

اقسام قافیه و ردیف در غزل‌های عراقی و نقش موسیقایی آن

عبدالرضا سیف* / علی محمد مؤذنی* / علی اصغر فراز**

چکیده

موسیقی لفظی شعر که به جمال‌شناسی شعر اطلاق می‌شود، بزرگ‌ترین عامل سحرآمیز است که مخاطب را متحیر می‌سازد. قافیه و ردیف در این دامنه، مانند یک مرجع در موسیقی هر بیت، نقشی بسیار برجسته به عهده دارد. در این جستار، قافیه و ردیف در دیوان عراقی از زوایای گوناگون، به شیوه توصیفی - تحلیلی، مورد ارزیابی و پردازش قرار گرفته و نتیجه چنین شده است: غزل‌ها، دارای وزن‌های متداول و پرکاربرد هستند. فهمیدن کلام در غزل‌ها آسان و روان است. ۶۳ درصد از قافیه‌ها، به هجای کشیده و به شکل قافیه مردف بوده، به ردیف اصلی ختم شده‌اند و دارای کشش لازم در موسیقی کلمه هستند و ۲۴ درصد قافیه‌ها به هجای ساده ختم شده، دارای حرف روی مصوت یا ردیف هستند و کشش و شرایط لازم برای روانی موسیقی را دارند. ۶۴ درصد از غزل‌ها دارای ردیف هستند و بدین ترتیب، حرف ساکن پایان واژه قافیه در بیشتر غزل‌ها به خوبی تلفظ شده، موسیقی کامل برقرار گردیده است. ارتباط آوایی واحدهای زنجیری و زبرزنجیری در زنجیره گفتار، بین قافیه و ردیف و سایر واژه‌ها در هر بیت، دارای هارمونی دلپذیر و موسیقی فاخر و زیبایی است؛ ولی در غزل‌ها، تکرار قافیه، ردیف و مطلع، زیاد به چشم می‌خورد.

کلیدواژه: عراقی، موسیقی کناری، قافیه، ردیف، هارمونی.

* استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران

** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران، پردیس کیش (نویسنده مسئول)

مقدمه

قافیه و ردیف یا موسیقی کناری شعر، نقشی اساسی و برجسته در موسیقی لفظی شعر دارد و در بررسی موسیقی شعر، لازم است که به طور ارجح مورد توجه قرار گیرد.

قافیه و ردیف گوشه‌ای از موسیقی شعر است. یکی از مهم‌ترین عوامل اهمیت قافیه، جنبه موسیقایی آن است. درحقیقت، قافیه یکی از جلوه‌های وزن است؛ زیرا مانند نشانه‌ای، پایان یک قسمت و شروع قسمتی دیگر را نشان می‌دهد. نظر شوقی ضیف (۱۹۱۰-۲۰۰۵م) درباره قافیه چنین است: قافیه، یادگار نواختن آلات موسیقی است و در گوش، یادآور کف زدن‌ها و طبل‌ها و دف‌هاست (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۵۲-۵۳).

رمز و راز و شورانگیزی در موسیقی لفظی شعر که موسیقی قافیه و ردیف را نیز شامل می‌شود، پیوسته مورد توجه ادیبان، شاعران و ادب‌دوستان بوده است. درباره پیشینه این جستار، آثار مختلف، متعدد و مرتبط را می‌توان نام برد؛ مانند کتاب‌های موسیقی شعر از شفیعی کدکنی، موسیقی شعر حافظ از دره‌دادجو، پیوند موسیقی و شعر از حسین علی ملّاح و موسیقی شعر حافظ از محمدجواد عظیمی و مقالات «برجستگی‌های نقش قافیه در شعرهای فارسی از آغاز تا سده هشتم»، «نگاهی به موسیقی اشعار شفیعی کدکنی»، «بررسی گونه‌ای از موسیقی کناری قصاید خاقانی»، «بررسی موسیقی بیرونی و کناری در غزلیات و قصاید ظهیر فاریابی»، «موسیقی کناری در رباعیات مولانا»، «بررسی موسیقی کناری در غزلیات بیدل دهلوی»، «بررسی موسیقی بیرونی و کناری در اشعار واصفی هروی» و «موسیقی کناری در غزلیات شهریار»، اما پژوهشی همنام با این جستار وجود ندارد. از طرفی، در این پژوهش، تجزیه و تحلیل موسیقایی در موسیقی کناری (واژه‌های قافیه و ردیف) براساس ساخت‌آوایی حروف صورت گرفته است که در کلیه آثار اشاره شده، از این شیوه استفاده نشده است. در این جستار ابتدا به قافیه، ردیف و موارد مربوط دیگر، اشاره‌ای

۲۵۳ _____ اقسام قافیه و ردیف در غزل‌های عراقی و نقش موسیقایی آن
مختصر شده، سپس اقسام قافیه و ردیف در تمام غزل‌های عراقی تعیین و از میان هر گروه قافیه، مطلع یک غزل مناسب به‌عنوان نمونه، با توجه به عوامل موسیقی‌ساز و آوای واکه و همخوان‌های موجود در ساختمان واژه قافیه و ردیف، مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته است.

قافیه و ردیف

قافیه و ردیف، مهم‌ترین نقش و تأثیر را در موسیقی و معنای یک بیت دارد. کلمات قافیه و ردیف، با انعکاس و پخش معنا و مفهومی دلپذیر و برقراری هارمونی آوایی با سایر کلمات بیت، یک پوشش اشتراکی لفظی و معنایی بر پهنه غزل ایجاد و شوق مطالعه تمام غزل را در خواننده زنده می‌کند. ردیف که ویژه غزل و شعر پارسی است، در به تلفظ در آوردن حرف پایانی کلمه قافیه و تکمیل موسیقی آن مؤثر است و لذت شنیداری را افزایش می‌دهد.

قافیه و ردیف، دو واژه غالب در موسیقی لفظی شعر است و همان طور که در رستاخیز کلمات شفيعی کدکنی آمده، دو سازه مهم در فرم و جمال شعر بوده، در نظام ایقاعی و وزن بیت، در نقش پایه و مرجع عمل می‌کند. (۱۳۹۱ب)

شاعران هنرمند، که از راه تجربه و ذوق سلیم، به تأثیر هنری قافیه توجه داشته‌اند، همواره می‌کوشیده‌اند قافیه را از کلماتی انتخاب کنند که در شعر، تشخص و امتیازی دارند؛ زیرا قافیه یک کلمه ساده نیست. در این باره مایاکوفسکی^۱ (۱۸۹۳-۱۹۳۰م) می‌گوید: «من همیشه لغت برجسته و مشخص را در آخر بیت جای می‌دهم و به هر زحمت، قافیه‌ای برایش پیدا می‌کنم... قافیه، شما را بر آن می‌دارد که به خط (مصراع) ماقبل برگردید، درباره‌اش فکر کنید و مجبورتان می‌کند خطوطی را که مجموعاً باید فکری را برساند، با هم تطبیق کنید؛ یعنی مجموعه تصویرها و احساسات شاعر را بار

دیگر در نظر آورید و با آنچه در قافیه آمده است، به صورت ذهنی، ترکیب کنید» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱ الف: ۷۱-۷۹).

نکته دیگر که در باب موسیقی قافیه باید یادآوری کنیم، این است که لذت بیشتر از موسیقی شعر، مربوط به اثر برگشت قافیه‌هاست و در حقیقت، گوش به وسیله قافیه‌ها تحریک می‌شود و احساس لذت و خشنودی می‌کند (همان: ۶۵).

قافیه، هم‌نواکننده نوای گهگاه ناهمساز غزل است و شعر را که از سوی افقی پیوند معنایی دارد، از سوی قائم هم با تکرار دلپسند و مطمئن‌کننده کلمات، همسان و هم‌صدا، مرتبط و منسجم می‌سازد (خرمشاهی، ۱۳۷۰: ۶۲).

تفاوت در بعضی از قافیه‌ها در دوران قبل از قرن هشتم و بعد از قرن

هشتم: از قرن چهارم تا قرن هشتم، بعضی از شاعران، مواردی را در قافیه به کار می‌گرفتند که از قرن هشتم به بعد، کنار گذاشته شد. این موارد عبارت‌اند از: ۱. استفاده از یای مجهول به صورت هم‌قافیه با کلمه عربی که امروزه یای مجهول به صورت یای معروف تلفظ می‌شود و این شیوه استفاده را از قافیه‌های شعرهای قدیم می‌توان دریافت که با تلفظ امروزه منطبق نیست؛ ۲. قافیه‌های «ممال» یا «اماله» این قافیه‌ها به صورت خارج کردن یک واژه قافیه از شکل اصلی خود و مناسب کردن آن با شکل قافیه درست شعر، از راه‌های مختلف مانند تبدیل «آ» به «اَ» (خوابانید به خوابشاید)، میل دادن فتحه به سوی کسره (عید به عید) و الف را به یا تبدیل کردن (جمشاذ به جمشید) که در شعرهای قدیم، معمول بوده، صورت می‌گرفته است. قافیه‌های ممال، بیشتر در کلمه‌های عربی نمود می‌یابند؛ بنابراین، کمترین بسامد استفاده از قافیه‌های ممال، در شعرهای فردوسی و بیشترین بسامد، در شعرهای مولوی مشاهده می‌شود؛ ۳. قافیه‌های دال- دال که دال معجمه را با دال عربی قافیه می‌کردند. امروزه دال معجمه، همان دال تلفظ می‌شود و این نوع استفاده را هم از خواندن شعرهای قدیم می‌توان دریافت؛ ۴. دخل و تصرف‌ها و هنجارشکنی‌های شاعران در واژه قافیه، مانند دوگانگی تلفظ در مصوت‌ها، حذف‌های گوناگون از واژه قافیه

۲۵۵ _____ اقسام قافیه و ردیف در غزل‌های عراقی و نقش موسیقایی آن
(حذف‌های غیرملفوظ، حذف همزه، حذف تنوین)، تغییر و نوآوری در واژه‌های قافیه و تغییرات قافیه در شعرهای عامیانه. این دخل و تصرف‌ها به‌استثنای شعرهای عامیانه، توسط سنایی، مولوی و سعدی، بیشتر از سایر شاعران انجام شده است (قاسمی و محمدی، ۱۳۹۷: ۲۹۱، ۲۹۹، ۳۰۱ و ۳۱۰).

ردیف: ردیف نیز جزئی از موسیقی کناری است. ردیف، همگونی کاملی است که از تکرار یک عنصر دستوری یگانه (واژه، گروه، بند یا جمله) با توالی یکسان و نقش‌های صوتی، صرفی، نحوی و معنایی یکسان در پایان مصارح یا ابیات یک شعر و بعد از واژه قافیه پدید می‌آید (حق‌شناس، ۱۳۷۰: ۵۹).

کشش در هجای قافیه و نقش موسیقایی آن: گاه دیده‌ایم یک نغمه را اگر با دو آلت مختلف موسیقی بنوازند، دو نغمه، از نظر صوتی با یکدیگر اختلاف خواهند داشت. این نقش در شعر، برعهده قافیه است. قافیه در حقیقت، به‌منزله دستگاہ موکد صوت است؛ زیرا اگر دو غزل یا دو قصیده را که در یک وزن و یک موضوع، اما با دو قافیه مختلف سروده شده‌اند، با یکدیگر بخوانیم، تأثیر این شعرها متفاوت خواهد بود و این اختلاف تأثیر، ناشی از اختلاف قافیه‌هاست که حرف پایانی قافیه تا چه اندازه قابلیت کشش داشته باشد (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱ الف: ۶۴-۶۵).

در شعر سعدی و شعر منسوب به فردوسی نیز همین گونه است:

خدا کشتی آنجا که خواهد برد وگر ناخدا جامه بر تن درد
(سعدی)

برد کشتی آنجا که خواهد خدای وگر جامه بر تن درد ناخدای
(منسوب به فردوسی)

در شعر سعدی، کلمه قافیه «درد» و «برد» و در شعر فردوسی، کلمه «خدای» و «ناخدای» قافیه است. در شعر سعدی، موسیقی کلام با حرف «د» قطع می‌شود؛ ولی در شعر فردوسی، موسیقی کلام با کششی که در «آی» وجود دارد، قطع نمی‌شود و تا

اندازه دلخواه می‌تواند ادامه داشته باشد. دو شعر با یک وزن و بحر، ولی با قافیه‌های متفاوت، اغلب تأثیر متفاوت در شنونده ایجاد می‌کند (احمدنژاد، ۱۳۸۵: ۱۰۳).

تفاوت کیفی در موسیقی آخرین حرف قافیه که در بالا بدان اشاره شد، به مخرج تولید و شیوه تولید آوای همخوان‌ها و واکه‌های مختلف مربوط می‌شود که با یکدیگر متفاوت بوده، هر کدام موسیقی مختلفی دارند و اثر متفاوتی می‌گذارند. این تفاوت‌ها در مطالب بعدی و نیز هنگام تجزیه و تحلیل موسیقی قافیه و ردیف در بیت‌های برگزیده عراقی توضیح داده خواهد شد.

اندام‌های گفتار: اندام‌های گفتار براساس نقش‌های متفاوتی که در تولید آوا دارند، به دسته‌های سه‌گانه تقسیم می‌شوند: ۱. اندام‌های تنفس که مشکل از شش‌ها، نایژه‌ها و نای هستند؛ ۲. اندام‌های واک‌ساز که در محفظه‌ای غضروفی، موسوم به حنجره (سیب آدم) قرار گرفته‌اند و در انتهای فوقانی نای جای دارند و تارآواها و چاکنای را شامل می‌شوند؛ ۳. اندام‌های گویایی که از سه حفره حلق، دهان و بینی تشکیل شده‌اند (حق‌شناس، ۲۵۳۶: ۳۹-۴۵).

آواهای زبان فارسی به دو گروه عمده تقسیم می‌شوند، گروه اول آواهایی هستند که می‌توانند در آغاز واژه واقع شوند. اعضای این گروه را که ۲۳ تاست، همخوان (صامت) می‌نامیم. به گروه دوم که ۸ تا هستند، و در وسط یا پایان واژه قرار می‌گیرند، واکه (مصوت) می‌گویند (ثمره، ۱۳۸۱: ۲۷-۲۸).

هشت عدد واکه، آواهای مداوم واکدار هستند؛ چون جوهر آوایی واکه‌ها، واک یا آواست. آوای واکه‌ها همه دهانی هستند. در زمان اجرای آوا راه بینی بسته می‌شود و هوا تنها از راه دهان خارج می‌شود. دهان در آوای واکه‌ها به‌عنوان یک رزوناتور (طنین‌انداز و تشدیدگر) عمل می‌کند و طنین آوای به ارتعاش درآمده به‌وسیله تارهای صوتی را به شکل دلخواه تنظیم می‌کند. در این رابطه، دهان به کمک زبان و لب‌ها، مشخصه‌های پسین، پیشین، باز، بسته، گرد (گرد بسته، نیمه‌گرد و گرد باز)، گسترده (گسترده بسته، نیم‌گسترده و گسترده باز) و در واکه‌های مرکب، ترکیبی از این

مشخصه‌ها را در شکل حفره یا فضای خود ایجاد کرده، آوای مربوط به هر واکه را تولید می‌کند. در طول ادای این آواها، هیچ مانعی در مسیر عبور هوای بازدم وجود ندارد و پیوسته آن واکه یا آوا ادامه دارد تا وقتی که تصمیم به قطع آن گرفته شود (نمره، ۱۳۸۱: ۸۲). اما دربارهٔ همخوان‌ها چنین نیست؛ برای تولید آوای هر همخوان، دهان در یک مکان، راه عبور هوا را به طور کامل برای لحظه‌ای می‌بندد یا مسیر عبور را باریک می‌کند و اندام مربوط با شکل خاصی که به خود می‌گیرد، آوای مورد نظر را تولید می‌کند (همان، ۱۳۸۱: ۳۰-۳۱).

در حنجره، تارآواها قرار دارند. وقتی نیاز به ایجاد صوت نیست، این تارآواها در حالت آرامش، شل و نسبتاً دور از هم هستند؛ به طوری که هوا به راحتی از میان آن‌ها عبور کرده، صدایی تولید نمی‌شود؛ اما وقتی نیاز است صوت ایجاد شود، این تارآواها کشیده و سفت شده، هوای بازدم، با شدت از فاصلهٔ میان آن‌ها که چاکنای خواننده می‌شود، عبور کرده، ایجاد لرزش و صدا می‌کند. به این صدا واکه می‌گویند. به صداهایی که تولیدشان با واکه همراه باشد، باواکه و به آن دسته از صداها که با حالت آرامش و باز تارآواها تولید می‌شوند، بی‌واکه گفته می‌شود. در زبان فارسی، واکه (مصوت‌ها) به علاوهٔ ۱۳ همخوان (صامت) q, y, r, l, n, m, z , z, v, g, j , d, b (ب، د، ج، گ، و، ز، ژ، م، ن، ل، ر، ی، ق) باواکه و ۱۰ مورد باقیمانده که عبارت‌اند از همخوان (صامت‌های) h, ? , x, s , s, f, k, c , t, p (پ، ت، چ، ک، ف، س، ش، خ، ه، ه، بی‌واکه هستند (مشکوه الدینی، ۱۳۸۸: ۱۲-۱۳).

همخوان‌ها در زبان فارسی، از لحاظ شیوهٔ تولید، به شش گروه فرعی تقسیم می‌شوند که عبارت‌اند از: ۱. انفجاری، هشت همخوان پ p، ب b، د d، ت t، گ g، ک k، ق q، ع ؟؛ ۲. سایشی، هشت همخوان ز z، س s، ژ z ، ش s ، و v، ف f، خ x، ه h؛ ۳. انفجاری-سایشی، دو همخوان ج j ، چ c ؛ ۴. لرزشی (غلطان)، یک همخوان ر r ؛ ۵. خیشومی (دماغی)، دو همخوان م m، ن n؛ ۶. روان، دو همخوان ل l، ی y (نمره، ۱۳۸۱: ۳۶-۷۹).

همخوان‌های انسدادی: هرگاه در یکی از جایگاه‌ها، دو اندام چنان در تماس با هم قرار گیرند که مجرای گفتار برای مدتی کاملاً مسدود شود و جریان هوا منقطع گردد، شیوهٔ انسدادی حاصل می‌شود. شیوهٔ انسدادی را بندشی و انفجاری نیز نام نهاده‌اند؛ مثل شیوهٔ تولید p و b (حق شناس، ۲۵۳۶: ۵۳).

از طرف دیگر، همخوان‌ها از لحاظ مکان و مخرج تولید به نه گروه فرعی تقسیم می‌شوند که عبارت‌اند از: ۱. دولبی، سه همخوان پ p، ب b، م m؛ ۲. لب و دندانی، دو همخوان ف f، و v؛ ۳. دندانی لثوی، دو همخوان ت t، د d؛ ۴. لثوی، پنج همخوان s، z، n، l، r؛ ۵. کامی، سه همخوان ش ش، ژ ژ، ی y؛ ۶. لثوی کامی، دو همخوان چ چ، ج ج؛ ۷. نرم کامی، دو همخوان ک k، گ g؛ ۸. ملازی، دو همخوان ق q، خ x؛ ۹. چاکنایی، دو همخوان ء؟، h (مشکوه‌الدینی، ۱۳۸۸: ۲۸-۳۰).

شایان ذکر است همخوان (صامت) y (ی)، یک همخوان غلت‌آوایی و واکدار و نیم‌مصوت است؛ به این صورت که این همخوان از دیدگاه آواشناسی، واکه و از دیدگاه واج‌شناسی، همخوان به حساب می‌آید؛ مثلاً در کلمات یار و نای، همخوان و در کلمات نیک و میز و قاضی، واکه محسوب می‌شود (همان: ۳۴).

از بررسی مکانیسم‌های تولید به این نتیجه می‌رسیم که به طور کلی، برای تولید هر آوا سه مرحلهٔ مشخص دیده می‌شود؛ مرحلهٔ «آمادگی»، مرحلهٔ «درنگ» و مرحلهٔ «انجام». برای روشن شدن مطلب، همخوان «p» را در نظر می‌گیریم. مرحلهٔ آمادگی عبارت است از حرکت لب‌ها به طرف یکدیگر و چسبیدن آن‌ها به هم، بالا رفتن نرم کام و مسدود شدن راه بینی، در مرحلهٔ درنگ، این اندام‌ها مدتی در همین موقعیت باقی می‌مانند تا هوای شش‌ها در پشت گرفتگی لب‌ها به صورت فشرده درآید؛ زیرا این فشرده شدن هوا پدیده‌ای لازم برای تولید آوای مورد نظر است. در مرحلهٔ انجام، لب‌ها باز می‌شوند و هوای فشرده به یک‌بار بیرون می‌جهد (ثمره، ۱۳۸۱: ۳۳-۳۴).

واژه قافیه، هجای قافیه، صدای قافیه: اگر کلمه «کجاست» را به‌عنوان یک کلمه قافیه در نظر بگیریم، کجاست، واژه قافیه، جاست: هجای قافیه و آست، صدای قافیه است (طباطبایی، ۱۳۸۳: ۲۰۸-۲۰۹).

هجای: هجا یک واحد آوایی مرکب است که از یک یا چند واحد زنجیری و یک یا چند واحد زبرزنجیری ترکیب شده و ضرورتاً یکی از واحدهای زنجیری آن، دست‌کم دارای مختصه هجایی است. اگر در هر هجا، برای همخوان یا صامت، علامت C و برای واکه یا مصوت، علامت V را به کار ببریم، در زبان فارسی، فرمول کلی CV(C(C)) حاصل شده که سه نوع هجا از آن نتیجه‌گیری می‌شود (حق‌شناس، ۲۵۳۶: ۱۳۹).

در سه نوع هجا یا قافیه در زبان فارسی که عبارت‌اند از: CV، CVC و CVCC، می‌توان با توجه به واکه کوتاه و بلند، شش نوع هجا را در نظر آورد که عبارت‌اند از: CV، CV̄، CVC، CV̄C، CVCC و CV̄CC. هر شش نوع هجا در قافیه شعر فارسی به کار می‌رود. اضافه می‌شود که طرح هجای قافیه کلمات مختوم به صدای «OW» و صدای «ey»، جزء همین طرح هجایی CVC است (شمیسا، ۱۳۹۰: ۷۰-۸۱). صوت، ثمره ارتعاش است؛ اما این ارتعاش، یکنواخت نیست و پیوسته در تغییر است. عناصری که این تغییرات را در صوت موجب می‌شوند، خواصی هم برای آن پدید می‌آورند که عبارت‌اند از: نیرو یا شدت، کشش یا امتداد، اوج یا ارتفاع یا زیر و بمی و زنگ یا طنین (ملاح، ۱۳۶۷: ۲-۳).

هر انسانی از کیفیت صدایی ویژه بهره‌مند است. این تفاوت موجب طنین (Resonance) و کیفیت صدایی کاملاً متمایز از دیگران می‌شود؛ بنابراین، شخصی با صدایی خوش‌طنین، موسیقی شعر را در زمان قرائت، دلنشین‌تر اجرا می‌کند (فرهنگی، ۱۳۸۹: ۳۲۳/۱).

آواهای زنجیری و زبرزنجیری: آواهای زنجیری شامل صداها و حروف الفبا می‌شوند و آواهای زبرزنجیری یا نوای گفتار، آن‌هایی هستند که در خارج از زنجیره

آواهای زنجیری و بر روی آن‌ها قرار می‌گیرند و به یاری آن‌ها ساخت آوایی زبان را تشکیل می‌دهند. آواهای زبرزنجیری، عبارت‌اند از: تکیه، درنگ (مکث)، آهنگ (زیر و بمی) و نواز (لحن) (فرشیدورد، ۱۳۹۱: ۴۱-۴۷).

تکیه: از ترکیب چند حرف، کلمه، ساخته می‌شود. کلمه به تنهایی واجد معانی معدودی است؛ ولی بسته به تکیه یا تأکیدی که بر هریک از هجاهای آن وارد می‌شود، معانی دیگری نیز به خود می‌گیرد (ملاح، ۱۳۶۷: ۷۶).

درنگ: درنگ نیز در بین دو هجا یا بین دو کلمه در خواندن شعر یا متن، از الزامات جدی به حساب می‌آید؛ به طوری که اگر درست انجام نشود، ممکن است در معنای جمله خللی ایجاد گردد و منظور و معنای درست، به شنونده انتقال داده نشود. برای مثال در جمله «man zur darm»، اگر درنگ بین من و زور ایجاد شود، جمله می‌شود «من زور دارم»؛ ولی اگر درنگ بین زور و دارم ایجاد شود، از جمله، معنی «منظور دارم» برداشت می‌شود (حق شناس، ۲۵۳۶: ۱۲۷-۱۲۸).

تکیه و درنگ در غزل‌های ۱۰ و ۳۰۲ عراقی:

به یک کرشمه که چشمت بر ابروان انداخت هزار فتنه و آشوب در جهان انداخت

(غزل ۱۰ عراقی)

نیام بی تو دمی بی غم، کجایی ندارم بی تو دل خرم، کجایی

(غزل ۳۰۲ عراقی)

در بیت ۱۰، درنگ بین دو واژه قافیه و ردیف و تکیه بر هجای دوم واژه قافیه و نیز هجای دوم واژه ردیف، به قرائت شعر استحکام می‌بخشد و خواننده و شنونده را بیشتر متوجه معنای شعر می‌کند. در بیت ۳۰۲، درنگ قبل از ردیف و تکیه بر هجاهای ردیف، برای انتقال بهتر معنا ضروری است.

واحدهای آوایی، مواد خامی هستند که طبق قواعد و الگوهای معین، گرد هم آمده، واحدهای بزرگ‌تر و پیچیده‌تر از خود، یعنی هجاها را تشکیل می‌دهند و نیز هجاها طبق قواعد و الگوهای خاص گرد هم آمده، واحدهای بزرگ‌تر و پیچیده‌تر از

۲۶۱ ————— اقسام قافیه و ردیف در غزل‌های عراقی و نقش موسیقایی آن

خود، یعنی واژه‌ها را می‌سازند. بنابراین، هجا در سلسله مراتب زبانی، در مرتبه دوم قرار می‌گیرد؛ بدین معنی که در تحلیل ساختمانی صوتی یک زبان، ابتدا باید به تحلیل واج‌ها و سپس هجاها و پس از آن، واژه‌ها پرداخت. هجا در فارسی عبارت است از یک رشته آوایی پیوسته که از یک واکه و یک تا سه همخوان تشکیل می‌شود. منظور از «رشته آوایی پیوسته» آن است که اجزای سازنده هجا، طی یک فرایند تولیدی، بدون مکث تولید می‌شوند. واکه به منزله مرکز یا هسته یا محور هجاست و همخوان در حکم حاشیه یا دامنه آن (ثمره، ۱۳۸۱: ۱۰۸).

هجایی که به واکه پایان می‌یابد، هجای باز و هجایی که به همخوان یا صامت پایان می‌یابد، هجای بسته نامیده می‌شود (مشکوه‌الدینی، ۱۳۸۸: ۱۰۷).

مکانیسم‌های تولید آوا: آواهای زبان از دیدگاه فیزیکی، موج‌هایی هستند با ویژگی‌های گوناگون. این موج‌ها به وسیله حرکت‌های مختلف اندام‌های گفتار در جریان هوایی که از مجرای گفتار می‌گذرد، ایجاد می‌شوند (حق‌شناس، ۲۵۳۶: ۶۵).

برای تولید هجاها الزاماً باید از همنشینی واکه‌ها و همخوان‌ها استفاده کرد. این همنشینی با توجه به مشکلات زبانی و تولیدی، دچار محدودیت می‌شود؛ به طوری که مثلاً برای هجای CVCC که باید دو همخوان با علامت سکون بعد از واکه بنشینند، با توجه به ۲۳ همخوان، باید بتوان ۵۲۹ خوشه تولید کرد؛ در حالی که به دلیل محدودیت‌ها، تنها ۲۰۵ خوشه بالفعل قابل تولید است (ثمره، ۱۳۸۱: ۱۱۵).

قافیه و ردیف در غزل‌های عراقی

عراقی دارای سبک دوره عراقی است و در استفاده از قافیه و ردیف و قرینه‌سازی کلمات و ارتباط اجزای اشعارش با یکدیگر، تسلط و استادی قابل توجهی به کار برده است. به طور کلی، ارتباط آواها را با هم به نحو محکمی حفظ کرده و با انتخاب وزن‌های روان و واژه‌گزینی مناسب و عبارات دلچسب عاشقانه و عارفانه به‌عنوان قافیه و ردیف، به‌خوبی هارمونی زیبا و دلنشینی را در موسیقی غزل‌ها به وجود آورده است.

ارتباط او با عارفان و تجربیات سفرها و آموزش عرفان از محضر بزرگان و سابقه عرفانی او نیز در محتوا و مفهوم غزل‌هایش تأثیرگذار بوده است؛ بنابراین، در مقایسه بین عراقی با دیگر شاعران هم‌عصرش، تفاوت‌هایی در کاربرد قافیه و ردیف و به خدمت گرفتن آن‌ها در هم‌آوایی با سایر واژه‌های بیت دیده می‌شود. شاید به دلیل همین تسلط است که عراقی، نهایت توفیق را در ساختن فضاهای شیرین، دلچسب و صمیمی عاشقانه و عارفانه به دست آورده و جزو غزل‌سرایان معروف شده است.

اقسام قافیه و ردیف در غزل‌های عراقی و تجزیه و تحلیل موسیقایی

الف. ارزیابی و تجزیه و تحلیل با توجه به عواملی که بر تلفظ و موسیقی قافیه اثرگذارند. این عوامل، عبارت‌اند از: نوع هجای قافیه و باز یا بسته بودن آن، جنس حرف روی از لحاظ آوا و کشش‌پذیری موسیقی در آن، نوع ردیف و اثر آن در تلفظ واضح حرف ساکن پایان کلمه قافیه و کشش‌پذیری کلمه یا کلمات ردیف، «های غیرملفوظ»، «الف اشباع» و «ی» وصل و به حرکت درآمدن حرف روی و تلفظ واضح آن، نداشتن تنافر حروف و تنافر کلمه در کلمات قافیه و ردیف، وجود واکه یا همخوان اشتراکی بین واژه‌های قافیه و ردیف و سایر واژه‌های بیت و برجستگی در کیفیت موسیقی، تعداد هجاهای واژه قافیه و ردیف و تأثیر آن در موسیقی کناری، وجود آوای زبرزنجیری تکیه و تأکید بر روی قافیه و ردیف و مختصه زبرزنجیری درنگ بین قافیه و ردیف.

قافیه‌ها با توجه به چهار حرف پیش و چهار حرف پس از روی، به دو دسته قافیه‌های مقید در ۶ گروه و قافیه‌های مطلق در ۲۴ گروه تقسیم می‌شوند و به ترتیب در زیر هر دسته فرعی، ارزیابی و تجزیه و تحلیل موسیقایی آن با توجه به عوامل موسیقی‌ساز (الف) صورت می‌گیرد. در تمام گروه‌های مختلف قافیه، شماره غزل‌هایی که ردیف ندارند با * و شماره غزل‌های با قافیه ساده و روی مصوت، با خط زیر شماره مشخص شده‌اند.

۱. قافیه‌های مقفید: شش نوع است؛ یا ساده بوده و یا یکی از چهار حرف پیش از روی در آن به کار رفته است. در این قافیه‌ها حرف روی ساکن و مقفید به حروف قبل از خود در قافیه است.

۱-۱. قافیه ساده (مقفید مجرد): ۳۸ غزل به شماره‌های ۲-۳-۳۲-۳۶-۳۷-۴۰-۴۶-۴۷-۵۹-۷۴-۷۹-۱۰۳-۱۰۴-۱۱۱-۱۱۳-۱۲۹-۱۴۷-۱۵۳* - ۱۵۴* - ۱۵۵* - ۱۵۹-۱۶۵-۱۶۷-۱۷۰-۱۹۹-۲۰۱-۲۰۵-۲۱۰-۲۱۴-۲۱۵-۲۳۶-۲۳۸-۲۴۵-۲۵۳-۲۶۰-۲۷۷-۳۰۱-۳۰۲ ملاحظه می‌شود. در این غزل‌ها که دارای هجای باز CV̄ یا هجای بسته CVC هستند، برای ایجاد موسیقی بهتر و کامل‌تر، ۸۷ درصد از آن‌ها دارای ردیف و ۴۷ درصد از قافیه‌ها دارای حرف روی مصوت «الف»، یعنی هجای باز با واکه «ا» هستند که آوایی دلچسب‌تر از دو واکه بلند دیگر دارد.

تجزیه و تحلیل: به‌عنوان نمونه، مطلع غزل ۳۲ مورد بررسی قرار می‌گیرد.

مشو، مشو، ز من خسته دل جدا، ای دوست مکن، مکن، به کف اندکم رها، ای دوست قافیه، ساده با حرف روی واکه «ا» و هجای باز از نوع CV̄ و دارای قابلیت کشش است. وجود ردیف دوواژه‌ای «ای دوست»، کشش مجددی را به دنبال آن فراهم کرده و کیفیت موسیقی را بالاتر برده است. هجای بلند قافیه و هجای مرکب «ای (ei)» در آغاز ردیف و مکث کوتاه بین آن دو، کشش آوایی زیبایی را روی این دو هجا ایجاد کرده و کیفیت موسیقی را افزایش داده است. کلمه قافیه، از یک هجای کوتاه و یک هجای بلند تشکیل شده و فرصت برای لذت بردن بیشتر، کم است. اگر کلمه سه‌هجایی بود، موسیقی زیباتر می‌شد. درنگ ضروری بین سه کلمه قافیه و ردیف، معنای شعر را بهتر منتقل می‌کند. اجرای مختصه زبرنجیری مذکور، سبب افزایش کیفیت موسیقی نیز شده است.

۱-۲. قافیه مؤسسه مقفید به تأسیس: هیچ غزلی یافت نشد.

۱-۳. قافیه مؤسسه مقفید به دخیل و تأسیس: هیچ غزلی یافت نشد.

- ۱- ۴. قافیهٔ مردفِ مقید به ردف اصلی: ۱۳۴ غزل به شماره‌های ۴ - ۷* - ۸* - ۹* - ۱۰ - ۱۱ - ۱۹ - ۲۰ - ۲۱ - ۲۲ - ۲۴ - ۲۵ - ۲۶ - ۲۷ - ۲۸ - ۳۱ - ۳۸ - ۳۹ - ۴۳* - ۴۵ - ۴۸ - ۴۹ - ۵۱ - ۵۴ - ۵۵ - ۵۶ - ۵۷ - ۵۸ - ۶۰ - ۶۱ - ۶۲ - ۶۳ - ۶۴ - ۶۵ - ۶۸ - ۶۹ - ۷۱ - ۷۲ - ۷۳ - ۷۵ - ۷۶ - ۷۷ - ۷۸ - ۸۰ - ۸۱ - ۸۳ - ۸۴ - ۸۵ - ۸۶ - ۸۷ - ۸۹ - ۹۰ - ۹۱ - ۹۲ - ۹۳ - ۹۷ - ۹۸ - ۹۹ - ۱۰۰ - ۱۰۱ - ۱۰۲ - ۱۰۶* - ۱۰۷ - ۱۰۸ - ۱۱۴ - ۱۱۵ - ۱۱۶ - ۱۱۷ - ۱۱۸ - ۱۱۹ - ۱۲۰* - ۱۲۴ - ۱۲۵ - ۱۲۶ - ۱۲۷ - ۱۲۸ - ۱۳۰* - ۱۳۱* - ۱۳۲* - ۱۳۳* - ۱۳۴* - ۱۳۵* - ۱۳۶* - ۱۳۷* - ۱۳۸* - ۱۳۹* - ۱۴۰* - ۱۴۵* - ۱۴۸* - ۱۴۹* - ۱۵۰* - ۱۵۱* - ۱۵۶* - ۱۵۷* - ۱۵۸ - ۱۶۰ - ۱۶۱ - ۱۶۳ - ۱۶۴ - ۱۶۶ - ۱۷۶ - ۱۷۷ - ۱۸۱ - ۱۸۷ - ۱۹۱ - ۱۹۳ - ۱۹۴ - ۲۰۰ - ۲۰۸* - ۲۱۶ - ۲۱۷ - ۲۱۹ - ۲۲۰ - ۲۲۲ - ۲۲۴* - ۲۲۵* - ۲۲۶ - ۲۲۷ - ۲۳۲ - ۲۳۳ - ۲۳۴ - ۲۳۷ - ۲۴۱ - ۲۴۴ - ۲۴۸ - ۲۵۲ - ۲۶۱ - ۲۶۲ - ۲۶۵ - ۲۷۳ - ۲۷۸ - ۲۷۹ - ۲۸۴ - ۲۸۵ - ۲۸۶.

این گروه، ۴۴ درصد از کلّ غزل‌های عراقی را شامل می‌شود. قافیه از نوع CVC و با هجای بسته است. در این نوع قافیه از ۱۳۴ غزل، در ۱۱۵ غزل از واژهٔ «ا» استفاده شده است؛ زیرا این آوا مناسب‌تر و دلنشین‌تر است. در این گروه، قافیه‌ها به دلیل کشیده بودن هجا، همخوان پایانی به طور ضعیف تلفظ می‌شود و گوش از شنیدن موسیقی کامل، مقداری ناکام می‌ماند. این ضعف با نقش مشکل‌گشای ردیف به طور کامل برطرف می‌شود. به همین دلیل است که ۸۴ درصد از قافیه‌ها در این گروه، با ردیف همراه هستند. می‌توان گفت همیشه قافیه‌های مردف مقید همراه با ردیف، خوش‌آهنگ‌ترین و زیباترین موسیقی را در بین سایر گروه‌های قافیه دارند.

تجزیه و تحلیل: به عنوان نمونه، مطلع غزل ۱۵۶ مورد بررسی قرار می‌گیرد.

خوش‌تر از خلد برین آراستند ایوان دل تا به شادی مجلس آراید در او سلطان دل

ردیف در نقش مضاف‌الیه، سبب شده است که حرف رَوی همخوان واکدار انسدادی خیشومی لثوی «ن»، کسره گرفته، به‌خوبی تلفظ شود و موسیقی کلمهٔ قافیه، کامل و زیبا گردد. کلمهٔ ردیف «دل» نیز به دلیل اینکه حرف «ل» یک همخوان واکدار روان لثوی است، تلفظ قابل قبولی دارد. هشت بار تکرار واژهٔ «ا» در طول بیت

اقسام قافیه و ردیف در غزل‌های عراقی و نقش موسیقایی آن _____ ۲۶۵
و هم‌نوایی واژه‌های بیت با کلمه قافیه، هارمونی زیبای موسیقی لفظی را فراهم کرده
است.

۱-۵. قافیه مردف مقید به ردف مرکب: سه غزل به شماره‌های ۱۵* - ۱۶* -

۱۷*

این قافیه، قافیه‌ای بسته از نوع $C\bar{V}CC$ است. تعداد این قافیه به دلیل مشکلات
همنشینی و ساخت آوایی خوشه‌ای دو همخوان CC بعد از واکه \bar{V} کم است؛ چون بعد
از سه واکه «ا»، «او» و «ای» تنها شش همخوان می‌تواند همنشین شود. تعداد بالقوه این
قافیه ۱۸ مورد است که از آن مطابق گفته شمس قیس در المعجم به‌سختی تا ۱۵ قافیه
بالفعل وجود دارد. ضعیف تلفظ شدن همخوان پایانی که همان روی است، در این نوع
قافیه شدیدتر از نوع $C\bar{V}C$ است؛ چون کشش هجای قافیه از اندازه مطلوب بیشتر
است و گوش به دلیل نشنیدن حرف روی، لذت لازم را نمی‌برد؛ بنابراین، این نوع
قافیه بهتر است همراه با ردیف باشد تا در این صورت روی، تلفظ شده، موسیقی کلمه
قافیه را کامل کند. عراقی از این قافیه تنها در همین سه غزل استفاده کرده که آن هم
بدون ردیف است؛ ولی برای ایجاد آوای بهتر و طنین خوش‌تر در هر سه غزل، از واکه
«ا» در صدای قافیه بهره برده است.

تجزیه و تحلیل: مطلع غزل ۱۵* مورد بررسی و ارزیابی قرار می‌گیرد.

دو اسبه پیک نظر می‌دوانم از چپ و راست به جست‌وجوی نگاری که نور دیده ماست

در این غزل، قافیه به حرف روی همخوان بی‌واکه انسدادی انفجاری دندانی لثوی
«ت» ختم شده، حرف روی، خوب تلفظ نمی‌شود و لذت موسیقی کلمه، فقط در
کشیدگی صداست. تکرار همخوان بی‌واکه سایشی لثوی «س» بین قافیه و واژه‌های
بیت، یک هارمونی لفظی ایجاد کرده است.

۱-۶. قافیه مقیده مقید به حرف قید: ۱۲ غزل به شماره‌های ۱۲* - ۱۳* - ۱۴*

۲۳ - ۳۰ - ۴۴ - ۹۴* - ۱۳۳ - ۱۵۲* - ۲۱۲ - ۲۲۳ - ۲۸۳.

این قافیه دارای هجای بسته از نوع CVCC است و به دلیل اینکه روی، در پایان کشش قافیه می‌آید، به خوبی تلفظ نمی‌شود و موسیقی واژه قافیه برخلاف کشش خوبی که دارد، ناقص می‌ماند و گوش از شنیدن کامل کلمه قافیه، محروم شده، بخشی از لذت شنیداری را از دست می‌دهد. البته این ضعف از هجای بسته CVCC کمتر است. چاره کار آن است که از ردیف استفاده شود یا قافیه، موصوله باشد. در این قسمت، ۷ غزل از ۱۲ غزل، دارای ردیف است.

تجزیه و تحلیل: مطلع غزل ۱۴* به عنوان نمونه مورد بررسی و ارزیابی قرار می‌گیرد.

از پرده برون آمد ساقی قدحی در دست هم پرده ما بدرید هم توبه ما بشکست

واژه قافیه، بسیار خوش‌آهنگ است و کشش هجای قافیه، این آهنگ را زیباتر کرده است. فقط حرف روی، ضعیف تلفظ می‌شود. علت زیبایی کلمه «بشکست» این است که همخوان‌های آن دارای مخرج و شیوه تولید متفاوت هستند. همخوان «ب»، واکن انفجاری دولبی، همخوان «ش»، بی‌واکن سایشی کامی، همخوان «ک»، بی‌واکن انفجاری نرم کامی، همخوان «س»، بی‌واکن سایشی لثوی و همخوان «ت»، بی‌واکن انفجاری دندانی لثوی است. معمولاً این‌گونه کلمات، راحت‌تر به دهان می‌نشینند و بدون هیچ‌گونه تنافر حروفی ادا می‌شوند. از سوی دیگر، دو همخوان «س» و «ش» با یکدیگر همنشینی و سازگاری آوایی دارند و به دلیل سایشی بودن، آوای شیرینی را ایجاد می‌کنند. با اینکه به‌جز تکرار دو «س» در کلمه ساقی و دست، همخوان‌های تکراری مشترک دیگری وجود ندارد، آهنگ واژه‌ها آن‌چنان با یکدیگر سازگاری و تناسب دارند که تقریباً رستاخیزی از کلمات ایجاد شده است. این هارمونی و خوش‌آوایی، از دو سو ایجاد می‌شود؛ یکی انتخاب واژه‌های خوش‌آهنگ و دیگری وزن دوری و شاد شعر.

اقسام قافیه و ردیف در غزل‌های عراقی و نقش موسیقایی آن _____ ۲۶۷

۲. **قافیه‌های مطلق:** شامل ۲۴ نوع است. در این قافیه‌ها اگر حرف رَوی، همخوان باشد، به وسیله حرف وصل، متحرک شده، به طور واضح تلفظ و موسیقی کلمه، کامل می‌شود. به همین دلیل، قافیه‌های مطلق نسبت به قافیه‌های مقید، کمتر با ردیف هستند.

۲-۱. **قافیه ساده موصوله مطلق:** ۱۴ غزل به شماره‌های ۳۳ - ۳۵ - ۵۰ - ۶۶ - ۶۷ - ۷۰ - ۱۷۱* - ۱۷۲* - ۲۲۸ - ۲۲۹ - ۲۳۰ - ۲۳۱ - ۲۶۴* - ۲۷۲.

در این قافیه‌ها به دلیل کوچک بودن هجای قافیه، با اینکه حرف رَوی تلفظ می‌شود، ۷۹ درصد از آن‌ها همراه با ردیف سروده شده‌اند و در ۵۰ درصد از آن‌ها برای حرف رَوی، از واکه (مصوت) بلند و بیشتر واکه «ا» استفاده شده که دارای آوای دلنشین‌تر است. همچنین کلمه قافیه، بیشتر دو یا سه‌هجایی است و در آن، ردیفی با هجای کشیده استفاده می‌شود تا شرایط بهتری برای افزایش کیفیت موسیقی فراهم گردد. در این دسته ملاحظه می‌شود که از ۱۴ غزل، ۱۱ غزل با ردیف همراه است و ۷ قافیه به رَوی واکه ختم می‌شود.

تجزیه و تحلیل: به‌عنوان نمونه، مطلع غزل ۲۶۴* مورد بررسی و ارزیابی قرار می‌گیرد.

از کرم در من بیچاره نظر کن نفسی که ندارم به‌جز از لطف تو فریادرسی

قافیه، ساده و بسته، از نوع CVC است که حرف رَوی در آن، همخوان بی‌واکه سایشی لثوی «س» است و به کمک حرف وصل «ی» که به صورت واکه بلند «ای» عمل کرده، هجای بسته، باز شده، یک هجای باز با کشش کافی بعد از رَوی ایجاد و موسیقی کلمه قافیه، کامل شده است. تکرار پنج بار همخوان واکدار خیشومی لثوی «ن»، سبب افزایش کیفیت موسیقی بیت شده است.

۲-۲. **قافیه مؤسسه موصوله مطلق به تأسیس:** هیچ غزلی یافت نشد.

۲-۳. **قافیه مؤسسه موصوله مطلق به تأسیس و دخیل:** یک غزل به شماره* ۳۵.

شاعران پارسی‌زبان به قافیه مؤسسه، علاقه زیادی نشان نمی‌دهند و از آن استقبال نمی‌کنند. آن‌ها رعایت «الف تأسیس» را چندان ضروری نمی‌دانند و در صورت استفاده، آن را لزوم مالا یلزم و اعنات و یک قافیه بدیع به حساب می‌آورند (شمس قیس، ۱۳۸۸: ۲۸۲-۲۸۳). قافیه مؤسسه، قافیه‌ای دوهجایی است و به این ترتیب، از تعریف عمومی قافیه‌ها خارج می‌شود. از طرفی، دوهجایی بودن این قافیه، نسبت به یک‌هجایی بودن قافیه ساده، دارای ارزش موسیقایی بیشتری است. عراقی، تنها همین یک‌غزل را با قافیه مؤسسه موصوله سروده است.

تجزیه و تحلیل: مطلع غزل* ۲۵۰ مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌گیرد.

ای ز غم فراق تو جان مرا شکایتی بر در تو نشسته‌ام، منتظر عنایتی

حرف «ی» به عنوان حرف وصل و واکه بلند «ای» بعد از هجای بسته CVC قافیه قرار گرفته، با حرف روی، یک هجای باز را به وجود آورده و موسیقی کامل کلمه قافیه را با کششی مطلوب فراهم ساخته است. به این ترتیب، وجود ردیف، چندان ضرورت ندارد. تکرار پنج بار واکه «ا» در طول بیت، هارمونی لفظی زیبایی ایجاد کرده است. کلمات قافیه، چهارهجایی است و موسیقی کلمه را ارتقا داده است.

۲-۴. قافیه مردف موصوله مطلق به ردف اصلی: ۵۸ غزل به شماره‌های ۱-

۵-۶-۱۸-۳۴-۴۱-۴۲-۸۲-۸۸-۹۵-۹۶-۱۰۹-۱۱۰-۱۲۸-۱۴۱-۱۴۴-۱۴۶-
۱۶۲-۱۶۹-۱۷۳-۱۷۴-۱۷۵-۱۷۸-۱۷۹-۱۸۰-۱۸۲-۱۸۳-۱۸۴-۱۸۵-
۱۸۶-۲۰۲-۲۰۳-۲۰۹-۲۱۱-۲۱۸-۲۳۹-۲۴۰-۲۴۶-۲۵۱-۲۵۴-۲۵۵-۲۵۶-
۲۵۷-۲۵۸-۲۵۹-۲۶۳-۲۶۶-۲۶۷-۲۶۸-۲۶۹-۲۷۰-۲۷۱-۲۷۴-۲۷۵-۲۷۶-
- ۲۸۰-۲۸۱-۲۸۲.

در این دسته از قافیه‌ها، هجای کشیده و بسته CVC به کمک حرف وصل، باز شده و حرف روی به تلفظ درآمده است. به این دلیل، میزان استفاده از ردیف از حالت قافیه مردف مقید که ۸۴ درصد بود، کمتر شده و به ۴۱ درصد رسیده است.

تجزیه و تحلیل: مطلع غزل * ۲۸۰ را مورد بررسی و ارزیابی قرار می‌دهیم.

ای که از لطف سراسر جانی جان چه باشد؟ که تو صد چندانی

حرف «ی» به‌عنوان حرف وصل و به صورت واکه بلند «ای» بعد از روی، قرار گرفته، و علاوه بر اینکه حرف روی همخوان واکدار خیشومی لثوی «ن» را به تلفظ درآورده، کلمه قافیه را به هجای بلند و قابل کشش ختم و موسیقی کلمه را کامل کرده است.

۲-۵. **قافیه مردف موصوله مطلق به ردف مرکب:** یک غزل به شماره * ۲۴۹.

این نوع قافیه، که به دلیل ردف مرکب، دارای کشیدگی زیاد در هجای قافیه بوده، هجا نیز بسته و از نوع $C\bar{V}CC$ است، سبب می‌شود حرف روی، در قافیه مردف مقید به ردف مرکب، خیلی ضعف تلفظ شود؛ به همین دلیل، این نوع قافیه باید موصوله یا همراه با ردیف باشد. تعداد این نوع قافیه، به دلیل مشکلات همنشینی و ساخت آوایی همخوان‌های CC بعد از واکه بلند \bar{V} مطابق گفته المعجم حداکثر پانزده نوع است.

تجزیه و تحلیل: مطلع غزل * ۲۴۹ مورد بررسی و ارزیابی قرار می‌گیرد.

پیش از اینم خوش‌ترک می‌داستی تا چه کردم که از کفم بگذاشتی

حرف «ی» به‌عنوان حرف وصل و واکه بلند «ای» به کار رفته که نخست، سبب به حرکت درآوردن و قابل تلفظ شدن حرف روی همخوان بی‌واک انفجاری دندانی لثوی «ت» شده است و سپس یک هجای پایانی باز $C\bar{V}$ با قابلیت کشش مطلوب ایجاد و موسیقی کلمه قافیه را کامل کرده است. استفاده از ردیف، چندان ضروری نیست. موصوله شدن هجای قافیه سبب شده است کلمه قافیه چندهجایی و خوش‌آهنگ شود. اشتراک همخوان بی‌واک سایشی کامی «ش» بین کلمه قافیه و سایر کلمات بیت و نیز وجود همخوان بی‌واک سایشی لثوی کامی «چ» که با «ش» قریب‌المخرج است، موسیقی دلپذیری را به وجود آورده است.

۲-۶. قافیه مقیدۀ موصولۀ مطلق به حرف قید: پنج غزل به شماره‌های ۱۰۵-

۱۴۲* - ۱۴۳* - ۱۶۸* - ۲۴۷*

این نوع قافیه، دارای هجای کشیده و بسته، از نوع CVCC است که به کمک حرف وصل بازشده و حرف روی، به تلفظ درمی‌آید. اگر آوای حرف وصل، رضایت شنیداری کافی برقرار نکند و همخوان در مکانیسم بسته باشد، بهتر است قافیه با ردیف همراه شود. البته باید توجه داشت که همه این مناسب‌سازی‌ها در تمام اقسام قافیه و ردیف، به طور خودکار، جوششی و هنری، براساس قریحه شاعری صورت می‌گیرد و شاید گاهی هم کوشش برای سامان‌دهی نهایی به کار گرفته شود.

تجزیه و تحلیل: مطلع غزل ۱۶۸* مورد بررسی و ارزیابی قرار می‌گیرد.

اگر فرصت دهد جانا، فراق تو روزکی چندم زمانی با تو بشنیم، دمی در روی تو خندم
هجای قافیه بسته و همخوان واکدار انفجاری دندانی لثوی «د» به کمک همخوان وصل واکدار خیشومی دولبی «م» باز شده و تبدیل به آوایی روان‌تر شده است.
دنبالۀ بررسی و تجزیه و تحلیل، می‌تواند به همین روش از ب-۷ تا پایان صورت گیرد.

ب. ارزیابی غزل‌ها با توجه به عواملی که خارج از دایره مکانی قافیه و ردیف و یا در مکان قافیه ظاهر شده و برجستگی موسیقایی در غزل ایجاد می‌کنند که عبارت‌اند از: حاجب، ردالقافیه، ردالمطلع، قافیه معموله و قافیه درونی.

حاجب در غزل ۲۲۶، ردالقافیه در ۵۰ غزل، ردالمطلع در ۴ غزل، قافیه معموله در غزل‌های ۲۳، ۱۱۳، ۲۰۱ و ۲۷۷ و قافیه درونی در ۹ غزل وجود دارد.

عیوب قافیه در غزل‌های عراقی

۱. عیوب ملقبه در قافیه: اقوا در غزل‌های ۶۶ و ۶۷، ایطا و شایگان در غزل‌های

شماره ۱۰۷، ۱۱۰، ۱۹۴، ۲۰۰، ۲۰۹، ۲۵۷، ۲۵۸، ۲۵۹ و ۲۷۹ و تخلیخ نوع اول مربوط به قافیه، در غزل‌های ۵۱، ۷۶، ۷۷، ۷۸، ۱۳۳، ۱۴۶ و ۲۲۱ وجود دارد.

۲. سایر عیوب قافیه در غزل‌های عراقی: این عیوب، شامل تکرارهای نامطلوبی است که به شکل‌های مختلف در تعدادی از غزل‌ها دیده می‌شود؛ مانند تکرار مطلع، تکرار ردیف و قافیه، تکرار ردیف و تکرار قافیه.

نتیجه‌گیری

توانایی هر شاعر با میزان بینش و استعدادهای خدادادی وی و کیهان‌نگری و ژرف‌اندیشی‌اش متناسب است. این توانایی و ژرف‌نگری، در هنگام سرودن شعر به صورت الهام‌آمیزی در جهات مختلف اثرگذار می‌شود؛ مانند انتخاب موضوع، گزینش واژه‌های دلپذیر، تعیین وزن، انتخاب واژه‌های مناسب برای قافیه و ردیف و برقرار کردن تناسب و ارتباط زیبا بین عوامل اشاره‌شده. عراقی با اندیشه‌های عاشقانه و عارفانه، قادر بوده است فکر را به سیر و سیاحتی شاعرانه وادارد و برداشت‌های خود را به نحوی خیال‌انگیز، با موسیقی دلپذیر در غزل‌های خود به کار گیرد، به ویژه اینکه عراقی ۶۴ درصد از غزل‌ها را با ردیف ختم کرده که این موضوع، سبب تلفظ رسا و کامل کلمه قافیه و ارتقای موسیقی شعر شده است. اندیشه‌های عاشقانه، عارفانه و شاعرانه عراقی تا اندازه‌ای است که وی از عارفان مطرح و غزل‌سرایان مشهور عصر خود به شمار می‌آید. یکی دو مورد اشکالات کوچک قافیه و تکرار قافیه، در غزل‌های عراقی مشاهده می‌شود که در قسمت عیوب قافیه ذکر شده است. احتمالاً این عیوب در زمان عراقی، چندان درخور توجه نبوده است.

منابع

- آهی، حسین (۱۳۵۷)، **بحور شعر فارسی**، تهران: مؤسسه مطبوعاتی خزر.
- احمدنژاد، کامل و شیوا کمالی اصل (۱۳۸۵)، **عروض و قافیه**، چ ۱، تهران: آبیژ.
- ثمره، یدالله (۱۳۸۱)، **آواشناسی زبان فارسی**، چ ۷، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- حافظ شیرازی (۱۳۶۹)، **دیوان غزلیات**، به کوشش خلیل خطیب رهبر، تهران: صفی‌علیشاه.
- حق‌شناس، علی محمد (۲۵۳۶)، **آواشناسی**، چ ۱، تهران: آگاه.

- خرّمشاهی، بهالذّین (۱۳۸۵)، حافظ‌نامه، چ ۱۶، تهران: علمی و فرهنگی.
- دادجو، درّه (۱۳۸۶)، موسیقی شعر حافظ، تهران: زرباف اصل.
- شاه‌حسینی، ناصرالدّین (۱۳۶۸)، شناخت شعر - عروض و قافیه، چ ۵، تهران: هما.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱ الف)، موسیقی شعر، چ ۱۳، تهران: آگاه.
- _____ (۱۳۹۱ ب)، رستاخیز کلمات، چ ۲، تهران: سخن.
- شمس قیس رازی، محمد بن قیس (۱۳۸۸)، المّعجم فی معاییر أشعارالعجم، تصحیح سیروس شمیسا، چ ۱، تهران: علم.
- شمیسا، سیروس (۱۳۹۰)، عروض و قافیه، تهران: دانشگاه پیام نور.
- _____ (۱۳۹۴)، آشنایی با عروض و قافیه، تهران: میترا.
- عراقی، فخرالدّین (۱۳۸۴)، دیوان کامل عراقی، تصحیح پروین قائمی، چ ۲، تهران: پیمان.
- _____ (۱۳۹۲)، کلیات فخرالدّین عراقی، تصحیح و توضیح نسرین محتشم، چ ۴، تهران: زوآر.
- فرشیدورد، خسرو (۱۳۹۱)، دستور مختصر تاریخی زبان فارسی، چ ۳، تهران: زوآر.
- فرهنگی، علی‌اکبر (۱۳۸۹)، ارتباطات انسانی، چ ۱، تهران: رسا.
- طباطبایی، مصطفی (۱۳۸۳)، عروض و قافیه، تهران: لوح زرّین.
- عظیمی، محمدجواد (۱۳۸۸)، موسیقی شعر حافظ، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- قاسمی، طاهره و علی محمدی (۱۳۹۷)، برجستگی‌های نقش قافیه در شعر فارسی از آغاز تا سده هشتم، دوفصلنامه مطالعات زبانی و بلاغی، سال ۹، شماره ۱۵، صص ۲۸۷-۳۱۸.
- مشکوه‌الدّینی، مهدی (۱۳۸۸)، ساخت آوایی زبان، چ ۶، مشهد: دانشگاه فردوسی.
- ملاح، حسین‌علی، (۱۳۶۷)، پیوند موسیقی با شعر، چ ۱، تهران: فضا.
- ناتل خانلری، پرویز (۱۳۸۶)، وزن شعر فارسی، چ ۷، تهران: توس.
- نجفی، درّه (۱۳۶۲)، در علم عروض بدیع قافیه، تصحیح حسین آهی، چ ۱، تهران: فروغی.
- وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۸۶)، وزن و قافیه شعر فارسی، چ ۷، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.