

نشریه علمی _ پژوهشی
پژوهشنامه زبان و ادب فارسی (گوهر گویا)
سال ششم، شماره اول، پیاپی ۲۱، بهار ۱۳۹۱، ص ۸۲-۵۹

بررسی کارکرد عناصر موسیقایی شعر «انتظار» (در دوره معاصر)

زهرا بهرامیان*، حسن دلبری**، مهیار علوی مقدم***

چکیده

ادبیات «انتظار» از بن‌مایه‌هایی است که بویژه از اوایل دهه شصت، توسط شاعران و نیز منتقدان ادبی مورد توجه قرار گرفت؛ اما رویکرد اهل نقد به آن بیشتر شکل مطبوعاتی و ژورنالیستی داشته تا آکادمیک و از این رو، جای پژوهش‌های جدی و علمی از این دست، بسیار خالی است. برای دستیابی به پژوهشی پیرامون این گونه ادبی، شایسته است آن را از دریچه‌های گوناگون، بازساخت و بررسی کرد. پرسش بنیادی این مقاله، چگونگی کارکرد موسیقایی شعر انتظار و ارتباط آن با درون‌مایه اثر است؛ از این رو، نگارندگان با بررسی آماری نود قطعه شعر انتظار از بیست شاعر برجسته معاصر، در پی دستیابی به پاسخ به این پرسش هستند. در بررسی موسیقی بیرونی شعر انتظار، به کارکردهای وزن در شعر انتظار، هماهنگی وزن با درون‌مایه، اوزان خیزابی و جویباری و اوزان شفاف و کدر در این نوع شعر پرداخته شده است. سپس با جستاری در موسیقی کناری شعر انتظار، کارکرد قافیه و پیوند آن با موضوع انتظار، واژه قافیه و ارتباط موسیقایی آن با سایر واژگان بیت، قافیه بدیعی و قافیه معنوی در شعر انتظار و ردیف پویا و ایستا و پیوند آن با موضوع، مورد توجه قرار گرفته و نهایتاً موسیقی درونی شعر

* پژوهشگر و مدرس زبان و ادبیات فارسی دانشگاه حکیم سبزواری Zahra.bahramiyan@yahoo.com

** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد hassan_delbary@yahoo.com

*** دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه حکیم سبزواری m.alavi2007@yahoo.com

انتظار و تکرار و موسیقی در عنوان‌های شعر انتظار بررسی شده‌است. از جمله دستاوردها و یافته‌های این جستار این است که شاعر شعر انتظار به شکلی ناخودآگاه در لحظه‌های سرایش، پیوندی ژرف بین مفهوم اندوهناک انتظار و فرم شعر انتظار برقرار می‌کند.

واژه‌های کلیدی

شعر انتظار، موسیقی‌های کناری و بیرونی و درونی، انقلاب اسلامی، نمودار آماری.

۱- پیشینه تحقیق

آثار دینی و مذهبی در شعر فارسی جایگاهی بارز و برجسته دارد و شاعران پارسی‌گو با الهام از کلام وحی و آثار گرانسنگ دینی، به آفرینش سروده‌هایی ژرف در این زمینه پرداخته‌اند. در ادبیات دیگر ملت‌ها نیز، گاه به درون‌مایه‌های مشترک دینی و مذهبی برمی‌خوریم که در این میان، انتظار ظهور منجی، به آفرینش آثاری انجامیده است. اما نام آوران عرصه شعر فارسی در دوره‌های تاریخی پس از ورود اسلام به ایران به گونه‌ای گسترده‌تر، این مفهوم را در شعر خود بازتابانده و گاه به صورت اشاره‌ای کنایی و زمانی بسیار روشن از «مهدی» یاد کرده‌اند.

در سده‌های نخست، بیشتر شاعران از منجی، به مثابه نماد بهره‌برده‌اند؛ نمادی که مظهر عدالت و دادگستری، صلح و آرامش و نابودی ستم و بیدادگری است. این شاعران در سروده‌های خود بعد از مدح ممدوح، او را با منجی خود مقایسه کرده و گاهی پا را از این فراتر گذاشته او را هم پایه «مهدی» توصیف کرده‌اند. به عنوان مثال خاقانی در قصیده‌ای غرّا در مدح «صفوة الدین»، تا آن‌جا پیش می‌رود که زمان او را در دادگستری مبشّر «مهدی» می‌داند:

این پرده که آسمان جلال آستان اوست ابری است کافتاب شرف در عنان اوست...
بلقیس بانوان و سلیمان شه اخستان کز عدل و دین، مبشّر مهدی زمان اوست

(خاقانی، ۱۳۷۵: ۱۱۹ - ۱۲۰)

در سده‌های بعدی، بر میزان اشعار مهدوی چه به لحاظ کمی و چه کیفی افزوده شد؛ بویژه از سده دهم قمری به بعد با دگرگونی که در اعتقادات مذهبی حکومت مرکزی ایران شکل می‌گیرد و اعلام مذهب شیعه دوازده امامی به عنوان مذهب رسمی توسط حکومت صفوی، میزان رویکرد شاعران به مفاهیم مذهبی و قالب‌های تفکر شیعی از جمله انتظار، به طرز چشمگیری افزایش می‌یابد. حمایت

پادشاهان صفوی از شاعران مذهبی و مضامین شیعی بر میزان این رویکرد می‌افزاید و بسامد این گونه اشعار در دیوان شاعران زیاد می‌شود.

در شعر انقلاب با گشوده شدن دریچه‌های جدید به روی بسیاری از مضامین که پیش از آن هم در شعر فارسی کم و بیش مطرح بوده‌اند، مواجه‌ایم. در این افق‌های تازه، به صورت گسترده و عمیق‌تری به موضوع نگرینسته شده است؛ بویژه در جایی که عمده موضوعات شعری را نگرش‌های مذهبی تشکیل داده‌اند. در این بین، ادبیات انتظار جایگاه ویژه‌ای دارد. پرداختن به این موضوع، به دو دلیل دارای اهمیت است: نخست آن که چنین مفهومی در ادبیات پیشین نسبت به دوره معاصر کمتر مورد توجه قرار گرفته است و تحقیق جامع و گسترده‌ای با موضوعیت «انتظار و شعر انتظار» صورت نپذیرفته است و در سال‌های پس از انقلاب تا آنجا که جستجو به عمل آمد، پژوهش مستقل و کاملی با نگاه علمی و آکادمیک به انجام نرسیده است. دیگر آن که از زیبایی‌های هر اثر در سایه نقد صحیح و منطقی می‌توان لذت بیشتری برد.

۲- بیان مسأله

در ژرف نگری‌ها و بررسی‌های جدید زبان‌شناسی، سه لایه در زبان از یکدیگر تفکیک شده است: «در لایه بیرونی، صنایع بدیع مانند: جناس، تکرار، سجع، واج‌آرایی و تکنیک‌های آوایی ظهور می‌کنند» (زرقانی، ۱۳۸۳: ۳۱). لایه میانی زبان، محل ظهور صنایع معنوی مانند: مجاز، استعاره، تشبیه، کنایه، تمثیل و رمزهاست. «این سطح زبان شعر، می‌خواهد معنا را بپوشاند. تفاوت زبان شعر و زبان روزمره دقیقاً در همین جاست؛ زبان روزمره می‌خواهد معنا را روشن کند، ابهام‌ها را بزدايد؛ اما زبان شعر می‌خواهد معنا را پنهان کند، ابهام‌زایی کند نه ابهام‌زدایی» (همان). هسته زبان که سومین لایه را تشکیل می‌دهد، جایگاه و جلوه‌گاه معناست که البته در پیوند با لایه‌های پیشین قرار می‌گیرد و کلیت این سه لایه است که زبان شعر را تشکیل می‌دهد.

یکی از عناصر مهم درون متنی شعر، موسیقی است؛ یعنی هارمونی آوایی و صوتی که در کلام پدید می‌آید. «شعر سنتی، شعر آزاد (نیمایی) و شعر منثور، هر کدام شگردهای خاصی برای ایجاد این هارمونی به کار می‌گیرند. برای شعر سنتی، عامل وزن، قافیه (اعم از قافیه کناری، درونی و بیرونی)، ردیف و واج‌آرایی و دیگر هماهنگی‌های صوتی، موسیقی تولید می‌کند و برای شعر نیمایی نیز همین عوامل مؤثر است؛ جز این که وزن و قافیه، کارکرد آزادتری می‌یابند و ردیف چندان به کار نمی‌آید. شعر منثور از وزن، قافیه و ردیف صرف نظر می‌کند و به دنبال کشف آهنگ طبیعی کلام است»

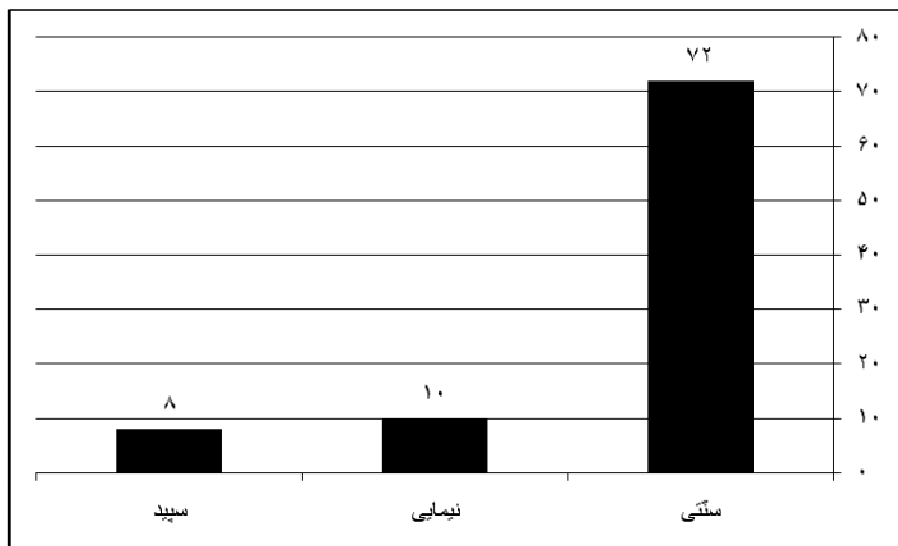
(همان، ۲۷). صورت‌گرایان بر این باورند که مهم‌ترین عامل سازنده شعر، موسیقی و وزن است. «لویی آنترمیر، نویسنده و شاعر آمریکایی (۱۸۸۵ - ۱۹۷۷ م) وزن را بنیان و اساس شعر می‌دانست» (علوی مقدم، ۱۳۸۱: ۶۱). دلیل این اهمیت بنیادی را شفیع‌ی کدکنی (۱۳۷۹: ۴۹) تأکید می‌داند که وزن به کلمات شعر می‌بخشد: وزن «به کلمات خاص هر شعر، تأکید می‌بخشد و امتیازی از نظر کشش کلمات ایجاد می‌کند. این اصول است که باعث شده وزن به عنوان مهم‌ترین عامل شعر معرفی شود» و به تعبیر میرصادقی (۱۳۷۶: ۲۹۷)، «وزن از نظر تأثیرگذاری مهم‌ترین عامل و مؤثرترین نیروها در ترکیب شعراست و تأثیر کلام موزون قابل مقایسه با کلام منشور نیست». یکی از تأثیرات وزن آن است که «لذت موسیقایی به وجود می‌آورد و این در طبیعت آدمی است که خواه‌ناخواه از آن لذت می‌برد» (همان‌جا). شفیع‌ی کدکنی وزن را این‌گونه تعریف می‌کند: هر مجموعه گفتار، از مقداری عناصر آوایی و صوتی به وجود آمده است و این مجموعه‌های آوایی، ممکن است با یکدیگر، یا بعضی از آن‌ها با بعضی دیگر، توازن‌ها یا تناسب‌هایی داشته باشند، به تناسب امکاناتی که در جهت این توازن‌ها در یک مجموعه آوایی وجود داشته باشد و قابل تصور باشد، انواع موسیقی قابل تصور است... وقتی مجموعه آوایی مورد بحث ما به لحاظ کوتاه و بلندی مصوت‌ها و یا ترکیب صامت‌ها و مصوت‌ها از نظام خاصی برخوردار باشد، نوعی موسیقی به وجود می‌آید که آن را وزن می‌نامیم (شفیع‌ی کدکنی، ۱۳۷۹: ۸-۹).

۳- کارکردهای وزن در شعر انتظار

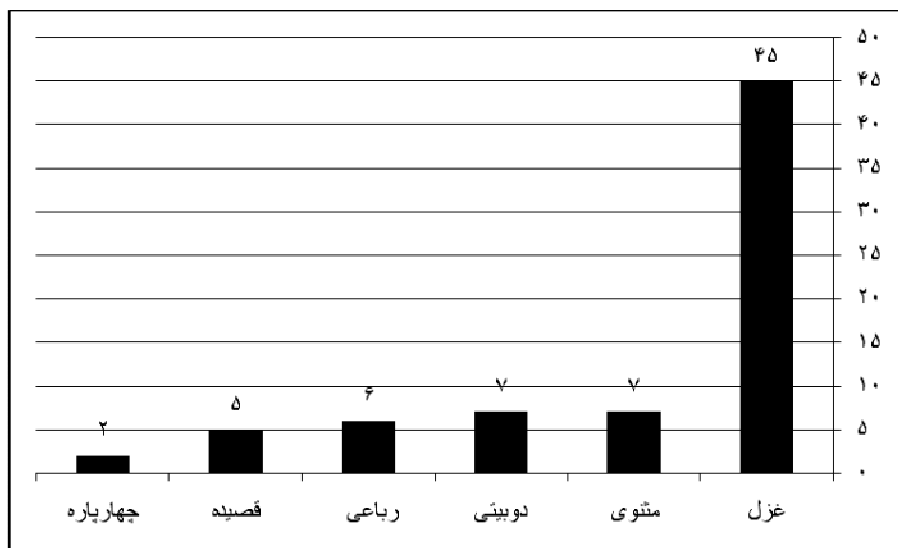
در شعر انتظار، مانند دیگر انواع شعر فارسی، اوزان عروضی بسیاری با بسامدهای متفاوت به کار گرفته شده است. نمودار (۳) این بسامد را در ۹۰ شعر انتظار از ۲۰ شاعر برجسته معاصر، که به عنوان جامعه آماری این مقاله انتخاب شده‌اند، نشان می‌دهد.^۱ گفتنی است این ۲۰ شاعر به ترتیب الفبایی عبارتند از:

- ۱- زکریا اخلاقی ۲- قیصر امین پور ۳- ساعد باقری ۴- عباس براتی‌پور ۵- سیدحسن حسینی ۶- حمیدرضا شکارسری ۷- طاهره صفارزاده ۸- قادر طهماسبی ۹- محمدرضا عبدالملکیان ۱۰- مصطفی علی‌پور ۱۱- علیرضا قزوه ۱۲- سپیده کاشانی ۱۳- عبدالجبار کاکایی ۱۴- سهیل محمودی ۱۵- نصرالله مردانی ۱۶- علی معلم دامغانی ۱۷- علی موسوی گرمارودی ۱۸- یوسف علی میرشکاک ۱۹- سیمین دخت وحیدی ۲۰- سلمان هراتی.^۲

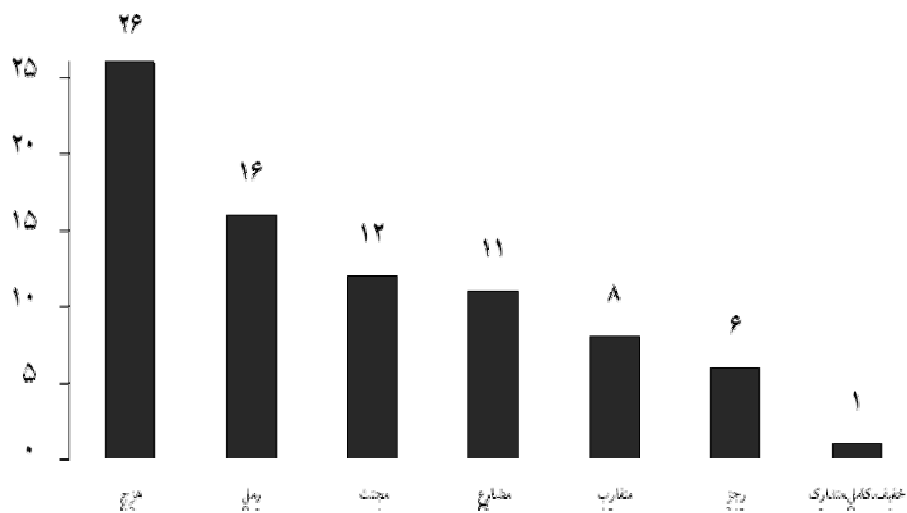
نمودار (۱) و (۲)، بیانگر وضعیت ۹۰ شعر از شاعران فوق است که قالب کلی سنتی و غیر سنتی و نوع آن را مشخص می‌کند:



نمودار (۱) شعر انتظار در قالب‌های ستّی، نیمایی و سپید



نمودار (۲) شعر انتظار در قالب‌های ستّی



نمودار (۳) بحرهای پر کاربرد شعر انتظار

کمیت اوزان فوق، از نظر تعداد ارکان مطابق جدول (۱) است. البته طبیعی است که در این جدول برخلاف نمودار (۳) اشعار نیمایی لحاظ نگردد و فقط قالب‌های کلاسیک آورده شود.

جدول (۱) ارکان پر کاربرد شعر انتظار

نام بحر	تعداد بحر مثنوی	تعداد بحر مسدس
هزج	۱۶	۹
رمل	۱۳	۲
مجتث	۱۱	-
مضارع	۷	۱
مقارب	۴	-
رجز	۴	۱
متدارک	۱	-
خفیف	۱	-

۱-۳. هماهنگی وزن با درون‌مایه

با نگاهی درون‌مایه محور به وزن‌های شعر فارسی، در مورد ارتباط ناگزیر شعرهای موفق با وزن آن‌ها تردیدی باقی نمی‌ماند. کمیت هجاهای کوتاه، بلند و کشیده در به وجود آوردن این هماهنگی‌ها مؤثر است. مثلاً هرچه تعداد هجاهای کوتاه بیشتر و این هجاها به هم نزدیک‌تر باشد، وزنی شورانگیز، شاد و وجدآور می‌آفریند و در حالت برابر آن، وزنی سنگین پدید می‌آید. در اشعار انتظار که فضایی حزن‌آلود بر آن‌ها سایه انداخته نیز چنین هماهنگی‌هایی به چشم می‌خورد. شاعر به تناسب حالت روحی و عاطفی‌اش در لحظه سرایش شعر و نیز با توجه به ابعاد مختلف انتظار، معمولاً از وزن‌های سنگین بهره می‌گیرد. مثلاً در این شعر سهیل محمودی با عنوان «غزل تنهایی» از مجموعه «فضلی از عاشقانه‌ها» می‌خوانیم:

دلم قرین غم بی‌قرین تنهایی است	دلی که سوخت بر او هر دلی ماشایی است
به پشت پنجره پلک‌های من چشمی	همیشه منتظر آن سوار صحرایی است
به عشق روی تو تا انتهای غم رفتم	ولی تو گفتی این ابتدای شیدایی است
پر از غروب شدم، شب رسید و سرد شدم	کجا پناه برم در شبی که یلدایی است
هراسم از دم اهریمن زمستان نیست	که لاله شعله‌ای از آتش اهورایی است
از این کرانه سبکبال می‌روم چون موج	قرار و تاب ندارد دلی که دریایی است

(محمودی، ۱۳۶۹: ۸۶)

در این غزل، با استفاده از وزن «مفاعله فاعلاتن مفاعله فاعلن» در بحر «مجتث مثنی مخبون اصلم عروض» و کاربرد واژگان و ترکیبات و عباراتی چون غم، تنهایی، پر از غروب شدن، شب یلدایی و... فضای حزن‌آلود و غم‌باری متناسب با اصل انتظار ایجاد می‌شود.

۲-۳. اوزان خیزابی و جویباری در شعر انتظار

اوزان شعر را براساس موسیقی ملایم و روان یا موسیقی ایقاعی و تکرار ارکان در دو نوع «خیزابی و جویباری» تقسیم کرده‌اند. منظور از اوزان خیزابی وزن‌های تند و متحرکی هستند که اغلب، نظام ایقاعی افاعیل عروضی در آن‌ها، به گونه‌ای است که در مقاطع خاصی، نوعی نیاز به تکرار را در ذهن شنونده ایجاد می‌کند و غالباً از رکن‌های سالم و یا سالم و مزاحفی تشکیل شده که حالت «ترجیع» و

«دور» در آن‌ها محسوس است. درست مانند خیزاب‌های دریایی که در یک فاصله زمانی معین و حتی فاصله مکانی معین، چشم و گوش، انتظار تکرار آن‌ها را به گونه‌ای خاص احساس می‌کند. مانند:

ای رستخیز ناگهان و ای رحمت بی‌متها ای آتش افروخته، در بیشه اندیشه‌ها
(ر.ک: شفیی کدکنی، ۱۳۷۹: ۳۹۴-۳۹۶)

اوزان خیزابی در اشعار انتظار بسامد زیادی ندارد. بسیار کم پیش می‌آید با سروده‌ای بهره‌مند از وزن خیزابی که به تبع آن فضای شعر نیز طرب‌انگیز می‌شود رو به رو شویم. به نظر می‌رسد اشعار انتظار با اوزان خیزابی، تجلی حالت سرخوشی و شادی درونی شاعر باشد؛ شاعری که در حالت بسط قرار دارد و گویی بارقه‌های آمدن منجی را پیشاپیش می‌بیند و این حالت را با زبان شعر بیان می‌کند؛ مانند غزل زیر از سهیل محمودی با وزن خیزابی «مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن» در بحر «رجز مثنی مطوی مخبون» از مجموعه «فصلی از عاشقانه‌ها» با عنوان «جمعه موعود»:

دست تو باز می‌کند پنجره‌های بسته را	هم تو سلام می‌کنی، رهگذران خسته را
دوباره پاک کردم و به روی رف گذاشتم	آینه قدیمی غبار غم نشسته را
پنجره بی‌قرارتو، کوچه در انتظار تو	تا که کند نثار تو لاله دسته دسته را
شب به سحر رسانده‌ام دیده به ره‌نشانده‌ام	گوش به‌زنگ مانده‌ام جمعه عهد بسته را
این دل صاف، کم‌کمک شده است سطحی از ترک	آه شکسته‌تر مخواه، آینه شکسته را

(محمودی، ۱۳۶۹: ۱۰۰)

اما اوزان جویباری وزنهایی است که «از ترکیب نظام ایقاعی خاصی حاصل می‌شود که با همه زلالی و زیبایی و مطبوع بودن، شوق به تکرار در ساختمان آن‌ها احساس نمی‌شود و ساختار عروضی افاعیل نیز در آن‌ها به گونه‌ای است که رکن‌های عروضی در آن عیناً تکرار نمی‌شود؛ مانند: «مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن» که با همه گوش‌نوازی و خوش‌آهنگی و فراوانی استعمال در شعر استادان بزرگ غزل، خصلت تکرارطلبی در ساختمان آن‌ها کمتر وجود دارد» (شفیی کدکنی، ۱۳۷۹: ۳۹۶). مثل بیشتر اوزان غزل‌های حافظ که از نوع جویباری است. رودی که غزل حافظ در آن جاری است، آرام و روان و موسیقی ملایم آرام‌بخش و گوش‌نواز و دل‌نشین است.

در اشعار انتظار آن چه بیشتر به چشم می‌خورد اوزان جویباری است؛ وزنهایی که برمی‌در بستر خود روان است و گاهی هم سنگین حرکت می‌کند. یکی از دلایل بسامد زیاد این نوع اوزان در

سروده‌های انتظار، می‌تواند به دلیل مفهوم و ماهیت انتظار باشد و نوع نگاهی که شاعر به این موضوع دارد؛ امید برای آمدن که به گونه‌ای با خواهش آمیخته شده است، بیان غم و اندوه درونی و بی‌قراری و بی‌تابی حاصل از آن استفاده از این اوزان را نیز می‌طلبد.

قیصر امین‌پور در غزلی با عنوان «یادگاری» از مجموعه «گل‌ها همه آفتابگرداند» با وزن جویباری و سنگین «مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن» در بحر «مضارع مثنیٰ اخرب مکفوف محذوف» حالت روحی خود را با منجی این‌گونه بیان می‌دارد:

از نو شکفت نرگس چشم انتظاری‌ام	گل کرد خارخار شب بی‌قراری‌ام
تا شد هزار پاره دل از یک نگاه تو	دیدم هزار چشم در آینه کاری‌ام
گرم‌ن به شوق دیدنت از خویش می‌روم	از خویش می‌روم که تو با خود بیاری‌ام
بود و نبود من همه از دست رفته است	باری مگر تو دست برآری به یاری‌ام
کاری به کار غیر ندارم که عاقبت	مرهم نهاد نام تو بر زخم کاری‌ام
تا ساحل قرار تو چون موج بی‌قرار	با رود، رو به سوی تو دارم که جاری‌ام
با ناختم به سنگ نوشتم بیا، بیا	زان پیشتر که پاک شود یادگاری‌ام

(امین پور، ۱۳۸۰: ۸۲)

۳-۳. اوزان شفاف و کدر در شعر انتظار

گویا اصطلاح وزن شفاف و کدر را نخستین بار، شفیعی کدکنی مطرح کرده است. منظور از اوزان شفاف از نظر ایشان، «وزن‌هایی [است] که در نخستین برخورد، نظام ایقاعی آن بر شنونده یا قرائت‌کننده، بروشنی احساس شود» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹: ۳۶۹-۳۹۷). او در تعریف اوزان کدر می‌گوید: «وزن‌هایی که به دشواری بتوان نظام ایقاعی آن‌ها را دریافت، در صورتی که به اعتبار موزون بودن؛ یعنی داشتن تناسب خاص در نظام آوایی، همه اوزان یکسانند» (همان).

از ۹۰ شعر انتظار بررسی شده در این پژوهش، ۸۲ شعر با قالب‌های موزون (چه کلاسیک و چه نیمایی) سروده شده است که همگی آن‌ها دارای وزن شفاف است، اشعاری که تأمل و درنگ و پیچیدگی سروده‌های کدر را در بر ندارد. این نکته قابل توجه است که مخاطب شعر انتظار را نه یک گروه خاص، که طیف وسیعی در برمی‌گیرد و به همین جهت شاعر شعر انتظار معمولاً از وزن‌های شفاف و همه‌پسند بهره می‌گیرد. نمونه زیر غزلی است با وزن شفاف «مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن

مفاعیلن»، در بحر «هزج مثنیٰ سالم» سروده سپیده کاشانی در مجموعه «سخن آشنا» با عنوان «انتظار»:

چه کردی انتظار ای انتظار لاله گون با من

که این سان هم سفر شد جای دل یک لجه خون بامن

چراغ دیده روشن داشتم از بس به ره اینک

به جای دیده همراه است بحر واژگون با من

ترا فریاد کردم در سکوت لحظه ها، اما

به پژواک صدا دمساز شد شور جنون با من

حضورت طرفه گلزاری است ما چشم انتظاران را

بیا، مپسند از این بیش غوغای درون با من

شکسته، دل و سنگ هجر تو، ای منتظر بنگر

روان این قایق بشکسته بر دریای خون با من

(کاشانی، ۱۳۷۳: ۳۳-۳۴)

و یا این غزل از سید حسن حسینی در مجموعه «هم صدا با حلق اسماعیل» با وزن شفاف «مستفعلن مستفعلن مستفعلن فع» در بحر «رجز مسدس مرفل» با عنوان وارث نور:

صبحی دگر می آید ای شب زنده داران / از قلعه های پرغبار روزگاران

از بی کران سبز اقیانوس غیبت / می آید او تا ساحل چشم انتظاران

آید به گوش از آسمان این است مهدی / خیزد خروش از تشنگان این است باران...

(حسینی، ۱۳۶۳: ۲۸)

شعر نیمایی زیر با عنوان «تو هستی درخت ایستاده است» سروده مصطفی علی پور در مجموعه «از گلوی کوچک رود»، در بحر متقارب، نمونه ای دیگر از کاربرد وزن شفاف در شعر انتظار است:

تو را می شناسم / تو را ای به رنگ کیوتر / تو را ای به اندازه آسمان ژرف / تو را می شناسم / تو را

و زمین را / تو را و تمامیت عصمت آبها / خدا را... / تو را می شناسم / تو هستی درخت ایستاده

است / تو هستی زمین وسعتی آفتابی است / آبی است / تو هستی، افقها پل ارتباط خدا و درختند /

تو هستی / و شب / فرصت انتظار قشنگی است / و خورشید، آغاز خوبی است.

اگر تو نباشی / همه جاده‌های طبیعت / به تاریکی و خواب خواهد ریخت / و جوارهایش تمامی به مرداب... / هلا! نور! باران! / شبی آسمان دلت را / به رسم سخاوت / به روی عطشناکی چشم‌هامان بیار.

(علی پور، ۱۳۷۲: ۱۶-۱۸)

۴- قافیه در شعر انتظار

به قافیه‌های شعر انتظار از چند دریچه می‌توان نگریست: قافیه و پیوند آن با موضوع، قافیه و ارتباط موسیقایی با سایر واژگان بیت، قافیه بدیعی و قافیه معنوی. اکنون می‌کشیم این دریچه‌ها را بگشاییم و به کارکردهای قافیه در شعر انتظار بنگریم.

۱- ۴. قافیه و پیوند آن با موضوع انتظار

در شعر انتظار، گاه با قافیه‌هایی روبه‌رو می‌شویم که در ارتباطی نزدیک و محتوم با مفهوم نوستالوژیک انتظار است؛ قافیه‌هایی از نوع انتظار، آدینه، منتظر و منتظر نیز به اعتبار همین تعامل ناگزیر، گره خوردگی اندیشه شاعر با قافیه در این واژه‌ها، نمودی بیشتر می‌یابد. مثلاً در این غزل سهیل محمودی از مجموعه «فصلی از عاشقانه‌ها» با عنوان «موعود» هماهنگی قافیه با محتوا، بُعدی کارکردی به شعر داده است:

من تو را خوب ای رهگذر می‌شناسم	من تو را خوب ای خوب تر می‌شناسم
تو عمیق و بلندی، تو دریا و کوهی	این دو را خوب با یک نظر می‌شناسم
تو طنین صدای طربناک آبی	من تو را با دلی شعله‌ور می‌شناسم...
آن درختی که در آسمان شاخه دارد	من تو را با همه برگ و بر می‌شناسم
من تو را ای نگاهت در آفاق جاری	من تو را خوب ای منتظر می‌شناسم

(محمودی، ۱۳۶۹: ۵۵)

در این غزل، «من» شاعر با «تو» بی‌که آشنای اوست، گفت و گو می‌کند و به وصف این «تو» می‌پردازد در حالی که برای خواننده غریبه می‌نماید. خواننده، مشتاق کشف این «تو» است و شاعر با استفاده از ردیف «می‌شناسم»، اشتیاق را بیشتر می‌سازد و بعد از مقدمه‌چینی در چند بیت با کاربرد واژه کلیدی «منتظر» به این انتظار پایان می‌دهد. در شعر دیگری از یوسفعلی میرشکاک با عنوان «جست‌وجو» از مجموعه «از زبان یک یاغی»، واژه‌های «موعود»، «وهم‌آلود»، «بدرود» و... به عنوان واژه‌های قافیه، ارتباطی تنگاتنگ با موضوع انتظار دارند:

تنها گواه پرسهام در جست و جوی آخرین موعود

از کوچۀ آینه تا بن بست حیرت سایه من بود

آری، تمام خاک را گشتم به دنبال صدای تو

اما زمین _ پژواک سرد آسمان_ بر من دری نگشود...

موعود! فردای مرا با خود کجا بردی که با فریاد

مرگم درودی می فرستد، زندگی می گویدم: بدرود

ننگ نشستن را چه باید نام کرد _ این جا که خاکستر

خورشید عنوان می کند خود را _ به جز فردای وهم آلود؟

(میر شکاک، ۱۳۶۹: ۵۴)

۲-۴. قافیه و ارتباط موسیقایی با سایر واژگان بیت

در شعر انتظار، گاه می بینیم که شاعر در طول یک بیت، از نظام موسیقایی بهره می برد که ذهن مخاطب را به موسیقی واژه قافیه نزدیک تر می کند. به عنوان مثال، اگر قافیه در یک بیت «نوا» ست، شاعر - آگاهانه یا ناخود آگاه - از حروف و واج هایی هماهنگ با حرف یا حروف قافیه استفاده می کند و بدین ترتیب هرچه خواننده به قافیه نزدیک تر می شود ارتباط موسیقایی بیشتری با قافیه برقرار می کند. مثلاً در مطلع غزلی سروده سیمین دخت وحیدی از دفتر «این قوم ناگهان»، هماهنگی موسیقایی واژه قافیه را با سایر واژگان بیت به خوبی می توان دید:

چنان ز غمها، فسرده جانم، که در نوایم صدا نمانده

اگرچه بغضم شکسته اما، دگر به نایم نوا نمانده

(وحیدی، ۱۳۸۴: ۶۷)

تکرار مصوت بلند «آ» و پیوند آن با «نوا» پدید آورنده موسیقی دلنشینی در بیت شده است. در بیتی از غزلی با مطلع:

با ظهوری آسمانی آفتابی ناگهان مشرق از مغرب برآرد تا بگرداند زمان

از سروده های نصرالله مردانی از دفتر «چهارده نور ازلی» می خوانیم:

آسمان در آسمان آینه باران می کند با نشانی آسمانی آن وجود بی نشان

(مردانی، ۱۳۸۱: ۲۲-۲۳)

که هماهنگی قافیه از نظر موسیقی با دیگر کلمات بیت مثل آسمان - با سه بار تکرار - و آینه باران، آشکارا احساس می‌شود.

۳ - ۴. قافیه بدیعی در شعر انتظار

منظور از قافیه بدیعی در شعر، این است که بین کلمات هم قافیه یک رابطه بدیعی شکل گرفته باشد. در شعر انتظار، گاه، شاعر با استفاده از آرایه‌های بدیعی در قافیه، علاوه بر این که به زیبایی هنری قافیه می‌افزاید، آن را زینت‌بخش شعر می‌کند. از این نوع قافیه در شعر انتظار به موارد زیر می‌توان اشاره کرد:

الف - جناس مرگب: در این نوع جناس، یکی از دو رکن جناس، بسیط و دیگری مرگب است. موسوی گرمارودی در مثنوی با عنوان «تو باز آ» از مجموعه «چمن لاله» این آرایه را در قافیه چنین به کار گرفته است:

تو باز آ هر چه خواهی خود همان کن مرا آواره آخر زمان کن
اگر جرم است عشق و دوستداری مرا اول بکش گر دوست داری
(گرمارودی، ۱۳۶۳: ۱۳۴)

که بین دو قافیه «دوستداری و دوست داری» جناس مرگب دیده می‌شود. نمونه دیگر را در غزلی از قیصر امین‌پور، در مجموعه «گل‌ها همه آفتاب گردانند» می‌بینیم:

گر من به شوق دیدنت از خویش می‌روم از خویش می‌روم که تو با خود بیاری ام
بود و نبود من همه از دست رفته است باری مگر تو دست بر آری به یاری ام
(امین پور، ۱۳۸۰: ۸۲)

«بیاری» و «به یاری» قافیه‌های بدیعی - جناس مرگب - شعر محسوب می‌شوند. که یکی مرگب (به یاری) و دیگری بسیط (بیاری) است.

ب - جناس خط (مصحّف): منظور از این نوع جناس، آن است که ارکان جناس در کتابت یکی و در تلفظ و نقطه گذاشتن مختلف باشد» (همایی، ۱۳۷۷: ۵۳)؛ مانند این بیت سروده مصطفی علی‌پور در دفتر «از گلوی کوچک رود» که دو قافیه «پرست» و «ترست» از چنین ویژگی برخوردار است:

پر از ابر و پرواز و بال و پرست و او از درختان ضروری ترست
(علی پور، ۱۳۷۲: ۶۵-۷۱)

و یا در مجموعه «چمن لاله» از موسوی گرمارودی، «جدا و خدا» دارای این نوع جناس هستند:
 بکش تیغ و سر غم را جدا کن بیا وین قتل را بهر خدا کن
 (موسوی گرمارودی، ۱۳۶۳: ۱۳۴)

ج- رد القافیه: «آن است که قافیه مصراع اول، مطلع قصیده یا غزل را در آخر بیت دوم تکرار کنند، به طوری که موجب حُسن کلام باشد» (همایی، ۱۳۷۷: ۷۲). در اندک شماری از غزل‌های انتظار، این آرایه بدیعی به کار رفته است از جمله در این غزل علیرضا قزوه در مجموعه «عشق علیه السلام» با عنوان «انتظار»:

دلا تا باغ سنگی، در تو فروردین نخواهد شد به روز مرگ شعرت سوره یاسین نخواهد شد
 فریت می دهند این فصل‌ها، تقویم‌ها، گل‌ها از اسفند شما پیداست فروردین نخواهد شد
 (قزوه، ۱۳۸۱: ۳۸)

و یا قیصر امین پور در غزلی با عنوان «صبح بی تو» از دفتر «تنفس صبح» از این آرایه بهره برده است:
 صبح بی تو رنگ بعدظهر یک آدینه دارد بی تو حتی مهربانی حالتی از کینه دارد
 بی تو می گویند تعطیل است کار عشق بازی عشق اما کی خبر از شنبه و آدینه دارد
 (امین پور، ۱۳۷۹: ۴۶)

نیز قادر طهماسبی در غزلی با عنوان «داغ لاله شدن» از دفتر «عشق بی غروب» از این آرایه بهره برده است:
 مرا به طلعت خود، یک نگاه مهمان کن اگر چه لایق آن نیستم، تو احسان کن
 مرا به رویشی ای باغبان معجزه‌ها کنار سفره سبز بهار، مهمان کن
 (طهماسبی، ۱۳۷۵: ۲۷)

د- قافیه مرکب: یکی از انواع قافیه‌های بدیعی که سبب هنری شدن شعر می‌شود، قافیه مرکب است. این قافیه گونه‌های مختلفی دارد از آن جمله است هنگامی که از دو کلمه هم قافیه یکی بسیط و دیگری مرکب باشد و جزئی از کلمه مرکب، قافیه و جزء دیگر آن ردیف محسوب شود. مانند:

بیا با ما رفافت کن که ما هم دلی چون بچه‌ها بی کینه داریم
 همیشه غم رجز می‌خواند و ما از این تهدیدها ترسی نداریم
 (محمودی، ۱۳۶۹: ۱۴۰)

در این شعر که بخشی از غزلی است که محمودی در دفتر «فصلی از عاشقانه‌ها» آورده، واژه «نداریم»، مرکب است و جزء نخستین آن یعنی «ن» بخشی از قافیه و جزء دوم آن (داریم) ردیف محسوب می‌شود. در کتاب‌های سنتی عروض و قافیه، این نوع قافیه عیب دانسته شده است اما به واسطه ایجاد خیال‌انگیزی در زمره قافیه‌های بدیعی قرار می‌گیرد. (← فضیلت، ۱۳۷۸: ۱۲۴)

۴-۴. قافیه معنوی

قافیه معنوی تعبیر جدیدی است که در تحلیل شعر نیمایی مطرح شده است. در شعر نیمایی، شاعر در استفاده از قافیه، آزادی بیشتری دارد، البته این به معنای رها کردن قافیه نیست؛ بلکه شاعر زمانی که وجود آن را در شعر احساس کند، به تعبیر نیما به عنوان زنگ قافیه به کارش می‌برد. نیما بر این باور است که «لازم نیست قافیه در حرف روی، متفق باشد، دو کلمه از حیث وزن و حروف متفاوت گاهی اثر قافیه را به هم می‌دهند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹: ۲۳۲). این سخن نشان می‌دهد که در شعر آزاد، گاه، قافیه‌هایی متفاوت با قافیه شعر سنتی را می‌بینیم که بایسته است آن را قافیه معنوی بنامیم. شفیعی کدکنی در توضیح نظر نیما می‌نویسد:

چنین دانسته می‌شود که منظور نیما، تقارن و هم‌آهنگی معنوی بعضی از کلمات است با یکدیگر که اگرچه از نظر آهنگ با یکدیگر تناسب و هم‌آهنگی ندارد؛ اما از نظر معنوی که در آن‌ها بنگریم، نوعی هماهنگی و تناسب در آن‌ها احساس می‌کنیم و از آن جا که قافیه به تناسب و قرینه‌سازی برگشت دارد، پس این قرینه‌سازی‌های ذهنی نیز می‌تواند نوعی قافیه به شمار روند زیرا ذهن از تصور آن‌ها احساس نوعی تقارن و هم‌آهنگی می‌کند مثل کلمات متضاد (همان).

به هر حال، این گونه از قافیه می‌تواند به خدمت ذوق و قریحه شاعر درآید و بر زیبایی شعر بیفزاید. شعر زیر با عنوان «غنچه نرگس» سروده سلمان هراتی در مجموعه «از آسمان سبز» نمونه‌ای از کاربرد چنین قافیه‌ای است:

یک چپر میان ماست / پشت آن چپر که تا خداست / با فرشته‌ها به گفتگو نشسته‌ای...

آفتاب / از جبین پاک تو طلوع می‌کند / در فضای پاک چشم روشنت / محو می‌شود غروب

می‌کند.

(هراتی، ۱۳۶۸: ۱۱۲-۱۱۵)

در این شعر، «طلوع و غروب»، تحت عنوان قافیه معنوی، بدون برخورداری از حرف یا حروف مشترک و تنها به جهت تناسب ذهنی و معنوی (تضاد) شعر را آراسته است. نمونه دیگر سروده سلمان هراتی با عنوان «ای جویبار» است. در این شعر بین «خروشان» و «نرم» چنین قافیه‌ای دیده می‌شود:

مثل درخت و سنگ / در رهگذار باد / در انتظار آمدنت / ایستاده‌ایم / فردا به شهر نور می‌آیی / از راه روستا / از راه آفتاب / با دشمنان چو موج خروشان / با ما / به مهربانی یک جویبار / نرم / رفتار می‌کنی.

(هراتی، ۱۳۸۰: ۳۸۹)

۵- ردیف در شعر انتظار

یکی دیگر از عواملی که در ایجاد موسیقی شعر نقش برجسته‌ای دارد، ردیف است. از آن جایی که ردیف تکمیل‌کننده قافیه است، شعری که به این ویژگی آراسته باشد، دل‌انگیزتر است. در شعر انتظار، ردیف از بسامد زیادی برخوردار است به گونه‌ای که بیش از نیمی از نود سروده‌ای که در این پژوهش آماری مورد بررسی قرار گرفته است (بویژه غزل‌ها) مردّفند. ردیف‌های شعر انتظار از نظر گاه‌های گوناگون قابل بررسی است. از آن جمله است:

۱-۵. ردیف پویا و ایستا

بعضی از واژه‌ها از خاصیت تحرّک و پویایی برخوردارند و زمانی که به عنوان «ردیف» در شعر به کار رود، «ردیف پویا» نام می‌گیرد؛ مانند: می‌رود، می‌خورد، آمد که عمل رفتن، خوردن و آمدن را با خود به همراه دارند. ردیف «ایستا» نقطه مقابل ردیف پویاست؛ یعنی واژگانی که ساکن هستند و حرکت و پویایی ندارند مانند: است، می‌شناسیم، صبح. بیشترین حجم اشعار مردّف انتظار را، ردیف‌های ایستا تشکیل می‌دهند. در مقابل، ردیف پویا تنها در چند شعر به کار رفته است. برای روشن شدن مطلب به دو نمونه شعر اشاره می‌شود. نخستین شعر، غزلی است از سیمین دخت وحیدی، از مجموعه «این قوم ناگهان» با عنوان «قصه آینه»:

می‌شود از دل من داغ نهران برداری؟	هرچه درد از سر دامان جهان برداری؟
بین من با تو عجب فاصله‌ای افکندند	کاش این فاصله را خود ز میان برداری
تا تو از متن قنوتم بدمی می‌خواهم	که مرا مَهر سکوت از لب جان برداری
شبی از سمت بهار ای نفس سبز بیا	کز تن زرد من آثار خزان برداری

قصه آینه را بهر تو می‌گویم بس شاید از آینه‌ام گرد زمان برداری
ذوق مرثیه ندارم سخن از عشق بگو بلکه از حنجره‌ام بغض گران برداری
(وحیدی، ۱۳۸۴: ۲۹)

و سروده‌ای دیگر از عباس براتی‌پور از دفتر «بهت نگاه» با عنوان «انتظار»:

بیا که دیده‌ام از انتظار لبریز است کویر سینه تفتیده‌ام عطش خیز است
شکوه رویش سُکرآور بهارانی که بی‌طراوت رویت بهار، پاییز است
به باغ عاطفه عطر نگاه تو جاری است مشام جان ز شمیم تو عطرآمیز است
همیشه خاطر ما آشیان تو باد که در هوای تو پرواز خاطرانگیز است
بخوان که نغمه تو معجز مسیحایی است نوای گرم تو شورآور و شکرریز است
(براتی‌پور، ۱۳۶۹: ۱۱-۱۲)

ردیف «برداری» در مقایسه با ردیف «است» در شعر دوم ویژگی دارد که فعل «است» از آن برخوردار نیست. در واژه «برداری» عمل برداشتن چیزی را که با فعالیت تحرک همراه است، می‌بینیم. اصولاً چنین ردیف‌هایی مانند محرکی برای پویایی هستند. در مقابل، در ردیف «است» جز سکون و ثبات و ایستایی چیز دیگری را نمی‌بینیم. نمونه‌ای دیگر از ردیف‌های ایستا، در رباعی زیر از عبدالجبار کاکایی در مجموعه «مرثیه روح» با عنوان «انتظار» آمده است:

از گور برانگیخته‌ای را مانم در دامنست آویخته‌ای را مانم
فرسوده شدم از انتظارت برگرد آغوش فروریخته‌ای را مانم
(کاکایی، ۱۳۶۹: ۸۶)

۲-۵. ردیف و پیوند آن با موضوع

در برخی از اشعار مردّف انتظار، ردیف‌هایی به کار رفته است که با محتوا و مفهوم انتظار پیوندی نزدیک دارد و اگر در این دسته از ردیف‌ها دقت کنیم، معمولاً شاهد حضور یک فعل در ساختمان آن‌ها هستیم؛ افعالی که بیشتر از خانواده فعل «آمدن» هستند. مانند: بیا، خواهد آمد، بیاید، می‌آید، نمی‌آیی. در میان شاعران مورد بررسی، سپیده کاشانی بیشترین بهره را از این گونه ردیف‌ها برده است؛ مثلاً در قصیده‌ای از او با عنوان «نور مبارک» از دفتر «سخن آشنا» می‌خوانیم:

در گریانش سحر ز آن سوی شب‌ها خواهد آمد آن فروغ عدل، آن قدیس تنها خواهد آمد

مهدی موعود ما، آن قائم آل محمد (ص)
 از دل دریای ظلمت، ناخدای کشتی حق
 خواهد آمد تا ستاند داد مظلومان عالم
 تکسوار دادگستر آن که از شوق طلوعش
 روشنایی بخش دل‌های صف چشم انتظاران
 پاسدار پرچم فتحاً مینا خواهد آمد
 یاور درماندگان، خورشید هیجا خواهد آمد
 منجی پرده‌نشین از عرش اعلا خواهد آمد
 گل‌بجوشد از شکاف سنگ خارا خواهد آمد
 بیستون‌عشق از نورش مصفاً خواهد آمد...
 (کاشانی، ۱۳۷۳: ۷۹)

در یک رباعی با عنوان «بیا» از همان مجموعه چنین می‌سراید:

امروز که آستن فرداست بیا
 تا لحظه‌ای از عمر به دنیا است بیا
 ترسم تو نیایی و نیاید فردا
 این از رخ سرنوشت پیدا است بیا
 (همان، ۱۸۹)

در بعضی دیگر از اشعار مردّف، گاهی ردیف‌هایی دیده می‌شود که علاوه بر این که در پیوند با موضوع است، بخشی از مصراع را هم به خود اختصاص داده است؛ مانند غزل زیر از وحیدی با عنوان «گل‌فشانی» از مجموعه «این قوم ناگهان»:

کوچه کوچه گل‌فشانی می‌کنم اما نمی‌آیی
 رنگ دل را آسمانی می‌کنم، اما نمی‌آیی
 مرگ را یک‌هفته پیش از خانه بیرون کرده‌ام تنها
 با امیدت زندگانی می‌کنم، اما نمی‌آیی
 آب و جارو می‌کنم هر روز حسرت‌خانه دل را
 با دل خود مهربانی می‌کنم، اما نمی‌آیی
 تا به چشمم پاگذاری، لحظه‌لحظه اشک‌هایم را
 روی دامن میزبانی می‌کنم، اما نمی‌آیی...
 خود بگو آیا سزاوار است، عمری بر سر راحت
 با دوچشمم دُر‌فشانی می‌کنم، اما نمی‌آیی
 (وحیدی، ۱۳۸۴: ۴۷)

«می‌کنم اما نمی‌آیی» ردیفی نسبتاً طولانی است.

۶- موسیقی درونی در شعر انتظار

تنوع و تکرار، از ویژگی‌های اساسی موسیقی است. شفیعی کدکنی به خوبی به تبیین ویژگی تکرار در موسیقی پرداخته است. او می‌نویسد:

هر کدام از جلوه‌های تنوع (تکرار) در نظام آواها که از مقوله موسیقی بیرونی (عروض) و کناری

(قافیه) نباشد، در حوزه مفهومی این موسیقی قرار می‌گیرد؛ یعنی مجموعه هماهنگی‌هایی که از رهگذر وحدت یا تشابه یا تضاد صامت‌ها و مصوت‌ها در کلمات یک شعر پدید می‌آید، جلوه‌های این نوع موسیقی است و اگر بخواهیم از انواع شناخته شده آن نام ببریم، انواع جناس‌ها را باید یادآور شویم و نیز باید یادآور شویم که این قلمرو موسیقی شعر، مهم‌ترین قلمرو موسیقی است و استواری و انسجام و مبانی جمال‌شناسی بسیاری از شاهکارهای ادبی، در همین نوع از موسیقی نهفته است. ناقدان شعر، در تبیین جلوه‌های آن از اصطلاحاتی نظیر خوش‌نوایی (Euphony) و تُنالیتی (tonality) و موسیقاییت (Musicality) که هر کدام در دانش موسیقی مفهومی خاص دارد، استفاده می‌کنند و صورت‌گرایان روسی آن را ارکستراسیون (Orchestration) می‌خوانند (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹: ۳۹۲).

در شعر انتظار، تکرار، بسامد زیادی دارد. از عوامل مؤثری که موسیقی کلام را به وجود می‌آورد یا بر آن می‌افزاید، تکرار است. تکرار انواعی دارد چون: هم‌حروفی (واج‌آرایی)، هم‌صدایی و تکرار واژه. تکرار در شعر انتظار، گاهی اندیشه سیال ذهنی شاعر را که در فضای سروده جاری است، نشان می‌دهد؛ مثلاً در این بیت، سروده سهیل محمودی در دفتر «فصلی از عاشقانه‌ها» می‌خوانیم:

دلم قرین غم بی‌قرین تنهایی است دلی که سوخت بر اوهر دلی تماشایی است
(محمودی، ۱۳۶۹: ۸۶)

همین هم‌حروفی تأثیرگذار در مصراع چهارم شعر زیر از ساعد باقری نیز نمودی روشن دارد:

از خاک بوی حادثه می‌آید این را به من پرنده سرخی گفت
آن شب که در هوای سحر، جان داد آن شب که زخم خورد و به خون در خفت
(باقری، ۱۳۶۸: ۶۲)

در این جا شاعر برای آن که حال درونی خود را از طولانی شدن انتظار بیان کند و تنهایی خود را بهتر به تصویر کشد، از آرایه «هم‌حروفی» بهره می‌برد. تکرار صامت «ق» در القای مفهوم غم و اندوه تأثیرگذار است. یا در این بیت سیمین دخت وحیدی از مجموعه «این قوم ناگهان»:

نه‌برگ و باری‌به‌شاخه دارم، نه‌ازبهار نشانه‌دارم

به‌جز غروب غریب‌غربت‌برای من آشنا نمانده
(وحیدی، ۱۳۸۴: ۶۷)

«هم‌حروفی» در صامت «غ» در مصراع دوم علاوه بر افزودن موسیقی درونی، مفهوم یأس و ناامیدی را هم به خوبی تداعی می‌کند. هم‌چنین است این بیت از عباس براتی‌پور از مجموعه «دل و دریا»:

در این غروب غم‌انگیز در غربت زرد پاییز کی می‌رسد دست‌هامان بر شال سبز بهاران
(براتی‌پور، ۱۳۸۳: ۸)

از دیگر مصادیق تکرار، «هم‌صدایی» است؛ یعنی توزیع مصوت در واژگان. این روش از دیگر عواملی است که موسیقی درونی پدید می‌آورد نمونه‌ای از کاربرد «هم‌صدایی» در مصوت «آ»:
او همین جاست همین جا / نه در خیال مبهم جابلسا / و نه در جزیره خضراء / و نه در هیچ کجای دور از دست. (هراتی، ۱۳۶۸: ۹۷)

جز هم‌حروفی و هم‌صدایی در موسیقی شعر انتظار، باید از یکی دیگر از روش‌های تکرار؛ یعنی تکرار واژه نام برد. مثلاً در ابیات زیر از مصطفی علی‌پور با عنوان «شب، صدا، آینه» در مجموعه «از گلوی کوچک رود» آرایه تکرار، هم در سطح واژه (شب) و هم صامت «ش» (هم‌حروفی) با ایجاد موسیقی، کلام را نیز دل‌نشین ساخته است:

شب امشب شب امشب شب جستجوست	شب این حوالی پر از گفت و گوست
شب امشب شب امشب شبی دیگر است	شب امشب خدایا صمیمی‌تر است
شب امشب، شب امشب خدایی است شب	شب است این، شب است این ولی نیست شب

(علی‌پور، ۱۳۷۲: ۶۵)

یا تکرار یک واژه کلیدی در طول یک شعر که مثل زنگی در نقطه‌های مختلف آن شعر موضوع مد نظر شاعر را یادآور می‌شود؛ از این گونه است تکرار برنامه‌ریزی شده واژه «جمعه» در این شعر از مجموعه «دیدار صبح» سروده طاهره صفارزاده:

... حسین روز جمعه می‌آید / مسیح روز جمعه می‌آید / عشاق در حرکت همیشگی تاریخ / با شوق، جمعه می‌آیند / ... / امید آمدن جمعه / یقین به اصل نظارت / نوید سود شکایت را با خود دارد / ... / و جمعه بعدی را از بر می‌دانیم / ... / تمام منتظران دل بسته‌اند / به روز روشن موعود / به روز جمعه دیدار / نام تو جمعه است ... (صفارزاده، ۱۳۶۶: ۱۳۷-۱۴۶)

۷- کاربرد موسیقی در «عنوان» شعر انتظار

یکی از ویژگی‌های شعر امروز که در گذشته، فقط در بعضی قصیده‌ها یا مثنوی‌های بلند سابقه دارد، داشتن «عنوان» است. امروزه حتی گاه یک رباعی در دفتر شعری برای خود عنوانی دارد. در شعر انتظار عنوان سروده‌ها متنوع و دارای ویژگی‌های گوناگون ادبی، غیرادب و تصویری است. در این بین،

بعضی از عنوان‌ها موزونند و ذهن خواننده را برای ورود به آن وزن آماده می‌کنند. این عنوان‌ها، گاه، کوتاه است چون «صبح بی‌تو»، (فاعلاتن)، در مجموعه «تنفس صبح» (امین‌پور، ۱۳۷۹: ۴۶) و یا «قصه آینه» (فاعِلن، فاعِلن)، در دفتر «این قوم ناگهان» (وحیدی، ۱۳۸۴: ۲۹) نیز «غزل تنهایی»، (فاعلاتن فعل‌لن) در مجموعه «فصلی از عاشقانه‌ها» (محمودی، ۱۳۶۹: ص ۸۶) هم چنین، «باز جمعه‌ای گذشت» (فاعلاتن فاعِلن) از دفتر «باز جمعه‌ای گذشت» (شکارسری، ۱۳۷۵: ۹).

بعضی دیگر از عناوین شعر انتظار، یک مصراع و برگرفته شده از قسمتی از سروده است؛ مانند: «نازنینا نفسی اسب تجلی زین کن»، (فاعلاتن فاعلاتن فعل‌لن) وزنی در بحر «رمل مثنیٰ اخرب اصلم» از دفتر «تبسم‌های شرقی» (اخلاقی، ۱۳۷۸: ۴۳). از همان مجموعه می‌خوانیم: «افق‌ها سبز در سبزند و او فانوس در دست است» (مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن)، وزنی در بحر «هزج مثنیٰ سالم» (همان: ۲۱) نیز از اوست: «دامن سبز قبایش به کفم باید و نیست»، (فاعلاتن فاعلاتن فعل‌لن)، وزنی در بحر «رمل مثنیٰ اخرب محذوف» (همان، ۴۵) و در مجموعه «ریشه در ابر» از محمدرضا عبدالملکیان «دل روشنی دارم ای عشق»، (فعولن فعولن فعولن)، وزنی در بحر «مقارب مسدس سالم»، عنوان سروده ای است که با همین مصراع آغاز می‌شود. (عبدالملکیان، ۱۳۶۸: ۱۲۲) یا «قسم، به فجر قسم صبح پشت دروازه است»، (مفاعِلن فاعلاتن مفاعِلن فعل‌لن)، وزنی در بحر «مجتث مثنیٰ مخبون محذوف» از علی معلم در مجموعه «رجعت سرخ ستاره» (معلم، ۱۳۶۰: ۱۳)

نتایج به دست آمده از بررسی عنوان‌های شعر انتظار نشان می‌دهد که عنوان‌های ناموزون بسامد زیادتری دارد و حدود ۶۰ عنوان از مجموع ۹۰ عنوان شعر انتظار، ناموزون است. لازم است بدانیم از میان شاعران مورد نظر، سیمین‌دخت وحیدی، بیش از دیگران از عنوان‌های موزون بهره برده است و زکریا اخلاقی، قیصر امین‌پور و سهیل محمودی در رتبه‌های بعد از او قرار دارند.

۸- نتیجه

۱- شعر «انتظار» در میان شماری از شاعران ایرانی که بویژه از دریچه دینی به تبیین مسائل می‌پردازند، جایگاه درخوری دارد و کارکردهای زبانی، درون‌مایه‌ای و زیباشناختی این شعر به گونه‌ای است که با باورهای دینی در آمیخته است. اما واقعیت این است که به سبب درون‌مایه دینی و آرمان‌اندیشی این شعر، تاکنون زبان و کارکردهای هنری و زیباشناختی و بویژه موسیقی این شعر کمتر کاویده شده

است؛ حال آن که این گونه ادبی نیز به سبب قابلیت‌های هنری، بخوبی در چارچوب پژوهش‌های زبان‌شناختی و سبک‌شناختی جای می‌گیرد.

۲- زبان شعر، شامل سه لایه بیرونی (صنایع بدیعی)، لایه میانی (صنایع معنوی) و لایه درونی (هسته معنایی زبان) است که در این میان، موسیقی شعر، از مهم‌ترین عوامل سازنده شعر به شمار می‌رود. این عامل مهم، در سه گونه شعر سنتی، شعر آزاد نیمایی و شعر مثنوی، نمودهای گوناگونی دارد. در شعر انتظار که در چارچوب هر کدام از این سه نوع جای گیرد، موسیقی، جایگاه درخور توجه و قابل بررسی دارد. آهنگ درونی واژه‌ها و هماهنگی و نظام آوایی آن‌ها در ساختار زبانی، نظامی موسیقایی پدید می‌آورد که در این ساختار، فضا برای بالندگی معنایی واژه‌ها گسترده‌تر می‌شود و این هوشمندی شاعرانه است که به یاری انواع عناصر تصویری و تخیلی، توجه خواننده را به سوی ساختار زبانی هنرمندانه در شعر هدایت می‌کند. در این میان، شعر «انتظار» به سبب قابلیت‌های هنرمندانه آن بخوبی در بررسی‌های موسیقایی جای می‌گیرد. به این ترتیب، افق‌های جدیدی فرا روی ما در عرصه مفهوم انتظار و باور به منجی و آرمان اندیشی‌های این باور مذهبی گشوده می‌شود.

۳- در بررسی‌های موسیقایی شعر انتظار، موسیقی بیرونی (وزن)، موسیقی کناری (ردیف و قافیه) و موسیقی درونی، قابل پژوهش و تحقیق است. در حوزه موسیقی بیرونی، هماهنگی وزن و بحرهای عروضی با درون‌مایه شعر انتظار، کاربرد بیشتر وزن‌های جویباری و شفاف و در حوزه موسیقی کناری، پویایی قافیه و ارتباط آن با درون‌مایه شعر انتظار و ارتباط موسیقایی با دیگر واژه‌های بیت مورد توجه است. انواع قافیه مانند قافیه معنوی و قافیه بدیعی توسط شاعران شعر انتظار به کار گرفته شده است. هم‌چنین کاربرد ردیف‌های ایستا در شعر انتظار چشمگیر است. در شعر انتظار، تکرار به مثابه یکی از عوامل پدیدآورنده موسیقی درونی، بسامد زیادی دارد. هم‌چنین در شعر انتظار، عنوان‌های ناموزون بسامد زیادتری دارد.

پی‌نوشتها

۱- این بیست شاعر، از میان شاعران صاحب اثر معاصر که نام آن‌ها در مطبوعات، رسانه‌ها و مجامع ادبی بیش از دیگران مطرح است، انتخاب شده‌اند و در جستجو در اینترنت نیز برای شعر انتظار نام این شاعران از بسامد بالاتری برخوردار بود و تعداد آثار و اشعار مبتنی بر مقوله «انتظار» آنان نسبت به دیگر شاعران بیشتر بود.

۲- شعرهای انتخاب شده این شاعران، پس از خوانش تمام آثار این شاعران انتخاب شده اند و تمام شعرهای انتظار این شاعران استخراج گردیده است که مجموعاً جامعه آماری مقاله را تشکیل می دهد.

منابع

- ۱- اخلاقی، زکریا. (۱۳۷۸). **تبسم‌های شرقی**، تهران: انتشارات حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی، چاپ اول.
- ۲- امین پور، قیصر. (۱۳۷۹). **تنفس صبح**، تهران: انتشارات سروش، چاپ اول.
- ۳- ----- (۱۳۸۰). **گل‌ها همه آفتاب گردانند**، تهران: انتشارات مروارید، چاپ اول.
- ۴- باقری، ساعد. (۱۳۶۸). **نجوای جنون**، تهران: انتشارات برگ، چاپ سوم.
- ۵- براتی پور، عباس. (۱۳۶۹). **بهت نگاه**، تهران: انتشارات حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی، چاپ اول.
- ۶- ----- (۱۳۸۳). **دل و دریا**، تهران: انتشارات سوره مهر، چاپ اول.
- ۷- حسینی، سید حسن. (۱۳۶۳). **هم صدا با حلق اسماعیل**، تهران: انتشارات حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی، چاپ اول.
- ۸- خاقانی، بدیل بن علی. (۱۳۷۵). **دیوان**، دو جلد، ویراسته میرجلال‌الدین کزازی، تهران: نشر مرکز، چاپ اول.
- ۹- زرقانی، سید مهدی. (۱۳۸۳). **چشم انداز شعر معاصر ایران**، تهران: انتشارات ثالث، چاپ اول.
- ۱۰- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۸). **صور خیال در شعر فارسی**، تهران: انتشارات آگاه، چاپ دوم.
- ۱۱- ----- (۱۳۷۹). **موسیقی شعر**، تهران: انتشارات آگاه، چاپ دوم.
- ۱۲- شکارسری، حمیدرضا. (۱۳۷۵). **باز جمعه‌ای گذشت**، تهران: انتشارات سازمان تبلیغات اسلامی، چاپ اول.
- ۱۳- صفارزاده، طاهره. (۱۳۶۶). **دیدار صبح**، تهران: انتشارات نوید، چاپ اول.
- ۱۴- طهماسبی، قادر (فرید). (۱۳۷۵). **عشق بی غروب**، تهران: انتشارات حوزه هنری، چاپ اول.

- ۱۵- عبدالملکیان، محمدرضا. (۱۳۶۸). ریشه در ابر، تهران: انتشارات برگ، چاپ دوم.
- ۱۶- علوی مقدم، مهیار. (۱۳۸۱). نظریه‌های نقد ادبی معاصر (صورت‌گرایی و ساختارگرایی)، تهران: انتشارات سمت، چاپ دوم.
- ۱۷- علی‌پور، مصطفی. (۱۳۷۲). از گلوی کوچک رود، تهران: انتشارات حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی، چاپ اول.
- ۱۸- فضیلت، محمود. (۱۳۷۸). آهنگ شعر فارسی، تهران: انتشارات سمت، چاپ اول.
- ۱۹- قزوه، علیرضا. (۱۳۸۱). عشق علیه السلام، تهران: انتشارات انجمن شاعران ایران، چاپ اول.
- ۲۰- کاشانی، سپیده. (۱۳۷۳). سخن آشنا، تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، چاپ اول.
- ۲۱- محمودی، سهیل. (۱۳۶۹). فصلی از عاشقانه‌ها، تهران: نشر همراه، چاپ اول.
- ۲۲- مردانی، نصرالله. (۱۳۸۱). چهارده نور ازلی، تهران: انتشارات شاهد، چاپ اول.
- ۲۳- معلّم، علی. (۱۳۶۰). رجعت سرخ ستاره، تهران: انتشارات حوزه اندیشه و هنر اسلامی، چاپ اول.
- ۲۴- معین، محمّد. (۱۳۷۸). فرهنگ فارسی، شش جلد، تهران: انتشارات امیرکبیر، چاپ چهاردهم.
- ۲۵- موسوی گرمارودی، علی. (۱۳۶۳). چمن لاله، تهران: انتشارات زوّار، چاپ اول.
- ۲۶- میرصادقی، میمنت. (۱۳۷۶). واژه‌نامه هنر شاعری، تهران: انتشارات مهناز، چاپ اول.
- ۲۷- وحیدی، سیمین‌دخت. (۱۳۸۴). این قوم ناگهان، تهران: انتشارات سوره مهر، چاپ اول.
- ۲۸- نصیرالدین طوسی. (۱۳۶۹). معیارالاشعار، تصحیح جلیل تجلیل، تهران: انتشارات جامی و ناهید، چاپ اول.
- ۲۹- هراتی، سلمان. (۱۳۶۸). از آسمان سبز، تهران: انتشارات هنری سازمان تبلیغات اسلامی، چاپ اول.
- ۳۰- ----- (۱۳۸۰). مجموعه کامل شعرهای سلمان هراتی، تهران: انتشارات دفتر شعر جوان، چاپ اول.
- ۳۱- همایی، جلال‌الدین. (۱۳۷۷). فنون بلاغت و صناعات ادبی، تهران: انتشارات هما، چاپ سوم.