قافیه در خسرو و شیرین نظامی

عزیزه نجفی[١]
خداویردی عبّاس‌زاده[٢]

چکیده

قافیه بخش مهمّی از موسیقی شعر را تشکیل می‌دهد که بخشی از هنر شاعری را می‌توان با بررسی آن دریافت. شاعران برجسته همواره سعی کرده‌اند، بهترین قافیه را با توجّه به وزن و اندیشهٔ خود انتخاب کنند، در این مقاله قافیه در منظومهٔ خسرو و شیرین نظامی بررسی شده است؛ این بررسی نشان می‌دهد: نظامی به درستی از اصول قافیه پردازی آگاه بوده و با توجّه به دانستن ارزش قافیه در شعر، خسرو و شیرین را سروده است. قافیه‌ها اغلب کوتاه، تک واژه‌ای، ساده و نمایانگر اندیشهٔ غنایی هستند؛ واژگان اسمی و فعلی با بسامد نزدیک به هم آمده‌اند؛ در ساختار آن عیوب متداول قافیه دیده می‌شود که شاعر بر حسب سبک دوره و رایج ادبیّات به کار برده است؛ امّا خلاقیّت و هنر نمایی که در قافیه پردازی و آمیزش قافیه با ردیف داشته عیوب قافیه را کم‌رنگ کرده است.

کلید واژه‌ها: نظامی، خسرو و شیرین، قافیه و ردیف.

---

[١] - دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی، واحد خوی، دانشگاه آزاد اسلامی، خوی – ایران.
[٢] - استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، واحد خوی، دانشگاه آزاد اسلامی، خوی – ایران. (نویسندهٔ مسؤول)
Khodavardi.abbaszadeh@gmail,com
تاریخ وصول: ١٣٩٨/٠٥/٠٧ تاریخ پذیرش: ١٣٩٨/٠٩/٣٠

مقدّمه

قافیه در ادب فارسی از همان آغاز تا دورهٔ معاصر به عنوان یک اصل اساسی، هیچ‌گاه از شعر فارسی جدا نبوده است؛ گر چه در دورهٔ معاصر با تحوّلاتی روبه‌رو گشت و در برخی جریآنهای شعر کاملاً کنار زده شدامّا هنوز نیز به عنوان رکن اصلی شعر قابل توجّه است و تعاریفی متعدّد از آن در کتاب‌های عروض شده است؛ در اوّلین تعریف، شمس قیس گفته است: «از پس اجزای شعر درآید و بیت بدو تمام می‌شود.» (شمس قیس، ۱۳۷۳: ۱۹۲) در اصطلاح عروضی جزو موسیقی کناری شعر نامگذاری شده است «مجموعهٔ آوایی گذشته از وزن به لحاظ اشتراک صامت و مصوت‌ها در مقطع خاصّی – وسط یا آخر و حتّی در اوّل هر قسمت- می‌توانند تناسب دیگری هم داشته باشند که خود صورت دیگری از موسیقی شعر است و آن را قافیه می‌خوانیم» (شفیعی کدکنی، ۱۳٦۸ :۹) به تعریف دیگر «قافیه هم‌آوایی ناتمامی است که از تکرار یک یا چند صورت با توالی یکسان در پایان آخرین واژه‌های نامکرر مصاریع یا ابیات یک شعر و گاه پیش از ردیف پدید می‌آید.» (حق‌شناس، ۱۳۷۰: ٤٤)

طبق عروض کلاسیک، شعری که خالی از قافیه باشد، یک شعر معیوب است البتّه قواعدی برای آوردن قافیه وجود دارد و مجموعه اختیارات وزنی که بر اساس آن شاعران اجازه داشتند، تغییراتی در ساختمان قافیه بدهند. عروض دانان این قواعد را در کتاب‌ها توضیح داده‌اند و عدول از آن را از عیوف قافیه شمرده‌اند. شاعران موظّف بودند همواره مطابق با شیوه‌های معمول و قاعده‌های عروضی، آداب قافیه را به کار ببرند، رعایت درست قواعد و هماهنگی آن با زیبایی شناسی و اندیشهٔ شعری، هنر قافیه پردازی را به وجود آورده بود که تفاوتی میان شاعران متوسّط و برجسته را روشن می‌کرد. در طول ادب فارسی، چندین شاعر داریم که توانستند با هنر قافیه آرایی اندیشهٔ شعری‌شان را به بهترین طریق بیان کنند. یکی از شاعران برجسته که در این مقاله بررسی شده است، نظامی گنجوی است؛ در این پژوهش از آثار او، خسرو و شیرین به لحاظ هنر قافیه پردازی از جمله واژگان قافیه، حروف قافیه، قافیهٔ بدیعی، عیوب قافیه و چگونگی ردیف به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی همراه با نمونه‌های شعری بررسی شده است، خسرو وشیرین یکی از بهترین آثار

نظامی محسوب می‌شود. دقّت در قافیه پردازی شاعر نشان می‌دهد که با آگاهی کامل و دانستن ارزش قافیه در شعر، به سرودن منظومه اقدام کرده است و سعی تمام او این است که با کمترین عیوب و بیشترین خلاقیّت و هنر نمایی، قافیه را با موضوع و محتوای غنایی منظومه ارتباط دهد.

پیشینهٔ پژوهش

در پیشینهٔ این پژوهش دو تحقیق ارزنده وجود دارد، در سال ۱۳۸۹ پایان‌نامهٔ «قافیه و جایگاه آن در مطالعات و نقد ادبی بر اساس شیوه‌های قافیه پردازی نظامی در خمسه» به راهنمایی رضا مصطفوی و مشاورهٔ علی‌اکبر عطرفی و دانشجو مجید دادفر در دانشگاه علاّمه طباطبایی دفاع شده است. در این رساله کلیات خمسهٔ نظامی مورد مطالعهٔ تحقیق است و در خصوص قافیه، نگارنده بنا به گفتهٔ خودش به دلیل محدودیت‌های تحقیق تنها به بررسی قافیه‌های بدیعی پرداخته است (دادفر، ۱۳۸۹: ب) در سال ۱۳۹۵ مقالهٔ «غنای قافیه در خسرو و شیرین نظامی» از محمّدحسین سرداغی و ناهید نصرآزادانی در مجلهٔ فنون ادبی اصفهان چاپ شده است، این مقاله در جهت نشان دادن هنر قافیه پردازی شاعر نوشته شده است، نویسندگان در چکیدهٔ مقاله گفته‌اند «دقّت در انتخاب هنرمندانه واژگان و حروف نرم، روان و عاطفی در قافیه و آگاهی از نقش ردیف به خصوص ردیف‌های غنایی قافیه را در شعر نظامی بالا برده است؛ توان ترکیب‌سازی و تکرار و تناسب و طباق و تضادّهایی که در کلّ بیت در ارتباط با قافیه دیده می‌شود، از شگردهای هنری نظامی است که به قافیه و شعر او ارزش و اعتلا و تأثیرگذاری بیشتر می‌دهد» (سرداغی، نصرآزادانی، ۱۳۹۵: ۱۱۹) ساختار مقاله چنین است که نگارندگان بعد از معرّفی قافیه و ارزش قافیه در خسرو و شیرین از حروف قافیه و قافیه بدیعی و تناسب که در قافیه‌پردازی منظومه وجود دارد، سخن گفته‌اند، بخشی نیز به ردیف اختصاص داده و در ادامه با مقایسهٔ قافیه پردازی امیرخسرو دهلوی یا نظامی در صدد معرّفی وی به عنوان قافیه ساز برتر و برجستگی شاعرانگی او شده‌اند و مقاله را تمام کردند، در این دو تحقیق تقریباً در مورد قافیهٔ بدیعی و زیبایی شناختی قافیه مشترک بودند امّا در تحقیق اوّل تنها اکتفا به قافیه بدیعی شده و در مقالهٔ سرداغی و نصر آزادانی به صورت مجزا و مشخّص به بررسی انواع قافیه، واژگان آن، عیوب آن سخنی نیامده است. بنابر

این بررسی کامل قافیه در خسرو و شیرین ضروری می‌نماید و این مقاله می‌تواند در جهت تکمیل تحقیقات قبلی باشد.

بحث و بررسی

واژگان قافیه

انتخاب واژگان یکی از معیارهای قدرت شاعرانگی و سبب تمایز سبک‌هاست. برای دریافت میزان مهارت شاعر و دقّت در واژگان کاربردی‌اش می‌تواند ما را در شناخت درجهٔ شاعری رهنمون شود؛ در هنر قافیه‌پردازی نیز از آنجا که ارتباط قافیه با اجزای بیت و دیگر ابیات تأثیر بسزایی در انتقال اندیشه و زیباشناسی شعر دارد، هنر شاعرانگی را باید در قافیه پردازی شاعر جستجو کرد؛ «قافیه در میان کلمات شعر تشخّص لفظی دارد از طریق آهنگ کلمات مفهوم را به خواننده و شنونده القا می‌کند؛ مصراع‌های شعر را تفکیک و مشخّص و توجّه خواننده را به زیبایی ذاتی کلمات جلب می‌کند و در نهایت برخیال انگیزی شعر می‌افزاید» (احمدنژاد، کمالی اصل، ۱۳۸۵ : ۱۰٤)

نظامی از شاعرانی است که گنجینهٔ واژگانی غنی دارد؛ او از بار معنایی واژگان آگاهی دارد و خوب می‌داند که یکی از وظایف مهمّ شاعر، انتخاب واژه است که علاوه بر زیبایی، باید بار معنایی مناسبی با بیت داشته باشد؛ واژگان شعر او نشان‌گر توجّه وی به فاخر بودن زبان و حفظ سنّت و میراث ادبی است؛ سرداغی و آزادانی آورده‌اند؛ « در شعر نظامی آنچه سبب ارزش شعر و اعتلای ارزشی واژگان و غنای قافیه است، ورود بی قید و شرط واژگان در شعر نیست بلکه واژگان انتخابی نظامی، همگی در پی غنا بخشیدن به بار ارزشی ساختار تألیفی متن هستند» (سرداغی، آزادانی، ۱۳۹۵: ۱۲۸) اگر واژگان قافیه را در ارتباط با سایر واژگان ابیات منظومه در نظر بگیریم،باید بگوییم نظامی توانسته ارتباط منسجمی میان اجزای واژگان بیت در کلّ منظومه ایجاد کند، واژگان، محتوای غنایی منظومه را نشان می‌دهند؛ ساده، سهل و متناسب داستان پردازی هستند و اگر عیوبی در آن دیده می‌شود، آن را باید با توجّه به تعداد بالای ابیات و سبک دوره و محدودیّت‌های وزنی که شاعر داشته، طبیعی دانست. در کلیّت منظومه فصاحت و بلاغتی که قدما

برای شعر در نظر گرفته بودند – و عدول از آن عیب بود – در شعر نظامی دیده می‌شود. واژگان کاربردی او، واژگان معهود دوره است؛ از واژگان کهن نسبت به زمانهٔ زندگی‌اش جز در چند مورد انگشت شمار استفاده نکرده است؛ واژگان عربی و فارسی با تعادل مناسبی کنار هم قرار گرفته‌اند. واژگان عربی نیز از واژگان آشنا و متداول هستند تنها چند بار از جملهٔ عربی در قافیه استفاده کرده است؛ در بیت زیر فعل «بخوانی» را با «ترانی» بخشی از جملهٔ «لن ترانی» هم قافیه کرده است.

خداوندی که چون نامش بخوانی نیابی در جوابش لن ترانی

(نظامی، ۱۳۹۲ : ۳)

در بیت زیر مدائن را با «کائن» آورده است که بخشی از جملهٔ «المقدور کائن» است.

من مسکین که و شهر مدائن؟ چه شاید کردن؟ المقدور کائن

(همان : ۳۳۵)

در ارتباط با محتوای منظومه، واژگان، متناسب موضوع و محتوا هستند؛ واژگان حماسی یا عرفانی و غیره کاربرد ندارد. نظامی چندین واژه را با علاقهٔ بسیار در سراسر منظومه تکرار کرده است، واژگان شیرین، شاپور، خسرو، پرویز جزو واژگان کلیدی در قافیه پردازی او می‌باشند، واژهٔ شاپور بسامد بالاتری از واژهٔ شیرین و خسرو دارد. به جای واژهٔ خسرو، واژهٔ پرویز تکرار بیشتر دارد، شبدیز نیز به طور متناوب تکرار شده است؛ با حضور فرهاد در منظومه، تا مرگش نیز واژهٔ فرهاد در قافیه‌ها تکرار شده است. این واژگان در تناسب موضوع با واژگان دیگر به کار رفته‌اند؛ به عنوان نمونه واژهٔ شیرین با واژه‌هایی چون نسرین (ص، ۲۲۸) دین (ص،۲۲۷) زیرین (ص،۲۹۹)، زرّین (ص،۳۳۱) مسکین (ص، ۲٤۰ ، ۳۲۱) چین (ص۲۰۵، ۳٥٦) و واژهٔ پروین (ص ۳۸۳) هم قافیه شده است یا واژهٔ شاپور با واژگانی چون لهاوور (ص٤٨) رنجور (ص٥٨) حور (ص، ٦١) منظور (۱۰٥) دور (ص:۱۱۱، ۳٥۸، ۱۲۹، ۱۹۸، ۳٥۱) گنجور (ص، ۱۳۳) منشور (ص: ۱۳٦، ۳۹٤)کافور (ص، ۳٤۷) نور (ص، ۳٥۸، ۲۸۹، ۳٥۳، ۳٥٤، ۳۹٤) آمده است. واژهٔ پرویز با قافیه شبدیز نیز در صفحات ۳۲، ٤۱، ۷٦، ۸۸، ۱۱٤، ۱۱٦ آمده است. همچنین این واژه‌ها با واژگان دیگر بارها تکرار شده‌اند.

برخی واژگان نیز با تکرارهایی که در منظومه دارند جزو واژگانی هستند که باید گفت مشخّصهٔ سبکی نظامی شده‌اند؛ از جمله: واژگان عشقبازی، آتش، خوش، خاک، افلاک، شیر، شمشیر، نخجیر، جمشید، خورشید، مهجور، دور، نور، شاه، خویش، هوش، نوش تکرارهای پربسامد دارند که در نگاه کوتاه به منظومه، خواننده بسامد آن را حس می‌کند. برخی از این واژگان با هم بسیار تکرار شده‌اند به عنوان نمونه واژهٔ شیر و شمشیر در صفحات: ۱۱، ۱۱٤، ۱۲٤، ۱۲۸، ۱٦۰، ۱۸۰، ۱۸٦، ۱۹۰، ۲۹۷، ۳۰۷ هم‌قافیه شده‌اند؛ واژگان خاک با افلاک در صفخات: ٤، ۱۹، ۲٦، ٤۲۵، ٤۳۸ آمده‌اند یا واژگان دور و مهجور بسیار باهم قافیه گشته‌اند؛ تکرار واژگان خورشید با جمشید با هم و با واژگان دیگر بسیار دیده می‌شود. واژگان نوش، هوش، گوش، کش، بیش، خویش به صورت جناس ناقص با واژگان کاربرد دارند.

انتخاب واژگان به لحاظ دستوری متنوّع است؛ نظامی از تمامی امکانات ساخت دستور واژگانی استفاده کرده است. از میان واژگان زبان فارسی، کاربرد افعال در قافیه در تناسب با اسم متعادل است و می‌توان گفت قافیه‌های فعلی نیز همپای قافیه‌های اسمی آمده‌اند. حروف و ضمایر نسبت به اسم و فعل بسامد کمتری دارند، تعداد حروف بیشتر از ضمایر است، در قافیه‌های اسمی بسامد واژگان ساده بالاست، علاقهٔ شاعر به قافیه‌های کوتاه است امّا قافیه‌هایی که اسم مرکب هستند به تعدّد دیده می‌شود، از مشخّصه‌های سبکی شاعر این است که بسیار اسم مرکب را با واژهٔ ساده هم‌قافیه کرده است.

چند نمونه مثل گلاب آلود با خشنود (ص، ۱۵۳) چاره سازش/ بازش (ص، ۲۱۹) گرانسنگ/ تنگ (ص،۲۵۹) نخجیر / مگس‌گیر(ص، ٦۳) پشیمانی/ ثنا خوانی (ص،٦۳) صبحگاهی/ الهی (ص، ۱۱) خسیس/ زیبانویس (ص،۳۵) خوشگوار/ شکار (ص، ۳۲) طراز/ دلنواز (ص، ۳٦) تیز/ شکرریز (ص، ۵۰) ماهی/ صاحب کلاهی (ص، ۵۰) روز/ مجلس افروز (ص، ۱۳۸) روز / دل افروز (ص: ۳۹، ۱۳۸، ۱٤۰، ۱۷۵) روز / شب افروز (ص: ۱۲۵، ۱٤۱، ۱۷۵) امروز/ دل افروز (ص، ۱۰۵) روز / عالم افروز (ص، ۲۵۷) دلگیر/ تدبیر (ص، ۱۰۷) آغوش/ پرنیان پوش (ص، ۱۳۰) راز / دل پرداز (ص، ۱٤۱) گرم‌دل/ خجل (ص، ۱٤۵) برق‌افشان/ دندان (ص، ۱٦۱) تیر/ شبگیر (ص، ۱٦۲) شادمانی/ بامی (ص، ۱٦٦) جهان سوز/ پیروز (ص، ۱٦۳) شکربار/ خروار (ص،

١٦٨) ترکتازی/ نوازی (ص، ١٧٩) نیرنگ/ کهن لنگ (ص، ١٧٩) صاحب قبولی/ فضولی (ص، ٣٠٧) و ...

واژگان مرکّب نیز همپای واژگان ساده آمده است؛ گر چه بسامد آنها چون واژگان ساده نیست، چند نمونه مثل نرماده‌ای/ کار افتاده‌ای (ص، ١١) عالم افروز/ قرین سوز (ص، ١٨) فکرت انگیز/ شکر ریز (ص، ٢٣) حلّه پوش/ قندوز فروش (ص، ٥١) گندم نمایی/ سنگ آسیایی (ص، ١١٠) شقایق‌پوش/ مرزنگوش(ص، ١٢٦) خوب رویان/ دیده جویان (ص، ١٤٦) شمشیر بازی/ گردن فرازی (ص، ١٤٧) چاره‌جویی/ راستگویی (ص، ٦٨) خویشتن کار/ خویشتن دار (ص، ٢١١) چابکسوار/ آشفته کار (ص، ٢١٤) نیکنامی/ شادکامی (ص، ٢٨٩)

قافیه شدن اسم مرکّب با اسم مشتق بسامد پایینی دارد، مثل؛ گوشه‌گیر/ ناگزیر (ص ٨) حق‌شناسی/ ناسپاسی (ص١٤) خسرو/ پرجو (ص٢٠)

در کاربرد افعال نیز، بسامد افعال ساده و افعال پیشوندی نسبت به افعال مرکّب بالاتر است. تمامی افعال از فعل‌های متداول زبان فارسی هستند. افعال ساده با مصدرهایی چون نمودن، بودن، بستن، خواستن، سوختن، کشیدن، گفتن، نشستن، ترسیدن، اندیشیدن، گرفتن، آوردن، آمدن، رفتن، دادن، کردن، گشودن، نشاندن، فشاندن، فتادن، زدن، بستن، خوردن، داشتن، دریدن، ربودن، شتافتن، نوشتن، چشیدن، گشتن، آموختن، خواندن، بردن و ... هستند.

چند نمونه افعال پیشوندی مثل چون برافروخت/ درآموخت (ص: ١٥٩، ١٥٨، ١٥٧)، درآموز/ برافروز (ص: ١٤، ٢٣٩)، سرکشیدن/ درکشیدن (ص، ٨)، درآمیخت/ برانگیخت (ص، ٦٧)، برآمیز/ برخیز (ص، ٨٤) برگفتند/ سرگفتند (ص، ١٢٣) در آرم / برآرم (ص، ١٥٦) در کشیدن/ سرکشیدن (ص، ٧٤) برگرفتند/ درگفتند (ص، ١٢٣)

از مشخّصه‌های سبکی شاعر این است که به طور متعدّد افعال پیشوندی را با افعال ساده یا اسم ساده در قافیه تکرار کرده است؛ چند نمونه، مثل: راز/ درانداز (ص ٦٨)، برفروزم/ بسوزم (ص ٨٦)، بیفشرد/ دربرد (ص١٥٩)، بازبردی/ سپردی (ص ١٩٨)، گشتند/ درگذشتند (ص٦٠)، باخت/ درساخت (ص١٥٠)، برنشستند/ شکستند (ص ١٧٢)، برآور/ خاور(ص ١٨٥) برافتاد/آزاد (ص ٢٦٧) برافروز/ روز (ص، ٣٢٩)

همچنین بسیار دیده می‌شود که حرف پیشوندی افعال را با واژه‌ای دیگر هم قافیه کرده است بدین ترتیب با حروف پیشوندی افعال، توانسته کوتاه‌ترین و هنری‌ترین قافیه‌ها را بسازد و علاوه بر آن در بیت نیز تصویرسازی کند؛ زیرا با تکرار فعل پیشوندی ردیف نیز ساخته است. در این قافیه، حروف در، بر، سر، بسامد بیشتری دارد.

در بیت زیر تکرار فعل «برگفتن» ما را به سمت ردیف سوق می‌دهد امّا حرف «بر» در برگفتن در مصرع اوّل جزو حرف پیشوندی فعل است و در مصرع دوم به معنی آغوش است، بدین ترتیب یک جناس تامّ ساخته و قافیهٔ بدیعی شده است.

نه دل می‌داد ازو دل برگرفتن　　نه می‌شایستش اندر برگرفتن

(همان : ٦٠)

در بیت زیر فعل پیشوندی برگرفتن را با لشکر گرفتن آورده و حرف «بر» که حرف پیشوندی فعل گرفتن است با واژهٔ «لشکر» هم قافیه شده و گرفتن ردیف بیت گشته است.

ز تو یک تیغ تنها بر گرفتن　　ز شش حدّ جهان لشکر گرفتن

(همان : ١٥٦)

در بیت زیر حرف «باز» در فعل «باز پرداخت» با واژهٔ ناز هم قافیه شده است و فعل پرداخت به عنوان ردیف تکرار شده است.

چو از شغل ولایت بازپرداخت　　دگر باره به نوش و ناز پرداخت

(همان : ١١١)

علاوه بر حروف افعال پیشوندی، حروف به تنهایی نیز قافیه شده‌اند، در بیت زیر در با بر هم قافیه است.

چه تلخی دید شیرین در من آخر　　چرا در بست ازین سان بر من آخر

(همان : ٣٠٣)

در ضمایر، انواع ضمیر آمده است امّا ضمیر «خویش» بسیار تکرار شده است.

به نومیدی دلم را بیش مشکن　　نشاطم را چو زلف خویش مشکن

(همان : ٣٢٨)

یا در بیت زیر با پیش هم قافیه شده است.

عقـابی تیـر خـود کـرده پـر خـویش　　سـیه مـاری فگنـده مهـره در پـیش

(همان : ۹۷)

در بیت زیر، واژگان قافیه ضمیر او هستند.

نیایـد پادشـایی زوت بهتـر　　ورا کـن بنـدگی هـم اوت بهتـر

(همان : ۳)

تعدّد واژگان در قافیه، بیان‌گر این است که نظامی علاقه به قافیه‌های تک واژه‌ای دارد و به اصطلاح ابیات دارای ذو قافیه در منظومه کم است امّا در همان ابیات اندک، شاعر بهترین قافیـه‌هـا را انتخاب کرده است؛ به عنوان نمونه در بیت زیر **نام**، **کام و شیرین** به صـورت جنـاس نـاقص و تام قافیه‌های بیت هستند.

اگـر حلـوای تـر شـد نـام شـیرین　　نخواهـد شـد فـرود از کـام شـیرین

(همان : ۱۹٦)

در مواردی دیده می‌شود که نظامی در انتخـاب واژگـان تکلیـف کـرده و بـه اصـطلاح از خودش قافیه‌ای ساخته است که در اصطلاح عروض از آن با نام قافیهٔ معموله یا جعلی نام برده‌اند، قافیهٔ معموله آن است که «شاعر به تکلیف حرفی را به منزلهٔ روی قرار داده اسـت و ایـن چـون از عمل شاعر پدید می‌آید آن را معموله خوانده‌اند» (شاه حسینی، ۱۳۸۵: ۱٤٤) شاعر به صورت‌هـای متنوّعی این کار را انجام داده است. گاهی برای این کـه قافیـه درسـت دربیایـد حرفـی از واژه را حذف کرده است. به عنوان نمونه در بیت زیر واژهٔ «جهانتاب» را با واژهٔ «برتاب» قافیه کرده اسـت و برای این که قافیه درست دربیاید حرف «م» را از واژهٔ **برتابم** حذف کرده است در حالی که طبق قاعدهٔ دستوری جمله، نباید حذف می‌شد؛ زیرا در دستور جمله باید فعل متکلّم داشته باشیم.

به لابـه گفـت کـه ای مـاه جهانتـاب　　عتـاب دوسـتان نـاز اسـت، برتـاب

(نظامی، ۱۳۹۲: ۱۵۲)

گاهی واژه‌ای را به صورت قدیمی یا به گونه‌ای دیگر که کاربردی نادر است، به کار می‌گیرد تا بتواند با کلمه‌ای دیگر هم قافیه کند؛ مثلاً **فرامُشت** صورت دیگر فراموش است که در بیت زیر با کلمهٔ **انگشت** هم قافیه شده است:

زیانش کرد پاسخ را فرامشت　　نهاد از عاجزی بر دیده انگشت

(همان : ۲۱۹)

گاهی بخشی از چند واژه را با یک واژه هم قافیه کرده است، در بیت زیر واژهٔ «دولاب» را با «درین باب» قافیه کرده است، دولاب یک واژهٔ ساده و درین باب سه واژهٔ مجزّاست که از بخش «باب» برای قافیه استفاده نموده است.

شه از نیرنگ این گردنده دولاب　　عجب درماند و عاجز شد درین باب

(همان : ۱۱۱)

در بیت زیر واژهٔ «بنی» را با حرف «می» در فعل «می‌کرد» قافیه ساخته است، بنی باید بنا خوانده شود ولی در ظاهر بنی نوشته شده تا با واژهٔ «می‌تواند» قافیه گردد و در خوانش شعر نیز ناچاریم آن را بنی بخوانیم.

سخن را از در دیگر بنی کرد　　نوازش می‌نمود و صبر می‌کرد

(همان : ۱۹۷)

از نظر عروض دانان این قافیه می‌تواند صحیح باشد زیرا واژهٔ «می‌کرد» یک فعل است و نمی‌توان می را از آن جدا کرد، باید واژه‌ای انتخاب می‌شد که با کلّ واژهٔ **می‌کرد** قافیه می‌شد، نه فقط با **می**، امّا شاعر ناچار این‌کار را کرده است، دستگردی در توضیح بیت نوشته است «الف «بنا» به اماله یاء گردیده به مناسبت قافیت‌یابی و فقط در یک نسخه که کهن‌ترین نسخ است «بنی» یافت شد و در تمام نسخ دیگر به غلط و صحیح کاتب «بنا» ضبط شده است.» (همان ۱۹۷)

حروف قافیه

بنا به قواعد قافیه که در کتاب‌های عروضی ذکر شده است، قوافی شعر فارسی حروف مختلفی دارد که برای هر کدام تعریفی مشخّص ارائه شده است، از آنجا که قافیه‌ها در منظومه

کوتاه هستند، حروف قافیه نیز در شعر او اندک است، به ویژه این که وی سعی نکرده بعد از حرف روی، حروف را ادامه دهد. می‌توان گفت، بیش از هفتاد درصد قافیه‌ها با حرف روی اصلی آورده شده‌اند؛ منظور از حرف روی اصلی آن است که حرف اصلی کلمه به عنوان روی قرار گرفته باشد و بعد از آن حرفی نیاید. حروف قبل از روی نیز اندک است. در نگاه به قافیه‌ها در منظومه با توجّه به حروف، اغلب قافیه‌ها از نوع قافیهٔ ساده هستند و قوافی مؤسسه، مقیّد و مردّف بسامد کمتری از قافیه‌های ساده دارد. نمونه‌هایی از حروف قبل و بعد حرف روی را بررسی می‌کنیم.

حروف قافیه قبل از روی

تمامی حروفی که قبل از قافیه وجود دارند، در منظومه استفاده شده است؛ بسامد سبکی در کاربرد آنها وجود ندارد. شاعر متناسب قافیه پردازی در شعر و مطابق با سبک دورهٔ زندگانیش از آنها استفاده کرده است.

قافیه با حروف تأسیس و دخیل

در این نوع، قافیه همواره الفی است که با فاصلهٔ یک حرف متحرّک پیش از حرف روی می‌آید و حرفی متحرّک میان الف تأسیس و حرف روی فاصله قرار می‌گیرد که به آن حرف دخیل می‌گویند (شاه‌حسینی، ۱۳۸۵: ۱٤۸) در بیت زیر واژهٔ «عنایت» با واژهٔ «حکایت» هم قافیه است.

شکر ریزان همی کرد از عنایت　　حدیث خسرو و شیرین حکایت

(نظامی، ۱۳۹۲ : ۱۹۷)

در مواردی نیز قافیهٔ مؤسس با قافیه‌ای که الف تأسیس در آن نیست، آمده است در بیت زیر واژهٔ «بیدل» با واژهٔ عادل هم قافیه شده است.

چو بشنید این سخن فرهاد بیدل　　نشان کوه جست از شاه عادل

(همان: ۲۳٦)

قافیه با حرف رِدف

ردف به کسر راء و سکون دال، حروف مصوّت بلند را می‌گویند که قبل از حرف روی بیاید و بر دو قسم است: ردف اصلی و ردف زاید. ردف اصلی «الف و واو، یای» ساکن را گویند که پیش از حرف روی واقع شود (شاه حسینی، ۱۳۸۵: ۱٤۹) مثل واژگان شیر و شمشیر یا جمشید و خورشید یا خاک و افلاک که بسیار تکرار شده‌اند. ردف زائد، «حرف ساکنی که میان حرف مدّ و حرف روی فاصله شده باشد» (همان: ۱۵۰)

میزان کاربرد ردف زائد نسبت به ردف اصلی در منظومه بیشتر است. مثل واژگان باخت و ساخت در بیت زیر که حرف ساکن «خ» در آنها ردف زائد است.

ولیکن نرد با خود باخت نتوان　　همیشه با خوشی در ساخت نتوان

(نظامی، ۱۳۹۲ : ۱۵۰)

قافیه با قید

در این قافیه «هر ساکن غیر حروف مدّ که بی‌فاصله پیش از حرف روی درآید، آن را قید خوانند» (شاه‌حسینی، ۱۳۸۵: ۱۵۳) این قافیه پربسامدتر از ردف دیده می‌شود. نظامی اغلب واژه‌های دست، هست، رست را با واژه‌های دیگر هم قافیه کرده است، مانند؛ نمونه‌های زیر:

چو دانستی که معبودی تو را هست　　بدار از جستجوی چون و چه دست

(نظامی، ۱۳۹۲ : ٤)

خرابی داشت از کار جهان دست　　جهان از دستکار این جهان رست

(همان: ٤۳)

حروف بعد از روی

- قافیه با حرف وصل

حرفی است که بعد از روی بیاید «بدون فاصله به روی بپیوندد و روی به سبب آن متحرّک می‌شود» (شاه حسینی، ۱۳۸۵ : ۱٦۰) حروف وصل در قوافی نظامی بسامد بالاتری نسبت به حروف بعدی دارند؛ اغلب شناسه، ضمایر، حروف دستوری مورد نیاز جمله، حروف وصل شده‌اند. در میان حروف، حرف «ی» فراوان است، بعد از آن حروف شناسه و ضمایر هستند.

در بیت زیر حرف «م» که شناسه فعل است حرف وصل است.

چـو بـرق از جـان چراغـی برفـروزم شـــکیب خـــام را بـــر وی بســـوزم

(نظامی، ۱۳۹۲ : ۸۷)

در بیت زیر «ش» حرف ضمیر است که وصل شده است.

گلـــی دیـــدم نچیـــدم بامـــدادش دریغـا چـون شـب آمـد بـرد بـادش

(همان: ٨٦)

- قافیه با حرف خروج

خروج حرفی است که به حرف وصل پیوندد (شـاه حسـینی، ۱۳۸۵: ١٦١) در قافیـه‌هـای منظومه بسامد حرف خروج نیر بالاست.

در بیت زیر **برنشینیم** و **برگزینیم** واژگان قافیه هستند، روی حرف ن، وصل ی و م خروج است.

بیـــا تـــا یکســـواره برنشـــینیم ره مشـــکوی خســـرو برگـــزینیم

(نظامی، ۱۳۹۲ : ۱۹۹)

- قافیه با حرف مزید

آن است که حرفی به حرف خروج پیوندد (شاه حسینی، ۱۳۸۵ : ١٦٠) ایـن مـورد در چنـدین قافیه آمده است که اغلب در افعال دیده می‌شود، مثل؛

بنواختندش/ واشناختندش (ص۸۹) به ترتیب؛ ن: وصل، د: خروج و ش مزید است.

بنواختندش/ ساختندش (ص ۲۳۳، ۲۱۸) به ترتیب؛ ن: وصل، د: خروج و ش مزید است.

باختندی/ انداختندی (ص۲۸۳)، داشتندی، نگذاشتندی(ص۳۸۲) به ترتیب؛ ن:وصل، د: خروج وی مزید است.

- قافیه با حرف یا حروف نایره:

نایره حرفی است که به حرف مزید بچسبد، این حرف آخرین حرف بعد از روی است و اگـر حرفی بعد از آن باشد همان نایره گرفته می‌شود؛ این قافیه در منظومه یک مورد آمده است، در بیت

زیر مطابق با آرکائیسم از سبک خراسانی فعل «**آموختستند**» را با «**دوختستند**» آورده است، حرف ت حرف روی است، س حرف وصل، ت حرف خروج، ن حرف مزید و د حرف نایره است.

مرا صورتگری آموختستند قبای جان دگر جا دوختستند

(همان: ٦٩)

عیوب قافیه

در شعر فارسی برای قافیه عیوبی برشمرده‌اند و در کتاب‌های عروض و قافیه موارد آن را ذکر کرده‌اند. با نگاه به منظومه از این جهت باید گفت عیوب قافیه در آن وجود دارد. نظامی چون شاعران هم دوره‌اش از اختیارات وزنی در قافیه سود برده و عیوب قافیه‌ای که متداول شعر فارسی بوده، به کار برده است؛ مهمّ‌ترین عیوبی که در قافیه‌های شعر فارسی دیده می‌شود، عیب اکفا، اقوا، سناد، ایطا و شایگان است. عیب اکفا و سناد در قافیه‌های منظومه دیده نشد، امّا اقوا و ایطا و شایگان در موارد متعدّدی آمده است.

«عیب ایطا که نوعی تکرار در قافیه است بر دو صورت جلی و خفی می‌باشد – اگر کاملاً آشکار باشد جلی و اگر کاملاً آشکار نباشد خفی است.» (نیکزاد، ۱۳۹۰: ۳۰۱-۳۰۰) مثلاً واژهٔ حاجتمند را با واژگان ساده قافیه کرده است، در بیت زیر آن را با «خرسند» هم قافیه کرده است، حروف «**ند**» حروف قافیه هستند. «**مند**» در **حاجتمند** جزو اصلی کلمه نیست و اگر آن را برداریم حاجت می‌ماند ولی در خرسند جزو اصلی واژه است.

به خدمت خاصّ کن خرسندیم را به کس مگذار حاتمندیم را

(نظامی، ۱۳۹۲ : ۱۰)

در بیت زیر آن را با واژهٔ بند هم قافیه کرده است.

دو حاجت دارم و دربند آنم برآور زانکه حاجتمند آنم

(همان : ۱۹۷)

شایگان نیز به تکرار علامت جمع در قافیه گفته می‌شود؛ این که در کلمه‌ای علامت جمع اصل باشد ولی در دیگری نباشد. «شایگان معادل فارسی همان ایطای جلی است، ولی معمولاً آن را در مورد تکرار علامت جمع به کار می‌برند» (شمیسا، ۱۳۷۲ : ۱۰۸-۱۰۹)

در بیت زیر واژهٔ حیات را با ممکنات هم قافیه کرده در حالی که «ات» در حیات جزو اصلی کلمه است ولی در ممکنات علامت جمع است و اگر آن را برداریم «ممکن» می‌ماند.

اگر چه در سخن کاب حیات است　　بود جایز هر آنچ از ممکنات است

(نظامی، ۱۳۹۲ : ۳۱)

در بیت زیر واژهٔ عذرخواهان را با سپاهان هم قافیه کرده در حالی که «ان» در سپاهان جزو اصلی کلمه است ولی در عذر خواهان علامت جمع است.

به آواز حزین چون عذر خواهان　　روان کرد این غزل را در سپاهان

(همان : ٣٦٦)

یا بسیار دیده می‌شود که نظامی جانان را با جان قافیه کرده است که می‌تواند از نوع شایگان باشد از جمله در صفحات ۱٤۱، ۱۵۱، ۲۳۸ آمده است.

بر اساس ایطا و شایگان مواردی از جمله یاران/ شب زنده داران (ص، ٤٤)، دردسر/ بتر (ص، ۹۹)، گذر/ تنگتر (ص، ۱٤۲)، درخور/ بهتر (ص، ۲۳٤)، خوب رویان/ دیده جویان (ص، ۱٤٦)، صبح خیران/ اشکریزان (ص، ۲۹۵)، دین پروران/ پیغمبران (ص، ۲۹٤)، تاجداران/ شهسواران (ص، ۲۹۷)، شادان/ بامدادان (ص، ۳۰۰)، رقیبان/ نقیبان (ص، ۳۰۰)، دلنوازان/ مهره‌بازان (ص، ۳۳۸)، تیزتر/ خوت ریزتر (ص، ۳٤٤)، شاهان/ نیکخواهان (ص، ٤۵۱) و ... دارای عیوب قافیه می‌باشند.

امّا آنچه که در عیوب قافیه جزو مشخّصه‌های سبکی نظامی است و در موارد متعدّد با بسامد بالایی آورده است، عیب اقوا است، «اقوا آن است که میان حرکات حذو و توجیه اختلاف باشد، در واقع همسانی مصوّت رعایت نشود.» (نیکزاد، ۱۳۹۰: ۲۹۹) عیب اقوا از عیوب فاحش نظامی است.

در بیت زیر واژهٔ طغرُل را با عادل هم قافیه کرده است:

پناه ملک، شاهنشاه طغرل　　خداوند جهان، سلطان عادل

(نظامی، ۱۳۹۲: ٣٦٦)

در بیت زیر واژهٔ پلالک را با واژهٔ حالک هم قافیه کرده است:

چـــو بـــر دریـــا زنـــد تیـــغ پلالـــک بـــه مـــاهی گـــاو گویـــد: کیـــف حالـــک

(همان: ٣٦٦)

همچنین یک نوع قافیه دیده می‌شود که شاید بتوان آن را از عیب اقوا گرفت البتّه اگر حرف نوشتاری را در نظر نگیریم و به تلفّظ واژگانی تکیه کنیم؛ در کتاب‌های عروض آن را جدا از اقوا دانسته و به عنوان قافیهٔ مصنوع یاد کرده‌اند. نیکزاد آورده است؛ «چنانکه یکی از دو کلمهٔ قافیه در تلفّظ متحمّل تغییر شود تا بتواند با قرینهٔ خود هم قافیه شود، آن را قافیهٔ مصنوع گویند؛ مثل دو کلمهٔ سالخورد و کرد» (نیکزاد، ۱۳۹۰ : ٣٠٤) همین نمونه در شعر نظامی آمده است، در بیت زیر سال کرده را با سال خورده هم قافیه کرده است.

ز خـــارا بـــود دیـــری ســـال کـــرده کشیشـــــانی بـــــدو در ســـــالخورده

(نظامی، ۱۳۹۲: ٣٦٦)

طبق تلفّظ، در خوانش شعر سال کرده با سالخورد (خُرده) هم قافیه شده که به علّت متفاوت بودن حرکت ماقبل حرف روی دارای عیب اقوا می‌باشد؛ البتّه در مصراع دوم «سالخورده» را با فتح «خ» می‌خواندند و مشکل مرتفع می‌شد.

در این مورد بسیار دیده می‌شود واژهٔ خود و خوش با واژگانی آمده‌اند که حرکت حرف ما قبل روی فتحه یا کسره است، در بیت زیر واژهٔ خود را با واژهٔ بد هم قافیه کرده است که خود طبق تلفّظ خُد می‌شود ولی باید آن را خد خواند تا با بَد قافیه‌اش درست شود.

فسونگر کرده بر خـود چشـم خَـود را زبـان بسـته بـه افسـون چشـم بـد را

(همان: ٥٠)

در بیت زیر نیز این قافیه‌ها را آورده است:

به چشم دشمنان بـین، حـرف خَـود را بـدین حرفـت شناسـی نیـک و بـد را

(همان: ٢٨٩)

یا واژهٔ کَش و دلخوش با بسامد قابل توجهی در سراسر منظومه تکرار شده است، مثلاً دوبار در یک صفحه با هم قافیه شده‌اند.

چو با تو می‌خورم چـو کـش نباشـم؟ تـــو را بیـــنم چـــرا دلخَـــوش نباشـــم...

مـــرا گـــر روی تـــو دلکـــش نباشـــد دلـــم باشـــد ولـــیکن خَـــوش نباشـــد

(همان: ۱۵۳)

در موارد بسیار واژهٔ آتش را با خوش (تَش/ خَش) هم قافیه کرده است که باید آن را خَش بخوانیم تا قافیه درست دربیاید، از جمله در صفحات ١٦، ۹۷، ۱۵۱، ۱۵۷، ۲۳۷، ۲۹۳، ۳۳۳، ۲۸۵ تکرار شده است. همچنین در ابیات دیگر، واژهٔ می‌کش را با خوش (ص، ۱۱۰) کرد با خورد (ص، ۹۵) خوش با پری وش (ص، ٦٣) پیشکش با دستخوش (ص، ۱۱۸) زرد با خورد (ص، ۳۲۲) هم قافیه شده است.

عیب دیگری که عروض دانان در مورد قافیه آورده‌اند، تکرار قافیه است. شمیسا در قسمت عیوب قافیه تکرار قافیه را ذکر کرده است: «آن آوردن یک قافیه به دفعات متعدّد در یک شعر است. قدما برای تکرار قافیه حدودی تعیین کرده بودند تکرار قافیه را در غزل پیش از یک بار جایز نمی‌دانستند و در قصیده عقیده داشتند که باید بین قوافی مکرّر حداقل هفت بیت فاصله باشد.» (شمیسا، ۱۳۷۲ : ۱۰۹) شیمسا در مورد تکرار قافیه در قالب مثنوی چیزی نگفته و در کتاب‌های دیگر نیز در این مورد بحثی نشده است، امّا اگر قرار باشد بر این اساس به منظومه بنگریم، تکرار در منظومه فراوان است، همانطور که در قسمت واژگان توضیح داده شد، نظامی علاقهٔ بسیار به تکرار برخی واژگان در قوافی دارد، این تکرار را می‌توان سبک خاصّ شاعر قلمداد کرد؛ این تکرارها به صورت متناوب هستند که در سراسر منظومه آمده‌اند و به خاطر طولانی بودن ابیات و فاصلهٔ بسیار از هم طبیعی می‌نمایند و نمی‌توان آن را بر نظامی عیب گرفت. امّا گاهی در یک صفحه بدون فاصله یا با فاصلهٔ چند بیتی قافیه را تکرار کرده است که در اینجا می‌تواند طبق تعریف شمیسا آن را عیب تکرار قافیه معرّفی کرد.

در بخش آغازین منظومه در قسمت «در استدلال نظر و توفیق شناخت» در دو بیت زیر قافیه‌های حوالت/ آلت را کنار هم در دو بیت تکرار کرده است هر چند این تکرار بر موسیقی شعر افزوده و باعث زیبایی شده است.

کـه قـدرت را حوالـت کـرده باشـی حوالـت را بـه آلـت کـرده باشـی
اگـر تکـوین بـه آلـت شـد حوالـت چـه آلـت بـود در تکـوین آلـت

(نظامی، ۱۳۹۲: ۷)

در قسمت دیدار خسرو و شیرین، واژگان عامّ و نام در دو بیت کنار هم در قسمت پاسخ دادن شیرین خسرو را آمده است:

جهانداران که ترکان عام دارند — به خدمت هندویی بر بام دارند
من آن ترک سیه چشمم برین بام — که هندوی سپیدت شد مرا نام
(همان: ۳۰۷)

یا این تکرار در یک صفحه با فاصلهٔ یک بیت یا چندین بیت از هم آمده است، در بخش اوّل منظومه، در قسمت ستایش اتابک اعظم شمس‌الدّین ابو جعفر محمّد بن ایلدگر واژگان عامّ و نام را با فاصلهٔ یک بیت از هم تکرار کرده است. (همان: ۱۸-۱۹) در همین قسمت واژگان شاه و ماه را با فاصلهٔ ١٤ بیت تکرار کرده است. یا واژگان خاک و افلاک با فاصلهٔ ١٦ بیت در آغاز منظومه تکرار شده‌اند(همان: ٤-٥) واژگان رنجور و دور در یک صفحه با فاصلهٔ ۱۱ بیت تکرار شده‌اند. (همان: ۲۱۵)

قافیهٔ بدیعی

وقتی که شاعر یکی از آرایه‌های ادبی را در قافیه به کار ببرد، در اصطلاح به آن قافیهٔ بدیعی می‌گویند «مقصود از قافیهٔ بدیعی، قافیه‌ای است که در آنها یکی از صناعات ادبی از قبیل اعنات و تجنیس یا نوآوری و ابداعی اعمال شده باشد.» (شمیسا، ۱۳۷۲ :۱۱۳) تصویر سازی با قافیه، خلاقیّت شاعر را نشان می‌دهد «ارزش‌های هنری نهفته در اثر ادبی به مقدار زیادی مرهون حضور قافیه است و شاید یکی از دلایل سخت‌گیری ادیبان سنّتی در برابر نوپردازان همین رعایت قافیه باشد.» (مدرّس‌زاده، ۱۳۸۷: ١٤٤) در این قافیه شاعر باید به دلالت‌های ضمنی واژگان توجّه داشته باشد و بداند از چه واژه‌ای استفاده کند تا علاوه بر درست شدن وزن، زیبایی هنری به وجود بیاید و این زیبایی، یک دلنشینی برای مخاطب دارد که او را با خود همراه می‌کند؛ زیرا «قافیه نوعی زمینه سازی برای القای موسیقی شعر در ذهن آدمی است. تکرار الفاظی که از نظر معنا و احتمالاً از لحاظ شکل ظاهری با هم متفاوتند ولی از نظر لحن و آهنگ هم‌نوا هستند، لذّتی به آدمی می‌بخشد که نزدیک است به لذّتی که از استماع نغمه‌ای دریافت می‌کنیم.» (ملاّح، ۱۳۸۵ : ۸۳)

نظامی توانسته با شگردهای هنری، قافیه پردازی کند؛ متداول‌ترین نمونه‌ها در آن وجود انواع تکرار و جناس در قافیه است که ارتباط و تناسب با واژگان دیگر ایجاد کرده و آرایه‌ها شکل گرفته است. این تکرار حتّی در ابیاتی که عیوب قافیه دارند، عیب آنها را پوشانده است.

تکرار قافیه به صورت جناس تامّ قابل توجّه است که بیشترین آن در واژهٔ شیرین دیده می‌شود و بهترین نمونهٔ آن را در مناظرهٔ خسرو و فرهاد می‌توان نام برد که با کاربرد آرایهٔ ایهام در مصراع دوم بر زیبایی آن افزوده است.

بگفت از دل جدا کن عشق شیرین بگفتا چون زیم بی جان شیرین

(همان: ۲۳۵)

در بیت زیر شیرین در مصرع اوّل نام معشوقه و در مصرع دوم مزهٔ شیرین منظور است.

شکر هرگز نگیرد جای شیرین بچرید بر شکر حلوای شیرین

(همان: ۲۸۵)

زیبایی آن دو چندان می‌شود وقتی که این واژه را به صورت ذوقافیه به کار برده است. در بیت زیر صفرا و سودا قافیهٔ اوّل و شیرین قافیه دوم است، در مصراع اوّل به معنی دوست داشتنی و در مصراع دوم نام معشوقه است.

گرت سر گردد از صفرای شیرین ز سر بیرون مکن سودای شیرین

(همان: ۳٤۸)

علاوه بر واژهٔ شیرین، واژگانی دیگر مثل دستی (ص، ۱۵۷)، باز (ص، ٤۱)، گور (ص، ۱۸۵) نیز به صورت جناس تام دیده می‌شود، در بیت زیر آهو در مصراع اوّل حیوان و در مصراع دوم به معنی عیب است.

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

(همان: ۷٤)

در افعال نیز جناس تامّ به صورت انگشت شمار دیده می‌شود، در بیت زیر فعل «درآمد» جناس تامّ دارد، در مصراع اوّل داخل شدن و در مصراع دوم بیرون شدن معنی می‌دهد.

بجستندش چنین تا شه درآمد روان روز پاک از در درآمد

(همان: ۲۳۰)

تعدّد جناس ناقص بیشتر از جناس تام است، مثلاً در بیت زیر، واژگان «گوشه» و «توشـه» قافیهٔ بیت هستند که جناس ناقص دارند.

چنین گوینـده‌ای در گوشـه تـا کـی؟ سـخندانی چنـین بـی‌توشـه تـا کـی؟

(همان: ۱۷)

شگرد دیگر نظامی در زیبایی سازی این است که با تکرارهای متعدّد در حوالی قافیه، شعر را زیبا کرده است در بیت زیر، حروف **در** و **بر** قافیه‌های بیت هستند که خود جناس ناقص هستند، فعل آرم در مقام ردیف شعر است ولی واژهٔ دستی که با بار معنایی متفاوت در هر مصراع آمده بـر زیبایی بیت افزوده است.

دویـدم تـا بـه تـو دسـتی درآرم بـه دسـت آرم تـو را دسـتی بـرآرم

(همان: ۱۵۲)

در بیت زیر فعل **گفت** با **خفت** واژگان قافیه هستند و واژهٔ «خواهم» قبل از قافیه و واژگان «از این پس» بعد از قافیه تکرار شده است.

چه پنداری که خواهم خفت ازین پس؟ به ترک خواب خواهم گفت ازیـن پـس

(همان: ۱۵۷)

در بیت زیر روا و بقا واژگان قافیه هستند، واژگان شاهی قبل از قافیـه آمـده و فعـل بـاد ردیف است.

هـزارت حاجـت از شـاهی روا بـاد هـزارت سـال در شـاهی بقـا بـاد

(همان: ۳۳۰)

همچینین شاعر در ارتباط قافیه با ردیف بسیار تصویر سازی کرده که در ادامـه در بخـش ردیف توضیح داده می‌شود.

ردیف

واژه‌ای که بعد از قافیه بیاید و تکراری باشد ردیف است «کلمه یا کلماتی را کـه در آخـر مصراع‌ها عیناً بعد از قافیه تکرار شـوند، ردیـف مـی‌نامنـد» (شمیسـا، ۱۳۷۲ : ۸۹) وجـود ردیـف

مخصوصاً در سبک عراقی و به ویژه در غزل کاملاً محسوس است «شاعران این سبک نیز برای نشان دادن قدرت شاعری خود ردیف‌های متنوّع و دشوار بر می‌گزیدند؛ از جمله ردیف حرفی، اسمی، ضمیری، مصدری، صفت، ترکیب اضافی، قیدی، فعلی و گروهی و عبارت‌های طولانی» (نظری، ۱۳۸۹: ۱۲۱) نظامی به ردیف توجّه ویژه‌ای دارد، می‌توان گفت همان اندازه که قافیه برای او مهمّ بوده، به ردیف نیز اهمّیّت داده است. ردیف‌ها اغلب همانند قافیه کوتاه است، امّا در مواردی پربسامد نیز چندین واژه آمده است، دشوار نیستند و از واژه‌های متداول استفاده کرده است، به لحاظ دستوری انواع ردیف فعلی بسامد بالاتری نسبت به ردیف‌های اسمی دارد؛ ردیف حرفی و ضمیر کمتر هستند، در مواردی نیز ردیف جمله‌ای دیده می‌شود سرداغی و آزادانی که بخشی از مقالهٔ خود را به ردیف اختصاص داده‌اند، آورده‌اند «در منظومهٔ خسرو و شیرین ۲۸ درصد ابیات ردیف (اکثر ردیف‌های یک کلمه‌ای) دارند که از این تعداد، حدود ۷۸ درصد ردیف فعلی و ۲۲ درصد ردیف اسمی است؛ یعنی اکثر ابیات ردیف‌دار، ردیف فعلی دارند و بقیهٔ دارای ردیف اسمی‌اند، این امر نشان می‌دهد ابیاتی که از لحاظ ردیف دارای موسیقی قوی‌تری‌اند از لحاظ نحوی نیز نظم بیشتری دارند؛ زیرا فعل در جای اصلی خود یعنی انتهای جمله آمده است؛ در واقع زبان غنایی منظومه سبب شده است نظم و ترتیب منطقی جملات رعایت شود بر خلاف زبان حماسی که فعل اکثراً در ابتدای جمله قرار می‌گیرد» (سرداغی، آزادانی، ۱۳۹۵ : ۱۲۷)

ردیف‌های فعلی اغلب در افعالی با مصدر رسیدن، داشتن، استن، هستن، بستن، آمدن، افتادن، آوردن، دادن، بودن، بردن، دانستن دیده می‌شود. افعال پیشوندی نیز سهم مهمّی دارند امّا افعال مرکّب کمتر هستند. ضمایر و قیود نیز در ردیف‌ها دیده می‌شوند.

دربیت زیر واژهٔ قید مکان «آنجا» ردیف است و واژگان پیوندش و چندش قافیه شده‌اند.

خوش آمد با بتان پیوندش آنجا مقام افتاد روزی چندش آنجا

(نظامی، ۱۳۹۲: ۹۳)

گاهی با تکرار واژگان، ردیف را طولانی کرده است و به اصطلاح بیت دو ردیف است که البته واژگان ترکیب جمله‌ای ندارند و از هم جدا هستند، در بیت زیر واژه‌های **باشم** و **آنگاه** هر دو ردیف هستند.

مـــن و عشـــقی مجـــرّد باشـــم آنگـــاه بیاســـایم چـــو مفـــرد باشـــم آنگـــاه
(همان: ٢٤)

در بیت زیر واژه‌های **داری**، **ای شب** ردیف هستند.

مرا دیگر چه غمگـین داری، ای شـب نـدارم دیـن، اگـر دیـن داری ای شـب
(همان: ۲۹۲)

در بیت زیر واژه‌های **آمرزی** و **آخر** ردیف هستند.

بیـــامرزش، روان آمـــرزی آخـــر خـــدای رایگـــان آمـــرزی آخـــر
(همان: ۱۲)

ردیف‌های جمله‌ای نیز در منظومه دیده می‌شود؛ در ردیف زیر جملهٔ «که وقت است» ردیف شده است.

بساز ای دوست کارم را که وقت است ز سر بنشان خمارم را کـه وقـت اسـت
(همان: ۳۲۸)

آنچه از خلاّقیّت و هنر نمایی نظامی در زمینهٔ ردیف در شعر او دیده می‌شود و می‌توان آن را مشخّصهٔ سبکی منظومه دانست، تصویر سازی‌هایی است که در ارتباط با قافیه به کمـک ردیـف انجام داده است، این مسأله به صورت آمیزش قافیه با ردیف است که می‌توان واژه را هم در مقـام قافیه و هم در مقام ردیف قلمداد کرد «امتزاج در لغت، آمیختن است و در اصطلاح ردیف و قافیـه را به هم ممتزج سازد» (نظری، ۱۳۸۹: ۱۳۰) در خیال شاعرانه یک کلمه در ذهن شاعر دو نقـش را ایفا می‌کند که گاهی نمی‌توان آنها را از هم تشخیص داد، با این تصویر سازی‌ها عـلاوه بـر اینکـه زیبایی به شعر افزوده است در موارد متعدّدی از عیوب قافیه کاسته و آن را کمرنـگ کـرده اسـت. نمونه‌های این تصویر سازی در موارد زیر قابل بیان است.

یک نمود پربسامد استفاده از افعال پیشـوندی در قافیـه اسـت؛ همـانطور کـه در قسـمت واژگان قافیه توضیح داده شد، از حروف این افعال در قافیه استفاده کرده و بدین ترتیـب بـا خـود فعل ردیف ساخته و زیبایی سازی کرده است. همانند واژهٔ نیفتم در بیت زیر:

چـــو آن درگـــاه را در خـــور نیفـــتم بـــه زور آن بـــه کـــه از در درنیفـــتم
(نظامی، ۱۳۹۲: ۲۰۰)

در این بیت در مصراع دوم فعل پیشوندی درافتادن با فعل افتـادن در مصـراع اوّل ردیـف است؛ حرف «در» در مصراع دوم که حرف پیشوندی فعل است با درخور هـم قافیـه شـده اسـت، علاوه بر آن اگر به لحاظ تلفّظ به قافیه دقّت کنیم خور (خُر) با در هم قافیه شـده و بایـد آن را در خَر نیفتم بخوانیم تا قافیه درست دربیاید و نظامی به زیرکی با ردیف نیفتم ایـن عیـب را پوشـانده است.

در بیت زیر ترگ‌ریزان با برگ‌ریزان هم قافیه است:

نه چنـدان تیـر شـد بـر تـرگ ریـزان کـه ریـزد بـرگ، وقـت بـرگ ریـزان

(همان: ١٦٣)

ریزان در مصراع اوّل یک واژهٔ جدا از ترگ است (چندان تیر بر کلاه جنگی ریختـه شـد) امّا در مصراع، دوم جزوی از کلمهٔ برگ و ریزان است و اسم مرکّب را نمی‌توان از هم جدا کرد، یا باید قافیهٔ بیت را ذوقافیه بدانیم و بگوییم ترگ با برگ و ریزان به صـورت جنـاس تـامّ قافیـهٔ دوم است که این مسأله به راحتی قابل پذیرش نیست؛ زیرا ریزان در هر دو مصراع یک معنـا دارد و در مصرع دوم جزوی از کلمه است و جدا محسوب نمی‌شود یا این که آن را ردیف بدانیم و قافیه‌ها ترگ و برگ باشند. اگر ریزان را ردیف بدانیم، در این صورت می‌توان با پذیرش آمیـزش قافیـه و ردیف به خلاّقیّت و شاعرانگی نظامی پی برد.

در بیت زیر نیز **دل** و **گل** هم قافیه و فعل کشیده ردیف بیت است:

خـم گیسـوش تـاب از دل کشـیده دو گیسـو سـبزه را بـر گـل کشـیده

(همان: ٥٠)

امّا اگر در بیت دقّت کنیم می‌توانیم واژهٔ «کشیده» را در دو معنا قرار بدهیم، آن وقت قافیه جناس تامّ می‌شود در مصراع اوّل به معنی خم گیسوی او تـاب از دل بـرده و در مصـراع دوم بـه معنای ترسیم کردن است امّا اگر آن را ردیف قرار داده باشد عیب را پوشانده است کـه البتّـه ایـن مهارتی است که در نظامی دیده می‌شود. ما به دشـواری مـی‌تـوانیم مـرز میـان قافیـه و ردیـف را مشخّص کنیم، نمود این مسأله در بیت زیر نیز آشکار است؛ در این بیت «کلی تنـگ» تکـرار شـده است:

مکن دلتنگی ای شخصیت گلی تنگ که بد باشد دلی تنگ و گلی تنگ
(همان: ۱۷۹)

دستگردی در معنی بیت نوشته است: «ای کسی که پیکر گلین تو تنگ و کوچک است، برای دنیا دلتنگ مباش که دو تنگی باعث بدی و شکنج تو خواهد بود» (همان) بر اساس این معنی گلی تنگ در هر دو مصراع یک معنی دارد که می‌توان آن را ردیف گرفت ولی اگر آن را ردیف بدانیم، بیت خالی از قافیه می‌شود، فقط ما باید به طریق صور خیال، گل تنگ مصراع دوم را استعاره از انسان بدانیم تا مشکل قافیه حلّ شود. در بیت زیر شیرین ردیف است و واژگان کار و بازار قافیه هستند. امّا با ایهام نیز می‌شود شیرین را در معنای دیگر گرفت و شعر را دو قافیه خواند.

ملک را هر زمان در کار شیرین چو جان، شیرین شدی بازار شیرین
(همان: ۱۱۸)

نتیجه‌گیری

حاصل بررسی قافیه در خسرو و شیرین نشان می‌دهد که نظامی ارزش قافیه را می‌داند و در کاربرد آن نکته سنج است؛ اگر بنا را بر این بگذاریم که شعر فی البداهه در ذهنش تراوش کرده و شاعر داستان را همان‌طور که در ذهن داشته بر قلم رانده باشد، دقّت در قافیه پردازی‌ها بیانگر این است که بار دیگر برگشته و قافیه‌ها را بررسی کرده است؛ از این نظر او را یکی از شاعران برجسته می‌بینیم؛ مهارت شاعری او چنان است که توانسته با قافیه‌های کوتاه، خواننده را با داستان همگام کند؛ حروف قافیه کم است، اندیشهٔ او داستان پردازی است و خوب دانسته که حوصلهٔ مخاطب از تکلّف پردازی برای قافیه خسته می‌شود؛ نظامی بهترین واژگان را انتخاب کرده است که مناسب محتوای غنایی باشند؛ ویژگی‌های کلّی قافیه پردازی در منظومه این است که اغلب یک واژه دارند؛ واژگان اسمی و فعلی بالاترین بسامد عیوب قافیه اقوا، ایطا و شایگان از عیوب قافیه هستند که البتّه با آراستن ابیات و آوردن قوافی بدیعی سعی کرده است، از عیوب بکاهد. کاربرد ردیف نیز با بسامد قابل توجّه دیده می‌شود، در کلّیّت ردیف‌ها نیز ساده و کوتاه هستند امّا گاهی چند واژه‌ای است، خلاقیّتی که نظامی داشته، امتزاج ردیف و قافیه است که توانسته با آمیختن آنها با هم در شعر زیباسازی کند و در مواردی از عیوب قافیه بکاهد.

فهرست منابع و مآخذ

۱ -احمدنژاد، کامل، کمالی اصل، شیوا، (۱۳۸۵)، ***عروض و قافیه***، تهران: آیین.

۲ -حق‌شناس، علی‌محمّد، (۱۳۷۰)، ***مقالات ادبی – زبان شناختی***، تهران: نیلوفر.

۳ -دادفر، مجید، (۱۳۸۹)، ***قافیه و جایگاه آن در مطالعات و نقد ادبی بر اساس شیوه‌های قافیه پردازی نظامی در خمسه***، پایان نامهٔ کارشناسی ارشد، به راهنمایی رضا مصطفوی سبزواری و مشاورهٔ علی‌اکبر عطرفی، تهران: دانشگاه علاّمه طباطبایی.

٤ -سرداغی، محمّدحسین، نصرآزادانی، (۱۳۹۵)، ***غنای قافیه در خسرو و شیرین نظامی***، نشریهٔ فنون ادبی، ش ۸، ش ۱ (پیاپی ١٤): ۱۱۹-۱۳۲ .

۵ -شاه حسینی، ناصرالدّین، (۱۳۸۵)، ***شناخت شعر (عروض وقافیه)***، تهران: هما.

٦ -شفیعی کدکنی، محمّدرضا، (۱۳٦۸)، ***موسیقی شعر***، تهران: آگاه.

۷ -شمس قیس رازی، (۱۳۷۳)، ***المعجم فی معاییر اشعار العجم***، تصحیح سیروس شمیسا، تهران: فردوس.

۸ -شمیسا، سیروس، (۱۳۷۲)، ***آشنایی با عروض و قافیه***، تهران: فردوس.

۹ -مدرّس زاده، عبدالرّضا، (۱۳۸۷)، ***سبک شناسی قافیه در شعر فارسی***، نشریهٔ گوهرگویا، سال دوم، ش ۷: ۱٤۳-۱٦۸.ژ

۱۰ -ملاّح، حسنعلی، (۱۳۸۵)، ***پیوند موسیقی و شعر***، تهران: فضا.

۱۱ -نظامی گنجوی، الیاس بن یوسف، (۱۳۹۲)، ***خسرو و شیرین، با تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی***، به کوشش سعید حمیدیان، تهران: قطره.

۱۲ -نظریهٔ ماه، (۱۳۸۹)، ***ردیف در سبک عراقی***، مجلّهٔ فنون ادبی، سال دوم، ش۱ (پیاپی ۲) ۱۱۹-۱۳٦.

۱۳ -نیکزاد، محمّدرضا، (۱۳۹۰)، ***شیوه‌ای نو در آموزش عروض و قافیه***، قم: مرکز بین المللی ترجمه و نشر المصطفی (ص).