

بهره‌گیری ادبی از اصطلاحات و لغزش‌های عروض و قافیه در ساخت تصویر و

مضمون شعر

مهدی دهرامی*

دانشگاه جیرفت

چکیده

شاعران فارسی در دوره‌های مختلف از حوزه‌هایی متنوع برای ساخت تصویر و مضمون، بهره‌جسته‌اند. یکی از این موارد، خلق مضمون و تصویر بر پایه‌ی اصطلاحات شعری است. هدف این مقاله، نشان دادن وجوه مختلف به‌کارگیری اصطلاحات شعری با تأکید بر اصطلاحات عروض و قافیه است که با روش توصیفی تحلیلی با توجه به اشعار سی شاعر سنتی از دوره‌های مختلف تا دوره بازگشت ادبی، در دو محور مضمون‌سازی از اصطلاحات عروض و قافیه و ساخت توجیهای ادبی هنگام ارتکاب لغزش در حوزه‌ی این علم، انواع خلاقیت‌های شاعران را در این حوزه نشان داده‌است. استفاده از اصطلاحات شعری در این حوزه که به صورت مواردی چون ذکر افاعیل عروضی، ویژگی‌های تقطیع و اشاره به اختیارات شاعری است، در خلق تصاویر و مضامین و پرورش معانی، ایجاد طنز، انتقال عاطفه و تقویت موسیقی انجام گرفته‌است. در حوزه‌ی دوم، شاعر با اشاره به انحرافات از هنجارها و ضوابط شعر، ضمن عذرخواستن، از آن به مثابه عنصری برای پروراندن معانی و ساخت مضمون، بهره‌برده و از این طریق، نه تنها قبح لغزش را کم‌رنگ کرده، بلکه میدانی برای تخیل خود فراهم آورده‌است. هراس از ایراد خرده‌گیران و متهم‌شدن به ناتوانی، از یک‌سو و محدودیت‌های ضوابط شعری در پرداخت معانی از سوی دیگر، موجب شده شاعر با ذکر توجیهی ادبی هنگام لغزش، شیوه‌ای خلاقانه به کار گیرد و نشان دهد با آن‌که شعر، در ظاهر قواعدی الزام‌آور دارد، این قواعد غیرقابل اغماض نیست و می‌توان آن را رعایت نکرد و متهم به ناتوانی نیز نشد.

واژه‌های کلیدی: اصطلاحات شعری، عروض و قافیه، تصویرسازی، مضمون‌سازی، لغزش‌های شعری.

* استادیار زبان و ادبیات فارسی dehrami3@gmail.com

۱. مقدمه

شعر را همراه با «برهان»، «جدل»، «خطابه» و «مغالطه»، یکی از صناعات خمس محسوب می‌کنند (ر.ک: دهخدا، ۱۳۷۳، ج ۹: ۱۳۲۷۴) که شاعر با این صنعت «اتساق مقدمات موهمه کند و التئام قیاسات منتجه، بر آن وجه که معنی خرد را بزرگ و معنی بزرگ را خرد، و نیکو را در خلعت زشت بازنماید و زشت را در صورت نیکو جلوه کند و به ایهام قوت‌های غضبانی و شهوانی را برانگیزد.» (نظامی عروضی، ۱۳۷۲: ۴۲) شعر نیز مانند هر علم و هنر دیگری، مملو از قواعد و ضوابط و اصولی است که هر شاعر تا حدی با آن‌ها آشناست. شاعر سال‌ها با قواعد و ضوابط شعری زیسته و آن‌ها را تا جای ممکن، رعایت کرده‌است و همین آشنایی تقریباً مبسوط و دل‌مشغولی او به مسایل فنی، موجب شده این اصطلاحات، عنصری بسیار مناسب باشد که گاه تخیل او پیرامون این اصطلاحات و ضوابط، به گردش درآید و از آن‌ها برای پروراندن معانی و مقاصد شعری خود بهره‌گیرد و به سخن دیگر، شعر را در خدمت شعر قرار دهد. همان‌قدر که آموخته‌های شاعر در علوم مختلف می‌تواند ابزاری برای پروراندن معانی و انتقال عاطفه و پشتوانه شعری باشد، ضوابط شعری و معیارهای آن نیز دست‌مایه‌هایی است که شاعر را در بیان معانی مورد نظر خود، مدد می‌رساند. باید به این نکته نیز توجه داشت که گاه در شعر، هر اصطلاحی می‌تواند کاربردی دوگانه به دست آورد و علاوه بر انجام وظیفه‌ی خود که کاربرد حقیقی و مرسوم آن است، به یک ابزار هنری تبدیل شود. براین اساس هویت تازه‌ای می‌یابد تا حدی که گویی جزئی از طبیعت و عناصر با شکوه پیرامون شاعر است و اگر در کارکرد حقیقی، آزادی شاعر را محدود کرده، در این کارکرد، به مثابه پدیده‌ای مستقل، در خدمت تخیل شاعر قرار می‌گیرد. این‌جاست که نگاه شاعر به اصطلاحات شعری، از نگاه منتقد و عالم بلاغت، متمایز می‌شود. شاعر با این اصطلاحات آن‌گونه برخورد می‌کند که با پدیده‌های دیگر طبیعت یا آموخته‌های دیگر خود. بسیاری از مضامین و تصاویر شعر فارسی، بر پایه‌ی اصطلاحات شعری، ساخته یا با آن‌ها پرورده شده‌است. زیست مداوم شاعر در عالم شعر و وجود ضوابط و قوانین این هنر، موجب شده، تخیل شاعر از این حوزه‌ها نیز برای پروراندن معانی مورد نظر خود، بهره‌ی زیادی ببرد و به‌گونه‌ای اصطلاحات شعری را در خدمت شعر قرار دهد. این اصطلاحات که دست‌مایه‌ی مضمون و تصویر در شعر فارسی شده، در چند دسته جای می‌گیرد؛ از جمله: اصطلاحات علم عروض و قافیه؛ قالب و اجزای شعر، همچون بیت،

مصراع، قصیده و غیره؛ اصطلاحات علم بدیع و بیان و لغزش‌ها و انحرافات از ضوابط شعر. از این میان، به دلیل محدودیت حجم مقاله، سعی شده با تأکید بر اصطلاحات و ضوابط عروض و قافیه و دسته‌بندی این اصطلاحات، مضامین و تصاویری که بر پایه‌ی آن‌ها ساخته شده، در شعر فارسی بررسی و تصویری از آن به دست داده شود. قابل ذکر است نگارنده به مواردی اشاره کرده که شاعر از اصطلاحات این حوزه، مضمون یا تصویری ساخته یا آن‌که برای توجیه لغزش خود، عذری ادبی آورده‌است؛ نه آن‌که لغزش‌ها و اصطلاحات را نشان دهد. برای مثال، در شعر برخی شاعران مثل سنایی و مولوی گاهی قواعد قافیه و ردیف رعایت نشده؛ اما شاعر اشاره‌ای به آن‌ها نداشته یا تصویر و مضمونی بر پایه آن‌ها نساخته‌است. این دسته از اشعار، مورد بررسی این مقاله نیست. مسأله‌ی اصلی این مقاله آن است که با تأکید بر اصطلاحات عروض و قافیه، نشان دهد شاعران از آن‌ها چگونه بهره گرفته و چه مضامینی ساخته‌اند؟ این اصطلاحات بیش‌تر در کدام حوزه‌ی عروض و قافیه قرار دارد و آیا میان میزان بهره‌گیری شاعر با توجه او به فرم‌گرایی و شعراندیشی، ارتباطی وجود دارد؟ برای این مقصود با تأکید بر شاعران سنتی در دوره‌های مختلف، دیوان اشعار شاعرانی همچون رودکی، منوچهری، ناصر خسرو، مسعود سعدی، انوری، سلمان ساوجی، خاقانی، عارفی، قانی، دیوان غزلیات سعدی، حافظ، مولوی، بیدل، فروغی بسطامی، مثنوی‌های هفت‌ورنگ جامی، بوستان سعدی و خمسه نظامی برگزیده شد. سپس همه‌ی ابیات آن‌ها مطالعه و نمونه‌های مناسب با مسأله‌های تحقیق، جمع‌آوری و بررسی گردید. قابل ذکر است حین مطالعه و تحقیق، برخی مثال‌های دیگر نیز از شعرای دیگری به دست آمد و نظر به اهمیت آن‌ها، در مقاله ذکر شد.

۱.۱. پیشینه‌ی تحقیق

تصاویر و مضامین شعر فارسی تاکنون از منظرهای مختلفی بررسی شده و بخشی از موضوع مورد بحث نیز در برخی تحقیقات مورد توجه بوده‌است. به نظر می‌رسد نخستین کسی که به ساخت مضمون از لغزش شعری اشاره کرده، خواجه نصیرالدین باشد که قصیده‌ای از کمال‌الدین اصفهانی آورده که در آن، ردیف «می‌آمد» بعد از چند بیت به «می‌آید» تغییر یافته و خواجه نصیر آن را پسندیده محسوب کرده‌است. (رک: خواجه نصیرالدین طوسی، ۱۳۶۹: ۱۵۰) فتوحی نیز در کتاب *نقد ادبی در سبک هندی* با آوردن چند بیت از شاعران سبک هندی همچون صائب و حزین، اشاره کرده که شاعر در اسلوب معادله، ابتدا

ادعایی را در مصرع اول، طرح کرده و در مصرع دوم، برای آن مثلی از عالم ادبیات و فن شعر آورده‌است. (ر.ک: فتوحی، ۱۳۸۵: ۱۳۱) اشاره او به اقتضای موضوع کتاب، تنها به چند بیت از سبک هندی و آن هم از حیث اسلوب معادله، محدود مانده‌است. در خصوص شعر معاصر نیز برخی محققان اشاراتی به این موضوع داشته‌اند. مرادی در کتاب *جریان‌شناسی غزل شاعران جوان فارس*، مثال‌هایی از لغزش‌های شاعران در عرصه‌ی قافیه ذکر کرده که در برخی از آن‌ها، شاعر عذری نهاده‌است. (ر.ک: مرادی، ۱۳۸۹: ۵۱۰-۵۱۱) برخی تحقیقات نیز به نوآوری و خلاقیت شاعران در عرصه‌ی ردیف و قافیه پرداخته‌اند؛ همچون مقاله «ردیف و تنوع و تفنن آن در غزل‌های سنایی» به قلم عطاءمحمد رادمنش که در آن به خلاقیت‌ها و تغییرات ردیف در شعر سنایی، پرداخته؛ اما مضمون‌سازی یا تصویرسازی با آن‌ها را بررسی نکرده‌است (رادمنش، ۱۳۸۸). کافی نیز در مقاله «کارکرد دیگرگون قافیه در غزل معاصر» جلوه‌های مختلف قافیه را در غزل معاصر نشان داده‌است؛ از جمله قافیه مدرج، قافیه آوایی و قافیه با کلمات تنوین‌دار (کافی، ۱۳۹۱). بخشی از این مقاله نیز به لغزش شاعران در قافیه‌پردازی اختصاص یافته که در برخی موارد، شاعر دلایل ادبی برای این لغزش ذکر کرده‌است. آن‌گونه که دیده شد، از یک‌سو این موضوع بیش‌تر در شعر معاصر و آن هم در عرصه‌ی قافیه، مورد توجه محققان بوده و از سوی دیگر، نوع بهره‌گیری از اصطلاحات عروض و قافیه در ساخت مضمون و تصویر، مورد بحث واقع نشده‌است.

۲. ادبی‌سازی اصطلاحات علم عروض

ایجاد علم عروض را به «خلیل ابن احمد فراهیدی» (متوفی ۱۷۰) نسبت می‌دهند. برخی معتقدند در میان اعراب تا قبل از اسلام، اصلاً شعری وجود نداشته و «بیش‌تر آن‌چه که ادب دوره‌ی جاهلیت نامیده می‌شود، پس از ظهور اسلام ساخته شده...» (طه حسین، ۱۹۲۷: ۷۰) به هر طریق، خلیل ابن احمد توانست عروض را به صورت علمی با ضوابط و اصولی محکم، پی‌ریزی کند که هنوز قواعد آن رایج است. غیر از دوران معاصر و رواج اشعار غیرعروضی، این اصل از اصول بنیادین شعر فارسی بوده و در تعریف شعر، همواره به صفت موزون بودن آن اشاره شده‌است. (ر.ک: قیس رازی، بی‌تا: ۱۹۶ و واعظ کاشفی، ۱۳۶۹: ۶۹) آشنایی با ضوابط و دقایق این علم و اجبار به رعایت آن‌ها موجب شده این اصول در ذهن شاعر، رسوب یابد و گاه از آن برای مقاصد ثانویه‌ای بهره بگیرد.

اساس تخیل بر پایه‌ی نوعی جست‌وجو در حافظه است و خلق هر تصویر یا مضمونی بر پایه‌ی نوعی تکاپوی ذهنی در مجموعه‌ای از تجربیات و آموخته‌هایی است که هنرمند در حافظه دارد. به تعبیر «درایدن» (Dryden): «استعداد تخیل در نویسنده مانند سگی چالاک و تیزهوش، جست‌وخیز می‌کند و در سرتاسر مزرعه‌ی حافظه پرسه می‌زند تا این‌که صیدی را که در صدد شکار آن است، پیدا کند.» (برت، ۱۳۸۹: ۱۵) شاعر مجموعه‌ای از تجربیات در ذهن دارد و هنگام قرارگیری در حالت عاطفی، به آموخته‌های ذهنی رجوع می‌کند و شی یا پدیده‌ای را جایگزین پدیده یا شیء حاضر می‌سازد. اصطلاحات این علم نیز که بخشی از ذهن شاعر را دربرگرفته، عنصر مناسبی است که شاعر از آن استفاده کند. نگاهی به شعر فارسی نشان می‌دهد شاعران از اصول و اصطلاحات مختلف این علم در مقاصد دیگری نیز بهره گرفته‌اند که مهم‌ترین آن‌ها شامل موارد زیر است:

۲.۱. ذکر افاعیل و زحافات عروضی و مقاصد بلاغی و هنری آن

شاعر گاهی افاعیل و زحافات عروضی را به دلایل بلاغی ذکر می‌کند. قبل از بررسی، باید یادآور شد گاه به نظر می‌رسد اشاره به وزن شعر در بردارنده‌ی نکته بلاغی خاصی نیست و حتی شاعرانی مثل ناصر خسرو که در مقایسه با کیفیت هنری و موسیقایی و زیباسازی ظاهری، به معنا توجه بیش‌تری دارند، باز به آن اشاره کرده‌اند. در این حالت، شاعر وزن شعر خود را بیان می‌کند؛ اما دلیل بلاغی خاصی در آن مشاهده نمی‌شود:

پژمرد بدین شعر تو آن شعر کسائی «این گنبد گردان که برآورد بدین سان؟»
 بر بحر هزج گفتی و تقطیعش کردی مفعول مفاعیل مفاعیل فاعولان
 (ناصر خسرو، ۱۳۵۷: ۴۸۷)

البته گاهی اشاره به وزن شعر، همراه با خلاقیت و تصویرسازی است. ناصر خسرو در قصیده‌ای، برای وصف شعر خود، از اصطلاحات عروضی بهره می‌گیرد و اگرچه به وزن عروضی آن اشاره دارد، با تصویرسازی از خشکی شعر می‌کاهد:

قصری کنم قصیده خود را، درو از بیت‌هاش گلشن و ایوان کنم
 بر در گهش ز نادره بحر عروض یکی امین دانا دربان کنم
 مفعول فاعلات مفاعیل فع بنیاد این مبارک بنیان کنم
 (همان: ۳۷۰)

اما گاهی اصطلاحات، کارکردی دیگرگونه می‌یابند و شاعر به مدد آن‌ها مضمونی می‌سازد یا سخنی را می‌پروراند. آن‌چنان‌که تغییر در حروف «فعل» و تبدیل آن به «علف»، موجب

خلاقیت‌هایی در شعر شده که نمونه‌ی موفق آن، ایجاد طنز در شعر سوزنی سمرقندی است. وی از سه حرف «علف» استفاده کرده و طنزی را بر پایه آن ایجاد کرده‌است:
خری است شاعر و تقطیع شعر او این است معالف علفات معالف علفو
(سوزنی، ۱۳۳۸: ۸۰)

شاعر به جای بحر مجتث مثنی‌مخبون محذوف (مفاعیلن فعلاتن مفاعیلن فععلن) مصرع دوم را آورده تا طنز مصرع اول، با تبادر «علف خوردن» تقویت شود. این نوع کارکرد و بهره‌گیری افاعیل عروضی که موضوع این بخش است، دلایل مختلفی داشته که در ادامه بررسی می‌شود:

۲. ۱. ۱. افاعیل عروضی و انتقال عاطفه

موسیقی نقش مهمی در انتقال عاطفه دارد. ایجاد هیجان در مخاطب، تنها با محتوا و مضمون انجام نمی‌گیرد. موسیقی موجب جنب و جوش و تحرک بیش‌تر واژگان می‌شود؛ به گونه‌ای که وقتی واژه‌ها در کلام آهنگین بیان می‌شود، شکل دیگری می‌یابد و موجب افزایش جنبه‌ی عاطفی و تاثیرگذاری بیش‌تر آن‌ها می‌شود. لحن عاطفی شعر بیش از هر چیز، از موسیقی شعر مشخص می‌شود و اصولاً موسیقی شعر با نوعی معنا و لحن عاطفی همراه است که همین امر موجب تاثیر بیش‌تر آن می‌شود. برخی معتقدند: «شعر موسیقیوار، بی‌آن‌که تصور کلی از معنی یا لحن عاطفی آن داشته باشیم، وجود ندارد... حتی ضمن گوش دادن به زبانی خارجی که آن را نمی‌فهمیم، صوت محض نمی‌شنویم، بلکه عادت‌های آوایی خود را بر آن تحمیل می‌کنیم یا آهنگ معنیداری را که گوینده یا خواننده به آن می‌دهد، می‌شنویم.» (ولک و وارن، ۱۳۸۲: ۱۷۵) در این مواقع، موسیقی در مسیر محتوای شعر حرکت می‌کند و به گونه‌ای، محتوا را تفسیر می‌کند و نقش آن در تاثیرگذاری، القای عاطفه و درک بهتر شعر، کم‌تر از معانی واژگان بیت نیست. هر کدام از اوزان شعری، با عواطف خاصی متناسب است؛ از این نظر، ذکر افاعیل عروضی که فاقد معنای خاصی است، باز می‌تواند لااقل عاطفه و حال و هوا و فضای احساسی شعر را نشان دهد. باید توجه داشت شاعران بزرگ، افاعیل عروضی را برای پرکردن مصرع، نمی‌آورند. یکی از شاعرانی که توجه خاصی به ذکر افاعیل دارد، مولوی است که افاعیل بسیاری در شعر خود گنجانده‌است. مولوی بیش از هر شاعری از خصوصیت انتقال عاطفه از طریق ذکر افاعیل عروضی بهره برده‌است. در غزلیات شمس اشاره به افاعیل، گاهی از سر بی‌خودی و تحیر و سرگشتگی شاعر است که در وجد و شور و حال قرار گرفته و گویی شاعر قادر به بیان سخن نیست و تنها موسیقی‌ای را متناسب با حال و هوای خویش، زمزمه می‌کند:

مفتعلن فاعلات رفته بدم از صفات	محو شده پیش ذات دل به سخن چون فتاد
	(مولوی، ۱۳۷۶: ۳۵۷)
مستفعلن مستفعلن مستفعلن	باب البیان مغلق قل صمتنا اولی بنا
	(همان: ۶۱)
مستفعلن مستفعلن یا سیدا یا اقربا	فی نشونا او مشینا من قربه العرق الوتین
	(همان: ۶۷۹)
مستفعلن مستفعلن اکنون شکر پنهان کنم	کز غیب جوقی طوطیان آورده‌اندم غارتی
	(همان: ۹۰۷)

۲. ۱. ۲. مضمون‌سازی در شریطه

کارکرد دیگری که زحافات و تطقیع شعر یافته، استفاده‌ی آن در مقام شریطه است. شاعران سعی می‌کنند در شریطه‌ی قصیده، ابتدا اشاره‌ای به امری دائمی و غیرقابل تغییر کنند و بر پایه‌ی معادل‌سازی، در بخش دوم جمله‌ی خود، مواردی چون عمر، شادمانی و پیروزی ممدوح را در مقام دعا، برای او طلب کنند. انوری اصول و ضوابط عروض را مانند امری ثابت و غیرقابل تغییر دانسته که تا ابد استمرار دارد؛ از همین روی، دعا می‌کند تا هنگامی که قصیده‌ی او را در این وزن می‌دانند، ممدوح او در جشن و شادی به سر برد: ^۱

تا کند تقطیع این یک وزن، وزان سخن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلات
جیش تو بادا به بلخ و جشن تو بادا به مرو بارگهت در نشابور و مقام اندر هرات

(انوری، ۱۳۷۶: ۸۳)

این نوع شریطه‌سازی در قصاید مسعود سعد سلمان نیز دیده می‌شود. وی بحور عروضی را امری غیرقابل تغییر می‌داند و براساس آن، مضمون شریطه را طرح می‌افکند:

همیشه تا نبود چون سریع بحر رجز همیشه تا نبود چون خفف بحر رمل
مباد نام تو از دفتر بقا مدروس مباد عمر تو از علت فنا معتل

(مسعود سعد، ۱۳۶۲: ۳۱۱)

۲. ۱. ۳. افاعیل در مقام مجاز

افاعیل عروضی بخشی از شعر است و گاه شاعران در مقام مجاز به علاقه جزو از کل، افاعیل را ذکر و از آن اراده شعر کنند. این شیوه به طرق مختلف در شعر آمده که بیش‌تر بسامد آن در دیوان غزلیات شمس دیده می‌شود:

۸۰ ————— مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) / سال ۱۰، شماره‌ی ۲، تابستان ۱۳۹۷ (پیاپی ۳۶)

تا کند تقطیع این یک وزن، وزان سخن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
جیش تو بادا به بلخ و جشن تو بادا به مرو بارگاہت در نشابور و مقام اندر هرات
رو خمش کن قول کم گو بعد ازین فعال باش چند گویی فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
(مولوی ۱۳۷۶: ۱۸۶)

رستم ازین بیت و غزل ای شه و سلطان ازل مفتعلن مفتعلن مفتعلن کشت مرا
(همان: ۶۴)

در بیت زیر نیز شاعر ابتدا «مفتعلن فاعلات» را در مقام مجاز به معنای ضوابط و محدودیت‌های شعری قرار داده، سپس با اسناد مجازی، از آن استعاره‌ی مکنیه ساخته که جان خداخوان (قیل و قال) شاعر را از بین برده است:

مفتعلن فاعلات جان مرا کرد مات جان خداخوان بمرد جان خدادان رسید
(همان: ۳۶۱)

۲. ۱. ۴. اشاره به تقطیع شعر و ساخت مضمون و تصویر از آن

تقطیع شعر آن است که «بیتی را از هم فروگشایند و بر اسباب و اوتاد و فواصل، قسمت کنند تا هر جزوی در وزن، برابر جزوی شود از افاعیل بحری که بیت از آن منبعث باشد.» (قیس رازی، بی تا: ۷۱) از طریق تقطیع، افاعیل و زحافات عروضی به دست می‌آید؛ اما از آن جا که در تقطیع، معمولاً کلمات بیت، شکسته و گاه متصل به کلمات دیگری می‌شود، استقلال کلمات از بین می‌رود و معنای کلمات مشخص نمی‌شود. همین امر موجب شده شاعران از عمل تقطیع در معنای کنایی از نظم و نسق افتادن یا بی‌معنا شدن استفاده کنند: نامه عمر به توفیق رسید نظم احوال به تقطیع کشید
(جامی، ۱۳۷۸: ۶۹۲)

یکی از معانی تقطیع، «تکلف کردن و آراستن خویش به جامه و غیره است.» (دهخدا، ۱۳۷۳، ج ۴: ۶۰۲۸) همین امر موجب شده شاعر بر پایه‌ی آن، ابهام تناسب نیز ایجاد کند. اگرچه در این موارد، معنای اصلی آن، اصطلاحی عروضی نیست، شاعر به آن نیز بی‌توجه نبوده است: گرچه یک سرو به رعنائی آن قامت نیست چون که تقطیع کند مصرع موزون گردد
(محسن تاثیر، نقل از همان: ۶۰۲۹)

۲. ۱. ۵. افزایش و تقویت موسیقی بیرونی

هرچند عروض، موسیقی بیرونی را شکل می‌دهد، شاعر گاهی به جای بیان سخنان در قالب زحافات و وزن شعر، مستقیم آن‌ها را ذکر می‌کند؛ بدون این که قصد پرکردن رکنی

بهره‌گیری ادبی از اصطلاحات و لغزهای عروض و قافیه در ساخت تصویر و ... ۸۱

عروضی یا خلق مضمون داشته باشد. در این موارد، هرچند به نظر می‌رسد بیت فاقد معناست، شاعر از ذکر آن، اراده‌ی مفهوم می‌کند و به گونه‌ای می‌توان گفت، زبان و کلمه از حیث دال، دو تاست؛ اما مدلول یکی است؛ از آن جمله است این ابیات از مولانا که ترک سخن را توصیه می‌کند:

ترک کن این گفت و همی باش جفت و اغتنم الفرض و خل السنن...
مفتعلن مفتعلن مفتعلن فعللن فعللن فعللن
(مولوی، ۱۳۷۶: ۷۹۸)

بهر خدای را خمش خوی سکوت را مکش چون که عصیده می‌رسد کوتاه کن قصیده را
مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن در مگشا و کم نما گلشن نور رسیده را
(همان: ۶۸)

قآنی نیز که یکی از شاعران به شدت فرم‌گراست و توجه خاصی به جنبه‌های موسیقایی شعر دارد، از این عنصر بهره گرفته است. باید توجه داشت معادل‌سازی سبب و اوتاد و فاصله، همواره با افعیل عروضی انجام نمی‌گرفته و گاهی حروف و کلمات دیگری نیز به کار می‌رود. مثل «دک یا تن» در این اشعار:

مفعول مفاعیل فاعلاتن تقطیع چنین کن ز نکته‌دانی
تا مطرب مجلس به رقص خواند تن تن تنناتن تنن تنانی
(قآنی، ۱۳۸۰: ۸۰۱)

فاعلاتن فعلن فاعلاتن فعلن هست تقطیع سخن دک دکادک دککو
(همان: ۸۵۹)

۲.۲. اختیارات عروضی و مضمون‌سازی از آن

علاوه بر موارد یادشده، شاعر از اختیاراتی که در ضوابط عروضی دارد نیز برای پرداخت معانی استفاده کرده است؛ از آن جمله است اصطلاح سکته و اختیار شاعری قلب. سکته یکی از اختیارات عروضی است که عبارت است از: «قراردادن هجای کوتاه به جای هجای بلند یا به عکس، به طریقی که کمیت وزن اصلی تغییر نپذیرد. با توجه به این که هر هجای کوتاه، مساوی نصف هجای بلند است، می‌توان یک هجای بلند به جای دو هجای کوتاه قرار داد.» (ناتل خانلری، ۱۳۴۵: ۲۶۸) سکته موجب سنگینی شعر می‌شود؛ اما همواره عنصری منفی نیست و گاهی معنای شعر را تقویت می‌کند. اگر چه سکته‌ی عروضی می‌تواند در هر جای مصراع (به جز آغاز) اتفاق افتد، رایج‌ترین آن در آخر مصراع است که گوش، آن را احساس

نمی‌کند و در موسیقی شعر، تفاوتی به وجود نمی‌آورد. برخی شاعران که دغدغه‌ی مضمون‌سازی دارند، از این اصطلاح استفاده زیادی کرده‌اند؛ برای مثال، بیدل دهلوی معانی مختلفی از آن ساخته‌است؛ او در جایی، چین ابروی یار را موجب ایجاد سکنه دانسته: گه از موی میان شهرت دهد نازک خیالی را گهی از چین ابرو سکنه خواند بیت عالی را (بیدل، ۱۳۸۶: ۶۲)

ایجاد سکنه وزنی موجب سنگینی بیت می‌گردد و بیدل در جایی دیگر، سکنه‌ی شعری خود را به شمشیر لنگردار تشبیه کرده‌است؛ زیرا لنگر به معنای سنگینی و گرانی نیز آمده‌است. (ر.ک: دهخدا، ۱۳۷۳، ج ۱۲: ۱۷۴۶۳) و تیغ لنگردار «به معنی خمدار و سنگین است؛ زیرا تیغ خمدار، خوب می‌نشیند و زخم کاری می‌کند و از جا کم می‌جنبد.» (همان: ۱۷۴۶۳) و بیدل از ره‌گذر این تشبیه، به پیوند و تناسب اختیارات شاعری و معنا نیز توجه داشته، معتقد است اگر درنگ و تأمل گردد، سکنه‌های شعری او نه تنها از روانی نمی‌کاهد، بلکه موجب درک بهتر و تاثیرگذاری بیش‌تر سخن می‌شود:

در تأمل بیش‌تر دارد روانی شعر من مصرعم از سکنه جز شمشیر لنگردار نیست (بیدل، ۱۳۸۶: ۱۰۳)

و در بیتی دیگر، شعر خود را به موج گوهر مانند کرده و آن‌چنان‌که ناهمواری‌های سطح گوهر با تأمل، مشخص می‌شود، مصرع شاعر نیز با تأمل، قابل درک است و از این طریق، نوعی سکنه در آن ایجاد می‌شود؛ اما این سکنه‌ها از دید شاعر، موجب موزونی آن شده‌است:

موج گوهر بی‌تأمل قابل تمییز نیست مصرع ما را به چندین سکنه موزون کرده‌اند (همان: ۱۵۲)

ندارد جز تأمل موج گوهر مصرعی دیگر همین یک سکنه‌است انشای دیوانی که من دارم (همان: ۲۹۳)

در شعر دیگری، بر پایه اصطلاح سکنه، آرایه‌ی حسن تعلیل ایجاد کرده و معتقد است از آن‌جا که همیشه شاعر خرامیدن معشوق را وصف خواهد کرد، هیچ سکنه‌ای در شعر او نخواهد بود:

به‌مردن نیز از وصف خرامت لب نمی‌بندم نگیرد سکنه طرف دامن، اشعار روانم را (همان: ۳۶)

اختیار دیگری که شاعران به آن اشاره داشته‌اند، قاعده‌ی قلب است. طبق قاعده قلب، شاعر می‌تواند در برخی اوزان، به جای «U-»، «-U» بیاورد. این قاعده معمولاً در افاعیل «مفتعلن و مفاعلن» صورت می‌گیرد و یکی از این دو زحاف را به دیگری تبدیل می‌کند. اگرچه این قاعده ایرادی در شعر وارد نمی‌کند، باز گاهی برخی شاعرانی که از آن استفاده کرده‌اند، به آن اشاره می‌کنند و از این طریق، پیشاپیش راه را بر بهانه‌جویی منتقدان و مخالفان می‌بندند؛ آن‌چنان‌که در شعر خاقانی دیده می‌شود:

کیسه هنوز فربه است از تو از آن قوی دلم چاره چه خاقانی اگر کیسه رسد به لاغری
گرچه به موضع لقب مفتعلن دوباره شد بحر ز قاعده نشد تا تو بهانه ناوری
(خاقانی، ۱۳۸۲: ۶۸۸)

شاعر در مصرع دوم به جای «مفاعلن» دوم، «مفتعلن» آورده و در بیت بعد، ذکر اختیار کرده و آن را صحیح دانسته‌است.

۳. مصطلحات قافیه و مضمون‌سازی از آن

خواجه نصیر در معیارالشعار قافیه را چنین تعریف کرده: «قافیه عبارت است از مجموعی که مولف باشد از حرفی یا حرفی که واجب باشد که در کلمات متشابه در اواخر ابیات یا مصراع‌ها بود مکرر یا در حکم مکرر باشد به حسب اصطلاح» (خواجه نصیرالدین طوسی، ۱۳۶۹: ۱۳) وجود قافیه در جوهره‌ی شعر، نقشی ندارد؛ اما شمس قیس که عقایدی سخت‌گیرانه دارد، سخن موزون بی‌قافیه را شعر نمی‌داند: «فرق بود میان مقفی و غیرمقفی که سخن بی‌قافیت را شعر نشمرند؛ اگرچه موزون افتد.» (شمس قیس، بی‌تا: ۱۳۰) پیدایش موسیقی قافیه را پیش از موسیقی عروضی می‌دانند: «اول از ره‌گذر تصادف دو کلمه با هم نوعی توازن ایجاد کرده‌اند، بعداً آگاهانه مورد استفاده قرار گرفته‌اند، سجع‌های کاهنان عصر جاهلی چنین است. بعد اندک اندک فاصله میان این قافیه‌ها یا سجع‌ها در طول زمان، تساوی یافته‌است و وزن عروضی را به وجود آورده‌است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۱۰۲) علاوه بر آن‌که شاعر خود را به رعایت قافیه ملزم می‌داند، گاهی از ویژگی و اصطلاحاتی که در حوزه‌ی قافیه قرار دارد، استفاده کرده، آن را در اختیار بیان عقاید و تقویت معنای شعر قرار می‌دهد. این بهره‌بردای در چند حوزه جای می‌گیرد:

۳.۱. مضمون‌سازی بر پایه‌ی ویژگی قرارگیری قافیه در پایان شعر

یکی از ویژگی‌های قافیه، قرارگیری آن در پایان شعر است. شاعر هنگام سرایش، بر

اساس ضوابط شعری، مجبور است توجهی به پایان بیت داشته باشد و واژگان را به گونه‌ای سامان دهد تا با کلمه‌ای دارای قافیه به پایان برسد. این نکته دست‌مایه‌ای برای تخیل برخی شاعران شده که برای پرداخت برخی معانی، از آن استفاده کنند. نظامی در مدح پیامبر(ص) برای بیان این معنا که جهان هستی برای او خلق شده، ولی آخرین پیامبر و بعد از پیامبران دیگر قرار دارد، از این ویژگی قافیه برای تصویرسازی و پرداخت معنای مورد نظر بهره می‌گیرد:

اول بیت ار چه به نام تو بست نام تو چون قافیه آخر نشست
(نظامی، ۱۳۸۶: ۲۷)

گاهی نیز شاعران از ردیف نیز که دارای همین ویژگی است، برای مضمون‌پردازی استفاده کرده‌اند. جامی برای نشان دادن این‌که مرگ در پایان زندگی قرار دارد، عمر را به نظمی لطیف مانند کرده که مرگ، ردیف آن واقع شده و در واقع، پایان‌بخش آن است:

هست نظمی لطیف، عمر شریف کش مرض قافیه‌ست و مرگ ردیف
دل گرو کرده‌ای به نظم سخن فکر کار ردیف و قافیه کن
(جامی، ۱۳۷۸: ۱۲۴)

تنگ شد قافیه عمر شریف دم به دم می‌شودش مرگ ردیف
(همان: ۶۹۲)

باز از همین نوع است ابیات زیر:

دریغا که بگذشت عمر شریف به جمع قوافی و فکر ردیف
کند قافیه تنگ بر من نفس از آن چون ردیفم فتد کار پس
(همان: ۴۳۵)

۳.۲. عیوب قافیه و مضمون‌سازی با آن

علوم ادبی در جایگاه یکی از شاخه‌های علوم نقلی، ضوابط و اصول و قواعدی را برای شعر تعیین کرده که شاعر، ضروری است تا جای ممکن، آن اصول را رعایت کند. گاه شاعر مجبور می‌شود از این اصول تخطی کند. رعایت قافیه تابع ضوابط و اصولی است که اگر رعایت نشود، جزو عیوب قافیه محسوب می‌شود؛ از آن جمله است: ایطاء، شایگان، اقواء، اکفاء، سناد، تخلیع و تکرار قافیه. (ر.ک: قیس‌رازی، بی‌تا: ۲۱۳-۲۲۰) برخی از این عیوب، دست‌مایه‌ی مضمون‌پردازی واقع شده و گاه نیز اگرچه شاعر مضمونی نساخته، از آن‌جا که خود به این لغزش‌ها دچار شده، سعی کرده توجیهاتی برای

این عیب، ذکر کند تا از قبح آن بکاهد.

۳. ۲. ۱. ساخت توجیه ادبی از لغزش ایطاء و شایگان

«ایطاء بازگردانیدن قافیتی است دوبار و آن دو نوع است: جلی و خفی.» (قیس رازی، بی‌تا: ۲۱۶) این عیب در کلمات مرکبی که جزو دوم آن‌ها در چند قافیه تکرار شده باشد، انجام می‌گیرد. بر پایه‌ی این که جزو دوم به وضوح، آشکار باشد مثل مشفق‌تر و نیکوتر یا کاملاً آشکار نباشد، مثل شاخسار و کوهسار، به ترتیب، جلی و خفی نام‌نهادند. ایطاء جلی را از عیوب فاحش می‌دانند؛ الا در قصیده‌ای که بیش از بیست سی بیت داشته یا دارای دو مطلع باشد. (ر.ک: همان: ۲۱۶) بسیاری از شاعران همان‌گونه که شمس قیس گفته، به این دلیل که در ایطاء خفی مسامحه کرده‌اند، هرچند مرتکب این عیب گردند، از شعر خود نفی ایطاء می‌کنند. (همان: ۲۱۷) شایگان نیز همانند ایطای جلی است؛ اما بیش‌تر به قافیه‌ای گویند که «الف و نون جمع در آن مستعمل باشد.» (همان: ۲۱۷)

شاعرانی که چنین عیبی در شعرشان هست، به چند دسته تقسیم می‌شوند: گروه نخست از آنان، هیچ اشاره‌ای به آن ندارند که البته این گروه، خارج از بحث مقاله است؛ گروه دوم، اشاره می‌کنند؛ اما یا دلیلی ذکر نمی‌کنند و یا عذری می‌نهند و تقاضای بخشش و عیب‌پوشی دارند؛ آن‌چنان‌که انوری چنین کرده‌است:

خسروا در همه انواع هنر دستت هست خاصه در شیوه نظم خوش و اشعار غرر
گر مکرر بود و ایطاء این قافیتم چون ضروری‌ست شها پرده این نظم مدر
(انوری، ۱۳۶۴: ۱۰۸)

و یا دلایلی عقلی و غیرادبی برای این عیب، اقامه می‌کنند؛ آن‌چنان‌که در این شعر، انوری قوافی مختلفی را با «الف و تا»ی جمع مونث آورده که شایگان است:

اندرین خدمت که دارد بنده از تشویر آن	پیش فتیان خراسان دست بر رخ چون فئات
گرچه بعضی شایگان است از قوافی‌باش گو	عفو کن وقت ادا دانی ندارم بس ادات
بود الحق تاء چند دیگر از وحدان ^۲ و لیک	چون ممت و چون قنات و چون روات و چون عدات
گفتم آخر شایگان خوش به از وحدان بد	فی‌المثل چون حادثاتی از ورای حادثات
هیچ‌کس در یک قوافی بنده را یاری نکرد	هرکه بیتی شعر دانست از رعیت وز رعات

(همان: ۲۴)

شاعر معتقد است با آن‌که شاعر چند کلمه‌ی هم‌قافیه‌ی دیگر مثل ممت و قنات و روات و عدات در اختیار داشته که عیب شایگان ندارند، از آن‌جا که گاه تکرار و شایگان

بهتر است از این که کلمات را به صورت وحدان (واحد واحد) و بدون تکرار و عیب شایگان بیاورند، ترجیح داده مرتکب شایگان گردد. آن چنان که دیده می‌شود، شاعر تلاش زیادی کرده عیب را سرپوش نهد و دلایلی نه چندان ادبی ذکر کرده است. قآنی نیز این عیب را مرتکب می‌شود و آن را به دلیل ایراد لغات، می‌داند و توجیه می‌آورد او واضع لغت نیست و نمی‌تواند از خود لغتی مناسب قافیه بسازد و مانع این عیب شود:

وزیرا صاحباً صدرا درین ابیات جان‌پرور	دو نقصان است پنهانی که ناچارم ز تبینش
یکی در چندجا تکرار جایز در قوافیش	نه تکراری که دیوان را رسد نقصان ز تدوینش
یکی در چندشعر ایطاً نه ایطایی چنان روشن	که باشد بیمی از غمّاز و باکی از سخن‌چینش
نپنداری ندانستم بدانستم نتانستم	شکر تبخیز و دانا ناگزیر از طعم شیرینش...
قوافی را لغت باید، لغت را من نیم واضع	که رانم طبع را کاین لفظ شایسته است بگزیش

(قآنی، ۱۳۸۰: ۴۹۲)

گروه سوم، در برخی اشعار، گاه حسن توجیهی ذکر می‌کنند و با بیان دلیلی ادبی، عیب را کم‌رنگ می‌سازند. آن چنان که قآنی این عیب را به مدح ممدوح پیوند داده و مضمونی ادبی ساخته مبنی بر این که شاعر، از فرط حیرانی، هنگام مدح، لفظ را فراموش می‌کند:

تکرار شایگانی گر رفت در قوافی	عذری بود خجسته از فکرت متین را
چون مدح شاه‌گویم حیران شوم به حدی	کز لفظ دوری افتد این رای دوربین را

(همان: ۷۰)

۳.۲.۲. ساخت توجیه ادبی از لغزش تکرار قافیه

تکرار قافیه نیز از عیوب دیگر قافیه است و قدما برای تکرار قافیه، حدودی تعیین کرده‌اند: «تکرار قافیه در قطعه‌ها و غزل‌ها، بعد از هفت بیت و در قصاید، بعد از چهارده بیت روا باشد.» (خواجه نصیرالدین طوسی، ۱۳۶۹: ۱۵۹) شاعرانی که به این عیب در شعر خود اشاره کرده‌اند، دو شیوه را برگزیده‌اند. گاه از این لغزش عذر خواسته‌اند و گاه آن را در خدمت تصویر و مضمون‌سازی قرار داده‌اند. قآنی در قصیده‌ای بلند که چند بار قافیه‌ی کباب را در آن تکرار کرده، چنین توجیهی آورده است:

گو قافیه تکرار پذیرد چه توان کرد مقصد چو فزون از حد و بیرون ز حساب است
(قآنی، ۱۳۸۰: ۱۱۸)

عرفی نیز در غزلی با تکرار قافیه‌ی «بلند»، تکرار قافیه را توجیهی نهاده و گفته است:
اگر یار آن را بپسندد، ایرادی بر آن نیست:

ز عود قافیه غم نیست در میان غزل که یار چون بپسندد پسند خواهد شد
(عرفی، ۱۳۶۹: ۲۴۸)

گاهی نیز آن را در اختیار مضمون‌سازی قرار داده‌اند. قآنی در مقایسه با شاعران دیگر، توجه خاصی به این امر داشته و معمولاً با عیوب قافیه، مضمون‌سازی کرده‌است. او در قصیده‌ای به خاطر انتخاب قافیه‌ای دشوار، مجبور به تکرار قافیه شده‌است و کلماتی مانند «اورنگ، سنگ، خرچنگ» را تکرار کرده و در ادامه توجیهی آورده و تکرار قافیه را به نعمت‌های متوالی ممدوح مانند کرده‌است:

چو نعمت تو قوافی از آن مکرر شد که بی‌حضور توام بُد دلی چو قافیه تنگ
(قآنی، ۱۳۸۰: ۵۱۱)

باز همین مضمون را در بیتی دیگر آورده‌است:

نخست آن‌که قوافی به چند جای در او مکررست چو انعام شاه در حق من
(همان: ۶۳۴)

باز در قصیده‌ی دیگری، قافیه‌ی «شاه» را تکرار کرده و مضمونی ساخته که دل دشمنان مثل قافیه تنگ است و جود پادشاه، همیشه مکرر است؛ از همین روی تکرار قافیه انجام شده: شاهها چو دل دشمن تو قافیه شد تنگ با آن‌که مکرر شد چون جود شهنشاه
(همان: ۷۵۴)

باز از این نوع است ابیات زیر:

قوافی گر مکرر شد مکدر زان مبادت دل که طبع من خواص قند در شیرین سخن دارد
(همان: ۱۵۸)

قوافی سخنش هست چون ثنای امیر که طبع را ننماید ملول از تکرار
(همان: ۳۹۲)

این‌گونه توجیهات ادبی در شعر امثال مولوی دیده نمی‌شود. وقتی این موارد، در شعر کسانی همچون قآنی با شعر شاعرانی مثل مولوی مقایسه شود، این نکته دانسته می‌شود که امثال مولوی، دغدغه‌ی ضوابط شعری را ندارند و در پی آن نبوده‌اند که با توجیه آوردن حتی به طریق مضمون‌سازی، عیب را از ساحت شعر دور سازند؛ اما قآنی فرم‌گراست و نمی‌خواهد مخاطب بر ظاهر شعر او ایرادی ببیند.

۳.۲.۳. ساخت توجیه ادبی از لغزش‌های دیگر

علاوه بر ایرادهای یادشده، موارد دیگری نیز بوده که شاعران به آن اشاره داشته و گاه برای توجیه، مضمونی ساخته‌اند که با اختصار به برخی اشاره می‌شود. سلمان ساوجی در

قطعه‌ای که با قوافی «سعادت، استفادت، افادت، عادت و ...» سروده، وقتی در یکی از قوافی، حرف دال را که جزو اعنات است رعایت نکرده، توجیهی ذکر کرده‌است: یک قافیه درین سخن از دال خالی است و آن نیز بر ملالت طبعم دلالت است (سلمان ساوجی، ۱۳۷۱: ۵۵۶)

اگرچه رعایت اعنات، ضروری نیست و جزو لزوم مالایلم است، شاعر توجیهی و دلیلی نهاده و از آن برای نشان دادن ملالت طبع خود، استفاده کرده‌است. باید توجه داشت شاعر این لغزش را در همین بیت که در پایان شعر قرار دارد، مرتکب شده و می‌توانست اصلاً این بیت را نیاورد؛ اما به عمد آن را آورده تا مضمون ملالت طبع تبیین گردد. در واقع او لغزش را برای بیان معنای خاصی مرتکب شده‌است.

یکی دیگر از دشواری‌ها و محدودیت‌هایی که شاعران از آن گلایه و شکوه داشته‌اند، تنگی قافیه است که طی آن، میدان تخیل شاعر به دلیل کم‌بودن قوافی، محدود می‌شود. این مضمون بیش‌تر در جایگاه کنایه، به معنای «دشوار بودن امری» به‌کار رفته‌است:

چه زنی در ردیف قافیه چنگ؟ کار بر خود کنی چو قافیه تنگ؟
(جامی، ۱۳۷۸: ۱۲۴)

بیدل چو بند نیشکر از فکر آن دهن معنی فشار قافیه تنگ می‌کشد
(بیدل، ۱۳۸۶: ۱۲۴)

در عالم فرصت چه قدر قافیه تنگ است مو، رست سیه، پیش‌تر از ماتم پیری
(همان: ۳۰۹)

برخی شعرا نیز علاوه بر اشاره به تنگی قافیه در مقام کنایی، به برخی از قوافی تنگ نیز اشاره کرده‌اند؛ همچون قافیه‌ی «بنفشه» و «عدل» که کلمات هم‌قافیه با آن‌ها، نادر است و احتمالاً وجود نداشته باشد:

زان گل دل او بنفشه‌رنگ افتاده‌است چون قافیه بنفشه تنگ افتاده‌است
(خاقانی، ۱۳۸۲: ۷۰۹)

صورت عدل تنگ‌قافیه‌ای است کوه ردیف دوام او زیبد
(همان: ۴۸۷)

تغییر حرف روی از ذال معجمه به دال نیز از موارد دیگر خروج از هنجار شاعران بوده که به آن اشاره کرده‌اند:

دستت به سخا چون ید بیضا بنمود از جود تو در جهان جهانی بفرزد
کس چون تو سخی نه هست و نه خواهد بود گو قافیه دال شو زهی عالم جود
(انوری، ۱۳۷۶: ۴۵۳)

«دال» در «جود» با آن‌که ماقبل متحرک است، از آن‌جا که لغتی عربی است و مانند قوافی دیگر فارسی در این رباعی، نمی‌توان آن را به صورت «ذال معجمه» خواند، در نگاه شاعر، ایراد محسوب شده و عذر آن را خواسته‌است. لحن کلام در مصرع آخر به گونه‌ای است که گویی شاعر میان ارتکاب این لغزش و معنا و مقصود خود در مدح، وامانده؛ ولی سرانجام تصمیم گرفته و لغزش را بر ترک معنا ترجیح نهاده‌است. قآنی نیز از همین تغییر دال به ذال در قافیه‌ی خود، مضمونی لطیف ساخته‌است:

قوافی ذال بود و دال شد چون دیدم ای دلبر که صاد چشم مستت کرده از خال سیه ضادی
(قآنی، ۱۳۸۰: ۷۷۷)

تغییر ردیف نیز یکی دیگر از خلاقیت‌های شاعران است. در بسیاری موارد، شاعر مضمون یا دلیلی ادبی برای این تغییر ذکر نمی‌کند که برخی محققان به نمونه‌هایی از آن اشاره کرده‌اند. (ر.ک: رادمنش، ۱۳۸۸: ۱۱۲-۱۱۴) اما در پاره‌ای موارد نیز شاعر دلیل این تغییر را ذکر می‌کند؛ از آن جمله است شعری از کمال الدین اصفهانی که خواجه نصیرالدین طوسی نیز آن‌چنان‌که در پیشینه ذکر شد، تغییر آن را پسندیده‌است. در این شعر، کمال برای استمرار شعر و ایراد معانی و مضامین مناسب مدحی، ردیف شعر را از «می‌آمد» به «می‌آید» می‌گرداند و دلیل را ذکر می‌کند:

ردیف شعر دگر کردم از پی مدحش که آنم از پی چیزی به کار می‌آمد
برای فال ز ماضی شدم به مستقبل که این ایام چنین خوشگوار می‌آمد
زهی رسیده به جایی که پیش خاطر تو همه نهان سپهر آشکار می‌آید
مساعی تو در ابطال عمر فرسایی خلاف قاعده روزگار می‌آید
(کمال‌الدین اصفهانی، ۱۳۴۸: ۲۲۲)

خواجه نصیر در مورد این خلاقیت می‌نویسد: «تکرار ردیف واجب بود؛ مگر در ترجیع‌ها یا آن‌جا که شاعر به طریق بدعت، ردیف بگرداند یا ترک کند و ذکر علت و عذر، ایراد کند و هر بدعت که مقبول و لطیف بود، نوعی از صنعت باشد.» (خواجه نصیرالدین طوسی، ۱۳۶۹: ۱۵۰)

۴. نتیجه‌گیری

آشنایی شاعر با مسایل فنی شعر، موجب شده از آن‌ها استفاده‌های ثانویه‌ای داشته باشد و از این اصطلاحات به مثابه عنصری برای پروراندن معانی و مقاصد شعری خود بهره‌گیری کند. اصطلاحات عروض و قافیه از مهم‌ترین مسایل فنی شعر است که شاعران از آن‌ها بهره‌گرفته‌اند. این بهره‌برداری در دو حوزه‌ی کاربرد بلاغی اصطلاحات این علم و ساخت توجیحات ادبی هنگام خروج از ضوابط آن، جای می‌گیرد. در حوزه‌ی نخست، شاعر با ذکر افعیل عروضی از آن‌ها برای ایجاد موسیقی، انتقال عاطفه، پرداخت لحن، ساخت مضمون در شریطه، تصویرسازی (به خصوص مجاز) استفاده کرده‌است. گاه نیز از خصوصیات اصطلاحات عروض و قافیه مانند قرارگیری ردیف و قافیه در پایان شعر، برای تصویرسازی بهره‌گرفته‌است. در حوزه‌ی دوم، شاعری که خود به عمد یا از سر اجبار، لغزشی در ضوابط و قواعد عروض و قافیه داشته، برای کاستن از قبح لغزش، دلایل و توجیحاتی ادبی ذکر کرده یا بدون ارتکاب، از ویژگی‌های لغزش‌های شعری برای پروراندن معنا و ساخت مضمون بهره‌برده‌است. شاعرانی چون قآنی که دغدغه فرم‌گرایی داشته‌اند، از این نوع مضمون‌سازی بیش‌تر استفاده کرده‌اند. وارد شدن به این عرصه‌ها، دایره‌ی مضمون و تصویرسازی را گسترده‌تر ساخته و شعر را در اختیار شعر قرار داده و به‌گونه‌ای، فراشعر ایجاد کرده‌است. اشاره به لغزش‌ها نشان می‌دهد شاعر از ایراد منتقدان و شاعران دیگر، واهمه داشته؛ اما به این نتیجه رسیده که قواعد شعری، امری قطعی و غیرقابل اغماض نیست و نه تنها در عین ارتکاب لغزش، می‌تواند راه را بر خرده‌گیران ببندد؛ بلکه می‌تواند معنا و مضمونی را به صورتی خلاقانه بپروراند. البته تمایل به نوآوری و کشف حوزه‌های تازه برای خلق مضامین و تصاویر در نگاه برخی شعرا تا حدی اهمیت داشته که به نظر می‌رسد گاه شاعر به عمد، لغزشی مرتکب شده تا بتواند معنا و مضمونی تازه ایجاد کند.

یادداشت‌ها

۱. برخی از شاعران نیز از قوانین نحوی به عنوان امری جاودان و ماندگار در شریطه استفاده کرده‌اند؛ از آن جمله است:

تا که از فعل حرف جر گردد آخر اسـم منصـرف مجـرور
آن هر لحظه‌ای ز عمر تو باد همتـرازوی امتـداد دهـمـر
(قآنی، ۱۳۸۰: ۴۵۱)

الا تا همی حرف زاید ز نقطه الا تا همی فعل خیزد ز مصدر بود جاودان مه‌رت اندر ضمائر چو فاعل در افعال معلوم مضمّر (همان: ۲۳۲)

۲. در نسخه مدرس رضوی و سعید نفیسی به صورت «وجدان» آمده؛ اما جعفر شهیدی صحیح آن را «وحدان» (به معنای یکان یکان و مقابل شایگان) دانسته. (ر.ک: شهیدی، ۱۳۸۲: ۱۳۶) در این مقاله نیز «وحدان» ترجیح داده شده است.

منابع

- انوری، علی بن محمد. (۱۳۶۴). *دیوان اشعار*. تصحیح سعید نفیسی، تهران: سکه-پیروز. برت، آر. ال. (۱۳۸۲). *تخیل*. ترجمه‌ی مسعود جعفری، تهران: مرکز.
- بیدل، عبدالقادر. (۱۳۸۶). *دیوان غزلیات*. به اهتمام محمد سرور مولایی، تهران: علم.
- جامی، نورالدین. (۱۳۷۸). *مثنوی هفت اورنگ*. تصحیح و تحقیق جابلقا دادعلیشاه و همکاران، تهران: میراث مکتوب.
- خاقانی، افضل‌الدین بدیل. (۱۳۸۲). *دیوان*. تصحیح ضیاء‌الدین سجادی، تهران: زوار.
- خواجه نصیرالدین طوسی. (۱۳۶۹). *معیار‌الاشعار*. تصحیح جلیل تجلیل، تهران: ناهید.
- دهخدا، علی اکبر. (۱۳۷۷). *لغت‌نامه*. تهران: دانشگاه تهران.
- رادمنش، عطاء‌محمد. (۱۳۸۸). «ردیف و تنوع و تفنن آن در غزل‌های سنایی». *کاوش‌نامه*، سال ۱۰، شماره ۱۸، صص ۹۷-۱۱۹.
- سلمان ساوجی، سلمان بن محمد. (۱۳۶۷). *دیوان*. به‌اهتمام منصور مشفق، تهران: علیشاه.
- _____ (۱۳۷۱). *دیوان*. تصحیح ابوالقاسم حالت، تهران: ما.
- سوزنی سمرقندی، محمدبن‌علی. (۱۳۳۸). *دیوان*. تصحیح ناصرالدین شاه‌حسینی، تهران: امیرکبیر.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۳). *موسیقی شعر*. تهران: آگاه.
- شهیدی، سیدجعفر. (۱۳۸۲). *شرح لغات و مشکلات دیوان انوری*. تهران: علمی فرهنگی.
- طه حسین. (۱۹۲۷). *فی الادب الجاهلی*. مصر: دارالمعارف.
- عرفی شیرازی، جمال‌الدین. (۱۳۶۹). *دیوان*. تصحیح جواهری وجدی، تهران: سنایی.
- فتوحی، محمود. (۱۳۸۵). *نقد ادبی در سبک هندی*. تهران: سخن.
- کافی، غلامرضا. (۱۳۹۱). «کارکرد دیگرگون قافیه در غزل معاصر». *کاوش‌نامه زبان و ادبیات فارسی*، شماره ۲۵، صص ۱۳۵-۱۶۴.

۹۲ _____ مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) / سال ۱۰، شماره‌ی ۲، تابستان ۱۳۹۷ (پیاپی ۳۶)

کمال‌الدین اصفهانی. (۱۳۴۸). *دیوان*. به اهتمام حسین بحرالعلومی، تهران: کتابفروشی دهخدا.

قائنی، میرزا حبیب. (۱۳۸۰) *دیوان حکیم قائنی شیرازی*. تصحیح امیر صانعی، تهران: نگاه. قیس رازی، شمس‌الدین محمد. (بی‌تا). *المعجم فی معاییر اشعارالعجم*. تصحیح محمد قزوینی، تهران: مطبعه مجلس.

مرادی، محمد. (۱۳۸۹). *جریان شناسی شعر شاعران جوان استان فارس*. شیراز: عسلی‌ها. مسعود سعد سلمان. (۱۳۶۲). *دیوان*. تصحیح رشید یاسمی، با مقدمه‌ی ناصر هیری، تهران: گلشایی.

مولوی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۷۶). *کلیات شمس تبریزی*. تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: امیرکبیر.

ناتل خانلری، پرویز. (۱۳۴۵). *وزن شعر فارسی*. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

ناصرخسرو، ابومعین. (۱۳۵۷). *دیوان اشعار حکیم ناصرخسرو قبادیانی*. به اهتمام مجتبی مینوی و مهدی محقق، تهران: موسسه مطالعات اسلامی.

نظامی عروضی، احمد بن عمر بن علی. (۱۳۷۲). *چهار مقاله*. تصحیح محمد قزوینی، به اهتمام محمد معین، تهران: جامی.

نظامی، الیاس بن یوسف. (۱۳۸۶). *مخزن‌الاسرار*. تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، تهران: مروارید.

واعظ کاشفی، حسین بن علی. (۱۳۶۹). *بدایع الافکار فی صنایع الاشعار*. ویراسته و گزارده میرجلال‌الدین کزازی، تهران: مرکز.

ولک، رنه و وارن، آوستن. (۱۳۸۲). *نظریه ادبیات*. ترجمه ضیاء موحد و پرویز مهاجر. تهران: نیلوفر.