

قافیه و مضمون‌آفرینی با تکرار قافیه در غزلیات صائب تبریزی

مرضیه طاهری* محمدحسین کرمی**

دانشگاه شیراز

چکیده

قافیه یکی از مزایای عمده‌ی کلام موزون است که هم در موسیقی شعر نقش اساسی دارد و هم مرکز ثقل بیت و مایه‌ی توجه مخاطب است. از مهم‌ترین ویژگی‌های قافیه این است که عواطف شاعر را سامان می‌دهد و مخاطب را مجبور می‌کند که دوباره بازگردد و درباره‌ی بیت بیندیشد. در ادب کهن فارسی، تکرار قافیه از عیوب شعر شناخته شده است؛ اما شاعران سبک هندی مانند طالب آملی و صائب تبریزی، قافیه را به کرات در غزل‌هایشان تکرار کرده‌اند و در اندیشه‌ی آنان، این کار نه تنها از زیبایی شعرشان نکاسته، بلکه نشانگر ظرافت و نازکی خیال آنان است؛ زیرا شاعر سبک هندی، شاعر خیال و مضمون است؛ از این رو هرچه شاعر در مضمون‌پردازی خیره باشد، در این سبک استادتر است. می‌توان گفت در ۶۰ الی ۶۵ درصد از غزلیات صائب، تکرار قافیه وجود دارد؛ اما وی با تکرار قافیه، ذهن نازک‌اندیش خویش را به مخاطب نشان می‌دهد؛ زیرا او هر قافیه را به عنوان عنصری جدید، با مضامین و واژگان جدید پیوند می‌دهد؛ تا آن‌جا که همان واژه‌ی تکراری در بیتی دیگر زمینه‌ساز مضامین دیگر می‌شود. او از این تکرار، تداعی معانی جالبی می‌آفریند و گاه نیز واژگان تکراری را با معنای متفاوت یا دلالت‌های ضمنی آن‌ها به کار می‌گیرد. در این پژوهش که به روش توصیفی-تحلیلی انجام شده است، به بررسی سازوکار صائب با تکرار قافیه در غزل پرداخته‌ایم.

واژه‌های کلیدی: تکرار، سبک هندی، صائب، غزل، قافیه، مضمون‌سازی.

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، saba13611361@gmail.com (نویسنده‌ی مسئول)

** استاد زبان و ادبیات فارسی، mhkarami@rose.shirazu.ac.ir

۱. مقدمه

علمای عروض در تعریف قافیه، بسیار نوشته‌اند؛ از جمله صاحب‌المعجم می‌گوید: «قافیت بعضی از کلمه‌ی آخرین باشد که کلمه به عین‌ها و معناها در آخر ابیات دیگر متکرر نشود، پس اگر متکرر شود، آن را ردیف خوانند و قافیت در ماقبل آن باشد.» (قیس رازی، ۱۳۶۰: ۲۰۲) از معاصران نیز خانلری می‌گوید: «قافیه عبارت است از تکرار حرف واحد در محل خاصی از آخر شعر» (خانلری، ۱۳۳۳: ۵۷۷) و از نظر شفیع‌ی کدکنی، قافیه گوشه‌ای از موسیقی شعر و یکی از جلوه‌های وزن است؛ زیرا در هر قسمت مانند نشانه‌ای، پایان یک قسمت و شروع قسمتی دیگر را نشان می‌دهد. (شفیع‌ی کدکنی، ۱۳۷۳: ۵۲)

از ویژگی‌های مهم قافیه این است که عواطف شاعر را از بی‌نظمی باز می‌دارد و مخاطب را بر آن می‌دارد که دوباره درباره بیت بیندیشد. با توجه به گفته‌های «مایاکوفسکی» (به نقل از کتاب موسیقی شعر) قافیه‌های برتر، قافیه‌های پیش‌بینی نشده‌اند؛ لغت‌هایی برجسته و مشخص که در آخر پاره‌ها می‌آیند. از نظر او شاعر با قراردادن یک واژه به عنوان قافیه در بیت، اهمیت خاص آن واژه را نشان می‌دهد و بر آن تأکید می‌کند. در واقع تشخیص و برجستگی کلمه در قافیه - به حد اعلا‌ی خود می‌رسد. مایاکوفسکی قافیه را چفت و بست شعر می‌داند و می‌گوید: «من همیشه لغت برجسته و مشخصی را در آخر بیت، جامی دهم و به هر زحمت و شکل و ترتیبی که باشد، قافیه‌ای برایش پیدا می‌کنم.» (همان: ۷۹-۸۱) وی همچنین بر اهمیت غیرمنتظره بودن قافیه در شعر، تأکید می‌کند و می‌گوید: «همین دور از انتظار بودن حرکات است که حریف را شکست می‌دهد؛ درست مثل قافیه‌های غیرمنتظره در شعر.» (همان: ۷۲)

«اندرو موروا» نیز بر این است که اگرچه قافیه از طرفی امکانات شاعر را محدود می‌کند، از جانی دیگر باعث می‌شود که مجموعه‌ی افکاری که قبلاً پیش‌بینی نمی‌شد، به شاعر تلقین گردد. گاهی در حین اتصال دو قسمت از شعر، فکر جالب و مؤثری به وجود می‌آید زیرا شاعر مجبور است که برای این کار پل بسازد یا رشته‌ای ببافد که مضمون بقیه‌ی قطعه شعر را تأمین کند. (ر.ک: موروا، ۱۳۳۷: ۳۲۸) پس می‌توان گفت که قافیه، نوعی هارمونی و توازن ذهنی و معنوی را در شعر به وجود می‌آورد؛ زیرا قافیه، مرکز ثقل بیت و به قول «تئودور دوبانویل»: «میخ‌زیرینی است که تخیلات شاعران را تثبیت می‌کند.» (سیدحسینی، ۱۳۷۶: ۲۰۰)

نیما نیز قافیه را «زنگ مطلب» می خواند و بر این است که هر جا مطلب عوض شود، قافیه نیز عوض می شود. (ر.ک: شفیع کدکنی، ۱۳۷۳: ۹۰) از این سخن نیما می توان چنین برداشت کرد که قافیه به شعر، تنوع می دهد و لذت خواننده را از شعر، بیش تر می کند؛ زیرا مخاطب منتظر است که بیت با آهنگی خاص به پایان برسد؛ اگرچه گاهی قافیه اندیشی ممکن است شاعر را محدود کند و مانع از بیان احساسات و عواطف درونی گردد؛ چنان که مولانا می گوید:

قافیه اندیشم و دلدار من گویدم مندیش جز دیدار من
(مولوی، ۱۳۸۷، ج ۱: ۱۷۲۷)

اما از سویی دیگر، واژگان قافیه، مضامین تازه ای را مطرح می کند که احتمالاً پیش از شروع به سرودن شعر، در ذهن شاعر نبوده و به وسیله ی قوافی اندیشیده برای او تداعی و به او تلقین می شود. علاوه بر جنبه ی معنایی، جنبه ی صوتی قافیه نیز در شعر اثرگذار است. «جنبه ی صوتی قافیه، نتیجه ی تکرار هماهنگی صامت ها و مصوت های مشترک است و جنبه ی معنایی آن در خصوصیت کلی شعر، دخیل است؛ نتیجه تمام تصاویری است که در هر بازگشتی در ذهن تثبیت می شود.» (رنه ولک و آوستن وارن، ۱۳۷۳: ۱۷۸)

با توجه به مطالب مذکور، اهمیت قافیه در شعر و لزوم توجه به گزینش واژه به عنوان قافیه، و انتخاب دیگر واژگان برای هم نشینی با آن، بسیار روشن و واضح است. در غزلیات صائب - به عنوان نماینده ی سبک هندی - نیز قافیه و تکرار آن، اهمیتی خاص دارد و امری قابل توجه است؛ تا آن جا که گاهی در بعضی از غزل ها، سه بار از یک واژه به عنوان قافیه استفاده می شود. تلاش صائب برای برانگیختن مضامین مختلف از یک واژه و به کارگیری قافیه های تکراری در این پیوند تا آن جا است که یک واژه ی قافیه را با معانی مختلف، به شیوه ی مفرد و یا مرکب، به شکل فعل یا اتباع و غیره، به کار می گیرد؛ از این رو در مقاله ی حاضر - با توجه به این که در این زمینه تحقیقی صورت نگرفته است - به بررسی قافیه های تکراری و روش و طریقه ی صائب در کاربرد این قوافی مکرر در غزلیاتش پرداخته ایم. در این مقاله بر آن هستیم تا به سؤالات زیر پاسخ دهیم:

۱. آیا واقعا تکرار قافیه در شعر عیب است؟ ۲. چرا علی رغم آن که در ادب فارسی تکرار قافیه جزو معایب شعر به حساب می آید، این امر در شعر بسیاری از شاعران

سبک هندی مرسوم است؟ آیا تکرار قافیه در شعر صائب به دلیل عجز و ناتوانی او در یافتن قوافی تازه بوده است؟ ۳. آیا باید تکرار قافیه را جزو معایب شعر به حساب آوریم؛ در حالی که شاعر می‌تواند با تکرار قافیه، از ظرفیت واژگان بهره‌ی بیش‌تری برگیرد؟ گزینش واژگان قافیه و همنشینی و ترکیب دیگر واژگان، چگونه می‌تواند در وحدت و یک‌پارچگی کل غزل مؤثر باشد؟ ۴. آوردن قافیه‌های مکرر چه امکانات و مزایایی را در غزلیات صائب به وجود آورده است؟ صائب چگونه با قوافی مکرر، توانمندی اعجاب‌انگیز واژگان فارسی را به عرصه‌ی بیان آورده است؟

۲. پیشینه‌ی تحقیق

از جمله تحقیقاتی که پیش از این در زمینه‌ی قافیه صورت گرفته است، می‌توان به مقالات زیر اشاره کرد: «قافیه در شعر فارسی» از وحیدیان کامیار (وحیدیان کامیار، ۱۳۵۲: ۱۹۰-۱۹۹)؛ «قافیه و نقد آن» از محمود کیانوش (کیانوش، ۱۳۵۳: ۳۲-۳۴)؛ «یک قاعده‌ی فراموش شده در قافیه» از امیری فیروزکوهی (امیری فیروزکوهی، ۱۳۵۳: ۱۰۰۲-۱۰۰۵)؛ «قافیه از نظرگاه موسیقی (با توجه به قافیه در شعر حافظ)» از دره دادجو (دادجو، ۱۳۸۶: ۶۳-۷۳) و «قافیه از دید شمس قیس رازی» از علی بابک (بابک، ۱۳۸۴: ۱۳۱-۱۵۲) بیش‌تر این مقالات، صرفاً به مبحث قافیه پرداخته و درباره‌ی تکرار قافیه سخنی نگفته‌اند؛ جز مقاله‌ی امیری فیروزکوهی که به طور مختصر، درباره‌ی تکرار قافیه در شعر شاعران و همچنین شعر صائب، سخن گفته است. همچنین در کتابی از حسن‌پور آلاشتی با عنوان طرز تازه به این مقوله پرداخته شده است.

۳. بحث و بررسی

۱.۳. سبک هندی

سبک هندی یکی از مهم‌ترین سبک‌های ادب فارسی است. از اصول مهم این سبک می‌توان به جست‌وجوی مضامین خاص، بدیع، تازه، غریب، «طرفه و غیرعادی» اشاره کرد. (دشتی، ۱۳۵۵: ۵۳) هدفی که همه‌ی شاعران این عهد آن را دنبال می‌کنند؛ اما فقط چند تن مانند صائب، کلیم، عرفی، نظیری و طالب‌آملی، موفق به رسیدن به این هدف شده‌اند. از نظر مؤتمن، همین تازگی و غرابت است که سبک شعر این دوره را از دیگر

قافیه و مضمون آفرینی با تکرار قافیه در غزلیات صائب تبریزی ————— ۶۱

ادوار ادبی ایران متمایز کرده است و به همین دلیل، این دوره از مهم‌ترین اعصار ادبی ما به شمار می‌رود. (مؤتمن، ۱۳۵۲: ۳۴۴)

شاعران سبک هندی به ابداع مضمون، آوردن تشبیهات تازه و تصویر آفرینی، علاقه‌ی بسیار داشتند. اشتغال بر معانی دقیق و مضامین تازه، استعارات و کنایات غریب و الفاظ و ترکیبات مخصوص، به کلی این سبک را از سبک‌های ادوار قبل، متمایز می‌سازد؛ دورانی که می‌توان آن را دوران مضمون‌سازی و دقیقه‌یابی و نکته‌پردازی نامید. (ر.ک: معدن‌کن، ۱۳۸۷: ۲۱)

در سبک هندی به قول دکتر بهار: «به مضمون تازه، زیاده‌تر از هر چیزی اعتنا می‌شود.» (بهار، ۱۳۴۹: ۲۶۴) از این رو تکرار وقتی به هدف یافتن مضمون تازه باشد، از نظر شاعران این عهد، نه تنها نقص نیست، بلکه حسن به حساب می‌آید. در این سبک، هر بیت جولانگه مضمون‌پردازی شاعر است. شاعر تمام توان فکری خود را برمی‌انگیزد که در هر بیت، مضمونی جدید و معنایی بیگانه را خلق کند؛ از این رو «کوشش شاعر سبک هندی، مضمون‌یابی و ارائه‌ی خیال خاص و برجسته است؛ یعنی فکری جزئی اما تازه و نگفته و بیان آن به صورت اعجاب‌انگیز.» (ر.ک: شمیسا، ۱۳۸۰: ۲۹۷) شاعران این دوره از سرچشمه‌های بسیاری برای مضمون‌آفرینی بهره می‌گرفتند؛ زندگی روزمره و جزئیات آن، جزوی از آن بود. یکی دیگر از این سرچشمه‌های مضمون‌آفرینی، «استفاده از کلمه یا به قول مشهور، بازی با کلمه به صورت‌های گوناگون بود؛ چنان‌که اگر شاعری می‌توانست خوب از این هنر بهره‌گیرد، قادر به آفرینش نکته‌های جالب می‌گردید.» (صفا، ۱۳۷۹: ۲۴۶) البته بهتر است که از کاربرد واژه‌ی «بازی»، پرهیز گردد و از واژه‌ی آرایش و آفرینش با واژگان، استفاده شود. (ر.ک: کرمی، ۱۳۸۳: ۲)

یکی از جلوه‌های آفرینش و آرایش با کلمه در این سبک، تکرار قوافی در غزلیات است. برخی از شاعران این عهد مانند صائب و نظیری، با کاربرد تکراری یک قافیه، توانایی خود را در خلق مضامین مختلف با یک واژه، نشان داده‌اند. اگرچه بسیاری از منتقدان «شعراى عصر صفوی را متهم به مسامحه در ضوابط ادبی و بی‌خبری و بی‌اطلاعی می‌نمودند» (ر.ک: امیری فیروزکوهی، ۱۳۵۲: ۱۰۰۴)، چون مرکز توجه آنان ساخت مضمون است و لفظ در این راه ابزاری است که به کمک آنان می‌آید تا مضامین متنوع خویش را عرضه دهند، علی‌رغم دوره‌های دیگر ادب فارسی، تکرار قافیه عیب

محسوب نمی‌شده‌است؛ زیرا شاعر از طریق تکرار آن قافیه در زمینه‌ای متفاوت و با مضمونی متنوع، قدرت خلاقه‌ی خود را نشان می‌دهد. گاه شاعر یک کلمه را در ترکیب به کار می‌گیرد؛ گاهی آن را به صورت مفرد به کار می‌برد؛ گاهی با معانی مختلف از آن استفاده می‌کند و در بیش‌تر موارد، مضمونی جدید و بکر خلق می‌کند تا مخاطب، قدرت آفرینش او را در به کارگیری کلمات قافیه دریابد.

۲.۳. صائب

میرزا محمدعلی صائب، پسر میرزا عبدالرحیم تبریزی که به صائب معروف است، از استادان بزرگ و مسلم شعر فارسی در دوره‌ی صفوی است. پدر او از بازرگانان تبریز بود که در دوره‌ی شاه عباس، به اصفهان مهاجرت کرد؛ از این‌رو صائب در اصفهان پرورش یافت و از دانش‌های ادبی، عقلی و نقلی زمان خویش، بهره‌مند شد. صائب در دوره‌ی جوانی به هند سفر کرد. سفر او حدود هفت سال طول کشید و در آن‌جا ظفرخان، صائب را مورد تفقد و احترام قرارداد.

صائب از شاعرانی است که در عصر خویش، در ایران و همچنین دیگر کشورها مانند هند، روم و عثمانی، شهرت و آوازه‌ی بسیاری داشته است. شهرت صائب بیش‌تر به غزلیات اوست که قسمت اصلی دیوانش را دربرمی‌گیرد. او در غزل، زبردست و تواناست؛ سخنش استوار و مقرون به فصاحت و سرشار از مضامین دقیق، فکرهای باریک و خیالات لطیف است. او بارها به این نکته که برای رسیدن به مضامین بدیع و ابتکاری، رنج و مشقت کشیده است، اشاره می‌کند تا مخاطب از بدیع بودن اندیشه‌های او به لذت دست یابد؛ از این رو، رواست که بگوییم: «مثل یک نقاش چیره‌دست، همه‌ی ریزه‌کاری‌ها و و چین‌وشکن‌های چهره‌ی زندگی و زشتی و زیبایی آن را با قلمی دقیق و باریک و چشمی خرده‌بین و موشکاف، نقاشی کرده است...؛ به نحوی که هیچ چیز از مظاهر واقعی و تخیلی حیات، از چشم تفکر او به دور نمی‌ماند.» (امیری فیروزکوهی، ۱۳۴۵: ۴۵-۴۶)

صائب، شاعری مبدع، مبتکر و استاد مسلم غزل در سبک هندی است. هر رویداد جزئی و کوچک، برای او زمینه‌ای برای یافتن مضمون است. او با مهارت و چیره‌دستی، به جست‌وجوی مضامین ریز و درشت می‌پردازد. در واقع، این ویژگی در شعر او به سبک هندی و اصول آن نیز مرتبط است؛ زیرا در این سبک، مضمون‌پردازی از اصول

قافیه و مضمون آفرینی با تکرار قافیه در غزلیات صائب تبریزی _____ ۶۳

اولیه است؛ تا آنجا که «هرکس توانست نازک‌تر و باریک‌تر و دقیق‌تر، معنایی را ادا کند و آن را با مضمونی تازه‌تر به جلوه درآورد، استادتر است.» (بهار، ۱۳۴۹: ۲۶۴) با این تفصیل و با ورق زدن صفحات دیوان صائب، به راحتی می‌توان به این نتیجه رسید که تکرار قافیه در شعر صائب، از روی عجز و ناتوانی در یافتن قافیه‌های جدید نیست؛ بلکه صائب از طریق تکرار نیز به سمت مضامین تازه، پل می‌زند و با یک واژه‌ی قافیه، چندین بیت و مضمون می‌سازد. او از تکرار قافیه ابایی ندارد؛ همچنان که دیگر شاعران این سبک، مانند طالب آملی، بیدل و عالی نیشابوری نیز این‌گونه‌اند. (ر.ک: صفاء، ۱۳۷۹: ۲۴۹) در زمینه‌ی تکرار قافیه در شعر صائب و دیگر شاعران، پیش از این امیری فیروزکوهی در یک مقاله با عنوان «یک قاعده‌ی فراموش شده در قافیه» سخن گفته است. او بر این است که «برخلاف نظر متأخران و معاصران، اصلاً تکرار قافیه در دو بیت متوالی، قاعده و سنتی بوده است که در اکثر دواوین شعرای بزرگ، ملاحظه می‌شود و چنان است که ظاهراً (به عکس توهم عجز در یافتن قافیه)، برای اثبات قدرت خود و این‌که بگویند از یک قافیه می‌شود به معانی گونه‌گون استفاده کرد، آن را حسن سخن و لطیفه‌ای در فن می‌شناخته‌اند.» (امیری فیروزکوهی، ۱۳۵۲: ۱۰۰۴)

۳.۳. تکرار در شعر صائب

گونه‌های مختلف تکرار را اعم از تکرار مضمون، مصراع، بیت و قافیه، در شعر صائب به کرات می‌بینیم؛ از این رو روشن است که تکرار در اندیشه‌ی صائب، عیب و نقص به حساب نمی‌آید؛ زیرا از آن، برای تقویت و تأکید اندیشه‌ها و مضمون‌های خویش استفاده می‌کند. مثلاً صائب در دو غزل پشت سر هم، یک مصرع را با اندکی تغییر تکرار کرده است:

از جهان سردمهر امید خون‌گرمی خطاست شیر در یک کاسه این‌جا از شکر باشد جدا

(صائب، ۱۳۷۰، ج: ۱، ۵)

زندگی را بی‌حلاوت می‌کند موی سفید شیر در یک کاسه این‌جا باشد از شکر جدا

(همان: ۶)

گاهی نیز یک مصراع را عیناً تکرار می‌کند؛ چنان‌که در غزل شماره ۴۹ و غزل شماره ۵۰ می‌بینیم:

چشم حیران ساخت رویش خط مشکانود را آه از این آتش که در زنجیر دارد دود را
(همان: ۴۹)

حلقه‌ی خط چشم حیران شد به دور عارضش آه از این آتش که در زنجیر دارد دود را
(همان: ۵۰)

زمانی بیتی را با اندکی تغییر تکرار می‌کند؛ مانند ابیات زیر در غزل شماره ۱۰۳، و ۱۰۵:
از بلندی مانع گردش شود افلاک را گر زمین بیرون دهد آسودگان خاک را
(همان: ۱۰۳)

از بلندی مانع گردش شود افلاک را گر زمین بیرون دهد آسودگان خاک را
(همان: ۱۰۵)

مضامین تکراری نیز در غزلیات او به وفور دیده می‌شود؛ مانند فزون شدن دیوانگی در اثر چوب گل:

از خس و خاشاک گردد بیش آتش شعله‌ور چوب گل کی می‌تواند ساختن عاقل مرا
(همان: ۱۶۰)

می‌برد خاشاک اگر از طبع آتش سرکشی چوب گل هم می‌کند عاقل من دیوانه را
(همان: ۲۲۱)

همچنین مضمون «پنهان شدن خال معشوق در زیر موهای صورتش»:

چون ز دل آمد غبار خط مشکین تو را کر نظر پنهان کند دلخوش کن صد مور را
(همان: ۶۰)

ای خط بی‌رحم دست از دانه‌ی خالش بدار از نظر پنهان مکن دلخوش کن صد مور را
(همان: ۶۳)

شاعر از طریق این تکرارها، همواره بر تصاویر، مضامین و واژگانی که بر اندیشه‌ی او تسلط دارند و خط فکری او را نشان می‌دهند، تأکید می‌ورزد و از آن‌جا که لفظ، برای او معبری برای رسیدن به معنی است، تکرار آن را ناپسند نمی‌شمارد؛ بلکه از آن برای تقویت زبان شعر، سود می‌جوید.

۴.۳. آیا تکرار قافیه عیب است؟

علمای عروض، تکرار قافیه را عیب می‌دانستند و بر مکرر نیاوردن آن تأکید داشتند؛ تا آن‌جا که شمس قیس حتی «ایطای جلی»^۱ را از عیوب فاحش می‌داند؛ جز آن‌که قصیده

دراز باشد و از بیست و سی بیت بگذرد. (ر.ک: قیس رازی، ۱۳۶۰: ۲۱۶) اما باید توجه داشت که هر واژه-حتی اگر مکرر هم باشد- در هر بیت و با هر محتوا، تصاویر مخصوص به خود را می‌آفریند؛ زیرا با خیال شاعر عجین می‌شود و با واژه‌های دیگر همراه می‌گردد و به شیوه‌ای تازه، آن را به نمایش می‌گذارد. از جمله این واژه‌ها، قافیه است که حتی اگر تکراری باشد، تصاویر شگفت می‌آفریند؛ تا آن‌جا که گاهی خواننده از این تکرار، لذت مضاعفی دریافت می‌کند و واژه را با توانمندی‌ها و ظرفیت‌هایش لحاظ می‌کند. شاید لازم باشد در خصوص عیوب قافیه به طور کامل و به طور ویژه، تجدید نظری صورت گیرد؛ زیرا نمونه‌هایی از آن‌چه را که عیب به حساب آمده، در شعر بسیاری از شاعران درجه اول شعر فارسی قبل از صائب، مانند مسعود سعدی، سنایی، ناصر خسرو، خاقانی، حافظ، سعدی، مولوی و دیگر شاعران بزرگ، می‌یابیم. در قرن هشتم نیز ناصر بخارایی یکی دیگر از شاعرانی است که تکرار قافیه به کرات در شعر او دیده می‌شود؛ از این رو می‌توان گفت تکرار قافیه از سبک خراسانی تا عصر صفویه که زمان اوج‌گیری آن است، کم و بیش در شعر شاعران فارسی‌زبان وجود داشته است. (ر.ک: امیری فیروزکوهی، ۱۳۵۲: ۱۰۰۲-۱۰۰۵ و درخشان، ۱۳۵۳: ۷۵۹-۷۶۲) همچنین وحیدیان در این زمینه، می‌نویسد: «در شعر فارسی تکرار کلمه‌ی قافیه در قصاید و غزلیات، معمول بوده و در غزلیات مولوی که معاصر شمس قیس است، همچنین در غزلیات حافظ، تکرار کلمه‌ی قافیه غیر از مطلع هم بسیار است.» (وحیدیان کامیار، ۱۳۵۲: ۱۹۱)

علاوه بر آن، با توجه به صنعت «ردالقافیه»^۲ که جزوی از محاسن شعر به حساب می‌آمده و هنرمندی شاعر را به اثبات می‌رسانده است، شاید بتوانیم این تکرار را گسترش دهیم و در برخی موارد که تکرار قافیه، بدیعی و مایه‌ی خلق موتیف‌های جذاب است نیز آن را جزو محاسن به حساب آوریم و شیوه‌ی برخورد شاعر را با آن واژه‌ی تکراری، مورد دقت و بازبینی قرار دهیم

در این زمینه، گفته‌های «شکلوفسکی» جالب توجه است. او می‌نویسد: «در زندگی هر روزی ما همه چیز متعارف و آشنا می‌شوند و منش خودکار می‌یابند؛ چون تازگی خود را از دست داده‌اند و ما به آن‌ها عادت کرده‌ایم... چیزها، کنش‌ها و عقاید، چون یک‌نواخت شوند، خودکار نیز می‌شوند...؛ اما در یک اثر هنری جدید و نامتعارفند و هنرمند با شگردهای تازه، چیزهای تازه می‌سازد. هزاران بار هم که واژه‌ای را شنیده

باشید، باز در یک قطعه شعر ناب، همان واژه، تازه و نو می‌نماید؛ چون بیان شاعرانه در حکم آشنایی‌زدایی از واژگان و عناصر زبانی و تصاویر و انگاره‌هاست؛ اما شاعر چون کارکرد زبان را دگرگون می‌کند، شاعر است و نه به این دلیل که تصاویری جدید می‌آفریند. شگرد هنر همین آشنایی‌زدایی است؛ یعنی دشوار کردن ادراک بیان.» (احمدی، ۱۳۷۴: ۳۰۸-۳۰۹)

از این مطالب می‌توان دریافت که «بیان هنری یا هنری کردن» اهمیت بسیاری دارد؛ از این رو تکرار قافیه نیز اگر با بیانی هنری همراه باشد، نه تنها نقص به حساب نمی‌آید، بلکه می‌توان آن را حسن قلمداد کرد؛ زیرا «رسالت شعر آن است که واژگان، بیش‌ترین معناها را بیابند؛ نه کم‌ترین معانی را. ما باید از این جنبه‌ی چندآوایی نگذریم و آن را کنار نگذاریم؛ بل بارورش کنیم؛ دلالت‌ها و قدرتش را افزون کنیم و از این‌جا تمامی توان‌های معنایی زبان را به آن بازگردانیم.» (ریکور، ۱۳۷۳: ۳۱-۳۲) تکرار قافیه نیز گاهی دلالت و قدرت واژگان را افزون می‌کند و شاعر از این طریق، به ظرفیت‌های واژه دست می‌یابد. در این صورت، نه تنها شاعر در فرمان قافیه نیست، بلکه قافیه را تحت تسلط خود درمی‌آورد.

توجه بسیار در قافیه‌اندیشی، مثل آن است که شاعر در فرمان قافیه است و تحت تسلط آن قرار دارد؛ از این رو طبق گفته‌ی صاحب‌المعجم که می‌گوید: «باید شعر در فرمان تو باشد؛ نه این‌که تو در فرمان او باشی.» (قیس رازی، ۱۳۶۰: ۴۴۷) اگر شاعر در جست‌وجوی قوافی جدید چنان مستغرق گردد، گویی که تحت سلطه‌ی فهرست قوافی قرار گرفته است؛ «زیرا در صورتی که قوافی و فهرست کلمات آن بخواهد بر ما تسلط داشته باشد، ما دیگر از خود چندان اختیاری نداریم... و پیداست که در یک شعر، چه مایه ریزه‌کاری‌ها و نکته‌هاست که شاعر باید در گزارش آن، آزادی کامل داشته باشد.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۱۷۱) از این رو توجه بیش از حد به عدم تکرار قوافی و جست‌وجوی واژگان، ستوده نیست؛ بلکه در واقع نکته‌ی مهم، آزادی شاعر در انتخاب کلمات برای گسترده‌ن سخن و خلق تصاویر است. این مطلب که شاعر، آزادی انتخاب در برگزیدن قوافی تکراری داشته باشد، اندکی از فشار و تنگنای قافیه می‌کاهد و به یاری شاعر می‌آید تا مضامین مورد نظر خویش را به سهولت به وادی کلام آورد.

۵.۳. تکرار قافیه و بهره‌گیری از ظرفیت واژگان در شعر صائب

گزینش واژه، به ویژه گزینش قافیه، یکی از مهم‌ترین وظایف شاعر است؛ زیرا شاعر با استفاده از شگردهای هنری، دست به گزینش و همنشینی واژگانی می‌زند که خواننده باید با توجه به بار معنایی و توان القاگری آن‌ها و با تفسیر و تأویل خود، معنای مورد نظر را دریابد. براین مبنا هرچه گنجینه‌ی واژگانی شاعر غنی‌تر باشد و شناخت او به واژه و بار معنایی آن بیش‌تر باشد، در گزینش واژگان شعر، همچنین گزینش قافیه و القای هنرمندانه‌ی آن، موفق‌تر است.

از میان مکاتب ادبی، پیروان مکتب رمانتیسم بر گزینش و انتخاب واژگان، تأکیدی خاص داشتند و بر این باور بودند که «واژه، تنها بیان‌کننده‌ی یک منظور ساده نیست؛ بلکه برای خود، ارزش و اهمیت خاصی دارد که باید متوجه مفهوم خیال‌انگیز و ارزش آهنگ آن بود. آن‌ها معتقد بودند که بیش از هر چیزی، باید در روابط کلمات با یک‌دیگر و هیجان‌ها و خاطره‌هایی که هریک از آن‌ها برمی‌انگیزد، دقت کرد.» (سید حسینی، ۱۳۶۵: ۱۹) همچنین توجه به واژه در دوره‌ی سمبولیست‌ها به اوج خود رسید؛ چنان‌که «مالارمه»، از پیشوایان سمبولیسم، به شاعران سفارش می‌کند: «ابتکار عمل را به واژه‌ها بسپارید.» (غیاثی، ۱۳۶۸: ۱۷۹)

گزینش قافیه به عنوان یکی از اساسی‌ترین واژگان در بیت، در غزلیات صائب، قابل‌تأمل است؛ زیرا علی‌رغم تنوع و گونه‌گونی واژگان و مضامین در دیوان حجیم صائب، تکرار در شعر صائب به صورت‌های مختلف دیده می‌شود. گاهی مصراع‌ی عینا تکرار می‌شود و زمانی دیگر با اندکی تغییر، بیان می‌شود؛ در جایی شاعر یک مفهوم یا یک کلمه یا یک ترکیب را تکرار می‌کند و در جایی دیگر، به تکرار قافیه می‌پردازد. در کم‌تر دفتر شعری این همه تکرار دیده می‌شود؛ از تکرار لفظ، معنی، قافیه و ردیف گرفته تا تکرار مصرع‌ها و ابیات؛ اما این تکرارها مایه‌ی ملالت و خستگی خواننده نمی‌شود؛ زیرا صائب در هنر مضمون‌پردازی استاد است؛ چنان‌که مؤتمن او را «خلاق مضمون و خداوند اختراع و ابتکار» می‌نامد. (دریاگشت، ۱۳۵۴: ۳۸۰)

در واقع گزینش واژگان تکراری در قافیه، برای شاعری چون صائب، نشانگر ناتوانی و ضعف او در این زمینه نیست؛ زیرا در غزل‌های طولانی او که گاهی به بیست الی سی بیت نیز می‌رسد، مشاهده می‌کنیم که او به راحتی، قوافی جدید را می‌یابد و در این زمینه مشکلی ندارد. باید به این نکته توجه داشت که عوامل مؤثر در گزینش

واژگان شعر، فراوان و متنوع است که برخی از آن‌ها برون‌زبانی است؛ مانند «شخصیت فردی شاعر؛ حالات روحی وی؛ مخاطبان شعر؛ سنت و میراث ادبی؛ گذشته‌ی تاریخی؛ محیط زندگی شاعر و اوضاع سیاسی و اجتماعی زمان او.» (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۳۲) واژگانی که صائب در قافیه به کار می‌گیرد به ویژه واژگان تکراری، علاوه بر آن‌که شخصیت فردی او را به نمایش می‌گذارد، نشانگر توجه بسیار او به سنت و میراث ادبی زبان فارسی است، به علاوه، توجه بسیار او را به مضمون‌های متنوعی که از معدن یک واژه می‌توان استخراج کرد، نشان می‌دهد که البته بخشی از این مضمون‌ها برگرفته از سنت ادبی زبان فارسی و بخشی دیگر حاصل ذهن خلاق اوست.

برخی دیگر از دلایل گزینش واژگان از سوی شاعر، درون‌زبانی است؛ همانند عناصر ساختاری واژه؛ شگردهای بلاغی؛ لحن؛ موسیقی؛ اصول همنشینی و همسازی واژه‌ها با یک‌دیگر و تداعی‌هایی که هر واژه ممکن است سبب شود. صائب به تداعی‌های هر واژه در پیوند با قافیه‌های تکراری، توجه بسیار دارد. او از همنشینی واژگان منتخب خود، به شگردهای بلاغی نیز نظر دارد.

شرایط و ویژگی‌های عمومی شعر هر دوره، عامل دیگری است که قبل از سرودن شعر ملاک و معیارهایی را در مسیر گزینش واژه برای شاعران تعیین می‌کند؛ چنان‌که در سبک هندی، گزینش واژگان تکراری، کاری معمول و مرسوم به حساب می‌آید؛ زیرا توجه و دقت شاعر بر خلق مضمون‌ها و معانی بیگانه متمرکز است و واژه و همچنین قافیه برای این هدف، ابزاری مناسب است؛ اما انتخاب قافیه برای یک بیت، به همنشینی واژگان و شیوه‌ی ترکیب آن نیز بستگی دارد و شاعر باید به استعداد و ظرفیت واژگان برای همنشینی، توجه بسیار داشته باشد؛ زیرا «واژه‌ها در شعر، حالتی همچون اتم‌های مواد شیمیایی در ترکیب‌ها دارند؛ همان‌گونه که بار الکترون اتم‌های یک ماده موجب جذب یا دفع پروتون و الکترون اتم‌های ماده دیگر می‌شود، واژه نیز از دو جنبه‌ی آوایی و معنایی، برخوردار است که سبب همنشینی یا مانع همنشینی واژه‌ای با واژه دیگر می‌شود.» (عمران‌پور، ۱۳۸۶: ۱۶۰)

صائب نیز به گزینش و همنشینی واژگان دقت کافی دارد. تکرار قافیه در شعر او، مخاطبی را که انتظار ندارد یک بار دیگر با واژه‌ای تکراری روبه‌رو شود، غافلگیر می‌کند؛ از این رو مخاطب به واژگان جدید همنشین و مضمونی که شاعر از آن بهره گرفته، توجه می‌کند و این‌گونه، از توانمندی و ظرفیت آن واژه آگاه می‌شود. «صائب به

تکرار قافیه، حساسیتی ندارد و حتی می‌توان گفت که به عمد، قافیه را تکرار می‌کند تا قدرت و هنرنمایی خود را در ایجاد مضمون‌های متفاوت با یک قافیه، نشان دهد؛ از این رو به ندرت در دیوان او غزلی را می‌توان یافت که قافیه تکرار نشده باشد.» (دریاگشت، ۱۳۵۴: ۲۲۹)

صفا در تاریخ ادبیات ایران برای تکرار قافیه در شعر سبک هندی، دو دلیل ذکر کرده‌است؛ یکی آن‌که «بیش‌تر شاعران در مضمون‌بندی‌های خود از معنی متفاوت قافیه‌ها بهره می‌گرفتند...؛ دیگر آن‌که شاعر چند مضمون را با یک قافیه بیان می‌کرد و در نوشته‌های خود حفظ می‌کرد تا بعد کدام را پسندد یا خواننده کدام را ترجیح دهد...؛ از این رو تکرار قافیه در سبک هندی بسیار پیش می‌آمد.» (ر.ک: صفا، ۱۳۷۹: ۲۵۹)

اما نظر دوم در همه‌ی موارد درست به نظر نمی‌رسد؛ به ویژه در ابیات صائب؛ زیرا شاعر، این قافیه‌های تکراری را در مضمون‌های متفاوت به کار می‌گیرد و نه تنها هیچ‌کدام را از ابیات غزل حذف نمی‌کند، بلکه در اکثر موارد، آن‌ها را با فاصله‌ی یک بیت، بعد از قافیه‌ی قبلی می‌آورد؛ گویی شاعر عمداً می‌خواهد ظرفیت آن واژه را یک بار دیگر به عنوان قافیه به رخ مخاطب بکشد و او را از این توان واژگانی، آگاه کند.

بدین ترتیب، بهره‌وری از ظرفیت و قدرت واژگان، از طریق استفاده‌ی مکرر آن‌ها به عنوان قافیه در شعر سبک هندی بسیار دیده می‌شود. شاعر با استفاده‌ی مکرر از بعضی کلمات، مضمون‌هایی متفاوت را می‌آفریند؛ زیرا او نیز بر این است که «وظیفه‌ی شاعر، کشف مداوم است. او معمولاً درصدد یافتن واژه‌هایی است که به خاطر قرابت پنهانی‌ای که با یک‌دیگر دارند، وقتی کنار هم می‌نشینند، معانی شگفت می‌آفرینند.» (پرین، ۱۳۷۳: ۳۵)

همچنین با توجه به تعریفی که دکتر شفیع کدکنی از شعر می‌دهد و آن را رستاخیز کلمات می‌نامد (ر.ک: شفیع کدکنی، ۱۳۷۳: ۱)، می‌توان گفت صائب از طریق تکرار قوافی در ابیات یک غزل، هر بار واژه را زنده می‌کند و در بافتی دیگر به عنوان طرحی دیگر، از آن استفاده می‌کند؛ چنان‌که در جلد اول دیوان او، ۶۵.۶٪ از غزلیات، دارای قوافی تکراری هستند و در هزار غزل اول دیوان او، ۶۶٪، قافیه تکراری وجود دارد.

۶.۳. کاربرد قوافی تکراری با معانی مختلف

قافیه به عنوان کلمه‌ی پایانی، تأکید شاعر را بر روی این واژه در بردارد و رغبت شنونده را برای شنیدن دنباله‌ی شعر، برمی‌انگیزد؛ از این رو، قافیه باید تازگی خود را حفظ کند؛

۷. _____ مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) / سال ۷، شماره‌ی ۳، پاییز ۱۳۹۴ (پیاپی ۲۵)

زیرا در اثر تکرار پی‌درپی، لذتی حاصل نمی‌شود؛ اما صائب با تکرار قوافی، قافیه را در خدمت شعر و سخن قرار می‌دهد؛ نه مطلب و شعر را برای قافیه؛ همچنان‌که پیش از او ناصر بخارایی در قرن هشتم، در تکرار قافیه خود را به هیچ قاعده و قانونی پای‌بند نکرده‌است. (ر.ک: درخشان، ۱۳۵۳: ۷۵۸)

این تکرار قوافی در شعر صائب، گاهی با استفاده از کلمات با معانی مختلف است؛ همان شیوه‌ای که در شعر شاعران پیشین هم به کار می‌رفت و عیبی به حساب نمی‌آمد؛ چنان‌که در تعریف دیگر قافیه نیز گفته‌اند: «کلمات آخر مصرع‌ها و ابیات است که آخرین حرف اصلی آن‌ها یکی است؛ به شرطی که آن کلمه عیناً تکرار نشده باشد و اگر تکرار شده، هم‌معنی نباشد.» (کرمی، ۱۳۸۰: ۱۵۷)

مثلاً شاعر در غزل شماره ۶۷ دیوان خویش، در بیت چهارم و ششم قافیه «شیر» را به کار برده است:

از سفیدی دیده‌ی یعقوب شد صبح سپید منزلی جز قصر شیرین نیست جوی شیر را
(صائب، ۱۳۷۰، ج ۱: ۶۷)

شیرمردان را نمی‌باشد به زینت التفات نیست غیر از خون نگاری دست‌وپای شیر را
(همان: ۶۷)

شاعر در بیت نخست، از «شیر» به نوشیدنی و در بیت دوم، به حیوان درنده نظر داشته‌است. در بیت نخست، سفیدی چشم یعقوب را به سفیدی جوی شیر مرتبط ساخته است و مضمون کلی بیت، «مبدل شدن ناامیدی و رنج، به امید و وصل» است. «قصر شیرین، جوی شیر، چشم یعقوب و سفیدی چشم»، همه واژگانی هستند که آرایه‌ی تلمیح را با خود دارند و هر واژه، واژه‌ی دیگر را تداعی می‌کند. به کارگیری واژگان «شیرین» و «شیر»، تکرار واژه‌ی «سفیدی» و «سپید»، بر زیبایی شعر افزوده است. همچنین واج‌آرایی در بیت دوم (تکرار حروف «ش» و «ی»)، فضایی شاد و امیدبخش را به بیت بخشیده است.

صائب در بیت نخست، به این مضمون پرداخته که شجاعان و قهرمانان، توجهی به زینت و زیور ندارند و تنها نگار و زیور بر پای آنان خون است. در این بیت، زینت و نگار، واژگانی هستند که دست و پا را تداعی می‌کنند و «شیر (حیوان)» و «خون» نیز با یک‌دیگر متناسبند. همچنین تکرار واژه‌ی شیر در «شیرمردان»، به گیرایی بیت افزوده است. واژه‌ی «شیر» در هر دو بیت، یک واژه‌ی کلیدی است که به کارکرد دیگر واژگان

کمک می‌کند و همچنین به دلیل واک‌ها، با دیگر کلمات پیوندی زیبا دارد. شاعر از طریق این واژگان، سلسه‌ای از تداعی‌ها را ایجاد کرده است که در طول بیت، به سمت این واژه یعنی قافیه، جریان یافته‌اند. در بیت اول، «سپیدی جوی شیر» با «سپیدی چشم یعقوب و سپیدی صبح» هماهنگ شده و دو داستان متفاوت از ادب کهن فارسی یعنی «داستان یعقوب و به دست آوردن بینایی پس از دیدار یوسف» با «داستان جوی شیر و قصر شیرین» پیوند خورده است. در بیت دوم، واژه‌ی شیر (حیوان درنده) که با خون و شیرمردان در ارتباط است، از جانبی دیگر با زینت و نگار و دست و پا همراه شده و دو تصویر متفاوت از «نقش بستن نگار بر دست و پای زنان» و «رنگین شدن دست و پای شیر بر اثر خون» ایجاد کرده است. از طرفی دیگر، «بی‌التفاتى مردان و قهرمانان به زینت و نگار» را بیان کرده و از طریق این واژه چندین تصویر و مضمون را به هم پیوند داده است.

همچنین در غزل ۶۴، شاعر قافیه‌ی «زنجیر» را در بیت ششم، هشتم و چهاردهم، تکرار کرده است:

بادپیمایی است عاجزنالی آهن‌دلان نیست در دل‌ها سرایت ناله‌ی زنجیر را
کشور دیوانگی امروز معمور از من است من به پا دارم بنای خانه‌ی زنجیر را
سال‌ها شد با گرفتاری به هم پیچیده‌ایم چون کند آب روان از خود جدا زنجیر را
(همان: ۶۴)

مضمون بیت نخست این است که اظهار عجز آهن‌دلان تأثیری بر دل‌ها ندارد. شاعر واژه‌ی «آهن‌دل» را در تناسب با زنجیر آورده؛ اگرچه در واقع منظور از این کلمه، «سخت‌دل» است و همچنین ناله‌ی زنجیر، علاوه بر آن که آرایه‌ی تشخیص دارد، با عاجزنالی متناسب است.

در بیت دوم، شاعر مضمون «سامان یافتن دیوانگی در وجود خویش» را بیان کرده و واژه‌ی «زنجیر» را در ارتباط با «دیوانگی» به کار گرفته است. در این بیت، «به‌پاداشتن» را به معنی استوار داشتن، به کار گرفته است؛ اما واژه‌ی «پا» در این ترکیب، با «زنجیر» که بر پای دیوانه می‌بندند، متناسب است و واژگان «کشور»، «معمور»، «بنا» و «خانه» ارتباطی تنگاتنگ و ویژه با یکدیگر دارند که بر زیبایی شعر افزوده‌اند.

در بیت سوم، شاعر «زنجیر» را به معنای حلقه‌های زنجیری شکل موج بر روی آب، آورده و ملازمت خود را با گرفتاری، به ملازمت آب روان با حلقه‌های زنجیر

تشبیه کرده است. در واقع، شاعر به دلالت ضمنی واژه‌ی «زنجیر» نظر داشته است که مخاطب از طریق قرینه‌های موجود به آن دست می‌یابد. «به هم پیچیدن» «گرفتاری» و «زنجیر» نیز تداعی‌های جالبی ایجاد کرده‌اند؛ زیرا به هم پیچیدن، یک معنای صریح یعنی «تاب خوردن» و یک معنای ضمنی یعنی «به خود پیچیدن از دردمندی» (دهخدا، ۱۳۷۳: ذیل پیچیدن) دارد که با «زنجیر» و «گرفتاری» هماهنگی کامل دارد. همچنین شاعر در این غزل، یک بار دیگر نیز از واژه‌ی «زنجیر» در غزل استفاده کرده است؛ در بیت دوم:

دشمن خون‌خوار را کوه به احسان ساز دست هیچ زنجیری به از سیری نباشد شیر را
(صائب، ۱۳۷۰، ج ۱: ۶۴)

در این بیت، از زنجیر، «وسیله‌ای بازدارنده و مانع» منظور است. شاعر با به کارگیری یک واژه، توانایی خویش را در به کارگیری یک واژه و خلق مضامین متعدد، با عیان ساختن توانایی‌های پیوندی زبان فارسی، نمایان می‌سازد. در هر سه بیت، تکرار واج «ن» بر زیبایی موسیقایی شعر افزوده است.

همین‌طور در غزل شماره ۴۴۸، شاعر از واژه‌ی «سیاهی» در بیت دوم و پنجم به عنوان قافیه استفاده کرده است؛ اما در دو معنای متفاوت و جالب:

گراز روشن‌دلانی صبر کن بر داغ ناکامی که آب زندگی هرگز نیندازد سیاهی را
ز شوق نقطه‌ی خالش به گرد کعبه می‌گردم که ره‌گم‌کرده خضری می‌شمارد هر سیاهی را
(همان: ۴۴۸)

در بیت نخست، منظور از «سیاهی»، ظلمات است و در بیت بعد، منظور از آن «چیز تیره و نامشخص [است] که معمولاً به علت دوری، تشخیص آن دشوار است.» (معین، ۱۳۶۰: ذیل سیاهی) در بیت نخست، یکی از واژگان هم‌نشین، «آب زندگی» است که با ظلمات، تداعی معانی دارد و واژه‌ی «روشن» در ترکیب «روشن‌دل» با سیاهی در تضاد قرار می‌گیرد و بر زیبایی شعر می‌افزاید. در بیت دوم، «نقطه و سیاهی»، «کعبه و سیاهی»، «خضر و ره‌گم‌کرده»، با یک‌دیگر ارتباط دارند و هم‌نشینی جالبی را در بیت و در رابطه با قافیه، ایجاد کرده‌اند.

نمونه‌ی دیگر آن را در غزل شماره ۲۰۵، می‌بینیم که شاعر واژه‌ی «مرده» را در دو بیت اول و دوم، تکرار کرده است:

قافیه و مضمون آفرینی با تکرار قافیه در غزلیات صائب تبریزی _____ ۷۳

می‌کنم از سینه بیرون این دل افسرده را بشنوم تا چند بوی این چراغ مرده را
شب چو خون مرده و سنگ مزارش خواب توست زنده گردان از عبادت این زمین مرده را
(صائب، ۱۳۷۰، ج ۱: ۲۰۵)

«مرده» در بیت اول، به معنی «خاموش شده» و در بیت دوم، به معنی «خشک و غیرقابل کشت» به کار رفته است. علاوه بر آن، صائب با آوردن ترکیب «خون مرده» در ابتدای بیت دوم، یک بار دیگر این واژه را احیا و معانی مختلف آن را به مخاطب یادآوری کرده است. منظور از «خون مرده»، «خونی است که از رسیدن ضربه و پاره شدن موی‌رگ در بدن جمع شود و جاری نباشد.» (چند بهار، ۱۳۸۰: ذیل خون مرده) همچنین در بیت پنجم همین غزل، شاعر واژه‌ی «دل مرده» را قافیه ساخته است و آن را به معنی «افسرده و غمگین» آورده است:

از ترش رویان شود ماتم سرا دارالسرور ره مده رضوان به جنت زاهد دل مرده را
(صائب، ۱۳۷۰، ج ۱: ۲۰۵)

شاعر در این غزل، از طریق قافیه و همچنین واژگان همنشین، ظرفیت و توانمندی واژه‌ی «مرده» را در زبان فارسی به عرضه درآورده است.

همچنین در غزل شماره ۷۳۸، شاعر دو بار قافیه‌ی «رسیده» را تکرار کرده است؛ اما در یکی از ابیات، واژه‌ی «منزل رسیده» و در بیت دیگر، «شراب رسیده» آمده است:

با زلف کار نیست رخ یار دیده را ره می‌گزد چو مار به منزل رسیده را
زندان جان پاک بود تنگنای جسم در خم قرار نیست شراب رسیده را
(همان: ۷۳۸)

علی‌رغم آن‌که شاعر یک قافیه‌ی مکرر آورده، با در نظر گرفتن معانی مختلف این واژه، تنوعی به غزل بخشیده است؛ زیرا واژه‌ی «رسیده» در ترکیب اضافی «شراب رسیده»، به معنی «شراب پخته» به کار رفته و از نظر معنایی با ترکیب «به منزل رسیده»، کاملاً متفاوت است؛ شاعر امکانات زبان را برای خلق مضامین خویش مورد استفاده قرار داده است.

صائب در این ابیات، به دلالت‌های ضمنی واژگان توجه داشته و این‌جاست که به وادی هنر، قدم گذارده است؛ زیرا به قول گیرو: «هنرها به آن دسته پیام‌ها متعلقند که در آن‌ها نقش مسلط را دلالت‌های ضمنی ایفا می‌کنند.» (گیرو، ۱۳۸۳: ۴۷) در این غزل‌ها،

کلمه‌ی قافیه در کل ساختمان غزل نیز نقش دارد و از این راه، قافیه به وحدت و یک‌پارچه‌سازی غزل او کمک می‌کند؛ به‌گونه‌ای که قوی‌ترین مفاهیم بیت، اغلب در کلمه‌ی قافیه جای می‌گیرند؛ گویی که سیر کلمات از کلمه‌ای به کلمه‌ی دیگر، به تدریج رو به بالا می‌نهد و به اوج می‌رسد؛ از این رو چنین مواردی را می‌توان جزو قافیه‌ی بدیعی به حساب آورد و از معایب قافیه به دور انگاشت.

در این زمینه همچنین سخن کمال‌الدین اسماعیل قابل توجه است. در دیوان او - که خود به دلیل خلق مضامین نو و معانی دقیق، به «خلاق‌المعانی» شهره شده است- کم‌تریتی می‌توان یافت که «از زیور مضمون، عاری باشد ... و بسیاری از این مضامین، نو است و خود ایجاد کرده و به طرزی نو آن‌ها را پرورانده است.» (کمال‌الدین اصفهانی، ۱۳۴۸: ۶۷) او در یکی از قطعاتش به این نکته اشاره می‌کند که اهل دانش، تکرار قافیه را بر او عیب نمی‌گیرند؛ زیرا قافیه‌های مکرر را در معانی متفاوت به کار گرفته است:

در شعر من به عیب نگیرند اهل فضل	گر جای جای قافیه بعضی مکرر است
معنی سر سخن بود و قافیه تنش	بر یک ترازو او دوسر، آن چون دو پیکر است
گر قافیه دو باشد و معنی یکی بد است	لیک از به عکس باشد آن سخت درخور است

(همان: ۶۸)

او در این قطعه به زیبایی، این نکته را بیان کرده است که قافیه اگر با دو معنای مختلف به کار گرفته شود، مانند آن است که بر یک درخت، دو گونه میوه وجود داشته باشد؛ از این رو با این تمثیل، برای مکرر شدن قوافی خود دلیل می‌آورد و آن را عاری از عیب و نقص می‌خواند.

۷.۳. مضمون‌سازی و تداعی معانی با قوافی تکراری

در اندیشه‌ی صائب، هر مدلولی دست‌مایه‌ی مضمون‌سازی است. در چشم نکته‌بین، خلاق و مبدع او، هر واژه، عنصری است که در کنار عناصر دیگر، زنجیره‌ای از مضامین را می‌سازد؛ وقتی به واژه‌ی دریا برمی‌خورد، آن را با هزاران واژه‌ی دیگر در ارتباط می‌بیند و این ارتباط زنجیره‌ای او را به هزاران مضمون ناب و بکر، رهنمون می‌سازد؛ مثلاً از دریا به موج، گوهر، صدف، حباب، قطره و گرداب می‌رسد و با این واژه‌ها زیباترین و بدیع‌ترین مضامین را می‌آفریند. از کوزه به دسته‌ی کوزه، به شراب، به زندگی کردن افلاطون در خم، به دست بر زیر سر گذاشتن فقیران مانند کوزه و

تصویرهای بسیاری مانند آن می‌رسد. یا آواز را به گلشن، شعله، خاکستر، قفس، سرمه و بسیاری لغات دیگر، مرتبط می‌سازد که در ارتباط با هر کدام، مضمونی تازه می‌جوشد و سر برمی‌آورد. در واقع، صائب از یک واژه به واژه‌های همخوان با آن مرتبط می‌شود؛ زیرا «هر واژه علاوه بر دلالت بر وجوه مختلف معانی، گاه یادآور واژگان دیگری است که آن‌ها را "واژه‌های همخوان" گفته‌اند؛ مانند واژه‌ی "باغ" که ممکن است به طور غیرارادی، واژه‌هایی مثل "درخت، گل و غیره" را به ذهن فراخواند.» (لوریا، ۱۳۶۸: ۱۳۲)

هر واژه در اندیشه‌ی صائب، چون معشوق زیبارویی است که هر مضمون برای آن حکم جامه‌ای گران‌بها و نفیس دارد و در هر جامه، به جلوه‌ای دیگر نمودار می‌شود؛ از این رو می‌توان گفت: «تداعی‌ها و تصاویری که شاعر از رهگذر هر یک از این موتیف‌ها ایجاد کرده، بسیار بیش‌تر از شاعران پیشین است؛ به گونه‌ای که در باب هر هاله‌ی تصویری و تداعی هر یک از آن‌ها در شعر صائب می‌توان مقاله‌ی مستقلی نوشت.» (حسن‌پور آلاشتی، ۱۳۸۴: ۲۱۷) بنابراین تکرار قافیه نیز برای او مجال و فرصتی است برای جولان دادن در وادی مضمون؛ برای مثال، او در غزل شماره ۱۳، قافیه را سه بار تکرار کرده است؛ در بیت دوم، بیت دهم و بیت سیزدهم:

از علایق نیست پروایی دل بی‌تاب را هیچ دامی مانع از جولان نگردد آب را
 نفس را توان به لاحول از سر خود دور کرد وای بر کاشانه‌ای کز خود برآرد آب را
 چرب نرمی ربه‌ای دارد که با اجرای حکم می‌نماید زیردست خویش روغن آب را
 (صائب، ۱۳۷۰، ج ۱: ۱۳)

واژه‌ی «آب» در هر بیت، برای مضمونی متفاوت به کار گرفته شده است: در بیت اول، دل بی‌تاب و بی‌قرار را که پروایی از علایق دنیوی ندارد، به آبی تشبیه کرده است که هیچ مانعی نمی‌تواند از جولان آن جلوگیری کند؛ در بیت دوم، نفس را چون کاشانه‌ای تصور کرده است که از خود آب برمی‌آورد و مایه‌ی نابودی خویش می‌گردد. در این بیت قافیه فعلی «از خود آب برآوردن» به معنی «عوامل تباهی را با خود و در خود داشتن» است؛ در بیت سوم، در وصف تملق می‌گوید که چرب‌زبانی بسیار در اجرای حکم مؤثر است؛ همان‌طور که روغن، آب زلال را زیردست خویش می‌کند و خود بر سطح آن قرار می‌گیرد. شاعر در این بیت، از رابطه‌ی روغن و آب و قرار گرفتن روغن بر سطح آب، به اهمیت چرب نرمی و تملق اشاره می‌کند.

واژه‌ی «آب» در هر بیت، تصویری دیگرگون ساخته؛ زمانی آب، مثالی برای دل بی‌تاب است که علایق دنیوی مانع آن نمی‌شود و در بیتی دیگر، ترکیب «از خود آب برآوردن» را به عنوان قافیه در نظر گرفته و مضمونی دیگر ساخته و در بیت آخر، رابطه روغن و آب را زمینه‌ای برای مضمون تملق و چرب‌زبانی قرارداده‌است. علاوه بر آن، شاعر در بیت آخر نیز باز واژه‌ی «آب» را در ترکیبی دیگر استفاده کرده و گفته‌است:

تا نگردد آب دل صائب ز آه آتشین نیست ممکن یافتن آن گوهر نایاب را
(همان: ۱۳)

ترکیب «تا دل آب نگردد» که به معنی «گداختن و منفعل شدن» (چندبهار، ۱۳۸۰: ذیل آب گشتن) است، یکی از اصطلاح‌های عامیانه است که شاعر از آن استفاده کرده تا یک بار دیگر، ظرفیت واژه‌ی آب را به نمایش بگذارد.

در غزل شماره ۴، واژه‌ی «کمر» سه بار به عنوان قافیه به کار گرفته شده‌است؛ در ابیات چهارم، هشتم و دهم:

خازن گنج گهر را دورباشی لازم است	نیست ممکن کوه را تیغ از کمر باشد جدا
می‌کند بی‌اختیاری عاشقان را کامیاب	نیست ممکن بهله را دست از کمر باشد جدا
از هم‌آوازان دو بالا می‌شود گلبانگ عیش	وای بر کبکی که از کوه و کمر باشد جدا

(صائب، ۱۳۷۰، ج ۱: ۴)

در بیت نخست، شاعر کوه را به خازن گنج گوهر تشبیه کرده است که تیغ از کمرش جدا نمی‌شود و واژه‌ی «کمر»، با تیغ و کوه و خازن گنج، مناسبت دارد. در این جا «کمر» هم با «خازن گنج» مناسبت دارد و هم با «کوه» که به معنی بدنه و میانه‌ی آن است. «تیغ» هم که به معنی شمشیر و همچنین قله کوه است، چنین وضعیتی دارد. گنج گهر و کوه، دورباش، تیغ و کمر نیز با هم تداعی معانی دارند.

در بیت دوم، شاعر موضوع بی‌اختیاری و تسلیم عاشقان در برابر معشوق را مورد توجه قرار داده‌است و با تمثیل «بهله و کمر» آن را توصیف کرده است. در این بیت، «کمر» در اثر همراه شدن با «بهله»^۳ (دست‌کش چرمین) تصویری متفاوت از بیت پیش را نشان داده‌است. در بیت سوم، مضاعف شدن خوشی زندگی را با مجاورت و همنشینی هم‌آوازان، بیان کرده و بر حال کبکی افسوس می‌خورد که از کوه و کمر

قافیه و مضمون آفرینی با تکرار قافیه در غزلیات صائب تبریزی ————— ۷۷

(جایگاه هم‌آوازان) جدا مانده است. در این بیت، ترکیب «کوه و کمر» به عنوان قافیه به کار گرفته شده و منظور از آن، کوه و دامنه‌های کوه است.

در غزل شماره ۳، شاعر در بیت هشتم و بیت چهاردهم، واژه‌ی «خانه» را به عنوان قافیه تکرار کرده است:

از هواجویی رساند **خانه‌ی** خود را بر آب چون حباب از بحر هر کس **خانه** می‌سازد جدا
کی شود **هم‌خانه** صائب با من صحرائشین وحشی‌ای کز سایه‌ی خود **خانه** می‌سازد جدا
(همان: ۳)

در بیت نخست، شاعر مضمون هواجویی را مورد توجه قرار داده و آن را مایه‌ی نابودی شخص هوسباز دانسته است؛ او از مضمون حباب و شکل گرفتن آن بر دریا استفاده کرده و سرنوشت انسان هواجو را با سرنوشت حباب، یکی دانسته است: منظور از «خانه» در این بیت، شکل دایره‌وار حباب است و به استقلال یافتن و جدا شدن حباب از دریا، اشاره دارد. شاعر، واژه‌های «هوا، آب، حباب و بحر» را متناسب با مضمون به کار گرفته است و همچنین با استفاده از کنایه‌ی «خانه‌ی خود را به آب رساندن»، به معنی «تباه و نابود کردن» (دهخدا، ۱۳۷۳: ذیل آب)، به تداعی معانی واژه‌های ذکر شده در بیت کمک کرده است.

در بیت دوم، شاعر باز واژه‌ی «هم‌خانه» و ترکیب فعلی «خانه ساختن» را تکرار کرده است. در این بیت، شاعر مضمون گریزانی بسیار معشوق را بیان می‌کند و می‌گوید که معشوق هرگز به وصال او تن در نمی‌دهد؛ زیرا او چنان وحشی و گریزان است که خانه‌ی خود را حتی از سایه‌ی خویش جدا می‌کند و از آن نیز می‌گریزد.

واژگان «صحرائشین و وحشی» و همچنین «سایه و وحشی»، تداعی معانی جالبی در این بیت دارند. واژه‌ی «خانه»، اگرچه در هر دو بیت تکرار می‌شود، در هر بیت، فضا و زمینه‌ای خاص خود را دارد و به شاعر کمک می‌کند که با توجه به مفاهیم ذهنی خویش، آن را به شیوه‌ای متفاوت به مخاطب عرضه کند.

همچنین در غزل شماره ۷۶۲، شاعر قافیه‌ی «بند» را دوبار تکرار کرده است؛ در

بیت دوم و پنجم:

تا دور از آن لب شکرین همچو نی شدیم ترجیع‌بند ناله — سود بندبند ما
از قید عشق بلبَل ما خوش‌نوا شود بند زبان ما چو قلم نیست بند ما
(همان: ۷۶۲)

تکرار حرف «ن» در کلمات «خوش‌نوا، بند، زبان، نیست و بندبند» بر زیبایی موسیقایی شعر افزوده است. علاوه بر آن، واژه‌ی «بند» در هر دو بیت، با ملاحظات و معانی ضمنی زیبایی همراه است که توجه و موشکافی بسیار صائب را در این زمینه نشان می‌دهد. واژه‌ی «بندبند» هم به بندبند بدن انسان یعنی «پیوندگاه دو عضو، مفصل» (چندبهار، ۱۳۸۰: ذیل بند) و هم به بندهای «نی» یعنی «فاصله میان هر دو گره نیشکر» (همان، ذیل نی) اشاره دارد و استفاده از واژه‌ی «ترجیع‌بند» در کنار آن، همنشینی زیبایی را ایجاد کرده است. همچنین مضمون «دوری از لب شکرین و دوری نی از نیستان» را در نظر دارد و «ناله» و «نی» نیز با یک‌دیگر در تناسبند. در بیت بعد، تکرار واژه‌ی «بند» قبل از قافیه، قابل توجه است. در ترکیب «بند زبان»، منظور شاعر خاموشی و سکوت است و از واژه‌ی «بند» در ترکیب «بند ما»، به بند و اسارت، همچنین به بندهای قلم اشاره دارد. واژگان «قید»، «بند» و همچنین «بلبل» و «خوش‌نوا» تداعی‌های زیبایی دارند.

۸.۳. تکرار قافیه با کلمات مفرد و مرکب

در غزلیات صائب، موارد بسیاری از تکرار قافیه را می‌بینیم که در یکی از ابیات به شکل مفرد و در بیتی دیگر، به شکل مرکب و ترکیبی از دو کلمه به کار گرفته شده‌است؛ مثلاً او در غزل شماره ۷۷۳، در بیت هفتم و دوازدهم، قافیه‌ی «خام» را تکرار کرده‌است:

بس آه گرم کز دل دوزخ برآورد تا پخته گردد این ثمر نیم‌خام ما
خامی و پختگی و دگر سوختن بود ما سوختیم و پخته نگردید خام ما
(صائب، ۱۳۷۰، ج ۱: ۷۷۳)

اما در واقع، او کلمه‌ی مرکب «نیم‌خام» و واژه‌ی مفرد «خام» را قافیه قرار داده‌است. در بیت اول، شاعر کلمات «گرم و دوزخ»، «ثمر، نیم‌خام و پخته» را همنشین ساخته و در بیت بعد، تکرار «خام»، «پخته» و «سوختن»، در هر دو مصرع و تقابل دو کلمه‌ی «خام و پخته»، همنشینی جالب و زیبایی ایجاد کرده‌است. همچنین واژه‌ی «ثمر» در این بیت، علاوه بر معنی صریح آن («میوه» به معنای ضمنی واژه، یعنی «فایده و نتیجه») نیز اشاره داشته‌است. علاوه بر آن، تکرار حرف «خ» در هر دو بیت، واج‌آرایی زیبایی خلق کرده است. همچنین شاعر علاوه بر معنی صریح واژگان «خامی، پختگی و

سوختن»، به معنای مجازی آن یعنی بی تجربه بودن، مجرب شدن و نابود و تباه شدن نظر داشته است.

در غزل شماره ۶۲۷ نیز شاعر از قافیه‌ی تکراری، اما به شکل مفرد و مرکب در ابیات ششم و پانزدهم استفاده کرده است:

به رنگ زرد ز دینار گشته‌ام قانع چو کهربا نپرد چشم بهر کاه مرا
مرا ز سیل گران‌سنگ هیچ پروا نیست خراب بیش کند آب زیر کاه مرا
(همان: ۶۳۷)

در این مثال‌ها می‌بینیم که صائب به عنوان یک شاعر تا آن‌جا که می‌تواند، از ظرفیت واژه‌ها استفاده می‌کند؛ زیرا اگرچه «اهل زبان فقط برای انتقال پیام از واژه‌ها استفاده می‌کنند، اما شاعر به آوای واژه‌ها علاقه‌مند است و از آن برای تقویت معنی استفاده می‌کند.» (پرین، ۱۳۷۳: ۳۵) در بیش‌تر این ابیات، واژه‌ی کلیدی در قافیه قرار گرفته‌است؛ مثلاً واژه‌ی «کاه» در بیت نخست: شاعر «رنگ زرد، کهربا و چشم پریدن» را ذکر کرده تا به این نکته برسد که دنیا و مافیها در چشم او جز «کاهی بی‌ارزش» نیست. در بیت دوم نیز شاعر، واژه‌ای کلیدی را قافیه قرار داده‌است: «آب زیرکاه»، کنایه از «مکر و حيله، مکار و حيله‌گر» (دهخدا، ۱۳۷۳: ذیل کاه) است و علاوه بر آن معنای صریح آن، یعنی آبی که در زیر کاه پنهان است و هر لحظه خطر ویرانی را با خود دارد، با واژگان «سیل و خراب»، تداعی جالبی دارد.

همچنین در غزل شماره ۷۴۱، در ابیات چهارم و چهاردهم، شاعر یک قافیه را تکرار کرده‌است:

من چون کنم که می‌کند آن لعل آبدار چون ماهیان تشنه با دهن باز بوسه را
هرچند در گرفتن بوسم گرسنه‌چشم آسان توان گرفت ز من باز بوسه را
(صائب، ۱۳۷۰، ج ۱: ۷۴۱)

در این ابیات نیز شاعر قافیه‌ی «باز» را تکرار کرده‌است؛ اما در بیت نخست، آن را در ترکیب «دهن باز» یعنی دهن گشوده، به کار برده و در بیت بعد، «باز» را به معنی دوباره، به کار گرفته‌است. در بیت نخست، واژگان «لعل، دهن و بوسه»، تداعی‌های زیبایی دارند؛ واژه‌ی «آب» در «آبدار»، با «ماهیان» و همچنین «تشنه، آبدار و دهن باز» در تناسب است و در بیت دوم، تکرار واج «س» بر زیبایی موسیقایی بیت افزوده‌است.

در غزل شماره ۳۹، شاعر دو بار از قافیه‌ی «هوس» استفاده کرده‌است؛ در بیت هشتم و چهاردهم:

می‌توان تا مدّ آهی از پشیمانی کشید لوح دل را تخته‌ی مشق هوس کردن چرا
ترکش پرتیر از رنگین‌لباسی شد هدف همچو طفلان جامه‌ی رنگین هوس کردن چرا
(همان: ۳۹)

با آن‌که شاعر واژه‌ی قافیه یعنی «هوس» را در بیت چهاردهم نیز تکرار کرده است، نوع کاربرد این کلمه در این بیت با بیت پیشین متفاوت است. در بیت نخست، شاعر بر واژه‌ی «هوس» تأکید دارد و در بیت دوم، بر فعل مرکب «هوس کردن» که به معنی «آرزو کردن و تمایل داشتن» است. واژگان بیت اول مانند «لوح، تخته و مشق» با یک‌دیگر تناسب دارند؛ همچنین واژه‌ی «کشید» علی‌رغم این‌که در این‌جا منظور از آن «آه کشیدن» است، در معنای دیگرش یعنی «رسم کردن» با لوح و تخته و مشق، تداعی‌های جالبی دارد. در بیت دوم نیز واژگان «ترکش، تیر و هدف»، «لباس و جامه»، «همچنین «طفل و جامه‌ی رنگین» تناسبات خاص خود را دارند.

۹.۳. معایب تکرار قافیه در شعر صائب

با این‌که صائب در بیش‌تر مواردی که قافیه را تکرار کرده، مضامین تازه و قابل‌توجهی را ایجاد کرده که تکراری بودن قافیه را تلافی می‌کند، به نظر می‌رسد گاهی نیز در این زمینه افراط کرده و به بی‌راهه رفته باشد؛ مواردی مانند

مباش ای رهنورد عشق نومید از تپیدن‌ها که در آخر به جایی می‌رسد از خود رمیدن‌ها
(همان: ۴۶۹)

رمیدن شیوه‌ی ذاتی است صائب و خچشمان را به یاد آهوی وحشی مده از خود رمیدن‌ها
(همان: ۴۶۹)

که قافیه‌ی بیت اول را در بیت دهم نیز تکرار می‌کند؛ بدون آن‌که از ظرفیت این واژه برای خلق معانی و مضامین تازه بهره‌گرفته باشد؛ در این‌جا تکرار قافیه برای خلق موتیف جدید نبوده‌است؛ بلکه قافیه، تکراری و بارد است و شعر صائب را یک‌نواخت و خالی از لطف کرده است.

همچنین در غزل ۴۷۲ با ردیف «دریا»، دو بار قافیه‌ی «پیراهن» و دو بار قافیه‌ی «خرمن» را تکرار کرده است. در غزلیات دیگری چون غزل‌های ۴۷۵، قافیه‌هایی چون

«دید» و «خورشید» را تکرار کرده و در غزل ۴۸۱، قافیه‌های «گران» را آورده که در هر دو بیت در ترکیب «خواب گران» به کار گرفته شده‌اند یا در غزل ۶۰۱، تکرار قافیه‌ی «آتش» در بیت اول و دوم، این غزل کوتاه را بی‌مزه و خالی از لطف کرده‌است؛ در غزل ۵۳۹ نیز واژگانی چون «دانه و بتخانه» از همین گونه‌اند. همچنین در دیگر غزلیات، کلماتی که جذابیت و لطف خاصی ندارند، مکرراً به عنوان قافیه به کار گرفته شده‌اند که گاهی سست و بارد هستند و باعث شده‌اند که غزل چشم‌گیر و جذاب نباشد. شاید به همین دلیل باشد که بعضی از منتقدان می‌گویند: «شعر صائب و اقرانش طوری یک‌نواخت و یک‌دست است که خواننده خسته می‌شود. همه‌ی غزل‌ها، مثل هم و همه‌ی الفاظ، شبیه به هم است و تنوع و سایه‌روشن در آن‌ها نیست.» (بهار، ۱۳۴۵: ۲۶۴)

۴. نتیجه‌گیری

قافیه‌ها چون ابزاری هستند که ابیات را به سمت جریان مضامین سوق می‌دهند. شاعر بزرگی چون صائب نیز از این ابزار به خوبی بهره می‌گیرد. او حتی از تکرار قافیه، بهره‌گیری از ظرفیت‌های زبان و واژه‌ها را در نظر دارد. علاوه بر آن که شیوه‌ی تکرار قافیه در سبک هندی نیز مرسوم بوده‌است، وی خود نیز از طریق انتخاب چند واژه‌ی تکراری برای قافیه، مثلاً گاهی آوردن سه قافیه‌ی مکرر در یک غزل، به همنشینی واژگان در این ابیات و همچنین در کل غزل، توجه بسیار داشته‌است. او کلماتی را انتخاب کرده که با مضامین و تداعی‌هایی که خود مورد نظر دارد، هماهنگ باشد و هارمونی ویژه‌ای را تدارک ببیند.

در غزلیات صائب، قافیه فرصتی است برای بازآفرینی؛ برای جولان دادن در وادی مضمون و ایجاد معانی خاص. در این ابیات، ما به ظرفیت واژگان در زبان فارسی پی می‌بریم و به توان اعجاب‌انگیز این کلمات در مضمون‌های متفاوت و متنوع، یقین می‌یابیم. صائب برای رسیدن به مضامین نو، از لفظ و واژه، پل می‌سازد و با تکرار قوافی، نه تنها لفظ را کم ارزش و خفیف تلقی نمی‌کند، بلکه قدرت ز آن را به نمایش می‌گذارد تا مخاطب از این طریق دریابد که شعر، رستاخیز کلمات است؛ حتی زمانی که سخن از تکرار به میان آید.

شاعران، پیش از سبک هندی به عدم تکرار قافیه حساسیت بسیاری داشته‌اند؛ اما صائب در این تکرار، فرصتی ویژه به خود و دیگر شاعران سبک هندی بخشید تا مضامین و تداعی معانی ویژه ایجاد کنند؛ هم به معانی ضمنی و مجازی واژگان برسند و هم ظرفیت واژگان را در زبان فارسی، عیان کنند. اگرچه مواردی را نیز می‌توان ذکر کرد که تکرار قافیه از لطف سخن و تنوع کلام کاسته و غزل را یک‌نواخت کرده است. صائب هنرمندی است که در کنار دلالت‌های صریح واژگان، به دلالت‌های ضمنی و مجازی آن‌ها نظر دارد و از میان کلمات مختلفی که می‌تواند به عنوان قافیه برگزیند، واژگانی را انتخاب می‌کند که بتواند از بیش‌ترین جنبه‌های آن‌ها بهره‌گیرد؛ کاری که به نگاه هنرمندانه و شاعرانه نیاز دارد.

یادداشت‌ها

۱. ردالقافیه: «تکرار قافیه‌ی مصراع اول مطلع، در آخر بیت دوم در نظر قدما پسندیده بود و از صنایع بدیعی محسوب می‌شد و به آن "ردالقافیه" می‌گفتند.» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۲۵)
۲. بهله: منظور از بهله «دست‌کشی است که از تیماج و جز آن دوخته و در هنگام بر دست گرفتن چرخ و باز، آن را بر دست کشند.» (نفیسی، ۱۳۱۷: ذیل بهله)
۳. ایطای جلی: «آن است که تکرار قافیه پیدا و آشکار باشد؛ مانند قافیه کردن زورمند با دردمند، رفوگر با ستمگر، سیمین با زرین.» (کریمی، ۱۳۸۰: ۱۹۳)

فهرست منابع

- احمدی، بابک. (۱۳۷۴). *حقیقت و زیبایی (درس‌های فلسفه‌ی هنر)*. تهران: مرکز. امیری فیروزکوهی، سیدکریم. (۱۳۵۲). «یک قاعده‌ی فراموش شده در قافیه». *مجله گوهر*، سال ۱، شماره ۱۱ و ۱۲، صص ۱۰۰۲-۱۰۰۵.
- بهار، محمدتقی. (۱۳۴۹). «صائب و شیوه‌ی او». *یغما*، جلد ۲۳، شماره ۴، صص ۲۶۴-۲۶۵.

- پرین، لارنس. (۱۳۷۳). *درباره‌ی شعر*. ترجمه‌ی فاطمه راکعی، تهران: اطلاعات.
- پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۰). *در سایه‌ی آفتاب*. تهران: سخن.
- حق‌شناس، علی‌محمد. (۱۳۷۰). *مقالات ادبی-زبان‌شناختی*. تهران: نیلوفر.

قافیه و مضمون آفرینی با تکرار قافیه در غزلیات صائب تبریزی _____ ۸۳

حسن پور آلاشتی، حسین. (۱۳۸۴). طرز تازه (سبک‌شناسی غزل سبک هندی). تهران: سخن.

چند بهار، لاله تیک. (۱۳۸۰). بهار عجم. تصحیح کاظم دزفولیان، تهران: طلایه. درخشان، مهدی. (۱۳۵۳). «تکرار قافیه در تایید مقاله‌ی استاد امیری فیروزکوهی».

گوهر، سال دوم، شماره ۲۰، صص ۷۵۹-۷۶۲. دریاگشت، رسول. (۱۳۵۴). صائب و سبک هندی. به کوشش رسول دریاگشت، تهران: کتابخانه مرکزی و مرکز اسناد.

دشتی، علی. (۱۳۵۵). نگاهی به صائب. تهران: امیرکبیر. دهخدا، علی اکبر. (۱۳۷۳). لغت‌نامه. دوره شانزده جلدی، زیر نظر محمد معین و جعفر شهیدی، تهران: دانشگاه تهران.

ریکور، پل. (۱۳۷۳). زندگی در دنیای متن. ترجمه‌ی بابک احمدی، تهران: مرکز. سیدحسینی، رضا. (۱۳۶۵). مکتب‌های ادبی. ج ۱. تهران: نشر مرکز.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۳). موسیقی شعر. تهران: آگاه. شمیسا، سیروس. (۱۳۸۶). آشنایی با عروض و قافیه. تهران: میترا. _____ (۱۳۸۰). سبک‌شناسی شعر. تهران: فردوس.

صائب تبریزی، میرزا محمدعلی. (۱۳۷۰). دیوان اشعار. به کوشش محمد قهرمان، تهران: علمی فرهنگی.

_____ (۱۳۴۵). دیوان صائب تبریزی. با مقدمه‌ی امیری فیروزکوهی، تهران: انجمن آثار ملی ایران.

صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۷۹). تاریخ ادبیات ایران. ج ۴، به کوشش محمد ترابی‌نژاد، تهران: فردوسی.

عمران‌پور، محمدرضا. (۱۳۸۶). «اهمیت عناصر و ویژگی‌های ساختاری واژه در گزینش واژگان شعر». پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا، سال اول)، شماره ۱، صص ۱۵۳-۱۸۰.

غیاثی، محمدتقی. (۱۳۶۸). درآمدی بر سبک‌شناسی ساختاری. تهران: شعله اندیشه. قیس رازی، شمس‌الدین محمد. (۱۳۶۰). المعجم فی معاییر اشعار عجم. تصحیح محمد عبدالوهاب قزوینی، تهران: زوآر.

گیرو، پی‌یر. (۱۳۸۳). نشانه‌شناسی. ترجمه‌ی محمد نبوی، تهران: آگاه.

کرمی، محمدحسین. (۱۳۸۳). «آرایش و آفرینش واکی، شیوه‌ای بدیع در آفرینش هنری (بر پایه‌ی دیوان خاقانی)». نشریه دانشکده‌ی ادبیات دانشگاه تبریز، سال ۴۷، شماره مسلسل ۱۹۳، صص ۱-۳۴.

_____ (۱۳۸۰). عروض و قافیه در شعر فارسی. شیراز: دانشگاه شیراز.
کمال‌الدین اسماعیل اصفهانی، ابوالفضل. (۱۳۴۸). دیوان اشعار. به کوشش حسین بحرالعلومی، تهران: کتابفروشی دهخدا.

لوریا، الکساندر. (۱۳۶۸). زبان شناخت. ترجمه حبیب الله قاسم‌زاده، ارومیه: انزلی.
معدن‌کن، معصومه. (۱۳۸۷). نقش پای غزالان (شرح پنجاه غزل از صائب تبریزی). تبریز: آیدین.

معین، محمد. (۱۳۶۰). فرهنگ فارسی. دوره شش جلدی، تهران: امیر کبیر.
مؤتمن، زین‌العابدین. (۱۳۵۲). تحول شعر فارسی. تهران: طهوری.
موروا، آندره. (۱۳۳۷). «من از شعر سر در نمی‌آورم». ترجمه زهرا خانلری، مجله سخن، دوره ۹، شماره ۴.

مولوی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۷۸). مثنوی معنوی. تهران: پژوهش.
ناتل خانلری، پرویز. (۱۳۳۳). «نغمه و حروف». سخن، سال ۵، شماره ۸.
نفیسی، علی اکبر. (۱۳۱۷). فرنودسار یا فرهنگ نفیسی. تهران: خیام.
وحیدیان کامیار، محمدتقی. (۱۳۵۲). «قافیه در شعر فارسی». وحید، شماره ۱۱۳، اردیبهشت.

ولک، رنه و اوستن، وارن. (۱۳۷۳). نظریه‌ی ادبیات. ترجمه‌ی ضیاء موحد و پرویز مهاجر، ج ۱، تهران: نیلوفر.

یوسفی، غلامحسین. (۱۳۷۰). چشمه‌ی روشن. تهران: علمی.