Journal of Literary Criticism and Rhetoric

No. 3, Vol. 10, Autumn, 2021

Formerly "the Journal of the Faculty of Literature and Humanities"... University of Tehran

Music, A Measure in Recognizing the Rise and Fall of Persian Rubai

Yahya Kardgar[1]

(105-126)

Abstract

Except the quatrain theme, what makes it more salient than any other feature is its verbal simplicity, expressive unpretentiousness, brevity and melodious music. The contribution of music in acceptability the quatrain format has received less attention the instant that The Robai form is more related to music than other forms of poetry and meter is one of the distinguishing components of this format. an comparative study of the music of the first Persian Robaies with its climax can explain the role of music in the course of Persian Robaies and the climax of that. In this article, in descriptive-analytical methods and based on statistical data, the musical characteristics of Rudaki's Robaies have been compared with Khayyam's Robaies. Therefore, Roudaki's quatrains are based on 34 quatrains of Nafisi and Braginsky prints and with comparison to Daneshpazhuh and Jahangir Mansour editions are used. Khayyam's quatrains have been selected due to the wide differences between different editions and the unanimity of Khayyam researchers on the originality of the quatrains in the books of Mersad al-Ebad, the history of Jahangosha Jovini, Nozhat al-Majalis, Tarikh Wassaf and history Gozide and according to the 34 quatrains in this Books are the basis of this research.The research shows that Roudaki, by making more use of his poetic licences and not paying attention to subtleties such as the consonant and vowel letters of the hemistiches, paying little attention to the side and inner music and neglecting the intimate music Persian words have not been able to use the musical attractions of the Robai to attract the audience, while Khayyam carefully uses the poetic licences quantitatively and qualitatively, more adherence to the musical characteristics of the main meter of the Robai, enjoyment Moderation of the capacities of side and inner music along with creating an intimate song using original Persian words has benefited from the prominence of Robai music in attracting the audience and the perfection of this format.

Keywords: Literary criticism, Poetry music, Rubai, Rudaki, Khayyam.

Received: 30, August, 2020 & Accepted: 14, September, 2021

10.22059/jlcr.2021.309077.1534

Print ISSN: 2382-9850-Online ISSN: 2676-7627

https://jlcr.ut.ac.ir

1. Email of the author: kardgar1350@yahoo.com.
Associate professor of Persian Language and Literature Qom of University, Qom, Iran.

1.Introduction

What is considered more than any other subject during the history of Rubai and in the most of poetic forms are The starters and complementaries of them. Although the Rubai has older roots than the third and fourth centuries AH; But it is tied to the name of Roudaki and this conjunction is according to one of the titles of Roudaki who is the father of Persian poetry; It indicates the antiquity of this form of poetry. Although there is no complete collection of Rudaki's poems but 34 complete Rubai are available from his little and remainder poems, and by this poems can be understood the importance of Rubai in collection of Rudakis poems. The predominant theme of Rudaki's Rubaies is romantic themes, and if we pay attention to the background of Rubai before Rudaki, it seems that this form of poetry was also desired by mystics and they used this form to express mystical ideas. Therefore, it can be said that love and mysticism were the two main subjects of Persian Rubai in the Rudaki era. Two subjects that were not satisfied with the limited form of the Rubai and over time, chose the forms of Ghazal, ode and Couplet-poem (Masnavi). Hence, the Rubai as a form of romance and mysticism in competition with other forms of poetry, has less opportunity to show itself and has not been taken very seriously in the shadow of other forms; But finally, with the advent of Khayyam and his philosophical Rubai, it seems that the Rubai has acquired a more specific meaning and as a form of intellectual thought, philosophical arguments and premises logical have gained a special place among poetic forms. . That is why Khayyam's Rubaiyyat, as the peak of this form, are a measure in drawing the ups and downs of Rubaiyyat., in this study, Roudaki's Rubaiyyat with those of Khayyam's Rubaiyyat whose attribution is less doubtful; Compared from a musical point of view .

2-Methodology

The article has been compiled in a descriptive-analytical manner and based on statistical data. Therefore, Roudaki's Rubaiyyat are based on 34 Robaies published by Nafisi and Braginsky and confronted with the Danesh pazhuh, Shear and Jahangir Mansour editions. The originality of the Rubaiyyat in the books of Mersad al-Ebad, the history of Jahangoshahi Jovini, Nozhat al-Majalis, Tarikh Wasaf and Selected history, and according to the 34 robaies in these books (with the elimination of repeated rubaies) is the basis of this research. In using these rubaiyyat, Mir Afzali research has been used. The number of robaiyyat of Khayyam and Rudaki is equal. Therefore, the result of the research will be closer to the correctness due to the similarity of the statistical population.

3- Discussion

In investigation Rubai music, it is necessary to pay attention to several points: 1- The ratio of Rubaies meter to its original meter. 2- Variety or uniformity of the meters of Rubaies four-part hemistiches. 3- The extent and position of using poetic licence in the Rubai. In addition to the influential elements of prosody meter, the use of lateral and internal music is also effective in infusion Rubai music, like all poetic forms. Therefore, in this article, according to the mentioned criteria, the beginning and end of Persian Rubai and the role of music in determining this beginning and end are examined. Investigation the meter of prosody and how it is, the analysis of lateral music (Radif(identical ending syllable) and rhyme) and internal music can well explain the role of music in the rise and fall of the Rubai. Therefore, we have investigated this subject in three main titles. 1- Investigating the meter of prosody and how it is in Rudaki and Khayyam Rubaiyyat. In the study of this subject, the statistical study of the quatrains of two poets, the Variety or uniformity of the meters of Rubaies four-

part hemistiches, the extent of the use of poetic licence, the ratio of consonant and vowel in the quatrains of Roudaki and Khayyam have been studied. 2- The place of lateral music in Rudaki and Khayyam quatrains 3- Internal music in Rudaki and Khayyam quatrains.

4- Conclusion

The Persian quatrain has gone through several ups and downs from the beginning to reaching the peak of development, and finally, with Khayyam's quatrains, it has reached the peak of celebrity and popularity. Apart from the evolution of content, the evolution of quatrain music has also played an undeniable role in its culmination. Extensive poetic licences, the possibility of meter variation of quatrains hemistiches, attention to the equality of consonant and vowel in the hemistiches, the use of side and inner music, and finally the use of the capacities of the Persian language, a noteworthy measure on explaining the evolution of music is quatrain. Rudaki's quatrains, in using their poetic licences, the meter variety of the hemistiches, the lack of attention to the equality of consonant and vowel in the hemistiches, have distanced themselves from the main and earnestly meter of the quatrain, while Khayyam by loyalty to the main meter of the quatrain, Less use of poetic licences, uniformity of meter of the hemistiches, more attention to the equality of consonant and vowel in the hemistiches are more attached to the main meter of the quatrain, and as a result the music of his quatrains is more pleasing to the ear. The richness of the side music of Khayyam's quatrains, the moderate and artistic use of internal musical elements alongside the adherence to the lexical originality of the Persian language are other components that have made the music of Khayyam's quatrains more attentive and audience-friendly. Undoubtedly, the experience of Roudaki's quatrains and other quatrains after him, alongside Khayyam's personal genius, has been influential in the culmination of Persian quatrains music.

موسیقی، سنجه‌ای در شناخت اوج و فرود رباعی فارسی

یحیی کاردگر[۱]
دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه قم، قم، ایران.
تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۶/۰۹؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۰۹/۳۰
علمی ـ پژوهشی

چکیده

جدای از مضمون رباعی، آنچه بیش از هر ویژگی دیگر موجب برجستگی آن شده، سادگی زبانی، بی‌پیرایگی بیانی، ایجاز و موسیقی گوش‌نواز آن است، اما به سهم موسیقی در حُسن قبول قالب رباعی کمتر توجه شده‌است. این در حالی است که قالب رباعی بیش از قالب‌های دیگر شعری، با موسیقی پیوند دارد، تا بدان‌جا که وزن، یکی از مؤلّفه‌های تمایزبخش این قالب است. ازاین‌رو، بررسی تطبیقی موسیقی نخستین رباعیات فارسی با نقطهٔ اوج آن می‌تواند نقش و جایگاه موسیقی را در سیر رباعی‌سرایی فارسی و رسیدن آن به نقطهٔ کمال تبیین کند. در این مقاله، در شیوه‌ای توصیفی- تحلیلی و با استناد به داده‌های آماری، ویژگی‌های موسیقایی رباعیات رودکی به‌عنوان یکی از آغازگران این قالب، با رباعیات خیام به‌عنوان اوج رباعی‌سرایی فارسی مقایسه شده‌است. ازاین‌رو، رباعیات رودکی بر مبنای ۳۴ رباعی چاپ نفیسی و براگینسکی و مقابله با چاپ‌های دانش‌پژوه، شعار و جهانگیر منصور مورد استفاده قرار گرفته‌است و رباعیات خیام با توجه به اختلاف گستردهٔ چاپ‌های مختلف و اتفاق نظر غالب خیام‌پژوهان دربارهٔ اصالت رباعیات موجود در کتاب‌های *مرصادالعباد*، *تاریخ جهانگشای جوینی*، *نزهة‌المجالس*، *تاریخ وصّاف* و *تاریخ گزیده*، و با توجه به ۳۴ رباعی موجود در این کتاب‌ها مبنای این پژوهش است. نتیجهٔ این پژوهش نشان می‌دهد که رودکی با بهره‌گیری افزون‌تر از اختیارات شاعری و عدم توجه به ظرافت‌هایی چون نسبت حروف سکون و متحرّک مصراع‌ها، کم‌توجهی به موسیقی کناری و درونی و سرانجام، غفلت از موسیقی آشنای واژه‌های فارسی، نتوانسته‌است از جاذبه‌های موسیقایی رباعی برای جذب مخاطب بهره بگیرد، در حالی که خیام با دقت در بهره‌گیری کمی و کیفی از اختیارات شاعری، پای‌بندی بیشتری به ویژگی‌های موسیقایی وزن اصلی رباعی، بهره‌گیری اعتدالی از ظرفیت‌های موسیقی کناری و درونی در کنار ایجاد آهنگی آشنا، با به‌کارگیری واژه‌های اصیل فارسی، از برجستگی موسیقی رباعی در جذب مخاطب و کمال این قالب بهره برده‌است.

واژه‌های کلیدی: نقد ادبی، موسیقی شعر، رباعی، رودکی، خیام.

۱. مقدمه

آنچه در طول تاریخ رباعی‌سرایی و البته در اغلب قالب‌های شعری، بیش از هر موضوعی مورد توجه قرار می‌گیرد، آغازگران و کمال‌بخشان قالب‌های شعری هستند. رباعی اگرچه ریشه‌ای کهن‌تر از قرن سوم و چهارم هجری دارد، اما با نام رودکی گره خورده‌است و این گره‌خوردگی با توجه به یکی از القاب رودکی که پدر شعر فارسی است، خود حکایت از دیرینگی این قالب شعری دارد. شمس قیس رازی در این زمینه می‌نویسد:

> «و یکی از متقدّمان شعرای عجم ـ و پندارم رودکی و الله اعلم ـ از نوع اخرم و اخرب این بحر وزنی تخریج کرده‌است که آن وزن رباعی خوانند و الحق وزنی مقبول و شعری مستلذّ و مطبوع است. و از این جهت، اغلب نفوسِ نفیس را بدان رغبت است و بیشتر طباع سلیم را بدان میل» (رازی، ۱۳۷۳: ۱۱۹).

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: kardgar1350@yahoo.com

اگرچه امروز دیوان کاملی از سروده‌های رودکی برجای نمانده، اما از مختصر اشعار باقی‌ماندهٔ او ۳۴ رباعی کامل در دست است و از همین تعداد هم می‌توان به جایگاه رباعی در اشعار رودکی پی برد. مضمون غالب رباعیات رودکی، مضامین عاشقانه است و اگر به پیشینهٔ رباعی‌سرایی پیش از رودکی توجه کنیم، گویی این قالب شعری مطلوب عرفا نیز بوده‌است و از این قالب برای بیان اندیشه‌های عارفانه بهره گرفته‌اند (ر.ک؛ شمیسا، ۱۳۷۴: ۳۶ و ۴۵). ازاین‌رو، می‌توان گفت عشق و عرفان دو موضوع اصلی رباعیات فارسی در عصر رودکی بوده‌است؛ دو موضوعی که به قالب محدود رباعی بسنده نکردند و در گذر زمان، قالب‌های غزل، قصیده و مثنوی را برگزیدند. ازاین‌رو، رباعی به عنوان قالبی از عاشقانه‌ها و عارفانه‌ها در رقابت با قالب‌های شعری دیگر، کمتر مجال خودنمایی یافته‌است و در سایهٔ قالب‌های دیگر چندان جدّی گرفته نشده‌است. اما سرانجام، با ظهور خیام و رباعیات فلسفی او، گویی رباعی مضمون اختصاصی‌تر خود را به دست آورده‌است و به عنوان قالب تفکرات فکری، چون‌وچراهای فلسفی و صغرا کبراهای منطقی جایگاه ویژه‌ای در میان قالب‌های شعری به دست آورده‌است. از همین روی است که رباعیات خیام به عنوان اوج و قلّهٔ رباعی‌سرایی، سنجه‌ای در ترسیم فراز و فرودهای رباعی‌سرایی است، به گونه‌ای که «در تاریخ رباعی فارسی، مکتبی به نام مکتب خیام تأسیس می‌شود» (همان: ۱۷۰). جایگاه خیام در رباعی‌سرایی موجب شده که رباعیات بسیاری به او منتسب شود و روزبه‌روز بر تعداد رباعیات منسوب به او افزوده شود، به گونه‌ای که یکی از دغدغه‌های پژوهندگان رباعیات خیام، شناسایی رباعیات اصیل از غیراصیل است. شمیسا می‌نویسد: «تقریباً نصف رباعیات منسوب به خیام، به شاعران دیگر نیز منسوب است» (همان: ۱۶۹). ازاین‌رو، در این پژوهش، رباعیات رودکی با آن دسته از رباعیات خیام که در انتساب آن‌ها تردید کمتری وجود دارد، از دیدگاه موسیقایی مقایسه شده‌است.

۱ـ۱. روش و ضرورت پژوهش

مقاله در شیوه‌ای توصیفی ـ تحلیلی و با استناد به داده‌های آماری تدوین شده‌است. ازاین‌رو، رباعیات رودکی بر مبنای ۳۴ رباعی چاپ نفیسی و براگینسکی و مقابله با چاپ‌های دانش‌پژوه، شعار و جهانگیر منصور مورد استفاده قرار گرفته‌است و رباعیات خیام با توجه به اختلاف گستردهٔ چاپ‌های مختلف و اتفاق‌نظر غالب خیام‌پژوهان دربارهٔ اصالت رباعیات موجود در کتاب‌های *مرصادالعباد*، *تاریخ جهانگشای جوینی*، *نزهةالمجالس*، *تاریخ*

وصّاف و *تاریخ گزیده* و با توجه به ۳۴ رباعی موجود در این کتاب‌ها (با حذف رباعیات مکرّر)، مبنای این پژوهش است. در بهره‌گیری از این رباعیات، پژوهش میرافضلی مورد استفاده قرار گرفته‌است (ر.ک؛ میرافضلی، ۱۳۸۲: ۲۷ـ۸۱). تعداد رباعیات خیام و رودکی برابر است. ازاین‌رو، نتیجهٔ پژوهش با توجه به یکسانی جامعهٔ آماری، به صواب نزدیک‌تر خواهد بود.

جدا از مضمون رباعی، آنچه بیش از هر ویژگی دیگر موجب برجستگی آن شده، سادگی زبانی، بی‌پیرایگی بیانی، ایجاز و موسیقی گوش‌نواز آن است. به سهم موسیقی در حُسن قبول قالب رباعی کمتر توجه شده‌است. ازاین‌رو، در این مقاله، جایگاه موسیقی در اوج و فرود رباعی بررسی می شود و رباعیات رودکی و خیام به عنوان آغاز و انجام رباعی‌سرایی فارسی، مبنای پژوهش است.

۱ـ۲. پرسش پژوهش

مقاله در پی پاسخگویی به این پرسش است که به‌راستی جایگاه موسیقی شعر در تعیین اوج و فرود رباعی چیست؟ آیا می‌توان بخشی از برجستگی‌های رباعیات خیام را در مقایسه با رباعیات رودکی به برجستگی موسیقایی آن نسبت داد؟

۱ـ۳. پیشینهٔ پژوهش

به‌رغم پژوهش‌های ارزشمندی که دربارهٔ شعر رودکی و خیام به چاپ رسیده‌است، پژوهش اختصاصی دربارهٔ موسیقی رباعیات رودکی و خیام و مقایسهٔ آن‌ها انجام نشده‌است. بحث دربارهٔ قالب رباعی، سرچشمهٔ پیدایش آن و معرفی وزن اصلی آن در پژوهش های معاصر، در مقالهٔ «مسئلهٔ هشتصدساله وزن رباعی» از مسعود فرزاد آغاز شده است. این مقاله در مجلهٔ *خِرَد و کوشش* در سال ۱۳۵۴ منتشر شده‌است. مقالهٔ «عروض رودکی» از مسعود فرزاد که در شمارهٔ ۷ مجلهٔ *خِرَد و کوشش* در سال ۱۳۴۹ منتشر شده‌است و مقالهٔ «موسیقی و خوانش اشعار رودکی» از داود اسپرهم که در شمارهٔ ۳۸ فصلنامهٔ *زبان و ادب فارسی* در سال ۱۳۸۷ منتشر شده، به بررسی کلّی اوزان شعر رودکی پرداختند و بحث موسیقی رباعی در این دو مقاله، سهم اندکی دارد. مقالهٔ «موسیقی رباعیات اصیل حکیم عمر خیام» از احمد بیان که در شمارهٔ پاییز و زمستان ۱۳۸۰ مجلهٔ *فرهنگ* چاپ شده، به بررسی نسبت رباعیات خیام با موسیقی مقامی و آوازی پرداخته‌است و آهنگ پیشنهادی برای هفت رباعی خیام را نُت‌نویسی کرده‌است. تنها مقاله‌ای که بیش از سایر پژوهش‌ها با مقالهٔ حاضر نسبت دارد، مقالهٔ «سبک‌شناسی عروضی رباعیات خیام» است که البته با

هدفی متفاوت با مقالهٔ حاضر به بررسی عروضی رباعیات خیام پرداخته‌است. این مقاله در شمارهٔ ۳۸ فصلنامهٔ *نقد ادبی* در سال ۱۳۹۶ انتشار یافته‌است و عباس جاهدجاه و لیلا رضایی در این مقاله کوشیده‌اند با تکیه بر وزن عروضی، راهی برای شناخت رباعیات اصیل خیام باز کنند.

۲. مبانی نظری پژوهش

قالب رباعی برخلاف سایر قالب‌های شعر فارسی که بر اساس موضوع، تعداد ابیات و نحوهٔ به‌کارگیری قافیه تعریف می‌شوند، بر اساس وزن عروضی از سایر قالب‌های شعری متمایز می‌شود. مفعولن فاعلن مفاعیل فعل (غلتان‌غلتان همی‌رود تا بن گو)، مفعول مفاعیل مفاعیلن فع (فاع) (لا حول و لا قوّة إلاّ بالله) (فرزاد،۱۳۵۴: ۸) و مفعول مفاعیل مفاعیل فعل از جمله اوزان اصلی این قالب است که بر مبنای دو قاعدهٔ تسکین (یک هجای بلند به جای دو هجای کوتاه) و قلب (جابه‌جایی هجای کوتاه و بلند) در ارکان اول، دوم و التقای سوم و چهارم شکل می‌گیرند.

از میان سه وزن مذکور، آنچه بیش از اوزان دیگر به عنوان وزن اصلی رباعی مورد قبول پژوهشگران این حوزه است، وزن «مفعول مفاعیل مفاعیل فعل» است (ر.ک؛ شمیسا، ۱۳۷۳: ۵۶). اما رباعی به عنوان پراختیارترین قالب‌های شعر فارسی می‌تواند در کنار این وزن اصلی از ۲۳ وزن دیگر در عروض سنتی و ۱۱ وزن دیگر در عروض امروز استفاده کند و هریک از مصراع‌های رباعی می‌تواند بر مبنای دو قاعدهٔ قلب و تسکین در ۲۴ یا ۱۲ وزن متفاوت سروده شود و «در بحر ترانه [رباعی]، بیش از اغلب بحور دیگر، تغییر واقع می‌شود و به همین سبب، از قدیم عروض‌دانان بیشتر در ثبت تغییرات مجاز در آن وزن کوشیده‌اند» (ناتل خانلری، ۱۳۷۳: ۲۷۲). علت اختلاف در عروض سنتی و امروز در تعداد اوزان رباعی، هجای آخر مصراع‌هاست؛ به این معنی که در عروض سنتی، هجای پایانی به صورت کشیده و بلند قابل تقطیع است، اما در عروض امروز، هجای پایانی را در هر حال، بلند به شمار می‌آورند. همین اختلاف نگاه، اوزان رباعی را بین ۲۴ تا ۱۲ وزن شناور کرده‌است. نخستین‌بار قطان مروزی با نگاه سنتی، اوزان بیست‌وچهارگانه رباعی را در دو شجرهٔ اخرب و اخرم معرفی کرده‌است (ر.ک؛ رازی، ۱۳۷۳: ۱۲۱) که ۱۲ وزن با مفعول (اخرب) و ۱۲ وزن دیگر با مفعولن (اخرم) شروع می‌شود. پرسش اینجاست که چه نسبتی بین موسیقی رباعی و بهره‌گیری یا عدم بهره‌گیری از اختیارات شعری در این قالب وجود

دارد؟ آیا کمّیت یا کیفیت به‌کارگیری این اختیارات در قوّت و ضعف موسیقی رباعی تأثیرگذار است؟ آیا می‌توان یکی از دلایل مخاطب‌پسندی رباعیات خیام را به چگونگی بهره‌گیری از این اختیارات نسبت داد؟ جایگاه موسیقی کناری و درونی در تعیین آغاز و انجام رباعی فارسی چگونه است؟

بی‌تردید میزان بهره‌گیری از اختیارات شاعری و جایگاه بهره‌گیری از آن‌ها در رباعی در قوّت و ضعف موسیقایی آن تأثیرگذار است. هرچه بهره‌گیری از اختیارات شاعری بیشتر باشد، فاصلهٔ آن از وزن اصلی رباعی بیشتر و در نتیجه، روانی موسیقایی آن کمتر است. جایگاه بهره‌گیری از اختیار شاعری نیز در موسیقی رباعی تأثیر بسیار دارد؛ به این معنی که اختیار تسکین، بیش از اختیار قلب و اعمال اختیار در ارکان آغازین بیش از اختیار در ارکان پایانی، در کمّ و کیف موسیقی رباعی تأثیرگذار است. ازاین‌رو، در بررسی موسیقی رباعی، توجه به چند نکته ضروری است: ۱. نسبت وزن رباعی با وزن اصلی آن، ۲. تنوّع یا یک‌دستی اوزان مصراع‌های چهارگانهٔ رباعی، ۳. میزان و جایگاه به‌کارگیری اختیارات شاعرانه در رباعی. در کنار عناصر تأثیرگذار وزن عروضی، چندوچون به‌کارگیری از موسیقی کناری و درونی نیز در القای موسیقی رباعی، مانند همهٔ قالب‌های شعری تأثیرگذار است. ازاین‌رو، در این مقاله، با توجه به معیارهای گفته‌شده، آغاز و انجام رباعی فارسی و نقش موسیقی در تعیین این آغاز و انجام بررسی شده‌است.

۳. بحث

بررسی وزن عروضی و چگونگی آن، تحلیل موسیقی کناری (ردیف و قافیه) و موسیقی درونی، به‌خوبی می‌تواند نقش موسیقی را در اوج و فرود قالب رباعی تبیین کند. ازاین‌رو، در ادامه، در سه عنوان اصلی به بررسی این موضوع می‌پردازیم.

۳ـ۱. بررسی وزن عروضی و چگونگی آن در رباعیات رودکی و خیام

۳ـ۱ـ۱. بررسی آماری اوزان رباعی رودکی و خیام

با بررسی وزنی ۳۴ رباعی (۱۳۶ مصراع) از رودکی و خیام، چنین نتیجه‌ای به دست آمده‌است:

رودکی:

۱ـ شصت مصراع در وزن «مفعول مفاعلن مفاعیل فعل»، ۲ـ بیست‌وسه مصراع در وزن «مفعول مفاعلن مفاعیلن فع»، ۳ـ هجده مصراع در وزن «مفعول مفاعیل مفاعیل فعل»، ۴ـ هجده مصراع در وزن «مفعول مفاعیل مفاعیلن فع»، ۵ـ هشت مصراع در وزن «مفعولن

فاعلن مفاعیلن فع»، ۶ـ شش مصراع در وزن «مفعولن فاعلن مفاعیل فعل»، ۷ـ دو مصراع در وزن «مفعولن مفعول مفاعیلن فع» و ۸ـ یک مصراع در وزن «مفعـولن فـاعلن مفاعیـل فعل».

خیام:

۱ـ پنجاه‌وپنج مصراع در وزن «مفعول مفاعلن مفاعیل فعل»، ۲ـ بیست‌وشـش مصـراع در وزن «مفعول مفاعلن مفاعیلن فع»، ۳ـ بیست‌وسه مصراع در وزن «مفعول مفاعیل مفاعیل فعل»، ۴ـ بیست‌ودو مصراع در وزن «مفعول مفاعیل مفاعیلن فع»، ۵ـ هشـت مصـراع در وزن «مفعولن فاعلن مفاعیل فعل»، ۶ـ دو مصراع در وزن «مفعولن فاعلن مفاعیلن فع».

رباعیات رودکی در ۸ وزن و رباعیات خیام در ۶ وزن سروده شده‌اند. این نکتـه نشـان می‌دهد که رودکی از اختیارات شاعری بیشتری بهره گرفته‌است و در نتیجه، تنـوّع وزنـی مصراع‌های رباعی او از خیام بیشتر است. وزن اصلی رباعی نیز در ۲۳ مصراع خیـام و ۱۸ مصراع رودکی به‌کار رفته‌است. بسامد شجرهٔ اخرم که با اِعمـال اختیـار تسـکین بـر وزن اصلی رباعی شکل می‌گیرد، در رباعی رودکی، ۱۷ مصراع و در رباعی خیـام، ۱۰ مصـراع است. بدین ترتیب، می‌توان گفت پایبندی خیام به وزن اصلی رباعی، بیشتر و بهره‌گیـری او از اختیارات وزنی، کمتر از رودکی است. ازاین‌رو، یکـی از عوامـل گوشـنوازی رباعیـات خیام در قیاس با رباعیات رودکی، همین نکته است. با توجه به آشنایی رودکی با موسیقی آوازی و ظرفیت پذیرش اختیارات افزون‌تر، در موسیقی آوازی، می‌توان گفت نسبت شـعر رودکی با موسیقی آوازی، او را در بهـره‌گیـری از اختیـارات شـاعری بـی‌پرواتـر از خیـام کرده‌است؛ چراکه نابسامانی وزنی رباعی، آنگاه که در قالب موسیقی آوازی روایـت و نقـل می‌شود، کمتر به گوش می‌آید؛ به عبارتی دیگر، در گسترهٔ اختیارات بیشتر موسیقی آوازی، اختیارات رباعی رنگ می‌بازد. وجود همین اختیارات است کـه ربـاعی، بهتـر از هـر قالـب شعری دیگر می‌تواند با آهنگ‌های مختلف همخوان شود:

> «بدان که در وزن رباعی که اختصاص به بحر هزج دارد، هر آوازی سزاوار است و بـه هـر نغمه‌ای توان تغنّی نمود، اما بهتر و مناسب‌تر راک و قطارکرد و افشار و نحوهاست و اختصاص به وقتی از اوقات و محلی از محال ندارد و در هر انجمن و طَرْفِ چمن توان خواند، ولی بسـته به سلیقهٔ خواننده است که وقت و محلّ را بداند. همچنین، زمینهٔ آواز را به مقام خود به کار بَرَد و چون رعایتِ مناسبت حال را نماید، احسن خواهد بود» (فرصت شیرازی، ۱۳۴۵: ۲۶۲).

به دلیل انعطاف قالب رباعی است که فرصت شیرازی برخلاف قالب‌های شعری دیگر که آهنگ و آواز مناسب آن را معرفی می‌کند، در بخش رباعی کتاب *بحورالألحان*، آواز یا

آهنگ خاصی را پیشنهاد نمی‌دهد. گستردگی اختیارات در موسیقی آوازی را می‌توان از این جمله‌ها دریافت:

> «در موسیقی آوازی، مصنّف آگاه می‌تواند هجاهای معیّن را بنا به نیاز موسیقایی و مقتضیات میزان‌بندی ـ با کشش‌های نسبتاً متفاوت ـ به‌کار برد... نابرابری در امتداد مصوت‌ها و هجاهای معیّن، حتی در بیان گفتاری نیز به‌کار می‌رود. بنابراین، کسانی که به آگاهی کامل و بلوغ هنری لازم در این زمینه رسیده باشند، می‌توانند در تطبیق ریتم‌های شعر در موسیقی آوازی، از امتدادهای نسبتاً متفاوت ـ برای بیان آوازی یک هجای معیّن ـ استفاده کنند، مشروط بر اینکه ضمن توجه به احساس موسیقایی و زیبایی ملودی، مرز میان هجاهای کوتاه و بلند قطعهٔ آوازی حفظ شود» (دهلوی، ۱۳۹۰: ۲۲۴).

در صورت بهره‌گیری از اختیارات شعری افزون‌تر، رباعی برای اثبات تشخّص موسیقایی خود، وابسته به موسیقی آوازی است و استقلال کافی ندارد. طبیعی است هرچه فاصلهٔ موسیقی آوازی و این گونه رباعیات بیشتر شود، ناهمگونی وزنی رباعی بیشتر خود را نشان می‌دهد. هم از همین روست که با کم‌رنگ شدن پیوند شعر و موسیقی آوازی، رباعیات رودکی جاذبهٔ موسیقایی چندانی برای مخاطب ندارد و از گرایش به آن کاسته می‌شود. نتیجه آنکه امروزه رودکی تنها به عنوان «آغازگر رباعی» برجسته‌است و رباعیات او در کنار سایر قالب‌های شعری وی چندان مورد توجه نیست. پیوند رباعی و موسیقی آوازی از میزان بهره‌گیری از رباعیات شجرهٔ اخرم در فضای موسیقی سنتی نیز قابل اثبات است؛ به این معنی که رباعیات شجرهٔ اخرم و رباعیاتی که اختیارات وزنی بیشتری در آن‌ها به‌کار رفته و در نتیجه، موسیقی ناسازتری دارند، کاربرد افزون‌تری در عرصهٔ موسیقی دارند. برعکس، رباعیات شجرهٔ اخرب و آن دسته از رباعیاتی که از اختیارات کمتری بهره گرفته‌اند، دامنهٔ مخاطبان گسترده‌تری دارند؛ چراکه روانی موسیقایی آن‌ها بدون موسیقی آوازی نیز برای مخاطبانی از هر طیف جاذبه دارد. بنابراین، با توجه به آمار به‌دست‌آمده می‌توان گفت رباعیات خیام از نظر وزنی به وزن اصلی رباعی پایبندتر است و چندان وابسته به موسیقی مقامی نیست. ازاین‌رو، برای طیف گسترده‌تری از مخاطبان جاذبه دارد.

۳ـ۱ـ۲. تنوع یا یکدستی اوزان مصراع‌های چهارگانهٔ رباعی رودکی و خیام

همان گونه که در مقدمهٔ مقاله گفته شد، چهار مصراع رباعی می‌تواند در ۲۴ وزن بر اساس عروض سنتی و ۱۲ وزن در عروض امروز سروده شود. بنابراین، مصراع‌های چهارگانهٔ رباعی، امکان بهره‌گیری از یک تا چهار وزن مختلف را در چهار مصراع دارند. طبیعی است هرچه همخوانی چهار مصراع از نظر وزنی بیشتر باشد، موسیقی گوشنوازتری به مخاطب القا می‌شود و هرچه تنوع‌طلبی در وزن چهار مصراع بیشتر باشد، موسیقی شعر

ناسازتر است. بنابراین، مقایسهٔ رباعی شاعران مختلف از این منظر می‌تواند در تبیین جایگاه موسیقی در اشعارشان کارآمد باشد. در ۳۴ رباعی رودکی، ۵ رباعی در یک وزن، ۱۷ رباعی در دو وزن، ۱۰ رباعی در ۳ وزن و ۲ رباعی در چهار وزن سروده شده‌اند و در ۳۴ رباعی خیام، ۴ رباعی در ۱ وزن، ۱۱ رباعی در ۲ وزن، ۱۶ رباعی در ۳ وزن و ۳ رباعی در ۴ وزن هستند. اگرچه تفاوت معناداری از این منظر بین رباعی رودکی و خیام وجود ندارد، اما آمار نشان می‌دهد که رباعی خیام در مصراع‌های چهارگانه، تنوع‌طلب‌تر از رودکی است، به‌گونه‌ای که جمع رباعیات سه و چهار وزنی خیام، ۱۹ مورد است، در حالی که در رودکی، ۱۲ مورد است. جالب آنکه رودکی و خیام هیچ رباعی کاملی در وزن اصلی رباعی ندارند، هرچند بسامد وزن اصلی رباعی در مصراع‌های خیام بیشتر است. اما آنچه در کنار تنوع وزنی مصراع‌های چهارگانهٔ رباعی می‌تواند بر موسیقی آن تأثیرگذار باشد، چگونگی تلفیق اوزان متنوع است. در یک نگاه کلی، تلفیق شجرهٔ اخرب و اخرم در یک رباعی، در صورتی که جانب موسیقی شعر رعایت نشود، رباعی ناهمگونی شکل می‌دهد. شواهد این نمونه در رودکی بیشتر است. در رباعیات رودکی، در ۱۱ مورد تلفیق اخرب و اخرم به چشم می‌خورد، در حالی که در خیام، در ۹ مورد این تلفیق وجود دارد. تلفیق شجرهٔ اخرب و اخرم هم در تعداد و هم در جایگاه به‌کارگیری اخرم در خیام، شرایط بهتری دارد، به گونه‌ای که خیام در یک مورد از شجرهٔ اخرم در مصراع اول بهره گرفته‌است و رودکی در سه مورد، البته تلفیق این دو شجره در رودکی، گاهی نابسامانی موسیقایی به وجود آورده‌است و موسیقی رباعی را از روانی انداخته، در حالی که در خیام این گونه نیست؛ به عنوان نمونه، به این رباعی رودکی توجه شود:

«رویت دریای حُسن و لعلت مرجان　　زلفت عنبر، صدف دهن، دُر دندان
ابرو کشتی و چین پیشانی موج　　گرداب بلا غبغب و چشمت توفان»
(رودکی سمرقندی، ۱۳۷۳: ۱۲۲).

در خیام، برخلاف رودکی که گاه سه مصراع را در شجرهٔ اخرم آورده‌است و آن را در کنار یک مصراع اخرب قرار داده، جز یک مورد که دو مصراع اخرم را با دومصراع اخرب تلفیق کرده در تمامی موارد تنها از یک مصراع اخرم در کنار سه مصراع اخرب بهره گرفته‌است. همین نکته موجب شده که ناهمواری شجرهٔ اخرم در کنار سه مصراع اخرب، چندان به گوش نیاید. نکتهٔ دیگر آنکه خیام غالباً شجرهٔ اخرم را در مصراع سوم به‌کار می‌برد که مخاطب به دلیل آزادی قافیه در این مصراع، تفاوت موسیقایی را انتظار

می‌کشد. به همین دلیل، چندان از این تلفیق گریزان نیست. تلفیق اوزان شجرهٔ اخـرب در خیام بیشتر از رودکی است، در حالی که این تلفیق در رودکـی در میـان شـجرهٔ اخـرب و اخرم بیشتر است. خلاصهٔ کلام آنکـه خیـام در کنـار بهـره‌گیـری از امکـان تنـوّع وزنـی مصراع‌های رباعی، کوشیده‌است با دقت در این بهره‌گیری، به‌ویژه دقت در بهـره‌گیـری از شجرهٔ اخرم در کنار اخرب و بهره‌گیری حداقلی از شـجرهٔ اخـرم، از ناسـازی وزن ربـاعی جلوگیری کند، در حالی که در رودکی چنین ظرافت‌هایی رعایت نشده‌است.

۳ـ۱ـ۳. میزان به‌کارگیری اختیارات شاعرانه در رباعی رودکی و خیام

به طور کلی، اختیارات شاعری به‌ترتیب از وزنی تا زبانی، تأثیر متفاوتی در القای موسـیقی به مخاطب دارند. تأثیر اختیارات زبانی بسیار ناچیز است و این تأثیر هرچه با تأخیر بیشتری ظاهر شود، به‌ویژه در ارکان پایانی شعر باشـد، نمـودِ کمتـری در موسـیقی شـعر دارد. در اختیارات وزنی هم اختیار قلب تأثیر کمتری نسبت به اختیار تسـکین دارد و در ایـن مـورد هم جایگاه بهره‌گیری از این دو اختیار در تأثیرگذاری آن‌ها متفاوت است؛ به این معنی که نابسامانی وزنی این دو اختیار در رکن اول، بیش از دوم و در رکن دوم، بیش از سـوم و در رکن سوم، بیش از رکن چهارم است.

در ۱۳۶ مصراع (۳۴ رباعی) رودکی، ۲۲ اختیار زبانی تبدیل هجای کوتـاه بـه هجـای بلند وجود دارد که سهم رکن دوم بیش از سایر ارکان اسـت. رکـن دوم، ۱۲ مـورد، رکـن سوم، ۷ مورد و رکن اول، ۳ مورد. تعداد اختیارات زبانی خیام بیشتر از رودکی است، اما در جایگاه اِعمال اختیارات، خیام دقت بیشتری دارد، به‌گونه‌ای که در رودکی، رکـن دوم و در خیام، رکن سوم بیشترین محل بهره‌گیری از این اختیار است. تعداد اختیار وزنی تسکین و قلب در رودکی عبارتند از: ۹۸ مورد قلب در رکن دوم، ۵۱ مورد تسـکین در التقـای رکـن سوم و چهارم، ۱۷ مورد تسکین در رکن اول، ۳۲ مورد دو رکـن درگیـر اختیـار تسـکین و قلب هستند که از این موارد، ۲۳ مورد قلب با تسکین، ۷ مورد تسکین بـا قلـب و ۲ مـورد دارای دو تسکین هستند و در ۸ مورد، همهٔ ارکان مصراع، اختیار وزنی دارند. در رباعیـات رودکی، مصراع‌های بدون اختیـار ۱۸، مصـراع‌هـای یـک‌اختیـاری ۷۸، دواختیـاری ۳۲ و سه‌اختیاری ۸ مورد است. در رباعیات رودکی، علاوه بر اختیارات زبـانی و وزنـی، کهنگـی کلمات و گاه التقای ساکنین بـه دلیـل ضـرورت وزنـی موجـب ناسـازی وزنـی برخـی از مصراع‌ها می‌شود. این ویژگی در کل قالب‌های شعری عصر رودکی به چشـم مـی‌خـورد؛ مانند «هجرانش» در مصراع زیر: «هجر**انش** چنین است وصالش چون است» (همان: ۱۱۷).

یا آوردن هجایی فراتر از هجای کشیده که صامتی اضافی در نیمهٔ دوم مصراع دارد و موجب ناهمواری وزنی می‌شود:

«بر عشق توأم نه صبر **پیداست** نه دل — بی‌روی توأم نه عقل **برجاست** نه دل
این غم که مراست کوه قافست نه غم — این دل که تراست سنگ **خاراست** نه دل»
(همان: ۱۲۱).

در موسیقی آوازی، دربارهٔ علت بروز چنین ویژگی می‌نویسند:

«نسبت بین حروف و حرکات در زبان فارسی یکی نیست و از این لحاظ، تلفیق شعر و موسیقی نقص است. به همین دلیل است که عموم فارسی‌زبانان حتی طبقات تحصیل‌کرده ضمن صحبت و حتّی هنگام قرائت شعر، حرف آخر این قبیل کلمات را حذف می‌کنند؛ یعنی کلمات "راست، دوست، مثل" و کلمات مشابه آن‌ها را "رأس، دوس، مث" تلفظ می‌کنند» (دهلوی، ۱۳۹۰: ۲۰۳).

در رباعیات خیام، اختیارات زبانی کمی به‌کار رفته‌است و در این موارد اندک هم خیام در جایگاه به کارگیری آن‌ها دقتی کرده‌است؛ به این معنی که بیشترین اختیارات در رکن سوم است که خیام از اختیار تبدیل هجای کوتاه به هجای بلند استفاده کرده‌است و ۱۱ مورد در رکن دوم و ۲ مورد در رکن اول، شاهد این اختیار در رباعی خیام هستیم. دربارهٔ اختیار وزنی هم در ۱۳۶ مصراع (۳۴ رباعی) خیام، ۶۳ قلب در رکن دوم، ۲۶ مورد قلب در رکن دوم به همراه تسکین در محل التقای رکن سوم و چهارم، ۲۲ مورد تسکین در محل التقای رکن سوم و چهارم، ۸ مورد تسکین در رکن اول و قلب در رکن دوم به صورت هم‌زمان به‌کار رفته‌است و در دو مورد، همهٔ ارکان شعر درگیر اختیار وزنی هستند: تسکین در رکن اول، قلب در رکن دوم و تسکین در محل التقای رکن سوم و چهارم. در این ۱۰ مورد اخیر است که از شجرهٔ اخرم استفاده شده‌است و در قیاس با شجرهٔ اخرب، روانی کمتری دارد. در ۲۳ مصراع خیام، هیچ اختیار وزنی به‌کار نرفته‌است. به‌طور کلی، ۲۳ مصراع بدون اختیار، ۷۷ مصراع با یک اختیار، ۳۴ مصراع با دو اختیار و ۲ مصراع با سه اختیار وجود دارد. بنابراین، می‌توان گفت کمی بهره‌گیری از قاعدهٔ تسکین و گرایش اندک به شجرهٔ اخرم، دقت در جایگاه به‌کارگیری اختیار وزنی که غالباً در ارکان پایانی است و عدم گرایش به تنوع وزنی موجب شده که اختیارات وزنی، موسیقی روان رباعیات خیام را مخدوش نسازد. جالب آن است که از ۱۰ مصراع شجرهٔ اخرم در رباعی خیام، ۳ مصراع در نسخه‌ها اختلاف دارند و ضبط آن‌ها در برخی نسخه‌ها به‌گونه‌ای است که می‌توان بدون

اختیار تسکین و در قالب شجرهٔ اخرب تقطیع کرد: «وَر خوب آمد، خرابی از بهرِ چراست» (میرافضلی، ۱۳۸۲: ۲۴) که در تصحیح فروغی و غنی، چنین آمده‌است: «وَر نیک نیامد، این صُوَرِ عیب که راست» (خیام،۱۳۸۱: ۱۰۸)؛ «در هر قرنی بزرگواری بوده‌است» (میرافضلی، ۱۳۸۲: ۴۲)، در تصحیح فروغی و غنی، چنین آمده‌است: «گردنده‌فلک نیز به کاری بوده‌است» (همان: ۱۰۴)؛ «تا بخرامیم گرد باغ و لب جوی» (میرافضلی،۱۳۸۲: ۴۴) که در تصحیح فروغی و غنی، چنین آمده‌است: «فارغ بنشین به کشته‌زار و لب جوی» (همان: ۱۶۴).

در رباعیات خیام، در ۱۷ مورد، هجای پایانی به هجای کشیده و گاه کشیده‌تر (میست) (ر.ک: دهلوی،۱۳۹۰: ۲۹) ختم شده که به علت قرار گرفتن این اختیار وزنی در هجای پایانی مصراع‌ها، هیچ ناسازی وزنی به وجود نیاورده‌است. تنها در یک مورد، در هجای سومِ رکنِ دوم، هجایی اضافه آمده‌است که ضبط این مصراع جای تأمّل و درنگ دارد: «از دیدهٔ شاهی **است** و دل دستوری است» (میرافضلی، ۱۳۸۲: ۴۵).

۳ـ۱ـ۴. نسبت سکون و متحرّک در رباعیات رودکی و خیام

اوزان مختلف رباعی، دارای ۲۰ حرف ساکن و متحرّک است که سهم حروف ساکن در این اوزان، بیش از حروف متحرّک است، به طوری که در تمام این اوزان، بین ۱۱ تا ۱۳ حرف، ساکن و ۷ تا ۹ حرف، متحرّک هستند. هرچه تعداد و چینش این حروف با وزن اصلی رباعی، هم‌خوان‌تر باشد، موسیقی رباعی گوش‌نوازتر است. چینش سکون و متحرّک وزن اصلی رباعی، «مفعول مفاعیل مفاعیل فعل» این گونه است.

بررسی وزن شعر بر مبنای حرکات و سکون در عروض سنتی جایگاه ویژه‌ای دارد؛ چنان‌که خواجه نصیر، وزن را بر مبنای آن تعریف می‌کند (ر.ک؛ طوسی، ۱۳۶۳: ۱) و برخی از پژوهندگان عروض امروز، مبنای سکون و متحرّک را بر مبنای هجایی در شناسایی وزن شعر برتری می‌دهند (ر.ک؛ فشارکی، ۱۳۷۳: ۹۱). جالب آن است که در موسیقی آوازی که عروض از خانوادهٔ آن است، ملاک آهنگ، همین تناسب سکون و حرکات است. ازاین‌رو، مقایسهٔ موسیقایی اشعار بر مبنای سکون و متحرّک، نتیجهٔ دقیق‌تری به همراه دارد، هرچند زمان‌بر و نیازمند صبر و حوصلهٔ بیشتر است.

با مقایسهٔ سکون و متحرّک، ۶ رباعی اول رودکی و خیام، چنین نتیجه‌ای به دست آمده‌است: چینش سکون و متحرّک در هیچ یک از رباعیات رودکی و خیام، مانند وزن اصلی رباعی نیست. در رباعیات رودکی، مصراع‌ها بین ۱۹ـ۲۳ سکون و متحرّک دارند که

آمار ۲۴ مصراع بررسی شده، بدین قرار است: ۱۰ مصراع ۲۲، ۸ مصراع ۲۱، ۳ مصراع ۲۰، ۲ مصراع ۲۳ و ۱ مصراع ۱۹ متحرّک و ساکن دارد. تنها ۳ مصراع در رباعیات رودکی از نظر سکون و متحرّک، با وزن اصلی رباعی برابرند. در رباعیات خیام، هم‌خوانی سکون و متحرّک با وزن اصلی رباعی بیشتر است و تنوّع کمّی سکون و متحرّک مصراع‌ها از مصراع‌های رودکی کمتر است. بدین ترتیب، پایبندی خیام در تعداد سکون و متحرّک به وزن اصلی رباعی، بیش از رودکی است. بی‌تردید یکی از عوامل برجستگی و برتری موسیقایی رباعیات خیام در قیاس با رباعیات رودکی همین ویژگی است. نتیجهٔ بررسی سکون و متحرّک در ۲۴ مصراع رباعی خیام این گونه است: ۸ مصراع ۲۰، ۷ مصراع ۲۱، ۵ مصراع ۲۲ و ۴ مصراع ۲۳ سکون و متحرّک دارد. همان گونه که می‌بینیم، تعداد مصراع‌های خیام که با سکون و متحرّک وزن اصلی رباعی هم‌خوانی دارند، در رتبهٔ اول جای دارند و حالی که در رباعیات رودکی، جایگاه آن در رتبهٔ سوم است.

۳ـ۲. جایگاه موسیقی کناری در رباعیات رودکی و خیام

قافیه و ردیف به عنوان دو عنصر موسیقی‌ساز در شعر به شمار می‌آیند. با این تفاوت که رعایت قافیه و موسیقی برخاسته از آن، اجباری است و در حالی که رعایت ردیف، اجباری نیست. بنابراین، می‌توان گفت به‌کارگیری ردیف، در هر حال، کوششی برای تقویت موسیقی شعر است و قافیه تا آنجایی که ضرورت شعر است، راهی برای تثبیت شعریت شعر است، اما آنجا که شاعر خود را ملزم می‌کند که جدای از ضرورت قافیه، حروف دیگری را مکرّر کند، قافیه نیز مانند ردیف می‌تواند کوششی آگاهانه برای تقویت موسیقی شعر به شمار آید. حق‌شناس در این زمینه می‌نویسد:

> «ساختِ قافیه همواره و به عنوان یک اصل، در نخستین بَرش از تحلیل، از دو بخش درست می‌شود: یکی آن بخش آغازی که هم انتخاب و هم تکرارش برای ایجاد کیفیت قافیه همواره و همه جا اجباری است که می‌توانیم این بخش را اصطلاحاً بُنِ قافیه بنامیم. دیگری آن بخش که انتخابش برای ایجاد کیفیت قافیه اجباری نیست، اما چنانچه دلخواهانه انتخاب شد، تکرارش اجباری خواهد بود. این بخش را اصطلاحاً شاخهٔ قافیه بنامیم» (حق‌شناس، ۱۳۷۰: ۵۱).

ازاین‌رو، حروف تأسیس، دخیل، ردف و قید پیش از حرف روی و حروف وصل، خروج، مزید و نایره پس از روی، جایگاهی مانند ردیف در شعر دارند و از کوشش آگاهانهٔ شاعر برای تقویت موسیقی شعر حکایت دارند.

در ۳۴ رباعی رودکی، ۱۳ مورد، هر چهار مصراع هم‌قافیه هستند و در یک رباعی، شبه‌قافیه‌ای در مصراع چهارم به‌کار رفته‌است که آگاهانه نمی‌نماید:

> «بر عشق توأم نه صبر پیداست، نه دل — بی روی توأم نه عقل برجاست، نه دل
> این غم که مراست کوه **قافست** نه غم — این دل که تراست سنگِ خاراست نه دل»
> (رودکی سمرقندی، ۱۳۷۳: ۱۲۱).

در یک مورد هم مصراع‌های زوج، دو قافیه دارند که آن هم آگاهانه نمی‌نماید، اما در تقویت موسیقی شعر، تأثیرگذار است:

«دل سیر نگرددت زِ بیدادگری چشم آب نگـــرددت چـــو در **مـــن** نگـــری
این طرفه کـه دوسـت تـر زِ جانـت دارم بـا آنکـه زِ صـد هـزار **دشـمن** بتـری»
(همان: ۱۲۵).

در رباعیات رودکی، در ۵ رباعی، حداقل و ضرورت حـروف قافیـه، یعنـی حـرف روی رعایت شده‌است. به این گونه قافیه‌ها، «مقیّد مجرّد» می‌گویند (ر.ک؛ رازی، ۱۳۷۳: ۲۴۹) و در ۸ رباعی هم عیب قافیه وجود دارد؛ یعنی حداقل ضرورت قافیه نیز رعایت نشـده‌اسـت. در تمام این موارد، حرفی الحاقی به‌عنوان حرف روی به شمار آمده که در بحث قافیه با نـام عیب «ایطاء خفی» از آن یاد می‌شود (همـان: ۲۵۸). این‌گونه عیب‌ها را مـی‌تـوان بـه عصـر حیات رودکی و جایگاه آغازگرانهٔ شعر او نسبت داد و به همین دلیل، با گذر زمان، از تعداد این موارد در شعر فارسی کاسته می‌شود، به گونه‌ای که در خیام به حداقل می‌رسد.

در ۲۰ رباعی رودکی، یک یا چند حرف پیش از قافیه رعایت شده‌است و قافیه در ایـن گونه موارد، موسیقی بیش از قافیهٔ خالی (مقیّد مجرّد) به مخاطب القا می‌کند. حروف پیش از قافیه، آنگاه که با حروف پس از قافیه جمع می‌شوند، نقش اساسی در تقویـت موسـیقی شعر دارند؛ به عنوان نمونه، جمع ردف و وصل در رباعی زیر شایستهٔ توجه است:

«نارفتـه بـه شـاهراه وصـلت گـامی نایافتـــه از حُســـن جمالـــت کـــامی
ناگـــاه شـــنیدم زِ فلـــک پیغـــامی کـز خُـمِ فـراق نـوش بـادت جـامی»
(رودکی سمرقندی، ۱۳۷۳: ۱۲۵).

رودکی در ۲۲ رباعی از ردیف بهره گرفته‌است که ۱۵ مورد آن ردیف‌های فعلی سـاده است و ۶ مورد آن جمله یا شبه‌جمله و یک مورد، ردیف اسـمی دارد. غالـب ردیـف‌هـای رباعی رودکی، مانند ردیف‌های شعری آغازینه‌های سبک خراسانی ساده هستند و چنـدان موجب ایجاد تنگنا برای شاعر نشدند. در یک رباعی رودکی، در بیت دوم، حاجـب‌گونـه‌ای به‌کار رفته که تصادفی می‌نماید:

«ای از گـل سـرخ رنـگ بربـوده و بـو رنـگ از پـی رخ ربـوده، بـو از پـی مـو
گل رنگ شود چو روی شویی **همـه** جـو مشکین گردد چو مو فشـانی **همـه** کـو»
(همان: ۱۲۳).

رباعیات خیام، ۱۶ مورد چهارقافیه‌ای و ۱۸ مورد سه‌قافیه‌ای است. بـا توجـه بـه غلبـهٔ رباعیات سه‌قافیه‌ای در رودکی و خیام، این گفتهٔ شمیسا جای تأمّل دارد: «رباعیات شاعران قرن پنجم، غالباً چهارقافیه‌ای است و از اینجا می‌توان قیاس کرد که رباعیات قرن چهارم نیز بیشتر چهارقافیه‌ای بوده‌است» (شمیسـا، ۱۳۷۴: ۵۶). خیام تنها در ۵ مورد از قافیـهٔ خـالی

(مقیّد مجرّد) بهره گرفته‌است و همهٔ این ۵ مورد همراه با ردیف هستند و در مابقی رباعیات از حروف پیش و پس از قافیه برای تقویت موسیقی شعر بهره گرفته‌است. در ۱۶ مورد، از حروف پیش از قافیه، در ۶ مورد، از حروف پس از قافیه و در ۷ مورد، توأمان از حروف پیش و پس از قافیه بهره گرفته‌است. این موارد آنگاه که با ردیف همراه می‌شوند، اوج موسیقی‌اندیشی خیام را آشکار می‌سازند؛ چراکه غنای قافیه و ردیف، بر موسیقی شعر افزوده‌است. شفیعی کدکنی در این زمینه می‌نویسد: «هرچه میزان کلمات مشترک قافیه بیشتر باشد، احساس موسیقی بیشتر است و در نتیجه، احساس لذت بیشتری خواهیم داشت» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۶۸). جالب آن است که خوانندگان شعر خیام هم اقبال بیشتری به این رباعیات نشان داده‌اند و می‌توان گفت این دسته از رباعیات خیام، معروف‌ترین آن‌ها هستند. ۶ رباعی خیام این‌گونه است که نمونه‌ای از آن عبارت است از:

«هر ذرّه که در خاک زمینی بوده‌است　　پیش از من و تو تاج و نگینی بوده است
گرد از رخ نازنین به آزرم فشان　　کان هم رخ خوب نازنینی بوده‌است»
(میرافضلی، ۱۳۸۲: ۴۲).

در رباعیات خیام، عیب قافیه تنها در ۲ مورد وجود دارد که به‌کارگیری آن‌ها رندانه‌تر از رودکی و در عین حال، بسامد آن‌ها هم کمتر است و در ۳ مورد هم خیام در محل قافیه هنرنمایی کرده‌است و از ردالقافیه و جناس بهره برده است.

در ۲۷ رباعی خیام، از ردیف بهره گرفته شده‌است. ردیف‌های شعری خیام از رودکی ساده‌ترند. به‌طور کلی، موسیقی کناری خیام با توجه به بهره‌گیری بیشتر او از عناصر موسیقی‌ساز کناری، توجه به سادگی عناصر موسیقی‌ساز، به‌کارگیری آرایه‌های موسیقی‌ساز در محل قافیه و پرهیز از عیب‌های قافیه برجسته‌تر است.

۳ـ۳. موسیقی درونی در رباعیات رودکی و خیام

موسیقی درونی، موسیقی حاصل از تکرارهاست که جناس و سایر صنایعی که در بدیع با نام صنایع لفظی شناخته می‌شوند، جزء این دسته هستند. قالب‌های شعر فارسی از منظر صنعت‌اندیشی تفاوت‌هایی دارند. قالب رباعی چندان دربند صنعت‌اندیشی نیست و سادگی بیان به‌گونه‌ای با ذات این قالب گره خورده‌است. اما تحول شعر فارسی و گرایش آن به صنعت‌اندیشی، بر روند و روال رباعی‌سرایی نیز اثر گذاشته‌است، تا بدانجا که رباعی‌سرایی بی‌پیرایه رودکی به اوج صنعت‌گرایی در عصر تیمور رسیده‌است؛ چنان‌که اعجاب کتاب‌های تذکره در مقابل یک رباعی از لطف‌الله نیشابوری (د. ۸۱۶ ق.)، گویای این

صنعت‌گرایی است (ر.ک؛ صفا، ۱۳۶۴: ۴/ ۲۱۲). خیام در میانهٔ این راه جای می‌گیرد. او ساده‌گرایی است که از صنعت‌گرایی شعر فارسی بی‌نصیب نیست، اما رودکی ساده‌گرایی است که بی‌پیرایگی شعر زمانه‌اش، رباعیات او را از صنعت‌اندیشی دور نگه داشته‌است. ازاین‌رو، جز صنایع طبیعی، صنایع دیگری در شعر او به چشم نمی‌خورد. هرچند آن رباعی که در صنعت سؤال و جواب سروده‌است، شهرتی در حوزهٔ این صنعت دارد:

«آمد بَرِ من که؟ یار، کِی؟ وقتِ سحر ترسنده زِ که؟ زِ خصم، خصمش که؟ پدر
دادَمْش دو بوسه بَر کجا؟ بر لبِ تَر لب بد؟ نه چه بد؟ عقیق چون بد؟ چو شکر»
(رودکی سمرقندی، ۱۳۷۳: ۱۲۰).

از نظر موسیقی درونی، انواع تکرارها (حرف، هجا و کلمه) که در بدیع با نام‌هایی چون واج‌آرایی، سجع، جناس و تکرار معروف هستند، در رباعیات رودکی و خیام وجود دارد، اما بسامد به‌کارگیری این صنایع در این دو، مختلف است. ظهور این صنایع در رودکی، آگاهانه نمی‌نماید و طبیعی جلوه می‌کند. ازاین‌رو، بسامد آن‌ها نیز اندک است، در حالی که در خیام، تحت تأثیر رویکرد شعری عصر او و حتّی گاه گرایش اندک خیام به صنعت‌پردازی، بسامد این صنایع بیشتر است؛ به عنوان نمونه، در ۱۷ رباعی خیام، یعنی ۵۰٪ آن، واج‌آرایی وجود دارد، اما در رباعیات رودکی، تعداد آن از ۶ رباعی فراتر نمی‌رود.

اگر کاربرد صنایع لفظی در رودکی و خیام را به ویژگی‌های شعری ایام حیات دو شاعر نسبت دهیم و چندان آگاهی را در کاربرد این صنایع دخالت ندهیم، نمی‌توانیم از دو عنصر موسیقی‌ساز شعر خیام بگذریم که آگاهانه می‌نماید و در برجستگی موسیقایی شعر او تأثیرگذار است. از این دو ویژگی، یکی را می‌توان ذیل واج‌آرایی بحث کرد و آن تکرار حرف اول کلماتی است که غالباً با فاصلهٔ اندک در کنار هم به‌کار می‌روند و سهم درخور توجهی در تقویت موسیقی شعر دارند. بسامد و نوع به‌کارگیری این صنعت در رباعیات خیام به‌گونه‌ای است که می‌توان کاربرد آن را آگاهانه دانست و این ویژگی را جزء مختصات سبک شخصی او به شمار آورد. این ویژگی آنگاه که در کنار صنایع دیگر بروز می‌کند، نقطهٔ قوّت موسیقی رباعیات خیام به شمار می‌آید؛ به عنوان نمونه، در رباعی زیر، موسیقی حاصل از تکرار حرفِ «ک» در ابتدای دو کلمهٔ «کمال» و «کم» و نیز تکرار حرفِ «ک» در ابتدای «که» و «کان»، حرفِ «س» در «سرمایه» و «ستم»، و حرفِ «ج» در «جام جم»، به‌خوبی نشانگر این ویژگی است. البته تضاد شادی و غم، داد و ستم، پست و بلند، کمال و کم در کنار تکرار حرفِ الف و شناسهٔ «یم» و تلمیح ایرانی داستان جام جم، شبکه‌ای را شکل داده که در عین صنعت‌گرایی ساده هستند:

«ماییم که اصل شادی و کان غمیم سرمایهٔ دادیم و نهاد ستمیم

پستیم و بلندیم و کمالیم و کمیم　　آیینهٔ زنگ‌خورده و جام جمیم»

(میرافضلی، ۱۳۸۲: ۴۲).

بسامد این ویژگی در رباعیات خیام به‌گونه‌ای است که می‌توان آن را یکی از ویژگی‌های سبکی او به شمار آورد و در پژوهشی مستقل بدان پرداخت.

ویژگی دیگر شعر خیام که با توجه به جریان حاکم بر عصر حیات او، ویژگی آگاهانه‌ای به شمار می‌آید و البته در بحث‌های سبک‌شناسی، ذیل ویژگی‌های زبانی شایستهٔ بحث است، گرایش او به فارسی‌گرایی و سره‌گویی است. هرچند این ویژگی در قالب یک ویژگی زبانی درخور بحث است، اما از نظر موسیقایی، زنگ و آهنگ آشنایی برای فارسی‌زبانان به وجود می‌آورد و موسیقی ذاتی زبان فارسی و آهنگ کلمات این زبان را زنده می‌کند و با توجه به کاربرد بسیار و آشنای این کلمات در زبان امروز فارسی، آهنگ دلنشینی برای فارسی‌زبانان دارد. آگاهانه بودن این ویژگی را می‌توان از رباعیاتی دریافت که هیچ کلمهٔ غیرفارسی در آن به‌کار نرفته‌است. این ویژگی در رباعی زیر در کنار واج‌آرایی و تکرار کلمه، جلوهٔ موسیقایی ویژه‌ای ایجاد کرده‌است:

«در کارگه کوزه‌گری رفتم دوش　　دیدم دوهزار کوزه گویا و خموش

از دستهٔ هر کوزه برآورده خروش　　کو کوزه‌گر و کوزه‌خر و کوزه‌فروش؟!»

(همان: ۴۴).

این ویژگی، برجستگی چندانی در رباعیات رودکی ندارد، در حالی که به‌کارگیری این ویژگی زبانی در عصر رودکی، شرایط هموارتری از عصر خیام دارد. تلفظ ناساز کلمات در تنگنای وزن، کهنگی برخی واژه‌ها و سرانجام، بسامد بیشتر کلمات عربی در رباعیات رودکی در قیاس با رباعیات خیام، شعر را از آهنگ آشنای زبانی برای فارسی‌زبانان دور کرده‌است. دقت در این نمونه، خود گویای این ویژگی است:

«واجب نَبُوَد به کس بر افضال و کرم　　واجب باشد هر آینه شکر نعم

تقصیر نکرد خواجه در ناواجب　　من در واجب چگونه تقصیر کنم؟!»

(رودکی سمرقندی، ۱۳۷۳: ۱۲۱).

بنابراین، می‌توان گفت بخشی از جاذبه‌های موسیقایی رباعیات خیام در گرو ویژگی‌های زبانی و واژگانی شعر اوست که رباعیات رودکی فاقد آن است. البته چنین تمایزی، علاوه بر آزمون و خطاهای شعر فارسی تا عصر خیام، به نبوغ ذاتی و وسواس هنری او پیوند می‌یابد و به او فرصت می‌دهد که آغازگری رودکی را به انجامی درخشان برساند و قالب رباعی را محبوب خوانندگان شعر فارسی سازد و رباعیات او به عنوان سنجه‌ای برای شناسایی نیک و بد این قالب شعری مورد استفاده قرار گیرد. در سایهٔ شهرت رباعیات خیام است که شمس قیس در قرن هفتم می‌نویسد: «عالِم و عامی مشعوف این شعر گشته. زاهد و فاسق را در آن نصیب، صالح و طالح را بدان رغبت» (رازی،

۱۳۷۳: ۱۲۰). بررسی جنبه‌های موسیقایی رباعیات خیام نشان می‌دهد که می‌توان دقت موسیقایی خیام را به دیگر ویژگی‌های او افزود؛ ویژگی‌هایی چون «سلاست طبع، شیوایی کلام، فکر روشن سرشار و فلسفهٔ موشکاف» (هدایت، ۱۳۸۳: ۱۲) که صفات برجستهٔ خیام از دیدگاه هدایت است.

۴. نتیجه

رباعی فارسی از آغاز تا رسیدن به قلّهٔ شکوفایی، فراز و فرودهای چندی را پشت سر گذاشته‌است و سرانجام، با رباعیات خیام، به اوج شهرت و محبوبیت رسیده‌است. جدا از تحول محتوایی، تحول موسیقایی رباعی نیز در اوج‌گیری آن نقش انکارناپذیری داشته‌است. اختیارات شاعری گسترده، امکان تنوع وزنی مصراع‌های رباعی، توجه به برابری سکون و متحرّک در مصراع‌ها، کمّ‌وکیف بهره‌گیری از موسیقی کناری و درونی و سرانجام، بهره‌گیری از ظرفیت‌های زبان فارسی، سنجه‌ای شایستهٔ اتکا در تبیین تحول موسیقایی رباعی است. رباعیات رودکی در بهره‌گیری از اختیارات شاعری، تنوع وزنی مصراع‌ها، عدم توجه به برابری سکون و متحرّک در مصراع‌ها از وزن اصلی و گوش‌نواز رباعی فاصله گرفته‌است، در حالی که خیام با پایبندی به وزن اصلی رباعی، بهره‌گیری کمتر از اختیارات شاعری، یکدستی وزنی مصراع‌ها، توجه بیشتر به برابری سکون و متحرّک در مصراع‌ها به وزن اصلی رباعی پایبندتر است و در نتیجه، موسیقی رباعیات او گوش‌نوازتر است. غنای موسیقی کناری رباعیات خیام، بهره‌گیری اعتدالی و هنرمندانه از عناصر موسیقی‌ساز درونی، در کنار پایبندی به اصالت واژگانی زبان فارسی، از دیگر مؤلّفه‌هایی است که موسیقی رباعیات خیام را گوش‌نوازتر و مخاطب‌پسندتر کرده‌است. بی‌تردید تجربهٔ رباعی‌سرایی رودکی و سایر رباعی‌سرایان پس از او، در کنار نبوغ فردی خیام، در اوج گرفتن موسیقی رباعیات فارسی تأثیرگذار بوده‌است.

منابع

اسپرهم، داود (۱۳۸۷)، «موسیقی و خوانش اشعار رودکی»، *فصلنامهٔ زبان و ادب پارسی*، ش ۳۸، صص ۱۰۷ـ۱۲۷.

بیان، احمد (۱۳۸۰)، «موسیقی رباعیات اصیل حکیم عمر خیام»، *مجلهٔ فرهنگ (ویژهٔ بزرگداشت خیام)*، ش ۳۹ و ۴۰، صص ۲۷۳ـ۳۱۹.

جاهدجاه، عباس و لیلا رضایی (۱۳۹۶)، «سبک‌شناسی عروضی رباعیات خیام»، *فصلنامهٔ نقد ادبی*، س ۱۰، ش ۳۸، صص ۱۴۷ـ۱۷۰.

حق‌شناس، علی‌محمد (۱۳۷۰)، *مقالات ادبی، زبان‌شناختی*، چ ۱، تهران، نیلوفر.

خیام، عمربن ابراهیم (۱۳۸۱)، *رباعیات خیام*، تصحیح محمدعلی فروغی و قاسم غنی، همراه با ترجمهٔ انگلیسی فیتز جرالد، به کوشش بهاءالدّین خرمشاهی، چ ۳، تهران، ناهید.

دهلوی، حسین (۱۳۹۰)، *پیوند شعر و موسیقی آوازی*، چ ۴، تهران، مؤسسهٔ فرهنگی‌ـ هنری ماهور.

رازی، شمس قیس (۱۳۷۳)، *المعجم*، به کوشش سیروس شمیسا، چ ۱، تهران، فردوس.

رودکی سمرقندی، جعفربن محمد (۱۳۷۳)، *دیوان رودکی سمرقندی*، بر اساس نسخهٔ سعید نفیسی و ی. براگینسکی، چ ۱، تهران، نگاه.
ـــــــــــــــ (۱۳۸۱)، *دیوان رودکی*، تصحیح جهانگیر منصور، چ ۲، تهران، دوستان.
ـــــــــــــــ (۱۳۷۴). *دیوان رودکی*، شرح و توضیح منوچهر دانش‌پژوه، چ ۱، تهران، توس.
ـــــــــــــــ (۱۳۷۸)، *دیوان شعر رودکی*، پژوهش، تصحیح و شرح جعفر شعار، چ ۱، تهران، مهد مینا و نشر قطره.
شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۳)، *موسیقی شعر*، چ ۴، تهران، آگاه.
شمیسا، سیروس (۱۳۷۳)، *آشنایی با عروض و قافیه*، چ ۱۰، تهران، فردوس.
ـــــــــــــــ (۱۳۷۴)، *سیر رباعی در شعر فارسی*، چ ۲، تهران، فردوس.
صفا، ذبیح‌الله (۱۳۶۴)، *تاریخ ادبیات در ایران*، ج ۴، چ ۳، تهران، فردوسی.
طوسی، نصیرالدّین (۱۳۶۳)، *معیارالأشعار*، به اهتمام محمد فشارکی و جمشید مظاهری، اصفهان، انتشارات سهروردی.
فرزاد، مسعود (۱۳۴۹)، «عروض رودکی»، *خِرَد و کوشش*، ش ۷، صص ۴۶۵ـ۴۹۸.
ـــــــــــــــ (۱۳۵۴ الف)، «مسئلهٔ هشتصدسالهٔ وزن رباعی (۱)»، *خِرَد و کوشش*، س ۶، ش ۱، صص ۷ـ۱۶.
ـــــــــــــــ (۱۳۵۴ ب)، «مسئلهٔ هشتصدسالهٔ وزن رباعی (۲)»، *خِرَد و کوشش*، ش ۱۸، صص ۹۹ـ۱۱۸.
فرصت شیرازی، میرزا محمد (۱۳۴۵)، *بحورالألحان*، چ ۱، تهران، کتاب‌فروشی فروغی.
فشارکی، محمد (۱۳۷۳)، «تقطیع سنتی و تقطیع هجایی»، *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تربیت معلم*، ش ۴ و ۵، صص ۸۷ـ۹۷.
میرافضلی، سیدعلی (۱۳۸۲)، *رباعیّات خیام در منابع کهن*، چ ۱، تهران، نشر دانشگاهی.
ناتل خانلری، پرویز (۱۳۷۳)، *وزن شعر فارسی*، چ ۶، تهران، توس.
هدایت، صادق (۱۳۸۳)، *ترانه‌های خیام*، چ ۱، تهران، روزگار.
Bayan, A. (2001). "Musigiye Robaiyat-e Asile Hakim Omar Khayyam", *Majalle Farhang* (Vizhe-ye Bozorgdasht-e Khayyam), No. 39 & 40, Pp. 273-319 [In Persian].
Dehlavi, H. (2011), *Peyvand-e Sher va Musigi-e Avazi*, Tehran, Moasseseh-e Farhangi Honari Mahur [In Persian].
Esparham, D. (2008), "Musigi va Khaneshe Ashar-e Rudaki", *Faslnameh Zaban va Adab-e Parsi*, No. 38, Pp. 107-127 [In Persian].
Farzad, M. (1970), "Aruz-e Rudaki", *Kherad va Kushesh*, No. 7, Pp. 465-498 [In Persian].
Farzad, M. (1975), "Masale-ye Hashtsadsaleh-e Vazn-e Robai (2)", *Kherad va Kushesh*, Vol. 18, No. 1, Pp. 99-118. [In Persian].
Farzad, M. (1975), "Masale-ye Hashtsadsaleh-e Vazn-e Robai", *Kherad va Kushesh*, Vol. 6, No. 1, Pp. 7-16. [In Persian].
Fesharaki, M. (1994), "Taghtie Hejai", *Majalleh Daneshkade Adabiyat va Olum-e Ensani Daneshgah-e Tarbiyat Moallem*, No. 4 & 5, Pp. 87-97. [In Persian].
Forsat Shirazi, Mirza Mohammad (1966), *Bohur ul-Alhan*, Tehran, Ketabforushi Forugi. [In Persian].

Hagshenas, A.M. (1991), *Magalat-e Adabi zabanshenakhti*, Tehran, Nilufar. [In Persian].
Hedayat, S. (2004), *Taranehaye Khayyam*, Tehran, Ruzegar. [In Persian].
Jahedjah, A. & Rezai, L. (2017), "Sabkshenasiye Aruzy-e Robaiyat-e Khayyam", *Faslname Nagd-e Adabi*, Vol. 10, No. 38, Pp. 147-170 [In Persian].
Khayyam, Omar ibn Ibrahim (2002), *Robaiyyat-e Khayyam*, Tashih-e Mohammadali Forugi & Qasem Qani, With Translating Fitzgerald, be kusheshe baha al-Din khorramshahi, Tehran, Nahid. [In Persian].
Mirafzali, S.A. (2003). *Robaiyyat-e Khayyam dar Manabe Kohan*, Tehran, Nashr-e Daneshgahi [In Persian].
Natel Khanlari, P. (1994), *Vazn-e Sher-e Farsi*, Tehran, Tus [In Persian].
Razi, Shams Qays (1994), *Al-Mojam*, by Sirus Shamisa, Tehran, ferdaws [In Persian].
Rudaki Samargandi, A. (2002), *Divan-e Rudaki*, Sharh & Tashih-e Jahangir Mansur, Tehran, Dustan [In Persian].
_____ (1994), *Divan-e Rudaki Samargandi*, bar Asas-e Noskhe Said Nafisi & E. Beraginski, Tehran, Negah. [In Persian].
_____ (1995), *Divan-e Rudaki*, Sharh & Tozih-e Manucher Daneshpazhuh, Tehran, Tus [In Persian].
_____ (1999), *Divan-e She'r-e Rudaki*, Pazhuhesh, Tashih & Sharh-e Jafar Shoar, Tehran, Mahd-e Mina & Nashre Gatreh [In Persian].
Safa, Z. (1985), *Tarikh-e Adabiyat dar Iran*, Vol. 4, Tehran, Ferdaws [In Persian].
Shafei Kadkani, M. R. (1994), *Musigi Sher*, Tehran, Agah [In Persian].
Shamisa, S. (1994), *Ashenai ba Aruz va Gafiye*, Tehran, Ferdaws [In Persian].
_____. (1995), *Seyr-e Robai dar Sher-e Farsi*, Tehran, Ferdaws [In Persian].
Tusi, Nasir al-Din (1984), *Me'yar ul-Ashar*, By Mohammad Fesharaki & Jamshid Mazaheri, Esfahan, Entesharat Sohravardi [In Persian].