

نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی

دانشگاه شهید باهنر کرمان

دوره جدید، شماره ۲۵ (پیاپی ۲۲) 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 باهنر 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 پیچیده 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 پرطنین تشکیل شده است، حسن استفاده حافظ از موقعیت مکانی قافیه در جهت تشخیص 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، شعر حافظ، ساخت قافیه، قافیه داخلی، تناسب آوایی، قافیه غنی

## 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 پردازي 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 کند که 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، درباره 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. آرتور شو 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 شفیع 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





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<sup>۱</sup> 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 مردف 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 صداهاى 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 از نقشهای 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 خواجه کرمانی - تنوع وزن ندارد (سبک شناسی شعر فارسی، ص ۳۳۱)، او به شیوه های مختلف بویژه قافیه و زنگ و طنین<sup>۲</sup> حروف قافیه، آهنگ شعرش را تغییر می دهد؛ مثلاً دو غزل زیردريك وزن (هزج مسدس مقصور) سروده شده، و تفاوت لحن آنها به دلیل 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 سنگی کله دار     | ظریفی مهوشی ترکی قباپوش |

زتاب آتش سودای عشقش      بسان دیگ دایم میزنم جوش  
چو پیراهن شوم آسوده خاطر      گرش همچون قبا گیرم در آغوش....  
(دیوان، ص ۱۹۱)

همان گونه که مشاهده می شود، قافیه های غزل اول (مشکلی، ساحلی، دلی و ...) به دلیل وجود مصوت «ای» - که جزو مصوتهای زیر<sup>۳</sup> طبقه بندی می شود- از کشش صوتی بیشتری برخوردار است.

در غزل دوم، واژه ها بویژه واژه های قافیه (هوش، بناگوش، قباپوش، جوش و ...) صامت صفیری و سایشی<sup>۴</sup> «ش» را به همراه دارد که کشش صوتی کمتری دارد ولی در عوض طنین بیشتری دارد. چنانکه می بینیم، زنگ و طنین طولانی «ش» بر حروف دیگر نیز هاله افکنده است. نبوغ حافظ در استفاده از طنین و زنگ حروف و آواها برای تنوع بخشیدن به وزن شعر، انکار ناشدنی است.

بعضی، قافیه را با دستگاه مولد صوت در آهنگهای موسیقی تطبیق داده و معتقدند اگر یک نغمه موسیقی را با دو آلت موسیقی بنوازیم، دو نغمه از نظر صوتی با هم اختلاف خواهند داشت یا دست کم هر کدام طعم خاص خود را داراست (موسیقی شعر، ص ۵۲).  
به این ترتیب می توانیم تصور کنیم، هر کدام از این غزلها آهنگی است که با سازی متفاوت نواخته می شود؛ مثلاً شعر نخستین با «نی» و غزل دوم با «کمانچه»، پیداست که چه 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 کند؛ مثلاً وزن «مفاعیلن، مفاعیلن، فعولن» مناسب داستانهای عاشقانه است و «خسرو و شیرین» نظامی در این بحر سروده شده یا وزن «فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلن» مناسب مضامین پندآمیز و عارفانه است و «منطق الطیر» عطار و «مثنوی» مولانا در این وزن سروده شده است. وزن «مفتعلن، مفتعلن، فاعلن» هم، وزنی تند و رقص آور است و مناسبتی با معانی پند و حکمت ندارد. هر چند «مخزن الاسرار» 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) تنها در بیست و دو وزن سروده شده (سبک شناسی شعر فارسی، ص ۳۳۱) او از بسیاری اوزان در جهت عاطفه

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، می‌تواند تأثیرات متفاوتی داشته باشد؛<sup>۵</sup> مثلاً در غزل ۴۱۳ دیوان که در بحر «مفعول، فاعلات، مفاعیل، فاعلن» یعنی بحر مضارع مثنی‌اخر ب 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 خوش حلقه‌ایست لیک بدر نیست راه ازو  
ابروی دوست گوشه محراب دولتست آنجا بمال چهره و حاجت بخواه ازو  
ای جرعه نوش مجلس جم سینه پاک دار کاینه‌ایست جام جهان بین که آه ازو ...  
در این غزل، وقتی به پایان کلمات قافیه می‌رسیم، دهان برای تلفظ هجای «آه» باز، و جریان نفس برای مدت بسیار کوتاهی آزاد می‌شود؛ گویی «آهی» جانکاه کشیده ایم. اما اگر بعضی از غزل‌هایی که در همین وزن سروده شده است، بررسی شود، ملاحظه می‌گردد که عاطفه‌ای متفاوت را القا می‌کند:

غزل ۳۵۳

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

غزل ۳۶۲

دیدار شد میسر 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 نگار هم  
ما عیب کس به مستی و رندی نمی‌کنیم لعل بتان خوشست و می‌خوشگوار هم

غزل ۳۳۸

من دوستدار روی خوش و موی دلکشم مدهوش چشم مست و می‌صاف بیغشم  
گفتی ز سر عهد ازل یک سخن بگو آنکه بگویمت که دو پیمان‌ه در کشم  
من آدم بهشتیم اما در این سفر حالی اسیر عشق جوانان مهوشم

غزل ۳۸۳ دیوان حافظ در بحر متقارب مثنی‌اثلث (فع لن فعولن فع لن فعولن) سروده شده است. ساخت قافیه‌ای «ایبان» که به صامت «ن» ختم می‌شود، فضایی تأمل برانگیز

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

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

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 باشکوه، 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      نفس بیوی 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 مفاعلهن فاعلاتن مفاعلهن فع لان ؛ یعنی بحر « مجتث مثنیّه 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 را القا می کند تا ابهت و شکوه را:

جز آستان توام در جهان پناهی نیست      سرمراه جز این در حواله گاهی نیست  
عدو چو تیغ کشد من سپر بیندازم      که تیغ ما بجز از ناله و آهی نیست  
چرا ز کوی خرابات روی برتابم      کزین بهم به جهان هیچ رسم و راهی نیست ...

در این مورد می توان شواهد متعددی را از دیوان حافظ ارائه کرد؛ مثلاً در وزن فاعلاتن،

فاعلاتن فاعلاتن فاعلهن ( بحر رمل مثنیّه محذوف ) غزلی با حال و هوای اندوهبار:

سینه مالامال در دست ای دریغا مرهمی      دل ز تنهایی 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 مثنیّه مخبون محذوف (مفاعلهن فعلاثن مفاعلهن فعلن):

زدلبرم که رساند نوازش قلمی      کجاست پیک صبا گر همی کند کرمی  
قیاس کردم و تدبیر عقل در ره عشق      چو شبنمی 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 سایه ابرست و بز مگه لب کشت  
(دیوان، ص ۵۵)

بدین ترتیب، محدودیت اوزان عروضی در شعر حافظ، عاطفه او را در تنگنا قرار نمی دهد. «از جمله هنرهای حافظ این است که ضمن حفظ فایده محدودیت وزنه‌های 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 قافیه داخلی به میانه 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 می‌شد. مسمط از «سمط» گرفته شده به معنای رشته مروارید (فنون بلاغت و صناعت ادبی، ص ۱۷۲). در اصطلاح شعری، نخست بر اشعاری اطلاق می‌شده که هر بیت آن، چهار پاره داشته و سه پاره اول آن، دارای سجعی مغایر با قافیه شعر بوده است. هم چنین رعایت این قافیه‌ها در بیت اول لازم نیست. مسمط بر حسب این تعریف، نخستین بار در دیوان ابوطیب مصعبی، شاعر قرن چهارم هـ. ق دیده شد:

|                                 |                                  |
|---------------------------------|----------------------------------|
| جهانا همانا فسوسی و بازی        | که بر کس نیایی 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 می‌گوید: «و این شعر را از بهر آن مسمط خوانند که چندین بیت را در سلک یکی قافیت کشیده اند» (المعجم، ص ۳۹۰). اهمیت اشعار مسجع در غنی کردن موسیقی شعر است. سعدی، سنایی و پیش از همه مولانا در استفاده از این نوع قافیه‌ها موفق بوده‌اند. در شعر مولانا علاوه بر قافیه‌های میانی و ردیفهای میانی، قافیه‌های مضاعف<sup>۷</sup> نیز وجود دارد و از این نظر در ادب فارسی بی‌نظیر است. علت این گرایش عجیب مولوی به قافیه‌های میانی، این است که شعرش را با ضرب می‌نواخته‌اند. در این حالت شعر تقسیم می‌شود و قافیه درونی می‌گیرد. در واقع مقطعهایی که در شعر مولانا وجود دارد از مشارکت حاضران و جمع حکایت می‌کند و در هر پاره آن، جایی برای دم گرفتن و تکرار و ترجیع وجود دارد (موسیقی شعر، ص ۶۷). در شعر حافظ با قافیه‌های داخلی - آن چنانکه در شعر مولانا وجود دارد - روبه‌رو نمی‌شویم. یکی از علل این موضوع، اوزان جویباری حافظ است که کمتر به او اجازه استفاده از این قافیه‌ها را می‌دهد. در واقع اوزان جویباری از ترکیب نظام ایقاعی خاصی حاصل می‌شود 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 فاعلاتن مفاعیل فاعلاتن» یا «فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن 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 «خیزایی» که از رکنهای سالم یا سالم و مزاحف 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 باره یک رکن در هر مصراع به وجود می آید، نیز امکان واقع شدن قافیه های داخلی وجود دارد؛<sup>۱</sup> مثل غزل ۱۹۱ دیوان حافظ که در بحر رجز مثنی سالم (مستفعلن مستفعلن مستفعلن) سروده شده و همه ابیات آن (جز مطلع غزل) از قافیه درونی برخوردار است:

آن کیست کز روی کرم با ما وفاداری کند      برجای بدکاری چون من یکدم نکوکاری کند  
اول بیانگ نای و نی آرد به دل پیغام وی      وانگه به یک پیمانه می با من وفاداری کند  
دلبر که جان فرسود ازو کام دلم ننگشود ازو      نومیدنتوان بود ازو باشد که دلداری کند  
گفتم گره ننگشوده ام زان طره تا من بوده ام      گفتا منش فرموده ام تا با تو طراری کند  
پشمینه پوش تندخو از عشق نشنیدست بو      از مستیش رمزی بگوتاترک هوشیاری کند  
چون من گدای بی نشان مشکل بود یاری چنان      سلطان کجا عیش نهند 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 مثنی اخب) سروده شده است و در هر نیم مصراع آن می توان مکث کرد. تنها در یک بیت این غزل، قافیه میانی به معنای متعارف (در سه پاره اول بیت) وجود دارد و آن 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  
هات الصبوح هبوا یا ایها السکارا  
ای صاحب کرامت شکرانه سلامت  
روزی تفقدی کن درویش بینوا را  
نیز، بیت یازدهم:

آینه سکندر جام میست بنگر  
تا 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):

عمریست تا من در طلب هر روز گامی می زرم  
دست شفاعت هر زمان در نیکامی می زرم  
بی ماه مهر افروز خود تا بگذرانم روز خود  
دامی براهی می نهم مرغی بدامی می زرم  
اورنگ کو گلچهر کو نقش وفا و مهر کو  
حالی من اندر عاشقی داو تمامی می زرم  
تابو که یابم آگهی از سایه سرو سهی  
گلبانگ عشق از هر طرف برخوردار می زرم  
هر چند کان آرام دل دانم نبخشد کام دل  
نقش خیالی میکشم فال دوامی می زرم  
دائم سر آرد غصه را رنگین بر آرد قصه را  
این آه خون افشان که من هر صبح و شامی می زرم  
با آنکه از وی غایم وز می چو حافظ تاییم  
در مجلس روحانیان گه گاه جامی می زرم  
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 قرار است:

غزل ۴۶۶؛ (ابیات دوم، سوم، ششم)

چون عمر تبه کردم چندانکه نگه کردم  
در کنج خراباتی افتاده خراب اولی  
چون مصلحت اندیشی دورست زدرویشی  
هم سینه پر از آتش هم دیده پر آب اولی  
از همچو تو دل دلداری دل بر نکنم آری  
چون تاب کشم باری زان زلف بتاب اولی  
گاهی نیز آرایش قوافی میانی به گونه دیگری است:

وقت را غنیمت دان آنقدر که بتوانی  
حاصل از حیات ای جان این 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 شور 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 بقیه 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      زیرا این طارم فیروزه کسی خوش نشست

(دیوان ، ص ۱۹)

[ن]:

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

(دیوان ، ص ۲۵)

[س و ز]:

ای مجلسیان سوز دل حافظ مسکین      از شمع پیرسید 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)

[ه و ن]:

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

(دیوان ، ص ۱۳۶)

[ق]:

مقام امن و می بیغش و رفیق شفیق      گرت مدام میسر شود زهی توفیق  
(دیوان ، ص ۲۰۲)

[خ]:

گفت و خوش گفت برو خرقة بسوزان حافظ      یارب این قلب شناسی ز که آموخته بود  
(دیوان ، ص ۱۴۳)

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

غیر از تکرار صامتها و مصوتهای برجسته قافیه در طول بیت ، تکرار آوایی قسمتی از  
واژه قافیه نیز سهم زیادی در افزایش موسیقی بیت دارد :

[آهی]:

عنان کشیده روای پادشاه کشور حُسن      که نیست بر سر راهی که دادخواهی نیست  
(دیوان ، ص ۵۳)

[آری]:

بر آستان تو مشکل توان رسید آری      عروج بر فلک سروری به دشواریست  
دلش به ناله میازار و ختم کن حافظ      که رستگاری جاوید در کم آزاریست  
(دیوان ، ص ۴۶)

[آنه]:

چه جای من که بلغزد سپهر شعبده باز      از این حیل که در انبانۀ بهانۀ تست  
(دیوان ، ص ۲۵)

[آز]:

این مطرب از کجاست که ساز عراق ساخت      و آهنگ باز گشت به راه حجاز کرد  
ساقی بیا که شاهد رعنا صوفیان      دیگر به جلوه آمد و آغاز ناز کرد  
(دیوان ، ص ۹۰)

هی (=حی):

به مطربان صبحی دهیم جامۀ چاک      بدین نوید که باد سحر گهی آورد  
همی رویم به شیراز با عنایت بخت      زهی رفیق که بختم به همری آورد

(دیوان، ص ۱۰۰)

[آر]:

هزار نقد به بازار کاینات آرند یکی به سکه صاحب عیار ما نرسد

(دیوان، ص ۱۰۶)

#### ۶-۲- همسانی صامت‌ها و مصوت‌های بعد از روی و تأثیر آن در غنای موسیقی قافیه

چنانکه می‌دانیم حروفی که قبل و بعد از آخرین حرف اصلی قافیه (روی) قرار می‌گیرد، در مجموع هشت حرف است که چهار حرف آن، قبل از روی و چهار حرف نیز بعد از روی قرار می‌گیرد. محققان معاصر به حروفی که بعد از روی قرار می‌گیرد (وصل، خروج، مزید، نایره) حروف الحاقی می‌گویند (اندیشیدن در 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 قافیه‌هایی که تنها روی دارد (مثل صبا و آشنا) در مقایسه با قافیه‌هایی که علاوه بر روی، واج‌های مشترک دیگری نیز دارد، بسیار کمتر است.

طبق آماري که از ساخت قوافی کل دیوان حافظ به دست آمد، در ۱۵۲ غزل، قافیه‌ها حروف الحاقی داشت؛ یعنی حدود ۳۰٪ غزل‌های حافظ (در این آمار حرف الحاقی ه (= \_) شمارش نشد). بنابراین می‌توان به این نتیجه رسید که علت گوشنوازی قافیه‌های حافظ در بسیاری موارد به واج‌های مشترک بعد از روی مربوط است. با ذکر چند مثال از دیوان حافظ می‌توان این ادعا را، مورد ارزیابی قرار داد:

ای غایب از نظر به خدا می‌سپارم جانم بسوختی و بدل دوست دارم

تا دامن کفن نکشم زیر پای خاک باور مکن که دست زد امن بدارم

محراب ابرویت بنما تا سحرگهی دست دعا برآرم و در گردن آرمت

(دیوان، ص ۶۳)

در غزل بالا، روی: «ر» و «مَت» واج‌های الحاقی است. بنابراین روی هم رفته ساخت

قافیه «آرَمَت» است که گوشنوازی 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 گفتم هوس است | خبر دل شفتتم هوس است       |
| طمع خام بین که قصه فاش    | از رقیبان نهفتتم هوس است   |
| شب قدری چنین عزیز و شریف  | با تو تا روز خفتتم هوس است |

در این غزل، واژه های گفتم، شفتتم، خفتتم و ... کلمات قافیه است؛ روی: «ت»، واجهای اصلی: «ف» و واجهای الحاقی، «نم» است. در مجموع «فَنَم» 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 «فَنَم» هوس است، روبه رو می شود که لذت موسیقایی فراوانی را به وجود می آورد. غیر از این، قافیه طولانی می تواند در اتحاد 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 زیر کان جهان از کمندشان نرهند    |
| من ارچه عاشقم ورنه و مست و نامه سیاه | هزار شکر که یاران شهر بی گنهند      |
| جفانه پیشه درویشیست و راهروی         | بیار باده که این سالکان نه مرد رهند |

(دیوان، ص ۱۳۶)

|                         |                         |
|-------------------------|-------------------------|
| گرچه مابندگان پادشهم    | پادشاهان ملک صبحگهیم    |
| گنج در آستین و کیسه تهی | جام گیتی نما و خاک رهیم |
| هوشیار حضور و مست غرور  | بحر توحید و غرقه گنهم   |

(دیوان، ص ۲۶۳)

در این دو غزل، روی قافیه، «ه» و واجهای الحاقی به ترتیب، «ند» و «همیم» است که در خوشنوايي 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      کز شما پنهان نشاید کرد سرّ می فروش



گفته آسان گیر بر خود کارها کز روی طبع      سخت می گیرد جهان بر مردمان سخت کوش  
وانگهم در داد جامی کز فروغش بر فلک      زهره، دررقص آمد و بر بط زنان می 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 هوایست فرح بخش خدایا بفرست      نازنینی که به رویش می گلگون نوشیم  
(ص ۲۶۰)

احساس خوشنواپی در قافیه های غزل دوم بیشتر است؛ چون ساخت قافیه در غزل 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:

شراب تلخ می خواهم که مرد افکن بود زورش      که تا یکدم بیاسایم زدنی و شر و شورش  
سماط دهر دون پرور ندارد شهد آسایش      مذاق حرص و آزای دل بشواز تلخ و از شورش

غزل ۳۴۲:

حجاب چه ره جان می شود غبار تنم      خوشادمی که از آن چهره پرده برفکنم  
چنین قفس نه سزای 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 غزل های 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 نیست و اگر آن را با الفاظ دل، گل، حاصل هم قافیه سازند صحیح است (فنون بلاغت، 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  | گفت بامامنشین کز تو سلامت برخاست  |
| که شنیدی که درین بزم دمی خوش بنشست   | که نه در آخر صحبت به ندامت برخاست |
| شمع اگر زان لب خندان به زبان لافی زد | پیش عشاق تو شبها به غرامت برخاست  |
| در چمن باد بهاری ز کنار گل و سـرو    | به هواداری آن عارض و قامت برخاست  |
| مست بگذشتی و از خلوتیان ملکوت        | به تماشای تو آشوب قیامت برخاست... |

ملامت و سلامت را می توان با سعادت، حکایت یا حتی خجالت، عشرت و صحبت 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 میکده عشق را زیارت کرد         |
| مقام اصلی ما گوشه خراباتست        | خُداش خیردهاد، آنکه این عمارت کرد ... |

بقیه قوافی این غزل عبارت است از: تجارت، طهارت، حقارت، بصارت و عبارت. بدین ترتیب تا پایان غزل اشتراک حرف تأسیس و حرف دخیل، هر دو رعایت شده و قافیه را خوشنوا ساخته است.

نیز غزل ۱۵۸:

من وانکار شراب این چه حکایت باشد  
غالباً این قدرم عقل و کفایت باشد  
تا بغایت ره میخانه نمی دانستم  
ورنه مستوری ما تا بچه غایت باشد  
زاهد و عجب و تماز و من مستی و نیاز  
تاتورا خود زمین 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 شکرست با شکایت  
گر نکته دان عشقی بشنو تو این حکایت  
غزل ۸۹:

یارب سببی ساز که یارم به سلامت  
باز آید و برهاندم 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  
کز حضرت سلیمان عشرت اشارت آمد  
غزل ۳۰۷:

هر نکته که گفتم در وصف آن شمایل  
هر کوشنید گفتا لله در قایل  
غزل ۴۳۷:

ای قصه بهشت زکویت حکایتی  
شرح جمال 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 دومی  
فراغتی و کتابی و گوشه چمنی<sup>۹</sup>

در لابه لای اشعار حافظ به غزلیاتی بر می خوریم که تنها در تعدادی ابیات آنها «اعنات» وجود دارد؛ مثل غزل ۵۶ دیوان به مطلع «دل سراپرده محبت اوست / دیده آینه دار طلعت اوست» که در ابیات سوم، چهارم، پنجم، نهم و دهم آن، اعنات دیده می شود. وجود همین چند مورد هم می تواند درغناهی موسیقی کناری کل غزل ثمر بخش باشد.

### ۸-۲- حسن استفاده از قافیه

قافیه، هم‌آوایی ناتمامی است که از تکرار صوت یا اصواتی مشابه در پایان آخرین کلمات نامکرر مصرعها یا ابیات پدید می آید (مقالات ادبی و زبان‌شناختی، ص ۴۲). یکی از اهداف تکرار در هر امری، تشخیص و تأکیدی است که در مورد کلمه یا مطلب مکرر ایجاد می شود. در قافیه این برجستگی هم در زمینه لفظی و هم در زمینه معنوی شکل می گیرد. تأکید همیشه با سکوتی آغاز می شود که در ضمن آهنگ شعر، بسیار نامحسوس است؛ ولی همین مکث کوتاه و نفس تازه کردن خواننده، سبب می شود که فشار روی کلمه 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 مقطع صوتی، شاید مهمترین عامل برجستگی در تأکید باشد (تکرار، ارزش صوتی و بلاغی آن، ۱۳۵۴: ص ۴۹۹). در غزل زیر از حافظ، برجستگی کلمه قافیه نسبت به دیگر کلمات غزل کاملاً مشخص است. تأکیدی که هنگام خواندن شعر روی کلمه قافیه ایجاد می شود، ارزش صوتی آن را بدرستی نشان می دهد:

|                                   |                                  |
|-----------------------------------|----------------------------------|
| غلام نرگس مست تو تا جدارانند      | خراب باده لعل تو هوشیارانند      |
| ترا صبا و مرا آب دیده شد غماز     | و گرنه عاشق و معشوق راز دارانند  |
| ز زیر زلف دو تا چون گذر کنی بنگر  | که از یمین و یسارت چه سوگوارانند |
| گذار کن چو صبا بر بنفشه زار و بین | که از تطاول زلفت چه بیقرارانند   |
| نصیب ماست بهشت ای خداشناس برو     | که مستحق کرامت گناه کارانند...   |

(دیوان، ص ۱۳۲)

در غزل ۱۹ دیوان نیز قافیه های یار، عیار، دیدار، هشیار، اسرار و ... درخندگی لازم را برای احراز مقام «قافیه» دارا است؛ صوت و معنی کاملاً در توافق بایکدیگر است و کلمه ای که از نظر صوتی تشخیص دارد از نظر معنا هم متمایز است:

ای نسیم سحر آرامگه یار کجاست      منزل آن مه عاشق کش عیار کجاست  
 شب تار است و ره وادی ایمن در پیش      آتش طور کجا موعده دیدار کجاست  
 هر که آمد به جهان نقش خرابی دارد      در خرابات بگویند که هشیار کجاست  
 آن کس ست اهل بشارت که اشارت داند      نکته‌ها هست بسی محرم اسرار کجاست...

موقعیت مکانی قافیه نیز در شعر به ارزش موسیقایی آن می‌افزاید: «کلمه ای که در صدر، عروض، عجز یا قافیه بیت قرار می‌گیرد از نظر صوتی ارزش خاصی پیدا می‌کند و در این میان قافیه از همه برجسته تر است؛ حال اگر کلمه ای که در شعر اهمیتی بیشتر دارد. از این تشخیص صوتی برخوردار شود، صوت و معنی هماهنگ می‌شود و یکدیگر را تقویت می‌کند و در القای مفهوم و حالت شعر تأثیر بیشتر دارد؛ حتی می‌نویسند اگر صوت قافیه به نوعی با معنی و مفهوم بیت همکاری نداشته باشد، قافیه به هدر رفته است و شاعری که تعداد زیادی کلمات نامهم را در محل قافیه بنشانند، برخی از فرصتها را از دست داده است» (کاغذ زر، ص ۱۰۶).

بنابراین شاعر توانا، مفهوم اصلی و مورد نظر خود را در موقعیتهای خاص می‌نشانند، بدون اینکه به پیکر کلام خود آسیبی وارد کرده باشد؛ مثلاً خواجه در غزل معروف خود به مطلع «یاری اندر کس نمی‌بینم یاران را چه شد / دوستی کی آخر آمد دوستداران را چه شد»، کلماتی را که در این غزل از اهمیت بیشتری برخوردار، و در واقع از ارکان غزل است، در قافیه قرار داده است:

یاران، دوستداران، بهاران، باران، شهریاران، سواران، هزاران، میگساران و روزگاران.  
 غیر از این، بعضی از این واژه‌های قافیه، مثل یاران، دوستداران، شهریاران، هزاران در جاهای دیگری از بیت، غیر از مکان قافیه به نوعی دیگر تکرار می‌شود. در نتیجه، تأکید حافظ را بر این کلمات می‌توان بدرستی دریافت. در این گونه مواقع، تأکید حالت مضاعف دارد؛ یعنی کلمه ای را که در جایگاه قافیه می‌شنویم، قبلاً در طول بیت شنیده ایم و ضمن یادآوری آن، لذت بیشتری خواهیم برد.

دکتر یوسفی معتقد است یکی از بهترین شیوه‌های تأکید و تکیه، قرار دادن آن در قافیه است و صنعت «توسیم» در بدیع را، که در آن شاعر، کلمه مورد نظر خود را در قافیه می‌نشانند و بقیه شعر، حول این واژه شکل می‌گیرد، نمودار اهمیتی می‌داند که کلمه قافیه از نظر

آهنگ سخن می تواند داشته باشد (همان، ص ۱۰۷). البته در مورد حافظ می توان ادعا کرد که او کلمات برجسته و مورد اهمیت خود را بیشتر در جایگاه «ردیف» می نشانند تا قافیه<sup>۱</sup>.

### نتیجه

۱- قافیه در شعر حافظ، ساختهای گوناگونی دارد و ساختهایی چون آن، آر، \_ر، آ، آب و آم بیشترین بسامد را در میان انواع دیگر ساختها دارا است. اما ساختهایی که به حروف درشت ختم می شود مثل «آع»، «\_ق»، «ایق»، «\_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 گزینند.

۳- طنین (زنگ) حروف قافیه نیز در بسیاری موارد، جبران کننده 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 نشانند 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 در طول بیت است که سبب وحدت آوایی و در نتیجه خوشنوايي بیشتر ابیات او می شود.

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

۷- غنای موسیقی قافیه در بعضی از غزلهای حافظ نیز، موهون 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) و اشیا درخشان، روشن، نازک و حساس و نیز مصوتهای پسین (u, e) و اشیا ی کند، زمخت و تاریک وجود دارد. تحقیقات علمی دانشمندان هم نشان می 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؛ ر.ک: «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 بمر 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. ناله درختان گوش کن / نوحه کنان از هر طرف صد بیزبان؛ صد بیزبان، ر.ک: 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، واژه «یا سمنی» وجود دارد که در این صورت در کل غزل اعنات رعایت شده است.

۱۰- ر.ک: «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). **آشنایی با عروض و قافیه**. چاپ ششم. 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 ۱۵-۱۸.

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- ناتل خانلری، پرویز. (شهریور ۱۳۳۳). «**نغمه حروف**»، مجله سخن، دوره پنجم، 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.