مجله زبان و ادبیات فارسی
س ۳ ـ ش ۸ ـ پاییز ۸۶

ردیف و نسبت آن با تصویرگری
(پژوهشی در شعر کمال‌الدین اسماعیل اصفهانی)

دکتر محمد حکیم‌آذر

استادیار دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه آزاد اسلامی ـ واحد شهر کرد

چکیده

ردیف از عناصر اصلی موسیقی شعر است. آن‌گونه که پیداست، نمی‌توان ردیف را در حوزهٔ علوم بلاغی دانست و آن را به عنوان یکی از عوامل تصویرساز مطالعه کرد، اما دقت در دیوان شاعران قرن ششم و هفتم نشان می‌دهد که ردیف، به ویژه ردیف غیرفعلی، در آفرینش صور خیال از راه هدایت ذهن شاعر به لایه‌های معینی از تصاویر، نقش کلیدی دارد. خاقانی، ابوالفرج رونی و کمال‌الدین اسماعیل اصفهانی بیش از دیگران به گسترش حوزهٔ تصاویر از راه به کارگیری ردیف‌های غیرفعلی (و بیشتر اسمی) توجه داشته‌اند. بسامد بالای اسم‌ها، صفت‌ها و ضمیرهای به کار رفته در محل ردیف در دیوان شاعران یادشده، نشان‌دهندهٔ این است که ردیف به عنوان ابزاری قدرتمند برای گسترش حوزهٔ تصاویر عمل می‌کند. در این میان، اهتمام کمال‌الدین اسماعیل اصفهانی به ردیف‌های غیرفعلی بیش از دیگران بوده است. در این تحقیق به نقش هدایتگری ردیف در خلق تصاویر تازه و تسلط این شاعر بزرگ در بهره‌گیری از عناصر موسیقی شعر برای جلوه دادن به صور خیال، توجه شده است.

کلیدواژه‌ها: ردیف، ردیف اسمی، کمال اسماعیل، صور خیال، قصیده.

تاریخ دریافت مقاله: ۸۶/۳/۱۹
تاریخ پذیرش مقاله: ۸۶/۹/۳۰

Email: MhakimAzar@Yahoo.com

مقدمه

«کمال‌الدین ابوالفضل اسماعیل اصفهانی» فرزند شاعر معروف و قصیده‌سرای بزرگ قرن ششم «جمال‌الدین عبدالرزاق اصفهانی» از نامدارترین شاعران اواخر قرن هفتم هجری است. به او لقب «خلاق‌المعانی» داده‌اند و او را آخرین قصیده‌سرای بزرگ ایران در اوان حملهٔ مغول دانسته‌اند. وفات او در سال ۶۳۵ اتفاق افتاده است. به گفتهٔ تذکره‌نویسان و ادیبان، کمال اسماعیل شاعری است که از نظر خلق معانی جدید و ابتکار در آوردن ردیف و قافیهٔ مشکل، استادی تمام داشته است. وی را برتر از پدرش جمال‌الدین دانسته‌اند و حتی از نظر نفوذ کلام، حافظ شیرازی را هم وامدار وی می‌دانند (صفا ۸۷۲:۱۳۶۷). شاعر بزرگی چون حافظ در غزلیات، قصاید و در به کار گرفتن زبان شعری منطقهٔ عراق عجم، به ترکیبات و مفردات کمال نظر داشته است.

ردیف در شعر فارسی

ردیف، ابداع ایرانیان (شفیعی کدکنی ۱۳۷۰: ۱۲۴ به بعد) و عاملی موسیقی‌ساز است که در شعرِ هیچ یک از زبان‌های اروپایی، ترکی و عربی کارکرد فراگیری نیافت. در شعر فارسی، بنا به ویژگی‌های این زبان و نیز سابقهٔ دیرین شعر هجایی ـ که در ضمنِ آن نمونه‌هایی از توجه به ردیف نیز دیده شده است ـ ، این عامل موسیقی‌ساز جای خود را به خوبی در کنار سایر عوامل موسیقایی مانند وزن و قافیه باز کرده است. از آن‌جا که ردیف عنصری ثابت و از پیش تعریف شده است، محدودهٔ حوزهٔ تداعی قافیه‌ها را مشخص می‌کند. به عبارت دیگر، ردیف دست و پای شاعر را برای جولان خیال و اخذ تصاویر یا معانی پراکنده از قافیه می‌بندد. از این منظر، آن‌گونه که پیداست ردیف یک عامل محدودکننده است و شاید یکی از دلایل توجه نکردن شاعران عرب به آن، همین ویژگی‌اش باشد. از سوی دیگر، شاعران زبان فارسی برای نشان دادن توانایی خود در شعر، ردیف را

مانند ریسمانی محکم به دست و پایِ شعرِ خود پیچیدند و با توجه به امکانات هنری شعر فارسی، به خوبی از عهدهٔ خیالات تازه برآمدند. ردیف در حقیقت نوعی محک توانایی شاعر است که به یاری آن، علاوه بر تقویت مبانی موسیقایی شعر، میزان توانایی شاعر و روش بهره‌گیری او از امکانات نامکشوف زبان فارسی دانسته می‌شود. شاید از دیدگاه روان‌شناسی زبان، ایرانیان به «تکرار»، بیش از «تأکید» علاقه دارند. نگاهی دقیق به مسألهٔ تکرار در موسیقی سنتی ایرانی و فضاسازی متفاوتی که در آوازها و ترانه‌های ایرانی وجود دارد، تأییدکننده این مطلب است. انتخاب یک اسم یا یک فعل به عنوان ردیف، جدا از آن که به امکانات بصری شعر می‌افزاید، حوزهٔ تداعی قافیه را به انحصار خود درمی‌آورد. با استفاده از عناصر و ابزارهای صور خیال، شاعران فارسی‌زبان، ردیف را در خدمت تداعی‌های شاعرانه قرار دادند. گویی ردیف قابی است که تعداد زیادی از آن در نمایشگاه شعر به دیوار نصب شده و در هر قاب یک تصویر نو نهاده شده است. این تصاویر با توجه به نسبت ردیف و قافیه (ثابت بودن ردیف در برابر متغیر بودن قافیه) خلق شده‌اند. در حقیقت، شعر مردّف مثلثی است که در سه رأس آن، ردیف، قافیه و تصویر قرار دارد. پس ردیف در شعر فارسی نه‌تنها محدودکننده نیست، بلکه عاملی پیش‌برنده و تداعی‌گر به شمار می‌رود.

موسیقی شعر کمال اسماعیل

دیوان کمال اسماعیل از نظر تنوع وزن، مجموعه‌ای از وزن‌های متداول شاعران قرن ششم است. از تجربهٔ جدید و انقلاب وزن‌ها ـ آن‌گونه که به طور مثال مولانا تجربه کرده است ـ در *دیوان* کمال خبری نیست. کمال به بحرهای «مضارع» و «مجتث» و تعدادی از وزن‌های دوری توجه کرده است. از نظر ردیف و قافیه هم، *دیوانِ* او، خزانه‌ای از انواع ردیف‌های فعلی، غیرفعلی، قافیه‌های

غریب و التزام‌های عجیب است. کمال با جسارتی هنری، افزون بر به‌کاربردن ردیف‌های متداول فعلی، بسامد ردیف‌های غیرفعلی را در شعر خود بالا برده‌است. تعداد این ردیف‌ها، به نسبت، از ردیف‌های غیرفعلی شاعرانی چون خاقانی هم بیشتر است. منظور از ردیف غیرفعلی، ردیفی است که در نظام دستوری فارسی جزو طبقهٔ اسم، حرف، قید، صفت، و ضمیر باشد. پرطرفدارترین ردیف غیرفعلی، ردیف اسمی است، که در ادامهٔ بحث به آن توجه خواهد شد. «ردیف را باید یکی از نعمت‌های بزرگ شعر فارسی دانست، در صورتی که بلای جان معانی و احساسات شاعر نباشد، زیرا از چند جهت به شعر زیبایی و اهمیت می‌بخشد: ۱ـ از نظر موسیقی ۲ـ از نظر معانی ۳ـ از نظر ایجاد ترکیبات و مجازهای بدیع در زبان.» (شفیعی کدکنی ۱۳۷۰:۱۴۱ـ۱۴۳)

از رودکی و ابیات کمی که از او باقی مانده تا حافظ که *دیوانِ* او گنجینهٔ سنت‌های پسندیده و زیبایی هنری و بلاغی زبان فارسی است، ردیف، مسیری رو به تکامل پیموده است. رودکی از ردیف‌های ساده، حرفی، ضمیری و الف‌های اطلاق برای مردّف کردن شعر بهره گرفته است. در دوره‌های بعد و هرچه به حافظ نزدیک‌تر می‌شویم، به ردیف‌های پیچیده و نیز ردیف‌های اسمی ـ با همهٔ محدودیت‌هایی که برای شاعر به وجود می‌آورند ـ بیشتر توجه شده است. کمال اسماعیل در نیمهٔ دوم قرن ششم هجری تقریباً در نقطهٔ اوج درگیری ذهنی شاعران با مسائل زیبایی شناختی شعر فارسی قرار دارد. در این قرن، از یک سو خاقانی با غرابت معنایی شعری، صور خیال و زبان خاص خود، شعر را به پهنهٔ اصطلاحات علمی و مدرسی کشانید و از سوی دیگر شاعرانی چون مسعود سعد سلمان، ابوالفرج رونی و انوری در خراسان و ماوراءالنهر در کار گسترش حوزهٔ تصاویر، دست به ابتکاراتی تازه زدند. به نظر می‌رسد کمال، طرز متعادل و شیوهٔ میانه را برگزیده است. او در شعر خود، هم شگردهای خراسانیان

در مدح و وصف را به کار گرفته و هم به وسعت دادن فضاهای تصویری توجه کرده است.

بدین جزالت الفاظ و دقت معنی دریغ و درد اگر بودمی خراسانی

(کمال ۱۳۴۸: ۲۴۷)

ردیف در شعر کمال اسماعیل

چنان که یاد شد، یکی از راه‌های خلقِ مضمون و ترکیبات تازه، بهره‌گیری از ردیف است. ردیف در شعر به منزلهٔ رشته‌ای محکم، از پراکندگی و عدم انسجام لفظی و معنوی جلوگیری می‌کند. برای مثال وقتی کمال می‌سراید:

با لبِ تو جانْ شکارِ زلف توست با رخ تو کارْ کارِ زلف توست
چشمهٔ خورشید سوی روی تو حلقهٔ شب گوشوارِ زلف توست
در عروسیّ جمالت عقل را دست و پنجه در نگار زلف توست
پر ز عنبر شد کنار عارضت آن نه خط است آن نثار زلف توست
من چه گویم؟ کزرخت روشن‌تر است فتنه کاندر روزگار زلف توست
صد هزاران دل ربودی و هنوز شست و پنجه در شمار زلف توست
بر زر رخسارم از شنگرف اشک نقش شد کاین دستکار زلف توست
عالمی عشاق را از مرد و زن آرزو اندر کنار زلف توست
تا زنخدانِ تو چاه یوسف است جان ما زنجیرِ دارِ زلف توست

(همان: ۵۸)

شاعر در حقیقت همه چیز را به «زلف تو» پیوند می‌زند. از التزام فعل ربطی که در ایجاد این پیوند، نقش محوری دارد (آنجا که به جای فعل تام نیامده است) نباید غافل شد. در این گونه اشعار، شاعر نمی‌تواند از محدودهٔ ردیف و آنچه با آن نسبت پیدا می‌کند پا را فراتر بگذارد. زیاده‌روی در به‌کارگیری ردیف با بهره‌گیری از ردیف‌هایی که با منطق هنری ـ بلاغی شعر مناسبت ندارد و حتی زبان شعری را هم دچار اختلال می‌کند، از عوامل مخلّ شعر و ادب است. اینجا بحث در ردیفی است که منطقی، هنری، عاری از تکلّف و استادانه به کار رفته باشد و اهل

فن می‌دانند که *دیوان* انوری، جمال، خاقانی و کمال، لبریز از این‌گونه ردیف‌ها است. اگرچه گاه در *دیوان* کمال به این تکلفات نیز برمی‌خوریم.

آن کـــه بـــر خیـــر نـــشد هرگـــز چیـــر نیـــست الّـــا قلـــم خواجـــه فـــلان
و آن کـــه روی از نظـــر کـــس ننهفـــت نیـــست الّـــا حـــرم خواجـــه فـــلان
و آن کـــه چـــشم طمعـــش نقـــش ندیـــد نیـــست الّـــا درم خواجـــه فـــلان
و آن کـــه افـــزون ز همـــه چیـــز آن اســـت نیـــست الّـــا ســـتم خواجـــه فـــلان
و آن کـــه در عـــالم از آن کمتـــر نیـــست نیـــست الّـــا کـــرم خواجـــه فـــلان
و آن کـــه شـــوم اســـت بـــر اربـــاب هنـــر نیـــست الّـــا قـــدم خواجـــه فـــلان
و آن کـــه زان نیـــست مبـــارک‌تـــر هـــیچ نیـــست الّـــا عـــدم خواجـــه فـــلان
و آن کـــه شـــادند همـــه اهـــل کمـــال نیـــست الّـــا بـــه غـــم خواجـــه فـــلان

(کمال ۱۳۴۸: ۶۷۰)

بخش عمده‌ای از ردیف در شعر کمال، ردیف فعلی است. میزان اشعار قافیه‌دار هم در *دیوان* او قابل توجه است. اما آنچه بیش از همه به صورت نوعی عادت‌ستیزی در شعر او دیده می‌شود، بهره‌گیری از ردیف‌های اسمی به میزان فراوان و به شکلی کاملاً هنری است. ردیف‌های غیرفعلی کمال ـ که بیشتر اسمی هستند ـ عبارتند از: اسب، شکر، انگور، نرگس، موش، برق، چشم، سخن، روشن، پرده، شکوفه، شیرینی، گلزار، بنفشه، غنچه، بلبل، سوسن، لاله، نوروز، گل، والله، برآتش، گوش، اشک، خالی، سرخ، جبه و دستار، سر، شعر، سیر، خوش، خاک، حلال، بخل، عقل، طعام، خواجه فلان، سخن، دشمن، زین، جامه و گرسنه. ردیف‌های غیرفعلی در *دیوان* کمال از مجموع ردیف‌های غیرفعلی شاعران پیش از او بیشتر است. (شفیعی کدکنی ۱۳۷۰: ۱۴۱)

اوج هنرمندی کمال در استفاده از ردیف اسمی، ترکیب‌بند دوازده‌بندی اوست که ده بند آن ردیف اسمی دارد. در این ترکیب‌بند، ردیف‌های اسمی ضمن محصورکردن تخیّل شاعر در زمینهٔ معنایی خود اجازه پرواز اندیشه به هر ناکجا را از شاعر سلب می‌کنند. با الزامی که کلمهٔ مورد نظر در محل ردیف ایجاد کرده است، شاعر باید تصاویر خود را در حوزه‌ای به کار گیرد که ارتباط معناداری با

ردیف پدید آورد. به طور مثال بنفشه در نمونهٔ زیر با گذر از مسیر استعارهٔ بالکنایه، در لعلِ محبوب می‌آویزد یا کلمهٔ گل با قرارگرفتن در کناره قافیهٔ دامن، دیگر بار پای استعارهٔ بالکنایه را به میدان خلّاقیت هنری شاعر می‌کشاند یا شکوفه با تعهدی که شاعر در نهادن آن در کنار قافیهٔ اختر دارد، از قاب تشبیه سردرمی‌آورد. این ترکیب‌بند با مطلع «زهی با چهره‌ات گلبار گلزار/ رخت گلگونهٔ رخسار گلزار» آغاز می‌شود و این‌گونه ادامه می‌یابد:

ز زلفت بس که می‌ریزد بنفشه ز گلبرگت همی خیزد بنفشه
جهان شد چون دهانت تنگ بر وی که در لعل تو آویزد بنفشه

... دهد هر دم لب خندان غنچه نشانی از دل ویران غنچه
درآمد تازه‌روی و قرطه بگشاد زهی صد آفرین بر جان غنچه

... خوشا وقت سحر آواز بلبل خوشا بر شاخِ گل پروازِ بلبل
چمن بس بانوا جایی است کآنجا همه برگ گل است و سازِ بلبل

... گر افتد عکس رایش در شکوفه بتابد همچنان اختر شکوفه
وگر در سایهٔ دستش کند جای چو گل زرین شود یکسر شکوفه

... ز عدلش گر کند دستور نرگس نیاید در چمن مخمور نرگس
نهد گردن به خاک پایش ارچه به تاج زر بود مغرور نرگس

... ز بأست خون شود در سنگ لاله ز شرم خُلقت آرد رنگ لاله
زبون شد آتش از سهم تو زین است که گیرد هر دمش در چنگ لاله

چو گشت از روی تو دلشاد نوروز در گنج طرب بگشاد نوروز
یکایک هر چه نقد خوشدلی بود به طبع بندگانت داد نوروز

(کمال ۱۳۴۸: ۲۲۷)

تحلیل یک نمونه

در این تحلیل فرض بر این است که مخاطب، متخصص و آگاه به مسائل عمدهٔ بلاغت شعر فارسی است. از همین رو به شرح و تعریف اصطلاحات توجهی نشده و کوشش شده است که قصیدهٔ کمال از منظری فقط بلاغی نگریسته شود. در *دیوان کمال* قصیده‌ای هست که در مدح رکن‌الدین صاعد، رییس حنفیان اصفهان، و با ردیف برف سروده شده است. مطلع قصیده چنین است:

هرگز کسی نداد بدین‌سان نشان برف گویی که لقمه‌ای است زمین در دهان برف

(کمال ۱۳۴۸: ۴۰۷)

این قصیده در ۵۸ بیت و در بحر مضارع سروده شده است. ساختار قصیدهٔ «برف»، مانند دیگر قصیده‌های مدحی که با وصف آغاز می‌شود، دوگانه است. این قصیده با وصفی شیرین از برف آغاز شده و با مدحی حماسه‌وار از ممدوح پایان می‌پذیرد. در این قصیدهٔ ۵۸ بیتی، شصت‌ویک بار به واژهٔ «برف» برمی‌خوریم که ۵۹ بار در محل ردیف و دو بار در خلال ابیات آمده است. ردیف برف برای شاعر التزامی ایجاد کرده که مضراب سخن خود را در هر بیت بر این واژه فرود آورد. همین التزام باعث شده که کمال با خلاقیت شعری خود برف را از معنای حقیقی بیرون برده و به اصطلاح در جایگاه غیرحقیقی یا «غیرما وضع له» بنشاند. این اتفاق، استعاره‌های زیادی را با محور بودن برف پدید آورده است. از سوی دیگر، در بسیاری ابیات، برف به عنوان رکنی از ارکان تشبیه از محور هم‌نشینی کلام به محور جانشینی منتقل شده است. شاعر می‌داند که کاربرد برف در معنای حقیقی، آن هم در ۵۸ بیت، ملالت مخاطب را در پی دارد. از همین روست که عالمانه مسیر تصویرگری را پی می‌گیرد و از قرارداد زبانی واژهٔ برف ـ که دلالت بر معنای بیرونی و حقیقی آن می‌کند ـ منصرف می‌شود.

بی‌تردید اگر کسی ـ غیر از شاعر ـ را واداریم که از «برف» سخن بگوید، از تعریف و توصیف شروع می‌کند و کار را با چند مثال برای شرح دادن و روشن

کردن توصیفات، به پایان می‌برد. ولی شاعر می‌داند که بستر زبان در محور هم‌نشینی چندان فراخ نیست که به طور مثال بتوان دربارهٔ «برف» ۵۸ بیت سرود و رنگ و رونق سخن را حفظ کرد. او به خاطر توانایی در انتقال واژه‌ها به محور جانشینی، می‌تواند دامنهٔ توصیفات خود را تا بی‌نهایت گسترش دهد. برای کمال، برف غیر از این که موهبتی آسمانی و یکی از اجزای عالم طبیعت است، معانی دیگری هم دارد. واژهٔ برف در ذهنیت کمال، واژه‌ها و ترکیبات زیر را به قصیده فرا می‌خواند:

پنبه، کاروان، جوهر سیماب‌سان، پشم زده، مرغ، خنگ، پرنیان، بازارگان، لشکر، میهمان، بادبان، پیر پرمهابت، سیم، کمان، خان و مان، داستان، سپیداب، شکوفه، جرعه‌دان، منسوج، ناودان، نردبان، انسان، کان، سفره و ... . کمال از عهدهٔ این فراخوانی هنری به نیکی برآمده است. او در سراسر قصیده، برف را در مرکز تشبیه و استعاره قرار داده است. کاربرد برف در معنای حقیقی بسیار کم و در حد چهار بیت است. تشخیص شگردهای هنری در شعر از آنجا که علاوه بر دانش و تسلط علمی، به ذوق افراد نیز بستگی دارد؛ ممکن است در برخی موارد موضوع اختلاف باشد. به طور مثال، مرز استعاره مکنیه، اسناد مجازی با تشخیص یا مرز تشبیه مضمر و تشبیه تفضیل با هم چنان نزدیک است که ممکن است وجود هر کدام در یک بیت یا مصرع، موردِ اختلاف بلاغیون واقع شود. چنان که بسیاری از دانشمندان بلاغت هنوز هم کنایه و استعاره را از یک مقوله می‌دانند یا در انواعی از تشبیه‌ها با هم اختلاف نظر دارند. اما اصول بلاغت فارسی به طور عمده بین اهل فن مشترک است. با توجه به اصول مشترک بیانی و با توجه به این که این تحقیق ادعای تحلیل همه جانبهٔ سخن کمال را از نظر بلاغی ندارد، به عمده‌ترین و بارزترین شگردهای صور خیال که از راه التزام ردیف اسمی پدید آمده است، اشاره می‌شود. به طور خلاصه و با تغییر در پی‌درپی قرار گرفتن ابیات قصیده، ابیاتی که شاعر برف را در مرکز تشبیه نشانده، می‌بینم:

مانند **پنبه دانه** که در پنبه تعبیه است
اجرام کوه‌هاست نهان در میان **برف**

خان خرک شده است همه خان و مان ما
بر یکدگر نشسته در او **کاروان برف**

چاه مقنّع است همه چاه خانه‌ها
انباشته به **جوهر سیماب‌سان برف**

گر کوه پشم بر زده گردد به رستخیز
کوهی ز پشم بر زده آنک **مکان برف**

از روی خاک سر بر عنان‌السما کشید
آن **خنگ** بادپای گسسته عنان **برف**

از تیغ مهر و ناوک انجم خلاص یافت
این ابلق زمانه ز **برگستوان برف**

شد جویبار بالش نقره چو خفت باغ
در آب رفت **بستر** چون **پرنیان برف**

صابونی است صحن زمین لب به لب ز بس
کآورد قند مصری **بازارگان برف**

باشد خلاف رسم خطیبان روزگار
زاغ سیه چون برفکند **طیلسان برف**

در بند کرد روی زمین را چو زال زر
بهمن به دست **لشکر** گیتی‌ستان **برف**

این قرص آفتاب به نان پاره کرد خرج
تا خیمه بر ولایت زد **تورخان برف**

ناگه فرو گرفت درو بام‌ها و پس
بگرفت ریش خانه خدا **ایرمان برف**

بی‌خنجر هلالی و بی‌تیغ آفتاب
نتوان به تیر ماه کشیدن **کمان برف**

از بس که سر به خانهٔ هر کس فرو برد
سرد و گران و بی‌مزه شد **میهمان برف**

هم نان و گوشت دارد و هم هیزم و شراب
هم مطربی که بر زندش **داستان برف**

چشمش به روی یار بود گوش سوی چنگ
در طبع او **شکوفه** نماید **گمان برف**

گلگونه‌ای بود به سپیداب بر زده
هر جرعه‌ای که ریزد بر **جرعه‌دان برف**

دست تهی به زیر زنخدان کند ستون
وندر هوا همی شمرد **پود و تان برف**

گر قوّتم بدی ز پی قرص آفتاب
بر بام چرخ رفتمی از **نردبان برف**

از کیسه سخای تو دزدیده کرد ابر
سیمی که خرج می‌کند اکنون ز **کان برف**

لطف شمایل تو اگر بر جهان دمد
برگ سمن پراکند از **بادبان برف**

سرمایه از وقار تو کردست اکتساب
آن **پیر** پر مهابت آتش نشان **برف**

آب روان شود تن دشمن ز بیم تو
گر بر نهند سکه به **سیم روان برف**

(کمال ۱۳۴۸: ۴۰۷)

در ابیات بالا، برف در مرکز تشبیه قرار دارد. تشبیه برف به پنبه، کاروان، جوهر، پشم بر زده، خنگ بادپا، برگستوان، پرنیان، بازارگان، طیلسان، لشکر، تورخان، ایرمان، کمان، میهمان، داستان (در معنای موسیقیایی آن)، گمان (تصویر خیالی)، جرعه‌دان، پود و تان ، نردبان، کان، بادبان، پیر پرمهابت و سیم روان، افزون بر نمایشی از چیرگی شاعر بر ظرایف تصویرسازی در شعر، بیانگر این

است که ردیف و قافیهٔ شعر کمال در شبکه‌ای منسجم تنیده شده‌اند. اگر دقت بیشتری بکنیم درمی‌یابیم که بیشتر مشبهٌ‌به‌ها در تشبیهات بالا همان کلمات قافیه‌اند و مشبه در محل ردیف به سازماندهی تصاویر کمک شایانی کرده است. در واقع عامل اصلی پدید آمدن این حوزه از تصاویر، حضور محوری کلمهٔ «برف» و نشستن آن در جایگاه ردیف است. این‌گونه اهتمام و اصرار به آوردن ردیف‌های اسمی، بلاغت تصاویر را به حیطهٔ التزام‌های شاعرانه می‌کشد. اگر شاعر نتواند از عهدهٔ التزام برآید، صور خیال او هم دچار سردرگمی و ابتذال می‌شود. کمال از این گونه التزام‌های خیال‌برانگیز در *دیوان* خود، فراوان بهره برده و به خوبی از عهده برآمده است. نگاهی دیگر به نمونه‌های یاد شده از ردیف‌های اسمی، توانایی کمال را در خلق معانی به کمک ردیف و قافیه نشان می‌دهد. غیر از حضور محوری ردیف در مرکز تشبیهات، ابیات زیر نمونه‌های دیگری از اثرگذاری ردیف در خیالات شعری و هدایت آن به سمت واژه‌های کانونی (در این قصیده، واژه برف) را نشان می‌دهد. در ابیاتی که در زیر آمده، برف به عنوان عنصر هدایت‌کنندهٔ خیال، شاعر را ملزم به خلق استعاره‌هایی می‌کند که سلطهٔ زمینه‌های سفید، سرد، بی‌رحم، زورگو و فراخ را به عنوان جامع (مشبهٌ‌به) در استعاره به ذهن متبادر می‌کند.

هرگز کسی نداد بدین‌سان نشان برف — گویی که لقمه‌ای است زمین در **دهان برف**
ناگه فتاد لرزه بر اطراف روزگار — از چه ز بیم **تاختن** ناگهان **برف**
گشتند ناامید همه جانور ز جان — با جان کوهسار چو پیوست **جان برف**
زینسان که سر به سینه گردون نهاد باز — خورشید پای در ننهد ز **آستان برف**
آتش به دست و پای فرو مرد و بر حق است — مرغ شرر چگونه پرد ز **آشیان برف**
گرچه سفید کرد همه خان و مان ما — یارب سیاه باد همه **خان و مان برف**
نه همچو من که هر نفسش بادِ زمهریر — پیغام‌های سرد دهد بر **زبان برف**
ای منعم زمانه که گر عقل بشکند — پرمغز نعمت تو بود **استخوان برف**
اول ز خوان نعمت تو زله کرد و پس — آنگه بگسترید در آفاق **خوان برف**
مالید برف شیبت خود بر زمین بسی — تا داد دست سیم کش تو امان برف

بـــاران جـــودت ار نکنـــد دســـت یـــاریی بیـــرون کـــه آردم ز **کـــف** امتحـــان **بـــرف**
(کمال ۱۳۴۸: ۴۰۷)

می‌بینیم که برف آیینهٔ ضمیر شاعر را پوشانده است: به هـر چـه مـی‌نگـرد از دریچهٔ برف می‌نگرد و بر هر چه می‌گذرد، پرنیان برف را بر آن گسترده می‌بینـد. گاه شادی‌ها را با برف قسمت می‌کند و گاه ناخوشی‌ها را از عواقب برف می‌داند. خلاصه آن که «برف بازی» می‌کند. با نگاهی گذرا بـه دیـوان شـاعران معاصـر و پیش از کمال، می‌توان دریافت هیچ شاعری، این‌گونه از پـس تـصویرگری بـرف برنیامده است. تردیدی نیست که این تصویرگری مرهـون قـرار گـرفتن اسـم در محل ردیف است. برف، ذهن شاعر را هدایت و از پراکندگی منع کرده است. اگر ردیف فعلی به حرکت و پویایی شعر کمک مـی‌کنـد، کـاربرد ردیـف اسـمی بـه خلاقیت و تصویرآفرینی در شعر منجر می‌شود. شـاعران بزرگـی چـون خاقـانی، کمال اسماعیل، سیف فرغانی، ابوالفرج رونی، انوری ابیوردی و ازرقی هـروی در یک دوره مشخص از تاریخ شعر فارسی، با به‌کارگیری ردیف اسمی، به خوبی از عهدهٔ ما فی‌الضمیر خود برآمدند و اسم‌هایی را که در محـل ردیـف نـشاندند، بـه لعبت‌هایی خیالی برای نمایش تصاویر ذهنی و جلوه‌های رنگ‌آمیز شعری تبـدیل کردند. در این میان، کمال اسـماعیل بـا بیـشترین بـسامدِ ردیـف‌هـای غیرفعلـی، نمایشگاهی از تصاویر گره خورده به ردیف را فراهم آورده است. بسط این مدعا به کل شعر کمال و تمرکز بر اشـعار مـردّف غیرفعلـی، امـری پـذیرفتنی اسـت و می‌توان این گونه ادعا کرد که این نمونه‌ها در تمام اشعار این شاعر بـزرگ دیـده می‌شود.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نتیجه

قصاید زیادی در *دیوان* کمال‌الـدین اسـماعیل اصـفهانی وجـود دارد کـه از ردیـف برخوردارند. گرچه در این تحقیق امکان بازکاوی تک‌تک آن‌ها وجود نداشت، ولی ذکر

همین چند نمونهٔ ارائه شده می‌تواند میزان بهره‌گیری این شاعر توانا را از ردیف‌های اسمی و غیراسمی نشان دهد.

ردیف به دلیل خلق التزام تکرار، شاعر را در محدوده‌ای از تداعی‌های خاص از قافیه قرار می‌دهد و از آنجا که حوزهٔ تخیل بسیار فراتر از حوزهٔ قراردادهای متعارف زبانی است، شاعر را یاری می‌کند تا علاوه بر ایجاد تصاویر نو، نسبت آن‌ها را با ردیف رعایت کند. حاصل ضرب ردیف در قافیه، گاه به پدید آمدن گروه‌های اضافی می‌انجامد که تا پیش از آن سابقه نداشته است. همین گروه‌های اضافی برای اثبات موجودیت هنری خود، از دو مسیر عمدهٔ تصویرآفرینی، تشبیه و استعاره به شعر راه می‌یابند و باعث آفرینش هنری تازه می‌شوند. کمال اسماعیل شاعری است که به این شگرد هنری دست یافته و تصویرگری از راه ردیف را به خوبی دریافته است و از این روست که بسامد ردیف (به ویژه ردیف اسمی) در شعر او بالاست.

کتابنامه

شفیعی کدکنی، محمدرضا. ۱۳۷۰. *موسیقی شعر*. چ ۳. تهران: آگاه.

صفا، ذبیح الله. ۱۳۶۷. *تاریخ ادبیات در ایران*. ج ۲. چ ۸. تهران: فردوس.

کمال‌الدین اسماعیل اصفهانی. ۱۳۴۸. *دیوان*. به اهتمام حسین بحرالعلومی. چ ۱. تهران: کتاب‌فروشی دهخدا.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی