مقاله پژوهشی

نقش قافیه و ردیف در شکل‌گیری نوع ادبی غنا و حماسه (بر پایهٔ مقایسهٔ بیژن و منیژه و ویس و رامین)

نسرین قربانی[۱]، یداله شکری*[۱]، نوید فیروزی[۲]

۱- گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران.

۲- گروه دروس عمومی و زبان انگلیسی، دانشگاه صنعتی شاهرود، شاهرود، ایران.

سال هفدهم، شماره دوم، اردیبهشت ۱۴۰۳، شماره پی در پی ۹۶، صص ۳۱۲-۲۹۳

DOI: 10.22034/bahareadab.2024.17.7312

نشریه علمی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی

(بهار ادب سابق)

چکیده:

زمینه و هدف: یکی از نکاتی که در موضوع قافیه و ردیف به آن توجه نشده است این است که کاربرد قافیه و ردیف در ژانرهای مختلف ادبی چه تفاوتی با هم دارد و آیا شاعر در انواع مختلف ادبی(حماسی، غنایی و تعلیمی) در استفاده از قافیه و ردیف به تفاوت نوع ادبی آن نظر داشته است یا خیر. اگرچه آثار مهمی چون المعجم شمس قیس رازی و معیارالاشعار خواجه نصیرالدین طوسی و دیگر آثار برجسته در این حوزه به عنوان آغازگران این علوم حائز اهمیت هستند اما هیچ کدام از این آثار به رابطهٔ مهم میان قافیه، ردیف و کاربرد آنها در نوع ادبی خاصی اشاره نکرده اند و تمرکز عمدهٔ این آثار همواره بر قافیه و ردیف بهعنوان ابزار سازندهٔ موسیقی بوده است. این پژوهش به بررسی، تحلیل و مقایسهٔ ۱۲۷۹بیت از دو منظومهٔ عاشقانهٔ ویس و رامین با داستان عاشقانهٔ بیژن و منیژه در بحث قافیه و ردیف پرداخته است. هدف این پژوهش نشان دادن رفتار این دو شاعر با قافیه و ردیف و کاربرد آنها در ژانر غنایی و حماسی است.

روش مطالعه: روش تحقیق در این پژوهش، توصیفی و تحلیلی است که به شکل کتابخانه ای و با مطالعهٔ منابع، فیش برداری و طبقه بندی مطالب صورت پذیرفته است.

یافته ها: جایگاه ویژهٔ قافیه و ردیف در ساختمان بیت به لحاظ نحوی به شناخت درست و تحلیل آن در تاریخ تحولات گوناگون شعر فارسی یاری میرساند و با بررسی این عناصر اثرگذار در بیت، میتوان به نتایج ارزشمندی در تحلیل ابیات و شیوهٔ بیت سازی شاعر در نوع و سبک ادبی¬اش دست یافت.

نتیجه گیری: در این پژوهش با استخراج قافیه ها و ردیفهای ابیات این دو داستان عاشقانه نشان دادیم که فردوسی برخلاف فخرالدین اسعد گرگانی با استفاده از قافیه و ردیفهای اسمی نحو خویش را در بیتها کاملاً عامدانه از نحو معیار دور میکند و اگرچه داستانی عاشقانه را روایت میکند اما در هیچ قسمت از اثر خود، از ژانر حماسی و نحو غیرطبیعی زبان خارج نمیشود در حالی که در مقابل، گرگانی با استفادهٔ بیشتر از قافیه های فعلی، به نحو طبیعی زبان وفادار است.

تاریخ دریافت: ۱۷ خرداد ۱۴۰۲
تاریخ داوری: ۱۹ تیر ۱۴۰۲
تاریخ اصلاح: ۰۵ مرداد ۱۴۰۲
تاریخ پذیرش: ۱۸ شهریور ۱۴۰۲

کلمات کلیدی:
نحو، غنا، حماسه، قافیه، ردیف، ویس و رامین، بیژن و منیژه

* نویسنده مسئول:
y-shokri@semnan.ac.ir
(+۹۸ ۳۱۵) ۳۱۵۳۰۰۰۰

Seventeenth year, Number Two, May 2024, Continuous Number 96, Pages: 293-312

Journal of the stylistic of Persian poem and prose
(Bahar-e- Adab)
Home page: https://www.bahareadab.com

ORIGINAL RESEARCH ARTICLE

The role of rhyme and row in the formation of the literary genre of Ghana and epic (based on the comparison of Bijan and Manijeh and Weiss and Ramin)

N. Ghorbani[1], Y. Shokri*[1], N. Firouzi[2]
1- Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Semnan University, Semnan, Iran.
2- Department of General Courses and English Language, Shahrood University of Technology, Shahrood, Iran.

ARTICLE INFO

Article History:

Received: 07 June 2023
Reviewed: 10 July 2023
Revised: 27 July 2023
Accepted: 09 September 2023

KEYWORDS
syntax, richness, epic, rhyme, row, Weiss and Ramin, Bijan and Manijeh

*Corresponding Author
✉ *y-shokri@semnan.ac.ir*
☎ (+98 23) 31530000

ABSTRACT

BACKGROUND AND OBJECTIVES: One of the points that has not been paid attention to in the subject of rhyme and line is what is the difference between the use of rhyme and line in different literary genres and whether the poet in different literary types (epic, lyrical and didactic) uses Has he commented on the difference in its literary type from the rhyme and the line or not? Although important works such as al-Mujajm Shams Qais Razi and al-Khawaja Nasir al-Din Tusi's poetry standards and other prominent works in this field are important as the initiators of these sciences, none of these works have mentioned the important relationship between rhyme, row and their use in a specific literary type. and the main focus of these works has always been on rhyme and line as a means of creating music. This research has investigated, analyzed and compared 1279 verses from the two love poems of Weiss and Ramin with the love story of Bijan and Manijeh in the discussion of rhyme and line. The purpose of this research is to show the behavior of these two poets with rhyme and line and their use in lyrical and epic genres.

METHODOLOGY: The research method in this study is descriptive and analytical, which was done in a library form by studying sources, taking notes and classifying the materials.

FINDINGS: The special place of rhyme and line in the structure of verse helps to understand and analyze it in the history of various developments of Persian poetry, and by examining these influential elements in verse, we can get valuable results in the analysis of verses and the poet's style of verse making. He achieved in his type and literary style.

CONCLUSION: In this research, by extracting the rhymes and rows of verses of these two love stories, we showed that Ferdowsi, unlike Fakhruddin Asad Gorgani, uses rhymes and nominal rows in his verses, and deliberately moves his syntax away from standard syntax, and although a story He narrates a romance, but in no part of his work, he does not leave the epic genre and the unnatural language, while on the other hand, Gorgani is loyal to the natural language by using more current rhymes.

DOI: 10.22034/bahareadab.2024.17.7312

NUMBER OF REFERENCES	NUMBER OF TABLES	NUMBER OF FIGURES
27	2	4

مقدمه

قافیه

قافیه یکی از ارکان مهم شعر فارسی و همراه همیشگی آن است که محققان همواره به نقش کلیدی آن در القا معنا و انتقال حس شاعر و دیگر کارکردهای آن در شعر، توجه داشته‌اند. قافیه در شعر فارسی به قول نیما «زنگ مطلب و شعر بی‌قافیه آدم بی‌استخوان است» (یوشیج، ۱۳۸۵: ص۴۵). علم قافیه اولین بار در زبان عربی به وجود آمد و نخستین کتابهایی که در زمینهٔ قافیه نوشته شده به زبان عربی است که بعدها به زبان فارسی ترجمه شده‌اند. شمس قیس رازی در جایی «سخن بی‌قافیت را شعر به شمار نمی‌آورد اگرچه موزون باشد» (المعجم، ص۱۸۹). که این نگاه نشان‌دهندهٔ توجه او به قافیه صرفاً بعنوان ابزاری برای آفرینش شعر است، نگاهی که بیشتر پژوهشگران حوزهٔ قافیه نیز آن را دنبال میکنند، حتی شاعری همچون نیما که در نگاه نخست ممکن است به نظر برسد که چندان به قواعد و چارچوبهای عروض سنتی پایبند نیست، شعر بی‌وزن و قافیه را شعر به حساب نمی‌آورد. «به عکس، من سعی میکنم به شعرِ فارسی وزن و قافیه بدهم. شعرِ بی‌وزن و قافیه شعرِ قدیمیهاست. ظاهراً برخلاف آن به نظر می‌آید. اما به نظر من شعر در یک مصراع یا یک بیت ناقص است -از حیث وزن- زیرا یک مصراع یا یک بیت نمیتواند وزنِ طبیعیِ کلمه را تولید کند. وزن، که طنین و آهنگِ یک مطلبِ معیّن است، در بین مطالبِ یک موضوع، فقط به توسط آرمونی (هماهنگی) به دست می‌آید. این است که باید مصراعها و ابیات دسته‌جمعی و بطور مشترک وزن را تولید کنند» (طاهباز، ۱۳۶۸: ص۱۵۳). همانطور که ملاحظه شد این نگاه نیز برآمده از همان دیدگاه سنتی از قافیه است که آن را در ایجاد موسیقی شعر، عنصری تأثیرگذار میداند.

شمس قیس در جایی دیگر قافیه را مقدم بر معنی دانسته و میگوید: «در قوافی، اولی چنان باشد که شاعر تعیین آن مقـدّم دارد، پس معنی را بـدان الحاق کند و بر آن بندد تا متمکّن آید و هیچکس را تغییر آن ممکن نگردد» (المعجم، ص۴۴۹). میتوان از این سخن دریافت که شاعر در نوشتن شعر میبایست ابتدا قافیه‌ها را بنویسد و بعد با توجه به قافیه‌ها مضامین را خلق کند. این قافیه‌ها هستند که مضامین را میسازند، کلمات قبل از خود را احضار میکنند و تعیین‌کنندهٔ آن‌ها هسـتند. این مطلب یکی از فرضـیه‌هایی است که ما بنا داریم در این پژوهش به آن دست یابیم که ترکیب نحوی شعر تا چه اندازه در قافیه‌ها تأثیرگذار است. شاید یکی از روایتهای ساختگی در نحو قافیه حکایتی افسـانه‌ای باشـد که در شرح بوستان خزائلی نیز به آن اشاره شده است (خزائلی،۱۳۵۳: ص۲۹۱). این روایت گرچه افسـانه‌ای بیش نیسـت اما از اصـلیترین اهداف پژوهش حاضـر میباشد. «میگویند شبی سعدی شـیرازی فردوسـی را به خواب میبیند و از راه تفاخر به استاد توس میگوید که بیتی حماسی سروده‌ام تا به شما عرضـه کنم و این بیت را میخواند: خدا کشـتی آنجا که خواهد برد/ اگر ناخدا جامه بر تن درد. فردوسی لبخندی زد و گفت: اگر من بودم بیت را به این شـکل میسـرودم: برد کشـتی آنجا که خواهد خدای/ اگر جامه بر تن دَرَد ناخدای». همین داستان نشانگر این است که فردوسی با استفاده از اسم در محل قافیه‌ها و به کار بردن آن بعنوان قافیه، لحنی حماسـی را در مقابل لحن پندآمیز و تعلیمی سـعدی به کار برده است و با تغییرات زبانی در شعر و شـروع مصراع با فعل که یکی از تکنیکهای حماسی شدن لحن است با تأکید بر کنش، فضای حماسی را در شعر میگستراند.

همانطور که در ابیات فوق‌الذکر هم دیدیم قافیهٔ بیت سعدی فعلی است اما در بیت فردوسی با قافیه اسمی روبرو هسـتیم و شـاید بتوان گفت همین اسـتفاده از اسم بعنوان قافیه یکی از دلایل حماسی شدن سبک در شاهنامه اسـت، زیرا قافیهٔ اسـمی و فعلی دو نوع ترکیب نحوی متفاوت ایجاد میکنند. دلیل اهمیت قافیه اسـمی تغییر

ترکیب نحوی قبل از آن در مقابل قافیهٔ فعلی است. به عبارت دیگر هر گاه اسم بعنوان قافیه قرار میگیرد به جملهٔ پیش از خودش آرایشی میدهد که این آرایش با قافیهٔ فعلی کاملاً متفاوت است.

محمدرضا شفیعی کدکنی یکی از نقشهای قافیه را در «تشخّصی میداند که قافیه به کلمات خاصّ هر شعر میبخشد» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۲: ص۶۲). همانطور که مشاهده میشود از دیدگاه شفیعی‌کدکنی قافیه صرفاً در خدمت موسیقی بیت نیست، بلکه صاحب تشخّص و امتیاز در شعر است. «در شعر شاعران هنرمند، آنها که یا از راه تجربه و یا ذوق سلیم خود و یا از رهگذر مطالعه در آثار ناقدان به تأثیر هنری قافیه توجّه داشته‌اند اگر دقت کنیم خواهیم دید که اینان به قافیه بعنوان یک کلمهٔ ساده که برای پایان‌بندی مصراعها و ابیات به خدمت گمارده میشود، نگاه نمیکرده‌اند بلکه همواره میکوشیده‌اند که قافیه را از کلماتی انتخاب کنند که در شعر تشخّص و امتیازی دارند و یک کلمهٔ ساده نیستند» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۲: ص۷۲)

واژه‌گزینی برای قافیه همواره آنقدر حائز اهمیت بود که شاعران تلاش میکردند برجسته‌ترین لغت را از لحاظ زبانی و معنایی در جایگاه قافیه قرار دهند. مایاکوفسکی میگوید: «من همیشه لغت برجسته و مشخص را در آخر بیت جای میدهم و به هر زحمت و شکل و ترتیبی که باشد قافیه‌ای برایش پیدا میکنم، نتیجه این میشود که قافیه‌های من همیشه غیرمعمولیند» (مایاکوفسکی به نقل از شفیعی کدکنی، ۱۳۹۶: ۷۲).

با این وجود هستند پژوهشگرانی که صرفاً به قافیه بعنوان عنصری نگاه میکنند که بر موسیقی کلام می‌افزاید و بجز این، هیچ کارکردی را برای آن متصوّر نیستند. «باید دانست که قافیه تنها برای زیبایی شعر به کار نمیرود. این عنصر موسیقایی آهنگ شعر را تکمیل میکند و به زیبایی آن می‌افزاید و در گوشنوازی آن مؤثر است و نظم و سامانی به شعر میبخشد و اجزای آن را متناسب مینماید» (وحیدیان، ۱۳۶۹: ص۹۳-۹۲). و به همین دلیل قافیه را در شعر القاکنندهٔ وزن میداند. «به یاری نغمهٔ حروف، قافیه و ردیف ای بسا که وزنی تند و طرب‌انگیز را سنگین و غم‌انگیز کند. این مسئله بویژه در اوزان بینابین که نه چندان تند و ضربی است و نه چندان سنگین و ملایم، صورت میگیرد.» (وحیدیان، ۱۳۶۹: ص۷۱) و شاید همین موضوع و تکرار اصوات در قافیه، یکی از وظایف مهم آن باشد.

گرچه همان پژوهشگران قافیه را در خدمت موسیقی میدانند اما درنهایت به این موضوع معترفند که قافیه باید به معنا یاری رساند و مفاهیم شعر را اسیر خود نکند. «شک نیست که قافیه وقتی زیبا و باارزش است که بدون تکلّف باشد و شاعر با قدرت و مهارت خود و تسلطش بر واژه‌های هم‌قافیه، قافیه را چنان به کار گیرد که مزاحم معنی نشود. قافیه باید مطیع و رام باشد، زیرا اگر معنی و مفهوم شعر فدای قافیه شود، قافیه‌پردازی است، نه شعر. شعری که مفاهیمش اسیر قافیه است و به عبارت دیگر، واژه‌های قافیه‌دار، معانی را به وجود می‌آورند، شعر حقیقی نیست، بلکه نظم است» (وحیدیان، ۱۳۶۹، ص۹۳).

از آنجا که قافیه و ردیف در شعر فارسی از عوامل مهم به شمار می‌آیند و اساس سخن در شعر فارسی بر آن نهاده شده است و به دلیل ریشه‌های پارتی و مشترک دو داستان بیژن و منیژه و ویس و رامین، در این مقاله برآنیم به مقایسهٔ تفاوتها و شباهتهای رفتار شاعر در کاربرد ردیف و قافیه در ۱۲۷۹ بیت از منظومهٔ غنایی ویس و رامین و داستان عاشقانهٔ بیژن و منیژه از شاهنامهٔ فردوسی بپردازیم. در پژوهش پیشِ‌رو ابتدا قافیه‌ها و ردیفهای این دو منظومه و نوع آن بصورت جداگانه نوشته شده و سپس به دسته‌بندی آنها از منظرهای مختلف پرداخته‌ایم.

مسئلهٔ پژوهش

این تحقیق تلاش میکند تا نشان دهد آیا قافیه در ساخته شدن ژانر تأثیری دارد و میتوان ژانرها را به قافیه‌ها

متصل کرد؟ در کاربرد قافیه بین یک منظومهٔ غنایی صرف (ویس و رامین) در مقابل اثری حماسی (شاهنامهٔ فردوسی) که گاهی داستانهای عاشقانه‌ای در آن شکل میگیرد تفاوتی وجود دارد؟ آیا این تفاوت در کاربرد ردیف نیز احساس میشود؟ با توجه به اینکه شاهنامه در ژانر حماسی و ویس و رامین در ژانر غنایی سروده شده است؛ شیوهٔ کاربرد قافیه و ردیف در این دو اثر چه تفاوتها یا شباهتهایی با هم دارد؟

پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ ردیف و قافیه در شعر فارسی، پژوهشهای فراوانی صورت گرفته که بیشتر آنها به این دو عنصر بعنوان عوامل ساخت موسیقی در شعر پرداخته‌اند، اما از مهمترین کتابهایی که به بحث قافیه و ردیف در شعر فارسی پرداخته، موسیقی شعر شفیعی کدکنی است. این اثر مهم به شیوه‌های مختلف ایجاد موسیقی و عواملی میپردازد که موجب تقویت موسیقی در شعر میشود.

گرچه چند اثر پژوهشی به مقایسهٔ دو منظومهٔ بیژن و منیژه و ویس و رامین پرداخته‌اند، اما هیچکدام از آنها بطور مستقیم به موضوع موردبررسی ما مربوط نمیشود. ما در این بخش آثاری را بصورت اجمالی بررسی خواهیم کرد که به مقایسهٔ این دو اثر به هر نحوی پرداخته‌اند. جلال خالقی مطلق در مقاله‌ای با عنوان بیژن و منیژه و ویس و رامین (مقدمه‌ای بر ادبیات پارتی و ساسانی) که در سال ۱۳۶۹ در نشریهٔ ایران‌شناسی به چاپ رسیده است، ضمن بررسی این دو داستان به خاستگاه مشترک آنها میپردازد. او در این مقاله ضمن بیان چکیدهٔ دو داستان، به بررسی شباهتهای آنها پرداخته است و در پایان، انواع و قالبهای ادبیات دورهٔ ساسانی را براساس شاهنامه و دیگر متون بازماندهٔ پهلوی بررسی میکند.

زهرا پارساپور در کتاب مقایسهٔ زبان حماسی و غنایی: با تکیه بر «خسرو و شیرین و اسکندرنامهٔ نظامی» این دو نوع ادبی یعنی حماسی و غنایی را از دیدگاه تشبیه و استعاره، خیال، مجاز، کنایه، دستور و صنایع ادبی با هم مقایسه میکند. نکتهٔ قابل توجه در اثر پارساپور بررسی نحو پنجاه بیت از این دو منظومه و مقایسهٔ آنها با هم میباشد.

نرگس هوشمند در مقاله‌ای با عنوان «مطالعه اولین دیدار در ادبیات فارسی: بیژن و منیژه، ویس و رامین، لیلی و مجنون» که در سال ۱۳۸۷ در نشریهٔ قلم به چاپ رسیده است به واکاوی این دیدارها و این صحنه در سه اثر متعلق به ادبیات فارسی یعنی بیژن و منیژه، ویس و رامین، لیلی و مجنون با الهام‌گیری از روش ژان روسه پرداخته است. او در این پژوهش، نخست نشانه‌های زمانی و مکانی، سپس عناصر پویای داستان که شامل تأثیرگذاری، تبادل پیام و بالاخره وصال است و زنجیرهٔ نقل داستان به آن وابسته است را بررسی کرده است.

پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد سهراب حقیقی با عنوان «بررسی مقایسه‌ای داستان بیژن و منیژهٔ فردوسی با ویس و رامین اسعد گرگانی» که در سال ۱۳۹۵ نوشته شده نیز به بررسی این دو منظومه پرداخته است. این پژوهش در سه فصل، شامل کلّیات، تعاریف و مبانی نظری و بررسی ساختار، محتوا، شباهتها، تفاوتها، ویژگیهای زبانی، ابعاد اخلاقی و غنایی داستان بیژن و منیژهٔ فردوسی و ویس و رامین اسعد گرگانی و مقایسهٔ آن دو با هم تدوین شده است و هدف از مقایسهٔ دو منظومه نشان دادن یک زمینهٔ واحد اجتماعی میباشد تا مشخّص شود تا چه اندازه ویس و رامین از شاهنامه تأثیر پذیرفته است. البته این پژوهش نیز، به مبحث قافیه و ردیف ورود نکرده است.

ولی بیرانوند و نورالدین بازگیر در مقاله‌ای با عنوان «مقایسهٔ بیژن و منیژه فردوسی با منظومهٔ غنایی ویس و رامین» که در سال ۹۵ در همایش ملی ادبیات غنایی شرکت داده شده است ضمن بررسی شباهتها و تفاوتهای این دو اثر

به شیوهٔ تحلیلی و مقایسه‌ای حالات و عواطف دو دلداده در این دو داستان پرداخته است و درنهایت با بیان اینکه اگر در ویس و رامین درگیری و جنگی در میانه داستان اتفاق می‌افتد خیلی سطحی و زودگذر است اما در داستان بیژن و منیژه صحنه‌های نبرد و درگیری مفصل ذکر میشود و درنهایت به این نتیجه رسیده است که عشق در منظومه‌های غنایی و حماسه در منظومه‌های حماسی محوریت دارند و همه چیز حول محور آنهاست. همانطور که مشاهده میشود بیشتر پژوهشهایی که در این قسمت به آنها اشاره شد، این دو اثر را صرفاً از جنبهٔ غنایی آن مورد مطالعه قرار داده‌اند و هیچکدام از آنها به بحث قافیه و مقایسهٔ آن در این دو اثر نپرداخته است. بیشترین چیزی که در بررسی این آثار در پژوهشهای نام‌برده برای پژوهشگر حائز اهمیت است بررسی محتوایی غنا و حماسه در این آثار است.

بحث و بررسی

بیژن و منیژه و ویس و رامین

بیژن، یکی از پهلوانان شاهنامه است که به گمان عده‌ای میتوان شخصیت او را به لحاظ تاریخی تا دورهٔ اشکانیان دنبال کرد. کویاجی معتقد است: «دست کم برای بخشی از رمانس بیژن و پیمان‌شکنی گرگین -با حذف قسمت مربوط به افراسیاب و رستم- بنیادی تاریخی وجود دارد. از لحاظ تاریخی پیوندی میان دودمانهای پارتی «مهران» و «مونز» وجود داشته و طبیعی است که دختری از خاندان مونز، «منیژه» خوانده شده باشد» (کویاجی، ۱۳۸۸: ص۱۳۱). از نظرگاه اساطیری، این داستان را باید یکی از آثار باقی‌ماندهٔ اساطیر دوران عتیق دانست که نمایندهٔ جامعهٔ زن‌سالارِ پیش از مهاجرت اجداد آریایی به سرزمین ایران است. «این داستان، شکل دگرگون‌شدهٔ اسطوره‌ای است که اصلاً کردار کیهانی الهه و بغ بانویی را بازمیگوید که پهلوانان بزرگ خود را میبرد و در چاه زندانی میکرد... اندک‌اندک این بنمایه بنابر تأثیر روایات تاریخی به پهلوانان ایران و توران انتساب یافته، اسطوره‌ای که اصلاً کردار کیهانی و ایزدینهٔ زنی اساطیری بوده به افسانهٔ «منیژه» دختر افراسیاب بدل شده است که بیژن دلاور و نوجوان را میدزدد» (واحددوست، ۱۳۷۹: ص۲۶۷)

ویس و رامین از داستانهای روزگار اشکانیان است که متن آن به پهلوی بوده و فخرالدین اسعد گرگانی آن را در میان سالهای ۴۳۲و۴۴۶ به نظم درآورده است. گفته شده: «تا اوایل قرن هفتم داستانی مشهور و موردعلاقهٔ مردم بوده و سرمشق شاعرانی قرار میگرفته که دست به سرودن داستانهای عاشقانه میزده‌اند» (صفا، ۱۳۸۸: ج۱: ۲۸۸). آنچنان که از زمینهٔ جغرافیایی داستان برمی‌آید «ویس و رامین» متعلق به دورهٔ اشکانی است گرچه مؤلّف «مجمل التواریخ» آن را به عصر شاپور اول پسر اردشیر بابکان مؤسس سلسلهٔ ساسانی نسبت میدهد (مجمل التواریخ، ص۹۴). اما ذبیح‌اله صفا معتقد است که: «این قصّه باید پیش از عهد ساسانی و در اواخر عهد اشکانی پیدا شده باشد، زیرا آثار تمدّن دورهٔ اشکانی و ملوک الطوایفی در آن آشکار است» (صفا، ۱۳۸۸: ج۱: ۲۲۶).

چیزی که بین داستان بیژن و منیژه و ویس و رامین پیوند تنگاتنگی برقرار کرده است ریشه‌های مشترک این دو داستان و چند داستان دیگر در شاهنامه است. «نه تنها داستان بیژن و منیژه، بلکه تعداد دیگری از داستانهای شاهنامه نیز دارای اصل پارتیند، منتها از منشأهای مختلف. چون حکومت پارتها که حدود پانصد سال بر سرزمین پهناوری حکومت کردند، برخلاف ساسانیان فقط دارای یک مرکزیت واحد نبودند، بلکه به تیولهای چندی تقسیم میشد که در برابر حکومت مرکزی از نوعی استقلال داخلی برخوردار بودند. این حکومتهای نیمه‌مستقل دارای رسوم و فرهنگ و ادبیاتی ویژه خود بودند. بررسی ویس و رامین و داستانهای شاهنامه و دیگر آثار حماسی فارسی

نشان میدهد که بویژه دو تا از تیولهای پارتی از نظر ادبی اهمیت بیشتری داشته‌اند. یکی تیول گرگان و مرو که در دست خاندان گودرز (گودرز دوم ۵۱-۳۹ میلادی) بود و دیگری تیول سیستان که بر طبق شاهنامه در دست خاندان زال بود» (خالقی مطلق، ۱۳۶۹: ص۲۸۶)

خاستگاه پارتی این دو داستان و پیوندهایی که میان آنهاست همواره مورد توجه پژوهشگران قرار گرفته است. «نخستین بار نولدکه بدرستی دریافت که داستان بیژن و منیژه از جمله داستانهایی است که خاستگاه پارتی دارد. نزدیک پنجاه سال قبل ایران‌شناس فقید ولادیمیر مینورسکی در مقاله‌ای که معروف همگان است، نشان داد که داستان عشقی ویس و رامین یک داستان پارتی است. از میان دلایلی که مینورسکی برای اثبات نظریهٔ خود می‌آورد یکی نیز این است که منیکان لقب موبد شاه از «منیک» و حرف نسبت «ان» تشکیل شده و منیک همان منیژه زن بیژن اشکانی است که شاخه‌ای از فرمانروایان پارتی در ناحیهٔ مرو بودند» (خالقی مطلق، ۱۳۶۹: ص۲۷۳)

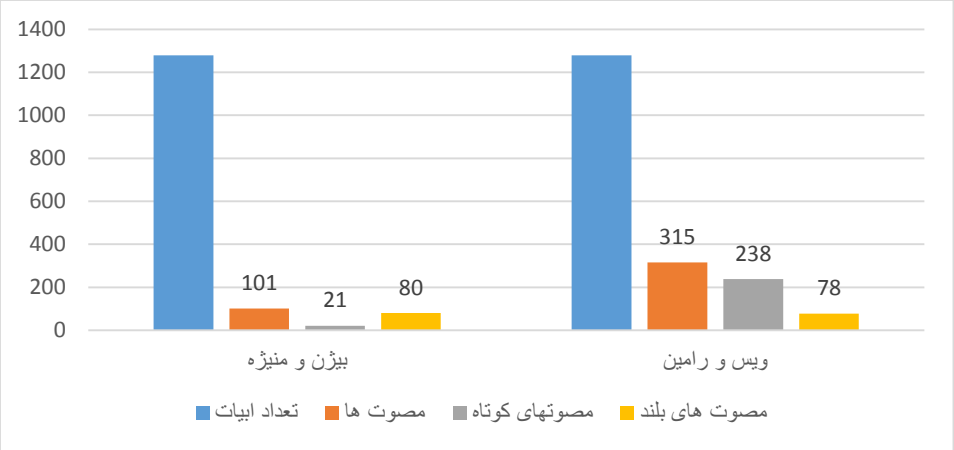
گرچه هیچگاه پژوهشگران زبان فارسی به امکانات زبانی در حوزهٔ ردیف و قافیه توجهی نداشته‌اند اما میتوان به تأثیر خاستگاه یک اثر بر زبان و مشخصاً قافیه و ردیف آن اثر، نگاه ویژه‌تری داشت. بررسی قافیه در سبکها و ژانرهای مختلف شعر فارسی که اتفاقاً ریشه‌ها و خاستگاه مشترکی دارند، میتواند نقش مهمی در نشان دادن تحوّلات زبانی و آوایی آن اثر داشته باشد.

قافیه در شاهنامهٔ فردوسی موضوع مهمی است که فردوسی در سراسر متن حماسی خود به آن توجه ویژه‌ای دارد و با کاربرد درست و مهندسی‌شدهٔ آن، به شعر حماسی خود استواری بخشیده است. «قافیه در شاهنامه تنها تکرار بیهودهٔ صامتها و مصوتهای هماهنگ نیست، بلکه فردوسی با به کار بردن آن صورت و قالب شعر حماسی خود را انجام و استحکام میبخشد و در جای خود نیز از آن در القای معنی و مفهوم سود میجوید.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ص ۳۸۸-۳۶۹)

قافیه و جایگاه آن در منظومه‌های بیژن و منیژه و ویس و رامین

از آنجا که نوع ادبی با مصوّتهای موجود در قافیه ارتباط دارد، در باب بررسی قافیه در شعر، حضور مصوتها در کلمات قافیه یکی از نکاتی است که در این پژوهش درمورد آن سخن خواهد رفت. «دکتر شفیعی به این خصوصیت زبان عربی که کلمات همواره دارای اعراب هستند و با مصوت ختم میشوند توجه کرده و آن را موجب کمال موسیقی قافیه در شعر عربی دانسته است. این خصوصیت موجب میشود که خواننده هنگام تغنّی و زمزمه صدا را براحتی امتداد دهد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ص۱۳۶)

بررسی صامتها و مصوتهای به‌کاررفته در ۱۲۷۹ بیت نخست دو داستان بیژن و منیژه و ویس ورامین نشان میدهد که تعداد مصوتهایی که فردوسی در قافیه‌های داستان بیژن و منیژه استفاده کرده است صدویک مصوت است که از این تعداد هشتاد مصوت بلند و بیست‌ویک مصوت کوتاه است. در داستان ویس و رامین تعداد مصوتهای به‌کاررفته در قافیه‌های ۱۲۷۹ بیت نخست این منظومه سیصدوپانزده مصوت است که از این تعداد ۲۳۸ مصوت بلند و ۷۸ مصوت کوتاه است.



نمودار ۱- (صامت و مصوّتهای ۱۲۷۹ بیت از دو منظومه)

همانطور که مشاهده میشود گرچه هر دو منظومۀ موردپژوهش به نظر غنایی میرسند، اما تعداد قافیه‌هایی که در ۱۲۷۹ بیت موردبررسی ما با مصوت به پایان میرسد، در داستان ویس و رامین سه برابر بیژن و منیژه است؛ این در حالی است که تعداد مصوتهای بلند این منظومه نیز چند برابر بیژن و منیژه است. «هنگامی که یک بیت با مصوت بلند ختم میشود خواننده میتواند صدا را متناسب با آهنگ شعر امتداد دهد و صوت به شکل نرمتری پخش میگردد، در حالیکه در بعضی از صامتها (مثل صامتهای انفجاری) صدا یکباره قطع میشود» (پارساپور، ۱۳۸۳: ص۲۴۱).

فراوانی مصوتهای بلند به‌کاررفته در دو داستان به شکل زیر است.

جدول۱- (انواع مصّوتهای بلند در قافیه‌های دو منظومه)

داستان	تعداد ابیات	مصوت آ	مصوت ای	مصوت او
بیژن و منیژه	۱۲۷۹	۵۱	۲۹	۰
ویس و رامین	۱۲۷۹	۲۱	۱۸۶	۳۱

البته ذکر این نکته ضروری است که در داستان بیژن و منیژه بیشتر الفها که در پایان قافیه‌ها آمده‌اند «الف اطلاق» میباشند که فردوسی آنها را در این داستان بیش از قسمتهای دیگر شاهنامه به کار برده است با این کاربرد بیشتر مصوتها در منظومۀ ویس و رامین نسبت به شاهنامه شاید به دلیل نوع ادبی غنا و نرمتر ادا شدن کلمات در آن باشد. «موسیقی غنایی نسبت به موسیقی حماسی باید نرمتر، رساتر و ملایمتر باشد. صدای زیر آلات موسیقی که در مجالس نرم نواخته میشوند و حاصل از تکرار واجها، میتواند با محتوای شعر متناسب باشد. درنتیجه آواهای انفجاری میتوانند در شعر غنایی کاربرد داشته باشند تا در حماسه. از سویی آواهای سایشی که نسبت به آواهای انسدادی رساتر و نرمتر هستند، متناسب شعر غنایی هستند» (پارساپور، ۱۳۸۳: ص۲۵۸).

هجای قافیه در شاهنامه که اثری حماسی است بیشتر با الگوی (صامت + مصوت + صامت) است. قافیه‌های (ماه و پیشگاه)، (لاژورد و گرد)، (پرده‌دار و هوشیار)، (شاه و سپاه)، (چراغ و باغ) و... از الگوی فوق پیروی میکنند و در

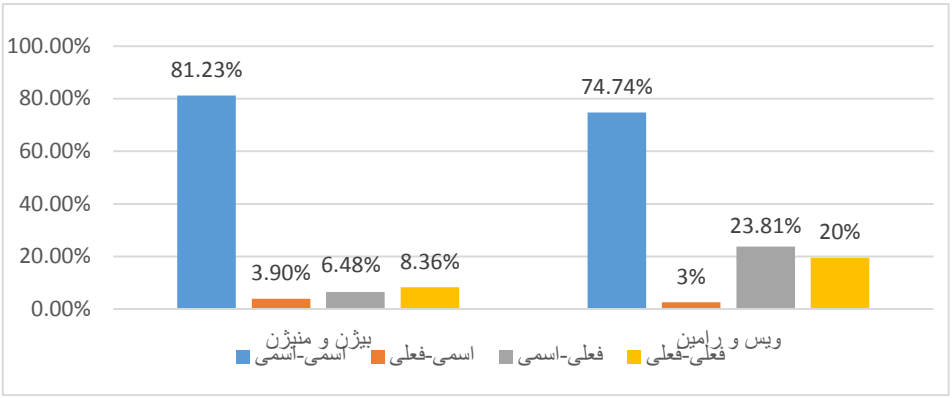
مقابل این الگو قافیه‌های (بنده و زنده)، (صحرا و تماشا)، (باری و لاله‌زاری)، (توانی و زندگانی)، (روی و مینوی) و... در ویس و رامین که در ژانر ادبی غنا سروده شده است جایگاهی ندارد. در بررسی صد بیت ابتدایی این دو منظومه تعداد هشتادوپنج قافیه از بیژن و منیژه و هفتادونه قافیه از ویس و رامین با الگوی (CVC) میباشند. الگوی (صامت + مصوت + صامت) باعث استواری و استحکام زبان و لحن حماسی در کلام میشود. گیتا ذاکری در مقالهٔ «آوا و معنا درشاهنامه» در بررسی ابیاتی منتخب از شاهنامه نتیجه زیر را به دست آورده است: «نسبت استفاده از هجای بلند CVC (صامت، مصوت کوتاه، صامت) در مقایسه با سایر حوزه‌های معنایی از قبیل عاشقانه و مرثیه‌ها بیشتر است. این هجای بلند با صامت پایان میپذیرد و هجای بسته محسوب میشود که این امر سبب میشود که لحن، استوار و کوبنده شود» (ذاکری، ۱۳۹۵: ۱۰۸). در مقابل دقّت در گزینش هنرمندانهٔ واژگان و حروف نرم، روان و عاطفی در قافیه موجب غنای قافیه در شعر فخرالدیّن اسعد گرگانی شده است.

براساس داده‌هایی که از فرهنگ قافیه‌های شاهنامه (که رسالهٔ دکتری نسرین قربانی میباشد) به دست آمده و اساس کار پژوهش حاضر نیز هست، فردوسی در قافیه‌های شاهنامه از قافیه‌های اسمی بیشتر از قافیه‌های فعلی استفاده کرده است و هرگاه در مصراع اول و یا دوم از قافیهٔ فعلی استفاده کرده در یکی از طرفین، قافیهٔ فعلی آورده است. در پژوهش حاضر نیز تعداد قافیه‌های اسمی در داستان بیژن و منیژه چهارصدونه قافیه و در منظومهٔ ویس و رامین سیصدوشصت‌ویک میباشد. در ادامه جدول مقایسه‌ای انواع قافیه در داستانهای بیژن و منیژه و ویس و رامین را خواهیم آورد.

جدول۲- (فراوانی انواع قافیه‌های ۱۲۷۹ بیت از دو منظومه)

منظومه	تعداد ابیات	اسمی-اسمی	اسمی-فعلی	فعلی-اسمی	فعلی- فعلی
بیژن و منیژه	۱۲۷۹	۱۰۳۹	۵۰	۸۳	۱۰۷
ویس و رامین	۱۲۷۹	۹۵۶	۳۳	۳۶	۲۵۴

با توجه به اطلاعات به‌دست‌آمده و پس از بررسی ۱۲۷۹ بیت نخست این دو منظومه همانطور که مشاهده میشود تعداد قافیه‌های فعلی در ویس و رامین بیش از دو برابر بیژن و منیژه است، همانطور که قبلاً هم به اشاره شد استفاده از قافیه‌های فعلی در شعر، به نحو متعارف و طبیعی زبان بیشتر یاری میرساند و هرگاه شاعر از قافیه‌های اسمی در بیت استفاده میکند، از نحو متعارف فاصله میگیرد.



نمودار۲- (انواع قافیه‌های ۱۲۷۹ بیت از دو منظومه)

همانطور که در جدول و نمودار بالا مشاهده میشود قافیه‌های اسمی در داستان بیژن و منیژه بیشتر از ویس و رامین است. پیش از این هم به این موضوع اشاره شد که در شاهنامهٔ فردوسی قافیه‌های اسمی بسامد بیشتری نسبت به قافیه‌های فعلی دارند. قافیه‌های اسمی به دلیل چینش نامتعارفی که در بیت ایجاد میکنند باعث ایجاد سبک حماسی میشوند و به نظر میرسد یکی از دلایلی که فردوسی از آنها بیش از قافیه‌های فعلی استفاده کرده است همین موضوع باشد. در حالیکه در بیژن و منیژه که در ژانر غنایی سروده شده است بیشتر شاهد استفاده از قافیه‌های فعلی هستیم.

نکتهٔ دیگر در مقایسهٔ قافیه‌های این دو منظومه، استفاده از قافیه‌های تکراری در آنهاست. فردوسی در داستان بیژن و منیژه نسبت به گرگانی در ویس و رامین قافیه‌های تکراری بیشتری استفاده کرده است. در ۱۲۷۹ بیت موردبررسی ما در داستان بیژن و منیژه چهل بار و در ویس و رامین سی بار از قافیه‌های تکراری استفاده شده است.

تعدادی از پرکاربردترین قافیه‌های تکراری در بیژن و منیژه:

جای و پای (۱۵)، شاه و راه (۱۱)، گیو و نیو (۱۲)، جنگ و چنگ (۷)، سپهر و مهر (۶)، شاه و سپاه (۶)، دور و تور (۶)، سخت و بخت (۵)، من و انجمن (۶)، کیان و میان (۶)، دلیر و شیر (۶)، پیش و خویش (۵)، جهان و نهان (۵)، فراز و نماز (۴)، شاه و کلاه (۴)، شاه و پیشگاه (۴)، افراسیاب و خواب (۴)، چاه و راه (۴).

پرکاربردترین قافیه‌های تکراری در ویس و رامین:

شهرو و ویرو (۱۳)، شاه و ماه (۷)، کام و نام (۵)، موبد و بد (۵)، شاهان و ماهان (۴)، مادر و برادر (۴)، بر و سر (۴)، امید و خورشید (۴).

با توجه به داده‌های بالا و همانطور که مشاهده میشود بسامد تکرار قافیه در بیژن و منیژه بسیار بیشتر از ۱۲۷۹ بیت منظومهٔ ویس و رامین است. نکتهٔ جالب توجه در قافیه‌سازی فردوسی، استفاده از قافیه‌های تکراری گاهی با ردیف و در برخی از موارد بدون ردیف است که برآمده از شیوه‌های شاعری او در قافیه‌پردازی است. بعنوان مثال در ابیات زیر فردوسی قافیه‌های «گیو و نیو» را یکبار با ردیف و یکبار بدون ردیف به کار برده است.

چو گودرزِ گشواد و فرهاد و گیو چو گرگین میلاد و شاپور نیو

(شاهنامه فردوسی، ج۲، ۶۴۰)

به از تو نداند کسی گیو را نهنگ دژم، رستم نیو را
(همان، ۶۵۳)

استفاده از قافیه‌های «شاه و راه» هم بدون ردیف و هم با ردیف:

نخست آفرین کرد مر شاه را به بیژن نمود آنگهی راه را
(همان: ۶۴۲)

چن آگاهی آمد ز گرگین به شاه که «بیژن نبوده‌ست با او به راه»
(همان: ۶۵۵)

و همچنین ابیات زیر با ردیف «جنگ و چنگ»:

منم بیژن گیو از ایران به جنگ به زخم گراز آمدم تیزچنگ
(همان: ۶۴۶)

اگر جنگ سازی و من جنگ را همیشه بشویم به خون چنگ را
(همان: ۶۴۹)

فردوسی گرچه در بیژن و منیژه بیش از ویس و رامین دچار تکرار قافیه است اما در استفاده از قافیه‌های انتخابی خود تلاش میکند تا این تکرار بر پیکرهٔ بیت آسیبی وارد نکند، حال چه با استفاده از ردیف و چه با استفاده از کلمات مرکب در جایگاه قافیه همچون قافیهٔ «تیزچنگ و چنگ» در دو بیتی که بعنوان مثال آورده شده است.

تعداد بیتهای شاهنامه که کلمهٔ قافیهٔ آنها مختوم به ا[a] و او[u] است و امکان افزودن «ی» در پایان آنها وجود دارد اما شاعر ترجیح میدهد که از «ی» در پایان ابیات در جایگاه قافیه استفاده کند به مراتب بیشتر از منظومهٔ ویس و رامین است. «در شاهنامه در اغلب مواردی که کلمهٔ قافیه مختوم به ا(a) و او (u) است و امکان افزودن «ی» هست غالباً «ی» می‌آید: پای، خدای، دلگشای، رهنمای، اوی، راهجوی، بوی، موی، آرزوی، سوی، شوی و... پیداست که این هجاهای کشیده چه تأثیر عظیمی در موسیقی حماسی دارند و در مواردی چون تعظیم و تفخیم، صلا زدن، ندا دادن، هشدار و زنهار و امثال اینها به کار میروند.» (حمیدیان، ۱۳۸۳: ص ۴۴۰). قافیه‌های جای، پای، مشک‌سای، خدای، رومی‌درای، رای، رهنمای، کدخدای و... با این الگو ساخته شدند و نمیتوان موسیقی برجسته‌ای که این آواها به قافیه میدهند را نادیده گرفت، این در حالی است که در همین تعداد ابیات در منظومهٔ ویس و رامین با تعداد بسیار پایینی از این الگو مواجه هستیم. در این منظومه تنها در سه مورد با قافیه‌های رای، جای و دلارای روبرو میشویم.

به نظر میرسد در منظومهٔ ویس و رامین توصیفها و گاهی دیالوگها به قافیه‌های فعلی یا در برخی موارد به ردیف ختم میشود گرچه این شیوه در بیژن و منیژه هم دیده میشود اما تعداد آن بسیار کمتر از بخشهای بررسی‌شدهٔ ویس و رامین است. در منظومه‌های غنایی از جمله ویس و رامین، ما با نحو طبیعی زبان بیش از منظومه‌هایِ صرفِ حماسی، بویژه شاهنامه روبرو هستیم، در نحو حماسی، چگونگی کاررفت زبان در نوع ادبی حماسه بررسی میشود و به همین دلیل بین نوع ادبی حماسی و زبان به‌کاررفته در آن ارتباط تنگاتنگی قابل مشاهده است. به این مثالها از این دو منظومه توجه کنید:

.

خرد از روی او خیره بماندی ندانستی که آن بت را چه خواندی
گهی گفتی که این باغ بهارست که در وی لاله‌های آبدارست

بنفشه زلف و نرگس چشمکانست چو نسرین عارض و لاله رخانست
گهی گفتی که این باغ خزانست که در وی میوه‌های مهرگانست
سیه زلفینش انگور به بارست زنخ سیب و دو پستانش دو نارست
گهی گفتی که این گنج شهانست که در وی آرزوهای جهانست
رخش دیبا و اندامش حریرست دو زلفش غالیه گیسو عبیرست
تنش سیمست و لب یاقوت نابست همان دندان او درّ خوشابست
گهی گفتی که این باغ بهشتست که یزدانش ز نور خود سرشته‌ست

(ویس و رامین، ص۴۳)

همانطور که در بیتهای بالا مشاهده میشود، فخرالدین در منظومۀ ویس و رامین هرگاه به توصیف روی می‌آورد به نحو طبیعی زبان نزدیکتر میشود و از قافیه‌های فعلی یا ردیف استفاده میکند.

تو خود دانی که ما با هم چه گفتیم به پیمان دست یکدیگر گرفتیم
به مهر و دوستی پیوند کردیم وزان پس هر دوان سوگند خوردیم
کنون سوگند و پیمان را مفرموش بجا آور وفا در راستی کوش
به من تو ویس را آنگاه دادی که تا سی سال دیگر دخت زادی

(ویس و رامین، ص۵۳)

در بیتهای ذکرشده نیز با دیالوگ در این منظومه روبرو هستیم که باز هم شاهد استفادۀ شاعر از قافیه‌های فعلی و ردیف در انتهای بیت هستیم. بیتهایی از این دست در بخشهای بررسی‌شدۀ منظومۀ ویس و رامین کم نیستند و میتوان برای آن نمونه‌های فراوانی ذکر کرد. در مقابل و در سخن فردوسی در داستان بیژن و منیژه تنها یکبار شاهد استفاده‌های پیاپی از قافیه‌های فعلی هستیم، این فعلها همانطور که مشاهده میشود فعلهایی دعایی هستند. «فعل دعایی از انواع مضارع التزامی است زیرا بر نوعی آرزو که گاهی بصورت نفرین است دلالت میکند» (فرشیدورد، ۷۷۷:۱۳۵۱).

سپندارمذ پاسبان تو باد خرد جای روشن روانِ تو باد
ز خرداد باش از بر و بوم شاد! تن چارپایانت مرداد باد!
دی و اورمزدت خجسته بواد! درِ هر بدی بر تو بسته بواد!

(شاهنامه فردوسی، ج۲، ۶۶۷)

در بیتهای بالا با دو فعل دعایی باد و بواد روبرو هستیم. در فعلهای دعایی مصوّت بلند «آ» نقشی کلیدی دارند و به حماسی شدن لحن شاعر کمک فراوانی میکنند موضوعی که در بررسی بیتهای منظومۀ ویس و رامین شاهد آن نیستیم. «فعل دعایی در دستور تاریخی زبان فارسی ساختمان ویژه‌ای داشته است که اولین و رایجترین آن در تبدیل «فتحه» پسوندهای فاعلی فعل به «الف» صورت میگیرد» (فرشیدورد، ۷۷۷:۱۳۵۱). فردوسی در این سه بیت هر دو صورت این فعل دعایی یعنی «بواد» که ریشۀ پهلوی دارد را با فعل «باد» که از پس از حذف «و» در بواد ساخته شده، به کار برده است.

ردیف و جایگاه آن در منظومه‌های بیژن و منیژه و ویس و رامین

«ردیف در لغت به معنی سواری است که پس دیگری بر اسب مینشیند.» (رک: پادشاه، ۱۳۶۳: ص۲۰۷۲). ردیف یکی از ویژگیهای زبان فارسی است که در زبانهای دیگر کمتر دیده شده است: «در شعر ملل دیگر مانند فرانسه و

انگلیس ردیف وجود ندارد و در شعر ترکی، تا پیش از قرن سیزده سابقه‌ای ندارد و مشخص است که از ادب فارسی به آنجا راه پیدا کرده، زیرا شعر ترکی تقلیدی از شعر فارسی است، هم از نظر مفاهیم و هم از نظر قافیه و ردیف و وزن» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ص۱۲۵).

ردیف را در بیشتر موارد کلمه‌ای مستقل تعریف کرده‌اند: «بدان که ردیف عبارت است از کلمه‌ای یا بیشتر که مستقل باشد در لفظ و بعد از قافیهٔ اصلی به یک معنی تکرار یابد» (درّهٔ نجفی به نقل از شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ص۱۲۳). سیما داد ضمن تعریف ردیف آن را نیاز شعر در معنا و وزن میداند: «ردیف در سنت نظم فارسی یک یا چند کلمهٔ مستقل و جدا از قافیه است که در همهٔ بیتها عیناً تکرار شود و شعر در معنی و وزن به آن احتیاج داشته باشد. جای ردیف در پایان مصراعهای هم قافیه و درست پس از قافیه است» (داد، ۱۳۹۲: ص۲۳۵)

در کتاب بدایع الافکار ویژگیهایی از جمله خوشایندی، لطافت طبع و ... برای ردیف ذکر شده است: «شعر دارای ردیف را مردّف گویند که بسیار خوشایند است و لطایف طبع و حدّت ذهن شاعر و جزالت ترکیب و متانت تقریر متکلّم در سخن، بر بستن ردیف خوب ظاهر گردد و ردیف میتواند بود که بود یا بیشتر و باشد که از مصراعی، یک کلمهٔ قافیه بود و باقی ردیف» (بدایع الافکار، ص۱۱۶)

وحیدیان کامیار نیز مانند غالب عروض‌دانان ردیف را تکرار یک یا چند کلمهٔ هم‌معنی بعد از واژهٔ قافیه میداند (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۲: ص۱۱۶). به نظر این تعریف تقریباً در نظر غالب پژوهشگران پذیرفته است. «... اگر کلمه‌ای در آخر ابیات مکرّر شود، آن را ردیف نام نهاده‌اند و حروف قافیه در ماقبل آن قرار دارد» (مسگرنژاد، ۱۳۷۰: ص۱۹۴) در این میان علی‌محمدحق‌شناس تعریف کاملتری به ردیف دارد که ما در این پژوهش با توجه به تعریف او، ردیف را به دو نوع مستقل و غیرمستقل تعریف کرده‌ایم: «ردیف همگونی کاملی است که از تکرار یک عنصر دستوری یگانه (واژه، گروه، بند، جمله) با توالی یکسان و با نقشهای صوتی حرفی، نحوی و معنایی یکسان در پایان مصاریع یا ابیات یک شعر بعد از قافیه پدید می‌آید» (حق‌شناس، ۱۳۶۰: ص۳۳).

گرچه برخی از پژوهشگران نظری غیر از این دارند. «با وجود تعاریف مختلفی که از ردیف ارائه شده، درک آن گاهی دشوار است؛ بعنوان مثال «در بین تکواژها تکواژ «-م» یکی از مشکل‌سازترین تکواژهاست، چنانکه این تکواژ، تکواژ آزاد دستوری (ضمیر متصل و مخفف فعل ربطی استم) باشد، ردیف خواهد بود و در غیر این صورت، یعنی اگر تکواژ مقید تصریفی (شناسه) باشد، جزو حروف الحاقی قافیه محسوب میشود» (بارانی و همکاران، ۱۳۸۹: ص۱۹). و درنهایت سیروس شمیسا ردیف را کلمه یا کلماتی میداند که در آخر مصراعها عیناً بعد از قافیه تکرار شوند. شعری را که علاوه بر قافیه، ردیف نیز داشته باشد «مردّف» گویند (شمیسا، ۱۳۸۹: ص۱۰۱). به نظر میرسد در تعریف ردیف میتوان به کلمات یا نشانه‌های مشترکی که دقیقاً مثل هم هستند و بعد از قافیه می‌آیند بسنده و همانطور که در ادامه توضیح داده خواهد شد آنها را با این تعریف، به دو گونهٔ ردیفهای مستقل و غیرمستقل تقسیم کرد.

ردیف همواره با زبان فارسی نوعی پیوستگی طبیعی داشته است و «از قدیمیترین روزگاران بصورت مشخص و برجسته‌ای در شعر فارسی وجود داشته است، حتی پیش از آنکه شعر به زبان ادب به وجود آمده باشد در ترانه‌های عامیانه ردیف را بصورت بارز و مشخصی میتوانیم مشاهده کنیم» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ص۱۳۳). گرچه حضور ردیف در شعر ضرورت ندارد، اما نقش مهمی در برجستگی زبان بر عهده دارد. ردیف را باید از عناصر برجسته و مهم در ساختمان زبان شعر دانست. «جلوه‌ای از تناسب، قرینه‌سازی، موسیقی و هارمونی موجود در عالم هستی

است. معماری زبان، وصفی از واقعیت زبان ادبی است که به شبکه‌های واجد ارزش زیباشناختی نظر دارد» (محمدی و اسلامی، ۱۳۹۷: ص۲۲۹)

در داستان بیژن و منیژه سیصدوپانزده ردیف به کار رفته که از این تعداد صدوپنجاه‌ودو ردیف مستقل و صدوشصت‌وسه ردیف غیرمستقل هستند. همانطور که گفته شد ما در این پژوهش ضمن دسته‌بندی ردیف به دو نوع مستقل و غیرمستقل، ردیفهای غیرمستقل را، نشانه‌های جمع، پسوندها، شناسه‌های فعل، الف اطلاق و... ردیفهای مستقل را افعال، اسامی خاص، معنی و ذات، حروف، انواع ضمایر و... در نظر گرفته‌ایم. در ادامه چند بیت بعنوان نمونه برای نشان دادن ردیفهای مستقل و غیرمستقل خواهد آمد.

بیتهایی با ردیفهای مستقل:

که خرّد بدآزرم من رنج خویش وُزان پس کند گنج من گنج خویش
(شاهنامه فردوسی، ج۲، ۶۴۱)

دی و اورمزدت خجسته بواد! در هر بدی بر تو بسته بواد!
(شاهنامه فردوسی، ج۲، ۶۶۷)

بیتهایی با ردیفهای غیرمستقل:

جز آن کز پی گیو گر بر سرم هوا بارد آتش، بدو ننگرم
(شاهنامه فردوسی، ج۲، ۶۶۹)

همه بودنیها بدوی اندرا بدیدی جهاندار افسونگرا
(شاهنامه فردوسی، ج۲، ۶۶۱)

در ۱۲۷۹ بیت ابتدایی منظومۀ ویس و رامین با پانصدوهفده ردیف روبرو هستیم که از این تعداد، صدونودوهفت ردیف مستقل و سیصدوبیست ردیف غیرمستقل است. بیتهایی با ردیفهای مستقل:

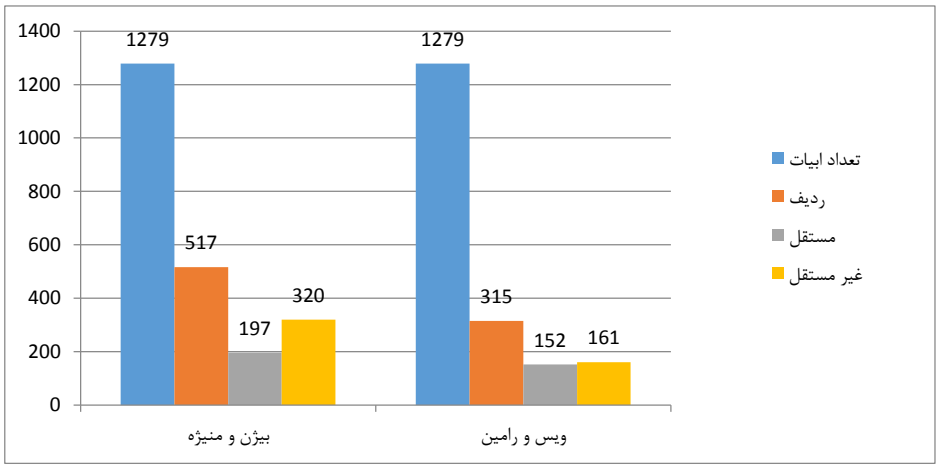
دو هفته ماه یک هفته چنان بود که گفتی کان یاقوت روان بود
(ویس و رامین، ص۸۰)

دل سنگینش لختی نرم گشتی به تاب مهربانی گرم گشتی
(ویس و رامین، ص ۹۶)

بیتهایی با ردیفهای غیرمستقل:

چه خرّم جشن بود اندر بهاران به جشن اندر سراسر نامداران
(ویس و رامین، ص ۳۴)

من از بهر تو ایدر آمدستم کجا در مهر تو بیدل شدستم
(ویس و رامین، ص۷۵)

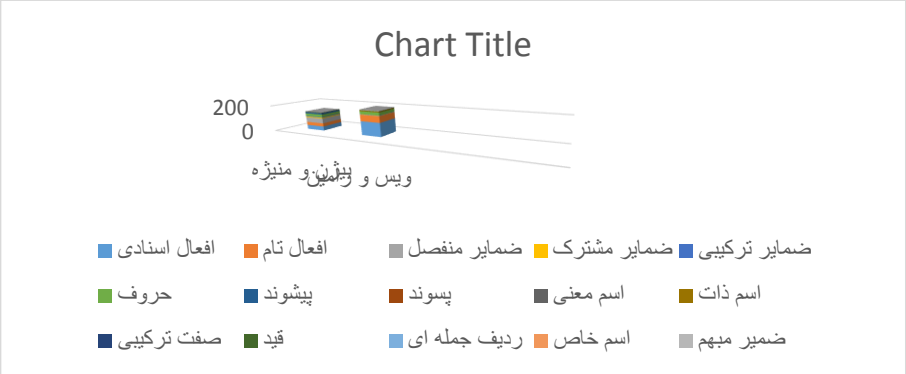


نمودار۳- (ردیفهای مستقل و غیرمستقل ۱۲۷۹ بیت از دو منظومه)

در زبان شعر حماسی همانند شعر دورهٔ سامانی غالباً ردیف کم، ساده و کوتاه است. مانند ردیفهای همی، را، است، خویش، تو، آورد، بود، شد، من، یافت، باد، مرا و... که در منظومهٔ بیژن و منیژه به کار رفته است. حمیدیان معتقد است: «ردیفهای بلند، جوش و جان حماسه را میگیرند و نیز در اثر کمبود جا، برای نقل داستان، ناگزیر از سرودن ابیات بیشتر و افزودن حشو و زوائد میشود و این یعنی نزول کلی سخن، چنانکه در حماسه‌های قرن ششم به بعد از جمله سامنامه میبینیم» (حمیدیان، ۱۳۸۳: ۴۴۲).

در شعر غنایی امّا با ردیفهای ساده کمتر روبرو هستیم. کلماتی مانند بودند، کردی، نخواهم، شمارند، فشاندند، گیرد، بگذشت و... در این منظومهٔ غنایی بعنوان ردیف استفاده شده است که گرچه نسبت به ردیفهای شاهنامه بلندتر هستند و ارزش حماسی شعر را کم میکنند اما بر اهمیت ردیفهایی در ادبیات غنایی تأکید میکند که واژگان آنها ساختمانی غیرساده دارند.

از تعداد صدوپنجاه‌ودو ردیف مستقلی که فردوسی در بیژن و منیژه از آنها استفاده کرده است سی‌وسه مورد افعال اسنادی، بیست‌وشش مورد افعال خاص یا تام، سی‌ونه مورد ضمیر منفصل، هفت مورد ضمیر مشترک، پنج مورد ضمیر ترکیبی، بیست مورد حرف، ده مورد پیشوند فعل (استمرار)، دو مورد اسم معنی، یک مورد اسم ذات، پنج مورد ضمیر ترکیبی، یک مورد صفت ترکیبی و دو مورد قید است. در مقابل در ۱۲۷۹ بیت ابتدایی منظومهٔ ویس و رامین که در این پژوهش مورد بررسی قرار گرفته است، از مجموع صدونودوشش ردیف مستقل شاهد صدوهفت مورد فعلهای اسنادی، پنجاه مورد افعال تام و خاص، بیست‌ودو مورد حرف، یک مورد ضمیر مشترک، سه مورد ضمیر منفصل، یک مورد ردیف جمله، سه مورد قید، چهار مورد اسم ذات، یک مورد اسم خاص، دو مورد ضمیر مبهم، یک مورد پسوند و یک مورد ضمیر ترکیبی هستیم.



نمودار۴- (انواع ردیفهای ۱۲۷۹ بیت از دو منظومه)

همانطور که ملاحظه میشود فردوسی در استفاده از ردیف نیز همچون قافیه، از ردیفهای فعلی چندان بهره نمیبرد، در حالیکه در ویس و رامین استفاده از ردیفهای فعلی بر اسمی ترجیح دارد که این موضوع را باز هم میتوان به نحو متعارف زبان گرگانی در سرودن منظومۀ ویس و رامین و نحو غیرمتعارف زبان فردوسی در بیژن و منیژه نسبت داد. آگاهی از نقش ردیف بویژه استفاده از ردیفهای فعلی، باعث غنای قافیه در ویس و رامین شده است، در حالیکه استفادۀ کمتر از ردیفهای فعلی در بیژن و منیژه به لحن حماسی سخن فردوسی بیشتر یاری رسانده است. نکتۀ قابل توجه در استفاده از انواع ردیف در ویس و رامین، بسامد بالای افعال اسنادی است. ردیفهای اسنادی ویژگی ثبات و ایستایی دارند و کمتر مناسب فضای حماسی هستند و به همین دلیل فردوسی کمتر از آنها استفاده کرده است.

نتیجه‌گیری

نقشهای چندگانۀ قافیه در شعر فارسی و ارتباط آن با ژانر اثر، موضوعی است که تا حد زیادی از نگاه پژوهشگران پنهان مانده است. مقایسۀ ۱۲۷۹ بیت از دو منظومۀ بیژن و منیژه و ویس و رامین که با فاصلۀ نسبتاً اندکی از هم نوشته شده‌اند ما را به نکات ارزشمندی در حوزۀ قافیه و ردیف و کاربرد آنها در این دو منظومۀ عاشقانه هدایت میکند.

۱. بررسی صامتها و مصوتهای به‌کاررفته در ۱۲۷۹ بیت از منظومه‌های بیژن و منیژه و ویس و رامین نشان داد که کاربرد مصوت در این تعداد از ابیات بررسی‌شدۀ ویس و رامین تقریباً سه برابر بیژن و منیژه است. گرچه مصوّتهای بلند در قافیه ژانر حماسی را تقویت میکند، اما به نظر میرسد یکی از مولّفه‌های کمال در ژانر غنایی نیز استفاده از آنهاست.

۲. قافیه‌های بیژن و منیژه بیش از قافیه‌های ویس و رامین از الگوی هجایی (صامت + مصوت + صامت) پیروی میکند. این الگو در هجای پایانی قافیه باعث استواری و استحکام زبان و لحن حماسی در کلام میشود.

۳. فردوسی در استفاده از ردیفها و قافیه‌های اسمی از گرگانی در ویس و رامین پیشی گرفته است. استفاده از ردیفها و قافیه‌های اسمی و فعلی در این دو منظومه بر نحو بیت و شیوۀ بیت‌سازی شاعر کاملاً تأثیرگذار است. این در حالی است که در منظومۀ ویس و رامین توصیفها و دیالوگها به قافیه‌های فعلی و در برخی موارد به ردیف ختم میشود، شیوه‌ای که در بیژن و منیژه بندرت اتفاق می‌افتد.

۴. بررسی ۱۲۷۹ بیت از دو منظومهٔ موردمطالعهٔ این پژوهش ما را به این موضوع رهنمون کرد که در داستان ویس و رامین با نحو طبیعی زبان میتوان مواجه شد در حالیکه در منظومهٔ بیژن و منیژه نحو غیرمتعارفی از زبان را میبینیم. تعداد قافیه‌های اسمی و فعلی در دو داستان که پیش از این به شرح آن پرداخته شده بیانگر این موضوع است.

مشارکت نویسندگان:

این مقاله از رسالهٔ دورهٔ دکتری رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی مصوّب در دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه سمنان استخراج شده است. جناب آقای دکتر یداله شکری راهنمایی این رساله را بر عهده داشته‌اند و طراح اصلی این مطالعه و نویسندهٔ مسئول بوده‌اند. جناب آقای دکتر نوید فیروزی بعنوان مشاور و سرکار خانم نسرین قربانی دانشجوی دکتری رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سمنان پژوهشگران این رساله در گردآوری و تنظیم متن نقش داشته‌اند. درنهایت تحلیل محتوای مقاله حاصل تلاش و مشارکت هر سه پژوهشگر میباشد.

تشکر و قدردانی:

این مقاله از رسالهٔ دکترای نسرین قربانی مصوّب در دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه سمنان استخراج شده است. نویسندگان برخود لازم میدانند مراتب قدردانی خویش را از مسئولان آموزشی و پژوهشی دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه سمنان و نیز مسئولین محترم نشریهٔ وزین سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب) اعلام نمایند.

تعارض منافع:

نویسندگان این مقاله گواهی مینمایند که این اثر در هیچ نشریهٔ داخلی و خارجی به چاپ نرسیده و حاصل فعّالیّتهای پژوهشی تمامی نویسندگان است و ایشان نسبت به انتشار آن آگاهی و رضایت دارند. این تحقیق طبق کلیهٔ قوانین و مقررات اخلاقی اجرا شده و هیچ تخلف و تقلبی صورت نگرفته است. مسئولیت گزارش تعارض احتمالی منافع و حامیان مالی پژوهش به عهدهٔ نویسندهٔ مسئول است و ایشان مسئولیت کلیهٔ موارد ذکرشده را بر عهده میگیرند.

REFERENCES

Barani, Mohammad, Khalil Jahantigh, Maryam, Dahrami, Mehdi. (1389). "Balanced musical and semantic comparison of lines in the ghazals of Saadi and Imad Faqih Kermani", Fanon Adabi magazine, number 1, period 2, 17-30

PadeShah, Muhammad. (1363). inside The fourth volume, Tehran: Zovar bookstore. Parsapur, Zahra. (1383). Comparison of epic and lyrical language based on "Khosro and Shirin" and "Iskandarnameh" Nizami. Tehran: Tehran University Press.

Haqshanas, Ali Mohammad. (1360). "Paying to Rhyme to Lose", Noshardanesh, Year 3, 18-35.

Hamidian, Saeed. (1383). Ferdowsi's thought and art. Tehran: Nahid.

Khaleghi Motlagh, Jalal. (1369). "Bijan and Manijeh and Weiss and Ramin (an introduction to the Sasanian Parthian literature)", Iranian Studies Journal, No. 6, 273-298.

Khazaeli, Mohammad (1353) Sharh Bostan, second edition, Tehran: Javidan.

Dad, Sima (1392). Dictionary of literary terms. Tehran: Marwarid, 6th edition.

Zakari, Gita, Shabanlou, Alireza, Farzad, Abdul Hossein. (1396). "Sound and Meaning in Shahnameh", Poetry Research Magazine (Bostan Adab), No. 1, Year 9, 120-97

Razi, Shamsuddin Muhammad bin Qays. (1360). Al-Ajm in the criteria of al-Ashaar al-Ajm, Razavi, Modares. Tehran: Tehran University Press.

Shafii Kadkani, Mohammad Reza. (1392). Poetry music. Tehran: Aghah, 14th edition. Shamisa, Cyrus. (1389). Familiarity with prosody and rhyme. Tehran: Mitra, third edition. Safa, Zabihullah. (1388). History of literature in Iran. Volume 1, Tehran: Ferdous, 7th edition.

Tahbaz, Cyrus. (1368). About a poem and a poet from Nima Yoshij's collection of works. Tehran: Journals, first edition.

Ferdowsi, Abulqasem. (1399). Shah nameh. Editing by Jalal Khaleghi Mutlaq, Volume 2, Tehran: Sokhn, 7th edition.

Farshidvard, Khosrow (1351) The verb to pray and its transformation in Persian language, Armaghan Magazine, Volume 41, p. 777

Koyaji, Jahangir Kovarji. (1388). Foundations of Iran's myth and epic, report by Jalil Dostkhah, Tehran: Agha, third edition.

Gorgani, Fakhruddin Asad. (1349). Correction Jalil Tajil. Tehran: Farhang Iran Foundation Publications.

Majamal al-Tawarikh and Al-Qasas (1389) compiled by Saifuddin Najmabadi, revised by Mohammad Taghi Bahar, Tehran: Asatir.

Mohammadi, Dawood, Islami, Mohammadreza. (1397). "Language architecture; A proposal on the classification of the elements of speech beauty", biannual journal of linguistic and rhetorical studies, year 9, number 17, 205-234.

Masgranjad, Jalil. (1370). A brief introduction to the science of prosody and rhyme. Tehran: Allameh Tabatabai University Friendly, intelligent unit. (1379). Mythological institutions in Ferdowsi's Shahnameh. Tehran: Soroush

Vaez Kashifi Sabzevari, Molhasin. (1369). Innovations in the art of poetry. Edited by Mirjalaluddin Kazari, Tehran: Center.

Vahidian Kamiyar, Taghi. (1369). The weight and rhyme of Persian poetry. Tehran: Bija, second edition.

Vahidian Kamiyar, Taghi. (1372). "Repetition in News Language and Repetition in Emotional Language", Journal of Mashhad School of Literature and Human Sciences, year 26, number 3-4.

Yousefi, Gholamhossein. (1357). "The music of words in Ferdowsi's poetry", Literary essays, No. 39, 285-252

Yoshij, Nima. (1385). Neighbor's letters, collected by Siros Tahbaz, Tehran: Negah

فهرست منابع فارسی

بارانی، محمد، خلیل جهانتیغ، مریم، دهرامی، مهدی. (۱۳۸۹). «مقایسهٔ متوازن موسیقایی و معنایی ردیف درغزلیات سعدی و عماد فقیه کرمانی»، مجلهٔ فنون ادبی، شماره۱، دورهٔ ۲، ۳۰-۱۷.

پادشاه، محمد. (۱۳۶۳). آنندراج. جلد چهارم، تهران: کتابفروشی زوار.

پارساپور، زهرا. (۱۳۸۳). مقایسهٔ زبان حماسی و غنایی با تکیه بر «خسرو و شیرین» و «اسکندرنامه» نظامی. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

حق شناس، علی‌محمد. (۱۳۶۰). «پرداختن به قافیه باختن»، نشردانش، سال ۳، ۳۵-۱۸.

حمیدیان، سعید. (۱۳۸۳). اندیشه و هنر فردوسی. تهران: ناهید.

خالقی مطلق، جلال. (۱۳۶۹). «بیژن و منیژه و ویس و رامین (مقدمه‌ای بر ادبیات پارتی ساسانی)»، نشریهٔ ایران‌شناسی، شمارهٔ ۶، ۲۹۸-۲۷۳.

خزائلی، محمد (۱۳۵۳). شرح بوستان، چاپ دوم، تهران: جاویدان.

داد، سیما. (۱۳۹۲). فرهنگ اصطلاحات ادبی. تهران: مروارید، چاپ ششم.

ذاکری، گیتا، شعبانلو، علیرضا، فرزاد، عبدالحسین. (۱۳۹۶). «آوا و معنا در شاهنامه»، مجلهٔ شعر پژوهی(بوستان ادب)، شمارهٔ۱، سال نهم، ۹۷-۱۲۰.

رازی، شمس الدین محمد بن قیس. (۱۳۶۰). المعجم فی معاییر الاشعار العجم، رضوی، مدرس. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۲). موسیقی شعر. تهران: آگاه، چاپ چهاردهم.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۹). آشنایی با عروض و قافیه. تهران: میترا، چاپ سوم.

صفا، ذبیح الله. (۱۳۸۸). تاریخ ادبیات در ایران. جلد۱، تهران: فردوس، چاپ هفتم.

طاهباز، سیروس. (۱۳۶۸). دربارهٔ شعر و شاعری از مجموعه آثار نیما یوشیج. تهران: دفترهای زمانه، چاپ اول.

فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۹۹). شاهنامه. پیرایش جلال خالقی مطلق، جلد ۲، تهران: سخن، چاپ هفتم.

فرشیدورد، خسرو(۱۳۵۱) فعل دعا و تحوّل آن در زبان فارسی، مجلهٔ ارمغان، دورهٔ ۴۱، ص۷۷۷.

کویاجی، جهانگیر کوورجی. (۱۳۸۸). بنیادهای اسطوره و حماسهٔ ایران، گزارش جلیل دوستخواه، تهران: آگاه، چاپ سوم.

گرگانی، فخرالدین اسعد. (۱۳۴۹). تصحیح جلیل تجلیل. تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.

مجمل التواریخ و القصص. (۱۳۸۹). گردآورنده سیف‌الدین نجم آبادی، تصحیح محمدتقی بهار، تهران: اساطیر.

محمدی، داوود، اسلامی، محمدرضا. (۱۳۹۷). «معماری زبان؛ پیشنهادی در طبقه‌بندی عناصر زیبایی سخن»، دوفصلنامه مطالعات زبانی و بلاغی، سال۹، شماره۱۷، ۲۳۴-۲۰۵.

مسگرنژاد، جلیل. (۱۳۷۰). مختصری در شناخت علم عروض و قافیه. تهران: دانشگاه علامه طباطبایی.

واحد دوست، مهوش. (۱۳۷۹). نهادینه‌های اساطیری در شاهنامهٔ فردوسی. تهران: سروش.

واعظ کاشفی سبزواری، ملاحسین. (۱۳۶۹). بدایع الافکار فی صنایع الاشعار. تصحیح میرجلال الدین کزازی، تهران: مرکز.

وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۶۹). وزن و قافیه شعر فارسی. تهران: بی‌جا، چاپ دوم.

وحیـدیـان کامیار، تقی. (۱۳۷۲). «تکرار در زبان خبر و تکرار در زبان عاطفی»، مجلهٔ دانشـــکدهٔ ادبیات و علوم انسانی مشهد، سال ۲۶، شماره ۴و۳.

یوسفی، غلامحسین. (۱۳۵۷). «موسیقی کلمات در شعر فردوسی»، جستارهای ادبی، شماره ۳۹، ۲۸۵-۲۵۲

یوشیج، نیما. (۱۳۸۵). حرف‌های همسایه، گردآوری سیروس طاهباز، تهران: نگاه

معرفی نویسندگان

نسرین قربانی: دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران.
(Email: *Nasrin.ghorbani@semnan.ac.ir*)

یداله شکری: دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران.
(Email: *y-shokri@semnan.ac.ir* :نویسنده مسئول)

نوید فیروزی: استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه صنعتی شاهرود، شاهرود، ایران.
(Email: *navidfirouze@shahroodut.ac.ir*)

COPYRIGHTS
©2021 The author(s). This is an poen access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the original authors and source are cited. no permission is required from the authors or the publishers.

Introducing the authors

Nasrin Ghorbani: PhD student, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Semnan University, Semnan, Iran.
(Email: *Nasrin.ghorbani@semnan.ac.ir*)

Yadaleh Shokri: Associate Professor of the Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Semnan University, Semnan, Iran.
(Email: *y-shokri@semnan.ac.ir*: Responsible author)

Navid Firouzi: Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Shahrood University of Technology, Shahrood, Iran.
(Email: *navidfirouze@shahroodut.ac.ir*)