

ردیف و تنوع و تفتن آن در غزل‌های سنایی*

دکتر عظامحمد رادمنش^۱

دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد اصفهان

چکیده

ردیف - که خاص شعر پارسی و واضح آن، شاعران پارسی گوی بوده‌اند - از دیرباز مورد توجه قرار گرفته‌است و سخنوران رویکرد بدان را مهم تلقی کرده، کاربرد آن را مایه تفاخر و توانمندی خویش می‌شمرده‌اند. رد پای ردیف را پیشتر از قرن دوم هجری قمری، حتی در ایران باستان می‌توان دید. این عنصر بلاغی خاصیت کمالی شعر را دارد و استقبال از آن از نظر ساختار زبانی، تأکید معنایی بویژه بُعد موسیقایی حائز اهمیت است؛ ردیف در غزل در طول حیات خود و بروز و حضور آن در آثار هنری منظوم نادره‌پردازان، سیر صعودی داشته و پس از ترجیع بند و ترکیب بند - که این دو هم، گونه تحول یافته تغزلها و منشعب از غزل هستند و با آن پیوند هنری دارند - بیشترین درصد آماری را به خود اختصاص داده است.

سنایی بیشتر اشعار خود را مردّف سروده؛ او در بین همه شاعران سبک خراسانی، غیر از ادیب صابر ترمذی، بالاترین آمار ردیف را در غزل دارد؛ ردیف او بعضاً چند رکن عروضی را تشکیل داده، موسیقی غزل را دو چندان می‌کند. ردیف‌های او انواع کلمات: اسم، فعل، حرف، ضمیر، صفت و قید را در بردارد؛ افزون بر آن، ردیف‌های شبه جمله‌ای و جمله‌ای در غزلیات او فراوان دیده می‌شود.

سنایی بیش از شاعران دیگر به تنوع و تفتن و هنجارشکنی در ردیف روی آورده است؛ وی گاهی ردیف‌ها را هم معنی به کار نمی‌برد و زمانی در غزل مردّف، قافیه را رعایت نمی‌کند؛ برخی از ردیف‌های این چنینی مولوی متأثر از اوست. او در بعضی موارد در غزل به خلاف سنت متعارف و معتاد، ردیف و قافیه را همچون قطعه غیر مصرع فقط در مصارع زوج به کار می‌برد و خود را به التزام ردیف، در مصراع اول مطلع مقید نمی‌کند؛ یا به تفتنی دیگر دست می‌یازد؛ بدین معنی که ردیف را به جای تکرار در «عروض» (پایان مصراع اول) مطلع، در «صدر» (آغاز مصراع اول) آن می‌آورد.

کلید واژه‌ها: ردیف، غزل‌های سنایی، هنجارشکنی، تنوع، تأثیر و تأثر.

مقدمه

ردیف از عناصر مهم بلاغی است و از دیرباز مورد اقبال سخنوران پارسی گوی قرار گرفته؛ رد پای آن را حتی پیش از اسلام نیز می‌توان جست و گونه‌ای از آن را در منظومه‌ها می‌توان دید. شعر زیر را ابن خردادبه^۱ به نام «باربد»، در مدح «خسرو پرویز» ساسانی ضبط کرده است:

خاقان ماه را ماند و قیصر خرشید
آن من خدای ابر ماند کامغاران
کخاهد ماه پوشد کخاهد خرشید^۲

(تفضلی، ۱۳۷۶، صص ۳۱۱-۳۱۲)

اگر بتوان تکرار «خرشید» را در پایان سطرهای شعر، ردیف فرض کرد، نیک پیداست که این قطعه، گونه‌ای از اشعار مردّف است.

و یا قبل از آن تکرار «من کنند» در آخر سطرهای منظومه «درخت آسوریک»^۳ را می‌توان نوعی ردیف دانست:

<i>gyagrob az man kārend</i>	... جاروب از من کنند
<i>ke wirazend mehan ud man</i>	که روبند میهن و مان
<i>yawaz (m) az man kārend</i>	جواز از من کنند
<i>ke kupend yaw ud berenj</i>	که کوبند جو و برنج
<i>daminag az man kārend...</i>	دم (دمینه) از من کنند...

(ماهیار نوابی، ۱۳۶۳، صص ۴۶-۴۵)

و یا کهن‌تر از همه این موارد، تکرار «a dat: راداد» در قطعه منظوم زیر - که چندین بار در کتیبه‌های شاهان هخامنشی آمده است - یادآور ردیف است:

<i>bagah wazarkah ahuramazdāh,</i>	خدای بزرگ اهورا مزدا،
<i>hyah imān būmin adāt,</i>	که این بوم را داد،
<i>hyah awam asmānam adāt,</i>	که آن آسمان را داد،

hyah martyam *adāt*,

که مردم را داد،

hyah šyātim *adāt*, ...

که شادی را داد ...

(ابوالقاسمی، ۱۳۷۴، صص ۵۲-۵۱)

در بررسی پیشینه ردیف، به استناد آثار متقن، مسلم می‌گردد که ردیف خاص ایرانیان است و از ویژگیهای شعر پارسی است؛ در این مقال، سخن برخی از صاحب‌نظران آورده می‌شود:

«... عرب را ردیف نیست مگر محدثان که برخی به تکلف بگویند و فخر خوارزم، زمخسری را - رحمه الله علیه - قطعه‌ای دیدم در مدح خوارزمشاه و لقب معروف او را ردیف کرده بر منوال عجم و مطلع قطعه این است:

أَفْضَلُ حَاصِلَةُ عِلَاءِ الدَّوْلَةِ

وَالْمَجْدُ أَثْلُهُ عِلَاءِ الدَّوْلَةِ»

(رشید الدین وطواط، ۱۳۶۲، ص ۷۹)

ردیف در اصل خاص بوده به زبان فارسی و متأخران شعرای عرب از پارسی‌گویان فرا گرفته‌اند و به کار می‌دارند؛ (خواجه نصیرالدین طوسی، ۱۳۶۹، ص ۱۴۹).

... [ردیف] خاصه شعرای عجم است؛ (جامی، ۱۳۷۲، ص ۷۴).

ردیف در اصل به فارسیان مخصوص بوده، اما متأخران شعرای عرب نیز استعمال کنند؛ (شمس‌الدین محمد آملی، ۱۳۷۷، ج ۱، ص ۱۶۵).

این صنعت [ردیف] ابداع پارسیان است؛ شعرای عرب نگفته‌اند، مگر متأخران؛ (حسین محمد شاه شهاب انصاری، ۱۹۵۶، ص ۲۲). (نیز ر.ک: شمس العلماء گرکانی، ص ۲۲ و تهانوی، ۱۹۹۶، ج ۱، ص ۸۵۶).

شاعران به کارگیری ردیف را مایه تفاخر دانسته و بدان می‌بالیده‌اند؛ چنانکه خاقانی در قصیده‌ای با مطلع:

ما فتنه بر توایم و تو فتنه بر آینه

ما را نگاه در تو، تورا اندر آینه

گوید:

گر نه ردیف شعر مرا آمدی به کار

مانا خود نساختی اسکندر، آینه

(خاقانی، ۱۳۵۷، ص ۴۰۰)

و یا دو سده پیش از او، غزوانی لوکری (ق ۴ هـ . ق) شعر ردیف‌دار خود را

شایسته پیشکش به ممدوح خود می‌داند:

ساقی بده آن گلگون قرقف را

نایافته از آتش گز، تف را

نزدیک امیراحمد منصور

برکوشک بر این شعر مردف را

(شمس قیس رازی، [بی‌تا]، ص ۲۵۹)

بحث

ردیف را باید یکی از نعمتهای شعر فارسی دانست، در صورتی که بلای جان معانی

و احساسات شاعر نباشد؛ زیرا از جهات موسیقی و معانی و کمک به تداعیهای شاعر و

از نظر ترکیبات و مجازهای بدیع به شعر زیبایی و اهمّیت می‌بخشد (شفیعی کدکنی،

۱۳۷۰، صص ۱۴۲-۱۳۸ با تلخیص) و مایه بیداری افکار و اندیشه‌ها و انگیزش ذوق

سلیم می‌شود. بدیهی است که دلنشین‌ترین اشعار، بویژه موسیقایی‌ترین غزلیات سنایی

آنهاست که مردفند؛ در بیت:

تو را دل دادم ای دلبر، شبت خوش باد، من رفتم

تو دانی با دل غمخور، شبت خوش باد، من رفتم

(سنایی، ۹۲۵)

در ردیف «شبت خوش باد من رفتم»، علاوه بر تکرار و تناسب آن با بافت شعر،

آفرینشهای هنری و موسیقایی را اعم از واج‌آرایی (تکرار مصوتها و صامتها)، مراعات

نظیر، تضاد، مجاز و ... را می‌توان با چشم حس دید و با گوش ذوق شنید.

کمال شعر در به کارگیری ردیف و تنوع آن است و از سویی دیگر ردیف جنبه تأکید دارد و هر چه تکرار کلمات بیشتر باشد، سخن مؤکدتر می‌گردد و نغمه آن را دلنشین‌تر می‌کند:

زهی مهرخ! زهی زیبا! بنامیزد بنامیزد

زهی خوشخو! زهی والا! بنامیزد بنامیزد

غبار نعل اسب تو به دیده درکشده حورا

زهی سیرت! زهی سیما! بنامیزد بنامیزد

(سنایی، ۸۵۴)

یا:

نگارینا دلم بردی، خدایم بر تو داور باد

به دست هجر بسپردی، خدایم بر تو داور باد

وفاهایی که من کردم، مکافاتش جفا آمد

بتا! بس ناجوانمردی، خدایم بر تو داور باد

(سنایی، ۸۳۷)

همچنین:

کار تو پیوسته آزار است، گویی نیست، هست

زین سبب کار دلم زار است، گویی نیست، هست
خضم تو بازار من بشکست و با خصم ای صنم

مر تورا پیوسته بازار است، گویی نیست، هست

(سنایی، ص ۸۲۲، غزل ۵۲)

از فلک در تاب بودم، دی و دوش

و زغمت بی‌تاب بودم، دی و دوش

با لب خشک از سرشک دیدگان

در میان آب بـــودم، دی و دوش

(همان، ص ۹۱۰، غزل ۱۸۹)

نیز:

معشوقه بسامان شد تا باد چنین باد

کفرش همه ایمان شد تا باد چنین باد

زان لب که همی زهر فشاندی به تکبّر

اکنون شکر افشان شد تا باد چنین باد

(سنایی، ص ۸۳۸، غزل ۷۷)

مولوی ردیف این غزل و مطلع آن را در غزلی از خویش تضمین کرده؛ با این

تفاوت که به ردیف این غزل خوشنوا، مصوّت بلند «آ» را افزوده است تا با افزایش یک
هجا بدان، به جنبه موسیقایی آن بیفزاید و آن را جاندارتر و شورانگیزتر نماید:

معشوقه بسامان شد تا باد چنین بادا

کفرش همه ایمان شد تا باد چنین بادا

مُلکی که پریشان شد از شومی سلطان شد

باز آن سلیمان شد تا باد چنین بادا

(مولوی، ج ۱، ص ۵۵، غزل ۸۲)

گفتنی است که این غزل به دلیل تناسب آن بنا و وجد و سماع و شور و حال در

خانقاه‌ها بر سر زبانها بوده؛ در «مرصاد العباد» نیز بیت آغازین آن آمده است: (نجم الدین
رازی، ۱۳۷۴، ص ۹۶).

ناگفته نماند که سنایی از شاعران دیگر هم تأثیر پذیرفته است؛ از جمله غزلی از

خود را با وزن، مضمون، قافیه و ردیف چکامه مشهور رودکی:

باد جوی مولیان آید همی

بوی یار مهربان آید همی

سروده و ابیاتی از آن را تضمین کرده است:

خسرو مازندران آید همی

یا مسیح از آسمان آید همی...

آب جیحون از نشاط روی دوست

اسب ما را تا میان آید همی

رنج غربت رفت و تیمار سفر

«بوی یار مهربان آید همی»

این از آن وزن‌است و گفته رودکی

«باد جوی مولیان آید همی»

(سنایی، ص ۱۰۳۷-۱۰۳۶، غزل ۳۹۶)

ردیف‌های جمله‌ای و شبه جمله‌ای در غزلیات سنایی متنوع است و فراوان به چشم

می‌خورد که گاهی چند رکن عروضی را می‌سازند:

ای کم شده وفای تو این نیز بگذرد

و افزون شده جفای تو این نیز بگذرد

(سنایی، ص ۷۴۷، غزل ۹۳)

که ردیف «تو این نیز بگذرد»، «مفاعیلُ، فاعلن» را تشکیل می‌دهد.

یا:

همواره جفا کردن تا کی بود ای دلبر!

پیوسته بلا کردن تا کی بود ای دلبر!

(سنایی، ص ۸۹۶، غزل ۱۶۷)

ردیف «... تا کی بود ای دلبر!»، تشکیل دهنده دو رکن عروضی، «... مفعولُ

مفاعیلن» است.

و یا:

بازماندم در بلایای الغیث ای دوستان!

از هوای بیوفایی الغیث ای دوستان!

(سنایی، ص ۹۶۱، غزل ۲۷۷)

که ردیف «الغیث ای دوستان!» متشکل از دو رکن عروضی «فاعلاتن، فاعلاتن» است.

استقبال از ردیف از آغاز شعر فارسی تا پایان سده ششم یعنی دوره شکوفایی و پختگی شعر، سیر صعودی داشته؛ چنانکه آمار به دست آمده در اواخر قرن سوم و اوایل قرن چهارم هـ. ق، ۱۰/۸٪ و در قرن چهارم ۱۲/۵۶٪ و در اواخر قرن چهارم و اوایل قرن پنجم ۱۶/۲۷٪ و در قرن پنجم ۱۶/۱۴٪ و در اواخر قرن پنجم و اوایل قرن ششم ۲۰/۶۸٪ و در قرن ششم (عصر سنایی)، ۳۰/۸٪ را نشان می‌دهد؛ (رادمنش، ۱۳۸۵، صص، ۹۶-۹۴).

در بررسی ۱۵۰۰ غزل شاعران سبک خراسانی، ۶۲/۵٪ آنان مردف است و شاعران از میان قالبهای شعری بعد از ترجیع بند و ترکیب بند - که آنها هم منشعب از غزل و گونه‌های تحوّل یافته آن هستند - بیشترین رویکرد را به غزل مردف داشته‌اند.

بر پایه جدول زیر*، رویکرد سنایی به سرایش شعر مردف در دیوان خود معتنا به بوده و بویژه در قالب‌های غزل و قصیده و قطعه، از آمار متوسط اشعار مردف شاعران سبک خراسانی نسبت به کل اشعارشان، پیشی گرفته است:

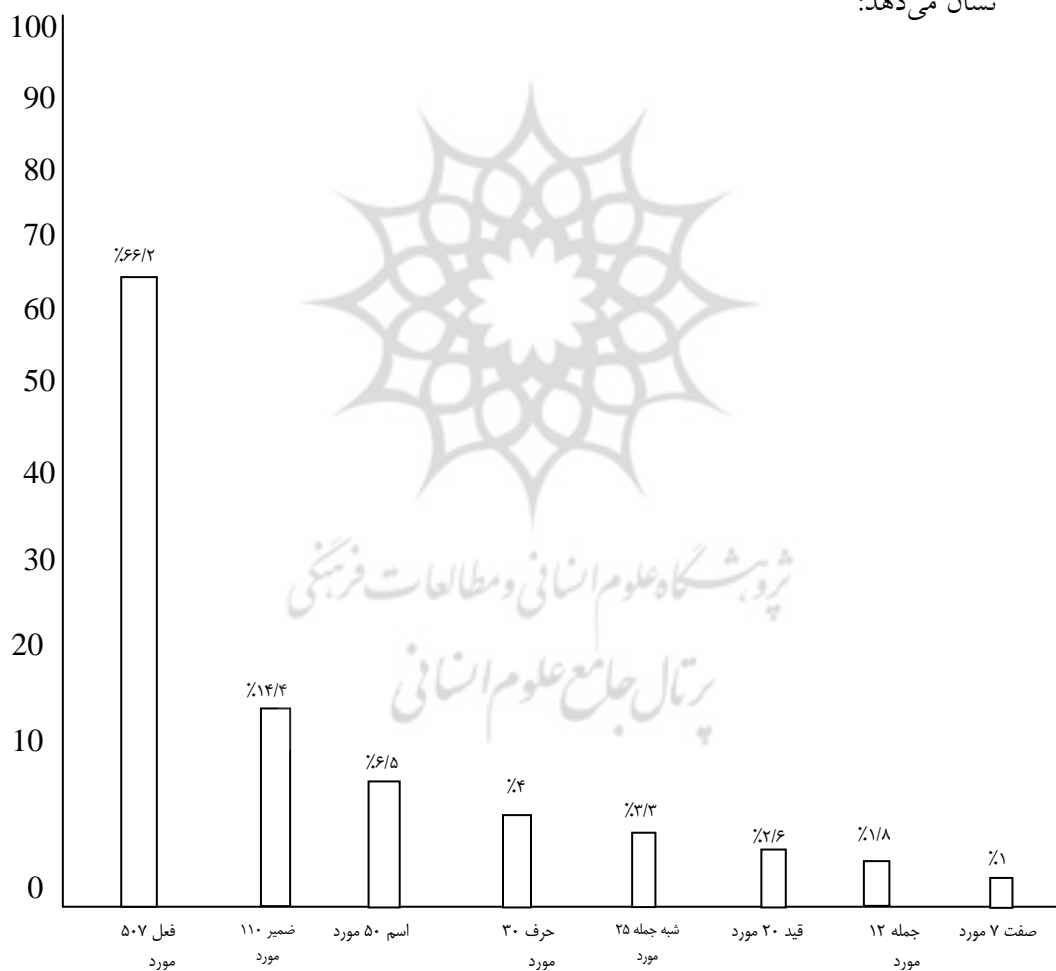
درصد اشعار مردف به کل اشعار سبک خراسانی	درصد اشعار مردف به کل اشعار سبک خراسانی	قالب شعر	درصد اشعار مردف سنایی به کل اشعار دیوان	درصد اشعار مردف به کل اشعار سبک خراسانی	قالب شعر
۳۰/۱٪	۲۸/۸٪	قطعه	۴۷٪	۷۲/۷٪	ترجیع بند
۶/۹٪	۲۷/۲٪	مسمط	۵۰٪	۶۶/۵٪	ترکیب بند
۴۷/۱٪	۲۲/۳٪	قصیده	۶۵٪	۶۲/۵٪	غزل
-	۱۶/۵٪	مثنوی	-	۶۰/۵٪	دو بیتی
-	۱۴/۳٪	مستزاد	۵۰/۶٪	۵۲٪	رباعی

* این آمار منحصر به دیوان‌ها و آثار منظوم مستقل است. (برگرفته از رادمش، ۱۳۸۵، صص ۵۷ و ۳۵۳)

از ۱۵۲۳ شعر دیوان او، ۷۶۶ شعر دارای ردیف است که در واقع ۵۰/۵٪ اشعار وی مردّف است؛ جز سید حسن غزنوی و اثیرالدین اخیسکتی هیچ شاعری در دیوان خود، این همه به ردیف اقبال نداشته است؛ ردیف‌های او اقسام کلمات: اسم، فعل، حرف، ضمیر، صفت و قید و جمله و شبه جمله را شامل می‌شود.

نمودار زیر تعداد و درصد انواع ردیف‌های سنایی را به کل اشعار مردّف دیوان

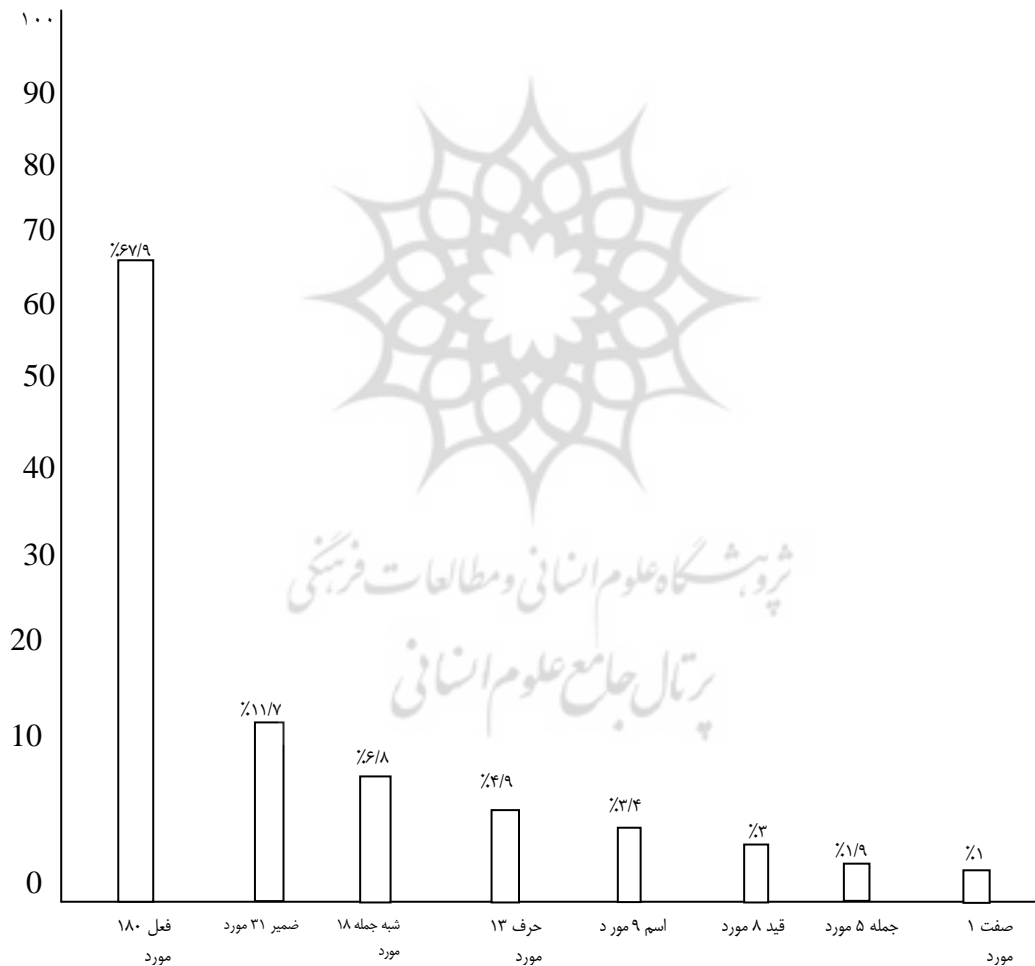
نشان می‌دهد:



سنایی در میان همه شاعران سبک خراسانی، بجز ادیب صابر ترمذی بالاترین درصد ردیف را در غزل دارد و بیشترین نوآوری و تفنّن را در همین قالب شعری به کار برده است؛ از ۴۰۸ غزل او، ۲۶۵ غزل مردّف است که در واقع ۶۵٪ آنان دارای ردیف و ۲/۵٪ بیشتر از آمار متوسط غزلیات مردّف سبک خراسانی است؛ ردیف‌های غزلیات او متنوع و تمامی گونه‌های کلمات و جمله و شبه‌جمله را در برمی‌گیرد.

نمودار ذیل گویای تعداد و درصد اقسام ردیف‌های غزلیات سنایی، نسبت به کلّ

غزل‌های مردّف اوست:



او گاهی ردیفها را هم معنی به کار نمی‌برد؛ از جمله در غزل زیر ردیف «گرفت» را در معانی «برکندن»، «بالا بردن»، «اخذ کردن»، «برگزیدن»، «پذیرفتن» و «صید کردن» به کار برده است:

عشق از این معشوقگان بیوفا دل برگرفت

دست از این مثنی ریاست جوی دون بر سرگرفت

عالم پرگفتگوی و در میان دردی ندید

از درسلیمان در آمد، دامن بوذر گرفت

اینت بی‌همت که در بازار صدق و معرفت

روی از عیسی بگردانید و سم خر گرفت

سامری چون در سرای عافیت بگشاد لب

از برای فتنه را شاگردی آزر گرفت ...

بوالعجب بازی است در هنگام مستی باز فقر

کز میان خشک رودی، ماهیان تر گرفت ...

(سنایی، ص ۸۳۴، غزل ۷۳)

و یا، ردیف «زن» در غزل زیر گاهی «همکرد» فعل قرار گرفته و زمانی خود معنی

مستقل دارد، که در بیشتر ابیات تفاوت معنایی دارند؛ چنانکه در مطلع غزل به صورت

معانی «قدم ... زدن: گام نهادن» و «لاف ... زدن: خودستایی کردن» و در بیت دوم،

«تیغ ... زدن: شمشیر کشیدن» و در بیت سوم «زدن: برپا کردن» و در بیت چهارم «زدن:

حمله بردن» به کار رفته است:

بر طریق دین قدم پیوسته بوذروار زن

ور زنی لافی ز شرع احمد مختار زن

اندر ایمان همچوشهباز خشین مردانه باش

بر عدوی دین همیشه تیغ حیدروار زن

گرد گلزار فنا تا چند گردی ز ابلهی

در سرای باقی آی و خیمه در گلزار زن

لشکر کفر است حرص و شهوت اندر تن ترا

ناگهان امشب یکی بر لشکر کفار زن ...

(سنایی، ص ۹۷۳، غزل ۲۹۲)

نیز در غزل زیر «باید» با معنی و صورت دستوری مختلف به کار رفته؛ در مطلع و برخی ابیات دیگر «باید» به معنی «لازم است»، فعل اصلی، و در بیت دوم و بیشتر ابیات این غزل «باید» به صورت فعل معین (کمکی) برای ساخت وجه مصدری به کار رفته و بار معنی بر دوش مصدرِ مرخّم قبل از آن است.

ای یار بی تکلف ما را نبید باید

وین قفل رنج ما را امشب کلید باید

جام و سماع و شاهد حاضر شدند باری

وین خرقة‌های دعوی بر هم درید باید ...

چون مطربان خوشدل گشتند جمله حاضر

پایی بکوفت باید بیتی شنید باید

ای ساقی سمنبر درده تو باده تر

زیرا صبح ما را «هل من مزید» باید...

(سنایی، ص ۸۷۴، غزل ۱۳۳)

یا در بیت چهارم این غزل ردیف «کن» فعل تام و مستقل و به معنی «انجام بده» آمده و در مطلع و سایر ابیات، «همکرد» فعل مرکب به کار رفته است:

غریب و عاشقم بر من نظر کن

به نزد عاشقان یک‌شب گذر کن

بین آن روی زرد و چشم گریان

ز بد عهدی دل خود را خبر کن

تورا رخصت که داد ای مهر پرور

که جان عاشقان زیر و زبر کن

نه بس‌کاری است کشتن عاشقان را

برو فرمان بر و کار دگر کن...

(سنایی، ص ۹۸۰، غزل ۳۰۴)

در برخی موارد در صورت هم معنی بودن ردیف، پیش از آن قافیه را، بویژه از بیت دوم به بعد، رعایت نمی‌کند؛ این تفنن و یا سنت شکنی، به احتمال از آن روست که تکرار و نغمه ردیف جمله‌ای، نبود قافیه را نامحسوس و جای خالی آن را پر می‌کند و می‌توان گفت که ردیف به منزله قایم مقام آن و شعر به جای قافیه بیرونی، دارای قافیه درونی است، چنانکه ملاحظه می‌شود در این غزل قافیه «حرج» و «الفرج» مطلع را در ابیات بعد، به ردیف جمله «الصَّبْرُ مفتاحُ الفرَج» بدل می‌سازد و طنین اندک و آرام قافیه را می‌شکند و یکباره آوای دلکش جمله تضمینی و آهنگین ردیف را به صدا در می‌آورد تا با القای موسیقی پرتنم آن حرکتی و شوری فزونتر بخشد:

ای کوکب عالی درج، وصلت حرامست و حرج

ای رکن طاعت همچو حج، الصَّبْرُ مفتاح الفرَج

عاشق بسی گوید همی، رخ را به خون شوید همی

شاعر چنین گوید همی، الصَّبْرُ مفتاح الفرَج

تا کی بود رازم نهفت، غم، خانه صبرم برُفت

لقمان چنین در صبر گفت: الصَّبْرُ مفتاح الفرَج...

(سنایی، ص ۸۳۶، غزل ۷۵)

مولانا از وزن و ردیف این غزل استقبال کرده گوید:

ای دل فرو رو در غمش، کالصَّبْرُ مفتاح الفرَج

تا رو نماید مرهمش، کالصَّبْرُ مفتاح الفرَج

چندان فرو خور اندهان تا پیشت آید ناگهان

کرسی و عرش اعظمش کالصبر مفتاح الفرج

خندان شو از نور جهان تا تو شوی سور جهان

ایمن شوی از ماتمش کالصبر مفتاح الفرج ...

(مولوی، ج ۱، ص ۳۰۱، غزل ۵۱۹)

مولوی علاوه بر غزل یاد شده، در غزل دیگر، ردیف «ای پسر» سنایی را:

ماه مجلس خوانمت یا سرو بستان ای پسر

سرو میدان خوانمت یا شاه خوبان ای پسر

باغ خندانی به عشرت، ماه تابانی به لطف

باغ خندان خوانمت یا ماه تابان ای پسر

کفر و ایمانی به روی و زهد و فسقی درسخن

زهد و فسقت گویمی یا کفر و ایمان ای پسر...

(سنایی، ص ۸۹۴، غزل ۱۶۳)

با همان وزن «رمل» با تفاوت تبدیل ارکان «مثنی» به «مسدس»، در غزلی از خویش

چنین به کار برده:

آمد من، بی دل و جان ای پسر

رنگ من بین نقش بر خوان، ای پسر

همچو زر یک لحظه در آتش بخند

تا بینی بخت خندان، ای پسر...

کفر من آینه ایمان تست

بنگر اندر کفر، ایمان، ای پسر ...

(مولوی، ج ۳، ص ۱۲، غزل ۱۹۸)

و یا این غزل سنایی را:

هر کرا درد بی‌نهایت نیست

عشق را پس بر او عنایت نیست

عشق شاه‌یست پا به تخت ازل

جز بدو مرد را ولایت نیست...

عشق را بوحنیفه درس نگفت

شافعی را در او روایت نیست...

(سنایی، ص ۸۲۷، غزل ۶۰)

مولوی، غزلی با همین وزن و قافیه و ردیف سروده، حتی بیتی از آن را بجز یک

کلمه - که آن هم در نسخه بدل همان «نگفت» آمده - عیناً وام کرده است:

عشق جز دولت و عنایت نیست

جز گشاد دل و هدایت نیست

عشق را بوحنیفه درس نکرد

شافعی را در او روایت نیست...

هر کرا پر غم و ترش دیدی

نیست عاشق و زان ولایت نیست...

(مولوی، ج ۱، ص ۲۸۹، غزل ۴۹۹)

در غزل‌های زیر، علاوه بر این که قافیه را قبل از ردیف نمی‌آورد، ردیف را به جای

این که در «عروض» (پایان مصراع اول) مطلع هم بیاورد، تنها در «صدر» (آغاز مصراع

اول) مطلع می‌آورد:

ای سنگدل ای پاسبان، کمتر کن این بانگ و فغان

تا خواب مانم یک زمان، ای سنگدل، ای پاسبان

هر دم خروشانم چو تو، گردان و گریانم چو تو

با داغ هجرانم چو تو، ای سنگدل، ای پاسبان

آواز کم کن ساعتی، بر چشم من کن رحمتی

بر جان من نه متّی، ای سنگدل، ای پاسبان...

(سنایی، ص ۹۶۱، غزل ۲۷۶)

نیز:

ای بی وفا ای پاسبان! آشوب کم کن یک زمان

چندین چرا داری فغان ای بی وفا ای پاسبان!

گر خود نخسبی یک زمان ای کافر نامهربان!

افتاد کار من به جان ای بی وفا ای پاسبان!

همراه عاشق گشته‌ای یا عاشق سرگشته‌ای

هم یار دیرین گشته‌ای ای بی‌وفا ای پاسبان!...

(سنایی، ص ۹۶۰، غزل ۲۷۵)

و در بُعدی دیگر با نوآوری و گریز از قالب‌های متعارف، ردیف یا کلمات مکرر را در مطلع، گسترده و در ابیات بعد کوتاه می‌کند؛ پنداری که شاعر می‌خواهد از همان آغاز با ساز تکریر کلمات موزون، احساس لطیف شنونده و خواننده‌اش را برانگیزد و آنگاه با زخمه الفاظ مکرر کوتاه، نغمه دلنشین ردیف را به نرمی در گوش جان مستمع خود بشنواند و او را به وجد آورد؛ در غزل زیر «نهایت نیست» در مطلع جای خود را به ردیف «نیست» می‌دهد:

ای پسر عشق را نهایت نیست

در ره عاشقی، نهایت نیست

اگر عشق هست، شاکر باش

که به عشق اندرون شکایت نیست

گر بنالی ز حال عشق تو را

علت عاشقی بغایت نیست ...

(سنایی، ص ۸۲۶، غزل ۵۹)

در غزلی دیگر، قافیه را قبل از ردیف در مصراع اول مطلع نمی‌آورد ولی همچون
قطعه غیر مصرع آن را در مصراعهای زوج به کار می‌گیرد:

عاشق ناز یار باید بود

در همه کار یار باید بود

گر همه راحت و طرب طلبی

رنج بردار یار باید بود

روز و شب و اشک چشم و گونه زرد

در و دینار یار باید بود ...

(سنایی، ص ۸۶۷، غزل ۱۲۴)

سنایی در غزل زیر، ردیف و قافیه را همچون قطعه غیرمصرع، فقط در مصاریع زوج
رعایت کرده و در مصراع اول مطلع با ترند لطیف لفظی جناس، در «عروض» بیت و
موسیقی برخاسته از آن، نبود قافیه بیرونی را از یاد می‌برد:

به وقت یاسمین ای یاسمین بر

صراحی در میان یاسمین بر

به یاد گل از این پس تا رسد گل

شراب اندر میان یاسمین بر

طرب کن چون شدی مست ای نگارین
حریف اندر میان یاسمین بر...

(سنایی، ص ۸۸۸، غزل ۱۵۳)

گونه‌ای دیگر این که ردیف «داریم» در بیت دوم به «روزگاریم» یا به عبارت دیگر

به «ایم» تغییر یافته:

نه سیم، نه دل، نه یار داریم

پس ما به جهان چه کار داریم

غفلت زدگان پر غروریم

خجلت زدگان روزگاریم

ای دل تو ز سیم و زر چه گویی

ما جمله ز بهر یار داریم ...

(سنایی، ص ۹۵۳، غزل ۲۶۴).

در دو شاهد زیر با رعایت قافیه و ردیف «حشوی» (میانی) در مطلع، در مصراع‌های

زوج دیگر، تنها به ذکر ردیف میانی بدون قافیه بسنده می‌کند:

ای چون تو ندیده جم، آخر چه جمالست این

وی چون تو به عالم کم، آخر چه کمالست این

تو با من و من پویان، هر جای ترا جویان

ای شمع نکو رویان، آخر چه وصالست این

زان گلبن انسانی، هر دم گلی افشانی

ای میوه روحانی! آخر چه نهالست این...

(سنایی، ص ۹۸۹-۹۸۸، غزل ۳۱۹)

ای اشک رخ حورا آخر چه جمالست این

وی سرو سمن سیما آخر چه کمالست این

کوشم به وفای تو، کوشی به جفای من

کس نی که تورا گوید: آخر چه خیالست این

نابوده شبی شادان از وصل تو ای جانان

در هجر مرا کشتی، آخر چه وبالست این ...

(سنایی، ص ۹۹۰-۹۸۹، غزل ۳۲۰)

سنایی در طرز و تفننی دگر ردیف دلنواز و گیرا و متضاداً «نیست، هست» مطلع را در «عروض» تمام مصراع‌های فرد ابیات دیگر، با رعایت قافیه، به صورت «هست، نیست»، یعنی عکس آن، هنرمندانه، متمکن ساخته است:

گر تو پنداری که جز تو غمگسارم نیست، هست

ور چنان دانی که جز تو خواستگارم نیست، هست

یا بجز عشق تو از تو یادگارم هست، نیست

یا قدم در عشق تو سخت استوارم نیست، هست

یا بجز بیداری تو کار زارم، هست، نیست

یا به بیداد تو با تو کار زارم نیست، هست...

(ص ۸۲۱، غزل ۵۰)

او جز این موارد، دو غزل را با ردیف «بنامیزد، بنامیزد» سروده که در این غزل‌ها «زهی» را به صورت مکرر در «ابتدا» و «حشو» همه مصراع‌های زوج به کار برده است که می‌توان از آنها با ردیف «ابتدایی» - «حشوی» (میانی) نیز نام برد:

زهی چابک: زهی شیرین! بنامیزد، بنامیزد

زهی خسرو! زهی شیرین! بنامیزد، بنامیزد

میان مجلس عشرت زکم گویی و خوشخویی

زهی سوسن! زهی شیرین! بنامیزد، بنامیزد

میان مردمان اندر ز خوشخویی و دلجویی

زهی زهره! زهی پروین! بنامیزد، بنامیزد

(ص ۸۵۵-۸۵۴، غزل ۱۰۴)

نیز ← ص ۸۵۴-۸۵۳، غزل ۱۰۳

نتیجه گیری

ردیف از عناصر مهم بلاغت ایرانی است و پیشینه آن را حتی در شعر پیش از اسلام می توان دید، این عنصر کمال بخش شعر، در بردارنده موسیقی آن و مایه قدرت نمایی شاعران است.

سنایی غزنوی از شاعرانی است که در به کار بردن ردیف های جمله ای و شبه جمله ای از پیشینیان خود مولع تر است و به ویژه در روی آوری بدان در غزلها از دیگر شاعران سبک خراسانی هم عصر و پیش از خود پیشی گرفته؛ وی در تنوع و تفنن و سنت شکنی در قافیه و ردیف بخصوص در غزل کم نظیر است. مولوی، برخی از ردیف های او را سرمشق قرار داده و از آنها استقبال کرده است.

یادداشت ها:

۱. ابوالقاسم عبیدالله بن عبدالله بن خردادبه (۳۰۰ هـ. ق/ ۹۱۳ م)؛ وی در خراسان و در خاندانی ایرانی، دیده به جهان گشود. از او آثاری در زمینه های جغرافیا، ادب، موسیقی و ... به جای مانده است؛ (موسوی بجنوردی، ۱۳۶۹، ج سوم، صص ۴۱۰-۴۰۹).
۲. خاقان مانند ماه و قیصر مانند خورشید است، / اما خداوندگار من مانند ابر کامکار است، / هرگاه بخواید ماه را می پوشد و هرگاه بخواید خورشید را.
۳. درخت آسوری، منظومه مفاخره آمیزی است بین بز و نخل که به زبان پارسی یا پهلوی اشکانی سروده شده ولی اکنون به خط پهلوی در دست است؛ احتمالاً ایرانیان این نوع ادبی را که دارای خصوصیات ادبیات شفاهی است، در ادوار قدیم از بین النهرین اقتباس کرده اند؛ نمونه هایی از آن در متون سومری - اکدی دیده می شود؛ (تفضلی، ۱۳۷۶، ص ۲۵۶).
۴. قدیمترین نمونه ای که از ردیف در زبان عربی با رعایت قافیه کامل دیده ایم این رباعی ابوالحسن محمد بن ابراهیم کاتب باخرزی است از شعرای خراسان، در پایان قرن چهارم و آغاز قرن پنجم، که صاحب «دمیه القصر» آن را نقل کرده است:

قَدْ هَاضَ فِرَأْتُهُ فَقَارِي، وَ اللَّهُ

وَ اسْتَهْلَكَ هَجْرُهُ قَرَارِي، وَ اللَّهُ

أذرى اللدم لیلی و نهاری، والله

لَمْ يُغْنِ عَنِ الْهَوَى حَذَارَى، وَاللَّهِ
(شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰، صص ۱۲۹-۱۲۶).

به خدا قسم دوریش کمرم را شکست

به خدا سوگند رفتنش مرا بیقرار ساخت

به خدا شب و روز خون می‌گیریم

به خدا پرهیز، مرا از عشق بی‌نیاز نساخت

۵. پس از سنایی نیز به این‌گونه اشعار بی‌قافیه برمی‌خوریم؛ مولوی چنین اشعار کم ندارد؛ از جمله، در این غزل، به پیروی از مقتدای خود، از ابیات دوم به بعد، قافیه را نهان می‌دارد:

این نور افلاک و زمین، چشم و چراغ غیب بین!

ای تو چنین و صد چنین، مخدوم جانم! شمس دین!

تا غمزهات خونریز شد، وان زلف عنبربیز شد

جان بنده تبریز شد، مخدوم جانم! شمس دین!

خورشید جان همچون شفق، در مکتب تو نوسیق

ای بندهات خاصان حق، مخدوم جانم! شمس دین! ...

(مولوی، ج ۴، ص ۱۱۳، غزل، ۱۸۱۲).

۶. صورت صحیح این بیت همین است؛ در کشف الاسرار نیز بدین صورت ضبط شده.

این بیت رودکی از اشعار معروف نزد صوفیه بوده و علاوه بر کشف الاسرار، در نامه‌های عین القضاات همدانی و جامع الستین هم آمده و حافظ (ص ۹۳۸، غزل ۶۱، ب ۳) نیز آن را تضمین کرده است. ← ریاحی، ۱۳۷۴، حاشیه مرصادالعباد، صص ۵۷۶-۵۷۵.

مولوی نیز به اقتفای قصیده رودکی پرداخته است، (ج ۶، ص ۱۷۱، غزل ۲۸۹۷)؛ شاعران دیگر هم از

آن استقبال کرده‌اند؛ ← معین، ۱۳۸۱، حاشیه چهارمقاله، صص ۱۷۵-۱۵۴.

منابع و مأخذ

۱. ابوالقاسمی، محسن، (۱۳۷۴)، شعر در ایران پیش از اسلام، تهران: انتشارات بنیاد

اندیشه اسلامی.

۲. ادیب صابرترمدی، [بی‌تا]، دیوان، به تصحیح محمد علی ناصح، تهران:

- انتشارات علمی (چاپ افست).
۳. تفضلی، احمد، (۱۳۷۶)، تاریخ ادبیات در ایران پیش از اسلام، به کوشش ژاله آموزگار، تهران: انتشارات سخن.
۴. تهانوی، محمد علی، (۱۹۹۶ م)، کشف اصطلاحات الفنون و العلوم، بیروت: مکتبه لبنان ناشرون.
۵. جامی، نورالدین عبدالرحمن، (۱۳۷۲)، رساله قافیه ملّاجامی (عروض سیفی و قافیه جامی) به تصحیح بلاخمان، به اهتمام محمد فشارکی، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
۶. حافظ، شمس الدین محمد، (۱۳۷۵)، دیوان، چ دوم، به تصحیح و توضیح پرویز نائل خانلری، تهران: انتشارات خوارزمی.
۷. حسین محمد شاه شهاب انصاری، (۱۹۵۶ م)، کنز الفوائد، مدرس: انتشارات دانشگاه مدرس (هند).
۸. خاقانی شروانی، افضل الدین بدیل، (۱۳۵۷)، دیوان، تصحیح ضیاء الدین سجادی، چاپ دوم، تهران: انتشارات زوّار.
۹. رادمش، عطا محمد، (۱۳۸۵)، تحویل و سیر ردیف در سبک خراسانی، اصفهان: انتشارات دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف آباد.
۱۰. رشیدالدین وطواط، (۱۳۶۲)، حدایق السّحر فی دقایق الشّعر، به تصحیح و اهتمام عباس اقبال، تهران: انتشارات کتابخانه طهوری و ابن سینا.
۱۱. سنایی غزنوی، ابوالمجد مجلدود بن آدم، (۱۳۶۲)، دیوان، به اهتمام مدرس رضوی، چاپ سوم، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
۱۲. شفیعی کدکنی، محمد رضا، (۱۳۷۰)، موسیقی شعر، چاپ سوم، تهران: انتشارات آگاه.
۱۳. شمس الدین قیس رازی، [بی تا]، المعجم فی معاییر اشعار العجم، تصحیح محمد قزوینی و تصحیح مجلد مدرس رضوی، تهران: کتابفروشی تهران.

۱۴. شمس‌الدین محمد آملی، (۱۳۳۷)، نفایس الفنون فی عرایس العیون، [بی‌جا]، با مقدمه ابوالحسن شعرانی، تهران: انتشارات کتابفروشی اسلامیّه.
۱۵. شمس‌العلماء گرکانی، محمد حسین، (۱۳۲۸)، ابداع البدایع، تهران: انتشارات وزارت علوم و معارف (چاپ سنگی).
۱۶. ماهیار نوابی، یحیی، (۱۳۶۳)، ترجمه از متن پهلوی و آوانویسی درخت آسوریک، چاپ دوم، تهران: انتشارات فروهر.
۱۷. موسوی بجنوردی، کاظم، (زیر نظر) (۱۳۶۹)، دایرة المعارف بزرگ اسلامی، ج سوم، تهران: انتشارات مرکز دایرة المعارف بزرگ اسلامی.
۱۸. مولوی، مولانا جلال‌الدین محمد، (۱۳۶۲)، کلیات شمس، ج ۲، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، چاپ سوم، تهران: انتشارات امیرکبیر.
۱۹. میدی، ابوالفضل رشیدالدین، (۱۳۷۱)، کشف الاسرار و عدّة الابرار، ج ۱۰، به اهتمام علی اصغر حکمت، چاپ پنجم، تهران: انتشارات امیرکبیر.
۲۰. نجم‌الدین رازی (دایه)، (۱۳۷۴)، مرصاد العباد، به اهتمام محمدامین ریاحی، چاپ ششم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
۲۱. نصیرالدین طوسی (خواجه)، (۱۳۶۹)، معیار الأشعار، با تصحیح و اهتمام جلیل تجلیل، تهران: نشر جامی و انتشارات ناهید.
۲۲. نظامی عروضی سمرقندی، احمدبن عمر، (۱۳۸۱)، چهار مقاله، به تصحیح محمد معین، چاپ دوم، تهران: انتشارات زوآر.