

غنای قافیه در خسرو و شیرین نظامی

محمدحسین سرداگی* و ناهید نصر آزادانی**

چکیده

نشان دادن هنر قافیه اندیشی نظامی در سرودن منظومه 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 منظومه 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 هنرمندانه 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

مقدمه

در ادبیات علمی و تحقیقی، زیبایی‌شناسی و تعیین ارزش واقعی یک اثر، نتیجه 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. قافیه 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 قافیه شعر، چه در سطح حروف قافیه و چه در سطح کلمات قافیه، تا حد زیادی

sardaghi.hosein@gmail.com

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه امام خمینی، قزوین، ایران (مسئول مکاتبات)

nasr_na688@yahoo.com

** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران

تاریخ وصول: ۱۳۹۳/۴/۶ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۷/۲

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 قصیده هم وزن با موضوع و مضامین مشترک، هرگاه در قافیه متفاوت باشد، تأثیرشان فرق دارد. نقش قافیه در شعر، مثل نقش کلید و دانگ (تونالیت) در موسیقی است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۵۳-۵۲).

منظومه 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.

پیشینه تحقیق

آنچه درباره قافیه و ارزش غنای آن در شعر فارسی نوشته شده است، بیشتر درباره قالب‌هایی چون قصیده و غزل به خصوص در شعر بزرگانی چون حافظ و مولانا است. درباره 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 حوزه قالب شعری مثنوی، کتاب «مقایسه زبان حماسی و غنائی» نوشته زهرا پارساپور است. درباره مقایسه 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. مقاله «مقایسه روایی و ساختاری خسرو و شیرین نظامی با شیرین و خسرو دهلوی» (شعر، تابستان ۱۳۷۷: ش ۲۲: ۳۹-۲۲ و ش ۲۳: ۴۷-۳۸) نوشته عصمت اسماعیلی نیز از بیان این نکته مهم، خالی است.

۱. درباره قافیه

در کناره‌های هر بیت واژگانی قرار دارد که در اصطلاح به آن‌ها «صدر و عجز» 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: ۴۲)؛ مثل دو کلمه «بگشای» و «بنمای» در بیت زیر:

خداوندا در توفیق بگشای نظامی را ره تحقیق بنمای

(نظامی، ۱۳۷۶: ۱/۱۲۴)

«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 رابطه آن با ماهیت شعر بسیار مورد نظر قرار گرفته است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۱۶۳). 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 کلمه 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. تشخیص دادن به کلمات هر بیت نیز از جمله خواص قافیه است و قالب‌های مختلف شعری نیز بیشتر به وسیله جایگاه قرار گرفتن قافیه در آن‌ها از یکدیگر متمایز می‌شوند (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۶۲ و آقاحسینی؛ احمدی، ۱۳۸۸: ۳۰).

در اوزان دوری که از خوش‌آهنگ‌ترین اوزان شعری است و قسمت اعظم زبایی عروض فارسی بر عهده آن‌هاست، شعر دارای قافیه 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 (زیبولی، 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 قافیه مورد نظرشان به خصوص در قصیده یا مثنوی گویی یافت نمی‌شد، از واژگان زبان عربی و خط عربی کمک می‌گرفتند. هر چند شاعران گذشته 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 گفته کسانی که اعتقادی به جزم‌اندیشی و کاربری محدود واژگان ندارند، هر شاعری دامنه 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 اندیشه شعری می‌شد اما شناخت غنای ارزشی واژگان، القاء‌کنندگی و شدت استعمال واژه را در شعر افزون می‌کرد (آقاحسینی و آنگونه جونقانی، ۱۳۸۸: ۱۷۷). درست است واژگان می‌توانند بدون روآدید در عرصه شعری بنازند و درست است این امر موجب غنای واژگانی شعر خواهد شد اما عدم آشنایی شاعر یا نویسنده با سویه تألیفی واژگان، موجب صدماتی به حیثیت ادبی شعر شده است که جبران‌ناپذیر می‌نماید (امامی، ۱۳۸۵: ۲۲۰-۲۱۹).

۲. قافیه در منظومه 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 درباره 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 عطیت 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 مجلس 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 می‌زد» (شمس قیس رازی، ۱۳۳۸: ۱۷۶).

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 قافیه‌های پرکاربرد و مشهور فارسی مانند (ان، ار، ا، اند) 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:

خداوند را در توفیق بگشای	نظمامی را ره تحقیق بنمـای
(۱۲۴/۱)	
معانی را بدو ده سـربلندی	سعادت را بدو کن نقش‌بندی
(۱۲۴/۱۰)	
سیاست را ز من گردد سزاوار	بر این سوگندهایی خورد بسیار
(۱۴۸/۵۲)	
برنده ره بیابان در بیابان	بگه کوهستان ارمن شد شتابان
(۱۵۵/۱۷)	
بسی پرسیده شد پنهان و پیدا	نمی‌شد سر آن صورت هویدا
(۱۶۰/۴۱)	

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: ۱۳۶) زیرا مصوت‌ها روان‌ترین و رساترین واح‌ها 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: ۲۴).

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 پرگار زحل تا مرکز خاک	فرو خواند آفرینش‌های افلاک
(۱۴۷/۴۲)	
چو من نقش قلم را در کشم رنگ	کشد مانی قلم در نقش ارژنگ
(۱۵۵/۴)	
چو بر دریا زند تیغ پلالک	به ماهی گاو گوید کیف حالک
(۱۳۹/۳۴)	
هر آن صورت که صورتگر نگارد	نشان دارد ولیکن جان ندارد
(۱۶۳/۶۴)	
لب و دندان زان در سنگ زد چنگ	که دارد لعل و گوهر جای در سنگ
(۱۳۰/۲۳)	
به وقت خوشدلی چون شمع پرتاب	دهن پر خنده دارد دیده پر آب
(۱۴۷/۱۵۷)	

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

همان رونق در او از آب و از رنگ	حواصل چون بود در آب چون رنگ
(۱۷۰/۴۸)	
هوا از مشک پر خالی ز آهو	زمین از سبزه نزهتگاه آهو
(۱۶۶/۱۳)	
به خسرو داد کاین را نوش کن نوش	قدح پر باده کرد و لعل پر نوش
(۱۹۹/۴۱)	
همان باز آمدی بر دست او باز	چو حسرت خورد از پرواز آن باز
(۱۶۷/۴۱)	

در بیت اول، «رنگ» به معنای جان و به معنی روتق 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

ز نازش سوی کس پروانه بینی	به شمعش بر بسی پروانه بینی
(۱۵۳/۴۳)	
ز طبل زهره کردی <u>طبلک</u> باز	در آن آماج کو <u>کردی</u> کمان باز
(۱۴۷/۲۹)	

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، «پروانه بینی» یعنی رغبتی نمی بینی. 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

طریق پوش از طبق برداشت <u>حالی</u>	حریفی جنس دید و خانه <u>حالی</u>
(۱۶۲/۵۱)	
ز گل‌ها سبزه را کردند <u>حالی</u>	وز آنجا رخت بر بستند <u>حالی</u>
(۱۵۹/۴)	

۴.۲.۲. جناس افزایشی

که مریخ از <u>دنب</u> مسعود گردد	زگال از دود خصمش <u>عود</u> گردد
(۱۳۸/۴)	

اگر من خوردمی زان چشمه آبی / نبایستی ز دل کردن کبابی

(۱۷۳/۴)

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:

پرنده مرغکان گستاخ گستاخ / شمایل بر شمایل شاخ بر شاخ

به هر گوشه دو مرغک گوش بر گوش / زده بر گل صلائی نوش بر نوش

(۱۳ و ۱۵۹/۱۲)

قضای عشق اگر چه سرنبشته است / مرا این سرنبشت او درنبشت است

(۱۹۸/۲۹)

ز مشک آرایش کافور کرده / ز کافورش جهان کافور خورده

(۱۶۸/۸۰)

«من و تو جز من و تو کیست اینجا / حذر کردن نگویی چیست اینجا

(۲۰۱/۱۶)

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:

اگر در راه بینی شاه نورا / به شاه نو نمای این ماه نورا

(۱۶۴/۱۰۲)

کله لعل و قبال لعل و کمر لعل / رخش هم لعل بینی لعل در لعل

(۱۶۴/۱۰۴)

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:

تماشای گل و گلزار کردن / می لعل از کف دلدار خوردن

(۲۰۰/۸۲)

ولی تب کرده را حلوا چشیدن / نیرزد سال‌ها صفرا کشیدن

(۲۰۵/۱۲۲)

به هر لفظ مکن در صد بکن بیش

به دست آرم تو را دستى برآرم

(۲۰۵/۱۲۸)

غلط گفتم که گل بر چشمه روید

(۱۷۸/۷۸)

در آن آهستگی آهسته مى گفت

(۱۷۰/۳۷)

به ترک خواب خواهم گفت از این پس

(۲۰۸/۴)

شدن را کرده با خود نقش بینی

(۱۶۵/۱۳۳)

چو ماه نخشب از سیماب زاده

(۱۷۰/۴۵)

جگر باشد ولیک از پهلوی خویش

(۲۰۱/۲۰)

ز گل گر دانه خیزد پاک خیزد

(۱۸۹/۱)

چو زلف خود دلی شوریده دارم

(۱۶۲/۵۴)

در او غلطید چون در چشمه ماهی

(۱۷۲/۱۰۳)

سرشکش تخم بیدانجیر خورده

(۱۷۳/۱۰۹)

نمک در خنده کین لب را مکن ریش

نمونه ابیاتی که کلمه قبل از قافیه در دو مصراع مشترک است:

دویدم تا به تو دستى درآرم

عجب باشد که گل را چشمه شوید

گیا را زیر نعل آهسته مى سفت

چه پنداری که خواهم خفت از این پس

برون آمد ز درج آن نقش چینی

نه ماه آینه سیماب داده

سگ قصاب را در پهلوی میش

چو دهقان دانه در گل پاک ریزد

به حکم آن که بس شوریده کارم

ز چشمش برده آن چشمه سیاهی

ز بیدش گربه بیدانجیر کرده

۴.۲. اوج هنر نظامی آنجاست که همه واژگان بیت با آرایه سجع می‌توانند ترصیع و موازنه ایجاد کنند:

ز نه قبضه خدنگش تام تر بود

(۱۴۷/۳۱)

ز ده دشمن کمندش خام تر بود

سر و گیسو چو مشکین نوبهاری (۱۶۱/۱۴)	بر و بازو چو بلورین حصاری
جهان را پادشایی بر تو گردد (۱۹۰/۲۱)	فلک را پارسایی بر تو گردد

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:

ز بستان نار پستان برگشاده (۱۷۱/۵۴)	کلید از دست بستانبان فتاده
ز حسرت گشته چون نار کفیده (۱۷۱/۵۵)	دلی کان نار شیرین کار دیده
عجب بین کآفتاب از راه گشته (۱۷۱/۵۶)	بدان چشمه که جای ماه گشته
سوی ارمن زمین را نرم کرده (۱۷۰/۳۰)	زمین کن کوه خود را گرم کرده
عتابی سخت با من در گرفته (۱۴۴/۷)	در آمد سر گرفته سر گرفته

۶.۲. گاهی کلمه قافیه با یکی از کلمات داخل بیت تضاد دارد:

فراغت <u>خفته</u> گشت و عشق <u>بیدار</u> (۱۵۴/۸۶)	چو برگفت این سخن شاپور هشیار
ببینم کار و پس با کار سازم (۱۵۵/۱۳)	گهی با <u>گل</u> گهی با <u>خار</u> سازم
به مزد من گناه خود نویسند (۱۴۳/۳۰)	ز من <u>نیک</u> آمد این ار <u>بد</u> نویسند
<u>تو بگری تلخ</u> تا <u>شیرین</u> بخندد (۱۹۹/۴۴)	گهی گفت ای قدح شب رخت بندد

۳. ردیف در منظومه خسرو و شیرین

در حدائق السحر آمده است: «بیشتر اشعار عجم مردّف است. وقوف طبع شاعر و بسطت او در سخن به برستن ردیف خوب ظاهر شود» (وطواط، ۱۳۶۲: ۸۰). هر چند به نظر علمای علم قافیه «ردیف عیب قافیه را می‌پوشاند» (نصیرالدین طوسی، ۱۳۸۹: ۱۲۵)، مسئله پیوستگی ردیف و موضوع و پیوستگی قافیه و ردیف از نظر ساختمان صوتی در بلاغت سخت قابل دقت است (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۱۶۰). در بعضی قالب‌ها مثل غزل «در حقیقت ردیف جزئی از شخصیت غزل است» (همان: ۱۵۶) 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

لذت بخش 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 منظومه 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 جنبه عاطفی و شعری را تقویت کند، از ابیات مردف بیشتر بهره می‌گیرد تا موسیقی شعر از این جهت غنی تر گردد. بررسی حدود ۶۵۰ بیت از ابیات منظومه خسرو و شیرین و مقایسه 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 استفاده نظامی از ردیف به خصوص ردیف فعلی بیشتر از بقیه قسمت‌هاست. قسمت‌های «شفیع انگیختن خسرو پیران را پیش پدر» و «نمودن شاپور صورت خسرو را بار سوم» در مرتبه 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 خسرو در مرغزار و سیاست 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 شیدیز	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 می‌رود و به موسیقی و زیبایی کلام می‌افزاید:

گر این بت، جان من بودی، چه بودی	ور این اسب، آن من بودی، چه بودی
(۱۷۰/۳۸)	
جهاندار از جهانش دوستر داشت	جهان چه بود ز جانش دوستر داشت
(۱۴۷/۴۷)	
من و عشقی مجرد باشم آنگاه	بیاسایم چو مفرد باشم آنگاه
(۱۹۷/۳۶)	
شگفت آید مرا گر یار من نیست	دل‌م چون برد اگر دلداری من نیست
(۱۷۲/۸۳)	

تناسب در منظومه 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 موجب 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: ۳۹۶-۳۹۵).

«این که بار موسیقایی واژه در وجه تألیفی خود به جنبه تخیلی و عاطفی شعر یاری می‌رساند، نکته ای است که فرمالیست‌ها به خوبی دریافته‌اند. طبیعی است انتخاب یک واژه از میان مترادفات کار دشواری است اما این انتخاب زمانی مثمر ثمر واقع می‌شود که با تناسب آوایی دیگری دمخور و دمساز باشد» (آقاحسینی و آنگونه 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 دایره 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 کلمه قافیه نیز جزئی از این تناسب 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:

سعدت برگشاد اقبال را دست	قران مشتری در زهره پیوست
(۱۹۸/۲۰)	(۱۹۸/۲۰)
من آن شیرم که شیرینم به نخجیر	به گردن برنهاد از زلف زنجیر
(۱۹۸/۳۵)	(۱۹۸/۳۵)
اگر خود پولی از سنگ کبود است	چو بی آب است پل زان سوی رود است
(۲۰۱/۱۹)	(۲۰۱/۱۹)
سمن ساقی و نرگس جام در دست	بنفشه در خمار و سرخ گل مست
(۱۹۳/۸)	(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 ادامه بیت بعد را در مخاطب پدید آورد، در منظومه 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 جمله 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 منظومه خسرو و شیرین داستانی طولانی است که در بخش‌های مختلف بیان شده و هر قسمت به نوعی ادامه قسمت قبل از خود و حلقه اتصال به ادامه ماجراست اما تمام ابیات، زنجیره‌های محکم و اساسی در بیان ماجرای عاشقانه 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 و ۱۵۶/۲۶)	(۲۷ و ۱۵۶/۲۶)

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 منظومه 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 امیر خسرو و نظامی آورده می‌شود:

نظامی:

فلک جنبش زمین آرام ازو یافت
(۱۲۴/۱)

به نام آن که هستی نام ازو یافت

امیر خسرو دهلوی:

طبیعت را به جان پایندگی داد
(خسرو دهلوی، ۱۳۶۲: ۲/۱۸)

به نام آن که جان را زندگی داد

با این که در اینجا امیر خسرو از لحاظ مضمون و شکل تا حدود زیادی از نظامی پیروی کرده است ولی انتخاب دو واژه «نام» و «آرام» به عنوان قافیه در شعر نظامی و همچنین تکرار واژه «نام» در مصراع اول و ایجاد آرایه 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»، مجموعه زیبایی آفریده که سبب شده است شعر نظامی بسیار هنرمندانه‌تر و قافیه آن زیباتر به نظر برسد. یا در این ابیات:
نظامی:

وثیقت نامه‌ای بر ما نوشتی
(۱۲۸/۱)

خدایا چون گل ما را سرشتی

امیر خسرو دهلوی:

قسم کردی سپیدی و سیاهی

خدایا چون به منشور الهی

برات مردمی بر وی نبشتی
(خسرو دهلوی، ۱۳۶۲: ۵/۵۵ و ۵/۵۴)

ز باران عنایت گل سرشتی

با این که امیر خسرو 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 امیر خسرو در دو بیت؛ ثانیاً با وجود قافیه مشترک در هر دو متن، نظامی با تکرار مصوت بلند (آ) در کل بیت و آوردن دو کلمه «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:

ضعیفان را کجا ضایع گذاری؟
(۱۲۸/۴)

تو با چندان عنایت‌ها که داری

امیر خسرو:

ز مفلس کی ستانی داده را باز؟
(خسرو دهلوی، ۱۳۶۲: ۶/۵۹)

تو با چندین کرم‌های نواساز

همان گونه که ملاحظه می‌شود قافیه شعر نظامی، نرم و قافیه بیت امیر خسرو، قافیه‌ای سایشی است زیرا حروفی مانند «ار» در زیانشناسی جزء حروف نرمند و حرف «ز» جزء حروف سایشی به شمار می‌آید.
آن جا که امیر خسرو توانسته علاوه بر معنا و مفهوم، در روی قافیه و واژگان درون‌متنی با نظامی همپایی کند، شعر وی غنی تر و قوی تر شده است، به خصوص در بخش دعاها و مناجات‌ها:
نظامی:

به فعل من مکن با فعل من کار

به فضل خویش کن فضلی مرا یار

(۱۲۹/۳۲)

امیرخسرو:

به هر فعلم که گردانی سزاوار
رضای خویش کن با فعل من یار
(خسرو دهلوی، ۱۳۶۲: ۶/۶۱)

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، ۱۳۶۲: ۷/۶۸)

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، ۱۳۶۲: 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 کلمه 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، ۱۳۶۲: 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 خواننده 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 قافیۀ او گاه با کاربرد آرایه‌های لفظی و معنوی بدیع مانند تناسب یا مراعات‌النظیر، تضاد، تکرار، سجع و جناس بیشتر می‌شود زیرا در این حالت، کلمۀ 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؛ آنگونه جونقانی، مسعود (۱۳۸۸). «هاله ارزشی واژگان»، *جستارهای ادبی*، ش ۱۶۵: ۱۸۰-۱۶۱.
۲. _____؛ احمدی، اسراء السادات (۱۳۸۸). «بررسی موسیقی شعر رودکی»، *پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان*، ش ۲: ۱۹-۳۴.
۳. امامی، نصرالله (۱۳۸۵). *مبانی و روش‌های نقد ادبی*، ج ۳، تهران: نشر جامی.
۴. پارساپور، زهرا (۱۳۸۳). *مقایسه زبان حماسی و غنائی با تکیه بر خسرو و شیرین و اسکندرنامه نظامی*، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
۵. پور نامداریان، تقی (۱۳۸۱). *سفر در مه (تأملی در شعر احمد شاملو)*، تهران: نگاه.
۶. دادجو، دره (۱۳۸۳). «قافیه از نظرگاه موسیقایی با توجه به قافیه در شعر حافظ»، *نامه فرهنگستان*، ش ۳۳: ۷۳-۶۳.
۷. خسرو دهلوی (۱۳۶۲). *شیرین و خسرو*، تصحیح امیر احمد اشرفی، تهران: شقایق.
۸. زیپولی، ریکاردو (۱۳۸۳). «پژوهش در فن قافیۀ شعر فارسی»، *نامه فرهنگستان*، ش ۲۴: ۱۱۴-۱۰۹.
۹. شفیع 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؛ آنگونه جونقانی، مسعود (۱۳۸۸). «صورت و ساخت شعری خسرو و شیرین نظامی»، *فصلنامه پژوهش‌های ادبی*، سال ۶، ش ۲۴: 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: ۴۵-۴۱.
۱۴. کی منش، کیومرث (۱۳۳۹). «شعر چیست؟ شاعر کیست؟»، *ارمغان*، دوره ۲۹، ش ۵-۴: ۱۷۰-۱۶۵.
۱۵. نظامی، یاس بن یوسف (۱۳۷۶). *کلیات نظامی گنجوی*، ج ۱، تصحیح وحید دستگردی، ج ۲، تهران: انتشارات نگاه-انتشارات علم.
۱۶. نوریان، مهدی (۱۳۸۵). «قافیه اندیشی مولانا»، *مطالعات عرفانی*، ش ۳: ۷۲-۶۳.
۱۷. وطواط، رشیدالدین محمد (۱۳۶۲). *حدائق السحر فی دقائق الشعر*، تصحیح عباس اقبال آشتیانی، تهران: کتابخانه طهوری و کتابخانه سنایی.