صناعات پردازی آوایی بدیعی شعر گلچین گیلانی

علی‌اکبر شوبکلایی[۱]
ابراهیم ابراهیم تبار[۲]
محمّد فیروزی بندپی[۳]

چکیده

شعر فارسی در دورهٔ معاصر، با تأکید بر عناصر فرمی و ساختاری، در ابعاد گوناگون و در راستای تجدّد و نوآوری، بسیار فعّال ظاهر شده و در تعامل با مکاتب ادبی غرب، به فرم خود تازگی بخشیده، و سعی در تغییر و نوزایی داشته است؛ یکی از شاخه‌های این تغییر و نوزایی، در قالب نظریّهٔ فرمالیستی قابل بحث و بررسی است، قاعده افزایی، قواعدی افزون بر قواعدِ حاکم بر زبان خودکار و روزمرّه در اثر ادبی، از قبیلِ وزن، قافیه، ردیف، جناس، سجع، ترصیع، واج آرایی، تکرار و دیگر آرایه های لفظی به وجود می‌آورد. بنابراین از طریق تکرار کلام که عامل اصلی خلق انواع توازن است در زبان شعر روی می‌دهد. این پژوهش در صدد است تا مجموعهٔ شعر گلچین گیلانی را از طریق قاعده‌افزایی مورد بررسی فرمالیستی قرار دهد. یافته‌ها نشان می‌دهد گلچین گیلانی از طریق قاعده افزایی بر ارزش موسیقایی و انسجام ساختاری مجموعهٔ خود افزوده و ابیات و بندهای شعری را به پدیده‌هایی هنری تبدیل کرده است. استفاده از ردیف‌های فعلی، تکرار، انواع سجع و جناس و واج آرایی مهمّ‌ترین انواع قاعده افزایی در مجموعهٔ شعر گلچین هستند که موسیقی درونی اشعارش را تا حدّ زیادی بالا برده است.

کلید واژه‌ها: قاعده افزایی، توازن آوایی، موسیقی درونی، گلچین گیلانی.

---

[۱] – استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی واحد بابل، دانشگاه آزاد اسلامی، بابل – ایران.
[۲] – استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی واحد بابل، دانشگاه آزاد اسلامی، بابل – ایران. (نویسندهٔ مسؤول)
ebrahimtabar_bora@yahoo.com
[۳] – دانش آموخته کارشناسی ارشد زبان و ادبیّات فارسی، واحد بابل، دانشگاه آزاد اسلامی، بابل – ایران.
تاریخ وصول: ۹۶/۰۷/۲۲ تاریخ پذیرش: ۹۶/۱۱/۰۷

مقدّمه

بسیاری از آفریده‌هایی که در جهان هستی به آن‌ها می‌نگریم دارای وجوه یکسان و مشترکی هستند که موجد پیوند آن‌هاست. علاوه بر آن هریک تضادّها و تمایزاتی باهم دارند که عاملی برای ایجاد تفاوت و تشخّص‌شان می‌گردد. دنیای ادب و هنر نیز که با زبان و فرهنگ مردم ارتباط پیوسته و تنگاتنگ دارد، طبیعی است که از این اصل به دور نبوده است؛ چرا که شعر، زبان دل مردم و شاعر و اجتماع است. هرچه زبان کاراتر و پرنفوذتر باشد اقبال عامّه را بیشتر خواهد کرد؛ حال در این میان زبان شاعری، خشک و ثقیل نام گرفته، و دیگری آوازهٔ سهل و ممتنعش عالمی را پُر کرده است؛ این موارد به مهارت و تسلّط شاعر برمی‌گردد و باعث تشخّص زبانِ یک شاعر با شاعر دیگر می‌شود، مضاف بر آن توجّه به فرم اثر، خود دلیل دیگر است. البتّه فرم و ساختار هر اثر در نظریهٔ فرمالیست‌ها قابل بحث و بررسی است؛ چراکه«فرمالیسم کوشیده است یکی از شرایط مهمّ ارتباط با متن و هرگونه دریافت از یک اثر ادبی، وابسته به شناختی است که خواننده نسبت به فرم و سازه‌های کوچک‌تر آن از قبیل واژه و جمله دارد. شناخت صورت و فرم یک اثر، مهمّ‌ترین نقش را در تفسیر متن دارد. فرمالیست‌ها معتقدند شعر آفرینش زیبایی با واژه هاست.» (عمران‌پور، ۱۳۸٦: ۱۵۵) این فرمالیسم که در ساختار متن تأثیر می‌گذارد، از زیباشناسی متن به شمار می‌رود که شاعران و نویسندگان بسیاری به انحای مختلف از آن بهره‌مند می‌شوند.

در تعریف زیبایی‌شناسی آمده است که «زیبایی‌شناسی(Aesthetic) چیزی است که حواسّ می‌تواند آن را از طریق کاوش زیبایی و طبیعت در ادبیّات و هنرهای زیبا، درک کند.» (نقل از مکاریک، ۱۳۸۵: ۱٦٦) البتّه نه هر زیبایی، به تعبیر هگل» زیبایی طبیعی که صرفاً بازتاب زیبایی هنری است در آن زمان لذّت آفرین است و تحسین خواننده را برمی‌انگیزاند.» (احمدی، ۱۳۸٦: ۵۸۳) واژه‌ها نیز ابزار زیبایی محسوب می‌شوند به شرط آن‌که دقیق به کارگرفته شوند؛ یکی از شیوهٔ زیبایی «توازن آوایی» است که در مقولهٔ «قاعده افزایی» جای می‌گیرد، یکی از مباحث موجود در زبان شعر است که بر اثر تکرار و توازن حروف و آواها زبان شعر را از روزمرّگی و عادت

خارج، و آشنایی زدایی[1] می‌کند؛ یعنی؛ «با ایجاد اشکال غریب و با افزودن بر دشواری و زمانِ فرآیندِ ادراک از اشیا اتّفاق می‌افتد.» (همان: ١٣) از سویی دریافت و درک این نوع توازن توسّط مخاطب، سبب لذّت بردن مضاعف او می‌شود. گلچین گیلانی از شاعران نوپرداز در حوزه فرم و زبان است که در نوکردن زبان شعر معاصر تأثیرگذار بوده است، مجدالدّین میرفخرایی متخلّص به گلچین گیلانی، (١٢٨٨-١٣٥١) از سرایندگان شعر نو فارسی است. شعر "باران" او یکی از معروف‌ترین شعرهایی است که قسمت‌هایی از آن در کتاب‌های کودکان به چاپ رسید. در واقع «شعر گلچین گیلانی، یکی از طبیعی‌ترین و سرشارترین نمونه‌های شعر فارسی در قرن اخیر محسوب می‌شود، شاید بتوان گفت که به لحاظِ زلالیِ عاطفه و بی پروایی بیان و سادگیِ تصویرها و در عین حال عمق احساس کمتر می‌توان شعری را در ترازوی آن نهاد.» (شفیعی کدکنی، ١٣٩٠: ٤٨٥) در این مقاله مجموعهٔ شعر این شاعر بر اساس رویکرد فرمالیستی از نوع قاعده افزایی آن بررسی می‌شود:

پیشینهٔ تحقیق

گلچین گیلانی از شاعران تأثیرگذار معاصر است که برخی از شعرهای خاطره انگیز او همچنان در یادها باقی است، با وجود شهرت شاعر باران، تاکنون به جز یکی دو مقالهٔ پراکنده دربارهٔ این شعر نوشته نشده است؛ از جمله می‌توان به مقالهٔ حسن آبادی (١٣٩٢) با عنوان «گهرهای فراوان بر بام شعر گلچین» که تحلیل محتوایی اشعار گلچین است؛ و مقالهٔ دهقانیان، (١٣٩٠) با عنوان «راز توفیق شعر باران» اشاره کرد که در این دو مقاله به مبحث قاعده‌افزایی شعر توجّهی نشده است. همچنین کتاب «با چراغ و آینه» اثر شفیعی کدکنی به زندگی و شعر گلچین پرداخته است. با توجّه به شهرت شعر باران، ضرورت ایجاب می‌نمود تا شعر «باران» از لحاظ آشنایی زدایی (قاعده افزایی) که امروزه جایگاه ویژه‌ای در پژوهش‌های ادبی دارد، بررسی گردد.

---

[1]. آشنایی‌زدایی را «اولین‌بار شکلوفسکی روسی آن را در نقد ادبی به کار گرفت، و بعدها یاکوبسن، تینانوف و... به آن توجه کردند» (احمدی، ١٣٨٥: ٤٧).

قاعده افزایی و برجسته‌سازی

فرمالیست‌ها معتقدند که با آشنایی زدایی(برجسته سازی) زبان شعر نسبت به زبان معیار برجسته می‌شود و به دو شکل قاعده افزایی و هنجارگریزی با تمام شاخه‌ها و ابعاد آن در پیوند است. در اینجا فرم اشعار گلچین گیلانی از نظر قاعده افزایی مورد بررسی قرار می‌گیرد؛ یکی از نشانه‌های برجسته سازی که در زبان شعر و اثر ادبی روی می‌دهد، «قاعده افزایی» است که بر خلاف هنجارگریزی، انحراف از قواعد زبان هنجار نیست؛ بلکه اعمال قواعد اضافی بر قواعد زبان هنجار به شمار می رود و بدین ترتیب ماهیتاً از هنجارگریزی متمایز است.» (صفوی،۱۳۸۳: ۳۵) به عبارت دیگر چیزی نیست جز توازن که از طریق «تکرار کلامی» حاصل می‌شود. توازن هم، یکی از ویژگی‌های اصلی قاعده افزایی است که از طریق تکرار کلام که عامل اصلی خلق انواع توازن است، در زبان شعر روی می‌دهد و بیشتر آرایه‌های لفظی را در بر می گیرد و به سه صورت واجی، واژگانی و نحوی قابل تقسیم است که هر کدام نیز طبقه بندی خاصّ خود را دارد.

توازن واجی

توازن واجی با ابزار هنریِ «توازن صامت‌ها» و «مصوّت‌ها» آفریده شده است و عامل اصلی این آفرینش نیز «تکرار» است که سبب تشخّص و برجستگی زبان شعر می‌شود. بنابراین نوع مهمّ توازن واجی در شعر به صورت هماهنگی واجی (توازن صامت‌ها و مصوّت‌ها) مطرح است که «تکرارهای آوایی است که درون یک هجا اتفاق می‌افتد.» (ثمره، ۱۳٦۳: ۱۲۷) و به دو صورت واج آرایی و هم‌صدایی تقسیم می‌شود:

واج آرایی

واج آرایی یا نغمه حروف، تکرار یک صامت با بسامد زیاد در جمله است. (شمیسا، ۱۳۷۳ :۱۵) تکرار صامت چه در آغاز همه یا برخی کلمات باشد (هم حروفی منظم)... و چه به صورت پراکنده‌ای در میان کلمات باشد (هم حروفی پنهان) باعث به وجود آورندهٔ موسیقی در کلام می‌شود. این نوع موسیقی یعنی واج آرایی در مجموعهٔ شعر گلچین بسیار دیده می‌شود:

تکرار واج «گ»:

من می‌گریم، چه می‌توان کرد؟.../ مانند ستارگان شبگرد/ گاهی هم گریه می‌کند مرد/ چون نیست همیشه شادمانی/ در چشم سیاه زندگانی/ مرد می گرید، چه می‌توان کرد؟ (گیلانی، ١٣٨٩: ١٤٠)

واج آرایی با حرف «ب»:

خدا را جویم و از دل بنالم/ بپرسم: بهر چه روی زمینم /.../ به لوح سرنوشتم چه نوشتی؟ بده آن را به بنده تا ببینم/.../ (همان: ١١٨)

واج آرایی با حرف «ن»:

امّا هنوز بر تنهٔ کاج سال دار/ نام دو یار دیرین مانده به یادگار/ ... جز نام، چیز دیگر ماند در این جهان؟ یا نام نیز می‌رود از یاد روزگار؟ (همان: ٢٣٠)

واج آرایی با واج «ر»:

سبزه در زیر درختان/ رفته رفته گشت دریا/توی این دریای جوشان/جنگل وارونه پیدا (همان:٢١١)

فغان چه آرزوی پوچ، چون که پیر چمن/ هزار راز نهان زیر پای خود دارد/ فروتن است و همان راه رفته می پوید/ (همان: ٣٢٠)

واج آرایی با واج «ک» و «گ» :

روی چمن‌های نازک هر برگ/ کشمکش‌های زندگانی و مرگ/ سرگذشت اشک و گریهٔ جانسوز/ داستان‌های دلکش دیروز/ یادگار گذشتهٔ نابود (همان: ٢٣١)

واج آرایی با واج «ش» و «س»:

رومیزی، فرش، پاره پاره / آجر، گچ، گِل، به هر کناره / چون بومِ سیاهِ چشم بسته / ساعت با شیشهٔ شکسته (همان: ٢٦٣)

هم‌صدایی

زبان فارسی دارای شش مصوّت است؛ سه مصوّت کوتاهِ ـَ(a)، ـِ(e)، ـُ(u)، و سه مصوّت بلندِ آ(ā)، ی(ī)، و (ō). این مصوّت‌ها باعث خوانده شدن و صدادار شدن صامت‌ها می‌شوند. این

صداها، در زبان شاعرانه به خاطر توالی و تکرار آن‌ها و موسیقایی شدنشان و نیز به خاطر تناسب با محتوا، باعث آشنایی‌زدایی می‌شوند. گلچین گیلانی در اشعار خود از این مؤلّفه برای افزایش موسیقی درونی اشعار خود استفاده کرده، به عنوان نمونه در بندهای زیر مصوّت بلند « آ(ā) چندبار تکرار شده است:

چشم‌هایم می‌شدند از گرمی پندار سنگین/ پلک‌ها از خواب خوش می آمدند آهسته پایین(همان: ۱۷٦)

ما هنوز بر تنهٔ کاج سالدار / نام دو یار دیرین مانده به یادگار/ بالای کاج،تندر،در ابر اشکبار (همان: ۳۱۲)

در بیت زیر مصوّت بلند « ای(ī)، » چندبار تکرار شده است:

مرغابی می پرید اینجا، آنجا/ نیلوفر روی آب می زد پرپر/ بادِ خوش نیم روزِ شادی افزا/ بوی تر و نیم گرم مستی آور.(همان: ۱۸۲)

می‌زد نسیم نرمک بر روی برکه چنگ/ می گشت قوی سیمین بر آب سیم‌رنگ/ خورشید، گَرد زرّین می ریخت بر زمین. (همان، ۳۱۲)

پروانه و فریدون، صد سال پیش از این/ یک روز آمدند در این باغ دلنشین/ گفتند: نیست جایی زیباتر از زمین.(همانجا)

در ابیات زیر مصوّت کوتاه «ـِ (e)» چندبار تکرار شده است:

گیسویِ سیمینِ مه را / شانه می زد دستِ باران (همان: ۲۱۳)

بشنو از من، کودکِ من / پیشِ چشمِ مردِ فردا (همان: ۲۱۵)

ای جنگلِ بزرگِ من! این برگهای زردِ من/ بازیچه‌های بال و پرِ بادهای سرد (همان: ۳۱۲)

در بخش اول عبارت زیر مصوّت بلند «او(ō)» سه بار تکرار شده است:

دیگر ز تیره روزی،دور است روزگار / دیگر ز تیره بختی،پاک است سرنوشت (همان: ۳۱۱)

می‌دویدم هم چو آهو/ می پریدم از لب جو،/ دور می گشتم زخانه (همان: ۲۰۹)

در بیت زیر مصوّت بلند «او(ō)» و « آ(ā)، » به تناوب تکرار شده است و آهنگ خاصّی به واژه‌ها داده است:

آسمان آبی چو دریا/ یک دو ابر اینجا و آنجا/ چون دل من،/ روز روشن. (همان: ۲۱۱)

آدم به زمین و آسمان گوش/ ایوان و اتاق و پلّه و بام / خاموش، چو گورِ تیره، خاموش آرام، چو چشمِ مرده آرام (همان: ٢٦٧)

در بیت زیر مصوّت بلند «او(ō)» و « ـِ (e)» به تناوب تکرار شده است و موسیقی کلام را بالا برده است:

یک گربهِ سیاه و ترس انگیز / لاغر، نازک، چو چوبِ کبریت/ دُم چون نخ، گرد پایهٔ میز / با پنجه و روی و مویِ عفریت (همان: ٢٦٣)

توازن واژگانی

توازن واژگانی از تکرار دو یا چند واژه که ساختاری بزرگ‌تر از هجا دارند، ایجاد می‌شود. این توازن در واژه، گروه، و حتّی واژه‌های درون یک جمله چون ردیف، قافیه، انواع جناس، تکرار، انواع سجع (متوازی، متوازن، مطرّف) را در بر می‌گیرد. (صفوی،۱۳۸۳: ۲۷-۲۹)

ردیف

واژهٔ ردیف از ردف گرفته شده است. به معنی کسی که در پشت دیگری بر اسب نشسته است و در اصطلاح شعری، «کلمه یا کلماتی است که عین هم و به یک معنی بعد از قافیه تکرار می‌شوند (داد، ۱۳۸۷: ۲۳، نیز شمس قیس،۱۳۷۳: ۱۹۲). ردیف در شعر پارسی از دیرباز تا امروز همواره در خلق موسیقیِ بیرونی شعر، نقش‌آفرین بوده است. بسیاری از زیباترین غزل‌های سعدی، مولانا و حافظ، غزل‌های مردّفند. ردیف در خوش آهنگ کردن اشعار گلچین نقش اساسی دارد و بسیاری از مجموعهٔ شعر او دارای ردیف هستند. گلچین با آنکه از واژه ها و کلمات مسجّع استفاده می کند که در آهنگ و موسیقی اشعارش عامل مهمّی هستند، از ردیف نیز که از عوامل موسیقی ساز شعر محسوب می‌شود، استفاده می‌کند؛ البتّه بیشترین ارزش موسیقایی ردیف اشعارش در بندهایی دیده می‌شود که هر چهار مصراع یا بند آن دارای ردیف هستند:

- تکرار ردیف «گفت»

شعر باید گفت و شعر تازه گفت شعر خوش آهنگ و خوش اندازه گفت
(همان: ۲۶۳)

- تکرار ردیف «است»

تازه امروز اگر بی‌معنی است کهنه است و آنی است و فانی است
(همان)

- تکرار ردیف «بودم»

هر چند که با شما و آن ها بودم/ یار بد و نیک و زشت و زیبا بودم/ کس جز دل بی کسم ندانست که من/ تنها بودم/ همیشه تنها بودم (همان: ٦٥)

- تکرار ردیف «می زد»

پشت شیشه باد شبرو جار می‌زد،/ برف سیمین شاخه ها را بار می‌زد/ پیش آتش/ یار مهوش/ نرم نرمک تار می‌زد. جنبش انگشت های نازنینش/ به! چه دلکش/ به!چه موزون/ رقص‌های تار و گلگون/ بر رخ دیوار می‌زد (همان: ۱۲۸)

- تکرار ردیف «رفته»

یار رفته./ تار رفته./ آن همه آهنگ خوش از پردهٔ پندار رفته. (همانجا)

- تکرار ردیف «می‌شد» و «من»

روزهای سرخ و آبی/ روزهای آفتابی/ چون دل من/ پنجهٔ نرم نگار خوشگل من/ بسته می‌شد باز می‌شد/ جان من لرزنده از ماهور و از شهناز می‌شد (همان: ۱۲۹)

- تکرار ردیف «بود»

گل بود و سبزه بود و سرود پرنده بود / در آفتاب،گرمی شادی دهنده بود / بر آب و خاک،باد بهشتی وزنده بود / در باغ بود کاجی پر شاخ و سهمگین / دستی به یادگاری صد سال پیش از این/ بر آن درخت، نام دو دلداده کَنده بود. (همان: ۹۷)

- تکرار ردیف «پارو بزن»

دریای هستی دم به دم در چرخ و تاب و پیچ و خم
هان ای دل بی‌تاب من پارو بزن پارو بزن

دنبـــال یـــک دلـــدار نـــو بشـــتاب از اینجـــا دور شـــو
از یـــار دیـــرین دل بکـــن پـــارو بـــزن پـــارو بـــزن
دوری ز یـــار نـــازنین ایـــن اســـت آیـــین زمـــین
از دوریـــش در اشـــک مـــن پـــارو بـــزن پـــارو بـــزن
(همان: ۳۲۹)

- تکرار ردیف «رفت»

مرغی یکی دو بار سرود و پریـد و رفـت پوسیده برگ‌هـای کهـن را دریـد و رفـت
رفت و به یادگار از او یک «فسـانه» مانـد آهنـگ تـازه‌ای بـه دلـم آفریـد و رفـت
(همان: ۹۱)

بررسی‌هایی که از اشعار گلچین به عمل آمده، ردیف از نوع فعلی از میزان زیـادی برخـوردار است، که البتّه بیشتر آن در هر چهار مصراع دیده می‌شود. با این دو ویژگـی ردیـف، یعنـی فعلـی بودن و تکرار در هر چهار مصراع یا بیشتر بندها، سهم عمده‌ای از موسیقیِ شعرِ گلچین در ردیـف نهفته است. به تعبیر شفیعی کدکنی «ردیف از دو جهت به شعر زیبایی می‌بخشـد، یکـی از لحـاظ موسیقیایی به شعر غنای بیشتری می‌بخشد و دیگر آن‌که موجب تأمّل بیشتر شـاعر بـر روی لفظـی می‌شود که در شعر ردیف واقع شده است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۱۳۳)

قافیه

قافیه به همراه عنصر وزن و تخیّل، یکی از عناصر اصـلی شـعر در نـزد پیشـینیان محسـوب می‌شده است. قافیه در لغت به معنی از پی رونده است و در اصطلاح ادب فارسی «قافیه بعضـی از کلمه آخرین بیت باشد، به شرط آن که کلمه، به عینه‌ها و معناها در آخر ابیات دیگر متکرر نشـود» (شمس قیس رازی، ۱۳۷۳: ،۱۹۲ نیز خواجه نصیر طوسی، ۱۳٦۹: ۱۲۷) [۱]، بنـابراین شـعری بـدون قافیه قابل تصوّر نبوده و اهمّیّت قافیه و جایگاه آن در ساختار شعر کهن بسیار مهمّ بوده اسـت بـه

۱- نک.به کتاب "شناخت شعر" شاه حسینی ،(۱۳٦۸: ۱٦۲) و "نقد الشعر" اثر ذکائی بیضائی،(۱۳٦٤: ۸۳) .

طوری که قافیه را شریک وزن دانسته‌اند. (ابـن رشـیق قیروانـی،۱۹۸۱: ۱۵۱) شـفیعی کـدکنی در کتاب موسیقی شعر، برای قافیه پانزده نقش و کارکرد می‌شمارد که اوّلین آن، نقش موسیقایی است. (نک،۱۳۷۰: ٦۲) در مجموعهٔ شعر گلچین، قافیه ساخت‌های گوناگون دارد. مـوارد زیـر برخـی از ساخت قافیه را در مجموعه شعر گلچین نشان می‌دهد:

زیـــر ابـــروی ســـفید کهکشـــان چشـــم مـــه پـــر بـــود از اشـــک روان
زیـــر انـــدوه بـــزرگ آســـمان مـــن چنـــان تنهـــا، چنـــان بـــی‌خانمـــان
(همان: ٥٦)

واژه‌های قافیه «کهکشان»، «روان»، «آسمان» و «خانمان» است. در ابیات فـوق بیشـتر حـروف قافیه یعنی «ا» و «ن» در واژه‌های دیگر بیت تکرار شده است.

کاش این مچ بند را زودتر / دیده بودم ای پسر جان، ای پسر / تا نمی بردم به گـرز و نیـزه دست/.../ کاش دستم، دستم می شکست (همان: ۸۳)

واژه‌های قافیه «زودتر»، «پسر»، و «دست» و «می‌شکست» اسـت و «-َر» و «-َ سـت» حـروف قافیه است. در بیت فوق یکی از حروف قافیه یعنـی؛ «ر» و «س» در واژه‌هـای دیگـر بیـت تکـرار شـده است.

امروز زیر شاخهٔ این کاج سهمناک/ پروانه و فریدون گردیده‌اند خاک... / رخسار زرد باغ پـر از درد و رنج و باک/ ... / از باد سخت، دامن دریاچه، چاک- چاک (همان: ۲۳۰)

در بیت فوق واژه‌های قافیه «سهمناک»، «خاک»، «باک» و «چاک» هستند و « آک» قافیه است. در این بند، یکی از حروف مهمّ قافیه یعنی «ک» اصلاً در کلمات دیگر نیامده است.

سیاهی شب دیدار می‌شود کوتاه/ .../ ز دود آتش دل‌های ماست دور و سیاه / به پشت پنجـره گلزار می‌شود پیدا/ که در سپیده فرو می‌رود سیاهی ما/ نگه نکن که گناه است بی‌گنـاهی مـا (همان: ٣٦)

در بند فوق واژه‌های قافیه «کوتاه»، «سیاه»، «ما» و «پیدا» هستند و «آ» قافیه است. در این بنـد، حرف قافیه یعنی «آ» در کلمات دیگر نیز تکرار شده است.

همان‌گونه که در نمونه‌های فوق مشاهده می‌شود، ساخت‌های قافیه‌ای «مصوّت و صامت»، بیشترین تکرار را در اشعار گلچین دارند. همچنین ملاحظه می‌شود که حروف قافیه کمتر صدادار (مصوّت) است، مثل نمونهٔ آخر و بیشتر بی‌صدا (صامت) است.

اگر بپذیریم که شاعر وقتی می‌خواهد در شعر روی کلمهٔ خاصّی تکیه کند، با قراردادن در قافیه این برجستگی در حدّ اعلای خود خواهد بود و همچنین اگر قول «تئودور دو بانویل» را که گفت: «قافیه میخ زرّینی است که موسیقیِ اثر و تخیّلات شاعران را تثبیت می کند»(سیّدحسینی، ۱۳۷۶: ۲۰۰؛ به نقل از دادجو، ۱۳۸۶: ۶۷) بپذیریم به نظر می‌رسد که گلچین گیلانی در شعر «باران» از عهدهٔ این مهمّ برآمده است؛ و می‌توان گفت که قوی‌ترین مفاهیم در این منظومه، در کلمات قافیه جای می‌گیرند. گویی که سیر کلمات و گذار از کلمه‌ای به کلمه دیگر به تدریج رو به بالا می نهد و در قافیه به اوج می‌رسد و معانی در آن متبلور می‌شود. در این شعر، گلچین گیلانی با آگاهی از ارزش و توان موسیقیِ قافیه در جذب مخاطب کودک، بسیار موفّق عمل کرده است:

شاد و خرم/ یک دو سه گنجشک پرگو/ باز هر دم/ می پرند این سو و آن سو/ می خورد بر شیشه و در/ مشت و سیلی/ آسمان امروز دیگر / نیست نیلی/ یادم آرد روز باران/ گردش یک روز دیرین/ خوب و شیرین/ توی جنگل‌های گیلان/ کودکی ده ساله بودم/ شاد و خرّم/ نرم و نازک/ چست و چابک/ از پرنده/ از خزنده/ از چرنده/ بود جنگل گرم و زنده (همان: ۲۱۱)

استفاده از قافیه‌های آگاهانه و انتخابی مانند «سیلی، نیلی»، «دیرین، شیرین»، «نازک، چابک»، «پرنده، خزنده، چرنده، زنده» از نظر بافت زبانی در اوج همسانی و امتداد آوایی هستند. استفاده از شبکهٔ خوش ساخت چنین کلماتی علاوه بر ایجاد مکث و توقّف موسیقی ساز، باعث انتقال نشاط و سرزندگی مخاطب می‌شود. «رولان بارث از نخستین کسانی بود که بر ارزش موسیقایی مکث‌ها و توقّف‌های توصیفی میان پاره‌های زبانی، توجّه کرد و آن را لحظه‌های شاعرانه توصیف کرد که حامل انرژی و ارزش موسیقیایی هستند؛ (دهقانیان، ۱۳۹۰: ۷۰-۷۱) از این رو مهمّ‌ترین عامل موسیقی ساز در شعر "باران" گلچین گیلانی همین به‌کارگیری قافیه‌ها در درون شعر است.

انواع جناس

یکی از جنبه‌های توجه گلچین گیلانی به فرم اثر، به کارگیری انواع جناس است؛ شاعر به انحای گوناگون از این صنایع بدیعی بهره برده است، مخاطب از قرینه‌سازی‌های پایان ابیات احساس لذّت می‌کند. گذشته از جنبهٔ موسیقایی، شباهت شکلی کلمات، احساس لذّتی را در درون مخاطب بیدار می‌سازد. «در واقع جناس از یکسو ایجاد موسیقی در کلام می‌کند و از سویی دیگر سبب تداعی معانی مختلف لفظی واحد می‌گردد و در نتیجه به گسترش تخیّل و ایجاد کشش و جلب توجّه شنونده می‌انجامد و این از عوامل ایجاد زیبایی و هنر است.» (تجلیل، ۱۳٦۷: ۲) در اشعار گلچین گیلانی انواع جناس مشاهده می‌شود:

جناس خطّ

در این نوع از جناس دو رکن در بیان و نقطه گذاری تفاوت دارند. در تعریف این جناس همایی می گوید: «آن است که ارکان جناس در کتابت یکی و در تلفّظ و نقطه گذاری مختلف باشند.» (همان: ٥٦) در اشعار گلچین گیلانی، این نوع از جناس حضور پر رنگ تری نسبت به جناس تامّ دارد:

پشت شیشه باد شبرو جار می زد/ برف سیمین شاخه‌ها را بار می‌زد/ پیش آتش/ یار مهوش/ نرم نرمک تار می‌زد. (همان: ۱۲۹)

قرار دادن دو واژه‌های جار، بار و تار در جایگاه قافیه بیانگر این هنر شاعر است.

یاد باد آن جوانی و مستی / تپش دلکشِ دلِ هستی/ آرزوهای آسمانی جان/ پاکی آن امیدهای بلند (همان: ۲۳۲)

«یاد» و «باد»، دارای جناس خط هستند و قرار گرفتن این دو واژه کنار هم، زیبایی بند را دو چندان کرده است.

توی جنگل‌های گیلان/ کودکی ده ساله بودم/ شاد و خرّم/ نرم و نازک/ چست و چابک/ از پرنده/ از خزنده/ از چرنده/ بود جنگل گرم و زنده (همان: ۲۱۱)

«خزنده» و «چرنده» دارای جناس خطّ است؛ شیوایی کلام گلچین آنجاست که با خلق چنین جناسی علاوه بر تکمیل وزن و قافیه سازی، معنا را نیز کامل می‌کند و موسیقی کلام را دو چندان کرده‌اند.

جناس اختلافی

«اختلاف دو کلمه در حرف اوّل، وسط و یا آخر است.»(همایی١٣٨٤: ٥٧) به شرط آنکه آن دو واژه هر کدام در پایان جمله نباشد. (اختلاف با سجع)

دور از هم چشمی شیطان و یزدان/ دور از آزادی دیوار زندان/ دور،دور از درد پنهان/ دور گفتمت:"دور؟گفتم:"سوی خوشبختی پریدم؟/ پس چرا ناگه صدای تولهٔ خود را شنیدم؟ (همان: ١٢٣)

در مصراع اوّل، دو واژهٔ «شیطان» و «یزدان» در دو حرف آخر اشتراک دارند و همسانی دیگر صامت‌ها و مصوّت‌ها با واژه‌های دیگر از عوامل ایجاد موسیقی در این بند است.

تازه امروز اگر بی معنی است کهنه است و آنی است و فانی است (همان: ٢٤٥)

در مصراع دوم، دو واژهٔ «آنی» و «فانی» در حرف اوّل با هم تفاوت دارند و همسانی دیگر صامت ها و مصوّت‌ها از عوامل ایجاد موسیقی در مصراع دوم است.

پشت شیشه باد شبرو جار می‌زد/ برف سیمین شاخه ها را بار می‌زد/ پیش آتش یار مهوش نرم نرمک تار می‌زد (همان: ٣٢٢)

در عبارت سوم در بند فوق، دو واژهٔ «آتش» و «مَهوش» یک صامت و مصوّتشان یکی است و آهنگ عبارت آخر تا حدّی از این شباهت برمی‌خیزد.

دم مرگم/ روی برگم/ بنویس: / تا رخم زیبا هست/ غم ندارد ز شکست (همان: ٣٥٣)

اختلاف دو واژه «مرگ» و «برگ» در حرف اوّل است و باعث موسیقی در مصراع اوّل شده است.

بهر چه روی زمینم/ در آنجا چیست آخر کار و بارم.../ حقیقت را به من بنمای یک دم/ بلکه از شک، بیفزا بر یقینم (همان: ١١٩)

دو واژهٔ «کار» و «بار» تنها در صامت آغازین با هم متفاوت‌اند و همسانی یک صامت و یک مصوّت دیگر در ایجاد موسیقی داخلی مصراع مؤثّر است.

یاد باد آن جوانی و مستی / تپش دلکشِ دلِ هستی/ آرزوهای آسمانی جان/ پاکی آن امیدهای بلند (همان: ۲۳۲)

همچنین در عبارت اوّل همین بند، دو واژهٔ «یاد» و «باد» حرف اوّل آن‌ها که صامت است باهم فرق می‌کند و همراهی این دو کلمه در بقیهٔ حروف، آهنگ دلنشین درونیِ مصراع را پدید آورده است. ضمناً میان این دو واژه جناس خطّ نیز وجود دارد.

به یاد تو ای میهن دوردست/ به نوروز هستیم بی باده، مست/ که یاد تو، هستی به ما می دهد/ میِ نابِ هستی به ما می‌دهد (همان: ۳٦۱)

دو واژهٔ «هستی» و «مستی» تنها در صامت آغازین با هم متفاوت‌اند و همسانی دو صامت و یک مصوّت دیگر در ایجاد موسیقی داخلی مصراع مؤثّر است.

جناس زائد (افزایشی)

«اختلاف دو واژه است در معنی و تعداد حروف.»(همایی،۱۳۸٤: ۵۸) این افزایش حرف ممکن است در اوّل، وسط و یا آخر باشد. ارزش جناس زائد به موسیقی لفظی است که در کلام می‌آفرینند. گلچین گیلانی از این جناس نیز در خوش آهنگی واژه‌ها و جمله‌ها بهره برده است.

به جز این نیست زیر پاهایم/ روانم/ هرچه بادا باد/ روانم تا زمین را چاله‌ای دیگر بیفزایم/ برای تخته سنگی/ تا خزه نامم بپوشاند (همان: ۳۵۰)

در بند سوم واژه «بادا» یک حرف بیشتر از «باد» دارد و این افزایش در آخر صورت گرفته است.

خدا را جویم و از دل بنالم/ بپرسم: بهر چه روی زمینم /... به لوح سرنوشتم چه نوشتی؟ / بده آن را به بنده تا ببینم/ .../ اگر گلچینم، آن خار از پی چیست؟ برای چیست گل گر خارچینم؟ (همان: ۱۱۸-۱۱۹)

در بیت فوق واژه «بنده» یک حرف بیشتر از «بده» دارد. این حرف در وسط آن افزوده شده است، همچنین «سرنوشت» با « نوشت » دو صامت بیشتر دارد. همسانی بقیه صامت‌ها و مصوّت‌های دیگر در این دو واژه در خلق موسیقی درونی مؤثّرند.

سجع

سجع آوردن واژه‌های هم وزن و قافیه در متن است، به عبارت دیگر «کلمات آخر قرینه‌ها، در وزن یا حرف رَوی یا هر دو موافق باشند.» (همایی،١٣٨٤: ٤١) طبق این تعریف به ترتیب به متوازن، مطرّف و متوازی قابل تقسیم است.:

سجع متوازی

آن است که دو واژه در پایان دو جمله هم در واج های پایانی و هم در وزن اشتراک داشته باشند.

روی چین‌های نازک هر برگ/ کشمکش‌های زندگانی و مرگ/ سرگذشت خوش‌آمد و بدرود/ خنده و اشک و نالهٔ جانسوز/ داستان‌های دلکش دیروز/ یادگار گذشتهٔ نابود (همان: ٢٣١)

در اینجا واژه «برگ» با «مرگ» در حرف آخر و وزن اشتراک دارند و سجع از نوع متوازی است.

گفتم: به خویشتن که چه خوش روزی/ دارند این دو مرغک زرّین پر/ گر زندگی‌ست، زندگی آن‌هاست/ پاکیزه و عفیف و بهشتی فر(همان: ١٩٣)

در این بیت واژه «پر» با «فر» در حرف آخر و وزن اشتراک دارند و سجع از نوع متوازی است، از این رو موسیقی بیت را بالا برده است.

امّا هنوز بر تنهٔ کاج سالدار/ نام دو یار دیرین مانده به یادگار/ .../ جز نام، چیز دیگر ماند در این جهان؟/ یا نام نیز می رود از یاد روزگار؟ (همان: ٢٣٠)

واژه «یادگار» با «سالدار» و همچنین با «روزگار» سجع متوازی دارند و باعث غنای موسیقی در این بند شده‌اند.

دور از هم چشمی شیطان و یزدان/ دور از آزادی دیوار زندان/ دور، دور از درد پنهان/ دور گفتمت:"دور؟ گفتم:"سوی خوشبختی پریدم؟/ پس چرا ناگه صدای تولۀ خود را شنیدم؟ (همان: ۱۲۳)

واژۀ «یزدان»، «زندان»، «پنهان» سجع متوازی دارند. وجود سه سجع متوازی در این بند موسیقی درونی را باعث شده است.

بر درخت آرزوی کهنۀ من خورد تیشه/ نو نهال آرزوی تازه‌ام شل شد ز ریشه/ پشت شیشه (همان: ۱۲۳)

واژه «تیشه»، «ریشه» و «شیشه» سجع متوازی دارند.

کودکی ده ساله بودم/ شاد و خرّم/ نرم و نازک/ چست و چابک/ از پرنده/ از خزنده/ از چرنده/ بود جنگل گرم و زنده (همان: ۲۱۱)

واژه «نازک»، «چابک»؛ و «پرنده»، «خزنده»، «چرنده» سجع متوازی دارند. وجود پنج سجع متوازی در این بیت موسیقی درونی را باعث شده است.

سجع مطرّف

«آن است که دو واژه در پایان دو جمله فقط در واج پایانی اشتراک داشته باشند.» (تقوی، ۱۳٦۹: ۲۹) این نوع سجع نیز در موسیقی درونی مجموعه شعر گلچین گیلانی نقش مهمّی دارد.

باز برف سیم پیکر، شاخه‌ها را بار می‌زد./ باز باد مست خود را بر در و دیوار می‌زد. / در رگ من نبض حسرت تار می‌زد. (همانجا)

واژه «بار» و «دیوار» فقط در صامت و مصوّت پایانی اشتراک دارند و وزن یکسانی ندارند؛ از این رو سجع مطرّف دارند. این نوع سجع هم در موسیقی کلام این بند مؤثّر است.

زیر ابروی سفید کهکشان/ چشم مه پر بود از اشک روان

واژه «کهکشان» و «روان» فقط در صامت و مصوت پایانی اشتراک دارند و وزن یکسانی ندارند؛ از این رو سجع مطرّف دارند. این نوع سجع هم در موسیقی کلام این بیت مؤثّر است.

من می‌گریم، چه می‌توان کرد؟... / مانند ستارگان شبگرد/ گاهی هم گریه می کند مرد/ چون نیست همیشه زندگانی/ مرد می گرید، چه می‌توان کرد؟ (همان: ١٤٠)

واژه «کرد» و «شبگرد» فقط در صامت‌های پایانی و یک مصوّت اشتراک دارند و وزن یکسانی ندارند؛ از این رو سجع مطرّف دارند. البتّه در این بند «کرد» و «مرد» سجع متوازی دارند.

ز روی تپّه‌های سبز خرداد/ که آزادانه میخواندند در باد/ شتاب پای خوشرفتار آهو/ مرا می‌برد سوی نوجوانی/ دلم می‌زد ز مهر جاودانی/ به من لبخند می‌زد روی نیکو (همان: ٢٦٢)

واژه «خرداد» و «باد» فقط در صامت و مصوّت پایانی اشتراک دارند و وزن یکسانی ندارند؛ از این رو سجع مطرّف دارند. البتّه در این بند «نوجوانی» و «جاودانی» سجع متوازی دارند.
میان واژه «بیکار» و «کار»، و «سوار» و «خوار» سجع مطرّف است.

سجع متوازن

دو واژه در سجع متوازن، فقط اشتراک در وزن دارند و تشابه صامت‌ها در آن‌ها مطرح نیست. (تقوی، ١٣٦٩: ٣٠) این نوع سجع نیز به دلیل اینکه از هجا و وزن یکسانی میان دو یا چند واژه برخوردار است، باعث غنای موسیقی جملات می‌شود.

در آن گلشن که بویی برده بودم برای تو گلی آورده بودم
(همان: ٢١٥)

میان واژه ی «بو» و «گل» سجع متوازن است.

نتیجه گیری

گلچین گیلانی بین وزن و محتوای شعر، هماهنگی به وجود آورده است و از عناصر موسیقی ساز صنایع ادبی از جمله؛ انواع جناس و سجع، تکرار واژه ردیف‌های فعلی در هر مصراع یا بند و تکرار قافیه‌ها بهره برده؛ که البتّه این امر باعث افزایش موسیقی درونی اشعار گردیده است؛ علاوه بر آن در باب موسیقی کناری به ویژه قافیه باید اشاره کرد که بیشتر قوافی از نوع سالم و اصلی‌اند و رعایت دقیق آن‌ها در پایان اشعار نو و نیمایی موجب آهنگین شدن شعر شده است؛ همچنین ردیف‌های موجود در اشعار بیشتر از نوع فعلی است که در این میان بیشترین بسامد مربوط به فعل‌های ربطی، از نوع «است» و «بود» انتخاب شدند البتّه گاهی ردیف‌هایی مشاهده می‌شود که عبارت یا جملهٔ کوتاه است.

شاعر باران با استفاده از ساخت‌های مقارن نحوی چون اِعداد، تنسیق الصفات و موازنه ،که یکی از مهمّ‌ترین ویژگی‌های ساختاری و شکلی اشعار گلچین گیلانی به شمار می‌رود، به کاربرد تکرار الگوی نحوی برای رسیدن به اغراض زیباشناختی و معنایی توجّه خاصّی را نشان داده است. بهره‌گیری گیلانی از قرینه‌های نحوی، بر ارزش موسیقایی و انسجام ساختاری منظومهٔ او افزوده و بیت‌های او را به پدیده‌هایی هنری تبدیل کرده است. ساخت‌های نحوی قرینه‌ای در اشعار این شاعر، نقش‌های مختلفی را ایفا می‌کند، و بر تأثیر ادراکی و زیباشناختی کلام می‌افزاید، و پیام شاعر را قوی‌تر به مخاطب القاء می‌کند، تا جایی که در ذهن خواننده یک شبکهٔ منظّم پدید می‌آورد و با ایجاد زمینهٔ مقایسه‌ای، به او این امکان را می‌دهد تا هر واژه، عبارت یا مصراع و بیت را در ارتباط با واژه، عبارت یا مصراع دیگر ارزیابی گردد.

فهرست منابع و مآخذ

١- ابن رشیق قیروانی، ابوعلی حسن، (١٩٨١)، ***العمده***، تحقیق و تصحیح محمّد محیی‌الدّین عبدالحمید، چ پنجم. بیروت.

٢- احمدی، بابک، (١٣٨٦)، ***ساختار و تأویل متن***، چ٩، تهران: نشر مرکز.

٣- تجلیل، جلیل، (١٣٦٧)، ***جناس در پهنهٔ ادب فارسی***، تهران: جامی.

٤- تقوی، سیّدنصرالله، (١٣٦٩)، ***هنجار گفتار***، چاپ دوم، اصفهان: نشر فرهنگسرای اصفهان.

٥- ثمره، یدالله، (١٣٦٣)، ***آواشناسی زبان فارسی***، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

٦- خواجه نصیرالدّین طوسی، (١٣٦٩)، ***معیارالاشعار***، با تصحیح جلیل تجلیل، تهران: نشرحامی و ناهید.

٧- حسن آبادی، محمود، (١٣٩٢) ***مقالهٔ «گهرهای فراوان بر بام شعر گلچین»*** دورهٔ ١١، شمارهٔ بیستم، فصلنامهٔ پژوهشنامهٔ ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان، صص ٤٤- ٢٩

٨- داد، سیما، (١٣٨٧)، ***فرهنگ اصطلاحات ادبی***، چاپ چهارم. تهران: مروارید.

٩- دادجو، درّه، (١٣٨٦)، ***مقالهٔ «قافیه از نظرگاه موسیقی‌نامه فرهنگستان»***، دورهٔ ٩، شمارهٔ ١، صص٧٢-٦٣

١٠- دهقانیان، جواد، (١٣٩٠)، ***«راز توفیق شعر باران»*** فصلنامهٔ ادبیّات کودک شیراز، سال دوم، شماره ٢، صص ٦١-٨٦.

١١- ذکائی بیضائی، نعمه‌الله، (١٣٦٤)، ***نقدالشّعر***، تهران: نشر ما.

١٢- شاه حسینی، ناصرالدّین، (١٣٦٨)، ***شناخت شعر***، چ٢، تهران: نشرهما.

١٣- شفیعی کدکنی، محمّدرضا، (١٣٩٠)، ***با چراغ و آینه***، تهران: سخن.

١٤-_____، (١٣٧٠)، ***موسیقی شعر***، تهران: آگاه.

١٥- شمس قیس رازی، (١٣٧٣)، ***المعجم فی معاییرالاشعارالعجم***، به کوشش سیروس شمیسا،تهران: نشر فردوس

١٦- شمیسا، سیروس، (١٣٧٣)، ***نگاهی تازه به بدیع***، تهران: فردوس.

١٧- صفوی، کوروش، (١٣٨٣)، ***از زبان شناسی به ادبیّات***، ج. ١، (نظم)، تهران: سوره مهر.

۱۸- عمران پور، محمّدرضا، (۱۳۸٦)، ***«ساخت کهن گرا در شعر اخوان»***، نشریّهٔ دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی، دانشگاه شهید باهنر کرمان، دورهٔ جدید، شماره ۱۸.

۱۹- گلچین گیلانی، مجدالدّین، (۱۳۸۹)، ***مجموعه شعر***، به کوشش کامیار عابدی، رشت: فرهنگ ایلیا.

۲۰- مکاریک، ایرناریما، (۱۳۸۵)، ***دانش‌نامهٔ نظریّهٔ ادبی معاصر***، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمّد نبوی، تهران: نشر آگه

۲۱- همایی، جلال‌الدّین، (۱۳۸٤)، ***فنون بلاغت و صناعات ادبی***، تهران: مؤسّسهٔ نشر هما.