

## قافیه از نظرگاه موسیقائی

(با توجه به قافیه در شعر حافظ)

دُرّه دادجو (عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد، واحد تهران مرکز)

قافیه در شعر حُکْمِ نَبِّ (نغمه) فرود را در پایانِ مِلودی (لحن) دارد. به عنوان مثال، اگر قطعه‌ای را در ماهورِ دُو (do) اجرا می‌کنیم و در پرده‌های این دستگاه مانور می‌دهیم، نت پایانی و فرودِ ما همان نَبِّ do است.

نگاهی به پیش‌درآمد ماهور و قسمت دوم (دلکش و فرود) و درآمدِ ماهور، کرشمه ماهور و چهارمضرب ماهور در شیوهٔ آموختن تار و سه‌تار (ساکت ۱۳۷۶، ص ۳۴- A) مؤید آن است که قطعاتی که مثلاً در دستگاه ماهورِ do اجرا می‌شوند، پس از سیر در نت‌های ر، فا، می، ...، سرانجام به نَبِّ do فرود می‌آیند.

شفیعی کدکنی (۱۳۷۷، ص ۶۲)، در موسیقی شعر، تأثیر موسیقائی، تشخیص دادن به کلمات هر بیت، و لذتِ برآورده شدن انتظار را از جمله خواص قافیه شمرده است.

دو غزل یا دو قصیده در یک وزن با دو قافیهٔ متفاوت تأثیر موسیقائی متفاوت دارند (احمد امین، النقد الادبی، به نقل از همان، ص ۶۴). از این حیث، نقش قافیه با نقش سازهای گوناگون قابل قیاس است. قطعه‌ای را که مرتضی محجوبی، در آوازِ اصفهان، با پیانو اجرا کرده و ظلی با شعر فرصت شیرازی به مطلع

دیدنِ روی تو و دادنِ جانِ مطلبِ ماست      پرده بردار ز رخسار که جان بر لبِ ماست  
به آواز خواننده هرگاه با قطعه‌ای در اصفهان مقایسه کنیم که نی داود با تار اجرا کرده و  
قمرالملوک وزیری با شعری از سعدی به مطلع  
سخنِ عشقِ تو بی‌آنکه برآید به زبانم      رنگِ رخساره خبر می‌دهد از سرِ نهانم  
خوانده، می‌بینیم هرچند هر دو خواننده پرورده یک مکتب‌اند و هر دو در پرده‌های درآمد  
و جامه‌دران و اوج و فرود مانور می‌دهند، تفاوت دو سازِ پیانو و تار دو اثر موسیقائی  
متفاوت پدید می‌آورد.

کلمه قافیه، به عنوان آخرین واژه بیت، به ذایقه می‌نشیند و کُل بیت را به ذهن شنونده  
و خواننده جذب می‌کند و او را برای شنیدن بیت بعد آماده می‌سازد.  
التذاذ موسیقائی از شعر بیشتر ناشی از برگشت قافیه‌هاست. (Burton, *The Criticism of Poetry*,  
به نقل از همان، ص ۶۵)

هر قافیه باید اشتیاق شنیدن ادامه بیت بعد را در مخاطب پدید آورد و سامعه  
مخاطب را در هیجان و انتظاری برای شنیدن بیت بعد نگه دارد.

کلمه قافیه، به عنوان کلمه پایانی، تأکید شاعر را بر روی اصوات و موسیقی خاص  
دربر دارد و رغبت شنونده را برای شنیدن دنباله شعر برمی‌انگیزد و این فقط خاص شعر  
نیست؛ هر قطعه موسیقی که اجرا شود، چون به مرحله فرود برسد و پرده دیگری در  
مرحله آغاز قرار گیرد، در شنونده برای شنیدن ادامه قطعه رغبت پدید می‌آورد به شرطی  
که فرود نقش عاطفی و هیجانی خود را به خوبی ایفا کند و گرنه، پس از فرودی ناقص و  
تصنّعی، هیچ اوجی یا پرده‌ای لذت‌بخش و برانگیزنده نخواهد بود. به نظر می‌رسد که این  
معنی به شعر و موسیقی اختصاص ندارد و چه‌بسا در هنرهای دیگری چون سینما نیز  
مصدق داشته باشد. در حقیقت، در سینما نیز، هرگاه در فیلمنامه حرکت و پیشروی  
احساس نشود، انتقال از صحنه‌ای به صحنه دیگر با مشکل مواجه می‌شود، چون داستان  
فاقد تداوم است و میان حوادث آن حلقه اتصال وجود ندارد. بنابراین، بین دو صحنه به  
عنصر سومی نیاز هست که ته یکی را به سر دیگری متصل کند (← مک‌کی، ص ۱۹۷).  
بدین سان، شاید بتوان واژه قافیه را در شعر با حلقه اتصال در سینما قابل قیاس دانست.

قافیه‌های قبلی باید آمادگی بیشتری برای لذت بردن از موسیقی قافیه‌های بعد فراهم کنند (← شفیع‌ی کدکنی ۱۳۷۷، ص ۷۰). اما قافیه‌ها باید طراوت خود را حفظ کنند؛ زیرا در اثر تکرار پی در پی و خالی از تنوع قافیه - چون این تکرار از حد معینی گذشت - گوش احساس لذت نمی‌کند (← همان‌جا). در سینما نیز، نماها چون تکرار شوند گویائی خود را از دست می‌دهند و چشم علاقه و تمرکز خود را از دست می‌دهد و، اگر این حال ادامه پیدا کند، تماشاگر کاملاً از فیلم جدا می‌شود. (← مک‌کی، ص ۱۹۱)

مایاکوفسکی می‌گوید که همیشه لغت برجسته و مشخص را در آخر پاره‌ها جای می‌دهد و قافیه‌هایش همیشه پیش‌بینی‌نشده‌اند (← شفیع‌ی کدکنی ۱۳۷۷، ص ۷۲) و ناگفته پیداست که، اگر شاعر بخواهد در شعر روی کلمه خاصی تکیه کند، با قرار دادن آن در قافیه این تشخیص و برجستگی در حد اعلائی خود خواهد بود. (← همان‌جا)

باری، مطلوب آن است که قافیه هم دور از انتظار باشد و هم خواننده را در انتظار نگه دارد. منزلگاهی باشد برای گذار به بیت بعد و التذاذ هنری دیگر.

\*\*\*

ولادیمیر مایاکوفسکی، در شعر چگونه ساخته می‌شود؟، می‌گوید:

در کار شعر فقط چند قاعده کلی برای شروع کار وجود دارد. این قواعد صرفاً قراردادی‌اند. نخستین حرکات، چنان‌که در بازی شطرنج، همیشه تقریباً یکسان است ولی با حرکات بعدی حملات تازه‌ای تدارک دیده می‌شود - حرکتی که حاصل الهام است، در هیچ موقعیت فرضی، در بازی بعد قابل تکرار نیست.

همین دور از انتظار بودن حرکات است که حریف را شکست می‌دهد؛ درست مثل قافیه‌های غیرمنتظره در شعر. (نقل به مضمون ← همان‌جا)

قافیه‌های قابل پیش‌بینی غالباً شعر را به حد ابتدال تنزل می‌دهد. در غزل حافظ به مطلع

ساقی به نور باده برافروز جام ما      مطرب بگو که کار جهان شد به کام ما

تأمل کنیم و در نظر گیریم که، در اذهان عموم، چند واژه هم‌وزن جام و کام حضور دارد. در این غزل، کلمات قافیه‌ای چون مدام، دوام، خرام، پیام، زمام که چندان قابل پیش‌بینی نیستند باعث شده‌اند که ابیات طراوت شاعرانه پیدا کنند. این قافیه‌ها، در عین حال،

حامل بخشی از بار موسیقی شعر شده‌اند.<sup>۱</sup>

### یا در غزلی به مطلع

دوش از مسجد سوی میخانه آمد پیر ما      چیست یارانِ طریقت بعد ازین تدبیر ما  
شاید گوش بتواند، پس از تدبیر، در قافیۀ بیت بعد، به پیشواز تقدیر برود ولی بعید است که  
بتواند کلمات قافیه‌ای چون زنجیر، تفسیر، شبگیر را حدس بزند. باری، قافیه‌ها غالباً در  
دیوان حافظ ترو تازه‌اند.

اما همواره چنین نیست. مثلاً کلمات قافیه در غزل به مطلع

خوش‌ترز عیش و صحبت و باغ و بهار چیست      ساقی کجاست گو سبب انتظار چیست  
از جنس قوافی ناب غزلیات حافظ نیستند. شنونده، به دنبال کلمات قافیۀ بهار و انتظار در  
مطلع، در مصرع دوم بیت دوم، چون به مضافِ غم برسد، ترکیب اضافیِ غم روزگار را به  
ذهن می‌آورد. یا، در مصرع دوم بیت سوم، عبارتِ جز طَرفِ جویبار و می...، با پیشینه‌های  
بهار و روزگار، خودبه‌خود صفتِ خوشگوار، که گوش پرورش دیده به کرات آن را در  
شاهنامه‌ی فردوسی شنیده، به ذهن متبادر می‌شود؛ یا با شنیدن جزء پرده، با توجه به  
پیشینه آهنگین هجای -ار در قوافی پیشین، خودبه‌خود پسوند -دار به ذهن می‌آید و، در  
بیت بعد نیز، آمرزگار پس از عفو و رحمت....

در حقیقت، قافیه عواطف را از پریشانی و بی‌نظمی بازمی‌دارد و، به قول  
مایاکوفسکی، ما را برآن می‌دارد که به خطّ قبل شعر برگردیم و درباره‌ی آن فکر کنیم.

(← همان، ص ۷۹)

در موسیقی سنتی ایرانی، میزان‌ها قابل پیش‌بینی‌اند و تم (درون‌مایه) مشخصی دنبال  
می‌شود. پرده‌ها و نیم‌پرده‌ها و ربع‌پرده‌ها همه مشخص و معلوم و قابل پیش‌بینی‌اند.  
من باب مثال در قطعه نوایی - آهنگ محلی تربت جام - با شعر طیب اصفهانی (غمت در  
نهانخانه دل نشیند      به نازی که لیلی به محمل نشیند) که در دستگاه نوا اجرا می‌شود، در آغاز  
هر میزان، در اول هر سطر، پرده‌های «سی بمل» و «می کزن» تا آخر قطعه - جز یک مورد

(۱) در مصرع دوم بیت ششم این غزل - نانِ حلالِ شیخ ز آبِ حرام ما - کلمه قافیۀ حرام به قرینه حلال  
چه‌بسا قابل پیش‌بینی باشد. اما التذاذ هنری از صنعت طباق که شاعر ماهرانه و رندانه به کار برده حاصل می‌شود.

که تغییر «می کُرُن» به «می بُمَل» در دو سه جا اتفاق می افتد - ادامه می یابد و مثلاً تغییر نت به «می بَکار» که به طور ناگهانی تم موسیقی را عوض کند وجود ندارد. در حالی که، در موسیقی غربی، ما مرتباً با این تغییر گام ها و پرده ها و نت ها مواجهیم. قافیه ظرفی است مناسب که شاعر هر آنچه را به بیت مایه غذایی دهد جمع می کند و آن را در این ظرف می ریزد. در حقیقت، قافیه مرکز ثقل بیت و سنگ بنایی برای آغاز بیت بعد است. به قول تئودور دو بانویل<sup>۲</sup>، «قافیه میخ زرینی است که تخیلات شاعران را تثبیت می کند». (سیدحسینی ۱۳۷۶، ص ۲۰۰)

به نظر مایاکوفسکی، قافیه باید از همه کلمات شعر محکم تر و استوارتر باشد، زیرا پاره های شعر را به یکدیگر پیوند می دهد (← شفیع کدکنی ۱۳۷۷، ص ۸۳) و «چون کلمات بر طبق ضرب وزنی معهود و آشنا با هم تلفیق شوند ذهن آنها را آسان تر ادراک می کند». (خانلری ۱۳۶۷، ص ۵) در کش و قوس لذت درنگ از شنیدن قافیه بیت قبل و هیجان شروع مصراع بعدی، نوعی فضای هنری ایجاد می شود که برای درک لذت آن لزوماً نباید هنرمند بود. هر ذهن و ذوق سالمی این فضای هنری را درک می کند و از آن لذت می برد. به قول آندره موروا<sup>۳</sup>،

قافیه از طرفی امکانات را محدود می کند، اما از طرف دیگر باعث می شود که تجمع افکاری که قبلاً پیش بینی نمی شد به شاعر تلقین گردد... به وسیله یکی از این قافیه ها برقی می جهد که همه یک قطعه شعر از آن روشن می شود. گاهی، در حین اتصال دو قسمت از شعر، فکر جالب و مؤثری به وجود می آید، زیرا شاعر مجبور است که برای این کار پُلی بسازد یا رشته ای ببافد که مضمون بقیه قطعه شعر را تأمین کند. (← شفیع کدکنی ۱۳۷۷، ص ۹۰-۹۱)

بخشی از کار موسیقی شعر بر عهده قافیه است. قافیه بر نرمش بیت می افزاید یا باعث درستی و صلابت آن می شود. بیت اگر با شعله ای افروخته شود، چون به قافیه برسد، این شعله تبدیل به زبانه ای می شود که در اولین واژه بیت پس از خود درمی گیرد و راه را به آن نشان می دهد.

گاهی قافیه ها با احساس شاعر افت و خیز می کنند. نیما در حرف های همسایه می گوید: قافیه زنگ مطلب است: هر جا مطلب عوض می شود، قافیه نیز عوض می شود. (← همان، ص ۹۹)

2) Théodore de BANVILLE

3) André MAUROIS

### قافیه در شعر حافظ

در غزل حافظ، قوی‌ترین مفاهیم بیت اغلب در کلمه قافیه جای می‌گیرند. گویی که سیر کلمات و گذار از کلمه‌ای به کلمه‌ای دیگر به تدریج رو به بالا می‌نهد و در قافیه به اوج می‌رسد و معانی در آن متبلور می‌شود.

نگاهی به غزل شاعر به مطلع

آن سیه‌چرده که شیرینی عالم با اوست چشم میگون لب خندان دل خرم با اوست  
این نکته را روشن می‌سازد. قافیه‌ها در این غزل، به ترتیب عالم، خرم، خاتم، عالم، آدم، مرهم، مریم، مکرم است. در بیت دوم این غزل

گرچه شیرین‌دهنان پادشاهانند ولی او سلیمان زمانست که خاتم با اوست

این سیر از شیرین‌دهنان می‌رسد به قدرتمندانی که در حد و اندازه پادشاهانند و سپس به مظهر پادشاهان پر قدرت یعنی سلیمان، و تمام قدرت سلیمان یکباره و یکجا در خاتم (واژه قافیه) خلاصه می‌شود. یعنی، در بیت، کلمات به تدریج بیش از پیش تشخص می‌یابند به گونه‌ای که هر کلمه یدک‌کش بار مفهومی کلمه قبل از خود نیز می‌شود و کل این بارهای معنایی در قافیه تبلور می‌یابد.

همچنین، در بیت بعدی،

روی خوبست و کمال هنر و دامن پاک لاجرم همّت پاکان دو عالم با اوست

همه صفات نیک و فضایل به یک فرد نسبت داده می‌شود و آن فرد مجمع خوبی و لطف معرفی می‌گردد و، در پرتو جمع همه اینها، از همّت و دعای خیر پاکان دو عالم یعنی زبده کاینات بهره‌مند می‌گردد.

باز، در بیت

خال مُشکین که بدان عارض گندمگون است سر آن دانه که شد رهزن آدم با اوست

وصف از نقطه یعنی خال شروع می‌شود و به سطح حامل آن خال یعنی عارض می‌رسد، و با اشاره ایهامی به گندم در گندمگون و تلمیح به قصه آدم، سرانجام به آدم (کلمه قافیه) می‌رسد. همه این کرشمه معشوقی که آدم خریدارش بود از کوچک‌ترین رمز هستی آغاز و به بزرگ‌ترین ودیعه‌دار جهان یعنی آدم سپرده می‌شود.

## در بیت

دلبرم عزمِ سفر کرد خدا را یاران چه کنم با دلِ مجروح که مرهم با اوست  
حافظ عاشقی است چشم به راهِ معشوق که عازم سفر است و بی‌خبر از عاشق خویش  
می‌رود. وی دلی مجروح دارد که مرهم آن در دست معشوق است. در این بیت، یک سو  
عاشقی است که دلی مجروح دارد و در حضر مانده و دیگر سو دلبری که می‌رود و مرهم  
با خود می‌برد. عناصر تشخیص یافته دلبر، سفر، عاشق (راوی پنهان)، دل مجروح، مرهم است  
و مضمون بیت در قافیه (مرهم) خلاصه شده است. هرگاه مصداق کلمه قافیه، یعنی واژه  
اکسیری مرهم، مهیا می‌بود، طبعاً بیت از محتوای شاعرانه خالی می‌شد چون «عزم سفر  
کردن دلبر» امری عادی است و «دل مجروح» داشتن عاشق هم امر تازه‌ای نیست. مهم آن  
است که این دل مجروح مرهم می‌خواهد و مرهم با دلبر است که می‌رود و همین معنای  
مهم است که در قافیه ظاهر می‌گردد.

## در بیت بعد،

با که این نکته توان گفت که آن سنگین دل کشت ما را و دم عیسی مریم با اوست  
دم عیسی مریم جانشین مرهم می‌گردد یا بهتر بگوییم مریم به جای مرهم می‌نشیند چون اگر  
مریم نبود دم عیسی هم نبود. باز می‌بینیم که واژه کلیدی در قافیه جا خوش کرده است.  
در بیت آخر غزل،

حافظ از معتقدانست گرامی دارش زانکه بخشایش پس روح مکرم با اوست  
روح مکرم عبارت ترکیبی است که در جای قافیه (آخر بیت) نشسته است و، چون کلمات  
پیش از ردیف بیت اول (عالم) و بیت آخر (روح مکرم) غزل را کنار یکدیگر بنهیم، نگاه  
هستی‌شناسانه و فلسفی حافظ را می‌توان در آنها منعکس یافت - نگاهی که بر کل غزل  
سایه افکنده است. در حقیقت، غزل با روح مکرم پایان می‌یابد که خلاصه و نقاوه عالم است.  
بدین سان، قافیه در پیکره غزل نقش وحدت‌بخش دارد. کلمه قافیه در آفرینش  
مضمون نیز بی‌تأثیر نیست و رابطه قافیه و مضمون بیت گاه مشهود است و گاه  
نامحسوس. علاوه بر این، گاهی کلمه قافیه در یک بیت با کلمه آغازی بیت بعد به لحاظ  
معنایی مربوط می‌شود. شاهد آن را در غزلی دیگر به مطلع

فاش می‌گویم و از گفته خود دلشادم بنده عشقم و از هر دو جهان آزادم

می‌توان سراغ گرفت. در اینجا، کلمۀ قافیه آزادم با کلمۀ اول بیت بعد (طایر)، با توجه به رابطه «پرنده» و «آزادی»، پیوند معنایی پیدا می‌کند. همچنین، در بیت دوم، کلمۀ قافیه افتادم با مضمون «هبوط آدم» تجانس دارد و با یک بیت فاصله، کلمۀ قافیه یادم بالوح (اولین کلمۀ اصلی بیت بعد) متناسب است.

### نقش موسیقائی قافیه در غزل حافظ

قافیه، به عنوان یکی از کلیدی‌ترین عناصر غزل، در موسیقی آن نقش اصلی دارد. این نقش را، به لحاظ درجات تأثیر قافیه در موسیقی شعر، در دو غزل به مطلع‌های

به کوی میکده یارب سحر چه مشغله بود      که جوش شاهد و ساقی و شمع و مشعله بود

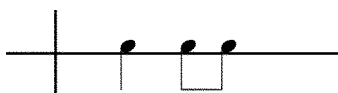
و

کنون که در چمن آمد گل از عدم به وجود      بنفشه در قدم او نهاد سر به سجود

بررسی می‌کنیم. در غزل اول، کلمات قافیه به شرح زیرند: مشغله، مشعله، ولوله، مسئله، گله، گله، معامله، مقابله، تنگ‌حوصله.

نگاهی اجمالی به قوافی این غزل نشان می‌دهد که قافیه‌های این غزل خود هم‌وزن و ضرباهنگ (ریتم) سازند:

مشغله، مشعله، ولوله، مسئله به وزن - UU (فاعِل) و نُت موسیقائی



گله، گله به وزن UU (فَع)؛

معامله، مقابله به وزن U - UU (مفاعِل).

در جمع‌بندی نهایی، سه وزن در کل قوافی این غزل (سواى بیت مقطع) به دست می‌آید که، چون آنها را به ترتیب در کنار هم بنشانیم، سه ریتم موسیقائی متوالی در زنجیره آنها می‌یابیم:

فاعِل فاعِل فاعِل فاعِل      فَع فَع      مفاعِل مفاعِل

در غزل دوم، که به خلاف غزل اول فاقد ردیف است، قافیه‌ها به شرح زیرند: وجود،



سجود، عود، معدود، مسعود، ثمود، خلود، داوود، نمرود، محمود، موجود که هرگاه با همان روشی که در غزل اول در پیش گرفتیم، این غزل را از نظر موسیقی قافیه ارزیابی کنیم، کلمات قافیه را، به ترتیب به اوزان فعول، فعول، فاع، مفعول، مفعول، فعول، فعول، مفعول، مفعول، مفعول می‌یابیم که در آنها نظم موسیقائی وجود ندارد. در این دو غزل معانی به یکدیگر نزدیک‌اند و وزن مشترک است. اما کلمات قافیه در غزل دوم، خواه از حیث مدلول و خواه از حیث وزن و ساخت، تأثیر موسیقائی غزل اول را ندارد.

در غزل اول، از همان آغاز، پرشوری و پرصدایی با کلمه قافیه شنیده می‌شود. در این غزل، کلمات قافیه تا بیت سوم اوج می‌گیرند، در ابیات چهارم و پنجم سکونی نسبی می‌یابند، و در بیت ششم، با کلمات معامله و، پس از آن، مقابله، همان ریتم موسیقائی ابیات نخستین را بازمی‌یابند. علاوه بر این، این کلمات قافیه به لحاظ صوتی ما را برای شنیدن واژه آغازی بیت بعد آماده می‌سازند.

اما چنین تفسیرهایی درباره غزل دوم مصداق ندارد. در حقیقت، موسیقی شعر باید در بطون و خیابای بیت وجود داشته باشد، چنان‌که از دو غزل هم‌وزن، در یکی، طراوت قافیه و موسیقی شعر هر لحظه گوش و جان را مشتاق‌تر می‌سازد و، در دیگری، این کشش و گیرایی کم‌رنگ‌تر است. قافیه‌ها در غزل اول به نسبت با غزل دوم پیش‌بینی‌نشده‌تر است. من باب مثال، در غزل اول، پس از مشغله، حدس زدن قافیه‌های ولوله و مسئله مشکل است. اما گاهی نیز واژه قبل از کلمه قافیه قدری آمادگی ذهنی و ذوقی در ما ایجاد می‌کند؛ مثلاً، پس از شنیدن کلمه خروش، ذهن قدری برای شنیدن ولوله آماده می‌شود؛ یا در مصرع دیگر، قیل و قال شاید مشغله را به ذهن آورد. اما، در مجموع، غزل اول قافیه‌هایی بکرتر و پیش‌بینی‌نشده‌تر دارد، چنان‌که، در مطلع غزل دوم، کلمه قافیه وجود در مصراع اول، پس از آمد گل از عدم، کاملاً قابل پیش‌بینی و، در مصراع دوم، کلمه قافیه سجود پس از در قدم او نهاد سر چندان دست‌نیافتنی و پیش‌بینی‌نشده نیست. همچنین، در مصراع بعد، با توجه به نغمه نی، راحت می‌توان کلمه قافیه عود را حدس زد؛ یا پس از هفته‌ای... کلمه قافیه معدود؛ یا، بلافاصله پس از طالع، کلمه قافیه مسعود؛ یا، پس از آتش، نمرود؛ و، پس از دین، محمود را. در این میان، تنها خلود است که مستثناست. در

موسیقی نیز، الحان قابل پیش‌بینی در حدّ والای هنر ناب نیستند هرچند عامۀ مردم آن را بپسندند.

می‌توان گفت که یکی از لوازم موسیقی شعر به همین وجه دور از انتظار بودن عناصر گوناگون آن از جمله قافیه، انتخاب واژه‌ها و کیفیت همنشینی آنها باشد. کلمات قافیۀ غزل دوم در مقایسه با غزل اول اغلب خصلت انفعالی دارند یا از مقولۀ اسم‌اند و آن جوش و خروش قوافی غزل اول را ندارند. نوعی سکون در ذهن القا می‌کنند. ضمناً کشش آخرین هجای کشیده کلمات قافیۀ وجود و سجود به نوعی ما را در زمانی ممتد قرار می‌دهند، درحالی‌که ارکان قافیۀ غزل اول از هر رکنی به سرعت ما را عبور می‌دهند و به مکث‌های ردیف فعلی بود می‌رسانند. کلمات قافیه، در چهار بیت اول، در دو هجای کوتاه آخر هر رکن، تند و سبک حرکت می‌کنند و وزن را ضربی‌تر می‌سازند. در غزل حافظ، کلمۀ قافیۀ هر بیت در معماری و ساختمان کلّ غزل نیز نقش دارد و، از این راه، وحدت‌بخش و یکپارچه‌ساز است؛ حال آنکه قافیه در اشعار شاعران عموماً تنها وزنه‌ای است که حرف آخر را می‌زند.

هرگاه یک لحن را با دو آلت موسیقی بنوازیم، دو محصول کار از نظر صوتی با هم تفاوت پیدا می‌کنند و هر کدام طعم خاصّ خود را دارد. این پدیده در شعر با تفاوت قافیه حاصل می‌شود؛ مثلاً دو قصیده هم‌وزن با موضوع و مضامین مشترک هرگاه در قافیه متفاوت باشند تأثیرشان فرق دارد. نقش قافیه در شعر مثل نقش کلید و دانگ (تونالیته) در موسیقی است. (← شفیع کدکنی ۱۳۷۷، ص ۵۲-۵۳)

همچنان که سازهای گوناگون، حتی در موسیقی‌های یک‌صدایی، تنوع و طراوت به اجرای موسیقی می‌بخشند، قافیه‌ها نیز به شعر تنوع و طعم‌های گوناگون می‌دهند. سه غزل حافظ به مطلع‌های

یارب این نوگل خندان که سپردی به مَشش می‌سپارم به تو از چشمِ حسودِ چممش

آن سیه‌چرده که شیرینی عالم با اوست چشم میگون لب خندان دلِ خرم با اوست

روضۀ خلد برین خلوت درویشانست مایۀ محتشمی خدمت درویشانست

که هر سه در یک وزن (بحر رمل) اند، سه حسّ متفاوت به ما می‌دهند و این غیر از تأثیر

ناشی از محتوا و فضای محوری غزل است. در غزل دوم، در پایان هر بیت، نگاه حافظ را به جهان‌نگاهی فلسفی می‌یابیم. کلمات قافیۀ عالم، آدم، خاتم، مریم... همه نوعی طعم فلسفی به بیت می‌بخشند؛ در غزل سوم، کلمات قافیۀ خلوت، خدمت، رحمت... فضا را عارفانه می‌سازند؛ و در غزل اول کلمات قافیۀ من، چمن، تن، دهن... غزل را زمینی‌تر جلوه می‌دهند و لذت را به صورت عادی‌تر و آسان‌یاب‌تری درمی‌آورند.

با نگاهی اجمالی به قافیه‌های هر سه غزل، به خوبی می‌توان دریافت که مثلاً کلمات قافیۀ غزل اول (من، چمن، تن...) هر یک در جای خود خوش‌نشسته‌اند و با یکدیگر نیز تجانس دارند. همچنین است در غزل سوم که کلمات قافیه، همه، فضای یک‌دست عرفانی را تداعی می‌کنند و هرگز نمی‌توان آنها را در غزلی با حال و هوای غزل اول جای داد. در غزل دوم نیز بین کلمات قافیه رابطه معنایی نزدیکی وجود دارد به گونه‌ای که از جمع آنها به وحدت موضوعی و فضائی غزل می‌توان پی برد. نگاهی به غزل سوم نیز زنجیره معنایی کلمات قافیه را نمودار می‌سازد.

## منابع

- خانلری، پرویز (ناتل) (۱۳۶۷)، وزن شعر، توس، تهران.  
دیوان حافظ، تصحیح محمد قزوینی و قاسم غنی، زوار، تهران ۱۳۶۳.  
ساکت، کیوان (۱۳۷۶)، شیوه آموختن تار و سه تار، سروش، تهران.  
سیدحسینی، رضا (۱۳۷۶)، مکتب‌های ادبی (ج ۱)، نشر مرکز، تهران.  
شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۷)، موسیقی شعر، آگاه، تهران.  
مک‌کی، رابرت، داستان، ساختار، سبک و اصول فیلمنامه‌نویسی، ترجمه محمد گذرآبادی، نشر پارت، تهران ۱۳۷۳.

