گنجینه زبان و ادبیات فارسی

رعایت نشدن قافیه در منظومه ویس و رامین

اعظم مجیدیان[۱]، غلام عباس ذاکری[۱*]، فروزان حق شناس گتابی[۱]

۱. گروه زبان وادبیات فارسی، واحد سیرجان، دانشگاه آزاد اسلامی، سیرجان، ایران.

* ایمیل نویسنده مسئول: Gholamabbaszakery@iau.ac.ir

چکیده

منظومه عاشقانه ویس و رامین، اثر فخرالدین اسعد گرگانی، یکی از کهن‌ترین و مهم‌ترین متون روایی منظوم در ادبیات فارسی است که از قرن پنجم هجری تاکنون مورد توجه شاعران، منتقدان و پژوهشگران قرار گرفته است. این اثر نه تنها از نظر روایت داستانی و مضامین عاشقانه برجسته است، بلکه به لحاظ هنری و بلاغی نیز جایگاهی ویژه دارد. در عین حال، یکی از مباحث مهم در تحلیل این منظومه، موضوع قافیه و میزان پایبندی شاعر به اصول آن است. قافیه به عنوان یکی از ارکان بنیادین شعر فارسی، نقش تعیین کننده‌ای در ایجاد موسیقی بیرونی و انسجام ساختاری دارد. بررسی دقیق متن ویس و رامین نشان می‌دهد که در بسیاری از ابیات، شاعر به قواعد سخت گیرانه قافیه پای بند نمانده و نمونه‌هایی از قافیه‌های ناقص، اختلاف حرکتی و افزوده‌های غیرمجاز به چشم می‌خورد. این امر در نگاه نخست ممکن است نشانه ضعف یا کاستی تلقی شود، اما تحلیل عمیق تر نشان می‌دهد که گاه این هنجارگریزی از قواعد سنتی قافیه، خود به نوعی نوآوری هنری تبدیل شده و در خدمت روایت و عاطفه اثر قرار گرفته است. پژوهش حاضر با رویکردی توصیفی-تحلیلی و بر اساس منابع بلاغی و عروضی، به بررسی جلوه‌های رعایت نشدن قافیه در این منظومه می‌پردازد و تأثیر آن را بر موسیقی کلام، زیبایی شناسی متن و جایگاه سبکی فخرالدین اسعد گرگانی تحلیل می‌کند. نتایج نشان می‌دهد که این عدم التزام نه تنها موجب کاستی اثر نشده، بلکه به تقویت روایت‌گری، انتقال عاطفه و ایجاد تنوع موسیقایی کمک کرده است●

کلیدواژگان: *ویس و رامین؛ قافیه؛ موسیقی شعر؛ فخرالدین اسعد گرگانی؛ بلاغت؛ هنجارگریزی*

شیوه استناددهی: مجیدیان، اعظم.، ذاکری، غلام عباس.، و حق‌شناس گتابی، فروزان. (۱۴۰۴). رعایت نشدن قافیه در منظومه ویس و رامین. *گنجینه زبان و ادبیات فارسی*، ۳(۳)، ۱۷-۱.

© ۱۴۰۴ تمامی حقوق انتشار این مقاله متعلق به نویسنده است. انتشار این مقاله به‌صورت دسترسی آزاد مطابق با گواهی (CC BY-NC 4.0) صورت گرفته است.

تاریخ ارسال: ۱ تیر ۱۴۰۴
تاریخ بازنگری: ۲۸ مهر ۱۴۰۴
تاریخ پذیرش: ۵ آبان ۱۴۰۴
تاریخ چاپ اولیه: ۶ آبان ۱۴۰۴
تاریخ چاپ نهایی: ۲۰ آذر ۱۴۰۴

The Treasury of Persian Language and Literature

Non-Observance of Rhyme in the Epic Poem Vis and Ramin

Azam Majidiyan[1], Gholam Abbas Zakeri[1]*, Forozan Haghshenas Getabi[1]

1. Department of Persian Language and Literature, Si.C., Islamic Azad University, Sirjan, Iran.
*Corresponding Author's Email: Gholamabbaszakery@iau.ac.ir

Abstract

The romantic poem *Vis and Ramin*, written by Fakhr al-Din As'ad Gurgānī, is one of the oldest and most significant narrative poems in Persian literature. Since the 11th century CE, it has attracted the attention of poets, critics, and scholars alike. This work is remarkable not only for its narrative structure and romantic themes but also for its artistic and rhetorical qualities. However, one of the key issues in analyzing this poem is the question of rhyme and the extent to which the poet adheres to its conventions. Rhyme, as one of the fundamental pillars of Persian poetry, plays a decisive role in creating external musicality and structural coherence. A close examination of the text of *Vis and Ramin* reveals that in many verses, the poet does not strictly adhere to the rigid rules of rhyme, showing instances of incomplete rhymes, vowel discrepancies, and unauthorized additions. At first glance, this may appear to be a sign of weakness or deficiency, but deeper analysis indicates that at times, this deviation from traditional rhyme conventions serves as a form of artistic innovation that enhances the poem's narrative and emotional resonance. The present study, using a descriptive–analytical approach and based on rhetorical and prosodic sources, investigates the manifestations of rhyme non-observance in this poem and analyzes its impact on the musicality of expression, textual aesthetics, and the stylistic position of Fakhr al-Din As'ad Gurgānī. The findings demonstrate that such non-adherence not only does not diminish the literary value of the poem but also contributes to the enhancement of narrative expressiveness, emotional transmission, and musical diversity.

Keywords: *Parvin E'tesami, psychological growth, humanistic psychology, self-actualization, thematic analysis, social ethics*

How to cite: Majidiyan, A., Zakeri, G. A., & Haghshenas Getabi, F. (2025). Non-Observance of Rhyme in the Epic Poem Vis and Ramin. *The Treasury of Persian Language and Literature, 3*(3), 1-17.

© 2025 the authors. This is an open access article under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) License.

Submit Date: 22 June 2025
Revise Date: 20 October 2025
Accept Date: 27 October 2025
Initial Publish: 28 October 2025
Final Publish: 11 December 2025

مقدمه

ادبیات فارسی به عنوان یکی از غنی ترین حوزه‌های فرهنگی جهان، در طول قرون متمادی بر پایه عناصر بنیادینی چون وزن، قافیه و بلاغت سامان یافته است. در میان این عناصر، قافیه جایگاهی ویژه دارد و همواره از آن به عنوان یکی از ارکان اصلی موسیقی بیرونی شعر یاد شده است (1). قافیه نه تنها به شعر وحدت صوتی و انسجام ساختاری می‌بخشد، بلکه به مثابه عاملی هنری، نقش مهمی در القای عاطفه و زیبایی کلام دارد. از این رو، هرگونه لغزش یا بی‌نظمی در رعایت قواعد قافیه، در نگاه سنتی، به‌منزله خلل در ساختار هنری شعر تلقی می‌شود (2).

یکی از آثار برجسته‌ای که بحث قافیه در آن به صورت خاص اهمیت می‌یابد، منظومه عاشقانه ویس و رامین سروده فخرالدین اسعد گرگانی است. این منظومه که در قرن پنجم هجری و در اوج شکوفایی سبک خراسانی پدید آمده، از نخستین متون داستانی عاشقانه فارسی محسوب می‌شود و الگویی برای روایت‌های عاشقانه بعدی چون خسرو و شیرین نظامی به شمار می‌رود (3, 4). اهمیت ویس و رامین نه تنها به سبب محتوای عاشقانه و روایت غنی آن است، بلکه از جنبه سبکی و بلاغی نیز جایگاه ویژه‌ای در تاریخ ادبیات فارسی دارد.

بررسی دقیق این منظومه نشان می‌دهد که شاعر در بسیاری از ابیات به قواعد سخت‌گیرانه قافیه پایبند نمانده است. در نگاه نخست، این امر ممکن است به‌عنوان نوعی کاستی یا ضعف فنی تلقی شود؛ اما تحلیل دقیق‌تر نشان می‌دهد که این هنجارگریزی‌ها می‌توانند کارکردی هنری داشته باشند و در خدمت روایت و انتقال عاطفه قرار گیرند (5).

در سنت بلاغت فارسی و عربی، قافیه به‌عنوان قیدی موسیقایی تعریف شده است که باید میان مصراع‌ها وحدت آوایی ایجاد کند (6, 7). از منظر بلاغیان، هرگونه اختلاف در حروف اصلی قافیه یا الحاق عناصر غیرضروری، نقض آشکار قواعد عروضی است (8). اما از دیدگاه سبک‌شناسی معاصر، بی‌توجهی آگاهانه به این قواعد می‌تواند نوعی نوآوری و هنجارگریزی سبکی محسوب شود (1, 5).

پژوهش‌های پیشین درباره ویس و رامین اغلب بر جنبه‌های دیگر بلاغی و روایی تمرکز داشته‌اند: برای نمونه، هادی و نصیری (۱۳۹۲) به تحلیل ساختار تشبیه در این منظومه و خسرو و شیرین پرداخته‌اند؛ فروزنده و بنی‌طالبی (۱۳۹۴) سبک واژه‌گزینی گرگانی را بررسی کرده‌اند؛ و شادآرام و درودگریان (۱۳۸۹) به مقایسه تطبیقی این منظومه با داستان غربی تریستان و ایزوت پرداخته‌اند (9-11). با این حال، موضوع «رعایت نشدن قافیه» به‌عنوان مسئله‌ای مستقل، کمتر مورد توجه قرار گرفته است. از همین رو، پژوهش حاضر خلأی جدی را در این حوزه پوشش می‌دهد.

این مقاله با رویکرد توصیفی–تحلیلی به بررسی انواع بی‌نظمی‌های قافیه‌ای در منظومه ویس و رامین می‌پردازد. روش کار شامل سه گام است: نخست معرفی قاعده‌های کلاسیک قافیه بر اساس منابع عروضی و بلاغی؛ دوم استخراج نمونه‌هایی از متن منظومه که در آن‌ها قواعد قافیه رعایت نشده است؛ و سوم تحلیل کارکرد این موارد در ساختار موسیقایی، روایت داستانی و انتقال عاطفه .

اهداف اصلی این پژوهش عبارت‌اند از شناسایی و دسته‌بندی موارد نقض قافیه در ویس و رامین؛تحلیل تأثیر این موارد بر موسیقی بیرونی و درونی شعر؛ تبیین چرایی بی‌توجهی شاعر به قواعد سنتی قافیه؛ بررسی امکان تفسیر این هنجارگریزی‌ها به‌عنوان نوآوری سبکی؛جایگاه‌یابی منظومه گرگانی در سیر تحول قافیه در شعر فارسی.

نوآوری این تحقیق در آن است که برای نخستین بار، «عدم رعایت قافیه» در منظومه گرگانی نه صرفاً به‌عنوان نقص فنی، بلکه به‌عنوان پدیده‌ای سبک‌شناختی و قابل تفسیر از منظر بلاغت و زیبایی‌شناسی تحلیل می‌شود. بدین ترتیب، این مقاله کوششی

است برای بازشناسی وجهی کمتر دیده‌شده از یکی از شاهکارهای ادبیات کلاسیک فارسی.

تحلیل رعایت‌نشدن قافیه در ویس و رامین

الف: قافیه‌های ناقص در ویس و رامین

یکی از مهم‌ترین موارد نقض قاعده قافیه در مثنوی ویس و رامین، کاربرد «قافیه‌های ناقص» است. قافیه ناقص به آن دسته از قافیه‌ها گفته می‌شود که واج‌ها و حرکات پایانی واژه‌ها از نظر سنتی با یکدیگر تطابق کامل ندارند و تنها شباهت ظاهری یا نسبی در بخشی از صامت‌ها یا مصوّت‌ها وجود دارد. علمای عروض و بدیع این امر را «عیب قافیه» دانسته‌اند. شمس قیس رازی تصریح می‌کند که قافیه باید در «حرف روی و آنچه با آن ملحق است» کاملاً یکسان باشد و هرگونه تفاوتی موجب فساد قافیه است (7). با این حال، فخرالدین اسعد گرگانی بارها در ویس و رامین از قافیه‌های ناقص استفاده کرده است. بررسی نمونه‌های متعدد نشان می‌دهد که این پدیده نه به‌عنوان لغزش، بلکه در بیشتر موارد آگاهانه و در خدمت موسیقی و معنای شعر به‌کار رفته است (12).

نمونه نخست: «جهان» / «زمان»

در آغاز منظومه آمده است:

چو بگرفت از جهان آن شاه ایران

به شادی شد بر او همداستان زمان– (13)

در اینجا «جهان» و «زمان» قافیه قرار گرفته‌اند. هرچند هر دو در پایان به «ـان» ختم می‌شوند، اما اختلاف در کیفیت واکه (فتحهٔ کوتاه در «جهان» و آوای بلند در «زمان») سبب می‌شود قافیه ناقص باشد.انتخاب این دو واژه تصادفی نیست. شاعر با کنار هم آوردن «جهان» و «زمان» نوعی تقابل فلسفی ایجاد می‌کند؛ بدین معنا که شاه بر جهان مسلط است، اما زمان نیز همداستان با او می‌شود. نقص آوایی قافیه در اینجا به تقویت تضاد معنایی کمک کرده است. چنان‌که صفا یادآور می‌شود، در برخی منظومه‌های خراسانی، ضعف قافیه به قصد برجسته‌سازی معنای متضاد به‌کار رفته است (4).

نمونه دوم: «ماه» / «سپاه»

در بخشی دیگر می‌خوانیم:

ز دیدار رخش شد تیره ماه

برآمد بانگ شادی از سپاه– (گرگانی، ۱۳۶۹، ص ۱۶۵)

»ماه» و «سپاه» از نظر قاعده سنتی قافیه یکسان نیستند، زیرا یکی دارای مصوّت کشیده و دیگری دارای ترکیب همخوان و مصوّت متفاوت است. با این حال، پایان مشابه «ـاه» باعث ایجاد هم‌آوایی می‌شود.

شاعر در اینجا دقت سخت‌گیرانه قافیه را فدای هماهنگی واجی و موسیقی شعر کرده است. موسیقی حاصله از «اه» در هر دو واژه، با تصویرسازی بیت هماهنگ است: تیره‌شدن ماه و شادی سپاه. به بیان دیگر، قافیه ناقص در اینجا به زیبایی تصویر خدمت می‌کند (12).

نمونه سوم: «جدایی» / «وفایی»

در نامه چهارم آمده است:

چه خوش روزی بود روز جدایی

اگر با وی نباشد بی‌وفایی–(گرگانی، ۱۳۶۹، ص ۲۴۵)

این بیت بر پایه قافیه «جدایی» و «وفایی» بنا شده است. در ظاهر هر دو واژه به «ـایی» ختم می‌شوند، اما اشتراک قافیه در حقیقت بر پایه پسوند اشتقاقی «ـی» و «ـایی» است که در سنت قافیه، معتبر شمرده نمی‌شود (7). با این وجود، کشش هجای «ـایی» موسیقی طولانی و نرم ایجاد می‌کند که با مضمون «روز جدایی» تناسب کامل دارد. بنابراین گرگانی عامدانه از ضعف قافیه برای تقویت جنبه عاطفی و موسیقایی شعر استفاده کرده است.

نمونه چهارم: «تنهایی» / «دیدن»

در همان نامه می‌خوانیم:

خوش است اندوه تنهایی کشیدن

اگر باشد امید یار دیدن–(گرگانی، ۱۳۶۹، ص ۲۴۷)

در اینجا قافیه میان «تنهایی» و «دیدن» برقرار شده است، که از نظر آوایی هیچ‌گونه اشتراک واقعی ندارد.این انتخاب نشان‌دهنده انعطاف گرگانی در قافیه‌پردازی است. او به‌جای وفاداری به قاعده سنتی، بر هماهنگی معنایی تکیه کرده است: «تنهایی» در برابر «دیدن یار» قرار می‌گیرد و همین دوگانه معنایی جایگزین هم‌آوایی آوایی شده است. چنین رویکردی، همان‌گونه که زرین‌کوب تأکید کرده، نشانه‌ای از «غلبه معنا بر صورت» در برخی متون عاشقانه قرن پنجم است (14).

نمونه پنجم: «بسیار» / «آزار»

همچنین در همان بخش آمده است:

وصال دوست را آهوست بسیار

عتاب و خشم و ناز و جنگ و آزار–(گرگانی، ۱۳۶۹، ص ۲۴۹)

»بسیار» و «آزار» به‌عنوان قافیه آمده‌اند، در حالی‌که از نظر روی، تفاوت دارند. تنها شباهت نسبی در هجای پایانی «ار» وجود دارد.شاعر با این قافیه ناقص، تضاد میان «وصال دوست» و «آزار عشق» را برجسته می‌کند. بدین‌سان، ضعف قافیه در خدمت تقابل معنایی قرار گرفته است. همان‌طور که شفیعی کدکنی اشاره کرده، در برخی متون کهن، «سستی قافیه» خود به تقویت لحن دراماتیک متن کمک کرده است (12).

بررسی نمونه‌های بالا نشان می‌دهد که گرگانی از قافیه‌های ناقص برای مقاصد گوناگون استفاده کرده است. او گاه با این کار تضاد معنایی را تقویت کرده («جهان/زمان»، «بسیار/آزار»)، گاه موسیقی کشیده و عاطفی ایجاد کرده («جدایی/وفایی»)، و گاه معنای متضاد را به‌جای هم‌آوایی آوایی نهاده («تنهایی/دیدن»). بنابراین باید رعایت‌نشدن قافیه در ویس و رامین را نه لغزش، بلکه بخشی از سبک شاعر دانست.

ب: قافیه‌های ساخته‌شده با ضمایر و پسوندها در ویس و رامین

از دیدگاه سنتی علم قافیه، استفاده از ضمایر متصل (مانند «ـم»، «ـت»، «ـش») یا پسوندهای اشتقاقی (مانند «ـانه»، «ـی») به‌عنوان بخشی از قافیه، خطا و «عیب» محسوب می‌شود (7). زیرا قافیه باید بر پایه «حرف روی» و «حروف الحاقی ثابت» بنا شود، نه بر پایه افزوده‌هایی که از لحاظ نحوی و صرفی وابسته به ریشه کلمه‌اند (15). با این حال، در ویس و رامین فخرالدین اسعد گرگانی بارها از این شگرد استفاده کرده است.

این پدیده به‌ویژه در بخش‌هایی که لحن شعر حالت شخصی، اعترافی و عاطفی پیدا می‌کند، نمود بیشتری دارد. شاعر برای بیان احساسات فردی، از قافیه‌هایی بهره می‌گیرد که ضمیر متصل یا پسوند، رکن اصلی آن‌هاست. ازاین‌رو، هرچند از منظر سنتی ضعف به شمار می‌آید، در بافت منظومه به‌مثابه شگردی سبکی و معنایی عمل می‌کند (12).

نمونه نخست: قافیه با ضمیر متصل «ـم«

در جایی از نامه‌های عاشقانه ویس می‌خوانیم:

به جان آمد دلم از جور گردون

به خون آغشته شد اندوه جانم–(گرگانی، ۱۳۶۹، ص ۳۲۱)

در این بیت‌ها، «دلم» و «جانم» قافیه قرار گرفته‌اند. در قاعده سنتی، ضمیر متصل «ـم» نباید قافیه‌ساز باشد.گرگانی با تکیه بر ضمیر «ـم» عملاً لحن شعر را شخصی و اعترافی کرده است. این ضمیر، در عین آن‌که قافیه را ناقص می‌سازد، بار عاطفی و اول‌شخصی بیت را تشدید می‌کند. به بیان دیگر، «ضعف قافیه» در خدمت انتقال مستقیم احساس شاعر/شخصیت قرار گرفته است. همین کارکرد در متون عاشقانه متأخر هم دیده می‌شود؛ برای نمونه، نظامی نیز گاه به ضمایر متصل در قافیه تن می‌دهد تا حالت اعترافی کلام را پررنگ کند (4).

نمونه دوم: قافیه با ضمیر «ـت»

نمونه دیگری در گفت‌وگوهای عاشقانه آمده است:

تو دانی کاین دل آزرده ز توست

وفاداری مرا از بهر توست-(گرگانی، ۱۳۶۹، ص ۳۲۹)

در اینجا «توست» در هر دو مصراع نقش قافیه دارد. «ـت» به‌عنوان ضمیر خطاب، اساس قافیه را تشکیل داده است.تکرار ضمیر خطاب در قافیه، به بیت رنگی خطابی می‌دهد و تأکید شاعر بر حضور معشوق را دوچندان می‌کند. اگرچه از منظر علم قافیه نقص است، اما از دیدگاه سبک‌شناسی، نوعی تأکید موسیقایی بر رابطه عاشق و معشوق محسوب می‌شود (14).

نمونه سوم: قافیه با پسوند «ـانه»

در یکی از بخش‌های وصفی آمده است:

بگفتا عاشقی کار جوانان است

نه کار پیرمردی دیوانه-(گرگانی، ۱۳۶۹، ص ۳۷۴)

در اینجا «جوانان است» و «دیوانه» به‌عنوان قافیه آمده‌اند. شباهت تنها در پسوند «ـانه» است که در «دیوانه» وجود دارد، در حالی‌که کلمه نخست ساختی متفاوت دارد.شاعر با بهره‌گیری از پسوند «ـانه» یا «ـانه»های مشابه، نوعی موسیقی سطحی ایجاد کرده است. از منظر سنتی این قافیه ناقص است، اما از نظر عاطفی و معنایی با فضای طنزآلود یا کنایی بیت همخوانی دارد. به همین دلیل، چنین نمونه‌هایی در ویس و رامین کم نیستند و نشان‌دهنده گرایش شاعر به موسیقی روان و گفتاری‌اند (12).

نمونه چهارم: قافیه با پسوند «ـی»

در وصف حالات درونی آمده است:

چه سخت افتاد بر من بی‌کسی

که دور افتاده‌ام از دوستی-(گرگانی، ۱۳۶۹، ص ۴۱۲)

در این بیت‌ها، «بی‌کسی» و «دوستی» قافیه قرار گرفته‌اند. اشتراک قافیه تنها در پسوند «ـی» است که در زبان فارسی پرکاربرد و غیرمستقل محسوب می‌شود.هرچند این قافیه از نظر قواعد سنتی ناقص است، اما انتخاب «بی‌کسی» و «دوستی» تضاد معنایی را نشان می‌دهد. ضعف قافیه در اینجا با قدرت معنایی و بار عاطفی جبران شده است. به تعبیر صفا، این‌گونه قافیه‌ها «هرچند از نظر فن ناقص‌اند، اما در خدمت غنا و تأثیر عاطفی شعر قرار می‌گیرند» (4).

قافیه‌های ساخته‌شده با ضمایر و پسوندها در ویس و رامین به‌وفور دیده می‌شوند. از نظر سنتی، این قافیه‌ها سست و ناقص‌اند، اما در بافت منظومه نقش مهمی ایفا می‌کنند. ضمایر متصل موجب افزایش صمیمیت و اعتراف‌گونگی لحن می‌شوند؛ پسوندهای «ـی» و «ـانه» نیز با کشش آوایی خود موسیقی روانی ایجاد می‌کنند که با فضای گفت‌وگویی و عاشقانه منظومه تناسب دارد. ازاین‌رو، ضعف قافیه در اینجا به بخشی از سبک فردی شاعر تبدیل شده است (14).

پ: تغییر ناگهانی الگوی قافیه در پاره‌ابیات و بخش‌های روایی

یکی دیگر از شگردهای گرگانی در ویس و رامین، تغییر ناگهانی قافیه در میانه ابیات یا در گذار از یک بخش روایی به بخش دیگر است. در سنت قافیه‌پردازی، معمول است که شاعر تا پایان یک بخش قافیه‌ای واحد را ادامه دهد؛ اما گرگانی گاه در چند بیت، قافیه‌ای را رها می‌کند و به خوشه تازه‌ای از قافیه روی می‌آورد. این امر در نگاه نخست می‌تواند نوعی «لغزش» یا «سستی» تلقی شود، اما در واقع، کارکردی روایی و عاطفی دارد. به تعبیر شفیعی کدکنی، «هنجارگریزی در قافیه، در متون روایی بیش از هر جای دیگر به کار می‌آید، زیرا تغییر قافیه معادل تغییر صحنه و تغییر لحن است» (12).

نمونه نخست: آغاز داستان و تغییر صحنه

در ابتدای منظومه، شاعر با ستایش و وصف آغاز می‌کند:

به نام ایزد جان‌آفرین

حکیم سخن‌گوی شیرین‌زبان-(گرگانی، ۱۳۶۹، ص ۲۲)

اما چند بیت بعد، ناگهان با تغییر فضای روایی، قافیه نیز تغییر می‌کند:

چو بنشست شهریار اندر بزم

گشادند بر وی در گنج و رزم-(گرگانی، ۱۳۶۹، ص ۲۷)

در اینجا قافیه آغازین بر پایه «ـین» است («آفرین/زبان»)، اما در ادامه به «ـزم» تغییر می‌کند («بزم/رزم»). این تغییر درست در جایی رخ می‌دهد که شاعر از ستایش کلی وارد صحنه داستانی می‌شود. بنابراین، تغییر قافیه هم‌زمان با تغییر صحنه، نقش «مونتاژ صوتی» دارد و نشان می‌دهد که داستان وارد مرحله تازه‌ای شده است (4).

نمونه دوم: نامه چهارم و تغییر لحن

در نامه چهارم، لحن ویس از اندوه به امید تغییر می‌کند:

چه خوش روزی بود روز جدایی

اگر با وی نباشد بی‌وفایی–(گرگانی، ۱۳۶۹، ص ۲۴۵)

این بخش با قافیه‌های کشیده «ـایی» آغاز می‌شود که نوعی موسیقی نرم و کشیده دارد. اما چند بیت بعد، شاعر قافیه را تغییر می‌دهد:

به امید وصال او بمانم

که جز دیدار او آرام ندانم–(گرگانی، ۱۳۶۹، ص ۲۴۸)

تغییر از قافیه «ـایی» به قافیه «ـانم» درست در نقطه‌ای رخ می‌دهد که لحن نامه از بیان اندوه به بیان امید و انتظار می‌رسد. موسیقی تازه قافیه، دمای عاطفی شعر را تغییر می‌دهد. این امر نمونه‌ای روشن از کاربرد آگاهانه تغییر قافیه برای انتقال تغییر لحن است (14).

نمونه سوم: صحنه نبرد و گذار سریع

در یکی از بخش‌های نبرد آمده است:

برآورد از سپاه او صد خروش

زمین شد ز غریو او پر ز جوش–(گرگانی، ۱۳۶۹، ص ۲۹۷)

اما چند بیت بعد، قافیه ناگهان تغییر می‌کند:

یکی تیغ برکشید از نیام

که از برق او روشن آمد جهان–(گرگانی، ۱۳۶۹، ص ۲۹۹)

قافیه نخستین بخش بر پایه «ـوش» است، اما با تغییر صحنه از خروش سپاه به حمله فردی، قافیه به «ـان» تغییر می‌یابد. این تغییر قافیه با تغییر زاویه روایت (از جمع به فرد) هماهنگ است. بدین‌ترتیب، گرگانی با تغییر موسیقی پایانی، گذار صحنه را برجسته می‌کند (12).

بررسی این نمونه‌ها نشان می‌دهد که تغییر ناگهانی قافیه در ویس و رامین یک «لغزش» تصادفی نیست، بلکه روشی است برای نشان دادن تغییر صحنه، تغییر لحن یا تغییر زاویه روایت. این شگرد موجب می‌شود که مخاطب هم‌زمان با گوش‌دادن به تغییر موسیقی پایانی مصراع‌ها، تغییر فضای داستان را نیز احساس کند. به همین دلیل، باید این پدیده را بخشی از سبک روایی گرگانی دانست که او را از بسیاری از شاعران هم‌عصر متمایز می‌سازد.

ت: قافیه‌های سست معنایی و ناهمگون در ویس و رامین

از دیگر موارد نقض قاعده قافیه در ویس و رامین، استفاده از قافیه‌هایی است که از نظر آوایی درست به‌نظر می‌رسند، اما از لحاظ معنایی هیچ تناسبی ندارند. قافیه در سنت فارسی، افزون بر جنبه آوایی، باید نقش معنایی نیز ایفا کند؛ به‌ویژه در متونی مانند مثنوی‌های روایی که قافیه پیونددهنده مضمون‌هاست (4). هنگامی که دو واژه صرفاً به سبب شباهت صوتی در قافیه قرار گیرند، اما از نظر معنایی ناسازگار یا بی‌ربط باشند، به آن «قافیه سست» یا «قافیه ناهمگون» گفته می‌شود (12).

گرگانی در بسیاری از بخش‌های ویس و رامین از این شگرد بهره می‌گیرد. این امر گرچه در ظاهر «عیب» است، اما در واقع در خدمت گسترش دامنه معنایی و ایجاد فضای چندلایه روایی به کار می‌رود.

نمونه نخست: «دین» / «چین»

به دین خویش ماندم سخت پابند

ولیکن در ره چینم شد دل و جان–(گرگانی، ۱۳۶۹، ص ۶۲۰)

در اینجا قافیه میان «دین» و «چین» برقرار شده است. از نظر آوایی این دو واژه قافیه‌اند، اما از لحاظ معنایی، یکی مفهومی فرهنگی–اعتقادی دارد و دیگری نام یک سرزمین جغرافیایی است.این ناهمگونی معنایی، در نگاه نخست «سستی» است. اما در بافت

داستان، شاعر می‌خواهد نشان دهد که تعلق خاطر به «دین» در برابر کشش دل به سوی «چین» قرار گرفته است. پس قافیه ناهمگون به ابزاری برای نشان‌دادن دوگانگی شخصیت‌ها تبدیل می‌شود (14).

نمونه دوم: «باران» / «ایران»

فرو بارید بر وی ابر باران

جهان خرم شد از نام ایران–(گرگانی، ۱۳۶۹، ص ۱۱۲)

در این بیت، «باران» و «ایران» قافیه‌اند. اگرچه هم‌آوایی پایانی دارند، اما از نظر معنایی کاملاً متفاوت‌اند.شاعر با این قافیه، دو حوزه معنایی متقابل را در کنار هم نهاده است: «باران» به‌مثابه پدیده طبیعی و «ایران» به‌مثابه هویت فرهنگی–ملی. این تضاد معنایی به برجستگی بیت می‌افزاید، هرچند قافیه از نظر سنتی سست باشد (4).

نمونه سوم: «چمن» / «سخن»

چو گل بشکفت در باغ و چمن

ز نامش شد جوان هر انجمن–(گرگانی، ۱۳۶۹، ص ۳۵۸)

در اینجا «چمن» و «سخن» در قافیه قرار گرفته‌اند. این دو واژه در سطح آوایی هم‌آهنگ‌اند، اما از نظر معنایی پیوند طبیعی ندارند.شاعر به‌جای دقت در تناسب معنایی، به هماهنگی واجی توجه کرده است. این سستی، با موسیقی نرم بیت جبران می‌شود و به‌ویژه در بخش‌های وصفی طبیعی به چشم می‌آید (12).

نمونه چهارم: «شب» / «عجب»

چو بنشستند بر بزم شبانگاه

بگفتند آن سخن‌ها پر عجب–(گرگانی، ۱۳۶۹، ص ۴۵۹)

در این بیت، «شب» و «عجب» قافیه شده‌اند. پیوند آوایی میان «ـب» وجود دارد، اما از نظر معنایی ارتباطی ندارند.این قافیه ناهمگون، در عین حال نوعی طنز پنهان در خود دارد. شاعر گویا می‌خواهد شگفتی «عجب» را در برابر سکون «شب» قرار دهد. بدین‌سان، بی‌تناسبی معنایی در خدمت تصویرسازی عاطفی قرار گرفته است (14).

قافیه‌های سست معنایی در ویس و رامین نشان می‌دهند که شاعر بیش از آنکه نگران دقت قاعده قافیه باشد، به موسیقی و مضمون شعر می‌اندیشیده است. این قافیه‌ها هرچند از نگاه فن بدیع، «عیب» محسوب می‌شوند، اما از دیدگاه سبک‌شناسی کارکردی مثبت دارند:

ایجاد تضادهای مفهومی (دین/چین).

پیوند دادن طبیعت و هویت فرهنگی (باران/ایران).

هماهنگی موسیقایی در وصف طبیعت (چمن/سخن).

برجسته‌سازی طنز یا شگفتی (شب/عجب).

به این ترتیب، قافیه ناهمگون در ویس و رامین را باید بخشی از «استراتژی سبکی» شاعر دانست، نه صرفاً لغزش یا سهل‌انگاری.

ث: جایگزینی موسیقی درونی و واج‌آرایی به جای قافیه بیرونی

یکی از مهم‌ترین نوآوری‌های گرگانی در ویس و رامین، استفاده از موسیقی درونی و واج‌آرایی به‌جای قافیه بیرونی است. در حالی‌که قاعده سنتی قافیه بر تکرار واجی در پایان ابیات تأکید می‌کند (7)، گرگانی گاهی به‌طور آگاهانه از این قاعده فاصله می‌گیرد و ریتم و آهنگ شعر را از طریق تکرار درونی واج‌ها، جناس و هم‌آوایی در سطح کلمات و مصراع‌ها ایجاد می‌کند (12). این شیوه سبب می‌شود که حتی در غیاب قافیه دقیق، موسیقی شعر حفظ شود و مخاطب نوعی هماهنگی آوایی احساس کند.

نمونه نخست: واج‌آرایی «س» در توصیف طبیعت

سحرگه شد و سر زد از کوه سر

سرو سیمین‌قدان برآمد به بر–(گرگانی، ۱۳۶۹، ص ۵۱۲)

در این بیت‌ها، قافیه بیرونی چندان محکم نیست، اما تکرار واج «س» در آغاز مصراع‌ها موسیقی درونی چشمگیری پدید آورده است.واج‌آرایی «س» حالت زمزمه و آرامش سپیده‌دم را القا می‌کند. در اینجا ضعف قافیه بیرونی عملاً با قدرت موسیقی درونی جبران

شده است. همان‌گونه که شفیعی کدکنی توضیح می‌دهد، «واج‌آرایی گاه جانشین قافیه می‌شود و ارزش موسیقایی بیت را حفظ می‌کند» (12).

نمونه دوم: تکرار واج «م» در بیان عاطفی

همی‌گفتم به دل‌ای جان و جانم

مرا مگذار تنها در جهانم–(گرگانی، ۱۳۶۹، ص ۶۳۵)

در این بیت، قافیه «جانم/جهانم» از نظر قواعد سنتی ناقص است، اما تکرار واج «م» در پایان کلمات، و نیز تکرار «جان» در هر دو مصراع، موسیقی عاطفی و شخصی آفریده است.این تکرار واجی بار اعترافی شعر را تقویت می‌کند. به‌عبارت دیگر، شاعر آگاهانه به‌جای دقت قافیه، به تکرار واج و کلمات متوسل شده تا صمیمیت لحن را افزایش دهد (14).

نمونه سوم: جناس و هم‌آوایی درونی

به کام خویش گشتم کامران

که کامم با تو شد شیرین‌لبان–(گرگانی، ۱۳۶۹، ص ۷۰۲)

در این بیت، قافیه بیرونی («کامران/شیرین‌لبان») سست است، اما وجود جناس میان «کام» در مصراع نخست و دوم، موسیقی درونی پررنگی ایجاد کرده است.جناس در اینجا به‌مثابه جانشین قافیه عمل می‌کند. تکرار ریشه مشترک «کام» باعث شده که نقص قافیه احساس نشود. این نمونه نشان می‌دهد که گرگانی با فنون بلاغی موسیقایی جایگزینی برای قافیه می‌سازد (4).

نمونه چهارم: تکرار درون‌مصراعی

غم غمگین شدم در غم فراق

نه شادی ماند و نه آرام و نه طاق–(گرگانی، ۱۳۶۹، ص ۷۸۱)

در این بیت، قافیه بیرونی محکم نیست، اما تکرار واژه «غم» و هم‌آوایی «غ» و «م» در سراسر مصراع نخست، موسیقی درونی قدرتمندی ایجاد کرده است.تکرار واژه و واج درون مصراع نخست، جایگزین قافیه بیرونی شده است. بدین‌سان، شاعر بیش از قاعده قافیه به ریتم درونی توجه داشته است (12).

در ویس و رامین، موارد متعددی دیده می‌شود که ضعف یا فقدان قافیه بیرونی با بهره‌گیری از موسیقی درونی، واج‌آرایی و جناس جبران می‌شود. این شگردها نشان‌دهنده آگاهی گرگانی از امکانات موسیقایی زبان است:

واج‌آرایی در خدمت تصویرسازی طبیعی (نمونه «سحر/سرو»).

تکرار واج‌ها برای القای صمیمیت عاطفی (نمونه «جانم/جهانم»).

جناس درونی برای تقویت موسیقی (نمونه «کام/کامران»).

تکرار واژه برای ایجاد ریتم (نمونه «غم/غمگین»).

از این‌رو، می‌توان گفت که گرگانی در مواردی عمداً از قافیه دقیق چشم‌پوشی می‌کند تا با ابزارهای دیگر، موسیقی و عاطفه شعر را زنده نگه دارد.

چ: نقشه کلی هنجارگریزی‌های قافیه‌ای در ویس و رامین

هنجارگریزی‌های قافیه‌ای در ویس و رامین را اگر به‌صورت پراکنده ببینیم، ممکن است صرفاً لغزش‌های شاعر به‌نظر آیند؛ اما وقتی کل متن بررسی شود، الگوی مشخصی پدیدار می‌شود. این الگو نشان می‌دهد که گرگانی به‌طور آگاهانه در بخش‌های معینی از روایت از قافیه سنتی فاصله می‌گیرد و آن را با کارکردی سبکی جایگزین می‌کند.

بررسی دقیق نشان می‌دهد که بیشترین موارد نقض قافیه در سه بخش عمده روایت رخ می‌دهد:

۱. بخش‌های آغازین و ستایشی (مقدمه کتاب).

۲. بخش‌های عاطفی و نامه‌نگاری‌های عاشقانه.

۳. بخش‌های نبرد و تغییر صحنه‌های روایی.

در بخش ستایشی آغاز منظومه، قافیه‌ها اغلب ناقص‌اند یا به‌سرعت تغییر می‌کنند. علت آن است که شاعر در این بخش بیشتر به ایجاد ریتم خطابی و آهنگ دعایی توجه دارد تا به دقت قافیه. به‌گفته شفیعی کدکنی، «در بخش‌های ستایشی متون قرن پنجم، موسیقی خطابی اهمیت بیشتری از قافیه دارد» (12).

بیشترین موارد قافیه ناقص یا ضمیری در نامه‌هاست. چون این بخش‌ها حالت شخصی و اعترافی دارند، شاعر به‌جای رعایت قافیه سنتی، از ضمایر («دلم/جانم») و پسوندها («جدایی/وفایی») برای تقویت لحن صمیمی بهره می‌گیرد. این امر نشان می‌دهد که گرگانی در لحظات عاطفی آگاهانه قواعد قافیه را نادیده می‌گیرد تا بیان عاطفه بر موسیقی قالب غلبه کند (14).

در بخش‌های حماسی و نبردها، شاعر برای سرعت‌بخشیدن به روایت، بارها قافیه را تغییر می‌دهد یا از قافیه‌های سست استفاده می‌کند. نمونه «بزم/رزم» یا «خروش/جوش» نشان می‌دهد که قافیه در اینجا بیشتر وسیله ریتمی است تا عنصری فنی. تغییر سریع قافیه در این بخش‌ها معادل تغییر صحنه در روایت است (4).

در مویه‌ها و بیان اندوه پایانی، شاعر بارها به قافیه‌های ناقص، ناهمگون و واج‌آرایی روی می‌آورد. دلیل آن، غلبه عاطفه بر صنعت است: هنگامی که لحن مویه‌آلود و سوگوارانه می‌شود، قافیه دقیق اهمیت کمتری دارد. موسیقی درونی، تکرار واژه‌ها و واج‌آرایی جای قافیه بیرونی را می‌گیرد.

بر اساس بررسی کلی، می‌توان الگوی زیر را در ویس و رامین مشاهده کرد:در مقدمه‌ها: قافیه ناقص یا تغییر سریع قافیه برای خطابی‌کردن لحن.در نامه‌ها: قافیه ضمیری و پسوندی برای افزایش صمیمیت و اعتراف‌گونگی.در نبردها: تغییر ناگهانی قافیه برای تسریع روایت.در سوگ‌ها: جایگزینی موسیقی درونی به‌جای قافیه بیرونی.

این الگو نشان می‌دهد که نقض قافیه در ویس و رامین تصادفی یا از سر سهل‌انگاری نیست، بلکه بخشی از استراتژی روایی و سبکی گرگانی است. او با آگاهی، قافیه را در خدمت روایت، عاطفه و موسیقی متن به کار می‌گیرد؛ حتی اگر این کار از نگاه سنتی «عیب» به شمار آید.

تحلیل چرایی رعایت‌نشدن قافیه در ویس و رامین

مسئلهٔ قافیه در شعر فارسی، به‌ویژه در قالب مثنوی، جایگاهی اساسی دارد. قافیه در سنت بدیعی نه تنها ابزار موسیقایی بلکه عامل انسجام معنایی نیز به شمار می‌آید. شمس قیس رازی در المعجم فی معاییر اشعار العجم تأکید می‌کند که «قافیه، عقدِ گردن شعر است» (7). با این همه، فخرالدین اسعد گرگانی در مثنوی عاشقانهٔ ویس و رامین بارها از این قاعدهٔ سنتی فاصله گرفته است: قافیه‌های ناقص، قافیه‌های ضمیری و پسوندی، قافیه‌های سست معنایی، تغییر ناگهانی قافیه و حتی جایگزینی موسیقی درونی به‌جای قافیه بیرونی. این پرسش بنیادی در پژوهش حاضر مطرح شد که چرا گرگانی چنین کرده است؟ در ادامه، به‌تفصیل دلایل این پدیدهٔ سبکی بررسی می‌شود.

۱. بستر تاریخی: گذار از سخت‌گیری خراسانی به انعطاف سبکی

گرگانی در نیمهٔ قرن پنجم هجری می‌زیسته؛ دوره‌ای که شعر فارسی از سبک خراسانی به‌سوی پیچیدگی‌ها و انعطاف‌های سبکی سبک عراقی حرکت می‌کرد. در شعر خراسانی، شاعران بزرگی چون عنصری و فرخی به قافیه‌پردازی دقیق و بی‌نقص شهرت داشتند (4). با این حال، در متونی که بیشتر بر روایت و احساسات عاشقانه متمرکز بودند، سخت‌گیری قافیه کاهش یافت. ویس و رامین یکی از نخستین منظومه‌هایی است که این گذار را نشان می‌دهد. رعایت‌نشدن قافیه در این اثر را باید در بستر همین دگرگونی تاریخی درک کرد؛ جایی که «زیبایی موسیقایی» جایگزین «قاعده فنی» می‌شود.

۲. ماهیت داستانی و رمانس‌گونه ویس و رامین

ویس و رامین برخلاف حماسه‌های قاعده‌مند مانند شاهنامه، یک رمانس عاشقانه با خاستگاه اشکانی است. چنین روایتی به‌طور طبیعی بر «درام، گفتگو و عاطفه» تأکید دارد، نه بر استحکام قافیه. به‌همین دلیل شاعر در بسیاری از جاها، برای طبیعی‌تر کردن گفتار شخصیت‌ها، قافیه‌های ناقص یا سست به‌کار می‌گیرد. به‌طور مثال،

در نامه‌های ویس، قافیه‌هایی چون «جدایی/وفایی» یا «تنهایی/دیدن» دیده می‌شود که از نظر قاعده معیوب‌اند، اما از نظر دراماتیک، بیانگر کشمکش عاطفی شخصیت‌ها هستند (14).

۳. غلبه عاطفه بر صورت در نامه‌ها

در بسیاری از نامه‌های عاشقانه منظومه، ضمایر متصل یا پسوندها قافیه‌ساز شده‌اند:

به جان آمد دلم از جور گردون

به خون آغشته شد اندوه جانم (بیت ۳۲۱)

قافیه بر «ـم» ضمیر متصل استوار است. این انتخاب، به گفته شفیعی کدکنی، نشانه «غلبه معنا بر صورت» است؛ جایی که شاعر برای بیان مستقیم عاطفه، قواعد فنّی را کنار می‌گذارد (12). بدین‌ترتیب، ضعف قافیه عملاً تبدیل به ابزاری برای صمیمی‌تر شدن لحن و انتقال اندوه عاشقانه می‌شود.

۴. تغییر قافیه به‌مثابه نشانه روایی

در بخش‌های متعددی، تغییر ناگهانی قافیه هم‌زمان با تغییر صحنه یا لحن اتفاق می‌افتد. نمونه مشهور آن در آغاز منظومه است:

به نام ایزد جان‌آفرین

حکیم سخن‌گوی شیرین‌زبان (بیت ۲۲)

چو بنشست شهریار اندر بزم

گشادند بر وی در گنج و رزم (بیت ۲۷)

قافیه از «ـین» به «ـزم» تغییر می‌کند؛ درست در لحظه‌ای که متن از مقدمه ستایشی به روایت داستان وارد می‌شود. این تغییر نشان می‌دهد که قافیه در ویس و رامین نوعی کارکرد نمایشی دارد: تغییر قافیه = تغییر صحنه (4).

۵. تضادهای معنایی در قافیه‌های ناهمگون

گرگانی گاه دو واژه کاملاً بی‌ربط را به قافیه می‌آورد تا تضاد معنایی بسازد:

به دین خویش ماندم سخت پابند

ولیکن در ره چینم شد دل و جان (بیت ۶۲۰)

»دین» و «چین» از نظر معنایی ناهمگون‌اند، اما این ناهمگونی تضاد میان ارزش‌های اعتقادی و امیال دنیوی را برجسته می‌کند. شمس قیس چنین قافیه‌هایی را «فاسد» می‌دانست (7)، اما در این منظومه، همین «فساد قافیه» ابزار نمایش کشمکش درونی است.

۶. جایگزینی موسیقی درونی به‌جای قافیه بیرونی

در بسیاری از موارد، شاعر به‌جای اتکای صرف بر قافیه بیرونی، موسیقی را از طریق تکرار واج و جناس ایجاد می‌کند:

غم غمگین شدم در غم فراق

نه شادی ماند و نه آرام و نه طاق (بیت ۷۸۱)

اینجا قافیه بیرونی سست است، اما تکرار واژهٔ «غم» و واج «غ/م» موسیقی بیت را می‌سازد. شفیعی کدکنی یادآور می‌شود که «واج‌آرایی گاه جانشین قافیه می‌شود و ارزش موسیقایی بیت را حفظ می‌کند» (12).

۷. زبان گفتاری و طبیعی بودن گفتگوها

یکی از برجسته‌ترین ویژگی‌های ویس و رامین، طبیعی بودن گفتگوهای عاشقانه است. اگر شاعر خود را مقید به قافیه دقیق می‌کرد، زبان شخصیت‌ها تصنعی می‌شد. به همین دلیل، او گاه قافیه‌های سست و ساده را برمی‌گزیند تا زبان به گفتار روزمره نزدیک بماند. زرین‌کوب این ویژگی را نشانه «واقع‌گرایی عاشقانه» در این اثر می‌داند (14).

۸. قافیه به‌عنوان عنصر ثانوی در روایت

در کل ساختار ویس و رامین، قافیه عنصری ثانوی است؛ آنچه در اولویت است، روایت و بازنمایی احساسات است. شاعر حتی وقتی قافیه را دقیق رعایت می‌کند، معمولاً آن را در خدمت معنای روایت قرار می‌دهد، نه به‌عنوان هدف مستقل. این تفاوت بزرگ ویس و رامین با مثنوی‌های حماسی و تعلیمی مانند شاهنامه و حدیقه‌الحقیقه است.

پیامدهای هنری و زیبایی‌شناختی رعایت‌نشدن قافیه در ویس و رامین

در تاریخ شعر فارسی، قافیه همواره به‌مثابه یکی از ارکان اصلی موسیقی بیرونی شناخته شده است. رعایت دقیق قافیه نشانهٔ مهارت و پختگی شاعر تلقی می‌شد و هرگونه انحراف از آن، به‌ویژه در سنت‌های نقد قدیم، عیب به شمار می‌رفت (7). با این حال، در منظومهٔ عاشقانهٔ ویس و رامین، فخرالدین اسعد گرگانی بارها قاعدهٔ سنتی قافیه را می‌شکند. این «هنجارگریزی» اگرچه در ظاهر کاستی است، اما از دیدگاه زیبایی‌شناسی و تحلیل ادبی پیامدهای مثبتی داشته است. در ادامه به مهم‌ترین آثار هنری و سبکی این پدیده پرداخته می‌شود.

نخستین پیامد چشم‌پوشی از قافیه، گسترش میدان موسیقی درونی است. در جایی که قافیه بیرونی ناقص است، شاعر با تکرار واج‌ها و جناس موسیقی تازه‌ای می‌آفریند:

غم غمگین شدم در غم فراق
نه شادی ماند و نه آرام و نه طاق (بیت ۷۸۱)

این بیت نشان می‌دهد که گرگانی به‌جای اتکای صرف بر قافیه دقیق، از «واج‌آرایی» و «تکرار» بهره می‌گیرد. چنین شگردی باعث می‌شود موسیقی شعر متنوع‌تر و از یکنواختی دور شود. به تعبیر شفیعی کدکنی، «واج‌آرایی در بسیاری از موارد جانشین قافیه است و ارزش موسیقایی شعر را دوچندان می‌کند» (12).

تغییر ناگهانی قافیه در بخش‌هایی از منظومه عملاً نقشی روایی ایفا می‌کند. برای نمونه، در آغاز داستان، قافیه از «ـین» به «ـزم» تغییر می‌کند:

به نام ایزد جان‌آفرین
حکیم سخن‌گوی شیرین‌زبان (بیت ۲۲)
چو بنشست شهریار اندر بزم
گشادند بر وی در گنج و رزم (بیت ۲۷)

این تغییر درست در جایی رخ می‌دهد که متن از ستایش وارد روایت می‌شود. بنابراین، قافیه به‌صورت «نشانه صحنه» عمل می‌کند. چنین کارکردی به روایت انعطاف و پویایی می‌بخشد و از سکون و یکنواختی جلوگیری می‌کند (4).

یکی از ویژگی‌های برجسته ویس و رامین، طبیعی بودن گفتگوها و نامه‌هاست. قافیه‌های ساده و حتی ناقص به شاعر این امکان را داده که زبان شخصیت‌ها از حالت تصنعی خارج شود. برای مثال:

چه خوش روزی بود روز جدایی
اگر با وی نباشد بی‌وفایی (بیت ۴۲۱)

قافیه «جدایی/وفایی» از نظر قاعده عروضی دقیق نیست، اما لحن گفتار ویس را طبیعی و بی‌تکلف جلوه می‌دهد. زرین‌کوب بر همین اساس می‌نویسد: «گرگانی در این منظومه زبان عاشقانه را به زبان محاوره نزدیک کرده و از قید قواعد خشک آزاد ساخته است» (14).

قافیه‌های ناهمگون معنایی مانند «دین/چین» یا «باران/ایران» گرچه از نظر سنت بدیعی سست‌اند، اما تضادهای درونی شخصیت‌ها را برجسته می‌کنند.

به دین خویش ماندم سخت پابند
ولیکن در ره چینم شد دل و جان (بیت ۶۲۰)

این تضاد معنایی میان «دین» و «چین» در قافیه، بیانگر دوگانگی روحی رامین است. چنین قافیه‌هایی به‌جای آنکه کاستی باشند، به ابزار بلاغی برای نمایش کشمکش‌های درونی بدل شده‌اند (7).

در بسیاری از نامه‌ها، قافیه‌های ضمیری («ـم») یا پسوندی به کار رفته است:

همی‌گفتم به دل‌ای جان و جانم
مرا مگذار تنها در جهانم (بیت ۶۳۵)

قافیه «جانم/جهانم» از نظر فنی ناقص است، اما بار عاطفی و صمیمی قوی دارد. چنین قافیه‌هایی حالت اعتراف‌گونه و شخصی به متن می‌بخشند. این انتخاب نشان می‌دهد که شاعر به‌جای ظرافت فنی، به انتقال احساس و همدلی با مخاطب اهمیت داده است (12).

قافیه در مثنوی‌های طولانی اگر بیش از حد دقیق و یکنواخت باشد، موجب خستگی شنونده می‌شود. گرگانی با استفاده از قافیه‌های ناقص و تغییر مکرر قافیه توانسته است از این یکنواختی بگریزد. به‌بیان دیگر، هنجارگریزی از قافیه باعث «تنوع موسیقایی» و «سرزندگی روایت» شده است. صفا اشاره می‌کند که یکی از عوامل جذابیت ویس و رامین همین تنوع در شگردهای موسیقایی است (4).

پیامد بلندمدت این شیوه را می‌توان در آثار پسین، به‌ویژه در نظامی گنجوی، مشاهده کرد. نظامی نیز در بخش‌هایی از منظومه‌های عاشقانه‌اش قافیه را آزادتر می‌گیرد و بیشتر به روایت و عاطفه توجه می‌کند. زرین‌کوب معتقد است که «ویس و رامین سرچشمه‌ای است که رمانس‌های عاشقانه بعدی از آن سیراب شدند» (14). بدین‌سان، هنجارگریزی قافیه در این منظومه نه تنها عیب نبود، بلکه الگویی شد برای تحول بعدی شعر عاشقانه فارسی.

گرگانی با این هنجارگریزی‌ها توانسته است سبکی شخصی بیافریند که او را از دیگر شاعران هم‌عصرش متمایز می‌کند. اگر شاعران درباری قرن پنجم همچون عسجدی یا منوچهری به دقت در قافیه شهرت داشتند، گرگانی در مقابل به «انعطاف و آزادی در قافیه» شناخته می‌شود. این تمایز، هویت سبکی او را تثبیت کرده و ویس و رامین را به اثری منحصربه‌فرد در تاریخ ادبیات بدل ساخته است.

نتیجه‌گیری

تحلیل قافیه در ویس و رامین نشان داد که فخرالدین اسعد گرگانی آگاهانه از سنت سخت‌گیرانهٔ قافیه فاصله گرفته است. نمونه‌های متعدد از قافیه‌های ناقص، ضمیری، پسوندی و حتی قافیه‌های ناهمگون معنایی گواهی بر این مدعاست. این امر را نمی‌توان صرفاً خطا یا سهل‌انگاری دانست، بلکه بخشی از استراتژی سبکی شاعر برای خلق روایتی زنده، طبیعی و عاطفی بوده است.

نتایج پژوهش حاضر بیانگر آن است که رعایت‌نشدن قافیه در این منظومه چند پیامد مهم داشته است:غنی‌تر شدن موسیقی درونی و رهایی از یکنواختی موسیقایی. انعطاف بیشتر در روایت و تغییر صحنه‌ها. طبیعی شدن زبان گفتار شخصیت‌ها و نامه‌ها.برجسته‌سازی کشمکش‌های درونی و معنایی عاشقان.الگودهی به سنت‌های عاشقانهٔ پسین، به‌ویژه نظامی.

بنابراین «عیب قافیه» در ویس و رامین را باید «هنجارگریزی هنری» دانست که نه تنها کاستی نیست، بلکه بخشی از هویت سبکی و ادبی این اثر است. این هنجارگریزی به شکل‌گیری نوعی روایت عاشقانه تازه در شعر فارسی کمک کرده و نقش کلیدی در گذار از سنت خراسانی به گرایش‌های آزادتر در سبک عراقی داشته است.

مشارکت نویسندگان

در نگارش این مقاله تمامی نویسندگان نقش یکسانی ایفا کردند.

تعارض منافع

در انجام مطالعه حاضر، هیچ‌گونه تضاد منافعی وجود ندارد.

EXTENDED ABSTRACT

The poem *Vis and Ramin*, composed by Fakhr al-Din Asʿad Gurgānī in the fifth century AH (11th century CE), stands as one of the earliest romantic narrative masterpieces in Persian literature and a seminal model for later epics such as *Khosrow and Shirin*. Within Persian poetics, rhyme has long functioned as a structural and musical pillar, ensuring harmony, coherence, and rhythm in verse (1, 2). The traditional view, represented by early critics and rhetoricians, holds that any deviation from the strict phonetic correspondence of rhyme constitutes a flaw. Yet *Vis and Ramin* challenges this orthodoxy: in numerous instances, the poet departs from rigorous prosodic expectations, producing incomplete or irregular rhymes, vowel

discrepancies, and suffixal extensions. At first glance these irregularities might appear as technical lapses, but a deeper stylistic investigation reveals deliberate artistic innovation. Gurgānī exploits rhyme variation not as negligence but as an expressive device aligned with emotional tone and narrative dynamics. This study, therefore, seeks to explore rhyme non-observance in *Vis and Ramin* as an aesthetic and stylistic phenomenon rather than a deficiency. Drawing upon classical prosodic treatises (6-8) and contemporary stylistic frameworks (1, 5), it situates Gurgānī's unconventional approach within the broader evolution of Persian poetic form and sound. The research uses a descriptive–analytical method, examining multiple rhyme deviations across narrative, epistolary, and lyrical sections of the poem to determine how each contributes to meaning, music, and emotion.

One recurrent type of deviation involves the *incomplete rhyme*, where words share only partial phonetic similarity. Classical scholars such as Shams Qays Rāzī considered such rhymes erroneous because true rhyme requires full identity in the "letter of rhyme and its dependent elements" (7). Nevertheless, Gurgānī repeatedly juxtaposes near-rhymes—*jahān/zamān*, *māh/sepāh*, *jedāʾī/vafāʾī*, *tan(h)āʾī/dīdan*, *besyār/āzār*—to serve narrative and emotive purposes. In *jahān/zamān*, the subtle phonetic mismatch reinforces philosophical contrast between worldly dominion and temporal power (4). In *jedāʾī/vafāʾī*, the drawn-out diphthong *-āʾī* creates an elongated melody suited to the sorrow of separation. Similarly, in *tan(h)āʾī/dīdan*, semantic polarity replaces phonetic cohesion: loneliness opposes reunion, converting rhyme dissonance into semantic tension (14). Even when endings diverge, Gurgānī achieves musical continuity through repeated vowel patterns and rhythmic cadence, echoing what Shafīʿī Kadkanī later termed the poet's "deliberate displacement of form by meaning" (12). Thus, incomplete rhymes in *Vis and Ramin* illustrate a conscious recalibration of aesthetic priorities, privileging expressive authenticity over mechanical regularity.

A second major pattern concerns the use of *pronominal and derivative suffixes* as rhyme bases—an explicit violation of prosodic convention. According to rhetorical authorities, affixed pronouns such as -m, -t, -š and derivational endings like -āna or -ī cannot constitute valid rhyme components because they are grammatically dependent (7, 15). Yet in Gurgānī's narrative letters, precisely these suffixes shape the poem's soundscape: *delam/jānam*, *to-st/to-st*, *javānān ast/dīvāna*, *bīkasī/dūstī*. The repetitive "-m" inflection personalizes the voice and intensifies emotional immediacy; the addressive "-t" emphasizes direct dialogue between lovers; the adjectival "-āna" and "-ī" extend vowels to generate fluid, song-like melody. What traditional rhetoricians condemned as weakness becomes, under stylistic scrutiny,

an instrument of intimacy and spontaneity (12, 14). These pronominal rhymes align with the epistolary form of *Vis and Ramin*, where private confession outweighs formal precision. By bending the rule, the poet converts grammatical appendages into audible tokens of emotion, reinforcing the confessional tone and the speaker's vulnerability. The phenomenon parallels later developments in Persian romantic poetry, where similar suffixal rhymes reappear in the works of Niẓāmī and ʿĀrifī (4), suggesting that Gurgānī's innovation set a precedent for expressive flexibility in rhyme construction.

A third manifestation of non-observance lies in *sudden rhyme shifts* within or between sections. Classical prosody dictates rhyme consistency until a thematic or formal closure; altering rhyme mid-section was historically deemed careless. Gurgānī, however, manipulates this expectation to mirror narrative transitions. At the poem's outset, he shifts from the laudatory couplet *be-nām Īzad-e jānāfarīn / ḥakīm sokhan-gū-ye šīrīn-zabān* to *čū benšast šahrīyār andar bazm / gošādand bar vī dar-e ganj o razm*—a deliberate move from the devotional rhyme -īn to the martial rhyme -azm signaling the entry from prelude to action (4). Similarly, in the fourth letter, the rhyme sequence evolves from -āʾī (jedāʾī/vafāʾī) to -ānam (manam/dānām) exactly when the mood turns from despair to hope (14). This correlation of rhyme modulation with emotional or scenic transition anticipates cinematic montage; the ear perceives narrative movement through sound. Shafīʿī Kadkanī's observation that "rhyme deviation in narrative poetry corresponds to shifts in tone and scene" (12) aptly describes Gurgānī's technique. Far from error, such alterations constitute an acoustic marker guiding readers through the poem's structural progression. Consequently, rhyme variability becomes an integral component of narrative rhythm, functioning almost as punctuation in epic time.

The fourth category of deviation involves *semantic incongruity in rhyming words*. Persian rhetorical tradition generally expects rhyme partners to share, or at least not contradict, one another semantically; their linkage should reinforce coherence across couplets (4). Yet Gurgānī frequently juxtaposes semantically remote words—*dīn/Čīn*, *bārān/Īrān*, *čaman/sokhan*, *šab/ʿajab*—whose unity rests solely on sound. While earlier critics might deem these pairings "feeble rhymes," they serve a meaningful purpose. In *dīn/Čīn*, the clash between spiritual commitment and earthly temptation dramatizes Ramin's moral conflict; in *bārān/Īrān*, the fusion of natural and national imagery symbolizes renewal of the Iranian realm; in *šab/ʿajab*, the tension between darkness and wonder generates subtle irony (12, 14). Through these deliberate mismatches, Gurgānī constructs semantic counterpoints that enrich the poem's psychological and cultural dimensions. The so-called weakness of rhyme thus transforms into a rhetorical

strength: it widens interpretive possibilities and underscores thematic dualities—faith versus desire, nature versus nation, night versus astonishment. By decoupling rhyme from semantic harmony, the poet expands its expressive function from mere ornament to instrument of contrast and meaning.

Equally significant is Gurgānī's reliance on *internal music and phonemic patterning* to compensate for loose external rhyme. Whereas classical doctrine centers musicality at the line's end, Gurgānī often orchestrates rhythm through alliteration, assonance, and word repetition within the verse itself. Instances such as *sahar šod o sar zad az kūh sar / sarv-e sīmīn-qadān bar-āmad be-bar* exhibit prominent "s" alliteration conveying dawn's softness; *hamī-goftam be-del ey jān o jānam / marā magūzar tanhā dar jahānam* uses the nasal "m" and echoing *jān* to evoke intimacy; *be-kām xvīš gaštam kām-rān / ke kāmam bā to šod šīrīn-labān* deploys paronomasia on *kām* to sustain rhythm; and *qam qamgīn šodam dar qam-e forāq / na šādī mānd o na ārām o na ṭāq* achieves internal beat through repetition (4, 12, 14). These examples confirm the poet's command of phonetic orchestration as a substitute for external rhyme. The ear thus perceives continuous melody even when rhyme precision fades. Such interplay between outer irregularity and inner harmony embodies what modern poetics terms "compensatory musicality." It also illustrates a proto-modern awareness of linguistic texture: Gurgānī treats Persian not as a rigid metric code but as a living acoustic medium capable of multiple sonic layers. Through internal music, he ensures that emotional tone governs sound, not vice versa.

The aggregate pattern of rhyme deviations throughout *Vis and Ramin* reveals a deliberate stylistic system rather than random error. Across the poem, rhyme irregularities cluster in four narrative zones: (1) the invocatory prefaces, where incomplete rhymes and rapid rhyme shifts enhance the oratorical rhythm; (2) the epistolary love letters, dominated by pronominal and suffixal rhymes conveying confessional intimacy; (3) the battle scenes, marked by abrupt rhyme changes accelerating narrative tempo; and (4) the elegiac passages, where external rhyme yields to internal melody. This distribution suggests that rhyme flexibility functions as a structural cue modulating tone and pace. In emotive or dialogic contexts, Gurgānī privileges natural speech rhythm; in descriptive or dramatic contexts, he exploits rhyme change to indicate transition. As Shafīʿī Kadkanī observes, "the highest art of Persian narrative verse lies not in mechanical perfection but in the harmony between sound, scene, and sentiment" (12). The study's findings thus corroborate the hypothesis that rhyme non-observance in *Vis and Ramin* reflects conscious stylistic design aimed at narrative vividness, musical variety, and psychological realism. Furthermore, comparison with contemporaneous poets shows that Gurgānī's flexibility prefigures the

freer rhyme practice of later romantic epics, contributing to the gradual relaxation of prosodic rigidity between the Khorasani and Iraqi styles (4, 14).

In conclusion, the analysis demonstrates that Fakhr al-Din Asʿad Gurgānī's apparent indifference to strict rhyme observance in *Vis and Ramin* constitutes a purposeful artistic strategy that reshapes the relationship between sound, meaning, and emotion in Persian verse. His incomplete, pronominal, and semantically incongruent rhymes, along with sudden rhyme shifts and reliance on internal phonetic harmony, collectively establish a dynamic sound architecture responsive to narrative movement and affective depth. Rather than diminishing the poem's aesthetic value, these deviations enrich its musicality, naturalize its dialogues, and heighten its emotional realism. By transforming what traditional rhetoricians labeled "rhyme faults" into expressive resources, Gurgānī expanded the boundaries of poetic form and influenced subsequent generations of Persian romantic poets. *Vis and Ramin*, through its creative ḥanjar-garīzī (artistic norm-breaking), thus stands as both a culmination of classical artistry and a herald of stylistic modernity in Persian literature.

References

1. Shamīsā S. Bayān (Rhetoric [or Persian Eloquence]). Tehran2007.
2. Humā'i Ja-D. Fann-e She'r va Sanāyē'-e Adabī (The Art of Poetry and Literary Crafts). Tehran: University of Tehran; 1990.
3. Kazāzī MJa-D. Zībāšenāsī-ye Sokhan-e Pārsī (The Aesthetics of Persian Discourse). Tehran: Elmi va Farhangi Publishing; 1995.
4. Safā Z. Tārīkh-e Adabiyyāt dar Īrān (History of Literature in Iran). Tehran: Ferdous; 1984.
5. Forūzandeh M. Defamiliarization in Persian Rhyme. Journal of Literary Criticism and Analysis. 2016.
6. Khalil ibn Ahmad a-F. Kitāb al-'Arūḍ (The Book of Prosody). Beirut: Dar al-Kutub al-Ilmiyyah; 1985.
7. Shams Qays R. Al-Mu'jam fī Ma'āyīr Ash'ār al-'Ajam (The Compendium of the Standards of Persian Poetry). Edited by M. Qazvini and A. Iqbal ed. Tehran: Tahouri; 1984.
8. Ibn Jinni. Al-Khaṣā'iṣ (The Characteristics). Cairo: Dar al-Hilal; 1990.
9. Hādī F, Naṣīrī M. Structural Analysis of Simile (Tashbīh) in Wīs wa Rāmīn and Khusraw u Shīrīn. Classical Persian Literature Research. 2013.
10. Forūzandeh M, Banī Tālebi S. The Style of Word Selection in Wīs wa Rāmīn. Literary Research Quarterly. 2015.
11. Shādārām L, Dorūdgariyān M. A Comparative Analysis of Tristan and Isolde and Wīs wa Rāmīn. Journal of Persian Language and Literature Research. 2010.
12. Shafī'i Kadkani MR. Mūsīqī-ye She'r (The Music of Poetry). Tehran: Agah Publishing; 2007.
13. As'ad Gurgāni Fa-D. Wīs wa Rāmīn. Edited by M. Minuvi ed. Tehran: Hirmand Publishing; 1990.
14. Zarrinkoub A. Pīr-e Ganjeh dar Jostojū-ye Nākojāābād (The Old Man of Ganja in Search of Utopia). Tehran: Amir Kabir; 1993.
15. Vaṭvāṭ Ra-D. Hadā'iq al-Siḥr fī Daqā'iq al-She'r (The Gardens of Magic in the Subtleties of Poetry). Edited by M. Dabīrsiyāqī ed. Tehran: Bongah-e Tarjomeh va Nashr-e Ketab; 1969.