چگونگی قافیه در شعر نیمایی (شاعران ایران و افغانستان)

نجیب الله قیوم

[۱]. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دپارتمان زبان و ادبیات فارسی دری، دانشگاه بغلان، افغانستان. رایانامه: Najibullah.qayum@gmail.com

اطلاعات مقاله (۲۷۵-۲۵۳)

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۳/۰۱/۱۸

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۳/۰۵/۱۵

واژه‌های کلیدی:
خلیل ابن احمد
شعر نیمایی
قافیه

چکیده

قافیه از روزگاران گذشته تاکنون در شعر فارسی اهمیتی اساسی داشته است. شمس قیس رازی قافیه را یکی از ارکان اساسی شعر، حتی مهم‌تر از وزن می‌شمارد، نیما یوشیج پدر شعر نو فارسی با وجود انقلابی که در فرم و صورت شعر فارسی پدید آورد، همچنان قافیه را رکنی اساسی در شعر می‌شمرد و معتقد بود شعر بی‌قافیه، خانه بی‌سقف و در است. قافیه علمی است که در آن موسیقی کناری شعر مورد بحث قرار می‌گیرد و از حروف قافیه، حرکات قافیه و عیب‌های قافیه بحث می‌شود. نخستین‌بار خلیل ابن‌احمد فراهیدی [فراهی] (۱۰۰ – ۱۷۵ ق) که واضع علم عروض نیز بود، این قواعد را تدوین کرد. احمدشاملو که از سرآمدان شعر سپید است و خود شعر بی وزن و قافیه می‌سرود دربارۀ قافیه می‌گوید: «قافیه بی‌اندازه زیباست، اگر تصنعی و زورکی نباشد به اتفاق مفهوم کمک شایانی می‌کند.» در این پژوهش که به روش توصیفی-تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای صورت گرفته دربارۀ چگونگی کاربرد قافیه در شعر نو یا نیمایی بحث خواهد شد.

۱. مقدمه

یکی از تفاوت‌های اساسی شعر سنتی با شعر نو آن است که در شعر سنتی غالبا «هر بیتی برای خود استقلال دارد و می‌تواند واحد جداگانه‌ای شمرده شود. آنچه این واحدهای مستقل را به ظاهر به هم پیوند می‌دهد حلقهٔ قافیه و ردیف و در برخی اشعار سخن‌پردازان بزرگ رشتهٔ معنی است.» (ترابی،۱۳۸۵: ۱۲۹) اما در شعر نو با کل واحدی مواجه هستیم. کلمه‌ها، سطرها و بندهای شعر نو هیچ یک استقلال ندارند و شعر از هماهنگی و تناسب این واحدها ساخته می‌شود. در این تناسب و هماهنگی گاهی قافیه هم نقش ایفا می‌کند، اما در قیاس با شعر سنتی که برای قافیه جایگاه ثابت و از پیش تعیین شده‌ای قائل است، در ساخت شعر نو مکان و جایگاه ثابت و از پیش تعیین شده‌ای برای قافیه وجود ندارد. این احساس شاعرانه و درک شاعر از ساخت و فرم شعر است که وجود یا نبود قافیه و جایگاه آن را در ساخت شعر مشخص می‌کند. به عبارت دیگر حضور قافیه و جایگاه آن در شعر نو دل‌بخواهی و پیش‌بینی‌ناپذیر است. نفس حضور قافیه پیش‌بینی‌ناپذیر است و جایگاه آن می‌تواند- بر خلاف شعر سنتی – در آغاز، وسط و آخر شعر و بندهای آن باشد. از این رو ظهور و بروز قافیه در شعر نو اشکال و فرم‌های گوناگون دارد. گاهی شاعر به تناسب نیازی که به استخدام قافیه دارد، از قافیه به شیوهٔ قدما بهره می‌گیرد.

۱-۱. بیان مساله و سوالات پژوهش

این پژوهش به دنبال پاسخی مناسب برای این سوال است که قافیه در اشعار نیمایی وجود دارد یا نه؟ اگر وجود دارد جایگاه آن چیست و همچنین به وجود ردیف نیز در اشعار شاعران نیمایی اشاره خواهد داشت.

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

اهمیت پژوهش حاضر آن است که دانشجویان و علاقه‌مندان شعر و نظم را از چگونگی کاربرد قافیه در اشعار نیمایی آگاهی می‌دهد و می‌تواند آغازی خوب برای محققین در مورد شناخت قافیه در شعر نیمایی باشد. هدف اصلی این پژوهش شناسایی و چگونگی قافیه در اشعار نیمایی است و هدف فرعی آن بررسی دیدگاه شاعران معاصر در مورد قافیه و شناخت جایگاه ردیف در اشعار نیمایی

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

علیائی مقدم (۱۳۹۸) در «مستزادهای نیما و آزمایش حذف قافیه»مطرح می‌کند که نیما مستزادهای خود را به شیوه‌ای مبتکرانه غالباً در قالب مثنوی ساخته و گاه در ترتیب ابیات و مصراع‌ها الگوی قافیه دارد. همچنین اشاره می‌کند که هیچ شاعری به اندازهٔ نیما در قالب مثنوی مستزاد ندارد. نیما در مستزادهای خود با حذف‌کردن قافیه، مجالی دیگر برای آزمایش نظریّهٔ خود دربارهٔ این عنصر موسیقایی شعر یافته و این آزمایش در کنار تجربه‌های مشابه او در سایر قالب‌های سنّتی زمینهٔ مناسبی برای قالب ابداعی او فراهم کرده است که در آن سطرها و بیت‌ها ضرورتاً به قافیه ختم نمی‌شود. با این‌حال، برخی مستزادهای نیما به دلیل نوآوری‌های او در این قالب، ظاهراً مصداق مستزاد شمرده نشده تا آنجاکه برخی مصحّحانِ شعرهای او، بعضی از مستزادهای او را بدون سطربندی مناسب این قالب منتشر کرده‌اند؛ ازاین‌رو بخشی از کارنامهٔ مستزادسازی نیما بر مخاطبان شعرش و حتّی برخی پژوهشگران شعر معاصر پوشیده مانده است. دستغیب (۱۳۸۴) در «جایگاه وزن و قافیه در شعر نیما یوشیج» اشاره می‌کند که نیما از قواعد سر باز می‌زند و از زحافات متفاوت یک بحر در شعر سود می‌جوید و نیز با آن که عشقی مصاریع را کوتاه و بلند می‌گیرد، ولی با قافیه محافظه‌کارانه برخورد می‌کند و قافیه در شعر او از استقلال بی‌بهره است. نیما می‌گوید، قواعد عروض باید ساده بیان شود که یک طرز افاعیل بیشتر به دست ندهد، توسعه بحور و قواعد جدید آن موجب تجربه و تطبیق اشعار موزون با اشعار هجایی می‌گردد که در نتیجه ممکن است اشعار هجایی به وجود آید که برای درام شعری که متکی به موسیقی است، ازاین نوع شعر کنونی رساتر و آسان‌تر است و نیز سهل و ساده‌بودن قواعد و مواد ترکیب، باعث این می‌شود که قوت طبع شاعر بیشتر به تخیل و پروراندن موضوع متوجه شود. عصاره (۱۳۸۴) در «مدل‌های شعر نیمایی» در مورد تعیین چگونگی خلق شعر نیمایی با توجه به کارکرد قافیه پژوهش نموده و نتیجه گرفته است که متأسفانه به دلایلی که در این مقاله آمده و یا نیامده (!) تاکنون ضوابط قافیهٔ نیمایی نضج درستی نگرفته و آنچه نیز در این مورد گفته شده بیشتر جنبهٔ ذوقی داشته است و نیز نیما را پایبند به استفاده از قافیه برای حفظ موسیقی کلام در شعر فارسی دانسته است. مرتضایی (۱۳۷۹) در «قافیه زنگ بیدارباش شعر نیما» آورده که شعر بی‌وزن و قافیه، شعر قدیمی‌هاست و با در نظر گرفتن نقش مهم قافیه بویژه در شعر نو نیمایی به تحلیل و بررسی قافیه پرداخته و معتقد است نیما چون گذشتگان مبنای جمال‌شناسی قافیه را صرفا به جنبه موسیقایی آن مربوط نمی‌داند، بلکه معتقد است حتی دو کلمه متفاوت در وزن و حروف می‌توانند تأثیر قافیه را داشته باشد و چون آن عمل کنند. این موارد و نمونه‌های متعدد

دیگر به بررسی قافیه و نمونه‌های ان در شعرنیمایی پرداخته‌اند اما تا کنون پژوهشی که بررسی قافیه در شعر نیمایی شاعران ایرانی و افغانستانی توجه کرده باشد، صورت نگرفته است.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

۲-۱. قافیه از دید شاعران معاصر

شاعران نوپرداز برای قافیه اهمیت زیادی قائل‌اند. چنانکه نیمایوشیج دربارهٔ قافیه می‌نویسد: «اگر قافیه نباشد چه خواهد بود؟ حباب توخالی، شعر بی‌قافیه، مثل آدم بی‌استخوان است... هنر شاعری در قافیه سازی است...» (نیمایوشیج، ۱۳۶۸: ۷۰)

اما ضوابط قافیه در شعر نو، نضج درستی نگرفته است و آنچه درین مورد گفته شده است، بیشتر جنبهٔ ذوقی دارد. (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۶: ۱۹۱) نیما در مورد ضابطهٔ قافیه در شعر نو می‌گوید: «قافیه مقید به جملهٔ خود است. همین که مطلب عوض شد و جملهٔ دیگری به روی کار آمد، قافیه به آن نمی‌خورد.» (نیمایوشیج، ۱۳۶۸: ۷۱)

به گفتهٔ نیما «قافیه در نزد قدما بر طبق یک تمایل موزیکی بوده، یعنی عبارت بوده است از تکرار «فعلِ آخرِ عروضیِ شعر» چنانکه به آن ضریب می‌گفتند، یعنی «ضربِ مساوی با ضرب سابق» قافیه به نظر من زیبایی و طرح‌بندی است که به مطلب داده می‌شود و موزیک کلام طبیعی را درست می‌کند.» (همان) به هرحال با عوض شدن مطلب – به عبارت دیگر، در هر بند (پاراگراف) قافیه باید عوض شود.

امروزه آنچه انگیزهٔ بحث در باب قافیه را برای ما باز می‌گذارد بروز شعر نیمایی است. زیرا نیما با آفرینش شعر جدید توانسته است، ساختار اصلی قافیه در شعر را به خوبی نمایان سازد و خود کاملاً به این امر واقف است، آنجا که می‌گوید: اگر قافیه نباشد، چه خواهد بود؟ حباب توخالی. بنابرین اولین کسی که به قافیه به عنوان یک اصل اساسی توجه کرده، آن را در شعر خود با چشمداشت نیازهای کلام وارد کرده است، نیماست که خود بعدها در طی نوشته‌های گوناگون به بحث و گفتگو در باب آن پرداخته است. پس ضرورت بحث در باب قافیه در شعر نیمایی (معاصر) به عنوان عنصری که می‌تواند به تکامل موسیقایی کلام قدرت بخشد بر همگان روشن است. از این رو در این پژوهش سعی می‌شود تا قافیه از جوانب گوناگون در شعر نیمایی روشن گردد.

در آغاز برای آنکه با شگردهای شعر نیمایی آشنایی حاصل شود باید گفت که وزن شعر نیمایی، وزن عروضی است، چنانکه می‌دانیم در اشعار نیمایی مصراع‌ها کوتاه و بلند هستند از این رو غالباً تعداد هجاها یا ارکان یک مصراع با مصراع بعد مساوی نیست. کوتاهی و بلندی

مصراع‌ها که تنها فرق آشکار بین شعر سنتی و نیمایی است در ادبیات دری سابقه دارد که در بحر طویل‌ها، مستزادها و مسمط‌ها دیده می‌توانیم، البته قافیه و عروض نیمایی شگردهای خاص خود را دارد که موارد مهم آن برشمرده و توضیح می‌دهد:

- برای اینکه خواننده یا شنونده، پایان مصراع را احساس کند، باید در آخر مصراع یک یا حرف ساکن اضافه بر وزن بیاورد و یا مصراع را در رکن غیر سالم (مزاحف) تمام کند و در هرجای مصراع که اندیشه و احساسش تمام شد، نقطهٔ درنگ بگذارد و مصراع دیگر را آغاز نماید و برای پُر کردن بقیهٔ وزن شعر در بحر منتخب کلمات زاید ننشاند و حرف زاید نیاورد.

- اگر رکن آخر سالم بود، بهتر است که در آنجا از قافیه استفاده شود.

- عدم توجه به این نکات سبب می‌شود که شعر نو تبدیل به بحر طویل شود، یعنی پایان مصراع‌ها احساس نشود و ارکان مصاریع پُشت سرهم خوانده شود.

- زیر هم نوشتن مصراع‌ها به همین منظور است. آغاز مجدو وزن آغاز مصراع نوین است.

- در شعر نو هرچند از حیث محتوا و دارندگی‌های معنوی نوع غزل یا مثنوی یا قصیده را از هم جدا کرده‌اند، ولی از حیث صوری هرشعر نو استقلال شکل و فورم خود را دارد و نمی‌توان آن را با انواع شعر (از لحاظ شکل) در قدیم نام‌گذاری کرد.

- در شعر عروضی کلاسیک ما واحد شعری یک بیت می‌باشد که در حقیقت حد تامی است برای تعاریف شعری در آن قواعد و قوانین. ولی در شعر معاصر نیمایی واحد شعر را یک یا مجموع چند مصراع تشکیل می‌دهد و نمی‌توان برای آن حدی در نظر گرفت.

- از حیث شکل و صورت، ساختمان شعر کلاسیک زبان فارسی دری دارای انواع معین و محدود می‌باشد که در شعر نیمایی این حد و حدود از هم شکسته است و هر شعر در روش معاصر صورت و فورم ویژهٔ خود را دارد.

- در شعر نیمایی، در اثر آزادی در طول مصراع‌ها، ممکن است یک مصراع بر ارکان سالم و مصراع دیگر بر زحاف آن رکن تنظیم شده باشد. آنچه را که در شعر نیمایی نباید فراموش کرد، اولاً ارتباط معنوی جملات و بندهاست که یک شعر را در کلیت خود مفهوم خاصی می‌بخشد و مانند تابلویی است که نقاش از مجموع آن هدف و سخن خاصی را بازگو می‌کند و یا می‌خواسته است بگوید؛ ثانیاً جملات و مصراع‌ها با نوعی هارمونی و آهنگ همدیگر را به دنبال خود می‌کشند و در بعضی جاها شاعر برای محکم کردن این پیوند، تدابیری می‌اندیشد که از جملهٔ آن تدابیر، تکرار یک جمله یا آوردن کلمات مکرر قافیه‌دار و یا تکرار ردیف‌هایی است که آن هارمونی و آهنگ خاص را دوباره و از نو زنده‌تر و بلندتر تکرار می‌کنند.

این پارچه شعر نیما یوشیج که در بحر هزج محذوف نیمایی سروده شده است، اشاره‌ها را روشن‌تر می‌سازد:

ترا من چشم در راهم/ ترا من چشم در راهم/ ترا من چشم در راهم شبا هنگام [۱]/ که می‌گیرند در شاخ تلاجن سایه ها رنگ سیاهی[۲]/ وزان دلخستگانت راست اندوهی فراهم[۳]/ ترا من چشم در راهم.[۴]/ شباهنگام، در آندم که برجا درّه ها چون مُرده ماران خفتگانند[۵]/ در آن نوبت که بندد دست نیلوفر به پای سرو کوهی دام[۶]/ گَرَم یاد آوری یانه، من از یادت نمی‌کاهم[۷]/ ترا من چشم در راهم.

اشاره‌ها را توضیح می‌دهیم:

۱. آوردن ساکن اضافه (م) در آخر رکن
۲. آوردن رکن مزاحف (فعولن)
۳. آوردن رکن مزاحف (فعولن)
٤. آوردن قافیه در رکن سالم
٥. آوردن رکن مزاحف (د) در اخیر
٦. آوردن حرف ساکن (م) که اضافه بر وزن است
۷. آوردن قافیه در رکن سالم. (قیوم، ۱۳۹۸: ۱۶۵)

۲-۲. نمود قافیه‌ها در شعر نو

مهتاب
می‌تراود *مهتاب*
می‌درخشد *شبتاب*
نیست یکدم شکند خواب به چشم کس و لیک
غم این خفتهٔ چند
خواب در چشم *ترم می‌شکند.*
***
نگران بامن استاده *سحر*
صبح می خواهد ازمن
کز مبارک دم او آورم این قوم بجان باخته را بلکه *خبر*
در جگر خاری لیکن
از رهٔ این *سفرم می شکند.*
***

نازک آرای تن ساق گلی
که به جانش کشتم
و به جان دادمش آب
ای دریغا به *برم می‌شکند*
***
دست‌ها می‌سایم
تا دری بگشایم
بر عبث می‌پایم
که به در کس آید
در و دیوار بهم ریخته‌شان
بر *سرم می شکند*
***
می‌تراود مهتاب
می‌درخشد شبتاب
مانده پای آبله از راه دراز
بر دم دهکده مردی تنها
کوله بارش بر دوش
دست او بر در، می‌گوید با خود:
غم این خفتهٔ چند
خواب در چشم ترم می‌شکند. (نیما یوشیج، ۱۳۸۳: ۶۶۴)
یک پنجره برای *دیدن*
یک پنجره برای *شنیدن*
یک پنجره که مثل حلقه چاهی
در انتهای خود به قلب زمین می‌رسد.... (فرخزاد، ۱۳۷۸: ۱۰۴)

چنان که مشاهده می‌شود قافیه شدن «مهتاب و شبتاب» در شعر نیما و «دیدن و شنیدن» در شعر فروغ با شیوهٔ قدما تفاوتی ندارد.

در شعر «مهتاب» نیما، برای زیبایی و آراستن بیان و بخاطر تآثر و نظم و انسجام بیشتر، ازین وسیله، یعنی قافیه نیز استفاده شده است و شبیه به مسمط قافیهٔ اصلی در آخر بندها و در کلمات: ترم، سفرم، ببرم، و سر انجام باز تکرار ترم رعایت شده است و پس از آن «می‌شکند» آمده که ردیف شعر است و نیز در هر بند قوافی دیگر هم وجود دارد مثل: مهتاب، شبتاب - سحر، خبر – می‌سایم، بگشایم، می‌پایم. فرم هم مسمط مانندی است در پنج بند.

از نظر محتوا و مطلب هم، شعر بسیار لطیف و زیباست، با الهام‌دلپذیری که بیشتر شایستهٔ شعر است. با بیان کنایی و استعاری، **تردید و اضطراب و نگرانی و حسرت و اندوه شاعر را در آستانهٔ راهی که مردد است در آن قدم بگذارد یا نه و در برابر کاخی فرو ریخته و مردمی خواب آلوده و بی‌غم، نشان می‌دهد....** (ثالث، ۱۳۶۹: ۱۰۴)

نمونهٔ دیگر ازین دست شعر را که قافیه در آن کاربردی روشن دارد از استاد واصف باختری می‌خوانیم:

اشک بزرگر
شامگاهان که به گلزار سپهر
گل مهتاب شگوفان *شده بود*
آسمان بود بدانگونه فریبا زشفق
که پر از بادهٔ گلرنگ شود *جام کبود*
***
خسته از کار ملال آور روزانهٔ خویش
با قد خم شده بر زیگرپیر
بود پویان به رهٔ *خانهٔ خویش*
بر لبش نقش سکوت و به دلش جوش و *خروش*
روستایی پسری از پی او بود روان
جامهٔ ژنده به تن بار گرانی بر *دوش*
***
ناگهان در دل تاریکی کمرنگ غروب
چشم برزیگر شبگرد به کاخی افتاد
که از آن زمزمهٔ عشق و هوس بود *بلند*
یادش آمد چو ز *ویرانهٔ خویش*
خاطرش شد ز غم و درد *نژند*
به پسر گفت که این حاصل رنج من و توست
که در آن خفته توانگر آرام
لیک ما و تو پی لقمهٔ نان
در گدازیم سحرگه تا *شام*.
***
پر شد از بادهٔ اشک
ساغر دیدهٔ درد *اندودش*

دلش از درد تپید
تیره شد راه به چشمان *غبار آلودش*
***
بی‌خبر از غم برزیگر پیر
در گلستان فلک
گل مهتاب شگوفان *شده بود*
آسمان بود بدانگونه فریبا ز شفق
که پر از بادهٔ گلرنگ شود *جام کبود*. (باختری، واصف، ۱۳۹۵: ۱۹)

در این شعر سوای آنکه وزن عروضی کاملاً به کار گرفته شده است، قافیه هم جایگاه خاص خود را داشته و از این روست که شعر از استحکام کامل بهره‌ور است. قافیه در آخر بندها و در کلمات، *بود*، *کبود* و بار دگر در کلمات شده بود و کبود رعایت شده و نیز در هر بند قوافی دیگر مانند: *خروش* و *دوش*– *بلند* و *نژند*– *آرام* و *شام*– *اندودش* و *آلودش*– شده *بود* و *کبود*، *خانه* و *ویرانه* با شایستگی جایگاه خود را باز یافته‌اند.

در شعر واصف باختری جایگاه قافیه‌ها و ردیف‌ها با علامت مشخص شده است و این نمونه را در شعری از لطیف پدرام نیز به روشنی می‌بینیم:

اندوه
ازین برف، ازین *باد*
ازین پنجهٔ *بیداد*
فروگشته قد سرو، فروخته کرک –
بانگی نه برخاست
و برداشت ترک، شاخهٔ *شمشاد*
ازین ابر
ازین ابر سیه لشکر *تاراج*
فرو برزده خرگاه به کوی و دمن و دشت
به فرشی همه *دیباج*؛
شبق خسته و *دلگیر*،
تهی لانهٔ *شبگیر*.
ازین برف، ازین *باد*،
ازین پنجهٔ *بیداد*،
نه گل مانده نه *گلزار*
نه آن شعلهٔ *رخسار*

که مانند شود با گل سرخی که دیگر نیست به گیسوی برافشاندهٔ *دلدار*. (پدرام، ۱۳۶۶: ۶۵)

در این شعر که در بحر هزج مکفوف مقصور نیمایی سروده شده است،کلمات «باد، بیداد و شمشاد» قافیه‌ها و حرف «د» روی و «دلگیر، شبگیر» کلمات قافیه و حرف «ر» روی آن است و بار دگر «باد و بیداد» قافیه‌ها و «د» حرف روی و «گلزار، رخسار و دلدار» قافیه‌ها «ر» حرف روی آن است.

از طرفی در مواردی نیز قافیه را لازم نمی‌دانند از جمله وقتی که شعر حاوی مطالب پراکنده و وصف‌های جداگانه است، یا جنبهٔامری و دعایی دارد.

از تهی سرشار
جویبار لحظه‌ها جاریست
چون سبوی تشنه کاندر خواب بیند آب و اندر آب بیند سنگ
دوستان و دشمنان را می‌شناسم *من*
زنده گی را دوست می‌دارم
مرگ را *دشمن*
وای اما با که باید گفت این؟ - من دوستی‌دارم
که به دشمن باید از او التجا *بردن*
جویبار لحظه ها جاری ... (ثالث،)

در قسمت‌های گذران (سه خط اول) شاعر از آوردن قافیه صرف نظر کرده است اما قسمت‌های بعدی دارای قافیه است.

به هر حال در شعر نو، قافیه محدودیت‌های شعر کلاسیک را ندارد و شاعر خود را اسیر قافیه نمی‌سازد بلکه در هر مطلب دو یا چند مصرع قافیه‌دار می‌آید.

دختری خوابیده در مهتاب
چون گل نیلوفری در آب
خواب *می‌بیند*
خواب می‌بیند که بیمار است دلدارش
وین سیه رویا شکیب از چشم بیمارش
باز *می چیند*. (سایه، هوشنگ ابتهاج، ۱۳۶۰: ۹۷)

گاهی حضور ردیف به شاعر فرصت و آزادی عمل می‌دهد تا قافیه را در محل مناسب قرار دهد.

پادشاه فتح
پادشاه فتح *مُرده است*

خنده‌اش بر لب
آرزوی خسته‌اش در دل
چون گل بی آب کافسُرده است. (نیما یوشیج، ۱۳۸۳: ۶۳۹)

درین شعر کلمه های (مرده و افسرده) قافیه‌ها و (هـ) حرف روی است و کلمهٔ (است) ردیف آن.

سرود کوهسار
شب اندر دامن *کوه*
درختان سبز و *انبوه*
ستاره روشن و مهتاب در پرتو *فشانی*-
شب عشق و *جوانی*
میان سبزه و *گل*
نشیمن‌گاه *بلبل*
ز دور آید صدایی چون سروش *آسمانی*-
زنی‌های *شبانی*
فراز *کوهساران*
قدمگاه *غزالان*
قدمگاه غزالان را کنم گوهر *فشانی*-
ز اشک *ارغوانی*
ببارد ابر *نم نم*
بلرزد شاخ *کم کم*
نباشد جز طبیعت هیچ کس را *حکمرانی*-
به غیر از *شاد مانی*
من و تو هردو *باهم*
نشسته شاد و *خرم*
من از دل با تو اندر گفتگوهای *نهانی*ـ
تو گرم *مهربانی*
بچینم گل *برایت*
بریزم پیش *پایت*
حمایل سازمت از لاله های *ارغوانی*-
چو یاقوت *رمانی* (خلیلی، ۱۳۸۹: ۵۳۰)

خلیل لله خلیلی با شعر سرود کوهسار در شمار پیش گامان سبک نیمایی افغانستان به شمار می‌رود. در «سرود کهسار» حضور پر رنگ قافیه در سراپای شعر دیده می‌شود که نمایش داده شده است.

در شعر پایین از دکتر رازق رویین به چگونگی قافیه و ردیف در قالب شعر نیمایی توجه نماییم:

آیه‌های قرن
شعر ناموزون یا *موزون*
حرفی از این نیست
راز غربت بار یک تردید
گریهٔ اندوهگین کودکی *محزون*
لحظهٔ پدرود با مادر
شور شادی بخش یک نجوا
خندهٔ از شوق یک *دیدار*
گریهٔ در سوگ یک *پندار*
انهدام زنده‌گی در مرز یک احساس
خواهش یک لحظه تنهایی
آیه‌های شعر قرن ماست. (رویین، ۱۳۸۴: ۷۶)

در شعر آیه‌های قرن که در بحر رمل مجحوف نیمایی سروده شده است، کلماتِ «موزون» «محزون» «دیدار» و «پندار» کلمات قافیه و حرف «ر» روی آن است. وزن و قافیه مناسب احساس و اندیشهٔ شاعر را به خوبی باز تاب داده است.

تند باد یاس
از تندباد یاس
در دخمهٔ شکسته و تاریک قلب من
خاموش گشت شعلهٔ لرزان *آرزو*
***
اندوه پر گشود
این جغد سالخورده پس از دیرگاه باز
آمد به آشیانهٔ ویرانه اش *فرو*
***
اکنون سکوت مرگ
افگنده سایه بر دل تاریک و سرد من

پیک عبوس نیستی افتاده *رو برو*

***

در این دم پسین
در این سکوت ژرف و درین ظلمت گران
ناید به چشم نور امیدی ز *هیچ سو*

***

اما هنوز هم
از لای تیره گی غم انگیز و مرگبار
چشمک زند ستارهٔ چشم *سیاه او*. (فارانی، ۱۳۴۱: ۴۵)

سروری
در زیر سقف آبی این بحر *بیکران*
یعنی که *آسمان*
صدها هزار سال بشر بود چون اسیر
پندار ها و بلهوسی‌های آدمی
پنداشت *کآسمان*
جسمیست نقره یین و بهشتیست *جاودان*.
لیکن چراغ علم و عمل بود همرهش
آخر به خنده گفت:
دیگر اسیر جادوی افسانه‌ها نیم.
در گیر و دار زنده‌گی یکروز *ناگهان*
غرید راکتی
بگشاد کار و سعی بشر راه *آسمان*
دانست آدمی که فلک سقف بسته نیست
یعنی که می‌توان،
با علم و کار بر زبر مهر سروری. (سلیمان لایق، ۱۳۶۲: ۵۴)

تو ای ماهی!
تو ای سمبول *زیبایی*!
و تو ای دخت خوش ترکیب *دریایی*
تو ای موج آزموده در دل قاموس توفان *زا*

تو ای خوش زیست و نا آرام در هنگامهٔ *دریا*
تو ای در عشق، بی *همتا!*
تو ای سمبول *زیبایی!*
تو ای *ماهی!*
تو که با قلب پاکت با خروش موج قلزم عشق می‌ورزی
تو بی‌ترس و هراس از صخرهٔ کوه پیکر دریا
به توفان‌ها در آمیزی،
به طغیان‌ها در آویزی،
زهی زیست سعادت‌بار در هنگامهٔ *قاموس*
زهی بر عشق ورزیدن، با امواج *اقیانوس...* (قیوم، ۱۳۷۲: ۶۷)

۲. ۳ . جایگاه ردیف در شعر نو

در شعر نو نیمایی ردیف مانند شعر سنتی پیرو قافیه، همراه آن و اختیاری است. اگر شاعری از آن استفاده کند بی‌شک بعد از قافیه می‌آید و درخدمت قافیه خواهد بود. نمونهٔ از کار برد ردیف را در این بخش از قاصدک سرودهٔ اخوان ثالث می‌توان دید:

قاصدک! هان – ولی آخر...ای وای..
راستی آیا رفتی با باد؟
با تو ام آی کجا رفتی آی...
راستی آیا خبری *هست هنوز*؟
مانده خاکستر گرمی جایی
در اجاقی- طمع شعله نمی بندم – خردک شرری *هست هنوز*؟ (ثالث، ۱۳۷۰: ۹۰)

جایگاه ردیف را در شعر نیمایی شاعران دیگر نیز پی‌می‌گیریم تا به شکل درست آن به فهم مطلب برسیم:

همسایه جان من!
یک حرف *گویمت،*
یک حرفِ پاک و روشن و بی پرده *گویمت*:
هم‌سایه *نیستیم!...*
هم‌پایه *نیستیم!...*

***

در سایهٔ تو عشق،
در سایهٔ تو عشق به پیوند قلب‌ها،

پیوند دست‌ها،
هر روز کاخِ هستی دنیای *خویش را*،
طرح دیگر نهد،
کلک زمانه بر در و دیوار آن کشد:
تصویر عشق و مستی فردای *خویش را*.
در سایهٔ تو عشق،
در سایهٔ تو عشق به انسان قهرمان:
گرمی دهد به هستی و هستی به آرزو،
مستی به هایهو.

***

در سایهٔ تو عشق،
در سایهٔ تو عشق به آزاده زیستن،
رستن ز بند خویش و شکستن طلیسم غیر،
تحقیر بنده‌گی،
درس نخست طفل دبستان زنده‌گیست.
در سایهٔ تو عشق،
در سایهٔ تو عشق به فردای آدمی:
گهوارهٔ طلایی خویش خویش را
چون مهد آرزوی مهین مامِ مهربان
خوش می‌دهد تکان.

***

اما شنو زمن:
همسایه، جانِ من!
در تیره‌گی سایهٔ اندوهبار من:
از عشق،
از عشق بیکرانه به خورشید زنده‌گی،
از سبزه‌های ترد،
از لاله های سرخ،
نقشی نمانده است.
درسایهٔ من عشق به نور و به روشنی،
در سایهٔ من عشق به مهر و به ایمنی:

چون شمع نیم سوخته در رهگذار باد،
خاموش و بی فروغ،
در خود خزیده است.
***
در سایهٔ من هستی انسان بارور،
انسان رخنه‌گر،
انسان پیش‌تاز و جهانساز و رهگشا:
از پا فتاده است.
در خاکریز سایهٔ دیوار شومِ من،
آنجا که جز لجن نپراگند روزگار:
سگ‌های لاشخوار
بر نعش استخوانی از پا فتاده‌گان،
هی زوزه می‌کشند.
در سایه‌های هستی بی‌آرزوی من،
بر گور قهرمانی انسان پرتوان:
سردی و تیره‌گی و خموشی و انزوا،
دامن کشیده است.
همسایه، جان من!
دیدی؟
چه روشن است که همسایه *نیستیم*،
هم پایه *نیستیم*. (بارق شفیعی، ۱۳۶۵: ۴۹)

این شعر که در بحر عروضی مضارع اخرب مکفوف محذوف یا مقصور نیمایی سروده شده است با داشتن قوافی و ردیف‌هایی چون: *گویمت*، *نیستیم*، *خویش را* و بعد دوباره ردیف *نیستیم* از موسیقی سرشار است.

در شعر زیر که از عبدالله نایبی یکی از نیمایی‌سرایان مشهور است، قافیه و ردیف خیلی نمایان است:

دستان کوچکت
آغشته در تهی زمستان ـ
چون آیه‌های صبح
شب را چگونه با تب شان *باز می‌کنند؟*
پنداره‌های بی پر شعرت

سرمای انزوا،
تندیسه‌های برف،
بیگانه‌های باغ –
با عطر آفتاب چسان *راز می‌کنند*؟
چشمان کوچکت،
دریاچه‌های فقر،
غمنامه‌های رویش آیینه و چراغ-
فردای کوچه را
در اشتیاق دود کدامین تنور داغ،
آغاز می‌کنند؟ (نایبی، ۱۳۶۶: ۱۵)

در این شعر کلمات «باز» «راز» و «آغاز» قافیه‌ها بوده که حرف «ز» روی آن است و کلمه‌های «می‌کنند» که سه بار تکرار شده‌اند، ردیف آن است. یعنی این شعر هم مقفا است و هم مُردّف.

پاسبان کوی وخشوران
سرود سوگواری سر کن ای خنیاگر تاریخ،
که آن یاقوت بی‌همتا فتاد از افسر *تاریخ*
الایا پاسبان کوی وخشوران
الایا پاسدار معبر *تاریخ*
بپا برخیز کاینک مهمان تازه در راه است
بدان کاین مهمان هرگز نخواهد رفت بیرون از در *تاریخ*
غبارش نام اما اخگری از آذر *تاریخ*
یلی، گردن فرازی از تبار برتر *تاریخ*
الایا پاسبان کوی وخشوران
الایا پاسبان معبر *تاریخ*
فروزان دار آتشگاه نام تابناکش را
بر افراز این درفش کاویانی را فراز سنگر *تاریخ* (باختری، واصف، ۱۳۹۵: ۱۷۲)

در شعر بالا قافیه‌های (خنیاگر، افسر، معبر، در، آذر، برتر، سنگر) با حرف روی «ر» ردیف «تاریخ» را به دنبال دارند.

بیا!
ای بر ستیغ‌های سحر *رهسپر بیا!*
ای بر سپاه رنجبران *راهبر بیا!*

بسیار شد که دل به تو بود و نیامدی،
حال این *سفر بیا!*
آری بیا ز خیل پراگنده *صف بساز،*
صف‌ها ز توده‌های همه جان به *کف، بساز*
دیری مکن، درنگ مکن، *زود تر بیا!*
پر می‌*کنند مان*،
سر می‌*زنند مان،*
ای تیز پر برس،
ای سخت *سر بیا!*
از راست *می‌زنند،*
از چپ هزار تیغ به افسون می‌*افگنند*،
جنگ است و دشمنان به کمین از چهار سوی،
ای پهلوان مهلکه‌های *خطر بیا!*
ای پیش *تاخته*!
ای دست کار تو آینده *ساخته*،
ای عشق آفریده و دانش *گداخته*
ای پر *هنر بیا!*
سهراب *می‌کشند*
در بزم باده خون سیاووش می‌*خورند*
غم غم ستم ستم
ای رستم نیامده در نامه شکل گیر
مگذار تا بخوانمت ای *کارگر بیا!* (کسرایی، ۱۳۶۳: ۹۷)

درین شعر کلمات (رهسپر، راهبر، سفر، تر، سر، خطر، هنر، و کارگر، قافیه ها و (ر) حرف روی آن بوده و ردیف (بیا) به دنبال این قوافی آمده است.

گاهی میان قافیه‌هایی که شاعر شعر نو می آورد فاصله می‌افتد. این فاصله ممکن است از یک تا چند سطر متغییر باشد:

به کجا چنین *شتابان*
گون از نسیم پرسید
دلِ من گرفته زینجا
هوس سفر نداری
ز غبار این *بیابان*

همه آرزویم اما
چه کنم که بسته پایم. (شفیعی کدکنی ، ۱۳۸۵: ۹۹)

گاهی میان جفت قافیه‌هایی که در شعر می‌آید سطر یا سطوری فاصله می‌شود:

بر بساطی که *بساطی* نیست
در درون کومهٔ تاریک من که ذرّهٔ با آن *نشاطی* نیست
و جدار دنده‌های نی به دیوار اتاقم دارد از خشکیش می‌ترکد
چون دل یاران که در هجران *یاران*
قاصد روزان ابری، داروگ کی می‌رسد *باران* (نیما یوشیج، ۱۳۸۳: ۹۸)

همچنان گاهی قافیه در شعر نو با ردیف همراه است. این قوافی با فاصله یا بی‌فاصله از هم می‌آیند:

انشتن بغض دارم در گلو دستم به دامانت
نبوغ خود به کام التیام زخم *انسان کن*
سرِ این ناجوانمردان سنگین دل به راه آور
نژاد و کیش و ملیت یکی کن ای بزرگ استاد!
زمین یک پای تخت امپراتوری *وجدان کن*
تفوق در جهان قایل مشو جز علم و تقوا را (شهریار، ۱۳۷۷ :۵۲۷)

شب‌ها چو گرگ در پس دیوار روزها
آرام خفته اند و دهان *باز کرده‌اند*
بر مرگِ من که زمزمهٔ صبح روشنم
آهنگ های شومِ کهن *ساز کرده‌اند*
می‌ترسم از شتاب تو ای شام زودرس
می‌ترسم از درنگ
می‌ترسم از شتاب (هنرمندی، ۱۳۸۵: ۱۰۰)

۴.۲ . قافیه در چارپاره‌ها:

در چهار پاره‌ها هم که شعر نو گفته می‌شود هر چهار پاره قافیه‌ای مستقلی دارد. به طورکلی مصراع‌های زوج معمولاً دارای قافیه است.

سیمرغِ قله‌های کبودم که آفتاب
هر بامداد، بوسه نشاند به *بال* من
سر پیش من به خاک نهد کوهسار پیر،

وز آسمان فرود نیاید *خیال* من (نادرپور، ۱۳۸۱: ۲۷۹)

در این بخش از چارپارهٔ نادر نادرپور، کلمه‌های «بال و خیال» قافیه‌ها و حرف «ل» روی و کلمه‌های «من» ردیف است.

شـــامی از ماه صیام و روزه بود
مردمان آهنـــگ *منـــزل* داشتند
بر فلـک میـــــــرفت آواز اذان
روزه داران شـوق در *دل* داشتند.

در این شعر که پاره اول آن است کلمات (منزل و دل) قافیه‌اند که حرف «ل» روی آن است و کلمه‌های داشتند ردیف است.

فواصل مکانی و هیات‌های مختلفی که قافیه در شعر نو دارد، بسته به تصمیم شاعر و شکل الهام شعرأ دارد. شاعران اندکی می‌شناسیم که از مزایای آوایی و سودهای دیگر قافیه صرف نظر می‌کنند. همانگونه که نیما پدر شعر نو فارسی دری گفته است: «شعر بی‌قافیه، خانهٔ بی‌سقف و در است» و «مثل آدم بی‌استخوان» و «حباب توخالی» است.

۳. نتیجه‌گیری

شاعران نوپرداز برای قافیه اهمیت زیادی قائل‌اند. چنانکه نیمایوشیج دربارهٔ قافیه می‌نویسد: «اگر قافیه نباشد چه خواهد بود؟ حباب توخالی، شعر بی‌قافیه، مثل آدم بی‌استخوان است... هنر شاعری در قافیه سازی است...»

اما ضوابط قافیه در شعر نو، نضج درستی نگرفته است و آنچه درین مورد گفته شده است، بیشتر جنبهٔ ذوقی دارد. نیما در مورد ضابطهٔ قافیه در شعر نو می‌گوید: «قافیه مقید به جملهٔ خود است. همین که مطلب عوض شد و جملهٔ دیگری به روی کار آمد، قافیه به آن نمی‌خورد.»

به گفتهٔ نیمایوشیج: «قافیه در نزد قدما بر طبق یک تمایل موزیکی بوده، یعنی عبارت بوده است از تکرار «فعلِ آخرِ عروضیِ شعر» چنانکه به آن ضریب می‌گفتند، یعنی «ضربِ مساوی با ضرب سابق» قافیه به نظر من زیبایی و طرح بندی است که به مطلب داده می‌شود و موزیک کلام طبیعی را درست می‌کند.»

به هرحال با عوض شدن مطلب – به عبارت دیگر، در هر بند (پاراگراف) قافیه باید عوض شود.

امروزه آنچه انگیزهٔ بحث در باب قافیه را برای ما باز می‌گذارد بروز شعر نیمایی است. زیرا نیما با آفرینش شعر جدید توانسته است، ساختار اصلی قافیه در شعر را به خوبی نمایان سازد؛

و خود کاملاً به این امر واقف است، آنجا که می‌گوید: اگر قافیه نباشد، چه خواهد بود؟ حباب توخالی. بنابرین اولین کسی که به قافیه به عنوان یک اصل اساسی توجه کرده، آن را در شعر خود با چشم‌داشت نیازهای کلام وارد کرده است، نیماست که خود بعدها در طی نوشته‌های گوناگون به بحث و گفتگو در باب آن پرداخته است. پس ضرورت بحث در باب قافیه در شعر نیمایی (معاصر) به عنوان عنصری که می‌تواند به تکامل موسیقایی کلام قدرت بخشد بر همگان روشن است.

کتابشناسی

باختری، واصف (۱۳۹۵)، ***سفالینهٔ چند بر پیشخوان بلورین فردا***، کابل: عازم.

بارق شفیعی، محمد حسن (۱۳۶۵)، ***شیپور انقلاب***، (شعر) کابل: اتحادیهٔ نویسنده‌گان.

پدرام، لطیف (۱۳۶۶)، ***شعرهای انزوأ***، کابل:کمیتهٔ دولتی طبع و نشر ج. د.ا.

ترابی، علی اکبر (۱۳۷۰)، ***جامعه‌شناسی و ادبیات***، تبریز: نوبل.

ثالث، مهدی اخوان (۱۳۷۰)، ***زمستان***، تهران: مروارید.

ثالث، مهدی اخوان (۱۳۶۹)، ***بدایع و بدعت‌ها و عطا و لقای نیمایوشیج***، تهران: بزرگ مهر.

حسن‌زاده، شهریار (۱۳۸۵)، ***قافیهٔ ساده***، تهران: سمت.

خلیلی، خلیل الله (۱۳۸۹)، ***دیوان***، به کوشش کاظم کاظمی، تهران: عرفان.

رویین، رازق (۱۳۷۴)، ***عقاب البرز*** (مجموعه شعر) کابل: سعید.

سایه، هوشنگ ابتهاج (۱۳۶۰)، ***یادگار خون سرو***، تهران: توس.

سلیمان لایق، غلام مجدد (۱۳۶۰)، ***بادبان***، کابل: مطبعهٔ تعلیم و تربیه.

شفعیی کدکنی، محمد رضا (۱۳۷۶)، ***موسیقی شعر***، تهران: آگاه.

شهریار، سیدمحمدحسین (۱۳۷۷)، ***دیوان شهریار***، جلد اول، تهران: سمت.

فارانی، محمود (۱۳۴۱)، ***رویای شاعر***، کابل مطبعهٔ دولتی.

فانی، محمدرازق (۱۳۶۵)، ***پیامبرباران***،کابل: انجمن نویسندگان افغانستان.

فرخزاد، فروغ (۱۳۷۸)، ***پنج کتاب***، تهران: شقایق.

قیوم، نجیب‌الله (۱۴۰۲)، ***قافیهٔ شعر فارسی دری***، کابل: تمدن.

کسرایی، سیاووش (۱۳۶۳)، ***پیوند***، تهران: حزب توده.

نادرپور، نادر (۱۳۸۱)، ***مجموعهٔ اشعار***، تهران: نگاه.

نایبی، عبدالله (۱۳۶۶)، ***رگبار بر مرمر*** (مجموعه شعر)، کابل: اریانا.

نیما یوشیج، علی اسفندیاری (۱۳۸۳)، ***مجموعهٔ کامل اشعار***، تهران: نگاه.

نیما یوشیج، علی اسفند یاری (۱۳۶۸)، ***دربارهٔ شعر و شاعری*** (از مجموعهٔ آثار نیما یوشیج) گردآوری سیروس طاهباز، تهران: دفترهای زمانه.

هنرمندی، حسن (۱۳۹۰)، http://fekreajib.blogsky.com- سه‌شنبه ۹ اسفندماه

The Role of Rhyme in Nimaic Poetry (Poets of Iran and Afghanistan)

Najibullah Qayum

۱. Professor of Persian Language and Literature, Department of Persian Dari Language and Literature, Baghlan University, Afghanistan. Email: Najibullah.qayum@gmail.com

Article Info (۲۵۳-۲۷۵)

Article type:
Research Article

Article history:

Received:
۰۶/۰۴/۲۰۲۴

Accepted:
۰۵/۰۸/۲۰۲۴

Keywords:
Khalil
Ibn Ahmad
Nimaic Poetry
Rhyme

ABSTRACT

Rhyme has held a fundamental significance in Persian poetry from ancient times to the present. Shams-e Qais Razi considered rhyme one of the essential pillars of poetry, even more important than meter. Nima Youshij, the father of modern Persian poetry, despite his revolutionary changes in the form and structure of Persian poetry, still regarded rhyme as a crucial element of poetry. He believed that poetry without rhyme is like a house without a roof or doors. Rhyme is the science that discusses the side-music of poetry, covering rhyme letters, movements, and flaws. These rules were first codified by Khalil Ibn Ahmad al-Farahidi (۱۰۰–۱۷۵ AH), who also founded the science of prosody. Ahmad Shamlou, a pioneer of blank verse who wrote poetry without meter and rhyme, said about rhyme: "Rhyme is exceedingly beautiful, and if it is not forced, it significantly aids the meaning." This descriptive-analytical study, using library sources, discusses the application of rhyme in modern or Nimaic poetry.