

**Consonance in Two Realms:
A Comparative Study of the Structure and Function of Rhyme in
Persian and Russian Poetry**

Zeinab Sadeghi Sahlabad*

Associate Professor, Department of Russian Language, Faculty of Literature, Alzahra
University, Tehran, Iran.

Received date:19.10.2025

Accepted date:19.01.2026

Abstract

This article presents a comparative study of rhyme in Persian and Russian poetry. Rhyme, as one of the fundamental elements of poetry, plays a crucial role in creating harmony, verbal musicality, and conveying poetic concepts. The present research aims to provide a deeper understanding of rhyme functions in both languages, while demonstrating its importance in poetic structure, by comparing definitions, types, and roles of rhyme in Persian and Russian poetry. The research method is descriptive-analytical and based on comparison. The findings indicate that despite general similarities in the perception of rhyme, there are differences in its function and usage between the two languages. In Russian, there is a greater emphasis on the semantic aspect of rhyme and its relationship with tone, emotion, and poetic genre, whereas in Persian poetry, rhyme plays a significant role in determining poetic form. Additionally, structural differences between the two languages, such as the role of stress in Russian and the importance of consonants and vowels in Persian, influence the formation and application of rhyme. This research demonstrates that a comparative study of rhyme can contribute to a better understanding of the linguistic and literary characteristics of both cultures. Recognizing the differences in "the other" can lead to a better understanding of one's own poetic features and can also be instrumental in the field of poetry translation between the two languages.

Keywords: Rhyme, Persian poetry, Russian poetry, Comparative study.

* Corresponding Author's E-mail: z.sadeghi@alzahra.ac.ir



Literature Review

Research on rhyme in Persian and Russian poetry is relatively limited compared to the central role of this device in both traditions, and genuinely comparative studies are rare. In Persian scholarship, works by Modarreszadeh, Fazilat, Dadjou, Mohammadi & Ghasemi, Shamisa, Vahidian Kamyar, Natel-Khanlari and especially Shafii Kadkani have examined rhyme mainly within the Persian system, focusing on its stylistic value, historical evolution, phonological aspects and multiple aesthetic functions, but almost always in a monolingual framework.

In Russian literary theory, rhyme has been widely discussed within versification studies: classical reference works and Zhirmunsky's *Rhyme: Its History and Theory* define rhyme as phonetic identity at line endings and address spelling vs. pronunciation and degrees of exactness, while Lotman and others stress the tension between sound similarity and semantic difference; Onufriyev and later scholars classify rhyme by stress position, rhyme scheme and phonetic richness and relate these parameters to genre, tone and emotional coloring. Russian poets such as Mayakovsky and Aleksei Tolstoy have also reflected on rhyme as an organizing and semantic device rather than mere ornament.

A few studies touch on the reception of the Persian ghazal and radif in Russian poetry and on the issue of "lyric translatability", but they generally treat these topics at a broad cultural level and do not offer a detailed technical comparison of the two rhyme systems. Consequently, three main gaps remain: the lack of systematic side-by-side comparison of definitions and typologies, the absence of a joint functional analysis of rhyme in quantity-based vs. stress-based prosodic systems, and the lack of a coherent framework connecting cross-cultural influences such as radif and the ghazal to precise structural and aesthetic features in both traditions.

Research Objectives and Questions

The main objective of this study is to compare rhyme in Persian and Russian poetry in order to identify their principal structural and functional similarities and differences, and to show how the phonological systems and literary conventions of each language shape the way rhyme is formed, classified and used.

More briefly, the study aims to:



- clarify how rhyme is defined and positioned within the poetic structure in both traditions;
- compare the main types and classifications of rhyme in Persian and Russian;
- examine how rhyme interacts with quantitative meter in Persian and stress-based meter in Russian;
- analyze the main aesthetic and semantic functions of rhyme and their relation to poetic form and genre;

The core question is how Persian and Russian rhyme differ and overlap in their phonological basis, musical effect and aesthetic role, and to what extent these patterns are conditioned by the linguistic and literary characteristics of each culture. The working hypothesis is that, while rhyme in both systems is central to poetic music and meaning, it is more tightly bound to formal patterning and verse form in Persian and more strongly associated with semantic and affective nuance in Russian.

Main Discussion

The discussion addresses three dimensions of rhyme in Persian and Russian poetry: (1) phonological and prosodic structure, (2) typology and classification, and (3) poetic function and cross-cultural influence. Together, they show how two Indo-European languages with different prosodic systems have developed distinct yet comparable uses of rhyme.

Phonological and prosodic structure. Persian verse is based on quantitative meter, where patterns of short and long syllables underlie rhythm, and rhyme is defined by the recurrence of specific consonants and vowels at line endings, traditionally described in terms of “sāken” (consonantal) and “motaḥarrīk” (vocalic) elements. Perception of rhyme depends on segmental identity and orthographic uniformity, so homophonous letters with different spellings (e.g. ق / غ, ض / ز) are normally not accepted as rhyming. Russian verse, by contrast, rests on stress-based (accentual-syllabic) meter; rhyme is first classified by stress position—masculine, feminine and dactylic—and theory focuses on the stressed vowel, preceding consonants and degrees of phonetic exactness, as well as on the interaction of spelling and pronunciation.



Typology and classification. In Persian, classical manuals present a stable typology based on the internal arrangement of consonants and vowels, with a secondary scheme distinguishing full, partial, proximate and distant rhyme according to phonemic overlap; in practice, strict rhyme patterns are common and are often reinforced by radif, which strengthens sonic and visual cohesion in forms such as the ghazal. Russian versification, meanwhile, combines stress-based categories with rhyme schemes—paired (aabb), cross (abab), enclosing (abba)—each associated with characteristic rhythmic and emotive effects, and also distinguishes grammatically homogeneous rhymes from heterogeneous ones, where sound similarity links words with different grammatical roles and creates tensions between form and meaning.

Poetic function and aesthetic role. In both traditions, rhyme has musical, structural and semantic functions, but their relative weight differs: in Persian, rhyme is closely tied to verse form and often serves as the main formal marker of genres such as ghazal, qasida and masnavi, with recurring rhyme (and often radif) creating circularity and emotional intensification. In Russian, rhyme more flexibly shapes tone, mood and semantic emphasis—masculine rhyme yielding a firm cadence, feminine rhyme a softer flow, and dactylic rhyme more meditative effects—and poets such as Mayakovsky stress that rhyme is a semantic focal point rather than a mere ornament, meant to avoid cliché and carry lexical weight. Both traditions see rhyme as generating expectation and satisfaction, enhancing memorability and guiding the reader’s attention, yet Persian poetics tends to foreground its stabilizing, form-defining role, whereas Russian poetics more often highlights its dynamic, sometimes disruptive potential through unexpected or “imperfect” rhymes.

Cross-cultural influence. A revealing comparative field is the reception of Persian lyrical forms in Russian poetry, especially in the late nineteenth and early twentieth centuries, when Russian poets experimented with the ghazal and radif-like repetition within a stress-based system. Severyanin and Gumilev explicitly engaged with Sa’di’s ghazals and praised the musicality of Persian end-rhymes, and in poems by Ivanov and Gumilev, repeated vocatives such as “o fairy” function as radif-like elements that intensify emotion and create refrain-like effects, blending Persian structural principles with Russian sound patterns. These selective



borrowings show both the adaptability of rhyme across languages and the constraints imposed by differing prosodic systems.

Conclusion

This comparative study shows that rhyme, while fundamental in both Persian and Russian poetry, is shaped by the specific phonological systems and literary conventions of each language. In Persian, where quantitative meter and the interplay of consonants and vowels underlie prosody, rhyme is closely tied to fixed verse forms and orthography and often reinforced by *radif* as a primary marker of genre and structure. In Russian, stress-based versification foregrounds lexical stress and line-final cadence, yielding typologies centered on masculine, feminine and dactylic rhyme and on schemes whose emotional coloring ranges from playful to contemplative.

Despite these differences, both traditions attribute to rhyme convergent musical, structural and semantic functions: organizing the verse line, creating expectation and closure, highlighting key words and contributing to memorability and cohesion, though Persian poetics emphasizes formal and visual regularity, whereas Russian poetics stresses semantic nuance, tonal modulation and innovation, including “imperfect” or unexpected rhymes. Cross-cultural encounters, especially the reception of the Persian *ghazal* and *radif* in Russian poetry, do not simply transfer fixed forms but trigger adaptive processes shaped by local prosodic constraints, as seen in Severyanin’s, Ivanov’s and Gumilev’s experiments with Persian-inspired repetition and rhyming patterns. Overall, the findings indicate that comparative analysis of rhyme is a sensitive tool for exploring how different poetic systems encode rhythm, music and meaning, negotiate the tension between constraint and freedom, and illuminate issues of lyric translatability, intercultural influence and the role of sound patterning in shaping poetic thought.

«هم‌آوایی» در دو اقلیم: بررسی تطبیقی ساختار و کارکرد قافیه در شعر فارسی و روسی

زینب صادقی سهل آباد*

دانشیار گروه زبان روسی، دانشکده ادبیات، دانشگاه الزهرا (س)، تهران، ایران

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۱۰/۲۹

تاریخ ارسال: ۱۴۰۴/۰۷/۲۷

چکیده

این مقاله به بررسی تطبیقی قافیه در شعر فارسی و روسی می‌پردازد. قافیه به‌عنوان یکی از عناصر بنیادین شعر، نقش مهمی در ایجاد هماهنگی، موسیقی کلام و انتقال مفاهیم شاعرانه ایفا می‌کند. پژوهش حاضر با هدف درک عمیق‌تر کارکردهای قافیه در دو زبان، ضمن نشان دادن اهمیت آن در ساختار شعر، به مقایسه تعاریف، انواع و نقش‌های قافیه در شعر فارسی و روسی می‌پردازد. روش پژوهش توصیفی - تحلیلی و مبتنی بر مقایسه است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که با وجود شباهت‌های کلی در درک قافیه، تفاوت‌هایی در کارکرد و نحوه استفاده آن در شعر دو زبان وجود دارد. در شعر روسی، تأکید بیشتری بر جنبه معنایی قافیه و ارتباط آن با لحن، احساس و نوع شعر وجود دارد؛ در حالی که در شعر فارسی، قافیه نقش مهمی در تعیین قالب شعری ایفا می‌کند. همچنین، تفاوت‌های ساختاری دو زبان، مانند نقش تکیه در زبان روسی و اهمیت صامت‌ها و مصوت‌ها در زبان فارسی، بر شکل‌گیری و کاربرد قافیه تأثیرگذار است. این پژوهش نشان می‌دهد که مطالعه تطبیقی قافیه می‌تواند به درک بهتر ویژگی‌های ادبی و زبانی هر دو فرهنگ کمک کند، چرا که شناخت تفاوت‌های «دیگری» می‌تواند به شناخت بهتر ویژگی‌های شعری «خودی» منجر شود و همچنین می‌تواند در زمینه ترجمه شعر بین دو زبان راهگشا باشد.

واژه‌های کلیدی: قافیه، شعر فارسی، شعر روسی، مطالعه تطبیقی.



(۱) مقدمه

قافیه به‌عنوان یکی از عناصر بنیادین شعر، نقش سازنده‌ای در موسیقی کلام و انتقال مفاهیم شاعرانه ایفا می‌کند، به‌طوری‌که قدما می‌اندیشیده‌اند سرودن شعر با قافیه‌های دشوار، نشان از بلاغت دارد. «قافیه در علم عروض، نشانه ضرب‌آهنگ و موسیقی شعر است» (متقی‌زاده، نظری‌منظم و موسوی، ۱۳۹۶: ۱۰۵). این عنصر زیبایی‌شناختی در ادبیات ملل مختلف، با توجه به ساختار زبانی و سنت‌های ادبی هر فرهنگ، جلوه‌های متفاوتی به‌خود می‌گیرد. مطالعه یک زبان به‌صورت مجزا و بدون قیاس، ممکن است به پنهان ماندن برخی از ظرافت‌های زبانی از دید ما منجر شود. قرار دادن یک زبان در کنار زبان دیگر، ویژگی‌های خاص آنها را برجسته می‌کند و امکان شناسایی تفاوت‌ها و شباهت‌های ظریف را فراهم می‌آورد؛ لذا مطالعه تطبیقی زبان‌ها ابزاری قدرتمند برای کشف و درک عمیق‌تر ویژگی‌های زبانی است. این نکته ضرورت مطالعات تطبیقی را بیش از پیش می‌نمایاند. مقایسه تطبیقی قافیه در دو زبان فارسی و روسی، به‌عنوان دو زبان با پیشینه غنی ادبی و تفاوت‌های ساختاری قابل توجه، می‌تواند دریچه‌ای نو به درک عمیق‌تر کارکردهای قافیه در شعر بگشاید، ضمن آن‌که فهم بهتر آن در یک زبان خارجی، می‌تواند در ترجمه بهتر شعر به زبان مادری نیز مؤثر باشد. زبان‌های فارسی و روسی هر دو از خانواده بزرگ زبان‌های هندواروپایی هستند که یکی از زیرگروه زبان‌های ایرانی و دیگری از زبان‌های اسلاو شرقی با ساختار صرفی و نحوی خاص خود است. مقایسه ساختار و کارکرد قافیه در این دو زبان می‌تواند به درک بهتر شعر هر دو زبان منجر شود؛ لذا در جستار پیش‌رو ضمن بررسی مفهوم قافیه و نشان دادن اهمیت آن در شعر فارسی و روسی، به مقایسه انواع و کارکردهای آن در هر دو زبان پرداخته خواهد شد.

از آنجا که قافیه بخشی از وزن محسوب می‌شود، لازمست به این نکته توجه شود که وزن شعر فارسی کمی است که مبتنی بر امتداد زمانی، یعنی کمیت (کوتاهی و بلندی) هجاهاست (شمیسا، ۱۳۸۱: ۲۴)، و در مقابل در شعر روسی از وزن تکیه‌ای استفاده می‌کنند که بر مبنای تکیه^۱ یا ضربه‌ای است که بر هجاها قرار می‌گیرد. واحد وزن در شعر فارسی، مصراع است، درحالی‌که در شعر روسی، رکن واحد اصلی است؛ یعنی وزن شعر روسی با تعیین تعداد هجاها^۲ و محل تکیه در هر رکن مشخص می‌شود (صادقی سهل‌آباد و محمدحکیم، ۱۳۹۴: ۹۴). «اتخاذ هر نوع وزن از روی تفنن نیست؛ بلکه با صفات و خصایص تلفظ زبان ارتباط دارد» (ناتل‌خانلری، ۱۳۶۱: ۲۷)؛ زیرا «اهل هر زبانی وزن شعر خود را در تناسب‌های خاصی احساس می‌کنند که اهل

1. Ударение (Stress)
2. Слог (Syllable)



زبان دیگر ممکن است آن تناسب را احساس نکنند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۹). به این معنا که انتخاب نظام عروضی در هر زبان باید متناسب با ویژگی‌های آوایی و ساختاری آن زبان باشد. استفاده از نظام عروضی یک زبان در زبانی دیگر، بدون توجه به این تناسب، احتمالاً با شکست مواجه خواهد شد. این موضوع نشان می‌دهد که درک و احساس وزن شعر در هر زبان، منحصر به اهل آن زبان است و ممکن است برای گویشوران زبان‌های دیگر قابل درک نباشد. چنان‌که زبان روسی نیز در تاریخچه شعر خود، دوره‌های مختلفی را از حیث وزن شعر و نظام عروضی پشت‌سر گذاشت. شعر ملی روسی در ابتدا تکیه‌ای (ضربه‌ای)^۳ بود، اشعار ابتدای سده ۱۷ تا ۱۸ دارای وزن سیلابی (هجایی)^۴ و اشعار کلاسیک روسی در سده ۱۹ دارای وزن هجایی-تکیه‌ای^۵ و اشعار سده ۲۰ بر اساس وزن هجایی-تکیه‌ای بوده‌اند و غالباً بر اساس وزن تکیه‌ای صرف سروده می‌شدند (Добранина и Францова, 2004: 9). در روسیه نیز علت تغییرات وزنی این بود که مخاطبان از لحاظ آوایی شناختی عادت به شنیدن و تشخیص ضربه‌ها در کلمات داشتند و همین عامل، واژگان و عبارات زبان روسی را آهنگین می‌ساخت؛ اما وزن شعر فارسی از ابتدا هجایی بوده و در حال حاضر نیز اشعار فارسی بر همین وزن سروده می‌شوند.

لذا این پژوهش بر آن است تا به این پرسش اصلی پاسخ دهد که: قافیه در شعر فارسی و روسی چه تفاوت‌ها و شباهت‌هایی از نظر ساختار آوایی، نقش موسیقایی، و کارکرد زیبایی‌شناختی دارد و این تفاوت‌ها تا چه اندازه ناشی از ویژگی‌های زبانی و سنت‌های ادبی هر دو فرهنگ است؟ و فرضیه پژوهش این است که قافیه در هر دو زبان فارسی و روسی، نقشی بنیادین در ایجاد موسیقی شعر و برجسته‌سازی معنا دارد؛ اما تفاوت در نظام آوایی دو زبان، سبب شده است که در شعر فارسی، قافیه بیشتر جنبه صوری و قالب‌بندی داشته باشد، در حالی که در شعر روسی، قافیه کارکردی معنایی‌تر و احساسی‌تر پیدا کرده است. این تفاوت‌ها در نهایت بازتاب‌دهنده سازوکارهای درونی زبان و نگاه متفاوت دو فرهنگ به موسیقی شعر است.

۱-۱) پیشینه پژوهش

تعداد مقالات مرتبط با حوزه قافیه‌شناسی از لحاظ کمیت، در خور میزان اهمیت قافیه نیست؛ اما به برخی از مهم‌ترین آنها اشاره می‌شود: در مقاله «سبک‌شناسی قافیه در شعر فارسی» نگارنده به این نکته می‌پردازد که قافیه ارزش سبکی دارد و همین‌که شاعر از میان کلمات دیگر، برخی از آنها را به‌عنوان قافیه برمی‌گزیند، ناخودآگاه تشخص سبکی خود را نشان داده است و نمونه‌هایی از

3. Тонический (Tonic (Stress-based meter))

4. Силлабический (Syllabic (Syllable-based meter))

5. силлабо-тонический (Syllabo-tonic (Accentual-syllabic meter))



کارکردهای سبکی قافیه در شعر شاعران دوره‌های مختلف را ارائه می‌کند (مدرس‌زاده، ۱۳۸۷: ۱۴۳). فضیلت در مقاله «تأملات تاریخی در وزن و قافیه شعر فارسی» با نقد رویکردهای سنتی آموزش وزن و قافیه، بر لزوم توجه به بستر تاریخی تحول زبان تأکید دارد و معتقد است کتاب‌های مرجع عروض، با تمرکز صرف بر الگوهای نظری و بی‌توجهی به عوامل زبانی، پاسخگوی پرسش‌های عمیق ادبی نیستند. رویکرد تاریخی وی نه تنها برای رفع ناهمخوانی‌های ظاهری در شعر کهن مفید است؛ بلکه ابزاری برای بازشناسی سیر تحول موسیقی کلام در ادبیات فارسی محسوب می‌شود (فضیلت، ۱۳۸۷: ۱۷۸-۱۶۱). در مقاله «قافیه از نظرگاه موسیقایی» نگارنده به تأثیر موسیقایی قافیه در شعر حافظ پرداخته و قافیه در شعر را در حکم نُت فرود در پایان ملودی قلمداد کرده است (دادجو، ۱۳۸۶: ۶۳). در مقاله «بررسی نقش قافیه در تحولات آوایی زبان فارسی» نگارندگان اظهار می‌دارند که قافیه باعث ماندگاری تلفظ‌های گوناگون از یک واژه می‌شود و می‌تواند نشانه‌ای باشد برای بررسی تحولات زبانی که در طول زمان رخ داده است (محمدی و قاسمی دورآبادی، ۱۳۹۵: ۱۵). شمیسا در کتاب *آشنائی با عروض و قافیه*، وحیدیان کامیار در کتاب *وزن و قافیه شعر فارسی* و ناتل خانلری در کتاب *وزن شعر فارسی*، در کنار وزن شعر فارسی، به صورت مختصر به مبحث قافیه نیز پرداخته‌اند. شفیع کدکنی در فصلی از کتاب *موسیقی شعر* به صورت مبسوط به قافیه و نقش‌های آن پرداخته است (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۵۵-۲۰۴). ولیکن در هیچ‌یک از پژوهش‌های صورت گرفته، به صورت تطبیقی به کارکرد و ساختار قافیه در شعر فارسی و روسی پرداخته نشده است.

۲) بحث و بررسی

۲-۱) تعریف قافیه در زبان‌های روسی و فارسی

بررسی و مقایسه تعاریف مختلف قافیه در زبان‌های فارسی و روسی، می‌تواند تفاوت زاویه دید را نسبت به اهمیت و نقش قافیه در آن زبان‌ها مشخص کند. در زبان روسی، قافیه از واژه یونانی باستان $\rho\upsilon\theta\theta\mu\acute{o}\varsigma$ به معنای «اندازه‌گیری و ریتم» گرفته شده است. در *فرهنگ لغت روسی اژیکوف* در تعریف قافیه آمده است: «هم‌آوایی پایان مصراع‌های شعر» (Ожегов и Шведова, 2001: 680). در *فرهنگ تشریحی دال* در تعریف قافیه چنین آمده است: «هم‌آوایی هجاهای پایانی در اشعار، آرایش زیبای کلام. یونانیان باستان قافیه نداشتند؛ بلکه تنها از ریتم، وزن و تکیه و آهنگ هجاهای بلند و کوتاه استفاده می‌کردند» (Даль, 1863: 235). در *دایره‌المعارف بزرگ روسی* در مدخل



قافیه چنین آمده است: «هم‌آوایی پایان ابیات یا مصرع‌ها است که مرزهای آنها را مشخص و آنها را به هم پیوند می‌دهد» (2014-2017: 451). در فرهنگ لغت انواع قافیه اثر آنوفری‌یف^۷، تعاریف ادیبان برجسته از قافیه ذکر شده است: تردیاکوفسکی^۸ قافیه را «توافق هجاهای پایانی کلمات در شعر» می‌داند. ژیرمونسکی^۹ قافیه را به «هر تکرار آوایی که نقش سازمان‌دهنده در ترکیب وزنی شعر دارد» تعریف می‌کند. لوتمان^{۱۰} قافیه را چنین تعریف می‌کند: «قافیه تطابق آوایی کلمات یا بخش‌هایی از آنها در پایان واحد ریتمیک است؛ درحالی‌که از نظر معنایی تطابق ندارند». آنوفری‌یف خود از قافیه به‌عنوان یک تکرار آوایی یاد می‌کند که به‌طور سنتی در شعر استفاده می‌شود و معمولاً در پایان مصرع‌ها قرار می‌گیرد و مورد انتظار است. قافیه مصرع‌ها را به هم پیوند می‌دهد و احساس هماهنگی آوایی و کامل بودن معنایی بخش‌های خاصی از شعر را ایجاد می‌کند. قافیه‌ها به درک ریتمیک مصرع‌ها و بندها کمک می‌کنند، نقش یادآوری در شعر را ایفا می‌کنند و تأثیر شعر را به‌عنوان هنر از طریق آهنگین بودن ظریف کلمات تقویت می‌کنند» (Onufriyev, 2017: 10). مایاکوفسکی باور دارد که بدون قافیه، شعر از هم پاشیده و پراکنده می‌شود و آن را کارگردان تئاتر شعر قلمداد می‌کند که همه‌چیز را تابع خود کرده و هدایت می‌کند. از نظر وی قافیه به‌عنوان عنصر مرکزی هر بیت و اوج مصرع‌ها، معمولاً بار اصلی معنایی را بر دوش می‌کشد (Маяковский, 1927: 38).

در فرهنگ‌های مختلف فارسی نیز تعاریف مختلفی برای قافیه ذکر شده است؛ در فرهنگ فارسی معین به «حرف یا کلمه آخر بیت در شعر» (معین، ۱۳۷۵: ۲۶۱۸) تعریف شده است. در فرهنگ عمید در مدخل قافیه آن را «یک مصوت یا رشته‌ای از چند صامت و مصوت که در آخرین کلمه ابیات یک قطعه شعر یا در آخرین کلمه مصرع‌های یک بیت تکرار شود» (عمید، ۱۳۸۹) دانسته است. وحیدیان کامیار آن را به «حرف یا حروف مشترک معینی در پایان کلمات قاموسی نامکرر مصرع‌های یک شعر» تعریف می‌کند (وحیدیان کامیار، ۱۳۶۷: ۹۲). شمیسا دو کلمه‌ای را که در پایان مصرع‌ها آمده‌اند و حروف آخرشان یکی است را به قافیه تعریف می‌کند (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۰۱). معادل فارسی قافیه را «هم‌آوا، رج و پساوند سروده» نامیده‌اند.

چنان‌که مشخص است با آنکه تعریف قافیه در هر دو زبان فارسی و روسی، به یک مصداق خارجی اشاره دارد و هر دو قافیه را به‌عنوان عنصری مهم در زیبایی‌شناسی و ساختار شعر می‌دانند؛ اما مقایسه و تحلیل تعاریف قافیه در زبان‌های فارسی و روسی نشان می‌دهد که

7. Онуфриев (Onufriyev)
8. Тредиаковский (Trediakovsky)
9. Жирмунский (Zhirmunsky)
10. Лотман (Lotman)



تفاوت‌هایی در نگرش آنها وجود دارد که منعکس‌کننده ویژگی‌های خاص دو زبان و سنت‌های ادبی آنها است: در هر دو زبان قافیه به‌عنوان عنصری که پایان مصراع‌ها را مشخص می‌کند، شناخته شده است. در زبان روسی تعاریف فرهنگ‌های لغت مختلف نشان از تأکید آنها بر موسیقی کلمات و هم‌آوایی آنها در پایان مصراع‌ها است که به‌عنوان ویژگی الزامی شعر شناخته می‌شود و در فرهنگ‌های لغت فارسی، تأکید بر نقش صامت‌ها و مصوت‌ها شده است.

قافیه از بارزترین و مشخص‌ترین ابزارهای بیانی شعر است؛ یوسفی باور دارد که «یکی از شیوه‌های تأکید و تکیه‌واژه، قرار دادن آن در قافیه است» (یوسفی، ۱۳۶۳: ۱۰۷). بی‌دلیل نیست که بسیاری از شاعران روسی درباره اهمیت نقش و کارکرد آن اظهارنظر کرده‌اند. پوشکین^{۱۱}، ملقب به خورشید ادبیات روسی، در یکی از شعرهایش داستان اسطوره‌ای پیدایش قافیه را روایت می‌کند. شعر با اشاره به «اکو / صدا»^{۱۲}، پری بی‌خواب اساطیری آغاز می‌شود که در کنار رود پنئوس^{۱۳} سرگردان است. آپالون فیوس^{۱۴}، خدای هنر و موسیقی، دلباخته او می‌شود، اکو از این عشق، دختری زیبا در میان پریان آب، به دنیا می‌آورد. نمازینی^{۱۵}، الهه حافظه و خالق لغت، این دختر را می‌پذیرد و دختر در میان الهه‌های هنر با شادابی رشد می‌کند. او شبیه مادرش حساس است و از نمازینی سخت‌گیر پیروی می‌کند. شعر با این مصرع به اتمام می‌رسد: «الهه‌های هنر او را دوست دارند؛ در زمین او را قافیه می‌نامند» (Пушкин, 1948: 240). چنان‌که پیداست پوشکین در این شعر، منشاء اسطوره‌ای و الهی برای قافیه قائل شده است. او قافیه را به‌عنوان فرزند صدا و هنر معرفی می‌کند که توسط الهه حافظه پرورش یافته و مورد علاقه دیگر الهه‌های هنر است و با این تصویرسازی نشان می‌دهد که قافیه ترکیبی از صدا، الهام، حافظه و هنر است. شاعران ایرانی نیز به لزوم قافیه و اهمیت آن اشاره داشته‌اند. نیمایوشیچ شعر بی‌قافیه را به «حباب توخالی و آدم بی‌استخوان» تشبیه می‌کند و هنر شاعری را در قافیه‌سازی می‌داند (طاهباز، ۱۳۶۷: ۷۰). شاملو با وجود آنکه التزام وزن را منحرف‌کننده ذهن شاعر می‌دانست؛ اما قافیه را «بی‌اندازه زیبا» برمی‌شمرد که «اگر تصنعی و زورکی نباشد، به اتفاق مفهوم کمک شایانی می‌کند» (شاملو، ۱۳۷۹: ۱۰۳). در میان شاعران کلاسیک، مولانا بیش از همه از قدرت موسیقایی قافیه در شعر خویش بهره برده و خود نیز به آن اشاره داشته است:

11. Пушкин (Pushkin)
12. Эхо (Echo)
13. Пеней (Peneus)
14. Феб (Phoebus)
15. Мнемозина (Mnemosyne)



«قافیه‌اندیشم و دلدار من / گویدم مندیش جز دیدار من

خوش نشین ای قافیه‌اندیش من / قافیه دولت تویی در پیش من» (مولانا، ۱۳۸۶: ۷۲).

۲-۲) قافیه شنیداری است یا دیداری؟

مسئله دقت قافیه به دلیل تداخل دو اصل دقت آوایی و نوشتاری، پیچیدگی خاصی پیدا می‌کند، به طوری که ژیرمونسکی، بخشی از کتاب «قافیه: تاریخچه و تئوری آن» خود را، به «ملاء و تلفظ» قافیه اختصاص داده است. اگرچه عموماً گفته می‌شود که قافیه ماهیتی شنیداری دارد، این دیدگاه با پیشرفت علم آواشناسی و تفکیک تدریجی نوشتار و تلفظ، بیشتر مورد توجه قرار گرفته است. شاعر به عنوان فردی که متخصص آواشناسی نیست، ممکن است همانند دیگران تحت تأثیر شکل ظاهری و نوشتاری کلمات قرار گیرد، این امر می‌تواند واقعیت‌های تلفظی را تا حدی پنهان کند و یا دست‌کم بر تفسیر شاعر از آنها تأثیر بگذارد. در بحث‌های مربوط به «آزادی‌های قافیه»، گاهی انحرافات جزئی در تلفظ با ناهماهنگی‌های نوشتاری اشتباه گرفته می‌شود. این امر نشان‌دهنده پیچیدگی رابطه بین تلفظ و نوشتار در شعر است. علم وزن‌شناسی باید از تکرار این آمیختگی ناخودآگاه اجتناب کند؛ اما نباید صرفاً از دیدگاه آوایی به مسئله قافیه بپردازد؛ زیرا این رویکرد تمام جنبه‌های پدیده مورد مطالعه را پوشش نمی‌دهد. تصورات نوشتاری خاص با امکانات تلفظی مشخصی همراه است و این امکانات صرف‌نظر از تحقق واقعی آنها می‌توانند بر ارزیابی شاعر و خواننده از دقت قافیه در مواردی که تلفظ با نوشتار متفاوت است، تأثیر بگذارند. در این زمینه در زبان روسی می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

الف- تفاوت نوشتاری گاه شباهت تلفظی را پنهان می‌کند. برخی ترکیبات که از نظر آکوستیکی یکسان هستند، به دلیل نوشتار متفاوت همیشه به عنوان هم‌قافیه پذیرفته نمی‌شوند، مانند: *сила / мило (mila – sila)* و *поднялось / роз (padnyalos – ros)* زیرا واژگان گاه با وجود یکسان بودن از لحاظ صوتی، ممکن است به دلیل عدم شباهت دیداری، برای شاعر از نظر روان‌شناختی قابلیت هم‌قافیه شدن را نداشته باشند.

ب- برخی ترکیبات که از نظر آکوستیکی دقیق نیستند، به دلیل نوشتار نه یکسان، بلکه معادل که در اکثر موارد دیگر هم‌آوایی دقیق را نشان می‌دهند، می‌توانند هم‌قافیه شوند: *миг/крик (Жирмунский, 1923: 106-128)* و *рок/бог (bok – rok)* و *мilk – krik*

در شعر فارسی، اساس قافیه بر تلفظ صداها استوار است، نه بر شکل نوشتاری آنها. با این وجود، شاعران ایرانی به دو جنبه قافیه توجه ویژه‌ای داشته‌اند:

الف- جنبه شنیداری؛ که مربوط به هماهنگی صوتی و موسیقایی کلمات است.

ب- جنبه دیداری؛ که به یکسانی ظاهری و نوشتاری کلمات مربوط می‌شود.



این دوگانگی باعث شده است که حتی حروفی که تلفظ یکسانی دارند، اما شکل نوشتاری متفاوتی دارند، در قافیه جایگزین یکدیگر نشوند؛ مثلاً ز با ض و یا غ با ق هم قافیه نمی‌شوند. به بیان دیگر در شعر فارسی، علاوه بر هماهنگی آوایی، تطابق نوشتاری نیز در ساخت قافیه اهمیت دارد. این ویژگی یکی از ظرافت‌های خاص شعر فارسی است که هم به زیبایی شنیداری و هم به زیبایی دیداری شعر می‌افزاید. وحیدیان کامیار از قافیه بر مبنای زبان (یعنی صورت ملفوظ حرف یا حروف و نه مکتوب) با نام قافیۀ خطی یاد می‌کند و اشاره می‌کند که با این همه گاهی بعضی از شاعران، قافیۀ خطی را رعایت نکرده‌اند؛ مثل سعدی در این بیت:

چه مصر و چه شام و چه برّ و چه بحر / همه روستایند و شیراز شهر» (وحیدیان کامیار ۱۳۶۷: ۱۰۰).

۲-۳) انواع قافیه در زبان‌های روسی و فارسی

برخلاف هم‌صداها و هم‌واکه‌ها که می‌توانند در هر جایی از متن ظاهر شوند، قافیه به صورت موضعی تعریف می‌شود. ترکیب صوتی قافیه (ویژگی هم‌آوایی) که اجازه می‌دهد بخش‌های متن به عنوان قافیه‌دار شناسایی شوند، به زبان اثر و زمینه فرهنگی بستگی دارد. قافیه در زبان روسی بر اساس رویکردهای متفاوت، به سه دسته اصلی متفاوت سه‌تایی تقسیم‌بندی می‌شود.

الف- بر اساس محل قرارگیری تکیه بر روی هجا، این تقسیم‌بندی متداول است:

- قافیۀ مذکر: در این نوع قافیه، تکیه بر روی آخرین هجای مصراع قرار می‌گیرد.

- قافیۀ مؤنث: در این نوع قافیه، تکیه بر روی هجای ماقبل آخر مصراع قرار می‌گیرد.

- قافیۀ داکتیلی: در این نوع قافیه، تکیه بر هجای سوم از آخر قرار می‌گیرد (Карими-

Мотаххар, 2007: 249).

در زبان روسی انتخاب هر کدام از انواع قافیه‌های نام‌برده، چیزی بر شعر می‌افزاید. قافیۀ مذکر، شعر را به اصطلاح «سنگین‌تر» می‌کند؛ در حالی که قافیۀ مؤنث، آن را «روان‌تر» می‌سازد. شعرهایی که با قافیه‌های مذکر هستند، برای مخاطب روس بسیار منطقی، دقیق و جدی به نظر می‌رسند؛ بنابراین استفاده از این قافیه برای اشعار عاشقانه و یا به طور کلی لطیف مناسب نیست، باین حال این نوع قافیه گاه در اشعار طنز نیز دیده می‌شود. قافیۀ مؤنث صدایی نرم‌تر و لطیف‌تر نسبت به قافیۀ مذکر دارد؛ بنابراین برای اشعار عاشقانه و فلسفی مناسب است و قافیۀ داکتیلی نمایانگر تفکر، کندی و در بسیاری از موارد غم و اندوه است. البته شاعران روسی معمولاً چندین نوع قافیه را در طول اثر جابجا می‌کنند تا از لحاظ موسیقاییی خسته‌کننده نباشد و اشعار با یک نوع قافیۀ صرف، تعدادشان به مراتب کمتر است (Лапенкова, 2023: 32-39).



ب- بر اساس مکان و توالی قرارگیری هم‌قافیه‌ها در مصراع‌ها، این تقسیم‌بندی رایج است:
- قافیه جفتی (یا مجاور): در این نوع قافیه، مصراع‌ها پشت سرهم دو به دو، هم‌قافیه‌اند
(aabb).

- قافیه صلیبی (یا متقاطع): مصرع اول با مصرع سوم و مصرع دوم با مصرع چهارم هم‌قافیه‌اند
(abab).

- قافیه حلقه‌ای (حلقوی): مصرع اول با چهارم و مصرع دوم با مصرع سوم هم‌قافیه‌اند (abba).
(Карими-Мотаххар, 2007: 249).

قافیه‌های جفتی برای سبک طنز و یا اشعار کودکان مناسب‌اند، با این حال گاهی در اشعار جدی و حتی تراژیک نیز استفاده می‌شوند. قافیه صلیبی یا متقاطع، قافیه‌ای معمولی و خنثی محسوب می‌گردد؛ نه چندان کند و نه چندان سریع. قافیه حلقوی زمانی است که مصراع اول با چهارم قافیه دارد و مصراع دوم با سوم؛ به این ترتیب، مصراع‌های اول و آخر در چهارپاره نوعی قاب یا کمر بند را تشکیل می‌دهند، به همین دلیل نام دیگر این نوع قافیه، احاطه‌کننده است. در این حالت طرح شعر پیچیده و سنگین به نظر می‌رسد؛ بنابراین این نوع قافیه بیشتر برای اشعار عرفانی و تفکرات طولانی درباره مسائل عمیق بسیار مناسب است (Лапенкова, 2023: 42-56).

ج- بر اساس میزان انطباق و همخوانی حروف در کلمات قافیه:

- قافیه معمولی: زمانی که در کلمات قافیه، حروف بی‌صدای قبل از تکیه منطبق نباشند.

- قافیه دقیق: زمانی که در کلمات قافیه، حروف بی‌صدای قبل از تکیه منطبق باشند.

- قافیه غنی: همان قافیه دقیق است که در آن بخش‌های مختلف کلمات هم‌قافیه‌اند
(Карими-Мотаххар, 2007: 249).

این تقسیم‌بندی به‌طور خاص بر روی حروف بی‌صدا (صامت‌ها) قبل از تکیه و میزان مشابهت بخش‌های کلمات هم‌قافیه تمرکز دارد. البته طبقه‌بندی‌های دیگری نیز در شعر روسی برای قافیه وجود دارد که کمتر مرسوم است، که به دلیل جلوگیری از اطاله کلام از ذکر آنها اجتناب می‌گردد. در شعر فارسی چنان‌که در فرهنگ لغت دهخدا نیز ذکر شده است؛ «انواع قافیه، به اعتبار تقطیع پنج است به اجماع اهل عرب و فارس: مترادف، متدارک، متکاوس، متواتر و متراکب. بعضی این الفاظ را القاب قوافی می‌گویند و بعضی حدود قافیه گویند» (دهخدا، ۱۳۷۷: ۱۰۵). این تقسیم‌بندی بر اساس ساختار آوایی و همجایی کلمات قافیه در شعر فارسی و به شرح ذیل است:

- مترادف: دو حرف ساکن پیاپی و یک حرف ساکن در انتها؛ مانند یار (قدما مصوت‌های بلند را ساکن قلمداد می‌کردند).

- متدارک: دو حرف متحرک و یک حرف ساکن در انتها؛ مانند خرد



- متکاوس: چهار حرف متحرک و یک حرف ساکن در انتها؛ مانند بزنمش
- متواتر: یک حرف متحرک بین دو حرف ساکن؛ مانند درکش
- متراکب: سه حرف متحرک و یک حرف ساکن در انتها؛ مانند فکند (شاه‌حسینی، ۱۳۹۰: ۱۷۸).

در شعر فارسی نوع دیگری نیز از تقسیم‌بندی قافیه وجود دارد که چندان شهرت ندارد و بر اساس میزان مشابهت و اشتراک حروف در کلمات قافیه است که به شرح ذیل است:

قافیه تام (کامل): تمام حروف از ابتدا تا انتها یکسان هستند (البته این کلمات باید معانی مختلف داشته باشند، در صورتی که یک معنای مشترک داشته باشند، امروزه از آن به ردیف یاد می‌شود).

- قافیه ناقص (ناکامل): فقط بخشی از حروف مشترک هستند، نه همه آنها مانند شدم و آمدم.
- قافیه متقارب (نزدیک): حروف اصلی قافیه مشترک هستند؛ اما حروف اضافی ممکن است متفاوت باشند، مانند دمید و داد که حرف دال در آنها مشترک است.
- قافیه متباعد (دور): حروف اصلی قافیه متفاوت هستند؛ اما ممکن است برخی حروف اضافی مشترک باشند، مانند روان و خرامان.

بررسی تطبیقی انواع طبقه‌بندی قافیه‌ها در شعر فارسی و روسی نشان می‌دهد که هر دو زبان دارای نظام پیچیده چندلایه برای قافیه هستند که نشان از اهمیت این عنصر در ایجاد موسیقی شعر است. تفاوت‌های موجود بین این دو زبان در طبقه‌بندی قافیه، ناشی از تفاوت در نظام ساختاری و آوایی آنها است که بر معیارهای طبقه‌بندی آنها اثر می‌گذارد. در زبان روسی بیشتر بر اساس محل تکیه و الگوی قرارگیری قافیه‌ها در مصراع است؛ در حالی که در شعر فارسی، بر اساس تقسیم‌بندی سنتی و ترکیب حروف متحرک و ساکن است. در زبان روسی انواع قافیه تأثیرات معنایی و احساسی خاصی بر شعر می‌گذارند و معمولاً هر نوع شعر، نوع قافیه خود را می‌طلبد که در شعر فارسی به این شکل مطرح نیست.

پوشکین بزرگ‌ترین شاعر روسی که به دنبال کشف‌های جدید در دنیای شعر بود؛ با هم‌قافیه کردن صفت با صفت، اسم با اسم و فعل با فعل، سعی داشت قریحه خود را بیازماید. از این نوع قافیه در ادبیات روسی به قافیه پوشکینی یاد می‌شود. شاعران پس از پوشکین نیز به استفاده از این نوع قافیه روی آوردند. مارشاک معتقد است که بهتر است فعل و اسم با هم قافیه شوند؛ زیرا این نوع قافیه به‌نوعی اجزای مختلف گفتار روسی را به یکدیگر پیوند می‌دهد (Шаламов, 2013: 40)؛ لذا اگر کلمات قافیه‌دار به مقوله‌های دستوری (صرفی) یکسانی تعلق داشته باشند و در شکل دستوری یکسانی قرار گیرند، قافیه‌های دستوری همگن خواهیم داشت و در غیر



این صورت قافیه‌های دستوری ناهمگن. قافیۀ مبتنی بر توازی صرفی (و نحوی)، ظاهراً قدیمی‌ترین نوع است. برعکس، در قافیه‌های دستوری ناهمگن، شباهت صوتی، کلماتی را که هم از نظر ساختار دستوری و هم از نظر عملکرد نحوی متفاوت هستند، متصل می‌کنند و تأثیر عدم تطابق معنایی را در عین یکسانی صوتی پایان‌های مصراع ایجاد می‌کنند (Jirmunskiy, 1923: 80-81).

۲-۴) اهمیت قافیه در شعر روسی و فارسی

در دوره کلاسیسیسم، شاعران فرانسوی با ساختار نحوی سختگیرانه شعر کلاسیک مواجه بودند و برای جبران این محدودیت‌ها به تقویت هماهنگی آوایی در انتهای مصراع‌ها روی آوردند. این رویکرد در شعر فرانسوی که عمدتاً از قافیه‌های مذكر بهره می‌برد، می‌توانست موفقیت‌آمیز باشد؛ اما فراتر از مکتب فرانسوی گسترش نیافت. در غیاب قافیه مهم‌ترین مؤلفه ریتیمیک شعر به شدت تضعیف می‌شود، به عبارت دیگر هدف اصلی قافیه عملکرد ریتیمیک و موسیقایی شعر است و هیچ‌کدام از مؤلفه‌های دیگر شعر به این اندازه ضروری نیستند. شاید به همین دلیل، شعر آزاد همواره نسبت به شعر کلاسیک در حاشیه قرار گرفته است. قافیه از لحاظ نظری می‌تواند در هر جای مصرع قرار بگیرد؛ اما در شعر روسی به صورت موضعی تعریف شده و همواره در انتهای مصرع می‌نشیند.

در شعر فارسی نیز غالباً در انتهای مصرع است؛ اما برخی شاعران برای افزایش غنای موسیقایی اشعارشان، از قافیۀ میانی و درونی نیز بهره برده‌اند. در قافیۀ میانی علاوه بر قافیۀ پایانی، در وسط مصراع نیز از قافیه استفاده می‌شود که باعث آهنگ بیشتر شعر می‌شود؛ مثلاً در این بیت سعدی:

در رفتن جان از بدن، گویند هر نوعی سخن من خود به چشم خویشتن، دیدم که جانم می‌رود.

در قافیۀ درونی، شاعر قافیه را در جاهای مختلف مصراع قرار می‌دهد، نه فقط در انتها یا وسط. این روش نیز موسیقی شعر را غنی‌تر می‌کند. نمونه برجسته آن در اشعار مولانا دیده می‌شود:

یار مرا، غار مرا، عشق جگرخوار مرا یار تویی، غار تویی، خواجه نگهدار مرا

الکسی تالستوی در نامه‌ای به یکی از دوستانش، دیدگاه جالبی را درباره قافیه مطرح می‌کند. او معتقد است که گاهی استفاده از قافیه‌های نه‌چندان دقیق می‌تواند مجاز باشد؛ اما این امر نباید به کیفیت کلی شعر آسیب برساند. تالستوی این موضوع را با هنر نقاشی مقایسه می‌کند:

«یک نوع نقاشی وجود دارد که نیازمند دقت بی‌چون و چرا در خطوط است - این در نقاشی‌های تاریخی است.... نوع دیگری از نقاشی وجود دارد که رنگ‌ها چیز اصلی هستند و با



خطوط چندان تعارف ندارند...؛ بنابراین اگر من نقاشی بزرگی با ادعای جدیت بکشم، با شما موافقم که باید به قافیه سخت بپردازم: اما اگر بالاد یا شعر دیگری بنویسم که در آن احساس، یعنی رنگ و تصویر اساس باشد، می‌توانم نسبت به قافیه بی‌دقت باشم، البته نباید افراط کنم...» (Толстой, 1969: 376).

او استدلال می‌کند که در برخی اشعار، مانند بالادها که احساس و تصویرسازی اهمیت بیشتری دارند، می‌توان نسبت به قافیه انعطاف‌پذیرتر بود. تالستوی این رویکرد را با ویژگی‌های زبان روسی مرتبط می‌داند و معتقد است که در این زبان، بر خلاف زبان‌های آلمانی و انگلیسی، تنها نادرستی و انحراف در قافیه (و نه در وزن) مجاز است.

به‌نظر می‌رسد دیدگاه الکسی تالستوی دربارهٔ انعطاف در قافیه و مقایسهٔ آن با هنر نقاشی، شباهت‌هایی مفهومی با موضوع «ناهمترازی قافیه» در مقالهٔ محمود فضیلت دارد (۱۳۸۷)؛ اما این دو مفهوم از لحاظ زمینه و هدف متفاوت هستند. دیدگاه تالستوی دربارهٔ انعطاف در قافیه، بیشتر به انتخاب هنری و آگاهانهٔ شاعر مربوط است؛ درحالی‌که «ناهمترازی» مورد بحث فضیلت، ناشی از عوامل زبانی و تاریخی است. باین‌حال هر دو دیدگاه بر اهمیت عدم سختگیری مطلق در ارزیابی شعر تأکید دارند و نشان می‌دهند که زیبایی هنر فراتر از قواعد فنی است. همچنین می‌توان این دو دیدگاه را با مفهوم «سکته» در شعر فارسی مرتبط دانست. در شعر فارسی «سکته» به حالتی اشاره دارد که شاعر به‌دلیل ضرورت‌های موسیقایی یا زبانی، تغییرات جزئی در وزن و قافیه ایجاد می‌کند که گوش مخاطب آن را لطیف و خوشایند می‌پذیرد. این تغییرات معمولاً شامل جایگزینی هجاها یا تغییرات کوچک در ساختار وزنی است که به زیبایی کلی شعر آسیب نمی‌رساند و گاه حتی نوعی تنوع ایجاد می‌کند. اگرچه نظام عروضی شعر فارسی و روسی یکسان نیست؛ اما می‌توان نوعی از اختیارات شاعری با نام «سکتهٔ ملیح» در شعر فارسی را، با (pyrrhic) Пиррихий در شعر روسی مقایسه کرد.

این واژه از کلمهٔ یونانی πυρριχίος به معنای «رقص جنگی همراه با سلاح، ویژهٔ اهالی کِرت و اسپارت در یونان» گرفته شده است و در شعر یونانی به وزنی اطلاق می‌گردد که از دو هجای کوتاه (U U) و بدون تأکید تشکیل شده باشد و نوع غیرمنطقی آن^{۱۶} به وزنی اطلاق می‌شود که در آن یکی از هجاها طول بیشتری نسبت به دیگری داشته باشد. در این قاعده که از اختیارات شاعری است؛ شاعر آگاهانه از الگوی وزنی تخطی می‌کند تا تأثیر هنری یا احساسی خاصی ایجاد کند و این «ناهمترازی» نوعی ملاحظت در شعر به‌وجود می‌آورد که برای تقویت بیان یا

16. Иррациональный пиррихий (Irrational Pyrrhic)



تصویرسازی مطلوب است. در شعرشناسی روسی، از این اختیار شاعری برای تقویت ضعف نظریهٔ وزنی استفاده می‌شد. باین‌حال، این دیدگاه با اصول اساسی نظریهٔ وزنی که وزن را ترکیبی از یک هجای تأکیدی و یک یا دو (به‌ندرت سه) هجای بدون تأکید تعریف می‌کرد و شعر را به‌عنوان تناوب منظم وزن‌های مشابه در نظر می‌گرفت، در تضاد بود. با کنار گذاشتن نظریهٔ وزنی در شعرشناسی مدرن، مفهوم *pyrthic / пиррихий* برای شعر روسی کنار گذاشته شد (Николюкина, 2001: 746).

آسئف در مقالهٔ «قافیهٔ ما»، و مایاکوفسکی در مقالهٔ «چگونه شعر بنویسیم»، مسئلهٔ قافیه را به‌طور یکسان به‌عنوان نوآوری و غیرمعمولی بودن تفسیر کردند. قافیهٔ مایاکوفسکی در مبارزه با قافیهٔ کامل ظهور کرد:

قافیه بشکه است، / بشکه‌ای پر از دینامیت. / مصرع – فتیله، / مصرع دود می‌کند / مصرع منفجر می‌شود / و شهر با استروف / به هوا پرواز می‌کند. / کجا پیدا می‌کنی - / در کدام تعرفه / قافیه‌ها را، / تا بشکنند، نشانه‌گیری کنند؟ / شاید، / پنج تا / قافیهٔ بی‌سابقه / تنها باقی مانده باشد، / که در ونزوئلاست^{۱۷} (Маяковский, 1927: 30).

قافیه‌هایی که مایاکوفسکی به آن‌ها اهمیت می‌داد، هدفش جلب توجه شنونده و ورود به حافظهٔ وی با استفاده از ترکیب‌های غیرمعمول و بی‌سابقه بود. مایاکوفسکی چنین باور دارد: «باید حتماً تلاش کنید تا کلمات مهم و اصلی را قافیه کنید». وی به‌صورت خاص در ویژگی‌های قافیه، نکتهٔ اصلی را می‌بیند. از این رو درخواست نوآوری و غیرمعمول بودن و کار بر روی قافیه‌های ترکیبی به‌وجود می‌آید:

به زبان شما،

قافیه – برگه‌ای است،

که باید از طریق مصرع محاسبه شود! – این دستور است،

و شما دنبال

جزئیات پسوندها و شکل‌ها

در صندوق خالی

صرف‌ها و تصریف‌ها هستید (Маяковский, 1957: 121).

پوشکین نیز به قافیه‌های آماده و پیش‌پا افتاده طعنه می‌زند و به منظور اجتناب از به‌کار بردن قافیه‌های تکراری و کلیشه‌ای که شعر را یکنواخت و تهی از لذت معنوی می‌کنند، در منظومهٔ «یوگنی آنگین» چنین می‌سراید:

۱۷. ترجمهٔ اشعار از زبان روسی توسط نگارندهٔ مقاله انجام شده است.



И вот уже трещат морозы
И серебруются средь полей...
Читатель ждёт уж рифмы «розы»,
На вот, бери её скорей...

آوانگاری ابیات:

I vot uzhe treshchat morozy
I serebryatsya sred poley...
Chitatel zhdet uzh rifmy «rozy».
Na vot, beri eye skorey...

ترجمه ابیات:

و اینک یخ‌های زمستان ترک می‌خورند
و نقره‌فام در میان دشت‌ها می‌درخشند...
لابد حالا خواننده چشم‌به‌راه قافیه «گل» است
بفرما، زودتر آن را بستان...

در این دو بیت کلمه «морозы/ marozy / به معنای سرما و یخ‌بندان» با «розы / rozy / به معنای گل‌سرخ» هم‌قافیه هستند و به دلیل سهولت حدس زدن کلمه هم‌قافیه در مصرع سوم توسط خواننده، شاعر آن را با کنایه بیان می‌کند.

محدودیت ذخیره کلمات هم‌قافیه خطر تکرار و کلیشه را به همراه دارد، به‌ویژه در مواردی که قوانین هم‌آوایی قافیه کم و بیش سخت‌گیرانه است. به این ترتیب، در روسیه سده نوزدهم، قافیه دقیق که مستلزم تطابق کامل تمام صداهای موجود در تکرار صوتی است، غالب بود. پوشکین در این رابطه حتی در اثر «افکار در راه»، به محدودیت ذخیره قافیه اشاره کرده و گذار به شعر سپید را پیش‌بینی کرده بود:

«...به وزن شعر روسی برمی‌گردم. فکر می‌کنم با گذشت زمان به شعر سپید روی خواهیم آورد. قافیه‌ها در زبان روسی بسیار کم هستند. یکی دیگری را فرامی‌خواند. «Пламень / plamen / شعله»، ناگزیر «камень / kamen / سنگ» را به‌دنبال خود می‌کشد. از پس «чувства / choostva / احساس» حتماً «искусство / iskoostva / هنر» نمایان می‌شود. چه کسی از قافیه‌های «любовь / lubof / عشق و خون» (Пушкин, трудный и чудный / trudni و chudni و غیره خسته نشده است» (2015: 178)

ضعف و یا محدودیت در انتخاب قافیه، در یکی از مثل‌های زبان فارسی به‌صورت طنز بازتاب



داشته است: چون قافیه به تنگ آید / شاعر به جفنگ آید.

۵-۲) نقش و کارکرد قافیه در شعر روسی و فارسی

قافیه در هر دو زبان به‌عنوان یکی از ارکان اساسی شعر شناخته می‌شود که به ایجاد تناسب، موسیقی و زیبایی شعر می‌انجامد. در زبان روسی عمدتاً سه کارکرد و نقش مهم برای آن لحاظ می‌گردد:

- شعرساز: به‌عنوان وسیله‌ای برای تقسیم و گروه‌بندی ابیات؛

- آوایی: به‌عنوان موقعیت تکیه‌گاه برای آرایش صوتی کل بیت؛

- معنایی: به‌عنوان وسیله‌ای برای ایجاد انتظار قافیه‌ای برای ظهور کلمات خاص.

اهمیت معنایی، ریتمیک و صوتی قافیه، آن را به عامل مهمی در ساماندهی شعر تعیین می‌کند. در این رابطه قافیه در سبک‌های ادبی مختلف به‌صورت متفاوتی استفاده می‌شود. علاوه بر تفاوت مستقیم قافیه در سبک‌های ادبی مختلف که ناشی از رویکرد متفاوت به واژه، ذخیره واژگانی متفاوت و غیره است، این تفاوت در رویکردهای مختلف به قافیه نیز نمایان می‌شود، که در آن، گاه بر جنبه صوتی و گاه بر جنبه معنایی تأکید می‌شود.

در کنار اهمیت ریتمیک، قافیه اهمیت معنایی بزرگی نیز دارد. کلمه‌ای که در پایان سطر قرار دارد، با مکث پس از آن تأکید شده و به کمک تکرار صوتی برجسته می‌شود، طبیعتاً بیشترین توجه را به خود جلب می‌کند و مطلوب‌ترین جایگاه را در مصرع اشغال می‌کند.

مایاکوفسکی به اهمیت معنایی قافیه اشاره کرده است و قافیه را هم‌آوایی انتهای مصراع‌های شعر می‌داند که احساس وحدت و نزدیکی مصراع‌ها را ایجاد کرده و خواننده را به مصراع قبلی بازمی‌گرداند و باعث می‌شود تمام مصراع‌ها که یک فکر را تشکیل می‌دهند، کنار هم باقی بمانند. از نظر وی قافیه در نقش سازمان‌دهنده، انتهای شعر را برجسته می‌کند و پس از خود وقفه‌هایی ایجاد می‌کند که امکان تفکر بر روی مصراع‌ها و لذت بردن از خوش‌آوایی کلمات را فراهم می‌آورد (Маяковский, 1927: 22-26).

گاه تمایل به جنبه صوتی قافیه منجر به تعقیب تکرار صوتی به قیمت معنا می‌شود و قافیه همان‌طور که بایرون می‌گفت، به «کشتی بخار قدرتمندی تبدیل می‌شود که شعر را حتی بر خلاف جریان عقل سلیم به حرکت وامی‌دارد» (Байрон, 1823: 74).

شفیعی کدکنی در کتاب *موسیقی شعر* بر اساس تأملات غربیان و برخی معاصران، نقش‌های قافیه را در پانزده مورد طبقه‌بندی کرده است که مایاکوفسکی نیز در مقاله «چگونه شعر بنویسیم»، به برخی از آنها اشاره کرده است:

«۱. تأثیر موسیقایی؛ ۲. تشخیصی که قافیه به کلمات خاص هر شعر می‌بخشد؛ ۳. لذتی که



قافیه از برآورده شدن یک انتظار به وجود می‌آورد؛ ۴. زیبایی معنوی یا تنوع در عین وحدت؛ ۵. تنظیم فکر و احساس؛ ۶. استحکام شعر؛ ۷. کمک به حافظه و سرعت انتقال؛ ۸. ایجاد وحدت شکل در شعر؛ ۹. جداکردن و تشخیص مصراع‌ها؛ ۱۰. کمک به تداعی معانی؛ ۱۱. توجه دادن به زیبایی ذاتی کلمات؛ ۱۲. تناسب و قرینه‌سازی؛ ۱۳. ایجاد قالب مشخص و حفظ وحدت؛ ۱۴. توسعه تصویرها و معانی؛ ۱۵. القای مفهوم از راه آهنگ کلمات» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۶۲).

اما در زبان فارسی قافیه نقش مهمی در تشخیص نوع قالب شعری دارد که در زبان روسی به این‌گونه نیست؛ مثلاً در غزل، مصراع اول و مصراع‌های زوج قوافی مشترک دارند و یا در مثنوی هر بیت قافیۀ مستقل دارد؛ بنابراین می‌توان گفت از این منظر قافیه در شعر فارسی بیشتر بر ظاهر صوری و قالب‌بندی شعر مؤثر است و در شعر روسی بیشتر بر روح مفهوم و معنا دلالت دارد و هر نوع قافیه در نوع خاصی از شعر به کار می‌رود و احساس خاصی را منتقل می‌کند؛ مثلاً همان‌گونه که پیش‌تر اشاره شد؛ قافیۀ مذکر شعر را «سنگین‌تر» و قافیۀ مؤنث شعر را «روان‌تر» می‌سازد و یا قافیۀ جفتی که بیشتر برای اشعار طنز به کار می‌رود.

بنابراین می‌توان گفت از دیدگاه روان‌شناختی، کارکرد قافیه از دو جنبه است: فرم و محتوا. قافیه در وهلهٔ نخست، شعر را تحت فرمان یک قانون جدید درمی‌آورد و آن را برای گوش مخاطب خوشایندتر و موسیقایی‌تر می‌کند، با تفکیک مصراع‌ها، در عین وحدت و پیوند دادن مصراع‌ها از طریق هم‌آوایی، به‌گونه‌ای آنها را از یکدیگر جدا می‌کند و به سهولت درک شعر کمک می‌کند و به آن نظم می‌بخشد.

۶-۲) ردیف در شعر روسی و فارسی

از آنجا که پیش‌تر در قافیۀ تام (کامل) به ردیف اشاره شد؛ شایسته است، هرچند اندک، به موضوع ردیف در شعر فارسی و روسی نیز پرداخته شود. شعر روسی همواره به‌واسطهٔ جهت‌گیری‌های مشخص نسبت به منابع زبانی و فرهنگی خارجی، متمایز بوده است؛ بنابراین در تاریخ شعر روسی نیز، نظریۀ عمومی لیخاچوف^{۱۸} در خصوص ویژگی‌های اشکال وام گرفته شده در فرهنگ روسی و پیوند با آنها کاملاً صادق است:

«نه تنها آثار جداگانه، بلکه لایه‌های کامل فرهنگی به خاک روسیه پیوند زده شدند و در اینجا چرخهٔ جدیدی از توسعه را در شرایط واقعیت تاریخی جدید آغاز کردند - تغییر دادند، سازگار شدند، ویژگی‌های محلی کسب کردند، با محتوای جدید پر شدند و اشکال جدیدی را توسعه

18. Лихачёв (Likhachyov)



دادند. زندگی آنها تفاوت چندانی با زندگی آثار محلی نداشتند، شاید فقط پیچیدگی بیشتری داشتند» (Лихачёв, 2000: 284).

به این ترتیب در شعر روسی اوایل و اواخر سده بیستم، تأسی از اشکال شعری کلاسیک فارسی (رباعیات و غزل‌های مردف که ویژگی اشعار فارسی بود) تا حدی رواج یافت. ردیف نیز که از ویژگی‌های شعر فارسی است به اشعار روسی راه یافته و برخی شاعران روسی در اشعار خود از آن بهره برده‌اند.

سوریانین^{۱۹} شاعر معاصر روس در یکی از اشعار خود به ساختار غزلیات سعدی شیرازی پرداخته و او را ابداع‌کننده سبک خاصی از غزل می‌داند و منظور وی همان غزل‌های مردف است و از شاعران روس دعوت می‌کند که تا آنها هم به سبک غزل فارسی شعر بگویند: «آیا تو می‌دانی در غزل فارسی درون قافیه‌ها چه آهنگی وجود دارد؟» (یحیی‌پور و کریمی‌مطهر ۱۳۹۶: ۱۳۹-۱۴۰).

۳) نتیجه

بررسی تطبیقی قافیه در شعر فارسی و روسی نشان می‌دهد که این عنصر بنیادین شعر، با وجود کارکردهای مشترک، در هر یک از این زبان‌ها ویژگی‌های منحصر به فردی دارد که ریشه در ساختار زبانی و سنت‌های ادبی آن دارد. محدوده دقت تکرارهای پایانی در شعر متغیر است و به سلیقه‌های شعری دوران، اعم از آزادتر یا محدودتر، بستگی دارد. قافیه در شعر روسی فضای گسترده‌ای برای انواع ترکیبات صوتی آموزنده از حیث نظری فراهم می‌کند. مقایسه قافیه در شعر فارسی و روسی نشان داد که در هر دو زبان، قافیه نقش موسیقایی، ساختاری و معنایی دارد. در شعر روسی، تأکید بر هم‌آوایی پایان مصراع‌ها و نقش هجای تکیه‌دار است؛ در حالی که در زبان فارسی، بر نقش صامت‌ها و مصوت‌ها تأکید شده است. در شعر روسی، طبقه‌بندی بر اساس محل تکیه، توالی قرارگیری و انطباق حروف است؛ در حالی که در شعر فارسی، طبقه‌بندی بر اساس ساختار آوایی، هجایی و میزان مشابهت حروف است. در شعر روسی تأثیر نوع قافیه بر لحن و احساس شعر برجسته‌تر است؛ اما در شعر فارسی نقش قافیه در تعیین قالب شعری اهمیت بیشتری دارد و محل قرارگیری قافیه‌ها قالب شعر را تعیین می‌کند. در هر دو زبان محدودیت ذخیره کلمات هم‌قافیه مطرح است و شاعران بزرگ هر دو ادب، بر لزوم نوآوری در قافیه تأکید کرده‌اند. ورود برخی عناصر شعر فارسی به شعر روسی مانند ردیف، نشان از تعامل ادبی هر دو کشور دارد. این مطالعه نشان می‌دهد که قافیه، فراتر از یک عنصر صوتی، بازتاب‌دهنده ویژگی‌های

19. Северянин (Severyanin)



زبانی و ادبی هر کشور است. تفاوت‌های مشاهده شده در کاربرد قافیه، نه تنها ناشی از ساختارهای متفاوت زبانی، بلکه نتیجه تحول سنت‌های ادبی نیز هست. درک این تفاوت‌ها و شباهت‌ها می‌تواند به غنای بیشتر مطالعات ادبی تطبیقی بینجامد و در عین حال راهگشای چالش‌های موجود در زمینه ترجمه شعر در دو زبان باشد.

منابع

- دادجو، دره. (۱۳۸۶). «قافیه از نظرگاه موسیقایی». *نامه فرهنگستان*. شماره ۳۳. صص ۶۳-۷۳.
- دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۷). *لغت‌نامه دهخدا*. ج ۳۸. زیر نظر محمد معین. تهران: دانشگاه تهران.
- شاملو، احمد. (۱۳۷۹). *گزیده اشعار شاملو*. چاپ چهارم. تهران: مروارید.
- شاه‌حسینی، ناصر. (۱۳۹۰). *شناخت شعر*. چاپ اول. تهران: هما.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۶). *موسیقی شعر*. چاپ پنجم. تهران: آگه.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۱). *آشنایی با عروض و قافیه*. چاپ هجدهم. تهران: فردوس.
- صادقی سهل‌آباد، زینب؛ جزء سیدمحمدحکیم، ملیحه. (۱۳۹۴). «بررسی و توصیف نظام عروضی در زبان‌های روسی و فارسی». *پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت*. دوره ۴. ش ۲ (۸). صص ۸۷-۹۸.
- طاهباز، سیروس. (۱۳۶۸). *دریاباره شعر و شاعری از مجموعه آثار نیمایوشیج*. تهران: دفترهای زمانه.
- عمید، حسن. (۱۳۸۹). *فرهنگ لغت*. به‌کوشش فرهاد قربان‌زاده. تهران: اشجع.
- فضیلت، محمود. (۱۳۸۷). «تأملات تاریخی در وزن و قافیه شعر فارسی». *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران*. شماره ۲ (۵۹). صص ۱۶۱-۱۷۸.
- متقی‌زاده، عیسی؛ نظری‌منظم، هادی و سیدرضا موسوی. (۱۳۹۶). «زیبایی‌شناسی ضرب‌آهنگ در سوره‌های نازعات و تکویر». *پژوهش‌های ادبی-قرآنی*. ۵ (۱). صص ۱۰۱-۱۲۷.
- محمدی، علی و قاسمی دورآبادی، طاهر. (۱۳۹۵). «بررسی نقش قافیه در تحولات آوایی زبان فارسی». *فنون ادبی*. شماره ۲ (۱۵). صص ۱۵-۳۲.
- مدرس‌زاده، عبدالرضا. (۱۳۸۷). «سبک‌شناسی قافیه در شعر فارسی». *گوهر گویا*. شماره ۷، صص ۱۴۳-۱۶۶.
- معین، محمد. (۱۳۷۵). *فرهنگ‌نامه فارسی*. جلد دوم. تهران: امیرکبیر.



- مولانا، جلال‌الدین محمد بلخی رومی. (۱۳۸۶). *مثنوی معنوی*. به اهتمام توفیق سبحانی. چاپ هفتم. تهران: روزنه.
- ناتل خانلری، پرویز. (۱۳۶۱). *وزن شعر فارسی*. چاپ چهارم. تهران: توس.
- وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۶۷). *وزن و قافیۀ شعر فارسی*. چاپ اول. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- یحیی‌پور، مرضیه و کریمی‌مطهر، جان‌اله. (۱۳۹۶). *سعدی و شاعران روس*. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- یوسفی، غلام‌حسین. (۱۳۶۵). *کاغذ زر*. چاپ اول. تهران: یزدان.
- Байрон, Д. Г. (1823). *Дон-Жуан. Песнь девятая*. Москва: Старая орфография.
- Даль, В. И. (1801-1872). *Толковый словарь живого великорусского языка*. Москва: общества любителей Российской словесности.
- Добранина, Т.В.& Францова, Н.В. (2004). *Анализ стихотворения*. Москва: «ЭКЗАМЕН».
- Жирмунский, В. (1923). *Вопросы поэтики, Рифма ее история и теорияю*. Петербург: Асадемия.
- Карими-Мотахар، Дж. (2007). *Теория литературы*. تهرآن: تهرآنسکی یونیورسیتت.
- Лапенкова, О. (2023). *Как это работает. Что такое рифма и рифмовка*. Москва: Махаон.
- Лихачёв, А.С. (2000). *Русская культура*. Москва: Искусство.
- Маяковский, В. В. (1957). *Полное собрание сочинений в 13 томах*. Т. 7. [Стихотворения второй половины 1925 года — 1926 года и очерки об Америке]. Москва: Художественная литература.
- Маяковский, В. В. (1927). *Как делать стихи*. Москва: Огонек.
- Николукина, А. Н. (2001). *Литературная энциклопедия терминов и понятий*. Стб.: Институт научной информации по общественным наукам РАН, Интелвак.
- Ожегов, С.И., Шведова, Н.Ю. (2001). *Толковый словарь русского*



языка. Москва: Азбуковник.

- Онуфриев, В.В. (2017). *Словарь разновидностей рифмы*. Интернет-издание.
- Пушкин, А. С. (2015). *Евгений Онегин*. Москва: Эксмо.
- Пушкин, А. С. (1948). *Полное собрание сочинений: В 16 т. Сказки*. Москва: АН СССР.
- Толстой, А.К. (1969). *Из письма Б.М. Маркевичу 8(20) декабря 1871*. Т. 4. С. 375–377.
- Шаламов, В.Т. (2013). *Собрание сочинений: В 6 т.*. Москва: Книжный Клуб Книговек.
- *Большая российская энциклопедия*. (2014-2017). Науч.-ред. совет: Ю. С. Осипов (пред.) [и др.]. М.: Большая Российская энциклопедия.