فصلنامهٔ علمی‌پژوهشی کاوش‌نامه
سال سیزدهم (۱۳۹۱)، شماره ۲۵

کارکرد دیگرگون قافیه در غزل معاصر*

دکتر غلامرضا کافی[۱]
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز

چکیده

قرن حاضر، عصر بدعت‌کاری خوانده شده است و به همین سبب، تحوّلات ادبی نیز در این دوره فراوان بوده و ادبیات فارسی گسترده‌ترین تحول ساختاری خود را در این قرن تجربه کرده است. بنیان این نوشته نیز برگونه ای تحول ساختاری در غزل معاصر به همراه نشان دادن طرفه‌کاری‌ها در قافیهٔ آن استوار است. در این مقاله به کارکرد قافیهٔ مدرّج و انواع آن، قافیهٔ آوایی، بازی با قافیه، لغزش در قافیه پرداخته شده، یافته ها نیز با آمار و ارقام در دو جدول نشان داده شده‌اند و در مقدمه، در چگونگی غزل معاصر سخن رفته است . براساس یافته‌ها «مدرّ ج وابسته » شگرد مطلوب غزلسرایان در قافیه به حساب می‌آید و «قافیهٔ آوایی» در مرتبهٔ‌دوم قرار دارد.

کلیدواژه‌ها: فراغزل، موسیقی‌کناری، غزل پیشرو، غزل معاصر، قافیه.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* تاریخ دریافت مقاله: ۸۹/۸/۲ تاریخ پذیرش نهایی: ۹۱/۱۰/٦

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول:ghkafi@shirazu.ac.ir

۱ -مقدمه و طرح مسأله

اصولاً جریان‌های ادبی تحت تأثیر پدیده‌های اجتماعی شکل‌گرفته اند و به همین دلیل شکل‌های ادبی نیز از پدیده‌های اجتماعی متأثر شده‌اند. قالب‌های ادبی هم‌چنان که در طول زمان پدید آمده‌اند و گاه از یکدیگر زاده شده اند، تغییراتی را نیز به خود دیده‌اند. تحوّل در صورت، اگرچه به اندازهٔ تغییرات معنایی نیست، اما قابل ردیابی و برشماری است.

قرن حاضر، عصر بدعت‌کاری و نوگرایی خوانده شده است و به همین سبب تحوّلات و بدعت‌های ادبی نیز در این دوره فراوان بوده است و ادبیّات فارسی، گسترده‌ترین تحوّل ساختاری خود را در این قرن تجربه کرده و از آن پس نحله ها و گونه‌های متعدد را به خود دیده است . همین ویژگی، عصر ما را روزگار بیانیه (مانیفست)های ادبی کرده است و کسانی را برانگیخته تا برای تبیین و تشریح شیوهٔ خود یا دیگران دست به شاخص‌نگاری بزنند. بنیان این نوشته نیز بر کارکرد دیگرگون قافیه در غزل معاصر استوار است.

پس از جای‌گیر شدن انقلاب اسلامی ایران و پایان یافتن جنگ که تقریباً با پایان دههٔ شصت همراه بود، جریان غالب شعر جنگ رو به افول نهاد و جریان دیگری، موسوم به شعر دههٔ هفتاد، رخ نمود. معناگرایی شعر دههٔ شصت در دههٔ هفتاد با بنیان صورت‌گرایی همراه شد؛ منتها صورت گرایی شعر دههٔ هفتاد در دو خط مجزا در حرکت بود و دو تقسیم نوگرایان و سنّت‌گرایان را شامل می‌شد. جریان نوگرایی بعدها به «شعر حرکت» (ر.ک. پاشایی، ۱۳۷۹) ختم شد که راه به جایی نبرد و سنّت‌گرایی، با تحولاتی چشمگیر و متعدد، نوعی غزل را پدید آورد که نامهای متعدد به خود دید پژوهش حاضر به ردیابی بدعت کاری قافیه در این قالب می‌پردازد.

۲- روش پژوهش

پژوهش حاضر از نوع پژوهش‌های کیفی است که با استفاده از روش مطالعهٔ منابع و تحلیل و تطبیق صورت‌ها و تجزیه و تحلیل به همراه دسته بندی و تقسیم‌بندی صورت

گرفته است. ژرف‌نگری در این پژوهش بر اساس مطالعهٔ منابع منظور و استخراج تمام طرفه‌کاری‌ها و بدعت کارهای شاعران جوان معاصر در «قافیه» به عنوان لنگرگاه شعر صورت گرفته است.

همچنین در این پژوهش، یافته ها با آمار و ارقام، طیّ دو جدول نشان داده شده‌اند و میزان فراوانی شگردها و شیوه های بدعت‌کاری از سوی شاعران به تصویر کشیده شده و در پایان، به معنادار بودن درصدهای نمایه شده در جدول‌ها اشاره شده است.

۳- سرگذشت غزل معاصر

شعر فارسی پس از دومین جنگ جهانی در کشورِ ما دو رویه را در پیش گرفت . در گرایش نخستین شعر در برگیرندهٔ نوعی مضامین غنایی و عاشقانهٔ محض بود . شاعران این شیوه، در سایهٔ رمانتیسم و تحت تأثیر جریان داستان نویسی مدرن دست به نوآوری‌هایی زدند که البته راه افراط و انحطاط پیش گرفت. به قول عبدالعلی دستغیب، آثار قلمی این جماعت«چنان کثیف بود که نمی توان تصور کرد کسانی به جز عقب‌افتادگان ذهنی آنها را نوشته باشند. این کالای فاسد که به فراوانی توسط مجلات هفتگی عرضه می‌شد، خوانندگان بسیار می‌یافت و ذوق و استعداد جوانان را منحرف می‌کرد.» (دست غیب به نقل از: عابدینی، ۱۳۶۹، ص۲۶۹)

گروه دوم شاعرانی بودند که به مکتب سمبولیسم معتقد بودند و راه را برای اصلاح‌طلبان و روشنفکران جامعه باز کردند. این گروه رمانتیسم را پدیده‌ای بی‌خاصیّت معرفی کردند و خود راهی دیگر برگزیدند . گروه دوم در واقع نوگرایانی بودند که جریان اصلی شعر را در این عهد هدایت می‌کردند و پیروان نیما شمرده می شدند . در حالی که گروه اول بیشتر به قالب‌های کلاسیک و سنتی علاقه‌مند بودند.

از میان قالب‌های کهن در این دوره، تنها غزل بسامد فراوانی دارد و سایر قالب ها کم و بیش فراموش شده‌اند و از مثنوی طرح کم رنگی باقی مانده است . در گروه کهن‌گرایان، اگرچه گهگاه به غزل‌های دل‌انگیزی، تحت‌تأثیر نوگرایی های آغاز شده

برمی‌خوریم، اما کهنگی و تکرار مضامین در کناز افراط در نفسانیات، اهمیت ادبی آن را به شدت تحت تأثیر قرار داده است. رفته‌رفته در دهه های چهل و پنجاه گونه ای از غزل، موسوم به «غزل نو » یا «نئوکلاسیک » (کافی، ۱۳۸۱، ص۳۱) پدید آمد که از تازگی‌های زبانی و گسترهٔ واژگانی شعر آزاد به خوبی استفاده می‌کرد و تحول در برخی اوزان و بحور نیز به درنگ بیشتر بر این گونه از غزل مؤثر افتاد . شاعرانی همچ ون منوچهر نیستانی، محمدعلی بهمنی، ولی‌الله درودیان، سیمین بهبهانی و حسین منزوی هر کدام با روش خود این راه را پی‌گرفتند و در غزل تحول چشمگیری پیدا شد.

در دورهٔ انقلاب اسلامی نیز غزل، سرآمد قالب های شعری است و با آنکه در این برهه چند قالب شعری نظیر مثنوی، رباعی، دوبیتی و حتی قصیده احیاء و بازپروری شد، باز این شکل غزل بود که در صدر ایستاد و با پذیرش حالت هایی نظیر «نظم عمودی» و «غزل-داستان» زمینهٔ تحوّل بیشتر را برای خود آماده کرد.

٤-سرگذشت غزل در دو دهۀ اخیر

بی‌شک، نخستین نکته دربارهٔ غزل دو دهۀ اخیر نام آن است. این غزل که بیشتر به نسل سوم شاعران پس از انقلاب اسلامی، اختصاص دارد، در نزد اهل نقد و نظر به نام‌های متعدد خوانده شده است: «غزل نیمایی، غزل سپید، غزل پست مدرن، غزل امروز، غزل متفاوت، غزل پیشرو، غزل چریکی، غزل فرم، غزل خودکار و فراغزل».

شمس‌لنگرودی غزل امروز را بازتاب دهندهٔ روح ملتهب بخشی از نسل مقیّد امروز در قید چارچوب‌های ناگزیر می‌داند و در نظر وی «نام‌گذاری‌هایی چون غزل نیمایی، غزل سپید، غزل‌پست مدرن، غزل امروز و...کوششی است برای رسمیت بخشیدن به جریانی رسمیت یافته.»(شمس لنگرودی به نقل از: خوانساری،۱۳۸۲، ص٦)

سید علی میرباذل، آن را غزل پیشرو، غزل پست مدرن و غزل سپید نامیده است، همچنانکه حمیدرضا شکارسری عنوان غزل دهۀ هفتاد را برگزیده و یزدان سلحشور به غزل فرم بسنده کرده است. (همان، ص١٦)

هادی خوانساری که تخلص چریک را برای خود برگزیده، از داعیه داران این غزل است و با نام‌هایی چون «غزل خودکار، غزل چریکی، فراغزل، غزل مدرن و غزل پیشرو» در احوالات و حالات این قالب سخن گفته است. (خوانساری،۱۳۸۲، ص۲۱)

باید دانست که برخی نامها تحت تأثیر تعالیم نظریه پردازان غربی است، چنانکه خودکار (AutoMatism) اقتباس شده از نامی است که «آندره برتون» بر متون جریانات خودسر گذاشته است، متونی که تحت تأثیر روان گردان‌ها و دخالت مستقیم مدیوم ها خلق می‌شدند و دادئیست‌ها نیز آن را می پذیرفتند. البته برتون هم به پیشیۀ این کاربرد اشاره دارد و از کسانی نظیر «والپول، کنوت‌هامسون » و حتیّ هافمان، نیچه و رتیف دولابرتون به عنوان گروندگان یا بنیان گذاران شیو ۀ خودکار نام می برد . (سید حسینی، ۱۳۸٦، ص۸۲۷)

نکتۀدوم اینکه، این نوع غزل، غالباً در پیوند با شعر نو و بلکه زادۀ آن شناخته شده است. شمس لنگرودی، آن را بخشی از وجود شعر نو می داند: «غزل برون‌گرای امروز بخشی از وجود شعر نو است.» (خوانساری،۱۳۸۲، ص۷)

یا آنکه «غزل پیشرو با دایر ۀ واژگانی خاص، در رهیافت از ژرف ساخت به روساخت، ساختاری مشابه شعر سپید دارد.»(همان، ص۹)

نیز گفته شده است که «این غزل با بهره‌گیری از امکانات زبان غیرفخیم و قابل اتساع گفتار، هم به فضا و ذهنیّت شفاف و ملموس و صمیمی شعر سپید نزدیک شده است و هم جنبه‌های پست مدرنیستی خود را فاش نموده است. (همان، ص۱۲)

برخی نیز این گونه از غزل را واسط پیوند میان شعر کلاسیک و شیوه های مدرن دانسته‌اند: «روایی–نمایشی شدن غزل و ایجاد زمیۀ ارتباط سریع و صمیمانه‌تر مخاطب با فضای شعر، تقویت محور عمودی و پیوستگی معنوی ابیات، فاصلۀ بین غزل و شعر سپید را کم کرده است و ایجاد بستر مناسبی برای تلفیق شعر کلاسیک و شیوه های مدرن را سبب شده است» (اخلاقی، ۱۳۸۵، ص٤۳) بیژن ارژن معتقد است که ، در این نوع غزل، جمله به صورت سیال از بیتی به بیت دیگر حرکت می کند. در این شیوه قافیه

حرف آخر را نمی‌زند و بیت بر مدار قافیه نمی‌چرخد و این گونه است که خواننده دیگر شعر را به صورت بیتی و مجزا نمی‌خواند.»(حسن‌لی، ۱۳۸۳، ص٤٤٧)

ارژن، برای اثبات این ادعا، یکی از غزل‌های خود را با دو شیو ۀ نوشتاری شاهد آورده است: یک) خیال می‌کنی که می‌شناسی‌اش/ مگر تو کیستی / علی، حسین یا پیامبر؟/ خیال می‌کنی تو کیستی/ که این‌چنین/ نشسته‌ای و حرف می‌زنی/ نه بال و پر به روی شانه‌ات/ که جبرییل خوانمت/ نه عاشقی/ که رنگ عشق می‌دهد خبر... .

برخی معتقدند که انواعی از شعر کلاسیک با چنین تغییراتی در شعر آمریکا نیز در حال رشد است (خوانساری ، ۱۳۸۲، ص۷) و نکته ای که در گفت‌ۀ «ارژن» بود، در سخن«شکارسری» نیز منعکس است که «این غزل در طول اتفاق می‌افتد و بنابراین با استقلال ابیات رایج در غزل کلاسیک در تضاد است (همان، ص۱۲) و حقیقت آن است که این غزل، در پیش‌ساخت، جز قالب از هیچ معیار و مؤلّ فـۀ تعیین شده ای پیروی نمی‌کند و به لحاظ واژگانی، سرشار از الفاظ، اشیا، ارزش ها و پدیده‌های زندگی امروز است و با قالب نیز، چنانکه خواهیم دید، چندان برخورد مؤمنانه‌ای نمی‌کند.

فرجامین نکته در این بخش، ایرادهایی است که بر غزل این برهه گرفته شده است . «محمد سعید میرزایی» که خود از مبتکران این غزل به حساب می‌آید، می‌گوید: «نیما سه اصل را برای کار خود در نظرمی‌گیرد. یکی از این اصول استقلال مصراع‌هاست که در غیر این صورت، کار به چیزی مثل بحرطویل شبیه خواهد شد. به‌زعم من«غزل امروز » راه را از این نقطه به اشتباه رفته است؛ یعنی به جای اینکه شاعران جوان سعی کنند به فرمی متناسب با امکانات قالب غزل دست پیدا کنند، به طرزی شتاب زده و کورکورانه مصراع‌ها و ابیات را به هم مربوط می‌سازند.» (میرزایی، ۱۳۸۵، ص٦٧)

همچنین یکی دیگر از شاعران غزل‌پرداز معتقد است که «استقلال سهل انگارانۀ کلمات به شیوه‌ای که برخلاف قواعد مسلّ دستور زبان است و بی توجّ هی به ضوابط نحوی در ساخت جمله‌ها، نصف و نیمه‌کردن کلمات، موقوف المعانی ساختن ابیات و فصل و وصل‌های بی‌قاعده از معایب«غزل امروز» است.(اخلاقی، ۱۳۸۵، ص٤٤)

باید اضافه کرد که برخی از این غزل ها با اعنات شدیدی همراه است که فلسف ۀ ظهور طرز تازه را مخدوش می سازد و سیالی خیال و خاطر شاعر را شدیداً تحت تأثیر قرار می‌دهد. گاهی اوقات این بازی‌های لفظی باعث می‌شود که شاعر، غزل را نیمه‌کاره پایان بدهد، و با رنگ و لعاب نوجویی ایراد کار خود را توجیه کند:

عشق من سلام، حال تو تفنگ تو رقیبِ

من چطور زندگی کنم بـدون ...روی شیبِ

تند صخره‌ها به خواب می روی و تخـتخواب

خالی است نیم ۀ پر جهان، درختِ سیبِ

باغچه شکوفه کرده، چند وقت می شود ک ه

بی خبر نیامده ست تا ...نشانی صلیبِ

و سرانجام:

من همیشه رنگ وَ صدای تو یکی است جای

بوسه هـای روی نامه را ببوس !!

(خوانساری، ۱۳۸۲، ص ۳۸)

خلاصه اینکه معایبی نظیر نحوشکنی غیرمجاز، نزدیکی بیش از حد به زبان گفتار، سنت‌گریزی مفرط، تقلیدپذیری، افراط در بیان روایی و استعمال بی رویۀ کلمات این‌گونه از غزل را می‌آزارد.

با این همه، گونه‌ای از غزل در شعر فارسی شکل گرفته است که حرف هایی برای گفتن دارد و نباید از کنار آن به سادگی گذشت. گونه‌ای که دارای ظرایف و زیبایی‌های در خور توجّه‌ی است و در آینده درنگ بیشتر اهل ادب را بر خود خواهد دید.

۵- کارکردهای دیگرگون قافیه در غزل معاصر

با درنگ عالمانه در«موسیقی شعر»، که کتابی با همین نام را پدید آورده است، استاد شفیعی‌کدکنی، نهایتاً به تقسیم چهارگانه ای برای موسیقی شعر دست یافته اند که

عبارتنداز : «موسیقی بیرونی، موسیقی کناری، موسیقی درونی، موسیقی معنوی » (شفیعی‌کدکنی،۱۳۷۹، ص۳۹۱) و در باب موسیقی کناری شعر گفته اند : «منظور از موسیقی کناری عواملی است که در نظام موسیقایی شعر دارای تأثیر است ولی ظهور آن در سراسر بیت یا مصراع قابل مشاهده نیست... جلوه‌های موسیقی کناری بسیار است و آشکارترین نمونهٔ آن قافیه و ردیف است.» (همان، ص۳۹۱)

اهمیّت قافیه در شعر بر هیچ کس پوشیده نیست، اصولاً هیجان قافیه از طبع آدمی برمی‌خیزد که نسبت به آهنگ و نوای همگون حساسیّت نشان می‌دهد. از اهمیّت قافیه همین بس که حرف اصلی آن را «روی» نامیده‌اند و روی، در لفظ، پاره ریسمانی است که بار شتر را بدان استوار می‌کنند و مفهوم اصطلاحی این کلمه این می‌تواند باشد که بار اصلی شعر بر دوش قافیه نهاده می‌شود، یا لااقل باید قافیه را نقطهٔ گرانی‌گاه در شعر دانست. معنی دیگر روی، سقایه و سیرآبی است که باز در خور تأمّل است. امّا از آنجا که غزل معاصر، نوعی عدول و اعتزال از اصل را پایهٔ حیات و ظهور خود قرار داده است، در قافیه نیز تصرف‌هایی کرده است و با توجّه به روح نوجویی و بدعت کاری شاعران آن، رسم معمول و معیار را برهم زده است. البته برخی از این تصرف‌ها دارای سابقه‌اند و نمونه‌های اندکی در شعر پیشین از آنها می توان به دست داد، ولی غالباً مسبوق به سابقه نیستند. شاعران امروز در آثار خود به آوا و شنیدار ، که مبنای قافیه است، بسنده می‌کنند، بازی با قافیه را دوست می دارند، از شکست کلمات و مدرّج آوردن قافیه ابایی ندارند، زبان فصیح و محاوره را درهم می ریزند، برخی ایرادهای قافیه را نادیده می‌گیرند و به تکیهٔ قافیه اعتنایی ندارند. بدعت کاری قافیه در غزل معاصر از این قرار است:

۱.۵.کاربرد قافیهٔ مدرّج

قافیهٔ مدرّج شایع‌ترین تصرّف شاعران معاصر در موسیقی کناری محسوب می شود که به عنوان یک ویژگی برجسته باید به آن اشاره کرد. با درنگ در قافیه های مدرّج،

می‌توان آن را در سه تقسیم «مدرّج کامل، مدرّج وابسته و مدرّ ج پیوسته » دسته بندی کرد.

الف) منظور از مدرج کامل، شکست کلمات بسیط به قصد ایجاد موسیقی و قافیه است. در این روش، شاعر، کلمهٔ آخر بیت یا مصراع را می‌شکند و با این شکست قافیهٔ پایانی را رعایت می‌کند و ادامهٔ کلمه را در آغاز بیت یا مصراع بعد می‌آورد. نظیر آنچه در شعر عربی هنوز معمول است. البته در ادبیّات گذشتهٔ ما، نمونه هایی از این نوع مدرج یافت می‌شود که بیشتر حالت تفنن دا شته و حتّی گاه شاعر پیش پیش عذرخواهی هم کرده است! (امین‌پور، ۱۳۸٦، ص۲۳٦) چنانکه «قائم مقام فراهانی » در غزل آورده است:

سیّـدا دسـت و پـا مزن که به عـو- ن الـهی حسـین بـن مسـتـو-
فی، سماعیل تفرشی زین طو- ر که کو شد همی به ذوق و به شو-
ق و بِدَ رسد ه می به لیل و به یو- م و بجنبد همی به تحت و به فو-
ق و بپوشـد نـظر ز اکل و ز نو- م و شود عنقریب فاضل قو م
و زند ریـش منکران به الو...

(دانشور،۱۳٦۹، ص٦٦)

شاعران جوان بسیار به این شیوه توجّه دارند؛ گاه کلّ غزل را مدرّج می‌آورند، گاهی نیز با تعدادی از ابیات آن چنین می‌کنند:

یک گربه شب نخفته فقط سرزده به سو- راخی که دیده است در آن ردپای مو-
شانی که پای کوبی شان تا دم سحر- گاهان برای جشن تولد و یا عرو-
سی خواب را پرانده ز چشمان مردما- نی کـه ز فرط خستگی کارهای رو-
زانه چو نعش مرده فروخفته اند و با- رانی از ابرها، نه از این بیشتر بگو ...

(الفبا،۱۳۸۵، ص۱۳)

یا:

دوباره می رسد از ره نـگاه زخمی آهو

و خون و سنگ و تفنگ و جنون و خشم و هیاهو

و در حوالی کابوس من نگاه تو تابید :

نسیم بود و ترنم، طلوع بود و طرب بو-

د و فال بود و تمـاشا و من به حیرت و حاشا

که این بهشت برین است یا جهنم جادو؟

و در عبور نسیمش هزار پنجره عاشق

و در مسیر عبورش هزار حجره مدهو-

ش و رو به روی من این نقش، این نگار ۀ مرموز

و پشت میز من و خاطرات زخمی آهو

(میرافضلی، ۱۳۸٦، ص۲٦۰)

نمونۀ دیگر، غزلی از «علی مؤذن کوهی» که برخی قافیه‌ها رامدرج آورده است:

انگشت روی لب و بخوانید هیس هیس

این مرده که رسیده به همراه یک پلیس

برگشته با گـــواهی فوتی سفیـدرنـــگ

حـتـی شنـاسنـامـه نـدارد برای زیس-

تن در همان حـــوالی تابوت کوچکش

دنـبـال چـند تـسلیت ساده و سل یس...

(شعر،۱۳۸۵، ش٤۲)

ب) همان‌گونه که اشاره شد، نوع دیگر از کاربرد قافی ۀ گسسته، «مدرّ ج وابسته » است. در این گونه از گسست قافیه، شکستگی بین یک کلمه اتفاق نمی افتد، بلکه گسست در میان اجزای یک عبارت یا یک اصطلاح واقع می شود به طوری که خوانند ۀ شعر، وابستگی جزء اول با جزء دوم را به دلیل داشتن ذهنیت نسبت به بافت و ساخت

عبارت درمی‌یابد. به بیان دیگر اگر مدرّج کامل فاصله‌انداختن میان اجزای یک کلم ۀ بسیط بود، در اینجا فاصله میان اجزای مرکب ایجاد می‌شود. به دلیل سهولت و راحتی کار، نیز پرهیز از اعنات و حفظ روانی کلام، این نوع از مدرج بیشتر کاربرد دارد:

سر می گذارم روی کاغذپاره ها امّـا

سرگیجه دارم میز می چرخد به دورم تا-

لب می گذارم روی لب های گس سیگار

پک می زنم شب های تلخ بی تو بودن را

دیوار می چرخد به دورم، دور می گیرد

تا دود می گیرد اتاقم را سراسر ب ا –

دیوار و دود و دُور و دوری ... سبز می ریزد

هی سبز می ریزد گلویم روی کاغذها !

(حق‌وردیان، ۱۳۸۲، ص۱۲)

چرخید چرخ صنـدلی آمد کنار در

در زوزه‌ای کشید : سلام آمدی پدر؟

س...س...سلام- خندۀ کمرنگ زورکی

افتاد مرد توی اتاق و گذاشت، سر-

بر شانه ها ی خستۀ دیوار و دست هاش

تاج گلی شدنـد به دور سـرِ پسر

گهواره شد برای پسر صندلی و خواب-

افتاد توی چشمش و ناگاه شعله ور-

شد چشم هاش مثل دو آتشفشان اشک

شد پلک هاش مثل دو تا ابر پرثمر ...

(رحیمی،۱۳۸۷، ص۸۶)

شب شهر را بلعید نامت بر زبان هایی
مرگ تو در دستـور کار پاسبان هایی-
کـه دور میدان جمع بودند و نمی دیدند
رد می‌شوی با خیل خندان جوان هایی-
رد می‌شوی، رد می‌شوی، رد می شوی، اما
ردّ تو را پوشانده خون و استـخوان هایی
که از سگان کشت ۀ این دور و بر مانده
شلیک کن سمت سیاسی ها، همان هایی-
که دور میدان ایستـاده‌اند مدّت‌ها! . .

(صادقی، ۱۳۸٦، ص۳٤)

ج) گونۀ سوم یا «مدرّج پیوسته» در واقع فاصله‌انداختن میان ترکیب وصفی یا اضافی است. شاعر در این شیوه از قافیه‌پردازی کسرۀ اضافه را در موسیقی شعر به‌کار می‌گیرد و با این کار علاوه بر بدعت کاری و تازگی بخشیدن به موسیقی، نظم عمودی و پیوستگی لفظی و معنایی ابیات را حفظ می‌کند:

عشق من سلام، حال تو تفنگ تو رقیبِ
من چطور زندگی کنم بدون...روی شیبِ
تند صخره‌ها به خواب می‌روی و تخـتخواب
خالی است نیمۀ پر جهان، درختِ سیبِ
باغچه شکوفه کرده، چند وقت می‌شود که
بی‌خبر نیامده‌ست تا... نشانی صلیبِ
سرخ را گرفته‌ام...

(خوانساری،۱۳۸۲، ص۳۸)

سلام عشق قدیمی، سلام آقایِ...
چقدر حس قشنگی است این که جاپایِ
شما شبی بگذارم اگرچه می‌دانم
شما بزرگترید از تمام دنیایِ
غریب و کوچک من...نه! نمی‌شود یک‌بار
کمی مماس شود بالِ من و پرهایِ...

(حق‌وردیان، ۱۳۸۲، ص۳٤)

ماه را به تختخواب می‌برم، پرنده را به-
آشیانه، آفتاب را به پشت کوه، تابِ
دوری تو را ندارم، آفتابِ من! بخند
گریه کن بهاروار، فکر کن تو پا به-
زندگیِ من و من به آسمان، قمار عشق
بازیِ بزرگِ زندگی من سلام! خوابِ
تازه‌ای برای تو ندیده‌ام ولی فرشته-
ها به خوابِ من که میز چیده بود وَ شرابِ
گل محمدی و سیب‌های...

(خوانساری، ۱۳۸۲، ص٤۲)

۲.۵. بسنده‌کردن به آوا در قافیه (قافیۀ آوایی)

بر اساس علم قافیه، علاوه بر هم‌آوایی حروف قافیه، مشابهت خطّی آنها نیز مورد تأکید است و این امر نه تنها دربارۀ حرف اصلی، یعنی روی، که در باب حروف قبل از روی نیز صدق می‌کند و اختلاف مشابهت حروف را برخی از ادبا در عیب «اسناد» جمع‌آورده‌اند که آن عبارت از اختلاف قافیه‌ها میان حرف ردف اصلی و فرعی و حرف قید است (دانشور، ۱۳٦۹، ص٦۱) برخی نیز اصطلاح «قافیۀ ناقص» را برای این عیب قافیه به کار برده‌اند. (داد، ۱۳۷۸)

پیداست که در ادبیات گذشتهٔ ما این قاعده رعایت می شده است ؛ اگرچه موارد نادری پیدا می‌شود، چنانکه فردوسی، «وحی» را با «نهی» و سعدی، «بحر» را با «شهر» قافیه کرده است:

چه گفت آن خداوند تنزیل و وحی خداوند امر و خداوند نهی

(دانشور،۱۳٦۹، ص٦۲)

چه مصر و چه شام و چه برّ و چه بحر همه روستایند و شیراز شهر

(همان)

شاعران امروز، بیشتر به آوا در قافیه سازی دقّت دارند و مشابهت خطی را رعایت نمی‌کنند. با هم چند نمونه را مرور می‌کنیم:

ای یادگار غربت گل های اطلسی حتیّ تو هم به داد غزل ها نمی رسی

با این که نیستی ولی آقا هنوز هم در لابه لای قافیه هایم مشخّ صی

یک روز جمعه امّ ا تعطیل می شود بازار این جماعت صورت مثلثی ...

(مرادی، ۱۳۸۲، ص٦٤)

می کوچم از سکوت تما م اتاق ها تا گم شوم میان یکی از رواق ها

آقا! دو پلک پنجره فولاد هر سحر وا می‌شود به سمت هیاهوی باغ ها

از شرم ماهتاب بلند منارتان ماه تمام رفته فرو در محاق ها

آقا ! دعا کنید که مردی بیاید و ... این جا خبر دهد ز سرانجام داغ‌ها

(عمومی، ۱۳۸٦، ص۳۷)

او نقطه‌ای به راحتی مردن است یا مثل سه نقطه در هچل دو پرانتز است /

یا نقطه نه، سه قطرهٔ خون جای نقطه چین، شخصیّتی است گنگ اگرچه مبارزاست/

زل می‌زند به زندگی‌ام، زهر می‌شود نقشی که روی جلد قلمدان نشسته است او/

صاحب دو چشم سیاه است و خنده هاش دیوانه است، باب تفأل به حافظ است /

او یک فرشته بود که در حال تجزیه ست، لکّاته‌ای که راه به آغوش من نداد /

آن چشم‌های ترکمنش می‌کشد مرا با سایهٔ غلیظ نگاهی که نافذ است /

(حسینی، ۱۳۸۵، ص۱۸)

گاهی نیز شاعران برای ایجاد قافیه و آوا از کلمات مرکب استفاده می کنند؛ یعنی ابتدا با ترکیب واژگان و حروف ضمیر قافیه ای را بنا می نهند و سپس با کلمات هم آوا آن را همراه می‌کنند، چنان که در غزل زیر شاعر «صدا» و «آیه‌ها» را با ضمیر«ت» همراه کرده و سپس آوای حاصل از این ترکیب را با کلمهٔ «صراط» قافیه ساخته است:

ای سکر آیه‌هات به سرمستی صدات ای چشم‌هات معنی و لب‌هات آیه‌هات

ای نیزه‌ها ابولهب سورهٔ سرت ای خون منتشر شده ات آیهٔ زکات

لب بازکن به لهجهٔ قر آن اذان بگو تا بگذریم راکع و ساجد از این صراط

(شاهمرادی، ۱۳۸۷، ص۵۵)

استفاده از قافیهٔ کلمات دارای تنوین، بدعتی است که فقط در غزل امروز روی نموده است:

رسانده اند شبیه شباهتی روشن پرندگان نسبم را به ایل آویشن

همان شبی که کلنگ تمدن اینجا خورد برای دهکده جایی نماند تقریباً !

(سنایی، ۱۳۷۸، ص۱۵۵)

روی سرمای نیمه پژمرد، منتظر در مسیر راه آهن

مثل فریادهای یک بیمار لحظه‌ی عمیق سررفتن

می‌کشد شب به روی اوهامی که میرادمنی من انگار

می‌برد هی مرا از این دنیا، مرد هی مرا. ببین اصلاً ...

(حق‌وردیان، ۱۳۸۲، ص۵۵)

زیبایی استفاده از قافی ۀ آوایی و مرکب در این غزل از «مرتضی اردستانی » با غافلگیری همراه است:

وقتی که دریا می شود دریاتر از من ردی نمانده روی شن ها دیگر از من

مقصودم از ققنوس و خورشید و خدا تو از آتش و خاکستر و دریا غرض من !
(شعر، ۱۳۸۵، ص٤٦)

یکی دیگر از شگردهای قافیه‌پردازی استفاده از لح ن و زبان محاوره است . این ویژگی مقداری تحت تأثیر ترانه‌سرایی است که در دهۀ اخیر اقبال و رشد چشمگیری داشته است. در نزد غزل‌سرایان جوان، این طرز گاه اتفاق افتاده است که برای ایجاد هم‌آوایی، قافیه را به زبان کودک برده‌اند و آوایی یکسان، آن‌گونه که مورد پذیرش ع‌لم قافیه باشد، ایجاد کرده‌اند. قابل ذکر این که در ادبیات گذشتۀ‌ما این شگرد مورد توجّه بوده است و البته از آن به عنوان عیب قافیه یاد می شود و از جملۀ عیوب«غیر ملقبه» به حساب می‌آید:

«نیز از عیوب قافیه آن است که کلمه‌ای را تحریف کنند، پس آن را با کلمه‌ای دیگر قافیه نمایند. مثلاً در بیت زیر«بوشکور بلخی»، نیلوفر را به صورت «نیلوفل » تحریف کرده و آنگاه با بَدَل قافیه کرده است:

آب انگـور و آب نیلوفـل مرمـرا از عـبیر و مـشک، بـدل »
(شمس قیس، ۱۳۷۳، ص۲۷۱)

چنین است که شاعر در ابیات زیر، محاورۀ کودکانه‌ای را ترتیب دا ده و با تحریف برخی کلمات، ایجاد قافیۀ آوایی کرده است:

می‌می می‌آیی باس هم تا تاب عباسی آلام تـل هـُل بـده مـن لا نـینـداسـی
یادم نرفته بیست سال قبل هم اینجا دستان من شل شد در آن دستان الماسی
و بـا حـیایی بچه‌گانه تو به من گفتی : آگا پسل یک لحسه با من می‌کنی باسی ؟
مـردانـه هُل دادم وَ تو از تاب افتادی و از تـه دل گـفـتـمـت: گـلیه نکن ناسی!
(مرادی،۱۳۸۲، ص٦۲)

در نمونه‌های زیر نیز ردیف و قافیۀ آوایی با استفاده از«محاوره» ایجاد شده است:

چقدر شانه به شانه قدم زدم با تو بپیچ ! پیچیدم سمـت خـانه اما تو

و ساعت آخر بعد تلخی بادام　　کسی به جز من باور نکرد　　حرفاتُ

(خوانساری،۱۳۸۲، ص۱۱۲)

...بادی عجیب می‌وزد اینجا شروع کن !　　یک اسلحه در آر تو از جیب پالتو

در زیر قارقار کلاغان نشانه کن　　یا سمت قلب، یا که به سمت شقیقه و ...

شلیک کن به من ! وَ بدون معطّلی　　برگرد سمت دیگر این پارک وَ برو !

(همان، ص۱۳۵)

۳.۵. بازی با قافیه

منظوراز بازی با قافیه، ایجاد موسیقی کناری در شعر، بدون توجّه به استقلال کلمات از سوی شاعر است. به عنوان نمونه، وقتی شاعر«چرا» و «تپانچه را» با هم قافیه می‌کند، یا«ماه است» و «تا هست» را به عنوان قافیه به‌کار می‌برد، بیشتر به آوای قافیه توجّه کرده واستقلال کلمات و تعدد واژگان را در نظر نگرفته است.

این شگرد نیز در شعر کهن فارسی مسبوق است و صورت های مختلف بازی با قافیه را می‌توان نشان کرد. جز آنکه علمای ادب آن را عیب قافیه دانسته‌اند، نه حسن آن. زیرا در این بازی‌ها، حرف روی در یک پایه ساکن و در پایهٔ دیگر متحرک است و گاه ردیف نیز در قافیه شریک می‌شود:

ز رهنمون بدی، نیک ترس خاقانی　　که رهنمون چو بدآید رهت نمونه شود

ز بدگهر همه نیک تو بد شود، لیکن　　به قهول نیک تو فعل بدش نکو نشود !

(خاقانی، ۱۳۷۸، ص۸٦۲)

یا آنکه حافظ فرموده است:

صلاح کار کجا و من خراب کجا　　ببین تفاوت ره از کجاست تا به کجا

(حافظ،۱۳۷۵، ص٤۱)

از کمال خجندی است که:

دوش بـا خـود تـرانه مـی گـفـتم غـزل عـاشقـانـه مـی گفتم
گر ز سر می گذشت آب دو چشم با کس این ماجرا نمی گفتم

(شفق،۱۳۷۷)

این نمونه از بازی با قافیه چندان دل‌انگیزی ندارد و هرچه تعداد کلمات بیشتر باشد یا بازی قافیه پنهان‌تر، حظّ بیشتری دارد؛ نظیر آنچه در زیر می‌آید:

یـکی در بیـابـان سگی تشنـه یافت بـــرون از رمـق در حـیا تـش نیافت

(سعدی، ۱۳٦۸، ص۱۷۵)

علمی که حقیقی است در سینه بود در سینه بود هر آنچه درسی نبود !

(شاه‌سنجان‌خوافی)

روز چـــو روز خـــوش آدینـــه بود در گرو صحبت عادی نبود !

(ایرج میرزا)

می‌دانمت که سنگ که بر سینه می زنی حیف از تو نیست سنگ بر آیینه می‌زنی؟
تنهاترین منم که از این کوچه مـــی روم مـــا را به بـزم خـویش صلایـی نمی‌زنی

(شفق، ۱۳۷۷)

قیصرامین‌پور در غزلی چندبار قافیه را به بازی گرفته است:

هرجا که سر زدم همه در مرز بودن است کو مرز تازه‌ای که فراتر ز بودن است
کو عمر خضر رو طلب مرگ سرخ کن کاین شیوه جاودانه‌ترین طرز بودن است
هان ای گیاه هرزه که با لاله همدمی رو خار باش، خار به از هرزه بودن است

(امین‌پور، ۱۳۷۲، ص۷٦)

امّا کار بازی با قافیه در شاعران جوان بدیع‌تر و پیچیده‌تر است:

دیدم که بالای سرت ماه است سارا گفتم حسودی می‌کنی تا هست سا را
دیدم که عکس تو در آب افتاده و ماه مانند گردنبند الله است سارا

(امینی، ۱۳۸٤، ص۷۸)

شـروع می‌شود و بازهـم «الف» تا «ی» شبیه یـک غزل تازه اید آقـایِ

شمای صبح و شب و هردقیقه و هرجا　　شما که پشت من افتاده اید چون سایه !

(مردانی– الهام، ۱۳۸۲)

خورشید تان کجاست؟ نگویید ذرّه نیست

کوهی که کوه باشـد از آغاز، درّه نیست

گیرم دوباره پشت سر هم علم شوید

شوری که توی«شین» شرر هست در«ر» نیست !

(بهرام‌پور، ۱۳۸٤، ص۹۸)

باید گفت شاعران این نوع غزل، حتیّ در نوع معمول قافیۀ«هـ» غیر ملفوظ یا عوض حرکت هم به تازه بودن واژگانِ درآمیخته توجّه داشته‌اند:

برداشت عصر جمعۀ آبان کمانچه را　　آواز خواند این همه خوار جهان چرا؟

وقتی که دید قافیه هایش تمام شد　　پر کرد از گلوله گلوی تپانچه را !

(صادقی، ۱۳۸٦، ص۵۲)

زن! می روم شکار دولول مرا بیار　　لبخند روزهای ملول مرا بیار

بر شانه‌های خستۀ خود ای زن غریب　　از صبح ، بی قرار ، گلوله مرا بیار

(همان، ص۱۷)

بلنـــد شو همه رفتند، عاشقانه برقص　　به راه‌ورسم خودت جورکن بهانه، برقص

برقص تا بروی آسمان که مثل هم اند　　فـرشتـــگان به پرواز و دخترانِ به رقص !

(فرجی،۱۳۸۷، ص۲۷)

دستم به ماه می‌رسد امشب اگر که عشق　　دست مرا دوباره بگیرد مـگر که عـــشق

معنی نمی‌دهد، مـــگر از این جهان سرد　　یک راه تازه رسم کنی تا به درک عشق !

(اُخرایی،۱۳۸۵، ص۱۵۸)

همان‌گونه که اشاره شد، بازی قافیه سخت مورد توجّه شاعران جوان است و علاوه بر آنچه از نظر گذشت، می‌توان به این نمونه‌ها مراجعه کرد: (رحیمی، ۱۳۸۷، ص۱٤۵)،

(عبدالوند، ۱۳۸٦، ص٤۱)، (خوانساری، ۱۳۸۲)، (زنده دل،۱۳۸۵)، (سنایی، ۱۳۷۸)، (امینی،۱۳۸٤) و... .

٤.۵. لغزش در قافیه

منظور از لغزش در قافیه تسامحی است که شاعران در کار پساوند شعر خود انجام می‌دهند. برخی از این لغزش‌ها همان عیوب قافیه است که در کتب ادبی و علم ادب مشهور و شناخته شده‌اند، برخی نیز سهل‌انگاری‌هایی است که هرگز مسبوق نبوده اند و نامی نیز برای آن نیست، جز آنکه در این نوشته به ضرورت نامگذاری شده‌اند. امّا تسامح در عیوب ملقب و غیرملقب از سوی این شاعران زادهٔ هم‌جواری شعر کلاسیک با شعر آزاد، بویژه گونه‌های تازه تر و اکنونی تر آن است و به جریان افراطی بدعت گرایی برمی‌گردد. باید دانست که برخی از این لغزش‌ها هرگز پذیرفته نیستند و در عین حال لطفی هم ندارند زیرا هنجار، معیار، توازن، هارمونی و حتّی مضایق سخن اصولی پذیرفته و مقبول است که باعث می‌شوند تا هنر بهوْ عجز و ستایش نام گیرداز لغزش های شاعران، ایراد «ایطاءجلی» قافیه است که منظور از آن قافیه ساختن کلمات با پسوند مشترک است؛ چنانکه در غزل ده بیتی زیر، شاعر در چهار بیت کلمات‌پناهگاه، تکیه‌گاه، پرتگاه و ایستگاه را قافیه کرده است

سفـید بودم از اول ولی سیاه شدم
سیاه کرد وَ آلودهٔ رفاه شدم

و هی سکوت و سیاهی و هی سکوت و سکوت
شدم فریبِ نقاب و پناهگاه شدم

تو بی گنـاهی و من حرف مفت، نه اصلاً
من شکستـه چرا جای تکیه گاه شدم

کنار من ننشینید، «م ن» خـطرناک اسـت
لِ لرز داشت زمین شکل پرتگاه شدم

نمی رسیم، شما زودتر پیاده شوید

قطار در سفری بودم، ایستگاه شدم

(حسینی، ۱۳۸۵، ص۳٤)

همچنین بسنده‌کردن به حدّاقل آهنگ در قافیه باعث شده است که شاعر تمام فعل‌های پایان بیت را قافیه بگیرد و کلمات: آمدم، زدم، نمی‌بُرم، می‌شوم، می‌زنم و ... را در شعر خود جای دهد:

یک روز پیش از آنکه به این متن آمدم من با سر بریدهٔ خود حرف می زدم
دیدم کنار شعر سرم را بریده اند اما هنوز سمت تو لبخند می زدم
حالا غزل نبوده، نباشد، ولی بدان بیهوده پی ای قافیه ها را نمی بُرم !
حالا پس از نگفتن این شعر سوختن حتماً کنار پنجره تاریک می شوم ...

(میرزایی، ۱۳۸۷، ص۲۰۹)

شعر زیر نیز همین ایراد را دارد:

این روزها که قهوه‌ی‌اند و بدون قند و هرچه کفش‌های دلم جفت می‌شوند
امّا بعید نیست که امسال هم بهار انگار پای آمدنش را شکسته اند
حالا که آبرویم از این شهر رفته است حالا که لحظه‌هام همه عصر جمعه‌اند...

(حسینی، ۱۳۸۵، ص۲۲)

از شایع‌ترین لغزش‌های قافیه در، تغییر قافیه در میانه یا پایان شعر است:

تن از فرشته نگاه از پری و لب از حور

بساط دلبری ات کامل است و جورِجور

«کرشمه‌ای کن و بازار سامری بشکن »

که در تلألو نور تو بشکند منشور

(توتوتو، همه‌جا تو وَ من که قطعاً تو

توتو، توتوتو و من؟ من و تو اصلاً تو)

و یـــادم مـــی‌آیـد تازه بعد از این ده بیت

نه سبک شعری‌ام این نیست، این‌که من مجبور-

(مرزبان، ۱۳۸۷، ص۱۸۲)

که نیستم همه‌اش وصف، پس تغزل کو؟ ...

سفینه های فضایی، پرندگان مدرن

دلم گرفته از این خاک از این جهان مدرن

که آشنا بشویم آه هـم زبانِ مـدرن ..

ایـمـیل می دهم از پشت شیشـهٔ طوسی

و آسـمان پرنده س ت، آسمان جـــت

(چه روزگـــار غریـبـی است عصر ایـنترنت

حـقیقتـی که نـدارد و زندگی ماکت !)

دروغ پشت دروغ و فریب روی فریـب

دلم گرفته از این خاک از این جهان مدرن !

نمی‌پرستمتـان دیـگر ای بُتـــان مـــدرن

(حسینی، ۱۳۸۵، ص۹۷)

همین که خاطر شب از ستاره می شد پر

جوان و برجـک و سیـگار و اسلحـه دمـخـور

کـــلاغ پـــر زد و یـــاد کـــلاغ پـــر افـتاد

دو قطره اشک که می خورد در نگاهش سُر ...

(تـمام قـافیه را باخت- سرد و سردرگم-

نـــمای زنـــدگی از دست چپّ و راست سیاه

جـوان بـه روشن فـردا ندارد اطمینان

جوان که خـندهٔ او نزد عده ای است گناه)

جوان همین که جمیع نداری خود شد

کشید زندگی اش را کنـار یک نخ «more»!

پـــلان آخر و یک پادگان غم و تردید

و خـط ســـرخ رقیقی مـیان برجـــک شُر ...

(علی اکبری، ۱۳۸٦، ص۲٤)

گاهی نیز شاعران، مرجع ضمیر را که در پایان شعر آمده است تغییر می دهند . چنانکه در این غزل، حرف وصل (نخستین حرفِ قافیه بعد از روی) که در آغاز ضمیر«م» بوده است در اثنای شعر به«ش» و «ت» تغییر یافته است:

کلمه اتفاق می‌افتد، پس نگو مرگ چونکه می‌میرم

پس نگو بوسه و نگو آغوش، چونکه یک روز از تـگیرم

و زمان تازه اتفاق افتاد و تو همواره هم خودت بودی

تو خودت بودی و ندیدی چه عذابی است این که تأخیرم-

باعـــث متن تازه‌ای بشود که تو را باز هم نفهمند و

جور دیگر رقم شـــوی و زمان غرّه گردد به «تغییرش»

و بخواهد که منطق کلمه منطق پوچ لحظه‌ها بشود

و بـــخواه که هـرکجا هستی کم شود از حضور«تأثیرت»

با تو بودن برای من یعنی کلمات تو می‌شوم این‌بار

تـو بـگو آب، رود نیـــل شـوم، تـــو بـگو کوه، کـــوه پامیرم

(مرزبان، ۱۳۸۷، ص ۱۵٦)

یکی از ویژگی های غزل امروز، بی پروایی در انتخاب کلمات است . انباشت واژگان بیگانه در شعر از لغزش های شاعران جوان است که افراط آن در غزل زیر نمودار است و تمام این واژگان نیز در محل قافیه قرار دارند:

چشمت دو چاه نفت دو تا گـالن

اکسیژن نهفتۀ در کربن

کربن بسوزد و برود بالا
طعم غروب و چایی و وینستُـن...

(رحیمی، ۱۳۸۷، ص۱۷٤)

٦. تحلیل آماری و ارقامی کارکردها:

برای نشان دادن بسامد این کارکردها در شعر امروز به نمایه‌ای آماری و ارقامی نیز نیاز بود که با انتخاب ده دفتر شاخص در این حوزه ، نمایه ای ارقامی و آماری ارائه گردید. در جدول شمارهٔ یک(۱)، درصد غزل‌های دارای بدعت در این ده دفتر نشان داده شده است. دفترها عبارتند از:

- صدای موجی‌زن؛ زنده دل، مونا، ۱۳۸٤.
- دیازپام ده؛ حق‌وردیان، فاطمه، ۱۳۸۲.
- در طالعت ستاره زیاد است...؛ مستشار نظامی، نغمه، ۱۳۸۲.
- چریک‌های جوان؛ خوانساری، هادی، ۱۳۸۲.
- به من نامه بنویس؛ سلیمانی، غلامرضا، ۱۳۸۷.
- مثل آوازهای عاشق تو؛ ع‌باسلو، مژگان، ۱۳۸٤.
- از دوست داشتن در تمام جهان؛ صادقی، مجتبی، ۱۳۸٦.
- الواح صلح؛ میرزایی، محمد سعید، ۱۳۸۲.
- به دیوار دل نبند؛ حسینی، کاظم، ۱۳۸۵.
- اتوبوس نیامدن؛ علی اکبری، رضا، ۱۳۸٦.

همچنین در جدول شمارهٔ دو(۲) درصد استفاده از شگرد مطلوب شاعران، بر اساس ارقام جدول یک نمایه شده است. گفتنی است که شاعران این دفترها از برترین نام ها در غزل دو دهۀ اخیر به شمار می آیند و برخی از آنها از نظریه پردازان این طرز محسوب می‌شوند.

ج۱- درصد غزل‌های دارای بدعت در ده مجموعه‌ی برتر و نمایۀ استفاده ازشگردهای مختلف قافیه‌ردآنها

ردیف	نام کتاب	تعدادکل غزل‌ها / غزل‌های دارای بدعت	غزل‌های دارای قافیۀ مدرج وابسته	غزل‌های دارای قافیۀ مدرج پیوسته	غزل‌های دارای قافیۀ مدرج کامل	غزل‌های دارای قافیۀ آوایی	غزل‌های دارای بازی با قافیه	لغزش قافیه	درصد کل
۱	صدای موجی زن	٤٤/٢٩	۱۷	۲	۱	۵	۱	۳	٪٦۵/۹
۲	دیازپام ۱۰	۲۵/۱۵	۷	۲	۱	۲	۳	–	٪٦۰
۳	در طالعت ستاره زیاد است	۳۸/۲۲	۱٦	۳	–	۲	۱	–	٪۵۸
٤	چریک‌های جوان	٤۹/۲۱	۱۰	۳	–	۲	٤	۲	٪٤۲/۸
۵	به من نامه بنویس	۸۰/۲۹	۹	۵	–	۸	٤	۳	٪۳٦/۲
٦	مثل آوازهای عاشق تو	۳۹/۱٤	٤	۲	۱	۱	۳	۳	٪۳۵/۸
۷	از دوست داشتن...	۳۵/۹	۵	–	–	۲	۲	–	٪۲۵/۷
۸	الواح صلح	۱۰۰/۲۳	۱٤	۱	–	۲	۱	۵	٪۲۳
۹	به دیوار دل نبند	٤۵/۷	۱	–	–	۲	–	٤	٪۱۰/۵
۱۰	اتوبوس نیامدن	۳۰/۱	–	–	–	–	–	۱	٪۳/۳

ج۲-نمایۀ شگرد مطلوب شاعران و درصد استفاده از آن (براساس ارقام جدول۱)

ردیف	نام کتاب	عنوان شگرد مطلوب	درصد استفاده
۱	در طالعت ستاره زیاد است	مدرج وابسته	٪۷۲/۷
۲	الواح صلح	مدرج وابسته	٪٦۰
۳	صدای موجی زن	مدرج وابسته	٪۵۸/٦
٤	به دیوار دل نبند	لغزش قافیه	٪۵۷
۵	از دوست داشتن...	مدرج وابسته	٪۵۵/۵
٦	چریک‌های جوان	مدرج وابسته	٪٤۷/٦
۷	دیازپام۱۰	مدرج وابسته	٪٤٦/٦
۸	به من نامه بنویس	مدرج وابسته	٪۳۱
۹	مثل آوازهای عاشق تو	مدرج وابسته	٪۲۸/۵
۱۰	اتوبوس نیامدن	لغزش قافیه	٪۳/۳

نکته‌های معنادار و دقیقه‌های قابل تأمل این جدول‌ها به قرار زیر است:

۱) الزاماً شاعران تمام آثار خود را در شیوهٔ بدعت‌کارانه نمی‌سرایند، بلکه به صورت اتفاقی و گاه تفننی در این طرز قلم می‌زنند.

۲) شناسه‌های این نوع غزل در صورت، معنا، ساخت و بافت هم قابل برجسته‌سازی و وانمود است و تنها به قافیه منحصر نمی‌شود، اگرچه در این جا فقط قافیه مورد توجّه بوده است، بنابراین تعداد غزل‌های این مجموعه‌ها بر اساس تمام شناسه‌ها بیش از این است که آمار ما نشان می دهد . در واقع این تعداد، غزل‌هایی است که از شیوه و شگرد بدعت‌کاری در قافیه سود برده‌اند.

۳) هر چه شاعران جوان‌تر باشند، بیش‌تر به بدعت‌کاری می گرایند . در این مجموعه، صاحب دفتر دهم، رضا علی اکبری و پس از وی صاحب دفتر نهم، کاظم حسینی، از همه مسن‌ترند.

٤) همان‌گونه که در متن نیز توضیح داده شد، قافیهٔ مدرج وابسته به عنوان نخستین شگرد مطلوب شاعران فراغزل به حساب می‌آید که ۸۰ درصد را به خود اختصاص داده است.

۵) لغزش قافیه در نگاه اول، شگرد و شناسه به نظر نمی‌آید، بلکه باید آن را کاستی و نقص به حساب آورد، امّا با توجّه به اصل عدول و اعتزال از سنت معهود، این طرفه‌کاری نیز به عنوان شگرد هنری شناخته شده است و ۷۰ درصد شاعران (بنا به آمار همین جدول‌ها) به آن اقدام کرده‌اند.

٦) قافیهٔ آوایی و بسنده کردن به آوا در قافیه، نیز شگرد مطلوب شاعران فراغزل به حساب می‌آید که ٦۰ درصد شاعران این مجموعه‌ها از آن سود برده‌اند.

نتیجه‌گیری

باید باور کرد که در کنار جریان آزاد شعر فارسی و همهٔ نحله‌ها و شاخه های آن، نوعی از شعر کلاسیک پاگرفته است که تمام ظرفیت‌ها و توانایی های شعر آزاد را به

خدمت آورده و در عین حال به صورت و سیاق سنتی خود باقی مانده است و این جریان، همین گونهٔ غزل امروز است که از بدعت‌کاری‌های فراوان برخوردار است و سرخوشی خود را نیز از تعلیق‌ها و غافل‌گیری‌هایی دارد که خواننده را جذب و جلب می‌کند و این جریان تغزلی به طور چشم‌گیری به نسل سوم شاع ران پس از انقلاب اسلامی تعلقّ دارد. بیشترین محل جولان و طرفه‌کاری شاعران جوان، قافیه و ردیف است و به همین جهت موسیقی کناری در غزل امروز از اهمّ یّت ویژه ای برخوردار است. با آنکه برخی از ویژگی‌ها و بدعت‌کاری‌های شاعران در قافیهٔ این نوع از غزل را وانهادیم، باز هم مطالب باز نمود در اینباره، بیش از یک مقاله به نظر می رسد و هنوز ناگفته‌هایی از آن باقی‌مانده است.

منابع و مآخذ

۱- آزاد، مهرناز، (۱۳۸٦)، هزار سال غزل، اصفهان، انتشارات شهرداری اصفهان.

۲- امین‌پور، قیصر، (۱۳۷۲)،آیینه‌های ناگهان، تهران، سراینده.

۳- امین‌پور، قیصر، (۱۳۸٦)، سنت و نوآوری در شعر معاصر، چاپ سوم، تهران ، علمی و فرهنگی.

٤- امینی، افسون، (۱۳۸٤)، شاخه نبات، تهران، سورهٔ مهر.

۵- بهرام‌پور، سیامک، (۱۳۸٤)، عطر تند نارنج، تهران، داستان‌سرا.

٦- پاشایی، ابوالفضل، (۱۳۷۹)، حرکت و شعر، تهران، روزگار.

۷- حافظ، (۱۳۷۵)، دیوان حافظ، به روایت نصرالله مردانی، تهران، صدا.

۸- حسن‌لی، کاووس، (۱۳۸۳)، گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران ، تهران ، نشر ثالث.

۹- حسینی، کاظم، (۱۳۸۵)، به دیوار دل نبند، بوشهر، نشر شروع.

۱۰- حق‌وردیان، فاطمه، (۱۳۸۲)، دیازپام۱۰، بوشهر، نشر شروع.

۱۱- خاقانی، (۱۳۷۸)، دیوان، به تصحیح دکتر ضیاءالدین سجادی، چ اپ ششم، تهران، زوار.

۱۲- خوانساری، هادی، (۱۳۸۲)، چریک‌های جوان، بوشهر، نشر شروع.

۱۳- داد، سیما، (۱۳۸۷)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، چاپ چهارم، تهران، مروارید.

۱٤- دانشور، عبدالمحمد(۱۳٦۹)، علم قافیه و قالب‌های شعری، شیراز، راهگشا.

۱۵- رحیمی، مهدی، (۱۳۸۷)، انار پا به ماه، تهران، نشر تکا.

۱٦- رستگار فسایی، منصور، (۱۳۸۰)، انواع شعر فارسی، چاپ دوم، شیراز ، نشر نوید.

۱۷- ساکی، بهمن، (۱۳۸۷)، تا انتهای خستگی ماه، تهران، نشر تکا.

۱۸- سعدی، (۱۳٦۸)، بوستان، شرح دکتر محمد خزائلی، چاپ هفتم، تهران ، جاویدان.

۱۹- سنایی، ابراهیم، (۱۳۷۸)، پای فوارهٔ نخل، اهواز، صمد.

۲۰- سنایی غزنوی، (۱۳٦۲)، دیوان حکیم سنایی، به سعی مدرس رضوی، چاپ سوم، تهران، سنایی.

۲۱- سیدحسینی، رضا، (۱۳۷۲)، مکتب‌های ادبی، چاپ یازدهم، تهران، انتشارات نگاه.

۲۲- شاه‌مرادی، محمدجواد، (۱۳۸۷)، لیالی مجنون، تهران، نشر تکا.

۲۳- شفق، مجید، (۱۳۷۷)،غزل غزل‌های امروز، تهران، سنایی.

۲٤- شفیعی‌کدکنی، محمدرضا، (۱۳۷۹)، موسیقی شعر، چاپ ششم، تهران، آگاه.

۲۵- شمس قیس رازی، (۱۳۷۳)، المعجم فی معاییر اشعار العجم ، به تصحیح سیروس شمیسا، تهران، فردوس.

۲٦- صادقی، مجتبی، (۱۳۸٦)، از دوست‌داشتن در تمام جهان، تهران، سورهٔ مهر.

۲۷- صفربیگی، جلیل، (۱۳۸۷)، واران، تهران، نشر تکا.

۲۸- عابدینی، حسن، (۱۳٦۹)، صد سال داستان‌نویسی، چاپ دوم، تهران، تندر.

۲۹- عبدالوند، حسین ، (۱۳۸٦)، دستم از این بازت ر نبود ، اصفهان ، شهرداری اصفهان.

۳۰- علی اکبری، رضا، (۱۳۸٦)، اتوبوس نیامدن، تهران، سورهٔ مهر.

۳۱- عمومی، الهام ، (۱۳۸٦)، سکوت تا شده ، اصفهان ، انتشارات شهرداری اصفهان.

۳۲- فرجی، مهدی، (۱۳۸۷)، شب بی‌شعر، تهران، نشر تکا.

۳۳- کافی، غلامرضا، (۱۳۸۱)، دستی بر آتش، شیراز، نوید.

۳٤- کرونی، هاشم، (۱۳۸۳)، کلوزآپ از باب اول کتاب مقدس ، بوشهر ، نشر شروع.

۳۵- مرادی، محمد، (۱۳۸۲)، دخترک کوچهٔ بالا سلام، قم، جمال.

۳٦- مردانی، الهام، (۱۳۸۲)، شعر جوان بوشهر. بوشهر، نشر شروع.

۳۷- مرزبان، امیر، (۱۳۸۷)، غزل کلام خدایان است، تهران، نشر تکا.

۳۸- مؤدب، محمدعلی، (۱۳۸۷۸)، عطر هیچ گلی نیست، تهران، نشر تکا.

۳۹- میرافضلی، سیدعلی، (۱۳۸٦)، تمام ناتمامی‌ها، تهران، نشر تکا.

٤۰- میرزایی، محمدسعید، (۱۳۸۷)، دیروز می‌شوم، تهران، نشر تکا.

٤۱- نجاتی، پروانه، (۱۳۸۷)، شکستنی‌تر از آنم، تهران، نشر تکا.

٤۲- ولیبی، قربان، (۱۳۸۷)، با دو چشم دچار یکتایی، تهران، نشر تکا.

٤۳- هدایتی فرد، ندا، (۱۳۸٦)، هوای غزل‌آلود، مشهد، سخن‌گستر.

٤٤- یوسفی، فریبا، (۱۳۸۷)، حالا تو، تهران، نشر تکا.

مقالات

۱ -خلاقی، زکریا، (۱۳۸۵)، نقدی بر غزل جوان امروز ، مجلهٔ شعر، شمار هٔ٤٦، ص٤۲-٤٤.

۲- الفبا، شمارهٔ۱۳، مرداد و شهریور۱۳۸۵.(صفحات مختلف)