنگال و خلاصه هر چیزی که دم دستش می‌آید به گل بچسباند و بگوید يك تصویر ساختم.

طبعاً ما ترکیب «گلزخم» را بعنوان يك تعبیر شاعرانه می‌پذیریم و آن بقیه را نه. حالا چرا این طور است؟ چرا می‌گوییم گلزخم ارزش شعری دارد و دیگران ندارند؟ اصولاً اختلاف اینها در چیست؟

رمز این اختلاف در همین است که تصویر گل زخم از يك كشف شاعرانه سرچشمه گرفته است: «شبهات گل بازخم بخاطر سرخی آنها» اما ترکیبات بعدی همین طور تصادفی و بدون دقت و دید شاعرانه ساخته شده اند. می توان دوست تا از این ترکیبات هم در چند لحظه ساخت و حتی می توان به صورت جدول ضربی عمل کرد و با نوشتن عمودی و افقی کلمات، کارخانه ترکیب سازی به راه انداخت مثل جدول زیر:

درد	نام	خنده	
گل درد	گل نام	گل خنده	گل
خون درد	خون نام	خون خنده	خون
شب درد	شب نام	شب خنده	شب

طبعاً این ترکیبات هم ارزش ندارد چون حاصل کشف شاعر نیست و فقط اتفاق و تصادف، کلمات آنها را کنار هم نشانده. جالب این است که شعرهای زیادی گفته می شود که تصاویر آنها به همین صورت اتفاقی ساخته می شود. البته ممکن است شاعران آنها عملاً جدول ضربی مشابه بالا تشکیل ندهند اما به هر حال ذهن شان ناخود آگاه به همین صورت کار می کند و کلمات را بدون مسئولیت کنار هم می چیند و حاصل عمل ایاتی می شود مشابه زیر:

ای صدای صاف تصنیف صـدـف
و ای عبور عاج در عصر علف
ای تـو در لالای لادن لب زده
و ای بر تو شولای شبنم شب زده

ای غبارستان ما را سابه سار
 وای به وهم آباد ما آینه زار
 آئی به جنبل، جعبه جادوی ما
 وای تو تو تم خانه تابوی ما (۱۳)

ابیات بالا هیچ ذهنیت تازه‌ای به خواننده نمی‌دهد و دلیل آن هم واضح است: خود شاعر ذهنیتی تازه از محیط نداشته که به دیگران منتقل کند. این همه تصویر و ترکیب عجیب و غریبی هم که می‌بینیم نظیر: صدای تصنیف صدف، عبور عاج در عصر علف، رسوب راز، لب زدن در لالای لادن و تو تم خانه تابو. همه بطور تصادفی و بیشتر بر اساس تناسبهای لفظی ساخته شده‌اند. شاعر در این ابیات هیچ کشفی انجام نداده و کارش هم براحتی قابل تقلید است. همین الان می‌توان پنجاه بیت نظیر آن سرود. برای نمونه ببینید:

ای تو در سینای سنبیل، ساز من
 ای تو در چشم چکاوک، راز من
 ای تو در آینه آواز سکوت
 در انارستان حیرت برگ توت
 ای به زور قهای زه زم زنگ تو
 در هبوط اهل غرق آهنگ تو
 ای نمای ناز در نظم عبور
 ای صدای ساز در فیض حضور
 در این ابیات ساختگی ما هم «تصویر» هست مثل: آواز سکوت در آینه بودن یا برگ توت در انارستان حیرت و... اما این تصویرها چه ارزشی دارد؟ هیچ، چون از کشف تازه‌ای خبر نمی‌دهد.

این طرز شعر گفتن را متأسفانه بسیار شاهدیم، البته نه به این شدت، ولی به هر حال بی مسئولیتی شاعران را در ارائه تصاویر نشان می‌دهد. ترکیبات زیر را که بصورت جدول ضربی و با کلمه «خون» ساخته شده نگاه کنید:

من واژگون، من واژگون من واژگون رقصیده‌ام	خواب خون:
من بی سروبی دست و پا در خواب خون رقصیده‌ام	
بگو که امت اسطوره ساز روح الله	پرچم خون:
گرفته از کف تاریخ پیر، پرچم خون	
راه ما راه حسین است که با تیشه خون	تیشه خون:
همه بتهای زمین در شب روشن شکنیم	
مرا به کشتی خون بر نشانده موج جنون	کشتی خون:
که در کناره خورشید سنگر اندازم	
با تیغ خون تاریخ فردا فتح می‌کرد	تیغ خون:
پیری که فال عشق در انتظار می‌زد	
نماز سرخ شهادت بخوان که می‌آید	مناره خون:
هنوز قهقهه تیمور از مناره خون	
در رزمگاه ایمان با اسب خون بتازند	اسب خون:
تا وادی شهادت این قوم سربداران	
بزن طبل خون در پگاه ظفر	طبل خون:
که آمد به میدان سپاه ظفر (۱۴)	

حالا در مقابل، چند تصویر را ببینید که شاعران آنها به جای «کنسرو کلمات» (۱۵) در پی یافتن روابط تازه در مشاهدات خویش بوده‌اند و تصاویری ملموس و ارزشمند خلق کرده‌اند:

«منوچهری» شکل موجهای حاصل از قطرات باران در آب را به طیف مغناطیسی که بوسیله براده آهن ایجاد می‌شود تشبیه می‌کند:

وانگه که فرو باران به قوت
 گیرد شمر آب دگر صورت و آثار
 چون آهن سوده که بود بر طبقی بر
 در زیر طبق مانده زمغناطیس احجار
 و «سلیم تهرانی» راه پیچ پیچ کوهستانی را با صدایی که در کوه می پیچد
 همانند می داند

رهی، بر پای دل زنجیر اندوه
 رهی همچون صدا پیچیده در کوه (۱۶)
 یا «بیدل» می گوید: آنقدر گریه کرده ام که ستاره های آسمان زیر آب
 غرق شده اند و مثل ریگهای ته آب به نظر می رسند:
 فلك كشتی به توفان شکستن داده است امشب
 ز جوش گریه ام ریگ ته آیند کو کبها (۱۷)
 و هم او هسته داخل دانه انگور را که به شکل بطری است شیشه شرابی
 می داند که در بغل انگور است:

می پرست ایجا دم، نشئه ازل دارم
 همچو دانه انگور شیشه در بغل دارم (۱۸)
 یا یوسفعلی میرشکاک، مردانی را که در جنگ از کوه به زمین
 می افتند عقابهایی می داند که در بادرها شده اند:

مردان در ————— کمر خم آورده
 در پنجه فکنده پنجه چون پولاد
 خون آلود از ستیغ می افتند

مانند عقابها رها در باد (۱۹)
 و بالاخره حسن حسینی خورشید را که آهسته و بکندی از کوه بالا
 می آید جنگاوری می داند که قصد حمله بر شب را دارد:

خورشید به قصد حمله بر شب، از کوه
آهسته و سینه خیز بالا می‌رفت (۲۰)

اینها واقعاً کشف شاعرانه است و از تصرف ذهن شاعر در محیط پدید آمده نه باردیف کردن جدول ضربی کلمات و شاعران اینها سعی کرده‌اند چیزی بینند که دیگران نمی‌بینند و لذتی هم که شنونده از شعر می‌برد به همین خاطر است. او احساس می‌کند که با شاعر در کشف او سهیم شده است. حالا چطور تصاویر جدول ضربی را تشخیص می‌دهیم؟ از کجا بدانیم تصویر حامل يك دید شاعرانه هست یا نه؟ رمز این مطلب در تناسب یا رابطه اجزاء تصویر است. باید دید آیا اصولاً رابطه‌ای بین اجزاء این تصویر وجود دارد که شاعر را به بیان آن کشانده باشد یا نه؟ اگر چنین رابطه‌ای وجود داشت تصویر ارزشمند است و گرنه نیست.

مثلاً در ترکیب «حوله ابر» واقعاً تناسبهایی چه از نظر رنگ، چه از نظر لطافت و چه از نظر طوبت بین حوله و ابر وجود دارد و طبعاً ترکیب زیباست. اما وقتی می‌گوییم «طلبل خون»، اجزاء ترکیب یعنی «طلبل» و «خون» رابطه چندانی باهم ندارند و حتی با در نظر داشت کل شعر هم چنین رابطه‌ای پیدا نمی‌شود. پس این تصویر، تصویری فاقد کشف شاعرانه است.

تراحم تصاویر

منظور از تراحم تصاویر چیست؟ خوب است طبق معمول با مثال شروع کنیم.

مثال اول: فرض کنید کنار حوض یا برکه‌ای نشسته‌اید و سنگریزه‌ای در آب می‌اندازید. سقوط سنگریزه موجی دایره‌ای ایجاد می‌کند که بزرگ و بزرگتر می‌شود. يك سنگریزه دیگر می‌اندازید، يك موج دیگر ایجاد می‌شود و به این ترتیب حلقه‌های تو در توی زیبایی در آب ساخته می‌شود.

حال اگر کسی يك مشت سنگریزه را باهم در حوض بیندازد به تصور این که تعداد بیشتری از این «زیبایی‌ها» را ببیند کار اشتباهی کرده چون در آن واحد دوایر مختلفی ساخته شده باهم تداخل می‌کنند و حالت مغشوش و نامنظمی به سطح آب می‌دهند که اصلاً آن زیبایی اول را ندارد.

پس زیبایی‌های مختلف اگر باهم تداخل کنند گاهی نه تنها بیشتر نمی‌شوند بلکه اثر همدیگر را نیز از بین می‌برند.

در شعر هم مساله به همین نحو است. تصویر یا خیال چیز خوبی است و زیبایی زیادی به اثر می‌بخشد اما به شرط این که تصاویر يك شعر آقدر زیاد و

شلوغ نباشند که به جای آشنا کردن خواننده با فضاهاى تازه، او را بیشتر گیج کنند.

نباید تصور کرد «پر تصویر» بودن شعر به تنهایی يك حسن است. این وقتی حسن خواهد بود که این تصاویر با هم در ارتباط بوده و مفهوم واحدی را برسانند. و گرنه مثل همان مشت سنگریزه خواهد شد که يك نمونه شعری از آن را می بینید:

به سرزمین یقین خون عشق می جوشد
ستاره در دل شب رخت نور می پوشد
عروس دهکده صبح در حصار نسیم
کنار بیشه شب میش نور می دوشد
به پهن دشت خزان ای بهار سبزاندیش
صدای سبز تو چون رودبار می جوشد
به زیر بارش خورشید پر خروش جنوب
درخت تشنه گل خون خاک می نوشد
غریق خسته غرقاب در تهاجم موج
به کام مرگ برای نجات می کوشد (۲۹)
این شعر پر از تصویر است و تراحم تصاویر باعث شده اغلب آنها گنگ و گیج کننده باشد.

مثلاً در بیت دوم هنوز رابطه «عروس» و «دهکده» را پیدا نکرده ایم پای «صبح» به میان می آید و تازه وقتی مفهوم «عروس دهکده صبح» را در ذهن ثبت کردیم مشکل «حصار نسیم» پیش می آید که این دیگر چه چیزی است و چه رابطه ای با بقیه دارد؟

بعد از این همه کوشش ذهنی نوبت به «بیشه شب» و «میش نور» می رسد که باید تکلیف شان روشن شود و دست آخر باید همه این خیالها را روی هم

ریخت و مفهوم کل بیت را درك کرد. ذهن ما که کامپیوتر نیست که بتواند
 سرعت تصویرها را تعقیب کند. ناچار از شعر عقب می ماند و مجبور می شود
 روی بعضی تصویرها دقت لازم را اعمال نکند. بنابراین آنچه از شعر درك
 خواهیم کرد جزیی از آن چیزی است که شاعر گفته، نه همه آن.

این است که می گویم غزل بالا «تراحم تصویر» دارد، اما حالا بخشی از
 يك چهارپاره را ببینید و مقایسه کنید با غزل فوق
 روی کوهی نشسته ام از دور
 طرحهای غروب می سازم
 روی اسب چم ———— شوش رو یابم
 در تماشای دشت می تازم

*

گاه گاهی کبوتری خوشبسال
 بر مسیر نگاه می افزود

*

در فضای خیال من همچون
 کاغذی در هوا معلق بود

*

نور از لابه لای ابری سرخ
 در فراسوی دشت می بارد
 چون ستونهای محکم و زرین
 آسمان را نگاه می دارد

*

قریه از دور دست پیدا بود

همچنان چشمگیر و شعرانگیز
گنبدیهای زرد کاهگلش
بود با نور سرخ رنگ آمیز (۲۲)

«محمد تقی احمدی»

در بند اول تنها خیالی که هست همین است که شاعر رؤیایش را اسبی
تصور کرده که با آن در دشت می تازد و تماشا می کند.
در بند دوم کبوتر در حال پرواز، به کاغذی تشبیه می شود که در هوا معلق
است.

در بند سوم نوری که از لای ابر می تابد ستونی تصور می شود که آسمان
بر آن قرار دارد.
و در بند چهارم، شاعر تاییدن نور قرمز به بامهای کاهگلی را رنگ آمیزی
بامها می بیند.

در مجموع چهار پنج تصویر بیشتر نیست اما همه زیبا و تازه اند و مثل غزل
قبله هم ذهن خواننده را بمباران نمی کنند.

خلاصه این که هر چه تصاویر شعر بازتر، روشتر و ساده تر باشند بیشتر
برای شنونده قابل لمس اند و او را کمتر دچار پریشانی ذهن می کنند.
و همین جابد نیست بگوییم بیشتر، شاعرانی به تراحم تصویر پناه می برند
که ضعف تخیل دارند و می کوشند این ضعف را با پر کردن شعر از تصاویر
مختلف - که اغلب هم ضعیف و جدول ضریبی اند - جبران کنند. (درست
مثل کسی که برای پوشاندن کم سوادی خویش مرتب اصطلاحات علمی و
فنی بکار ببرد).

روشدن تصاویر

"مشکلی که گاهی برای شاعران پیش می‌آید و مشکل عمده‌ای هم هست این است که گاهی شاعر يك تكنيك و شگرد خاص در تصویرسازی کشف می‌کند و از آن خوشش می‌آید و بعد، آن قدر آن تکنیک را در شعر تکرار می‌کند که برای خواننده ملال‌آور و خسته‌کننده می‌شود. منظور ما از رو شدن تصاویر، در این جا همین است یعنی حالتی با تکرار زیاد يك شیوه تصویرسازی رخ می‌دهد و باعث می‌شود دیگران به راحتی رمز کار شاعر را بفهمند و حتی بتوانند تقلید کنند.

يك نمونه بارز از این مورد شعر بلند «خیابان هاشمی» از شاعر معاصر، محمد رضا عبدالملکیان است، شگردی که شاعر در این شعر به کار برده این بوده که با استفاده از تشخیص، صفات و اعمال انسانها را به يك خیابان بخشیده. چند جمله از این شعر را ببینید:

خیابان هاشمی / خیابان بی‌پیرایه / خیابان بکرنگ / خیابانی که دروغ نمی‌گوید / احتکار نمی‌کند / گران نمی‌فروشد / و در مرداب گاو صندوقها / زندگی نمی‌کند (۲۳).

می‌بینیم که خیابان، يك انسان تصور شده و کارهای انسان را انجام می‌دهد. این زیباست، اما شاعر به این چند مورد تشخیص اکتفا نمی‌کند و همان را در همین شعر، بیش از ۶۰ بار به کار می‌برد مثلاً:

خیابان هاشمی / خیابان مأنوس / خیابان سرفراز / خیابان سربه‌زیر / خیابان بی‌ادعا / خیابان کم‌توقع / خیابان مصقم / خیابان ریشه‌دار / خیابان مستقل / خیابانی که شیرینی دانمارکی نمی‌خرد / خیابانی که جین نمی‌پوشد / خیابانی که کراوات نمی‌زند / خیابانی که راحت طلب نیست / خیابانی که به هویتش پشت نمی‌کند / خیابانی که پناهنده نمی‌شود / خیابانی

که خود را نمی فروشد / خیابانی که سر بر دامن بیگانه نمی گذارد (۲۴).
این جاست که می بینیم شاعر ناخود آگاه شیوه تصویر سازی خودش را
لو می دهد و با تکرار زیاد يك نوع خاص تصویر، عملاً به خواننده می فهماند
که زیبایی شعرش در کجا بوده. شعر بهتر است طوری باشد که دیگران
شگردهای کار شاعر را نفهمند و یا لا اقل در آن احساس یکنواختی نکنند.
این تشخیص در سه چهار مورد اول خیلی زیباست اما کم کم تکراری و
ملال آور شده.

پانویس های فصل «خیال شعری یا تصویر»

- ۱- آوازهای واپسین، صفحه ۱۸
- ۲- فصلی از عاشقانه ها، صفحه ۱۰۶
- ۳- گاهی دلم برای خودم تنگ می شود، صفحه ۱۳۵
- ۴- علی شریف کاشانی، شعر انقلاب، صفحه ۱۵۴ (البته این ابیات از يك قصیده مفصل انتخاب شده و همه آن قصیده چنین نیست)
- ۵- صور خیال در شعر فارسی، صفحه ۲۰ (این جمله از ژرار دونروال است)
- ۶- روزنامه اطلاعات سه شنبه ۶/۶/۱۳۶۹ صفحه بشنوازی
- ۷- فصلی از عاشقانه ها، صفحه ۱۰۹
- ۸- غزلیات بیدل، صفحه ۹۷
- ۹- حجم سبز، شعر «در گلستانه»
- ۱۰- تنفس صبح، چاپ اول صفحه ۱۹۲ و چاپ دوم صفحه ۳۰
- ۱۱- کفشهای مکاشفه، صفحه ۱۰۳ تا صفحه ۱۱۱
- ۱۲- بابلان سرمست عشق (حاصل شب شعر اسفندماه ۱۳۶۳ در دانشگاه صنعتی اصفهان)، صفحه ۹
- ۱۳- مثنوی نیایش خاك، کفشهای مکاشفه، صفحه ۱۷. البته همه این

- ۱۴- این مثالها از کتاب «خون نامه خاك»، انتخاب شده.
- ۱۵- تعبیر «كنسرو كلمات» از دکتر شفيعی كدكنی است (مقدمه موسیقی شعر، صفحه نوزده)
- ۱۶- بیدل، سپهری، سبك هندی، صفحه ۱۰
- ۱۷- غزلیات بیدل، صفحه ۷۹
- ۱۸- همان جا، صفحه ۹۸۲
- ۱۹- ماه و كتان، صفحه ۱۲۷
- ۲۰- رباعی امروز، به كوشش محمد رضا عبدالملكیان، صفحه ۴۷
- ۲۱- خون نامه خاك، صفحه ۱۰۲
- ۲۲- ضریح آفتاب (مجموعه شعر شاعران خراسان)، صفحه ۲۲
- ۲۳- ریشه در ابر، صفحه ۱۵۹ تا ۱۶۷، (درباره «تشخیص» بعداً صحبت خواهد شد)
- ۲۴- البته این تشخیصها در شعر كاملاً پشت سرهم نیست و ما از قسمتهای مختلف شعر، انتخاب کرده ایم.

فصل دوم

صورت‌های مختلف خیال

تا حالا گفتیم که خیال، حاصل تصرف ذهنی شاعر در محیط پیرامون است. این تصرف ممکن است به اشکال گوناگونی انجام شود و صورتهای متفاوتی از خیال را بسازد.

آموختن کامل این صور خیال، لازمه کار شاعری نیست اما به هر حال آشنایی کلی با آنها به پرورش قدرت تخیل شاعران کمک خواهد کرد. پس خوب است نگاهی مختصر داشته باشیم به برخی از این صورتهای خیال. بویژه این که در مباحث بعدی هم به آنها برخورد خواهیم داشت و شناخت مقدماتی آنها مورد نیاز ماست.

از صور مختلف خیال آنچه مهمتر و اساسی تر است اینهاست: تشبیه، استعاره، مجاز، کنایه، اغراق، تشخیص، حس آمیزی و بیان پارادوکسی

تشبیه: تشبیه و شباهت از يك ریشه اند. یعنی اگر وجه شباهتی بین دو چیز پیدا کنیم و آن شباهت را بیان نماییم، يك تشبیه انجام داده ایم. مثلاً کوبر و آتش باهم شباهت دارند و وجه شباهت آنها «گرمای

انهاست. پس اگر بگوئیم:

«کوبر مثل آتش گرم بود»

يك تشبيه صورت گرفته.

در كان تشبيه: اگر در همان تشبيه بالا دقت كنيم چهار جزء اصلي به چشم مي خورد:

۱- كوبر: كه به آتش تشبيه شده.

۲- آتش: كه كوبر به آن تشبيه شده.

۳- گرما: صفتي كه در كوبر و آتش وجود دارد و باعث اين تشبيه شده.

۴- مثل: كه بيانگر اين شباهت است.

به اين چهار جزء، ار كان تشبيه مي گویند و آنها را به ترتيب «مشبه»، «مشبه به»، «وجه شبه» و «ادات تشبيه» مي نامند. در زير ار كان يك تشبيه ديگر را نشان داده ايم:

حرفهايم	مثل	يك تکه چمن	روشن	بود (۱)
مشبه	ادات تشبيه	مشبه به	وجه شبه	

وجه شبه و مشبه به در هر تشبيهي لازم است و بدون هريك از آنها، تشبيه ناقص مي ماند. مثلاً در همان تشبيه اول اگر مشبه را برداريم خواهد شد: «مثل آتش گرم بود» و معلوم نمي شود چه چيزي مثل آتش گرم بود. اگر مشبه به را برداريم خواهد شد: «كوبر مثل گرم بود» و اين بار روشن نيست كوبر مثل چه چيزي گرم بود.

اما دو ركن ديگر يعني «وجه شبه» و «ادات تشبيه»، لازم نيست همواره ذكر شوند و در صورت لزوم مي توان آنها را حذف كرد مثلاً همان تشبيه با حذف اين دو ركن به اين صورت در مي آيد: «كوبر، آتش بود» و باز هم مطلب را مي رساند.

حتي مي توان گاهي همان فعل ربطي «بود» را هم حذف كرد و تشبيه را به

صورت «کوبر آتش» در آورد. به این تشبیه که به شکل ترکیب بیان شده «تشبیه فشرده» می گویند (۲). این هم چند نمونه دیگر تشبیه فشرده. ساقه بازوها (بازوها به ساقه تشبیه شده اند)، مخمل شالیزار (شالیزار به مخمل تشبیه شده)، پلاس شب، فانوس خورشید، الماس ستارگان و غنچه لبخند (۳).

درباره وجه شبه دو توضیح زیر ضروری به نظر می رسد:

الف: وجه شبه حتی در حالتی هم که ذکر نمی شود باید به هر حال وجود داشته باشد. یا به عبارت ساده تر، دو چیزی که به هم تشبیه می شوند باید حتماً وجه شباهتی باهم داشته باشند و خواننده هم که شعر را می خواند این شباهت را درک کند. اگر ما همین طوری مثلاً بگوییم: «درخت مثل استکان است». این، تشبیه درستی نیست چون درخت و استکان هیچ شباهتی (چه از نظر رنگ چه از نظر شکل و ...) باهم ندارند در حالی که وقتی می گوئیم «کوبر مثل آتش بود» کوبر و آتش از نظر گرمی باهم شبیهند و می توان این تشبیه را پذیرفت.

ب: وجه شبه باید از ویژگیهای بارز و اصلی اشیا انتخاب شود و طرفین تشبیه، آن را به صورت برجسته و واضحی داشته باشند. اگر ما مثلاً بگوییم: «مورچه مثل فیل است» و بعداً اگر پرسند چطور؟ بگوییم که چون هر دو حرکت می کنند مثل هم اند. این تشبیه مازیا و ارزشمند نیست چون ویژگی بارز مورچه و فیل، حرکت نبوده بلکه کوچکی و بزرگی آنهاست و آنها از این جهت هیچ شباهتی باهم ندارند.

به همین علت مثلاً می گویند ترکیب «صخره ابر» (که يك تشبیه فشرده است) تشبیه زیبایی نیست چون ویژگی مهم صخره، درستی و سختی آن

است و ویژگی مهم ابر، لطافت و نرمی اش. و اینها از این جهت باهم شباهت ندارند که هیچ، در تضاد هم هستند.

بعضی ها برای تشبیه انواع و اقسام مختلفی ذکر کرده اند مثل: تشبیه مفرد، تشبیه مرکب، تشبیه مطلق، تشبیه مقید، تشبیه مشروط، تشبیه جمع، تشبیه تسویه، تشبیه ملفوف، تشبیه مفروق و ... که این تقسیم بندی ها کاری لغو و بیهوده است و آموختن آنها کمترین کمکی به شاعر یا خوانندگان شعر نخواهد کرد. آنچه برای ما مهم است درك ارزش هنری و شعری این صورت خیال است و به همین دلیل از ذکر این تقسیم بندی های گیج کننده خودداری می کنیم. (۴)

استعاره و مجاز: به این مثالها و کلماتی که در زیر آنها خط کشیده شده دقت کنید

نرگش و امی کند طومار استغنائی ناز (۵)

دلی داشتم شانه بـر شانه رفت

دریغا که خورشید این خانه رفت (۶)

«محمد رضا عبدالملکیان»

ای بهار مهربان. در مسیر کاروان

گل پیاش و گل پیاش، گل بکار و گل بکار (۷)

«علیرضا قزوه»

ای درختان بی ثمر چون تن بادو چند تن

باد را تکه تکه کرد شاخه های بلندتان (۸)

«عبدالجبار کاکایی»

حماسه چهارده ساله من / با پای شوق رفته بود و اینک / باشانه های شهر /

برایم بازش آورده بودند. (۹)

«محمد رضا عبدالملکیان»

قسمتهای خط کشیده شده يك وجه مشترك دارند و آن این که هیچ کدام در معنای واقعی خود بکار نرفته‌اند و در همه موارد، منظور شاعران از این کلمات چیز دیگری بوده:

در مثال اول منظور از نر گس چشم معشوق است.

در مثال دوم منظور از دل و خورشید، حضرت امام (ره) است.

در مثال سوم منظور از بهار مهربان، امام زمان است.

در مثال چهارم منظور از درختان بی ثمر، بیدردان و عافیت طلبها و از این قبیل افراد است.

در مثال پنجم منظور از شانه‌های شهر، شانه‌های مردم شهر است.

مجاز یعنی همین، یعنی شاعر کلمه‌ای را در معنی اصلی آن بکار نمی‌برد و معنای دیگری را اراده می‌کند (۱۰) حالا چرا شاعر چنین می‌کند؟ چرا يك چیزی می‌گوید و چیز دیگری را در نظر دارد؟ جواب این است که تخیل شاعر، او را وادار به چنین بیانی می‌کند و آن افراد را درختان بی ثمر احساس می‌کند و با این طور تصور می‌کند که شهیدان بر شانه‌های خود شهر تشییع میشوند نه بر شانه‌های مردم شهر، اینها یعنی بیان مجازی، یعنی کاربرد کلمات در معنایی غیر از آنچه در کتاب لغت دارند.

خواهید پرسید: آیا همین که کلمه‌ای را در معنای دیگری بکار بردیم کافی است و مجاز حاصل شده است؟ اگر ما هم مثلاً به جای میز گفتیم پنجره و به جای کتاب گفتیم تخته پاك كن و به جای خربزه گفتیم آلبالو، آیا مجاز به کار برده‌ایم؟

می‌گوییم: درست است که کاربرد کلمه در معنایی دیگر، مجاز خواهد بود اما در عین حال باید طوری گفته باشیم که شنونده معنی مورد نظر ما را بفهمد و در عین حال احساس نوعی زیبایی در بیان ما بکند. به عبارت دیگر

شاعر طوری باشد که خواننده به معنی مورد نظر او هدایت شود. برای این هدف باید همواره رابطه‌ای بین معانی مجازی و واقعی وجود داشته باشد که به کمک این رابطه، به مقصود شاعر پی ببریم. این رابطه را «قرینه مجاز» می‌نامند و انواع مختلفی دارد (۱۱).

حالا «استعاره» چیست؟ استعاره مجازی است که قرینه آن شباهت دو چیز باشد یعنی شاعر شباهتی بین آنها احساس می‌کند و این شباهت او را وادار می‌کند که یکی را به جای دیگری به کار ببرد. مثلاً شاعر بین «نرگس» و «چشم» احساس شباهت می‌کند و بنابراین نمی‌گوید، «چشم» و می‌گوید «نرگس». یا بنابر شباهتی که بین «حضرت امام (ره)» و «خورشید» حس کرده، به جای این که بگوید «امام»، می‌گوید «خورشید» (۱۲).

کنایه:

شنیده‌ایم که گاهی گفته می‌شود
 «فلانی دست از پادراز تر بر گشت»
 «در این میانه سر مایی کلاه ماند»
 «حالا دور بالی ام جا افتاد»
 «چنان دسته گلی به آب دادم که مپرس»

در هر چهار جمله اگر دقت کنیم می‌بینیم آنچه منظور نظر گوینده است با آنچه از ظاهر عبارت برمی‌آید متفاوت است. وقتی می‌گوییم «سر ما بی کلاه ماند» منظور این نیست که واقعاً کلاهی در کار بوده و به ما نرسیده. بلکه می‌خواهیم این را بگوییم که ما از سهم خود بی نصیب ماندیم. و همین طور بقیه جملات هم حالتی دوپهلوی دارند و زبان به صورت خاصی به کار رفته که حامل دو معنی است.

به این نوع کاربرد زبان، کنایه می‌گوییم.
 کنایه و مجاز تقریباً شبیه هم‌اند یعنی در هر دو، گوینده يك چیز می‌گوید
 و چیز دیگری در نظر دارد. تفاوت کنایه و مجاز در این است که: در مجاز، این
 کلمات اند که در معنای واقعی بکار نمی‌روند و در کنایه، جملات. هم‌چنین
 معمولاً مجاز اول به وسیله شاعران خلق می‌شود و بعداً وارد زبان مردم می‌شود
 ولی کنایه از اول در زبان مردم وجود دارد و بعداً شاعران از آن استفاده
 می‌کنند. و تفاوت‌های دیگری هم هست که فعلاً وارد بحث آن نمی‌شویم.
 این هم چند نمونه کاربرد کنایه در شعر شاعران:

«روشدن دست کسی»

چندی است چراغ عشق کم سو شده است
 جانم چو عقل عاقبت جو شده است
 بس کن، تا کی در پی نیرنگ و فریب
 ای دل دستت برای من رو شده است (۱۳)
 «سهیل محمودی»

«آه در بساط نداشتن».

ای کاش شب دل مرا ماهی بود
 زین تاریکی به صبحدم راهی بود
 این جا منم و شب و درونی خالی
 ای کاش که در بساط ما آهی بود (۱۴)
 «سلمان هراتی»

«دسته گل به آب دادن»

در لجه برنی سنبش را تاب دادند
 خوبان عجب دسته گلی بر آب دادند (۱۵)
 «علی معلم»

اغراق: گاهی شاعر لازم می‌بیند که برای تأثیر بیشتر شعرش بعضی صفتها را بیشتر یا کمتر از حد معمول وانمود کند. این عمل یکی صورتهای خیال را به وجود خواهد آورد که به آن «اغراق» یا «مبالغه» می‌گویند.

اگر به یادمان مانده باشد در همان اوایل بحث گفتیم که گاهی ممکن است به دوستی که بیست دقیقه دیرتر سر قرار آمده است بگویم: «دو ساعت دیر کردی». این اغراق است چون زمان بیست دقیقه را بیشتر از آنچه هست وانمود کرده‌ایم.

اغراق اگر با توانایی صورت بگیرد می‌تواند تأثیر عمیق بر شنونده بگذارد و او را وادار کند که ناخودآگاه حرف شاعر را بپذیرد. این چند نمونه را ببینید:

شود کوه آهن چو دریای آب

اگر بشنود نام افراسیاب

«فردوسی»

یك تار مو گراز سردنیا گذشته‌ای

صد کهکشان ز اوج ثریا گذشته‌ای (۱۴)

«بیدل»

ز خون ما و شما آسیابگردانند

قسم به خون، که اگر روزگار بر گردد (۱۷)

«قادر طهماسبی، فرید»

دلم گرفته از این روزها، دلم تنگ است

میان ما و رسیدن، هزار فرسنگ است (۱۸)

«سلمان هراتی»

تشخیص:

تشخیص در این جا یعنی «شخصیت بخشیدن به اشیاء» و این یکی دیگر از صور خیال است.

این جا شاعر لازم می بیند که به اشیاء بیجان، زندگی ببخشد و این طور وانمود کند که آنان هم انسانند و می توانند اعمال او را از خود بروز دهند. این دو بیت از يك غزل مرحوم سلمان هراتی را ببینید:

پیش از تو آب معنی دریا شدن نداشت

شب مانده بود و جرأت فردا شدن نداشت

در آن کویر سوخته، آن خاک بی بهار

حتی علف اجازه زیبا شدن نداشت (۱۹)

در بیت اول می گوید: «شب جرأت نداشت». این تخیل اوست که شب را يك انسان تصور می کند که می تواند جرأت داشته باشد یا نداشته باشد. یا در بیت دوم به همین صورت می گوید: «علف اجازه نداشت». باز هم يك تشخیص بکار رفته و به علف خصوصیات انسان داده شده.

ممکن هم هست شاعر نه به اشیاء بیجان، بلکه به جانوران شخصیت انسانی ببخشد و آنها را انسان تصور کند. یا اشیاء بیجان را جاندار ببیند. در این حالات هم می گوییم تشخیص صورت گرفته مثل این بیت که ناله در آن پرنده ای تصور شده که پرواز می کند

پرواز ناله نیز به جایی نمی رسد

از بس بلسند ساخته اند آشیان ما (۲۰)

«بیدل»

این هم چند نمونه دیگر تشخیص:

ستارگان گفتند / تویی ستاره ترینی (۲۱)

«محمد رضا عبدالملکیان»

زمین خوردم اما درختان جنگل

فقط ایستادند و نظاره کردند (۲۲)

«سهیل محمودی»

فریادهای خسته سر بر اوج می زد

وادی به وادی خون پا کان موج می زد (۲۳)

«علی معلم»

شب با ستارگان / سرگردان خواهد ماند (۲۴)

«یوسفعلی میرشکاک»

آسمان تعطیل است / بادهای بیکارند / ابرها خشک و خسیس / حق

گریه خود را خوردند (۲۵)

«قیصر امین پور»

گویند که از هیبت در بای دلت

آن روز زبان آب بند آمده بود (۲۶)

«حسین حسینی»

نسترن رسوای خاص و عام شد

خون داوودی مباح اعلام شد (۲۷)

«احمد عزیزی»

(نمونه‌های دیگری از تشخیص را قبلاً در مبحث «رو شدن تصاویر»

دیدیم).

حتی گاهی خیال شاعر از حدود اشیاء مادی فراتر می‌رود و پدیده‌های

ذهنی و غیر حتی مثل «مرگ»، «تنهایی»، «شوق»، «درد» و... را شخصیت

می‌بخشد. مثل تشخیص مرگ در این بیتها:

عمری به اسارت تو بودم ای مرگ

لرزان ز اشارت تو بودم ای مرگ

امروز خوش آمدی، صفا آوردی
مشتاق زیارت تو بودم ای مرگ (۲۸)
«علیرضا قزو»

چنان به قاف شهادت نشسته‌ام چو عقاب
که نیست دسترسی مرگ را به دامانم
«قادر طهماسبی، فرید»

و با این نمونه‌ها از سهراب سپهری
گاه تنهایی صورتش را پس پنجره می‌چسبانید / شوق می‌آمد، دست در
گردن حس می‌انداخت / فکر بازی می‌کرد (۲۹)
به هر حال تشخیص یکی از قویترین صور خیال است و روح و زندگی‌ای
به شعر می‌بخشد که با دیگر صور خیال امکان ندارد. در این جا شنونده با
خواندن شعر، خود را در میان اشیاء زنده و فعال حس می‌کند، می‌بیند که همه
عناصر شعر جان دارند، نفس می‌کشند، پرواز می‌کنند، حرف می‌زنند و ... و
شعر از يك مجموعه زنده و پرتحرک ایجاد شده نه يك سری اشیاء مرده و بیجان

*

حسن آمیزی:

ما پنج حس داریم و هر کدام برای کاری است: باصره برای دیدن، لامسه
برای لمس کردن، سامعه برای شنیدن، ذایقه برای چشیدن و شاقه برای بویدن.
ما بر پایه این ارتباطها دریافته‌ایمان از محیط را بیان می‌کنیم. مثلاً
می‌گوییم:

- صدای زنگ را شنیدم
- سیاهی ظلمت را دیدم
- بادام تلخ بود

- گل خوشبوست

و تا این جا، بیان عادی و طبیعی است چون هر محسوس با حس ویژه خودش پیوند یافته. حالا اگر بگوییم: «حسن خبر تلخی آورد». این جا دیگر آن ارتباط به هم خورده و جای حس ها عوض شده یعنی «خبر» که شنیدنی است با «تلخ» که چشیدنی است پیوند یافته.

با وقتی شاعر می گوید: «سخن از زندگی نقره ای آوازی است / که سحر گاهان فواره کوچک می خواند (۳۰)»

«فروغ فرخ زاد»

می بینیم آواز که شنیدنی است با رنگ نقره ای که دیدنی است ارتباط داده شده.

به این پیوند حس های مختلف، حس آمیزی می گویند. پس حس آمیزی صورتی از صورتهای خیال است که از تصرف شاعر در قلمرو حواس پنجگانه ایجاد می شود.

حالا چرا شاعران چنین می کنند؟ و چه مجبوریتی دارند که حس ها را باهم مخلوط کنند؟ علت اصلی همان است که در ابتدای مبحث خیال گفتیم: شاعر می بیند که بیان معمولی حس ها گاهی مقصود او را بر آورده نمی کند و او نیاز دارد که با این تصرفات، قابلیت های بیشتری برای کلام به وجود آورد و به این وسیله حرفش را بطور مؤثرتری ادا کند. نمونه هایی از حس آمیزی را حتی در قرآن هم شاهدیم مثلاً آن جا که می گوید:

خداوند لباس هراس و گرسنگی را به آنها چشانید

«سوره نحل آیه ۱۱۲»

این هم چند نمونه شعری از این صورت خیال:

- شنیدن با چشم:

ببین به ساز و میپرس از ترانه ای که ندارم

توان به دیده شنیدن فسانه‌ای که ندارم

«بیدل»

- دیدن صدا:

ندارد پرده نیرنگ هستی جز من و مایی

به هر نقشی که چشمت و اشو درنگ صدا بنگر (۳۱)

«بیدل»

روشن بودن حرف:

حرفهایم، مثل يك تکه چمن روشن بود (۳۲)

«سهراب سپهری»

- شنیدن خون و دیدن طنین:

خون را شنیدیم

و طنین را دیدیم (۳۳)

«ادو نیس، شاعر معاصر عرب»

بیان باراد و کسی: در این چند بیت دقت کنید:

دولت فقر خدا یا به ——— ارزانی دار

کاین کرامت سبب حشمت و تمکین من است

«حافظ»

می خورم جام غمی هر دم به شادی رخت

خزم آن کس کو بدین غم شادمانی می کند

«سلمان ساوجی»

هر گز حدیث حاضرِ غایب شنیده‌ای؟

من خود میان جمع و دلم جای دیگر است

«سعدی»

تنم ز بند لباس تکلف آزاد است
 برهنگی به برم خلعت خداداد است
 «بیدل»

گوش ترخمی کو کزما نظر نپوشد
 دست غریق، یعنی فریاد بیصدا بیم
 «بیدل»

در همه این مثالها می بینیم که امور متضادی باهم پیوند یافته است و چیزهایی گفته شده که در ظاهر متناقض به نظر می رسد: دولت فقر، شادمانی کردن با غم، حاضر غایب، پوشیدن برهنگی و فریاد بی صدا. این جاهم خیال شاعران تصرف کرده و امور متضادی را بههم پیوند داده است که در ظاهر ممکن نیست.

به تصویرهایی که بدین شیوه ایجاد می شوند «تصویر پارادوکسی» می گویند (۳۴) يك تصویر پارادوکسی در اول غیر ممکن به نظر می رسد ولی در کل شعر و با توجه به معانی گسترده ای که واژه ها دارند معنی می یابد. در يك تصویر پارادوکسی از هر جهتی که نگاه کنیم یکی از ابعاد متناقض آن درست است. مثلاً همان «دولت فقر»، در ظاهر فقر است اما در باطن به علت ارزشهای معنوی آن می تواند نوعی دولت و دارایی تلقی شود و با دست غریق در ظاهر بی صدا است اما چون برای کمک خواستن بلند شده می توان آن را فریاد تصور کرد. به همین ترتیب همه تصویرهای پارادوکسی با توجه به معانی باطنی کلمات آنها قابل توجیهند.

پس برای ایجاد يك تصویر پارادوکسی فقط وجود دو کلمه متضاد در شعر کافی نیست بلکه باید این دو معنی باهم پیوند یابند و ترکیبی بسازند که هر دو را در خود داشته باشد و از هر بعد یکی از این معانی متضاد درست باشد. اگر شاعر ناشیانه معانی متناقض را باهم ترکیب کند ممکن است آنها

همدیگر را خنثی کنند و چیزی بسازند که نه این باشد و نه آن (مثل ترکیب «صخره ابر» که در آن درشتی صخره و لطافت ابر همدیگر را خنثی کرده‌اند).

و این هم چند تصویر پارادوکسی از ییدل که فراوان از این گونه دارد:
 در محیط حادثات دهر، مانند جباب
 از دم خاموشی ما شمع هستی روشن است
 نفس گر می کشم قانون عالم می خورد بر هم
 چو ساز خامشی با هیچ آهنگی نمی سازم
 فلک در خاک می غلتید از شرم سرافرازی
 اگر می دید معراج زبا افتادن مارا
 از قبول عام توان زیست مغرور کمال
 آنچه تحسین دیده‌ای زین قوم، دشنام است و بس
 در این غمگنده کس نمیراد یارب
 به مرگی که بی دوستان زیستم من (۳۵)

اینها صورتهای عمده خیال بود و استفاده از آنها توانایی زیادی به شاعران می‌دهد برای ایجاد آن «بیان برتری» که در آغاز مباحثه حرفش بود.

چنان که دیدیم همه این انواع خیال، حاصل تصرف ذهن خلاق شاعر مدر مشاهدات اوست، که به نوعی بیان غیر معمول منجر می‌شود. حالا سؤالی که پیش می‌آید این است که حد و حدود این تصرفها چیست؟ یعنی شاعر تا چه اندازه حق دارد از بیان و دید عادی دور شود و ارتباطهای تازه بین اشیا

برقرار کند؟

به عبارت دیگر، آیا ما حق داریم هر چیزی را به هر چیزی تشبیه کنیم یا در هر صفتی که خواستیم اغراق به خرج دهیم یا هر کلمه‌ای را که خواستیم به معنای دیگری به کار ببریم یا هر طور که دلمان خواست حس‌ها را باهم مخلوط کنیم؟ آیا هیچ ضابطه و قانونی که محدودکننده خیال شاعران باشد وجود ندارد؟

در پاسخ می‌گوییم البته کار شعر، صد در صد قانون‌پذیر نیست ولی به هر حال تصویری که شاعر خلق می‌کند باید این دو ویژگی کلی را داشته باشد: «زیبایی» و «رسانایی». یعنی يك خیال باید در قدم اول زیبا باشد و شنونده را مجذوب کند و در قدم دوم روشن و واضح و رساننده مطلب باشد بطوری که دیگران منظور شاعر را بفهمند.

البته تشخیص این که يك تصویر زیبا و رسانا هست یا نه، خیلی ساده نیست و از دید افراد مختلف فرق می‌کند و هر کس ممکن است يك سلیقه‌ای داشته باشد و بعضی تصویرها را پسندد. از نظر بعضی‌ها تشبیه چشم به نرگس خیلی هم زیباست در حالی که عده‌ای هم آن را کهنه و تکراری می‌دانند. مشکل اصلی همین جاست که: سلیقه چه کسانی را باید ملاک و معیار ارزشیابی‌ها قرار داد؟ شاید بهترین پاسخی که می‌توان داشت این باشد که «در هر دوره، باید ذوق و سلیقه اهل شعر و بویژه نسل جوان، معیار ارزشیابی‌ها باشد نه سلیقه عامه یا سلیقه نسلهای گذشته»

کم کم به انتهای مبحث خیال میرسیم. البته گفتنی‌های دیگری هم

در این باره هست که تصور می‌کنیم در حوصله کارمان می‌گنجد (۳۶)
 لازم است تذکر دهیم که خیلی از صور خیال را نه تنها در شعر، بلکه در
 ثریا صحبت‌های روزانه هم می‌توان یافت (چنانچه بعضی مثالهای ما هم از
 همین گفتگوها انتخاب شده بود). بنابراین وجود خیال، برای شعر شدن کلام
 کافی نیست و عناصر دیگری هم باید همراه آن باشند تا بتوانند از هر جهت
 آن «بیان برتر» را ایجاد کنند. حتی ممکن است گاهی اصلاً خیالی به کار
 نرفته باشد و همان عوامل دیگر برای شعر شدن کلام، کافی باشند. یکی دیگر
 از این عناصر اصلی، «زبان شعر» است که به آن بعداً می‌پردازیم.

پانویس های فصل «صورت های مختلف خیال»

- ۱- حجم سبز، سهراب سپهری، شعر سورة تماشا
- ۲- تاملی در شعر احمد شاملو از دکتر تقی پورنامداریان، صفحه ۱۳۱
- ۳- همان جا، صفحه ۱۳۲
- ۴- در صورت لزوم می توانید به کتاب «فنون بلاغت و صناعات ادبی» از مرحوم جلال الدین همایی مراجعه کنید.
- ۵- غزلیات بیدل، صفحه ۷۲۹
- ۶- سوگنامه امام، به کوشش مشفق کاشانی و محمود شاهرخی، صفحه ۲۶۸.
- ۷- از نخلستان تا خیابان
- ۸- آوازه های واپسین
- ۹- ریشه درابر
- ۱۰- ولی در تشبیه چنین نبود و کلمات در معنای واقعی بکار می رفتند. آن جا وقتی می گفتیم «کوبر مثل آتش گرم است» منظور از کوبر، همان کوبر بود و از آتش، همان آتش.
- ۱۱- درباره قرینه های مجاز، می توان از کتاب «فنون بلاغت و صناعات ادبی» سود جست.

۱۲- می‌توان گفت استعاره تشبیهی بوده که مشبه آن حذف شده و مشبه به جای آن ذکر شده. مثلاً اگر همان تشبیه «کوبر مثل آتش گرم بود» را با حذف مشبه (کوبر) به این صورت بیان کنیم: «در آتش راه می‌رفتم» و منظور ما از آتش کوبر باشد يك استعاره انجام داده‌ایم.

۱۳- رباعی امروز، صفحه ۲۸

۱۴- همان جا، صفحه ۹۸

۱۵- رجعت سرخ ستاره، صفحه ۱۱۹. منظور شاعر، به نیل رها کردن حضرت موسی (ع) بعد از تولدش است.

۱۶- غزلیات بیدل، صفحه ۱۱۹۸، در این بیت دو اغراق وجود دارد: در مصرع اول، از دنیا گذاشتن کمتر از حد واقعی و در مصرع دوم، از آسمان گذاشتن بیشتر از حد واقعی بیان شده.

۱۷- مجموعه شعر جنگ، به کوشش محمود شاه‌رخی و مشفق کاشانی

۱۸- دری به خانه خورشید

۱۹- دری به خانه خورشید صفحه ۸۲

۲۰- غزلیات بیدل، صفحه ۶۹

۲۱- ریشه در ابر، صفحه ۲۱ (در این بیت، ستارگان شخصیت انسان یافته‌اند).

۲۲- فصلی از عاشقانه‌ها، صفحه ۲۲ (شاعر به درختان شخصیت بخشیده)

۲۳- رجعت سرخ ستاره، صفحه ۶۵ (در این جا «فریاد» تشخیص یافته)

۲۴- «از چشم ازدها» صفحه ۲۸

۲۵- تنفس صبح، چاپ دوم، صفحه ۹

۲۶- رباعی امروز، صفحه ۹۵

۲۷- کفشهای مکاشفه، صفحه ۲۰۷

۲۸- از نخلستان تا خیابان، صفحه ۷۱

- ۲۹- از شعر «صدای پای آب» سهراب سپهری از تشخیص خیلی سود
جسته و شعر او از این نظر خیلی غنی است.
- ۳۰- تولدی دیگر، شعر «فتح باغ»
- ۳۱- غزلیات بیدل، صفحه ۸۴۱ و صفحه ۷۱۵
- ۳۲- حجم سبز، شعر «سوره تماشا»، حس آمیزی از صور اصلی خیال
سهراب سپهری بیدل است و در شعر این دو، فراوان به آن برمی خوریم.
- ۳۳- بیدل، سپهری، سبک هندی، صفحه ۷۷.
- ۳۴- پارادوکس در فرنگی یعنی تناقض، اصطلاح «تصویر
پارادوکسی» از دکتر شفیع کدکنی است در کتاب شاعر آینه ها، در کتاب
«موسیقی شعر»، به آن «بیان نقیضی» هم گفته شده.
- ۳۵- غزلیات بیدل، به ترتیب صفحات ۳۴۱، ۹۲۵، ۱۱۸، ۷۳۴، و ۱۰۳۸
- ۳۶- تفصیل بیشتر و علمی تر این مطالب را می توان در کتاب «صور
خیال در شعر فارسی»، جستجو کرد.

فصل سوم

زبان شعر

تا حال از خیال و کشف شاعرانه گفتیم و درباره صور خیال و ویژگیهای تصویر خوب صحبت کردیم. آنچه تا کنون از آن نگفته‌ایم و خیلی هم مهم است شیوه بیان تصویر است.

واضح است که کشف تنها کافی نیست و شاعر باید علاوه بر توانایی ایجاد تصویر، قدرت انتقال آن را به دیگران هم داشته باشد. شاعری که دارای ذهنی خلاق و تصویر ساز باشد اما نتواند خیالهایش را با یک بیان خوب و برتر منتقل کند، موفق نیست.

این مطلب را با یک تمثیل روستر می‌کنیم: یک نقاش را در نظر بگیرید. او برای خلق یک تابلو ارزشمند، باید حداقل دو ویژگی داشته باشد: اول قدرت کشف سوژه مناسب و دوم توانایی کشیدن و پیاده کردن آن سوژه بر روی صفحه. کسی که بتواند سوژه‌هایی در ذهنش خلق کند ولی قادر به کشیدن آنها نباشد، نقاش نیست.

در شعر هم به همین صورت است: هم ذهن خلاق مورد نیاز است و هم زبانی که بتواند آن ذهنیات را به قالب جملات بریزد. شاعران بزرگ ما همواره هر دو را داشته‌اند.

پس «آنچه به خیالهای شاعر شکل می‌دهد و در واقع به اندیشه‌ها و ذهنیات او صورت مادی می‌بخشد زبان است» (۱).

باز هم مثال شعری می‌آوریم و مقایسه‌ای داریم بین دو بیت از دو شاعر که هر دو يك تصویر را - ولی با اختلافهایی در زبان - بیان کرده‌اند. با این مثال به‌خوبی می‌توان نقش زبان را در شعر، دریافت.
بیت اول از حافظ است:

به روز واقعه تابوت ما ز سرو کنید

که می‌رویم به داغ بلند بالایی
و بیت دوم با همین تصویر، از يك شاعر متوسط مکتب هندی است:
گر بمیرم در فراق آن بت بالا بلند

پس بیاید ساختن تابوت من از چوب سرو
«فیض علی» (۲)

می‌بینیم که خیال هر دو شاعر، یکی است: هر دو قامت معشوق را به سرو تشبیه کرده‌اند و هر دو گفته‌اند تابوت مرا از سرو بسازید. اما با وجود این، هر صاحب ذوقی خواهد گفت بیت اول خیلی زیباتر است. چرا این طور است؟ هر دو شاعر يك تصویر آورده‌اند و اگر فقط تصویر ملاک بود هر دو بیت ارزش یکسانی داشت. پس معلوم می‌شود اختلاف آنها در شیوه بیان و با همان زبان شعر است.

حالا می‌آییم و با دقتی بیشتر، اختلافهای زبانی دو شاعر را نشان می‌دهیم و می‌بینیم زبان حافظ چقدر شیواتر است.

۱- اولین مشکل بیت فیض علی همین حرف «ب» در «بیاید ساختن» است. اصولاً باید می‌گفت «باید ساختن».

۲- باز هم اگر در همین کلمه دقت کنیم از نظر دستوری حرف «ن» آخر آن هم زاید است و صورت درست آن این بود که بگوید «باید ساخت».

۳- فیض علی صریحاً از مردن نام برده و این از لطف کلام او کاسته: «گر بمیرم در فراق آن بت بالا بلند» در حالی که حافظ صریحاً نمی گوید «بمیرم» بلکه کلمه‌ها «واقع» را به کار می برد که تا حدودی محترمانه تر است. اگر دقت کرده باشیم ما هم وقتی بخواهیم مرگ کسی را محترمانه تر بیان کنیم نمی گوییم «فلانی مرد» بلکه می گوییم «مرحوم شد» یا «وفات کرد» یا «به ملکوت اعلی پیوست» یا این طور چیزها.

در مصرع دوم هم حافظ می توانست بگوید «که مرده ایم به داغ بلند بالایی» اما باز هم از «مرده ایم» پرهیز می کند و می گوید «که می رویم به داغ بلند بالایی»

۴- ما معمولاً در گفتگوهای روزانه به جای ضمیر منفصل «من»، از ضمیر متصل «م» استفاده می کنیم یعنی مثلاً به جای این که بگوییم «کلاه من» یا «دفتر من» می گوییم «کلاه من»، «دفتر من» و این روان تر و بهتر است. اما فیض علی تابوت را با همان «من» آورده: «تابوت من». و بهتر بود بگوید «تابوت من».

در بیت حافظ این مشکل وجود ندارد چون ضمیر جمع است نه مفرد، و این ضمیر جمع «ما» نمی تواند به کلمه بچسبد.

۵- کلمه «چوب» بیت فیض علی اضافی است چون همین که بگوییم تابوت را از سرو بسازید معلوم می شود که چوب سرو مورد نظر است و لازم نیست چوب را ذکر کنیم.

۶- و همین طور کلمه «بت» هم در بیت فیض علی غیر لازم است و همان بالا بلند کافی بود که منظور او را برساند.

۷- فیض علی می گوید: «گر بمیرم در فراق آن بت بالا بلند» و این «گر» تا حدودی قطعیت حرف او را کم می کند. مثل این است که خود شاعر هم یقین ندارد در فراق خواهد مرد و می گوید اگر مردم، شما چنین کنید. بنابراین

اعتماد شنوده به عشق و وفای شاعر کم می‌شود. طرف خواهد گفت: «خودت نمی‌دانی در این فراق خواهی مرد یا نه، آن وقت وصیت هم میکنی؟»

اما حافظ شرط «اگر» نمی‌گذارد و قاطع می‌گوید «به داغ آن بلند بالا خواهم مرد» و دیگر چون و چرایی در کار نیست.

۸- حافظ مستقیماً به خواننده شعر خطاب می‌کند و به او دستور می‌دهد که تابوتش را از سرو بسازد: «به روز واقعه تابوت ما ز سرو کنید». این لحن آمرانه و تحکم‌آمیز، اثر بیشتری در انتقال عواطف دارد و شنونده را بیشتر تکان می‌دهد.

ولی فیض علی فقط می‌گوید «تابوت را باید از سرو ساخت» و این ساختن تابوت را مستقیماً به کسی واگذار نمی‌کند. یعنی باید تابوت ساخته شود. حالا می‌خواهی تو انجام بده و نمی‌خواهی به دیگری سفارش کن. لحن حافظ مثل پدری است که به بچه‌اش می‌گوید «برو از نانوائی نان بخر» و لحن فیض علی مثل پدری که می‌گوید «نان باید خریده شود». طبعاً اولی اثر بیشتری خواهد داشت.

۹- نکته ظریف دیگری که وجود دارد این است که حافظ اول می‌گوید «تابوت را از سرو بسازید» و بعد که حالت انتظار و شگفتی در شنونده ایجاد شد، علت این درخواست را می‌گوید «که می‌رویم به داغ بلند بالایی». یعنی اول معما را طرح کرده و بعد پاسخ می‌دهد شنونده تا وقتی مصرع دوم را نشنیده در شگفت زدی خاصی به سر می‌برد و با خود خواهد گفت یعنی چه؟ چرا تابوت را از سرو بسازیم؟ مگر درختان دیگر چوب ندارند؟ این حالت شگفت زدی لذت‌آور از شعر بیشتر می‌کند.

و فیض علی اول از بت بالا بلند نام می‌برد و بعد تابوت سرو را مطرح می‌کند و در این روال، آن حالت تعجب و انتظار ایجاد نخواهد شد. مثل این

که اول پاسخ معمار را بگویند و بعد خودش را.

۱۰- و بالاخره اگر تعداد کلمات دو بیت را بشماریم خواهیم دید فیض علی کلاً از ۲۰ کلمه استفاده کرده و حافظ از ۱۴ کلمه در حالی که بیت حافظ هیچ چیزی از نظر معنایی کم ندارد. این صرفه‌جویی در زبان هم وجه دیگری از وجوه اختلاف دو بیت است که به «ایجاز» برمی‌گردد و بعداً درباره‌اش صحبت خواهیم کرد.

اینها اختلافات زبانی دو شاعر در ابیات بود که به نظر ما رسید و شاید غیر از اینها هم چیزهایی باشد. پس دیدیم که در شیوه بیان هم - مثل تخیل - مسایل زیادی قابل طرح است و زبان شعر هم ریزه کاریهای فراوان دارد. در ادامه مباحث خواهیم پرداخت به طرح معیارهای زبان و صحبت بیشتر پیرامون این عنصر اساسی شعر.

سیر تکاملی زبان شعر از آغاز تا امروز

زبان فارسی همانند زبانهای دیگر، در این هزار و چند صد سال تغییرات زیادی داشته و این روند تغییرات، هم‌چنان ادامه خواهد یافت. واژه‌های بسیاری وارد زبان شده‌اند، واژه‌های بسیاری از کار افتاده‌اند و واژه‌های بسیاری هم تغییر کرده‌اند، این تغییرات حتی به قوانین دستور زبان هم سرایت کرده بطوری که يك قطعه شعر قدیم را به راحتی می‌توان از شعر امروز تشخیص داد. این دو تکه شعر را برای نمونه ببینید:

اول

«از این قوم که من سخن خواهم راند يك دوتن زنده‌اند در گوشه‌ای افتاده. و خواجه بوسهل زوزنی چند سال است تا گذشته شده است و به پاسخ آن که از وی رفت، گرفتار، و ما را با آن کار نیست - هر چند مرا از وی بد آید - به هیچ حال، عمر من به شست و پنج آمده و بر اثر وی می‌بیاید رفت. و در تاریخی که می‌کنم سخنی نرانم که آن به تعصبی و تریبیدی کشد و خوانندگان این تصنیف گویند: شرم باد این پیر را، بلکه آن گویم که تا خوانندگان با من اندر این موافقت کنند و طعنی نزنند».

دوم:

«به حکم تبعیت از غرب، کسی باید به رهبری قوم برسد که ریشه ندارد، که پا در زمین این آب و خاک ندارد، به همین مناسبت است که رهبر غرب زده ما بر سر موج می‌رود و زیر پایش سفت نیست و به همین دلیل وضعیتش هیچ روشن نیست. در مقابل هیچ مسأله و مشکلی نمی‌تواند وضع بگیرد، گنج است، هر دم جایی است، از خود اراده ندارد، مطیع موج حادثه است».

زبان این دو قطعه اثر با هم خیلی اختلاف دارد و علت آن هم روشن است: اولی از «تاریخ بیهقی» قرن پنجم هجری انتخاب شده و دومی از «غرب زدگی» قرن چهاردهم.

اگر همان متن تاریخ بیهقی را با اثر امروز بنویسیم شاید چنین چیزی از کار در آید:

«از این گروه که من صحبت خواهم کرد، يك دو نفر زنده و در گوشه‌ای افتاده‌اند و خواجه بوسهل زوزنی چند سالی است که فوت کرده و به جواب دادن کارهایی که کرده، گرفتار است. من به هیچ حال به او کاری ندارم - اگر چه از او بدم می‌آید - زیرا سن من از شست و پنج سال گذشته و باید به دنبال او بروم. و در تاریخی که می‌نویسم حرفی نمی‌گویم که به دشمنی و دروغ‌گویی بکشد و خوانندگان این کتاب بگویند خجالت بکشد این پیر. بلکه چیزی می‌گویم که خوانندگان با من در آن موافق باشند و سرزنشی نکنند».

به‌خاطر همین تغییرات است که نویسنده امروز نمی‌گوید: «سخن می‌رانم» بلکه می‌گوید «حرف می‌زنم» و یا نمی‌گوید «گذشته شده است» و می‌گوید «مرده است» یا «فوت کرده است» یا نمی‌گوید «اندر این» و می‌گوید «در این» و...

حالا سؤالی که به ذهن می‌رسد این است که زبان شعر چطور است؟ آیا

شعر هر شاعر باید برخوردار از ویژگیهای زبان عصر خودش باشد و همان طور که اثر ما با اثر قدیم متفاوت بود، شعر هم باید متفاوت باشد؟ بانه، ما باید امروز هم با همان زبان فردوسی و ناصر خسرو شعر بگوییم؟

طبیعی است صورت اول باید درست باشد یعنی زبان شعر هم تابع زبان مردم است و در هر دوره‌ای شاعر با واژگان زمان خودش شعر می‌گوید مثلاً ناصر خسرو قرن پنجم با این زبان می‌سراید:

چند گویی که چو هنگام بهار آید
گل به بار آید و بادام به بار آید
باغ را کز دی، کافور ثار آید
چون بهار آید، لؤلؤش ثار آید
این چنین بیهده‌ها نیز مگو بامن
که مرا از سخن بیهده عار آید
سوی من خواب و خیال است جمال او
گر به چشم تو همی نقش و نگار آید
فلک گردان، شیری است رباینده
که همی هر شب زی ما به شکار آید
گر عزیز است جهان و خوش، زی نادان
سوی ما باری می‌ناخوش و خوار آید (۳)
و سلمان هراتی شاعر معاصر با این زبان:
دلّم گرفته از این روزها، دلّم تنگ است
میان ما و رسیدن، هزار فرسنگ است
مرا گشایش چندین دریچه کافی نیست
هزار عرصه برای پریدنم تنگ است

اسیر خاکم و پرواز، سرنوشتم بود
 فرو پریدن و در خاک بودنم ننگ است
 چگونه سر کند این جا ترانه خود را
 دلی که با تپش عشق او هماهنگ است
 هزار چشمه فریاد در دلم جوشید
 چگونه راه بجوید؟ که روبه‌رو سنگ است
 مرا به زاویه باغ عشق مهمان کن
 در این هزاره فقط عشق پاک و بیرنگ است (۴)

تفاوت زبانها را ببینید: در شعر ناصر خسرو فراوان به عباراتی برمی‌خوریم که در زبان امروز اثری از آنها پیدا نمی‌شود یا اگر هم هست تغییر شکل یافته مثلاً: کز (= که + از)، لؤلؤ (= مروارید)، بیهده (= بیهوده)، فلک (= آسمان)، زی (= به‌سوی)، ناخوش (= ناپسند) همی و ...

در شعر سلمان، یکی از اینها را هم نمی‌بینیم و همه واژه‌ها و ترکیبات، همانهایی‌اند که در زبان مردم امروز رایجند و باید هم همین‌طور باشد چون مخاطب هر شاعر، مردم دوران زندگی خود او بند و شعر او باید برای آنها ملموس باشد، شاعران موفق امروز به خوبی این را دریافته‌اند و کوشیده‌اند به زبان امروز دست یابند و به همین دلیل در شعر پیشرو امروز، دیگر کمتر نشانی از واژه‌های از کار افتاده مثل هجران، کوکب، لؤلؤ، طایرو ... می‌بینیم (۵).

ممکن است گفته شود دست شستن از واژه‌های از کار افتاده به معنی فراموش کردن بخشی از میراث زبانی ماست و به این ترتیب ما قسمت عمده‌ای از واژگان خویش را از دست خواهیم داد. در پاسخ باید گفت اول این که چه ما بخواهیم و چه نخواهیم، این واژه‌ها و اصطلاحات، فراموش شده و از کار افتاده هستند یعنی خود مردم آنها را کنار گذاشته‌اند و دوم این که ما در عوض از دست دادن این واژگان، چیزهای دیگری را جانشین آنها

کرده‌ایم. مثلاً اگر ما امروز لؤلؤ را نداریم، مروارید را داریم و اگر اختر را نداریم ستاره را داریم و همواره زبان ما بنابر نیازهای خویش، واژگان و دستور زبان خود را خواهد داشت.

نوگرایی در زبان مثل همان نوگرایی در خیال است که بحثش بود، آن جامی گفتیم شاعر باید در تصویرسازی از عناصر محیطش استفاده کند و این جامی گویم باید بیان آن تصویر هم با زبان امروز صورت بگیرد نه با زبان قدما.

البته گروهی از شاعران معاصر و بویژه آنان که مطالعاتشان، بیشتر در شعر قدیم است با همان زبان حافظ و سعدی و ناصر خسرو شعر می‌گویند و این ابیات از يك قصیده مفضل، نمونه‌ای از این گونه شعر است.

وقت است تا اراده میدان کنم
عزم جدال دشمن قرآن کنم
خنگ سخن به معرکه جولان دهم
با خامه کار خنجر بزآن کنم
با کلک، نقش خون به ثریا زنم
گلگون، رخ عطارد و کیوان کنم
در جزر و مد بحر سخن، خلق را
آگاه از تلاطم توفان کنم
در بحر این حماسه چو موج اندرون
غلطانم و طلب در غلطان کنم
این داستان، به سر نه به تنها برم
شرحش ز قول ملت ایران کنم
از قطره قطره خون شهیدان حق

گنج سخن ز لؤلؤ و مرجان کنم
 کار سپاه و ارتش و ایثارشان
 زین وضباً دفتر و دیوان کنم
 بر لوح عشق، خط مقرنس کشم
 آذین رواق باغ و گلستان کنم
 بر پای هر شهید، سراندر نهم
 بر تربتش ز اشک، گل افشان کنم... (۶)
 اما بهر حال جریان جوان و پیشرو شعر معاصر، بیشترین تلاش
 هماهنگی با زبان امروز مردم است.

سلامت زبان

به این ابیات از علی معلم دقت کنید:
 منم که مژده باران ز مور می شنوم
 هجوم بیگه سیل از ستور می شنوم
 منم که سال چو زد، غله را بشورانم
 چو عطسه کرد زمین، گله را بشورانم
 منم که ماه چو برزد کتان نپوشم هیچ
 قمر چو راند به عقب به جان نکوشم هیچ
 چو زاغ نعره زند، جای ماکیان بندم
 چو جغد نوحه کند پای مادیان بندم
 منم که از رمه خوانم بهار پر خنده است
 منم که زین همه دامن حیات پاینده است
 بین که مرتعه زنده است و زنده اند رمه

بین که زین همه دانی که زنده اند همه (۷)
 علیرغم قوت شعر، به نظر می‌رسد که در مواردی، شاعر ناچار شده برای
 رعایت وزن شعر، کلمات را بشکند و مثلاً به جای «از» بگوید «ز» و به جای
 «چون» بگوید «چو» یا «از این» را به «زین» تبدیل کند و «بیگاه» را به
 صورت «بیگه» به کار برد.

این شکستگی زبان در شعر قدیم ما هم بسیار است و در بعضی آثار قدما
 آن را به نحو بسیار شدیدتری می‌بینیم. مثلاً کلماتی چون بیهوده، خاموش
 اینک، هنوز و نومید به صورت بیهده، خمش، نک، نوز و نمید به کار رفته اند و
 این هیچ عیبی هم شمرده نمی‌شده. اما به تدریج و با تکامل زبان شعر، این
 شکستگی‌ها کم و کمتر شده بطوری که امروز بعضی شاعران حتی از آوردن
 همان «ز» هم پرهیز می‌کنند. مثلاً علیرضا قزوه در غزل زیر حتی يك مورد
 شکستگی ندارد و همه کلمات را بطور سالم بکار برده:

شب پیش گم کرده بودم سرم را
 و گم کردم امروز بال و پرم را
 تنم را سحر غسل دادند یاران
 در آبی که می‌برد چشم ترم را
 و امروز بردند بردوش توفان
 همین پیش پای تو خاکستم را
 خدا یا کجا دفن کردند یاران
 من و پیکر خونی ——— اورم را
 مرا بر مگردان ——— دنیا، ندارم

توانی که ——— بالا بگیرم سرم را (۸)
 این زبان تأثیر بیشتری بر شنونده خواهد گذاشت یعنی او ناخود آگاه در
 کلام شاعر صمیمیت بیشتری حس می‌کند چون می‌بیند شاعر به زبانی که

برایش ملموستر است شعری گوید.

البته سلامت زبان را يك اصل تخلف ناپذیر نمی توان دانست که سربپیچی از آن غیر ممکن باشد. این هم معیاری است در کنار دیگر معیارهای شعری و حتی شاعری ممکن است آن را فدای اندیشه و تخیل خویش کند و وقتی می بیند کلمات به صورت سالم نمی توانند تفکر و الای او را برسانند آنها را بشکند. طبعاً در این صورت باید پیام و خیال شاعر آن قدر قوی و تازه باشد که نقص شکستگی زبان را بپوشاند.

گسترده‌گی واژگانی:

مهمترین مشکلی که خیلی از شاعران - و بویژه شاعران کلاسیک سرا - دارند این است که تصور می کنند شعر، واژگانی خاص خودش دارد و فقط کلمات خاصی را می توان در آن به کار برد. از نظر آنها فقط کلماتی مثل گل و بلبل و شمع و پروانه و ستاره و آفتاب و کویر و ... حق ورود به شعر دارند و مثلاً کلمه عینک یا استکان را نمی توان در شعر گنجانید. به عبارت دیگر در این دیدگاه هر واژه‌ای که در شعر حافظ و سعدی آمده است شعری است و هر چه نیامده غیر شعری.

این طرز فکر عواقب ناخوشایندی برای شاعر دارد و مهمترینش این است که دامنه تفکر و تخیل او را محدود می کند به شعر قدما. واژگان، ابزار کار شاعرند و کسی که فقط واژگان شعر دیگران را در اختیار دارد نمی تواند به خوبی از خلاقیت خویش استفاده کند. مثلاً کسی که واژه «شمع» را در شعرش می آورد بسیار مشکل است تصویری از شمع ارائه دهد که دیگران

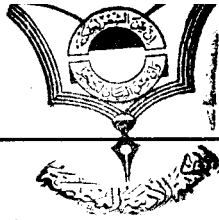
نگفته‌اند.

حرف امروزی، ابزار امروزی می‌طلبد و مشکل بتوان با همان دایره محدود واژگان شعر قدیم، این همه موضوع تازه‌ای را که وارد زندگی انسان شده است، به شعر در آورد.

این ابیات را ببینید و ملاحظه کنید چطور محدودیت واژگان شاعر، او را به تکرار حرفهای دیگران کشانده:

ای خوش آن کو زیر بار منت گردون نرفت
تا نشد آزاده، زین دار فنا بیرون نرفت
رازا چون غنچه خونین جگر در پرده داشت
تا چو گل پرپر نشد در بزم دل گلگون نرفت
در سراستان هستی رنگ بیرنگی گرفت
جلوه حق را پی افسانه و افسون نرفت
عشق را در کشور جان یافت با سودای دوست
همچو مجنون روز و شب سرگشته در هامون نرفت
همچو شمع پای تا سرز آتش دل تا نسوخت
دزه سان زی مهر عالم تاب تا گردون نرفت
راه در دریای رحمت کی برد همچون شهید
آن که همچون قطره سر تا پایه موج خون نرفت
ز آتش سوز درون فرسا به شریان صفا
جز شراردرد و غم از دل به جای خون نرفت (۹)

حرفها همان حرفهای متقدمین است: زیر بار منت گردون نرفتن، غنچه و گل، سوختن شمع، دزه و خورشید، قطره و دریا و... شاعر هیچ حرف تازه‌ای ندارد و شاید به همین علت ناچار به شکستن این محدوده واژگان و گام زدن



در فضای زبان امروز نشده.

اما احمد عزیزی حرفهای امروزی دارد و واژگان قدیم برایش کافی نیست. پس دست به تهور می زند و بدون توجه به این که واژه در شعر دیگران آمده یا نه، آن را در خدمت زبان خویش قرار می دهد:

شهر ما دروازه کاشانه هاست

شهر ما در دست صاحبخانه هاست

سایه گلهای لالایی کم است

نیمکت هنگام تنهایی کم است

شهری ما روستایی وار نیست

بر فراز سیم هامان سار نیست

مؤمنین سایه بیدیم ما

مشرکین عصر تولیدیم ما

صوفیان عصر آهن نیستیم

عارفان غار معدن نیستیم

شهر ما آن سوی نور افتاده است

شهر ما از شرق، دور افتاده است

شهر ما باید بجنبد وقت باد

خواب را جارو کند هر بامداد

تا درختان خانه ها را ترکند

حوضها خورشید را باور کنند

شهر ما حیف است زیر چتر دود

شهر ما تنگ است بی برق شهود (۱۰)

البته می دانیم که جا انداختن این کلمات در شعر، خودش هنری است و

توانایی خاصی را طلب می کند، خود احمد عزیزی هم در موارد فراوانی

موفق نبوده و واژه در شعرش مثل يك وصله ناجور به نظر می‌رسد این را هم می‌پذیریم که زبان شعر کلاسیک ما در حال تکامل است و هنوز قابلیت پذیرش همه واژه‌ها را پیدا نکرده. اما شعر نو این مشکل را ندارد و به خاطر انعطاف پذیری خودش، توانسته در این پنجاه شصت سال، دامنه واژگانی گسترده پیدا کند و ما حتی گاهی واژه‌های فرنگی را هم در آن می‌بینیم. این هم بخشی از شعر «مردان سبز» محمدرضا عبدالملکیان که پایان بخش این مبحث است و نمونه‌ای برای این گسترده‌گی واژگانی.

از آتش

چه مردان سبزی

چه مردان سبزی از آتش گذشتند

چه مردان سبزی در آتش نفس تازه کردند

زمین تشنه

من تشنه

دل‌های باخویش و باهیچ پیوسته تشنه

چه مردان سبزی به دریا رسیدند

نسیمی نیامد

نسیمی نپرسید

نسیمی مرار و به معنای شبنم نچرخاند

دل من گر هگیر گل‌های قالی

دل من گر هگیر برگ حقوق تقاعد

دل من گر هگیر يك ميز

يك پله

يك پُست

دل من گر هگیر می ماند

چه مردان سبزی به آیین افرار رسیدند

....

دل من گر هگیر من ماند

و «امروز» پای مرا بست

و افسون يك وعده، يك وجه

و جادوی يك نام

و آوازه يك تربیون

و پیوند رنگین ترین چاپ

با دفتر شعر و اخورده من

مرا از مسیر کبوتر جدا کرد

...

و «مرداب امروز» پای مرا بست

چه مردان سبزی به «دریای فردا» رسیدند (۱۱)

ایجاز:

یکی دیگر از لوازم هر شعری، ایجاز یا فشردگی آن است. ایجاز یعنی انتقال بیشترین معنی با کمترین لفظ و کلام موجز یعنی سخنی که حتی الامکان فشرده بوده و قسمتهای اضافی و زاید نداشته باشد. اصولاً کار شعر، تأثیر شدید و آنی در عواطف و افکار خواننده است. آنچه این تأثیر را شدت می بخشد خیال و دیگر تکنیکهای شعری است و

آنچه این شدت را متمرکز می کند ایجاز.
ایجاز شعر در دو محور قابل بررسی است: ایجاز در جمله بندی و ایجاز در
کل مروال شعر.

* اول، ایجاز در جمله بندی: منظور این است که شاعر در جملاتی که
می سازد از کمترین واژه های ممکن استفاده کند و بیشترین معنی را از آنها
بگیرد. یا به عبارت دیگر، جمله در عین رسایی، اجزای زاید و بی فایده نداشته
باشد. خوب است باز هم مثال بیاوریم تا مطلب روشنتر شود. این جمله را
ببینید:

من کتاب بینوایان را مطالعه کردم
در این جا: کلمه «من» اضافی است زیرا همان ضمیر متصل «م» در
«مطالعه کردم»، می رساند که چه کسی کتاب را خوانده.
کلمه کتاب هم اضافی است چون همان «مطالعه کردم» نشان می دهد که
کتاب بینوایان مورد نظر است و به جای فعل مرکب «مطالعه کردم» هم می شد
فعل بسیط «خواندم» را آورد.

پس جمله بالا از ایجاز برخوردار نیست و به جای آن می توان گفت:

بینوایان را خواندم
که همان معنی را می رساند و فشرده تر هم است
یا اگر بگوییم.

دیروز هوا ابری بود و از آسمان باران می بارید
این جمله هم ایجاز ندارد و می شود آن را به این صورت کوتاه کرد:
دیروز هوا بارانی بود

لازم نیست قید «از آسمان» ذکر شود چون معلوم است باران از کجا
می بارد و جمله «هوا ابری بود» هم زاید است چون وقتی باران بیارد معلوم
است هوا ابری است.

این دو نمونه از گفتارهای روزانه بود. بد نیست چند مثال شعری هم بیاوریم:

کار با تیغ اجل در زندگانی قطع کن
کارها را می‌کنی برخویشتن مشکل چرا؟ (۱۲)
«صائب»

در مصرع دوم «برخویشتن» زاید است چون از کل جمله معلوم است کاربرد چه کسی مشکل می‌شود. و «در زندگانی» هم اضافی است چون تا آدم زنده نباشد که نمی‌تواند حیاتش را با تیغ اجل قطع کند.
آنچه من گم کرده بودم، پیش از امکان یافتم
آفتاب عشق را در مشرق جان یافتم
در سرشت هیچ شیئی نیست قانون سکون
هرچه دیدم در جهان از خود گریزان یافتم (۱۳)
در بیت اول کلمه «من» اضافی است و در بیت دوم کلمات «قانون» و «در جهان».

*

دوم، ابجاز در کلیت شعر: آنچه گفتیم مفهوم ابجاز در جمله‌بندی بود. در کل شعر هم همین طور است یعنی همان طور که جملات نباید کلمات اضافی داشته باشند کل شعر هم نباید جملات زاید داشته باشد.
يك شاعر آگاه به همان اندازه‌ای که احساس نیاز می‌کند، حرف می‌زند و از توضیحات غیر لازم یا تکرارهای بی‌مورد می‌پرهیزد و در نهایت شعرش طوری خواهد بود که حتی يك مصرع آن را هم نمی‌توان کم کرد.
مشکلی که خیلی از شعرهای امروز - و بویژه شعرهای نو - دارند همین عدم ابجاز در طول شعر است. يك نمونه آن شعر بلند «خیابان هاشمی»

محمدرضا عبدالملکیان است که در شماره قبل و در بحث خیال به آن پرداختیم. این هم چند بیت از يك غزل که تا حدودی همین مشکل را دارد

بخوان حماسه که از دل قرار بر گردد

صفیر سوخته‌ام را شعار بر گردد
صداقتم به سر بر کلام بنشیند

صراحتم، به سخن آشکار بر گردد
... به رهگذار وقاحت نشسته‌ای تا چند

که تنگ رفته بر این لاله‌زار بر گردد؟
در این بهشت عدالت چه خیره می‌کوشی

که بر مراد ستمکار، کار بر گردد
ز خون ما و شما آسیا بگردانند

قسم به خون که اگر روزگار بر گردد
... بر این شهید سرا کفر بر نخواهد گشت

خلوص ما مگر از کردگار بر گردد
جفای رفته بر این ملک بر نمی‌گردد

مگر ز قبله وحدت مدار بر گردد
بیار مرکب بی‌زین و جوشن بی‌پشت

که مرد جنگ، نه از کارزار بر گردد
از این مدافعه بی‌فتح بر نمی‌گردیم

مگر که مرکب ما بی‌سوار بر گردد... (۱۴)

«قادر طهماسبی، فرید»

این غزل، غزل موقی است اما به نظر می‌رسد ابجاز لازم را ندارد و بیت‌های چهارم و هفتم زایداند و در حقیقت تکرار يك مضمون به صورت‌های مختلف. یا این شعر نوراً ملاحظه کنید:

آری همیشه در پی هرتیر

مرداد می‌رسد

اقا

گه می‌توان ز تیر به اردیبهشت رفت.

باری عروج تند شهادت

این است. (۱۵)

«قبصر امین پور»

در این جا هم عبارت «باری عروج تند شهادت/ این است» زاید است. معلوم است کسی که با تیر خوردن به بهشت می‌رود شهید است و لازم نیست شاعر این را بگوید. او باید این عبارت را نمی‌گفت و می‌گذاشت خود شنونده به این نتیجه برسد و با شرکت در اندیشه شاعر، لذت بیشتری از شعر ببرد.

این هم يك مثال ديگر:

این جا همیشه آوازی هست

که تا کنون نشنیده‌ایم

و مرتب گل‌هایی می‌شکوفند

که نامشان

در دایره المعارف گلها نیست

و بهار با تعجب می‌پرسد

خدا یا اسم این گلها چیست؟ (۱۶)

«سلمان هراتی»

این جا هم اگر شاعر دو مصرع «که نامشان/ در دایره المعارف گلها

نیست» را حذف می‌کرد و می‌گفت:

و مرتب گل‌هایی می‌شکوفند/ که بهار با تعجب می‌پرسد: خدا یا نام این

گلها چیست؟

شعر زیبا تر می‌شد و آن جمله در حقیقت يك توضیح اضافی است که شاعر داده.

این توضیحات اضافی اثر روانی بدی بر خواننده شعر می‌گذارد یعنی این طور خیال می‌کند که او را احمق گیر آورده‌اند و با جملات متوالی و پی‌درپی مطلب را به او حالی می‌کنند.

کار شاعر در این توضیحات مثل کار پدری است که به فرزند دبیرستانی‌اش بگوید این نامه را در پاکت بگذارد، در پاکت را ببند، پشت پاکت تمبر بچسبان، آدرس فرستنده و گیرنده را بنویس، بعد نامه را ببر باجه پست و در صندوق پاکتهای داخلی بینداز. فرزندش خواهد گفت: من که بچه نیستم که این قدر توضیح می‌دهید، همین که بگویید نامه را به فلان آدرس پست کن، خودم می‌دانم چکار کنم.

شاعر حتی گاهی می‌تواند علاوه بر حذف اضافات، بعضی از قسمتهای اصلی شعر را هم بردارد و بگذارد خود شنوندگان حدس بزنند و به این وسیله، لذت بیشتری از شعر ببرند همانند لذتی که انسان از حل يك معما می‌برد. البته باید شاعر کلید حل معما را در اختیار دیگران گذاشته باشد و شعر را به نحوی گفته باشد که آنان به معنی مورد نظر او هدایت شوند. این کار مشکل و ارزشمندی است که در شعر امروز خیلی به آن تکیه می‌شود و بعضی حتی می‌گویند: «شاعر و شنونده باهم شعر را می‌سازند» یعنی بخشی از حرف را شاعر می‌گوید و بخشی را شنونده حدس می‌زند. و این نهایت ایجاز است (چون شاعر از آنچه لازم بوده هم کمتر گفته) البته به شرطی که شعر به نحوی باشد که خواننده، موفق به حدس زدن درست بشود.

* در پایان مبحث ایجاز این چند نکته هم لازم است گفته شود که:

۱- ایجاز لزوماً به معنای کوتاهی شعر نیست بلکه ممکن است شعرهای

پانزده بیست صفحه‌ای هم داشته باشیم که موجز باشند یعنی حرف اضافی نداشته باشند و هم چنان ممکن است از يك شعر کوتاه پنج خطی، نصف آن بیهوده باشد.

۲- گاهی شاعر بنا بر نیازی که احساس می‌کند لازم می‌بیند در يك قسمت از شعر توقف بیشتری داشته باشد و بیش از حد معمول توضیح دهد یا حتی يك جمله را چند بار تکرار کند. اینها نقی‌کننده اصل ایجاز نیست بلکه شاید لزوم چنین درنگی احساس می‌شده و شاعر باید این کار را می‌کرده تا خواننده را مدتی در يك حالت عاطفی نگاه دارد.

۳- گاهی شاعران در همین ایجاز هم افراط می‌کنند و آن قدر کلام را فشرده و کوتاه می‌کنند که رسایی آن از دست می‌رود و برای کسی قابل فهم نیست. باید توجه داشت که هدف شعر ایجاد رابطه با عواطف دیگران است و نباید کار به جایی بکشد که شعر محتاج شرح و توضیح خود شاعر شود.

ترکیب‌سازی

یکی از قابلیت‌های زبان (که اتفاقاً در زبان فارسی بیش از دیگر زبانهاست) ترکیب‌سازی است. ترکیب‌سازی یعنی گذاشتن دو واژه مختلف در کنار هم و ساختن ترکیبی که معنایی متفاوت با واژه‌های اصلی داشته باشد. مثلاً ما واژه‌های «سنگ» و «دل» را داریم که هریک به تنهایی معنایی دارند. حالا اگر اینها را کنار هم بگذاریم و بگوییم «سنگدل» يك ترکیب ساخته‌ایم که نه به معنای سنگ است و نه دل، بلکه به کسی گفته می‌شود که دل او مثل سنگ سخت است.

یا کلمات «گل» و «میخ» هر کدام معنای جدایی دارند ولی ذهن خلاق انسان بنا بر نیازی که داشته ترکیب گلمیخ را ساخته و آن را وارد زبان کرده. و از این قبیل ترکیبات در زبان فارسی بسیار داریم.

يك شاعر هم در کنار دیگر خلاقتهایی که دارد می تواند به این کار دست بزند و با پیوند واژه هایی که تا کنون با هم پیوند زده نشده اند، ترکیبهای تازه ای بسازد و در زبان خویش به کار برد.

این چند نمونه ترکیب را ببینید:

رمه پای: هلاز جنس شمايم، کلام من شنوید
 کلیم نی، رمه پایم، پیام من شنوید (۱۷)
 «علی معلم»

استخوانمرد: یا علی! مقدار کو؟ عمار کو؟
 استخوانمردی ابو ذر وار کو؟ (۱۸)

آذر خشاهن: با تو شبها همنشین بودند و شبنم ها
 زخم آهتراد آتشنا و سنگرها و پرچم ها.
 (آذر خش آهن)
 آذر خشاهن! شهید مرگ پای افزار (۱۹)
 «یوسف علی میر شکاک»

نمره سنگ: خواب در بچه ها را بانمره سنگ بشکن
 باردگر به شادی
 دروازه های شب را، رو بر سپیده، واکن (۲۰)
 «شفیعی کدکنی»

این ترکیب سازها در شعر شاعران از جهات زیادی ارزشمند است از جمله:

۱- به این وسیله، قابلیت زبان برای ادای مفهومی که در ذهن شاعر است بالا می‌رود، یعنی گاهی ممکن است شاعر بخواهد تصویری ارائه دهد یا مفهومی را القا کند که هیچ کلمه‌ای قادر به بیان آن نباشد. يك شاعر ناتوان در چنین حالتی با يك کلمه نامناسب در شعر می‌گذارد و با مطلبش را به وسیله يك جمله طولانی به شنونده می‌فهماند اما يك شاعر توانا با ساختن يك ترکیب که معنی مورد نظر را دارد، به خوبی حرفش را می‌گوید.

به عبارت دیگر به این وسیله شاعر در مواردی که می‌بیند واژه‌هایی که داریم در بیان مطالب نارسایند از خودش واژه‌های ترکیبی می‌سازد. مثلاً شاعر در شعرش کلمه‌ای لازم دارد که هم به معنای فریاد باشد و هم با شکستن در پیچه تناسب داشته باشد. و چون چنین واژه‌ای نداریم، ذهن خلاق خویش را به کار می‌گیرد و ترکیب «نعره سنگ» را می‌سازد که رساننده مفهوم مورد نظر اوست.

۲- ترکیبی که ساخته می‌شود چون قبلاً در زبان وجود نداشته، تازگی خاصی خواهد داشت که برای شنونده لذتبخش است و حس نوجویی او را ارضا می‌کند به طور کلی انسان برخورد با تازگی‌ها را دوست دارد و همین علاقه است که او را وادار به خلاقیت و نوآوری می‌کند.

۳- زبان در ابتدا فاقد ترکیبات بوده و واژه‌ها به صورت بسیط به کار می‌رفته‌اند. به تدریج با رشد فرهنگ و بنابر نیازهایی که احساس می‌شده، هم

مردم و هم شاعران با پیود واژه‌ها به هم، ترکیهایی ساخته‌اند و وارد زبان کرده‌اند و به این وسیله باعث غنای زبان شده‌اند. به این ترتیب زبانی که در ابتدا فقط تعدادی واژه داشته اکنون تعداد زیادی هم ترکیب دارد که در گفتار، می‌توان از آنها هم استفاده کرد. ما اگر ترکیاتی چون: سنگدل، کوهپایه، سنگفرش، گلخانه، خرگوش و... را نداشتیم حتماً در گفتار و نوشته به کمبود واژه دچار می‌شدیم و اصلاً کار زبان لنگ می‌ماند.

خیلی از این ترکیات را شاعران ساخته‌اند و وارد زبان کرده‌اند. پس طبعاً باید این روال ادامه یابد و در هر دوره‌ای شاعران، علاوه بر استفاده از واژگان و ترکیه‌های موجود در زبان، با ساختن ترکیه‌های تازه، زبان خویش را گسترش دهند و ابزارهای جدیدی را در اختیار آن بگذارند برای استفاده آیندگان. یعنی رابطه شاعر با زبان باید به صورت دادوستد باشد و شاعر هم چیزهایی به زبان بیفزاید.

۴- دربارهٔ ایجاز در جمله‌بندی شعر، قبلاً صحبت کردیم. یکی از چیزهایی که به این ایجاز بسیار کمک می‌کند همین ترکیب‌سازی است یعنی گاهی با ساختن یک ترکیب، می‌توان جمله‌ای طولانی را به نحو چشمگیری کوتاه کرد و قسمتهای زاید آن را برداشت. مثلاً این جمله:

دل فلانی مثل سنگ سخت است

با استفاده از ترکیب «سنگدل» به این صورت خلاصه می‌شود.

فلانی سنگدل است.

و یا تصور کنید اگر ما ترکیب «مسافر خانه» را نداشتیم به جای عبارت:

«شب در مسافر خانه خوابیدیم»

باید می‌گفتیم:

«شب در محلی که برای سکونت مسافران ساخته شده خوابیدیم»

و می‌بینید جمله چقدر طولانی می‌شد.

یا تصور کنید اگر شاعر ترکیب استخوانمرد را نساخته بود مصرع «استخوانمردی ابو ذر وار کو؟» را با چه بیانی می گفت.

البته همه ترکیبهایی که شاعر می سازد قابلیت ورود به زبان را نخواهند داشت و فقط ترکیباتی در زبان رایج می شوند که ویژگیهای خاصی داشته باشند از جمله:

تناسب: و این همان اصلی است که در بخش خیال و در مبحث تصویرهای جدول ضریبی گفتیم. یعنی باید دید آیا اصولاً رابطه ای بین اجزاء ترکیب وجود دارد که بتوان آنها را با هم پیوند زد یا نه؟

خوش آهنگی: هر ترکیب یا کلمه ای که ساخته می شود باید از لحاظ صوتی خوشاهنگ باشد تا بتوان به راحتی آن را ادا کرد مثلاً ترکیبات استخوانمرد و گلخانه و کوهپایه، روان اند و به سهولت قابل بیان، اما ترکیب هایی مثل رزم اسب، ماه حوله، گل لحظه و تلخ خاطره به علت تنافری که در حروف دارند و به روانی ادا نمی شوند، نمی توانند در زبان جایی پیدا کنند.

باستانگرایی:

در ابتدای بحث گفتیم که به طور کلی، زبان شعر برگرفته از زبان مردن همان دوره است. اما در عین حال یاد آور شدیم که گاهی شاعر لازم می بیند بعضی از واژه های قدیمی را زنده کند و در شعر خویش جایندازد (پاورقی شماره ۵) این کار را همان طور که گفته شد، باستانگرایی (آرکائیسم) می نامند و این باستانگرایی در شعر حماسی و نظایر آن کاربرد خاصی

می یابد.

می دانیم که زبان هر شعر، باید متناسب با محتوای آن باشد و هر محتوایی زبان خاصی را ایجاب می کند. مثلاً در شعر تغزلی انتظار يك زبان لطیف و روان را داریم، در شعر اجتماعی به زبانی که از کنایه های مردم برخوردار باشد نیاز است و همین طور در شعر حماسی، نیاز به يك زبان خشن و درشت احساس می شود. بنابراین گاهی شاعر برای ایجاد فضایی درشت و حماسی لازم می بیند برخی واژه های قدیمی را که به خاطر همین خشونت کنار گذاشته اند زنده کند و آنها را در شعر خویش بیاورد. حتی ممکن است همین کلمات امروزی را با شکل قدیمی شان به کار برد.

مثلاً علی معلم که شعرش حال و هوایی حماسی دارد احساس می کند که فعل «می کوبد» فخامت و سنگینی لازمی را که او میخواهد، ندارد پس این واژه را به صورت قدیمی «می کوفد» استعمال می کند:

می کوفد در، هلا! هلا! برخیز

صبح آمده می زند صلا برخیز (۲۲)

یا می بیند «مرغ ماهی خوار» درشتی لازم بیان حماسی را ندارد، پس کلمه قدیمی «خشنسار» را زنده می کند:

بار کن، دیو نیم، طاقت دیوارم نیست

ماهی گول نیم تاب خشنسارم نیست (۲۳)

یا کلمه «نبرد» به همین ترتیب به «ناورد» تبدیل می شود:

ای دلت جوشن ایمان یلان در ناورد

وای دعایت سپرزنده دلان در ناورد (۲۴)

و حتی خیلی از موارد شکستگی زبان در شعر او به خاطر همین باستانگرایی است یعنی او خواسته به این وسیله کلمه را قدیمی تر جلوه دهد و مثلاً «بیهوده» و «اگر» را در این بیت شکسته:

هر طرف رهزن مان بیهده گویی دگر است

راه بیرون شدی ار هست ز سویی دگر است (۲۳)

باستانگرایی علاوه بر اینها، نوعی برتری هم به کلام می بخشد. اگر یادمان مانده باشد گفتیم که شعر يك بیان برتر است یعنی بیانی است که با گفتار معمولی و روزمره مافرق دارد و گفتیم که راههای زیادی برای ایجاد این بیان برتر وجود دارد (مثل خیال، موسیقی و ...). حالا می گوئیم یکی از این راههای بیشمار، باستانگرایی است و به این وسیله، خیلی خوب می توان از زبان عادی و روزمره دور شد بویژه در شعر سپید که از وزن و قافیه بی بهره است. (درباره شعر سپید و مشخصات آن ان شاء... در جلد بعدی بحث خواهد شد)

مثلاً اگر شاعر می گفت:

ظهور تو مگر از دریا

چیزی بیرون بیاورد

که ارزش تماشا داشته باشد

و اگر نه با عطشی که من دارم

دریا چیزی نیست

به جز آینه ای

که برگزیدگان زمین آن را می بینند.

کلام بسیار به ثر نزدیک می شد اما شاعر با انتخاب چند کلمه قدیمی به کلام، آن را از ثر عادی و معمولی متمایز کرده و گفته:

مگر ظهور تو از دریا

چیزی بر آورد

که سزاوار تماشا باشد

و گرنه با عطش من
دریا چیزی نیست
جز آبگینه‌ای

که بر گزیدگان زمینش می‌بینند (۲۵)

«یوسفعلی میرشکاک»

می‌بینیم که نه تنها در واژگان بلکه در نحوه استفاده از افعال و ضمیرها و چیدن کلمات هم می‌توان باستانگرایی انجام داد چنانچه در شعر بالا ضمیر «ش» در «زمینش» حالتی کهن به کلام داده و با فعل «بر آوردن» به جای «بیرون آوردن».

البته باستانگرایی زبانهایی هم دارد از جمله، این که کلمات مهجور و قدیمی که مردم معنی شان را نمی‌فهمند فهم شعر را برای آنها مشکل می‌کند و باعث می‌شود ارتباط شاعر با مخاطبینش ضعیف شود. مثلاً وقتی علم معلم می‌گوید:

خواب دیدم که شب این بنگره طی خواهد کرد (۲۶)

باید به کتاب لغت مراجعه کنیم با بدانیم «بنگره» یعنی لایبی مادران. و همین پیچیدگیها از عوامل غریب ماندن شعر علی معلم در جامعه امروز است.

*

تکرار

این نمونه‌ها را ببینید

آه می‌کشم تو را با تمام انتظار

پر شکوفه کن مرا ای کرامت بهار

در رهت به انتظار صف به صف نشسته است

کاروانی از شهید، کاروانی از بهار

ای بهار مهربان در مسیر کاروان
گل پیاش و گل پیاش گل بکار و گل بکار (۲۷)

«علیرضا قزوینی»

عارفان با گله هی هی می کنند
بشنو از نی بشنو از نی می کنند (۲۸)
ای غریب نینوا در هی هی ات
زینبستان زینبستان در پی ات (۲۹)
«احمد عزیزی»

به ترک چشمه در آغاز شب روانه شدیم
دو رودخانه برادر. دو رودخانه شدیم
دو رودخانه برادر. عظیم و پنهانور
دو رودخانه برادر. قریب یکدیگر
دو رودخانه روان تا کران ساحل دور
یکی به بستر ظلمت، یکی به بستر نور (۳۰)
«علی معلم»

ای کاش هر کجای جهان ابری هست
تنها

تنها

تنها

بر گور سرد تو، بر من می بارید (۳۱).

«یوسفعلی میرشکاک»

ما از کدام حادثه می‌گوییم؟
 ما از کدام حادثه می‌گوییم
 "وقتی که در کناره گود ایستاده‌ایم
 باید میان حادثه باشیم
 تا با دو چشم خویش ببینیم
 پرواز دستها مجزرا (۳۲)

«قبصر امین پور»

در همه این نمونه‌ها شاعران به نحوی بخشی از شعر را تکرار کرده‌اند. تکرار یکی از تکنیکهای زبانی است که شاعر گاهی به وسیله آن زیبایی خاصی به کلام می‌بخشد. تکرار با هدفهای مختلفی می‌تواند انجام شود از جمله:

۱- گاهی شاعر می‌خواهد تأکید و دقت خود را بر روی قسمتی خاص از شعر نشان بدهد پس با تکرار آن قسمت، کاری می‌کند که خواننده چند بار با آن مواجه شود و دقت بیشتری در آن بکند. یعنی شاعر با تکرار آن بخش، به خواننده می‌گوید: این قسمت با بقیه اجزای شعر فرق دارد، در آن تأمل بیشتری بکن.

مثلاً تکرار در مثالی که از علی معلم آمده به همین هدف انجام شده. اگر کلیت این مثنوی را در نظر بگیریم می‌بینیم که شاعر جریان تاریخ را به دو رودخانه که از يك سرچشمه اند ولی به تدریج از هم جدا می‌شوند تشبیه کرده (رودخانه‌های ییلان و رودخانه قایلیان) و این «رودخانه» نقش مهمی در معنای شعر دارد بنابراین، شاعر آن را چندین بار و در جاهای مختلف تکرار می‌کند تا ذهن شنونده بیشتر متوجه آن باشد. تکرار کلمه «تنها» در شعر میرشکاک هم چنین حالتی دارد و تأکید او را می‌رساند.

۲- گاهی شاعر می‌خواهد تداوم يك عمل یا کثرت چیزی را نشان دهد و آن را تکرار می‌کند تا بیشتر به نظر برسد. در گفتارهای روزانه هم این بسیار رخ می‌دهد، مثلاً می‌گوییم: «برای بیمار دسته‌دسته گل آوردند» و منظور این است که دسته‌های زیادی گل آورده‌اند.

یا مثلاً می‌گوییم: «آن قدر گفتم و گفتم و گفتم تا حرفم را باور کرد». این جا هم تکرار «گفتم»، ناخودآگاه، بسیار گفتن را القای می‌کند.

پس تکرار روش خوبی برای القای بیشتر مفهوم است البته به شرط این که به جا به کار رود و شاعر واقعاً از تکرار کلمات هدف خاصی داشته باشد و قسمتهایی را تکرار کند که بار معنایی بیشتری دارند و مهمتر از بقیه اجزای جمله‌اند. و گرنه تکرار غیر لازم نه تنها کار را زیبا نخواهد کرد که بیشتر خواننده شعر را زجر خواهد داد. او خواهد گفت: همین يك بار که گفتم بس است، مگر آدم بیکار گیر آورده‌ای؟

این غزل را ببینید که چطور با تکرارهای غیر لازم به ضعف کشیده شده:

تنها نه غنچه غنچه دل از بصر چکد

قنوس وار آتشم از بال و پر چکد
در دشت دشت سبز سحر خون آفتاب

از رگ رگ بریده هرنی شکر چکد
از کهکشان دیده شب زنده دار عشق

فانوس تابناک سپید قمر چکد
با قهقهه مسلسل بیداد جان‌شکار

گل غنچه شکوفه خون از شجر چکد
بر مرقد شکفته آلاله‌های دل

جان از گلوی خسته مرغ سحر چکد
تنها نه مردمند به خون غوطه‌ور، که دل

از ابر چشم مردم صاحب نظر چکد
 بر تربت مطهر گل‌های آتشین
 پیوسته لاله لاله داغ جگر چکد
 ای آفتاب عدل احد از فراق تو
 الماس از سپیده صبح بصر چکد
 در ماتم رجایی صدیق و باهنر
 خون از گلوی خامه اهل هنر چکد (۳۳)

مردمگرایی

این چند مثال را ببینید:
 چندی است چراغ عشق کم سو شده است
 جانم چون عقل عافیت جو شده است
 تا چند در این پرده نیرنگ و فریب
 ای دل! دستت برای من رو شده است
 «سهیل محمودی»

در سینه دشت چون شقایق بودم
 در بند گشودن حقایق بودم
 دیشب که دوباره از خطر صحبت شد
 من با نظر عشق موافق بودم
 «وحید امیری»

هرچند ز غربت گزند آمده بود
 ز خمت به روان دردمند آمده بود
 گویند که از هیبت دریای دلت
 آن روز زبان آب‌بند آمده بود (۳۴)
 «حسن حسینی»

اگر در مصرعهای چهارم این رباعی ها دقت کنیم می‌بینیم همه آنها يك وجه مشترك دارند و آن این است که در هر کدام، يك تعبیر خاص مردم که قبلاً در شعر رواج نداشته به کار رفته: «روشدن دست کسی»، «موافق بودن با نظر کسی»، «بند آمدن زبان کسی». به این ویژگی «مردمگرایی» می‌گوییم پس مردمگرایی یعنی استفاده از کنایه‌ها و ضرب‌المثل‌های خاص مردم در شعر، این هم چند مورد مثال از احمد عزیزی برای روش‌تر شدن مطلب:

پهن بودن گلیم کسی: هر کجا در دست دانش رهن بود
 من گلیم روحم آن جا پهن بود

عرصه بر کسی تنگ شدن: بار الها عرصه بر گل تنگ شد
 روح شبنم در صحاری سنگ شد

نسبت به چیزی مسئول بودن: خاك ما نسبت به گل مسؤل نیست
 کشت شبنم بین ما معمول نیست

رسوای خاص و عام شدن: نسترن رسوای خاص و عام شد
خون داوودی مباح اعلام شد

« کفشهای مکاشفه، صفحات ۱۴، ۲۰۶، ۲۰۶، ۲۰۷ »

گاهی مردمگرایی از این هم بیشتر می شود و شاعر کلاً بافت جملات شعرش را بر اساس بافت محاوره‌ای زبان می سازد و حتی از تکیه کلامهایی مثل: شاید، البته، الغرض، مثلاً، اتفاقاً و ... استفاده می کنند. این غزل نمونه‌ای است از آن:

کسی دست و پای تکاپو نمی‌زد
چراغی در این گوشه سوسو نمی‌زد
و شاید به باد شما مانده باشد
که دستی به این خانه جارو نمی‌زد
و باد آوری می‌کنم آن شبی را
شبی را که با بخت ما مو نمی‌زد
دقیقاً ولی بادمان هست مردی
می‌آمد که برخاک زانو نمی‌زد
خدا شاهد است عشق بیچاره می‌شد
اگر او سری هم به این سو نمی‌زد
و دیدیم می‌رفت و ای کاش می‌شد
کسی حرف پشت سر او نمی‌زد

چه می‌شد اگر شهر با دوستان بود
 و بی‌خود به هر ناکی رو نمی‌زد
 اگر می‌پذیرفت این ایل عاشق
 که در سایه خویش اردو نمی‌زد
 اگر باد با باغبان بد نمی‌شد
 و با لاله‌ها زور بازو نمی‌زد
 دل نازک غنچه زخمی نمی‌شد
 و سنگی به این شیشه پهلوی نمی‌زد
 خدایا مگر یادمان شد که حتی
 چراغی در این گوشه سوسو نمی‌زد (۳۵)

«علیرضا سپاهی»

حالا که مفهوم مردمگرایی تا حدودی روشن شد می‌توان به این مسأله پرداخت که این کار تا چه حد مفید است و تا چه حد می‌تواند زیانبار باشد برای شاعر. مهمترین حسن مردمگرایی این است که به این وسیله، شعر به مردم نزدیک می‌شود و شنوندگان به خاطر صمیمیتی که در کلام شاعر احساس می‌کنند، بیشتر به آن توجه می‌کنند. آنها از این که می‌بینند يك شاعر يك ضرب‌المثل یا کنایه را به خوبی در شعرش جا انداخته احساس تعجب و شگفتی می‌کنند و این احساس شگفتی لذت‌بخش است.

اما در کنار این حسن، مردمگرایی می‌تواند عیب‌هایی هم داشته باشد از جمله این که: گاهی پرداختن زیاد به ضرب‌المثل‌ها و تعبیرات محاوره، شاعر را از توجه به عمق اندیشه و تخیل غافل می‌کند و همه ذهن او مشغول این می‌شود که به دنبال اصطلاح تازه‌های بگردد که تاکنون در شعر نیامده.

این تلاش‌های زبانی خوب است تا وقتی که مانع پرداختن به تصویرسازی و ارائه تفکر در شعر نشود و در این حد، کاری ارزنده خواهد بود در جهت

نزدیک کردن شعر به مردم.

✱

این بود پاره‌ای از مسایلی که در زبان شعر مطرح است و بیان آن ضروری به نظر می‌رسد. البته مباحث و معیارهای دیگری هم داریم مثل اطناب، تقدم و تأخر کلمات و ... که در این حوصله نمی‌گنجد.

استفاده از تکنیکهای معرفی شده مثل تکرار، ترکیب‌سازی، باستانگرایی و .. خیلی خوب می‌تواند به ایجاد آن «بیان برتر»ی که قبلاً بحث آن شد کمک کند و شعر خیلی از شاعران را همین کارهای زبانی ارزشمند و والا کرده.

و باز یادآوری می‌کنیم که شعر در زبان خلاصه نمی‌شود و این تلاشهای زبانی برای سرودن يك شعر مانند گار کافی نیست. باید چیزهای دیگر هم داشت: یکی از آنها همان «خیال» است که قبلاً بحث آن شد و یکی دیگر «موسیقی» که در فصل بعد به آن خواهیم پرداخت.

پانویس‌های فصل «زبان شعر»

- ۱- دکتر پورنامداریان، تأملی در شعر احمد شاملو صفحه ۱۷
- ۲- نگاهی به صائب از علی دشتی، صفحه ۱۳۲
- ۳- سیری در شعر فارسی، دکتر غلامحسین زرین کوب، صفحه ۲۹۹
- ۴- دری به خانه خورشید، صفحه ۸۶
- ۵- البته گاهی، شاعران بنابر ضرورت، لازم می‌بینند بعضی از همین واژه‌ها را زنده کنند و در شعر خویش جایندازند. آن بحث دیگری است که در قسمت باستانگرایی، مطرح خواهد شد.
- ۶- کتاب مسابقه شعر جنگ، ارشاد اسلامی، صفحه ۱۹
- ۷- مثنوی «کلیله»، یادنامه سومین کنگره شعر و ادب و هنر، صفحه ۱۹۰
- ۸- روزنامه اطلاعات، صفحه «بشنو از نی» سه شنبه ۲۸/۳/۷۰
- ۹- یادنامه سومین کنگره شعر و ادب و هنر، صفحه ۱۷۳
- ۱۰- کفشهای مکاشفه، صفحه ۱۹۷
- ۱۱- روزنامه قدس ۱۳/۶/۱۳۶۹
- ۱۲- کلیات صائب، به کوشش ادیبی تهرانی، صفحه ۵
- ۱۳- کیهان فرهنگی آبان ماه ۱۳۶۶
- ۱۴- مجموعه شعر جنگ، به کوشش محمودشاه‌رخ‌ی و مشفق کاشانی، صفحه ۱۸۲
- ۱۵- تنفس صبح، چاپ اول، صفحه ۵۷
- ۱۶- دری به خانه خورشید، صفحه ۵۱

- ۱۷- مثنوی «کلیله»، یادنامه سومین کنگره شعر و ادب و هنر، صفحه ۱۹۰
- ۱۸- شرحی آواز، صفحه ۱۱۷
- ۱۹- از زبان يك ياغی، صفحه ۴۸
- ۲۰- در کوچه باغهای نیشابور، صفحه ۲۲
- ۲۱- قابهای بی تمثال، صفحه ۲۸
- ۲۲- مثنوی قیامت، سوره، جنگ دهم
- ۲۳- از مثنوی: «ماندن زین غربت چندی به دغا یاوه زمن»
- ۲۴- چشم بیمار (ویژه آثار شاعران در سوگ امام «ره» صفحه ۱۱۴ و سوگنامه امام، صفحه ۳۹۴)
- ۲۵- از چشم ازدها، صفحه ۵۹
- ۲۶- از مثنوی: «خضر هم از شکن زلف تو در گمراهی است...» روزنامه اطلاعات، ۱۳۷۰/۳/۱۳
- ۲۷- از نخلستان تا خیابان، صفحه ۲۳
- ۲۸- کفشهای میکاشفه، صفحه ۱۷۱
- ۲۹- شرحی آواز، صفحه ۱۱۵
- ۳۰- رجعت سرخ ستاره، مثنوی «سپه پوش برادر، سپیده را کشتند»
- ۳۱- از چشم ازدها، صفحه ۲۹. درباره باستانگرایی، می توانید به کتاب موسیقی شعر هم مراجعه کنید.
- ۳۲- تنفس صبح، شعری برای جنگ (۲)
- ۳۳- در آینه شقایق، صفحه ۷۹
- ۳۴- رباعی امروز، صفحات ۲۸، ۱۳۲، ۹۵
- ۳۵- روزنامه قدس ۱۳۷۰/۳/۱۲

فصل چهارم

موسیقی در شعر

با عناصر خیال و زبان آشنا شده‌ایم و دیده‌ایم چطور در ایجاد بیان برتر شاعرانه مؤثرند. ویژگی دیگری هم در شعر هست که بسیار مهم است و کار ساز. آن ویژگی، موسیقی است. البته موسیقی در شعر، تا حدودی با آنچه ما به اسم موسیقی می‌شناسیم متفاوت است و منظور از آن، ایجاد تناسب و هماهنگی در بین اجزاء مختلف شعر است. حالا این تناسب در هر جایی که رخ بدهد شکلی خاص از موسیقی را ایجاد خواهد کرد و بنابراین صورتهای مختلفی برای آن خواهیم داشت. تقسیم‌بندیهای مختلفی برای موسیقی انجام شده که ما از تقسیم‌بندی دگر شفعی کد کنی استفاده می‌کنیم چون ساده‌تر و جامع‌تر است (۱). بنابراین دسته‌بندی، در مجموع چهار نوع موسیقی می‌توانیم داشته باشیم: ۱- موسیقی بیرونی ۲- موسیقی کناری ۳- موسیقی داخلی ۴- موسیقی معنوی

- ۱- موسیقی بیرونی همان «وزن» است و در اثر نظم و ترتیب خاص هجاها به وجود می‌آید که در باره‌اش مفصل‌تر بحث خواهیم کرد.
- ۲- موسیقی کناری، «قافیه و ردیف» است و چون در کنار مصرعها

مشاهده می شود به این اسم نامیده شده.

۳- موسیقی داخلی ایجاد تناسب بین اصوات و صداها در شعر است. در این مورد بد نیست مثالی بیاوریم. این بیت حافظ را ببینید:

فغان کاین لولیان شوخ شیرین کار شهر آشوب

چنان بردند دل از کف، که ترکان خوان یغما را
ملاحظه می کنید در مصرع اول چهار بار صدای «ش» تکرار شده و تناسب خاصی ایجاد کرده. این نوعی از موسیقی داخلی است. یاد در مصرع دوم این بیت بیدل هم ایجاد همین موسیقی را می بینیم با تکرار صدای «م»

بیا ای جام و مینای طرب، نقش کف پایت

خرام موج می مخمور طرز آمدنهایت (۲)

(همه انواع مختلف جناس که در بحث صنایع بدیعی مطرح می شوند از نوع همین موسیقی داخلی اند)

۴- موسیقی معنوی: این موسیقی از رهگذر تناسب معنایی کلمات ایجاد می شود مثلاً در این بیت علی معلم

از لب جام شفاخواه که قانون این است

در خُم آویز که میراث فلاطون این است (۳)

کلمات شفا و قانون علاوه بر معنای ظاهری، ارتباط دیگری هم باهم دارند و آن این که هر دو اسم کتابهای ابن سینا اند. این تناسب را چون در معنی کلمات وجود دارد موسیقی معنوی می گویند.

این، مجملی بود از این چهار نوع موسیقی. حالا بطور مفصل بحث می کنیم در هر یک از آنها و زیبایی هایی که به شعر می بخشد.

وزن شعر

این دو جمله را ببینید:

چشمان تو فال حافظ می‌زند
من عین بیدل می‌شوم جان تو

اگر پرسند آبا طنین و آهنگی در آنها مشاهده می‌شود؟ خواهید گفت
خیر. اما اگر همان جملات را به این صورت بنویسیم
فال حافظ می‌زند چشمان تو
عین بیدل می‌شوم من جان تو

خواهید گفت آهنگ یا ریتمی خاص در کلام ایجاد شده است. این
آهنگ، همان وزن شعر است و در حقیقت این بیت دارای وزن می‌باشد.
می‌خواهیم بدانیم رمز این تفاوت در کجاست؟ چرا جملات اول
آهنگین نبودند و دومی‌ها بودند. برای کشف این رمز می‌آییم و جملات را

مثل کلاسهای ابتدایی بخش بخش می کنیم:

چش / ما / ن / تو / فا / ل / حا / فظ / می / ز / ند

من / عی / ن / بی / دل / می / ش / وم / جا / ن / تو

به هر يك از این بخش ها يك «هجا» می گوئیم. می بینیم هر دو جمله دارای یازده هجا هستند اما اگر بیشتر دقت کنیم بعضی هجاها مثل حا، فظ، بی و ... از دو حرف تشکیل شده اند و بعضی مثل ن، ش و زازيك حرف.

هجاهای دو حرفی را هجای بلند می گوئیم و با علامت «-» نشان می دهیم

هجاهای يك حرفی را هجای کوتاه می گوئیم و با علامت «U» نشان می دهیم

پس ترتیب هجاهای بلند و کوتاه در جمله اول این طور است

چش	ما	ن	تو	فا	ل	حا	فظ	می	ز	ند
بلند	بلند	کوتاه	بلند	بلند	کوتاه	بلند	بلند	بلند	کوتاه	بلند
-	-	U	-	-	U	-	-	-	U	-

و جمله دوم به این صورت خواهد بود:

من	عی	ن	بی	دل	می	ش	وم	جا	ن	تو
بلند	بلند	کوتاه	بلند	بلند	بلند	کوتاه	بلند	بلند	کوتاه	بلند
-	-	U	-	-	-	U	-	-	U	-

که می بینید با وجود تساوی تعداد هجاها در دو جمله، ترتیب هجاهای بلند و کوتاه در آنها فرق دارد مثلاً در جمله اول هجای ششم کوتاه است و در

جمله دوم بلند. در ضمن نظم خاصی هم در هجاها دیده نمی شود.

حالا جملات آهنگین را بررسی می کنیم، اولی این طور خواهد شد

فَا	ل	حَا	فَظ	مِی	ز	نَد	چَش	مَا	ن	تَو
بلند	کوتاه	بلند	بلند	بلند	کوتاه	بلند	بلند	بلند	کوتاه	بلند
-	U	-	-	-	U	-	-	-	U	-

و دومی:

عِی	ن	بِی	دَل	مِی	ش	وَم	مَن	جَا	ن	تَو
بلند	کوتاه	بلند	بلند	بلند	کوتاه	بلند	بلند	بلند	کوتاه	بلند
-	U	-	-	-	U	-	-	-	U	-

در این دو جمله ترتیب خاص و مشابهی برای هجاها وجود دارد. علت طنین و آهنگ داشتن آنها هم همین ترتیب خاص هجاها است. این جملات وزن دارند و در حقیقت يك بیت از کتاب شرحی آواز احمد عزیزی اند (۴) پس دیدیم که علت موزون بودن این جملات، نظم خاص و همانند هجاهای بلند و کوتاه در آنهاست حالا بیایم و يك بیت دیگر از همین مثنوی را بررسی کنیم:

کَس نمی داند بجز گل راز ما

نَبَض بَلَبَل می زند آواز ما

کَس	نَ	مِی	دَا	نَد	ب	جَز	گَل	رَا	ز	مَا
نَبْ	ض	بَل	بَل	مِی	ز	نَد	آ	وَ	ز	مَا
-	U	-	-	-	U	-	-	-	U	-

باز هم به همان ترتیب قبلی بر می خوریم و هر بیت از این کتاب را هم که

بررسی کنیم در هجاهای آن همین نظم وجود خواهد داشت.
 حالا يك سوال: آیا فقط يك نوع وزن داریم و فقط همین نوع ترتیب
 هجاها می تواند ایجاد آهنگ در کلام کند؟ خیر، وزنهای مختلفی می توانیم
 داشته باشیم با شکلهای مختلف مثل این یکی که از يك مثوی دیگر همین
 شاعر است.

ما شمع جمال حق کشانیم

ما سرمه چشم خامشانیم (۵)

با این ترتیب در هجاها: -U-U-UU--

یا این یکی:

بناگاه يك فوج شیون گذشت

کسی مثل آواز از من گذشت (۶)

با این هجابندی: -U--U--U--U-

پس تا حالا سه نوع وزن شناخته ایم. برای بهتر درك کردن اختلاف آنها
 می توانیم بیت هایی از این سه مثوی را با هم مخلوط کنیم و جدا کردن آنها را به
 عهده شما بگذاریم.

۱- آی مردم! نور را باور کنید

رو به شبنمهای بالاتر کنید

۲- ما تاب جمال او نداریم

سنگیم و خیال او نداریم

۳- نگاهم نمی دید آن راز را

که پَر همدیه می داد پرواز را

۴- قوم بربرهای احساسیم ما

امتی پروانه شناسیم ما

۵- برخیز و رکوع سرو را بین

تسبیح لب تذرو را بسین
 ۶- درختان نظر کرده شان بهترند
 دعاها اثر کرده شان بهترند (۷)

هجای کشیده:

بیاید این مصرع را تقطیع کنیم
 نگاهم نمی دید آن راز را
 طبعاً هجاهای «ن» و «ن» چون يك حرفی اند کوتاه خواهند بود
 هجاهای گا، هم، می، آن و راهم دو حرفی اند و بلند خواهند بود
 هجاهای «دید» و «راز» چه؟ اینها را چکار باید کرد؟
 ملاحظه می کنیم که با هجاهایی برخورد کرده ایم متشکل از سه حرف،
 که به آن «هجای کشیده» می گویند. هجای کشیده اگر چه با هجای کوتاه و
 بلند فرق دارد می توان آن را با يك هجای بلند و کوتاه پشت سر هم معادل
 دانست یعنی يك هجای کشیده برابر است با «-U» (۸)

حال اگر مصرع را تقطیع (هجابندی) کنیم و به جای «دید» و «از»،
 «-U» بگذاریم می بینیم وزنش درست است و همان وزن سو می است که
 داشتیم: (-U--U--U--U)

ن	گا	هم	ن	می	دید	آن	راز	را
-	-	-	U	-	-	U	-	-

پس تا کنون دانستیم که در مجموع سه نوع هجا داریم

- ۱- هجای کوتاه U مثل ت، پ، د، و...
- ۲- هجای بلند - مثل تن، سر، دل، آ، رو، سی و... (۱۰)

۳- هجای کشیده U- مثل درد، نور، سنگ، مار، نیش،
تورو...

و دانستیم که وزن، حاصل ترتیبی خاص و هماهنگ از هجاهای بلند و کوتاه است (هجای کشیده هم که به هجای بلند و کوتاه تجزیه می‌شود) و با سه نوع از این ترتیب‌ها هم آشنا شدیم که اینها بود:

-U---U---U-

--U-U-UU--

-U--U--U--U

(ترتیب‌های دیگری از هجاها هم وجود دارند که موزون هستند و بعداً با بعضی از آنها آشنا خواهیم شد)

*

يك مطلب بسیار مهم که در تقطیع (هجابندی) باید به آن توجه داشت این است که وزن، مسأله‌ای کاملاً صوتی است و به طرز تلفظ کلمات بستگی دارد نه به طرز نوشتن آنها و در مواردی که تلفظ با نوشتن اختلاف دارد باید آن را ملاك قرار داد. مثلاً کلمه خویش در عمل خیش خوانده می‌شود پس باید در تقطیع، آن را «خیش» در نظر بگیریم یا کلمه خوابیدن، چون خابیدن تلفظ می‌شود معادل سه هجای بلند «خا»، «بی» و «دن» است یا «خورشید» در عمل خُرشید تلفظ می‌شود پس معادل است با هجای بلند «خُر» و هجای کشیده «شید».

موارد دیگری هم از این قبیل هست که اینك بعضی از آنها را ذکر می‌کنیم

۱- گاهی «ه» آخر کلمه به صورت غیر ملفوظ عمل می‌کند و اصلاً خوانده نمی‌شود. در این موارد به جای آن فقط يك فتحه می‌گذاریم. مثلاً

خانه در عمل خانَ (U-) تلفظ می شود و یا سپیده در تلفظ «سپیدَ» (U-U) است.

طبعاً در مواردی که «ه» تلفظ می شود آن را مطابق معمول، به شمار خواهیم آورد مثلاً در کلمه کوتاه (--) یا مه (-) یا سپه (U-)

۲- در بعضی موارد الف اول کلمه در تلفظ نمی آید و حذف می شود. در آن صورت باید آن را برداشت. مثلاً در مصرع «ولی دستهایم پر از خاک بود» الف کلمه «از» اصلاً تلفظ نمی شود و مصرع این طور تقطیع خواهد شد.

و لی دست ها یم پ رز خاک بود (۱۱)

U- U- - U - - U- - U

که همان وزن آشنای سومی است

۳- گاهی به علت کشیده ادا شدن کسره اضافه، يك حرف به اندازه دو حرف کشیده می شود و كاريك هجای بلند را می کند مثلاً در این جا:

متون کهن از زبانم گذشت (۱۲)

هجای «ن» اگر چه يك حرف است در موقع خواندن به اندازه دو حرف کشیده می شود

۴- گاهی «و» فقط به صورت ضمه خوانده می شود و در آن صورت آن را برمی داریم چون در عمل تلفظ نمی شود. مثلاً مصرع «اگر عالم آب و گل دل نداشت» را این طور تقطیع می کنیم.

ا گر عا ل م آ ب گل دل ن داشت (۱۳)

U- - U - - U - - U - - U

(ملاحظه می کنید در این جا هم کسره اضافه حرف م کشیده شده و هجا را بلند کرده)

۵- هجای کوتاه در آخر مصرع، تأثیر زیادی در وزن ندارد و اغلب به حساب نمی آید مثلاً در بیت زیر می بینیم که يك مصرع نسبت به دیگری، يك هجای کوتاه بیشتر دارد ولی محسوس نیست.

پـــــر از مثنویهای رندانه است

شب شعر عرفانی چشم تو (۱۴)

پ	ر	ز	م	ث	ن	و	ی	ه	ا	ی	ر	ن	د	ا	ن	ا	س	ت
U	-	-	U	-	-	U	-	-	U	-	-	U	-	-	U	-	U	-
ش	ب	ش	ع	ر	ع	ر	ف	ا	ن	ی	چ	ش	م	ت	و	-	-	-
U	-	-	U	-	-	U	-	-	U	-	-	U	-	-	U	-	-	-

۶- هجای سه حرفی ای که به «ان» یا «ین» یا «ون» ختم شود در تلفظ برابر يك هجای بلند خواهد بود نه کشیده. و در تقطیع هم آن را «-» حساب خواهیم کرد. پس این مصرع این طور تقطیع می شود (پرده آوازشان گلدوزی است) (۱۵)

پ	ر	د	ه	آ	و	ا	ز	ش	ا	ن	گ	ل	د	و	ز	ب	س	ت
U	-	-	-	-	U	-	-	-	-	-	-	-	-	-	U	-	U	-

۷- اغلب مواقع کلمات «نو»، «چو»، «دو» و ... به صورت ث، چ و ذ تلفظ می شوند یعنی حرف «واو» فقط کار يك ضمه را می کند پس این هجاها در این صورت هجای کوتاه خواهند بود نه بلند (نظیر موقعی که حرف «ه» تلفظ نمی شد و به جایش يك کسره گذاشته می شد)

پس مصرع «چو بلقیس، خورشید دار توام» این طور تقطیع خواهد شد

چ	بل	قیس	خُر	شید	دا	ر	ث	ام (۱۶)
U	-	U-	-	U-	-	-	U	-

که همان وزن آشنای قبلی است.

۸- حروف مشدد (تشدیددار) دو حرف به شمار می آیند مثلاً کلمه عَلت را باید در تقطیع، این طور بنویسیم ع ل ت (--) و یا اتحاد را این طور: ات اتحاد (U-U-)

۹- هجا‌های چهار حرفی مثل دوست، کارد و گوشت همانند هجای سه حرفی عمل می کنند و يك هجای کشیده به شمار خواهند آمد (U-)

*

خواهید گفت وزن بیش از آن که قاعده داشته باشد آشنا دارد. گاهی باید هجای يك حرفی را بلند حساب کرد و گاهی هجای دو حرفی را کوتاه، گاهی يك حرف حذف می شود و گاهی يك حرف اضافه می شود و... واقعیت این است که آنچه باعث این تغییرات می شود همان مسأله تلفظ و نحوه ادای کلمات است و این قانونها هم همه به آن بر می گردد بنا بر این نیازی به آموختن آنها نیست بلکه با توجه به نحوه تلفظ کلمات و تمرین زیاد در کار تقطیع می توان بر وزن مسلط شد.

ما هم این قاعده‌ها را برای از بر کردن ذکر نکرده ایم بلکه هدف این بوده که تا حدودی بر اختلاف نوشتن و خواندن کلمات واقف شویم. حالا برای تنوع و تمرین، می آییم و يك شعر کامل را تقطیع می کنیم. در این مثال با کاربرد قاعده‌های بالا بیشتر آشنا خواهیم شد. شعر مورد نظر غزلی است از علیرضا قزوه:

شما چون کوه می‌مانید و من چون کاه‌ای مردم

چرا نشناختم قدر شما را، آه ای مردم
 به ذوق همزبانی با شما شد سهل گفتارم
 و گر نه سرمه می چیدم ز چشم ماه ای مردم
 اگر روزی سوار اسب حسن خویشتن بودم
 کنون افتاده ام چون یوسفی در چاه ای مردم
 به تکفیرم چه می کوشند دین داران دنیایی
 نمی ترسم به ترکستان کشد این راه ای مردم
 خدا داند که می گیرند فردا عابد و زاهد
 شفا از کافرستان من گمراه ای مردم (۱۷)
 (برای سهولت، تا جایی که ممکن است کلمات را همان طور که تلفظ
 می شوند می نویسیم)

ش ما چون کوه می ما نی ذ من چون کاه ای مر دم
 U - - U - - U - - U - -

چ را نش ناخ تم قد ر ش ما را آه ای مر دم
 U - - U - - U - - U - -

ب ذو ق هم ز با نی با ش ما شد سهل گف تا رم
 U - - U - - U - - U - -

و گر نه سر م می چی دم ز چش م ماه ای مر دم
 U - - U - - U - - U - -

آ	گر	رو	زی	سَ	وا	ر	اس	ب	خس	ن	خیش	تن	بو	دم
U	-	-	-	U	-	-	-	U	-	-	U	-	-	-
كُ	نون	اف	تا	دَ	ام	چون	بو	سَ	فی	در	چاه	ای	مر	دم
U	-	-	-	U	-	-	-	U	-	-	U	-	-	-
بَ	تك	فی	رم	چَ	می	كو	شند	دین	دا	را	ن	دن	یا	بی
U	-	-	-	U	-	-	U	-	-	-	U	-	-	-
نَ	می	تر	سم	بَ	تر	یکس	تان	كُ	شد	این	راه	ای	مر	دم
U	-	-	-	U	-	-	-	U	-	-	U	-	-	-
حُ	دا	دا	ند	كُ	می	گی	رند	فر	دا	عا	پَ	دو	زا	هد
U	-	-	-	U	-	-	U	-	-	-	U	-	-	-
شَ	فا	از	کا	فَ	رس	تا	نَ	مَ	نَ	گم	راه	ای	مر	دم
U	-	-	-	U	-	-	-	U	-	-	U	-	-	-

*

افاعیل عروضی:

گاهی در مباحث وزن به کلماتی چون فاعلاتن، مفاعیلن، مفتعلن و ... برمی‌خوریم مثلاً می‌گویند وزن این شعر «فاعلاتن فاعلاتن فاعلن» است یا وزن آن یکی «فاعلاتن مفاعلن فعلات». می‌خواهیم بدانیم اینها چیست و به چه کار می‌آید.

به این کلمات، افاعیل عروضی می‌گویند و گاهی وزنهای مختلف را با آنها نشان می‌دهند به این ترتیب که برای هر وزن، يك مصرع هم وزن آن به

کمک این افاعیل می سازند و برای نامیدن آن، از آن استفاده می کنند. مثلاً دیده اند وزن این مصرع که قبلاً دیدیم:

فال حافظ می زند چشمان تو

از نظر تقطیع معادل است با «فاعلاتن فاعلاتن فاعلن». پس می گویند آن مصرع بر وزن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن است. می توانیم تقطیع هم بکنیم و ببینیم:

فا	ل	حا	فظ	می	ز	ند	چش	ما	ن	تو
-	U	-	-	-	U	-	-	-	U	-
فا	ع	لا	تن	فا	ع	لا	تن	فا	ع	لن
-	U	-	-	-	U	-	-	-	U	-

با وزن دومی که با آن آشنا شدیم یعنی --UU-U-U-U معادل است با «مفعول مفاعیلن مفاعیل». می توانید تقطیع کنید و ببینید

و با وزن سوم U--U--U--U معادل است با «فعولن فعولن فعولن فعول» و غزل «شما چون کوه می مانید و من چون کاه ای مردم» بر وزن «مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن» است.

همه وزنهای شعر را می توان با کمک همین افاعیل عروضی ساخت و به این ترتیب می توانیم به جای حفظ کردن ترتیب هجاهای آنها، افاعیل آنها را در نظر بگیریم. این هم افاعیل عروضی بعضی از وزنهای معروف:

بشنو از نی چون حکایت می کند
فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

ز دست دیده و دل هر دو فریاد
 مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل
 دوش از مسجد سوی میخانه آمد پیرما
 فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن
 اگر آن ترک شیرازی به دست آرد دل مارا
 مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن
 حیلت رها کن عاشقا دیوانه شو دیوانه شو
 مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن
 ای بیخبر بکوش که صاحب نظر شوی
 مفعول فاعلات مفاعیل فاعلات
 مردان خدا پرده پندار دریدند
 مفعول مفاعیل مفاعیل مفاعیل
 گر مرد رهی میان خون باید رفت
 مفعول مفاعیل مفاعیلن فع
 چو بشنوی سخن اهل دل، مگو که خطاست
 مفاعیلن فعلاتن مفاعیلن فعلات
 ای که پنجاه رفت و در خوابی
 فاعلاتن مفاعیلن فعلات
 به نام خداوند جان و خرد
 فعولن فعولن فعول (۱۸)

دیدیم که وزن، حاصل ترتیب هجاهای بلند و کوتاه است. ممکن است
 پرسیده شود فقط ترتیبهای خاصی برای ایجاد وزن وجود دارد یا به هر
 صورتی که هجاها را چیدیم آزادیم؟ اگر کسی این ترتیب را پیشنهاد کند

U-U---U-U-U-U-

و مثلاً مصرعی به این صورت بسازد که کاملاً با آن مطابقت داشته باشد

قلبها به يك زبان تكلم می کنند (۱۹)

آیا می توان این مصرع را موزون خواند؟

پاسخ این است که اتخاذ هر ترتیبی از هجاها نمی تواند به وجود آورنده وزن باشد بلکه ایجاد آهنگ و طنین در کلام فقط با ترتیبهای خاصی امکان پذیر است. به همین دلیل تعداد وزنهای رایج زبان فارسی محدود است و به ندرت اتفاق می افتد ترتیب تازه ای از هجاها کشف شود که در عین موزون بودن، بی سابقه باشد.

البته راه کشف وزنهای تازه بسته نیست و بعضی شاعران مثل سیمین بهبهانی کارهایی کرده اند و وزنهایی ابداع کرده اند که وزن این غزل یکی از آنهاست.

خارهای زشت، خارهای پیر

چون خطوط هیچ، رسته در کویر

سرد و گرمشان از گذشت دهر

سوز سردی روز گرم تبر

با سکویشان، غول گردباد

در تنورهامی کشید نقیر

آرزوی آب، دور دور، دور

انتظار ابر، دیر، دیر، دیر (۲۰)

افاعیل عروضی و تقطیع آن، به این صورت است

فاعلات فاع فاعلات فاع

U-U-U- U-U-U-

اختیارات شاعری در وزن:

این سه بیت از يك غزل ساعد باقری را تقطیع می کنیم (۲۱)

یادگار از تو همین سوخته جانی است مرا

- U U - - U U - - U U - - U -

شعله از تست اگر گرم زبانی است مرا

- U U - - U U - - U U - - U -

چه زخم لاف رفاقت؟ نه غم چون غم تست

U - U U - - U U - - U U - U U

نه از آن گرم دلی هیچ نشانی است مرا

- U U - - U U - - U U - U U

عرق شرم دلم بود که از چشم ریخت

U - - - - U U - - U U - U U

ورنه بر کشته تو گریه روا نیست مرا

- U U - - U U - - U U - U -

می بینم که گاهی در اول یا آخر مصرع، اختلافهایی جزئی رخ داده مثلاً گاهی مصرع با هجای بلند آغاز شده و گاهی با هجای کوتاه. بعضی وزن‌ها به علت ویژگیهای خاص موسیقایی خود، قابلیت پذیرش این اختلافهای جزئی را دارند و با تغییر یکی دو هجا، احساس شکستگی وزن، نخواهد شد. مثلاً وزن بالا «فعلاتن فعلاتن فعلا» قابلیت آن را دارد که هجای اولش بلند باشد و یا به جای دو هجای کوتاه آخر آن يك هجای بلند بیاید. این قابلیت در همه وزن‌ها نیست و مثلاً در وزن، «مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن

مفاعیلن» حتی اگر يك هجا هم تغییر بکند کاملاً محسوس خواهد بود. تشخیص این که اختلافات وزن در کدام وزن‌ها و به چه صورت‌هایی امکان دارد هم مسأله‌ای موسیقایی است و قاعده و قانون ثابتی ندارد. فقط با تمرین و تسلط بر وزن می‌توان آن را دریافت.

از وزن‌هایی که انعطاف‌پذیری زیادی دارد و به صورت‌های مختلفی می‌تواند وجود داشته باشد وزن قالب رباعی (مفعول مفاعیلن مفاعیلن فع) است. با هم چند مصرع رباعی را تقطیع می‌کنیم. (۲۲)

هر چند که از آینه بیرنگتر است

U - UU - - UU - - UU - -

از خاطر غنچه‌ها دلم تنگتر است

U - UU - - U - U - UU - -

بشکن دل بینوای ما را ای عشق

U - - - - U - U - UU - -

این ساز، شکسته‌اش خوش آهنگتر است

U - UU - - U - U - UU - -

(حسن حسینی)

در عشق نمی‌توان زیان‌بازی کرد

U - - - - U - U - UU - -

می‌باید ایستاد، جانب‌بازی کرد

U - - - - U - U - - - -

از خون شهید، شرم‌تان باد مگر

- UU - - U - U - UU - -

با حرمت لاله می‌توان بازی کرد؟

U - - - - U - U - UU - -

(علیرضا قزوه)

چندی است چراغ عقل کم سو شده است

U - U U - - U - U - U U - -

جانم چون عقل عافیت جو شده است

U - U U - - U - U - - - -

بس کن! تا کی در پی نیرنگ و فریب

U - U U - - U U - - - - -

ای دل دستت برای من رو شده است

U - U U - - U - U - - - -

(سهیل محمودی)

حتی گاهی شاعران عمداً تغییراتی محسوس در هجاها ایجاد می کنند
برای ایجاد نوعی توقف و سکنه در شعر. این چند بیت از علی معلم را ببینید که

وزن اصلی آن این است: فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن

فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن

- U U - - U U - - U U - - U U

ماند زین غربت چندی به دغا باوه زمن

- U U - - U U - - - - - U -

بیل و داس و تبر و چارق و پا تاوه زمن

- U U - - U U - - U U - - U -

بله گاو و شخ و شخم و رمه از من هیهات

U - - - - U U - - U U - - U U

من غریب از همه ماندم همه از من هیهات

U - - - - U U - - U U - - U -

نه شنیدستم، مانا که دلم یافته است

U - UU - - UU - - - - - UU

کاندرین وادی تقدیر رسن یافته است

U - U U - - U U - - - - - U -

دگر این حوصله‌ها تنگ است وین دلها تنگ

U - - - - - U - - - - - U U - - U U

ذوق دلتنگ چه دریا بد از بو از رنگ

U - - - - - - - U U - - U U

شرحه شرحه است صدا در باد هان تا شنوید

U - U U - - U - - - - U U - - U -

مهر بر گیرید لختی ز دهان تا شنوید

U - U U - - U U - - U - - - - U -

سخت دلتگم، دلتگم، دلتنگ از شهر

U - - - - - - - - - - - U -

بار کن تا بگریزیم به فرسنگ از شهر (۲۳)

U - - - - - U U - - U U - - U -

این جا دیگر انحراف از وزن، از حد غیر محسوس گذشته و در بعضی موارد کاملاً آشکار است. حالا حد و مرز این دستکاری‌ها در وزن چیست و چقدر از این انحرافات قابل قبول است، بحثی است تا حد و دزیادی سلیقه‌ای. بعضی‌ها انحرافات جزئی را هم رد می‌کنند و بعضی، سکنه‌های آشکار و ملموس را هم در شرایطی می‌پذیرند. آنچه مهم است و در هر حال باید به آن توجه داشت این است که برای ایجاد این سکنه‌ها نیز باید کاملاً بر وزن مسلط بود و تفاوت زیادی است بین يك شکستگی وزن ناشی از ناتوانی شاعر و يك

سکته عمدی همراه با آگاهی و تسلط بر وزن.

*

اما این همه از وزن گفتیم، باید ببینیم این عامل چه نقشی در زیبایی شعر و تأثیر آن بر عواطف دارد.

آنچه مسلم است این است که عواطف انسان هم‌نواپی خاصی با موسیقی و آهنگ دارد و علت تأثیری هم که موسیقی بر روان انسان می‌گذارد همین است. کلام موزون هم به خاطر بهره‌ای از موسیقی دارد اثرش بر عواطف بیشتر از ثراست.

مطلب دیگر این است که بشر در کلام موزون نوعی برتری و تشخص احساس می‌کند و ناخودآگاه به سوی آن بیشتر جلب می‌شود. او می‌بیند هنری در کلام به خرج رفته که باعث شده از سخن عادی متمایز شود. این احساس تمایز لذتبخش و جاذب است.

تأثیر دیگری هم که وزن دارد در سهولت حفظ کردن شعر است. همه می‌دانیم که کلام موزون را از ثرا عادی، بهتر می‌توان از بر کرد و به این وسیله حضور آن را در ذهن خویش تداوم بخشید.

اینها و عوامل دیگری که وجود دارد باعث شده که بشر از قدیم وزن را جزء لاینفک شعر بداند و تا همین اکنون عمده‌ترین معیاری که برای شعر مطرح می‌کند وزن باشد. تأثیر وزن در حدی است که خیلی از مردم موزون بودن کلام را برای شعر بودن آن کافی می‌دانند و می‌گویند شعر کلامی است که وزن - و قافیه - داشته باشد. نمی‌گوییم این نظر مردم درست است اما همین که مردم به چنین باوری رسیده‌اند اهمیت وزن را نشان می‌دهد.

البته وزن در کنار محاسن زیادش، معایبی هم دارد از جمله این که گاهی دست شاعر را برای آزاد حرف زدن می‌بندد و محدودیتهایی ایجاد می‌کند که شاعر برای حفظ آنها ناچار می‌شود از زیبایی‌های دیگر چشم‌پوشد یا

کلمات را به صورت شکسته و ناسالم ادا کند. مثلاً در این ابیات:

بیا عاشقی را رعایت کنیم
 زیاران عاشق حکایت کنیم
 از آنها که خونین سفر کرده‌اند
 سفر بر مدار خطر کرده‌اند
 از آنها که خورشید فریادشان
 دمید از گلولی سحرزادشان
 غبار تغافل ز جانها زدود
 هشیواری عشقبازان فزود (۲۴)

شاعر به خاطر رعایت وزن، ناچار شده در بیت اول و چهارم، «از» را «ز» بگوید در حالی که در کلام معمولی این طور نیست و یا در بیت چهارم کلمه «هشیاری» به هشیواری تبدیل شده و «افزود» به «فزود». هم‌چنان «را» مفعولی پس از تغافل و پس از عشقبازان حذف شده که عامل این شکستگی‌های زبانی هم رعایت وزن شعر است.

*

این مشکلات و مشکلاتی نظیر آن باعث شده که عده‌ای از شاعران در عصر حاضر به اصلاحاتی در قوانین وزن دست بزنند و یا حتی بعضی از آنان، وزن را حذف کنند و از انواع دیگر موسیقی در کلام بهره گیرند. در این زمینه‌ها و کلاً درباره مشخصات شعر نو، ان شاء الله بعداً مفصل بحث خواهیم کرد و خواهیم دید که بعضی شاعران نوپرداز در ازاء از دست دادن وزن، چه چیزهای ارزشمندی به دست آورده‌اند.

موسیقی کناری (قافیه وردیف)

این غزل از عبدالجبار کاکایی را ببینید:

بجوید در من کسی مرده است
که بوی تعفن مرا برده است
و باغ بهار آوردست من
پس از نسترهای پژمرده است
ز بس بی خیال غزل خفته ام
دل واژه ها از من آزرده است
شب دیگری بی سرودن گذشت
شبی که پر از یاس افسرده است
و يك برگ از دفتر عمر من
در آغاز يك صبح تاخورده است

در آخر مصرعهای دوم به تناسب خاصی در لفظ برمی خوریم که نشان از رعایت نوع خاصی موسیقی دارد یعنی همه مصرعهای دوم حروف و کلمات مشترکی دارند: برده است، پژمرده است، آزرده است و ...
به این تناسب، موسیقی کناری (قافیه و ردیف) می گویند و این جا بحثی داریم در اصول فنی آن و هم چنان اثرات آن در زیبایی شعر. اول باید ببینیم قافیه و ردیف چیست

قافیه:

اگر کلماتی، در بخش آخر خود دارای حروف و آهنگ مشترکی باشند می گوئیم این کلمات «هم قافیه» اند و اصطلاحاً هر کدام از آنها را يك قافیه می نامیم. مثلاً در همان غزل بالا کلمات مرده، برده، پژمرده و ... هم قافیه اند. یا در غزل زیر کلمات کبود، درود، دود و ... قافیه به شمار می روند.

ای دستهای شرقی از شرم نان کبود
بسیار تان سلام و فراوانتان درود
این جا چه می کنید؟ خدا را چه می کنید
در غربت مکز شهر غبار و دود
این جابر این بلندی اجساد بر گها
در کوچه ای که پاییز آمد در آن فرود
آوازه های خسته خود را به باد داد
يك روز عابری که بهارانه می سرود
ای گامهای ما که نشستید دیر دیر
ای دستهای ما که شکستید زود زود
افسوس، با پرنده نبودید هم مسیر

افسوس با پرنده نبودید هم سرود... (۲۵)
«سهیل محمودی»

ردیف:

بخش مستقلی است که بعد از قافیه تکرار می شود مثل همان «است»
در غزل اول. البته ردیف می تواند بیش از یک کلمه هم باشد مثلاً در غزل زیر
کل «را که تقدیم تو کرد» ردیف به شمار می آید

ای دل این آشفته حالی را که تقدیم تو کرد؟
وحشت آن جای خالی را که تقدیم تو کرد؟
خواب دیدی تیغ وحشت را، خیال انگاشتی
زخم آن تیغ خیالی را که تقدیم تو کرد؟
باغ من! در غیبت کبرای ابر چشم او
اضطراب خشکسالی را که تقدیم تو کرد؟
آه ای باران، پیاپی نام پیر ما ببر
هر که پرسد این زلالی را که تقدیم تو کرد؟
«ساعد باقری» (۲۶)

در شعر کلاسیک ما وجود قافیه ضروری است ولی ردیف الزامی نیست
چنانچه غزل سهیل محمودی بدون ردیف بود. ردیف را گاهی برای زیبایی
بیشتر شعر و یا مواردی که نیاز احساس می شود به کار می برند و البته در شعر
ردیف دار هم نیاز به قافیه داریم چنانچه در غزلهای عبدالجبار کاکایی و ساعد
باقری قافیه رعایت شده است.

قوانین قافیه:

طبعاً همه کلمات باهم قافیه نمی‌شوند و دو کلمه برای قافیه شدن باید شرایطی داشته باشند تا موسیقی لازم در کلام ایجاد شود. برای تشخیص درستی یا نادرستی يك قافیه، لازم است با قوانین آن آشنا شویم و در این جا سعی می‌کنیم بدون درگیر شدن با مسایل خیلی خشك و فنی - و اغلب بیهوده - آشنایی ای اجمالی پیدا کنیم با این قوانین

نخستین اصلی که در قافیه باید به آن توجه داشت این است که ملاك قافیه شدن کلمات، بخش اصلی آنهاست نه پسوندها، ضمیرها و علائم جمع و در هر مورد، باید دید در دو قافیه، بخش اصلی کلمات چیست و آن را بررسی کرد.

مثلاً کلمات: رفتم، دیدم، نگاهم و لباسم اگر چه همه دارای «م» در آخر هستند، باهم قافیه نمی‌شوند چون «م» جزء اصلی کلمات نیست و اجزای اصلی اینها: رفت، دید، نگاه و لباس که می‌بینید حروف آخر آنها مشترك نیست و باهم قافیه نمی‌شوند.

از همین روست که در غزل زیر، شاعر علاوه بر «م» ضمیر، حروف قبل از آن را هم رعایت کرده و با برداشتن «م» می‌بینیم اجزای اصلی کلمات: جواب، آب، شتاب، بیاب و ... باهم قافیه می‌شوند و قافیه غزل درست است.

حیرت زده‌ام، تشنه يك جرعه جوابم

ای مردم دریا! برسانید به آبم

آیا پس از این دشت رهی هست دهی هست؟

یا این که به بیراهه دویده است شتابم

من کوزه به دوش آمده‌ام چشمه به چشمه

شاید که تو را - ای عطش گنگ - بیابم

آهی و نگاهی و ... دریغا که خطا بود
 يك عمر که با آینه‌ها بود خطابم
 "چون صاعقه هربار که عشق آمد و گل کرد
 يك شعله نوشتند ملایک به حسابم
 «سیدعلی میرافضلی» (۲۷)

اما غزل زیر از نظر قوانین کلاسیک قافیه اشکال دارد چون در کلمات:
 بهاران، درختان و شهیدان، «ان» جزء اصلی کلمات نیست و با برداشتنش
 می‌بینیم بهار، درخت و شهید باقی می‌ماند که هم قافیه نیستند.

آوازه‌های شرقی باران غروب کرد
 جنگل در انتظار درختان غروب کرد
 شعری به رنگ سبز که در من شکفته بود
 در بادهای سرد زمستان غروب کرد
 تنهاترین پرنده این فصل پره‌راس
 در آسمان بسته زندان غروب کرد
 خورشیدهای تازه به دوران رسیده را
 باید ندید و مثل شهیدان غروب کرد
 «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد»
 وقتی که رنگ سبز درختان غروب کرد
 این سرنوشت شاعری از نسل عشق بود
 در روزهای فقر و شب نان غروب کرد (۲۸)

(البته قافیه‌های زمستان، زندان و نان درستند چون «ان» از کلمه جدا

نیست)

پس نخستین کاری که برای تشخیص درستی و نادرستی قافیه میکنیم این است که اجزای زاید کلمات را برمی داریم و می بینیم آیا حرف مشترکی باقی می ماند یا نه. اگر حرف مشترك نداشته باشند که قافیه اشکال دارد. اگر داشته باشند باید دید این حروف مشترك شرایط قافیه شدن را دارند یا نه. این شرایط دیگر چیست؟. شرایط دیگر این است که حروف قبل از حروف مشترك باید متحرك و هم حرکت باشند.

بهرتر است قبل از پیچیده شدن بحثه مثال بیاوریم از همان غزل اول:

ببینید در من کسی مرده است
که بوی تعفن مرا برده است

کلمه «است» ردیف است و به آن کاری نداریم. مرده و برده قافیه اند که جزء اصلی آنها «مرد» و «برد» است و حروف مشترك «رد» اند. حروف قبل از حروف مشترك «م» و «ب» اند که می بینیم هردو متحرك اند و «دارند» پس قافیه درست است و در باقی قافیه ها هم حروف قبل از حروف مشترك، «ز»، «س» و ... اند که همه همین حرکت را دارند و بنابراین درستند.

این هم يك مثال دیگر

تا چند نشینیم به پشت در بسته
وقتی که غزل نیست شفای دل خسته
ماندیم چه دلگیر و گذشتند چه دلسوز
آن سینه زنان حرمش دسته به دسته...
«علیرضا قزوه» (۲۹)

کلمات قافیه، بسته، خسته و دسته‌اند. حروف مشترك آنها «سته» است و حروف قبل از حروف مشترك در سه کلمه «ب»، «خ» و «د» اند که هر سه حرکت «ء» دارند پس باز هم قافیه درست است ولی در این بیت

نواگران کش آواز از سخن خفتند
ز نوحه زنجره‌ها بر چنار بن خفتند (۳۰)

قافیه‌ها، «سخن» و «چنار بن» اند که حرف مشترك آنها «ن» است و حروف قبل از آن «خ» و «ب» بنا بر این قافیه اشکال پیدا می‌کند و برای رفع این اشکال باید «سخن» را «سخن» بخوانیم تا «خ» با «ب» هم حرکت شود. و به همین دلیل است که در این بیت سعدی

گل همین پنج روز و شش باشد
وین گـلستان همیشه خوش باشد

کلمه خوش را به صورت خوش تلفظ می‌کنند تا قافیه به هم نخورد و حروف قبل از «ش» هر دو مفتوح باشند (۳۰)

حالا بیاییم دو کلمه «دست» و «سخت» را بررسی کنیم. حرف مشترك «ت» است و حروف قبل از «ت» یعنی «س» و «خ» ساکنند پس اینها قافیه نمی‌شوند چون باید قبل از «ت» حروف متحرك و هم حرکت می‌بودند.

دو کلمه «سست» و «دست» چطور؟ حروف مشترك «ست» را برمی‌داریم و آنچه باقی می‌ماند «س» است و «د» که اگرچه متحركند، هم حرکت نیستند پس این جا هم قافیه اشکال خواهد داشت.

پس روش تشخیص درستی قافیه به‌طور مختصر و مفید این است، برای

بررسی دو قافیه:

- ۱- ابتدا حروف زاید را که جزء اصلی کلمه نیستند برمی داریم. اگر حرف مشترکی در آخر کلمات باقی نماند، قافیه غلط است و اگر باقی ماند مرحله دوم را انجام می دهیم.
- ۲- اگر حرفهای قبل از حروف مشترك، متحرك و هم حركت باشند قافیه درست است و گرنه اشکال دارد.

حالا برای تمرین بیایم و چند بیت از يك مثنوی علی معلم را بررسی کنیم:

- ۱- به سوگ لاله گر این مایه داغ خواهم دید
به عمر کوتاه گل مرگ باغ خواهم دید
- ۲- کم از دو هفته نه من دیدم عاشقان دیدند
که رهروان تفرج هزار گل چیدند
- ۳- تو را به صحبت يك گل هزار دل بند است
هزار گل، تو چه دانی هزار گل چند است
- ۴- تو مرد راه نه ای، گرد را چه می دانی؟
تو اهل درد نه ای، درد را چه می دانی؟
- ۵- تو بیهشانه ملولی، تو منگ را مانی
تو خامشی، تو صبوری، تو سنگ را مانی
- ۶- هجوم غارت گلچین ندیده بودم هیچ
نگار من! بتر از این ندیده بودم هیچ
- ۷- لهیب عشق بر آمد، سمندرانه برو
ز کوچه های شهادت قلندرانه برو

(رجعت سرخ ستاره، صفحه ۳۸ تا ۴۵)

شماره بیت	ردیف	کلمات قافیه	اجزاء اصلی کلمات	حروف مشترك	حروف قبل از حروف مشترك
۱	خواهم دید	داغ باغ	داغ باغ	اغ اغ	د د
۲	_____	دیدند چیدند	دید چید	ید ید	د چ
۳	است	بند چند	بند چند	ند ند	ب چ
۴	را چه می دانی؟	گرد درد	گرد درد	رد رد	گی د
۵	امانی	مِنگ سنگ	مِنگ سنگ	نگ نگ	م س
۶	ندیده بودم هیچ	گلچین این	گلچین این	ین ین	چ ا
۷	برو	سمندرانه قلندرانه	سمندر قلندر	ندر ندر	م ل

چنانچه می بینیم در همه موارد حروف قبل از حرفهای مشترك (ستون آخر جدول) متحرك و هم حرکتند پس هم قافیه ها درست است اما در این بیت از همین شاعر

ره نه این است، ره آغشته ما افتاده است

از ازل تا به ابد کُشته ما افتاده است (۳۲)

کلمات قافیه، «آغشته» و «کشته» اند و حروف قبل از «شته»، «غ» و «کُ» که هم حرکت نیستند. پس این بیت اشکالی جزئی در قافیه دارد.

می دانیم که قافیه هم مثل وزن بیشتر جنبه صوتی دارد تا نوشتاری و به همین دلیل در این جا هم آنچه بیشتر ملاک عمل است طرز تلفظ کلمات است و در این جا هم مثلاً کلمه خویش که به صورت خیش خوانده می شود با کلماتی چون نیش، درویش و ... قافیه خواهد شد و با کلمه «خورده» چون «خُرده» تلفظ می شود با مرده، برده و ... هم قافیه است (چنانچه در غزل «بینید در من کسی مرده است» همین کار انجام شده)

همین اهمیت صوت در قافیه باعث شده که بعضی شاعران به این فکر بیفتند که حروفی را که هم صدا اند ولی شکل نوشتن شان فرق دارد حرف مشترک به شمار بیاورند (مثل ث و س) و استدلال آنها هم این است که آنچه در قافیه مهم است تلفظ حروف است و این حروف در فارسی مثل هم تلفظ می شوند.

مثلاً ببینید مرحوم سلمان هراتی در این غزل

سپیده سرزد و ما از شب قفس رفتیم
چنان پرنده شدیم و ز دسترس رفتیم
ز دور، آبی دریای عشق پیدا شد
چو رود زمزمه کردیم و یکنفس رفتیم
که قافیه ها به «س» ختم می شوند به این بیت می رسد

در این بهار بمانید شرمندان بادا
خطاست این که بگویدمان عبث رفتیم (۳۳)

با در این غزل علیرضا سپاهی حروف هم مخرج «ت» و «ط» با هم قافیه شده اند و چند بیت آن را می بینید

یادش بخیر حال و هوای دهات ما
 آن روزها که روی تو بود التفات ما
 یادت می آید آن شب تاریک، آن سکوت
 لازم نبود ظاهراً آن احتیاط ما
 روزی حضور محترم عشق می رسم
 بگذار برطرف بشود مشکلات ما
 ما در کلاس شعر، شلوغ نمونه ایم
 شکر خدا که بیست نشد انضباط ما

این هم کار جالبی است در توسع بخشی به امکانات قافیه که در شعر قدیم ما کم سابقه بوده. البته باید توجه داشت که اگر چه در موقع شنیدن شعر، اختلاف حروف حس نمی شود در خواندن شعر از رو، این اختلاف مشهود خواهد بود و در این صورت لذتی را که باید از «دیدن» حروف مشابه ببریم، نخواهیم برد. دکتر شفیع می گوید «... از همین رهگذر است که قافیه های صوتی کافی نیست بلکه باید به جنبه های بصری قافیه هم توجه کرد. شاید این که هنوز بعضی ذوقها نمی پذیرند ذ، ز، ظ، ض که در فارسی از نظر تلفظ یکسان اند بایکدیگر قافیه شوند همین امر باشد...»

(موسیقی شعر، صفحه ۷۴)

از مباحث فنی و نسبتاً خشک قافیه که گفتن آنها هم لازم بود می گذریم و بحثی آغاز می کنیم در مبانای زیبایی شناسی قافیه که متأسفانه در نقد قدیم ما کمتر به آن توجه شده. منتقدان قدیم - و به تبع آنها اغلب منتقدان امروز - قافیه را به عنوان يك اصل مسلم پذیرفته بودند و به جای این که در ارزش هنری آن و نقشی که در زیبایی شعر می تواند داشته باشد بحث کنند صرفاً به قوانین - و آن هم قوانینی به مراتب پیچیده تر و مفصلتر از آنچه دیدید - می پرداختند در حالی که آنچه در قافیه اهمیت دارد این نیست که بدانیم مثلاً فلان حرف

قافیه اسمش چیست بلکه مهم این است که در یایم زیبایی قافیه در کجا نهفته است و چطور می‌توان آن را بیشتر کرد و یا قافیه داشتن شعر تا چه حد ارزشمند است و تا چه حد می‌تواند دست و پا گیر باشد.

در میان منتقدین امروز، آنکه بیشتر به این جنبه‌های هنری قافیه پرداخته و قافیه را با دید نوینی مورد ارزیابی قرار داده دکتر شفیع کدکنی است که نظریات تازه و ارزشمندی در کتاب «موسیقی شعر» در این باب دارد و ما در این جا از آن نظریات استفاده خواهیم کرد.

اولین نقشی که برای قافیه متصور است همان زیبایی‌ای است که از رهگذر تناسب ایجاد می‌کند. انسان به‌طور کلی از تناسب لذت می‌برد و جاذبه وزن شعر هم ریشه در همین اصل دارد. ما از همین که می‌بینیم شاعر تصرفی در کلام کرده و هجاها را به طرز خاصی مرتب کرده و یا آخر مصرعها را یکسان آورده احساس نوعی برتری در کلام او می‌کنیم.

این کمترین نقشی بود که قافیه می‌تواند داشته باشد. نقش مهمتر و اساسی‌تر آن تشخیصی است که به کلمات می‌بخشد یعنی ما ناخودآگاه در کلمه قافیه احساس نوعی تمایز می‌کنیم و در حقیقت شاعر با قرار دادن واژه‌ای در قافیه، شنونده را متوجه آن واژه می‌کند و او را وادار می‌کند دقت بیشتری در آن داشته باشد. همان طور که در بحث زبان شعر دیدیم شاعر گاهی با تکرار يك کلمه تشخیص و اهمیت آن را می‌رساند. این جا هم با قرار دادن کلمه در قافیه، این کار انجام می‌شود.

پس باید کلمه قافیه سهم عمده‌ای در انتقال معنی داشته باشد و يك کلمه عادی و یا احیاناً زائد نباشد این نکته را در این غزل می‌توان مشاهده کرد. غزلی که حسن حسینی برای حضرت امام (ره) گفته و چند بیتش را می‌بینیم

هله، روز و شب فانی چشم تو

دل‌م شد چراغانی چشم تو

به مهمان شراب عطش می دهد
 شگفت است مهمانی چشم تو
 "پراز مثنویهای رندانه است
 شب شعر عرفانی چشم تو
 تویی قطب روحانی جان من
 منم سالک فانی چشم تو
 دلم نیمه شب ها قدم می زند
 در آفاق بارانی چشم تو
 هـلا تـوشه راه در یادلان
 مفاهیم توفانی چشم تو
 از این پس مریـد نگاه توام

به آیات قرآنی چشم تو (۳۴)
 کلمات قافیه (فانی، چراغانی، مهمانی و...) نقشی اصلی در ابیات دارند و
 در حقیقت با قافیه است که معنی هر بیت کامل می شود و تا به آن نرسیده ایم
 هنوز کاملاً نمی دانیم شاعر چه می خواهد بگوید. می توان گفت هر بیت مثل
 بمبی است که با رسیدن به قافیه منفجر می شود و در مجموع می توان گفت
 شاعر از قافیه ها خوب استفاده کرده.

اما در مقابل این غزل را ببینید
 شرار آه دلم تا زبانه می گیرد
 دلم برای تفننگی بهانه می گیرد
 بر آبی از افق صبح ای سپیده که باز
 دلم ز ظلمت شب غمگانه می گیرد
 به زندگانی جاوید دست یازیده است
 کسی که بیرق خون را به شانه می گیرد

درون سنگر آزاد گوی نشسته به تیر
 دو چشم دشمن این را نشانه می گیرد
 صدای سرخ چو در گوش آسمان پیچید
 طنین نعره آن در ترانه می گیرد
 به کشتگاه وطن عاشقانه می آید
 ز خصم، میهن خود فاتحانه می گیرد (۳۵)

این جا دیگر قافیه‌ها نقشی اصلی در معنای جملات ندارند مثلاً در مصرع دوم بیت اول، آنچه مهم و اصلی است تفنگ است یا در بیت دوم ظلمت شب بار اصلی معنا را به دوش دارد و اگر غمگنان را نگوییم هم لطمه چندانی به معنی نمی خورد «دلم ز ظلمت شب می گیرد». یا در بیت سوم آنچه نقش اصلی دارد «بیرق خون» است و در بیت پنجم به خوبی معلوم نیست کلمه «ترانه» چرا اصلاً آمده چون حامل معنای روشنی نیست. بالاخره در بیت آخر قید «فاتحانه» کاملاً زاید است چون معلوم است کسی که میهن را از خصم بگیرد فاتح است و لازم نیست شاعر بگوید.

پس می بینیم این غزل اگر چه قافیه دارد مثل این است که ندارد چون بعضی قافیه‌ها اصلاً حشو و زایداند و بعضی هم سهم چندانی در بیت ندارند و هیچ کدام ضربه‌ای بر عواطف شنونده نمی زنند (در ضمن اگر به قواعد قافیه مراجعه کنیم، می بینیم قافیه‌های «غمگنان» و «فاتحانه» اشکال دارند چون «انه» پسوند قید ساز است و آن را که برداریم غمگن (= غمگین) باقی می ماند و فاتح، که با هم قافیه نمی شوند)

این يك نقش قافیه بود، و با دو مثال دیدیم که چگونه قافیه‌ها باید کلمات ممتازی باشند نه این که هر چه دم دست آمد قافیه شود و دیدیم که رعایت مسایل فنی فقط بخشی از کار است. آنچه مهمتر است تشخیص بخشی به کلمات است و انتقال مرکز ثقل معنای بیت به قافیه.

اما قافیه کارهای دیگری هم در زیبایی شعر می کند از جمله کمک به تنظیم فکر و احساس شنونده (۳۶). قافیه، عواطف شنونده را متمرکز می کند چون با هر قافیه ای که می آید خاطره قافیه های قبلی در ذهن بیدار می شود. دکتر شفیع در این مورد می گوید: «در حقیقت قافیه عواطف را از پریشانی و بی نظمی باز می دارد و بدان وحدت شکل می بخشد... چه بسا که اگر این قافیه نمی آمد ذهن اصولاً فراموش می کرد که تصویر نخستین قسمت شعر چه بود» (۳۷)

و کار دیگری که قافیه می کند ایجاد شکل و قالب شعر است چون همه قالبهای شعر کلاسیک به وسیله نظم خاص قافیه هایشان به وجود می آیند (مثلاً در مثنوی مصرعها دو تا دو تا هم قافیه اند و در قطعه يك در میان و ...). با این نظم خاصی که قافیه ها دارند می توان بیت های شعر را مشخص کرد و آغاز و پایان هر بیت را فهمید. اگر چنین نباشد ما تعداد زیادی مصرع خواهیم داشت که معلوم نیست ارتباط آنها چگونه است. برای روشنتر شدن مطلب این شعر از حسین اسرافیلی را ببینید که تقریباً فاقد قافیه است:

بسته قامت به قامتش خورشید
آمده از فراز آگاهی
تکیه داده به بال رنگی نور
هیأت تکسوار وادی عشق
پنجه در پنجه های دیو غرور
آذرخش کبود خشمش را
می نماید رها، رها در کوه
در دل صخره ها سرازیر است
نعره سرخرنگ خشم تفنگ
گفته لبیک آب و جنگل و سنگ

(تولد در میدان، صفحه ۹)

و همان شعر بالا را مقایسه کنید با يك شعر قافیه دار از همین شاعر و ببینید
 که شکل و فرم این شعر دوم چقدر کاملتر است
 من و تو از حصار آمده ایم
 پایمان زخمی دویدها است
 نقشها دیده ایم بر سردار
 چشممان شرمناك دیدنهاست

تو بزرگی، بزرگ چون خورشید
 آخرین معبد قرار منی
 با تو بوی غم قبيله ماست
 هان برادر تو از تبار منی

سنگها عقده های زخم بزرگ
 درد دل كوچك كبوترهاست
 خون مظلوم جنگل محزون
 بر لب خوفناك خنجرهاست

(تولد در میدان، صفحه ۷۳)

حالا برای این که يك نقش دیگر قافیه را در یابید سعی کنید هر دو شعر بالا را به طور کامل حفظ کنید. خواهید دید شعر دوم را خیلی بهتر می توان از بر کرد و علتش هم معلوم است که چیست، قافیه. بنابراین قافیه باعث می شود شعر زودتر در ذهن جایگزین شده و ماندگاری بیشتری داشته باشد. دکتر شفيعی در این باره می گوید «محققان و ناقدان اروپایی معتقدند که قافیه در شعر اروپایی برای نخستین بار به وسیله کشیشان راه یافته و علتش هم این بوده که

کشیشان راه یافته و علتش هم این بوده که کشیشان اولیه مسیحی احساس کردند که قوافی به حافظه کمک بسیار بزرگی می‌کنند و حتی می‌گویند برای این که عبادت‌گران بتوانند قطعات دراز شعر لاتین را حفظ کنند برای مراسم کلیسا، کشیشان به استفاده از قافیه پرداختند» (۳۸)

قافیه نقشهای دیگری هم دارد که از حوصله این بحث خارج است و علاقمندان را به کتاب موسیقی شعر ارجاع می‌دهیم (۳۹).

نقشهای ردیف:

با خود ردیف قبلاً آشنا شده‌ایم. حالا می‌خواهیم بدانیم چه اثرهایی دارد در زیبایی شعر. بیایم این دو غزل در يك وزن و از يك شاعر را باهم مقایسه کنیم (از سهیل محمودی)

۱- می‌روم تا کمی آن سوتر از این دشت ملال

تن بشویم به لب برکه‌ای از آب زلال

لول لولم من و اما دلم از غصه ملول

لولیان را همه از قضه من رنج و ملال

طرف کوچه ما سایه نیلوفر نیست

آه بودای من! از غربت خود سخت بنال

چشمه‌های طرف کوه، تماماً همه کور

کوههای طرف چشمه، تماماً همه لال

چنگ در بادرها می‌کنم اما افسوس

چنگ در باد زدن یعنی، يك چیز محال

پهنه دور نگاه تو، فلاتی سرسبز

که به آن می‌رسم از دور، کمی چشم بمال

من به تهمینه شبهای تو عادت دارم

نیست عزم سفر فاجعه با زاده زال

(فصلی از عاشقانه‌ها صفحه ۱۸۷)

۲- مرد غمگینی، با آینه‌ها حرف نزد
و کسی نیست پیرسد که چرا حرف نزد
در سکوتی که به اندازه يك دلتگی است
هیچ کس وسعت اندوه مرا حرف نزد
مادرم گفت چرا وقتی موشك آمد
آن طرفتر کسی از غربت ما حرف نزد
گفتم امروز همه پنجره‌ها نامردند
زین سبب هیچ کسی هیچ کجا حرف نزد
وطنم اما مردی است که هنگام دعا
شکوه را جز که به درگاه خدا حرف نزد
وطنم جلوه بالای غرور است و سکوت
کوه جز لحظه پژواك صدا حرف نزد
(فصلی از عاشقانه‌ها صفحه ۱۰۵)

اختلاف سطح دو غزل کاملاً مشهود است و شاید علت عمده برتری غزل
دوم، ردیف دار بودن آن باشد. ردیف هم نقشی شبیه قافیه دارد و کامل کننده
موسیقی کناری است. لذتی که ما از وجود قافیه می‌بریم به علت حروف
مشترك کلمات بود و حالا که علاوه بر حروف مشترك، کلمات مشترکی هم
وجود دارند طبعاً این لذت بیشتر خواهد بود.

ردیف البته از سویی شاعر را محدود می‌کند و تا حدودی دست او را
می‌بندد اما از سویی زمینه‌های تازه‌ای برای خلاقیت او باز می‌کند چون وقتی
شاعر می‌بیند ناچار است يك کلمه را در پایان همه ابیات تکرار کند سعی
می‌کند برای پرهیز از یکنواختی معنی، پیرامون آن کلمه بیشتر فکر کند و
تصاویر جدیدی ارائه دهد. مثلاً اگر شاعر بخواهد فقط يك بار کلمه «آینه» را

به کار برد شاید حرفی را بگوید که دیگران هم گفته‌اند (مثلاً شکستن آینه یا زنگ زدن آینه) اما شاعری که آینه را ردیف شعرش قرار می‌دهد در همه ابیات که نمی‌تواند همان مضمون را تکرار کند پس بناچار از خلاقیتش کمک می‌گیرد و سعی می‌کند حرفهای تازه‌ای برای آینه پیدا کند. این را در خیلی از شعرهای شاعران سبک هندی می‌توان دید. مثلاً بیدل غزلی دارد با ردیف سوزن و همین که شاعر می‌خواسته در همه ابیات از سوزن بگوید او را وادار به کشفهای تازه‌ای کرده. این چند بیت از غزل را ببینید:

زند گانی در جگر خار است و در پا سوزن است

تا نفس باقی است در پیراهن ما سوزن است

سربه صد کسوت فرو بردیم و عریانی به جاست

وضع رسوایی که ما داریم گویا سوزن است

می‌کشد سر رشته کار غرور آخر به عجز

گر همه امروز شمشیر است، فردا سوزن است

جامه آزادی آسان نیست بر خود دوختن

سرو را زین آرزو در جمله اعضا سوزن است

ترك هستی گیر و بیرون آ ز تشویش امل

ورنه یکسر رشته باید تافتن تا سوزن است (۴۰)

بعید بود بیدل در حالت عادی به این فکر بیفتد که بر گهای سرو را سوزنهایی بداند که برای دوختن لباس آزادگی تهیه شده‌اند. یا خود را به سوزنی تشبیه کند که هر چه سر در لباس فرو می‌برد باز هم عریان است.

و نقش دیگری که ردیف گاهی ایفا می‌کند ایجاد تصویر یا خیال است.

برای این هم خوب است مثال بیاوریم: شاعر می‌خواهد فعل «ریختند» را ردیف شعرش کند و به همین دلیل ناچار می‌شود خیلی چیزها را هم که ریختنی نیست بگوید «ریخت» و این خودش ایجاد تصویر می‌کند. ما گفتیم

تصویر یعنی تصرف در منطق عادی کلام، ما اگر بگوییم «آب ریخت» غیر عادی نیست، اگر بگوییم «خاک ریخت» باز هم غیر عادی نیست اما وقتی می‌گوییم «رنگ ریخت» این جا بیانی غیر عادی و غیر معمول داشته‌ایم و وارد قلمرو خیال شده‌ایم که در شعر ارزش دارد. یعنی «ریختن رنگ» شاعرانه‌تر از «ریختن آب» است. این هم غزلی از بیدل برای نمونه که در آن خیلی چیزهایی که ریختنی نیستند ریخته شده‌اند و از همین رهگذر خیالی در آنها احساس می‌شود.

آن که از بوی بهارش رنگ امکان ریختند
گرد راهش جوش زد، آثار اعیان ریختند
تا دم کیفیت مجنون او آمد به باد
سینه چاکان ازل، صبح از گریبان ریختند
حیرتی زد جوش از آن نقش قدم در طبع خاک
تا نظر واکرد، برفرقش گلستان ریختند
از حضور معنی‌اش بی‌پرده شد اسرار ذات
و از ظهور جسم او آینه جان ریختند
از جمالش صورت علم ازل بستند نقش
و از کمالش معنی تحقیق انسان ریختند
غیر ذاتش نیست بیدل در خیال آباد صنع
هرچه این بستند نقش و هر قدر آن ریختند (۴۱)
در حالی که در این غزل که با همان وزن و قافیه و از همان شاعر است ولی ردیف ندارد، این گونه تصویرها را نمی‌بینیم
بسته‌ام چشم امید از الفت اهل جهان
کرده‌ام پیدا چو گوهر در دل دریا کران
از تجمل سفله را ساز بزرگی مشکل است

خاك از سامان بالیدن نگرده آسمان (۴۲)

پس تا حالا روشن شد که آنچه در موسیقی کناری بیشتر اهمیت دارد شناخت و آگاهی نسبت به رموز زیبایی شناسی آنهاست نه قانون و قاعده‌های فنی. به عبارت دیگر تنها درست بودن قافیه کافی نیست بلکه باید حتی الامکان روی بهره موسیقایی آن هم کار کرد و سعی کرد شعر از غنای بیشتری در قافیه و ردیف برخوردار شود. برای افزودن بر بار موسیقایی قافیه و ردیف، قانون و قاعده خاصی نداریم اما به هر حال می‌توان این نکات را به عنوان توصیه‌هایی برای کاملتر شدن موسیقی کناری ذکر کرد.

۱- استفاده از ردیف: در این باره قبلاً هم صحبت شده و تفاوت غزل‌های ردیف دار و بدون ردیف را دیده‌ایم.

۲- قافیه کردن کلماتی که حروف مشترك بیشتری دارند: به عنوان مثال کلمه حکایت را با حکمت یا حیرت هم می‌توان قافیه کرد که در این صوت فقط حرف «ت» مشترك خواهد بود اما مولانا حکایت را با شکایت قافیه می‌کند که حروف مشترك آنها بیشتر و چهار حرف «کایت» است و این بهره موسیقایی بیشتری دارد.

بشنو از نی چون حکایت می‌کند

و از جداییها شکایت می‌کند

یا مثلاً کلمه «نوشینه» را با آینه یا کینه هم می‌توان قافیه کرد (با سه حرف مشترك «ینه») اما علی معلم آن را با دوشینه قافیه می‌کند که در این صورت پنج حرف مشترك «وشینه» خواهیم داشت:

بهل این خفتن نوشینه بیا تا برویم (۳)

عشق باریده است دوشینه بیا تا برویم

یا همین شاعر صراحت را با جراحت قافیه می‌کند با چهار حرف مشترك «راحت» در حالی که فقط يك حرف «ت» کافی بود و می‌شد آن را با

وحشت هم مثلاً قافیه کرد. این کارها تأثیر موسیقایی قافیه را بیشتر می کند.

۳- استفاده از کلماتی که کمتر در قافیه آمده اند: بعضی قافیه ها آن قدر در شعر دیگران تکرار شده اند که اگر شاعر بخواهد دوباره آنها را قافیه کند مشکل است بتواند حرف تازه ای بگوید. مثلاً قافیه های میخانه، پروانه، ویرانه، دیوانه و ... در غزل های زیادی آمده اند و استفاده از آنها فوراً مضامین دیگران را به ذهن شاعر می آورد و راه خلاقیت خود او را می بندد آدم تا از میخانه گفت ناچار است ساقی و جام و این طور چیزها را به میدان بکشد تا از پروانه گفت فوراً به باد شمع می افتد و تا از ویرانه گفت باید گنجی پیدا کند. نمی گوئیم نوآوری در چنین غزلی غیر ممکن است اما به هر حال مشکل هست.

اما قافیه هایی مثل سکوت، قنوت، جبروت، توت و ... چون در شعر دیگران سابقه ندارند دست شاعر را برای نوآوری باز می گذارند. این هم غزلی از ذکر یا اخلاقی که با این قافیه ها گفته شده و پراز تازگی است.

ما را خوش است سیر سکوتی که پیش روست
گشت و گذار در ملکوتی که پیش روست
بر گیسوی تغزل ما شانه می کشد
شیدایی دو دست قنوتی که پیش روست
تجربیدی از طراوت گل های مریم است
این سفره معطر قوتی که پیش روست
بگذار با ترنم مستانه بگذرد
این چند کوچه تا جبروتی که پیش روست
ما راهیان وادی سبز سلامتیم
آسوده ایم از برهوتی که پیش روست
و امی نهیم خستگی شاعرانه را

در سایه‌سار خلوت توتی که پیش روست
 تصنیف سیر ساده يك شاخه گل است
 معراجنامه ملكوتی که پیش روست
 یارب مبادبی غزل عاشقی شبی
 موسیقی بلند سکوتی که پیش روست (۴۳)
 ناگفته نماند که در زیبایی این غزل وجود ردیف تازه آن نیز بی اثر نبوده
 است.

۴- استفاده از دو قافیه متوالی در بیت (که به آن صنعت ذوفیتین هم
 می‌گویند) که این کار بیشتر در مثنوی جامی افتد. این بیت علی معلم را ببینید:
 باده‌ها پيك شرارند، زجا می‌خیزند
 ابرها صاعقه بارند، به پا می‌خیزند (۴۴)
 يك بار «شرارند» و «صاعقه بارند» باهم قافیه شده و يك بار «جا» و «پا» باهم.
 این ابیات از همین شاعر هم همین طور است:
 سبو کشان به شراب صراحت افزودند
 جگر خوران به کباب جراحات افزودند
 در انبساط شب جاده نرم می‌رفته است
 برنگ مردم دلداده گرم می‌رفته است (۴۵)
 البته در غزل یا قصیده که نیاز به تعداد زیادی قافیه دارد کارهایی که گفتیم
 همواره ممکن نیست اما در قالبهایی چون مثنوی که دست شاعر بازتر است
 می‌توان این کارها را کرد. این چند بیت پراکنده از يك مثنوی علی معلم را
 ببینید که چطور با اختیار ردیفهای بلند و قافیه‌های نادر موسیقی کناری شان را
 غنا بخشیده:

ماند زین غربت چندی به دغا یاوه زمن
 یل و داس و تبر و چارق و پا تاوه زمن

یله گاو و شخ و شخم و رمه از من هیهات
 من غریب از همه ماندم همه از من هیهات
 آبش سالزد از غربت من بایر ماند
 چمن از گل، شجر از چلچله بی زایر ماند
 سالها بی من مسکین به عزیزان بگذشت
 به حمل بذر نیفشاندم و میزان بگذشت (۲۳)
 بهل این خفتن نوشینه بیا تا برویم
 عشق باریده است دوشینه بیا تا برویم
 از بخارا و هری تا به یمن دوشینه
 عشق باریده است بر دشت و دمن دوشینه
 هله ای همسفران! آیت کوچ است آنک
 یله بر دوش بلان رایت کوچ است آنک
 رقص کوه است که بر پشته فرو می غلتد
 بر سر ریگ روان کشته فرو می غلتد
 می دوانند بلان، مرکب شان پی کرده است
 دشتها را تن شان بی سرشان طی کرده است
 زیر باران، یله در سلسله، مردان بی سر
 طبلها خامش و در لوله مردان بی سر (۳)
 و برای مقایسه این چند بیت دیگر از همین شاعر را ببینید که این بهره
 موسیقایی را ندارند و آدم احساس می کند موسیقی کناری آنها يك چیزی
 کم دارد یعنی آن انتظاری که از قافیه و ردیف - بویژه در مثنوی - داریم
 بر آورده نمی شود:
 بانه ماییم که چون رودیم در این سامان
 به فراز و به فرودی که ندارد پایان

وطني هست، ولی نیست در این تنگ آباد
راست می گفت فلان بن فلان روحش شاد
شهر ما جودی است ای نوح بگو با مردم
جود کن جود که تا جو نماید گندم (۲۳)
علی معلم در مثنویهایش توجه خاصی به موسیقی کناری دارد و فقط در
مواردی استثنایی مثل این ابیات که احیاناً رعایت ردیف و دیگر جنبه‌های
موسیقایی مخل معنی می شود از آن چشم می پوشد.

قالبهای شعری

گفتیم که یکی از کارهای قافیه در شعر، ایجاد فرم با قالب مشخصی برای آن است و در حقیقت قافیه با نظمهای مختلفی رخ می‌نماید و به همین اعتبار قالبهای مختلفی ایجاد می‌شود مثل غزل، مثنوی و ... که اختلاف این قالبها در نحوه تنظیم قافیه‌های آنها نهفته است (مثلاً گاهی مصرعها دوتا دوتا قافیه می‌شوند یا گاهی يك در میان و ...).

اینك قالبهای رایج شعر کلاسیك را معرفی می‌کنیم.

*

قطعه: اگر شعر به نحوی باشد که مصرعهای دوم ابیات آن، هم قافیه باشند آن را قطعه می‌گوییم یعنی در يك قطعه، مصرعها يك در میان با هم قافیه می‌شوند. این، قطعه‌ای است از حسن حسینی برای نمونه

ای کهن زندان هستی، ای فلک
مشت می‌کوبم به دیوار تو، مشت
ای سکوت پیر، ای بیدادگر

عاقبت ما را هیا هو ی تو کشت
شاعری هم عقده دل وانکرد
کشت ما را ابن معمای درشت

*

شاعران راست قامت، مفلسند
مرحبا بر شاعران گورپشت (۴۶)

غزل: مشابه قطعه است با این تفاوت که علاوه بر مصرعهای دوم ابیات، اولین
مصرع شعر هم قافیه دارد یعنی در بیت اول هر دو مصرع قافیه دارند و در
بیتهای بعد، فقط مصرعهای دوم. این هم يك نمونه غزل
کلید و اشدن باغ لاله ها گم شد
بهار نارس ما زیر دست و پا گم شد
چه زردهای زیادی، چه سرخهای کمی
در این خزان زده مفهوم آشنا گم شد
فسرد شعله خورشید در کبود غروب
کبوتری، پس ابهام ابرها گم شد
امید را به کدامین دیار باید جست
که این متاع گران مثل کیمیا گم شد
چه زود، گرمی مأنوس و آسمانی عشق
میان غفلت دستان سرد ما گم شد
به هیچ مأن آسوده اعتماد نیست
که هر که رفت در این وادی بلا گم شد
سپیده آمد و آینه ها درخشیدند
و رفت و لوح دلم در غبارها گم شد (۴۷)

«سیدعلی میرافضلی»

تعداد ابیات غزل معمولاً بین پنج تا پانزده است اما به هر حال محدودیت آنچنانی ای ندارد و گاهی شاعران غزل‌های از بیست بیت به بالا هم دارند (مثل غزل «بنمای رخ که باغ و گلستانم آرزوست» از مولانا)

قصیده: فرم کلی آن مثل غزل است و تفاوت آن با غزل، تعداد ابیات و هم‌چنین حال و هوا و زبان محکم و حماسی آن است. تعداد ابیات قصیده معمولاً بیشتر است و اغلب برای موضوعی خاص و از پیش تعیین شده گفته می‌شود برخلاف غزل که موضوع از پیش تعیین شده‌ای ندارد. قصیده در دوره‌های نخستین شعر فارسی رواج فراوانی داشته و به علت محدودیتهای دست و پاگیری که دارد در شعر پیشرو امروز تقریباً فراموش شده و تنها شاعرانی که سلیقه‌ای قدیمی پسند دارند از آن استفاده می‌کنند.

در بین شاعران امروز تنها کسی که موفق شده قصیده با زبان امروز و با تصاویر نو بگوید سهیل محمودی است که قصیده «دریا در غدیر» او کاری به یادماندنی است. با هم بخشی از این شعر ۳۸ بیتی را که برای «علی (ع)» گفته شده مرور می‌کنیم:

شب رفت و صبح دید که فرداست
پلکی زد و خواب به پـــا خاست
از شرق آبهای کف آلود
خورشید بر دمیده و پیداست

...

در دور دست آبی دریــــا
یک لکه ابر گمشده پیداست

گویی که چشمهای تراو
 در کار صبح گرم تماشا است
 این نرم موجهای پیایی
 گیسوی حلقه حلقه دریا است
 دریا، که مثل خاطره دور است
 دریا، که مثل لحظه همین جاست
 این حجم بی نهایت آبی
 تلفیقی از حقیقت و رؤیا است
 این پاک، این کرامت سیال
 آمیزه‌ای ز خشم و مداراست
 گاهی چو بک حماسه بشکوه
 گاهی چو بک تغزل شیواست
 مثل علی به لحظه پیکار
 مثل علی به خلوت شبهاست
 مردی که روح نوح و خلیل است
 روحی که روح بخش مسیحا است
 روحی که ناشناخته مانده
 روحی که تا همیشه معماست
 روحی که چون درخت و شقایق
 نبض بلوغ جنگل و صحراست... (۴۸)

ترکیب بند و ترجیع بند

این قالبها در حقیقت از تعدادی غزل پشت سرهم تشکیل می‌شوند

بطوری که بعد از هر غزل، يك بيت قافیه دار هم می آید. یعنی يك غزل داریم، بعداً يك بيت، بعداً يك غزل دیگر و همین طور تا آخر شعر. هر غزل و بيت انشاهی آن را يك بند می گویند.

حالا اگر این بیتیهایی که بعد از غزلها می آیند متفاوت باشند شعر را ترکیب بند می گوئیم و اگر یکسان باشند ترجیع بند، این دو قالب که معمولاً طولانی اند و از چند بند تشکیل می شوند در شعر امروز که بنا بر ابجاز است رواج چندانی نیافته اند و ما در این ده پانزده سال حتی يك ترکیب بند یا ترجیع بند موفق نداشته ایم. به همین علت بحث بیشتری در آنها نمی کنیم. برای نمونه ترکیب بندی می توانید شعر معروف محتشم کاشانی درباره واقعه کربلا را ببینید (باز این چه شورش است...) و برای نمونه ترجیع بند. شعر هاتف اصفهانی را که ترجیع بندی است پنج بندی با مطلع

ای فدای تو هم دل و هم جان
و ای نثار رخت هم این و هم آن.

رباعی و دوبیتی:

هر دوی این قالبها از دوبیت (چهار مصرع) به وجود می آیند به نحوی که مصرعهای اول، دوم و چهارم، هم قافیه اند و مصرع سوم آزاد است یعنی می تواند هم قافیه با آنها باشد یا نباشد.

اما فرق رباعی و دوبیتی در چیست؟ فرق آنها در وزن است یعنی رباعی بر وزن «مفعول مفاعیلن مفاعیلن فع» است و دوبیتی بر وزن «مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن»

نمونه از رباعی:

ای دست تو سازنده دلهای بزرگ
ای عشق! نوازنده دلهای بزرگ

من منتظرم تو را که تشریف غمت
داغی است بر ازنده دل‌های بزرگ (۴۹)

نمونه از دوبیتی:

دلم تنهاست، ماتم دارم امشب
دلی سرشار از غم دارم امشب
غم آمد، غصه آمد، ماتم آمد
خدا را این میان کم دارم امشب (۵۰)

اگر احیاناً شعری در دوبیت گفته شد که در هیچ يك از این دو وزن نبود چه؟ واقعیت این است که تا به حال کار موفقی که به این صورت باشد نداشته‌ایم. اگر هم باشد می‌توان با اندکی تسامح آن را دوبیتی خواند. نکته‌ای که این جا ذکرش بد نیست نحوه ارتباط مصرع‌ها در این دو قالب است. هم در دوبیتی و هم در رباعی، مصرع‌های اول، دوم و سوم زمینه‌ساز مصرع چهارم‌اند و حرف اصلی شاعر در آن مصرع گفته می‌شود. مصرع چهارم دوبیتی و رباعی باید بیشترین ضربه را بر عواطف شنونده وارد کند و اصولاً یکی از معیارهای قوت شعر در این دو قالب، همین میزان ضربه مصرع چهارم است.

مسمط:

مسمط هم از تعدادی بند تشکیل می‌شود که در هر بند، همه مصرع‌ها هم قافیه‌اند. در فاصله بین بندها مصرع‌های دیگری می‌آیند که اینها با مصرع‌های آخر بندهای دیگر هم قافیه می‌شوند. این دو بند از يك مسمط خلیل‌الله خلیلی است.

سنگ این جا بر گرامی گوهر فطرت زدند

خاك اين جا بر فروزان چشمه رحمت زدند
 طعنه بر مسند نشين کشور عزت زدند
 بر طلوع شمس ما خفاشها، تهمت زدند
 در ره سلطان گل چيدند فرش خاها
 نور بينش تافت اما كس به چشمش جا نداد
 آفتابي را به زير سايه كس مأوا نداد
 هيچ كس يك جرعه آبي نذر آن دريا نداد
 جلوه هاديدند و كس آواز آما نداد
 نور حق ديدند و افزودند در انكارها
 گاهي هم شاعران براي تفتن، غزل يك شاعر ديگر را به مسمط تبديل
 مي كنند يعني با افزودن چند مصرع هم قافيه با مصرع اول هر بيت، مسمطي
 مي سازند كه دو مصرع آخر هر بند متعلق به شاعر اصلي است.
 مثلاً سعدی غزلی دارد به این صورت:
 مشنواي دوست كه غير از تو مرا ياري هست
 يا شب و روز به جز فكر توام كاري هست
 به كمند سر زلفت نه من افتادم و بس
 كه به هر حلقه زلف تو گرفتاري هست
 گر بگويم كه مرا با تو سرو كاري نيست
 در و ديوار گواهي بدهد كاري هست...
 و ملك الشعرا بهار با تكيه بر اين غزل، اين مسمط را ساخته (كه در هر بند
 شش مصرع دارد)
 سعد يا چون تو كجا نادره گفتاري هست
 يا چو شيرين سخت نخل شكرباري هست
 يا چو بستان و گلستان تو گلزارى هست

هیچم ار نیست، تمنای توام باری هست
 «مثنوای دوست که غیر از تو مرا باری هست
 یا شب و روز به جز فکر توام کاری هست»

لطف گفتار تو شد دام ره مرغ هوس
 به هوس بال زد و گشت گرفتار قفس
 پایند تو ندارد سردمسازی کس
 موسی این جا بنهد رخت به امید قفس
 «به کمند سر زلفت نه من افتادم و بس
 که به هر حلقه زلف تو گرفتاری هست»

بی گلستان تو در دست بجز خاری نیست
 به ز گفتار تو بی شائبه گفتاری نیست
 فارغ از جلوه حسنات درو دیواری نیست
 ای که در دار ادب غیر تو دیتی نیست
 «گر بگویم که مرا با تو سرو کاری نیست
 در و دیوار گواهی بدهد کاری هست» (۵۱)

شاید بد نباشد بحثی داشته باشیم در حاشیه این مسط سازها، بحثی که به حرفهای قبلی ما هم مربوط می شود: همه می دانیم از میان مسط های زیادی که شاعران بر غزل های هم ساخته اند بجز یکی دو مورد هیچ کدام موفق و درخشان از کار در نیامده و اثری در اذهان مردم نکرده، علت چیست؟
 شاید عمده ترین علت این عدم توفیق، همین تقلیدی بودن کار باشد چون

شاعری که غزل دیگری را مسط می کند در حقیقت عنان احساس و اندیشه خود را به دست او می دهد و ناچار، حرفهایی که می گوید در حاشیه همان "حرفهای شاعر اول است و از این جاست که این نوع شعر اصالت چندانی در اندیشه و تصویر ندارد.

علت دیگر این مسأله هم عدم ایجاز مسط هاست: شاعر اصلی در غزل خودش حرفش را در دو مصرع گفته و تمام کرده و مصرعهایی که شاعر دومی می سازد در حقیقت زاید و اضافی اند. این مسط سازها مثل این است که يك پارچ آب به يك لیوان شربت اضافه کنند.

مثلاً در همان مسط بالا می بینید حرف اصلی را سعدی گفته و مصرعهایی که ملك الشعر ساخته، چیز زیادی به معنا اضافه نمی کنند و اصلاً رعایت قافیه های متوالی شاعر را نمی گذارد به فکر معنا باشد.

این کارها را در حد تفنن می توان پذیرفت که البته با این اهمیتی که شعر در بیان دردها و احساسات برتر بشری پیدا کرده استفاده از آن برای تفنن، کاری بیهوده و وقت تلف کن به نظر می رسد.

مستزاد: غزل با رباعی یا مسطی است که به آخر مصرعهای آن، تکه های کوچکی اضافه شده باشند. این قالب در شعرهای طنز اجتماعی کاربرد خاصی دارد ولی به هر حال در شعر این دهه درخشش چندانی نداشته و باز هم علت اصلی، همان عدم ایجاز است چون پاره هایی که به آخر مصرع وصل می شوند اغلب بار معنایی چندانی ندارند.

این هم بخشی از يك مستزاد معروف زبان فارسی که به مولانا نسبت داده شده (۵۲)

هر لحظه به شکلی بت عیار بر آمد

دل برد و نهان شد

هر دم به لباس دگران یاربر آمد
 گه پیرو جوان شد
 گاهی به تك طينت صلصال فرو رفت
 غواص معانی
 گاهی ز تك كهگل فخار بر آمد
 زان پس به جهان شد
 گه نوح شد و کرد جهانی به دعا غرق
 خود رفت به کشتی
 گه گشت خلیل و به دل ناربر آمد
 آتش گل از آن شد
 یوسف شد و از مصر فرستاد قمیصی
 روشن گـر عالم
 از دیده یعقوب چو انوار بر آمد
 تادیده عیان شد

مثنوی: از قالبهای معروف شعر فارسی است و در آن، مصرعها دو به دو باهم قافیه می شوند یعنی هر بیت برای خودش قافیه مستقلی دارد. تعداد ابیات مثنوی هم محدود نشده و هر مقدار می تواند باشد چنانچه شاهنامه فردوسی مثنوی ای است در شصت هزار بیت.

این هم چند بیت مثنوی که از محمدرضا عبدالملکیان است و در سوگ امام خمینی ره گفته شده

دلی داشتم شانه بر شانه رفت
 دریغا که خورشید این خانه رفت
 دریغا از آن شور شیرین دریغ
 از این جاء، از این داغ سنگین دریغ

از این جا که غم روی غم می رود
 و اندوه و دریا به هم می رود
 از این جا که کوه است و پژواک غم
 و جنگل که سربرده در لاک غم
 از این جا که از دیده خون می رود
 و ماتم ستون در ستون می رود
 از این جا که قامت دوتا کرده ام
 خبر را لباس عزا کرده ام
 خبر فرصت تبخ با سینه بود
 خبر پتك سنگین در آینه بود... (۵۳)

این استقلال قافیه در هر بیت، به شاعر اجازه می دهد بدون گرفتاری در قافیه، هر قدر که خواست شعر را ادامه دهد و با موضوع آن را به هر نحوی که خواست عوض کند در حالی مثلاً در قصیده چنین نیست و شاعر گاهی به خاطر یکنواختی و تمام شدن قافیه ها به بن بست می رسد.

مثنوی را قبلاً فقط در وزنهای کوتاه-وزنهایی که حدود ده دوازده هجا دارند - می سرودند و نمونه های اندکی هم که در وزنهای بلند-پانزده یا شانزده هجا- سروده می شد اغلب ضعیف در می آمد به طوری که همه به این تصور رسیده بودند مثنوی فقط با وزن کوتاه می تواند وجود داشته باشد. این ذهنیت با مثنوی بلندهای علی معلم شکسته شد و او نشان داد که در وزنهای بلند هم اگر ردیف و قافیه با غنای خوبی به کار رود می توان مثنوی گفت. این چند بیت از يك مثنوی اوست با وزن «مفاعن فعلاتن مفاعن فعلات» که پانزده هجا دارد.

من از نهایت ابهام جاده می آیم
 هزار فرسخ سنگین پیاده می آیم

هزار فرسخ سنگین میان کوه و کویر
 دو دست خار گزیده دو پای در زنجیر
 هزار فرسخ سنگین هزار فرسخ سنگ
 نه هم رکاب نه مرکب نه ایستانه درنگ
 هزار فرسخ سنگین سلوک بی انجام
 هزار فرسخ سنگین فتوح بی فرجام
 تو رهروی تو رهایی تو جاده دانی چیست
 هزار فرسخ سنگین پیاده دانی چیست
 تو رنج بعد طلوع و غروب می فهمی
 تو از کویر گذشتی تو خوب می فهمی...
 (رجعت سرخ ستاره، صفحه ۳۲)

اگرچه عده‌ای به این کار به این دلیل که قدما نکرده‌اند ایراد گرفته‌اند اما
 به هر حال مثنوی بلند (مثنوی در وزن بلند) جای خودش را باز کرده و ما
 نمونه‌های موفقی از آن، بویژه در شعر علی معلم داریم. (۵۴)
 گاهی هم اتفاق افتاده که کسانی يك غزل را در بین مثنوی خویش
 گنجانده‌اند و در حقیقت تلفیقی از مثنوی و غزل ایجاد کرده‌اند که ظاهراً در
 شعر قدیم هم بی سابقه نیست. این هم کاری است که برای جلوگیری از
 یکنواختی مثنوی می‌توان کرد و يك نمونه آن مثنوی هجرت علی معلم است
 که در بخشی از آن با يك غزل مواجه می‌شویم. با هم آن پاره از شعر را مرور
 می‌کنیم:

این فصل را با من بخوان باقی فسانه است
 این فصل را بسیار خواندم، عاشقانه است
 تا کی خمار ای خستگان، تا کی خموشی
 امشب دماغی تر کنی از باده نوشی

جان را کمر بندید و با جانان بخوانید
 ای مطربان شنگ خوش الحان! بخوانید:
 کای از اسیران کمندت خسته تر ما
 از زمره زنجیریانت بسته تر ما
 در جلوه گاه عرض استغنا و حاجت
 بگسته تر ما از تو و پیوسته تر ما
 با زخم صید انداز چشم دلشکارت
 از جعد زلف سرکشت بشکسته تر ما
 ای با خیالت از رهایان ما رها تر
 از هردو عالم در کمندت رسته تر ما
 تا چند استغنا و هجران تو... تا چند
 دلبسته تر ما با تو و بگسته تر ما
 یاد آراز زنجیریان جعد مویت
 ای از اسیرات کمندت خسته تر ما
 هر چند مستی ها افزون شد غصه پشمرد
 آن شب غم از رشك حریفان خون دل
 خورد
 آن عقل کامل حلقه را رنگ جنون داد
 بیگانه را انس حریفان جام خون داد
 (رجعت سرخ ستاره صفحه ۱۴۲)
 چهارپاره: این قالب از پاره های دو بیتی تشکیل می شود که در هر پاره،
 مصرع های دوم و چهارم با هم قافیه هستند مثل این شعر از عبدالجبار کاکایی
 که سه بند آن را انتخاب کرده ایم
 چون شبانان وحشی در آیند

نای در نای و آتش در انگشت
 عشق، خورشید خورشید در دل
 خشم، فواره فواره در مشت
 شعله می بارد از چشمهاشان
 لاله می روید از خاک، ناگاه
 گرم در نای خود می نوازد
 شعر يك مرد و يك تیر و يك راه
 آن که چون قوچ وحشی شب و روز
 بسته بر خویش شاخ خطر را
 آه، بگذار تا بگذرانند
 آخرین سنگلاخ خطر را... (۵۵)

می بینید مصرعهای اول بیتها کاملاً آزادند و مصرعهای دوم دو به دو باهم قافیه می شوند. قالب چهارپاره (که به آن دویتی پیوسته نیز می گویند) در قدیم سابقه نداشته و از ابداعات شاعران در عصر اخیر است. این جا دست شاعر در قافیه نسبت به همه قالبهای دیگر بازتر است و به همین دلیل او در گفتن حرفهایش آزادتر خواهد بود اما از آن طرف به خاطر عوض شدن زود زود قافیه ها، بهره موسیقایی چندانی ندارد. (البته شاعر با انتخاب ردیفهای بلند و قافیه های پربارتر می تواند این نقص را جبران کند)

بحر طویل: این از قالبهای عمده و اصولی شعر نیست اما برای کاملتر شدن بحث از آن هم ذکر می کنیم. بحر طویل کلامی است که به صورت يك يا چند مصرع خیلی طولانی و با يك وزن ثابت سروده شده و البته گاهی در بین آن قافیه هایی هم رعایت می شود. درباره بحر طویل و مشخصات و سابقه آن بحث نسبتاً مفصل و جامعی در کتاب «بدعتها و بدایع نیما یوشیج» شده که علاقه مندان را به آن جا ارجاع می دهیم (۵۶)

این هم پاره‌ای از بحر طویل «صامت برو جردی» که بر وزن فعلاتن فعلاتن... است.

«تحفه حمد و ثناء، مدح و دعا، زاول صبح ازل و عاقبت شام ابد لایق و شایسته وزبنده درگاه خداوند قدیمی و کریمی و رحیمی و عظیمی و مقیمی و حلیمی و علیمی و حکیمی است که ذاتش چو صفاتش بود از حادثه عیب و نقایص بری و پاک و معری و مبری است ز ترکیب و تشبیه و عقول عقلامات ز ادراک و تمیزی و از حیراندیشه و از وهم و گمان برتر و بالاتر و...» (۵۷) و همین طور ادامه دارد تا آخر مصرع

*

این بود قالبهای عمده شعر کلاسیک فارسی، البته گاهی شاعران تفتناً با اختیار ترتیب جدیدی در قافیه‌ها صورت‌های دیگری هم ایجاد کرده‌اند که اغلب اسم بخصوصی هم ندارند از جمله شعرزیبای «از خواب گران خیز» اقبال لاهوری که مخلوطی است از مسط و ترجیع بند و مستزاد. به هر حال راه ایجاد قالبهای جدید بسته نیست و فقط بستگی به پذیرش سلیقه‌ها دارد که آن را می‌پذیرد یا نه. تنها قالب تازه‌ای که در این صد یا دو بیست سال اخیر پذیرش عالم یافته و به طور جدی جا افتاده چهارپاره است که درباره‌اش صحبت کردیم.

البته قالبهای نیمایی و سپید هم هستند که چون قصد داریم بعداً مفصلاً درباره‌شان صحبت کنیم، فعلاً کاری به آنها نداریم.

موسیقی داخلی

موسیقی بیرونی (وزن) در اثر تناسب خاصی بین هجاهای بلند و کوتاه به وجود می‌آید و موسیقی کناری (قافیه و ردیف) در اثر تناسب خاصی بین کلمات پایان مصرعها. نوع دیگری از موسیقی هم داریم که در اثر تناسب بین حروف و اصوات در شعر ایجاد می‌شود و به آن، موسیقی داخلی (تناسبهای لفظی) می‌گوییم.

در آغاز مباحث این شماره، دو مثال برای این نوع موسیقی آوردیم. یکی از حافظ و دیگری از بیدل، که هر دو از این تناسب برخوردار بودند: در اولی با تکرار صدای «ش» و در دومی با تکرار صدای «م»

فغان کاین لولیان شوخ شیرین کار شهر آشوب
چنان بردند دل از کف که ترکان خوان یغما را
بیا ای جام و مینای طرب نقش کف پایت

خرام موج می‌مخمور طرز آمدنهایت
این تناسبها نیز زیبایی‌ای به شعر می‌بخشد که اگر چه در حد وزن و قافیه

نیست اما به هر حال در مواردی می تواند بسیار مؤثر باشد (بویژه در شعر نیمایی و سپید که از موسیقی بیرونی و کناری بی بهره یا کم بهره اند)
 بطور کلی انسان گرایشی فطری به تناسبهای لفظی دارد و ناخود آگاه سعی می کند در کلام از آنها استفاده کند. این چند تعبیر از تعبیرات مردمی که این نوع موسیقی در آنها رعایت شده و در گفتارهای روزانه امثال آنها کم نیست شاهدهی است بر این ادعا:

جمع و جارو - رفت و روب - کار و کاسبی - پرو پیمان - سوخت و سوز - در و دیوار - دارو و درمان - جارو جنجال و ... (۵۸)

تناسب لفظی در کلام دو مرحله دارد: مرحله اول این است که شاعر هدفش صرف ایجاد موسیقی است بدون این که قصد القاء مفهوم خاصی به وسیله آهنگ کلمات داشته باشد:

صدای سم سمند سپیده می آید
 بلی که سینه ظلمت دریده می آید (۵۹)

شب است و شاهد و شمع و شراب و شیرینی
 غنیمت است چنین شب که دوستان بینی (۶۰)

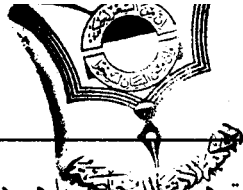
اما در مرحله بالاتر، شاعر با تکرار حروف خاصی، علاوه بر ایجاد موسیقی سعی می کند مفهوم خاصی را هم القا کند و هماهنگی ای بین موسیقی و عاطفه شعر به وجود آورد (البته بسیاری از این موارد غیر عمدی بوده و ضمیر ناخود آگاه شاعر، او را به رعایت چنین تناسبی وامی دارد) مثلاً صدای «ش» به نوعی تداعی کننده شور و هیجان است و شاعر، آگاهانه یا نا آگاهانه در جایی که می خواهد از آشوب و هیجان بگوید این حرف را تکرار می کند

فغان کاین لولیان شوخ شیرین کار شهر آشوب
 چنان بردند دل از کف که ترکان خوان یغما را
 " یا مصوت بلند «آ» تداعی کننده بلندی و رفعت است و تکرار آن در شعر
 میتواند در این راستا به شاعر کمک کند:
 بر آستان جانان گر سر تسوان نهادن
 گلبانگ سربلندی بر آسمان توان زد
 چهار بار تکرار صدای «آ» در مصرع دوم به خوبی رساننده بلندی است.
 در مصرع دوم این ایات ییدل هم همین حالت را می بینیم
 به پستیهای آهنگ طلب خفته است معراجی
 نفس گر واگدازد تا مسیحا می برد ما را
 نهال آید برون تخمی که افشاندند بر خاکش
 در این صحرا ز پا افتادن ایجاد عصا دارد (۶۱)

البته برای تشخیص این که آیا موسیقی داخلی يك شعر در راستای عاطفه
 آن است یا نه، قانون و قاعده مدونی نداریم که مثلاً بگوییم حرف «م» برای
 فلان حالت خوب است و حرف «ت» برای فلان حالت. اینها تا حدود زیادی
 ذوقی است و فقط در بعضی موارد که بار عاطفی حروف خیلی روشن است
 می توان قضاوت درستی داشت.

و همین طور گاهی ممکن است موسیقی نه در راستای عاطفه بلکه
 برخلاف آن باشد و محل زیبایی شعر واقع شود مثل تکرار حرف «خ» در این
 بیت که با خشونت خویش به فضای لطیف و عرفانی شعر لطمه زده:

چون خاطره شبی به خیالم خطور کرد
 از کوچه باغ روشن ذهنم عبور کرد (۶۲)
 موسیقی داخلی محدود به تکرار يك حرف یا صوت نمی شود و گاهی



ممکن است خود کلمات هم تالیفی با هم داشته باشند مثل یله و یلان در این بیت علی معلم

هله ای همسفران آیت کوچ است آنک
 یله بر دوش یلان رایت کوچ است آنک (۶۳)
 یاسپیده و سپیدار در این بیت از همین شاعر
 نشان زخم تبر دار دیده اند این جا
 سپیده خون سپیدار دیده اند این جا (۶۴)

یانای (= نی) و نای (= قلعه نای) در این بیت مسعود سعد
 نالم ز دل چو نای من اندر حصار نای
 پستی گرفت همت من زین بلند جای
 یا بهشت (= جنت) و بهشت (= بگذشت) در این بیت حافظ
 من نه از روضه رضوان بدر افتادم و بس
 پدرم نیز بهشت ابد از دست، بهشت
 تمام انواع جناس که در مباحث بدیع و بیان مطرح می شوند اشکالی از
 موسیقی داخلی اند و با این عنوان کلی که اختیار شده است دیگر نیازی به یاد
 گرفتن تقسیم بندیهای گنج کننده آنها نخواهیم داشت.

ناگفته نماند که کشف تناسبهای لفظی و استفاده مفرط از آنها گاهی
 لطمه زیادی به شعر شاعران زده به طوری که بسیاری ها به جای پرداختن به
 دیگر عناصر شعر، همه سعی و تلاششان را صرف ایجاد این موسیقی کرده اند
 و شعرشان اگر چه از این جهت غنی است از جنبه های دیگر فقیر مانده مثل
 کودکی که مثلاً سرش رشد بکند و بقیه اعضایش همان طور باقی بماند.
 مثلاً اهلی شیرازی مثنوی ای دارد پانصد بیتی که در همه ابیاتش جناس
 (آوردن دو کلمه همانند و در دو معنی) به کار رفته و این مثنوی با وجود

زحمت فراوانی که برایش کشیده شده به اندازه يك دو بيتی باباطاهر در ذهن مردم نمانده. این چند بیت از آن مثنوی است که در آن تناسب لفظی بین من صُور و منصور یا بی شکوه و بیش کوه و یا گلیم (= فرش) و گلیم (= گِل هستم) رعایت شده

ساقی از آن شیشه منصور دم
 در رگ و در ریشه من صور دم
 ای همه عالم بر تو بی شکوه
 شو کت خاک در تو بیش کوه
 خواجه در ابریشم و ما در گلیم
 عاقبت ای دل همه یکسر گلیم (۶۵)
 و یا این بیتها از کتاب کفشهای مکاشفه که معنی شان فدای همین
 تناسبهای لفظی شده

ای صدای صاف تصنیف صدف
 و ای عبور عاج در عصر علف
 ای نسیم ساز در نهر ندا
 و ای رسوب راز در کوه صدا
 ای تو در لالای لادن لب زده
 و ای تو بر شولای شبنم شب زده
 روز خون بر جلجتای جلبك است
 روز سنجاقانی سنجاقك است
 (کفشهای مکاشفه، صفحات ۱۷، ۱۸ و ۱۲۴)

موسیقی معنوی

در آغاز مباحث این شماره، مثالی از علی معلم را که موسیقی معنوی داشت دیدیم (از لب جام...) این هم يك مثال از حافظ دوش در حلقهٔ ما قصهٔ گیسوی تو بود

تا دل شب سخن از سلسلهٔ موی تو بود
کلمه حلقه (= گروه و جمع) علاوه بر این معنی ظاهری، در معنی حلقه زنجیر، با کلمهٔ سلسله مصرع دوم تناسب دارد. حالا يك مثال دیگر از همین شاعر

عارف از پرتو می، راز نهانی دانست

گوهر هر کس از این لعل توانی دانست
این جا هم تناسبی بین گوهر و لعل وجود دارد یعنی گوهر به دو معنی به کار رفته: در معنی اول همان جوهره یا باطن فرد است و در معنی دوم، سنگ گرانبهاست که بالعل تناسب دارد. به این تناسبها چون از رهگذر معنی ایجاد می شوند موسیقی معنوی می گوئیم.

حالا اگر حافظ آن دو بیت را این طور می گفت:
 دوش در محفل ما قصه گیسوی تو بود
 تا دل شب سخن از سلسله موی تو بود
 عارف از پرتو می راز نهانی دانست
 باطن هر کس از این لعل توانس دانست
 معنی ایات درست بود اما دیگر آن تناسب معنوی حلقه و زنجیر و لعل و
 گوهر وجود نداشت.

موسیقی معنوی نقش مهمی در زیبایی و استحکام شعر دارد و با رعایت
 آن، کلمات علاوه بر رابطه آشکار معنایی، پیوندهای مخفی و درونی ای هم
 می یابند که شعر را به یک واحد یکپارچه و کامل تبدیل می کند. به این ترتیب
 اجزاء مختلف شعر از هم گریزان نخواهند بود و کلماتی که رابطه معنایی
 باهم دارند نقش چفت و بست هایی را در آن بازی می کنند.

اثر دیگری که موسیقی معنوی دارد این است که عمقی خاص به زیبایی
 شعر می بخشد یعنی وقتی ما این بیت را می خوانیم
 آهوی چشم تو را صید نه بادام کنم

آن قدر گرد تو گردم که تو را رام کنم
 اول از معنای ظاهری شعر و وزن و قافیه لذت می بریم اما وقتی بیشتر دقیق
 می شویم می بینیم چیز دیگری هم این جا رعایت شده و آن تناسب معنوی
 بادام و چشم است که از قدیم به هم تشبیه می شده اند. یعنی این جا بادام نقشی
 دو گانه دارد. یکی بادام (= به وسیله دام) و دیگری بادام خوردنی که با چشم
 رابطه دارد.

با در این بیت بیدل

عمری است گرفتار خم پیکر عجزم
 تا بال و پر نغمه شوم چنگ من این است (۶۶)

بعد از درك معنای ظاهری شعر تازه متوجه می‌شویم چنگ (وسيله موسیقی) به معنای چنگال پرندگان با بال و پر تناسب می‌یابد و باز که بیشتر دقت می‌کنیم می‌بینیم این چنگ می‌تواند در معنی خمیده و دو تا با «خم پیکر» مصرع اول رابطه داشته باشد.

پس ملاحظه می‌کنید در شعرهایی که موسیقی معنوی دارند دریافت ما از زیبایی شعر در همان صورت ظاهری شعر باقی نمی‌ماند و به مراحل بعدی‌ای هم راه می‌یابد که در هر مرحله با چیز تازه‌ای مواجه می‌شویم.

اما باید به یاد داشت آنچه سهم عمده‌ای در تأثیر موسیقی معنوی دارد، تازگی و طراوت آن است. طبیعی است که باید شبکه‌های جدیدی از تناسبات را کشف کرد و شاعری که فقط به همان سلسله تناسبهای قدیم متکی باشد و باز هم بخواهد مثلاً حلقه را با سلسله ارتباط دهد یا چنگ را به دو معنی به کار برد، کارش به تکرار و ابتذال خواهد کشید.

در شعر امروز هم بیشتر شاعرانی موفق بوده‌اند که با بهره‌گیری از خلاقیت خویش، به کشف تناسبهای تازه دست زده‌اند مثلاً حسن حسینی در این بیت رابطه‌ای بین «شفا» و «اشارات» ایجاد کرده که اسم کتابهای ابن سینا اند

شفا می‌دهد آشکارا ————— دل

اشارات پنهانی چشم تو (۶۷)

و این هم چند نمونه موسیقی معنوی از احمد عزیزی که حاصل کشف خود اویند

* رابطه لات و چاقو کش

همه دلال کسب منکرانند

همه چاقو کش لات و مناتند (۶۸)

* رابطه طور و سينا

بو علی سینای طور معرفت

کاشف تنهای نور معرفت (۶۹)

رابط جبر و اختیار

نمره دارد امتحان صبرشان

اختیاری نیست درس جبرشان (۷۰)

رابطه پهلوان و جوشن

مردمان آسیاهای صغیر

پهلوانانی پراز جوشن کبیر (۷۱)

در بحث «ایهام» ان شاء الله باز اشاره‌ای به موسیقی معنوی خواهیم

داشت.

صنایع بدیعی

بد نیست در پایان مبحث موسیقی نگاهی هم داشته باشیم به فن بدیع یا صنایع بدیعی که در ادب قدیم ما بسیار مطرح شده و ما بخش عمده‌ای از آن را - البته نه با این عنوان - در مباحث قبلی مطرح کرده‌ایم.

طبق تعریف مرحوم جلال‌الدین همایی در کتاب «فنون بلاغت و صناعات ادبی»، «اموری را که موجب زیبایی و آرایش سخن ادبی می‌شود محسنات و صنایع یا صنعت‌های بدیع می‌گویند...» (۷۲)

تعداد صنایع بدیعی در ابتدا از ده دوازده نوع تجاوز نمی‌کرده. بعداً و به تدریج بر اثر تقسیم‌بندیها و اسم‌تراشی‌های اغلب بی‌مورد، به بیش از دویست صنعت رسیده یعنی منتقدین هر کاری را که نوعی هنرنمایی در کلام به‌شمار می‌رفته يك صنعت دانسته و اسمی برایش پیدا کرده‌اند (۷۳). در يك چشم‌انداز کلی می‌توان صنایع بدیعی موجود در کتابها را به سه دسته تقسیم کرد:

۱- صنایع یا هنرنمایی‌هایی که به ایجاد بیان برتر و انتقال اندیشه و عاطفه کمک می‌کنند مثل تشبیه، استعاره، مجاز، کنایه، اغراق، جناس (تناسب‌های

لفظی)، ابهام، تضمین تلمیح و ...

بیشتر این صنایع را ما در مبحث خیال مطرح کرده‌ایم و بعضی دیگر را در ادامه همین مطالب، معرفی خواهیم کرد.

۲- صنایعی که اگر چه اسم و عنوان مستقل دارند می‌توان آنها را در دسته اول گنجانند و تقسیم‌بندیهای بیهوده‌ای برای آنها قایل نشد مثل ترصیع و اشتقاق که هر دورامی شود نوعی جناس به‌شمار آورد.

۳- صنایعی که هیچ‌کمی به انتقال عواطف نمی‌کنند و فقط جنبه تفنن و سرگرمی دارند مثل شعر بی‌نقطه گفتن یا ساختن غزلی که حروف اول بیت‌هایش فلان اسم را به دست بدهد یا شعری که در همه ابیاتش فلان کلمه به کار رفته باشد یا ...

اغلب صنایعی که در کتابهای بدیع و بیان آمده از همین نوع سوم است و وقت بسیاری از شاعران را هم همینها تلف کرده (۷۴) جالب این که همه این شعرها چون پیوندی با عواطف بشری نداشته‌اند، از اذهان مردم فراموش شده و فقط در مواقع سرگرمی، یا مثال آوردن در کتابها به درد می‌خورند.

گاهی هم رعایت همین گونه صنایع، شعر شاعران را به ضعف و سستی کشیده و آنان را از رعایت دیگر جوانب زیبایی‌شناسی باز داشته.

مثلاً این جاشاعر خواسته صنعتی به کار برد و چهار عنصر آب، هوا، آتش و خاک را در يك بيت بگنجانند و در نهایت چنین بیتی گفته:

از برای دفع یا جوج هوا از آب خشك

خاکیان سدی برای آتش تر بسته‌اند

حالا بیاییم و شعر را معنی کنیم:

منظور از یا جوج هوا، گرد و خاک معلق در هواست و مراد از آب خشك،

شیشه. خاکیان، هم آدمیان‌اند و آتش تر، شراب است.

پس اگر جمله را به ثر بنویسیم این می‌شود: آدمها برای دفع گرد و خاک

هوا، به وسیله شیشه سدی برای شراب ساخته‌اند یا به عبارت ساده‌تر «آدمها شراب را در شیشه کرده‌اند تا گرد و خاک نگیرد!» همه حرف شاعر همین جمله پیش پا افتاده بوده که نه اندیشه‌ای همراه دارد و نه عاطفه‌ای. يك حرف معمولی و عادی است که به خاطر رعایت يك صنعت شعری به آن صورت پیچانده شده.

از صنایع مفید و ارزشمند بدیع، بیشترشان را قبلاً معرفی کرده‌ایم و اینک می‌پردازیم به طرح سه صنعت که تا کنون صحبتی پیرامونشان نشده یعنی ایهام، تضمین و تلمیح.

ایهام: این بیت بیدل را ببینید:

به باغی که چون صبح خندیده بودم

ز هر برگ گل دامنی چیده بودم (۷۵)

مصرع دوم می‌تواند دو معنی داشته باشد:

اول: از هر برگ گل يك دامن انتخاب کرده بودم

دوم: از برگ گل دامن چیده بودم (پرهیز کرده بودم)

ایهام یعنی همین، یعنی کاربرد کلام به نوعی که حامل دو معنی باشد. این

هم يك مورد دیگر ایهام از حزین لاهیجی

آواز تیشه امشب از بیستون نیامد

گویا به خواب شیرین فرهاد رفته باشد

که مصرع دوم را هم می‌توان چنین معنی کرد که «فرهاد به خواب شیرین

فرورفته» و هم این طور که: «شیرین فرهاد را به خواب دیده»

گاهی هم خود کلمات در يك شعر دارای دو معنی هستند و ایجاد ایهام

می‌کنند مثل همان حلقه در بیت حافظ (دوش در حلقه ما....) و چنگ در بیت

بیدل:

عمری است گرفتار خم پیکر عجزم
تا بال و پر نغمه شوم چنگ من این است
و یا کلمه میزان در این بیت علی معلم که هم صورت فلکی میزان را در نظر
دارد و هم تفسیر المیزان علامه طباطبایی را:
به دستگیری مردان، به نام نیک تمیزان

شبی ز فتنه عقرب در آبه خانه میزان (۷۶)
نوعی دیگر از ابهام که در شعر بیدل فراوان است (و يك موردش را
دیدم) استفاده از افعال مرکب مثل دامن چیدن، دست شستن، چشم پوشیدن،
دست کشیدن و... است. این چند نمونه را ببینید:
کم آب است آن قدر دریای هستی
کز او تا دست می شویی سراب است
(این جا دست شستن، می تواند هم شستن دست باشد و هم ترك کردن و
رها کردن چیزی)

در این دریا که عربانی است یکسر ساز امواجش
حجاب ما به پیراهن رسید از چشم پوشیدن
(این جا هم تناسب معنوی ای بین پیراهن و پوشیدن ایجاد شده که حاصل
ابهام چشم پوشیدن است)
نی نقش چین نه حسن فرنگ آفریدن است
بهرادی تو دست ز دنیا کشیدن است (۷۷)
(و این جا کشیدن = نقاشی کردن هم مورد نظر بوده)

تکنیک دیگری هم هست که با قدری اغماض میتوان آن را از خانواده
ابهام دانست و آن عوض کردن کلمه و گذاشتن کلمه دیگری به جای آن
است به نحوی که با خواندن شعر، کلمه اولی هم در ذهن زنده شود. نظیر

کاری که اخوان ثالث در شعر «آنگاه پس از تندر» کرده:

«در لحظه‌های آخر بازی...

شطرنج بی پایان و پیروزی...

دیدم که شاهی در بساطش نیست، گفתי خواب می دیدم.» (۷۸)

ما قبلاً «آه در بساط نداشتن» دیده بودیم. این جا اخوان آه را برداشته و به جایش شاه گذاشته که هم با موضوع شعر او رابطه دارد (بازی شطرنج) و هم یاد آور خود آه است (به خاطر سابقه ذهنی‌ای که ما از آن ضرب‌المثل داریم) یا ما قبلاً کلمه گشت ثارالله را دیده‌ایم، احمد عزیزی با استفاده از این ترکیب، «گشت سارالله» را می‌سازد که از سویی پرنده سار را مورد نظر دارد و از سویی یاد آور ثارالله است.

گشت سارالله روی آسمان

رد شود از کوچه رنگین کمان (۷۹)

با همین شاعر در جایی دیگر، کی کابوس را با استفاده از کیکاووس ایجاد می‌کند و آن را با خواب ارتباط می‌دهد
در نگاه ما بجز فانوس نیست

خوابمان در دست کی کابوس نیست (۸۰)

این تکنیک کار ارزشمند و قابل توسعه‌ای است و کمک زیادی هم به ایجاد شعر می‌کند مثلاً در همان مثال اگر اخوان ثالث این کار را نکرده بود باید این طور می‌گفت: «دیدم که شاهش از میان رفت و آهی در بساطش باقی نماند» که جمله خیلی طولانی می‌شد.

تضمین: گاهی شاعری بخشی از شعر شاعر دیگری را به طرز هنرمندانه‌ای در شعر خویش جامی‌اندازد. به این کار تضمین می‌گویند. مثلاً حافظ يك بيت از کمال اسماعیل را به این صورت در غزل خودش آورده: مطلع غزل این است

جوز اسحر نهاد حمایل برابرم
 یعنی غلام شاهم و سو گند می خورم
 و بعد از چند بیت می گوید

ور باورت نمی کند از بنده این حدیث
 از گفته کمال، دلیلی بیاورم:
 «گر برکنم دل از تو و بردارم از تو مهر

آن مهر بر که افکنم آن دل کجا برم؟» (۸۰)
 و یاد ر جایی دیگر يك مصرع از رودکی را در مصرع خویش گنجانده
 خیز تا خاطر بدان ترك سمرقندی دهیم

کز نسیمش «بوی جوی مولیان آید همی»
 البته این حالت ساده و معمولی تضمین است. صورت جالبترش - که در
 شعر قدیم ما کمتر دیده می شود - این است که شاعر دوم در شعر اولی تصرفی
 شاعرانه هم انجام دهد و تنها به استفاده مستقیم از آن بسنده نکند. به عنوان مثال
 علیرضا قزوه مصرع معروف «ریاضت کش به بادامی بسازد» را با تغییری
 جزئی، این طور بازسازی کرده و در شعرش به کار برده
 ریاضت کش به ویلایی بسازد (۸۲)

یاد ر جای دیگری از همان شعر، از این بیت ایرج میرزا:
 شاعری طبع روان می خواهد
 نه مبانی نه بیان می خواهد

استفاده کرده و گفته

من فکر می کنم شاعری زخم زبان می خواهد
 نه مبانی نه بیان می خواهد

این کار چون اثری از خلاقیت خود شاعر هم در آن است از يك تضمین
 ساده و معمولی ارزشمندتر و مؤثرتر است. در این موارد همین توانایی شاعر و

همین که توانسته بخوبی و در عین حالی که به شعر دیگران اشاره می کند حرف خودش را بگوید ما را به شگفتی و تحسین وامی دارد. البته ممکن است شاعر در تکه ای از شعر که تضمین می کند هیچ تصرفی هم انجام ندهد اما آن را در فضایی قرار دهد که کاملاً با فضای اولی متفاوت بوده و همین قرارگیری جدید و ماهرانه ما را به تعجب وادارد. مثلاً حسن حسینی مصرع «مرغ باغ ملکوتم نیم از عالم خاک» را برداشته و در حال و هوای کاملاً متفاوت با شعر اصلی قرار داده یعنی در يك شعر نیمایی طنز آمیز:

زاهدی نو بنیاد

لنگ مرغی برداشت

و به آهنگ حزین آه کشید

«مرغ باغ ملکوتم نیم از عالم خاک» (۸۳)

فرق يك تضمین خوب و يك سرقت ادبی هم در همین است. در سرقت ادبی وقتی بدانیم مضمون از کس دیگری است لذت ما از شعر کاهش می یابد اما در تضمین اگر بدانیم شعر از دیگران بوده بیشتر لذت می بریم و احساس شگفتی می کنیم. مثلاً وقتی سلمان هراتی می گوید

بهار آن است که خود بیوید/ نه آن که تقویم بگوید. (۸۴)

بیشتر زیبایی را وقتی احساس می کنیم که به یاد عبارت بوستان سعدی می افتیم: «مشک آن است که خود بیوید نه آن که عطار بگوید» شاید اگر نمی دانستیم سعدی چنین چیزی دارد، شعر سلمان بی ربط به نظر می رسید و چندان جلب توجهی نمی کرد.

پس می بینیم که تضمین واقعی و ارزشمند، برداشتن ساده و معمولی بیت یا مصرعی از دیگران نیست بلکه این صنعت وقتی واقعاً هنرنمایی خواهد بود که روح شاعر دوم هم در آن دمیده شود و آن بیت یا مصرع برجستگی خاصی بیابد که شاید در شعر اول هم نداشت (۸۵)

بیشتر اوقات، شاعران در واقع از دیگران قرض می گیرند و تکه‌ای از شعر آنان را بدون تصرف هنری و بدون این که خودشان زحمتی بکشند و خلاقیتی نشان دهند در کلام خویش می آورند که این نه تنها صنعت و هنرمندی نیست بلکه نوعی اظهار عجز به شمار می آید و جالب این که اغلب اوقات هم تنهاییت خوب شعرشان همانی است که از دیگران برداشته شده. يك نمونه از این مورد تضمین مصرع «شیرین دهن به گفتن حلوا نمی شود» هست در این غزل

بی تو شکوفه‌های ——— حر و انمی شود

باز آ که شب بدون تو فردا نمیشود

قفل دری که بین من و دستهای توست

در غایت سیاهی شب و انمی شود

ورد من است نام تو هر چند گفته‌اند

«شیرین دهن به گفتن حلوا نمی شود».. (۸۶)

نوعی دیگر از تضمین هم مسط سازی بر شعر دیگران است که قبلاً بحث شد و این جا تکرار نمی کنیم.

تلمیح: تلمیح اشاره‌ای است که شاعر در شعرش به داستان، افسانه، حدیث یا روایتی می کند و به طرز هنرمندانه‌ای از فرهنگ قدیم بهره می برد. در این باره - و کلاً پشته‌خانه فرهنگی شعر - در جزوات آینده بیشتر صحبت خواهد شد آنچه این جا می خواهیم بگوییم این است که در تلمیح هم مثل تضمین، آنچه مهم است کار هنری بر روی آن داستان یا روایت یا... است نه آوردن بی کم و کاست آن در شعر.

تلمیحی را که با استفاده از آیات و احادیث صورت می گیرد به سه صورت می توان در کار شاعران مشاهده کرد.

۱- آوردن بخشی از حدیث یا آیه به همان صورت عربی آن که به این کار گاهی تضمین آیه یا حدیث هم می‌گویند چون شباهت زیادی به تضمین دارد. این هم يك نمونه

هر که از رمز اعدوا ما استطعتم غافل است

لایق جنات تجری تحت الانهار نیست (۸۷)

این شکل از تلمیح به علت موزونی برخی از آیات قرآن، خیلی مشکل هم نیست و آیات زیادی هستند که می‌توان آنها را در شعر گنجانید بدون این که به وزن آن لطمه‌ای بخورد.

۲- آوردن معنا یا ترجمه آیه و حدیث در شعر که طبعاً از حالت اول جالبتر و ارزشمندتر است بویژه این که ترجمه‌ای شاعرانه و خیال‌آمیز صورت گرفته باشد. علی‌معلم از این مورد زیاد دارد و این هم يك نمونه از او

قسم به عصر که پیوسته بوی آواره است

که بر بساط زمین آدمی زبان‌کاره است (۸۸)

که ترجمه شعری «والعصر ان الانسان لفی خسر» است

۳- استفاده از مفاهیم قرآن و حدیث و بیان هنری آنها، که از هر دو نوع اول مشکل‌تر و در عین حال ارزشمندتر است. این جادیدگر شاعر، متن را نقل یا ترجمه نمی‌کند بلکه برداشتی هنرمندانه از مفهوم آن دارد و گاهی حتی اشاره صریح هم به اصل آن ندارد مثلاً علی‌معلم با توجه به این که عبادت شب قدر به اندازه هزار ماه ارزش دارد می‌گوید

شب‌ی نشسته سپید و شب‌ی ستاده سیاه

شب‌ی به حادثه افزوتر از هزاران ماه (۸۹)

و می‌بینید که به جای عبادت، حادثه را گذاشته و این تصرفی است شاعرانه در مضمون حدیث

یا قیصر امین پور این بیت را با استفاده از حدیث نبوی «در آخر الزمان،

شهادت، خوبان امت مرا گلچین می کند» گفته
 در این چمن که ز گل‌های برگزیده پر است
 برای چیدن گل، انتخاب لازم نیست (۹۰)
 البته باید توجه داشت که گاهی ممکن است کم‌اطلاعی شاعر، موجب
 برداشت نادرستی از متون شود یا تصرفهایی در مفهوم احادیث و روایات
 انجام گیرد که خارج از محدوده شرع باشد. به همین دلیل در این نوع
 تلمیح‌ها به پشتوانه مطالعاتی کافی در فرهنگ اسلامی نیاز است.

همان‌طور که گفتیم گاهی تلمیح با اشاره به حکایات تاریخی، داستانها
 و اسطوره‌ها ایجاد می‌شود مثلاً در این بیتها:

* پنهان کنید یوسف اندیشه مرا
 وقتی که دزد راه زلیخای تهمت است (۹۱)
 * نمرودیان همیشه بکارند
 تاهیمه‌ای به حیطه آتش بیاورند
 اما

ما را ز آزمایش آتش هراس نیست (۹۲)
 * خوان هشتم - که شنیدید - به راه افتاده است
 تهمن کیست که کاووس به چاه افتاده است (۹۳)

در این موارد هم اگر شاعر بتواند با تصرفی که در مفاهیم انجام می‌دهد رد
 پایی از خودش باقی بگذارد و کار او تنها يك اشاره ساده و معمولی نباشد طبعاً
 حاصل کار ارزشمندتر خواهد بود. مثلاً در این بیت، ساعد باقری، تیمور لنگ
 را که همواره در ذهنیت ما چهره‌ای منفی داشته شخصیتی مثبت تلقی می‌کند.
 زین رفتن کاهل چه تمنای فتوحی؟

تیمور نخواهی شد از این لنگ شدن‌ها (۹۴)

درست است که این ذهنیت جدید در مورد تیمور، با تاریخ مطابقت ندارد اما جسارت و تصرف قوی شاعر، بر این ذهنیت فایق آمده. در تلمیح هم - مثل دیگر تکنیک‌های شعری - آنچه ارزش و اهمیت دارد نوگرایی است، هم در بکارگیری امروزی و تازه اسطوره‌ها و هم در استفاده از داستان‌ها و روایاتی که کمتر مورد توجه شاعران بوده‌اند. اگر ما باز هم از یوسف و زلیخا یا شیرین و فرهاد بگویم مشکل است حرف تازه‌ای درباره آنها بیابیم اما وقتی به داستانی اشاره می‌کنیم که کمتر در شعر دیگران آمده حرف‌هایی تازه‌تر و اصیل‌تر خواهیم یافت.

مبحث موسیقی را با این اشاره به پایان می‌رسانیم که: انواع مختلف موسیقی در شعر، هرچه مخفی‌تر و پنهان‌تر به کار روند ارزش بیشتری می‌یابند و هرچه، شاعر آنها را آشکارتر سازد تصنع بیشتری در کلامش به چشم خواهد خورد.

مثلاً در این بیت سعدی موسیقی معنوی‌ای بین چشم و گوش وجود دارد اما آن قدر راحت و بی‌تکلف به کار رفته که اصلاً به چشم نمی‌زند و حالت تصنعی ندارد:

باز آ که در فراق تو چشم امیدوار

چون گوش روزه‌دار به امید اکبر است

اما در مقابل، این رباعی را ببینید که شاعرش سعی کرده هرچه آجیل هست در آن بگنجاند و تصنع و تکلف از سراپای شعر می‌بارد

چون فندق مهر تو زبانم بر بست

بار غم تو چو جوز پشتم بشکست

هر تیر که از چشم چو بادام تو جست

در خسته دلم چو مغز در پسته نشست (۹۵)

شاید بگویید موسیقی ای را که مخفی است ممکن است شنونده پیدا نکند و لذت نبرد اما واقعیت امر این است که ما حتی به ظاهر هم هنرمندی شاعر را نفهمیم ناخود آگاه و بدون این که متوجه بشویم از آن لذت خواهیم برد و از همین روی است که خیلی مواقع ما زیبایی شعر را تشخیص می دهیم اما نمی توانیم بگوییم در کجاست و چطور ایجاد شده. یکی از رموز اصلی موفقیت حافظ همین استفاده مخفی از انواع موسیقی است که بسیاری از مواردش را حتی منتقدین و حافظه شناسان هم کشف نکرده اند.

در مورد خود شاعران هم همین طور است و بسیاری از این تناسبات را ضمیر ناخود آگاهشان بدون این که خود متوجه بشوند ایجاد می کند و شاید خودشان هم هیچ گاه ندانند شعرشان چنین موسیقی ای دارد.

این بود خلاصه ای از بحث موسیقی. البته برخی منتقدین دامنه موسیقی را بسیار گسترده تر از این چهار نوع می دانند (مثلاً دکتر شفیع کدکلی در آثار تازه اش چنین برداشتی دارد) (۹۶) و ما در مباحث بعدی سعی خواهیم کرد تا حد امکان آن مفاهیم را هم طرح کنیم.

پانویس‌های فصل «موسیقی در شعر»

- ۱- مراجعه شود به «ادوار شعر فارسی» و «مقدمه گزیده غزلیات شمس».
- ۲- غزلیات بیدل، صفحه ۲۰۴
- ۳- مشوی کوچ، روزنامه اطلاعات، صفحه بشنو از نی سه‌شنبه ۷۰/۲/۳۱
- ۴- شرحی آواز، مشوی «زبان زنجره»
- ۵- سوره/ ویژه ادبیات/ تابستان ۱۳۶۹/ مشوی نقطه اجابت
- ۶- احمد عزیزی، خوابنامه، صفحه ۱۲
- ۷- ملاحظه می‌کنید که بیت‌های ۱ و ۴ با هم در یک وزنند، بیت‌های ۲ و ۵ با هم و بیت‌های ۳ و ۶ با هم
- ۸- البته هجای کشیده اختلاف کمی با «-U» دارد که چون اختلافی جزئی است، می‌توان از آن صرف‌نظر کرد
- ۹- احمد عزیزی، خوابنامه
- ۱۰- گاهی برای سهولت هجای بلند را با هجای دو حرفی مثل «تن» نشان می‌دهند و هجای کوتاه را با هجایی یک حرفی مثل «ت» و وزن‌ها را با «تن» و

«ت» بنا می‌کنند. مثلاً وزن مصرع «بناگاه يك فوج شيون گذشت» خواهد شد «تن تن تن تن تن تن تن» یا وزن «فال حافظ می‌زند چشمان تو» می‌شود: «تن تن تن تن تن تن تن تن تن»

۱۱- احمد عزیزی، خوابنامه

۱۲- احمد عزیزی، خوابنامه

۱۳- احمد عزیزی، خوابنامه

۱۴- حسن حسینی، همصدا با حلق اسماعیل، صفحه ۳۳

۱۵- کشفهای مکاشفه، صفحه ۷

۱۶- احمد عزیزی، خوابنامه

۱۷- این از غزل‌های بعد از کتاب «از نخلستان تا خیابان» است و در روزنامه جمهوری اسلامی چاپ شده

۱۸- يك وزن را می‌توان به صورتهای مختلفی از افاعیل عروضی نشان داد مثلاً وزن «مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن» معادل است با «مفاعیلن فعولن فاعلن مستفعّلن فاعل». اما معمول این است که حالت‌های ساده‌تر را اختیار می‌کنند و سعی می‌کنند افاعیل يك وزن، هم‌جنس باشند و به همین دلیل صورت «مفاعیلن مفاعیلن...» معروفتر است از صورت دومی.

۱۹- این يك کاریکلماتور است از پرویز شاپور (کتاب: کاریکلماتور شماره ۵، صفحه ۱۷)

۲۰- خطی ز سرعت و از آتش، صفحه ۱۱

۲۱- نجوای جنون، صفحه ۹

۲۲- رباعی امروز، به کوشش محمدرضا عبدالملکیان، صفحات ۱۹، ۶۳

۲۸ و

۲۳- با بلبلان سرمست عشق (حاصل شب شعر سال ۱۳۶۳ در اصفهان)،

صفحه ۲۹ به بعد

- ۲۴- همصدا با حلق اسماعیل، صفحه ۳۹
- ۲۵- روزنامه اطلاعات، صفحه بشنوا زنی، سه شنبه ۷۰/۷/۳۰
- ۲۶- سوگنامه امام، به کوشش محمود شاهرخی و مشفق کاشانی، صفحه ۴۳ و کیهان فرهنگی سال ششم شماره سوم
- ۲۷- روزنامه اطلاعات، صفحه بشنوا زنی، سه شنبه ۷۰/۱/۶
- ۲۸- روزنامه اطلاعات، صفحه بشنوا زنی، سه شنبه ۷۰/۴/۱۸
- ۲۹- از نخلستان تا خیابان، صفحه ۱۱
- ۳۰- علی معلم، مثنوی کلّیله، یادنامه سومین کنگره شعر و ادب، صفحه ۱۸۷
- ۳۱- البته عده‌ای از محققین عقیده دارند که در زمان سعدی، کلمه خوش به همین صورت خوش تلفظ می‌شده و بیت اشکال قافیه ندارد.
- ۳۲- مثنوی کوچ (رک پاورقی شماره ۳)
- ۳۳- دری به خانه خورشید، صفحه ۸۴
- ۳۴- همصدا با حلق اسماعیل، صفحه ۳۳
- ۳۵- مجموعه شعر جنگ، به کوشش مشفق کاشانی و محمود شاهرخی، صفحه ۶۶
- ۳۶- موسیقی شعر، صفحه ۷۸
- ۳۷- همان جا صفحه ۷۹ و صفحه ۸۰
- ۳۸- همان جا صفحه ۸۵
- ۳۹- همان جا صفحه ۶۱ تا ۱۰۲
- ۴۰- غزلیات بیدل، صفحه ۲۸۱
- ۴۱- همان جا صفحه ۳۹۰
- ۴۲- همان جا صفحه ۱۰۲۳
- ۴۳- روزنامه اطلاعات، صفحه بشنوا زنی، سه شنبه ۷۰/۶/۲۶

- ۴۴- مثنوی کوچ (رك پاورقی ۳)
- ۴۵- رجعت سرخ ستاره، صفحات ۸۴ و ۸۶
- ۴۶- روزنامه اطلاعات سه شنبه ۷۰/۴/۴، صفحه بشنوازنی
- ۴۷- روزنامه اطلاعات سه شنبه ۷۰/۱/۶، صفحه بشنوازنی
- ۴۸- فصلی از عاشقانه‌ها، صفحه ۲۱۹
- ۴۹- حسن حسینی، رباعی امروز، صفحه ۱۲۴
- ۵۰- سلمان هراتی، از آسمان سبز، صفحه ۱۷۲
- ۵۱- فنون بلاغت و صناعات ادبی جلال الدین همایی، صفحه ۲۱۵
- ۵۲- گزیده غزلیات شمس، به کوشش دکتر محمد رضا شفیع کدکنی، بخش غزلیات منسوب به مولانا
- ۵۳- سوگنامه امام، به کوشش محمود شاهرخی و مشفق کاشانی، صفحه ۲۶۸
- ۵۴- از جمله کسانی که بر مثنوی بلند ایراد گرفته‌اند خانم معظمه اقبالی است که در کتاب «شعر و شاعران در ایران اسلامی» ادعای کند در مثنوی بلند هماهنگی فرم و محتوا وجود ندارد و البته هیچ دلیلی بر این ادعای خویش نمی‌آورد.
- ۵۵- روزنامه اطلاعات سه شنبه ۷۰/۴/۴، صفحه بشنوازنی
- ۵۶- بدعتها و بدایع نمایوشیخ از مهدی اخوان ثالث چاپ اول، صفحه ۲۹۵ به بعد
- ۵۷- همان جا، صفحه ۳۲۰
- ۵۸- برای تفصیل بیشتر مراجعه شود به موسیقی شعر، صفحه ۲۸۴ تا ۲۸۷
- ۵۹- نصرالله مردانی، خون نامه خاك، صفحه ۱۱
- ۶۰- از غزلیات سعدی است
- ۶۱- غزلیات بیدل، صفحه ۲۷ و صفحه ۴۷۱

- ۶۲- مجموعه شعر جنگ، صفحه ۹۵
- ۶۳- مثنوی کوچ (رك پاورقی ۳)
- ۶۴- رجعت سرخ ستاره، صفحه ۸۵
- ۶۵- فنون بلاغت و صناعات ادبی، صفحه ۸۱
- ۶۶- غزلیات بیدل، صفحه ۲۳۹
- ۶۷- همصدا با حلق اسماعیل، صفحه ۳۴
- ۶۸- باغ تناسخ
- ۶۹- شرحی آواز، صفحه ۸۳
- ۷۰- کشفهای مکاشفه، صفحه ۵۱
- ۷۱- همان جا صفحه ۱۸۵
- ۷۲- فنون بلاغت و صناعات ادبی، صفحه ۳۷
- ۷۳- برای نمونه بد نیست چند نوع از انواع جناس را معرفی کنیم تا تعدد صنعتها بهتر روشن شود
- جناس تام: آن است که دو کلمه در يك بیت، در معنی مختلف و در نوشتن کاملاً یکی باشند مثل شانه (= شانه سر) و شانه (= عضوی از بدن)
- جناس ناقص: آن است که ارکان جناس، در حروف یکی و در حرکت مختلف باشند مثل (قمری) پرنده و قمری (سال قمری)
- جناس زاید: آن است که یکی از ارکان جناس، حرفی بیشتر از دیگری داشته باشد مثل طاعت و اطاعت بار و دیار
- جناس مرکب: آن است که یکی از ارکان جناس بسیط و دیگری مرکب باشد مثل کمند (= ریسمان) و کمند (= کم + اند) که باز خود جناس مرکب هم به جناس مفروق و مقرون تقسیم می شود.
- جناس مطرف: آن است که دورکن جناس فقط در حرف آخر مختلف باشند مثل آزاد و آزار
- جناس خط: آن است که ارکان جناس فقط در نقطه گذاری متفاوت

باشند مثل درست و درشت

جناس لفظ: آن است که ارکان جناس در نوشتن متفاوت و در خواندن مشابه باشند مثل خار و خوار.

انواع دیگری از جناس هم هست که در این مجال، نه می‌گنجد و نه لازم است.

۷۴- مثلاً شاعری شعری گفته که در بیت اول، همه حروف از هم جدا نوشته می‌شوند، در بیت دوم حروف دو تا دو تا به هم وصل می‌شوند و در بیت سوم سه تا سه تا و در بیت چهارم چهار تا چهار تا و در بیت آخر پنج تا پنج تا ببینید:

رخ زرد دارم ز دوری آن در
 زده داغ دردم درون دل آذر
 چو من کاست گویی شب فرقت تو
 مه نو که باشد بدین گونه لاغر
 خطت خضر، جعد کجبت مشک تبت
 تنت سیم، لعل لببت تنگ شکر
 بجنب نعیم مقیم محبت
 بهشت مخلص نصیب محقر
 بلبها مسیحی بگفتن فصیحی
 بطلعت صبیحی بگیسو معنبر
 یا قافا آنی رباعی ای دارد بدون نقطه
 او عالم و علم هر دو عالم دارد
 حلم ملک و علم رسل هم دارد
 هم ملک کرم دارد و هم علم هم
 علم و کرم و کمال آدم دارد

یا اهلی شیرازی مثنوی ای پانصدبیتی گفته که همه ابیات آن را می توان
بر دو وزن «فاعلاتن فاعلاتن فاعلن» و «مفتعلن مفتعلن فاعلن» خواند:

“ساقی از آن شیشه منصور دم

در رگ و در ریشه من صور دم

ای همه عالم بر تو بی شکوه

شوکت خاک در تو بیش کوه

خواجه در ابریشم و ما در گلیم

عاقبت ای دل همه یکسر گلیم

(این مثنوی، در عین حال در همه ابیات جناس هم دارد که قبلاً دیدیم)

و یا شاعری دیگر دوبیتی ای گفته که از جمع حروف اول مصرعها، کلمه

محمد به دست می آید و از حروف دوم مصرعها، یوسف که با هم می شود

محمد یوسف

می ز سمن خواستم داد مرا این جواب

حوصله باید تو را تا بدهندت شراب

مست شدم زین سخن، جان و دلم شد کباب

دفع خمارم بکن ساقی مالک رقاب

یا شاعری دیگر مصرعی گفته که اگر آن را از آخر هم بخوانیم، همان

می شود

شکر بر تازی وزارت برکش

و آدم بیکارتی از او، مصرعی دیگر با همین خصوصیت برای آن

ساخته

شوهمره بلبل بلب هر مهوش

۷۵- غزلیات بیدل، صفحه ۸۴۱

۷۶- رجعت سرخ ستاره، صفحه ۸۱

- ۷۷- غزلیات بیدل، صفحات ۳۴۶، ۱۰۷۸ و ۳۵۳
- ۷۸- «از این اوستا»، صفحه ۴۴
- ۷۹- کفشهای مکاشفه، صفحه ۴۰۴
- ۸۰- همان جا صفحه ۳۴۳
- ۸۱- رسم بر این است که برای حفظ امانت، قسمت تضمین شده را در پراوتر می گذارند مگر این که خیلی آشکار باشد یا تصرفهایی در آن انجام شده باشد همان طور که خواهیم دید.
- ۸۲- از نخلستان تا خیابان، شعر «مولا ویلانداشت»
- ۸۳- کیهان فرهنگی، سال پنجم، شماره ششم، شعر بلند نوشداروی طرح ژنریک
- ۸۴- دری به خانه خورشید، صفحه ۲۲
- ۸۵- می بینید که تضمین منحصر به استفاده از شعر نیست بلکه می توان قطعات شریا ضرب المثل ها را هم تضمین کرد
- ۸۶- در هوای حرم (مجموعه شعر شاعران خراسان)، صفحه ۳۰
- ۸۷- از حمید سبزواری است.
- ۸۸- رجعت سرخ ستاره، صفحه ۱۴
- ۸۹- همان جا، صفحه ۱۳
- ۹۰- تنفس صبح، چاپ اول، صفحه ۸۱ و چاپ دوم صفحه ۲۷
- ۹۱- علیرضا قزوین، از نخلستان تا خیابان، صفحه ۴۸
- ۹۲- تنفس صبح، چاپ اول، صفحه ۲۴، چاپ دوم صفحه ۱۲
- ۹۳- علی معلم (رک پاورقی ۳)
- ۹۴- کیهان فرهنگی، سال ششم، شماره اول، صفحه ۳۱
- ۹۵- فنون بلاغت و صناعات ادبی، صفحه ۲۵۸
- ۹۶- موسیقی شعر، صفحه هفده (مقدمه کتاب). دکتر شفیعی در این جا

می گوید: «موسیقی» در کاربرد این کتاب، در بسیاری از فصول، مفهومی نزدیک به روابط حاکم بر يك «كلّ ادبی» یا نقش متقابل اجزا و يك كلّ در برابر يكدیگر دارد...

