فنون ادبی (علمی- پژوهشی)
سال هشتم، شماره۱ (پیاپی۱٤) بهار۱۳۹۵، ص۱۱۹-۱۳۲

غنای قافیه در خسرو و شیرین نظامی

محمدحسین سرداغی [*] و ناهید نصر آزادانی [**]

چکیده

نشان دادن هنر قافیه اندیشی نظامی در سرودن منظومۀ خسرو و شیرین و ارزش‌های نهفته در آن سبب آشکار شدن برجستگی این اثر در بین آثار نظامی و حتی آثاری است که به تقلید از آن سروده شده است. هر چند کمال هنری یک اثر را نمی‌توان به دسته‌ای از قواعد و اصول فرو کاست اما با بازاندیشی در فرم درونی و بیرونی منظومۀ خسرو و شیرین، می‌توان ساز و کار هنری نظامی و عواملی را که سبب ارتقای کیفی و ارزش زیباشناختی این اثر شده است، به درستی شناسایی و معرفی و تحلیل کرد. دقت در انتخاب هنرمندانۀ واژگان و حروف نرم، روان و عاطفی در قافیه و آگاهی از نقش ردیف به خصوص ردیف‌های فعلی، غنای قافیه را در شعر نظامی بالا برده است. توان ترکیب سازی‌ها و تکرارها و تناسب‌ها و طباق و تضادهایی که در کل بیت در ارتباط با قافیه دیده می‌شود، از شگردهای هنری نظامی است که به قافیه و شعر او ارزش و اعتلا و تأثیرگذاری بیشتری می‌دهد.

کلیدواژه‌ها: نظامی، خسرو و شیرین، غنای قافیه، ردیف، موسیقی شعر

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقدمه

در ادبیات علمی و تحقیقی، زیبایی‌شناسی و تعیین ارزش واقعی یک اثر، نتیجۀ کار سبک‌شناسی روی آن اثر است. در بررسی سبک شناختی متون، یکی از سطح‌های مورد بررسی، سطح زبانی متن است و در سطح زبانی، یکی از مقوله‌های مهم، سطح آوایی یا سطح موسیقایی متن است. سطح آوایی خود به سه بخش موسیقی بیرونی، موسیقی کناری و موسیقی درونی تقسیم می‌شود. قافیۀ یک شعر، بخش مهمی از موسیقی کناری در شعر است که هم به تنهایی و هم در کنار دیگر بخش‌های آوایی کلام، نقش مهمی در ارزش بخشیدن به شعر دارد. بررسی قافیۀ شعر، چه در سطح حروف قافیه و چه در سطح کلمات قافیه، تا حد زیادی

[*] استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه امام خمینی، قزوین، ایران (مسؤول مکاتبات) sardaghi.hosein@gmail.com
[**] دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران nasr_na688@yahoo.com
تاریخ وصول:۱۳۹۳/٤/٦ تاریخ پذیرش:۱۳۹۳/۷/۲

Copyright © 2015-2016, University of Isfahan. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/BY-NC-ND/4.0/), which permits others to download this work and share it with others as long as they credit it, but they cannot change it in any way or use it commercially.

می‌تواند توانایی و قدرت خلاقیت شاعر را در هنر شعر بیان کند. البته این توانایی می‌تواند با بررسی دیگر بخش‌های موسیقی، یعنی موسیقی بیرونی و موسیقی درونی، بیشتر بارز و مشخص شود.

«همچنان که سازهای گوناگون حتی در موسیقی‌های یک صدایی تنوع و طراوت خاصی به اجرای موسیقی می‌بخشند، قافیه‌ها نیز به شعر تنوع و طعم‌های گوناگون می‌دهند» (دادجو،۱۳۸۳:۷۲). «هر گاه یک لحن را با دو آلت موسیقی بنوازیم، دو محصول کار از نظر صوتی با هم تفاوت پیدا می‌کند و هر کدام طعم خاص خود را دارد. این پدیده، در شعر با تفاوت قافیه حاصل می‌شود. مثلاً دو قصیدهٔ هم وزن با موضوع و مضامین مشترک، هرگاه در قافیه متفاوت باشد، تأثیرشان فرق دارد. نقش قافیه در شعر، مثل نقش کلید و دانگ (تونالیته) در موسیقی است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۵۳-۵۲).

منظومهٔ خسرو و شیرین نظامی، از جمله منظومه‌هایی است که گوینده با هنرمندی تمام، از این توانایی در شعر استفاده می‌کند و بی‌همتا بودن خود را در غنابخشی به قافیه به نمایش می‌گذارد. این مسئله، یکی از امتیازات بزرگ هنری شعر نظامی نسبت به مقلدان اوست که با قیاس با منظومه‌های پس از وی آشکار می‌شود.

پیشینهٔ تحقیق

آنچه دربارهٔ قافیه و ارزش غنای آن در شعر فارسی نوشته شده است، بیشتر دربارهٔ قالب‌هایی چون قصیده و غزل به خصوص در شعر بزرگانی چون حافظ و مولاناست. دربارهٔ غنای قافیه در قالب شعری مثنوی سخن خاصی نقل نشده است مگر اشارات پراکنده‌ای که در کتاب «موسیقی شعر» شفیعی کدکنی آمده است. یکی از پژوهش‌های ارزشمند در بررسی غنای قافیه در حوزهٔ قالب شعری مثنوی، کتاب «مقایسهٔ زبان حماسی و غنائی» نوشتهٔ زهرا پارساپور است. دربارهٔ مقایسهٔ خسرو و شیرین نظامی و آثار مقلدان او نیز پژوهشگران معمولاً به محتوا و معنای اثر و روند داستانی پرداخته و از ارزش قافیه‌ها در این اثر غافل مانده‌اند. مقالهٔ «مقایسهٔ روایی و ساختاری خسرو و شیرین نظامی با شیرین و خسرو دهلوی» (شعر، تابستان ۱۳۷۷: ش ۲۲: ۳۹-۲۲ و ش ۲۳: ٤۷-۳۸) نوشتهٔ عصمت اسماعیلی نیز از بیان این نکتهٔ مهم، خالی است.

۱. دربارهٔ قافیه

در کناره‌های هر بیت واژگانی قرار دارد که در اصطلاح به آن‌ها «صدر و عَجُز» می‌گویند. واژگان پایانی شعر، عجز، نقش برجسته‌ای در به هم پیوستن مصراع‌ها و دسته‌بندی آن‌ها به صورت بندها بر عهده دارد؛ یعنی در عین وحدت بخشیدن به ساختمان شعر، به هر بیت استقلال کامل می‌بخشد و موسیقی آن را به کمال می‌رساند. این کلمات را در اصطلاح، قافیه و ردیف و به لحاظ موسیقی شعر، موسیقی کناری می‌نامند. البته گاه ردیف‌های آغازین و قافیه‌های میانی نیز در شعر شاعران مشاهده می‌شود که غنای موسیقی را مضاعف می‌کند.

«قافیه که آن را در فارسی «پساوند» می‌گوییم، در اصل لغت به معنای از پس رونده و از پس درآینده و در اصطلاح شاعران، کلمات آخر ابیات است که آخرین حرف اصلی آن‌ها یکی است به این شرط که کلمات عیناً تکرار نشده باشد» (کامران،۱۳۸۳:٤۲)؛ مثل دو کلمهٔ «بگشای» و «بنمای» در بیت زیر:

خداوندا در توفیق بگشای نظامی را ره تحقیق بنمای

(نظامی، ۱۳۷٦: ۱۲٤/۱)

«همیشه هوشیاران و اهل نظر، قافیه را به عنوان یک نیروی خارجی که به کمک شعر می‌آید، می‌شناخته‌اند و بر اثر تحولات و دگرگونی‌هایی که در افکار ناقدان و اهل شعر از چندین قرن پیش از این راه یافته است، موضوع قافیه و حدود رابطهٔ آن با ماهیت شعر بسیار مورد نظر قرار گرفته است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۱٦۳). قافیه به دلیل جایگاه خاصی که در شعر دارد، در موسیقی شعر نیز مؤثر است و انتخاب آن چه از لحاظ آوایی و چه از جهت معنایی می‌تواند در ارزش بخشیدن به شعر مؤثر باشد. صامت‌ها و مصوت‌های موجود در قافیه به خصوص در هجای قافیه و نیز میزان واج‌های مشترک میان دو کلمهٔ قافیه می‌تواند در

تقویت موسیقی شعر و در نتیجه احساس لذت بیشتر خواننده مؤثر باشد. زیرا خواننده منتظر است بیت با آهنگی خاص به پایان رسد. تشخص دادن به کلمات هر بیت نیز از جمله خواص قافیه است و قالب‌های مختلف شعری نیز بیشتر به وسیلهٔ جایگاه قرار گرفتن قافیه در آن‌ها از یکدیگر متمایز می‌شوند (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ٦۲ و آقاحسینی؛ احمدی، ۱۳۸۸: ۳۰).

در اوزان دوری که از خوش‌آهنگ‌ترین اوزان شعری است و قسمت اعظم زایایی عروض فارسی بر عهدهٔ آن‌هاست، شعر دارای قافیهٔ درونی می‌شود. از عنصر قافیه به عنوان مهم‌ترین رکن وزن دوری یاد می‌شود و در این اوزان بهتر می‌توان ارزش قافیه را در زیبایی شعر فارسی احساس کرد.

از آنجا که قافیه در شعر هجایی پیش از اسلام نقش چندانی نداشته است و نخست علم قافیه به زبان عربی و برای شعر عربی وضع و تدوین شده و سپس از زبان عربی به زبان فارسی وارد شده، مصطلحات این علم نیز از فرهنگ و زبان عربی اقتباس شده است. همچنین این امر سبب شده است در زبان فارسی، خط عربی در موضع قافیه برای شاعران امکان تفنن و هنرنمایی‌های متعدد را فراهم کند (زیپولی، ۱۳۸۳: ۱۰۹). به همین سبب، بسیاری از شاعران ایرانی بعد از اسلام، هنگامی که در تنگنای یافتن قافیه‌ای مناسب در شعر قرار می‌گرفتند و واژه‌ای فارسی در موضع قافیهٔ مورد نظرشان به خصوص در قصیده یا مثنوی گویی یافت نمی‌شد، از واژگان زبان عربی و خط عربی کمک می‌گرفتند. هر چند شاعران گذشتهٔ ما اعتقاد داشته‌اند هر واژه‌ای را نمی‌توان در شعر وارد کرد و در انتخاب واژه به استواری لفظ و قدرت واژه در بیان معنا اهمیت داده‌اند اما بوده‌اند شاعران توانایی نظیر فردوسی یا نظامی که در رعایت زبان فارسی و واژگان فارسی در شعرشان نهایت دقت را داشته‌اند. و این امر، نشانگر اوج شناخت آن‌ها از این زبان و توانایی‌های واژگان آن است. حال باید دقت کرد و فهمید عظمت کار مردان بزرگی چون نظامی به چه سبب بوده است؟ آیا صرفاً بنا به گفتهٔ کسانی که اعتقادی به جزم‌اندیشی و کاربری محدود واژگان ندارند، هر شاعری دامنهٔ لغت بیشتری داشته باشد شعرش اعتلا خواهد یافت؟

باید اذعان کرد اگر چه در شعر سنتی، محدودیت کاربری واژگان و اعتقاد به جزم‌اندیشی واژگانی، موجب ضعف در تألیف و پردازش اندیشهٔ شعری می‌شد اما شناخت غنای ارزشی واژگان، القاءکنندگی و شدت استعمال واژه را در شعر افزون می‌کرد (آقاحسینی و آلگونه جونقانی، ۱۳۸۸: ۱۷۷). درست است واژگان می‌توانند بدون روادید در عرصهٔ شعری بتازند و درست است این امر موجب غنای واژگانی شعر خواهد شد اما عدم آشنایی شاعر یا نویسنده با سویهٔ تألیفی واژگان، موجب صدماتی به حیثیت ادبی شعر شده است که جبران‌ناپذیر می‌نماید (امامی، ۱۳۸۵: ۲۲۰-۲۱۹).

۲. قافیه در منظومهٔ خسرو و شیرین

کتاب «المعجم فی معاییر اشعار العجم» که در اوایل قرن هفتم توسط شمس قیس رازی تألیف شده و بخش مهمی از آن دربارهٔ فن عروض و قافیه است، نشان می‌دهد موسیقی مثنوی خسرو و شیرین مورد توجه اهل ادب بوده است؛ آنجا که نویسنده می‌گوید: «دوستی از اهل طبع که در نظم و نثر دستی داشت و از عطّیت یزید فی الخلق ما یشاء که در بعضی تفاسیر آن را آواز خوش تأویل کرده اند نصیبی تمام، چون مجلس از اغیار خالی دید و مُجالس را به زیور اتحاد حالی یافت، بیتی چند از خسرو و شیرین نظامی به لحنی خوش و آوازی دلکش برخواند و با چند ظریف آن را ضربی خفیف می زد» (شمس قیس رازی، ۱۳۳۸: ۱۷٦).

قافیه در خسرو و شیرین نظامی قافیه‌ای قوی است و به ندرت، شکل جناس و بیشتر یکی از شکل‌های سجع را دارد (باید توجه داشت از لحاظ موسیقایی، جناس، آهنگین تر از سجع است). تنوع قافیه در این منظومه بالاست و عامل اصلی و لاینفک این تنوع، قالب شعری آن یعنی مثنوی است و این امر، بر موسیقی منظومه می‌افزاید. قافیه‌های فعلی و طولانی نیز در این منظومه کم نیست و همین قوافی بیشتر گوش را می‌نوازد.

۱.۲ نظامی در خسرو و شیرین بیشتر از قافیه های پرکاربرد و مشهور فارسی مانند (ان، ار، ا، َ ند) استفاده کرده است.

حروف قافیه در این منظومه بیشتر از حروف نرم و روان و سایشی انتخاب شده است، حروفی مانند: «ر»«م»، «ن»، «ش» و یا مصوت «ا»، «ای» مثال:

خداونـــــدا در توفیـــــق بگشـــــای نظـــــامی را ره تحقیـــــق بنمـــــای
(۱۲٤/۱)

معـــــانی را بـــــدو ده ســـــربلندی ســـعادت را بـــدو کـــن نقـــش‌بنـــدی
(۱۲٤/۱۰)

سیاســـت را ز مـــن گـــردد ســـزاوار بـــر ایـــن ســـوگندهایی خـــورد بســـیار
(۱٤۸/۵۲)

برنـــــده ره بیابـــــان در بیابـــــان بـــه کوهســـتان ارمـــن شـــد شـــتابان
(۱۵۵/۱۷)

بســـی پرســـیده شـــد پنهـــان و پیـــدا نمـــی‌شـــد ســـرّ آن صـــورت هویـــدا
(۱٦۰/٤۱)

این خصوصیت زبان عربی که کلمات دارای اعرابند و به مصوت ختم می‌شوند، خصوصیتی است که موجب کمال موسیقی قافیه در شعر عربی می‌شود. این ویژگی موجب می‌شود خواننده هنگام تغنی و زمزمه، صدا را به راحتی امتداد دهد (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۱۳٦) زیرا مصوت‌ها روان‌ترین و رساترین واج‌ها هستند که موجب نرمی کلام می‌شوند. زمانی که یک بیت به مصوت ختم می‌شود، خواننده می‌تواند صدا را متناسب با آهنگ شعر امتداد دهد و صوت به شکل نرم‌تری پخش گردد (پارساپور، ۱۳۸۳: ۲٤۱).

البته در برخی موارد از صامت‌های انفجاری مثل «د»، «ت» و به ندرت از «گ»، «ب»، «پ» و «ک» نیز به عنوان روی در قافیه استفاده شده است؛ مانند:

ز پرگـــار زحـــل تـــا مرکـــز خـــاک فـــرو خوانـــد آفـــرینش‌هـــای افـــلاک
(۱٤۷/٤۲)

چـــو مـــن نقـــش قلـــم را درکشـــم رنـــگ کشـــد مـــانی قلـــم در نقـــش ارژنـــگ
(۱۵۵/٤)

چـــو بـــر دریـــا زنـــد تیـــغ پلالـــک بـــه مـــاهی گـــاو گویـــد کیـــف حالـــک
(۱۳۹/۳٤)

هـــر آن صـــورت کـــه صـــورتگر نگـــارد نشـــان دارد ولـــیکن جـــان نـــدارد
(۱٦۳/٦٤)

لـــب و دنـــدانش زان در ســـنگ زد چنـــگ کـــه دارد لعـــل و گـــوهر جـــای در ســـنگ
(۱۳۰/۲۳)

بـــه وقـــت خوشـــدلی چـــون شـــمع پرتـــاب دهـــن پـــر خنـــده دارد دیـــده پـــر آب
(۱٤۷/۱۵۷)

۲.۲. یکی از دلایل ارزشمندی قافیه‌ها در خسرو و شیرین نظامی، استفادهٔ زیرکانه از الفاظ قوافی به شکل یکی از انواع جناس است که در زیر به برخی از انواع آن اشاره می‌شود:

۱.۲.۲. جناس تام

حواصل چون بود در آب چون رنگ　　همان رونق در او از آب و از رنگ

(۱۷۰/٤۸)

زمین از سبزه نزهتگاه آهو　　هوا از مشک پر خالی ز آهو

(۱٦٦/۱۳)

قدح پر باده کرد و لعل پر نوش　　به خسرو داد کاین را نوش کن نوش

(۱۹۹/٤۱)

چو حسرت خورد از پرواز آن باز　　همان باز آمدی بر دست او باز

(۱٦۷/٤۱)

در بیت اول، «رنگ» به معنای جان و به معنی رونق و خوبی است. در بیت دوم، «آهو» به معنای جانور و نیز به معنای عیب و نقص است. در بیت سوم، «نوش» به معنای شربت و نیز به معنای گواراست. در بیت چهارم، «باز» یک بار به معنای پرندهٔ خاص آمده و در مصراع دوم به معنای دوباره است.

۲.۲.۲. جناس مرکب

به شمعش بر بسی پروانه بینی　　ز نازش سوی کس پروا نه بینی

(۱۵۳/٤۳)

در آن آماج کو کردی کمان باز　　ز طبل زهره کردی طبلک باز

(۱٤۷/۲۹)

در مصراع اول بیت اول، قافیه یک کلمهٔ مفرد است و در مصراع دوم از دو جزء تشکیل شده است: «پروانه بینی» یعنی عاشق می بینی و در مصراع دوم، «پروا نه بینی» یعنی رغبتی نمی‌بینی. در مصراع اول بیت دوم، «کمان باز کردن» کنایه از تیر را به هدف زدن است و در مصراع دوم، «طبل باز کردن» یعنی نواختن طبلی که در اثر آن، باز شکاری به سمت شکار خود حرکت کند.

۳.۲.۲. جناس خط

حریفی جنس دید و خانه خالی　　طبق پوش از طبق برداشت حالی

(۱٦۲/۵۱)

وز آنجا رخت بربستند حالی　　ز گل‌ها سبزه را کردند خالی

(۱۵۹/٤)

٤.۲.۲. جناس افزایشی

زگال از دود خصمش عود گردد　　که مریخ از ذنب مسعود گردد

(۱۳۸/٤)

اگـــر مـــن خـــوردمی زان چشـــمه آبـــی نبایســـــــتی ز دل کـــــــردن کبـــــــابی

(۱۷۳/٤)

۳.۲. شعر نظامی از حیث تنوع تکرار قوی و غنی است و زبان شعری وی آمیخته با صنعت تکرار است، گویی تکرار خصیصهٔ زبانی در جوهر شعر اوست. به طوری که در کنار تکرار واژه، چه به شکل همگونی ناقص و چه به شکل همگونی کامل، تکرار واج را نیز با بسامد بالا مشاهده می‌کنیم. تکرار واج به تنهایی در تقویت شعر مؤثر است اما اگر تکرار در سطح کلمه باشد، هم در مفهوم و معنای بیت مؤثر است و هم در موسیقی شعر.

۱.۳.۲. نظامی گاهی با تکرار یک کلمه در بیت به زیبایی متن افزوده و گاه با تکرار واژهٔ قافیه در پایان مصراع هنرمندی کرده است:

پرنـــــده مرغکـــــان گســـــتاخ گســـــتاخ شـــــمایل بـــــر شـــــمایل شـــــاخ بـــــر شـــــاخ

بـه هـر گوشـه دو مرغـک گـوش بـر گـوش زده بـــر گـــل صـــلای نـــوش بـــر نـــوش

(۱۳ و ۱۵۹/۱۲)

قضـــای عشـــق اگـــر چـــه سرنبشـــته اســـت مـــرا ایـــن سرنبشـــت او درنبشـــت اســـت

(۱۹۸/۲۹)

ز مشـــــک آرایـــــش کـــــافور کـــــرده ز کـــــافورش جهـــــان کـــــافور خـــــورده

(۱٦۸/۸۰)

«مـــن و تـــو جـــز مـــن و تـــو کیســـت اینجـــا حـــذر کـــردن نگـــویی چیســـت اینجـــا

(۲۰۱/۱٦)

همان‌گونه که در دو بیت اخیر مشاهده می‌شود، هنر تکرار و رعایت قافیه و ردیف، موسیقی شعر نظامی را به حد اعلا رسانده است. در ابیات زیر نیز چنین است:

اگـــــر در راه بینـــــی شـــــاه نـــــو را بـــــه شـــــاه نـــــو نمـــــای ایـــــن مـــــاه نـــــو را

(۱٦٤/۱۰۲)

کلـــه لعـــل و قبـــا لعـــل و کمـــر لعـــل رخـــش هـــم لعـــل بینـــی لعـــل در لعـــل

(۱٦٤/۱۰٤)

۲.۳.۲.گاهی اگرچه بیت دارای قافیه است ولی شاعر برای زیباتر کردن آهنگ کلام، واژگان قبل از واژگان قافیه را در دو مصراع به گونه‌ای قرار می‌دهد که یا عیناً تکرار شوند و یا مانند واژگان قافیه، آخر آن‌ها حروف مشترک باشد که در صورت دوم، به آن بیت، ذوقافیتین می‌گویند. از این نمونه‌ها در شعر نظامی موارد متعددی می‌توان یافت.

نمونهٔ ابیاتی که ذوقافیتین هستند:

تماشـــــای گـــــل و گلـــــزار کـــــردن مـــــی لعـــــل از کـــــف دلـــــدار خـــــوردن

(۲۰۰/۸۲)

ولـــی تـــب کـــرده را حلـــوا چشـــیدن نیـــرزد ســـال‌هـــا صـــفرا کشـــیدن

(۲۰۵/۱۲۲)

نمک در خنده کین لب را مکن ریش　　به هر لفظ مکن در صد بکن بیش

نمونهٔ ابیاتی که کلمهٔ قبل از قافیه در دو مصراع مشترک است:

دویدم تا به تو دستی درآرم　　به دست آرم تو را دستی برآرم

(۲۰۵/۱۲۸)

عجب باشد که گل را چشمه شوید　　غلط گفتم که گل بر چشمه روید

(۱۷۸/۷۸)

گیا را زیر نعل آهسته می‌سفت　　در آن آهستگی آهسته می‌گفت

(۱۷۰/۳۷)

چه پنداری که خواهم خفت از این پس　　به ترک خواب خواهم گفت از این پس

(۲۰۸/٤)

برون آمد ز درج آن نقش چینی　　شدن را کرده با خود نقش بینی

(۱٦٥/۱۳۳)

نه مه آیینهٔ سیماب داده　　چو مه نخشب از سیماب زاده

(۱۷۰/٤٥)

سگ قصاب را در پهلوی میش　　جگر باشد ولیک از پهلوی خویش

(۲۰۱/۲۰)

چو دهقان دانه در گل پاک ریزد　　ز گل گر دانه خیزد پاک خیزد

(۱۸۹/۱)

به حکم آن که بس شوریده کارم　　چو زلف خود دلی شوریده دارم

(۱٦۲/٥٤)

ز چشمش برده آن چشمه سیاهی　　در او غلطید چون در چشمه ماهی

(۱۷۲/۱۰۳)

ز بیدش گربه بیدانجیر کرده　　سرشکش تخم بیدانجیر خورده

(۱۷۳/۱۰۹)

٤.۲. اوج هنر نظامی آنجاست که همهٔ واژگان بیت با آرایهٔ سجع می‌توانند ترصیع و موازنه ایجاد کنند:

ز ده دشمن کمندش خام تر بود　　ز نه قبضه خدنگش تام تر بود

(۱٤۷/۳۱)

بـــر و بـــازو چـــو بلـــورین حصـــاری　　ســـر و گیســـو چـــو مشـــکین نوبهـــاری
(۱٦۱/۱٤)

فلـــک را پارســـایی بـــر تـــو گـــردد　　جهـــان را پادشـــایی بـــر تـــو گـــردد
(۱۹۰/۲۱)

۵.۲.قافیه گاه به صورت صفت مفعولی آورده می‌شود که به خاطر مصوت پایانی آن معمولاً تأثیر زیادی در لحن قافیه و موسیقی کلام شاعر دارد:

کلیـــد از دســـت بســـتانبان فتـــاده　　ز بســـتان نـــار پســـتان برگشـــاده
(۱۷۱/۵٤)

دلـــی کـــان نـــار شـــیرین کـــار دیـــده　　ز حســـرت گشـــته چـــون نـــار کفیـــده
(۱۷۱/۵۵)

بـــدان چشـــمه کـــه جـــای مـــاه گشـــته　　عجـــب بـــین کآفتـــاب از راه گشـــته
(۱۷۱/۵٦)

زمـــین کـــن کـــوه خـــود را گـــرم کـــرده　　ســـوی ارمـــن زمـــین را نـــرم کـــرده
(۱۷۰/۳۰)

در آمـــد ســـرگرفته ســـر گرفتـــه　　عتـــابی ســـخت بـــا مـــن درگرفتـــه
(۱٤٤/۷)

٦.۲.گاهی کلمهٔ قافیه با یکی از کلمات داخل بیت تضاد دارد:

چـو برگفـت ایـن سـخن شـاپور هشـیار　　فراغـت خفتـه گشـت و عشـق بیـدار
(۱۵٤/۸٦)

گهـی بـا گـل گهـی بـا خـار سـازم　　ببیـنم کـار و پـس بـا کـار سـازم
(۱۵۵/۱۳)

ز مـن نیـک آمـد ایـن ار بـد نویسـند　　بـه مـزد مـن گنـاه خـود نویسـند
(۱٤۳/۳۰)

گهـی گفـت ای قـدح شـب رخـت بنـدد　　تـو بگـری تلـخ تـا شـیرین بخنـدد
(۱۹۹/٤٤)

۳. ردیف در منظومهٔ خسرو و شیرین

در حدائق السحر آمده است: «بیشتر اشعار عجم مردّف است. وقوف طبع شاعر و بسطت او در سخن به بربستن ردیف خوب ظاهر شود» (وطواط، ۱۳٦۲ :۸۰). هر چند به نظر علمای علم قافیه «ردیف عیب قافیه را می پوشاند» (نصیرالدین طوسی، ۱۳۸۹: ۱۲۵)، مسئلهٔ پیوستگی ردیف و موضوع و پیوستگی قافیه و ردیف از نظر ساختمان صوتی در بلاغت سخت قابل دقت است (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۱٦۰). در بعضی قالب‌ها مثل غزل «در حقیقت ردیف جزئی از شخصیت غزل است» (همان: ۱۵٦) و در مورد مثنوی، در مواضعی که شعر احتیاج به موسیقی بیشتری داشته باشد از ردیف بیشتر استفاده کرده‌اند (همان: ۱۵۹).

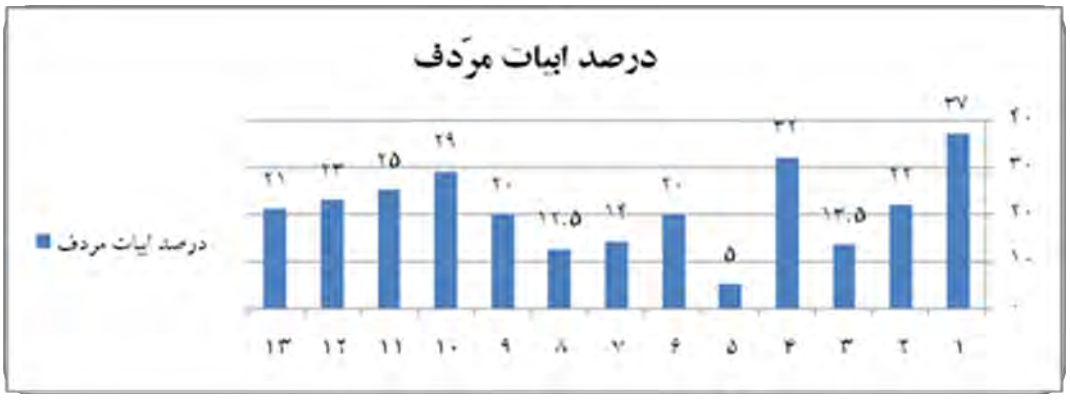
شعرهای مردّف، به شرطی که ردیف به خوبی در ابیات نشسته باشد و فقط برای پر کردن جای یک واژه نیامده باشد، موسیقی بیشتری را در ذهن خواننده ایجاد می‌کند زیرا پس از آمدن چند واژه، ردیف تکرار می‌شود و این تکرار در نظر خواننده

لذت‌بخش است. شاعر معمولاً می‌کوشد با آوردن ردیف و یا قافیه‌های طولانی بر موسیقی شعر خود بیفزاید و کلام خود را بیشتر مطبوع طبع خواننده گرداند؛ به خصوص اگر ردیف با مصوت پایان پذیرد، آهنگ کلام را با نرمی به پایان می‌برد.

در منظومهٔ خسرو و شیرین، ۲۸ درصد ابیات ردیف (اکثراً ردیف‌های یک کلمه‌ای) دارند که از این تعداد، حدود ۷۸ درصد ردیف فعلی و ۲۲ درصد ردیف اسمی است؛ یعنی اکثر ابیات ردیف دار، ردیف فعلی دارند و بقیه دارای ردیف اسمی‌اند. این امر نشان می‌دهد ابیاتی که از لحاظ ردیف دارای موسیقی قوی تری‌اند، از لحاظ نحوی نیز نظم بیشتری دارند زیرا فعل در جای اصلی خود یعنی انتهای جمله آمده است. در واقع، زبان غنائی منظومه سبب شده است نظم و ترتیب منطقی جملات رعایت شود برخلاف زبان حماسی که فعل اکثراً در ابتدای جمله قرار می‌گیرد.

میزان آوردن ردیف در ابیات مثنوی بستگی به مضمون شعر دارد. هنگامی که شاعر می‌خواهد جنبهٔ عاطفی و شعری را تقویت کند، از ابیات مردف بیشتر بهره می‌گیرد تا موسیقی شعر از این جهت غنی تر گردد. بررسی حدود ٦٥٠ بیت از ابیات منظومهٔ خسرو و شیرین و مقایسهٔ بخش‌های مختلف داستان نشان می‌دهد از ردیف در زیبا و لطیف تر کردن کلام بسیار بهره برده شده است. به عنوان مثال، طبق جدول زیر، در بخش «سخنی چند در عشق» که از زیباترین بخش‌های غنائی و لطیف منظومه است، درصد استفادهٔ نظامی از ردیف به خصوص ردیف فعلی بیشتر از بقیهٔ قسمت‌هاست. قسمت‌های «شفیع انگیختن خسرو پیران را پیش پدر» و «نمودن شاپور صورت خسرو را بار سوم» در مرتبهٔ بعدی‌اند.

	موضوع ابیات	مجموع ابیات	ابیات مردف	درصد ابیات مردف	تعداد ردیف های فعلی	در صد ردیف های فعلی
۱	سخنی چند در عشق	30	11	37	9	30
۲	آغاز داستان خسرو و شیرین	54	12	22	6	11
۳	عشرت خسرودرمرغزاروسیاست هرمز	37	5	13.5	5	13.5
۴	شفیع انگیختن خسرو پیران را پیش پدر	25	8	32	8	32
۵	به خواب دیدن خسرو نیای خویش انوشیروان	19	1	5.25	1	5
۶	حکایت کردن شاپور از شیرین و شبدیز	105	21	20	20	20
۷	رفتن شاپور در ارمن به طلب شیرین	42	6	14.25	4	14
۸	نمودن شاپور صورت خسرو را بار اول	40	5	12.5	3	12.5
۹	نمودن شاپور صورت خسرو را بار دوم	20	4	20	4	20
۱۰	نمودن شاپور صورت خسرو را بار سوم	38	11	29	11	29
۱۱	پیداشدن شاپور	130	32	25	28	25
۱۲	گریختن شیرین از نزد مهین بانو به مداین	82	19	23	15	23
۱۳	دیدن خسرو شیرین را در چشمه سار	145	30	21	28	21



ردیف‌های فعلی گاه از یک کلمه هم فراتر می رود و به موسیقی و زیبایی کلام می‌افزاید:

گر این بت، جان من بـودی، چـه بـودی ور این اسب، آن مـن بـودی، چـه بـودی
(۱۷۰/۳۸)

جهانـــدار از جهـــانش دوســـتر داشـــت جهان چـه بـود ز جـانش دوسـتر داشـت
(۱٤۷/٤۷)

مـــن و عشـــقی مجـــرد باشـــم آنگـــاه بیاســـایم چـــو مفـــرد باشـــم آنگـــاه
(۱۹۷/۳٦)

شـگفت آیـد مـرا گـر یـار مـن نیسـت دلـم چـون بـرد اگـر دلـدار مـن نیسـت
(۱۷۲/۸۳)

تناسب در منظومهٔ خسرو و شیرین

در شعر نظامی آنچه سبب ارزش شعر و اعتلای ارزشی واژگان و غنای قافیه است، ورود بی‌قید و شرط واژگان در شعر نیست بلکه واژگان انتخابی نظامی، همگی در پی غنا بخشیدن به بار ارزشی ساختار تألیفی متن هستند. «از یک طرف برای هماهنگی با سایر کلمات و ایجاد تناسب صوتی که موجد نوعی موسیقی درونی در شعر می‌شود و از طرف دیگر برای ایجاد بعضی صنایع بدیعی از قبیل طباق و تضاد و مراعات النظیر که باعث ارتباط کلمات و تناسب لفظی و معنوی آنها با یکدیگر می‌شود» (پور نامداریان، ۱۳۸۱: ۳۹٦-۳۹۵).

«این که بار موسیقایی واژه در وجه تألیفی خود به جنبهٔ تخیلی و عاطفی شعر یاری می رساند، نکته ای است که فرمالیست ها به خوبی دریافته اند. طبیعی است انتخاب یک واژه از میان مترادفات کار دشواری است اما این انتخاب زمانی مثمر ثمر واقع می شود که با تناسبات آوایی دیگری دمخور و دمساز باشد» (آقاحسینی و آلگونه جونقانی، ۱۳۸۸: ۱۷۳). کلمه ممکن است حاوی برخی ارزش‌های تصویری، موسیقایی، معنوی، تلفیقی و... باشد که شاعر یا نویسنده با احاطه و تسلط بر این کارکردها، در القاء و موثرتر جلوه دادن پیام شعری موفق خواهد شد. عدم آشنایی و درک چنین ضابطه‌هایی به پردازش آثار ضعیف و غیر خواندنی نزد شاعران تازه‌کار منجر خواهد شد؛ این از آنجاست که استعداد شناخت کلمه از امور متعددی ناشی می‌شود که مهم‌ترین آن‌ها را می‌توان در دقت و توجه به شکل و ترکیب و مفاهیم مجازی و حقیقی کلمه، شناخت خاصیت اصوات، پرباری ذهن از نظر دایرهٔ لغات، وسعت زمینه‌های فرهنگی و نیز ذوق و قریحه و شعور و هوشیاری شاعر خلاصه کرد (پور نامداریان، ۱۳۸۱: ۳۹۲).

تناسب زیادی که در اکثر ابیات خسرو و شیرین پیدا می‌شود و حتی کلمهٔ قافیه نیز جزئی از این تناسبات است، نشانگر اوج هنر شاعری نظامی در تنظیم ابیات است؛ وی به صورت لطیف و جوششی واژه‌هایی را در یک بیت می‌آورد که دارای آرایه مراعات‌النظیر یا تناسب است. مثال:

سعادت برگشاد اقبال را دست　　قران مشتری در زهره پیوست
(۱۹۸/۲۰)

من آن شیرم که شیرینم به نخجیر　　به گردن برنهاد از زلف زنجیر
(۱۹۸/۳۵)

اگر خود پولی از سنگ کبود است　　چو بی آب است پل زان سوی رود است
(۲۰۱/۱۹)

سمن ساقی و نرگس جام در دست　　بنفشه در خمار و سرخ گل مست
(۱۹۳/۸)

در بیت اول، بین سعادت، اقبال، قرآن، مشتری و زهره تناسب وجود دارد زیرا طبق باور قدما سعادت یا اقبال آدمی در قران یا پیوستن مشتری در زهره است. در بیت دوم، بین شیر، نخجیر، گردن و زنجیر تناسب وجود دارد. در بیت سوم، تناسب بین پل، سنگ کبود، آب و رود است و در بیت چهارم، دو مورد تناسب دیده می‌شود. یک بار تناسب بین ساقی، جام، خمار و مست و بار دیگر، بین نرگس، بنفشه و سرخ گل. برخلاف قالب غزل و قصیده که قافیه باید اشتیاق و انتظار شنیدن ادامهٔ بیت بعد را در مخاطب پدید آورد، در منظومهٔ خسرو و شیرین که بر اساس قالب آن، هر بیت قافیه‌ای مستقل و جداگانه دارد، نظامی توانسته است با نهایت هنرمندی به گونه‌ای ابیات خود را بیان کند که هر بیت به عنوان یک جملهٔ کامل و مستقل درآید و از نظر معنایی کامل باشد و لذا به ندرت ابیات موقوف‌المعانی در این داستان دیده می‌شود؛ این در حالی است که منظومهٔ خسرو و شیرین داستانی طولانی است که در بخش‌های مختلف بیان شده و هر قسمت به نوعی ادامهٔ قسمت قبل از خود و حلقهٔ اتصال به ادامهٔ ماجراست اما تمام ابیات، زنجیره‌های محکم و اساسی در بیان ماجرای عاشقانهٔ خسرو و شیرین است.

مثال برای ابیات موقوف‌المعانی:

سخن پیمای فرهنگی چنین گفت　　به وقت آن که درهای دری سفت

که زیر دامن این دیر غاری است　　درو سنگی سیه گویی سواری است
(۲۷ و۱۵۶/۲۶)

معمولاً این گونه ابیات موقوف‌المعانی، در بخش‌های آغازین داستان و توصیفاتی چون فرا رسیدن شب یا روز دیده می‌شود و تعداد آن‌ها زیاد نیست.

پس از سروده شدن خمسه به ویژه دو اثر مشهور غنائی لیلی و مجنون و خسرو و شیرین، بسیاری از شاعران در صدد برآمدند به تقلید از این آثار منظومه‌هایی پدید آورند. یکی از موفق‌ترین این مقلدان، به خصوص در تقلید از منظومهٔ خسرو و شیرین، امیر خسرو دهلوی است ولی با این حال بین شعر نظامی و شعر او و تأثیر در خوانندگانشان تفاوت بسیار است. یکی از دلایل اختلاف در میزان تأثیرگذاری بر خوانندگان، غنای قافیه در شعر نظامی است زیرا بررسی‌ها نشان می‌دهد آن ابیات امیر خسرو که در بیان و لفظ و معنی و قافیه به ابیات نظامی نزدیک‌تر و تا حدودی در تقلید موفق تر بوده است، در خواننده تأثیر بیشتری دارد. به عنوان نمونه چند بیت از تشابهات کار امیرخسرو و نظامی آورده می‌شود:

نظامی:

به نام آن که هستی نام ازو یافت　　فلک جنبش زمین آرام ازو یافت
(۱۲٤/۱)

امیرخسرو دهلوی:

به نام آن که جان را زندگی داد　　طبیعت را به جان پایندگی داد
(خسرو دهلوی، ۱۳٦۲: ۲/۱۸)

با این که در اینجا امیرخسرو از لحاظ مضمون و شکل تا حدود زیادی از نظامی پیروی کرده است ولی انتخاب دو واژهٔ «نام» و «آرام» به عنوان قافیه در شعر نظامی و همچنین تکرار واژهٔ «نام» در مصراع اول و ایجاد آرایهٔ جناس تام بین آن دو در مصراع اول که اولی به معنای «اسم و نشان» و دومی به معنای «شهرت و آوازه» است و رعایت تناسب در واژه‌های «هستی، فلک و زمین» و تضاد بین «فلک و زمین» و «جنبش و آرام»، مجموعهٔ زیبایی آفریده که سبب شده است شعر نظامی بسیار هنرمندانه‌تر و قافیهٔ آن زیباتر به نظر برسد. یا در این ابیات:

نظامی:

خدایا چون گل ما را سرشتی　　وثیقت نامه‌ای بر ما نوشتی
(۱۲۸/۱)

امیرخسرو دهلوی:

خدایا چون به منشور الهی　　قسم کردی سپیدی و سیاهی

ز باران عنایت گل سرشتی　　برات مردمی بر وی نبشتی
(خسرو دهلوی، ۱۳٦۲: ۵/۵۵ و ۵/۵٤)

با این که امیرخسرو در اوج تقلید است، تنها در استفاده از مترادف کلمات موفق بوده و به جای وثیقت نامه «برات» را به کار برده است اما هنر نظامی در این است که اولاً در یک بیت معنا را بیان کرده است و امیرخسرو در دو بیت؛ ثانیاً با وجود قافیهٔ مشترک در هر دو متن، نظامی با تکرار مصوت بلند (آ) در کل بیت و آوردن دو کلمهٔ «را» و «ما» قبل از کلمات قافیه (نوشتی، سرشتی) غنای قافیه در شعر خود را بیشتر کرده است زیرا آوردن قافیه مزدوج در شعر یکی از راه‌های غنا بخشیدن به قافیه است.

نظامی:

تو با چندان عنایت‌ها که داری　　ضعیفان را کجا ضایع گذاری؟
(۱۲۸/٤)

امیرخسرو:

تو با چندین کرم‌های نواساز　　ز مفلس کی ستانی داده را باز؟
(خسرو دهلوی، ۱۳٦۲: ٦/۵۹)

همان گونه که ملاحظه می‌شود قافیهٔ شعر نظامی، نرم و قافیه بیت امیرخسرو، قافیه‌ای سایشی است زیرا حروفی مانند «ار» در زبانشناسی جزء حروف نرمند و حرف «ز» جزء حروف سایشی به شمار می‌آید.

آن جا که امیرخسرو توانسته علاوه بر معنا و مفهوم، در رَوی قافیه و واژگان درون‌متنی با نظامی همپایی کند، شعر وی غنی تر و قوی تر شده است، به خصوص در بخش دعاها و مناجات ها:

نظامی:

به فضل خویش کن فضلی مرا یار　　به فعل من مکن با فعل من کار

(۱۲۹/۳۲)

امیرخسرو:

به هر فعلم که گردانی سزاوار رضای خویش کن با فعل من یار
(خسرو دهلوی، ۱۳٦۲: ٦/٦۱)

نظامی:

چراغم راز فیض خویش ده نور سرم را ز آستان خود مکن دور
(۱۲۹/۳۹)

امیرخسرو:

چنان ده مردم چشم مرا نور که نبود هیچ‌گاه از مردمی دور
(خسرو دهلوی، ۱۳٦۲: ۷/٦۸)

گاهی نیز امیرخسرو از لحاظ معنی و صورت و لفظ و قافیه کاملاً راه تقلید را سپرده است:

نظامی:

عقیده م را در این ره کش عماری که هست آن راه راه رستگاری
(۱۲۸/۲۳)

امیرخسرو:

امیدم را به جایی کش عماری که باشد پیشگاه رستگاری
(خسرو دهلوی، ۱۳٦۲: ۱/۵)

در موارد نادری مانند بخش معراجنامه که گاه سخن امیرخسرو بر شعر نظامی برتری می‌یابد، باز هم تقلید در قافیه دیده می‌شود؛ به عنوان مثال در بیت زیر در نعت نبی اکرم، دقت امیرخسرو در انتخاب واژگان و تناسب آوایی و معنایی آن‌ها با کلمهٔ قافیه سبب شده است کلام وی زیباتر به نظر برسد:

نظامی:

به رنج و راحتش در کوه و غاری حرم ماری و محرم سوسماری
(۱۳۰/۲۱)

امیرخسرو:

شده بر عنکبوتی سوی غاری مگس گیری شده عنقا شکاری
(خسرو دهلوی، ۱۳٦۲ :۹/۹۰)

تناسب بین عنکبوت و مگس، تضاد بین عنقا و مگس و همچنین واج‌آرایی در کلمات عنکبوت، عنقا و غار) به چشم می‌خورد که به داستان غار و تنیده شدن تار عنکبوت بر در غار در داستان هجرت پیامبر تلمیح دارد.

نتیجه

با آن که قالب مثنوی قالبی است که در آن تنوع قافیه بسیار است ولی نظامی در کمال هنرمندی توانسته است به سراغ قافیه‌هایی برود که هم کلام او را زیباتر کند و هم طراوت قافیه‌ها حفظ شود. وی حتی در انتخاب و جایگزین کردن قافیه‌های پر تکرار نهایت دقت را داشته است تا مبادا با تکرار بیش از حد و نزدیک به هم قافیه‌ها احساس لذت را از خوانندهٔ خود گرفته باشد. وی با آگاهی کامل به خاصیت اصوات، لغات را بیشتر به گونه‌ای به کار می‌برد که به نرمش و روانی متن کمک کند؛ چنان که قافیه‌ها

را با نهایت دقت، بیشتر از حروفی انتخاب کرده است که نرم و روانند و از مصوت‌هایی مانند (آ) و (ای) در بخش‌های عاطفی تر، بیشتر استفاده کرده است. ارزش قافیهٔ او گاه با کاربرد آرایه‌های لفظی و معنوی بدیع مانند تناسب یا مراعات‌النظیر، تضاد، تکرار، سجع و جناس بیشتر می‌شود زیرا در این حالت، کلمهٔ قافیه دارای ارزش‌های تصویری، موسیقایی، معنوی و... خواهد شد که سبب مؤثرتر جلوه دادن پیام شعری خواهد شد. نظامی از ردیف نیز به عنوان عاملی در غنی تر کردن بخش‌های عاطفی خسرو و شیرین استفاده کرده است. این توانمندی‌های نظامی هنگامی بیشتر روشن خواهد شد که کار او را در قیاس با آثار مقلدان او از نظر قافیه و ردیف‌های شعری و واژگان کلام بسنجیم.

منابع

۱. آقاحسینی، حسین؛ آلگونه جونقانی، مسعود (۱۳۸۸). «هالهٔ ارزشی واژگان»، *جستارهای ادبی*، ش ۱٦٥: ۱۸۰-۱٦۱.

۲. ــــــــــــــــــ؛ احمدی، اسراء السادات (۱۳۸۸). «بررسی موسیقی شعر رودکی»، *پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان*، ش ۲: ۳٤-۱۹.

۳. امامی، نصرالله (۱۳۸٥). *مبانی و روش‌های نقد ادبی*، چ۳، تهران: نشر جامی.

٤. پارساپور، زهرا (۱۳۸۳). *مقایسهٔ زبان حماسی و غنائی با تکیه بر خسرو وشیرین و اسکندرنامهٔ نظامی*، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

٥. پور نامداریان، تقی (۱۳۸۱). *سفر در مه (تأملی در شعر احمد شاملو)*، تهران: نگاه.

٦. دادجو، دره (۱۳۸۳). «قافیه از نظرگاه موسیقایی با توجه به قافیه در شعر حافظ»، *نامهٔ فرهنگستان*، ش ۳۳: ۷۳-٦۳.

۷. خسرو دهلوی (۱۳٦۲). *شیرین و خسرو*، تصحیح امیر احمد اشرفی، تهران: شقایق.

۸. زیپولی، ریکاردو (۱۳۸۳). «پژوهش در فن قافیهٔ شعر فارسی»، *نامهٔ فرهنگستان*، ش ۲٤: ۱۱٤-۱۰۹.

۹. شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۰). *موسیقی شعر*، تهران: آگاه.

۱۰. شمس قیس رازی (۱۳۳۸). *المعجم فی معاییر اشعار العجم*، تصحیح محمد قزوینی، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

۱۱. طغیانی، اسحاق؛ آلگونه جونقانی، مسعود (۱۳۸۸). «صورت و ساخت شعری خسرو و شیرین نظامی»، *فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی*، سال ٦، ش ۲٤: ۱۲۸-۱۰۷.

۱۲. نصیرالدین طوسی، محمد (۱۳۸۹). *معیار الاشعار*، تصحیح محمد فشارکی، تهران: میراث مکتوب.

۱۳. کامران، ماشاء الله (۱۳۸۸). «حافظ و قواعد ردیف و قافیه»، *حافظ*، ش ۸: ٤٥-٤۱.

۱٤. کی منش، کیومرث (۱۳۳۹). «شعر چیست؟ شاعر کیست؟»، *ارمغان*، دوره ۲۹، ش ٥-٤: ۱۷۰-۱٦٥.

۱٥. نظامی، الیاس بن یوسف (۱۳۷٦). *کلیات نظامی گنجوی، ج۱*، تصحیح وحید دستگردی، چ۲، تهران: انتشارات نگاه-انتشارات علم.

۱٦. نوریان، مهدی (۱۳۸٥)، «قافیه اندیشی مولانا»، *مطالعات عرفانی*، ش ۳: ۷۲-٦۳.

۱۷. وطواط، رشیدالدین محمد (۱۳٦۲). *حدائق السحر فی دقایق الشعر*، تصحیح عباس اقبال آشتیانی، تهران: کتابخانهٔ طهوری و کتابخانهٔ سنایی.