

# SID



سرویس های ویژه



سرویس ترجمه تخصصی



کارگاه های آموزشی



بلاگ مرکز اطلاعات علمی



سامانه ویراستاری STES



فیلم های آموزشی

## کارگاه های آموزشی مرکز اطلاعات علمی



مقاله نویسی علوم انسانی



اصول تنظیم قراردادها



آموزش مهارت های کاربردی در تدوین و چاپ مقاله

نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی

دانشگاه شهید باهنر کرمان

ادب و زبان فارسی

دوره جدید، شماره ۲۶ (پیاپی ۲۳) زمستان ۸۸

## قاعده افزایی در شعر حمید مصدق\* (علمی - پژوهشی)

دکتر فاطمه مدرس

استاد دانشگاه ارومیه

امید یاسینی

دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ارومیه

### چکیده

فرایند قاعده افزایی چیزی نیست جز توازن در وسیعترین مفهوم خود و این توازن از طریق «تکرار کلامی» حاصل می آید. در این شگرد، قواعدی بر قواعد زبان معیار افزوده می شود که موجب برجسته سازی در متن ادبی می گردد. قاعده افزایی موجب ایجاد موسیقی در زبان شعر می گردد و استفاده از آن بر توانایی شاعر در بهره گیری از ظرفیتهای زبانی به منظور ناآشنا ساختن و برجستگی زبان دلالت می کند. از این رو صورتگرایان روس، آن را عامل شکل گیری اثر ادبی می دانند.

در این پژوهش، پس از بحث درباره قاعده افزایی، شگردهای آن در شعر حمید مصدق بررسی می شود تا مشخص گردد که این شگرد ادبی تا چه اندازه توانسته است در شعر او موجب برجسته سازی شود. روش این تحقیق، تحلیلی است که اشعار نیمایی حمید مصدق را از طریق قاعده افزایی در سطوح تحلیلی آوایی و واژگانی مورد بررسی و مذاقه قرار داده است تا چگونگی استفاده وی از شگردهای قاعده افزایی آشکار شود. بعد از کندوکاو در اشعار حمید مصدق مشخص شد وی با تسلطی که بر امکانات زبان فارسی دارد بخوبی توانسته از ذخایر این زبان به منظور تشخیص زبانش بهره گیرد و با به کارگیری مطلوب

تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۸۷/۱۲/۲۰

\* تاریخ ارسال مقاله: ۸۷/۲/۲۵

نشانی پست الکترونیک نویسنده: fatamemodarresi@yahoo.com

توازن آوایی و واژگانی در حیطة قاعده افزایی به عادت زدایی دست زند و از این رهگذر موجب برجسته سازی و آهنگین تر شدن کلام خود گردد.

**کلید واژه ها:** قاعده افزایی، برجسته سازی، تکرار کلامی، توازن در شعر، حمید مصدق.

#### مقدمه

قاعده افزایی یکی از شیوه های آشنایی زدایی در مکتب فرمالیسم روس است. در این شگرد، قواعدی بر قواعد زبان معیار افزوده می شود که موجب برجسته سازی در متن ادبی می شود. لیچ (Leech) برجسته سازی را به دو شکل انحراف از قواعد حاکم بر زبان (هنجارگریزی) و افزودن قواعدی بر قواعد حاکم بر زبان (قاعده افزایی) امکانپذیر می داند (صفوی، ۱۳۸۰: ص ۱/۴۰). یا کوبسن معتقد است که «فرایند قاعده افزایی چیزی نیست جز توازن در وسیعترین مفهوم خود و این توازن از طریق «تکرار کلامی» (Verbal Repetition) حاصل می آید» (صفوی، ۱۳۸۰: ص ۱/۱۵۰). صناعاتی که از طریق توازن به دست می آید، ماهیتی یکسان ندارد؛ به همین دلیل گونه های توازن را باید در سطوح تحلیلی متفاوتی بررسی کرد. برای توصیف انواع توازن به سطوح تحلیل آوایی، واژگانی، نحوی نیاز است.

تکرار، موجب ایجاد موسیقی در زبان شعر می شود. گروه موسیقایی، مجموعه عواملی است که زبان ادبی را از زبان هنجار به کمک آهنگ و توازن متمایز می سازد؛ این عوامل شامل وزن، قافیه، ردیف و هماهنگیهای آوایی است. فرمالیست ها موسیقی زبان را جزء جدایی ناپذیر شعر می دانند که پیوند ذاتی با شعر دارد. آنها بر موسیقی و عناصر آوایی در شعر تأکید ویژه ای دارند. «صورتگرایان، شعر را کاربرد ادبی ناب زبان می دانند و بر این باورند که مهمترین عامل سازنده شعر، موسیقی و وزن است» (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ص ۶۱). گفتنی است که «موسیقی در زبان شعر از موسیقی کلمه آغاز می شود. شاعران موفق، که با دقت و تأمل کلمات شعر را برمی گزینند به آهنگ درونی آنها توجه کافی دارند. گاه موسیقی شعر از همنشینی و مجاورت حروف خاصی ایجاد می شود. نظم و توالی صوت یا اصوات در کلمه و بافت جمله، طنین و آهنگی را به وجود می آورد که نغمه حروف خوانده می شود و غالباً القاگر و تداعی کننده مفهوم و حالات عاطفی خاصی است» (علی پور، ۱۳۷۸: ص ۵۳). اهمیت موسیقی در زبان شعر به اندازه ای است که استاد شفیعی استحکام

و انسجام شعر را به میزان برخورداری شعر از موسیقی وابسته می‌داند (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴:ص ۳۷۴). بنابراین، بیشتر شاعران، نهایت شعر خوب را همراهی آن با موسیقی می‌دانند برای اینکه موسیقی، زبان ناب آواها و آهنگهاست. صورت‌نگرایان معتقدند که بیشتر شاعران، موسیقی شعر خود را از موسیقی طبیعت و جهان بیرون می‌گیرند. «لویی آنتر میر» (L. Unter Meyer) نویسنده و شاعر امریکایی در این باره چنین می‌نویسد: «بشر پیش از اینکه به نیروی عقلانی خویش التفات یابد، متحیر آهنگی بود که در جزر و مد آب، رفت و آمد منظم شب و روز و گذشت موزون فصلهای سال و برتر از همه در نفس کشیدن می‌دید» (میلر، ۱۳۴۸:ص ۲۴۲). موسیقی شعر، برخاسته از زبان آن است؛ زبانی که خود نتیجه مکالمات و گفتگوی های عادی در محیط زندگی است. «پس باید زبان شعر، زبان عصر باشد تا موسیقی دوران خود را ارائه کند. مقصود از زبان عصر این است که اگر مردم عادی می‌خواستند شعر بگویند آن را به کار می‌بردند» (شمیسا، ۱۳۸۰:ص ۲۰۱).

نقد صورت شعر «شامل مباحثی از قبیل لغات شعر، موسیقی شعر، آرایشهای ادبی، وحدت و انسجام اثر و جز آن است» (حسینی، ۱۳۸۲:ص ۵۸). از اصلی‌ترین ارکان موسیقی شعر، وزن است. بررسی وزنهای به کار گرفته شده توسط هر شاعر، یکی از مهمترین راه‌های رسیدن به زیبایی اثر خلق شده توسط شاعر است. «بدیهی است آهنگ درونی واژگان و هارمونی آوایی و فونتیکی در یک ساختار زبانی، خود گونه‌ای وزن است که در کنار وزن عروضی در تعریف تساوی ارکان و وزن قرار می‌گیرد» (علی پور، ۱۳۷۸:ص ۵۲).

هر اندازه که شعر با موسیقی پیوند داشته باشد، شعر از درجه شعریّت بیشتری بهره‌مند خواهد بود. برخی کمال شعر را در نزدیکی هر چه بیشتر شعر به موسیقی می‌دانند. از دیدگاه الیوت، موسیقی شعر از نهاد زبان شاعران سرچشمه می‌گیرد و در ذات زبان شاعر نهفته است. «او معتقد است که کلمه خوب یا بد وجود ندارد، بلکه در واقع جای کلمات است که می‌تواند خوب یا بد باشد و ترکیب و نسج و یا بافت و «نظام شعر» (Texture) است که واژه‌های شعر را نازیباً و بی‌اندام نشان می‌دهد؛ چنانکه اگر همان کلمه‌های نازیباً بر جای خود در شعر به کار رفته باشد چه بسا در نظام شایسته شعر، هوش از سرها برآید و زیباترین جلوه‌ها را دارا باشد» (الیوت، ۱۳۷۵:ص ۶۷).

بخش قابل توجهی از ساخت موسیقایی شعر بر تکرارهای کلامی و توازنها مبتنی است. این تکرارها متنوع و دارای سطوح گوناگونی است. گاهی این تکرار ناشی از واجهای هم صدا در اثر ادبی است. گاهی هم ناشی از تکرار صامتها و مصوتها و هم چنین ممکن است از تکرار مجموعه ای از واژگان یا تکرار یک جمله در سطح شعر باشد. قاعده افزایشی و نتیجه این فرایند، یعنی توازن، نخستین بار توسط یاکوبسن مطرح شده است. وی بر این باور است که توازن از طریق تکرار کلامی حاصل می آید. توازن عاملی جهانی است که به شیوه های گوناگون در نظم موسیقایی به کار می رود. آوسترلیس (R. Austerlitz) «مدعی است که ماده سازنده هر قطعه موسیقی، توازن است» (صفوی، ۱۳۸۰: ص ۱۵۳). صناعاتی که از طریق توازن حاصل می آید، ماهیتی یکسان ندارد. به همین دلیل گونه های توازن را باید در سطوح تحلیلی متفاوتی بررسی کرد.

آنچه در این مقاله به آن پرداخته می شود، پاسخ به این پرسش های بنیادی است که قاعده افزایشی چیست؛ چگونه می توان از آن بهره گرفت و حمید مصدق چه اندازه و به چه شیوه ای از این شگرد هنری یاری جسته است تا موجبات برجسته سازی سخن خویش را فراهم سازد. در این نوشتار سعی شده است با امعان نظر نسبت به امکانات و ظرفیتهای زبان پارسی و با بهره گیری از روش تحلیل محتوا، ضمن ارائه محورهای کاربردی و مصداقهای آن در شعر حمید مصدق به این پرسش ها پاسخ داده شود. هدف این است تا نگاه پژوهشگران ادبی به ظرفیتهای والای زبان پارسی و مقوله های قاعده افزایشی معطوف شود تا آن را در شعر شاعرانی چون حمید مصدق مورد تأمل و تعمق قرار دهند. در این پژوهش پس از بحث درباره نظریه ادبی قاعده افزایشی، انواع آن در سطوح تحلیل آوایی و واژگانی در شعر حمید مصدق مورد بررسی قرار می گیرد تا گوشه هایی از زیبایی و برجستگی اشعار وی از این رهگذر بر ما آشکار شود.

### توازن آوایی

منظور از توازن آوایی «مجموعه تکرارهایی خواهد بود که در سطح تحلیل آوایی امکان بررسی می یابد» (صفوی، ۱۳۸۰: ص ۱۶۷). تکرار آوایی می تواند، تکرار یک واج، چند واج درون یک هجا و هماهنگی و تکرار صامتها و مصوتها را شامل شود.

**(۱) توازن آوایی کمی (وزن)**

توازن آوایی کمی با وزن ارتباط پیدا می کند. هنگامی که «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 می آید که آن را وزن می نامیم» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ص ۹). وزن از مهمترین ارکان موسیقی شعراست که بررسی و تحلیل در وزن مورد استفاده شاعر، یکی از شیوه های دستیابی به زیبایی شعر است. «وزن وسیله ای است که موجب می شود تا کلمات بتوانند بیشترین تأثیر ممکن را بر یکدیگر بگذارند. در مطالعه چیزهای موزون، دقت و صراحت حالت انتظار، که طبق معمول در اغلب موارد ناخود آگاه است، افزایش فراوان پیدا می کند» (ریچاردز، ۱۳۷۵: ص ۱۱۷). خواجه نصیرالدین طوسی درباره تعریف وزن چنین می نویسد: «اما وزن هیأتی است تابع نظام ترتیب حرکات و سکنتات و تناسب آن در عدد و مقدار که نفس از ادراک آن هیأت لذتی مخصوص یابد که آن را در این موضع وزن خوانند» (طوسی، ۱۳۶۳: ص ۳). جورج تامسون وزن را به مفهوم وسیع آن «مجموعه ای از صوت می داند که از توالی منظم فاصله و زمان برخوردار باشد» (تامسون، ۱۳۵۶: ص ۴۶). لویی آنتر میر «وزن را بنیاد و مایه شعر می داند؛ چرا که جوهر اساسی زندگی نیز هست» (میلر، ۱۳۴۸: ص ۲۴۲).

در خور ذکر است که فرمالیست ها بر موسیقی و عناصر آوایی تأکید فراوانی داشتند. آنها مهمترین عامل سازنده شعر را موسیقی و وزن می دانستند. عناصر آوایی در شعر در درجه ای از اهمیت قرار دارد که می توان گفت: شعر «گفتاری است در بافت آوایی خود، سازمان یافته و مهمترین عامل سازنده آن وزن است» (رامان، ۱۳۷۷: ص ۱۹). منتقدان صورتگرا بر این باورند که وزن از جمله عناصری است که در کشف معنا و دریافت متن سودمند است. آنان معتقدند که اصولاً میان وزن و محتوا هماهنگی نسبی وجود دارد. «هر شعری بسته به محتوا و حالت عاطفی اش با وزن خاصی مطابقت دارد؛ به عبارت دیگر، شاعر از میان اوزان شعری، وزنی را که با محتوا و حالت انفعالی شعرش هماهنگ باشد بر می گزیند» (وحیدیان کامیار، ۱۳۶۹: ص ۶۱). بدون شک این گونه کاربرد وزن است که موجب «رستاخیز واژگان» در شعر می شود.

حمید مصدق هنگامی که دانشجویی جوان بود، نخستین منظومه خود را با عنوان درفش کاویان، که منظومه ای حماسی است به دلیل عدم آگاهی از تمام ریزه کاریهای فن شعر در بحر هزج نیمایی «مفاعیلین» (مختص مضامین عاشقانه) می سراید که کمتر از کشش ها، نرمش ها و وقفه های میان-افاعیلی اوزان نیمایی برخوردار است و در بسیاری از موارد به بحر طویل نزدیک می شود؛ برای نمونه:

خوراک صبح و ظهر و شام ماران دو کتف ازدهاک پیر

مدام از مغز سرهای جوانان

- این جوانمردان- ایران بود (درفش کاویان، ۱۲)

حمید مصدق در آثار بعدی خود در گستره وزن نیمایی دریافت بیشتر و بهتری از توصیه های نیما به دست آورد. «آن ریتم تند و ادامه پذیر شعرهای نخستینش در شعرهای بعدی، قطع و وصلهای تعدیل کننده را پذیرا می شود و قاطعیت و تمامیت افاعیل به اقتضای مفاهیم در هم می شکند» (بهبهانی، ۱۳۷۸: ص ۴۶۳)؛ مانند شعر ذیل:

من مرغ آتشم

می سوزم از شراره عشق سرکشم

چون سوخت پیکرم

چون شعله های سرکش جانم فرو نشست (در رهگذار باد، ۸۳)

حمید مصدق در کاربرد وزن برای اشعار نیمایی خود شاعری توانا است؛ چنانکه در موارد فراوانی وزن را به گونه ای به کار می برد که موجب آشنایی زدایی زبانش گردد؛ مانند شعر ذیل:

کسی به سوک نشست

و در مصیبت آن روزها خوب گریست

کسی نمی داند

که پشت پنجره آواز کیست می آید (از جدایی ها، ۲۳۷)

شعر در بحر «مجتث مخبون» سروده شده که مخصوص مضامینی هم چون غم، حسرت و اندوه است. هماهنگی وزن و محتوا در این بند شعر چنان آشکار است که براحتی مفهوم مد نظر شاعر را به خواننده منتقل می کند.

من به بی سامانی

باد را می مانم

من به سرگردانی

ابر را می مانم (آبی، خاکستری، سیاه، ۵۶)

حمید مصدق در این شعر با کاربرد بحر «رمل» (فاعلاتن فعلاتن) که برای مضامین غم، اندوه، هجر و گله و... به کار می رود، سرگردانی و اندوه از اوضاع موجود را بخوبی بیان، و از این رهگذر بین محتوای شعر و وزن هماهنگی ایجاد می کند. او با استفاده از این وزن و جملات کوتاه، حالت شخص سرگردان و اندوهگین را بخوبی به خواننده منتقل می کند. لازم به ذکر است که مصدق در شعرهای خود اغلب از اوزان نرم و سنگین استفاده می کند که مختص مضامینی چون مرثیه، هجران، درد و حسرت و ناامیدی است. او در منظومه «آبی، خاکستری، سیاه»، «در رهگذار باد»، «از جدایی ها»، «سالهای صبوری» و حتی مجموعه شعری «شیر سرخ» به فراوانی از این اوزان بهره گرفته است.

غمین و سر به گریبان

شکسته دل و مغموم

من از مزار تو می آیم

- ای غریب شهید

من از مزار تو می آیم

- ای من مظلوم (از جدایی ها، ۳۲۱)

شعر فوق در بحر «مجتث مخبون» (مفاعیلن فعلاتن) سروده شده است که برای مضامینی هم چون: غم، حسرت و نظایر آن به کار می رود. حمید مصدق در کاربرد اوزان و هماهنگی آن با محتوای شعر، شاعری تواناست. او از طریق کاربرد این شگرد موجب انسجام و آشنایی زدایی زبانش می شود.

استفاده از اوزان دلنشین و آرام به جای اوزان تند و ضربی در شعر حمید مصدق نمود فراوانی دارد. کودتای سال ۱۳۳۲ و شکست های پی در پی سیاسی، هم چنین فضای خفقان و ناامیدی حاکم بر جامعه، مصدق را که از نیاز مردم درکی قوی داشت بر آن



می‌دارد که برای پاسخگویی نیاز جمعی، اوزان اشعار خود را در بحرهای نرم و دلنشین بسراید تا اندکی از اندوه و درد ایشان بکاهد.

کجا رفتند یارانی که با من مهربان بودند

که با من در پناه شب

به هر میخانه ای آواز می خواندند

و با من از شراب و عشق می گفتند (شیر سرخ، ۴۳)

این پاره شعر در بحر «هزج» (مفاعیلن) سروده شده است. این وزن دلنشین، شیرین و آرام، مناسب مضامین آرام بخش و عاشقانه است. در خور تأمل است که حمید مصدق کمتر از اوزان ضربی و تند استفاده می‌کند، اما در عین حال نمونه‌هایی از این اوزان در شعرهای او یافت می‌شود؛ مانند

دل ز وطن بریده‌ای، راه سفر گزیده‌ای

نیست مرا دلی چو تو

دل نبود از آنم

گرچه در آب و آتشم

سوزم و گریم و خوشم

گر بودم هزار جان، جمله فدای میهنم (شیر سرخ، ۶۲)

شعر فوق در بحر «رجز» (مفتعلن مفاعلن) سروده شده است. این وزن ضربی و تند برای بیان معانی شورانگیز و پر جذب و حال به کار می‌رود که بخوبی مفهوم مورد نظر شاعر را به خواننده انتقال می‌دهد. در بررسی اوزان شعری حمید مصدق، علاوه بر گوناگونی اوزان، می‌توان به هماهنگی بین وزن و محتوا اشاره کرد؛ زیرا هر یک از اوزان شعر، آهنگ و حالت خاصی را به همراه دارد. مصدق در اشعار خویش به فراوانی از اوزان نرم، سنگین، آرام و دلنشین بهره گرفته است. این نکته در واقع، نشانگر تأثیرپذیری روحیه شاعر از اوضاع و فضای حاکم بر جامعه است. اشعاری با مفهوم، مضمون و محتوای اجتماعی، فرهنگی و انسانی در این اوزان به کار می‌رود.

## ۲) هماهنگی آوایی (تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها)

موسیقی درونی در شعر شامل «مجموعه هماهنگی‌هایی است که از رهگذر وحدت یا تشابه یا تضاد صامت‌ها و مصوت‌ها در کلمات یک شعر پدید می‌آید» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴:ص ۲۵۴). یکی از مهمترین مصادیق روش تکرار، که باعث افزایش موسیقی زبان شاعر می‌شود، تکرار صامت و مصوت است. از عواملی که موجب بیشتر موسیقایی شدن شعر حمید مصدق می‌شود، موسیقی حروف است. موسیقی حروف در اثر تکرار حروف و تناسب آن با موضوع شعر صورت می‌پذیرد. موسیقی حروف شامل «تکرارهای آوایی است که درون یک هجا اتفاق می‌افتد» (ثمره، ۱۳۶۴:ص ۱۲۷) که به آن توازن واجی می‌گویند. واج آوایی تکرار یک واج (صامت و مصوت) در کلمات یک مصراع است به گونه‌ای که کلام را آهنگین کند و بر تأثیر سخن بیفزاید. این تکرار آگاهانه توسط شاعر، باعث افزایش موسیقی کلام و القای معنی مورد نظر شاعر به خواننده می‌شود. حمید مصدق از این طریق توانسته است پیوند جدا نشدنی بین لفظ و معنی به وجود آورد. «برای اینکه تأثیر حروف در سامعه تنها وقتی محسوس است که معنی کلمه شامل آنها نیز با آن تأثیر متناسب باشد» (ناتل خانلری، ۱۳۸۴:ص ۲۵۰). شمیسا صنعت حاصل از تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها را «هم حروفی» خوانده است. وی برای این شگرد، دو گونه منظم و پنهان قائل است و بر این باور است که هم حروفی منظم در آغاز کلمات و هم حروفی پنهان در میان کلمات رخ می‌دهد (شمیسا، ۱۳۷۸:ص ۵۷). حمید مصدق در اشعارش برای بیان احساساتی مانند نشاط، شادی و شکایت، غم و اندوه و انتقال آن به مخاطب، اصوات زیر و همخوانی سایشی را به کار می‌برد. اصوات زیر و همخوانی سایشی یا صفیری اصواتی است که «هنگام تولید همخوانی‌های سایشی دو اندام در یکی از جایگاه‌ها به هم نزدیک می‌شود تا آنجا که مجرای گفتار برای مدتی چنان تنگ می‌گردد که جریان هوا در عبور خود به دیواره تنگنا ساییده می‌شود و ایجاد آوای سایشی می‌کند» (حق شناس، ۱۳۷۶:ص ۷۸)؛ برای نمونه در شعر

شبی آرام چون دریای بی جنبش

سکون ساکت سنگین سرد شب

مرا در قعر این گرداب بی پایاب می‌گیرد

دو چشم خسته ام را خواب می گیرد (درفش کاویان، ۵)  
علاوه بر تأثیر وزن بیرونی، تکرار اصوات زیر مانند «e» و تکرار مصوت «a:» به همراه تکرار صامت سایشی «س» موسیقی شعر را به خواننده منتقل می کند.

واج آرایشی شامل واج آرایشی «هم حروفی» (Allibration) و «هم صدایی» (Assonan) است. در شعر حمید مصدق واج آرایشی از طریق هم حروفی و گاهی از رهگذر هم صدایی و گاهی نیز از اشتراک هر دوی اینها شکل می گیرد.

شفاعت کن

به پیش خشم، این خشم خروشانم که در چشم است

به پیش قله آتشفشان درد

شفاعت کن (سالهای صبوری، ۳۵۷)

تکرار صامت «خ» و «ش» القا کننده «شدت خشم» به مخاطب می شود. «تکرار منظم و هماهنگ صامتها و مصوتها موجب می شود که در شعر نوعی موسیقی درونی پدید آید. این موسیقی درونی را می توان در چارچوب فرایند برجسته سازی زبان و آشنایی زدایی - که صورتگرایان بسیار بدان باور دارند - جای داد» (علوی مقدم، ۱۳۷۷:ص ۱۱۶)؛ بویژه اگر این نوع هماهنگی صامتها و مصوتها با فضا و زمینه عاطفی شعر مناسب باشد، بسیار مؤثر واقع می شود.

آن شب

در شهر شاعرانه شیراز

در شهر شعر

شور

شراب و شکوه عشق

بر شانه های خسته ام آیا کدام دست

بنهاد کوه عشق (شیر سرخ، ۱۶)

حمید مصدق در این شعر علاوه بر اینکه در شعر خود آهنگی جدا از آهنگ حاصل از وزن عروضی پدید آورده بخوبی توانسته است «شور، نشاط و صمیمیت» شهر شیراز را در فضای شعر بازتاب دهد.

چو برف ساحل سیبری

سیاه سرد یخستان

نشسته سر تا سر

به هر کجا که هنوز... (شیر سرخ، ۱۹)

هم صامتی «س» شنیده می شود که جریان سرد و زمستانی را در فضای شعر می دمد و در نتیجه با فضای به تصویر کشیده شده زمستان و فصل سرد ارتباط دارد. در بیشتر شعرهای حمید مصدق، موسیقی حاصل از تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها چنان با فضای شعر هماهنگی دارد که گویی این عناصر موسیقایی و آهنگ، هماهنگی‌های آوایی است که موضوع و محتوای شعر را می نوازند.

و سکوت تو پس پرده خاکستری سرد کدورت افسوس

سخت دلگیر تر است (آبی، خاکستری، سیاه، ۴۳)

تکرار صامت «س» و هم چنین مصوت زیر «س» حالت سکوت و غم و اندوه را به مخاطب القا می کند. حمید مصدق در شعر خود به منظور زیبایی و آهنگین ساختن اشعارش به طنین و آهنگ صامت‌ها و مصوت‌ها، توجه خاصی داشته است. مصدق از این رهگذر به القای مفهوم به مخاطب یاری می رساند. استفاده از این شگرد موجب غنای شعر او می شود.

### توازن واژگانی

تکرار در سطح واژگان از عواملی است که موجب قاعده افزایی می شود. استفاده از این شگرد موجب رستاخیز واژه‌ها و آشنایی زدایی می شود. تکرار، عامل ایجاد توازن در شعر به شمار می رود؛ زیرا «آن از قوی ترین عوامل تأثیرات و بهترین وسیله ای است که عقیده یا فکری را به کسی القا می کند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ص ۹۹). بی تردید آن چیزی که موجب انسجام و مانع گسستگی ساختار کلی شعر مصدق می شود، این نکته است که اغلب در آغاز بندها، عبارات و واژگانی تکرار می شود که هسته مرکزی شعر است و از این طریق در شعر همبستگی به وجود آورد.

تکرار در سطح واژه شامل تکرار واژه، تکرار در سطح گروه یا تکرار در سطح جمله است که صناعاتی نظیر جناس و سجع و هم چنین قافیه و ردیف را به وجود می آورد. تکرار، یکی از عوامل مهم افزایش موسیقی زبان شاعر است. صناعی که از رهگذر تکرار در اشعار نیمایی شکل می گیرد، اغلب جای مشخصی ندارد و شاعر بنا به ضرورت از آن استفاده می کند. در این قسمت مهمترین موارد تکرار واژگانی در شعر حمید مصدق مورد بررسی قرار می گیرد.

### ۱) تکرار واژه

تکرار واژه در شعر به صورت همگونی ناقص و همگونی کامل امکانپذیر است. در همگونی ناقص معمولاً شاعر از واژگانی استفاده می کند که تنها تشابه آوایی بخشی از دو یا چند واژه است. بهره گیری از این شگرد موجب ایجاد انواع جناس و هم چنین ایجاد قافیه در سطح شعر می شود. همگونی کامل شیوه ای است که در آن شاعر واژگانی را عیناً در سطح کلام تکرار می کند. این تکرار اغلب به منظور تأکید بر آن واژه در القای مفهوم همراه آن است. همگونی کامل در سطح کلام موجب ایجاد جناس تام و دیگر صنایع می گردد و اگر در پایان مصراع و بعد از قافیه صورت پذیرد، موجب شکل گیری ردیف می گردد. «تکرار واژه به شکل همگونی ناقص، تشابه آوایی بخشی از دو یا چند واژه است و همگونی کامل در اصل تشابه آوایی کامل میان دو یا چند عنصر دستوری یا تکرار یک عنصر دستوری واحد است» (صفوی، ۱۳۸۰: ص ۱/۲۰۱). تکرار واژه در اشعار حمید مصدق در انواع ذیل صورت پذیرفته است:

#### ۱-۱) قافیه

قافیه در شعر گذشته اهمیت بسیاری دارد به گونه ای که بشدت مورد توجه علمای بلاغت قرار گرفته است. خواجه نصیرالدین طوسی در تعریف آن چنین می نویسد: «اما قافیه، تشابه اواخر ادوار باشد و مراد از تشابه اینجا اتحاد حروف خاتمه است به اختلاف کلمات مقاطع یا آنچه در حکم مقاطع باشد؛ چنانکه در ادبیات مردّف باشد در لفظ یا در معنی و مراد از دورها اینجا یا مصرعها است که قافیه در آن اعتبار کنند چنانکه در مثنوی یا در بیتهای تمام، چنانکه در قطعه ها و قصیده ها» (طوسی، ۱۳۶۳: ص ۲۷). در واقع منظور از

قافیه «حرف یا حروف مشترک معینی است در پایان کلمات قاموسی نامکرر مصراعهای یک شعر» (وحیدیان کامیار، ۱۳۶۹: ص ۹۲).

قافیه در شعر اهمیت قابل توجهی دارد. حضور قافیه در شعر موجب تکمیل تأثیر موسیقایی آن می شود. «یکی از مهمترین عوامل اهمیت قافیه، جنبه موسیقایی آن است. قافیه از جلوه های وزن و کامل کننده وزن است؛ زیرا مثل نشانه ای پایان یک قسمت و آغاز قسمت دیگر را نشان می دهد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ص ۵۲) و موجب القای مفهوم شعر به خواننده می گردد. شایان عنایت است که این امر زمانی امکانپذیر است که قافیه به اصرار و تصنع تکرار نشده باشد؛ «زیرا اگر معنی و مفهوم شعر فدای قافیه شود، قافیه پردازی است نه شعر، شعری که مفاهیمش اسیر قافیه است و به عبارت دیگر، واژه های قافیه دار، معانی را به وجود آورند، شعر حقیقی نیست، بلکه نظم است» (وحیدیان کامیار، ۱۳۶۹: ص ۹۳). جدا از تعریفهای سنتی نسبتاً دقیق به تعریفی از قافیه بر اساس نظریه های زبانشناختی اشاره می شود: استاد «حق شناس» معتقد است قافیه در سطح تحلیل واژه-واجی قابل تحلیل و توصیف است. وی در این باره می نویسد: «قافیه هم آوایی ناتمامی است که از تکرار یک یا چند صورت با توالی یکسان در پایان آخرین واژه های نامکرر مصراعها یا بیتهای شعر و گاه پیش از ردیف پدید می آید» (حق شناس، ۱۳۷۰: ص ۶۲).

نیما اوزان شعر سنتی را در هم شکست. او از این رهگذر توانست ساختار اصلی قافیه را در شعر بخوبی نشان دهد و وزن و قافیه را در خدمت شعر در آورد. اگر قبل از نیما وجود قافیه در شعر امری الزامی بود در شعر نیمایی، قافیه به امری اختیاری مبدل شده است. نیما می نویسد: «ارزش قافیه در تکمیل موسیقی شعر است یا به تعبیر ما موسیقی کناری، تکمله موسیقی بیرونی است؛ پس ضرورتی ندارد که کجا مورد استفاده قرار گیرد. هر جا مطلب تمام شد و خواستیم به مطلبی دیگر برویم، قافیه را می آوریم» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ص ۱۲۱). شفیعی کدکنی برای قافیه پانزده نقش متفاوت بر شمرده و هر کدام را بدقت مورد بررسی قرار داده است. تمام نقشهای قافیه مورد نظر شفیعی در چارچوب نظریه های صورتگرایان-توجه به عناصر ساختاری شعر که موجب آشنایی-زدایی و رستاخیز واژه ها می گردد- قابل تأمل است. «چشم و گوش در قافیه به نقطه ای می رسند که چندان شتابی ندارند و نمی خواهند به زودی از آن بگذرند و این باعث

می شود خواننده بیشتر به زیبایی ذاتی و فیزیکی واژه ها پی ببرد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴:ص ۹۴).

قافیه می تواند در یک نقطه از وزن به پایان رسد، اما این امکان وجود دارد که از یک نقطه وزن آغاز شود یا یکی از ساختهای قافیه به دلیل هجاهای بیشتر از نقطه ای قبل از قافیه دیگر شروع گردد.

پناهسایه آسایشی

پناهم ده

درون خلوت امن و امید راهم ده (از جدایی ها، ۲۲۷)

ساخت قافیه «پناهم» نسبت به واژه هم قافیه خود یعنی «راهم» از تعداد هجای بیشتری برخوردار است. بنابراین از نقطه پیش از «راهم» در وزن شروع شده است.

حمید مصدق بخوبی از قافیه های مناسب در اشعار خویش بهره گرفته و از این طریق بر غنای موسیقی اشعارش افزوده است تا جایی که بیشتر اشعار نیمایی مصدق با دارا بودن قافیه های مناسب از تشخص و زیبایی خاصی برخوردار است. این زیبایی ناشی از توانایی شاعر در بهره گیری از کلمات مختلف است. از ویژگیهای قافیه در شعر او می توان به موارد زیر اشاره کرد:

### ۱-۱-۱) قافیه صوتی

در این نوع قافیه اغلب رابطه ای بین دو واژه هم قافیه از طریق هماهنگی در صوت یا واجهای مشترک وجود دارد. قافیه ها از موسیقی و هماهنگی صوتی خاصی برخوردار است. «یکی از تأثیراتی که این نوع قافیه می تواند در جای خویش در شعر به جا بگذارد، عوض کردن نوع ارتعاش صوت در هر بند شعری است به این ترتیب که شاعر، قافیه را به عنوان «یک دستگاه مولد صوت» در نظر می گیرد که تنها حضور آن می تواند به وسیله حرف «روی» قافیه، تأثیر خود را به جا بگذارد» (محمد آملی، ۱۳۷۷:ص ۳۱۴). هماهنگی در صوت و واجهای مشترک باعث القای مفهوم به ذهن مخاطب می گردد. حمید مصدق از طریق کاربرد قافیه های صوتی، موجب انسجام و تکامل شکل اشعارش شده است؛ مانند

که اکنون جنگ باید کرد

به خون اهرمن شمشیر گلرنگ باید کرد

و دامان شرف پاک از هر ننگ باید کرد (درفش کاویان، ۲۰)  
 هم هجا بودن و ایجاد صوتی هماهنگ در واژه‌های هم قافیۀ «جنگ»، «گلرنگ» و  
 «ننگ» و استفاده از ردیف «باید کرد»، موجب گوشنوازی و القای مفهوم شعر به مخاطب  
 می‌شود. «در قافیۀ صوتی بیرونی، آنچه گوشنواز خواننده می‌شود، طنین هم‌هجایی  
 کلماتی است که در جای قافیه قرار می‌گیرد. بنابراین در این قسم قافیه گوش سهم بسیار  
 زیادتری نسبت به ذهن تصویری دارد» (همان: ص ۳۱۸).

در آن سوی حصار حصین شادی ست

و در آن سوی حصار

شور رهایی و آزادی ست (در رهگذار باد، ۱۷۴)

کشش و امتداد صوت حرف «ی» در «شادی» و «آزادی»، سبب القای مفهوم از طریق  
 آهنگ می‌گردد. حمید مصدق در انتخاب واژگان قافیه‌های صوتی دقتی بسیار دارد؛ حتی  
 گاهی یک واژه را از درون واژه‌ای دیگر بیرون می‌کشد که هم آوایی بیشتری در شعر  
 ایجاد کرده، باعث برجسته‌سازی در سطح واژگان و آشنایی زدایی می‌شود.

دلم آن سوی زمان

با تو آیا دارد

- وعده دیداری؟

چه شنیدم؟

تو چه گفتی؟

- آری؟! (سالهای صبوری، ۳۶۳)

واژه «آری» جزئی از واژه «دیداری» است. «آری» نقطه اوج زیبایی شعر در قافیه قرار  
 گرفته است و با چه تشخصی در گوش مخاطب طنین می‌افکند. شاعر با استفاده از این  
 شگرد بخوبی توانسته است شعر خویش را برجسته سازد.

## ۲-۱-۱) قافیۀ تصویری

قافیه تصویری به قافیه‌هایی گفته می‌شود که علاوه بر جنبه موسیقایی در بردارنده  
 یک تصویر باشد. تصویر حاصل از این قافیه‌ها به شکل مختصر و زیبا بیان می‌شود که در



القای مفهوم به مخاطب تأثیر گذار است. «قافیه تصویری ارتباط مستقیمی با خلاقیت و آفرینش ذهنی و خیالی شاعر دارد» (محمد آملی، ۱۳۷۷: ص ۳۲۳).

مرغان نغمه خوان همگی کوچ کردند

و بانگ زاغ

در تمامی باغ

و باغ

غرق داغ

و باغبان غمزده

تسلیم این طبیعت بیرحم (شیر سرخ، ۵۹)

واژه های هم قافیه «زاغ»، «باغ» و «داغ» نمایانگر فصل پاییز است که در باغ، زاغ جای بلبل را گرفته است و باغ غمگین و پژمرده است. حمید مصدق با استفاده از قافیه تصویری فضای حاکم بر شعر را بخوبی به تصویر می کشد.

آن گرد تک سوار

غرق سلیح گشت و به میدان جنگ رفت

تا بسترد ز نام وطن گرد ننگ رفت (سالهای صبوری، ۴۶۸)

واژه های هم قافیه «جنگ» و «ننگ» در کنار دیگر واژگان بخوبی صحنه نبرد را به ذهن مخاطب تداعی می کند.

### ۳-۱-۱) قافیه دستوری

قافیه دستوری، قافیه ای است که شاعر در آن دو واژه هم قافیه را از یک مقوله دستوری می آورد به این ترتیب که ممکن است هر دو واژه هم قافیه اسم، فعل، صفت و یا متمم باشد. «یک شاعر یا یک مکتب ادبی می تواند با قافیه های دستوری مخالف یا موافق باشد. قافیه ها باید دستوری یا ضد دستوری باشد. قافیه نادرستی (Agrammatical) که نسبت به رابطه بین صورت و ساختار دستوری بی توجه می ماند، مانند صور نادرستورمند (Agrmmatisme) نوعی آسیب شناسی کلامی را نمودار می سازد» (قویمی، ۱۳۸۳: ص ۱۱۳). معمولاً شاعران از این ویژگی در شعرشان به صورت ناخود آگاه بهره می گیرند. حمید مصدق گاه در شعر خود از این شگرد نیز استفاده می کند.

چه کسی بر خیزد؟

چه کسی با دشمن بستیزد؟

چه کسی

پنجه در پنجه هر دشمن دون

آویزد (آبی، خاکستری، سیاه، ۶۷)

واژه های «بر خیزد»، «بستیزد» و «آویزد»، واژه های هم قافیه و از مقوله دستوری فعل است.

پنداشتی

چون کوه، کوه خامش دمسردم؟

بی درد، سنگ ساکت بی دردم؟ (در رهگذار باد، ۸۵)

واژه های «دمسردم» و «بی دردم» هم قافیه و از مقوله دستوری صفت است.

#### ۴-۱-۱) قافیه میانی (درونی)

قافیه میانی، قافیه ای است که میان مصرعهای یک شعر می آید و آن هنگامی است

که شاعر علاوه بر قافیه پایانی، میان مصرعها هم از قافیه استفاده کند. در میان دیوانهای شعر

فارسی از نظر قافیه درونی هیچ دیوانی را به غنای غزلیات شمس نمی بینیم؛ مانند

حجره خورشید تویی خانه ناهید تویی      روضه اومید تویی راه ده ای یار مرا

(دیوان کبیر مولانا: ۱: ص ۳۰)

حمید مصدق نیز از این شگرد بهره جسته است؛ مانند

دور از آن نگاه تو وز رخ همچو ماه تو

روز در آه و زاریم، شب

به فغان و شیونم      (شیر سرخ، ۶۱)

واژه «نگاه» با «ماه» قافیه میانی را شکل داده است.

دل ز وطن بریده ای، راه سفر گزیده ای

نیست مرا دلی چو تو

دل نبود از آهnm      (شیر سرخ، ۶۲)

«بریده ای» با «گزیده ای» واژه هم قافیه میانی ساخته است.

## ۲-۱) ردیف

ردیف، «کلمه یا کلماتی است که در آخر مصراعها عیناً تکرار شود» (شمیسا، ۱۳۷۴: ص ۸۹). ردیف از مهمترین عوامل موسیقی در شعر به شمار می رود که موجب ایجاد موسیقی مضاعف در شعر می شود. ردیف از مختصات شعر فارسی است و در دیگر زبانها وجود ندارد یا کمتر به کار می رود. «از قدیمترین نمونه های موجود شعر دری تا دوره رشد و تکامل آن، ردیف همواره جزء آشکار و بارز شعر فارسی بوده است که به توسعه خیالات و ترکیبات تصویری در شعر کمک می کند و مجاز و استعاره را وسیع می سازد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ص ۲۳۳). شفیعی کدکنی، علت توجه ایرانیان به ردیف و عدم توجه اعراب به آن را در ساختمان طبیعی زبان فارسی می داند. این رویکرد ناشی از دو عامل موسیقایی و زبانشناختی است. جنبه موسیقایی کلمات فارسی برخلاف کلمات عربی نشانی از اعراب ندارد؛ بنابراین، نمی توان در آن کشش صوتی ایجاد کرد. اگر چه در زبان فارسی اندکی توقف روی حرکت قبل از «روی» صورت می پذیرد، این توقف به آن اندازه نیست که موسیقی قافیه را کامل کند. بنابراین برای تکمیل موسیقی شعر از ردیف بهره می جویند تا حروف مشترک پایان شعر را، که یکی دو حرف بیشتر نیست، گسترش دهند و بر موسیقی شعر بیفزایند.

چگونه باز به ماتم نشست خانه ما

هزار نفرین باد

به دستهای پلیدی

که سنگ تفرقه افکند میانه ما (از جدایی ها، ۲۳۵)

بعد از «خانه» و «میانه» آنچه می آید، ردیف است که موجب تکمیل موسیقی شعر می شود. از نظر زبانشناختی، وجود فعلهای ربطی مانند «است» و «بود» در زبان شعر مؤثر است. این شگرد از ویژگیهای زبان فارسی است که در هر جای جمله می تواند قرار بگیرد و موجب گسترش ردیف در شعر شود.

شب

بی آفتاب روشن

نورانی بود

تا صبحگاه

تا سپیده دمان

مهمانی بود (در رهگذار باد، ۱۴۰)

واژه های «نورانی» و «مهمانی» قافیه و فعل ربطی «بود»، ردیف است. ردیفهایی که در اشعار حمید مصدق به کار رفته، بیشتر ردیفهای فعلی است که در این میان بیشترین بسامد به فعلهای ربطی، «است» و «بود» مربوط است؛ اما در برخی از اشعار بویژه در منظومه های «سالهای صبوری» و «شیر سرخ» به ردیفهایی برمی خوریم که عبارت یا جمله کوتاه است؛ مانند نمونه های ذیل:

با شادخواران

شاد باد از باده وحدت

به هر جایی که بنشستند

خدا را

جانشان آباد باد

از باده وحدت (شیر سرخ، ۴۶)

ردیف «باد از باده وحدت» در این نمونه موجب انسجام و غنای موسیقی شعری وی شده است. مهمترین ویژگی ردیف در شعر حمید مصدق هماهنگی حرکات صامتها و مصوتهای قافیه با ردیف است به گونه ای که از ساختمان صوتی، ردیف و قافیه با هم دیگر هماهنگ و پیوسته است؛ مانند

زیر خاکستر ذهنم باقی ست

آتش سرکش و سوزنده هنوز

یادگاری است از عشقی سوزان

که بود گرم و فروزنده هنوز (سالهای صبوری، ۳۸۴)

قافیه های «سوزنده» و «فروزنده» و ردیف «هنوز» از نظر ساختمان صوتی با هم هماهنگی دارد. اشتراک در صامتهای «ز»، «ن» و «ه» و هم چنین مصوت «و» بخوبی به تداعی مفهوم و منظور شاعر کمک می کند و به القای مفهوم مد نظر او «آتش عشقی سوزان» به مخاطب یاری می رساند. درخور تأمل است که ردیف «در کنار قافیه و وزن خود به خود یکپارچگی

موسیقایی شعر را به ارمغان می آورد؛ وانگهی بندهای شعر به دلیل هماهنگی در وزن و موسیقی کناری و نیز به مدد وحدت معنایی کل شعر به هم مربوط، و ساخت شعر استوار و محکم می شود» (عباسی، ۱۳۷۸:ص ۲۴۵).

### ۳-۱) جناس

آنچه در کنار موسیقی حروف موجب افزونی موسیقی زبان شاعر می شود، کاربرد جناس در سطح شعر است. روش تجنيس یا هم جنس سازی یکی از روشهایی است که در سطح کلمات و جملات هماهنگی به وجود می آورد و موسیقی کلام را افزون می کند. «مفهوم جناس، هر نوع اشتراک در مصوت و صامتهای کلام است که در طرحهای گوناگون می تواند خود را نشان دهد. در ذات هر زبان و در طبیعت هر زبان، جناس خود را به عنوان یک قانون زبانشناسی نشان می دهد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴:ص ۳۰۱). روش تجنيس بر اساس نزدیکی هر چه بیشتر واکههاست به طوری که کلمات هم جنس به نظر آیند. انواع جناسها گونه‌هایی از توازنهای واژگانی است که از طریق همگونی کامل هم چون جناس تام و مرکب یا همگونی ناقص مانند جناس مطرف، جناس وسط، جناس مدّیل، جناس اشتقاق و جناس مضارع شکل گرفته است.

#### ۱-۳-۱) جناس تام

جناس تام، جناسی است که «الفاظ در گفتن و نوشتن متجانس یعنی در حروف و حرکات یکی و فقط در معنی مختلف باشند» (همایی، ۱۳۷۷:ص ۴۹). صرف نظر از تعریفهای سنتی به یکی از تعریفهای نو در مورد جناس تام می پردازیم. «جناس تام صنعت کاربرد صوتهای هم آوا- هم نویسه است با توالی یکسان که دست کم از نظریکی از نقشهای صرفی، نحوی یا معنایی با یکدیگر متفاوتند» (صفوی، ۱۳۸۰:ص ۱/۲۸۴). در خور ذکر است که این تعریف جناس مرکب را نیز شامل می شود. حمید مصدق از این شگرد با بسامدی کمی در اشعار خود بهره گرفته است. واژه «دل» در نمونه ذیل:

دل من در دل شب

خواب پروانه شدن می بیند (آبی، خاکستری، سیاه، ۴۵)

**۲-۳-۱) جناس مضارع**

جناس مضارع، جناسی است که اختلاف در صامتهای آغازین یا وسط آن وجود داشته باشد. اگر مخرج دو حرف مختلف یعنی آهنگ تلفظ آنها نزدیک به هم باشد، آن را جناس مضارع گویند و اگر قریب المخرج نباشد، آن را جناس لاحق گویند (همان:ص ۲۸۲). جناس مضارع در شعر ذیل:

قصه نغز تو از غصه تهی ست

باز هم قصه بگو

تا به آرامش دل

سر به دامان تو بگذارم در خواب روم (آبی، خاکستری، سیاه، ۵۱)

دو واژه «قصه» و «غصه» جناس مضارع است؛ زیرا دو حرف متفاوت «ق» و «غ» قریب المخرج است. در شعر

او نمی داند، اما

ریشه را با تیشه

محبت از الفت نیست (سالهای صبوری، ۴۸۰)

دو واژه «ریشه» و «تیشه» جناس لاحق است؛ زیرا حروف مختلف «ر» و «ت» بعید المخرج است.

**۳-۳-۱) جناس زاید**

از میان انواع جناسهای رایج در ادب فارسی، بیشترین کاربرد جناس در اشعار حمید مصدق به جناس زاید مربوط است که شامل سه قسم جناس مطرف، جناس وسط و جناس مذیل است. جناس مطرف جناسی است که در آن «یکی از کلمات متجانس نسبت به دیگری یک یا دو هجا در آغاز بیشتر داشته باشد» (شمیسا، ۱۳۷۸:ص ۴۲).

تو ای فریده هر آفریده

- بر تو چه رفت؟ (از جدایی ها، ۳۰۳)

واژه «آفریده» نسبت به «فریده» یک حرف اضافه در آغاز اضافه دارد.

جناس وسط، جناسی است که یکی از کلمات متجانس یک حرف نسبت به دیگری در

وسط اضافه دارد؛ مانند

هنوز بر دهن جام

نام جم جاری ست (شیر سرخ، ۱۷)

واژه متجانس «جام» نسبت به «جم» حرف وسط «ا» را اضافه دارد. وقتی دو کلمه متجانس در حرف آخر نسبت به هم کلمه ای را زیاد یا کم داشته باشد، جناس مذیل خوانده می شود؛ مانند

چشم من، چشمه زاینده اشک

گونه ام بستر رود (آبی، خاکستری، سیاه، ۴۲)

واژه متجانس «چشمه» نسبت به واژه «چشم»، حرف «ه» را در آخر بیشتر دارد.

#### ۴-۳-۱) جناس مزدوج

زمانی که دو کلمه مشابه پشت سر هم قرار می گیرد، آن را جناس مزدوج می گویند (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ص ۳۰۴). واژه های «سیل» و «سیال» و هم چنین واژه های «راه» و «تباه» در نمونه ذیل از چنین ویژگی برخوردار است:

سیل سیال نگاه سبزت

همه بنیان وجودم را ویرانه کنان می کاود

و من به چشمان خیال انگیزت معتادم

و در این راه تباه

عاقبت هستی خود را از دست دادم (آبی، خاکستری، سیاه، ۴۷)

#### ۵-۳-۱) جناس ناقص

جناس ناقص، جناسی است که «ارکان جناس در حروف یکی و در حرکات مختلف باشد، که به آن جناس محرف نیز گویند» (همایی، ۱۳۷۷: ص ۵۰). واژه های «گرد» و «گرد» در نمونه ذیل، جناس ناقص را شکل می دهد:

بر کام ما نگشت و نکردیم

کاری که چرخ نگردهد

این چرخ گرد گرد چرخ کهن گشت و

گشت و

گشت (در رهگذار باد، ۱۱۳)

**۶-۳-۱) جناس قلب**

جناس قلب «اختلاف در توزیع واکهای مشترک کلمات است» (شمیسا، ۱۳۷۸: ص ۳۳). صفوی در کتاب خود «از زبان شناسی به ادبیات»، جناس قلب را به «محورهمنشینی» مربوط می‌داند و در این باره می‌نویسد: «جناس قلب، واژه‌هایی را شامل می‌شود که از واجهای یکسان برخوردارند و اختلافشان در شیوه وقوع همخوانها بر روی محورهمنشینی است» (صفوی، ۱۳۸۰: ص ۱/۲۸۹). حمید مصدق از این شگرد نیز در شعر خویش استفاده کرده است؛ چنانکه دو واژه «وقاد» و «قواد» در شعر زیر از این ویژگی برخوردار است:

شاعران وقاد

- یا نه -

جمله قواد

فتح نامه به کف از فتح سخن می‌گفتند (سالهای صبوری، ۴۸۷)

**۲) تکرار در سطح گروه**

در شعر حمید مصدق، گاه تکرار در شعر به شکل تکرار گروه کلمات صورت می‌پذیرد. «منظور از گروه، آن واحد زبانی است که از یک واژه یا بیشتر ساخته شده و نقش واحدی را در جمله داراست. گروه‌های زبان فارسی به سه طبقه گروه فعلی، گروه اسمی و گروه قیدی تقسیم می‌شود» (همان: ص ۲۰۸، ۲۰۷). تکرار در سطح گروه به دو صورت همگونی ناقص و همگونی کامل انجام می‌گیرد.

**۱-۲) همگونی ناقص**

در همگونی ناقص «بخشی از دو یا چند گروه، شامل یک یا چند عنصر دستوری درون گروه تکرار می‌شود» (صفوی، ۱۳۸۰: ص ۱/۲۰۹۸)؛ مانند

به سوی خصم روی آرید  
به سوی فتح و پیروزی  
به سوی روز بهروزی (دزفش کاویان، ۳۰)

در این نمونه «به سوی...» به صورت همگونی ناقص تکرار شده است.



**۲-۲) همگونی کامل**

در همگونی کامل، «تمامی عنصر دستوری گروه با توالی یکسان تکرار می شود» (همان:ص ۲۰۹).

آیا هنوز هم

دلبنسته کالسکه زرینی

آیا هنوز هم

در خواب ناز، قصرهای طلایی را

- می بینی (در رهگذار باد، ۱۵۹)

در این شعر «آیا هنوز هم» در سطح گروه به صورت کامل تکرار شده است.

**۳) تکرار در سطح جمله**

تکرار در سطح جمله در شعر نیمایی از اهمیت بسیاری برخوردار است به این دلیل که این نوع تکرار، علاوه بر انسجام بخشیدن به زبان شاعر در جهت القای مفهوم نقش برجسته ای را ایفا می کند. «تکرار از قوی ترین عوامل تأثیر است و بهترین وسیله ای است که عقیده یا فکری را به کسی القا می کند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴:ص ۹۹). تکرار در سطح جمله به صورت تکرار همگونی ناقص و تکرار همگونی کامل انجام می گیرد.

**۳-۱) همگونی ناقص**

تکرار در سطح جمله اگر تنها یک گروه از جمله را شامل شود، همگونی ناقص نامیده می شود. «در چنین شرایطی بخش از یک جمله که بیش از یک گروه است در جمله ای دیگر تکرار می شود» (صفوی، ۱۳۸۰:ص ۱/۲۱۰)؛ برای نمونه:

من به بی سامانی

باد را می مانم

من به سرگردانی

ابر را می مانم (آبی، خاکستری، سیاه، ۵۶)

در این نمونه، تکرار ناقصی در میان دو جمله مشاهده می شود. در دو جمله «من به ... را می مانم»، تکرار شده است.

**۲-۳) همگونی کامل**

تکرار در سطح جمله به صورت همگونی کامل هنگامی صورت می پذیرد که تمامی جمله به طور کامل تکرار شود؛ مانند

میان سینه من مجمری ز آتش هاست  
میان سینه من مجمری ز آتش هاست  
همیشه در دل من با تو

- این چنین نجواست (درفش کاویان، ۲۰)

در این شعر، «میان سینه من مجمری ز آتش هاست» از همگونی کامل در سطح جمله برخوردار است.

**نتیجه**

از مهمترین ویژگیهای موسیقی شعر حمید مصدق، عنصر تکرار است که موسیقی شعرش را مضاعف نموده و از این طریق اشعارش را از انسجام خاصی برخوردار کرده است. تکرار به شکلهای مختلف در اشعار او دیده می شود؛ از جمله تکرار واج، واژه و جمله که به توازن آوایی و واژگانی انجامیده که نمونه کاملی از قاعده افزایی است. مصدق در استفاده از این شگرد، القای معنای ثانوی و تأکید بر مطلب را در نظر دارد.

در بررسی اوزان شعری حمید مصدق، علاوه بر تنوع اوزان، می توان به هماهنگی که حمید مصدق بین وزن و محتوا به وجود آورده، اشاره کرد؛ زیرا هر یک از اوزان شعر آهنگ و حالت خاصی را به همراه دارد. مصدق در اشعار خویش به فراوانی از اوزان نرم، سنگین، آرام و دلنشین بهره گرفته است که در واقع نشانگر تأثیرپذیری روحیه شاعر از اوضاع و فضای حاکم بر جامعه بعد از کودتای ۳۲، است. اشعاری با مفهوم، مضمون و محتوای اجتماعی، فرهنگی و انسانی در این اوزان به کار می رود. گویا هنگام سرودن شعرهایی با مضمون و محتوای اجتماعی، نوعی درد و یا نگرشی به نیازهای انسانها داشته که همین امر باعث هماهنگی وزن و محتوا در شعرش شده است.

قافیه و ردیف در کنار سایر عناصر موسیقی آفرین، باعث افزایش و اوج موسیقی می شود. بیشتر قافیه های شعر حمید مصدق سالم و اصلی است. این قافیه ها با رعایت دقیق در پایان اشعار نیمایی او باعث زیبایی و آهنگین نمودن شعر او شده است. ردیفهای اشعار

حمید مصدق بیشتر ردیفهای فعلی است که در این میان بیشترین بسامد مربوط به فعلهای ربطی، خاصه «است» و «بود» است. اما در برخی از اشعار بویژه در منظومه های «سالهای صبوری» و «شیر سرخ» به ردیفهایی برخورد می کنیم که عبارت یا جمله کوتاه است. افزون بر این، می توان به ردیفهای اسمی، ضمیر و حرف اشاره کرد. در مجموع ردیفهای فعلی نسبت به موارد دیگر (ردیفهای اسمی و مرکب) از نمود قابل ملاحظه ای برخوردار است. طبق تجزیه و تحلیلهایی که روی اشعار حمید مصدق صورت گرفت، مشخص شد که وی با تسلط بر امکانات زبان فارسی، سعی در بهره گیری از ذخایر زبانی به منظور تشخیص زبانش دارد. وی با به کارگیری مطلوب توازن آوایی و واژگانی در حیطه قاعده افزایی به عادت زدایی دست زده و از این رهگذر توانسته است موجب برجسته سازی و در نتیجه تشخیص کلام خود در نگاه مخاطب شود.

## فهرست منابع

- ۱- الیوت، تی.اس. (۱۳۷۵). *برگزیده آثار در قلمرو نقد ادبی*. ترجمه و تألیف دکتر سید محمد دامادی. انتشارات علمی.
- ۲- بهبهانی، سیمین. (۱۳۷۸). *یاد بعضی نفرات*. تهران: نشر البرز.
- ۳- تامسون، جورج. (۱۳۵۶). *خاستگاه زبان، اندیشه و شعر*. ترجمه جلال علوی نیا. تهران: انتشارات حقیقت.
- ۴- ثمره، یدالله. (۱۳۶۴). *آواشناسی زبان فارسی*. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- ۵- حسینی، حمید. (۱۳۷۱). *موسیقی شعر نیما*. تهران: کتاب زمان.
- ۶- حق شناس، علی محمد. (۱۳۷۶). *آواشناسی (فونتیک)*. تهران: انتشارات آگه. چ پنجم.
- ۷- \_\_\_\_\_ (۱۳۷۰). *مقالات ادبی و زبان شناختی*. تهران: انتشارات نیلوفر.
- ۸- رامن، سلدن. (۱۳۷۷). *راهنمای نظریه ادبی معاصر*. ترجمه عباس مخبر. تهران: طرح نو. چ دوم.
- ۹- ریچاردز، ای.ا. (۱۳۷۵). *اصول نقد ادبی*. ترجمه سعید حمیدیان. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- ۱۰- شفیع کدکنی، محمد رضا. (۱۳۸۳). *ادوار شعر فارسی*. تهران: انتشارات سخن. چ دوم.
- ۱۱- \_\_\_\_\_ (۱۳۷۲). *صور خیال در شعر فارسی*. تهران: انتشارات آگه. چ پنجم.
- ۱۲- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۴). *موسیقی شعر*. تهران: نشر آگه. چ هشتم.
- ۱۳- شمیسا، سیروس. (۱۳۷۴). *آشنایی با عروض و قافیه*. تهران: انتشارات فردوس. چ یازدهم.
- ۱۴- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۰). *نقد ادبی*. تهران: انتشارات فردوس. چ دوم.
- ۱۵- \_\_\_\_\_ (۱۳۷۸). *نگاهی تازه به بدیع*. تهران: انتشارات فردوس. چ یازدهم.
- ۱۶- صفوی، کوروش. (۱۳۸۰). *از زبان شناسی به ادبیات*. ج (۱ و ۲). تهران: شرکت انتشارات سوره مهر. چ دوم.
- ۱۷- طوسی، خواجه نصیرالدین. (۱۳۶۳). *معیار الاشعار، چاپ سنگی*. تهران و چاپ عکسی به کوشش محمد فشارکی و جمشید مظاهری. اصفهان: انتشارات سهروردی.

- ۱۸- عباسی، حبیب الله. (۱۳۷۸). *سفرنامه باران*. تهران: روزگار.
- ۱۹- علی پور، مصطفی. (۱۳۷۸). *ساختار زبان شعر امروز*. تهران: انتشارات فردوس.
- ۲۰- علوی مقدم، مهیار. (۱۳۷۷). *نظریه های نقد ادبی معاصر*. تهران: انتشارات سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه ها (سمت).
- ۲۱- قویمی، مهوش. (۱۳۸۳). *آوا و لقا*. تهران: انتشارات هرمس.
- ۲۲- محمد آملی، مجمد رضا. (۱۳۷۷). *آواز چگور*. تهران: نشر ثالث.
- ۲۳- مصدق، حمید. (۱۳۷۰). *تا رهایی (شامل پنج منظومه)*. تهران: نشر نو. چ دوم.
- ۲۴- \_\_\_\_\_. (۱۳۷۶). *شیر سوخ*. تهران: نشر کانون.
- ۲۵- میلر، هنری و دیگران. (۱۳۴۸). *تولد شعر*. ترجمه منوچهر کاشف. تهران: مرکز نشر سپهر.
- ۲۶- ناتل خانلری، پرویز. (۱۳۸۴). *شعر و هنر*. تهران.
- ۲۷- وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۶۹). *وزن و قافیه شعر فارسی*. تهران: مرکز نشر دانشگاهی. چ دوم.
- ۲۸- همایی، جلال الدین. (۱۳۷۷). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. تهران: مؤسسه نشر هما. چ هفتم.

# SID



سرویس های ویژه



سرویس ترجمه تخصصی



کارگاه های آموزشی



بلاگ مرکز اطلاعات علمی



سامانه ویراستاری STES



فیلم های آموزشی

## کارگاه های آموزشی مرکز اطلاعات علمی



مقاله نویسی علوم انسانی



اصول تنظیم قراردادها



آموزش مهارت های کاربردی در تدوین و چاپ مقاله