



An Analysis of the Morphological Arrangement of Rhymes in Hafez's Ghazals

Heydar Qolizaadeh 

Associate Professor of Azarbaijan Shahid Madani University, Tabriz, Iran. E-mail: qolizaadeh@gmail.com

DOI: [10.22034/perlit.2025.67504.3799](https://doi.org/10.22034/perlit.2025.67504.3799)

Article Info	ABSTRACT
Article type: Research Article	The pattern of rhyme arrangement is derived from the rhymes in Hafez's ghazals that end with the indefinite <i>Ya</i> (ياء نكرة), relational <i>Ya</i> (یای نسبت), infinitival <i>Ya</i> (یای مصدری), and verbal <i>Ya</i> (یای فعلی). This research aims to answer the following questions: Is there a method or pattern for reading rhymes formed with different types of -<i>Ya</i> in Hafez's poetry? What is the nature of this rhyme arrangement? By answering these questions, the study seeks to achieve its primary goal: a more accurate and precise reading of rhymes in Hafez's poetry. The findings demonstrate that in Hafez's ghazals, only the rhymes formed with the indefinite -<i>Ya</i> appear consistently and uniformly, without mixing with infinitival or relational rhymes (a total of 36 ghazals). In contrast, neither relational forms (with relational -<i>Ya</i>) nor infinitives (with infinitival -<i>Ya</i>) are ever used exclusively as rhymes in any ghazal. The main reason for the incompatibility of the indefinite -<i>Ya</i> with the relational and infinitival -<i>Ya</i> is the difference in pronunciation and phonological structure among these three forms. Approximately 13 ghazals may pose challenges or lead to misreadings for some readers and students of Persian poetry. However, it is evident that the difficulty in reading does not apply to everyone. This research attempts to offer a model for reading rhymes in poetry—especially in ghazals—with the goal of establishing a principle or standard that can be applied to the reading of all poets' works. The important rhymes (with indefinite <i>Ya</i>) that may be subject to misreading or difficult reading include: Folāni, Ravāni, Javāni, Niknāmi, Tamāmi, Xosh-xarāmi, Digari, Xodkāmi, Homāyi, Xomāri, and Tamāshāyi.
Article history: Received 26 May 2025 Received in revised form 8 June 2025 Accepted 15 July 2025 Published online 22 July 2025	
Keywords: Rhyme, <i>Ya</i> letter, Indefinite, Infinitive, Relational	
Cite this article: Qolizaadeh, H. (2025). An Analysis of the Morphological Arrangement of Rhymes in Hafez's Ghazals. <i>Persian Language and Literature</i> , 78 (251), 146-167. http://doi.org/10.22034/perlit.2025.67504.3799	
	
© The Author(s).	Publisher: University of Tabriz.

Extended Abstract

Introduction

Proper recitation of Persian poetic verses is one of the key responsibilities of Persian speakers, especially professors and students of Persian literature. Developing and presenting a model for reading rhymes can serve as an educational and research principle in the field of Persian language and literature. Rhymes in poetry may have various syntactic, semantic, phonetic, and morphological structures. The **syntactic structure** of rhymes does not affect their reading difficulty. However, the **semantic structure** of rhyming words can significantly influence their accurate recitation and pronunciation—for example, the semantic structures in phrases like “bar dārand (بر دارند)” / “bar dārand (بر دار اند)” and “darmān and (درمان اند)” / “dar mānand (در مانند)”, or “āxer šod (آخر شد)” in ghazals 161 and 188. Reading difficulty in **phonetic structure** can be addressed in two ways. Either it relates to the semantic interpretation of a word, such as “āxer šod (آخر شد)” meaning “eventually passed” (“šod” (شد) as a complete verb) or “became the end” (“šod (شد)” as a linking verb)—see ghazals 161 and 188—or it concerns the reading of the word in its archaic form.

By **morphological structure** in rhyme words, we mean the formation of infinitives, verbs, adjectives (with -Y as relational suffix), and indefinites (with the -Y indefinite marker at the end of words). Since the morphological form of words has always determined their phonetic structure, the inability to identify and distinguish their morphological construction can lead to incorrect or flawed recitation. Thus, extracting a model and logic for rhyme arrangement can not only help identify their morphological forms but also aid in their phonetic interpretation.

Review of the Literature

Numerous books and articles have been written about rhyme and its diverse roles and functions in poetry, and some of these works specifically focus on "rhyme in Hafez's poetry." However, most of them address poetic techniques, rhyme-related musicality, and phonological structure, rather than the morphological construction of rhymes—particularly those involving the indefinite -Y, infinitive -Y, and relational -Y suffixes.

Discussion

The structural (morphological) pattern of rhymes in the poetry of great Iranian poets from Sanāyi to Sā'eb has consistently followed a unified methodology. Hafez's poetry adheres to this same linguistic and structural model. The pattern of rhyme arrangement in Hafez's ghazals includes:

A. Relational adjectives (with the relational -Y suffix): There is no ghazal in which all rhymes are consistently constructed using relational adjectives.

B. Nouns/Infinitive derivatives (with infinitive -Y): No ghazal contains rhymes consistently using the infinitive form.

C. Indefinite rhymes (with indefinite -Y or unity marker):

1. Indefinite -Y + infinitive -Y + relational -Y + 2nd/3rd person singular verb -Y
2. Indefinite -Y + infinitive -Y + relational -Y
3. Indefinite -Y + relational -Y + 2nd/3rd person singular verb -Y
4. Indefinite -Y + relational -Y
5. Indefinite -Y + infinitive -Y

None of these five rhyme structures appear in Hafez's ghazals.

6. Indefinite -Y + infinitive -Y + 2nd/3rd person singular verb -Y: This rhyme pattern occurs in only one ghazal.

7. Indefinite -Y + 2nd/3rd person singular verb -Y: This type of rhyme, using an indefinite word alongside a verb form, occurs in only one ghazal (ghazal 426).

8. Pure indefinite rhyme:

The only rhyme pattern in Hafez's poetry that appears consistently and without combination with other -Y types (infinitive or relational) is the indefinite -Y. Thus, the model of rhyme arrangement for indefinite -Y is its non-combination and separation from other -Y types within a single poetic structure. Any exceptions to this are due to various reasons, such as poetic necessity, ambiguity or duality of meaning in the rhyme word, exceptional phonetic resemblance (pronunciation), etc.

Whereas there is no ghazal in which rhymes are consistently formed with the infinitive -Y or the relational -Y, Hafez's Divan includes 36 ghazals in which all rhymes are formed with the indefinite -Y. The rest of the ghazals use a combination of various -Y types. The main reason why indefinite -Y does not rhyme with the relational or infinitive -Y within a single ghazal lies in their differing pronunciation and phonetic structures.

Approximately 13 ghazals may present reading challenges or lead to misreading of rhymes for some readers and students of Persian literature and poetry. Examples include:

“Folānī – Ravānī – Javānī”: A major reason for reading difficulty or misreading of such words is the difference in their morphological and phonetic use, as well as their colloquial usage. In spoken language, people tend to pronounce them according to popular usage. In Hafez's poetry, all three are used as indefinites, but modern readers may unconsciously read “Folānī” and “Ravānī” as relational adjectives. (See ghazals 108, 120, 242)

“Nīknāmī – Tamāmī – Xošxarāmī”: While all three can be interpreted as infinitives, the rhyme arrangement pattern (with indefinite -Y) indicates they should be read as indefinites. (See ghazals 335, 461)

“Degarī”: It is often pronounced as a relational adjective in everyday speech, but the rhyme structure indicates it should be read as an indefinite. (See ghazals 394, 74)

“Xodkāmī”: The rhyme arrangement in Hafez's ghazals confirms that this rhyme in ghazal 460 must be read with an indefinite -Y, not an infinitive -Y.

There are other rhymes where misreading is less likely but still possible in some cases—such as “Homāyī”, “Xomārī”, and “Tamāšāyī” in ghazals 121, 183, 368, 471, and 481—which should be read with indefinite -Y according to the rhyme pattern.

Conclusion

The rhyme arrangement pattern derived from Hafez's ghazals includes rhymes with indefinite, relational, infinitive, and verbal -Y suffixes. Based on this, it is established that only rhymes with the indefinite -Y occur consistently and exclusively (in 36 ghazals) without mixing with other -Y forms. No ghazal has rhymes consistently formed with either relational or infinitive -Y. The main reason for the incompatibility of indefinite -Y with relational and infinitive -Y is the difference in their pronunciation and phonetic structures. About 13 ghazals may present reading challenges or lead to misreading for some readers or students of Persian poetry. Notable rhymes (with indefinite -Y) potentially prone to misreading include “Folānī, Ravānī, Javānī, Nīknāmī, Tamāmī, Xošxarāmī, Degarī, Xodkāmī”, etc.

Keywords: Rhyme, -Y suffix, indefinite, infinitive, relational.

بررسی چینش صرفی قوافی در غزلیات حافظ

حیدر قلی‌زاده

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران. رایانامه: Heydar.Qolizaadeh

DOI: [10.22034/perlit.2025.67504.3799](https://doi.org/10.22034/perlit.2025.67504.3799)

اطلاعات مقاله	چکیده
نوع مقاله: مقاله پژوهشی	الگوی چینش قوافی، مستخرج از قوافی غزل‌های حافظ با یای نکره، نسبت، مصدر و فعل است. این پژوهش سعی دارد به این پرسش پاسخ بگوید که آیا روش یا الگویی برای خوانش قوافی با انواع یاء در شعر حافظ وجود دارد؟ این الگو یا روش چینش قوافی چیست؟ با پاسخ بدین پرسش، هدف پژوهش که رسیدن به خوانش درست‌تر و دقیق‌تر قوافی در شعر حافظ است محقق می‌گردد. بر این اساس ثابت می‌شود در غزلیات حافظ تنها قوافی نکره (با یای نکره) است که بدون اختلاط با قوافی مصدری و نسبت، و کاملاً یکدست کنار هم به کار رفته‌است (تعداد ۳۶ غزل). بنابراین صفات نسبی (با یای نسبت) و همین‌طور مصدر (با یای مصدری)، هیچ‌کدام در هیچ غزلی به‌صورت یکدست قافیه‌پردازی نشده‌است. دلیل اصلی هم‌قافیه نشدن یای نکره با یای نسبت و مصدر، تفاوت تلفظ و ساخت آوایی این سه نوع یاء است. حدود ۱۳ غزل ممکن است برای عده‌ای از خوانندگان و تحصیل‌کنندگان شعر فارسی، بدخوانی‌ها یا دشواری‌هایی در خوانش قوافی در پی داشته باشد اما بدیهی است که دشواری خوانش متوجه همگان نیست بلکه این پژوهش می‌کوشد الگویی برای خوانش قوافی اشعار به‌ویژه غزلیات ارائه کند تا در صورت امکان، اصل و قاعده‌ای گردد برای خوانش شعر همه شاعران. قوافی مهم (با یای نکره) که می‌تواند مشمول دشواری و بدخوانی باشد بدین شرح است: فلانی، روانی، جوانی، نیکنامی، تمامی، خوشخرامی، دگری، خودکامی، همایی، خماری و تماشایی.
تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۳/۰۵ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۳/۱۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۴/۲۴ تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۴/۳۱	
کلیدواژه‌ها: قافیه، یاء، نکره، مصدر، نسبت.	

استناد: قلی‌زاده، حیدر. (۱۴۰۴). بررسی چینش صرفی قوافی در غزلیات حافظ. *زبان و ادب فارسی*، ۷۸ (۲۵۱)، ۱۶۷-۱۴۶.

<http://doi.org/10.22034/perlit.2025.67504.3799>



© نویسندگان.

ناشر: دانشگاه تبریز.

۱. مقدمه^(۱)

خوانش درست ابیات شعر فارسی از عهده‌داری‌های مهم فارسی‌زبانان به‌ویژه استادان و دانشجویان ادبیات فارسی است. مطالعه واژگان و ساختار زبانی در زبان‌های باستان، میانه و زبان دری می‌تواند توانمندی خوانش درست واژگان را در این ابیات بیفزاید. در کنار آن، بیرون کشیدن منطق و الگوی چینش ساختی قوافی راه دیگری است برای اصلاح و ارتقاء خوانش ابیات. درست است که استادان، متخصصان و اهل ادب و شعر در خوانش ابیات و قوافی مورد بحث بسیار توانمند و چیره‌اند اما تدوین و ارائه الگوی چینش قوافی می‌تواند اصلی آموزشی و پژوهشی در رشته زبان و ادبیات فارسی باشد و کمک بزرگی برای خوانش شعر دیگر شاعران ایرانی ارائه نماید.

تلفظ و خوانش قوافی گاهی به‌آسانی قابل شناسایی نیست؛ به همین دلیل یا باید از ساخت آوایی واژگان کهن راه بجویم و یا از قوافی پیش و پس در شعر به خوانش دقیق قافیه پی ببریم؛ اما گاهی قوافی پیش و پس نیز به‌آسانی، دشواری خوانش را به‌ویژه در ساخت صرفی و آوایی آن‌ها برطرف نمی‌سازد که لازم می‌آید از منطق و الگوهای چینش قوافی سراغ گرفت. ساخت صرفی واژه‌ها همواره تعیین‌کننده ساخت آوایی آن‌ها بوده‌است؛ بنابراین عدم تشخیص و تمیز ساخت صرفی واژه‌ها می‌تواند منجر به خوانش نادرست یا بدخوانی آن‌ها شود.

مقصود از ساخت صرفی در کلمات قافیه ساخت مصدر، فعل، نسبت و نکره^(۲) با نشانه «ی» در پایان کلمات است. شاید اصلی‌ترین دشواری خوانش قوافی مربوط به همین نوع از ساخت صرفی باشد؛ بنابراین بیرون کشیدن الگو و منطق چینش قوافی می‌تواند علاوه بر تشخیص ساخت صرفی آن‌ها، به خوانش ساخت آوایی آن‌ها نیز کمک نماید.

۲. پیشینه تحقیق

مژله بودن و حتی مضله بودن شعر حافظ^(۳) شامل خوانش شعر او نیز گشته‌است چنان‌که امروز نیز همچنان واژه‌هایی در شعر او متأثر از سنت و شهرت واژگان به‌درستی خوانده نمی‌شود. دنبال راه و چاره‌ای می‌بایست بود تا این مشکل در این حوزه شعر و ادبیات رفع گردد. پرسش این بود که آیا می‌توان برای رفع این بخش از دشواری خوانش در شعر حافظ راهی پیدا نمود. جرقه گشودن این گره را سالیان دور و نخست بار استاد مرحوم جناب دکتر رشید عیوضی (مصحح دانشمند دیوان حافظ) در ذهن نویسنده مقاله ایجاد نمودند.

کتب و مقالات بسیاری درباره قافیه و نقش و کاربرد متنوع آن در اشعار نوشته شده‌است و تعدادی از این نوشته‌ها در حوزه «قافیه در شعر حافظ» نگارش یافته‌است؛ اما اغلب آن‌ها مربوط به صناعات و هنر شعری، موسیقی و ساخت آوایی قوافی است نه ساخت صرفی آن‌ها (به‌ویژه از نوع یای نکره، مصدری و نسبت). چند نمونه از این منابع:

- «بررسی نقش موسیقایی قافیه در شعر حافظ»: یحیی طالبیان، دانشکده ادبیات دانشگاه باهنر کرمان، ش. ۲۵، بهار ۸۸.
- «بررسی و تحلیل ساختار ردیف و قافیه در شعر حافظ از منظر بسامد نسبی ساخت و الگوی هجایی»: مهرزاد منصوری، فصلنامه علمی-پژوهشی پژوهش زبان و ادبیات فارسی (ش. ۵۲: بهار ۹۸).
- «حافظ و قواعد قافیه و ردیف»: ماشاءالله کامران، ماهنامه حافظ: ش. ۸، آبان ۸۳.
- «قافیه و ردیف در دیوان حافظ»: ضیاءالدین سجادی، مجله ۵ حافظ‌شناسی.
- «ویژگی‌های قافیه در غزل حافظ، خواجه و سلمان ساوجی»، غلامعلی فلاح و محمدجواد عظیمی، ادب و زبان (دانشکده ادبیات و علوم انسانی کرمان)، ش. ۲۸، زمستان ۱۳۸۹.

۳. دشواری خوانش در ساخت صرفی قوافی

قوافی اشعار می‌تواند دارای ساخت‌های گوناگون نحوی، معنایی، آوایی و صرفی باشد. **ساخت نحوی** قوافی نقش اصلی در دشواری خوانش آن‌ها ندارد. **ساخت معنایی** واژگان قافیه می‌تواند در خوانش و تلفظ دقیق‌تر آن‌ها نقش مؤثر داشته باشد، مانند ساخت معنایی «بربندند و بربندند/ دریاوند و دریاوند/ بر دار اند و بر دارند/ درمان‌اند و درمانند» و «آخر شد» در این دو غزل با مطلع:

روز هجران و شب فرقت یار آخر شد زدم این فال و گذشت اختر و کار آخر شد

(غزل ۱۶۱)

سمن‌بویان غبار غم چو بنشینند بنشانند پری‌رویایان قرار از دل چو بستیزند بستانند

(غزل ۱۸۸)

دشواری خوانش در **ساخت آوایی** که ارتباطی نزدیک با ساخت صرفی قوافی دارد، در دو بخش قابل طرح است. یک بخش به نوع برداشت معنایی از واژه بازمی‌گردد؛ در این صورت نوع خوانش و تلفظ آن متفاوت خواهد بود مانند «آخر شد» در دو معنای «سرانجام گذشت/رفت» (شد: فعل تام) و «پایانی گشت» (شد: فعل ربطی)؛ اما با توجه به زبان ادبی حافظ و زبان زمان او، آنچه پذیرفتنی است معنای نخست (سرانجام سپری گشت) است. معنای دوم عموماً مشمول محاورات زبان معاصر است. یا مانند دوگانه‌های «بربندند و بربندند/ دریاوند و دریاوند/ بر دار اند و بر دارند/ درمان‌اند/ درمانند» در دو غزل مذکور: (غزل ۱۶۱) و (غزل ۱۸۸).

بخش دوم به نحوه خوانش واژه در شکل کهن آن و به عبارت دیگر به نحوه تلفظ آن در عصر و زبان حافظ مربوط است. نمونه‌ای از این نوع خوانش قوافی را در غزل ۴۱۸ با مطلع «ساقی بیا که شد قحذ لاله پر ز می...»، غزل ۴۱۷ با مطلع «به صوت بلبل و قمری اگر ننوشی می...»، غزل ۴۱۹ با مطلع «لبش می‌بوسم و درمی‌کشم می...»، غزل ۳۴۲ با مطلع «حاشا که من به مَوسم گل ترک می‌کنم...» و ترکیب‌بند او می‌توان دید. نمونه‌ای از این قوافی بدین ترتیب است: می، کی، هی، دی، وی، صبی، پی، طی، خوی، نی، ری و... .

ساخت آوایی قوافی در این غزل‌ها نشان می‌دهد که صورت اصلی قوافی با صوت «می، کی، هی، دی، وی، صبی، پی، طی، خوی، نی و ری» خوانده می‌شود؛ اما این بدان معنا نیست که خواننده، این قوافی را به‌ناچار به همان ساخت آوایی کهن بخواند زیرا ساخت آوایی امروزی متحول گشته و صوت ay به ey تغییر یافته‌است.

همچنین در این بخش می‌توان به الگوی چینش واو معروف (مانند Šūr)، واو مجهول (مانند Jādōy)، یای معروف (مانند Pīr) و یای مجهول (مانند Hēč) در قوافی اشاره نمود. مصوت‌های واو مجهول و یای مجهول که بسیار پرکاربرد بوده امروزه هیچ کاربردی در زبان فارسی معاصر ندارد؛ اما در دوره خراسانی، عراقی و حتی هندی به کار می‌رفته و در چینش قوافی همواره مدنظر شاعر بوده‌است. در غزلیات حافظ و اغلب شاعران کهن فارسی (به تبع زبان معیار مردم آن زمان)، واو در واژه‌ها عمدتاً از نوع واو مجهول و یاء عمدتاً از نوع یای مجهول بوده‌است. در این اشعار، واو مجهول با واو معروف در یک غزل یا قصیده و ... باهم هم‌قافیه نمی‌شد، گرچه کاربرد هم‌زمان آن‌ها در قافیه غزل‌ها هیچ دشواری خوانشی برای مخاطب امروزی ایجاد نمی‌کند.

ساخت صرفی شامل ساخت‌هایی مانند جمع، مفرد، انواع فعل، صفت ساده و مرکب، اسم ساده و مرکب، صفت مفعولی، لازم و متعدی، معلوم و مجهول و ... است؛ اما آنچه بدین مقاله پیوند خورده و در خوانش درست ابیات و قوافی نقش اساسی دارد ساخت صرفی «صفت (با یای نسبت و نکره/وحدت)، مصدر (با یای مصدری) و فعل (با یای فعل دوم/سوم‌شخص مفرد)» است؛

بنابراین موضوع مقاله بررسی عیوب و قواعد قافیه نیست بلکه بررسی خوانش نوع یاء (نسبی، نکره، فعلی و مصدری) در قوافی غزلیات حافظ و پیوند آن با ساخت آوایی آن‌هاست؛ زیرا چنان‌که اشاره شد دشواری خوانش و تلفظ قوافی آنجا رخ می‌نماید که اسم و صفت به یای نکره، یای نسبت، یای فعل و یای مصدری متصل می‌شود. بر این اساس، با بیرون کشیدن الگو و منطق خوانش قوافی و ساخت صرفی آن‌ها می‌توان یکی از دشواری‌های موجود در خوانش اشعار را از میان برداشت.

در اشعاری که قوافی آن‌ها در ساخت‌هایی جز ساخت صفت نسبی، اسم/صفت نکره و اسم/حاصل مصدر به کار رفته‌است به‌طور معمول دشواری خوانش وجود ندارد به‌ویژه آنجا که به‌صورت ساخت فعل یا بن فعل و اسم جامد (فارسی/عربی) به کار رفته‌اند، مانند غزل ۴۱۰ (برانداخته‌ای/تاخته‌ای)، غزل ۲۱۵ (به تاب/عتاب) و غزل ۲۵۹ (شورانگیز/رنگ‌آمیز).

الگوی ساختی (صرفی) قوافی در اشعار شاعران بزرگ ایران از سنایی تا صائب همواره تابع یک وحدت رویه بوده‌است. شعر حافظ نیز از همین الگو و منطق زبانی و ساختی تبعیت نموده‌است چنان‌که برای مثال در اشعار او نیز قوافی (صفات) با یای نسبت در کنار قوافی نکره (با یای نکره) در یک غزل هم‌زمان قرار نگرفته‌است و همین دست الگوها می‌تواند خوانش قوافی را که یکی از مشکلات خوانش ابیات است تسهیل نماید.

از منظر این نوع ساخت صرفی، بخش عمده قوافی در غزلیات سنایی، عطار، سعدی و صائب تبریزی را قافیه‌های ترکیبی صفات نسبی و مصدری و قافیه‌های نکره شکل می‌دهند. اگر از دو سه مورد انگشت‌شمار صرف‌نظر کنیم تمامی قافیه‌های نکره به‌طور مستقل به کار رفته‌اند و با قافیه‌های مصدری و نسبی ترکیب نیافته‌اند.

۴. الگوی چینش قوافی (با انواع یاء) در شعر حافظ

ساخت صرفی قوافی در شعر حافظ منحصر به انواع یاء، شامل یاء مصدری، نسبت، فعل و نکره است. غزل‌های حافظ چنان نیست که همگی دارای قوافی یک‌دست صفت نسبی یا مصدر باشد بلکه اغلب ترکیبی از «مصدر و فعل»، «مصدر و نسبت»، «نسبت و فعل»، «مصدر و نسبت و فعل» است. در کنار آن واژگان عربی و اسامی جامد نیز به این ترکیبات افزوده می‌شود. کاربرد افعال و نیز واژه‌های عربی در کنار صفت نسبی، اسم/صفت نکره و مصدر در قوافی اشعار مجاز بوده اما با قوافی نکره در غزل‌ها کمترین کاربرد را داشته‌است چنان‌که در شعر حافظ تنها یک غزل است که با فعل هم‌قافیه شده‌است. آنچه در قوافی غزل‌های حافظ منحصر به فرد است کاربرد خاص اسامی/صفات نکره (با یای نکره) است و همین نوع قوافی است که دارای الگوی چینش در غزلیات شاعران گشته‌است.

الف. صفات نسبی (با یای نسبت): در دیوان حافظ غزلی را نمی‌توان یافت که قوافی آن یک‌دست با ساخت صفت نسبی به کار رفته باشد؛ اما با ترکیبی از فعل (با یاء دوم‌شخص)، مصدر (با یاء) و واژه‌های عربی به کار رفته‌است. چنان‌که برای مثال قوافی یای نسبت با یای فعل (دوم‌شخص مفرد) در چهار غزل، با یای مصدری و فعل در ده غزل و با یای مصدری و فعل و واژه‌های عربی در بیش از ده غزل به کار رفته‌است؛ اما هرگز یای نسبت با یای نکره در یک غزل هم‌قافیه نشده‌است. یای نسبت و یای مصدری (در کنار فعل دوم‌شخص مفرد و واژه‌های عربی) روی هم حدوداً در ۲۵ تا ۳۰ غزل از حافظ هم‌قافیه شده‌اند. دو نمونه غزل:

برگ صبوح ساز و بده جام یک‌منی
می تا خلاص بخشدم از مایی و منی
در کار باده باش که کاری است کردنی

صبح است و ژاله می‌چکد از ابر به‌ممنی
در بحر مایی و منی افتاده‌ام بیار
خون پیاله خور که حلال است خون او

ساقی به دست باش که غم در کمین ماست
می ده که سر به گوش من آورد چنگ و گفت
ساقی به بی‌نیازی رندان! که می بده

(غزل ۴۶۲)

صوفی از پرتو می راز **نپهانی** دانست
قدر مجموعه گل مرغ سحر داند و بس
ای که از دفتر عقل آیت عشق آموزی
می بیاور که ننازد به گل باغ جهان
عرضه کردم دو جهان بر دل کارافتاده
سنگ و گل را کند از یمن نظر لعل و عقیق
آن شد اکنون که ز ابنای عوام اندیشم
لطفش آسایش ما مصلحت وقت ندید
حافظ این گوهر منظوم که از طبع انگیخت

گوهر هرکس از این لعل **توانی** دانست
که نه هر کو ورقی خواند **معانی** دانست
ترسم این نکته به تحقیق **ندانی** دانست
هرکه غارتگری باد **خزانی** دانست
بجز از عشق تو باقی همه **فانی** دانست
هرکه قدر نفس باد **یمانی** دانست
محتسب نیز در این عیش **نپهانی** دانست
ور نه از جانب ما **دل‌نگرانی** دانست
اثر تربیت آصف **ثانی** دانست

(غزل ۵۳)

ب. اسم/حاصل مصدر (با یای مصدری): در غزل‌های حافظ هیچ غزلی با قافیۀ یکدست مصدر (با یای مصدری) به کار نرفته‌است. تنها یک رباعی را می‌توان یکدست با یای مصدری دید:

ای کاج که بخت سازگاری کردی
از دست جوانیم چو بر بود عنان
با جور زمانه یار یاری کردی
پیری چو رکاب پایداری کردی

(رباعی ۲۵)

اما همان‌گونه که بیان شد در غزل‌های حافظ، یای مصدری با یای نسبت و البته فعل و واژه‌های عربی که مجاز به هم‌قافیه شدن‌اند، هم‌قافیه شده‌است (دو نمونه غزل و یک نمونه قصیده):

دوستان دختر رز توبه ز **مستوری** کرد
آمد از پرده به مجلس عرقش پاک کنید
جای آن است که در عقد وصالش گیرند
مژدگانی بده ای دل که دگر مطرب عشق
نه شگفت ار گل طبعم ز نسیمش بشکفت
نه به هفت آب که رنگش به صد آتش نرود
حافظ افتادگی از دست مده زان که حسود
شد سوی محتسب و کار به **دستوری** کرد
تا بگوید به حریفان که چرا **دوری** کرد
دختری مست چنین کاین‌همه **مستوری** کرد
راه مستانه زد و چاره **مخموری** کرد
مرغ شبخوان طرب از برگ گل **سوری** کرد
آنچه با خرقة زاهد می **انگوری** کرد
عرض و مال و دل و دین در سر **مغروری** کرد

(غزل ۱۳۷)

سحر با باد می‌گفتم حدیث آرزومندی
دعای صبح و آه شب کلید گنج مقصود است
قلم را آن زبان نبود که سرّ عشق گوید باز
الا ای یوسف مصری که کردت سلطنت مشغول
جهان پیر رعنا را ترخّم در جبلت نیست
همایی چون تو عالی‌قدر و حرص استخوان حیف است
در این بازار اگر سودی است با درویش خرسند است
به خوبان دل مده حافظا! ببین آن بی‌وفایی‌ها
به شعر حافظ شیراز می‌رقصند و می‌نازند

خطاب آمد که واثق شو به الطاف خداوندی
بدین راه و روش می‌رو که در دلدار پیوندی
ورای حد تقریر است شرح آرزومندی
پدر را باز پرس آخر کجا شد مهر فرزندی
ز عشق او چه می‌جویی در او همت چه می‌بندی
دریغ آن سایه همت که بر نااهل افکندی
خدایا منعم گردان به درویشی و خرسندی
که با خوارزمیان کردند ترکان سمرقندی
سیه‌چشمان کشمیری و ترکان سمرقندی

(غزل ۴۳۰)

ز دلبری نتوان لاف زد باسانی
بجز شکردهنی مایه‌هاست خوبی را
هزار سلطنت دلبری بدان نرسد
چه گردها که برانگیختی ز هستی من

هزار نکته در این کار هست تا دانی
به خاتمی نتوان زد دم سلیمانی
که در دلی به هنر خویش را بگنجانی
مباد خسته سمندت که تیز می‌رانی ...

(قصیده ۴)

ج. قوافی نکره (با یای نکره/وحدت): در شعر حافظ قوافی غزلیات آنجا که با یای نکره به کار رفته دارای یک الگوی چینش است که آن را از انواع دیگر قوافی متمایز می‌سازد و چنان که پیشتر اشاره شد همین الگو و منطق چینش در شعر شاعران پیش از حافظ و پس از حافظ نیز مراعات می‌شده‌است. الگوی قوافی نکره در غزل‌های حافظ با توجه به قوافی صفات نسبی (با یای نسبت)، مصدر (با یای مصدری) و نیز فعل (با یای دوم/سوم شخص مفرد) با این مشخصات متمایز می‌گردد:

۱. قافیه نکره + یای مصدری + یای نسبت + یای فعل دوم/سوم شخص مفرد: در هیچ غزلی از غزلیات حافظ چنین چینشی از قوافی که نکرات با یای مصدری و نسبت و فعل به کار رفته باشد وجود ندارد.

۲. قافیه نکره + یای مصدری + یای نسبت: این نوع چینش از قوافی ترکیبی نیز در هیچ غزلی از حافظ به کار نرفته‌است.

۳. قافیه نکره + یای نسبت + یای فعل دوم/سوم شخص مفرد: چینش این سه نوع قافیه ترکیبی در کنار هم را نیز در هیچ‌کدام از غزل‌های حافظ نمی‌توان یافت.

۴. قافیه نکره + یای مصدری + یای فعل دوم/سوم شخص مفرد: چینش قوافی بدین صورت تنها در یک غزل از غزلیات حافظ به کار رفته‌است که با الفاظ عربی نیز هم‌قافیه گشته‌است:

عمر بگذشت به بیحاصلی و بلهوسی
چه شکرهاست در این شهر که قانع شده‌اند
با دل خون‌شده چون نافه خوشش باید بود

ای پسر جام میم ده که به پیری بررسی
شاهبازان طریقت به مقام مگسی
هر که مشهور جهان گشت به مشکین نفسی

بال بگشای و صفیر از شجر طوبی زن
کاروان رفت و تو در راه کمینگاه به خواب
لَمَعَ الْبَرْقُ مِنَ الطُّورِ وَ أَنْسَتْ بِهِ
تا چو مجمر نفسی دامن جانان گیریم
چند پوید به هوای تو ز هر سو حافظ
حیف باشد چو تو مرغی که اسیر قفسی
وه که بس بی‌خبر از این همه بانگ جرسی
فَلَعَلِّي لَكَ آتٍ بِشِهَابٍ قَبَسٍ
جان نهادیم بر آتش ز پی خوش‌نفسی
يَسَّرَ اللَّهُ طَرِيقاً بِكَ يَا مُلْتَمَسِي

(غزل ۴۴۵)

۵. **قافیه نکره + یای نسبت:** با توجه به هم‌سنخ نبودن یای نکره و نسبت در قافیه‌سازی، این نوع قوافی اساساً در شعر حافظ در هیچ کدام از غزل‌ها به کار نرفته‌است؛ یعنی در هیچ غزلی از غزلیات حافظ صفات نسبی (با یای نسبت) با اسامی/صفات نکره هم‌قافیه نشده‌اند. این خود یک الگو در قافیه‌سازی شعر حافظ است.

۶. **قافیه نکره + یای مصدری:** این نوع چینش از قافیه به دلیل ناهمخوانی نوع یاء در غزل‌های حافظ دیده نمی‌شود.

۷. **قافیه نکره + یای فعل دوم/سوم شخص مفرد:** کاربرد قافیه نکره در کنار فعل تنها در یک غزل (آن هم با یای سوم شخص مفرد) به کار رفته‌است:

آن غالیه خط گر سوی ما نامه نوشتی
هرچند که هجران ثمر وصل برآرد
آمرزش نقد است کسی را که در اینجا
تنها نه منام کعبه دل بتکده کرده
در مصطفی عشق تنعم نتوان کرد
مفروش به باغ ارم و نخوت شداد
تا کی غم دنیای دنی ای دل دانا
آلودگی خرقه خرابی جهان است
از دست چرا هشت سر زلف تو حافظ
گردون ورق هستی ما درنوشتی
دهقان جهان کاش که این تخم نکشتی
یاری است چو حوری و سرایی چو بهشتی
در هر قدمی صومعه‌ای هست و کنشتی
چون بالش زر نیست بسازیم به خشتی
یک شیشه می و نوش لبی و لب کشتی
حیف است ز خوبی که شود عاشق زشتی
کو راهروی اهل دلی پاک‌سرشتی
تقدیر چنین بود چه کردی که نهشتی

(غزل ۴۲۶)

۸. **قافیه نکره (یکدست):** تنها قافیه‌ای که در شعر حافظ به صورت یکدست و بدون ترکیب با انواع دیگر قوافی (با یای مصدری و نسبی) به کار رفته یای نکره است. این یاء چنان که گفته شد، علاوه بر یای فعل (دوم/سوم شخص مفرد) که با همه انواع یاء هم‌قافیه می‌شود تنها یک بار در یک غزل با یای مصدری و یای فعلی هم‌زمان کنار هم به کار رفته‌است؛ بنابراین الگوی چینش قافیه در خصوص یای نکره، عدم ترکیب و هم‌قافیه شدن آن با انواع دیگر یاء در یک قالب شعری است. این یک اصل است و اگر مواردی بسیار استثنایی رخ نماید به دلایل مختلف است از جمله اضطراب شاعر، ابهام/دوگانگی معنایی در کلمه قافیه، نزدیکی استثنایی ساخت آوایی (تلفظ) قوافی یا نحوه خوانش یکسان شاعر از یاء در یک غزل و

درحالی که در غزلیات حافظ هیچ غزلی یکدست با یای مصدری و نیز با یای نسبت قافیه‌سازی نشده، در دیوان او ۳۶ غزل یکدست با یای نکره مقفاً گشته‌است. بقیه غزل‌ها البته با ترکیبی از انواع دیگر یاء یعنی یای مصدری، نسبت و فعل قافیه‌پردازی شده‌اند.

دلیل اصلی هم‌قافیه نشدن یای نکره با یای نسبت و مصدر در یک غزل به نوع تلفظ و ساخت آوایی متفاوت این سه نوع یاء برمی‌گردد. تلفظ و ساخت آوایی یای نسبت و یای مصدری بسیار به هم نزدیک است و همین امر باعث می‌شود تلفظ قوافی در یک غزل از نظر آوایی و خوش‌آهنگی نامأنوس و ناهنجار نگردد. یای فعلی با اینکه با یای نکره تنها یک بار هم‌قافیه گشته اما به دلیل همسانی یا نزدیکی ساخت آوایی آن با انواع دیگر یاء این شرایط و پذیرفتگی را یافته که با هر نوع یاء هم‌قافیه گردد. برای نمونه، ساخت آوایی واژه «خداوندی» هم در صفت نسبی و هم در مصدر یکسان است چه بگویند «الطاف خداوندی» (نسبت) و چه بگویند «خداوندی و رعیتی» (مصدر)، اما ساخت آوایی و نحوه تلفظ نکرات متفاوت است.

در صورت رعایت نکردن الگوی چینش قوافی نکره با نسبت و مصدر می‌توان گفت یک عیب شعری اتفاق افتاده مگر اینکه شاعر قافیه را دومفهومی و دوپهلو آورده باشد که هم بتوان نکره خواند و هم نسبت یا مصدر، مانند قافیه «نکورویی» در این غزل که از نظر معنایی نکره بودنش مقبول‌تر است اما منطق چینش قافیه ایجاب می‌کند مصدر خوانده شود:

می‌خواه و گل‌افشان کن از دهر چه می‌جویی	این گفت سحرگه گل بلبل تو چه می‌گویی
مسند به گلستان بر تا شاهد و ساقی را	لب‌گیری و رخ بوسی می‌نوشی و گل بویی
شمشاد خرامان کن و آهنگ گلستان کن	تا سرو بیاموزد از قد تو دلجویی
تا غنچه خندانت دولت به که خواهد داد	ای شاخ گل رعنا! از بهر که می‌رویی
چون شمع نکورویی بر رهگذر باد است	طرف هنری بر بند از شمع نکورویی
امروز که بازاریت پُر جوش خریدار است	دریاب و پنه گنجی از مایه نیکویی
آن طره که هر جعدش صد نافه چین دارد	خوش بودی اگر بودی بوییش ز خوشخویی
هر مرغ به دستانی در گلشن شاه آمد	بلبل به نواسازی حافظ به دعاگویی

(غزل ۴۸۵)

شاعر الگوی چینش قافیه را گاهی بر ساخت آوایی کلمات قافیه ترجیح می‌دهد مانند این غزل که در آن با اینکه قافیه «مسکینی» و «بی‌دینی» (با یای نکره) از دید ساخت آوایی با قافیه افعال دوم‌شخص هماهنگ‌تر است اما الگوی چینش قوافی در کنار معنای ابیات مزبور ایجاب می‌کند که هر دو کلمه مذکور با یای مصدری خوانده شود با اینکه تنافر آوایی با قوافی قبل و بعد دارد زیرا شاعر تمایل دارد قوافی نکره را یکدست و بدون قوافی نسبت، مصدر و فعل بیاورد. این تمایل شاعرانه را در بیتی از غزل ۵۱۰ سعدی (مرا نسبت به شیدایی کند ماه پری‌پیکر/ تو دل با خویشتن داری چه دانی حال **شیدایی**) نیز می‌توان دید.

تو مگر بر لب آبی به هوس بنشینی	ورنه هر فتنه که بینی همه از خودبینی
به خدایی که تویی بنده بگزیده او	که بر این چاکر دیرینه کسی نگزینی
ادب و شرم تو را خسرو مهرویان کرد	آفرین بر تو که شایسته صد چندینی
صبر بر جور رقیبت چه کنم گر نکنم؟	عاشقان را نبود چاره بجز مسکینی
عجب از لطف تو ای گل که نشستی با خار	ظاهرا مصلحت وقت در آن می‌بینی
گر امانت به سلامت بیرم باکی نیست	بیدلی سهل اگر از پی نبود بی‌دینی
سخن بی‌غرض از بنده مخلص بشنو	ای که منظور بزرگان حقیقت‌بینی

پارسایی چو تو پاکیزه‌دل پاک‌نهاد
حیفم آید که خرامی به تماشای چمن
شیشه‌بازی سرشکم نگری از چپ و راست
سیل این اشک روان صبر دل حافظ برد
تو بدین نازکی و سرکشی ای شمع چگل
بهرتر آن است که با مردم بد نشینی
که تو خوش‌تر ز گل و تازه‌تر از نسیرینی
گر بر این منظر بینش نفسی بنشینی
بَلِّغِ الطَّاقَةَ يَا مُقْلَةً عَيْنِي بِنِي
لایق بزمگه خواجه جلال‌الدینی

(غزل ۴۷۳)

باید گفت وجود ابیات عربی در میان غزل‌ها ناقض الگوی قوافی نکرات نشده زیرا الفاظ عربی در این مجموعه از غزل‌ها عموماً با یای نسبت، مصدری و فعلی هم‌قافیه شده‌اند چنان‌که در غزل‌های ۴۴۵، ۴۵۰، ۴۵۱، ۴۵۴، ۴۵۵، ۴۵۹ و ... می‌توان دید.

۵. غزل‌های یکدست با یای نکره

همان‌گونه که بیان شد قوافی چنانچه با ساخت صرفی یای نکره به کار رود همواره یکدست نکره‌اند مگر در مواردی بسیار استثنایی یعنی برای مثال فعل نیز در آن به کار رفته باشد که در غزلیات حافظ تنها یک غزل چنین چینشی دارد. در دو غزل واژه‌های «آری» (۱۸۳) و «همی» (۴۵۸) به دلیل هم‌آوایی، با قوافی نکره هم‌قافیه گشته‌است. از ۳۶ غزلی که قوافی آن‌ها یکدست با یای نکره به کار رفته حدود ۲۳ غزل هیچ مشکلی در خوانش ندارد. دو بیت از مطلع این غزل‌ها بدین شرح است:

ماهم این هفته شد از شهر و به چشمم سالی است
مردم دیده ز لطف رخ او بر رخ او
حال هجران تو چه دانی که چه مشکل حالی است
عکس خود دید گمان برد که مشکین خالی است ...

(غزل ۶۹)

جز آستان توأم در جهان پناهی نیست
عدو چو تیغ کشد من سپر بیندازم
سر مرا بجز این در حواله‌گاهی نیست
که تیغ ما بجز از ناله‌ای و آهی نیست ...

(غزل ۷۶)

گر ز دست زلف مشکین خطایی رفت رفت
برق عشق از خرمن پشمینه‌پوشی سوخت سوخت
ور ز هندوی شما بر ما جفایی رفت رفت
جور شاهی کامران گر بر گدایی رفت رفت ...

(غزل ۸۴)

دیر است که دلدار پیامی نفرستاد
صد نامه فرستادم و آن شاه سواران
ننوشست کلامی و سلامی نفرستاد
پیکی ندوانید و پیامی نفرستاد ...

(غزل ۱۰۴)

آن که از سنبیل او غالیه تابایی دارد
از سر گُشته خود می‌گذرد همچون باد
باز با دلشدگان ناز و عتابی دارد
چه توان کرد که عمر است و شتابی دارد ...

(غزل ۱۱۹)

حسب‌حالی ننوشتی و شد ایامی چند
ما به آن مقصد اعلی نتوانیم رسید

محرمی کو که فرستم به تو پیغامی چند
هم مگر پیش نهد لطف شما گامی چند ...
(غزل ۱۷۶)

نقدها را بود آیا که عیاری گیرند
مصلحت‌دید من آن است که یاران همه کار

تا همه صومعه‌داران پی کاری گیرند
بگذارند و خم طرّه یاری گیرند ...
(غزل ۱۷۹)

مسلمانان مرا وقتی دلی بود
به گردابی چو می‌افتادم از چشم

که با وی گفتمی گر مشکلی بود
به تدبیرش امید ساحلی بود ...
(غزل ۲۱۲)

مژده ای دل! که مسیحانفسی می‌آید
از غم هجر مکن ناله و فریاد که دوش

که ز انفاس خوشش بوی کسی می‌آید
زدهام فالی و فریادرسی می‌آید ...
(غزل ۲۳۴)

کنار آب و پای بید و طبع شعر و یاری خوش
الا ای دولتی طالع که قدر وقت می‌دانی

معاشر دلبری شیرین و ساقی گل‌عزاری خوش
گوارا بادت این عشرت که داری روزگاری خوش ...
(غزل ۲۸۲)

خیز تا از در میخانه گشادی طلبیم
زاد راه حرم وصل نداریم مگر

بر ره دوست نشینیم و مرادی طلبیم
به گدایی ز در میکده زادی طلبیم ...
(غزل ۳۵۹)

مخمور جام عشق ام ساقی بده شرابی
وصف رخ چو ماهش در پرده راست ناید

پر کن قدح که بی می مجلس ندارد آبی
مطرب بزن نوایی ساقی بده شرابی ...
(غزل ۴۲۲)

ای قصه بهشت ز کویت حکایتی
انفاس عیسی از لب لعلت لطیفه‌ای

شرح جمال حور ز رویت روایتی
و آب خضر ز نوش دهانت کنایتی ...
(غزل ۴۲۷)

چو سرو اگر بخرامی دمی به گلزاری
ز کفر زلف تو هر حلقه‌ای و آشوبی

خورد ز غیرت روی تو هر گلی خاری
ز سحر چشم تو هر گوشه‌ای و بیماری ...
(غزل ۴۳۵)

شهری است پرظریفان واز هر طرف نگاری
چشم جهان نبیند زین تازه‌تر جوانی

یاران صلاى عشق است ار مى‌کنید کاری
در دست کس نیفتد زین خوب‌تر نگاری ...
(غزل ۴۳۶)

ای که در کوی خرابات مقامی داری
ای که با زلف و رخ یار گذاری شب و روز

جم وقت خودی ار دست به جامی داری
فرصت باد که خوش صبحی و شامی داری ...
(غزل ۴۴۰)

رفتم به باغ صبحدمی تا چنم گلی
مسکین چو من به عشق گلی گشته مبتلا

آمد به گوش ناگهم آواز بلبلی
و اندر چمن فکنده ز فریاد غلغلی ...
(غزل ۴۵۲)

بگرفت کار حسنت چون عشق من کمالی
در وهم می‌نگنجد کاندرا تصور عقل

خوش باش از آنکه نبود این حسن را زوالی
آید به هیچ معنی زین خوب‌تر مثالی ...
(غزل ۴۵۳)

ز دلبرم که رساند نوازش قلمی
قیاس کردم و تدبیر عقل در ره عشق

کجاست پیک صبا گر همی‌کند کرمی
چو شبنمی است که بر بحر می‌کشد رقمی ...
(غزل ۴۵۷)

سینه مالا مال درد است ای دریغا محرمی
چشم آسایش که دارد از سپهر تیزرو

دل ز تنهایی به جان آمد خدا را همدمی
ساقیا جامی به من ده تا بیاسایم دمی
(غزل ۴۵۸)

دو یار زیرک و از باد کهن دو منی
من این مقام به دنیا و آخرت ندهم

فراغتی و کتابی و گوشه چمنی
اگرچه در پیّم افتند هر دم انجمنی ...
(غزل ۴۷۲)

سحرگه رهروی در سحرزمینی
که ای صوفی شراب آنکه شود صاف

همی‌گفت این معما با قرینی
که در شیشه برآرد اربعینی ...
(غزل ۴۷۴)

در همه دیر مغان نیست چو من شیدایی
دل که آینه شاهى است غباری دارد

خرقه جایی گرو باده و دفتر جایی
از خدا می‌طلبم صحبت روشن‌رایی ...
(غزل ۴۸۲)

بقیه غزل‌ها که حدود ۱۳ غزل است ممکن است برای عده‌ای از خوانندگان و تحصیل‌کنندگان ادبیات و شعر فارسی بدخوانی‌ها یا دشواری‌هایی در خوانش قوافی در پی داشته باشد. بدیهی است که دشواری خوانش متوجه همگان نیست بلکه این پژوهش می‌کوشد الگویی برای خوانش قوافی اشعار به‌ویژه غزلیات ارائه کند تا در صورت امکان اصل و قاعده‌ای گردد برای خوانش شعر همه شاعران (شامل غزل، قصیده، ترکیب‌بند، ترجیع‌بند، قطعه، رباعی و ...) اما همانند بسیاری از اصول و قواعد ادبی و غیرادبی این الگو و قاعده نیز استثناهایی دارد. مصادیقی از قوافی (با یای نکره) در غزل‌های حافظ را که ممکن است لغزشگاهی برای خوانش باشد برمی‌شمایم تا مقصود پژوهش روشن‌تر شود.

– «فلانی؛ روانی؛ جوانی»

برخی واژه‌ها وقتی با انواع یاء (مصدری، نکره، نسبت، فعل) به کار می‌روند به علت تشابه ساختاری گاهی دشوارفهم و بدخوان می‌شوند و تشخیص و تمییز آن‌ها از یکدیگر اندکی سخت می‌گردد. دشواری خوانش قوافی در اصل بازمی‌گردد به همین موضوع، بنابراین می‌بایست الگویی برای چینش قوافی به دست آید که این تشخیص و تمییز را آسان گرداند. سه واژه «فلان»، «روان و جوان» جزو این واژه‌هاست. امروزه دو واژه «فلان و روان» با یای نسبت و واژه «جوان» اغلب با یای مصدری و نکره مصطلح‌اند. یکی از علل اصلی دشوارخوانی و بدخوانی چنین واژه‌هایی تفاوت کاربرد صرفی و آوایی آن‌ها و مصطلح شدنشان در محاورات مردم است. عادت زبانی مردم تمایل دارد آن‌ها را با ساخت مصطلح میان خود تلفظ کند. بنابراین استخراج الگوی چینش قوافی می‌تواند این عادت زبانی را اصلاح و تصحیح نماید. در شعر حافظ این هر سه واژه در قوافی غزل‌ها به‌صورت نکره به کار رفته‌است. «فلان و جوان» ضمیر و صفت است که اشاره به شخص انسان می‌کند و «روان» قید است به معنای سریع و باشتاب. هر سه واژه بدون یای نکره و به‌صورت تک‌واژه هم در شعر حافظ به کار رفته‌است:

نسیم صبح سعادت بدان نشان که تو دانی	گذر به کوی فلان کن در آن زمان که تو دانی
(غزل ۴۶۸)	
به حاجب در خلوت‌سرای خاص بگو	فلان ز گوشه‌نشینان خاک درگه ماست
	(غزل ۴۲)
در خرابات مغان گر گذر افتد بازم	حاصل خرقه و سجاده روان دربازم
	(غزل ۳۲۴)
بخواه جان و دل از بنده و روان بستان	که حکم بر سر آزادگان روان داری
	(غزل ۴۳۷)
یارب تو این جوان دلاور نگاه دار	کز تیر آه گوشه‌نشینان حذر نکرد
	(غزل ۱۳۵)
ای صبا گر به جوانان چمن باز رسی	خدمت ما برسان سرو و گل و ریحان را
	(غزل ۹)

مطابق خوانش مصطلح معاصر، خواننده غزل ناخودآگاه واژه‌های «فلانی» و «روانی» را در این سه غزل با یای نسبت می‌خواند درحالی‌که الگوی چینش غزل که یکدست با یای نکره به کار رفته نشان می‌دهد که می‌بایست آن‌ها را با یای نکره خواند نه نسبت. بنابراین قوافی «نشانی، دلستانی، جانی، ناتوانی، زبانی و ...» یک الگوی خوانش برای یای نکره در قوافی ارائه می‌کند و از این طریق خوانش واژه‌های «فلانی»، «روانی» و «جوانی» با یای نکره اثبات و تمیز می‌گردد:

بنفشه دوش به گل گفت و خوش نشانی داد دلم خزینه اسرار بود و دست قضا شکسته‌وار به درگاهت آمدم که طیب گذشت بر من مسکین و با رقیبان گفت تنش درست و دلش شاد باد از دولت برو معالجت خود کن ای نصیحت‌گو	که تاب من به جهان طره فلانی داد درش بیست و کلیدش به دلستانی داد به مومیایی لطف توأم نشانی داد دریغ عاشق مسکین من چه جانی داد که دست دادش و یاری ناتوانی داد شراب و شاهد شیرین که را زبانی داد
---	---

(غزل ۱۰۸)

شاهد آن نیست که مویی و میانی دارد شیوه حور و پری خوب و لطیف است ولی چشمه چشم مرا ای گل خندان دریاب خم ابروی تو در صنعت تیراندازی گوی خوبی که برد از تو که خورشید آنجا دلشان شد سختم تا تو قبولش کردی در ره عشق نشد کس بیقین محرم راز با خرابات‌نشینان ز کرامات ملاف مدعی گو لغز و نکته به حافظ مفروش	بنده طلعت آن باش که آنی دارد خوبی آن است و لطافت که فلانی دارد که به امید تو خوش آب روانی دارد بستد از دست هر آن کس که کمانی دارد نه سواری است که در دست عنانی دارد آری! آری! سخن عشق نشانی دارد هرکسی برحسب فهم گمانی دارد هر سخن وقتی و هر نکته مکانی دارد کلک ما نیز بیانی و زبانی دارد
--	--

(غزل ۱۲۰)

ای صبا نکهتی از کوی فلانی به من آر قلب بی‌حاصل ما را بزن اکسیر مراد در کمینگاه نظر با دل خویشم جنگ است در غریبی و فراق و غم دل پیر شدم منکران را هم از این می‌دو سه ساغر بچشان ساقیا عشرت امروز به فردا مفکن دلم از پرده بشد دوش که حافظ می‌گفت	زار و بیمار غم‌ام راحت جانی به من آر یعنی از خاک در دوست نشانی به من آر ز ابرو و غمزه او تیر و کمانی به من آر ساغر می‌ز کف تازه جوانی به من آر وگر ایشان نستانند روانی به من آر یا ز دیوان قضا خط امانی به من آر ای صبا نکهتی از کوی فلانی به من آر
---	---

(غزل ۲۴۲)

از روی همین اصل و الگو و نیز به استناد ابیاتی مصرح در شعر حافظ می‌توان استدلال نمود که واژه «جوان» در بسیاری از موارد با یای نکره خوانده می‌شود چنان‌که در غزل بالا (۲۴۲) و در ابیات پیش رو می‌بینیم:

عاشق روی جوانی خوش نوخاسته‌ام	وز خدا شادی این غم به دعا خواسته‌ام
(غزل ۳۰۴)	
چشم جهان نبیند زین تازه‌تر جوانی	در دست کس نیفتد زین خوب‌تر نگاری
(غزل ۴۳۶)	
ز وصل روی جوانان تمتعی بردار	که در کمینگه عمر است مکر عالم پیر
(غزل ۲۵۰)	

و از روی همین ابیات می‌توان گفت که واژه «جوانی» در این دو غزل و قصیده به احتمال بسیار قوی با یای نکره به کار رفته‌است:

پیرانه سرم عشق جوانی به سر افتاد	وان راز که در دل بنهفتم به در افتاد
(غزل ۱۰۵)	
جامی بده که باز به شادی روی شاه	پیرانه‌سر هوای جوانی است در سرم
(قصیده ۲)	

– «نیکنامی؛ تمامی؛ خوشخرامی»

نمونه دیگر سه قافیه «نیکنامی، تمامی و خوشخرامی» است که باز به علت شهرت تلفظ و خوانش هر سه واژه به یای مصدری ممکن است به صورت مصدر خوانده شود به‌ویژه اگر ابیات به صورت مفرد و جدا از غزل درج شود. الگوی چینش قوافی (با یای نکره) نشان می‌دهد که هر سه قافیه به صورت نکره خوانده می‌شود. حافظ واژه «نیکنام» را به عنوان صفت برای ندیمان در بزم طرب و عشق به کار برده‌است:

ساقی شکردهان و مطرب شیرین‌سخن	همنشین نیک‌کردار و ندیم نیک‌نام
(غزل ۳۰۲)	

همچنین قافیه «تمامی» صفت برای «داو» است (داو تمام) و قافیه «خوشخرام» به صورت نکره به عنوان صفت برای شاهدان سروقامت به کار رفته‌است:

عمری است تا من در طلب هر روز گامی می‌زنم	دست شفاعت هر زمان در نیک‌نامی می‌زنم
بی ماه مهرافروز خود تا بگذرانم روز خود	دامی به راهی می‌نهم مرغی به دامی می‌زنم
اورنگ کو گلچهر کو نقش وفا و مهر کو	حالی من اندر عاشقی داو تمامی می‌زنم
دانم سر آرد غصه را رنگین برآرد قصه را	این آه خون‌افشان که من هر صبح و شامی می‌زنم
تا بو که یابم آگهی از سایه سرو سهی	گل‌بانگ عشق از هر طرف بر خوشخرامی می‌زنم

هرچند کان آرام دل دانم نبخشد کام دل
با آنکه از وی غاییم و از می چو حافظ تاییم

نقش خیالی می‌کشم فال دوامی می‌زنم
در مجلس روحانیان گهگاه جامی می‌زنم
(غزل ۳۳۵)

که بُرد به بزم شاهان ز من گدا پیامی
اگر این شراب خام است و گر آن حریف پخته
ز رهم میفکن ای شیخ به دانه‌های تسبیح
بروید پارسایان که برفت پارسایی
شده‌ام خراب و بدنام و هنوز امیدوارم
تو که کیمیافروشی نظری به قلب ما کن
به کجا برم شکایت به که گویم این حکایت
عجب از وفای جانان که تفقّدی نفرمود
سر خدمت تو دارم بخرم به لطف و مفروش
بگشای تیر مژگان و بریز خون حافظ

که به کوی میفروشان دو هزار جم به جامی
به هزار باره بهتر ز هزار پخته خامی
که چو مرغ زیرک افتد نفتد به هیچ دامی
می‌ناب درکشیدیم و نماند ننگ و نامی
که به همت عزیزان برسم به نیکنامی
که بضاعتی نداریم و فکنده‌ایم دامی
که لب‌ت حیات ما بود و نداشتی دوامی
نه به نامه‌ای پیامی نه به خامه‌ای سلامی
که چو بنده کمتر افتد به مبارکی غلامی
که چنان کشنده‌ای را نکند کس انتقامی
(غزل ۴۶۱)

– «دگری»؛

از قوافی مشهور دیگر که در محاورات روزمره مردم غالباً به صورت صفت نسبی تلفظ و خوانده می‌شود واژه «دگری/دیگری» به عنوان اسم (بدون موصوف) است. بدیهی است تلفظ این واژه به دو صورت صفت نسبی و اسم/صفت نکره کاملاً متفاوت است. الگوی چینش قوافی در این غزل نحوه خوانش «دگری» با یای نکره را روشن می‌سازد:

می‌فکن بر صف رندان نظری بهتر از این
در حق من لب‌ت این لطف که می‌فرماید
آن که فکرش گره از کار جهان بگشاید
دل بدان رود گرامی چه کنم گر ندهم
ناصرم گفت که جز غم چه هنر دارد عشق
من نگویم که قدح گیر و لب ساقی بوس
کلک حافظ شکرین میوه نباتی است بچین

بر در میکده می‌کن گذری بهتر از این
سخت خوب است ولیکن قدری بهتر از این
گو در این نکته بفرما نظری بهتر از این
مادر دهر ندارد پسری بهتر از این
برو ای خواجه عاقل هنری بهتر از این
بشنو ای جان که نگوید دگری بهتر از این
که در این باغ نبینی ثمری بهتر از این

(غزل ۳۹۴)

روشن از پرتو رویت نظری نیست که نیست
ناظر روی تو صاحب نظران‌اند آری
اشک غماز من از سرخ برآمد چه عجب
تا به دامن نشیند ز نسیمت گُردی

منت خاک درت بر بصری نیست که نیست
سرّ گیسوی تو در هیچ سری نیست که نیست
خجل از کرده خود پرده‌داری نیست که نیست
سِیل خیز از نظرم رهگذری نیست که نیست

تا دم از شام سر زلف تو هر جا نزنند
من از این طالع شوریده به رنجم ورنی
از خیال لب شیرین تو ای چشمه نوش
آب چشمم که بر او منت خاک در توس
شیر در بادیۀ عشق تو روباه شود
مصلحت نیست که از پرده برون افتد راز
غیر از این نکته که حافظ ز تو ناخشنودست

با صبا گفت و شنیدم **سحری** نیست که نیست
بهره‌مند از سر کویت **دگری** نیست که نیست
غرق آب و عرق اکنون **شکری** نیست که نیست
زیر صد منت او خاک **دری** نیست که نیست
آه از این راه که در وی **خطری** نیست که نیست
ور نه در مجلس رندان **خبری** نیست که نیست
در سراپای وجودت **هنری** نیست که نیست

(غزل ۷۴)

– «خودکامی»

قافیه «خودکامی» در غزل ۴۶۰ نیز محتمل است که گاهی موجب بدخوانی گردد. بنابراین الگوی چینش قوافی در غزلیات به‌روشنی تأیید می‌کند که این قافیه در این غزل می‌باید با یای نکره خوانده شود نه یای مصدری:

زان می عشق کز او پخته شود هر **خامی**
روزها رفت که دست من مسکین نگرفت
روزه هرچند که مهمان عزیز است ای دل
مرغ زیرک به در خانقه اکنون نپرد
گله از زاهد بدخو نکنم رسم این است
یار من چون بخرامد به تماشای چمن
گو حریفی که شب و روز می صاف کشد
حافظا گر ندهد داد دلت آصف عهد

گرچه ماه رمضان است بیاور **جامی**
ساق شمشادقدی ساعد **سیم‌اندami**
صحبتش موهبتی دان و شدن **إنعامی**
که نهاده‌ست به هر مجلس وعظی **دامی**
که چو صبحی بدمد در پیش افتد **شامی**
برسانش ز من ای پیک صبا **پیغامی**
بود آیا که کند یاد ز **دردآشامی**
کام دشوار به دست آوری از **خودکامی**

(غزل ۴۶۰)

قوافی دیگر نیز هست که احتمال بدخوانی آن‌ها زیاد نیست اما بسا در مواردی مشمول بدخوانی گردد. از این موارد است قافیه «**همایی**» (نیز: غزل ۳۶۸ با مطلع «ما برآریم شبی دست و **دعایی** بکنیم...»)، «**خماری**» (نیز: غزل ۱۸۳ با مطلع «طایر دولت اگر باز **گذاری** بکند...») و «**تماشایی**» در غزل‌های پیش رو که مطابق الگوی چینش قوافی با یای نکره خوانده می‌شود:

مطرب عشق عجب ساز و **نوایی** دارد
عالم از ناله عشاق مبادا خالی
پیر دُردی کش ما گرچه ندارد زر و زور
محتشم دار دلم کاین مگس قندپرست
از عدالت نبود دور گرش پرسد حال
اشک خونین بنمودم به طیبیان گفتند
ستم از غمزه میاموز که در مذهب عشق

نقش هر زخم که زد راه به **جایی** دارد
که خوش آهنگ و فرحبخش **صدایی** دارد
خوش عطابخش و خطاپوش **خدایی** دارد
تا هواگیر تو شد **فرهمایی** دارد
پادشاهی که به همسایه **گدایی** دارد
درد عشق است و جگرسوز **دوایی** دارد
هر عمل اجری و هر کرده **جزایی** دارد

نغز گفت آن بت ترسایچه باده‌پرست
خسروا حافظ درگاه‌نشین فاتحه خواند

شادی روی کسی خور که صفایی دارد
و از زبان تو تمنای دعایی دارد

(غزل ۱۲۱)

ای دل به کوی عشق گذاری نمی‌کنی
میدانی این‌چنین خوش و گویی نمی‌زنی
ساغر لطیف و پُر می و می‌افکنی به خاک
در آستین کام تو صد نافه مُدرج است
این خون که موج می‌زند اندر جگر تو را
مشکین از آن نشد دم خلقت که چون صبا
ترسم کز این چمن نبری آستین گل
حافظ برو که بندگی بارگاه دوست

اسباب جمع داری و کاری نمی‌کنی
بازی چنین به دست و شکاری نمی‌کنی
و اندیشه از بلای خماری نمی‌کنی
و آن را فدای طره یاری نمی‌کنی
در کار رنگ روی نگاری نمی‌کنی
بر خاک کوی دوست گذاری نمی‌کنی
کز گلشنش تحمل خاری نمی‌کنی
گر جمله می‌کنند تو باری نمی‌کنی

(غزل ۴۷۱)

به چشم کرده‌ام ابروی ماه‌سیمایی
زمام دل به کسی داده‌ام من درویش
سرم ز دست بشد چشم از انتظار بسوخت
زهی خیال که منشور عشق‌بازی من
مکدر است دل آتش به خرقه خواهم زد
به روز واقعه تابوت من ز سرو کنید
در آن مقام که خوبان ز غمزه تیغ زنند
فراق و وصل چه باشد رضای دوست طلب
دُرّ ز شوق برآرند ماهیان به نثار

خیال سبزخطی نقش بسته‌ام جایی
که نیستش به کس از تاج و تخت پروایی
در آرزوی سر و چشم مجلس‌آرایی
از آن کمانچه ابرو رسد به طغرایمی
بیا ببین که کرا می‌کند تماشایی؟
که می‌رویم به داغ بلندبالایی
عجب مدار سری اوفتاده در پایمی
که حیف باشد از او غیر از او تمنایی
اگر سفینه حافظ بَری به دریایی

(غزل ۴۸۱)

۶. نتیجه

اصلی‌ترین دشواری خوانش کلمات قافیه در شعر فارسی اغلب به ساخت صرفی آن‌ها به‌ویژه ساخت مصدر، فعل، نسبت و نکره (با نشانه «ی» در پایان کلمات) برمی‌گردد. بیرون کشیدن یک الگوی چینش قوافی می‌تواند علاوه بر تشخیص ساخت صرفی آن‌ها به خوانش ساخت آوایی آن‌ها نیز کمک نماید.

در شعر حافظ قوافی غزلیات (با یای نکره) دارای یک الگوی چینشی است که آن را از انواع دیگر قوافی متمایز می‌سازد. این الگو در شعر شاعران پیش از حافظ و پس از او نیز مراعات می‌شده‌است. براساس الگوی قوافی نکره، در غزل‌های حافظ قوافی یای نکره تنها یک بار با یای فعلی هم‌قافیه گشته و در هیچ غزلی با یای مصدری و نسبی هم‌قافیه نشده‌است. تنها قافیه‌ای که در شعر حافظ به‌صورت یک‌دست با یاء به کار رفته یای نکره است. موارد بسیار استثنایی به دلایل مختلف رخ نموده‌است ازجمله

اضطرار شاعر، ابهام/دوگانگی معنایی در کلمه قافیه، نزدیکی استثنایی ساخت آوایی (تلفظ) قوافی یا نحوه خوانش یکسان شاعر از یاء در یک غزل. درحالی که در غزلیات حافظ هیچ غزلی یکدست با یای مصدری و نیز با یای نسبت قافیه سازی نشده، در دیوان او ۳۶ غزل یکدست با یای نکره مقفاً گشته است.

دلیل اصلی هم قافیه نشدن یای نکره با یای نسبت و مصدر به نوع تلفظ و ساخت آوایی متفاوت این سه نوع یاء برمی گردد. تلفظ و ساخت آوایی یای نسبت و یای مصدری بسیار به هم نزدیک است و همین امر باعث می گردد تلفظ قوافی در یک غزل از نظر آوایی و خوش آهنگی نامأنوس و ناهنجار نگردد. برای نمونه، ساخت آوایی واژه «خداوندی» هم در صفت نسبی و هم در مصدر یکسان است اما ساخت آوایی و نحوه تلفظ نکرات متفاوت است.

از ۳۶ غزلی که قوافی آنها یکدست با یای نکره به کار رفته حدود ۲۳ غزل هیچ مشکلی در خوانش ندارد. بقیه غزلها (حدود ۱۳ غزل) ممکن است برای عده ای از خوانندگان و تحصیل کنندگان شعر فارسی بدخوانی ها یا دشواری هایی در خوانش قوافی در پی داشته باشد. بدیهی است که دشواری خوانش متوجه همگان نیست بلکه این پژوهش می کوشد الگویی برای خوانش قوافی اشعار به ویژه غزلیات ارائه کند تا در صورت امکان اصل و قاعده ای گردد برای خوانش شعر همه شاعران. اما همانند بسیاری از اصول و قواعد ادبی و غیرادبی این الگو و قاعده نیز بدون استثنا نیست. دشواری خوانش در چند نمونه از قوافی شعر حافظ: «فالنی، روانی، جوانی، نیکنامی، تمامی، خوشخرامی، دگری، خودکامی، همایی، خماری و تماشایی».

۷. پی نوشت ها

۱. نسخه دیوان حافظ با تدوین و تصحیح محققانه مرحوم دکتر رشید عیوضی تنها محل و مرجع استناد و ارجاع در این پژوهش بوده است.
۲. با اینکه مرحوم خیامپور «یای نکره» را «یای وحدت» خوانده اند (خیامپور، ۱۳۷۲: ۶۱) اما در این پژوهش عنوان «یای نکره» بر «یای وحدت» ترجیح داده شد و برای عدم تکرار به همان «یای نکره» اکتفا گشت.
۳. این عبارت را مرحوم دکتر رشید عیوضی به نقل شفاهی از استاد فروزانفر بیان می فرمودند که: «فرزندم! [دیوان] حافظ مزله/مضله است».

منابع

- آهی، علی، (۱۳۸۹)، *قافیه در شعر فارسی*، ج. ۱، ویراسته حسین آهی، تهران: فصل پنجم.
- ابن قیس الرازی، شمس‌الدین محمد، (۱۳۱۴)، *المعجم فی معاییر اشعار العجم*، ج. ۱، تصحیح عبدالوهاب قزوینی، تهران: چاپخانه مجلس.
- حافظ، شمس‌الدین محمد، (۱۳۸۵)، *دیوان حافظ*، ج. ۲، تدوین و تصحیح رشید عیوضی، تهران: امیرکبیر.
- خیامپور، عبدالرسول، (۱۳۷۲)، *دستور زبان فارسی*، ج. ۸، تهران: کتابفروشی تهران.
- سعدی، مصلح بن عبدالله، (۱۳۶۵)، *کلیات سعدی*، ج. ۵، به اهتمام محمدعلی فروغی، تهران: امیرکبیر.
- سنایی، مجدود بن آدم، (۱۳۸۵)، *دیوان حکیم سنایی غزنوی*، ج. ۲، به اهتمام پرویز بابایی، تهران: نگاه.
- شاه‌حسینی، ناصرالدین، (۱۳۸۹)، *شناخت شعر*، ج. ۹، تهران: نشر هما.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۹۱)، *موسیقی شعر*، ج. ۱۳، تهران: آگاه.
- صائب تبریزی، محمدعلی، (۱۳۷۰)، *دیوان (غزلیات)*، ج. ۱، به کوشش محمد قهرمان، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- عطار نیشابوری، فریدالدین محمد، (۱۳۸۴)، *دیوان عطار*، ج. ۱۱، تصحیح تقی تفضلی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

References:

- Āhi. Ali (2010) *Qāfiye dar še'r-e fārsi (Rhyme in Persian poetry)*. ed. Hoseyn Āhi. 1st ed. Tehran: Fasl-e Panjom. [In Persian].
- 'Attār Neyšāburi. Farid al-Din Mohammad (2005). *Divān-e 'Attār (The Collected Poems of 'Attār)*. ed. Taqi Tafazzoli. 11th ed. Tehran: Elmi va Farhangī. [In Persian].
- Hāfez. Šams al-Din Mohammad (2006) *Divān-e Hāfez*. ed. Rašid 'Eyvāzi. 2nd ed. Tehran: Amir-kabir. [In Persian].
- Ibn Qeys al-Rāzi (1935) *Al-Moḡam fi ma'āyir-e aš'ār-e al-ājam (The Dictionary of the standards of ājam poetry)*. ed. 'Abdolwahrāb Qazvini. Tehran: Majles Publications. [In Persian].
- Xayyāmpur. Abdorrasul (1993). *Dastur-e zabān-e fārsi (Persian Grammar)*. Tehran: Tehran Bookstore. [In Persian].
- Sa'di. Mosleh ibn 'Abdollāh (1986) *Kolliyyāt-e Sa'di (The Collected Works of Sa'di)*. ed. Mohammad-Ali Foruqi. 5th ed. Tehran: Amir-kabir. [In Persian].
- Sā'eb Tabrizi. Mohammad-Ali (1991). *Divān (Qazaliyyāt) [Collected Qazals]*. ed. Mohammad Qahremān. 1st ed. Tehran: Elmi va Farhangī. [In Persian].
- Sanāyi. Majdud Ibn Ādam (2006) *Divān*. ed. Parviz Bābāyi. 2nd ed. Tehran: Negāh. [In Persian].
- Šafi'i Kadkani. Mohammad-Rezā (2012). *Musiqi-ye še'r [The Music of Poetry]*. 13th ed. Tehran: Āgah. [In Persian]
- Šāh Hoseyni. Nāseroddin (2010). *Šenākht-e še'r [Knowing the Poetry]*. 9th ed. Tehran: Našr-e Homā. [In Persian].