نشریّهٔ دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی
دانشگاه شهید باهنر کرمان
دورهٔ جدید، شمارهٔ ۲۵(پیاپی۲۲)بهار ۸۸

بررسی نقش موسیقایی قافیه در شعر حافظ [*] (علمی – پژوهشی)

دکتر یحیی طالبیان
دانشیار دانشگاه شهید باهنر کرمان
مهدیه اسلامیت
دانشجوی کارشناسی ارشد دانشگاه شهید با هنر کرمان

چکیده

قافیه یکی از جلوه های موسیقی شعر است؛اما اغلب نقش صوتی و موسیقایی آن نادیده گرفته شده است. از آنجا که آشنایی حافظ با روابط پیچیدهٔ نظام آوایی کلمات، زنجیره ای از گوشنوازترین قوافی را در کنار دیگر تناسبها و تضادها، صنایع بدیعی و اشارتهای پنهان و آشکار آوایی و معنایی پدید آورده است، نگارنده می کوشد، نقش موسیقایی قافیه را با تکیه بر غزلیات حافظ مورد بررسی قرار دهد.

خوش تراشی واژه های قافیه، ساختهای محکم و گوناگون قافیه ،که اغلب از حروف نرم و روان یا حروف پر طنین تشکیل شده است، حسن استفادهٔ حافظ از موقعیت مکانی قافیه در جهت تشخص لفظی و معنایی مفهوم مورد نظر، تأثیر طنین حروف قافیه در جبران محدودیتهای وزنی و القای عاطفه مورد نظر شاعر، تناسب آوایی اجزای بیت با حروف قافیه، تأثیر صامتها و مصوتهای مشترک بعد از روی در غنای موسیقی قافیه و اعنات در این مقاله به عنوان عوامل گوشنوازی قافیه در شعر حافظ مورد بررسی قرار گرفته است.

کلیدواژه ها: موسیقی قافیه، شعرحافظ، ساخت قافیه، قافیه داخلی، تناسب آوایی، قافیه غنی

---

[*] تاریخ ارسال مقاله :۸۵/۷/۳ تاریخ پذیرش نهایی مقاله:۸۷/۲/۱۸

مقدمه

یکی از تمهیداتی که شاعر به کار می برد تا سخن را از نثر عادی دور کند و در آن به نوعی تناسب و آهنگ ایجاد کند، قافیه پردازی است. ادیبان عرب و ایرانی در تعریف شعر، همواره از «قافیه» هم نام برده اند و این نشان اهمیت قافیه در شعر است. ابن رشیق قیروانی، صاحب کتاب مشهور « العمده»، قافیه را شریک وزن می داند و چیزی را شعر می داند که قافیه داشته باشد (العمده، ص ۱۵۱). شمس قیس رازی (قرن هفتم) در تعریف شعر، کلام موزون و مقفی را به شرط اینکه معنی داشته باشد، شعر می خواند (المعجم، ص ۱۹۶) و خواجه نصیر الدین طوسی در مقام متکلم شیعی، هر چند جوهر شعر را تخیل می داند(معیار الاشعار، ص ۲۲) در جایی دیگر آشکارا اعلام می کندکه علم عروض و علم قوافی در « ماهیت شعر» داخل است؛ ولی علم اقسام و انواع شعر و علم صنعتها و بدایع و نقد شعر متعلق به عوارض شعراست (همان، ص ۲۹).

با وجود تفصیلی که کتابهای سنتی عروض و قافیه، دربارهٔ حرکات، حروف و عیوب قافیه داشته اند، ارزشها و نقشهای گوناگون قافیه، کمتر مورد توجه واقع شده است. اما در غرب این گونه نبوده و با توجه به تعاریفی که از قافیه ارائه شده است، می توان فهمید که جنبه صوتی و موسیقایی قافیه برای آنها اهمیت بسیار دارد. آرتورشو پنهاور (۱۸۶۰-۱۷۸۸) از فیلسوفان آلمانی و منتقدان معروف، قافیه را برای گوش خوشایند می داند (تاریخ نقد جدید، جلد دوم، ص ۳۶۴). و رنه ولک، وظیفه خوشنوا سازی قافیه را که حاصل تکرار (یا تکرار تقریبی) اصوات است، مهمترین وظیفه قافیه می داند (نظریه ادبیات، ص ۱۷۷). در دوران معاصر با توجه به بررسی تعاریف و نقشهای قافیه نزد اروپاییان، این ارزشها مورد بازبینی قرار گرفت و دکتر شفیعی کدکنی در کتاب ارزشمند « موسیقی شعر» به صورت جدیتری به آنها پرداخت.

«نقش موسیقایی قافیه» یکی از کارکردهای قافیه است که در این نوشته از طریق عوامل قابل تحلیل در غزل حافظ مورد بررسی قرار می گیرد.

۲-بحث

۱-۲-ساخت قافیه در شعر حافظ

در زبان فارسی، تعداد واژه هایی که می تواند با هم ، قافیه شود، زیاد است و در این میان ساختهای قافیه ای « آر » (نثار، کنار، شمار، فگار و ...) ، « ان » (دوران، پنهان، پایان و ...) ،« ـَـر»(سَر ، پَر ، دَر ، گر و ...) ، « ا»(ما ، جفا ، شیدا ، دانا ، زیبا و ...) بیشتر است. در بعضی ساختهای قافیه ، تعداد واژه ها کمتر است و در بعضی بسیار کم مثل ساخت « یغ » (دریغ ، ستیغ ، تیغ و ...)، « اغ» (داغ، چراغ، ایاغ و ...). اما در دیوان حافظ با ساختهای گوناگونی روبه رو هستیم ؛از قبیل

آم ، آر ، ـَـم ، اید ، آه ، آد ، اور ، آن ، آمَت ، آز ، آب ، اوش ، ـَـنَش ، آنَش ، آلَش ، آرَش ، ـُـل ، ـَـریم ، آئل ، آزم ، ـَـشَم ، اوشَم ، ایشَم ، ـَـنَم ، ـَـن ، ایر ، اینم ، ـَـت، آت ، آیتی ، ـَـستی ، ـِـشتی ، آدی ، اوری ، اوزی ، ـَـمَت ، اویَت ، ـِـشت ، ـِـست ، ـُـفت ، آغ، آران ، آل ، ـِـل ، ـِـلی ، آنی ، آنَم، آری ، آنَند، ـَـهَند ، اینی ، آنی ، آهی ، ایبان ، ـَـنان ، آشتیم ، اویَم ، آدی ، آمی ، ـَـسی ، ـَـس ، ـَـق ، آختـه ای ، آکی ، یب ، ـَـب ، آح ، آج ، اوری ، آرت ، ـَـند ، ـَـخت ، اویَد ، ـَـرَدَم ، اون ، آزم ، آع ، ـَـف ، ـَـک ، ایز ، ـَـسْتَم ، این ، یم و ... .

در جدول زیر ساختهایی که بیشترین تکرار و کمترین تکرار را در شعر حافظ داشته ، نشان داده شده است(ساختهایی که بین ۲ تا ۶ بار تکرار شده اند در این جدول نیامده است):

ساخت قافیه	ـَـر	آر	آن	آ	آم	آب	آه	آز	آل	اوش	ـَـت	آمی
تعداد تکرار	۲۹ مورد	۲۷ مورد	۴۷ مورد	۴۰ مورد	۱۲ مورد	۱۳ مورد	۹ مورد	۶ مورد	۹ مورد	۶ مورد	۶ مورد	۶ مورد

پرتال جامع علوم انسانی

ساخت قافیه	ـَم	ـَن	آری	آد	این	آع	ـَف	ـَق	ایق	ـَک	آج	آح	آغ
تعداد تکرار	۸ مورد	۱۰ مورد	۷ مورد	۹ مورد	۶ مورد	۲ مورد	۱ مورد	۱ مورد	۱ مورد	۱ مورد	۱ مورد	۱ مورد	۱ مورد

همان گونه که در این جدول مشاهده می شود، ساختهای قافیه ای آن، آ، ـَ ر و آر بیشترین تکرار را در شعر حافظ دارد در حالی کـه سـاختهایی مثـل آع، ـَف، ـَ ق، ایـق، ـَک، آج، آح، آغ، بسیار کم (در حدیکی دو مورد به کار رفته است).

با نگاهی به این ساختها می توان میزان صعوبت و عذوبت قوافی را نیـز دریافـت. سـاختهایی مثل آله (پیاله ، حواله ، دو ساله ، کُلاله ، لاله ، ناله ، رساله) ، ِـلی (دلی ، مشکلی ، ساحلی ، منزلی ، سائلی ، کاهلی ، محفلی ، جاهلی) ، ِـل (گـل ، عاقـل ، قابـل ، غافِـل ، خوشدل ، منزل ، شمایل) ، آل (وصال ، شمال ، جمال ، خیال ، حال ، محال ، حلال) هـم چنین قافیه هایی که به ـَم ختم می شود مثل نگیرم ، پذیرم ، اسیرَم ، پیرم ، نشان از لطافـت و روانی قافیه های مورد استفاده حافظ دارد.

طَنین قافیه هایی که به آنَش ، ـَش ، آرَش ، ـَهَش ختم می شود نیـز تـشخص خاصـی بـه این گونه قوافی می دهد. قافیه های بسیاری نیز در دیوان حافظ به مـصوت بلنـد « ای » خـتم می شود که با توجه به ویژگیهای روانی این مصوت (به دلیل کشش صـوتی آن کـه رو بـه پایین است) حکایت از لحن تمنایی و مؤدبانه حافظ دارد.

بیشترین حروفی که در « روی » قافیه ها به چشم می خورد نیز در جدول زیر نشان داده شده است:

حروف روی	ر	ن	آ	م	د	ت	ل	ب	ه	ش	ز	او
تعداد تکرار	۹۷ مورد	۹۳ مورد	۴۹ مورد	۳۳ مورد	۳۰ مورد	۲۸ مورد	۲۲ مورد	۲۱ مورد	۱۹ مورد	۱۶ مورد	۱۳ مورد	۹ مورد

روانی حروف ن ، م ، ل ، ه ، ب که بسامد زیادی هم در دیوان حافظ (به عنوان حرف روی)دارد ،می تواند نشانه روحیه نرم و لطیف خود شاعر هم باشد که اغلب قافیه های نرم و روان را بر می گزیند[1] و این در حالی است که روی « غ » و « ع» تنها ۲ بار و روی «ق » ۵ بار تکرار شده است.

نکته قابل توجه ، قوافی مردفِ دیوان حافظ است که حجم وسیعی از قوافی او را در بر می گیرد . این گونه قوافی به دلیل حضور مصوتهای بلند « آ ، او ، ای » و کشش صوتی زیادی که ایجاد می کند از نظر موسیقایی بسیار در خور توجه است.

۲-۲-جبران محدودیتهای وزنی (تنوع بخشی به وزن)

قافیه به عنوان عامل مکمل وزن ، می تواند احساسات و هیجانات را برانگیزد . تکرار صداهای مشابه در آخر ابیات که پیوسته تکرار می شود ، مانند تکرار نُتهایی مشخص در آخر هر میزان یک قطعه موسیقی ، توجه و حساسیت ما را بر می انگیزد.

یکی ازنقشهای موسیقایی قافیه ، کارکرد آن در جبران محدودیتهای وزنی است . شاعر هنرمند با توانایی خاص خود می تواند یکنواختی وزن شعر را به کمک قافیه تنوع ببخشد. با اینکه دیوان حافظ ، مانند دیوان بعضی از شاعران سبک عراقی – مثل مولوی و خواجوی کرمانی – تنوع وزن ندارد(سبک شناسی شعر فارسی، ص ۳۳۱)، او به شیوه های مختلف بویژه قافیهو زنگ و طنین[2]حروف قافیه ، آهنگ شعرش را تغییرمی دهد؛مثلاً دو غزل زیردریک وزن(هزج‌مسدس‌مقصور)سروده شده،وتفاوت‌لحن‌آنها به‌دلیل تفاوت قافیه هاست.

مسلمانان مرا وقتی دلی بود — که باوی گفتمی هر مشکلی بود
بگردابی چو می افتادم از غم — به تدبیرش امید ساحلی بود
دلی همدرد و یاری مصلحت بین — که استظهار هر اهل دلی بود
زمن ضایع شد اندر کوی جانان — چه دامن گیر یارب منزلی بود....
(دیوان ، ص ۱۴۷)

غزل دوم

ببرد از من قرار و طاقت و هوش — بت سنگین‌دل سیمین بناگوش
نگاری چابکی شنگی کله دار — ظریفی مهوشی ترکی قباپوش

زتـــاب آتش ســود ای عشقــش بســانِ دیــگ دایــم میزنم جوش
چــو پیـــراهن شـوم آسوده خاطر گـــرش همچون قبا گیرم در آغوش....
(دیوان ، ص ۱۹۱)

همان گونه که مشاهده می شود، قافیه های غزل اول (مشکلی، ساحلی، دلی و ...) بـه دلیـل وجود مصوت « ای» -که جـزو مـصوتهای زیـر[۳] طبقـه بنـدی مـی شـود- از کـشش صـوتی بیشتری برخورداراست.

در غزل دوم ، واژه ها بویژه واژه های قافیه (هـوش ، بنـاگوش ، قبـاپوش ، جـوش و ...) صامت صفیری و سایشی[۴] « ش » را به همراه دارد که کـشش صـوتی کمتـری دارد ولـی در عوض طنین بیشتری دارد. چنانکه می بینیم، زنگ و طنین طولانی « ش » بـر حـروف دیگـر نیز هاله افکنده است. نبوغ حافظ در استفاده از طنـین و زنـگ حـروف و آواهـا بـرای تنـوع بخشیدن به وزن شعر، انکار ناشدنی است.

بعضی، قافیه را با دستگاه مولد صوت در آهنگهای موسیقی تطبیق داده و معتقدند اگر یـک نغمه موسیقی را با دو آلت موسیقی بنوازیم، دو نغمه از نظر صوتی با هـم اخـتلاف خواهنـد داشت یا دست کم هر کدام طعم خاص خود را داراست (موسیقی شعر، ص ۵۲).

به این ترتیب می توانیم تصور کنـیم، هـر کـدام از ایـن غزلهـا آهنگـی اسـت کـه بـا سـازی متفاوت نواخته می شود؛مثلاً شعر نخستین با « نی»و غزل دوم با « کمانچه»، پیداست کـه چـه اندازه متفاوت خواهد بود. قافیه دقیقاً همین نقش را ایفا می کند.

۳-۲-القای مفهوم از راه آهنگ کلمات قافیه

هر وزنی می تواند عواطف خاصی را بیان کنـد؛مثلاً وزن « مفـاعیلن ، مفـاعیلن ، فعـولن» مناسب داستانهای عاشقانه است و « خسرو و شیرین » نظامی در این بحر سروده شده یـا وزن « فاعلاتن ، فاعلاتن ، فاعلن » مناسب مضامین پندآمیز و عارفانه است و « منطق الطیر » عطار و « مثنوی » مولانا در این وزن سروده شـده اسـت . وزن « مفـتعلن ، مفـتعلن ، فـاعلن » هـم، وزنی تند و رقص‌آور است و مناسبتی با معانی پند و حکمت ندارد. هر چند« مخزن الاسـرار » نظامی در این وزن سروده شده است(قافیه و عروض پیش دانشگاهی، ۱۳۷۵، ص ۶۸).

با اینکه چهارصد و نود و پنج غزل حافظ (طبق چاپ قزوینی) تنهـا در بیـست و دو وزن سروده شده (سـبک شناسـی شـعر فارسـی، ص ۳۳۱) او از بـسیاری اوزان در جهـت عاطفـه

مورد نظر خود بهره گرفته و اغلب این توان از طریق قافیه ایجاد شده است . چه ، صامتها و مصوتهایی که در پایان قافیه وجود دارد ، می تواند تأثیرات متفاوتی داشته باشد؛[5] مثلاً در غزل ۴۱۳ دیوان که در بحر « مفعول ، فاعلات ، مفاعیل ، فاعلن » یعنی بحر مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف سروده شده ، هجای « آه » که در پایان کلمات قافیه آمده است ، فضای گرفته و غمبار غزل را تشدید کرده است .

خط عذار یار که بگرفت ماه ازو خوش‌حلقه‌ایست‌لیک بدر نیست راه ازو
ابروی دوست گوشه محراب دولتست آنجا بمال چهره و حاجت بخواه ازو
ای جرعه نوش مجلس جم سینه پاک دار کاینه‌ایست‌جام جهان بین که آه از و ...

در این غزل ، وقتی به پایان کلمات قافیه می رسیم ، دهان برای تلفظ هجای « آه » باز ، و جریان نفس برای مدت بسیار کوتاهی آزاد می شود؛ گویی « آهی» جانکاه کشیده ایم . اما اگر بعضی از غزلهایی که در همین وزن سروده شده است ، بررسی شود ،ملاحظه می گرددکه عاطفه ای متفاوت را القا می کند:

غزل ۳۵۳

من ترک عشق شاهد و ساغر نمی کنم صد بار توبه کردم و دیگر نمی کنم
باغ بهشت و سایه طوبی و قصر و حور با خاک کوی دوست برابر نمی کنم
تلقین و درس اهل نظر یک اشارتست گفتم کنایتی و مکرر نمی کنم ...

غزل ۳۶۲

دیدار شد میّسر و بوس و کنار هم از بخت شکر دارم و از روزگار هم
زاهد برو که طالع اگر طالع منست جامم بدست باشد و زلف نگارهم
ما عیب کس به مستی و رندی نمی کنیم لعل بتان خوشست و می خوشگوارهم

غزل ۳۳۸

من دوستدار روی خوش و موی دلکشم مدهوش‌چشم‌مست ومی صاف بیغشم
گفتی ز سّر عهد ازل یک سخن بگو آنکه بگویمت که دو پیمانه درکشم
من آدم بهشتیم اما در این سفر حالی اسیر عشق جوانان مهوشم

غزل ۳۸۳ دیوان حافظ در بحر متقارب مثمن اثلم (فع لن فعولن فع لن فعولن) سروده شده است. ساخت قافیه ای « ایبان » که به صامت « ن » ختم می شود ، فضایی تأمل برانگیز

راایجاد کرده است. مصوت بلند « ای» نیزکه در قافیه وجود دارد ، این فضای سنگین را تشدید می کند:

چندانکه گفتم غم با طبیبان درمان نکردند مسکین غریبان
آن گل که هر دم در دست بادیست گوشرم بادش از عندلیبان
یارب امان ده تا باز بیند چشم محبان روی حبیبان...

قافیه غزل دیگری از حافظ به « ار » ختم می شود. در ردیف این غزل (خواهم کرد) نیز مصوت بلند « ا» وجود دارد . حالت برکشندگی و اوجی که در پایان ابیات وجود دارد به ایجاد فضایی با ابهت و با شکوه، کمک فراوانی کرده است. غیر از این در مصوت « آ» کشش زیادی وجود دارد که سبب توجه بیشتری روی کلمات پایان بیت می شود :

چو باد عزم سر کوی یار خواهم کرد نفس‌ببوی خوشش مشکبار خواهم کرد
بهرزه بی می و معشوق عمر میگذرد بطالتم بس از امروز کار خواهم کرد
هر آب روی که اندوختم زدانش و دین نثار خاک ره آن نگار خواهم کرد ...
(ص ۹۲)

حال اگر تصور کنیم به جای « آر» این قافیه ها به « ش » یا « َر» ختم می شد ، مسلماً تأثیری در ایجاد این فضای پرشکوه نداشت. علاوه بر آن بر تحرک و سرعت شعر می افزود و در نتیجه از توجه ما به کلمات پایان ابیات می کاست.

غزل ۷۶ دیوان در همین وزن مفاعلن فعلاتن مفاعلن فع لان ؛ یعنی بحر « مجّتث مثمن مخبون اصلم مسبغ» سروده شده ، اما با قافیه ای متفاوت. مصوت بلند « ای » که در پایان کلمه قافیه وجود دارد ، بیشتر حالت پژمردگی و فرو ریختگی[۶] را القا می کند تا ابهت و شکوه را :

جز آستان توام در جهان پناهی نیست سرمرابه جز این در حواله گاهی نیست
عدو چو تیغ کشد من سپر بیندازم که تیغ ما بجز از نالهٔ و آهی نیست
چرا زکوی خرابات روی برتابم کزین‌بهم‌به‌جهان‌هیچ‌رسم‌وراهی‌نیست ...

در این مورد می توان شواهد متعددی را از دیوان حافظ ارائه کرد؛ مثلاً در وزن فاعلاتن، فاعلاتن فاعلاتن فاعلن (بحر رمل مثمن محذوف) غزلی با حال و هوای اندوهبار :

سینه مالامال در دست ای دریغا مرهمی دل زتنهایی به جان آمد خدا را همدمی

چشم آسایش که دارد از سپهر تیزرو ساقیا جامی به من ده تا بیاسایم دمی
(دیوان ، ص ۳۳۱)

غزلی در همین وزن با قافیه ای متفاوت و فضایی شاد:

افسر سلطان گل پیدا شد از طرف چمن مقدمش یارب مبارک باد بر سرو و سمن
خوش به جای خویشتن بود این نشست خسروی تانشیند هر کسی اکنون به جای خویشتن
(دیوان ، ص ۱۶۸)

بحر مجتث مثمن مخبون محذوف (مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن) :

زدلبرم که رساند نوازش قلمی کجاست پیک صبا گر همی کند کرمی
قیاس کردم و تدبیر عقل در ره عشق چوشبنمی است که بر بحر میکشد رقمی
(دیوان ، ص ۳۳۲)

کنون که می دمد از بوستان نسیم بهشت من و شراب فرح بخش و یار حور سرشت
گدا چرا نزند لاف سلطنت امروز که خیمه سایهٔ ابرست و بزمگه لب کشت
(دیوان ، ص ۵۵)

بدین ترتیب ، محدودیت اوزان عروضی در شعرحافظ ،عاطفه او را در تنگنا قرار نمی دهد. « از جمله هنرهای حافظ این است که ضمن حفظ فایدهٔ محدودیت وزنهای گوشنواز برای همگان – که به سبب عادت ، سریعتر مخاطبان را جذب می کند- لحن و توان آنها را از طریق آهنگ حاصل از حروف کلمات و قافیه و ردیف برای القای احساسی خاص تغییر می دهد و یا تشدید می کند »(گمشده لب دریا، ص ۹۶).

۴-۲-قافیه داخلی

تکرار کلمات هم قافیه در داخل ابیات (عموماً در میان مصراعها) قافیه داخلی نامیده می شود. این قافیه ها اغلب با یکدیگر هماهنگ و با قافیه پایانی متفاوت است. البته کاربرد قافیهٔ داخلی به میانهٔ مصراعها اختصاص ندارد و تکرار کلمات در جای جای مصراعها نیز ، قافیه داخلی محسوب می شود (واژه نامه هنر شاعری، ص ۲۰۳):

یار مرا، غار مرا، عشق جگر خوار مرا یار تویی، غار تویی خواجه نگه دار مرا
روح تویی ، نوح تویی، فاتح و مفتوح تویی سینه مشروح تویی، بر در اسرار مرا
(دیوان شمس، ج ۱ / غ ۳۷)

در زبان فارسی به شعری که دارای قافیه درونی است ، شعر مسجع نیز می‌گویند (فرهنگ اصطلاحات ادبی، ص ۲۳۰). در قدیم به اشعاری که از قافیه درونی در میانه مصراع برخوردار بود، چهار پاره یا مسمط گفته می شد. مسمط از « سمط» گرفته شده به معنای رشته مروارید (فنون بلاغت و صناعت ادبی، ص ۱۷۲). در اصطلاح شعری ، نخست بر اشعاری اطلاق می شده که هر بیت آن ، چهار پاره داشته و سه پاره اول آن ، دارای سجعی مغایر با قافیه شعر بوده است. هم چنین رعایت این قافیه ها در بیت اول لازم نیست . مسمط بر حسب این تعریف، نخستین بار دردیوان ابوطیب مصعبی، شاعر قرن چهارم هـ . ق دیده شد :

جهانا همانا فسوسی و بازی — که بر کس نپایی و باکس نسازی
چو ماه از نمودن چو خور از شنودن — به گاه ربودن چو شاهین و بازی
چو زهر از چشیدن چو چنگ از شنیدن — چو باد از بزیدن چو الماس گازی...
(مسمط در شعر فارسی، ص ۲۰)

از قرن پنجم ، مسمط تعریفی متفاوت پیدا کرد و یکی از قالبهای شعری به این نام خوانده شد. شمس قیس رازی در وجه نامگذاری این نوع شعر می گوید : « و این شعر را از بهر آن مسمط خوانند که چندین بیت را در سلک یکی قافیت کشیده اند » (المعجم، ص ۳۹۰).

اهمیت اشعار مسجّع در غنی کردن موسیقی شعر است. سعدی ، سنایی و بیش از همه مولانا در استفاده از این نوع قافیه ها موفق بوده اند. در شعر مولانا علاوه بر قافیه های میانی و ردیفهای میانی ، قافیه های مضاعف[۷] نیز وجود دارد و از این نظر در ادب فارسی بی نظیر است. علت این گرایش عجیب مولوی به قافیه های میانی ، این است که شعرش را با ضرب می نواخته اند. در این حالت شعر تقسیم می شود و قافیه درونی می گیرد. در واقع مقطعهایی که در شعر مولانا وجود دارد ازمشارکت حاضران و جمع حکایت می کند و در هر پاره آن ،جایی برای دم گرفتن و تکرار و ترجیع وجود دارد(موسیقی شعر، ص ۶۷).

در شعر حافظ با قافیه های داخلی – آن چنانکه در شعر مولانا وجود دارد – روبه رو نمی شویم. یکی از علل این موضوع، اوزان جویباری حافظ است که کمتر به او اجازه استفاده از این قافیه ها را می دهد. در واقع اوزان جویباری از ترکیب نظام ایقاعی خاصی حاصل می شود که با همه زلالی و زیبایی و مطبوع بودن ، شوق به تکرار در ساختمان آنها

احساس نمی شود و ساختار عروضی افاعیل نیز در آنها به گونه ای است که رکنهای عروضی در آن عیناً تکرار نمی شود؛ مانند وزن « مفعول فاعلات مفاعیل فاعلات» یا « فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن» (همان، ص ۳۹۵) . اما هر جا که موسیقی شعر به سمت وزنهایی رو می کند که تکرار در ساختمان عروضی آنها وجود دارد ، مثل اوزان « خیزابی » که از رکنهای سالم یا سالم ومزاحف تشکیل شده و حالت ترجیع و دور در آنها محسوس است، این نوع قافیه ها را می توان مشاهده کرد.

بدین ترتیب هر چند به ظاهر ، امکان وجود قافیه های داخلی را در وزنهای « دوری » بیشتر می دانند در اوزان سالم که از تکرار سه باره یا چهار بارهٔ یک رکن در هر مصراع به وجود می آید، نیز امکان واقع شدن قافیه های داخلی وجود دارد[۸]؛مثل غزل ۱۹۱ دیوان حافظ که در بحر رجز مثمن سالم (مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن) سروده شده و همهٔ ابیات آن (جز مطلع غزل) از قافیه درونی برخوردار است :

آن کیست کز روی کرم با ما وفاداری کند برجای‌بدکاری‌چون‌من‌یکدم‌نکوکاری‌کند
اول ببانگ نای و نی آرد به دل پیغام وی وانگه‌به‌یک پیمانه می با من وفاداری کند
دلبرکه‌جان فرسود ازو کام دلم نگشود ازو نومیدنتوان بود ازو باشد که دلداری کند
گفتم گره‌نگشوده ام زان طُره تا من بوده ام گفتامنش‌فرموده‌ام تا با تو طراری کند
پشمینه پوش تندخو از عشق نشنیدست بو ازمستیش‌رمزی‌بگوتاترک‌هوشیاری‌کند
چون‌من‌گدای‌بی‌نشان‌مشکل بود یاری چنان سلطان کجا عیش نهان بارند بازاری کند...

(دیوان ، ص ۱۲۹)

در این غزل شورانگیز در بعضی ابیات (بیت سوم و بیت نهم) علاوه بر قافیه میانی ، ردیف میانی هم وجود دارد . رقص اصوات مکرر قافیه و ردیفهای میانی و پایانی در این غزل ، حرکت و پویایی را گسترش می دهد و به کلام وی روح می بخشد .

غزل پنجم دیوان در وزن دوری مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن (مضارع مثمن اخرب) سروده شده است و درهر نیم مصراع آن می توان مکث کرد. تنها در یک بیت این غزل ، قافیه‌میانی به‌معنای متعارف (در سه پاره اول بیت)وجود دارد وآن هم بیت نهم غزل است :

هنگام تنگدستی در عیش کوش و مستی کاین کیمیای هستی قارون کند گدا را

در بعضی ابیات این غزل ، قافیه میانی ، تنها در میانه مصراع اول و پایان آن وجود دارد و مصراع دوم فاقد قافیه میانی است، ولی همچنان موسیقی بیت در سطح بسیار بالایی است :

ابیات سوم ، چهارم و پنجم :

ده روزه مهر گردون افسانه است و افسون نیکی به جای یاران فرصت شمار یارا
در حلقه گل و مل خوش خواند دوش بلبل هـــات الصبـوح هبوا یا ایها السکارا
ای صاحـــب کـــرامت شکـــرانه سلامت روزی تفقـــدی کـن درویش بینوا را

نیز ، بیت یازدهم:

آیینـــه سکنـــدر جـــام میـست بنگـــر تـا بر تو عرضه دارد احوال ملک دارا

در غزل ۳۴۴ دیوان نیز قافیه های میانی با همین چینش (در وسط و پایان مصراع اول) به چشم می خورد. (مطلع غزل فاقد قافیه میانی است) :

عمریست‌تا من در طلب هر روزگامی می زنم دست‌شفاعـــت‌هرزمان در نیکنـامی می زنم
بی ماه مهر افروز خود تا بگذرانم روز خود دامی براهی می نهم مُرغـــی بـدامـی می زنم
اورنـــگ‌کـو گلچهر کو نقش وفا و مهر کو حالی من اندر عاشقـــی داو تمامـــی می زنم
تابـو کـه یابـم آگهی از سایه سرو سهی گلبانگ‌عشق‌ازهرطرف‌برخوشخرامی می زنم
هر چند کان آرام دل دانم نبخشد کام دل نقش خیالی میکشم فـــال دوامـــی می زنم
دانم سر آرد غصه را رنگین بر آرد قصه را این‌آه‌خون افشان‌که من‌هرصبح‌وشامی می زنم
با آنکه از وی غایبم وز می چو حافظ تایبم در مجلس روحـانیان گه گاه جـــامی می زنم

هم چنانکه می بینیم ، ردیفهای میانی نیز در بعضی ابیات این غزل وجود دارد که جلوه موسیقایی قوافی میانی را دو چندان کرده است. شواهد دیگری نیز از این نوع قافیه ها در شعر حافظ هست که از این قراراست:

غزل ۴۶۶؛ (ابیات دوم ، سوم ، ششم)

چـــون عمـــر تبه کردم چندانکه نگه کردم در کنـج خـــراباتی افتاده خراب اولی
چون مصلحت اندیشی دورست زدرویشی هم‌سینه‌پر از آتش هم دیده پر آب اولی
از همچـــو تـــو دلـــداری دل بر نکنم آری چون‌تاب‌کشم‌باری زان زلف بتاب اولی

گاهی نیز آرایش قوافی میانی به گونه دیگری است :

وقـــت را غنیمـــت دان آنقـــدر کـه بتوانی حاصل‌ازحیات‌ای‌جان‌این دمست تا دانی

(دیوان ، ص ۳۳۴)

بدین ترتیب ، قافیه داخلی – با هر گونه چینشی که در شعر حافظ دارد – تمهیدی است در جهت زیبایی و افزایش موسیقی شعر او که به تحرک و شورِ شعر ناب او می افزاید.

۵-۲-تناسب آوایی اجزای بیت با قافیه

الف - جذب صامتها و مصوتهای مشابه قافیه

یکی از نقشهای موسیقایی قافیه در شعر حافظ ، جذب مشخصترین صامتها و مصوتهای آن در طول بیت است و البته این یک قانون عام در سراسر آثار ادبی منظوم استادان شعر فارسی است(موسیقی شعر، ص ۴۳۷). با تکرار صامتها و مصوتهای مشابه در زنجیره مصراع یا بیت ، نظام موسیقایی شعر حافظ نیز شکل می گیرد. این تشابه صوتی و رابطه آوایی قافیه با بقیهٔ اجزای بیت را می توان با ذکر شواهد متعددی از دیوان حافظ نشان داد:

[ش و س] :

به جز آن نرگس مستانه که چشمش مرساد زیراین‌طارم‌فیروزه‌کسی‌خوش ننشست

(دیوان ، ص ۱۹)

[ن] :

من آن نیم که دهم نقد دل به هر شوخی درخزانه به مُهر تو و نشانه تست

(دیوان ، ص ۲۵)

[س و ز]:

ای مجلسیان سوز دل حافظ مسکین ازشمع بپرسید که در سوز و گدازست

(دیوان ، ص ۲۹)

[ز]:

تو عمر خواه و صبوری که چرخ شعبده باز هزار بازی از این طرفه تر برانگیزد

(دیوان ، ص ۲۰۱)

[هـ و ن]:

بهوش باش که هنگام باد استغنا هزار خرمن طاعت به نیم جو ننهند

(دیوان ، ص ۱۳۶)

[ق]:

مقـــام امـــن و می بیغش و رفیق شفیق گـــرت مـــدام میّسر شود زهی توفیق

(دیوان ، ص ۲۰۲)

[خ]:

گفت و خوش گفت برو خرقه بسوزان حافظ یارب این قلب شناسی زکه آموخته بود

(دیوان ، ص ۱۴۳)

ب-تکرار ساخت قافیه یا قسمتی از آن در زنجیره بیت

غیر از تکرار صامتها و مصوتهای برجسته قافیـه در طـول بیـت ، تکـرار آوایـی قـسمتی از واژه قافیه نیزسهم زیادی در افزایش موسیقی بیت دارد :

[آهی]:

عنان کشیده روای پادشاه کشور حُســن کهنیستبرسرراهی که دادخواهی نیست

(دیوان ، ص ۵۳)

[آری]:

بر آستـــان تـــو مشکل توان رسید آری عروج بر فلک سروری به دشواریست

دلـــش بـــه نالـــه میازار و ختم کن حافظ کـــه رستگاری جاوید در کم آزاریست

(دیوان ، ص ۴۶)

[آنه]:

چه جای من که بلغزد سپهر شعبده بـــاز از این حیـــل که در انبانهٔ بهانهٔ تست

(دیوان ، ص ۲۵)

[آز]:

این مطرب از کجاست که ساز عراق ساخت و آهنگ بازگشـــت بـــه راه حجاز کرد

ساقی بیـــا کـــه شاهـــد رعنای صوفیان دیگـــر بـــه جلوه آمد و آغاز ناز کرد

(دیوان ، ص ۹۰)

هی (= حی) :

به مطربان صبوحی دهیم جامهٔ چـاک بـــدین نوید که باد سحر گهی آورد

همـــی رویـــم به شیراز با عنایت بخت زهی رفیق که بختم به همرهی آورد

(دیوان ، ص ۱۰۰)

[آر]:

هـــزار نقـــد بـــه بـــازار کاینات آرند یکـــی بـــه سکه صاحب عیار ما نرسد

(دیوان ، ص ۱۰۶)

۶-۲-همسانی‌صامتها و مصوتهای بعد از روی و تأثیر آن در غنای موسیقی قافیه

چنانکه می دانیم حروفی که قبل و بعد از آخرین حرف اصلی قافیه (روی) قرار می گیرد، در مجموع هشت حرف است که چهار حرف آن ، قبل از روی و چهار حرف نیز بعد از روی قرار می گیرد. محققان معاصر به حروفی که بعد از روی قرار می گیرد (وصل ، خروج ، مزید، نایره)حروف الحاقی می گویند(اندیشیدن‌در قافیه، ۱۳۶۰،ص ۱۲) .

انتخاب این حروف برای ایجاد قافیه اختیاری است ، اما چنانکه انتخاب شدند ، تکرار آنها اجباری است . طبیعی است ، هر چه میزان صامتها و مصوتهای مشترک کلمات قافیه بیشتر باشد، احساس موسیقی نیز بمراتب بیشتر است (موسیقی شعر، ص ۶۸). بنابراین موسیقی قافیه هایی که تنها روی دارد (مثل صبا و آشنا) در مقایسه با قافیه هایی که علاوه بر روی ، واجهای مشترک دیگری نیز دارد، بسیار کمتر است.

طبق آماری که از ساخت قوافی کل دیوان حافظ به دست آمد ، در ۱۵۲ غزل ، قافیه ها حروف الحاقی داشت ؛یعنی‌حدود ۳۰٪ غزلهای‌حافظ (در این آمار حرف الحاقی به (= ـِ) شمارش نشد) . بنابراین می توان به این نتیجه رسید که علت گوشنوازی قافیه های حافظ در بسیاری موارد به واجهای مشترک بعد از روی مربوط است. با ذکر چند مثال از دیوان حافظ می توان این ادعا را ، مورد ارزیابی قرار داد :

ای غایـــب از نظر به خدا می سپارمت جانم بسوختی و بدل دوست دارمت

تا دامـــــن کفـــن نکشم زیر پای خاک باور مکن که دست زد امن بدارمت

محـــــراب ابـــــرویت بنما تا سحرگهی دست دعا برآرم و در گردن آرمت

(دیوان ، ص ۶۳)

در غزل بالا ، روی: « ر» و « ـَ مَت » واجهای الحاقی است. بنابراین روی هم رفته ساخت قافیه « آرَمَت» است که گوشنوازیش در حد ردیف فعلی است.

در غزل ۴۲ دیوان با هفت واج مشترک قافیه روبه رو هستیم که چهار واج آن جزو حروف الحاقی به شمار می رود.

حال دل با تو گفتنم هوس است خبر دل شنفتنم هوس است
طمع خام بین که قصه فاش از رقیبان نهفتنم هوس است
شب قدری چنین عزیز و شریف با تو تا روز خفتنم هوس است

در این غزل ، واژه های گفتنم ، شنفتنم ، خفتنم و ... کلمات قافیه است؛ روی :« ت» ، واجهای اصلی: « ُ_فت» و واجهای الحاقی، « َ_نَم» است. در مجموع « ُ_فتَنَم » ساخت قافیه را تشکیل می دهد که حجم زیادی از واژه قافیه را اشغال کرده است. این ساخت در کنار ردیف ، هماهنگی بیشتری را در آخر ابیات ایجاد کرده است. مخاطب در هر بیت با تکرار ُ_فتَنَم هوس است،روبه رو می‌شودکه لذت موسیقایی فراوانی‌را به وجود می آورد.

غیر از این ،قافیه طولانی می تواند دراتحاد سراینده و خواننده بسیار مؤثر باشد. در چنین مواقعی خواننده در هر بیت منتظر است ، کلمات و حروفی خاص را بشنود. در نتیجه احساس آفرینش در او شکل می گیرد:

شراب بیغش و ساقی خوش دو دام رهند که زیرکان جهان از کمندشان نرهند
من ارچه عاشقم ورند و مست و نامه سیاه هزار شکر که یاران شهر بی گنهند
جفانه پیشهٔ درویشیست و راهروی بیار باده که این سالکان نه مرد رهند
(دیوان ، ص ۱۳۶)

گر چه مابندگان پادشهیم پادشاهان ملک صبحگهیم
گنج در آستین و کیسه تهی جام گیتی نما و خاک رهیم
هوشیار حضور و مست غرور بحر توحید و غرقه گنهیم
(دیوان ، ص ۲۶۳)

در این دو غزل ، روی قافیه ، « ه» و واجهای الحاقی به ترتیب ، « َ_نـد » و « َ_هیم» است که در خوشنوایی قافیه تأثیر زیادی دارد. با مقایسه چنین نمونه هایی با قافیه هایی که از حروف الحاقی محروم است ، بهتر می توان به اهمیت موسیقایی این حرکات و حروف در قافیه پی بُرد:

دوش با من گفت پنهان کاردانی تیزهوش کزشما پنهان نشاید کرد سرّ می‌فروش

گفته آسان گیر بر خود کارها کز روی طبع سخت‌می گیردجهان‌برمردمان‌سخت کوش
وانگهم در داد جامی کز فروغش بر فلک زهره،دررقص‌آمدوبربط‌زنان‌می گفت نوش
(دیوان ، ص ۱۹۴)

دوستان وقت گل آن به که به عشرت کوشیم سخن اهل دلست این و به جان بنیوشیم
نیست در کس کرم و وقت طرب می گذرد چاره آنست که سجاده به می بفروشیم
خوش هوائیست فرح بخش خدایا بفرست نازنینی که به رویش می‌گلگون نوشیم
(ص ۲۶۰)

احساس خوشنوایی در قافیه های غزل دوم بیشتر است؛چون ساخت قافیه درغزل اول « اوش » و در غزل دوم « اوشیم » است. بدین ترتیب قافیه غزل دوم علاوه بر حروف اصلی از حروف الحاقی هم بهره مند است.

غیر از این باید توجه داشت که نوع حروف الحاقی هم می تواند در اثر بخشی موسیقایی سهیم باشد؛ مثلاً حروف زنگ دار و پُر طنین مثل « ش» ، « س» و « ز » ماندگاری و طنین بیشتری در ذهن دارند تا حروف غنه ای یا لبی نظیر « م ، ن و ب »:

غزل ۲۷۸:

شراب‌تلخ‌می‌خواهم که مرد افکن بود زورش که‌تایکدم‌بیاسایم‌زدنیا و شر و شورش
سماط دهر دون پرور ندارد شهد آسایش مذاق‌حرص‌وآزای‌دل‌بشوازتلخ و ازشورش

غزل ۳۴۲:

حجاب چهره جان می شود غبار تنم خوشادمی که از آن چهره پرده برفکنم
چنین‌قفس نه‌سزای چون من خوش الحانیست روم به گلشن رضوان که مرغ آن چمنم

چنانکه مشاهده می شود ، تعداد حروف مشترک قافیه و حروف الحاقی در هر دو غزل برابر است . اما قافیه غزل اول که به « ش » ختم می شود، طنین بیشتری دارد تا غزل دوم که به « م » ختم می شود.

نکته دیگری که در پایان این بحث ، یادآوری آن ضروری می نماید ، این است که قافیه در بسیاری از غزلهای حافظ پویایی بسیاری دارد و این به دلیل متحرک بودن و پیوستن آن به حروف وصل است؛ چنانکه در مثالها کاملاً پیداست.

۷-۲-قوافی غنی (اعنات)

اعنات در لغت به معنی در کاری سخت و دشوار افکندن است و در اصطلاح ادبی آن است که شاعر یا نویسنده به قصد آرایش کلام یا هنر نمایی ، آوردن حرفی یا کلمه ای را ملزم شود که در اصل لازم نباشد؛ چنانکه مثلاً کلمه گلشن را به التزام حرف « ش» با روشن و جوشن قافیه کند و حال اینکه آن را با کلمات گلخن ، مسکن ، تن و امثال آن نیز می توان قافیه کرد یا اینکه خود را مقید کند که لفظ مایل را با التزام دو حرف « الف » و « یاء » با امثال شمایل ، حمایل ، متمایل قافیه سازد و حال اینکه رعایت این حروف واجب نیستو اگرآن‌را با الفاظ دل،گل،حاصل هم قافیه سازندصحیح است(فنون‌بلاغت، ص ۷۴).

طبق فن قافیه ، « الف» در این گونه کلمات همان حرف تأسیس و « یاء» همان حرف دخیل است و چنانکه گفته شد ، رعایت حرف تأسیس در زبان فارسی لازم نیست ولی در اشعار عربی لازم است و تکرار حرف دخیل در عربی و زبان فارسی ، هیچ کدام لازم نیست (همان، ص ۷۴). پس هر چند ، رعایت حرف تأسیس و حرف دخیل نوعی تکلف به شمار می رود ، اهمیت آن در نظر ما ، به دلیل افزایش موسیقی قافیه است . نمونه های « اعنات» در شعر حافظ، تأثیر این موسیقی مضاعف قافیه را نشان خواهد داد:

غزل ۲۱

دل و دینم شد و دلبر به ملامت برخاست گفت‌بامامنشین کز تو سلامت برخاست
که شنیدی که درین بزم دمی خوش بنشست که‌نه‌درآخر صحبت به ندامت برخاست
شمع اگر زان لب خندان به زبان لافی زد پیش‌عشاق‌تو شبها به غرامت برخاست
در چمن باد بهاری ز کنار گل و سرو به هواداری آن عارض و قامت برخاست
مست بگذشتی و از خلوتیان ملکوت به تماشای تو آشوب قیامت بر خاست...

ملامت و سلامت را می توان با سعادت ، حکایت یا حتی خجلت ،عشرت وصحبت هم ، قافیه کرد. ولی حافظ به این تعداد حروف مشترک اکتفا نکرده و با رعایت «الف» تأسیس و حرف دخیل « م»، موسیقی قافیه را در تمام ابیات این غزل مضاعف کرده است.

غزل ۱۳۱:

بیا که ترک فلک خوان روزه غارت کرد هلال عید به دور قدح اشارت کرد
ثواب روزه و حج قبول آنکس بُرد که خاک میکدهٔ عشق را زیارت کرد
مقام اصلی ما گوشهٔ خراباتست خُداش خیردَهاد،آنکه‌این عمارت کرد ...

بقیهٔ قوافی این غزل عبارت است از : تجارت ، طهارت ، حقارت ، بصارت و عبارت . بـدین ترتیب تا پایان غزل اشتراک حرف تأسیس و حرف دخیل ، هر دو رعایـت شـده و قافیـه را خوشنوا ساخته است.

نیز غزل ۱۵۸:

من وانکار شراب این چه حکایت باشد غالبـــاً این قدرم عقل و کفایت باشد
تا بغـــایت ره میخـــانه نمـــی دانستم ورنه مستـــوری ما تا بچه غایت باشد
زاهد و عُجب و تماز و من مستی و نیاز تاتورا خود زمیان با که عنایت باشد ...

مطلع بقیه غزلهایی که در آنها اعنات تا پایان غزل رعایت شده از این قرار است:

غزل ۹۴ :

زان یار دلنوازم شکریست با شکایت گرنکته دان عشقی بشنو تو این حکایت

غزل ۸۹:

یـارب سببی ساز که یارم به سلامَت بـــاز آیـــد و بـرهاندم از بند ملامت

غزل ۱۳۲:

به آب روشن می عارفی طهارت کرد علی الصباح که میخانه را زیارت کرد

غزل ۱۷۱:

دوش از جناب آصف پیک بشارت آمد کزحضرت سلیمان عشرت اشارت آمد

غزل ۳۰۷:

هر نکته که گفتم در وصف آن شمایل هـــر کـــو شنیـــد گفتا لله در قایـل

غزل ۴۳۷:

ای قصهٔ بهشـــت زکـــویت حکایتـــی شـــرح جمـــال حور ز رویت روایتی

غزل ۲۲۲:

از سر کوی تو هر کو به ملالت برود نرود کارش و آخر به خجالت برود

غزل ۴۷۷:

دو یار زیرک و از باده کهن دومنـــی فراغتی و کتابی و گوشه چمنی [۹]

در لابه لای اشعار حافظ به غزلیاتی بر می خوریم که تنها در تعدادی ابیات آنها « اعنـات» وجود دارد ؛مثل غزل ۵۶ دیوان به مطلع «دل سَراپرده محبت اوست / دیده آیینه دار طلعـت اوست» که در ابیات سوم، چهارم ، پنجم ، نهم و دهم آن ، اعنـات دیـده مـی شـود. وجـود همین چند مورد هم می تواند درغنای موسیقی کناری کل غزل ثمر بخش باشد.

۸-۲-حسن استفاده از قافیه

قافیه، هماوایی ناتمامی است کـه از تکـرار صـوت یـا اصـواتی مـشابه در پایـان آخـرین کلمات نامکرر مصراعها یا ابیات پدید می آید (مقالات ادبی و زبانشناختی، ص ۴۲). یکی از اهداف تکرار در هر امری ، تشخص و تأکیدی است که درمورد کلمـه یـا مطلـب مکـرر ایجادمی‌شود.درقافیه این برجستگی هم‌در زمینه لفظی وهم در زمینه معنوی شکل می گیرد. تأکید همیشه با سکوتی آغاز می شود که در ضمن آهنگ شـعر ، بـسیار نامحـسوس اسـت؛ ولی همین مکث کوتاه و نفس تازه کردن خواننـده، سـبب مـی شـود کـه فـشار روی کلمـه مورد نظر ایجاد شود ، بلافاصله پس از جزء مؤکد، سکوتی که از نظر طول زمان حداقل دو برابر سکوت قبل از آن است ایجاد می شود. این دو مقطـع صـوتی ، شـاید مهمتـرین عامـل برجستگی در تأکید باشد(تکرار، ارزش صوتی و بلاغی آن، ۱۳۵۴: ص ۴۹۹).

در غزل زیر از حافظ ، برجستگی کلمه قافیه نسبت به دیگـر کلمـات غـزل کـاملاً مـشخص است . تأکیدی که هنگام خواندن شعر روی کلمه قافیه ایجاد مـی شـود ، ارزش صـوتی آن را بدرستی نشان می دهد :

غـــلام نـــرگـــس مست تو تا جدارانند — خـــراب بـــاده لعـــل تو هوشیارانند
تـــرا صبـــا و مـــرا آب دیده شد غماز — وگـــر نه عاشق و معشوق راز دارانند
ززیـــر زلـــف دو تا چون گذر کنی بنگر — که از یمین و یسارت چه سوگوارانند
گـــذار کن چو صبا بر بنفشه زار و ببین — کـــه از تـــطاول زلفـــت چه بیقرارانند
نصیـــب ماست بهشت ای خداشناس برو — کـــه مستحـــق کـــرامت گناه کارانند...

(دیوان ، ص ۱۳۲)

در غزل ۱۹ دیوان نیز قافیه های یار ، عیار ، دیدار ، هشیار ، اسرار و ... درخشندگی لازم را برای احراز مقام » قافیه» دارا ست؛ صوت و معنی کاملاً در توافق بایکدیگراست وکلمه ای که از نظر صوتی تشخص دارد از نظر معنا هم متمایز است:

ای نسیـــم سحـر آرامگه یار کجاست منزل آن مه عاشق کش عیار کجاست
شب تار است و ره وادی ایمن در پیش آتـش طور کجا موعد دیدار کجاست
هـر که آمد به جهان نقش خرابی دارد در خرابات بگویید که هشیار کجاست
آن کس ست اهل بشارت که اشارت داند نکته‌هاهست بسی محرم اسرار کجاست...

موقعیت مکانی قافیه نیـز در شـعربه ارزش موسـیقایی آن مـی افزایـد : «کلمـه ای کـه در صدر ، عروض ، عجز یا قافیه بیت قرار می گیرد از نظر صوتی ارزش خاصی پیدا می کنـد و در این‌میان قافیه ازهمه برجسته تر است ؛حال اگر کلمه ای کـه درشـعر اهمیتـی بیـشتردارد . از این تشخص صوتی برخوردار شـود ، صـوت و معنـی هماهنـگ مـی شـود و یکـدیگر را تقویت می کند و در القای مفهوم و حالت شـعر تـأثیر بیـشتر دارد ؛ حتـی مـی نویـسند اگـر صوت قافیه به نوعی با معنی و مفهوم بیت همکاری نداشته باشد ، قافیه به هدر رفتـه اسـت و شاعری که تعداد زیـادی کلمـات نـامهم را در محـل قافیـه بنـشاند ، برخـی از فرصـتها را از دست داده است » (کاغذ زر، ص ۱۰۶).

بنابراین شاعر توانا ، مفهوم اصلی و مورد نظر خـود را در موقعیتهـای خـاص مـی نـشاند ، بدون اینکه به پیکر کلام خود آسیبی وارد کرده باشد؛ مثلاً خواجه در غـزل معـروف خـود به مطلع « یاری اندرکس نمی بینم یاران را چه شد / دوستی کی آخر آمد دوستداران را چه شد» ، کلماتی را که در این غزل از اهمیـت بیـشتری برخـوردار، و در واقـع از ارکـان غـزل است ، در قافیه قرار داده است :

یاران ، دوستداران ، بهاران ، باران ، شهریاران ، سواران ، هَزاران ، میگُساران و روزگـاران . غیر از این ، بعضی از این واژه های قافیه ، مثل یاران ، دوسـتداران ، شـهریاران ، هَـزاران در جاهای دیگری از بیت ، غیر از مکان قافیه به نوعی دیگر تکرار می شود. در نتیجـه ، تأکیـد حافظ را بر این کلمـات مـی تـوان بدرسـتی دریافـت . در ایـن گونـه مواقـع، تأکیـد حالـت مضاعف دارد ؛یعنی کلمه ای را که در جایگاه قافیه می شنویم ، قـبلاً در طـول بیـت شـنیده ایم و ضمن یادآوری آن ، لذت بیشتری خواهیم برد.

دکتر یوسفی معتقد است یکی از بهترین شیوه های تأکید و تکیه ، قرار دادن آن در قافیـه است و صنعت« توسیم»در بدیع را ،که درآن شاعر،کلمه مورد نظر خود را درقافیه می نشاند و بقیه شعر ، حول این واژه شکل می گیرد، نمودار اهمیتی می داند کـه کلمـه قافیـه از نظـر

آهنگ سخن می تواند داشته باشد(همان، ص ۱۰۷). البته در مورد حافظ می توان ادعا کرد که اوکلمات‌برجسته و مورد اهمیت‌خود رابیشتر درجایگاه« ردیف »می‌نشاند تا قافیه[۱۰].

نتیجه

۱-قافیه در شعر حافظ، ساختهای گوناگونی دارد و ساختهایی چون آن، آر، َـر، آ ، آب و آم بیشترین بسامد را در میان انواع دیگر ساختها دارا ست. اما ساختهایی که به حروف درشت ختم می شود مثل « آ ع» ،« َـ ق»، « ایق»، « َـ ک» ، « آغ» و «آج» بسیار کم (در حد یکی دو مورد) به کار رفته است.

۲-روانی حروف « ن» ، « م»، « ل»، «ه» و «ب»که بسامد زیادی در دیوان حافظ (به عنوان حرف روی) دارد، می تواند نشانه روحیه آرام و لطیف خود شاعر هم باشد که اغلب قوافی لطیف را بر می گزیند.

۳-طنین (زنگ) حروف قافیه نیز در بسیاری موارد، جبران کنندهٔ محدودیتهای وزنی اشعار حافظ است و وی از طریق آهنگ حاصل از حروف قافیه و ردیف ، لحن آنها را برای القای احساس خاصی تغییر می دهد.

۴-کلمه ای که در انتهای بیت قرار می گیرد از نظر صوتی ارزش خاصی پیدا می کند. حافظ نیز مفهوم اصلی و مورد نظر خود را اغلب در موقعیت قافیه یا ردیف می نشاند و به این ترتیب از نظر صوتی، تأکید و تمرکز بیشتری روی آن انجام می گیرد.

۵-یکی از نقشهای موسیقایی قافیه در شعر حافظ، جذب مشخصترین صامتها و مصوتهای قافیه درطول بیت است که سبب وحدت‌آوایی و درنتیجه‌خوشنوایی بیشتر ابیات او می شود.

۶-علت گوشنوازی فوق العاده ۳۰٪ قوافی حافظ به دلیل داشتن حروف الحاقی است.

۷-غنای موسیقی قافیه در بعضی از غزلهای حافظ نیز، مرهون رعایت حرف دخیل و تأسیس (اعنات) است.

یادداشت ها

۱-هر چند دلالت صامتها و مصوتها بر مفهومی خاص یا ارتباط آن به گونه ای مشخص با روحیه شاعر، منشأ علمی ندارد، بعضی منتقدان ادبی معتقدند پیوندی بنیادی بین مصوتهای پیشین (i,e) واشیای درخشان ،روشن،نازک و حساس‌و نیزمصوتهای پسین (u,e) و اشیای کند، زمخت وتاریک وجوددارد.تحقیقات علمی‌دانشمندان هم نشان‌می دهد که صامتها را

می توان به دو دسته تاریک (مانند لبیها و نرمکامیها) و روشن (مانند دندانیها و سخت کامیها) تقسیم کرد؛ ر.ک: نظریه ادبیات ص ۱۸۰.

۲-حرفهای صامت، هر یک زنگ خاصی دارد و همین صفت است که آنها را از یکدیگر متمایز می کند. زنگ یا طنین هر صوت، از لرزه های فرعی که با ارتعاش اصلی همراهند حاصل می شود؛رک: «موسیقی الفاظ» سخن، دوره پنجم، شماره دوم، ص ۱۶۳.

۳- زیرو بمی صفتی است که به حرفهای مصوت اختصاص دارد و از ترکیب دامنه های تواتر و ارتعاش به دست می آید. هر چه تعداد تواتر بیشتر باشد آوازیرتر و هر چه کمتر باشد آوا بمتر شنیده می شود.

۴- هنگام تولید همخوانهای سایشی ، دو اندام گویایی در یکی از جایگاه ها به هم نزدیک می شود تا آنجا که مجرای گفتار برای مدتی چنان تنگ می شود که جریان هوا در عبور خود به دیواره تنگنا ساییده می شود... ؛ر.ک : آواشناسی، علی محمد حق شناس. ص ۸۷.

۵-سلیمان البستانی از ادیبان شرقی کوشیده است حروف قافیه را در پیوند با موضوع شعرها، مورد نوعی بررسی آماری قرار دهد؛ ر.ک: موسیقی شعر، ص ۱۰۲.

۶-صفت فروریختگی و افسردگی مصوت «ای» را ژاله متحدین در مقاله «تکرار، ارزش صوتی و بلاغی آن» یادآور شده است. ر.ک: مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد، شماره سوم، سال یازدهم، ص ۴۵۹.

۷-قافیه مضاعف مثل ای باغبان، ای باغبان آمد خزان، آمد خزان / بر شاخ و برگ از درد دل بنگر نشان بنگر نشان // ای باغبان هین گوش کن. نالهٔ درختان گوش کن/ نوحه کنان از هر طرف صد بیزبان؛ صد بیزبان، رک: موسیقی شعر، ص ۴۱۲

۸-دکتر شفیعی کدکنی، اوزان دوری مصطلح و اوزان سالم (هر دو) را اوزان دوری نامیده اند: « من در اینجا هر نوع تکرار کاملی را دوری می نامم»: موسیقی شعر، ص ۳۹۹.

۹-بیت هفتم این غزل در چاپ قزوینی به دلیل قافیه « نسترنی» فاقد اعنات است، ولی در چاپهای دیگر مثل چاپ خانلری، واژهٔ « یا سمنی» وجود دارد که در این صورت در کل غزل اعنات رعایت شده است.

۱۰- رک: «ارزش چند جانبه ردیف در شعر حافظ» ، پژوهشهای ادبی، سال دوم، شماره هشتم، تابستان ۱۳۸۴. ص ۱۵.

فهرست منابع

۱-ابن رشیق قیروانی، ابو علی حسن. (۱۹۸۱ م). **العمده**. تحقیق و تصحیح محمد محیی الدین عبدالحمید. چاپ پنجم. بیروت.

۲-اعظمی راد، گنبد دردی. (۱۳۶۶). **مسمط در شعر فارسی**. چاپ اول. تهران: انتشارات امیر کبیر.

۳-پور نامداریان، تقی. (۱۳۸۲). **گمشده لب دریا (تاملی در معنی و صورت شعر حافظ)**. چاپ نخست. تهران: انتشارات سخن.

۴-حافظ، شمس الدین محمد. (۱۳۸۱). **دیوان**. به اهتمام محمد قزوینی و قاسم غنی. چاپ هشتم. تهران : انتشارات زوار.

۵-حق شناس، علی محمد. (۱۳۷۰). **مقالات ادبی و زبان شناختی**. چاپ اول. تهران: انتشارات نیلوفر.

۶-حق شناس، علی محمد. (۱۳۷۶). **آواشناسی** . چاپ پنجم. تهران: انتشارات آگه.

۷-داد، سیما. (۱۳۷۱). **فرهنگ اصطلاحات ادبی**. تهران: انتشارات مروارید.

۸-شفیعی کدکنی، محمد رضا. (۱۳۸۱). **موسیقی شعر**. چاپ هفتم. تهران: انتشارات آگه.

۹-شمس قیس رازی . (۱۳۶۰). **المعجم فی معاییر اشعار العجم**، تصحیح عبدالوهاب قزوینی. چاپ سوم. تهران : انتشارات زوار.

۱۰-شمیسا،سیروس.(۱۳۷۲).**آشنایی‌باعروض وقافیه**.چاپ‌ششم.تهران:انتشارات فردوس.

۱۱-غلامرضایی، محمد. (۱۳۷۷). **سبک شناسی شعر فارسی**. تهران: نشر جامی.

۱۲-مولوی. جلال الدین محمد. (۱۳۶۸). **مثنوی معنوی**، تصحیح رینولد . ا. نیکلسون. چاپ ششم. تهران: انتشارات امیر کبیر.

۱۳-میر صادقی، میمنت. (۱۳۷۶). **واژه نامه هنر شاعری**. چاپ دوم. تهران: کتاب مهناز.

۱۴- نصیر الدین طوسی. (۱۳۶۹). **معیار الاشعار**، تصحیح دکتر جلیل تجلیل. چاپ اول. تهران: نشر جامی.

۱۵-ولک، رنه، (۱۳۷۴). **تاریخ نقد جدید**، ترجمه سعید ارباب شیروانی، جلد دوم. چاپ اول. تهران: انتشارات نیلوفر.

۱۶-ولک، رنه و آوستن وارن. (۱۳۷۳). **نظریه ادبیات**. ترجمه ضیاء موحد و پرویز مهاجر. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۱۷-همایی، جلال الدین. (۱۳۶۷). **فنون بلاغت و صناعات ادبی**.چاپ پنجم. تهران: انتشارات هما.

۱۸-یوسفی، غلامحسین. (۱۳۶۳). **کاغذ زر**. چاپ اول. تهران: انتشارات یزدان.

نشریات:

۱-اسلامیت، مهدیه. (تابستان ۱۳۸۴). «**ارزش چند جانبه ردیف در شعر حافظ**»، مجله پژوهشهای ادبی، سال دوم، شماره هشتم، ص ۱۸-۱۵.

۲-متحدین، ژاله. (پاییز ۱۳۵۴). « **تکرار، ارزش صوتی و بلاغی آن**»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد، شماره سوم، سال یازدهم. ص ۴۹۹.

۳-ناتل‌خانلری،پرویز.(شهریور۱۳۳۳).«**نغمه‌حروف**»،مجله‌سخن،دوره‌پنجم، شماره هشتم.

۴-ناتل خانلری، پرویز. (بهمن ۱۳۳۲). « **موسیقی الفاظ**»، سخن، دوره پنجم، شماره دوم، ص ۱۶۳.

۵-وحیدیان کامیار، تقی. (خرداد و تیر ۱۳۶۰). « **اندیشیدن در قافیه**»، مجله نشر دانش، شماره چهارم، ص ۱۲.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی