

# ویژگی‌های تعیین‌کننده در کار شفیعی کدکنی و نگاهی به موسیقی شعر او

اردشیر لطفعلیان  
نویسنده و پژوهشگر ادبی

ظهور محمدرضا شفیعی کدکنی در عرصهٔ ادب معاصر فارسی به عنوان شاعر، استاد دانشگاه و پژوهشگر رویدادی فرخنده است. او از دو دهه پیش از انقلاب تا کنون کارنامهٔ بسیار درخشان و منحصر به فردی در هر سه زمینه ارائه کرده است و در هر راهی که گام نهاده دستاوردهایی ماندنی از خود به جای گذاشته است که می‌تواند راهنمای نسل‌های آینده باشد. از آنجا که کار شاعرانهٔ شفیعی به شکلی گسترده مورد توجه قرار گرفته و صاحب‌نظران دربارهٔ آن فراوان گفته و نوشته‌اند، در این بررسی توجه بیشتر بر کار پژوهشی وی متمرکز است و فصلی از کتاب موسیقی شعر در کانون اصلی بحث قرار می‌گیرد که به‌رغم محتوای سنگین و دانشمندانه‌اش به چاپ‌های متعدد رسیده است. اما پیش از ورود به چنان بحثی، اشارهای فشرده به ویژگی‌های کار محمدرضا شفیعی کدکنی و روش و

Ardeshir Lotfalian, "Characteristics of Shafiei-Kadkani's Works and a Critique of His Music of Poetry," *Iran Namag*, Volume 1, Number 4 (Winter 2017), 18-35.

اردشیر لطفعلیان، دانش‌آموختهٔ حقوق سیاسی و حقوق بین‌الملل، سال‌ها در مقام دیپلمات در وزارت امور خارجه ایران خدمت کرده و عهده‌دار مأموریت‌هایی در اروپا، شمال آفریقا و چین بوده است. علاوه بر انتشار گاه‌گاه مقالاتی در سخن، رودکی، کیهان جمعه و نگین مقالات و ترجمه‌های فراوانی از او در فردوسی و ماهنامهٔ موسیقی منتشر شده است. کشورهای جنوبی خلیج فارس و اقتصاد جمهوری خلق چین را تألیف و چندین کتاب، از جمله آفریقای از بند رسته، فراز و فرود دودمان پهلوی: پویایی انقلاب ایران، گواهان آدمی و ناپلئون و ایران را از زبان‌های انگلیسی و فرانسه به فارسی برگردانده است. بعد از انقلاب ۱۳۵۷، در کنار روزنامه‌نگاری و نوشتن نقد و تحلیل ادبی و سیاسی برای ایران‌تایمز، میراث ایران، مهرگان و ره‌آورد، مجموعه شعر در آن سوی زمستان را به چاپ سپرده است و در یک طرح پژوهشی برای تولید نرم‌افزارهای زبانی نیز مشارکت داشته است.

Ardeshir Lotfalian <alotfalian@verizon.net>

رفتاری که او را از دیگران متمایز ساخته و هویت امروزی او را در جایگاه یکی از اصیل‌ترین و ارجمندترین چهره‌های فرهنگی روزگار ما شکل داده ضروری است.

## ویژگی‌های تعیین‌کننده

۱. پشتوانهٔ وسیع فرهنگی، اشراف بی‌مانند بر ذخایر ادب پارسی و آگاهی پر دامنه از گنجینهٔ فرهنگ جهانی.

۲. وقوف بر نیازهای اجتماعی و انتقال تپش‌ها و حساسیت‌های برخاسته از ژرفای جامعه در سروده‌های خود با سود جستن از بیانی شیوا و پیراسته که به دل‌ها می‌نشیند. در میان سرایندگان بزرگ گذشته این ویژگی را بیش از هر کس می‌توان نزد سعدی و حافظ و مولوی سراغ کرد. برای پی بردن به آنچه شفیع دربارۀ ناهنجاری‌ها، بگیروبیندها و خاموش کردن صداها می‌گوید، باید به رمزها و اشارات زبان نرم او آشنا بود تا بتوان تیغ سخن را در میان گل‌واژه‌های شعرش کشف کرد.

۳. با آنکه کمتر کسی از سرایندگان معاصر مانند او در اعماق اقیانوس ادب فارسی—که عرفان و تصوف از ارکان اصلی آن به شمار می‌روند—غوطه زده است، از سستی و کاهلی و پشت کردن به جهان و بی‌اعتنایی به آنچه در محیط پیرامون می‌گذرد در شعر و نوشته‌اش نشانی نمی‌توان یافت.

۴. درک عمیق روح شعر فارسی سبب شده است که به اهمیت طنین و تحرک موسیقایی با سود جستن ماهرانه از وزن‌های مناسب پی ببرد.

۵. شفیع کدکنی با آگاهی کامل از اهمیت شکل و بافت بیرونی شعر از صورت‌گرایی و فرمالیسم افراطی، که مانند آفتی به شعر برخی از سرایندگان معاصر رخنه کرده و آنها را از برقراری ارتباط با مخاطبان و انتقال روشن پیامشان باز داشته است، پرهیز می‌کند.

۶. تاریخ در شعر شفیع حضوری نیرومند دارد. آگاهی گسترده از تاریخ و دید ژرفی که در این مقوله دارد پیوسته خواننده را تحت تأثیر قرار می‌دهد که نشان‌دهندهٔ دلبستگی عمیق او به سرنوشت مردم خود در درازنای تاریخ است. هنگامی که وصف کاشی‌های لاجوردین یک بنای تاریخی را در شعر شفیع می‌خوانیم احساس می‌کنیم که صفحاتی از تاریخ پیش چشممان گشوده می‌شود. با این همه، اشارات مداوم شفیع به تاریخ از کهنه‌گرایی سخت به دور است. هر چند کلام او با ریشه‌های عمیق شعر فارسی در پیوند است، خواننده را به دریافت و تعبیری نو از ادبیات رهنمون می‌شود که امروز به کار می‌آید.

۷. با آنکه اشارات شفيعی به رویدادهای تاریخی و گفته‌ها و سروده‌های بزرگان پیشین کوتاه و گذرنده‌اند، از نوعی انس و آشنایی بی‌مانند با متون ادبی و تاریخی حکایت می‌کنند.

۸. یکی از جلوه‌های بارز هنر شفيعی ایجاز و اقتصاد کلمه است که به‌ویژه در شعرهای کوتاه‌ش به جلوه‌ای شگفت‌آور می‌رسد. سعدی، شاید تواناترین سخنور همه‌تاریخ ادب ما در سخن موجز و پربار، کار خود را در گلستان و بوستان به اوج کمال رسانیده است. شفيعی نیز از این توانایی بهره‌فراوان دارد.

۹. شفيعی افزوده بر تصویرپردازی‌های ماهرانه و دل‌انگیز، با بهره‌گیری استادانه از موسیقی کلام تأثیرگذاری شعر خود را چند برابر می‌کند.

۱۰. همان‌گونه که مهدی اخوان ثالث در نقدی به مناسبت انتشار شبخوانی، دومین مجموعه شعر شفيعی کدکنی، خاطرنشان می‌کند، در سروده‌های این شاعر با “جانی نجیب” سرو کار داریم.<sup>۱</sup> شفيعی در برابر مردم و محیط خود احساس تعهد می‌کند و به دور از هرگونه شعار و کلیشه‌پردازی مدافع دانش، آزادی و انصاف و مداراست. اخوان ثالث در همان نوشته با تعریف شعر به منزله “محصول بی‌تابی آدمی، هنگامی که شعور نبوت بر او پرتو انداخته باشد،” سروده‌های شفيعی کدکنی را نیز حاصل همین بی‌تابی و رسالت می‌داند و خطاب به شفيعی کدکنی، در حالی که هنوز در آغاز مسیر شاعرانه خود قرار داشت، به درستی می‌نویسد: “تو فارسی‌سرای هشیار، دقیق و شسته و پاکیزه‌گویی.”<sup>۲</sup>

۱۱. یکی از ویژگی‌های چشمگیر کار شفيعی وسعت دایره‌واژگانی و کاربرد آن در سروده‌های اوست. افزوده بر واژه‌های رایج در ادبیات امروزی فارسی، شماری از اصطلاحات معمول در زبان اهل خراسان را نظیر نیم‌زاد، لوش، سنگ‌تر، جالی، رازینه، بازه، پیشطره و هُرس‌ت به کار می‌گیرد و به گفته‌های خود رنگ و رایحه و غنایی دیگر می‌بخشد. گذشته از آن، شاعر از باستان‌گرایی یا کاربرد واژه و اصطلاحات فراموش‌شده متن‌های فاخر قدیمی مانند تاریخ بیهقی، تذکره‌الاولیاء عطار و شطحیات عرفای دیگر توانمندانه بهره می‌جوید و با وام گرفتن‌های به هنگام از آنها بُعد تازه‌ای به سروده‌های خود می‌بخشد.

۱۲. شفيعی در ساختن ترکیب‌های زیبا و بدیع مانند زندگار، شکرپنجه، پیوندگار، تلخاب، آذرخسواره، تابسوز، بالابال، سبزاسبز و شاداشاد نیز توانا است.

<sup>۱</sup> نقد مهدی اخوان ثالث در سفرنامه باران: نقد و تحلیل و گزیده اشعار شفيعی کدکنی، به اهتمام حبیب‌الله عباسی (تهران: سخن، ۱۳۷۸)، ۵۲-۵۸؛ نقل از ۵۵.  
<sup>۲</sup> نقد اخوان ثالث در سفرنامه باران، ۵۷.

۱۳. شاید سخنی به گزاف نباشد اگر بگوییم شفیعی بیش از همه شاعران معاصر به موسیقی شعر، چه بیرونی و درونی و چه کناری و معنوی، توجه دارد و تسلط بی‌مانند او در سود جستن از وزن و ردیف و قافیه او را در این کار سخت یاری می‌هد و شعر او را آهنگین و دلنشین می‌کند.

۱۴. بر خلاف بسیاری از سراینندگان معاصر، در شعر شفیعی به ندرت می‌توان به پیام‌های نومیدکننده برخورد. او پیام‌آور پوچ‌گرایی و سرخوردگی نیست. شفیعی ناامیدی را به سروده‌های خود راه نمی‌دهد و همه‌جا با بیانی فاخر مخاطبانش را به تحرک، تکیه بر زانوان خود، "در خویش بارور شدن از خویش" و "شکستن دژ وحشت" ترغیب می‌کند.

۱۵. شفیعی در سخن کنایی نیز استاد است و از این بابت می‌توان او را شاگرد خلف حافظ خواند. در بیشتر ادوار تاریخ ایران، سلطه خودکامگان بر مقدرات مردم برای سراینندگان متعهد و اندیشمند چاره‌ای جز به کار بردن سلاح در پرده سخن گفتن باقی نمی‌گذارد که اگر استادانه باشد، در عین زیبایی مؤثر نیز هست. گیرم بگویند فلانی خودسانسوری می‌کند.

۱۶. در دفتر بسیاری از سراینندگان بزرگ و معروف گاه شعرهای نازل راه یافته است، ولی شفیعی در این شمار نیست. او چنین سروده‌هایی را پیش از آنکه از کتاب‌هایش سر درآورند با بی‌رحمی و قاطعیت کنار می‌گذارد. از این رو به جرئت می‌توان گفت هرچه به مجموعه‌های شعر او راه یافته پخته، سخته، سالم و گوش‌نواز است.

۱۷. منوچهر آتشی در نقدی بر دفتر در کوچه‌باغ‌های نشابور نوشت: "شعر شفیعی به هیچ بیماری و لختی و لودگی دچار نیست. درونش - یا محتوایش، اگر درست باشد - هم استوار است و هم گسترده و مهم‌تر از آن از نوع جهان‌بینی فعال امروزین است؛ جهان‌بینی فعالی که شفیعی به جای خنجر، با نیزه برگ بید مجهزش کرده است."<sup>۳</sup> و این خود توصیفی زیبا، منصفانه و واقع‌گرایانه از شعر شفیعی است.

۱۸. تأثیرپذیری شفیعی از هم‌ولایتی خود، مهدی اخوان ثالث، و نیز از نیمایوشیچ در کارهای آغازینش به خوبی آشکار است، اما این دنباله‌روی چندان نمی‌پاید. چندی نمی‌گذرد که زبان خاص خود را پیدا می‌کند؛ زبانی که در عین انسجام و پختگی نرم و دلنشین و سرشار از طنین و تعنی است.

نقد منوچهر آتشی در سفرنامه باران، ۷۱.

۱۹. طبیعت، با کمال زیبایی و جذابیت، همه‌جا در شعر شفیعی حضور دارد، تا آنجا که شاید بتوان او را طبیعت‌گراترین شاعر عصر خود خواند. در سروده‌های شفیعی با طیف وسیعی از پرندگان و گیاهان و گل‌ها سر و کار داریم و “حریق شعلۀ گوگردی بنفشه” و پابسته و در بند بودن گون را در “کویر وحشت” با رگ و پوست خود احساس می‌کنیم.

۲۰. شفیعی مرد اخلاق، پرهیز از خودنمایی و در همان حال پایداری است و در سروده‌هایش مخاطب خود را به بیداری و هوشمندی فرا می‌خواند.

### نگاهی به موسیقی شعر

موسیقی شعر یکی از نخستین و مهم‌ترین آثار شفیعی کدکنی است که در پی انتشار صور خیال در شعر فارسی جایگاه او را در صف بهترین و آگاه‌ترین صاحب‌نظران و پژوهشگران روزگار ما در عرصه ادبیات فارسی تثبیت کرد. چاپ اول این کتاب در سال ۱۳۵۸ به بازار عرضه شد و به‌رغم محتوای بسیار تخصصی‌اش با توجه و استقبال گسترده روبه‌رو و پی‌درپی تجدید چاپ شد.<sup>۴</sup> با مروری کوتاه بر این کتاب می‌توان دریافت که تألیف چنین اثری به چه مایه از تسلط بر ادبیات فارسی و جهانی نیاز داشته و چه وقت و کوششی برای پژوهشی چنین ژرف و پردامنه صرف شده است.

در یادآوری کوتاه مؤلف بر چاپ سوم می‌خوانیم که چاپ اول کتاب هرچند به گونه‌ای “ناقص و شتابزده” در ۱۳۵۸ منتشر شد، بیش از حد انتظار با استقبال دوستداران شعر فارسی مواجه شد، ولی نویسنده به‌رغم اصرار دوستان از تجدید چاپ آن پرهیز داشت و می‌خواست “بعضی یادداشت‌ها و تأملات دیگر را در پیرامون موسیقی شعر” به آن بیفزاید و این فرصت زودتر از ۱۳۶۵ دست نداد. در آن سال بود که چنین توفیقی حاصل آمد و حجم کتاب را تقریباً به دو برابر شکل نخستین آن رسانید. مؤلف تأکید می‌کند که بخش‌های افزوده “به مراحل ارزشمندتر از آن بخش‌هایی است که در چاپ اول آمده بود، هم به لحاظ تنوع چشم‌اندازها و موضوعات و هم به دلیل مطالعه افزون‌تر و تأمل بیشتر مؤلف در آفاق شعر فارسی.”<sup>۵</sup>

چنان‌که از یادداشت آغاز چاپ سوم برمی‌آید، برخی از نظرات بی‌پرده شفیعی درباره معیارهای سازنده ارزش و اصالت شعر و تأکیدش بر غیبت شعرهای درخشان در دوران بعد از انقلاب

<sup>۴</sup> من به چاپ چهارم این اثر دسترسی دارم که در ۱۳۷۳ آن تجدیدنظر کرده است.  
<sup>۵</sup> محمدرضا شفیعی کدکنی، موسیقی شعر (تهران: آگاه، ۱۳۷۳)، ۱۱ و ۱۲.

که زیر عنوان "تحریر محل نزاع" آمده بود، بحث‌انگیز شد و موجبات رنجش و گلایهٔ جمعی را فراهم ساخت. مؤلف در این چاپ به‌رغم حذف قسمتی از آن سخنان، همچنان بر خطوط اصلی باورهای خود و از جمله الویت توانایی خوب شعر گفتن بر داشتن "سبک" پای می فشارد و سبک را چیزی بیشتر از "سایهٔ شعر" نمی‌داند. او در این مقوله چنین می‌نویسد:

من یک چیز را می‌توانم تضمین بدهم و آن اینکه اگر نظریه‌پردازی‌ها را رها کنید و مقداری "شعر" عرضه کنید که جامعهٔ فرهیختگان اجماعاً آن را به عنوان شعر بپذیرد و به حافظهٔ جمعی خویش بسپارد، چون به "ذات زندگی" که جوهر و سرچشمهٔ هنر است—رسیده‌اید، به "سایه" آن نیز—که همان سبک است—رسیده‌اید.<sup>۶</sup>

به اعتقاد شفیعی،

اشکال عمدهٔ این دهه و دههٔ قبل از آن در همین است که به جای "ذات زندگی"—که جان شعر است—به سایهٔ زندگی—که سبک است—پرداخته و درست گرفتار همان چیزی شده است که شاعرترین شاعر جهان [مولوی] آن را چنین توصیف کرد: مرغ، بر بالا پیران و سایه‌اش / می‌رود بر روی صحرا مرغ و ش / ابلهی صیاد آن سایه شود / می‌دود چندان که بی‌مایه شود.<sup>۷</sup>

آن‌گاه می‌افزاید:

کوتاه سخن آنکه شعر جوان این دوره بدان دلیل نمونه‌های درخشانی ندارد که از درون نظریه‌پردازی‌های "روشنفکران عامی" سر برآورده است، نه از درون زندگی و ضرورت تاریخ و چند مورد امیدوارکننده و استثنایی که دیده شده است، نتیجهٔ صدق عاطفی و فرورفتن در اعماق زندگی بوده است و نگاهداشت زبان پارسی، نه محصول گرایش به نظریه‌ها و مقدم نگه‌داشتن "سبک" بر "زندگی" است.

آنچه در بالا آمد طرز نگاه شفیعی را به مقولهٔ شعر به خوبی روشن می‌کند و توجه به آن در بررسی موسیقی شعر بسیار واجد اهمیت است. این کتاب در چاپ چهارم خود مشتمل بر پنج فصل و بیش از ۶۶۰ صفحه است. فصل‌ها، که هر کدام به چند زیرفصل تقسیم شده‌اند، عنوان ندارند و فقط با عدد مشخص شده‌اند. در پایان بخشی نیز به ترجمهٔ شعرهای عربی، واژه‌نامهٔ انگلیسی—فارسی، فرهنگ موضوعی، فهرست اعلام و

<sup>۶</sup> شفیعی کدکنی، موسیقی شعر، ۱۰.

<sup>۷</sup> شفیعی کدکنی، موسیقی شعر، ۱۰.

مشخصات مراجع اختصاص یافته که نزدیک به ۸۰ صفحه از کتاب را در برمی‌گیرد و خود نشانه اهمیت این کار عظیم پژوهشی است. بررسی چنین اثری در یک مجال تنگ کار آسانی نیست و ناگزیر باید از سر بسیاری از مباحث با اشاره‌های کوتاه گذشت.

مؤلف قبل از ورود به اصل موضوع، نوشته بحث‌انگیز "تحریر محل نزاع" را اندکی کوتاه‌تر، به عنوان مقدمه آورده و چکیده‌ای از نظراتش را درباره مباحثی مانند صورت‌گرایی یا فرمالیسم در شعر و جایگاه آن در ادبیات امروز، ضرورت تطبیق صورت‌ها با شرایط تاریخی پیدایش آنها برای ارزش یافتن یک کار هنری و لزوم تعادل ترکیب‌ها برای ماندگاری اثری در تاریخ هنر و ادبیات را مطرح کرده است. البته تأکید می‌کند که کتاب به هیچ روی مدعی "ورود به مباحث مربوط به ساخت و صورت نیست"، بلکه کوششی برای بررسی پاره‌ای از مسایل مربوط به این مقوله در شعر فارسی، ضمن نشان دادن چشم‌اندازهایی از آن مباحث، است و از آنجا که در بسیاری از فصول کتاب "موسیقی" مفهومی نزدیک به روابط حاکم بر یک "کل ادبی" دارد، نام "موسیقی شعر" را برای آن برگزیده است. او ضمن اشاره به نقش نیما در نزدیک‌تر کردن شعر فارسی به نظام موسیقی با کوتاه و بلند کردن مصراع‌ها بر این باور است که در دهه‌های بعد از انقلاب، شعر جوان ایران در حال دور شدن از حوزه پیشنهادی نیما بوده است. او شعرهایی را که در این مدت دیده چیزی بیش از "کنسرو کلمات" یا مجموعه‌ای از "تصاویر جدولی" بدون هیچ بهره‌ای از "موسیقی و کیمیاکاری در قلمرو زبان" نمی‌داند و آنها را "مثل جوجه‌های بیرون‌آمده از ماشین جوجه‌کشی" شبیه هم و بدون تمایز و برجستگی توصیف کرده است. شفיעی آن‌گاه یک محک "بسیار حسی و تجربی" برای تشخیص شعر خوب به دست می‌دهد و می‌نویسد: "من معتقدم شعر خوب، از مدرن‌ترین انواعش تا کهن‌ترین اسلوب‌ها، شعری است که وقتی مدتی از انتشارش گذشت در حافظه خوانندگان جدی شعر، تمام یا بخش‌هایی از آن رسوب کند."<sup>۸</sup>

لازم به یادآوری است که تمرکز این بررسی فقط بر فصل نخستین قرار دارد که نزدیک به نیمی از کتاب را در بر می‌گیرد و در زیرفصل‌های هشتگانه آن بحث‌هایی بسیار اساسی درباره آنچه موسیقی شعر را می‌سازد مطرح شده است. به اعتقاد من، این فصل جان کلام مؤلف را در مقوله موسیقی شعر بیان می‌کند و فصل‌های بعدی—که همه به نوبه خود بااهمیت و بدیع‌اند—آن را تکمیل می‌کنند.

<sup>۸</sup> شفיעی کدکنی، موسیقی شعر، ۲۳.

## شعر: رستاخیز کلمات

شفیعی شعر را "حادثه‌ای که در زبان روی می‌دهد" تعریف می‌کند، ولی برای خود این حق را محفوظ می‌دارد که عقیده‌اش را در این باره تغییر دهد. او توصیف یکی از صورت‌گرایان روسی را که می‌گوید شعر "رستاخیز کلمه‌ها" است بسیار به‌جا می‌داند و می‌نویسد: "در زبان روزمره، کلمات طوری به کار می‌روند که اعتیادی و مرده‌اند و به هیچ‌روی توجه ما را جلب نمی‌کنند، ولی در شعر و ای بسا با مختصر پس و پیشی این مردگان زندگی می‌یابند و یک کلمه که در مرکز مصراع قرار می‌گیرد سبب زندگی کلمات دیگر می‌شود."<sup>۹</sup> او برای نمونه این بیت حافظ را نقل می‌کند که "زهد من با تو چه سنجد که به یغمای دلم / مست و آشفته به خلوتگه راز آمده‌ای" و پس از نشان دادن هماهنگی و تقارن قافیه‌ها در بیت، تعبیر "چه سنجد" را در مرکز چنین رستاخیزی تشخیص می‌دهد و می‌نویسد: "معلوم نیست چگونه در این بافت، این تعبیر چنین تشخیص و تمایزی یافته است. به طور مبهم می‌توان آن را احساس کرد، اما علت و راز آن را نمی‌توان بیان داشت." در باور او، از آنجا که قوانین ادب و تحقیقات زبان‌شناسی هرگز قادر به تعیین و تحلیل "رازهای سر به مهر شاهکارهای شعری" نخواهند بود، تعریف هر کس از شعر به تناسب میزان آگاهی و شناسایی‌اش از ساخت‌های زبانی از دیگری متمایز است و با تغییر درجه آن آگاهی او دگرگون می‌شود. به همین علت هم در آغاز بحث حق تغییر عقیده را برای خود محفوظ نگه‌داشته است. در این بخش، سخنانی بسیار تازه و خواندنی درباره‌ی گروه موسیقایی، شامل وزن و قافیه و ردیف، گروه زبان‌شناسیک، مشتمل بر استعاره و مجاز، حس‌آمیزی، کنایه، ایجاز و حذف، باستان‌گرایی، صفت هنری، ترکیبات زبانی، آشنایی‌زدایی در حوزه‌ی قاموسی، آشنایی‌زدایی در حوزه‌ی نحو زبان و بیان متناقض مطرح و در هر مورد با نمونه‌های متعدد که نشان از احاطه‌ی شگفت‌انگیز مؤلف بر دایره‌ی شعر فارسی از کهن تا نو دارد—منظور با شیوایی تفهیم می‌شود.

## وزن موسیقی شعر

در آغاز این بحث، تعریف خواجه نصیرالدین طوسی در معیار الاشعار از وزن به این شرح آمده است: "و اما وزن هیئت است شامل نظام ترتیب حرکات و سکانات و تناسب آن در عدد و مقدار که نفس از ادراک آن لذتی مخصوص یابد که آن را در این موضع وزن خوانند."<sup>۱۰</sup> ولی مؤلف از میان تعریف‌های گوناگون وزن تعریف دکتر خانلری را در وزن

<sup>۹</sup> شفیعی کدکنی، موسیقی شعر، ۵.  
<sup>۱۰</sup> شفیعی کدکنی، موسیقی شعر، ۳۹.



شعر بهتر از همه می‌داند: "وزن نوعی تناسب است. تناسب کیفیتی است حاصل از ادراک وحدتی در میان اجزاء متعدد. تناسب اگر در مکان واقع شود آن را قرینه خوانند، اگر در زمان واقع شود آن را وزن خوانند."<sup>۱۱</sup> و همان‌طور که در این بحث آمده، به یک اعتبار وزن شعر "تفاوت میان آهنگ نظم و نثر است که شعر آهنگ‌های معینی را در خود گردآوری می‌کند و شکل خاصی از آنها می‌سازد و با تکرار این آهنگ‌ها وزن به وجود می‌آید."<sup>۱۲</sup> در اینجا به درستی خاطر نشان شده که ساختمان هر زبان نوعی وزن برای شعر آن زبان تولید می‌کند که با وزن شعر در زبان دیگر متفاوت است و فقط اهل همان زبان چنان وزنی را احساس می‌کنند، چنان‌که برای مثال عرب‌ها وزن خسروانی‌های بازبد را در نمی‌یابند. صاحب‌نظران وزن را تابعی از محیط جغرافیایی نیز می‌دانند، چنان‌که وزن شعر عرب زاده زندگی طبیعی در صحراست. در خصوص منشأ وزن هم تعریف جالبی به نقل از دالامبر، ریاضی‌دان و فیلسوف و موسیقی‌شناس فرانسوی قرن هجدهم، نقل شده است: "مفهوم وزن از ضربه‌های متوازن پتک کارگران به دست آمده است، نه از موسیقی پرندگان."<sup>۱۳</sup> با این همه، به عقیده مؤلف، احساس وزن ممکن است در همه جا یکسان نبوده باشد، چنان‌که برخی از صاحب‌نظران منشأ وزن را در شعر عربی با آهنگ پای شتران در صحرا در پیوند می‌دانند. در این مقوله مباحث آموزنده‌ای مانند وزن از نظر اقوام ابتدایی و پیوند شعر و موسیقی، موسیقی بیرونی و موسیقی درونی شعر مطرح شده است. همچنین، می‌خوانیم که قافیه خود گوشه‌ای از موسیقی شعر، یکی از جلوه‌های وزن و در واقع مکمل وزن است، چون "در هر قسمت مانند نشانه‌ای پایان یک قسمت و شروع قسمت دیگری را نشان می‌دهد."<sup>۱۴</sup>

## تعریف‌های قافیه

در این بحث، مؤلف به شرح تعریف‌های ادیبان ایرانی و عرب و نیز ادیبان و ناقدان فرنگی از قافیه پرداخته و یادآور شده که هرچند همگان مفهوم خارجی قافیه را به روشنی احساس می‌کنند، اهل ادب تعریف‌های متفاوتی برای آن ارائه کرده‌اند. صاحب‌المعجم که سالیان دراز مهمترین مرجع اهل ادب در فن شعر بوده است، تعریف زیر را عرضه می‌کند: "قافیت بعضی از کلمه آخرین بیت باشد، به شرط آنکه کلمه به عینها در آخر ابیات دیگر مکرر نشود. پس اگر مکرر شود آن را ردیف خوانند و قافیت در ماقبل آن باشد."<sup>۱۵</sup> خواجه نصیرالدین طوسی و سپهر کاشانی تعریف‌های مفصل‌تری از قافیه

<sup>۱۴</sup> شفیع کدکنی، موسیقی شعر، ۵۲.

<sup>۱۵</sup> شفیع کدکنی، موسیقی شعر، ۵۵.

<sup>۱۱</sup> شفیع کدکنی، موسیقی شعر، ۳۹.

<sup>۱۲</sup> شفیع کدکنی، موسیقی شعر، ۴۰.

<sup>۱۳</sup> شفیع کدکنی، موسیقی شعر، ۴۱.

آورده‌اند، در حالی که دیگران به تعریف‌های مجمل‌تری از این قبیل اکتفا کرده‌اند که قافیه «کلمه‌ای است که در آخر شعر واقع شود و بدان تمام گردد.»<sup>۱۶</sup> تعریف‌های عربی نیز از همین حدود تجاوز نمی‌کند و به گفته مؤلف، بیشتر ادیبان فارسی در کار خود به تعریف‌های عرب چشم داشته‌اند. از نظر ادیبان فرنگی، «قافیه بازگشت و تکراری است در صداها یا مشابه پایان دو یا چند مصراع.»<sup>۱۷</sup> بعضی هم نوشته‌اند: «قافیه وحدت و تشابهی است میان دو یا چند کلمه از مصوت‌های کشیده یا صداها یا دیگر.»<sup>۱۸</sup> در تعریف‌های این ادیبان نیز تنوع وجود دارد، ولی به‌طور کلی توجه آنها بیشتر متوجه هماهنگی و توازن مشابهت صوتی است، حال آنکه به نوشته کتاب در تعریف‌های شرقی—هرچند این معانی را می‌توان استنباط کرد—به هماهنگی و توازن صوتی مستقیماً توجه نشده است. در تعریف‌های فرنگی هم مسئله تقارن و تشابه مطرح است و هم جنبه صوتی و موسیقایی قافیه و نشان می‌دهد که غربی‌ها تا چه حد به تأثیر و ارزش هنری قافیه در شعر اهمیت می‌داده‌اند. طبق فتوای مؤلف، این توجه را در تعریف‌های شرقی نمی‌توان یافت. در کتاب‌های مفصلی هم که درباره قافیه نوشته‌اند، به وظایف و نقش‌های متعدد قافیه توجه کافی مبذول نداشته‌اند و این نکته‌ای است که مؤلف در بحث جداگانه‌ای به تفصیل درباره آن سخن گفته است.

### نقش‌های قافیه در ساختار شعر

به اعتقاد مؤلف، در کتاب‌های عربی و فارسی اهمیت مقام قافیه و نحوه کاربرد آن به درستی مشخص نشده و سنت‌پرستی و پیروی از پیشینیان بر بحث‌ها مسلط بوده است. در این مبحث پرسش‌هایی از این دست مطرح شده است که آیا به هم پیوستن مطالبی ناهمگون به مدد زنجیر قافیه در یک شعر کافی است و آیا نمی‌توان درباره قافیه به گونه دیگری اندیشید. ادیبان گذشته، چنان که در کتاب آمده، قافیه را در قالب خاص قدیمی‌اش یک اصل جدانشدنی از شعر می‌پنداشته‌اند، حال آنکه در غرب قافیه هم‌عرض بسیاری دیگر از عناصر مادی و صوری شعر مورد توجه شاعران و ناقدان قرار داشته و از راز پیوستگی شعر و قافیه و نقش آن در زیبایی شعر سخن به میان رفته است.

در این گفتار، این دیدگاه‌ها همراه با تأملات شماری از معاصران مطرح شده و مؤلف به گونه‌ای آگاهی‌بخش و با اشرافی هرچه تمام‌تر آنها را بررسی می‌کند. بحث قافیه سپس

<sup>۱۸</sup> شفیع کدکنی، موسیقی شعر، ۵۹.

<sup>۱۶</sup> شفیع کدکنی، موسیقی شعر، ۵۶.

<sup>۱۷</sup> شفیع کدکنی، موسیقی شعر، ۵۹.

طی این بخش در ۱۵ رده‌بندی جداگانه به این شرح دنبال شده است: تأثیر موسیقایی، تشخیصی که قافیه به کلمات هر شعر می‌بخشد، لذتی که قافیه از برآورده شدن یک انتظار پدید می‌آورد، زیبایی معنوی یا تنوع در عین وحدت، تنظیم فکر و احساس، استحکام شعر، کمک به حافظه و سرعت انتقال، ایجاد وحدت کل در شعر، جدا کردن و تشخیص مصراع‌ها، کمک به تداعی معانی، توجه دادن به زیبایی ذاتی کلمات، تناسب و قرینه‌سازی، ایجاد قالب مشخص و حفظ وحدت، توسعه تصویرها و معانی، القای مفهوم از راه آهنگ کلمات. در اینجا صحبت درباره این مقولات میسر نیست و بهترین راه بهره‌گیری از این پژوهش پردامنه رجوع به خود کتاب است.

### قافیه در ادبیات و شعر ملل

قافیه، چنان‌که در آغاز این بحث آمده، در زبان‌های هندواروپایی، مانند سانسکریت و یونانی و لاتین، مرسوم نبوده و در زبان‌های ایرانی، نظیر اوستایی و پارتی و پهلوی، نیز چیزی مشاهده نشده است که به درستی بتوان نام قافیه بر آن نهاد، مگر پاره‌ای خصوصیات آن. در فن شعر ارسطو هم سخنی از قافیه نرفته است. ابوریحان بیرونی، که دقت و ژرف نگری علمی‌اش زبانزد است، بر عاری بودن شعر هندی از قافیه تأکید می‌ورزد. در شعر عربی قافیه از دیرباز اهمیت اساسی داشته، یکی از ارکان اصلی آن را تشکیل می‌داده است. به گفته ابونصر فارابی، اگر گاهی در سروده‌های قدیمی زبان‌های غیرعرب قافیه دیده شده به پیروی از عرب‌زبانان بوده است. در این بحث، نویسنده با موشکافی معمول خود رد پای قافیه را در شعر ایران قدیم، در زبان پهلوی، در شعر عربی و نیز شعر فرنگی دنبال کرده است. پژوهش‌های مؤلف به این نتیجه می‌انجامد که در پارسی باستان که از همه زبان‌های نوشتاری قدیمی‌تر است، از وجود شعر به‌طور قطع نمی‌توان سخن گفت تا چه رسد به خصوصیات ترکیبی آن یعنی مسئله وزن و قافیه. با این همه، در این زمینه از قول سعید نفیسی چنین آمده است: "تفاوتی که شعر پارسی باستان با شعر اوستایی دارد این است که در شعر اوستایی قافیه پیدا نشده است، ولی در شعر ایران باستان قافیه را رعایت کرده‌اند."<sup>۱۹</sup> سعید نفیسی برای نمونه به کتیبه نقش رستم و وجود قافیه‌های متفاوتی اشاره کرده است که آنها را به مسمط‌های امروز شبیه می‌کند. اما مؤلف کتاب در صحت این سخن تردید دارد. در خصوص زبان پهلوی، پس از اشاراتی به اقوال شماری از استادان کارشناس مانند دراپیر و هنینگ، نتیجه‌گیری نهایی این است که قافیه در زبان پهلوی و آثار دوره ساسانی وجود داشته، ولی به نظم و

<sup>۱۹</sup> شفیع کدکنی، موسیقی شعر، ۱۰۵.

ترتیب یا اصول دقیق قافیۀ عرب نبوده است که ساختار طبیعی مناسب‌تری برای آوردن کلمات هماهنگ دارد. ماحصل تحقیق در شعر عرب این است که شعر در این زبان با سجع بی‌وزن همراه بوده و و طی قرون یک دورهٔ تکاملی را پیموده تا آنکه قوانینی برای آن وضع شده و شاعران قافیه‌های شعر خود را به موازات پیشرفت موسیقی در دورهٔ اسلامی پیش برده‌اند. در شعر فرنگی گویا کاربرد قافیه در زبان انگلیسی مقدم بر دیگر زبان‌ها بوده است، به‌طوری که قدمت آن را به قرن یازدهم میلادی می‌رسانند. در دوران حضور چند قرنۀ مسلمانان در اندلس بعضی از آلات موسیقی از آنجا به اروپا رسید و شعر عرب نیز همراه این آلات به غرب سفر کرد. در قرن یازدهم و دوازدهم میلادی، گروهی شاعر و نوازنده در اروپا ظهور کردند که هم شعر می‌گفتند و هم عود می‌نواختند و آنها را تروبادور می‌نامیدند. برخی معتقدند که این کلمه از واژهٔ عربی طرب گرفته شده است. در هر حال، بر اساس پژوهش‌ها و طبق این تحقیق، تأثیر شعر و موسیقی عرب بر تروبادورهای جنوب فرانسه و اسپانیا قطعی است. علی‌زریاب، که ایرانی‌تبار و شاگرد اسحاق موصلی رامشگر معروف [گویا] دوران هارون الرشید بود، توانست موسیقی عرب را که به گفتهٔ برخی محققان بر پایه‌ای ایرانی استوار بود-به دورترین نقاط اسپانیا برساند. چگونگی کاربرد قافیه در شعر تروبادورها البته محل بحث است. در پایان این مبحث، مؤلف با اشاره به سابقۀ قافیه در پهلوی اوستایی می‌نویسد که قافیه در زبان دری بی‌شک از عربی تقلید نشده، ولی نوع قافیه‌بندی پی‌درپی و قوانین قافیه را در زبان دری می‌توان متأثر از زبان عربی دانست.

## ردیف و ویژگی شعر ایرانی

ردیف، طبق تعریف، یک کلمه یا بیشتر از یک کلمه است که به صورت مستقل بعد از قافیه به یک معنی تکرار می‌شود. برای مثال، در غزل معروف حافظ با مطلع "یوسف گم‌گشته باز آید به کنعان غم‌مخور / کلبۀ احزان شود روزی گلستان غم‌مخور"، غم‌مخور که فعل نهی مرکب از دو کلمه ردیف غزل است که تا پایان تکرار می‌شود. بررسی مؤلف به این نتیجه انجامیده که "ردیف خاص ایرانیان و اختراع ایشان است،"<sup>۲۰</sup> به‌طوری که در قدیمی‌ترین شعرهای فارسی‌زبان نیز می‌توان آن را سراغ کرد. در زبان‌های ترکی و عربی هم ردیف وجود دارد، ولی سابقه و اهمیت آن به هیچ‌روی با شعر فارسی برابر نیست. بر اساس کاوش‌های مؤلف، هیچ‌گونه سابقه‌ای از ردیف در شعر اروپایی به دست نیامده، اما در شعر سانسکریت و هندی، که با زبان فارسی هم‌خانواده‌اند، ردیف وجود

<sup>۲۰</sup> شفیع کدکنی، موسیقی شعر، ۱۲۴.

دارد. در این مبحث، مؤلف پس از ارائه نمونه‌های متعدد از کاربرد ردیف در شعر فارسی و عربی به شرح سودمندی‌های ردیف می‌پردازد، آن را یکی از نعمت‌های بزرگ شعر فارسی می‌داند و مزایای آن را برمی‌شمارد. ردیف از نظر موسیقی برای تکمیل قافیه به کار می‌رود. گفته می‌شود که ۸۰ درصد غزلیات فارسی ردیف دارند و مؤلف با کنار هم گذاشتن دو غزل از یک شاعر، یکی با ردیف و دیگری بدون ردیف، نشان می‌دهد که غزل با ردیف به مراتب دلنشین‌تر است و تأثیر موسیقایی به مراتب بیشتری دارد. او معتقد است که ردیف هرچند از یک جهت شاعر را محدود می‌کند، از نظر معانی و کمک به تداعی‌ها او را یاری می‌دهد. ردیف، چنان‌که مؤلف با آوردن مثال‌هایی از شعر استادان سخن به خوبی نشان داده، در ایجاد تعبیرات خاص زبان شعر نیز تأثیرگذار است و موجب زیبایی و توسعه زبان ادب می‌شود. مؤلف با احاطه معمول خود بر بحث و ارائه مثال‌های گیرا، تحول ردیف را هم در زبان فارسی دنبال کرده و نشان می‌دهد که چگونه کاربرد ردیف از یک مرحله ساده در شعر رودکی، طی قرون بعد به گستردگی و گوناگونی رسیده است. بحث ردیف در کتاب سخت خواندنی است، چون افزوده بر آگاهی از انواع و چگونگی کاربرد آن، به خواننده فرصت می‌دهد تا از سروده‌های نغزی که مؤلف برای نمونه کاربرد ردیف برگزیده است نیز لذت برد.

### نقد قافیه‌اندیشی

پس از آنکه خواننده با نقش و کاربرد سودمند و یاری‌دهنده قافیه و ربط آن با موسیقی شعر آشنا شد، مؤلف در بحثی گیرا و با نگاهی متفاوت به نقش محدودکننده قافیه می‌نگرد و نشان می‌دهد که قافیه در عین حال می‌تواند سدی در راه ابراز حساسیت‌ها و عواطف شاعر ایجاد کند و دشواری‌هایی پدید آورد. البته به این نکته نیز اشاره می‌شود که شاعر فقط وقتی "به مرز کمال و پختگی می‌رسد که بتواند با وجود این دشواری‌ها باز هم به مسیر خود ادامه دهد، وگرنه شعر بیرون از آفاق همین محدودیت‌ها و مشکلات جز یک نثر ساده و بی‌ارزش نیست و هنرمند و شاعر کسی است که بتواند در برابر این دشواری‌ها احساسات و تأملات خود را هرچه زیباتر بیان کند."<sup>۲۱</sup> در این بحث با نحوه برخورد برخی از شاعران بلندآوازه غربی مانند والت ویتمن امریکایی و پُل الوار فرانسوی و میلتون انگلیسی هم با قافیه آشنا می‌شویم. والت ویتمن کیفیت شعر را در وزن و قافیه نمی‌دانست. دشمنی پُل الوار با قافیه چنان بود که آن را "کنسرتی برای گوش خران" می‌خواند و میلتون در سرودن اثر حماسی خود بهشت گمشده حتی از به کار

<sup>۲۱</sup> شفیع کدکنی، موسیقی شعر، ۱۶۳.

بردن یک قافیه هم احتراز جُست. اما مؤلف در بحث خود حدی میان افراط و تفریط را می‌پسندد و هرچند می‌پذیرد که قافیه نقشی در جوهر شعر ندارد، از نقش‌های آن در مرحله تأثیربخشی و زیبایی، چنان‌که در جای خود به روشنی نشان داده است، غافل نیست. او یادآور می‌شود که شعر همواره با نوعی وزن در ذهن شاعر شکل می‌گیرد و قافیه فقط به تکمیل و تنوع آن یاری می‌رساند. با این همه، بیشتر مردم همه‌جا دوست‌تر دارند که شعر را با قافیه بشنوند. در این بحث از برخی شاعران و نویسندگان بزرگ غربی مانند وُردزورث، پُل والرئ و آندره موروا نیز نام برده شده است که معتقدند شاعر توانا به راحتی می‌تواند محدودیت‌های قافیه‌اندیشی را پشت سر بگذارد. در اینجا موضوع اهمیت بیشتر یا کمتر قافیه به اعتبار زبان مورد استفاده نیز مطرح شده و مؤلف پس از اشاره به اهمیت بیشتر آن در زبان‌ها فرانسوی و ایتالیایی نسبت به انگلیسی، در این باب به قولی از ولتر اشاره کرده است که در کاربرد قافیه توانا بود. در این بحث از قواعد خشک و بی‌روح کتاب‌هایی مانند المعجم، که به پیروی از شعر عربی موجب رکود و بی‌جنبشی شعر شدند، و شیوه بعضی از قدما که پیش از سرودن شعر به شکل ساختگی قافیه‌های آن را می‌چیدند نیز به شدت انتقاد شده است. نقد قافیه‌اندیشی در کتاب بحثی درازدامن است و مؤلف افزون بر بررسی نقش آن در پهنه شعر فارسی، با احاطه گسترده خود به زبان و ادبیات عرب در آن عرصه نیز به شکل مشروح و مبسوط به تفحص پرداخته و شواهد متعددی در تأیید دیدگاه‌های خود آورده است.

### نگاهی به قالب‌های شعر فارسی

در این مبحث، مؤلف پس از بر شمردن شکل‌های رایج شعر فارسی، مانند قصیده و مسمط و موشحات رباعی و دوبیتی مثنوی، و تعریف هر یک از آنها و ارائه نمونه‌هایی برای هر کدام و نیز اشاره به منشأ این شکل‌ها و سابقه رواج آنها، قالب‌های جدید و آزاد را هم به فراموشی نسپرده و درباره آنها به صورت مشروح سخن گفته است. رواج قصیده را در شعر فارسی تقلیدی از عرب دانسته، ولی به درستی یادآور شده است که مثنوی، رباعی و دوبیتی قالب‌های اصیل شعر فارسی‌اند و در شعر عرب موفقیتی کسب نکرده‌اند. مثنوی، به‌ویژه در شعر فارسی، به اوج اعتلا رسیده و درخشان‌ترین شاهکارهای عشقی و حماسی و عرفانی و آموزشی ما نظیر شاهنامه فردوسی، ویس و رامین، خمسه نظامی، مثنوی مولوی و بوستان سعدی در این قالب ریخته شده‌اند. مثنوی یکی از قدیمی‌ترین قالب‌های شعر فارسی به شمار می‌رود و شاعران ایرانی از همان آغاز میل وافر به بهره گرفتن از آن داشته‌اند. در اینجا اشاره شده که دلیل عدم استقبال عرب از قالب مثنوی این بوده که قافیه‌ها در آن

قالب به حد کفایت و اشباع نیستند و طبع عرب به سبب تقید به هماهنگی واژه‌ها و توالی قافیه ارضا نمی‌شود. عرب تغییر دو تا دو تایی قافیه‌ها را نمی‌پسندد، چون موسیقی باب طبع او را پدید نمی‌آورد. در حالی که به گفته مؤلف، قافیه‌های مثنوی برای گوش ایرانی موسیقی کاملی ایجاد می‌کنند. قالب‌های دوبیتی و رباعی هم برای پذیرفتن اندیشه‌های لطیف و لحظه‌های کوتاه تأمل مناسب‌اند و در شعر عرب هیچ نضج و رونقی نیافته‌اند. در شعر فارسی از یک سو عمیق‌ترین تفکرات انسانی، مانند آنچه در رباعیات خیام می‌بینیم، در قالب رباعی بیان شده‌اند و از سوی دیگر، بخش عظیمی از ادبیات توده و مردمی قالب دوبیتی به خود گرفته‌اند. در باور نویسندگان، این خود گواهی بر تعلق این دو قالب به شعر کهن فارسی است، به‌ویژه که در قدیم دوبیتی را فهلویات می‌نامیده‌اند و نوع دیگری هم از دوبیتی، چنان‌که خواجه نصیرالدین طوسی اشاره کرده، به نام «اورامن‌ها» وجود داشته است. در اینجا نکته کنجکاوی‌برانگیز این است که مؤلف غزل را که محبوب‌ترین قالب شعر فارسی به شمار می‌رود مستقلاً تعریف نکرده و فقط به نقل از صاحب تذکره هفت آسمان آن را در کنار رباعی از قالب‌های اصیل شعر فارسی به شمار آورده است. آن‌گاه، در بحث قالب‌های جدید و آزاد می‌خوانیم که در شعر معاصر فارسی از انقلاب مشروطیت به این سو، شاعران پیوسته کوشیده‌اند قالب‌ها را برای سازگار ساختن با اندیشه و احساس خود دگرگون سازند. این کوشش ابتدا در شکل «قطعه‌های مستزادگونه و دوبیتی‌های پیوسته به نام چهارپاره»<sup>۲۲</sup> ظاهر شده که هنوز هم از روح نیفتاده است. به گفته مؤلف، چهارپاره مجالی چندان وسیع‌تر از مثنوی برای شاعر فراهم نمی‌آورد. به همین سبب، شعر فارسی «بدین مجال اندک بسنده نکرد و با همت نیما قالبی آزاد در شعر فارسی به وجود آمد که آزادی کامل و فضای بیکرانی در برابر اندیشه شاعر می‌گسترده، بی‌آنکه هیچ از زیبایی موسیقایی قالب‌های کهن چیزی کم داشته باشد.»<sup>۲۳</sup> نویسنده توضیح می‌دهد که وزن در این نوآوری در همان چارچوب عروض قدیم فارسی جریان پیدا می‌کند، ولی آزادی در انتخاب میزان افاعیل به مراتب بیشتر است. در اینجا به نقل از نیما یوشیج، بنیان‌گذار این شیوه آزادی‌بخش که بیشتر شاعران صاحب احساس و تأمل آن را پذیرفته‌اند، چنین آمده است: «شاعر امروزی می‌تواند به جای اینکه افاعیل عروضی بر او مسلط باشند، او تسلط خود را بر آنها حفظ کند و با این همه وزن را به زیباترین وجهی محفوظ نگاه دارد. مثلاً اگر در قطعه‌ای سخن خویش را در بحر هَزَج آغاز کرد تا پایان قطعه باید ارکان عروضی شعر ثابت بمانند. این کار بر اساس دو خصوصیت قدیم شعر فارسی است، یکی مسئله

<sup>۲۲</sup> شفیع کدکنی، موسیقی شعر، ۲۱۹.

<sup>۲۳</sup> شفیع کدکنی، موسیقی شعر، ۲۱۹.

دراز کردن وزن شعر بیش از حد معمول بحور عروضی، که در بحر طویل سابقه دارد، و دیگر کوتاه‌تر کردن آن از این حد که همان مستزاد است، چنان‌که در این شعر می‌خوانیم: می‌تراود مهتاب / می‌درخشد شبتاب / نیست یک دم شکند خواب به چشم کس و لیک / غم این خفته چند / خواب در چشم ترم می‌شکند.<sup>۲۴</sup>

نویسنده یادآور می‌شود که نیما با عرضه این نوع وزن موجب تجدیدنظر کلی در اساس قافیه نیز شد و شعر باکیفیت آزاد معاصر آن را رعایت می‌کند. با این نوآوری، امروز برخلاف گذشته قافیه دیگر در شعر جنبه طفیلی ندارد و شاعر آن را فقط در جایی به کار می‌برد که نیازی حس کند. در این بخش، مؤلف شیوه نیمایی را برای خواننده بیشتر می‌گشاید و با آوردن نمونه‌های زیبایی از شعر امروز ایران به او نشان می‌دهد که در کجا قافیه لازم است و در کجا لازم نیست. در اینجا اشاره می‌شود که در شعر کهن فارسی قافیه بر سبیل عادت و بدون توجه به نقش اصلی آن در پایان هر بیت یا هر مصرع—در نوع مثنوی و برخی رباعیات و قصاید—به کار برده می‌شد و ضرورت تغییر قافیه به اقتضای دگرگونی مضمون به هیچ‌روی مورد توجه نبود، حال آنکه بدعت‌های نیما سبب شد تا این نکته در شعر امروز رعایت شود. نیما بر این باور بود که هر قافیه به جمله خود مقید است و با تغییر جمله قافیه هم باید به تناسب آن تغییر کند. در این باب سخنی از نیما از حرف‌های همسایه به این شرح نقل شده است: ”قافیه مال مطلب است. زنگ مطلب است. مطلب که جدا شد قافیه جدا است. در دو مطلب اگر دو کلمه قافیه شد (زشت است). قدما این را قافیه می‌دانستند، ولی قبول این مطلب بی‌ذوقی است. هر جا که مطلبی است در پایان قافیه است.“<sup>۲۵</sup> شفیعی کدکنی خاطر نشان می‌کند که این سخن بجای نیما بی‌شبهت به گفته بعضی از ناقدان فرنگی نیست که قافیه را به زنگ زمانی تعبیر کرده‌اند و از آن جمله مایاکوفسکی است که از ثابت ماندن قافیه در شعر با وجود تغییر مطالب انتقاد و آن را به ”یک حمله ناگهانی در بازی شطرنج“ تشبیه می‌کند. در این قسمت رهنمودهایی هم با استناد به گفته‌ای از نیما در خصوص مواقعی که قافیه در شعری ضرورت پیدا نمی‌کند ارائه شده که بسیار سودمند است و با نمونه‌هایی که از شعر معاصران همراه است که مصادیق آن را به روشنی برابر چشم خواننده قرار می‌دهد. نیما در حرف‌های همسایه همچنین می‌گوید: ”فراموش نکنید، وقتی مطالب تکه‌تکه و در جملاتی کوتاه‌کوتاه است اشعار شما حتماً باید قافیه نداشته باشد. همین نداشتن عین داشتن است.“<sup>۲۶</sup> شفیعی رهنمود نیما را این‌گونه تکمیل می‌کند:

<sup>۲۴</sup> شفیعی کدکنی، موسیقی شعر، ۲۲۷.

<sup>۲۵</sup> شفیعی کدکنی، موسیقی شعر، ۲۲۰.

<sup>۲۶</sup> شفیعی کدکنی، موسیقی شعر، ۲۲۶.



در مواردی که مطالب پراکنده و وصف‌های جداگانه در یک شعر وجود دارد قافیه لازم نیست، زیرا همین نیاوردن قافیه خواننده را وادار می‌کند که این وصف‌ها را پی‌درپی از نظر بگذراند و درنگ نکند، چرا که شاعر قصدش این است که از این وصف‌ها به عنوان مقدمه استفاده کند، بنابراین گذراندن این وصف‌های کوچک و اندک‌اندک ایجاب می‌کند که شاعر قافیه‌ای نیاورد تا مجالی برای درنگ خواننده نباشد.<sup>۲۷</sup>

نحوه کاربرد و کارایی این رهنمود به‌ویژه با نمونه‌هایی از سروده‌های اخوان ثالث و سایه به خوبی نشان داده می‌شود. در این بخش، بحثی با اشارات دیگری به نوشته‌های نیما درباره قافیه معنوی مطرح شده که سخت تازه و سودمند است. مطلب را به صورت چکیده چنین می‌توان بیان کرد که بعضی کلمات مانند روز و شب و طلوع و غروب و تاریک و روشن، هرچند با یکدیگر تناسب آهنگی ندارند، با هم دارای تناسب و هماهنگی معنوی‌اند و مانند قافیه احساس تناسب و قرینه‌سازی ایجاد می‌کنند که در ذهن صورت می‌پذیرد. مؤلف در پایان نکته بسیار مهمی را هم یادآوری می‌کند که آنچه درباره ضرورت یا عدم ضرورت کاربرد قافیه مطرح کرده امری ذوقی است و لازم نیست آن را ضابطه‌ای تلقی کرد که در همه حال باید پیروی شود، چون در مواردی، طبیعی و مناسب بودن قافیه به سخن شاعر لطف می‌بخشد. او تأکید می‌کند که این‌گونه ضوابط هنوز مرحله تکوین و تکامل را می‌پیمایند و آینده "سرنوشت قافیه و وزن و دیگر خصوصیات اسلوبی شعر معاصر را تعیین خواهد کرد."<sup>۲۸</sup>

در اینجا نقل دو جمله از مؤلف را که در پایان فصل اول آمده لازم می‌شمارم، زیرا از خلال آنها خواننده هم به احترام عمیق شفיעی کدکنی به میراث به جای مانده از بزرگان گذشته در عرصه ذوق و اندیشه پی می‌برد و هم انصاف او در داوری و پرهیزش از صدور احکام قطعی در "مسائل ذوقی و استحسانی" را تحسین می‌کند:

در این رساله اگر گه‌گاه بر قدما نکته‌ای یا نکته‌هایی گرفته شده به هیچ‌وجه خُرد شمردن و ناچیز انگاشتن میراث عظیم فکری و ذوقی ایشان در نظر نبوده است، بلکه مقصود نویسنده این بوده است که ایشان نیز مانند همه افراد بشر در مظلان خطا و اشتباه بوده‌اند. به‌طور کلی، مسایل ذوقی و هنری هیچ‌گاه حالت ثابت و استواری نداشته است و پسندها همواره در تغییر بوده‌اند، به خصوص در این روزگار که تغییرات زندگی چنان سریع است که نمی‌توان به هیچ اصلی—گرچه

<sup>۲۷</sup> شفיעی کدکنی، موسیقی شعر، ۲۲۷.

<sup>۲۸</sup> شفיעی کدکنی، موسیقی شعر، ۲۳۴.

علمی و فیزیکی—برای همیشه مجال کلیت و عمومیت داد، تا چه رسد به مسایل ذوقی و استحسانی.<sup>۲۹</sup>

آنچه آمد نگاهی شتابزده به فصل نخست کتاب موسیقی شعر بود. پرداختن به بقیه فصول مجال جدی‌تری می‌طلبید و به همین سبب در اینجا بدون ورود به متن بقیه فصول، به اشاره فهرست‌وار به آنها اکتفا می‌کنم تا نمای کاملی از محتوای این اثر برجسته به خواننده ارائه شده باشد: شعر منثور، جستجوی عناصر موسیقایی شعر منثور، مبانی موسیقایی صنایع بدیعی و دلالت موسیقایی کلمات، فارابی و موسیقی شعر، از موسیقی کیهانی تا موسیقی شعر (آرای فلاسفه اخوان‌الصفاء)، ابن‌سینا و موسیقی شعر، شعر و اوزان شعر: ابن‌سینا و طبقه‌بندی بحور عروضی، یکی از عوامل ساخت و صورت در موسیقی شعر فردوسی، چندآوایی موسیقی در منظومه شمس مولانا، این کیمیای هستی، عامل موسیقایی در تکامل جمال‌شناسی شعر حافظ، رودکی و رباعی، نکته‌ای در استمرار بحرهای غیرعروضی، کهن‌ترین نمونه بحر طویل فارسی و رابطه آن با "بند" عربی، منظومه‌ای حماسی در وزن هجایی از قرن هشتم هجری و درباره سابقه وزن هجایی در شعر فارسی.

کوتاه سخن آنکه به جرئت می‌توان گفت موسیقی شعر یکی از بهترین و جامع‌ترین کتاب‌هایی است که تاکنون در زمینه شعر و ادب پارسی نوشته شده است. این کتاب از همان نخستین چاپ به صورت یکی از مراجع مهم برای پژوهندگان این عرصه درآمد و از این پس نیز هر کس که خواستار دستیابی به آگاهی‌های ژرف و اصیل در این وادی باشد از رجوع به آن بی‌نیاز نخواهد بود.

<sup>۲۹</sup> شفیع کدکنی، موسیقی شعر، ۲۳۴.