

نقش همگونی واژگانی در موسیقی شعر حزین لاهیجی

Understatement and its Functions in Hafiz's Poems

NargesS Moradganjeh*
Bijan Zahiri**
Shokrallah Pouralkhas***

نرگس مرادگنجه*
بیژن ظهیری**
شکراله پورالخالص***

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۴/۰۴

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۵/۲۳

Abstract

Music is one of the inextricable features of poetry which is produced by the agreement and harmony of word, symmetry and repetition in the form of traditional meter, rhyme and rhythm, refrain and use of rhetorical devices. The poet by adding such devices to everyday normal language presents a kind of musical and impressive language and thus attracts the attention of the reader to his feeling and poetic imagination, augments the transference of his experiences to the addressee and double the effect of inducing his attitude. In this article the researcher shows how Hazin-e Lahiji employs Literary devices, harmony and order in different kinds of rhymed prose, embedding and symmetry, different kind of pun like perfect pun, complex pun, incomplete pun, refrain and rhyme to create music in his poetry. Knowing the important role of lexical coherence in creating music and harmony in poetry, in this article first the question and the ways that lead the researcher to the predicted results are explained, then in the theoretical part the definitions and literature review will be introduced and in the practical part the different aspects of lexical coherence

Keywords: Sad poetry, poetry music, lexical balance, formalism, Indian style.

چکیده

موسیقی ارض موعود شعر است که از تناسب و هماهنگی واژه‌ها، الفاظ، توازن و تکرار به شکل وزن عروضی و نیز در قالب قافیه، ردیف و به‌کارگیری بدایع لفظی، حاصل می‌شود. شاعر با افزودن چنین قواعدی بر زبان روزمره و هنجارین، شکل موسیقایی و مؤثری از کلام را عرضه می‌کند و به‌این‌ترتیب مخاطب را با عواطف و تخیل شاعرانه خود همراه، جریان انتقال تجربیات خود را به مخاطب تسریع و قدرت القای دیدگاه خود را مضاعف می‌کند. در این نوشتار با روش تحلیلی-توصیفی و رویکرد فرمالیستی نشان داده‌ایم چگونه حزین لاهیجی، از زیبایی‌های صنایع بدیعی و جنبه انتظام و انسجام‌بخشی انواع سجع، ترصیع و موازنه، انواع جناس، ردیف و قافیه در آفرینش موسیقی اشعار خود بهره می‌برد. با علم به نقش همگونی واژگانی در ایجاد موسیقی و انسجام‌بخشی به شعر، به جنبه‌های گوناگون همگونی واژگانی در اشعار حزین پرداخته‌ایم.

کلیدواژه‌ها: شعر حزین، موسیقی شعر، توازن واژگانی، فرمالیسم، سبک هندی.

*. PhD student in Persian language and literature, Mohaghegh Ardabili University, Ardabil, Iran (Corresponding Author); nmoradganjeh@gmail.com
**. Associate Professor of Persian Language and Literature Mohaghegh Ardabili University, Ardabil, Iran; zahirnav@yahoo.com
***. Associate Professor of Persian Language and Literature Mohaghegh Ardabili University, Ardabil, Iran; pouralkhas@uma.ac.ir

*. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران (نویسنده مسئول); nmoradganjeh@gmail.com
**. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران; zahirnav@yahoo.com
***. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران; pouralkhas@uma.ac.ir

مقدمه

بیان مسئله

حزین لاهیجی، از شاعران شاخص سده دوازدهم هجری است. شاعری که محور بسیاری از مجادلات و کشمکش‌های ادبی روزگار خود بوده است و طبع مشکل‌پسند او همواره مناسبات او با اقران معاصرانش را تحت‌الشعاع قرار داده است. در عین حال، او شاعری است به اصطلاح «اصلاح‌گیر» (فتوحی، ۱۳۷۹: ۳۸۹)، وزنه و معیاری برای سنجیدن اشعار شاعران هم‌عصر خود و همچنین شخصیتی است که بزرگان هند به هم‌صحبتی با او مباهات می‌کنند. وجوه چشمگیر تناسبات در ترکیب الفاظ شعر حزین ما را بر آن داشت تا به بررسی اشعار او از منظر موسیقایی بپردازیم. موضوع اصلی در این جستار، واکاوی همگونی و جنبه‌های گوناگون تناسبات واژگانی است که منجر به موسیقی شعر او می‌شود؛ بنابراین، مسأله اصلی در تحلیل اشعار او آن است که بدانیم موسیقی شعر حزین لاهیجی تا چه حد مرهون همگونی واژگان است و در این میان از چه عواملی بدیعی، انواع جناس و سجع، ترصیع، موازنه و همگونی قافیه و ردیف بهره برده است.

پیشینه تحقیق

درباره حزین لاهیجی، آثار معدودی در دسترس است، اما همین آثار اندک به قلم صاحب‌نظرانی نگارش شده که با عشق و علاقه به سرمایه ادبی و با هدف احیا و معرفی آثار شاعران ایرانی می‌باشند. کتاب ارزشمند «شاعری در هجوم منتقدان» شفیع کدکنی درباره زندگی، افکار، اندیشه و آثار حزین لاهیجی اطلاعات جامعی در اختیار ما قرار می‌دهد. کتاب «نقد ادبی در سبک هندی» نوشته محمود فتوحی که بخشی از کتاب خود را به معرفی شخصیت، آثار انتقادی حزین درباره شعر و

شاعری و منتقدان او به‌ویژه خان آرزو اکبر آبادی اختصاص داده که مطالب ارزنده‌ای دارد.

همچنین، مقالاتی با عناوین «نگاهی به برخی ویژگی‌های ادبی و فکری حزین» نوشته جلیل مشیدی، مجله دانشکده ادبیات دانشگاه اصفهان، ۱۳۸۱، شماره ۲۸ و ۲۹. مقاله «تأثیر پذیری سبکی حزین لاهیجی از حافظ شیرازی» نوشته احمد رضا کیخای فرزانه، مجله بهار ادب، ۱۳۹۱، شماره ۴. مقاله «نخستین تجربه‌های نقد شعر فارسی بر پایه نامه‌ای نویافته از حزین لاهیجی» نوشته اسدالله واحد، مجله زبان و ادب فارسی، ۱۳۹۰، شماره ۲۲۴ را یادآوری می‌کنیم. در حوزه انسجام و موسیقی‌آفرینی واژگان آثار متعددی نگارش شده که از بین آنها مقاله «نقش تکرارآوایی در انسجام واژگانی شعر عروضی» نوشته غلامحسین غلامحسین‌زاده و حامد نوروزی، مقاله «وحدت ساختاری-واژگانی جمله‌های همسانی (پیوسته) یکی از الگوهای نحوی موسیقی‌آفرین در مثنوی» نوشته ابوالقاسم رادفر و محمد پاک‌نهاد را ذکر می‌کنیم؛ اما با وجود اقبالی که در سال‌های اخیر به نظریات جدید ادبی، از جمله فرمالیسم و ابعاد متعدد آن از جانب پژوهشگران حوزه زبان و ادبیات فارسی شد، هنوز اثری دیده نمی‌شود که مستقیماً با نگاه فرمالیستی اشعار حزین را نقد و بررسی کرده باشد.

روش تحقیق

روش پژوهش ما در این جستار، روش تحلیلی-توصیفی با رویکرد فرمالیستی است. در این نوشتار تلاش کردیم با نشان دادن نقش و اهمیت همگونی واژگانی در ایجاد موسیقی و انسجام بخشی به شعر مشخص کنیم که حزین لاهیجی از به‌کارگیری انواع سجع، جناس، ردیف و قافیه تا چه میزان از تناسبات، همگونی و انسجام واژگان در ایجاد

می‌آورد که بر کل پیکره شعر حاکم می‌شود و موسیقی یا وزن شعر را شکل می‌دهد که سویه دیگری از برجسته‌سازی است. قاعده‌افزایی است که با افزودن عواملی بر برونه زبان محقق می‌شود. در واقع، رویکردی برای ارائه و شکل‌دادن به اثری ادبی است که شاعر با اتکا بر توانایی خود در بهره‌گیری از ظرفیت‌های زبانی، زبان عادی و روزمره را برجسته و ناآشنا می‌کند. در این راستا، هر آنچه در شعر نظامی موسیقایی ایجاد می‌کند و به‌گونه‌ای معنای ثانوی به شعر می‌بخشد، قاعده‌افزایی نامیده می‌شود. به دیگر سخن، قاعده‌افزایی بر اساس توازن در سه سطح آوایی، واژگانی و نحوی قابل‌بررسی است که نتیجه آن ارائه شکل موسیقایی کلام در وسیع‌ترین معنای خود است و «تکرار» از جنبه‌های بارز آنها است. یاکوبسن معتقد است که فرآیند قاعده‌افزایی چیزی نیست جز توازن در وسیع‌ترین مفهوم خود که این توازن با تکرار کلامی حاصل می‌شود. (صفوی، ۱۳۹۰: ۱۶۴)

در دیوان حزین لاهیجی با مصادیق فراوانی از قاعده‌افزایی مواجهیم. شاعر با استفاده از عوامل موسیقایی شعر در سرتاسر دیوان خود، به‌خوبی از عهده این مهم برآمده است.

همگونی واژگانی اشعار حزین لاهیجی به‌طرز مطلوبی موسیقی اشعار را برای مخاطبان شعر او برجسته می‌سازد. حزین با استفاده از همگونی واژگانی مخاطبان خود را به ظرایف و نکته‌های ناب شعری خود متوجه می‌کند و به‌واسطه رسایی و روانی لفظ و ترکیب متناسب الفاظ با یکدیگر، ذهن و ضمیر مخاطبان را آماده می‌کند تا احساسات و عواطف شاعرانه را به‌خوبی دریابند و از تجربیات شاعرانه که در وجود او جاری‌ست، سهیم شوند. معیار زیبایی سخنان حزین با معیاری

موسیقی اشعار خود بهره برده است. در این راستا، با ایجاد مقدمات آشنایی با نقش همگونی واژگان، اهمیت، نقش و انواع آن در موسیقی شعر همگونی‌ها را در دو سطح کامل آن به‌صورت تکرار آوایی یک صورت زبانی مثل انواع تصدیر، تشابه‌الاطراف، طرد و عکس، ردیف (ردیف‌های پایانی، ردیف‌های غیرمتمکن عروضی و ردیف حاجب) و تکرار آوایی دو یا چند صورت زبانی (انواع جناس شامل، جناس تام، مستوفی، مماثل، مرکب، لفظ) و همگونی ناقص واژگانی انواع سجع در سطح جملات که شامل ترصیع، موازنه، مماثله، تضمین‌المزدوج انواع جناس به‌جز جناس تام، جناس مرکب و جناس لفظ و قافیه و انواع آنها (قافیه‌های بدیعی، معموله، متجانس، متضاد، محجوب، آغازین و میانی) می‌شد، بررسی کردیم و با ارائه شواهد به شرح و تفصیل آنها پرداختیم.

مباحث نظری

همگونی واژگانی

زبان شعر، به اعتبار ویژگی‌هایی خاص، از زبان عادی روزمره و از سایر گونه‌های زبان مثل نظم و نثر متمایز می‌شود. شاعر با تخیل، عاطفه و احساس خود در واقعیت‌های مألوف دخل و تصرف می‌کند و تجربیات خود را با زبانی متفاوت عرضه می‌دارد. اساس این زبان شاعرانه را موسیقی تشکیل می‌دهد. شفیع کدکنی عامل تمایز زبان شعر از زبان روزمره را آهنگ و توازن می‌داند و مجموعه عواملی را که به اعتبار آهنگ و توازن سبب رستخیز کلمات و تشخیص واژه‌ها در زبان می‌شود گروه موسیقایی معرفی می‌کند. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۸) موسیقی در شعر جایگاه ویژه‌ای دارد که منشاء آن، حسن ترکیب و تناسب و هماهنگی میان واژه‌ها و رعایت تناسب در بین آنهاست. مجموعه این عوامل طنینی را به‌وجود

که پورنامداریان درباره زیبایی شعر می‌گوید، کاملاً منطبق است؛ آنجا که می‌گوید: «اگر قدرت موسیقی را در بیان و انتقال عواطف با قدرت کلام که وسیله بیان عواطف و اندیشه‌های ناشی از آن در شعر است، همراه کنیم به نتیجه‌ای مضاعف می‌رسیم.» (پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۳۳۹)

همگونی واژگانی با همه ابعاد و جنبه‌های آن به صورت‌های مختلف در آغاز، میان و اواخر ابیات به شکل ناقص یا منظم در اشعار حزین مجال ظهور یافته است. در شعر حزین الفاظ به گونه‌ای تکرار می‌شود که گویی شاعر مخاطب را روبه‌روی خود می‌بیند و با او سخن می‌گوید. او اندیشه‌ها و زیبایی‌های سخن خود را به این روش منتقل و التذاذ هنری مخاطب از اشعارش را مضاعف می‌کند.

همگونی واژگانی در دیوان حزین همگونی کامل واژگانی

«همگونی کامل آن است که واژه، گروه و جمله بدون هیچ تغییری از لحاظ آوایی در یک یا چند بیت تکرار شود.» (صفوی، ۱۳۸۳: ۲۰۱) این شگرد هنری در اصل تشابه آوایی کامل میان دو یا چند عنصر دستوری یا تکرار یک عنصر دستوری واحد است، باید اذعان کرد که «تکرار» اساس توازن و موسیقی شعر است. تکرار از دیدگاه روانشناختی مهم‌ترین عامل القای فکر است. شاعر برای انتقال عواطف و تجربیات شاعرانه خود به مخاطب، با بهره‌گیری از این هنر کلامی و با انگیزه‌ای که در خواننده ایجاد می‌کند قدرت القای حسی شعر خود را افزایش می‌دهد.

سیروس شمیسا در بحث از ارزش تکرار، تکرار را از مسائل اساسی زیبایی شناسی می‌داند و برای بیان تأثیر آن، کورسوی ستارگان، صدای گوش‌نواز بال‌زدن پرندگان و ریزش قطرات باران را مثال می‌زند. (شمیسا، ۱۳۸۶: ۸۳)

۱) تکرار آوایی کامل یک صورت زبانی: بر این اساس مقوله‌هایی مثل ردالصدر الی العجز، ردالعجز الی الصدر، تشابه الاطراف، تکرار، طرد و عکس، ردیف (ردیف‌های پایانی، ردیف‌های غیرمتمکن عروضی، ردیف حاجب)، به عنوان همگونی کامل یک صورت زبانی بررسی می‌شود.

همگونی کامل یک صورت زبانی

ردالصدر الی العجز: این صنعت در کتب بدیعی به اشکال و معانی مختلفی به کار رفته و در برخی موارد تعاریف گوناگون آن به نظر منطقی می‌آیند؛ اما زمانی که با تداخل تعاریف مواجهیم؛ طبعاً خواننده مایل است تعاریفی را که مشکل تداخل صنایع را تا حدودی مرتفع کرده باشند، بپذیرد؛ بنابراین تعریف شمیسا در این مورد رساتر است که می‌گوید: «اول و آخر ابیات یکسان باشد و در پاورقی اضافه می‌کند؛ لازم نیست که کلمات دقیقاً عین هم باشند و نیز مجاز است که کلمات نزدیک به اول و آخر باشند.» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۷۶)

ارزش این صنعت برای جلب توجه ذوق‌آزمایی است؛ زیرا شنونده از انتظاری که از نحوه اتصال و ارتباط معنوی و مضمون آفرینی شاعر احساس می‌کند خواهان آن است که به کلمات و آواهای پیشین بازگردد و همین برگشت به کلمه سابق علاوه بر ایجاد موسیقی، مضمون شعر را نیز تقویت می‌کند.

از جلوه قیامت به جهان‌افکن و مگذار در خاک برد خاک، تمنای قیامت (۶/۲۵۰)

در دام خیالت شده‌ام شکل خیالی
یک ره به خیالت نرسد کاین چه خیال است (۴/۲۸۵)

لالای کمین است که در مدح تو گردد
در گوش و کنار دو جهان لولوی لالا (۱۴/۶۱)

تشابه الاطراف: «و آن وقتی است که یکی از کلمات
اواخر مصراع اول، در اوایل مصراع دوم و یکی از
کلمات اواخر مصراع دوم در اوایل مصراع سوم و
یکی از کلمات اواخر مصراع سوم در اوایل مصراع
چهارم و... تکرار شود.» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۷۷)

جنبش از ششدر مضیق جماد
دهد آن مهره را نبات، گشاد
زان گشادی که هست سجن جنین
نقش حیوانیش کند فرزین
پس به تحویل سیر آن حیوان
بسترد نقش و برزند انسان
(۷۳۷: ۴-۶)

قلم چهره‌پرداز حسن و جمال
قلم والی کشور ذوالجلال
دبستان حق را معلم قلم
سخنور قلم علم و عالم قلم
سخن جان معنی و معنی سخن
معانی نیابد بیان بی سخن
(۲۲/۶۷۰-۲۰)

تکرار

تکرار لفظ «یعنی از پی هم آوردن چندباره و
دست‌کم دوباره واژه، خواه با مکث و درنگ و
خواه با پست و بلندهایی چون کسره اضافه و...»
(راستگو، ۱۳۸۲: ۳۳)

تکرار لفظ در دیوان حزین به صورت‌های
متفاوت در آغاز و میان مصراع‌ها دیده می‌شود. که
این تکرارها موسیقی ابیات را تکمیل، کلمات را
برجسته، مؤکد، التذاذ آن را دوبرابر و خواننده را از
معانی قراردادی اشعار بی‌نیاز می‌کند.

تکرار لفظ گاه بدون فاصله و گاه با فاصله
است. در تکرار بدون فاصله الفاظ با نوعی حرکت
و غلیان و جوشش احساس شاعر روبه‌رو هستیم.

قدر دل ما نشدی کم ز خاک
رحم به دل گر قدری داشتی
(۳/۵۵۸)

ردالعجز الی الصدر: کلمه آخر بیتی، یعنی عجز در
آغاز بیت بعد تکرار شود.

زیبایی بلاغی این صنعت با تکرار موسیقایی
کلمات مشابه و سهیم‌شدن با شاعر در پیش‌بینی
کلمات شعر مشخص می‌شود:

شاهها کرمت نیست عجب گر بنوازد
قلب چو من زار نکوهیده شیم را
از قلب وجودم که به اکسیر تو شاد است
پرداخته نقاد قضا سلک قلم را
(۴۵/۶۸)

خجل در برم، عقل نادان نشیند
چو زاهد که در بزم مستان نشیند
نشیند خیال تو در گوشه دل
چو یوسف که در کنج زندان نشیند
(۱۰۲/۳۱۶)

شقاوت بلایی است بی‌زینهار
مکن زینهار، این بلا را شعار
شعورت چه شدای اسیر غرور
مگر از غروری، عدیم الشعور
(۱۱۲/۶۸۲)

مطلق از جمله صفات خود است
متعین به عین ذات خود است
این حقیقت به عین محبوبان
چشم کور است و روی محبوبان
(۵۶/۷۲۷)

جلوه‌گر گشت اقتدار قدیر
که از آن می‌شود به «کن» تعبیر
فیکون است آن قبول وجود
معنیش امثال خواهد بود
(۱۷/۱۸۷۲۶)

- هر صفحه را ز سنبل و ریحان چمن چمن
مرغوله ریز خامه من ریخت در کنار
(۲۰/۱۳۲)
- اشکم نمک به یاد لبث در ایاغ ریخت
غم لاله لاله خون دل از چشم داغ ریخت
(۸/۲۵۷)
- تعظیم سفله پست کند قدر مرد را
از جا به آمد آمد دنیا نمی‌روم
(۴/۶۱۰)
- هرچه از دوست رسد ناخوش و خوش، خوش باشد
شربت وصل ازو تلخی هجران هم آزوست
(۸/۲۸۰)
- کدامین دست خالی داشتم تا سبجه گردانم
که دستی رهن ساغر بود و در دست سبو دستی
(۱۵/۵۵۱)
- چنانکه ملاحظه می‌شود، این تکرارها در جای
خود خوش نشسته و نغمه زیبای آنها معنایی فراتر
از انتظار را به خواننده القا می‌کند؛ به‌خصوص در
چند شاهد مثال نخستین این مبحث که تکرارها در
جاهای قابل‌پیش‌بینی قرار دارند و همین نکته
خواندن و شنیدن این شعر را لذت‌بخش می‌کند.
- طرد و عکس. تبدیل و عکس**
- آن است که «مصراع را به دو پاره تقسیم کنند و
آن دو پاره را در مصراع دیگر بر عکس تکرار کنند.
گاه در تکرار پاره‌ها مختصر تغییری است و ممکن
است این تبدیل را در یک مصراع انجام دهند.»
(شمیسا، ۱۳۸۶: ۸۰)
- دارد ستاره‌ریز، مرا آفتاب تو
عالم خراب چشمم و چشمم خراب تو
(۲۱/۵۱۴)
- دو نگویم دویسی ز احولی است
ولی من نبی، نبی ولی است
(۱۰/۷۴۹)
- ما گرچه به کلک خود ننازیم حزین
تا هست سخن به کلک ما می‌نازد
(۱۵/۷۸۶)
- اندوه چو بیش شد گرفتم کم دل
دل ماتم من گرفت و من ماتم دل
(۱/۷۹۴)
- ز تقلید قیامت کی فروغ معرفت خیزد
من از آتش دخان بینم تو آتش از دخان بینی
(۲/۱۱۱)
- ردیف**
- ردیف، همگونی کاملی است که از تکرار یک عنصر
دستوری یگانه (واژه، گروه، بند یا جمله) با توالی
یکسان و با نقشه‌ای صوتی، صرفی، نحوی و معنایی
یکسان، در پایان مصاربع یا ابیات شعر و بعد از واژه
قافیه پدید می‌آید (حق‌شناس، ۱۳۹۰: ۶۲).
- «هنرنمایی شاعر و امتحان قدرت طبع ایشان را
میزانی بهتر از ردیف نیست... گاه باشد که تمام
شعر، مگر دو سه کلمه ردیف باشد.» (گرگانی،
۱۳۷۷: ۳۱۶)
- شفیعی کدکنی درباره ردیف می‌گوید: «ردیف
را باید یکی از نعمت‌های بزرگ شعر فارسی
دانست... [ردیف] از چند جهت به شعرزیبایی و
اهمیت می‌بخشد: ۱. از نظر موسیقی، ۲. از نظر
معانی و کمک به تداعی‌های شاعر، ۳. از نظر ایجاد
ترکیبات و مجازهای بدیع در زبان (شفیعی، ۱۳۷۹:
تلخیص صص ۱۴۲-۱۳۸).
۱. علت توجه ایرانیان به ردیف و بی‌توجهی
اعراب بدان از جهات مختلف به یک اصل
برمی‌گردد که همان مسأله ساختمان طبیعی زبان
است و این در دو جهت قابل‌بررسی است:
الف) از نظر موسیقایی: اگر در ساختمان زبان
عرب دقت کنیم خواهیم دید که تمام کلمات در
این زبان اعراب دارند و به یکی از سه اعراب فتحه
و کسره و ضمه خوانده می‌شوند. وجود همین

تاج سر ملت است و دین هم
سرزنده ازوست آن و این هم

(۱۳/۶۴۴)

ب) واژه

شد جان و هوش و صبر و خرد را ز کار دست
مشکل دهد دگر به هم این هر چهار دست

(۱/۷۷)

سحر ز هاتف میخانهام سروش آمد
که بایدت به در پیرمی فروش آمد

(۷/۳۰۱)

سخن از ماست جاودان زنده
وز سخن‌های ماست جان زنده

(۱۱/۷۶۳)

سرافرازان گــــــدایان در او
شنهشاهان غــــلام عنبر او

(۷/۶۲۸)

ج) گروه

اسم + فعل

کام آشنا به ما حضر روزگار نیست
جز زهر غصه در شکر روزگار نیست

(۶/۲۶۰)

فعل + اسم + ضمیر

گر در ره عشق تو به کار است دل ما
دریاب که بس زار و نزار است دل ما

(۸/۱۹۳)

فعل + حرف اضافه + اسم

وفا و جور همسنگ است در عشق
امید و بیم یک‌رنگ است در عشق

(۱۳/۶۳۱)

ه) عبارت فعلی

آماده است تا مژده ما به هم خورد
سیلی کزو خرابه دنیا به هم خورد

(۱۵/۳۷۳)

اعراب در پایان کلمات راهی است برای کشش
پایان کلمات تا حدی که خواننده میل داشته باشد.

ب) از نظر زبانشناختی: یک خصوصیت در
زبان فارسی وجود دارد که در عربی نیست وجود
افعال ربطی می‌باشد که به خودی خود هیچ نقشی
ندارند... افعال ربطی به جز «است» که در آغاز قرار
نمی‌گیرد، در زبان فارسی مثل دیگر افعال می‌تواند
در هر کجای جمله قرار گیرند و این خصوصیت
در اغلب زبان‌ها وجود ندارد و همین است که
باعث توسعهٔ ردیف در فارسی شده است. (شفیعی
کدکنی، ۱۳۷۹:۱۳۷-۱۳۸)

«ردیف» در شعر نقش‌های متفاوتی برعهده
دارد؛ ردیف همواره با قافیه همراه است و وجود
آن به غنای وزن عروضی کمک می‌کند و علاوه بر
همخوانی با قافیه، گاه با سایر کلمات بیت نیز برای
«هم‌حروفی» و «هم‌صدایی» هماهنگی دارد؛ مکث
و تکیهٔ شعر بر ردیف قرار دارد. مسئولیت انتقال
عواطف شعر را تا حدودی به‌عهده دارد و در
برخی موارد باعث صرف‌نظرکردن از عیوب
می‌شود و چه‌بسا انتخاب ردیف مناسب در انتخاب
سایر واژه‌ها و کلمات در شعر نیز بی‌تأثیر نباشد؛
همچنین ردیف می‌تواند بیانگر افکار و اندیشه و
طرز فکر شاعر نیز باشد.

ردیف، در دیوان حزین لاهیجی به‌شکل الف)
تکواژ دستوری، ب) واژه (اسم، فعل، صفت،
ضمیرو قید)، ج) گروه (عبارت فعلی)، د) ردیف
حاجب، ه) ردیف‌های طولانی و ردیف‌های خاص
حزین، مشاهده می‌شود.

تکواژهای دستوری

الف) حرف اضافه

سر خط تعلیم شد، شیوهٔ استاد را
کلک کهن مشق من، تیشهٔ فرهاد را

(۱/۲۱۹)

ردیف‌های خاص

در دیوان حزین با ردیف‌هایی مواجهیم که ارزش خاصی دارند و غالباً این ردیف‌ها در اشعاری دیده می‌شود که مضامین عمیق عرفانی و بی‌اعتنایی و بی‌توجهی به مظاهر دنیوی دارند. حزین در این اشعار مفاهیم عالی و بلند عرفانی مثل فنا، وحدت خالق و مخلوق و بی‌اعتنایی به زخارف دنیوی را به‌تصویر می‌کشد و چه‌بسا انتخاب این قبیل ردیف‌ها برای تکمیل و تأکید این مفاهیم انتخابی ماهرانه و آگاهانه باشد.

هله من جان جهانم تنه نا‌هایا هو
مظهر آیت شانم تنه ناها یا هو

(۱۲/۵۱۵)

خواست شاهد می‌پرستم یللی
آنچه او می‌خواست هستم یللی

(۱۹/۵۴۶)

مست صهبای الستم یللی
از می‌توحید مستم یللی

(۱۶/۵۵۹)

دارم گل زخمی به جگر تازه وترهای
ای دل بزَن از سینه صفیری به اثرهای

(۱۶/۶۱۶)

ردیف‌های طولانی

گاه نیز ردیف‌ها طولانی‌تر از حد معمول است. در این قبیل ردیف‌ها، خواننده با شاعر تعامل بیشتری دارد و چه‌بسا آن را زبان گویای خود بداند؛ چراکه از قسمتی از شعر با حدس زدن کلمات بیشتر با شاعر هم‌نوا می‌شود. این ردیف‌های طولانی فرصت بیشتری در اختیار خواننده قرار می‌دهد تا با شاعر در سرودن بخش‌هایی از شعر همراهی کند:

کی دیده تنها چو دل آغشته به خون است
سر تا قدم ما چو دل آغشته به خون است

(۵/۲۷۹)

سامانی و ثروتی نشد جمع چه شد
بازیچه دولتی نشد جمع چه شد

(۵/۷۸۶)

تدبیر به کار من چه خواهد کردن
ساغر به خمار من چه خواهد کردن

(۱۱/۷۹۶)

ردیف حاجب

کلمه‌ای است که قبل از قافیه می‌آید و به قول صاحب دره نجفی آن را شعرا مستحسن می‌شمارند و این گونه قافیه را محجوب می‌نامند. (شفیعی، ۱۵۴:۱۳۶۸)

تشنه کامان حسد خون مرا نوشیدند
کهنه شد بس که هنرهای مرا پوشیدند

(۱۶/۶۰۱)

وگر نیست بیهوده گفتار چیست
خردمند بیهوده گفتار کیست

(۱۶/۶۹۲)

صفتی زان نمی‌شود حاصل
بر ذاتش نمی‌شود زایل

(۹/۷۲۱)

بر تو ناگفته هاشود روشن
چون خلیل آذرت شود گلشن

(۱۹/۷۲۷)

از جمله ردیف‌های دیگری که در دیوان حزین به‌کار رفته است تکرارهایی است که در اول یا در میان مصراع‌ها مشاهده می‌شود. این ردیف‌ها توازن کلمات و موسیقی ابیات را مضاعف کرده، با مکث و تأکیدی که در میان مصراع به‌وجود می‌آورند و انتقال احساس و عواطف شاعر را تسریع و تأکید می‌کنند؛ این تکرارها در اوایل مصراع، ردیف آغازین و در اواسط آن، ردیف میانی نامیده می‌شوند.

تجلیل درباره جناس تحقیقات مفصلی انجام داده و حاصل تجربیات و تحقیقات خود را در کتابی به همین نام گردآوری کرده است. وی می‌گوید: «جناس ناشی از تشابه صوتی الفظی است که در همه یا بعضی از بخش‌های آنها تداعی آهنگ احساس می‌شود و این تداعی که به نوبه خود موجب تداعی معانی اشعار می‌شود، لذتی خاص در شنونده ایجاد می‌کند... در واقع، جناس از یک سو موسیقی در کلام ایجاد می‌کند و از سوی دیگر سبب تداعی معانی مختلف لفظی واحد می‌شود و در نتیجه به گسترش تخیل و ایجاد کشش و جلب توجه شنونده می‌انجامد و این از عوامل ایجاد زیبایی و هنر است؛ زیرا زیبایی و فخامت در سخن از دو سرچشمه جاری است، یکی آنچه مربوط به آهنگ و طنین واژه‌هاست و دیگری آنچه به نیروی لذت‌زای تداعی معانی مربوط می‌شود... از این رو در میان محسنات بدیعی نیز آن دسته که مایه افزایش موسیقی کلام می‌شود... از ارجی بزرگ برخوردار است؛ زیرا نه تنها شاهکارهای ادبی ما تا حدی مولود همین جهات است بلکه اصولاً بلاغت و هنر و زیبایی کلا از این سرچشمه‌ها جاری است... نکته‌ای که در اینجا در تحلیل زیبایی جناس باید افزود این است که جناس نمایشی است از یک نوع کثرت درعین وحدت؛ زیرا الفاظ آن از حیث صورت وحدت دارند، درحالی‌که معانی متنوع و بسیارند و این موجهای شباهت لفظی و اختلاف معنایی کنار هم لذتی مخصوص پدید می‌آورند؛ لذتی که از آن به زیبایی یا درک زیبایی تعبیر می‌کنیم و هنرها و مسائل بلاغی در واقع نمودی است از پیوند عناصر متجانس یا غیرمتجانس در یک مجموعه کلامی که از نیروی هوشمندی و استعداد خداداد آدمیزاد مایه گرفته است.» (تجلیل، ۱۳۶۷: تلخیص ۳-۱).

نمونه‌هایی از ردیف آغازین

درین سجن اندوهگین بی قرین
درین کاخ سیماب گون بی قرار

(۸/۱۳۵)

کجا تاب و این سینه شعله خیز
کجا خواب و این چشم اخنر شمار

(۱۰/۱۳۵)

یارب به جیب پاک جوانان پارسا
یارب به نور سینه پاکان صبح خیز

(۱۵/۱۴۱)

نمونه‌هایی از ردیف میانی

از جوق هندوان تو یک پاسبان، زحل
وز خیل چاکران تو یک صفدر آفتاب

(۹/۱۲۸)

آگاهی تو از دل هر قطره باخبر
دانایی تو از لب هر ذره ترجمان
حلم تو همچو کوه به گیتی گران رکاب
حکم تو چون صباست به عالم سبک عنان

(۱۲ و ۱۳/۱۲۵)

تکرار کامل دو یا چند صورت زبانی

به این معناست که درکلمات با وجود تناسب و همگونی در لفظ، ساخت و واج‌ها نوعی دوگانگی دیده می‌شود این تکرار با جناس تام، جناس مرکب و جناس لفظی ظهور می‌یابد. در اینجا، لازم است ابتدا به تعریف جناس، زیبایی‌ها و وجه تسمیه و کارکرد هنری آن بپردازیم:

جناس

«مفهوم جناس، هر نوع اشتراک در مصوت و صامت‌های کلام است که در طرح‌های گوناگون می‌تواند خود را نشان دهد. در ذات و طبیعت هر زبان، جناس خود راه، به‌عنوان یک قانون زبان شناسی، نشان می‌دهد.» (شفیعی، ۱۳۸۴: ۳۰۱).

جنس اصل هر چیز است که از آن انواع حاصل می‌شود. در نزد فلاسفه، مجانسه اتحاد در جنس است. نامگذاری آرایه جناس نیز دلیل آن است که حروف الفاظ آن از جنس و ماده واحدی است. ایشان همچنین در بررسی تاریخی تعاریف «جناس» این نکته را تأکید می‌کنند که دو شرط اتفاق لفظ و اختلاف معنی در جناس از شروط اساسی است (پورنامداریان، ۱۳۹۰: ۲۲).

جناس تام

جناس تام که آن را بهترین نوع جناس می‌دانند، آن است که دو کلمه در تلفظ یکی و در معنی مختلف باشند. اگر دو کلمه نوع دستوری واحدی داشته باشند، جناس مماثل و اگر دو کلمه نوع دستوری واحدی نداشته باشند، جناس مستوفی نامیده می‌شود.

جناس مستوفی

ای نگاهت به صید دل، بازی
مژه‌ها جمله در سنان بازی

(۱/۱۰۶)

کلمه بازی در مصرع اول اسم و در مصرع دوم فعل است.

بانگی تمام زجر و صفیری تمام اثر
کای شیر دل چو دایه بشوید لب ز شیر

(۷/۱۵۱)

شیر در ترکیب «شیر دل» صفت اما شیر دوم اسم است.

جناس مماثل

هر سینه که داغ نیست خشت لحد است
زان لب که ننالید لب گور به است

(۱۸/۷۸۰)

دلَم دور خط گفتم آسوده گردد
به هم زد خط کافرش کشورم را

(۸/۲۳۰)

ایشان در ادامه این بحث اصل بلاغت را در همین لحظات شوقمندی و لذت‌یابی ادبی می‌داند و از این عقیده که قدما بلاغت را به هنر دل‌وجان تعبیر کرده‌اند استقبال می‌کند؛ همچنین بر پیوند تنگاتنگ مسائل بلاغی و بیانی با تحلیل‌های روانشناسانه که عبدالقاهر جرجانی بسیار به آن توجه داشته، مجدداً تأکید کرده و می‌گوید: «آنچه جرجانی به آن توجه داشته است به جنبه‌های روانی قضیه مربوط می‌شود که انسان پیوسته می‌خواهد از یک چیز سر بسته و مبهم به یک امر آشکار برسد و می‌کوشد از فرآورده‌های اندیشه و تفکر به دستاوردهای حواس منتقل شود.» (همان، ۳) ایشان در توضیح نقطه تلاقی بلاغت، زیباشناسی و هنر می‌گوید: «هرگاه بپذیریم که لذت غایی هنر تصویر چیزهایی است که مأورای جریان روزمره ماست؛ یعنی شغف و لذت حاصل از تصویر چیزهایی در پهنه دیده و دل که ممکن است در جهان تحقق پیدا کند، باید قبول کنیم که لذت حاصل از استماع و حتی دیدار دو کلمه مجانسه بخشی از این شغف را تدارک می‌بیند و همین نقطه تلاقی و اشتراک بلاغت با زیبایی و هنر است.» (همان، ۴)

پورنامداریان نیز مقاله مفصلی در زمینه جناس دارد. در این مقاله وجه تسمیه جناس را به این شکل آورده: «در تاریخ بلاغت عربی «اصمعی» (م ۲۱۱ ه. ق) نخستین کسی است که انواع جناس را گردآوری می‌کند و آن را بدین نام می‌خواند، پیش از او جناس را با نام «عطف» یا «التفات» می‌شناختند. قدامه بن جعفر به پیروی از ثعلب «جناس تام» را «مطابق» می‌نامد و ابو هلال عسکری آن را با نام «تعطف» در بخشی جداگانه مطرح می‌کند... نام‌های دیگر جناس «تجنیس»، «مجانسه» و «تجانس» است که همگی مشتق از جنس‌اند و

است که تشابه آوایی تنها در بخشی از دو یا چند واژه دیده می‌شود صناعات حاصل از تکرار آوایی ناقص، شامل سه صنعت قافیه، سجع و انواع جناس به‌جز جناس تام، جناس مرکب و جناس لفظ است.

سجع: چنانکه از کتاب‌های بدیعی برمی‌آید، تشابه کلمات است در وزن (سجع متوازن) در وزن و حرف روی (سجع متوازی) یا فقط در حرف روی متشابه‌اند که سجع مطرف نامیده می‌شود. این صنعت هرگاه در سطح جمله مطرح شود صنعت‌های ترصیع، موازنه، مماثله و تضمین‌المزدوج را شاهد خواهیم بود.

ترصیع: آن است که قرینه‌ها در وزن و حرف روی موافق باشند.

موازنه: آن است که قرینه‌ها متوازن و متوازی باشند.

مماثله: آن است که قرینه‌ها در حرف روی موافق باشند.

تضمین‌المزدوج یا اعنات‌القرینه: آن است که قرینه‌ها در حرف روی موافق باشند.

ترصیع

ترصیع آن است که «حداقل در دو جمله (و به قول قدما دو فقره) اسجاع متوازی در مقابل یکدیگر قرار گیرند. به کلام آراسته به ترصیع، مرصع (جواهر نشان) می‌گویند. در این گونه جملات معمولاً تعداد هجاها مساوی و روی کلمات یکسان است.» (شمیسا، ۴۰: ۱۳۸۴-۴۱).

ترصیع از نظر موسیقایی کلام را بسیار قوی و تأثیرگذار می‌کند. ترصیع کامل‌ترین موسیقی را دارد و به دلیل وجود سجع در قرینه‌ها، موسیقی یکنواختی دارد که بر روح و ذهن انسان تأثیر می‌گذارد.

در بیشترین مورد تکرار را در شعرهای مرصع

جناس مرکب

جناس مرکب را نیز نوعی جناس تام می‌دانند که به جناس مرکب مقرون یا متشابه، جناس مرکب مفروق، جناس ملفق و جناس مرفو تقسیم می‌شود. جناس مرکب مفروق: هرگاه در جناس ترکیب متجانسین در خط متفق نباشند مفروق خوانده می‌شود. (تجلیل، ۱۳۶۷: ۱۴).

در کشور ایجاد ندانم چه گلستم
دانم که صنمگاه بتان چگلمستم
(۱۴/۶۰۶)

مطرب نفسی برشته داری
دردانه بسی به رشته داری
(۱۰/۶۳۷)

جناس لفظ

جناسی که دو واژه همگون در تلفظ یکی باشند اما در نوشتن اختلاف داشته باشند:

طمع کرده بودم ز نخلت ثمر
ولی از تو گشتم به عالم سمر
(۳/۶۸۵)

نیم بند فرمان آز و امل
که دل می‌خراشم به ذوق عمل
(۱۴/۷۱۰)

انتقالات خلقی و امری
ارتحالات زیدی و عمری
(۳/۷۳۷)

همگونی ناقص واژگانی

گاه موسیقی شعر، از همیشینی حروفی خاص ایجاد می‌شود. نظم و توالی صوت یا اصوات در کلمه و بافت جمله، طنین و آهنگی را به وجود می‌آورد که نغمه حروف خوانده می‌شود و غالباً تداعی‌کننده مفهوم و حالات عاطفی خاصی است. (علی پور، ۱۳۷۸: ۵۲-۵۳)

همگونی ناقص واژگانی استفاده از واژگانی

می‌توان یافت. تکرار در این اشعار بیشتر اتفاق می‌افتد؛ چون علاوه بر قافیه و احیاناً ردیف معمول در داخل قرینه‌ها نیز با قافیه و ردیف‌هایی مواجهیم که آهنگ و موسیقی خاصی بر اثر تکرار مجدد آنها پدید می‌آید.

فرشیدورد دربارهٔ تکامل ترصیع می‌گوید: «در ترصیعات اولی شعر فارسی تکرار کلمات در دو مصراع زیاد به چشم می‌خورد که این امر از زیبایی ترصیع می‌کاهد، استفادهٔ شاعران قرون اولیه از ترصیع در اشعار خود بسامد بالایی دارد؛ اما شاعرانی مثل حافظ، فردوسی و مولوی با این صنعت میانه‌ای ندارند. اگر هم در دیوان حافظ ترصیعات باشد، غالباً ناقص است؛ یعنی در دو مصراع هماهنگی بین همهٔ کلمات نیست بلکه تنها این هماهنگی میان دو سه کلمهٔ اول مصراع است. این امر به مرور زمان در شعر فارسی کمتر می‌شود و به این ترتیب صنعت ترصیع در شعر تکامل می‌یابد (فرشیدورد، ۱۳۵۲: ۷۸). نظر تکمیلی ایشان دربارهٔ ترصیع آن است که بهترین ترصیعات آنهایی‌اند که با هم تناسب دستوری داشته باشند؛ یعنی اسم در مقابل اسم، فعل در مقابل فعل و... به نظر نگارندهٔ این مقاله با رعایت این نکته علاوه بر اینکه دایرهٔ ترصیعات محدود می‌شود؛ در عمل با همان ترصیعات اولیهٔ شعر فارسی که دوبه‌دو همهٔ کلمات بیت با هم متوازی باشند روبه‌رو می‌شویم.

این نکته که در ترصیع لازم نیست همهٔ قرینه‌ها با هم سجع متوازی تشکیل بدهند را فشارکی نیز تأیید کرده است. ایشان در تعریف ترصیع می‌گوید: «اگر کلمات آخر از سجع متوازی برخوردار بود و همهٔ یا اکثر کلمات داخل قرینه‌ها نیز چنین بود ترصیع پدید می‌آید؛ لازم نیست همهٔ کلمات سجع متوازی تشکیل بدهند.» (فشارکی، ۱۳۹۲: ۱۲)

از راهبرانم که به توفیق رفیقم
از بی خبرانم که به تحقیق خیرم
(۱۰/۹۸)

آسمانش کند سلحشوری
آفتابش کند سرفرازی

(۲۲/۱۰۶)

خطشان مایهٔ دل‌آشوبی
مژه‌ها جمله در صف آرایی

(۱۳/۱۰۸ و ۱۲/۱۰۸)

به آب از آتش می‌داده ام خاک مصلا را
به باد از نالهٔ نی داده‌ام ناموس تقوا را

(۱۸/۲۰۶)

همچنان که از کتب بدیعی برمی‌آید در سده‌های آغازین رواج شعر، میان ترصیع و موازنه تفاوتی نبود؛ اما کم‌کم و در اواخر قرن پنجم با کاربرد بیشتر ترصیع در اشعار وجه تمایز آن با موازنه مشخص‌تر می‌شود. تناسب و وحدتی که در بین اسجاع قراین وجود دارد موسیقی مؤثری ایجاد می‌کند و به همین دلیل است که این نوع سجع را معتدل‌ترین سجع می‌دانند:

چه حسن است این که مجنون می‌کند عقل فسونگر را
چه رنگ است این که در خون می‌کشد دامان محشر را
(۱/۲۱۸)

ای شمع بزم‌افروز من جان مظهر زیباییات
ای مهر اختر سوز من دل مشرق انوار تو

(۱۵/۵۱۰)

هر سوی مجلس تو بود رشک هشت خلد
هر خوان به سفرهٔ تو بود گنج هفت خوان

(۱۵/۱۲۵)

مماثله

مماثلهٔ هماهنگ‌کردن دو یا چند جمله با استفاده از تقابل اسجاع متوازن است.

مگذار در تطاول این کهنه دل سپهر

یا چند صوت با توالی یکسان، در پایان آخرین واژه‌های نامکرر مصاربع یا ابیات شعر و گاه پیش از ردیف، پدید می‌آید.» (حقیق‌شناس، ۱۳۹۰: ۶۲).

صاحب المعجم درباره قافیه می‌گوید: «بدان که قافیت بعضی از کلمه آخرین بیت باشد به شرط آنکه آن کلمه به‌عین‌ها و معناها در آخر ابیات دیگر از همان قصیده مکرر نشود؛ پس اگر تکرار شود آن را ردیف خوانند و قافیت ماقبل آن باشد.» (قیس رازی، ۱۳۷۳: ۱۹۲)

تکرار و ارزش صوتی و بلاغی آن که قبلاً به آن اشاره شد، درباره قافیه به‌دلیل جایگاه ویژه‌ای که در آخر ابیات دارد و با مکث ادا می‌شود، بیشتر صدق می‌کند؛ همچنین بخشی از کلمات قافیه به‌طور منظم در یک واحد شعری تکرار می‌شود. چنین به‌نظر می‌رسد که قافیه مرکز ثقل و تکیه‌گاه شعر محسوب می‌شود؛ کلماتی که در شعر می‌درخشند و تشخیص می‌یابند، به‌خصوص اگر به‌گونه‌ای انتخاب شوند که صامت‌ها و مصوت‌هایشان تناسب بیشتری با سایر کلمات شعر از سویی و با ردیف از سوی دیگر داشته باشد، موسیقی و انسجام حاصل از آن مضاعف می‌شود.

شفیعی کدکنی درباره قافیه، تعریف و کارکردهای آن و توجه غربیان به مقوله «قافیه» و اهمیت آن می‌گوید: «در غرب، قافیه مانند بسیاری دیگر از عناصر مادی و صوری شعر - که به ریشه آنها توجه شده - نظر ناقدان ادب و شاعران را به‌خود جلب کرده است و هرکس در حدودی از راز پیوستگی شعر و قافیه و نیز مقام آن در ایجاد زیبایی شعر سخن گفته است، سپس ایشان دیدگاه‌های این افراد درباره قافیه و کارکردهای آن را به‌شکل زیر دسته‌بندی کرده‌اند:

۱. تأثیر موسیقایی، ۲. تشخیصی که قافیه به شعر می‌بخشد، ۳. لذتی که قافیه از برآورده شدن یک

مپسند در شکنجه این تیره خاکدان
(۱۶/۱۲۶)

از رنگ تو صحرا ورق لاله به خون شست
وز بوی تو گل خرقة صد پاره قبا داشت
(۱۳/۲۹۱)

نیرنگ میار این قدر ای گلشن خوبی
بر حسن متاز این همه ای گلبن زیبا
(۱۷/۵۹)

تضمین‌المزدوج

تضمین‌المزدوج از پی‌هم آوردن واژه‌های هماهنگ (مسجع)، همگون (متجانس) یا همخوان (متناسب) است. گاه ممکن است میان واژه‌ها اندک فاصله‌ای نیز باشد. با این تعریف زوج‌های واژگانی با هم حالت «مراعات‌النظیر» خواهند داشت. به این صنعت «اعنات قرینه» نیز می‌گویند؛ چون رعایت آن شاعر را به سختی می‌اندازد. شمس‌العلماء گرگانی این صنعت را همان جناس «لاحق» می‌داند و می‌گوید چون این صنعت در غیرجناس هم می‌آید قسمی جداگانه باشد:

خوشا محبت که فارغم کرد ز قید هستی ز خودپرستی
نه ذوق کاری، نه زیر باری، نه رنج امروز، نه بیم فردا
(۱۷/۲۱۷)

داشتم در آن حیرت برگ و ساز جمعیت
حسرت فراوانی خاطر پریشانی
(۱۵/۵۴۹)

از شیوه نگاهت و زجلوه جمالت
می در پیاله دارم گل در کنار ساقی
(۱۳/۵۵۲)

خامیم و اوفتاده می‌ده که باده بخشد
اجساد را قیامی ارواح را قوامی
(۱۵/۵۶۹)

قافیه

قافیه «هم‌آوایی ناتمامی است که از تکرار یک

قرار دهد و در نتیجه قافیه‌هایی بیاورد که متضمن لطافت یا ابداعی باشد. (شمیسا، ۱۳۹۳: ۱۳۰)

پیش کرمست دست تهی آوردم
نزد تو کمی و کوتاهی آوردم
(۱/۷۹۷)

در این بیت کلمه «تهی» با بخشی از کلمه «کوتاهی» هم قافیه شده است.

هرچند که دنیاست ره و ما همه راهی
افتاده مرا زورق هستی به تباهی
من دانم ودل کز ستم دهر چه دیدم
دل آینه صورت حال است کماهی

(۲۰/۱۵/۱۲۹)

شاعر در این بیت کلمه «راهی» را با کلمه «کماهی» قافیه ساخته است.

حاجت اگر بری در دولت سراسر است دل
محرم اگر شوی حرم کبریاست دل
کو آن زبان که جور تو را آورد سپاس
آمد میسر از ستمت هر چه خواست دل
سودای عشق مایه نقصان نمی دهد
افزود بر بضاعت اشک آنچه کاست دل

(۱۸، ۱۶، ۱۳/۴۳۸)

در این بیت کلمه مرکب «دولتسراسر است» با کلمه بسیط «کاست» هم قافیه شده است.

در آب دیده یا در سینه پر آذر اندازم
دل بیمار خود را بر کدامین بستر اندازم
دل نا مهربانت کینه عاشق چرا دارد
اگر رسم وفا عیب است از عالم بر اندازم

(۱/۴/۴۶۷)

در این بیت کلمه بسیط «آذر» با بخشی از فعل «براندازم» هم قافیه شده است.

قافیه متجانس

قافیه متجانس آوردن انواع جناس در محل قافیه است؛ مصادیق قوافی که نوعی جناس را نیز

انتظار به وجود می آورد. ۴. زیبایی معنوی یا تنوع در عین وحدت، ۵. تنظیم فکر و احساس، ۶. استحکام شعر، ۷. کمک به حافظه و سرعت انتقال، ۸. ایجاد وحدت در شعر، ۹. جداکردن و تشخیص مصراع‌ها، ۱۰. کمک به تداعی معانی، ۱۱. توجه دادن به زیبایی ذاتی کلمات، ۱۲. تناسب و قرینه سازی، ۱۳. ایجاد قالب مشخص و حفظ وحدت، ۱۴. توسعه تصویرها و معانی، ۱۵. القای مفهوم از راه آهنگ کلمات (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۶۲). به تشخیص بخشی قافیه به شعر می توان این نکته را نیز افزود که جایگاه قرارگرفتن قوافی در اشعار قالب‌های مختلف شعری را متمایز می کند.

قافیه بدیعی

«قافیه بدیعی، قافیه‌ای است که در آنها یکی از صناعات ادبی از قبیل اعنات، تجنیس یا نوآوری و ابداعی اعمال شده باشد.» (شمیسا، ۱۳۹۲: ۱۲۷).

ذوقافیتین: شعری که دو قافیه داشته باشد. در این قبیل اشعار خواص صوتی و بلاغی قافیه دو چندان می شود؛ زیرا تکرار چهار قافیه در شعر موسیقی یکنواخت و طولانی تری را عرضه می کند.

سر خط تعلیم شد شیوه استاد را
کلک کهن مشق من تیشه فرهاد را
هر سر موی من است این که به میدان عشق
سینه به نشتر دهد دشنه فولاد را

(۱-۲/۲۱۹)

به جستن ز برق دمان گرمتر
به رفتن ز آب روان نرمتر

(۸/۶۵۸)

قافیه معموله

قافیه‌ای است که محصول ابتکار ذهن و دخالت شاعر در وضع حرف روی باشد؛ بدین ترتیب که شاعر با عملی ابتکاری، حرفی جز حرف روی را روی شعر

جناس قلب

به دستم داده دستی برده در خونم فرودستی
به چاک سینه دارد غمزه دستی در رفو دستی
(۱۳/۵۵۱)

قافیه متناسب

آن است که کلمات قافیه با هم متناسب باشند.
فـرق ارواح خـیزد از اشـباح
بگرایـد نفـوس بـا ارواح
(۱۱/۷۴۰)

احد آنجا نه نعت و توصیف است
عین آن ذات غیرتعریف است
(۱۷/۷۲۵)
هم ضمیران باوفا رفتند
سینه صافان باصفا رفتند
(۲۳/۷۱۶)

قافیه متضاد

سگ من شو اکنون که داری طمع
و گرنه میـالا لبـاس ورع
(۱۲/۷۰۵)
بینش وحدت است در کثرت
رؤیت کثرت است در وحدت
(۳/۷۳۴)

نهان تیغ مصری و چوبین کند
عیان است پیش هنرهای تند
(۵/۶۹۹)

ردالقافیه

تکرار قافیه مصرع اول در مصرع دوم بیت دوم
است که در نظر قدما پسندیده بوده و از صنایع
محسوب می‌شد (شمیسا، ۱۳۹۳: ۱۲۵).

ردالقافیه تکرار موسیقی و احساس و عواطف
مصرع اول است و همان اثر ردالصدر الی العجز را دارد:
هجران رسیده کی برد از روزگار فیض
شاخ بریده را نبود از بهار فیض

به‌نمایش می‌گذارند در دیوان حزین لاهیجی
شواهد زیادی دارد. این نوع از قوافی علاوه بر جنبه
موسیقایی خود زیبایی مضاعفی را در همراهی با
یک صنعت بدیعی نشان می‌دهد:

جناس تام

ای نگاهت به صید دل بازی
مژه‌ها جمله در سنان بازی
(۱/۱۰۶)

جناس لاحق

گوشی نشنیده ست صفیر از قفس ما
چون شمع به لب سوخته آید نفس ما
(۴/۱۷۴)

جناس خط

خورشید و ماه آینه حسن یار نیست
عینک حجاب گردد اگر دیده تار نیست
(۹/۲۶۱)

جناس مضارع

آزادی ما از غم کونین کران داشت
مستی ز سبکباری ما رطل گران داشت
(۸/۲۸۵)

جناس زائد

به‌صورت هر چه بینی نقش بر آب است در معنی
نگاه خرده بینان پرده خواب است در معنی
(۶/۵۶۶)

جناس مطرف

پیمانانه گرد کلفت صد ساله می‌برد
آلودگی ثلاثه غساله می‌برد
(۱۳/۳۸۵)

جناس وسط

شادیم که شد جهان فراموش
جانان نشود ز جان فراموش
(۱۰/۴۱۹)

می پرورد نگاه تو هر ذره را چو مهر
عام است دور چشم تو در روزگار فیض
(۴۵/۴۲۶)

چشم تو را ز جور پشیمان نیافتم
این کافر فرنگ مسلمان نیافتم
با آنکه خون هر دو جهان را به خاک ریخت
تیغ کرشمه تو پشیمان نیافتم
(۱۰/۱۴۷۸)

قافیه محجوب

قافیه محجوب قافیه‌ای است که بعد از ردیف قرار
می‌گیرد.

بر تو ناگفته شود روشن
چون خلیل آذرت شود گلشن
(۱۹/۷۲۷)

صفتی زان نمی‌شود حاصل
بر ذاتش نمی‌شود زایل
(۹/۷۲۱)

تشنه‌کامان حسد خون مرا نوشیدند
کهنه شد بس که هنرهای مرا پوشیدند
(۱۸/۶۰۱)

به جز قوافی معمول که در موقعیت‌های
مشخصی از بیت قرار می‌گیرند؛ در آغاز و میان
ابیات نیز کلمات وزینی‌اند که در کنار قافیه معمول
بیت موسیقی شعر را مضاعف و زیبایی اشعار را
دوچندان می‌کنند که به آنها قافیه آغازین و میانی
اطلاق می‌شود.

قافیه آغازین

شاهی که نوردیده خیر الانام بود
ماهی که بر سپهر معالی تمام بود
(۸/۱۳۹)

آسمانش کند سلحشوری
آفتابش کند سراندازی
(۲۲/۱۰۶)

قافیه میانی

دهد پویه‌اش برق را درس حیرت
کند سایه‌اش خصم را ازدهایی
(۹/۱۳۹)

دام خط هندوی تو را مهر اسیر است
شمع قد دلجوی تو را ماه غلام است
(۹/۲۴۱)

اعنات

«از جمله محسنات لفظیه، لزوم مالایلم است که آن
را «اعنات» نیز گویند. اعنات عبارت است از این
که متکلم قبل از حرف روی در قوافی ابیات یا قبل
از حرفی که به منزله حرف روی است در فواصل
فترات حرفی یا حرکتی را التزام کند؛ یعنی تکرار
آن را در آخر ابیات و فقرات را لازم بداند
درحالی‌که آوردن آن واجب نباشد و بدون آن
سجع و قافیه تمام باشد.» (رجایی، ۱۳۵۹: ۴۱۸).

تا ساعتی از خودی رهانند
یک دم ما را ز ما ستانند
(۲۰/۶۳۶)

طغرا کش نامه فصاحت
لیلی‌وش حجله ملاحظت
(۱۲/۶۴۲)

روح قدس است در حمایت او
سدره دارد هوای راییت او
(۱۵/۷۱۴)

سر بلند آنکه در حکایت توست
دم پاک بلند راییت توست
(۱۰/۷۵۷)

بحث و نتیجه‌گیری

حزین لاهیجی اشکال گوناگون تکرار آوایی کامل
و ناقص را در دیوان خود به کار گرفته است.
بهره‌گیری از جنبه‌های گوناگون تکرار باعث
تشخص و برجستگی کلام او شده است. حزین از

منابع

- پورنامداریان، تقی، طهرانی ثابت، ناهید. (۱۳۹۰).
نگاهی دیگر به جناس: فنون ادبی. ش ۴.
تجلیل، جلیل. (۱۳۶۷). جناس در پهنه ادب
فارسی. چاپ اول، تهران: موسسه مطالعات و
تحقیقات فرهنگی.
حزین لاهیجی، محمدعلی. (۱۳۸۴). دیوان حزین
لاهیجی، به تصحیح ذبیح الله صاحبکار. چاپ
سوم، تهران: نشر سایه.
حق شناس، محمدعلی. (۱۳۹۰). مقالات ادبی زبان
شناختی. چاپ دوم، تهران: نیلوفر.
رادفر، ابوالقاسم، پاک‌نهاد، محمد. (۱۳۹۲).
«وحدت ساختاری - واژگانی» جمله‌های
همسانی (پیوسته)، یکی از الگوهای نحوی
موسیقی آفرین در مثنوی. کهن‌نامه ادب پارسی.
شماره ۸، صفحات ۴۸-۶۸.
راستگو، سید محمد. (۱۳۸۲). هنر سخن‌آرایی (فن
بدیع). چاپ اول، تهران: انتشارات سمت.
شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۹). موسیقی شعر،
چاپ ششم، تهران: نشر آگه.
شمس‌العلماء گرکانی، محمدحسین. (۱۳۷۷).
ابدع‌البدایع، به اهتمام حسین جعفری. چاپ
اول، تبریز: انتشارات احرار.
شمس قیس، محمد ابن قیس. (۱۳۷۳). المعجم فی
معايير اشعار العجم. به کوشش سیروس
شمیسا، چاپ اول، تهران: انتشارات فردوس.
شمیسا، سیروس. (۱۳۹۳). آشنایی با عروض و
قافیه. چاپ چهارم، تهران: نشر میترا.
شمیسا، سیروس. (۱۳۸۶). نگاهی تازه به بدیع،
چاپ سوم، تهران: نشر میترا.
صفوی، کوروش. (۱۳۹۰). از زبان‌شناسی به
ادبیات. ج ۱، چاپ سوم، تهران: انتشارات
سوره مهر.

انواع سجع و از انواع موازنه، مماثله و تضمین
مزدوج در تحکیم و غنای موسیقایی شعر خود
بهره می‌برد همچنان که با بهره‌بردن از انواع جناس،
همچون جناس تام، جناس مرکب و جناس لفظ
زیبایی‌های کلام خود را به‌نمایش می‌گذارد.
حزین با بهره‌گیری از امکانات مختلف بدایع
لفظی و معنوی ضمن افزایش جنبه موسیقایی کلام
خود از سایر مزایای تکرار برای افزایش التذاذ
شعری و محظوظ کردن بیشتر مخاطبان خود استفاده
می‌کند؛ چراکه قابلیت پیش‌بینی که شنونده از
مضمون آفرینی شاعر احساس می‌کند، باعث توجه
و احساس لذت بیشتری است؛ همچنین تکرار
کلمات در جاهای مشخصی از بیت موسیقی آن را
برجسته‌تر از حد معمول و به‌طور موکد به شنونده
منتقل می‌کند. حزین با این تکرارها و موسیقی ناشی
از آنها، شنونده را از دریافت مفاهیم به‌شیوه
قراردادی بی‌نیاز می‌کند و مفاهیم جدیدی با قدرت
اثرگذاری بیشتری را در اختیار شنونده قرار می‌دهد.
در بررسی موسیقی کناری اشعار حزین مشاهده
می‌شود که اغلب اشعار او ردیف (به‌خصوص
ردیف‌های فعلی) دارند. ردیف‌های انتخابی شاعر
تجربیات و عواطف شاعرانه او را به‌نحو مطلوبی
بیان می‌کنند. قوافی به‌کاررفته در اشعار او، اغلب
متجانس‌اند و با یک نوع از انواع جناس همراه‌اند؛
به‌این‌ترتیب موسیقی ناشی از تکرار مضاعف
می‌شود؛ علاوه‌بر آن در اوایل و فواصل ابیات نیز
با قوافی دیگری روبه‌رویم که در مجموع انسجام
و رسایی کلام حزین را تضمین می‌کنند.
باید اذعان کرد که حزین با انتخاب و گزینش
ماهرانه کلمات در فضاهای متناسب، علاوه‌بر ایجاد
موسیقی مضاعف در عرضه مفاهیم به شیوه
غیرقراردادی و جذاب و ایجاد انسجام و رسایی در
کلام خود و در نهایت خلق نظام ادبی همگون و
اثرگذار، موفق بوده است.

- غلامحسین زاده، غلامحسین، نوروزی، حامد. (۱۳۸۹). نقش تکرار آوایی در انسجام واژگانی شعر عروضی. نشریه ادب و زبان، شماره ۲۷، صفحات ۲۵۲-۲۸۱.
- فرشیدورد، خسرو. (۱۳۵۲). نظری انتقادی درباره فنون بلاغت فارسی و عربی، ارمغان. دوره
- چهل و دوم، شماره ۱۱، ص ۷۸.
- فشارکی، محمد. (۱۳۹۲). نقد بدیع. چاپ ششم، تهران: سمت.
- همایی، جلال‌الدین. (۱۳۶۷). فنون بلاغت و صناعات ادبی. چاپ چهارم تهران: نشر هما.