

قافیه و ردیفِ میانی و امکانات موسیقاییِ پایان نیم مصرع ها در دیوان شمس

حسنعلی کوثری لنگری

دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان

دکتر محمود براتی خوانساری استادیار دانشگاه اصفهان

چکیده

غزل سنتی قبل از مولوی با مطلعِ مصرع، قافیه در مصرع های زوج، بیتِ مقطع و تخلصِ شاعر در بیت یا ابیات پایانی، انسجام خاص خود را داشت. مولوی در اغلب این موارد سنت شکنی کرده است. آن چه که ساختار غزلِ مولوی را نسبت به غزل های شاعران قبل از او یا هم عصرانش متمایز می کند، کاربرد خاص موسیقی بیرونی، کناری و به خصوص «موسیقی درونی» است. او با استفاده از «قافیه و ردیف های میانی»، درونی، سجع و «ساخت های آوایی خاص در پایان نیم مصرع ها» و در نهایت پیوند این زنجیره های موسیقی درونی با موسیقی کناری و بیرونی، ساختار جدیدی به غزل خود داده است.

در دیوان شمس مولانا، جوشش درونی شاعر و امواج پر خروش عواطف عاشقانه او، طنین خاصی از موسیقی درونی را ایجاد می کند که در شعر فارسی بی نظیر است. شدت غلبه عواطف بر شاعر، کلامش را به گونه ای خاص، بریده بریده و مدور می سازد و به تبع آن وزن خاص و چینش جدیدی از قوافی را در میان مصرع ها موجب می شود به گونه ای که در غزل های فراوانی، مصرع ها به «نیم مصرع» تبدیل می شوند و علاوه بر قافیه کناری، در پایان نیم مصرع ها نیز قافیه می آید. بر این اساس آن چه که قافیه و ردیف میانی در نظر گرفته شده است مواردی است که در پایان نیم مصرع هاست.

قافیه و ردیف میانی در غزلیات مولوی دارای تنوع خاصی است. معمولاً از مصرع دوم ظاهر می شود. شاعر خود را ملزم نمی کند در تمام ابیات از آن استفاده کند. بلکه در صورت لزوم و به طور طبیعی آن را به کار می گیرد او به پایان نیم مصرع ها و ارزش موسیقایی آن ها توجه خاصی دارد. در این جایگاه به شکل

برجسته، به هشت شیوه، قافیه (و گاه قافیه و ردیف) می آورد که نگارنده مقاله حاضر به بررسی آن ها می پردازد.

واژه های کلیدی: مولوی، دیوان شمس، موسیقی درونی، غلبه عواطف، نیم مصرع، قافیه و ردیف میانی.

مقدمه

قافیه یا پساوند در لغت به معنی از پی رونده است و در اصطلاح حرف یا حروفی است که در آخرین کلمه بیت های یک قطعه شعر یا در آخرین کلمه دو مصراع یک بیت عینا تکرار شود مشروط بر این که این حروف، تشکیل یک کلمه واحد معنی دار را ندهند [ردیف نباشند] (میر صادقی / «قافیه»)
در قدیمی ترین اشعار به جا مانده از لهجه های محلی در سه قرن اول هجری، قافیه یا کلماتی نزدیک به قافیه وجود داشته است. در سرود آتشکده کرکوی آمده است:

فَرُخته باذا رُوش خَنیذِه کَرشَسپ هوش
همی برست از جوش آنوش کن می آنوش
دوست بَد آگوش بافرین نهاده گوش ...

(صفا، ۱۳۸۰: ج ۱، ۱۴۷)

یا در شعر زیر که مردم بلخ بعد از شکست حاکم خراسان در برابر امیر ختلان در سال ۱۰۸ ه.ق سروده اند ردیف وجود دارد و مرحوم ذبیح الله صفا آن را دارای «قافیه ناقص» می داند.

از ختلان آمدیه برُو تباه آمدیه
آوار باز آمدیه بیدل فراز آمدیه

(همان، ۱۴۹)

در قرن های بعد که شعر در وزن و قافیه سیر تکامل و تحول را می پیماید قافیه یکی از عوامل اصلی تعیین کننده شکل ظاهری شعر می شود (ناتل خانلری، ۱۳۷۷: ۲۱۷). بر اساس قرار گرفتن قافیه در پایان مصرع ها است که قالب هایی چون: قطعه، قصیده، غزل، مثنوی، مسمط، و... از هم متمایز می شوند.

قافیه در شعر سنتی به معنی زنگ پایان مصرع ها و ابیات است (یوشیج، ۱۳۴۲: ۱۳۵) در واقع شاعر با قافیه و اعلام اتمام مصرع یا بیت، به مخاطب فرصتی برای توقف، تفکر، ادراک معنی و التذاذ هنری می بخشد پس هر چه این زمان بیشتر باشد؛ مثلا، سطح کلام به جای مصرع، بیت باشد فرصت مخاطب برای

تفکر و ادراک معنی، بیشتر خواهد شد اما وقتی مولوی مصرع‌ها را به «نیم مصرع» تبدیل می‌کند با قافیه‌هایی که سریع‌تر ظاهر می‌شوند فرصت کم‌تری در اختیار مخاطب قرار می‌دهد. مخاطب مسحور توالی قافیه و موسیقی آن می‌شود و آن‌چه که برای او التذاذ می‌آورد بیشتر آهنگ کلام است تا معنای آن. این التذاذ «در اثر بازگشت قافیه هاست» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۶۵) که در نیم مصرع‌ها زودتر صورت می‌گیرد. مخاطب تا بخواهد به معنی بیندیشد با قافیه نیم مصرع بعد مواجه می‌شود! از سویی شاعر کار خود را برای هنر نمایی سخت‌تر می‌کند. او می‌بایست در محدوده‌ای به نام مصرع یا بیت هنر خود را در تسلط واژگان و مفاهیم نشان می‌داد اما با آوردن قافیه میانی (۱) میدان هنرنمایی‌اش را تنگ‌تر می‌کند و فضای هنر نمایی‌اش را از بیت و مصرع به «نیم مصرع» کاهش می‌دهد تا در حقیقت قدرت خود را نشان دهد.

قافیه برای حریر شعر، گرهی است که باعث استحکام بیت و در نهایت کل شعر می‌شود. آوردن قافیه میانی یعنی افزایش این گره‌ها و ایجاد استحکام بیشتر در ساختار شعر. از سویی مولانا علاوه بر آوردن قافیه میانی در پایان نیم مصرع‌ها، در اغلب این نوع قافیه‌ها از ردیف و اعنات (لزوم مالایلم) نیز بهره می‌گیرد. همه این موارد؛ یعنی، افزایش موسیقی شعر.

قافیه و ردیف میانی به شکل منظم در پایان نیم مصرع‌ها یا پراکنده در میان بیت، مختص غزلیات مولانا نیست. نمونه‌هایی از قافیه میانی را در غزلیات سعدی نیز می‌توان یافت:

گه نعره زدی (بلبل) گه جامه دریدی (گل) با یاد تو افتادم از یاد برفت آن‌ها (غ ۲۴، ط، ق)

هر که به جور (رقیب) یا به جفای (حبیب) عهد فراموش کند مدعی بی وفاست (غ ۴۷، ب)

اما هنری که مولوی در این زمینه به کار بسته است نه که با سعدی بلکه با هیچ شاعری در ادبیات فارسی قابل مقایسه نیست.

بر مبنای اغلب تعاریفی که از قافیه ارائه می‌شود هنر مولانا در این مقوله «آشنایی زدایی» (۲) و «هنجارشکنی» (۳) است. در پایان مقدمه ذکر این نکته ضروری است که ابیات ذکر شده از غزلیات شمس در این مقاله، از مجموعه دو جلدی «غزلیات شمس تبریز» با مقدمه، گزینش و تعلیقات استاد شفیعی کدکنی است. و عدد ۱ و ۲ در پایان ابیات ارجاعی در متن مقاله، مبین جلد اول و دوم این اثر است.

وضعیت هشت گانه قافیه میانی در غزلیات شمس

در تمام موارد زیر قواعد دوگانه قافیه سازی رعایت شده است؛ یعنی، گاه مصوت‌های بلند / / و / / و به تنهایی اساس قافیه قرار گرفته‌اند و گاه مصوت با یک یا دو صامت بعدش.

(۱) قافیه را در نیم مصرع اول و نیم مصرع دوم می آورد.

چون غم عشق ز اندرون، یک نفسی رود (برون)

خانه چو گور می شود، خانگیان همه حزین

(۲/۶۸۸)

مصوت بلند / و / + صامت / ن / حروف اصلی قافیه ساز اند.

دیوار و در (خانه)، شوریده و (دیوانه) من بر سر دیوارم، «از بهر» علامت «را»!

(۱/۴۲)

مصوت بلند / ا / + صامت / ن / قافیه ساز اند و حرف الحاقی (ع) / ه / = / / نیز موسیقی قافیه را تقویت کرده است.

نفسی (وجود دارم)، که تو را (سجود آرم) که سجود توست جاننا، دعوات مستجابم (۲/۶۱۰)

مصوت بلند / و / + صامت / د / قافیه ساز اند. ردیف میانی «است» هم بر غنای موسیقی افزوده است (۵)

(۲) قافیه را در نیم مصرع اول و نیم مصرع سوم می آورد.

ای بس عروس (جان را)، روبند تن زبایم

وز عشق (سرکشان را)، از خان و مان بر آرم (۲/۶۳۵)

اندر گیل (بسرشته)، یک نفخ دگر در دم وان سنبل (نا کشته) بر طینت آدم زن (۲/۶۹۷)

چو او رخسار (بنماید)، نماند کفر و تاریکی

چو جعد خویش (بگشاید)، نه دین ماند نه ترسایی (۲/۹۱۵) (۶)

در نمونه های بالا از ردیف میانی «را» در بیت اول و حروف الحاقی «ه» در بیت دوم و «د» در

بیت سوم نیز بهره گرفته است.

(۳) قافیه را در نیم مصرع های اول، دوم و سوم می آورد.

تو به روح، (بی زوالی)؛ ز درونه (باجمالی)

تو از آن (ذوالجلالی)؛ تو ز پرتو خدایی (۲/۹۹۲)

چشم عوام (بسته به)، روح ز شهر (رسته به) فتنه و شر (نشسته به)، ای شه با وقار من (۲/۶۸۷)

مطرب (روح من تویی)، کشتی (نوح من تویی) فتح و (فتوح من تویی)، یار قدیم و اولین (۲/۶۸۸) (۷)

در بیت اول از حرف الحاقی « ی »؛ در بیت دوم حرف الحاقی « ه » و ردیف « به » و در بیت چهارم از ردیف « من تویی » استفاده کرده است.

(۴) قافیه را در نیم مصرع دوم و نیم مصرع سوم می آورد.

در شکرستان جان، غرقه شدم ای (شکر)

زین شکرستان (اگر)، هیچ چشیدی بگو (۲/۸۳۰ ب ۶)

مطلوب جمله، جان ها؛ جان را سوی (اجلال ها)

تو داده پرو (بال ها)؛ مخدوم جانم شمس دین (۲/۶۷۴) (۸)

گاه برای استحکام شکل درونی، قافیه و ردیف هایی می آورد که با قافیه کناری (اصلی) هم قافیه اند:

(۵) قافیه را در نیم مصرع دوم و نیم مصرع چهارم می آورد. (غیر از مطلع)

چون زین قفس برستی، در گلشن است (مسکن)

چون این صدف شکستی، چون گوهر است (مردن) (۷۴۴/۲)

عقل همی گفت که «من، زاهد و (بیمارم از او) عشق همی گفت که «من، ساحر و (طرازم از او)» (۲/۷۸۵)

و پس جوابم داد او: «نی از تو است این (کار ما)

چون هر چه گویی و ادهد، همچون صدا (کھسار ما) (۱/۲۰) (۹)

در دو بیت اخیر از حروف الحاقی و ردیف نیز بهره گرفته است.

(۶) قافیه را در نیم مصرع های اول، دوم و چهارم می آورد. (غیر از مطلع)

آن روی (گلستانش)، وان بلبل (بیانش)

وان شیوه هاش یا رب، تا با کی است (آنش) (۱/۴۵۳ ب ۶)

برگو هله (جان برگو)، پیش (همگان برگو) وان نکته که میدانی، با او (بنهان برگو) (۲/۷۹۸ ب ۳)

هر روز (برآیی تو)، با زیب و (فرآیی تو) در مجلس سرمستان با شور و (شرآیی تو) (۲/۸۰۱ ب ۷)

در بیت دوم ردیف «برگو» و در بیت سوم ردیف «آیی تو» غنای موسیقی بیت را افزوده است.

(۷) هر چهار نیم مصرع، هم قافیه اند. (غیر از مطلع غزل ها)

اگر کفریم (ایمان شو)، و گر جرمیم (غفران شو)

و گر عوریم (احسان شو)، بهشتی باش و (رضوان شو) (۲/۷۹۴)

بطلب امن و (امان را)، بگزین (گوشه گران را) بشنو (راه دهان را)، مگشا راه (دهان را) (۱/۷۱)

در این دو بیت، ردیف میانی موسیقی درونی را افزایش داده است
صحرای (هندستان تو)، میدان (سرستان تو) بکران (آبستان تو) از لذت (دستان تو) (۲/۷۸۲ب۱۳) (۱۰)
۸) نیم مصرع اول با نیم مصرع دوم و نیم مصرع سوم با نیم مصرع چهارم هم قافیه اند.
آن قدح (شاده بده)، دم مده و (باده بده)

هین که خروس (سحری)، مانده شد از (نوحه گری) (۲/۸۹۸)
چون وقف کردستم (پدر) بر باده های همچو (زر) در غیر ساقی (ننگرم) وز امر ساقی (نگذرم) (۲/۴۹۰)
سایه وی است و (نور او) جمع وی است و (دور او)

نور ز عکس (روی او) سایه ز عکس (موی او) (۲/۷۸۷) (۱۱)
موارد دیگری نیز به این هشت مورد می توان اضافه کرد اما شاهد مثال آن ها اندک است.
۱) نیم مصرع اول با نیم مصرع چهارم هم قافیه اند.

ای عشق تو در جان (من)، چون آفتاب اندر حمل
وی صورتت در چشم من ، همچون عقیق اندر (یمن) (۲/۶۶۶ب۷)
۲) نیم مصرع سوم با نیم مصرع چهارم هم قافیه اند.
چو در آیم به گلستان گل افشان وصال

ز سر پا (بنشانم)، که ز داغت (به نشانم) (۲/۶۰۶ب۱۱)
۳) نیم مصرع اول با نیم مصرع سوم و نیم مصرع دوم با نیم مصرع چهارم هم قافیه اند.
از (جان) چرا گریزم؟ جان است (جان سپردن)

از (کان) چرا گریزم؟ کان زر است (مردن) (۲/۷۴۴ب۵)
۴) نیم مصرع اول با نیم مصرع چهارم و نیم مصرع دوم با نیم مصرع سوم هم قافیه باشند.

".....+....."

* شاهد مثالی برای نمونه پایانی یافت نشد

وضعیت های دیگر قافیه میانی در غزلیات شمس

- استفاده از سجع در جایگاه قافیه میانی

زهی آبی که صد (آتش)، از او در دل زند شعله

یکی لون است و صد (الوان)، شود بر روی از او تابان (۶۲/۷۷۶)
 هیچ نرفت و (نرود) از دل من صورت او هیچ نبود و (نبود) همسر مانده او (۵۲/۷۸۴)
 « آتش » و « الوان » در پایان نیم مصرع های اول و دوم سجع متوازن ایجاد کرده اند. (۱۲)

هنجار شکنی در قافیه میانی

مولانا گاه قواعدی را که برای قافیه میانی در نظر گرفته بود، نادیده می گیرد یا روال تازه ای را در پیش می گیرد

(۱) در نیم مصرع سوم، ردیف نمی آورد اما قافیه باقی است.

یک مدتی (ارکان بُدی)، یک مدتی (حیوان بُدی)

یک مدتی چون (جان شدی) جانانه شو جانانه شو (۲/۷۷۹)

«جان» که قافیه میانی نیم مصرع سوم است ردیف میانی ندارد. با این حال «بُدی» که ردیف نیم مصرع اول و دوم است با آخرین واژه نیم مصرع سوم (شُدی) قافیه شده است.

گرچه (جهان است عشق)، جان و (جهان است عشق)

گرچه (نهان است یار)، هست سرِ سردهان (۶۲/۷۵۲)

بعد از قافیه میانی سوم (نهان) ردیف قبلی را تکرار نمی کند. با این حال «عشق» که ردیف دو نیم مصرع اول است با آخرین کلمه نیم مصرع سوم، سجع متوازن دارد.

(۲) در نیم مصرع سوم، قافیه نمی آورد اما ردیف باقی است.

جسم مرا (خاک کنی)، خاک مرا (پاک کنی)

باز مرا (نقش کنی)، ماه عذاری صنما (۱/۲۷ ب ۵)

در نیم مصرع سوم ردیف (کنی) را آورده ولی به جای قافیه از سجع متوازن (نقش) استفاده کرده است.

صبر مرا (خواب بُرد)، عقل مرا (آب بُرد)

کار مرا (یار بُرد)، تا چه شود کار من (۲/۷۵۵)

«خواب و آب» که قافیه دو نیم مصرع اول اند با «یار»، آخرین کلمه مصرع سوم، سجع متوازن اند.

من غصه را (شادی کنم)، گمراه را (هادی کنم)

من گرگ را (یوسف کنم) من زهر را شکر کنم (۲/۴۹۴)

«شادی و هادی» با «یوسف»، آخرین کلمه نیم مصرع سوّم، سجع متوازن ایجاد کردند.

۳) ردیف میانی نیم مصرعِ اوّل و نیم مصرعِ دوّم را با کلمه پایانی نیم مصرعِ سوّم، «قافیه» می سازد. (۱۳)
این ابر را (گریان «نگر»)، وان باغ را (خندان «نگر»)

کز لابه و گریه ی «پدر»، رستند بیماران ما (۱/۱۶ ب ۳)

دلِ (پرخون «بنگر»)، چشمِ چو (جیحون «بنگر»)

هر چه بینی («بگذر»)، چون و چرا هیچ مگو (۲/۸۲۱)

۴) مصوّت در هجای قافیه متفاوت است اما ردیف این ضعف را جبران می کند.

چه بهانه گر (بُت است) او

چه بلا و (آفت است او)

بگشاید و بدزدد

کمر هزار مست او (۲/۸۱۷ ب ۴)

۵) قافیه میانی با وندی متفاوت می آید.

خامش! که (خوش زبانی)

چون خضر (جاودانی)

کز آبِ (زندگانی)

کور و کراست مردن (۲/۷۴۴)

«ی» در خوش زبانی و جاودانی فعل است اما در زندگانی جزء وند «انی» صفت نسبی ساز .

من بر درم تو (واصلی)، حاتم کف و (دریا دلی)

۷) بالله رها کن (کاهلی)، می ریز چون خونِ عدو (۲/۷۸۳) «ی»

در «واصلی» و «دریا دلی» فعل است اما در کاهلی، از نوع مصدری .

۶) پیوند ردیف میانی با ردیف اصلی (کناری)

خواجه بیا، خواجه بیا، خواجه دگر بار {بیا} دفع مده، دفع مده، ای مه عیار {بیا}

ای نفسِ نوح (بیا)، وی هوسِ روح (بیا) مرهمِ مجروح (بیا)، صحتِ بیمار {بیا} (۱ / ۲۱)

«بیا» بعد از نوح، روح و مجروح «ردیف میانی» اما بعد از کلمه «بیمار» «ردیف اصلی/کناری» است. در بیت زیر هم، کلمه «من» همین ویژگی را دارد.

تلخ مکن امید (من)، ای شکر سپید (من) تا ندرَم ز دست تو پیرهنِ کبودِ {من}
دلبر و یار (من) تویی، رونق کار (من) تویی باغ و بهار (من) تویی، بهر تو بود بودِ {من}
(۲/۶۷۸)

(۷) نوعی ذوقافیتین میانی

اگر (دوریم) {رحمت} شو وگر (عوریم) {خلعت} شو

وگر ضعیفیم صحت شو، وگر دردم درمان شو (۲/۷۹۴)

« دوریم » با « عوریم » و « رحمت » و « خلعت » ذوقافیتین میانی اند.

نفسی (وجود) {دارم}، که تو را (سجود) {آرم} که سجود توست جانا دَعَوَاتِ مستجابم (۲/۶۱۰ ب ۷)

نه پی (زمر) و {قمارم} نه پی (خمر) و {عقارم} نه از اینم نه از آنم، من از آن شهر کلانم (۲/۶۰۶ ب ۱)

۸- نوعی حاجب در قوافی میانی (ردیف قبل از قافیه میانی)

ای ز (تو) شاد جان من

بی (تو) مباد جان من

دل به (تو) داد جان من،

با غم توست همنشین (۲/۶۸۸)

کلمه « تو » که قبل از قوافی میانی « شاد ، مباد و داد » آمده، نوعی حاجب است. و بیت زیر:

ظِلّ (تو) پاینده باد، ماه (تو) تابنده باد چرخ، تو را بنده باد، از چه رمیدی بگو (۲/۸۳۰)

بهره گیری از امکانات موسیقایی پایان نیم مصرع ها

در مواردی ، به جای قافیه میانی و سجع ، از امکانات موسیقایی پایان نیم مصرع ها بهره می گیرد. تأمل در موارد زیر، این نکته را روشن می کند.

به هوای همچو رخ (شَت)

به لوای روح بخ (شَت)

که به جز تو کس ندا(ند)

که کیم، چه گونه مردم (۲/۶۰۷)

قافیهٔ ۱/ت/ مصوت کوتاه + صامت، قافیهٔ ۲/ت/ مصوت کوتاه + صامت، قافیهٔ ۳/د/ مصوت کوتاه + صامت آنچه موسیقی را ایجاد کرده، مصوت کوتاه مشترک / / + «صامت / ت/ در دو نیم مصرع اوّل و دوّم و مصوت کوتاه مشترک / / + صامت / د/ در نیم مصرع سوّم است. / ت/ و / د/ «واجگاه مشترک» دارند و شاعر از این ویژگی به شکل مطلوب استفاده کرده است.

در ابیات زیر از همین شیوه سود جسته است

این شب هجران (دراز)، با تو بگویم (چراست)

فتنه شد آن آفتاب، بر رخ مستور خویش (۱/۴۵۸).

/ راز/ و / راس/ : (مصوت مشترک / / + صامت مشترک / ر/ + مصوت مشترک / /) + صامت. صامت / س/ و / ز/ در دو هجای / راز/ و / راس/ واجگاه مشترک دارند و نقطهٔ مشترک موسیقایی ایجاد می‌کنند. در ابیات زیر همین ویژگی است.

چو شراب لاله رنگ (ت)، به دماغ‌ها برای (د)

گل سرخ شرم دار (د) ز رخ و عذار مستان (۲/۷۳۱)

چون که خیال (خوش دمت)، از سوی غیب (می دمد)

ز آتش عشق (برجهد)، تا به فلک زبانه ای (۲/۹۱۳)

(/ ت/ مصوت کوتاه + صامت) ، (/ د/ مصوت کوتاه + صامت) و (/ د/ مصوت کوتاه + صامت) نقاط مشترک موسیقایی در پایان سه نیم مصرع نخست اند

دریای دل از مدح (ت)، می گرد و می جوش (د) لیکن لب خود بستم از شوقِ مقال تو (۲/۷۹۷)

(/ ت/) و (/ د/) نقاط مشترک موسیقایی اند (/ ت/ و / د/ مثل ابیات پیشین، واجگاه مشترک دارند).

شکر که موسی (برست)، از همه فرعونیان باز به میقات (وصل)، آمد بر طور خویش (۱/۴۵۸)

ارست/، / وصل/ : دو حرف «س» و «ص» یک واج اند و یک صوت دارند. بنابراین در صدا و ایجاد موسیقی

یکی اند (نقاط مشترک موسیقایی: مصوت کوتاه مشترک / / + صامت مشترک / س/ است).

هله تا دوی نبا(شد)، کهن و نئی نبا(شد)*

که در این مقام عش(رت*) من از آن جمعِ فردم (۲/۶۰۷)

(/ د / مصوت کوتاه + صامت)، (/ د / مصوت کوتاه + صامت) و (/ ت / مصوت کوتاه + صامت) نقاط مشترک موسیقایی اند.

همه فخر و همه دو (ت)، برای شاه می زی (بد)

چرا در قید فخری تو؟ چرا در بند عاری تو؟ (۲/۷۹۶)

دولت و می زبید که در پایان دو نیم مصرع اول و دوم آمده اند؛ نه قافیه اند نه با هم سجع دارند. با این حال مصوت مشترک (/ / + صامت / ت / و / د /) که واجگاه مشترک دارند، نقطه مشترک موسیقایی «دولت» و «می زبید» اند.

مست شوند (چشم‌ها) از سگرات چشم او رقص کنان (درخت‌ها) پیش لطافت صبا (۳۰/۳)
/ چشم‌ها / و / درخت‌ها / در جایگاه قافیه میانی آمده اند. که نقطه مشترک موسیقایی شان، مصوت مشترک (/ / + دو صامت) + (هجای مشترک / ها /) است. (۱۴)

نتیجه:

در غزلیات شمس علاوه بر دو صدایی که از ناحیه موسیقی کناری (قافیه و ردیف اصلی/کناری) و موسیقی بیرونی (وزن عروضی) به گوش می رسد، طنین دیگری نیز گوش مخاطب را نوازش می دهد که در شعر گذشتگان کم سابقه بوده است و آن موسیقی درونی به ویژه قافیه و ردیف میانی و امکانات موسیقایی پایان نیم مصرع هاست. این نوع قافیه اغلب در اوزان دوری و خیزابی است و معمولاً از بیت دوم ظاهر می شود. بریده بریده شدن کلام را به وضوح می توان از خلال این نیم مصرع‌ها دریافت و این برخاسته از غلبه عواطفی است که بر جان و دل شاعر سایه افکنده است. مولانا در کاربرد قافیه‌های میانی از تمامی ظرفیت‌ها و امکانات واج‌ها و تکواژها بهره گرفته است تا با پیوند موسیقی درونی شعر با موسیقی کناری و بیرونی «شناسه» ای به غزلیات خود بدهد که آنها را از غزل سایرین متمایز کند.

در غزلیات مولانا تنها ۱۶ درصد قافیه‌های میانی حرف یا حروف اصلی دارند و این در حالی است که ۴۱ درصد آن‌ها با ردیف و ۴۳ درصد آن‌ها با حرف یا حروف الحاقی همراه است که این موجب افزایش غنای موسیقی در شعر است.

پی‌نوشت:

۱- قافیه میانی قافیه ای است که هر مصرع را به دو نیم مصرع تقسیم می‌کند (وحیدیان کامیار، ۱۳۶۷: ۱۰۰) شمیسا به جای قافیه میانی، قافیه درونی را به کار می‌برد و شعری را که چنین قافیه ای داشته باشد «شعر مسجع» می‌خوانند (شمیسا، ۱۳۷۴: ۸۷) شفیع کدکنی نیز «قافیه درونی» را مطرح می‌کنند (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۶۶)

۲- آشنایی زدایی Defamiliarization را نخستین بار ویکتور شک洛夫سکی Sheklovsky روسی در سال ۱۹۱۷ م. در مقاله «هنر همچون شگرد» مطرح کرده است. (شک洛夫سکی، ۱۳۷۲: ۴۰) حاصل دو فرایند قاعده افزایی / ایجاد توازن و هنجارگریزی / هنجارشکنی است. «از نظر شکلوسکی کارکرد اصلی ادبیات آشنایی زدایی است» (نفیسی، ۱۳۶۸: ۳۵)

۳- هنجارگریزی Deviation / انحراف از نرْم

۴- حرف یا حروفی که بعد از آخرین حرف اصلی کلمه قافیه (روی) می‌آیند (وحیدیان کامیار، ۱۳۶۷: ۹۳) حروف الحاقی محسوب می‌شوند. زمانی که مصوت‌های قافیه ساز متفاوت باشند حروف الحاقی این ضعف را جبران می‌کنند

چه باشد ماه یا (زهره)، چو او بگشود آن (چهره)

چه دارد قند یا حلوا، ز شیرینی خوی او (۷۹۲/۲ب۴)

«زهر» و «چهر» با هم، قافیه نمی‌شوند چون مصوت‌های آغازین هجای قافیه آن‌ها متفاوت است اما با آمدن حرف الحاقی «ا» این نقص از بین رفته است و کمبود موسیقایی بیت رفع شده است. در مواردی نیز مصوت‌های آغازین هجای قافیه ساز، متفاوت است و شاعر به جای حرف الحاقی از ردیف بهره می‌گیرد که این نکته در علم قافیه درخور توجه است.

چه بهانه گر (بُت است) او، چه بلا و (اَفْت است او)

بگشاید و بدزدد کمر هزار مست او (۲/۸۱۷ب۴)

«بُت» و «اَفْت» را قافیه قرار داده است و به جای استفاده از حروف الحاقی برای جبران ضعف موسیقایی

قافیه بیت، از ردیف بهره گرفته است.

۵- همچنین؛ ر.ک. (۶ب۲/۸۴۱) (۴ب۲/۶۸۷) (۵ب۲/۷۴۴) (۹ب۲/۷۵۵) (۳ب۲/۶۷۸) (۲ب۲/۶۷۰)

(۲ب۲/۶۶۳) (۳ب۲/۹۱۰) (۲ب۲/۷۴۴) (۲ب۱/۲۰۰) (۶ب۲/۶۸۸)

- ۶- همچنين؛ ر.ک. (۲/۶۱۱ب ۴) (۲/۶۰۴ب ۲)
 ۷- همچنين؛ ر.ک. (۲/۶۰۱ب ۵) (۲/۵۹۰ب ۴) (۲/۵۳۳ب ۲) (۲/۵۳۴ب ۷) (۲/۶۷۰ب ۸) (۲/۸۳۰ب ۳)
 ۸- همچنين؛ ر.ک. (۲/۹۱۳ب ۲)
 ۹- همچنين؛ ر.ک. (۴/۴۷ب ۱) و (۱/۸۰ب ۱ پاياني)
 ۱۰- همچنين؛ ر.ک. (۲/۷۷۶ب ۲) و (۱/۲ب ۶)
 ۱۱- همچنين؛ ر.ک. (۲/۸۰۱ب ۴) (۲/۶۷۳ب ۹) (۲/۴۹۶ب ۱۴)
 ۱۲- همچنين؛ ر.ک. (۱/۲۹ب ۴) (۲/۷۹۴ب ۵) (۴/۱۳۵ب ۴) (۲/۹۱۰ب ۶ و ۴) (۲/۹۱۵ب ۹)
 (۲/۱۰۱۶ب ۲)
 ۱۳- همچنين؛ ر.ک. (۲/۷۵۹ب ۷) (۲/۶۸۱ب ۷) (۲/۸۱۷ب ۴) (۲/۹۲۴ب ۳)
 ۱۴- همچنين؛ ر.ک. (۲/۷۴۴ب ۸) (۲/۶۰۶ب ۱۰) (۱/۳ب ۱۵) (۱/۱۹۷ب ۳)

منابع:

- ۱- سعدی شیرازی، مصلاح الدین (۱۳۷۱)؛ کلیات سعدی، تهران، ققنوس
 ۲- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۵)؛ موسیقی شعر، چاپ نهم، تهران، آگاه
 ۳- شمیسا، سیروس (۱۳۷۴)؛ عروض و قافیه، چاپ ششم، بی جا، دانشگاه پیام نور
 ۴- شوکلوفسکی، ویکتور (۱۳۷۲)؛ «هنر چو نان شگرد»، ترجمه کیوان نریمانی، تکاپو، دوره نو، شماره ۴
 ۵- صفاء، ذبیح الله (۱۳۸۰)؛ تاریخ ادبیات در ایران، جلد اول، چاپ شانزدهم، تهران، فردوس
 ۶- مولوی، جلال الدین محمد بلخی (۱۳۸۷)؛ غزلیات شمس تبریز؛ مقدمه، گزینش و تفسیر محمد رضا شفیعی کدکنی، چاپ اول، تهران، علمی
 ۷- میرصادقی، میمنت (۱۳۸۵)؛ واژه نامه هنر شاعری، چاپ سوم، تهران، کتاب مهناز
 ۸- ناتل خانلری، پرویز (۱۳۷۷)؛ هفتاد سخن، جلد اول (شعر و هنر)، چاپ دوم، تهران، توس
 ۹- (۱۳۷۳)؛ وزن شعر فارسی، چاپ ششم، تهران، توس
 ۱۰- نفیسی، آذر (۱۳۶۸)؛ «آشنایی زدایی در ادبیات»، کیهان فرهنگی، سال ششم، شماره ۲، صص ۳۴-۳۷
 ۱۱- وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۶۷)؛ وزن و قافیه شعر فارسی، چاپ اول، تهران، مرکز نشر دانشگاهی
 ۱۲- یوشیچ، نیما (۱۳۴۲) حرف های همسایه، تهران، سازمان کتاب های جیبی