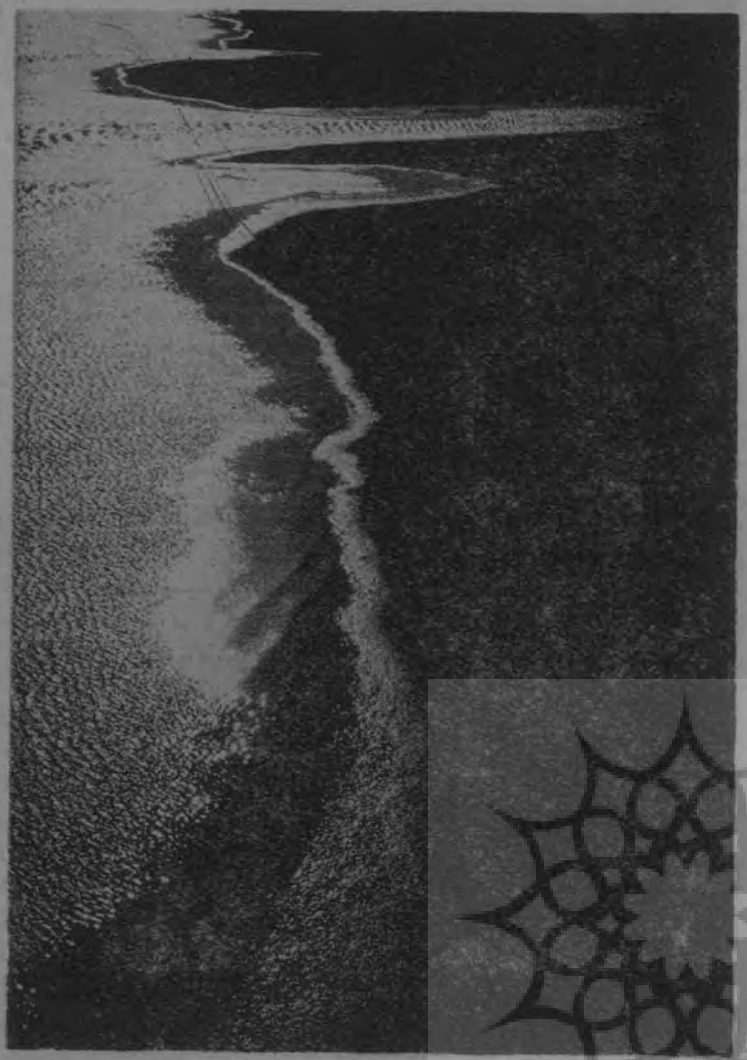

محمود کیانوش

موسیقی قافیه و پیوند آن با وزن

در شعر غرب قافیه چنان کارش به تفنن نکشید که ناقدان درکشف اصول آن به‌بسیار ریزه‌کاریها اشاره کنند ودرباب هر اشاره فصلی بسازند ومقام حروف یا اصوات مجرد آن‌را هریك دقیقاً معلوم دارند . آمیختگی لغات عربی با زبان فارسی برآن‌همه ثروتی‌که در تعدد واژه‌های هماهنگ داشت ، بسیار افزود ، چنانکه‌شاعری‌گاه ، بی‌تکرار قوافی وبی‌استفاده از قافیه‌های«شایگان» و « معمول » قصیده‌ای درصد بیت یا بیشتر می‌پرداخت ، واین‌همه قافیه‌ها با دقتی که درانتخاب اصیل آنها می‌شد ، درهیچ زبانی نمی‌توان یافت . اما زبان عربی که واژه‌های آن غالباً ازیك ریشه اشتقاق می‌یابند و در جریان عمل اشتقاق برای افاده هرمعنایی به قالبی معین درمی‌آیند ، زبان فارسی را در حوزه قافیه غنای بسیار بخشید . در بعضی از قوافی ، با آنکه از نوع‌آنها بسیار داریم ، یك واژه‌هم نداریم که در اصل فارسی باشد ، همچون قافیه عمیق ، که با آن واژه‌هایی همچون صدیق ، عتیق ، رفیق ، شفیق ، شهیق ، دقیق ونظایر اینها همراه می‌شود .

دیگر آنکه در اشعار غربیان کمتر بیتی می‌توان یافت که قافیهٔ آن با ردیف همراه شده باشد . ردیف در قافیه ، اگر خودبه‌خود نمی‌آمد ، به‌سبب آمده بود : یکی آنکه قافیه‌های فقیر در موسیقی را غنی‌کند ، دیگر آنکه ترکیب قافیه و ردیف برتکرار طنطنهٔ موسیقی شعر بیفزاید ، و سه‌دیگرآنکه چون در فارسی معمولا فعل و رابطه در آخر جمله می‌آید وهربیت و در مواردی هرمصراع جمله‌ای است ، ردیف گرفتن فعل و رابطه آوردن سلسلهٔ قوافی را آسانتر کند . ردیف‌که مجموعهٔ الفاظ و کلمه‌هایی است که پس‌ازقافیه عیناً تکرار می‌شود ، بااین‌همه تکرار از راه تاثیر فیزیکی به یك تاثیرروانی مهم در شنونده می‌رسد ، که اهمیت آن در تاثیر آن است ، نه‌درحقیقت‌آن.

واژه‌ها در نزد اهل زبان با موسیقی خود شخصیت معنوی خودرامشخص می‌کنند ، بگذریم ازیك‌گروه واژه که یا به تقلید از صوتهای امور و مفاهیم ساخته شده اند و یا خود صوتهایی داردکه با نرمی و درشتی با معنای خود هماهنگی می‌یابد . نمونه‌هایی از این دوگروه در زبان فارسی اینهاست : گرگر ، شرشر ، جهجه ، آخ ، نرم ، سیخ ، خشك ، تر (نه خیس) ، آرام ، تاق یا درق ، و غیره . اما دیده‌ایم‌که بسیاری از مردم ، چون با زبانی بیگانه اندك آشنایی می‌یابند ، به مقایسه موسیقی واژه‌های آن زبان باموسیقی واژه‌های زبان خود می‌پردازند و غالباً دراین موسیقی واژه‌های زبان خود را از حیث آهنگ با معانی آنها همساز می‌دانند و اصرار می‌ورزندکه‌صحت دریافت خود را با تکرار دراماتیك واژه‌ای به یکی دیگر از همزبانان اثبات کنند . فی‌المثل می‌گویند : « گوش‌کن ، در فارسی می‌گوییم ناز و نازکردن. ناز ، درست همان آهنگ معنی خودرا دارد . اما کلمهٔ Caress انگلیسی هرگز چنین چیزی‌را بامعنی آن نمی‌رساند.»

اگر از یکی از اینان بپرسیدکه « پس‌درموردواژه‌های خنده‌و Laugh (لاف) ، خوش و Happy (هپی) ، درخشیدن و Shine (شاین) چه می‌گویی؟ » شاید در آن دریافت خود تامل کند و به‌دونکته در هماهنگی صوت واژه‌ها و معانی آنها پی‌برد : یکی عادت اهل زبان ، که معنی‌را از آهنگ واژه می‌گیرد و سیمایش‌را با همان آهنگ می‌شناسد ، و دیگری به احتمال قوی تصادف ، که در مواردی هیچیك از صوت‌های یك لفظ با معنی ناهمساز درنمی‌آید .

به هرتقدیر عادت و تقلید و تصادف به صدای واژه‌ها در برابر معنی همان شخصیت را می‌دهد ، که انس و آشنایی ما با یك انسان خطوط سیمای

اورا حاکی از باطن و روحانیت او می‌سازد . هرچند که در مواردی ، نوعی از عواطف و حالات ، ازجمله غم و تحرك مدام عصبی ، در خطوط سیماوتناسب آنها تغییری می‌دهد. ذکر این نکته ، که لفظ درصوت ومعنای خودمارا به موافقت این‌دو معتقد می‌کند ، برای آن است که حد تسلط لفظ و صوت‌وآهنگ براندیشهٔ آدمی معلوم شود ، یعنی‌که ما از راه صوت به معنی می‌رسیم نه‌ازراه معنی به صوت ، واین دیگر عادت نیست ، طبیعی انسان شده است . انسان‌بدون کلمه نمی‌تواند اندیشه‌کند و اجزای اندیشه خودرا طبعاً در قالب الفاظ می‌بیند .

با چنین تاثیری‌که آهنگ برمعنی دارد ، کلام آهنگین ، پیش‌از تامل لازم ، نمی‌گذارد که ما ازخود بپرسیم : « این خاصیت معنای‌کلام بود که از آن لذت بردیم ، یا خاصیت آهنگ آن بود ، یا معنی و آهنگ درخورهم آمده بودند ؟ » قافیه در کنار ردیفها ، با آن تکرار خوشایند ، در سرراه گوش به هوش خواننده فریبگاهی می‌سازد که این فریب‌جستن تنها هنگامی ممکن می‌شود که خواننده جوهر معنوی شعررا از جامهٔ‌آهنگ و صورخیال وطنطنهٔ مکرر قوافی و ردیفها بیرون‌کشد . درمیان شاعران کلاسیك بسیار نبوده‌اندآنهاکه از خاصیت آهنگی‌قافیه و ردیف ، و نیز تکرار آنهادرشکلهای قصیده و غزل و غیره ، یاری معنوی بگیرند وازاین‌طریق برای بیان اندیشه یا احساس واحد دو وسیله یاواسطه به‌کار برده باشند ، یکی الفاظ حامل‌معنی، و دیگر موسیقی آنها در ترکیب با قدرتی مضاف برقدرت القای معانی .

شکل غزل ، که غالباً وسیلهٔبیان شعری حالات عشقی بوده است ، وبعضی از شاعران گرانمایه مایه‌های مختلف آنرا دربیان حکمت و عرفان‌ودریافتهای اجتماعی به‌کار گرفته‌اند ، برای مددخواهی از موسیقی قافیه وردیف‌مناسبتر از شکل‌های دیگر بوده است : یکی به دلیل آنکه غزل ، چه عاشقانه و چه عارفانه ، صورتهای برهانی سخن‌را به خود راه نمی‌داده است ، دیگر آنکه بیان عاطفی و اشراقی مفاهیم می‌تواند برای ایجاد حالت از موسیقی بیشتر مدد بگیرد ، زیرا که موسیقی راه‌بر « الفاظ و اشعار و مجاز » می‌بندد و خواننده را حال می‌بخشد تا آمادهٔ دریافت مقال شود . سماع‌برای‌صوفیه‌چنین مقامی داشته است ، و شاید به‌همین سبب باشد که بسیاری از دانایان«موسیقی» را در برابر « کلام » تواناترین وسیله بیان حالات و هیجانات انسان‌دانسته‌اند. این مددخواهی از موسیقی را در غزلیات جلال‌الدین محمد مولوی خوب می‌توان دریافت ، زیراکه او در مثنوی کسی است که با تمثیل به برهان‌روی می‌آورد ، و در غزلیات نیت‌آن داردکه خواننده را به تمامی از تفکر وقیاس و استدلال جداکند و به پهنه‌ای ببرد ، که درآن « پای استدلالیان چوبی‌بود». با آنکه مولوی خودرا « قافیه‌اندیش » وشعرساز نمی‌داند ، غزلیات‌اووالاترین نمونهٔ غزلیات عرفانی با مددگیری از موسیقی در بخشیدن شور و حال است برای پریدن و پرتاب شدن ، نه‌برای راه رفتن وقدم به قدم سراغ‌مقصدگرفتن . مولانا جلال‌الدین از واژه‌ها تا حد آوای فارغ از معنی در خلق موسیقی حالت‌انگیز کار می‌خواهد و با قافیه شعررا به پایکوبی و دست‌افشانی وامی دارد ، و در همین‌گونه شعر با لفظ و قافیه می‌ستیزد .

از مولانا می‌شنویم‌که :

شعر چه باشد برمن تاکه ازآن لاف‌زنم ،
هست مرا فن دگر ، غیر فنون شعرا ،
شعرچوابری‌است‌سیه ، من‌پس‌این‌پرده‌چومه
ابر سیه را تو مخوان ماه منور به سما ،

و به‌این ترتیب از فنون شعرا کناره می‌گیرد ، و متاسف است‌که ماه معنی او در پردهٔ ابری شعر پنهان می‌شود . اما درست‌که بنگریم معنی‌او همان گوهر شعر است ، و این بسیاری از دیگر ناظمان سخن کلاسیك بوده‌اند که حقیقت شعررا در نزد همه با آن « ابرسیه » یا قالب شعر یگانه کرده‌اند. مولوی نمی‌گوید که آن‌گونه سخنها شعر نیست ، زیراکه درزمان او چنین قضیه‌ای طرح نشده بود ، ونمی‌توانست بشود . ناگزیر بودکه شعرراکلا ازخود نفی کند و در خود به‌وجود چیزی مؤمن باشد که آن را تنها «فن‌دگر» و « غیر فنون شعرا » بنامد .

و باز از او می‌شنویم‌که :

قافیه و مغلطه را گو همه سیلاب‌ببر
پوست‌بود ، پوست‌بود درخورمغزشعرا،

اما او که از شاعرترین شاعران بوده است ، چرا چنین قلندروار و گستاخ خودرا از جمع آنان بیرون می‌کشد و به مغزشان اشاره می‌کندکه‌تهی است و درخور پوست ؟ از شعرآنان همین **قافیه‌ای** می‌بیند به نمایندگی وزن وقافیه و دیگرشگردهای موزیکی و **مغلطه‌ای** می‌بیند به نمایندگی همه شگردهای معنوی که حاصل آمیختگی رنگ و آهنگ الفاظ است. همین شاعر در میان غزلسرایان بیش‌از همه در آفرینش و نمایش معانی خود از قافیه و موسیقی کلمه‌ها و از خاصیت اوزان استفاده کرده است . کمتر کسی‌ازشاعران چنین «آگاهانه» یا چنین « شاعرانه » اصل تطابق موسیقی وزن و کیفیت معنی‌را ، چنانکه خواجه نصیرالدین طوسی در اساس‌الاقتباس ، با اقتباس‌از بوطیقا ، می‌گوید ، گردن نهاده است :

« شعر محاکات به سه‌چیز کند : الف ــ به لحن و نغمه ، چه‌هرنغمتی محاکات حالی‌کند ، مانند نغمت درشت که محاکات غضب کند ، و نغمت‌حزین که محاکات حزن‌کند . . . . ب ــ به وزن ، که هم محاکات احوال‌کند ، وبه این‌سبب‌مقتضی انفعالات باشد در نفوس ، چه‌وزنی باشدکه ایجاب‌طیش کند و وزنی باشد که ایحاب وقارکند . . . . ج ــ به نفس‌کلام مخیل ، چه‌تخییل محاکات بود ، وشعر نه محاکات موجود تنهاکند ، بل‌گاه بود که محاکات غیر موجود کند ، مانند هیئت استعداد حالی متوقع یا هیئت اثری باقی از حالی ماضی . . . »

آنقدر که مولوی‌درغزلهای خود نیاز به موسیقی داشته است ، غزلسرایان دیگر ، حتی‌کسی همچون حافظهم این‌را تا بله این وسعت احساس نکرده‌است، و این واقعیت درجهٔ شعریت غزلهای مولانا را می‌رساند . او در غزل دریی برهان نبود . معانی در ذهن او با جوهر شعری جریان داشت و موسیقی‌بخشی از جان آن بود . ازجملهٔ ممتازترین فنهای موزیکی او باید از :

۱ ــ قافیه ،
۲ ــ ردیف ،
۳ ــ تکرار ،
٤ ــ موسیقی‌کلمه ،
۵ ــ و وزن ، نام‌برد .

اگر طنین زنگهای قافیه در شکلهای غزل و قصیده در آثار بسیاری از شاعران کلاسیك گوش‌را چنان می‌کند که راه معنی را برهوش می‌بندد مولوی با توجه به همین تاثیر موزیکی قافیه ازآن درجهت عکس سود جسته است و موسیقی اضافی آنرا با معانی حالت‌انگیز و اشراقی خود همراه‌کرده است . در غزلی‌که می‌خواهد خواننده را به‌کف‌زدن و دف‌زدن بخواند وبرای « دوسه‌رند عشرتی » که « جمع‌شده»اند ، گفته شده‌است: موسیقی « اف » قافیه در تمام غزل طنین‌کف و دفرا زنده نگاه می‌دارد :

ما دوسه‌رند عشرتی جمع شدیم این‌طرف ،
چون شتران روبرو پوزه‌نهاده در علف ،
مست شدند عارفان ، مطرب معرفت بیا
زود بگو رباعی‌ای ، پیش‌درآ ، بگیردف...

در غزلی دیگر مولوی می‌خواهد صفات عارفانی چون خودرا بشمارد و در این صفات عمق و پختگی هست ، درخود فرورفتگی و سنگین شدن‌به‌معانی هست ، و این حالت‌را از موسیقی « یمیم » می‌توان احساس کرد ، وازاین‌رو شاعر به فکر یا به‌طبع کلمه‌های قدیم ، ادیم ، ندیم ، کریم ، نعیم ، و نسیم را قافیه می‌سازدوردیفرا « یم » که تکرار همان موسیقی حالت‌نمای قافیه است:

طبیبیم ، حکیمیم ، طبیبان قدیمیم ،
شرابیم و کبابیم ، سهیلیم و ادیمیم .

با این‌حال کمتر غزلی ازاو می‌بینیم که ردیف به چنین کوتاهی باشد و او بیشتر با ردیف‌هایی که گاه یك جمله است ، معنی را در موسیقی می‌شکفاند . قافیه‌های میانی مولانا وزن‌را به‌اجزائی برابرمی‌شکندوهربیت‌را تا پیش از آمدن پارهٔ چهارم یا ششم بیت‌که شامل قافیه است ، با موسیقی سه‌قافیه ، درخور معنای نیمه مستقل آن بیت غنی می‌کند و با موسیقی قافیه و ردیف درآخر بیت‌آن‌را به معنای‌کلی غزل می‌پیوندد:

نی‌نی ، برو ، مجنون‌برو ، خوش‌خوش‌میان خون‌برو ،
ازچون‌مگو ، بیچون‌برو ، زیراکه چون را نیست‌جا ،

گر قالبت در خاك شد ، جان تو برافلاك شد ،
گر خرقهٔ تو چاك شد ، جان ترا نبود فنا .

در آغاز بیت‌ها ، برای برنشاندن مقصود ، از تکرار کلمه یا عبارتی که فاعل یا موصوف یا مبتدای مقال اوست ، استفاده می‌کند ، واین‌تکرارهم برتاثیر موسیقی قافیه‌ها می‌افزاید ، هم‌ردیفی است آغازی‌که خود کیفیت موزیکی قافیه دارد :

هیچ گل‌دیدی‌که خندد درجهان ،
کونشد از خار قضا ؟
هیچ بختی در جهان رونق گرفت ،
کونشد محبوس و بیمار قضا ؟
هیچ کس دزدیده روی عیش‌دید
کونشد آونگ بردار قضا ؟

ردیفهای بلند مولانا باتکرارخودهم به غنای موسیقی کل‌شعرمی‌افزایند، هم با خود معنای اصلی شعر را تکرار می‌کنند و آن‌را در ذهن خواننده می‌نشانند ، که گاه‌کرسی موضوع شعرند ، چنانکه در غزلی شاعر می‌خواهد « بیم و امید » خودرا ، آن قلق و اضطراب عام انسانی‌را ، در مفهوم فلسفی آن بیان کند:

تاچند خرقه بردرم از بیم و از امید ؟
در ده شراب و واخرم از بیم و از امید.
پیش‌آرجام آتش اندیشه سوزرا ،
کاندیشه‌هاست در سرم از بیم‌وازامید

گاه دعوت است ، گاه پرسش است ، گاه خبر است ، گاه‌پیام‌وبشارت است وگاهها چیزهای دیگر ، ، واین حالتها در غزل کسانی‌که به قدرت و انسجام سخن ازحیث قالب بسیار اهمیت می‌داده‌اند ، یا به تصادف آمده‌است، یا نیامده است . از این ردیفها اینها نمونه‌هایی است :

بند بشکن ، ره عیان اندر عیان است، ای پسر . . .
آمد بهار جانها ، ای شاخ‌تر به‌رقص . . . .
ای تو هوسهای دلم ، بیا بیا بیا بیا . . . .
هرنفسی همی‌زنی زخم‌سنان چرا چرا ؟ . . . .
بیم ندارم از بلا تن تلا تلا تلا . . . . .
جان داده درکار غمت ، من‌ازکجا عشق‌ازکجا . . . .
شهر به شهر می‌روم ، بقر بقو همی زنم . . . . .

اما تکرار در شعرمولوی به درجه‌ای از اهمیت و اعتبار می‌رسد، که گویی ویژه معانی و دنیای ذهنی اوست. وقصیده‌سرایان ازآن به ندرت وفقط در مقام یك صنعت شعری و غالبا جدا از معنی استفاده کرده‌اند. اگربخواهیم انواع تکرارهای مولوی را نمونه بیاوریم ، بخش عظیمی از غزلهای اورا باید درپیش بگذاریم. تکرار عبارات هست وتکرار کلمات و تکرار صوتها در آغاز (Alliteration) یا میان یا آخر کلمات . بسیاری از تکرارها در مقام تاکید می‌آید ، اما با شیوهٔ رقص اصوات ، بنداری‌که معنی در دست‌افشانی است وتو درهرچرخش او یك‌بار دیگرویك‌بار دیگر چهره و لبخندش‌را می‌بینی . نه‌آن‌تکرار یکنواختی‌که شکنجهٔ چینی نام دارد و محکوم‌را دیوانه می‌کند ، تکرار بجا وپرمعنی مولوی ریتم رقص و آواز است و مست میکند و این سماع است :

بیا ، بیا ، که‌تویی جان جان جان سماع ،
بیا که سرو روانی به بوستان سماع ،
برون زهردوجهانی چو در سماع آیی ،
برون زهردوجهان است این جهان سماع ،

واین‌همه تکرارهاگویی اشارتی است به وحدت تا از دنیای کثرت و تنوع و تفاق بیرون‌آیی و به معانی او توجه‌کنی‌که همه‌روی به حقیقت و مطلق دارند :

باهمه بیگانه‌ای و با غمش‌آشنایی آشنا ،
ای گزیده نقش از نقاش‌خود ، کی جدایی کی جدایی کی‌جدا؟
جزو جزو تو فکنده برفلك ربنایی ربنایی ربنا.

کلمه‌هایش گاه غریب و مهجور و غلنبه به‌نظر می‌آیند ، فارسی‌وترکی وعربی وگاه حتی لفظهای بی‌معنی درآمیخته باهم ، اما او غلنبه‌پرداز نیست و فضل نمی‌نماید . دراین‌گونه موارد به « طنز » متوسل می‌شود . پنداری‌قصد داردکه خواننده را ، یا مهمان به مجلس سماع‌آمده‌را ، گاه قلقلکی بدهد و بخنداند ، چون معتقد است‌که:

یتیمان فراقش را بخندان یتیمان‌را تونالیدن میاموز

به همان ترتیب که دریك‌جا اشارت به آیه‌ای از قرآن می‌کند ، درجای دیگر کلمه‌ای غریب ، و غیر شعری ، مبتذل ، یا ماخوذ از امورجاری‌زندگی می‌آورد :

خامش که به پیش‌آمد جوزینه و لوزینه ،
لوزینه دعا گوید ، حلواکندآمینش .

اما این استاد بزرگ موسیقی معنوی و عرفانی درکلام ، بموسیقی مجرد هرکلمه‌هم جدا از موسیقی در ترکیب کلمه‌ها توجه دارد و باز توجه‌او از در معنی است . با اینکه‌سخن‌او در ظاهر عبارت به سادگی سخن‌مردم‌کوچه و بازار است ، شور وحالی‌که او در ساختن غزلها داشته است ، به‌اویاری کرده است‌که اجزای سخنش همچون صورتی‌که از وحی در ذهن داریم ، مقدر و منتخب جلوه‌کند . در شعری‌که از شکوه و زیبایی شب‌پر شور و حال عارف عاشق حکایتی است ، کلمه‌ها نرمند وخیال‌انگیز و قافیه و وزن وصورخیال نیز همرنگ و هماهنگ :

آواز داد اختر بس‌روشن‌است امشب ،
گفتم‌ستارگان‌را: «مه بامن‌است‌امشب.»
تا روز ساغر می در گردش‌است و بخشش ،
تا روز گل به خلوت با سوسن است امشب

در غزلی دیگرکه می‌خواهد آواز مستانه‌برآورد ، به الفاظ طبیعی‌پرنده روی می‌آورد ، زیرا که مست حقیقت از « الفاظ و اضمار و مجاز » می‌برد و یانگی درمی‌دهدکه تنها در طبیعت معنی دارد ، نه در ذهن معنی سازولفظباز:

پس از سرمستی همه این ناله‌برآرند
قو قو بقو بق بقو بق بقیقی
من بندهٔ شمس‌الحق تبریزکه مه‌کرد
شقا شقا شق شقا شق شقیقی

وزنها را نیز به تناسب معنی کلی ، یا حال و هوای خود در هنگام غزلسرایی ، کوتاه یا بلند ، کشیده یا رقصان ، شاد و شنگول یا سنگین و روایتگر ، تامل‌انگیز یا بیخودکننده می‌آورد . یك‌جا می‌خواهد شانه بالا بیندازد و خودرا عقل‌باخته‌ای ، دیوانهٔ حقیقت یا معشوق ، معرفی کند . این شانه بالاانداختن از جانب کسی است که شیفتگی براو مقدر است و تقدیر حتی اگر از انسان عاشق ساخته باشد ، اثری از حزن دارد . اعتراف عاشق ، همچنانکه شانه بالا می‌اندازد ، لحنی از مالیخولیا می‌گیرد و روایتی شاد و عناك می‌شود :

مرا گویی : «کرایی ؟ » من چه‌دانم!
« چنین مجنون‌چرایی؟ » من‌چه‌دانم !
مراگویی : بدین زاری‌که هستی
به عشقم‌چون برآیی؟ « من‌چه‌دانم !
مرا گویی » به قربانگاه جانها
نمی‌ترسی‌که‌آیی ؟ « من‌چه‌دانم !

اما در غزلی دیگر از خود می‌گوید واز حدیث خود ، اما در برابر معشوق استوار ایستاده است و می‌خواهد قابلیت خودرا به‌او ابراز دارد. اینجا دیگر لحنش حزن‌آمیز نیست . چنان‌است‌که از در برهان درآمده باشد ، به همان شیوه‌که ناصرخسرو علوی درقصیده‌هایش درمی‌آید:

من‌باتو حدیث بی‌زبان‌گویم ، وزجملهٔ حاضران نهان گویم .
جزگوش تو نشنود حدیث من ، هرچندمیان مردمان‌گویم.
جز در بن‌چاه می‌ننالم‌من ، اسرار غم‌تو بی‌مکان‌گویم.

این‌پاره از غزل اورا ، در حد برهان تغزلی ، با پاره‌ای ازیك‌قصیدهٔ برهانی ناصرخسرو مقایسه می‌کنیم:

پرهیزکن از جهان بیحاصل ــ ای‌گشته‌جهان‌ودیده‌دامش‌را
واگاه کن ، ای برادر ، از غدرش ــ دوروزنزدیك‌وخاص‌عامش‌را
وآن‌را که ازاو همی‌طمع‌دارد ــ گوساخته باش انتقامش‌را.

این پنج فن که در مقام ممتازترین فنون موزیکی مولوی در غزل از

آنها یاد شد ، ازجهت موسیقی مستقل‌کلمه بریك پایه استوار است ، زیرا که اساس طبیعی و محسوس موزیکی قافیه است ، و قافیه از ریشهٔقفو ، که‌عرب بـه‌از «پی‌رونده» می‌گوید ، تنها « مجمـوع‌آنچه تکـرار یابد در الفاظ مشابهةالاواخر با لفظی متغایرالمعانی که واقفند در آخر مصراعها یا بیت‌ها » نیست . این تعریف فقط می‌تواند صورت و جای قافیه‌را در شعر نشان دهـد، نه سیرت و مقام آن‌را در شعر . در شعر مولوی است‌که این سیرت و مقام‌را می‌بینیم ، و آن‌ردیفها ، تکرارها ، و مشابهتهای صوتی‌الفاظ ، که برآن‌ها نامهای مستقل ، از جمله مشاکلت وتجنیس نام داده‌اند یا انواع متعدد ، همه برخاسته از آن خاصیت قافیه است در اولین رکن موزیکی درشعر . اگرآوردن **سمك و سماك** را دریك مصرع « مشاکلت ناقص » بخوانیم ، پیوند آن‌را بـا چشمهٔ اصلی این تصور موزیکی‌که در قافیه است ، نبریده‌ایم ، وآن‌را مثلا با خاصیت موزیکی **سماك** و **افلاك** و **پاك** نبریده‌ایم ، گیرم اینها درآخر مصراع یا بیت‌که بیایند قافیه نام می‌گیرند ، و هماهنگی یا خویشاوندی موزیکی‌سمك و سماك یا مال ومار در داخل مصراع به مشاکلت شناخته می‌شود. درهمه‌حال، آن‌همه صنعتهای صوتی الفاظ که ناقدان شعر برشمرده‌اند ، در مقام « مادر » خود قافیه را دارند .

این توجه عمیق به موسیقی شعر ، به‌ویژه در وزن وقافیه ، درنزدهیچیك از شاعـران ممتاز دیگر به اندازهٔ مولوی دیده نمـی‌شود . حافظ وسعدی . خداوندان غزل ، و نیز ارجمندانی همچون فخرالدین عراقی و صائب‌تبریزی، هم به وزن و قافیه در هماهنگی بامعنی جزئی و کلی عنایت داشته‌اند ، امـا عنایت آنان به استحکام بنای ترکیب بیشتر بوده است . این نکته‌را ازدرخشش چیزهایی سوای وزن و قافیه در شعرهای آنان ، که عناصر دیگررا ستاره‌وار بزیر شعشعهٔ آفتابی خود می‌گیرد ، می‌توان دریافت واین درخششها در حافظ استحکام و ایجاز و استقلال معنی در بیت وایهام ومنابع لفظی و معنوی و اعجاز در یکدستی ترکیب وخوش‌نشستن لفظ است ، و در صائب نازکی خیال و توجه به امور عینی و اجتماعی‌برای‌القای اندیشه‌های شعری و احساسی که‌در بیشتر آثار غزلسرایان ، بریده از دنیای محسوسات و مسائل و حادثات محیط اجتماعی ، می‌آید . مثلا حافظ‌که از ردیف برای شکفتن معنی مدد موزیکی می‌گیرد و با تکرار آن‌را به کمال می‌رساند و چنین می‌گوید:

روشن از پرتو رویت نظری‌نیست‌که‌نیست ،
منت خاك درت بر بصری نیست که نیست .
تا دم از شام سر زلف تو هرجا نزند ،
باصباگفت و شنیدم سحری‌نیست‌که‌نیست ،

به همین‌قدر از دخالت قافیه و ردیف و تکـرار کفایت می‌کند واز ایهامی که چنین تکراری به معنی او می‌دهد ، آسان درمی‌گذرد . مراد او مثلا در بیت اول این است‌که « از پرتو رویت نظری‌نیست کـه‌روشن نیست و بصری نیست که منت‌خاك درت برآن بصرنیست » ، و این درهم‌ریختگی‌مقام طبیعی کلمات در ترکیب از تکرار « نیست » ، آن خاصیت‌را نخواسته است که مولوی از تکرار می‌طلبد ، زیباست و دلنشین ، اما سبب ایهام ، چنانکه خواننده بدون تامل «نیست» دوم‌را در مقام تاکید احساس می‌کند، زیرا که درگفتار روزانه‌اش ترکیب « نیست‌که نیست » را همواره در مقام تاکیـد به کار برده است ، و این تکرارمتفاوت است با تکرار مولوی در :

باز درآمد به بزم ، مجلسیان ، دوست ، دوست ،
گرچه غلط می‌دهد ، نیست غلط اوست ، اوست .
نقش و فا کی‌کند ؟ پشت بما کی‌کند ؟
پشت‌ندارد چوشمع ، اوهمگی‌روست ، روست .

به همین ترتیب وزن‌هم در نزد اکثر شاعران کلاسیك ، آن موسیقی مقدور نبودکه با شعر در حوزهٔ معنای کلی آمده باشد ، زیرا که معنی‌درغزل آنها به ندرت یکپارچه می‌آمد و پیوند معناهای جزئی یا « بیتی » در غزل همان وزن و قافیه بود ، وبه‌این سبب نخستین بیت (نخستین بیتی‌که شاعـر می‌ساخت ، نه بیت مطلع غزل) بود که اغلب وزن و قافیه خودرا به معانی دیگر بیتهای غزل تحمیل می‌کرد. اگر یك استاد غزل مثلا سعدی معنایی‌را با این وزن و قافیه آورده بود :

تا به گریبان نرسد دست مرگ
دست ز دامن نکنیمت‌رهـا ،

استاد غزل دیگر ، مثلا حافظ ، که به اعتبار استادی خودرا مالك‌جدید وبرحق این معنی می‌کرد ، آن‌را در غزلی به پیروی وزن و قافیه‌ای دیگر وامی‌داشت و می‌گفت :

تا دامن کفن نکشم زیر پای خاك
باورمکن‌که دست ز دامن بدارمت.

اگر وزن و قافیه را در همزادی معنی برای یکی از این دو شاعـر مقدر بگیریم ، در تمامیت استادی دیگری تردیدکرده‌ایم ، وازاین‌رو ناگزیر وزن و قافیه‌را در هیچکدام مقدر نمی‌شناسیم و می‌گوییم که معانی آنها اغلب به تنهایـی زاده شده‌اند و آنگاه در اضطرار با وزنـی و قافیه‌ای آشنا و دوست شده‌اند .

غزلسرایان و قصیده‌پردازان چندان برای قافیه به اعتبار مستقل اعتقاد داشتندکه یکی از نشانه‌های استادی خودرا آوردن قافیه و ردیفهای دشوار یا نادر می‌دانستند . چگونه میتوان « آتش‌وآب » را در قصیده‌ای بلند ردیف قرار داد و دربدر به دنبال معانـی درخور هرقافیه با چنین ردیفی نگشت ؟ و چگونه می‌توان انتظار داشت‌که این معانی هریك در اقلیمی یافته با یکدیگر پیوندی داشته باشند نگاهبان تمامیت معنای قصیده ؟ مثلا مسعود سعد سلمـان می‌گـوید :

شنیده‌ام‌که **کمالی** قصیده‌ای گفته‌ست
همه بنـای ردیفش چنین در**آتش‌وآب**

وخود قصیده‌ای در شصت‌ویك بیت با ردیف آتش و آب در مدح سلطان محمود می‌سازد ، با مطلع :

نشسته‌ام زقدم تا سراندر آتش‌وآب ،
توان‌نشستن ساکت چنین در آتش‌وآب .

و « هم در ثنای‌او » قصیده‌ای دیگر می‌سازد با همین ردیف در هفتاد بیت ، با مطلع :

ببرد خنجر خسرو قرار از آتش‌وآب ،
اگرچه دارد رنـگ و نگار از آتش‌وآب

وچنان شیفتهٔ این ردیف میشود ، که قصیده‌ای‌هم با آن در سی‌وسه‌بیت در مدح امیرابونصر فارسی می‌پردازد ، با مطلع :

زخـاك‌وبادکـه هستند یـارآتش و آب
قـوی‌تر آمد بسیار کـار آتش و آب .

امیر معزی نیشابوری هم قصیده‌ای در مدح یکی از وزرا می‌گوید در پنجاه و نه بیت با این مطلع :

زبس‌کـه ماند دل‌وچشم‌من در آتش و آب
گشاده در دل و در چشم من‌برآتش و آب

جمال‌الدین محمدبن عبدالرزاق اصفهانی شاعر قرن ششم هجری ، هم‌در به کار زدن این ردیف طبع آزمایی کرده است و قصیده‌ای دربیست‌ونه بیت ساخته است با مطلع :

شدست خاطر و طبع‌تو کـان آتش‌وآب ،
نه‌کان آتش و آب است ، جـان‌آتش‌وآب.

از ناظمان سخن هم ، رشیدالدین وطواط قصیده‌ای دارد در مدح اتسز خوارزمشاه در سی‌ویك بیت با مطلع :

تویی که تیـغ تراشد مسخر آتش وآب ،
فکنـد هیبت تو زلـزله درآتش و آب ،

و قصیده‌ای دیگر ، هم درمدح‌او ، در بیست‌وپنج بیت با مطلع :

تویی که خنجـرتو شد مکان آتش و آب
زبـان مدح توشد ترجمان آتش و آب.

هنگامی که غزلسرایان به تدوین دیوان خود می‌پرداختند ، غـزل‌هارا به ترتیب حروف الفبای فارسی و عربی در دیوان می‌آوردند ، ودر این نظام آخرین حرف قافیه در حساب می‌آید . به همین‌سبب قافیه‌های مختوم‌به‌هایی که غیر ملفوظش می‌گویند و نشانهٔ مصوت‌کوتاه زیری است‌که جزو کلمه‌باشد، با آنکه « ای » نکره به آن افزوده می‌شد ، در شمار همان قافیه‌های مختوم به حرف « ه » می‌آمد ، زیراکه در کتابت قدیم این « ای » را بسیار ریز، به صورت « ء » در بالای « ه » می‌گذاشتند . مثلا غزلی از مولوی‌بامطلع:

هرگز نباشد درجهان‌دیگر چوتو جانانه‌ای ،
هرگزنباشد درغمت‌دیگر چوما دیوانه‌ای ،

درطبقه قوافی مختوم به « م » آورده شده است ، به‌این‌صورت :

هرگـز نباشد درجهان دیگر چوتو جانانهٔ
هرگـز نباشد در غمت دیگر چوما دیوانهٔ

واگر امروز بخواهند جای این غزل را در دیوان تعیین‌کنند ، بایـد به گروه قوافی مختوم به « ی » انتقالش‌دهند .

شاعران غزلسرا و بعضی از شاعران قصیده‌ساز در هنگام تدوین ، وگاه به مرور که شعرهاشان سروده یا ساخته می‌شد ، متوجه آخرین حرف قوافـی اشعار بودند و گویی دیوان شخصیتی مردمی داشت واز آنان می‌خواست که هیچیك از اندامهایش را ناقص نگذارند ، یعنی‌که از همه حروف الفبادرمقام آخرین حرف قافیه استفاده کرده باشند . تعداد غزلها یا قافیه‌های مختـوم به یك حرف مهم نبود ، زیرا که مثلا بیشترین قصاید و غزلهارا با قافیه‌های مختوم به الف ، ت و ، ر ، م ، ن یا ی داشتند ، مهم‌آن‌بودکه در حروف ث، ح ، خ ، چ ، ذ ، ص . ض . ط . ظ . ع ،غ.ق‌وغیره‌به‌ویژه‌آن‌ها که‌نـادر است ، غزل یا قصیده‌ای داشته باشند . این واقعیت نشان می‌دهدکه‌تاچه‌حـد اغلب شاعران‌کلاسیك ما به کیفیت ظاهری وفنی قافیه توجه‌داشتند و دراین توجه تاچه‌حد از حوزهٔ جوهر شعری و معنویت شعر دور می‌شدند .

در بسیاری موارد که قافیه‌های مختوم به یك حرف‌را نمی‌یافتند ، به ردیف قرار دادن کلمه‌ای مختوم به‌آن حرف رضا می‌دادند ، وحتی بعضی از نسخه‌برداران که به رونویسی دیوان یك شاعر می‌پرداختند ، اگر اندك‌شناختی در نظم داشتند ، دریغشان می‌آمد که فلان شاعر باآن عظمت مثلا غزلی‌بـا قافیه‌های مختوم به خ ، ذ یا ث نداشته باشد. گاه ذوق‌را به‌کار می‌بردند وخود غزلی بیمایه با این‌گونه قوافی می‌ساختند و به اصطلاح دیوان‌را کامل‌میکردند. ازهمین‌رو است که بعضی از دیوان آرایان و ناقدان ادبی امروز در اصالت بعضی از شعار کلاسیك شك می‌کنند و مثلا غزلهایی ، ازجمله آنهایی را که با مطلع‌های زیر در دیوان حافظ می‌بینیم ، ازحافظ نمی‌دانند:

ــ درد ما را نیست درمان الغیاث
هجر ما را نیست پایان الغیاث...
ــ دل من در هـوای روی فرخ
بود آشفته همچون موی فرخ ....
ــ بنـویس دلا بـه یـار کاغـذ
بفـرست به آن نگـار کاغذ ....

باوجود این شاید نتوانیم در اصالت غزلهای دیگری از همین شاعرباقافیه‌های دشوار تردیدکنیم ، ازجمله چند غزل بااین مطلعها :

ــ اگر به مذهب تو خون‌عاشق‌است مباح
صلاح ما همه آن‌است‌کان‌تراست‌صلاح...
ــ تویی که برسرخوبان عالمی‌چون‌تاج
سزد اگـر همهٔ دلبران دهندت بـاج
ــ بامدادان که زخلوتگه کاخ ابـداع
شمع خاور فکند برهمه‌اطراف شعاع.
ــ سحر به بوی گلستان دمی‌شدم در باغ
که‌تا چو بلبل بیدل‌کنم علاج دماغ....
ــ طالع‌اگر مددکند ، دامنش‌آورم‌به‌کف
گربکشم‌زمی‌طرب وربکشدزمی شرف ....

به هرحال چه در دیوان شاعرترین شاعران ، ازجمله مولوی و حافظ، چه در دیوان قصیده‌سرایان که اغلبشان شیفتهٔ پرداخت ظاهری و فنی شعـر بوده‌اند ، قصاید و غزلهایی می‌بینیم یا قافیه‌هایی‌که حتی یك یا دوبیت شعر خوب‌هم با دخالت آنها دشوار است ، چه‌رسد به قصیده‌ای یا غزلی خوب . گاه این کلمه‌های نادر اگر ردیف قرار می‌گرفته‌اند ، باز از دشواری کـار شاعر می‌کاسته‌اند. در دیوان‌کبیر مولوی غزلهایی می‌بینیم باقافیه‌هایی‌مانند: رماح ، خراره ، چهره ، حیاله ، مسئله . طمانینه . مشتاق . رحیق . مشتق، تلف ، لاغ ، سقط ، اقباض ، امتلاث و غیره . اما باآن‌همه شعرکه‌از مولوی داریم ، می‌توانیم ازبعضی ازاینها که مولوی وار نیامده‌اند بگذریم.

شاعرانی بیشتر در اسارت قافیه و مقامات صنعتی‌آن بوده‌اندکه به‌همین ترتیب طبع و قلم را به اسارت همهٔ صنایع نظمی سخن سپرده‌اند. مثلا سوزنی سمرقندی که کار شعررا به تفنن محض می‌کشاند ، قصیده‌ای درمدح‌سعدالدین می‌سازد که نیمی از کلمهٔ هرمصراع در آغاز مصرع بعدی می‌آید واین‌کار تا پایان قصیده ادامه پیدا می‌کند ، به‌نحوی که از این قصیده یك مصراع‌یایك بیت‌را نمی‌توان جداکرد وازآن معنی خواست ، زیرا که هرمصراع یا بیت‌از مصراع یا بیت پیشین خود پاره کلمه‌ای باخود دارد و نیمی از آخرین کلمهٔ خـودرا به مصراع یا بیت بعدی داده است ، واین ترفند صنعتی‌را در شعـر « تضمین » خوانده‌اند ، و شمس قیس‌رازی ازآن در باب « عیوب قوافـی و اوصاف ناپسندیده‌ای که در کلام منظوم‌افتد » یاد می‌کند و می‌گوید که « این جمله در اشعار عرب بیشتر تواند بود » و در زبان پارسی « این‌جنس تفریقات » را ویژه نظمی می‌داندکه « برسبیل هزل و ظرافت گویند»واونیز دو نمونه از همین سوزنی می‌آورد که پاره‌ای از نمونهٔ اول چنین‌است :

شادمان باد مجلس مـنو ــ قفی مشرق حمید دین‌الجـو
هری آن صدر کزجواهرال ــ فاظ او اهل دین‌ودانش‌ودو
لت تفاخر کنند وجای‌تفا ــ خر بود زآنك‌ازآن‌جواهرطو

ق مرصع . . . .

این‌همه بازی اگر ازسر هزل و ظرافت‌هم باشد ، باز حاکی ازآن‌است که این‌گونه صنایع شعری ، وبه‌ویژه این‌همه توجه به قافیه درجدایی ازمعنی، شاعران را به صنعتگران الفاظ مبدل میکرده است وبه سوزنی هم ، از جملـهٔ متفنان دیگر ، راه می‌داده است که درسخن « جدی ومتین » هم قافیه‌را از همان دیدگاه صنعت و تفنن ببینند ، چنانکه در قصیده‌ای در مدح علی‌بن‌احمد ردیف‌را « آسمان » می‌گیرد و با عذاب مضمون می‌سازد و پیش می‌رودتاجایی که خود متوجه این زورآزمایی طبع می‌شود ومی‌گوید:

تا قافیه نواله دهد از خمیر طبع
بندم به‌دست نظم فطیراندرآسمان،

و از این اعتراف او آشکار میشودکه قافیه باید از خمیرطبع‌به **اونواله** دهد ، یعنی مضمون تنها به همت‌قافیه حاصل می‌آید .

جمال‌الدین محمدبن عبدالرزاق اصفهانی ، که مانند بسیاری‌ازقصیده‌سرایان ماهر اشعاری با قافیه‌های دشوار دارد ، در قصیده‌ای ، درمـدح رکن‌الدین صاعد ، همین « نام » را مبنای قافیه می‌گیرد وچهل و سه بیت می‌سازد و درآن طبع خودراکه توانسته است « با قافیهٔ‌گران‌یارد » سخنـی بدین لطافت به‌نظم درآورد ، چنین می‌ستاید :

هستانس گشت مدحت ــ با طبع معانی شوارد
برپاکی این سخن همانا ــ انکار نکرد هیچ ناقد
سحر است سخن بدین لطافت ــ با قافیه گران بارد .

ازرقی هروی نیز با همان دیدهٔ جمال‌الدین و دیگر قصیده‌سرایـان و اغلب غزلگویان مضامین را **معانی** می‌داند و آنها را استوار و زیبا می‌خواهد ، و قوافی را گرم و در خور مضامین ، و در ستایش شعر تنها ازدو عنصر مهم نام می‌برد ، وآن دو عنصر قافیه است و مضمون ، و مضمون هرقدر استوار و زیباآید ، از قوافی میزاید :

مراگرپیش‌ازاین ، شاها ، به شعراندربسی‌بودی
معانی سست و نازیبا ، قوافی سردونادرخور ،
کنون‌بخت توام ، شاها ، همی تلقین‌کند تونو
معانیهای چون لولو ، قوافی‌های‌چون شکر .

و این‌گونه برداشت از مقام قافیه‌را ، اگر جست‌وجو کنیم ، درآثار اغلب شاعـران کلاسیك می‌توانیم یافت . بااین‌همه کارسازی ومایه‌پروری و مضمون انگیزی که در شعر کلاسیك از قافیه برآمده است و ناظمان‌سخن‌را به خداوندی رسانده است ، ناقد گذشته در بحث ازآن تنها به « ذکر حروف قافیت و اسامی‌آن که روی و ردف‌وقیدوتاسیس و دخیل و وصل و خروج و مزید ونایر » است ، می‌پردازد و روا و ناروای آن‌را به تفصیل‌نشان‌میدهد و می‌گوید : « در شرح‌خطا وصواب کلام پارسی اصلی معتمد علیه‌است‌که‌بوقت حاجت بدان مراجعت‌کنند وکهسرمایگان این روزگار درباب نقد شعر ویجوز ولایجوز قوافی خبط بسیار کرده‌اند وخطاقراوان رواداشته ویکبارگی علـم شعر پس پشت‌انداخته‌اند و روی به‌نظم الفاظ نامهذب آورده ، از فن شاعری

بقیه درصفحه ٤٦

الغدیر و وحدت اسلامی (بقیه)

مذهبی به‌اوج خود برسد ، سیره سلف و در رأس آنها صحابه و تابعین همین بوده‌است .

« ما مؤلفان ونویسندگان در اقطار واکناف جهان اسلام ، با همه اختلافی که در اصول وفروع بایکدیگر داریم ، یك جامع‌مشترك داریم وآن ایمان به‌خدا و پیامبر خداست . درکالبد همه ما یك‌روح ویك عاطفه حکمفرماست و آن روح اسلام وکلمه اخلاص است .»

« ما مؤلفان اسلامی همه درزیر پرچم حق زندگی می‌کنیم و در تحت قیادت قرآن و رسالت نبی اکرم انجام وظیفه می‌نماییم . پیام همه ما این است که : « ان‌الدین عندالله‌الاسلام » وشعار همه ما « لااله‌الاالله و محمد رسول‌الله » است .آری ما حزب خدا وحامیان دین او هستیم .»

علامه امینی در مقدمه جلدهشتم تحت‌عنوان « الغدیر یوحدالصفوف فی‌المالاسلامی » مستقیما وارد بحث نقش‌الغدیر دروحدت اسلامی می‌شوند . معظم‌له ، در این بحث، اتهامات کسانی را که می‌گویند الغدیر موجب تفرقهٔ بیشتر مسلمین می‌شود ، سخت رد می‌کنند ، و ثابت می‌کنند که برعکس ،الغدیر بسیاری از سوءتفاهمات را ازبین می‌برد و موجب نزدیکتر شدن مسلمین‌به یکدیگر می‌گردد . آنگاه اعترافات دانشمندان اسلامی غیر شیعه را دراین‌باره شاهد میآورند ودر پایان ، نامه شیخ محمد سعید دحدوح را به همین مناسبت نقل می‌کنند .

ما برای پرهیز از اطاله بیشتر، از نقل وترجمه تمام گفتار علامه امینی تحت عنوان بالا که همه در توضیح نقش مثبت‌الغدیر دروحدت اسلامی است صرف‌نظر می‌کنیم ، زیرا آنچه نقل کردیم برای اثبات مقصود کافی است .

نقش مثبت الغدیر ، در وحدت اسلامی ازاین نظر است‌که اولا منطق مستدل شیعه را روشن‌میکند وثابت می‌کند که گرایش درحدود صد میلیون مسلمان به تشیع — برخلاف تبلیغات زهرآگین عده‌ای — مولود جریانهای سیاسی یا نژادی و غیره نبوده است ، بلکه یك منطق قوی متکی به قرآن و سنت موجب این گرایش شده‌است، ثانیا ثابت می‌کند که پاره‌ای اتهامات به شیعه — که سبب فاصله گرفتن مسلمانان دیگر از شیعه‌شده است — ازقبیل اینکه شیعه غیر مسلمان را برمسلمان غیر شیعه ترجیح می‌دهد واز شکست‌مسلمانان غیرشیعه از غیر مسلمان شادمان می‌گردد ، واز قبیل اینکه شیعه به‌جای حج به‌زیارت ائمه‌میرود ، یادر نمازجنین می‌کندو درازدواج موقت چنان ، به‌کلی بی‌اساس و دروغ است ، ثالثا شخص شخیص امیرالمومنین ، علی علیه‌السلام ، راکه مظلومترین و مجهول‌القدر ترین شخصیت بزرگ اسلامی است و می‌تواند مقتدای عموم مسلمین واقع‌شود ، وهمچنین ذریه‌اطهارش را به جهان اسلام معرفی میکند .

برداشت‌دیگران‌ازالغدیر

برداشت بسیاری از دانشمندان بیغرض‌مسلمان غیرشیعه از «الغدیر» همین است که ماگفتیم .

محمد عبدالغنی حسن مصری ، درتقریظ‌خود برالغدیرکه درمقدمه جلد اول ، چاپ دوم ، چاپ شده است می‌گوید :

« از خداوند مسئلت می‌کنم که برکه آب زلال شمارا (غدیر در عربی بمعنای گودال آب است) سبب صلح وصفا میان دوبرادرشیعه وسنی قرار دهد که دست بدست هم داده ، بناء امت اسلامی را بسازند . »

عدل نحسان مدیر مجله مصری « الکتاب » ، ث در مقدمه جلد سوم — می‌گوید : « این کتاب ، منطق شیعه را روشن می‌کند واهل سنت می‌توانند به‌وسیله این کتاب شیعه را به‌طور صحیح بشناسند . شناسایی صحیح شیعه سبب می‌شود که آراء شیعه و سنی به‌یکدیگر نزدیك شود ، ومجموعا صف‌واحدی تشکیل دهند . »

دکتر محمد غلاب ، استاد فلسفه در دانشکده اصول دین جامع ازهر ، درتقریظی که بر الغدیر نوشته ودر مقدمه جلد چهارم چاپ شده می‌گوید :

« کتاب شما در وقت بسیار مناسبی به‌دستم رسید ، زیرا اکنون مشغول جمع‌آوری و تالیف کتابی درباره زندگی مسلمین از جوانب مختلف هستم ، لهذا خیلی مایلم که اطلاعات صحیحی درباره شیعه امامیه داشته باشم . کتاب شما به من کمك خواهد کرد و من دیگر مانند دیگران درباره شیعه اشتباه نخواهم کرد . »

دکتر عبدالرحمان کیالی‌حلبی، در تقریظ خودکه در مقدمه جلد چهارم الغدیر چاپ شده ، پس از اشاره به‌انحطاط مسلمین در عصر حاضر ، واینکه چه عواملی‌میتواند مسلمین را نجات دهد ، وپس از اشاره به‌اینکه شناخت صحیح وصی پیغمبر اکرم یکی از آن عوامل است ، می‌گوید :

« کتاب الغدیر و محتویات‌غنی آن ، چیزی است که سزاواراست هرمسلمانی از آن آگاهی یابد ، تا دانسته شود چگونه مورخان کوتاهی کرده‌اند ، و حقیقت کجاست .مابه‌این وسیله بایدگذشته را جبران کنیم وبا کوشش درراه اتحاد مسلمین به‌اجر و ثواب نایل گردیم . »

*

آری آن بود وجهه نظر علامه امینی درباره مسئله مهم اجتماعی عصر ما ، واین است عکس‌العمل نیکوی آن در جهان اسلام .

— رضوان‌الله علیه .

به‌نقل‌از کتاب« یادنامه علامه‌امینی»

موسیقی قافیه و پیوندآن با وزن (بقیه)

به جریان در هذیان قناعت کرده و از شیوه سخنوری به منحولگری خرسند شده واز منتعیان کس هست که از قافیت جز حرف روی نشناسد و درآن نیز میان حرف زاید و اصلی فرق نکند . از علم عروض جز مفاعیل فاعلات فهم ناکرده واز بحور شعر جز اسامی بیمعنی نادانسته چنان مقلد طبع خویش و معتقد فضل خویش است‌که انوری‌را به چاکری نپسندد. و خاقانی را به دربانی قبول نکند . . . »

به‌این بخش شعر قیس رازی خوب‌که بنگریم ، از جانب او عنایتی به کیفیت معنوی قافیه نمی‌بینیم. او به همان مکان قافیه‌که در شکل‌های مختلف و ثابت شعر کلاسیك معین شده است ، بس می‌کند و ضرورتی‌نمی‌شناسد که در توجه پیوند قافیه ومعنی ، به نحوی‌که هرشعری ایجاب می‌کند ، به تامل بپردازد . ازاین گذشته به‌این واقعیت نیز ، که بخش عظیمی از شعر کلاسیك در مضامین و صور خیال زاییدهٔ قافیه است ، توجهی ندارد. به ناقد کلاسیك حق می‌دهیم که اگر درشعر یك شاعر عصر خود وزن و قافیهٔ درست نیافت ، آن شعررا « جریان در هذیان » بداند . اما اگر همان شاعر بسخن ناقدی دیگر ، مانند خواجه‌نصیرالدین طوسی ، توجه می‌کرد وتحصیل را ، لااقل همین تخییل را وجه تمایز شعر از نثر می‌دانست وآن‌را در شناخت‌شعر از غیر شعر تنها اصل معتبر می‌گرفت ، شاید سخنانش بی‌دخالت وزن وقافیه « هذیان جاری » از کار درنمی آمد ، وآن تحول مبتنی برآزادی مشروط نمی‌ماند ، آن تحول که بایدبا از فردیت هنرمند و استقلال عصر اوهم چیزی بنماید ، بهنگام درشعر پیدا می‌شد واین تحول با مفهوم‌زنده و پویای خود ادامه می‌یافت .

قافیه و وزن که به شعر اعتبار ظاهر می‌بخشید وشاعر وناقدوخوانندهرا دیگر به تردید دراصالت معنی و همزادی آن باصور خیال ووزن و قافیه راه نمی‌داد ، موجب‌شدکه گذشتگان شعررا در عرش‌ونثر را درفرش ببینند .

(بقیه) قصه سه‌ایرانی

خورجیناشون بوی‌گند خون دل و جگر می‌آد .

ما برمی‌گردیم روبه ملت‌می‌گیم: انگار شاگرد جیگرکی‌ن . تـوی خورجیناشون جیگر و دل‌وقلوه‌س . رستم‌خان می‌گه: بدبختا .. هههه. یکی یه‌دست جیگر و دل و قلوه از اون خوباش سوا کن . یه‌چیزی بهشون بدیم . یه پولی گیرشون بیاد .

ملت دست می‌کنن تو جیباشون. ما دست می‌کنیم تو خورجین سایه‌منتر اولی . افتضاس .

— بابا این یکی دل و جیگرش خون خالیه .

دست‌می‌کنیم‌تو خورجین‌سایه‌منتر دومی . گنده .

— مال این‌یکی حسابی گندیده‌س، دست‌می‌کنیم‌توخورجین سایه‌منتر سومی . بدتره .

— مال این که اصلن سوخته‌س. ربیع‌اله بنگی می‌گه : ای‌بابا ..ه ولشون کن . درو ببند .

— بگو پول خورده نداریم .

— بگو دوسه‌روز دیگه بیان .

— بگو نیسن .

— ببخشین آیون .