

موسیقی لبخند خدا

بررسی انواع موسیقی، در اشعار قیصر امین پور

دکتر مصطفی گرجی

استادیار دانشگاه پیام نور

افسانه میری

کارشناس ارشد ادبیات فارسی

چکیده

از دیر باز، آن چه زبان شعر را از زبان معمولی متمایز و بر جسته ترمی کند موسیقی و وزن شعر است. همین که مردم عامی، هر گروه واژه را که در کنار هم با ردیف و قافیه و آهنگ گوش نواز می آید، شعر می پندارند؛ نمایان گر این است که اولین تلاش های انسان ها در استفاده ی جدید از کلمات روزمره، در به کار گیری کلمات در یک زنجیره ی جدید آوایی و موسیقایی جدید بوده است. وزن هر شعر با قرار گرفتن همخوان ها و واکه های ترکیب شده ی جدید با نظامی خاص به وجود می آید. بنابراین وزن شعر ابتدایی ترین موسیقی بشری است که با به هیجان آوردن و دل نشین کردن گفتار، آن را مورد پذیرش قرار می دهد. موسیقی ردیف، قافیه و همخوان های یکسان و تکرار واکه ها در طول زنجیره های گفتاری، موفقیت های بعدی و برتر انسان ها در شناخت موسیقی شعر بوده است.

قیصر امین پور با به کار گیری هم زمان موسیقی درونی و بیرونی و کناری و داخلی شعر، مانند شاعران توانای فارسی زبان، در برخی از اشعارش، از موسیقی تاثیر گذار دیگری هم بهره برده است که در این مجموعه با عنوان موسیقی «مکت» یاد شده است. موسیقی مکت، همان درنگ های طبیعی بین مصرع هاست که شاعر می تواند با نظم خاصی وزن شعری را گوش نواز و دل نشین تر گرداند. هم چنین شاعر در موسیقی معنوی، نوعی صنعت منحصر به فردی به کار برده است که با عنوان «به گزینی کلمات» بررسی شده است. او

به جای استفاده از همه‌ی کلمات ممکن در زنجیره‌ی گفتاری، کلمه‌ای را انتخاب می‌کند که در کنار کلمه‌ای دیگر در همین زنجیره‌ی گفتاری برجسته شده، کلمه‌ی همراه خود را هم برجسته تر می‌نماید.

کلید واژه‌ها: موسیقی، وزن، برجسته‌سازی، قاعده‌افزایی، موسیقی مکث، به‌گزینی

مقدمه

برخی از محققان حوزه نقد ادبی شعر را گره خوردگی عاطفه و تخیل می‌دانند که در زبانی آهنگین شکل گرفته است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۸۶) عاطفه، تخیل، زبان، آهنگ و شکل، اجزای تشکیل دهنده‌ی یک شعر می‌باشند. هر چند ما شعر را بیشتر در بستر عاطفی و تخیلی بودن آن می‌شناسیم، شعر موزون، عاطفه و کلام شاعر را برجسته و احساسات شنونده را تحریک می‌کند. شعر زبان فارسی همیشه همراه با موسیقی و وزن به ذهن ما تداعی می‌شود. شفیعی کدکنی، موسیقی شعر را به چهار دسته تقسیم کرده و شعری را برجسته می‌داند که بتواند همزمان همه این چهار دسته موسیقی را در خود نهفته باشد. موسیقی بیرونی شعر که همان وزن عروضی است. موسیقی کناری که تناسبی است که از رهگذر هماهنگی دو کلمه یا دو حرف در آخر مصراع‌ها دیده می‌شود. موسیقی داخلی که مجموعه تناسب‌هایی است که میان صامت‌ها و مصوت‌های کلمات یک شعر ممکن است وجود داشته باشد. موسیقی معنوی که آن چیزی است که قدما طباق، تضاد و مراعات‌النظیر و... خوانده‌اند. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۹۶-۸۸) با توجه به این بحث یکی دیگر از کسانی که به مساله زبان و عوامل برجسته‌سازی آن توجه فراوانی نشان داد جی. ان. لیچ زبان‌شناس برجسته انگلیسی است. وی عقیده داشت که برجسته‌سازی به دو شکل امکان‌پذیر است؛ نخست آن که نسبت به قواعد حاکم بر زبان خودکار انحراف صورت‌پذیرد و دوم این که قواعدی بر قواعد حاکم بر زبان خودکار افزوده شود. به این ترتیب، عمل «برجسته‌سازی» خود از طریق دو شیوه «هنجارگریزی» و «قاعده‌افزایی» تجلی خواهد یافت. (صفوی، ۱۳۷۴: ۴۳-۴۲)

در واقع شعر منظوم، شعری است که از طریق قاعده‌افزایی که بر برونه زبان استوار است (موسیقی کلمات) و گریز از هنجار که بر درونه زبان قرار می‌گیرد (گروه‌های زبانی)؛ بتواند برجسته‌سازی نماید. البته، همان‌طور که شفیعی کدکنی تأکید می‌کند؛ علت این که این همه شعر نو، هیچ توفیقی در جا باز کردن در بین مردم نمی‌یابند؛ این است که اصل جمال‌شناسیک (Aesthetic) را رعایت نمی‌کنند. وی آن چیزی که باعث رعایت نکردن این اصل می‌شود، رعایت نکردن اصل رسانگی می‌داند: «خواننده علاوه بر احساس لذت

جمال شناسیک باید از لحاظ رسانگی (Communication) هم با اشکال روبرو نشود، یعنی در حدود منطق شعر - که البته منطق آن از منطق عادی گفتار بیرون است - احساس گوینده را تاحدی بتواند در یابد.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۱۴)

معیار مشخصی در تعیین زبان هنجار وجود ندارد و این که چه چیزی گریز از هنجار به نظر می آید مورد اختلاف زبان شناسان و نظریه پردازان می باشد. همچنین مرز مشخصی بین نقش های مختلف زبانی نیز وجود ندارد. بنابراین یاکوبسن برای شناخت نقش ادبی یک سخن، از محور های همنشینی و جانیشینی زبان استفاده می کند؛ زیرا چگونگی انتخاب یک واژه از میان واژگان معادل و مترادف آن در محور جانیشینی و چگونگی همنشینی واژه های انتخابی بر محور همنشینی، جمله ای با نقش ارتباطی را به جمله ای با نقش زیبایی آفرینی بدل می کند. او عقیده دارد برجسته سازی از دو طریق انجام می شود: الف. **هنجارگریزی** که زبان نسبت به زبان خودکار و قواعد حاکم بر آن انحراف پذیرد. (وابسته به محتوای زبان است) ب. **قاعده افزایی**: قواعدی بر قواعد حاکم بر زبان خودکار افزوده شود. (روبینز، ۱۳۷۰: ۶۵-۸۵)

در بعضی از موارد آن طور که باید هنجارگریزی و یا قاعده افزایی بر روی زبان ها و ساخت های زبانی و بافت های نظم و نثر هر زبان، مطابقت نمی کند. به طور مثال، هنجارگریزی نحوی، یا به گفته ساده تر جابجایی نقش های مختلف دستوری در زنجیره گفتاری، در زبان ما و به خصوص در نظم و شعر منظوم زبان فارسی متداول بوده است و این موضوع دیگر هنجارگریزی تلقی نمی شود، بلکه گاهی اوقات ساده و روان و سلیس سخن گفتن در وزن های عروضی دست و پاگیر، نشان دادن توانایی شاعر در بیان سخنش می باشد. همان طور که حافظ با جابه جایی کلمات ابیات پیچیده و بی مفهوم شاعران گذشته و چیدن آن کلمات بر سبک و سیاق قواعد دستور زبان فارسی، آن ابیات را از آن خود می کند و او را از آن همه مردم، در همه مکان ها و زمان های «اقلیم فارسی نشان» کرده است. یاکوبسن قاعده افزایی را چیزی فراتر از توازن (Parallelism) می داند که از طریق تکرار کلمات در سه سطح آوایی، واژگانی و نحوی، به دست می آید. با این توجه در این مقاله نویسنده سعی می کند مباحث مربوط به موسیقی و شگردهای موسیقایی شعر قیصر را در حوزه ها و زمینه های بروز و ظهور آن بررسی و تحلیل کند.

ساختار نظم (قاعده افزایی) در اشعار امین پور^۱

۱. توازن آوایی

الف) کمی: وزن

قیصر امین پور در همه اشعارش از وزن عروضی به عنوان موسیقی بیرونی استفاده می‌کند و هیچ کدام از اشعارش بدون وزن و یا همان توازن کمی نیست. او به تناسب حالات و روحیات حاکم بر شعر، وزن خاصی را انتخاب می‌کند که در تلقین شادی و غم حاکم بر شعر، موثر است. شاعر از دیگر توازن‌ها هم در شعر برای تلقین حالات شاعری استفاده می‌کند که در اکثر اشعارش حداقل از سه نوع توازن بهره برده است. صفوی در فصل هفتم «از زبان شناسی به ادبیات»، توازنی را در ابیاتی، مورد بررسی قرار می‌دهد که این توازن از طریق مکث در بین اجزای یک مصرع به وجود می‌آید. او عقیده دارد: «معمولا درنگ به طور طبیعی در حد فاصل میان مصرع‌های نظم سنتی فارسی به کار می‌رود. از آن جا که هر مصرع یک نظم سنتی فارسی به دلیل وزن یکسان با مصرع‌های دیگر، از امتداد زمانی مشابهی نسبت به مصرع‌های قبل و بعد خود برخوردار است، در هر فاصله زمانی معین، درنگی اعمال می‌شود که خود به افزایش موسیقایی کمک می‌کند. حال اگر بتوان فاصله زمانی میان این درنگ‌ها را کمتر کرد، بدون آن که وزن مخدوش شود و تکرار

منظم زمانی درنگ‌ها گسسته شود، نظم موسیقایی بیشتر خواهد شد.» (صفوی، ۱۳۷۴: ۱۹۹-۱۹۸)

شعر «ضیافت» دارای چهار نوع موسیقی «بیرونی»، «کناری»، «داخلی»، «معنوی» (بنابر تقسیم شفيعی کدکنی) می‌باشد و با توجه به تامل نویسنده- با الهام از نظریه کورش صفوی- می‌توان، موسیقی دیگری به نام «موسیقی مکث» نیز در این شعر، قائل شد که در طبقه بندی پیشین، به کار نرفته است.

| | |
|--|--|
| دلی نیلوفری دارم، پری بالیدنی امشب | شبی دارم چراغانی، شبی تابیدنی امشب |
| شبی پر تاب و تب دارم، تبی تابیدنی امشب | شبی دیگر، شبی شبتر، شبی از روز روشن تر |
| که می‌آید به دیدارم، زنی نادیدنی امشب | نه در خوابم، نه بیدارم، سراپا چشم دیدارم |
| شبی شبدر، شبی شب بو، شبی بوییدنی امشب | مشام شب پر از بوی خوش محبوبه‌های شب |
| می‌آید گردباد آسا، به خود پیچیدنی امشب | زنی با رقص آتشباد، از این ویرانه خاک آباد |
| میان خواب و بیداری، چو رویا دیدنی امشب | زنی با مویی از شب، شب تر و رویی ز شب‌نم تر |
| بساطی گل به گل رنگین، بساطی چیدنی امشب | برایش سفره ی تنگ دلم را می‌گشایم باز |

(امین پور، ۱۳۸۵: ۱۱۶)

● **موسیقی بیرونی:** این موسیقی از طریق وزن و یا «توازن کمی» ایجاد می شود که بر طبق وزن عروضی؛ هزج مثنی سالم) است. (شمیسا، ۱۳۷۰: ۳۳)

(_ _ U _ _ U _ _ U _ _ U) «مفاعیلن، مفاعیلن، مفاعیلن، مفاعیلن»^۲

● **موسیقی کناری:** استفاده از کلمات قافیه: (تاییدنی. بالیدنی. تاییدنی. نادیدنی. بوییدنی. پیچیدنی. دیدنی و چیدنی) استفاده از ردیف: «امشب» و تکرار این کلمه و هم خانواده آن در طول شعر

● **موسیقی داخلی:** تکرار همخوان «ش» واکه «آ» و «ای» و تکرار همخوان «گ» در بیت آخر

جناس تام: تاییدن_ دیدار. جناس ناقص: تب و تاب- بیدار و دیدار - شبدر و شبتبر - مو و رو
استفاده از قافیه میانی در بیت سوم

● **موسیقی معنوی:** به کار گیری الف- مراعات النظیر: سر، پا، چشم، دل- شبدر، شب بو، محبوبه شب

ب- تضاد: شب و روز- خواب و بیدار- ویرانه و آباد ج - صنعت استخدام: چیدنی (سفره و گل)

د- «به گزینی» کلمات^۳: چراغانی، تاییدنی - پر، بال- گشودن، باز- چشم دیدار

● **موسیقی مکث:** در مصرع های؛ ۷-۱۱-۱۳ یک بار ۱. ۲. ۴. ۶. ۹. ۱۰. ۱۲. ۱۴ ادوبار. ۳. ۵. ۸ سه بار

ب) کیفی: توازن واجی^۴

واج در تحلیل ساخت آوایی یک زبان، در مرتبه نخست و هجاها مرتبه دوم و واژه ها در مرحله سوم قرار دارند. بنابراین باید ابتدا به آن سلسله تکرار های آوایی در درون هجا توجه داشت. توازن واجی با امکانات هفت گانه نمودار (صنعت های بدیع نظم) از ارزش موسیقایی برخوردار است که البته توازن های واجی از نظر ارزش موسیقایی در یک سطح قرار نمی گیرند؛ زیرا اگر واکه هجا تکرار شود؛ ارزش موسیقایی برتری از تکرار همخوانی دارد و تعداد بیشتر همخوان های تکرار شده در هجا، در موسیقایی تر شدن هجا موثرتر است.

□ **تکرار همخوان آغازین**

«...اما»

در روزهای ریخت و پاش لبخند

قصابکان پروار

وکاسبان رسمی پروانه دار

لبخندهای یخ زده ی خویش را

بر پیشخان خود

به تماشا گذاشتند!» (امین پور، ۱۳۷۲: ۲۶) تکرار " پ "

Dar roz hâ ye rix to pa ê lab xand
qas sâ ba kê ne par vâ
va ka se bâ ne ras mi ye par vâ ne dâr
lab xand ha ye yax za de ye xiê râ
bar piê xa ne xood ...

□ تکرار واکه ای (تکرار " آ ")

«روی آنم نیست تا در آرزو دستی بر آرم
ای خوش آن دستی که رنگ آبرو از پینه دارد.»
(امین پور، ۱۳۶۴: ۱۳۴)

Ro ye â nam nist tâ dar â re zoo das ti ba râ ram
y xoo sân das ti ke ran e â be roo z pi ne dâ rad

□ تکرار همخوان پایانی تکرار " م " ()

«باریده مگر نم نام تو به شعرم
باران ترنم شده ام در خودم امشب» (امین پور، ۱۳۸۶: ۵۷)

Bâ ri de ma ar nam na me nâ me to be ê ram
bâ râ ne ta ra nom êo de am dar xo dam em êab

□ تکرار واکه و همخوان (تکرار " ب " و " آ ")

«به بال حادثه بالم اگر شکست، چه باک!
خوشا پریدن با این شکسته بالی ها!» (همان: ۶۱)

Be bâ le hâ de se bâ lam gar êe kast êe bâk
xo êa pa ri dan bâ in êe cas te bâ li hâ

□ تکرار همخوانی کامل (۱. تکرار: " ه "، " م "، " ن "، " ز "، " م "، " ن ")

«چرا همیشه همین است آسمان و زمین؟
زمان هماره همان و زمین همیشه همین؟» (امین پور، ۱۳۸۶: ۵۳)

H a m â n z a m â n
H a m i n z a m i

□ تکرار واکه و همخوان پایانی (تکرار " آ "، " ر ")

«خر وار

خروار
 خواندیم
 بار گران اسفار
 بر پشت ما قطار قطار، آوار
 اما تمام عمر
 در انتظار دم عیسی وار
 ماندیم» (امین پور، ۱۳۸۵: ۶۱) "

Xar var xar var xân dim
Bâ re Je râ ne as fâr
Dar poş te mâ qa târ qa târ â vâ
ı mâ ta mâ me omr
Dar en te zâ re da me i sâ viâr
.Mân dim

□ تکرار کامل هجایی (تکرار " بو ")

«گلبو!

باران

با بوسه های تو می بارد

با بوی خیس یاس

با بوی بوته های شب بو،

با بونه و بنفشه و مریم

محبوبه های شب...» (همان: ۳۰)

۲. توازن واژگانی

منظور از توازن واژگانی، آن گونه توازنی است که از تکرار واحد زبانی بزرگتر از هجا ایجاد می شود. بنا براین همگونی و توازن بین دو یا چند واژه می تواند به دو صورت ناقص و کامل صورت پذیرد. همگون ناقص، تشابه آوایی بخشی از دو یا چند واژه است و همگونی کامل، تشابه آوایی کامل بین دو یا چند عنصر دستوری یا تکرار یک عنصر دستوری واحد است. (صفوی، ۱۳۷۴: ۲۰۹)

الف. همگونی ناقص (تکرار آوایی ناقص در سطح واژه)

صنعت‌هایی چون سجع متوازی، مطرف و متوازن و همچنین؛ جناس‌های چون جناس مضارع، ناقص، زاید (مطرف، وسط، مذیل)، اشتقاق و قلب انواع این توازن، در زمره توازن واژگانی هستند. به جز این عناصر زیبا شناختی، صنعت‌های ترصیع و موازنه که همان سجع متوازی و متوازن است بر روی زنجیره گفتار به شکلی متقارن در دو مصرع، تکرار می‌شود. جناس کامل و جناس مرکب نیز از همین مقوله توازن هستند.

۱. قافیه

(الف. سجع متوازی)

«طلوع می‌کند آن آفتاب پنهانی
ز سمت مشرق جغرافیای عرفانی
دوباره پلک دلم می‌پرد، نشانه‌ی چیست؟ شنیده‌ام که می‌آید کسی به مهمانی.» (امین پور، ۱۳۷۲: ۸۹)
کلمات می‌دانی، پایانی، بارانی، ویرانی و طوفانی هم قافیه شده‌اند.

(ب. سجع مطرف)

«در این زمانه هیچ کس خودش نیست
کسی برای یک نفس خودش نیست.» (امین پور، ۱۳۸۶: ۷۵)

۲. جناس

(الف. جناس زاید)

«... تو را به رستخیز

مرا خراب کن!

که رستگاری و درستکاری دلم

به دستکاری همین غم شبانه بسته است...» (امین پور، ۱۳۸۵: ۳۷)

(ب. جناس ناقص)

در چارچوب جناس ناقص، گاه با تکرار کامل واژه‌ها و اختلاف در همخوان‌های یک بیت مواجه هستیم که معمولاً در بدیع سنتی آن را «سجع متوازن» می‌نامند ولی گاهی در یک بیت شعری، فقط با تکرار همخوان‌ها مواجه می‌باشیم که در این صورت به آن «جناس اشتقاق» گفته می‌شود.

I- سجع متوازن:

«برای یافتن معنی صریح حضور
 (۱۰۸) به اصل نسخه ی قاموس خود رجوع کنیم» (همان:

II-جناس اشتقاق

«وقتی که یک تفاوت ساده

در حرف

کفتار را

به کفتر

تبدیل می کند...» (امین پور، ۱۳۷۲: ۷۶)

۳. قلب

«... حرمت نگاه بی گناه

و سکوت یک سلام

در میان راه را نمی سرود...» (امین پور، ۱۳۷۲: ۳۸)

ب. همگونی کامل (تکرار آوایی کامل در سطح واژه)

همگونی کامل خود به چند قسمت تقسیم می شود، هم گونی کامل با یک صورت زبانی و هم گونی کامل با چند صورت زبانی (تفاوت در رو ساخت و زیر ساخت)

۱. تکرار آوایی زبان (چند صورت زبانی)

الف - هم آوا_ هم نویسه: جناس تام

«بنگر که خود از درخت جان می گیرد این کرم که از درخت جان می گیرد» (امین پور، ۱۳۶۳: ۲۲)

جان گرفتن اول: «توانمند شدن» دوم: «جان ستاندن»

ب. هم آوا: جناس لفظ

«خارها

خوار نیستند

شاخه های خشک

چوبه‌های دار نیستند...» (امین پور، ۱۳۷۲: ۷۳)

۲. تکرار آوایی زبان (یک صورت زبانی)

الف. تکرار آغازین

I- در آغاز هر مصراع و یا بیت

سه شنبه؛

چرا تلخ و بی حوصله؟

سه شنبه؛

چرا این همه فاصله؟

سه شنبه؛

چه سنگین! چه سر سخت، فرسخ به فرسخ!

سه شنبه؛

خداکوه را آفرید! (امین پور، ۱۳۸۵: ۷۴)

II- در آغاز مجموعه ای از مصراع‌ها و بیت‌ها

«... دوست داری

بی محابا مهربان باشی

تازه می فهمی

مهربان بودن چه آسان است

با تمام چیزها از سنگ تا انسان

دوست داری

راه رفتن زیر باران را

در خیابان‌های بی پایان تنهایی

دست خالی باز گشتن

از صف طولانی نان را...» (امین پور، ۱۳۸۵: ۱۱)

ب) تکرار پایانی

I- در پایان هر مصراع و یا بیت: (ردیف)

- «من از عهد آدم تو را دوست دارم
چه شبها من و آسمان تا دم صبح
سرودیم نم نم: تو را دوست دارم.» (امین پور، ۱۳۸۵: ۷۹)
- II- در پایان مجموعه ای از مصراع ها و بیت ها
«... مگر تو ای همه هیچ!
مگر تو نقطه ی پایان
بر این هزار خط ناتمام بگذاری!
مگر تو ای دم آخر
در این میانه، تو
سنگ تمام بگذاری!» (امین پور، ۱۳۸۵: ۷۹)
- پ) تکرار میانی: (تشابه الاطراف)
«هر چه کاشتم به باد رفت و ماند
«صد بار پیشمانی و صد مرتبه توبه
کاش ها و کاش ها و کاش ها» (امین پور، ۱۳۸۶: ۵۹)
هر بار پیشمان ز پیشمانی خویشم» (همان: ۵۶)
- ت) تکرار در آغاز و پایان: ردالصدر الی العجز
«..رفتن
همیشه رفتن
حتی همیشه در نرسیدن
رفتن!» (همان: ۵۵)
- ث) تکرار در پایان و آغاز: رد العجز الی الصدر
«نمی دانم، بگو عشق تو از جانم چه می خواهد چه می خواهد، بگو عشق تو از جانم» (امین پور، ۱۳۸۵: ۵۵)
همگونی کامل (تکرار آوایی کامل در سطح گروه)^۵
- منظور از گروه، آن واحد زبانی است که از یک واژه یا بیشتر ساخته شده است و نقشی واحد در جمله داراست. گروه های فعلی، اسمی و قیدی در زبان فارسی، گروه های اصلی اند.
«...ای روزها ی خوب که در راهید!
ای جاده های گمشده در مه!

ای روزهای سخت ادامه!

از پشت لحظه‌ها به در آید!

ای روزآفتابی،

ای مثل چشم‌های خدا آبی!...» (امین پور، ۱۳۷۲: ۱۴)

بگذار در خیال تو باشم

بگذار... .

بگذریم!...» (امین پور، ۱۳۷۲: ۳۲)

همگونی کامل (تکرار آوایی کامل در سطح جمله)

توازن واژگانی می‌تواند از تکرار واژه‌های درون یک جمله به صورت کامل یا ناقص ایجاد شود..

الف) کامل

«من از عهد آدم تو را دوست دارم

از آغاز عالم تو را دوست دارم

چه شبها، من و آسمان تا دم صبح

سرودیم نم‌نم: تو را دوست دارم.» (امین پور، ۱۳۷۹: ۸۵)

ب) ناقص

«پیشینیان با ما

در کار این دنیا چه گفتند؟

گفتند: باید سوخت

گفتند: باید ساخت.

گفتیم: باید سوخت،

اما نه با دنیا

که دنیا را!

گفتیم: باید ساخت،

اما نه با دنیا

که دنیا را! (امین پور، ۱۳۸۵: ۱۹)

۳) توازن نحوی

منظور از توازن نحوی، توازنی است که از تکرار ساخت های نحوی بر روی محور همنشینی و جانشینی نقشی به وجود می آید. توازن نحوی هیچ گاه متضمن تکرار آوایی نیست ولی اکثر شاعران در هنگام پدید آمدن توازن نحوی، از تکرار آوایی نیز کمک می گیرند. آرایش عناصر سازنده جمله در نظم، تا حد زیادی به حفظ وزن وابسته است. حال اگر این آرایش و ساخت تکرار شود؛ می تواند نظم موسیقایی بیشتری را به شنونده القا کند؛ حتی اگر آرایش انتخاب شده، در زبان هنجار به کار نرفته باشد. (صفوی، ۱۳۷۴: ۲۲۹_۲۲۷)

۱. همنشین سازی نقشی

I. لف و نشر منظم

«ای فروزتر از زمان، دور پادشاهی ام!» ای فراتر از زمان، مرزهای کشورم» (امین پور، ۱۳۸۶: ۳۸)

II. اعداد

«...گپ زدن از هر دری،

با هر در و دیوار

بعد هم احوالپرسی

با دوچرخه

با درخت و گاری و گربه

با همه، با هر کس و هر چیز...» (امین پور، ۱۳۸۵: ۱۲)

III. تنسيق الصفات

«ای تو لنگر گاه تسکین دلم ساحل من، کشتی من! نوح من!» (امین پور، ۱۳۸۶: ۴۴)

ب) تکرار نامنظم

لف و نشر نامرتب

«چرا زمین و زمان بی امان و بی مهرند؟

زمان، زمانه ی قهر و زمین، زمینه ی کین؟» (امین پور، ۱۳۸۵: ۸۸)

۲. جانشین سازی نقشی

الف) تکرار منظم

قلب مرتب

«نمی دانم، بگو عشق تو از جانم چه می خواهد

چه می خواهد بگو عشق تو از جانم؟ نمی دانم» (همان: ۱۰۱)

ب) تکرار نامنظم

قلب مشوش

دیوارهای تو همه آینه

آینه های من همه دیوارند!» (امین پور ۱۳۷۲: ۱۳۵)

نتیجه سخن:

در بخش قاعده افزایی در ساختار نظم، می توان در قسمت کمی، بنا بر تقسیم بندی شفيعی کدکنی، یک مورد دیگر به انواع موسیقی های شعری افزود که «موسیقی مکث» نام گذاری شده است. شاعر در موسیقی معنوی، نوعی صنعت منحصر به فردی به کار برده است که با عنوان «به گزینی کلمات» بررسی شده است. شاعر به جای استفاده از همه کلمات ممکن در زنجیره گفتاری، کلمه ای را انتخاب می کند که در کنار کلمه ای دیگر در همین زنجیره گفتاری برجسته شده، کلمه همراه خود را هم برجسته تر می نماید. توازن واژگانی در ساختار نظم، به تکرار آوایی ناقص و کامل در سطح واژه تقسیم شده است. در این پژوهش، با استفاده از تقسیم بندی دیگری، مجموعه اشعار قیصر امین پور بررسی و تحلیل شد و مراتب موسیقایی شعر او واکاوی و نقد شد. بر این اساس با توجه به اشعار قیصر دو قسمت تکرار آوایی در سطح گروه و جمله هم به تقسیم بندی فوق اضافه شد. در اشعار امین پور، انسجام در داخل و خارج متن، هنجار گریزی و قاعده افزایی در سه دفتر آخر شعری او به نحو هنری و مهندسی شده، به کار رفته است و شعر او را برجسته و زیبا ساخته است.

پی نوشت:

۱- تقسیم بندی توازن ها بر طبق کتاب «از ادبیات به زبان شناسی» کورش صفوی صورت گرفته است.

۱. توازن آوایی

۱-۱ کمی: وزن

- ۱-۲ کیفی: توازن واجی □ تکرار همخوان آغازین □ تکرار واکه ای
 □ تکرار همخوان پایانی □ تکرار واکه و همخوان آغازین □ تکرار همخوانی کامل

□ تکرار واکه و همخوان پایانی □ تکرار کامل هجایی

۲. توازن واژگانی

- ۱-۲. تکرار آوایی ناقص قافیه الف) شمار هجای متشابه: سجع متوازی

ب) شمار هجایی متفاوت: سجع مطرف

جناس الف) زاید: مذیل

ب) ناقص - تکرار واکه ای: سجع متوازن

- تکرار هم خوان: جناس اشتقاق

قلب

۲-۲. تکرار آوایی کامل (در سطح واژه)

۱-۲-۲. چند صورت زبانی الف) هم آوا: هم نویسه (جناس تام)

ب) هم آوا: جناس لفظ

۲-۲-۲. یک صورت زبانی الف) تکرار آغازین - آغاز مصرع یا بیت

- آغاز مجموعه مصراعها و ابیات

ب) تکرار پایانی - ردیف (پایان هر مصرع و بیت)

- پایان مجموعه مصراعها و ابیات

پ) تکرار میانی: تشابه الاطراف ت) تکرار در پایان و آغاز: ردالصدر

ث) تکرار در آغاز و پایان: ردالعجز

۳-۲. تکرار آوایی کامل (در سطح گروه) °

۴-۲. تکرار آوایی کامل (در سطح جمله) الف) کامل ب) ناقص

۳. توازن نحوی

۱-۳. هم نشین سازی نقشی: الف) تکرار منظم: - لف و نشر - اعداد - تنسيق الصفات

ب) تکرار نامنظم: لف و نشر مشوش

الف) تکرار منظم: قلب مرتب

ب) تکرار نامنظم: قلب مشوش

۲-۳ جانشین سازی نقشی:

۲- این وزن مناسب مضامین آرام بخش یا عاشقانه است. (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۴: ۷۴)

۳- «به گزینی کلمات» اصطلاحی است که در این مقاله بر اساس برتری کار شاعر افزوده شده است. شاعر در زنجیره ی گفتاری به جای همه کلمات ممکن در زنجیره ی گفتاری، کلمه ای را جانشین دیگر کلمات می کند که در کنار کلمه ی دیگر در زنجیره ی گفتاری برجسته شده، کلمه همراه خود را هم برجسته نماید.

۴ - نشانه های آوایی این قسمت بر اساس کتاب آواشناسی زبان فارسی یدالله ثمره، مشخص شده است:

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|---|---|---|---|---|---|---|
| y | l | n | m | r | ĵ | č | h | x | v | f | š | ž | z | s | ı | q | c | ĵ | d | t | p | b |
| | | | | | | | | | | | | | | | | | k | g | | | | |
| ی | ل | ن | م | ر | ج | چ | ح | خ | و | ف | ش | ژ | ز | س | اِ | ق | ک | گ | د | ت | پ | ب |

۵- ادامه ی این تقسیم بندی بر اساس تقسیم بندی اکبر اخلاقی در کتاب: «تحلیل ساختاری منطق الطیر» انجام شده است (ص ۱۱۳)

منابع:

- ۱- امین پور، قیصر؛ ۱۳۷۲، آینه های ناگهان، تهران: نشر افق
- ۲- _____؛ ۱۳۶۴، تنفس صبح، تهران: انتشارات حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی.
- ۳- _____؛ ۱۳۸۶، دستور زبان عشق، تهران: انتشارات مروارید
- ۴- _____؛ ۱۳۶۳، درکوچه آفتاب، تهران: سازمان تبلیغات اسلامی
- ۵- _____؛ ۱۳۸۵، گلها همه آفتابگردانند، تهران: انتشارات مروارید.
- ۶- رویینز، آراچ؛ ۱۳۷۰، تاریخ مختصر زبانشناسی، (ترجمه علی محمد حق شناس)، تهران: نشر مرکز
- ۷- شفیعی کدکنی، محمد رضا؛ ۱۳۸۰، ادوار شعر فارسی، تهران: انتشارات سخن

- ۸- _____؛ ۱۳۸۶، زمینه اجتماعی شعر فارسی، تهران: نشر اختران
- ۹- _____؛ ۱۳۶۸، موسیقی شعر، تهران: انتشارات آگاه.
- ۱۰- صفوی، کورش؛ ۱۳۷۴، از زبانشناسی به ادبیات، ج ۱، تهران: نشر چشمه.
- ۱۱- وحیدیان کامیار، تقی؛ ۱۳۷۴؛ وزن و قافیه شعر فارسی، تهران: نشر دانشگاهی