فنون ادبی (علمی- پژوهشی)
دانشگاه اصفهان
سال دوّم، شماره۱، (پیاپی۲) بهار و تابستان ۱۳۸۹، ص۱۳۶-۱۱۹

ردیف در سبک عراقی

ماه نظری*

چکیده

ردیف حاصل تکرار است و از دیر باز تاکنون برای اهداف گوناگونی مورد توجه قرار گرفته‌است. هر چه شعر فارسی مسیر تکامل را طی می‌کند، از ردیف‌های ساده در می‌گذرد و از قصیده سرایی سبک خراسانی، گرایشی به غزلسرایی که سرشار از عواطف و احساسات و نیازهای انسانی است، نشان می‌دهد و هر چه دامنهٔ غزل گسترش بیشتری می‌یابد، بسامد ردیف چشمگیرتر می‌شود و شاعران سبک عراقی برای نمایش قدرت طبع و قریحهٔ ذاتی خویش، ردیف‌های متنوع و دشوارتری را برمی‌گزینند. در این مقاله برخلاف نظر بیشتر قدما (که ردیف را مانع آزادی تخیل می‌دانستند)، با بیان دلایلی چون«کیمیاگری ردیف در تأثیر موسیقایی شعر، تسهیل در انتقال مفاهیم، ایجاد ارتباط و القای عاطفی بین شاعر و خواننده، ایجاد محوریّت کلام، تأکید بر تصویرسازی»، بررسی و منافعِ کاربرد ردیف‌های (حرفی، اسمی، ضمیری، مصدری، صفتی، قیدی، فعلی و جمله‌ای ..)، در دیوان قصیده‌پردازان سبک خراسانی و دیوان غزلسرایان مشهور سبک عراقی پرداخته‌ایم.

واژه‌های کلیدی

ردیف، تکرار، موسیقایی، سبک عراقی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقدمه

ردیف «کلمه‌ای باشد یا بیشتر که بعد از حرف «روی» آید در شعر پارسی... وعرب را ردیف نیست، مگر محدّثان که به تکلّف بگویند... بیشتر اشعار عجم مردّف است، وقوف طبع شاعر و بسطت او در سخن به بربستن ردیف خوب ظاهرشود» (وطواط،۱۳٦۲ :۸۰-۷۹). هم چنین « ... ردیف پیرایهٔ شعر است و از نظر موسیقی مکمّل قافیه می‌باشد و از نظر معانی به تداعی‌های شاعر کمک می‌کند (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۱۳۸). در بدایع الافکار ویژگی‌ها و محاسن ردیف این گونه ذکر شده است: «شعر دارای ردیف را مردّف گویند که بسیار خوش آیند است و لطافت طبع و حدّت ذهن شاعر و جزالت ترکیب و متانت تقریر متکلّم در سخن، به بربستن ردیف خوب ظاهر گردد و ردیف

* مربی، گروه ادبیات فارسی دانشگاه آزاداسلامی کرج مرکز تحقیقات علوم انسانی واسلامی(رسالهٔ دکتری تخصصی) nazari113@ yahoo.com
تاریخ وصول:۸۸/۸/۱٦ تاریخ پذیرش:۸۹/۳/۸

می‌تواند بود که کلمه‌ای بود یا بیشتر، و باشد که از مصراعی، یک کلمه قافیه بُود و باقی ردیف» (واعظ کاشفی سبزواری،۱۳٦۹: ۷۵). در بررسی اشعارِ اغلب شعرای سبک عراقی، ردیف نوعی تکرار است و «تکرار» در تمام نمادهای عالم به گونه‌های مختلف قابل تشخیص و تبین است که ناصر خسرو می‌فرماید:

در شعر ز تکرار سخن باک نباشد زیرا که خوش آید سخن نغز به تکرار

(ناصرخسرو،۱۳۷۸: ۳۷۷)

سبک عراقی، از عواطف، ابتکار و آموزش خاصی بارور است و شاعر هستی را دستگاه پیچیده‌ای می‌بیند و جزئیات و ظرایف آن را با شوری فراوان بیان می‌کند و نوعی لطافت، روانی، شیرینی و باریک اندیشی جانشینِ درشتی، فخامت و استحکام شعرخراسانی می‌شود. عواملی چون پیدایش مراکز متعدد شعر و شاعری، در خراسان، عراق، آذربایجان و هندوستان، بعد مسافت این مراکز، اختلاف محیط پرورش، اختلاف وضع زندگی فردی و اجتماعی، شعر را متنوع می‌سازد که شعر فارسی را به راه تازه‌ای سوق می‌دهد و پایه‌های سبک عراقی بنا نهاده می‌شود. نخستین بار، ریشه‌های این سبک در دیوان ابوالفرج رونی کاملاً مشهود است. یکی از علل این تحولات، توجه بیشتر شعرا به انتخاب ردیف‌های متنوع؛ بخصوص در غزلیّات است که سرشار از عواطف و هیجانات روحی است و ردیف، این شور و هیجان را شکوفاتر می‌سازد و موسیقی شعر را کمال می‌بخشد؛ زیرا لحظات شاعرانه با موسیقی به اوج می‌رسد. گرچه در یک نگاه سطحی چنین به نظر می‌آید که ردیف، انتخاب کلمه یا گروهی از کلمات است که آزادی، پروازِ اندیشه وتخیل را محدوتر می‌سازد و شاعر تا پایان شعر، مضمونی تکراری را به عنوان ردیف ذکر می‌کند؛ امّا شاعران حاذق و بلندمرتبه، برای ایجاد وحدت در افکار، نفوذ نقش موسیقایی، خلق مضمون‌های تازه در وسعت اندیشه، هنرنمایی، انتخاب مضامین دقیق‌تر، تشبیه‌ها و استعارات گیرا، از ردیف بسیار بهره برده‌اند. در این خصوص شفیعی کدکنی می‌نویسد: «ردیف یکی از ویژگی‌های شعر پارسی است که در ادب هیچ زبانی به وسعت شعر پارسی نیست...» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۲۲۲ـ۲۲۱). هم چنین ردیف زیر مجموعهٔ موسیقی کناری است و تکرار چیزی است که در کنار قافیه، غنای موسیقی شعر را تکمیل می‌کند و سبب خوش آهنگی شعر، و به منزلهٔ برگردان و زنجیرهٔ ارتباط ابیات با یکدیگرست (مانند بندترجیع) ردیف در دست توانمند شاعران مبدعِ سبک عراقی، مایهٔ خلق مضمون‌ها و تصویرهای بدیع شده‌است. درحقیقت زیباترین و موسیقایی‌ترین غزل‌های فارسی به زیورِ ردیف آراسته شده‌اند و ردیف، دارای پیشینه‌ای کهن است مانند شعر یزیدبن مفرغ، که در هجو عبیدالله بن زیاد به فارسی سروده شده‌است:

آبست ونبیذ است وعصارات زبیب است و سمیه روسپیذ است

(ر.ک. شاه حسینی،۱۳۸۰ :۱۷)

یا هجویهٔ اسد بن عبدالله در ترانه های عامیانهٔ خراسان، در قرن دوم هجری با ردیف «آمذیه» سروده شده‌است:

از ختلان آمذیه برو تباه آمذیه آوار باز آمذیه بی دل فراز آمذیه

(همان ،۱۸)

با بررسی اشعار بسیاری از شاعران سبک عراقی، وجود ردیف نشان‌دهندهٔ امتزاج آن، با ساختار شعر فارسی به صورتی طبیعی است که از گذشته بسیار دور، مورد علاقهٔ شاعران پارسی‌گوی ماست و یکی از تکلّف‌هایی که شاعران در روزگار تکامل و ترقّی شعر پارسی بدان روی آوردند، سرودن شعر با ردیف‌های دشوار اسمی و فعلی و... است که

گویندگان بیشتر برای نشان دادن قدرت طبع، این گونه ردیف‌ها را برمی‌گزیدند؛ زیرا در آغاز کار (سبک خراسانی) اغلب شاعران به انتخاب ردیف های دشوار توجهی نداشتند و یا بیشتر اوقات ردیفی بر نمی‌گزیدند. همان طور که هیچ یک از شعرهای محمّد وصیف دارای ردیف نیست. هم چنین قصیدهٔ بزرگ رودکی نیز نونیه‌ای، بدون ردیف است، و دندانیه‌اش شکوائیه‌ای از روزگار پیری است که مردّف است، با کلمهٔ عادی و طبیعی«بود» و دشوارترین ردیف وی «آید همی» در قصیدهٔ «جوی مولیان» است در دورهٔ غزنویان؛ خاصه مسعود و محمود نیز شاعران چندان اعتنایی به انتخاب ردیف نداشتند. به طور کلّی، تا نیمهٔ اول قرن پنجم نیز ردیف‌ها در همین حدود است. اغلب ردیف‌ها، فعلِ ساده یا ضمیر است و ردیف‌های اسمی نداریم مثلاً در دیوان عنصری از هفتاد قصیدهٔ او، فقط چند ردیفِ: «است، نیست، شود (دوبار)، بود، بر، کنی، الف اطلاق، اندر و ضمیر» به کار رفته است.

نـوروز فـراز آمـد و عـیـدش به اثـر بـــر نـز یـکـدگر و هر دو زده یـک به دگـر بـر
ای شکسته زلف یار از بسکه تو دسـتان کنـی دست دست تست اگر با ساحران پیمان کنـی
(عنصری،۱۳٦۳: ۱۵۰و۲۸٦)

فرّخی در دویست و چهارده قصیده، چهارده قصیدهٔ مرّدف دارد: «است(٦بار)، اوست، داری، باشد، باد، آید، شود، تـو، او».

سـروی شـنیده‌ای کـه بـود مـاه بـار او؟ مه دیده‌ای که مشک بپوشـد کنـار او ؟
هـر روز مـرا عـشق نگـاری بـه سـر آیـد در بـاز کند نـاگه وگـستـاخ در آیـد
(فرّخی،۱۳۷۱:۳٤۰)

در دیوان قطران تبریزی از دویست وده قصیده، فقط سی وچهار قصیده مرّدف است با کلمات «نیست، گشت، است، آفرید، برآمد، شود، کند، بود، کرد، کردن، کردی، بودی را، ترا، باید، خویشتن و به (بهتر)». کمی تعداد چکامه‌های مرّدف دیوانشِ نشان دهندهٔ بی‌توجهی شاعران آن عصر به برگزیدن ردیف‌های دشوار است.

ای جـان مـن خـریده بـه دیـدار خـویـشتن کـرده مـرا بـه مهـر خریـدار خویـشتن
(قطران ،۱۳٦۲: ۲۵۹)

ای روی تـو از چـشمهٔ خورشـید سـما بـه در روی زمـین یـار نیـابی تـو ز مـا بـه
(همان ،۳۵۰)

در دیوان منوچهری پانزده قصیدهٔ مرّدف، درهفتادونه قصیده و قطعه‌های او به کار رفته‌است «ها، ما، اینست، باشد، کرد، کند، توکند، بود، شود، نشود، من، او، کند همی، است (دوبار).» مانند:

ای بـاده ! فـدای تـو همـه جـان و تـن مـن کـز بـیخ بکنـدی زدل مـن حَـزن مـن
(منوچهری،۱۳۸۵: ۷۸)

نـوروز، روزگـار مـجـدّد کـند همـی وز بـاغ خـویش ارم رد کنـد همـی
(همان،۱۳٦)

بعد از قرن پنجم، ردیف مورد توجه بیشتری قرار می‌گیرد چنان که از «۱۳۲ قصیده دیوان خاقانی ،۸٤ قصیده؛ یعنی دو سوم آن دارای ردیف‌های چون «آفتاب، نکوترست، افشاندست، خواهم داشت، دیده‌اند، ببینند، شنوند، ندوخته‌اند، افشانده‌اند، آمیخته‌اند، تازه‌بینی، مبینام، چکنم، منهید، می‌گریزم، می‌بشود، نان، خاک، سخاش، برنتابد بیش ازین، صفاهان

به خراسان یابم، صبحگاه، آینه، ری ... است که وی دربرگزیدن ردیف‌های دشوار تعمدی داشته‌است.» (محجوب، بی تا: ۵_۱۵۲)

بـــه خـــراسـان شـــوم انـــشـــاء الله آن ره آســـان شـــوم انـــشـــاءالله

(خاقانی، ۴۰۵:۱۳۷۳)

ای در حـــرمـــت نـــشـان کـعـبـه درگـــاه تـــرا مـــکـــان کـــعـــبـــه

(همان،۴۰۳)

کوی عشق آمد شد ما بر نتابد بیش ازیـن دامـن تر بـودن آنـجا برنـتابد بیش ازین

(همان، ۳۳۷)

ولی در دیوان ناصر خسرو تغییراتی در ردیف و تکرارها می‌بینیم و از دویست‌وهفتادوهشت قصیدهٔ وی ردیف‌ها از این قرار است: «خویش، محمد، علی، ای ناصبی، است، نیست، شد، شده‌است، شود، شدم، شده‌ای، کنی، کند، کنند، بایدکرد، چیست پس؟ آید، دارد». بعد از این دوران، شعر در راه تکامل، از ردیف‌های ساده درمی‌گذرد و از قصیده سرایی، توجهی خاص به غزل نشان می‌دهد «وهرچه غزل کاملتر می‌شود بسامد ردیف هم در آن بالاتر می‌رود» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶، : ۱۵۷). امّا در قرن هفتم اغلب شاعران، از قدرت بلاغی و موسیقایی قافیه و ردیف و نیز قافیه‌های داخلی استفاده کرده‌اند؛ زیرا در اوزان ضربی امکان برخورداری از قافیه‌های داخلی فراهم‌تر است و شاعران سبک عراقی، برای نشان دادن قدرت طبع خود، ردیف‌های متنوع و دشوار برمی‌گزیدند؛ از جمله ردیف «حرفی، اسمی، ضمیری، مصدری، صفت، ترکیب اضافی، قیدی، فعلی و گروهی و عبارت‌های طولانی» مانند:

گر راه، بود بـر سـر کـوی تـو صـبا را در بنـدگیت عرضـه کنـد قـصّه مـا را

(خواجو،۱۳۷۸: ۷)

ای پر شکر ز ذکـر عطایـت، دهـان شـک مـی‌نـازد از سـخاوت طبعـت روان شـکر

(کمال الدّین اسماعیل،۱۳٤۸: ۸٦)

صبا اگر گذری افتـدت بـه کـشور دوسـت بیـار نفخـه‌ای از گیـسوی معنبـر دوسـت

(حافظ،۱۳۸۰، ۸۵)

مشنو ای دوست که غیر از تو مرا یـاری هـست یا شـب روز بجـز فکـر تـوام کـاری هـست

(سعدی،۱۳۸:۱۳۷۷)

میانش موئی و شـیرین دهـان هـیچ ازیـن مـوئی نمـی بیـنم و زآن هـیچ

(خواجو،۱۳۷۸ :۲۳۳)

در صفای باده بنمـا سـاقیا تـو رنـگ مـا محومان کن تا رهد هـر دو جهـان از ننـگ مـا

(مولوی۱۳۷۸،ب۱٦٥٦)

سـرو را گـل یـار نبـود ور بـود نبـود چنـین سرو ، گل رخـسار نبـود ور بـود نبـود چنـین

(خواجو،۱۳۷۸: ۷۷٤)

وقت گـل جـام مـروّق نتـوان داد زدسـت جان من جان مـن الحـق نتـوان داد زدسـت

خوش وقت حال زنده دلانی که با تونـد وه وه کمـال زنـده دلانی کـه بـا تونـد
(نزاری،۱۳٦۹ :غزل۵۵۹و ۲۱۰)

ای توبـه‌ام شکسته از تـو کجـا گریـزم ای در دلـم نشسته، از تـو کجـا گریـزم؟
(مولوی،۱۳۷۸ ،غزل ۱٦۹۸)

به میدان وفا یارم چنـان آمـد کـه مـن خـواهم ز دیوان هوا کارم چنـان آمـد کـه مـن خـواهم
(همان،٦۳٦)

گـر عـشق زهـر بـدی نـدوزد دهنـت از گـفتن عـشق بـر فـروزد دهـنت
(اوحدی کرمانی،۱۳٦٦: ۲۰۷)

چنان که می‌بینیم ردیف‌های فعلی باعث غنای موسیقی کناری می‌شود و تکرار آن موسیقی شعر را قوی تر می‌سازد. جنبه‌های مربوط به شخصیّت پردازی در عالم خیال از عواملی است که ردیف‌های فعلی (فعل تام، امری، نهی، پیشوندی، مرکب، دعایی، ربطی و...) را بر ردیف‌های اسمی و حرفی برتری می‌دهد.

ناگـه بـت مـن مـست بـه بـازار برآمـد شـور از سـر بـازار بـه یکبـار بـر آمـد
(عراقی،۱۳۳۵ : ۱۵۱)

از درِ یـارگـذر نـتـوان کـرد رخ سـوی یـار دگـر نتـوان کـرد
(همان، ۱۵۰)

بررسی ردیف، درغزلیّات خواجوی کرمانی، از نظر تنوع و کاربرد به صورت زیر حائز توجه است:
ردیف حرفی«را» در دیوان خواجوی در غـزل‌هـای:«۷،۹،۱۱،۱۲،۱۳،۲،۲۲،۲۳،۲٤،۲۵،۲٦،۲۷،۳۰،۱٤،۱۵،۱٦»تکـرار شـده است.
اسمی: مصطفی/۳، شراب/٤۲/غریب/۵٦، دوسـت۱۷۸، دیـوار/٤۹۵، عزیـز/۵۳۳، مـشک/۵۸۲، نمـک/۵۸۳، جمـال/۵۹۳، دل/٦۰۱،٦۰۰،۵۹۸،۵۹۸، گل/٦۰۸، خُم/٦۲۸، چشم/٦۵۷، جان/۷۲۱، ترکان/۷۳٤، شیشه/۸۱۹، می/۸۸۰).
ردیف ضمیردر غزل های « او/۷۷۸،۷۷۷،۷۷٦،۷۷۵». « تو/۷۸٤،۷۸۳،۷۸۱،۷۸۰،۷۷۹و...»
متممی «در خواب/٤۹، ز دستت، از موی/۹۱۳، از می/۸۸۳».
ردیف قیدی: «اینجا/۵،٦، امشب/۵۳، همه شب/۵٤، هیچ/۲۳۲و۲۳۳، بیرون/۷۵۸».
ردیف فعلی: در دیوان خواجو دارای تنوع بسیار چشمگیری است. وی به تأثیرات معجزه آسا و همه جانبهٔ این نوع ردیف واقف بوده است. نکتهٔ جالب در جمع آوری آماری دیوان خواجو این است که با ذکر یک فعل سلسله کلمات هم شکل و هم خانواده به صورت ترکیبات گوناگون در ذهنش توالی و تداعی شده است و انواع فعل را چه از نظر زمانی و چه از نظر ساختاری: ساده، پیشوندی، تأکیدی، مرکب، عبارات فعلی و... به کار برده‌است. مانند: «نشست/۱٤٦، بنشست/۱٤۵، بشکست/۱٤۸، می‌بینم/٦٦۸،٦٦۹، نمی‌بینم /٦۷۰، افتاد/۲٤۰،۲٤۱، خواهد افتاد/۲٤۲، نهاد/۲٤۵، می‌شنوم/٦۷٦،٦۷۳،٦۷٤،٦۷۵، درگذشته‌ایم، افتاد/۲٤۲،/٦۷۸، درباز/۵۱۹، باز/۵۲۰، نگیرد گو مگیر/۵۱۵، گیر /۵۱٦کم گیر/۵۱٤، بگیر/۵۱۳، برد/۲۷۳، نبرد/۲۷۰، که برد/۲۷۱ ، که می برد/۲۷۱، افتـد/۲۵۱،۲۵۰،۲٤۹، مـی افتـد/ ۲۵۲، نمـی‌افتـد/۲۵۳، افتادسـت/۱۱۲، شـود/٤۳۵،٤۳٤،٤۳۳، کـم نـشود/٤۳۸، مـی شـود/٤۳۹، چـه شـود/٤۳۲، آیـد /٤٤۵،٤۵۰،٤۵۱،٤۵٤

٤٣٩ ، برآیـد/٤٦٩،٤٤٨،٤٤٦، یـاد آورید/٤٧١، مـا چـه برآیـد ٤٤٧ ، بـه درآیـد/٤٤٩، مـی آیـد/٤٥٧،٤٥٥، نمی آید/٤٥٨،٤٥٦، برون نمی‌آید/٤٦٠،٤٥٩، برنیاید/٤٦٢،٤٦١، نیاید/٤٦٤،٤٦٣،کنی/٩٠٦، نکنی/٩٠٥، طلب کنی/٩٠٢، چه کنی/٩٠٣، خواهد/٤٤٢ ، نخواهد/٤٤٣، خواهد بود/٤١٢،٤١٣، نتوان دید /٤٦٥، ندیـد/٤٦٦، ندیـدم/٦٤٥، کـه دیـد/٤٦٨، آمـد/٣٣٥ ، درآمـد /٣٣٤، بازآمـد/ ٣٣٨،٣٣٧،٣٣٦، درآمـد/٣٣٤، بازآمـد /٣٣٨،٣٣٨،٣٣٧،٣٣٦، برآمـد/٣٣٣،٣٣٢،٣٣١، نیآمد/٣٣٩، یادآمد/٣٣٠ ، بازآمدیم/ ٦٩٦،

آمدیم/٦٩٧، آمده‌ایم /٦٨٥،٦٨٤،٦٨٣،٦٨٢، و... لازم به ذکر است، بـرای اجتنـاب از تطویـل کـلام، در دیـوان او٤٨٣ بـار فعل،٨ قید،١٦حرف،١٥ضمیر، ٧مورد ترکیب ضمیر و حرف،٢٤اسم،١٧جملات طـولانی بـه کـار بـرده‌اسـت. در دیـوان خواجو از٥٧٠غزل، فقط ٣٦٢ غزل بدون ردیف است؛ یعنی ٦٤/١٦٪ غزلیات اودارای ردیف‌اند.

هم چنین در دیوان حکیم نزاری قهستانی آمار ردیف با تنوع چشمگیری قابل بررسی است:

«را»درغزل‌های : ٣٤،٥٠٣٤،٤٩،٤٨،٤٦،٤٥،٤٤،٤٣،٤٢،٤١،٤٠،٣٩،٣٨،٣٧،٢٨،٢٦،٢٥،٢٤،٢٣،٢١،١٧،١٦،١٥،١٤.

حرف نفی «نی» : درغزل های«١٣٤٥،١٣٤٤،١٣٣٩» تکرار شده است.

حرف ربـط «کـه» در غـزل/١٠٩٥ ، اسـم/٥٨ ، ضـمیر/٣٧، ضـمیر باضـافه «را»/٧ ، قیـد/١٤، وجـه مـصدری/ ١٦، صفت/١٥، جملات کوتاه/ ٢٧، جملات استفهامی/ ٤ و ردیف فعلی /٥٠٠ مورد، کـه بـالاترین بـسامد را داراسـت. ٧١٦ غزل از ١٤٠٨ دیوان وی دارای ردیف است. یعنی بیش از ٨٦/١٦٪ دارای ردیف می‌باشد.

برای اثبات این ادعا که کار برد ردیف یکی از ویژگی‌ها و تحولات سبک عراقی است جدول مقایسه‌ای بین چند شاعر برجستهٔ سبک خراسانی وعراقی، در کاربرد اشعار مرّدف به شرح زیر تنظیم شده است:

جدول مقایسه‌ای کاربرد ردیف در سبک خراسانی و عراقی

نام شاعر	حرف	اسم صفت	ضمیر	قید	فعل	جمله	مجموع اشعار	ردیف دار	درصد مرّدف
رودکی	٣	–	٢	–	٩	٢	١١٩	١٦	٪١٣/٤
کسایی	–	–	–	–	٥	–	٥٧	٥	٪٨/٧
منوچهری	–	–	٣	–	٩	٢	٧٩	١٥	٪١٧/٧٢
قطران	١ ٣	٢	٢	١	٢٧	–	٢١٠	٣٤	٪١٦/١٩
لامعی گرگانی	٤	١	٣	–	٩	–	٩٢	١٧	٪١٨/٧٤
عثمان مختاری	٢	٤	٢	–	١٤	٢	١٢٨	٢٤	٪١٨/٧٥
فرّخی	-	–	٢	–	١١	١	٢١٤	١٤	٪٦/٥٤
عنصری	٦+٢ واج	–	–	–	٧	–	٧٠	١٥	٪٢١/٤٢
فخرالدین عراقی	٢	٥	٩	١٣	١٢٣	–	٣٣٠	٢١٠	٪٦٣/٦
خواجو	١٦	٢٣	٢٦	٧	٤٨١	٤٥	٩٣٢	٥٩٨	٪٦٤/١٦
نزاری قهستانی	٤٧	٧٠	٤٦	٢٢	٤٢٩	٦٥	٧٨٨	٦٧٨	٪٨٦/١٦
کمال الدین اصفهانی	٥	١١	٢٣	١١	٢٧٤	٢٩	٧٢١	٣٥٣	٪٤٨/٩٥
سعدی	٢١	٢٧	١٢	٨	٢١٤	٣٠	٦٩٥	٣١٢	٪٤٤/٨٩
حافظ	٧	٢١	١١	١٢	٢١١	٤٩	٤٩٥	٣١١	٪٦٢/٨٢

ذکر نمونه‌های ردیف در آثار شاعران سبک عراقی نیاز به نوشتن چندین جلد کتاب دارد به همین دلیل دراین مقاله برای رعایت اختصار، به بررسی انواع ردیف، در دیوان حکیم نزاری، خواجوی، اوحدی، اثیر اخسیکتی، امیر خسرو دهلوی، حافظ، مولوی، کمال الدّین اسماعیل پرداخته‌ایم و اکنون با ذکر دلایلی، علت ترجیح کاربرد ردیف، و میناگری و عملکرد چند جانبهٔ آن را در سبک عراقی مشخص می‌کنیم:

۱- سرعت بخشیدن به خلق مفاهیم و ترکیبات جدید: محوریّت در مفاهیم و انسجام ذهن شاعر با چگونگی کاربرد ردیف ارتباطی تنگاتنگ دارد. ردیف، پراکندگی تخیّل و اندیشه شاعرانه را کاهش می‌دهد و به همان میزان، به خلق مضمون‌های جدید و معانی تازه و گسترش دامنه لغات در شعر، کمک می‌کند و ذهن هنرمندانهٔ شاعر را قدرت می‌بخشد. این خلاقیّتِ زایش وتراوش، تا پایان شعر ادامه می‌یابد مانند غزل زیر:

به اختیار ز روی تو برندارم چشم — بدین قرار ز روی تو بر ندارم چشم
رقیب کوی تو گر، دیده‌های من بخلد — به نوک خار، ز روی تو برندارم چشم
وگر کشیده بود تیغ برسرم قاتل — به جان سپاری، ز روی تو برندارم چشم
خوش است خط غبار تو گرد لاله ستان — بدین غبار، ز روی تو بر ندارم چشم
من آن نزاری مستم، که پیش نوک سنان — به اعتبار ز روی تو بر ندارم چشم

(نزاری،۱۳٦۹غزل ۸٦۷)

ردیف «ز روی تو برندارم چشم» در این غزل، محور اندیشه و تخیل شاعرانه قرار گرفته‌است و معانی تازه‌ای به ذهن جویای شاعر القا کرده و کلّ غزل بیانگر عاشقی است، جان نثار و ثابت قدم در عشق که هیچ کس و هیچ چیز مانع دیدار او از معشوق نیست، نه رقیب و نه خار در دیده خلیدن و نه اعتبار و... که این ترکیبات، رابطه‌ای تنگاتنگ، با ردیف دارند. استعاره‌های «لاله ستان و خط غباری» در رابطه با ردیف، (چون هر دو به وسیلهٔ چشم قابل رؤیت‌اند) تناسب معنایی و کنایی «یعنی صرفنظر نکردن» را به ذهن شاعر انتقال داده که این خلاقیّت حاصل محوریت ردیف است.

۲ـ سریان و بزرگ نمایی تخیل و تمرکز بر مضمونی خاص: با توجه به غزل پیشین با ردیف «ز روی تو برندارم چشم» مایهٔ ماندگاری مضمون در ذهن و برجسته‌نمایی این ترکیب، از نظر تکرار و تثبیت، ارزشی خاص می‌آفریند و رجعتِ شاعر بیانگر پایداری و جانبازی عاشق است که از طریق ردیف این مضمون بزرگ نمایی می‌شود و اگر این ترکیب، در هر جای بیت واقع می‌شد چندان مایهٔ جلب توجه و تأکید قرار نمی‌گرفت؛ زیرا در پایان شعر، مکث و توقفی ایجاد می‌شود که به طور ناخودآگاه، بر جاذبه، کشش و تثبیت مفاهیم می‌افزاید و در ابیات زیر همان طور که قافیه با ریتم خاص، مضمون را برجسته‌تر و ماندگارتر ساخته، ردیف «لبت » هم معنا را به اوج می‌رساند و با مکثی طولانی‌تر، بدون ذکر ادات قصر و حصر، همه کس و همه چیز را در انحصار لب معشوق قرار می‌دهد که مانع توجه عاشق به سایر امور می‌گردد و به تخیل او، محوریّت و تمرکز می‌بخشد:

بس شگرفست کار و بار لبت — بس عزیز ست روزگار لبت
ای بسا جان و دل که چون زلفت — بر هم افتند روز یار لبت

(عراقی ،۱۳٤۸: ۷۲۲)

۳ـ تأثیر موسیقایی ردیف: همان طور که وزن به شعر، زیباییِ سحر آمیزی می‌بخشد و آن را شور انگیز می‌سازد، تکرار و اشتراک الفاظ، ریتم و آهنگ شعر را قوام می‌بخشد و اصلی‌ترین نقش ردیف، تأثیر موسیقایی آن است چون مکرر شدن الفاظ و کلماتِ همسان و هم صدا، در پایان مصراع و بعد از قافیه، موسیقی آهنگینی را می‌آفریند که جان‌نواز و زیباست. این التذّاذ و کشش، در نقش آفرینی و خیال انگیزی شعر مؤثر است. هم چنین وحدت آوایی و جذب صامت‌ها و مصوت‌ها در بیت، بعد از قافیه، باعث همنوایی می‌شود. این گونه ردیف، شاعر را به جذب صامت و مصوت‌های همسان در درون مصراع برمی‌انگیزد به عنوان مثال، حافظ، درغزل زیر از صامت‌های «ج ،ن » و مصوت بلند« ا» بیشتر استفاده کرده تا همخوانی بیشتر با ردیفِ «ندارد» ایجاد کند و توالی آهنگ و موسیقی شعرش، در اوج و فرود باشد هم چنین «ان ، دا» در پایان و ترکیب کلمات بیت، حالت خیزابی به شعرش داده است:

جان بی جمال جانان میلِ جهان ندارد — هر کس که این ندارد حقّا که آن ندارد
با هیچ کس نشانی زان دلستان ندیدم — یا من خبر ندارم یا او نشان ندارد

(حافظ، ۱۳۸۰ : ۱۷۰)

هم چنین جلال الدین مولوی بیش از همه به ارزش موسیقی و پیوند آن با شعر واقف بوده و هم اوست که موسیقی‌دارترین اشعار فارسی را با مدد ردیف های متنوع سروده است. مولوی چنان که از زندگی و از اشعارش مشهود است به موسیقی عشق می‌ورزید و زبان او با شنیدن صدای ساز به سرودن غزل‌های موزونِ ضرب دار، گویا و شیواتر می‌شد. از نظر مولوی، موسیقی چون کلمهٔ شهادتین، آغازی برای اعتلای روح و ایمان است:

ای چنگ ، پرده های «سپاهانم» آرزوست — وی نای نالهٔ خوش سوزانم آرزوست
در پردهٔ «حجاز» بگو خوش ترانه‌ای — من هدهدم صفیر سلیمانم آرزوست
این علم موسیقی برِمن چون شهادت است — چون مؤمنم شهادت و ایمانم آرزوست

(مولوی،۱۳۷۸ب٤٨٤٢-٤٨٣٧)

بعد از وزن موزون، آن چه نغمهٔ کلمات را بر گوش جان طنین انداز می‌کند، ردیف «آرزوست» که تمام کنندهٔ پیام و خبری است، فراسوی دنیای مادی که در پایان، در نور یار، صورت خوبان را می‌نگرد و اشتیاق دیدار را آرزو می‌کند و یکی از ابزار این انتقالِ احساسات و حالات درونی مولانا، انتخاب مصوت کشیدهٔ پایانی مصراع ها و گزینش حروف سایشی ردیف است که به موسیقی درونی شعر انسجام و شدت بیشتری می‌بخشد؛ یعنی بعد از تلفظ آرزوست، پیوند آن با مصراع دوم قطع نمی‌شود و مخاطب آرزوهای پی‌در پی شاعر را دنبال می‌کند و در پایان هر بیت با شاعر همنوا می‌شود و همخوانی و هم صدایی اوج می‌گیرد (که از صنعت ارصاد و تسهیم پیروی می کند) و این امر، مهمترین نقش را در ایجاد موسیقی غزلیّات دیوان شمس داراست. در زمینهٔ موسیقی کناری، به نظر می‌رسد که هیچ شاعری مثل مولوی از قافیه و ردیف به گونه های مختلف، بهره‌مند نشده‌است. مهمترین راه‌های ایجاد این نوع موسیقی در غزلهای مولوی، کاربردِ جناس، قافیهٔ درونی، موازنه، ترصیع و انواع تکرار است و از میان انواع موسیقی درونی شعر، قافیه درونی و تکرار، بیشترین تأثیر را در ایجاد موسیقی تند و پرتحرک دیوان شمس دارند.

آن چهره و پیشانی، شد قبلهٔ حیرانی — تشویش مسلمانی، ای مه تو که را مانی
من والهٔ یزدانم، در حلقهٔ مردانم — زین بیش نمی‌دانم، ای مه تو که را مانی

(همان ،٢٦٠٤/٥)

یا غزل زیر که با ردیف طولانی «مستان سلامت می‌کنند» و با تکرار کلماتِ «علی، نجف وصدف» غنای موسیقی کمال می‌یابد:

ای سرور مردان علی، مستان سلامت می‌کنند — وی صفدر میدان علی، مستان سلامت می‌کنند
ای شحنهٔ دشت نجف، وز تو نجف را صد صدف — یاقوت مرجان را صدف، مستان سلامت می‌کنند

(همان/۹-۵٦٦٨)

تنوع و ابداعاتِ مولوی، در قافیه و ردیف که گاه از قالب سنتی شعر فارسی فراتر می‌رود، موجب افزایش موسیقی غزل‌های او می‌شود. در مقایسه با این سه عامل موسیقی ساز (درونی، کناری، معنوی) غزلیات شمس از نظر استفاده از موسیقی معنوی شعر مثل: تناسب، تضاد، تلمیح، ابهام، تشبیه، استعاره و... (چون این نوع موسیقی در حوزهٔ معنا قرار می‌گیرد و نیز به دلیل غنی‌تر بودن انواع دیگر موسیقی) کم رنگ‌تر به نظر می‌رسد. مانند غزل زیر که شاعر توجه وافری به موسیقی درونی و میانی شعر دارد و بیش از هر چیز از عامل تکرار بهره گرفته‌است:

خواجه بیا، خواجه بیا، خواجه دگر بار بیا — دفع مده، دفع مده، ای مه عیّار بیا
عاشق مهجور نگر، عالم پر شور نگر — تشنهٔ مخمور نگر، ای شه خمّار بیا

(همان، ب٤٦٥-٤٦٤)

٤ـ وحدت وتمرکز بخشیدن به افکار شاعرانه: تسلسل و تکرار مفاهیم و کلمات که از ذهنی وقّاد و هنرمندانه، تراوش می‌کند، باعث نوعی تشکّل و نظمی واحد می‌گردد که ردیف، حائز چنین ویژگی است و می‌تواند از پراکندگی افکار شاعر بکاهد و ذهن و تمرکز او را، در جهتی خاص هدایت کند و برانگیزنده و انسجام دهندهٔ اندیشه و تخیّل شاعرانه شود. درغزل زیر شاعر، جانمایه هستی و هدف آفرینش و کمال انسانی را با ردیفی طولانی، در واژهٔ «عشق» برجسته‌نمایی می‌کند و محوریّت می بخشد.

جهان درسایهٔ خورشید عشق است — نهان در سایهٔ خورشید عشق است
یقین در ذرّه ذرّه آفتاب است — گمان در سایهٔ خورشید عشق است
چو جنّت را طلب کاری، نشان خواه — چنان در سایهٔ خورشید عشق است
اگر نامت چو شمس، آفاق بگرفت — نشان در سایهٔ خورشید عشق است

(نزاری،۱۳٦۹:غزل۱٤٥)

هم چنین فخرالدّین عراقی با انتخاب ردیف طولانی «شبت خوش باد، من رفتم» تمام تحرّک فکری و تخیّل شاعرانه خویش را در محورِ موضوع گفتگو با معشوق خویش، متمرکز می‌کند و از رهگذرِ تکرار ردیف، ماجرای هجران را به تصویر می‌کشد و از واژه‌هایی چون «کجایی، یادآور، دل خسته ، مهر گسستن، درگذاشتن، جدایی، عاشق عاجز، مضطر، واله، میان خاک خون غلتان، باد و لب خشک و دودیدهٔ گریان، آواره ازخان ومان، بی دل ودلبر، از غم عشق میرنده، و..» سخن می‌گوید و تشویش فکری در بیان موضوع ندارد و به وسیلهٔ ردیف همه چیز از پیش مشخص شده است.

کجایی ای زجان خوشتر؟ شبت خوش باد، من رفتم — بیا در من خوشی بنگر، شبت خوش باد، من رفتم
نگارا بر سرِکویت دلم را هیچ اگر بینی — زمن دل خسته یاد آور، شبت خوش باد، من رفتم

(عراقی ،۱۳۷۲: ۲۰٦)

تـرا دل دادم ای دلـبر شبت خوش باد من رفـتم تـو دانی با دل غمخور شبت خـوش باد مـن رفـتم

(سنایی،۱۳٦۲: ۹۲۵)

۵ـ ایجاد ارتباط و هماهنگی بین شاعر وخواننده: خواننده با مطالعهٔ ابیات اوّلیّه، کلمه وعباراتی را حدس می‌زند و خود را با شاعر شریک و همراه می پندارد؛ در نتیجه باتحرّک درونی، نوعی تحرّک احساس، ایجاد می‌شود که این اتحاد و ارتباطِ تنگاتنگ بین سراینده و خواننده، در گروِ مضمونی غنی و ردیفی هنرمندانه، خود نمایی می‌کند. چنان که خاقانی در مرثیهٔ فرزندش رشید، قصیده‌ای با ردیف «بگشاید» سروده که تکرار ردیف در پایان ابیات، اندوه بی کران شاعر را، به خواننده القاء می‌کند و مخاطب، از این مصیبت جانکاه، چنان اندوهگین می‌شود چه بسا، نم اشکی هم بر چشمش جاری می‌شود.

صـبحگاهی سـر خونـاب جگـر بگـشایید ژالـهٔ صبحـدم از نرگـس تـر بگشایید

دانـه دانـه گهـر اشـک، ببارید چنانـک گـرهٔ رشـتهٔ تـسبیح ز سـر بگـشایید

(خاقانی،۱۳۷۳: ۱۵۸)

این هماهنگی، زمانی شدت بیشتری می‌یابد که ردیف نیز به صورت تکرار، در درونِ مصراع جریان یابد مانند:

درد مـا را نیـست درمـان الغیـاث هـجر مـا را نیـست پایـان الغیـاث

دیـن و دل بردنـد و قـصد جـان کننـد الغیـاث از جـور خوبـان الغیـاث

(حافظ،۱۳۸۰: ۱۳۳)

٦ـ ردیف، بیانگر حالت عاطفی خاص است: شاعر مفلق با گزینش مناسبِ قافیه و ردیف، انتقال معنی را سهل، و نفوذ کلام را میسر می‌سازد و این نشانهٔ معهود، موجب تذکار اندیشهٔ اصلی است و به منزلهٔ رشتهٔ اتصال حالات روحی روانی شاعر و مخاطبان اوست که گزینش مناسب شاعر، در به کارگیری ردیف‌های شورانگیز، برای انتقال عواطف او مؤثرتر است. به همین دلیل، ردیف‌های اسمی، عبارات فعلی و جمله‌های ریتمیک، در القای معنی، اعجاب انگیزترند و احساسات شاعر به مدد ردیف ساری و روان می‌گردد.

خوش وقـت حـال زنـده دلانـی کـه بـا تونـد وه وه کمـال زنـده دلانـی کـه باتونـد

هجـران بـسوخت مـا را در غـیبـت شمـا طـو بـا، وصـال زنـده دلانـی کـه بـا تونـد

ممکن نمی شـود کـه تـوان کـرد شـرح و داد وصـف جـلال زنـده دلانـی کـه بـا تونـد

یـارب بـده نـزاری شـوریده را بـه لطـف خـو و خـصال زنـده دلانـی کـه بـا تونـد

(نزاری،۱۳٦۹ ،غزل۵۵۹)

تکرار ردیف «زنده‌دلانی که با توند» با آغازِ آهنگِ خیزان، شور و اشتیاقی در خواننده می‌آفریند و کششی روحانی خلق می‌کند که نیازمند عباراتی چون «خوشا وقت حال»، احساس درد، هجران، سوز دل و تمنای وصال را ایجاد کرده‌است و در کارگاه کلام و اندیشه ،سلسله‌وار، بار معانی سوزناک و داستان آرزومندی را القا می‌کند. به طور کلی در غزل‌های حکیم نزاری، ردیف جایگاه خاصی از نظرِ موسیقی، بلاغی و معنایی دارد که شاعر با خلاقیّت بی‌نظیری، محور فکری و اعتقادی خویش را بیان می‌کند و با ذکر ردیف قدرت موسیقایی شعر را بر مدار احساس، قرار می‌دهد که قیدهای درونی غزل و اصوات این بار عاطفی را میسرتر می‌سازند.

۷- ایجاد تقارن دیداری و شنیداری: لذتی که از ردیف می بریم، گذشته از خوشنوایی، در شکل نوشتاری آن نیز مؤثر است و تا پایان شعر، از این تناسب دیداری که به وسیلهٔ ردیف ایجاد شده احساس خوشآیندی به ما دست می‌دهد. (طالبیان، ۱۳۸٤: ۱۵). به نظر می‌رسد نقش این گونه ردیف‌ها در رساندن و القای آن، حس و حال و «آنی» که وجود شاعر را تصرف کرده و بر او سایه افکنده، بسیار مؤثر است و خواننده را قدمی به درون و احساس شاعر نزدیک‌تر می‌کند و این حس و حال وجودِ خواننده را نیز سرشار از لذّت می‌سازد.

سؤال این است که این تأثیرتجسمی و القای دیداری و شنیداری چگونه رخ می‌دهد؟ هرگاه پدیدهٔ سبکی، به خاستگاه دستگاه زبان بستگی پیدا کند، تأثیر تجسمی پدیدار می‌شود. پس تأثیر تجسمی زاییده تداعی‌هایی است که ارتباط توالی هجاها با «منطقه‌های تعلّق و آشیانه‌های کاربردی» پدید می‌آید. (غیاثی،۱۳٦۸: ۱٦) شاعران بزرگ ما؛ بخصوص شاعران سبک عراقی با این منطقه‌ها و آشیانه‌ها آشنا بودند. مثلاً سعدی به هنگام شادمانی از آشیانهٔ کاربردی حرف «ش» واژه بر می‌دارد و می‌گوید: «شبست و شاهد و شمع و شراب و شیرینی....» (سعدی،۱۳۷۷: ۹۱۱)

منطقهٔ تعلق حافظ، از خود، خویشتن‌داری بیشتری بروز می‌دهد. او علاوه بر چند حرف هم آشیان، از توالی هجاهای «ئو، او» نیز مدد می‌گیرد:

گلبن عیش می‌دمد ساقی گلعذار کو　　باد بهاری می‌وزد، بادهٔ خوشگوار کو

(حافظ،۱۳۸۰: ٥٦۳)

حافظ از کیمیای این گونه تأثیر دیداری و شنیداری آگاهانه و بوفور استفاده کرده و به صنعت‌گری پرداخته است.

دوش رفتم به در میکده خواب آلوده　　خرقه تر دامن و سجّاده شراب آلوده
آمد افسوس کنان مغبچهٔ باده فروش　　گفت : بیدارشو، ای رهروِ خواب آلوده
شست و شویی کن و آن گه به خرابات خرام　　تا نگردد ز تو این دیر خراب آلوده
آشنایان ره عشق، درین بحر عمیق　　غرقه گشتند و نگشتند به آب آلوده

(همان،۵۷۵)

تکرار کلمهٔ «آلوده» در ردیف از یک سو، و هم حرفی ، هم صدایی و هم معناییِ درون مصرع‌های این غزل از سوی دیگروگزینش کلمات «تر دامن ،سجّادهٔ شراب آلوده» در تقابل با ترکیب »شست وشو»، تقارن دیداری وشنیداری را افزایش می‌دهد. این نوع تکرار جمله، تنها در میان شاعران مورد اعتنا نیست؛ بلکه مصداق‌های زیبای آن در قرآن کریم حائز اهمیّت است مانند سوره مبارکه «الرحمان» که جملهٔ (آیه) «**فبأیّ آلاء ربّکما تکذّبان**» ترجیع وار تکرار می‌شود. این آیه مجموعاً ۳۱ بار در طول سوره که شامل ۷۸ آیه است تکرار شده و این تکرار موجب انتباه و بیداری آدمی است و در هر نوبت تأکیدی و حکمتی در نهان دارد. همچنین سوره‌های «القارعه و سوره الفلق و...» از قدرت بی‌حد و پایان تکرار هر بار به مقاصدی عالی دست می‌یابد.

۸- رابطهٔ ردیف با تداعی شاعرانه: ردیف از نظر معانی کمک به تداعی‌های شاعرانه می‌کند؛ گرچه از جهاتی باعث محدودیت می‌شود و گاه آزادی تخیل و گستردگی معانی را از او می‌گیرد؛ ولی از جهت دیگر، یک سلسله معانی را در ذهن شاعر تداعی می‌کند. مانند ردیف «روشن» در ترجیع بند فخرالدّین‌عراقی که توالی ارتباط کلمه روشن را با «روز،

رخ، چشم، نورجمال، آفتاب، یقین، سرّ توحید و آینه»، وهم چنین، تداعی کنندهٔ متضادهای «روشن»، در ذهن می‌شود که باید همگی این کلمات با تناسبی از چنبر ردیف بگذرند:

ای بـــه تـــو روز و شـــب جهـــان روشـــن — بـــه رخـــت چـــشم جـــان روشـــن
شـــد بـــه نـــور جـــمال روشـــن تـــو — عـــالم تیـــره نـــاگهان روشـــن
آفـتـــــاب رخ جـهـــــان گـیـــــرت — دم بـــــه دم مـــی‌کـنـــد جـــهان روشـــن
انـــــدر آیـیـنـــــهٔ جـهـــــان بـنـــــگر — تـــا ببـــینی همـــین زمـــان روشـــن

(عراقی ،۱۳۷۲: ۲۲۷)

عراقی، با تکرار ردیف، مجال تأمّل بیشتری می‌یابد تا قافیه را با ردیف هماهنگ کند و با کلماتی مرتبط به آن معانی که از طریق تداعی در ذهن او حضور یافته اند، بافت شعر را با موضوع منسجم‌تر سازد و از پریشانی و افسار گسیختگی فکر، جلوگیری کند. نقش ردیف در تداعی ذهن شاعر، انکار ناپذیر است، همان طورکه حافظ با ردیف «چو شمع» کلماتی چون «مشهور بودن، شب نشین، گریان، آتش، سوزان، گرم‌روبودن، نزاردلی و...» را در سلسله‌ای از توالی، به تصویر می‌کشد:

در وفای عشقِ تو مشهور خوبـانم چـو شـمع — شب نشینِ کویِ سر بـازان و رنـدانم چوشـمع
روز و شب خوابم نمی آید به چشمِ غم پرسـت — بس که در بیماریِ هجرِ تو گریـانم چـو شـمع

(حافظ،۱۳۸۰: ۳۹۷)

۹- هنجارشکنی در ردیف: در علم قافیه، ردیف (به صورت هنجار) لفظ یا الفاظی است (حرف، اسم، ضمیر، فعل، جمله، عبارت، شبه‌جمله...) مستقل از قافیه که پس از آن، تکرار می‌شود و شعر در معنی خود به آن نیاز دارد. قدما امتزاج ردیف و قافیت را مستحسن ندانسته‌اند وعیوب ردیف را دوگونه برشمرده‌اند: ۱- **لَغو**: در لغت بیهوده باشد و در اصطلاح، آن است که کلمهٔ ردیف در مرکز خویش متمکّن نباشد؛ یعنی: بیت را از روی معنی، بدان احتیاج نبود (واعظ کاشفی سبزواری،۱۳٦۹: ۱۹۳).

۲- **امتزاج**: در لغت، آمیختن است و در اصطلاح ردیف و قافیه را به هم ممتزج سازد که امیر معزّی با «خیزد» ردیف ساخته و در بیت دوم «برخیزد» هم قافیه است و هم ردیف، واین گونه ردیف را، معمول شمرده‌اند و حق آن است که امیر معزّی از آن جمله هست که در این قدر بدو اقتدا توان کرد. (همان،۱۳٦۹: ۱۹۳)

بهاری کز دو رخسارش همی شمس و قمر خیزد — نگاری کز دو یاقوتش همی شهد و شـکر خیـزد
خـروش از شهر بنشاند هر آن گاهی کی بنـشیند — هـزار آتش بر انگیزد هر آن گاهی که بـر خیـزد

(امیرمعزّی ، ۱۳۱۸ : ۱۳۳)

لاجرم کمال الدّین اسماعیل هم بر این شیوه گفته است، و آن را صنعتی شمرده مثال:

گـر عکـس روی خـوب تـو افتـد برآینـه — گـردد ز فـیض نـور تـو، قـرص خـور آینـه
از لفـظ پـاک و معنـی خـوبم، امیـد هـست — کـــاخر نتیجـــه‌ای بـــه در آیـــد، هرآینـــه

(واعظ کاشفی سبزواری،۱۳٦۹: ۱۹۳)

شمس قیس رازی می‌گوید: این قوافی را معمول خوانند (شمس قیس، ۱۳۳۵ :۲۶۱-۲۵۹). در بررسی ردیف اغلب شعرای سبک عراقی، ردیف را نوعی تکرار دانسته‌اند، برای رسیدن به اهدافی خاص که برشمردیم و برای دفاع از این شیوه باید گفت: همان گونه که «تکرار» در تمام نمادهای عالم به صور مختلف قابل تشخیص و تبین است و اساس هستی هم برتکرار استوار می‌باشد، زیرا هر نمودی درعالم، نمودی چون خود را به وجود می‌آورد، مانند اصل زایش، آمدوشد فصول، حرکت سیارات و ستارگان، از همین مقوله است و نیز زندگی و مرگ، به تعبیر مولانا، ازتکرار و توالی‌هاست به همین دلیل، تکرار کلمات به تثبیت اعتقادات شاعرجلای خاصّی می‌بخشد مانند:

چیست نشانی آنک، هست جهانی دگر؟ نوشدن حال ها، رفتن این کهنه هاست
روز نو و شامِ نو، باغ نو و دام نو هر نفس اندیشه نو، نو خوشی و نو غناست
نو ز کجا می رسد؟ کهنه کجا می رود ؟ گر نه ورای نظر، عالمِ بی منتهاست
عالم چون آب جوست، بسته نماید و لیک می رود و می‌رسد نو نو این از کجاست؟
(مولوی، ۱۳۷۸، ب: ٤٩٠٨-٤٩٠٥)

در هنجارشکنی، شاعر در چند بیت از رعایت اصول و قواعد ردیف و قافیه عدول نمی‌ورزد؛ ولی در ابیات بعدی این نظم را در هم می‌شکند و هنجارگریزی را پیشه می‌کند، باز به سیاق اوّل برمی‌گردد، گر چه از قدیم الایّام این موارد عیب شمرده می‌شد و قافیه را معمول یا معمولی گفته‌اند؛ ولی شاعران مفلق سبک عراقی نمی‌توانند از روی سهو، دست به این کار زده باشند؛ بلکه بیشتر جنبهٔ هنرنمایی دارد و اصل تکرار مورد نظر است. در این مورد مروری برگفته های صاحبنظران می‌کنیم. خواجه نصیرالدّین طوسی کاربرد این نوع قافیه را عیب نمی‌داند (نصیر الدّین طوسی ،۱۳٦۹: ۱٥٤).

کاربرد این گونه قافیه در دیوان نزاری و سایر شعرای صاحب سبک و نامور چون سعدی، حافظ، مولوی، خواجوی و کمال الدّین اصفهانی، و... بوفور دیده می‌شود و نوعی فراهنجاری است؛ برای آزادی تخیل شاعرانه، نه عدم توانمندی و سهو یا عدم دقت شاعر. **به** عکس، عاطفه را سیّال و روان می‌سازد و برای شاعر فرصتی فراهم می‌آورد برای گریزی از تنگنای سنجش و گزینش‌های محدودکننده، توأم با خلاقیّت و لطافت. همان طوری که کاربرد قافیه در سبک نیمایی دارای تحول است و قافیه به صورت مرتب و متوالی در پایان تمام مصراع ها تکرار نمی‌گردد؛ بلکه در صورت لزوم و هر جایی که نیاز باشد، آورده می‌شود. این شیوهٔ قافیه و ردیف هم در سبک عراقی شیوه‌ای است نو آیین که شاعر ابراز قدرت در ساختار قواعد قافیه می‌کند، نه از سر عجز و درماندگی؛ بلکه از باب تفنن که دارای کاربردهای چندگانه زیر است که مورد بررسی قرار می‌گیرد:

الف: شاعر در چند بیت ردیف را مستقل از قافیه ذکر می‌کند ودر یک یا چند بیت دیگر قسمتی از ردیف جزئی از قافیه می‌شود و باقافیه درمی‌آمیزد (تجزیه یک کلمه) وباز، ابیات بعدی، بر روال طبیعی و هنجار سروده می‌شوند که در دیوان حکیم نزاری شواهد فراوانی دیده می‌شود.

هرگزت روزی هوای ما نخاست آخر این نامهربانی تاکجاست
ما به تو مشتاق و تو از ما ملول عاشقِ تنها به حسرت مبتلاست
لیک شخص ناتوان را نیز هم از پیِ پیوندِ جسمانی رجاست
جان اگر جان می فزاید طرفه نیست جسم باری در غم هجران بکاست

دوســـت کـــی دارد شـــکیبایی ز دوســـت مـــن نمـــی‌دانـــم کـــه ایـــن طاقـــت کـــه راســـت
ســـنـــگ دل باشـــد بـــه هـــر حـــالی صـــبور ورنـــه در هجـــرانِ جـــان مـــانع چراســـت

(نزاری ،۱۳٦۹غزل۱۳۸)

شاعر در مصراع اول به تجزیهٔ کلمهٔ «نخاست» پرداخته و در سه مصراع زوج آغازین بعد از قافیه، ردیف «ست» را تکرار کرده است؛ امّا در بیت چهارم دوباره کلمهٔ ساده یا در حکم ساده را مرکب پنداشته و قسمتی را ردیف قرار داده و باز هم به «تجزیه یک کلمه» پرداخته است و «بکاست: کاستن» را به دو قسمت کرده «بکا»، به عنوان قافیه و «ست» را ردیف قرار داده‌است (قافیه معموله است) وتا پایان غزل نظم ردیف و قافیه را رعایت کرده‌است؛ یعنی در ذهن جویا و تنوع‌طلب وی، خروج و ورود به تعادل و توازن را نوعی هنر نمایی دانسته تا غلیان روحی خود را هم چون مولانا به تصویر بکشد گویی، القای معانی را نوعی جذبهٔ روحانی انگاشته، که مهار اختیار را از او سلب کرده‌است و این شیوهٔ هنجار گریزی، در غزل «٦و٥و٩و١٠و٣٩..» وی تکرار شده‌است.

ب: شاعر گاه به خلط قافیه و ردیف پرداخته و در ابیاتی فقط با ذکر قافیه از آوردن ردیف عملاً صرف نظرکرده؛ امّـا در پنداری شاعرانه یک کلمه، در ذهنش دو نقش را ایفا کرده‌است. درحقیقت، مرزی را برای این دو قائل نشده است. مانند غزل های« ٦و٥و٩و١٠» حکیم نزاری که کلمات «آشکارا، ما را، یارا، مدارا، خارا، خدا را ،شما را و قضا را» هم قافیـه و ردیف قرار داده، وگاه واژه «را» در مصراعی به طور مستقل ردیف و در دیگر کلماتی چـون «آشـکارا، یـارا، مـدارا » بـه صورت غیرمستقل و جزئی از حروف قافیه آورده‌است.

تـوبـه بشـکستند مـا را بر سر جمـع آشـکارا بـر سـر جمع آشکارا توبـه بشکـستند مـا را
خسرو فرخنده انجم حکم کرد و کـرد پـی گـم دیگری را این تحکّـم زهـره کـی بـودی یـارا
متّقـی مخمر نـشاید کـارها را وقـت بـایـد از لعاب اطلـس نیایـد جـز بتـدریج و مـدارا
صد بلا برمن گمارد عشق و یک جو غم نـدارد تا ملامت طاقت آرد کو دلی چون سـنگ خـارا
کی پذیرد اسـتقامت اضـطراب ایـن قیامـت الـنـدامـت الـنـدامـت ای مـسلمانان خـدا را
عیب خود باید بدیدن پس زبـان در مـا کـشیدن ستر خود باید دریدن تا شـود روشـن شـما را

(نزاری،۱۳٦۹:غزل ٦)

نکتهٔ مهم دیگر در موسیقی بیرونی شعر، توجه به انتخاب هجاهای کوتاه و بلند و کشیده است. شـاعر بـا کـاربرد این گونه هجاها، خواننده را درحالت‌های گوناگونی که می‌خواهد با خود همراه می‌کند ؛مانندغزل سعدی که بـا وجـود هجاهای بلند و کشیده سبب می‌شود ؛ فضایی از مدد جویی و دستگیری از درماندگان را خلـق کنـد و مـردم را از بنـد خویش بودن برهاند و به فکر وادارد که این تأمل کردن، محتاج سکون و آهستگی است که هجاهای بلند در بافت شعر با چنین حالاتی سازگارند.

دل برگرفتـی ازبـرم، ای دوسـت، دسـت گیـر کز دست می رود سرم، ای دوست، دسـت گیـر
شرطـــست دستـــگیری درمنـــدگان و مـــن هر روز، نـاتوان تـرم، ای دوسـت دسـت گیـر

(سعدی،۱۳۷۷: ٤٥١)

۱۰- تفنن‌گرایی و ابراز مهارت: با ذکر ردیف و حذف آن، برای ثبت لحظه‌های عاطفی و شاعرانه با بهره‌گیری از هم صدایی و هجاهای کوتاه در پایان بیت‌ها، که برای برشمردن ویژگی‌های یک چیز یا برای معرفی هیجان‌های درونی بیشتر مناسب است و عواملی چون وزن، قافیه، ردیف، هماهنگی صامت‌ها و مصوت‌ها، جناس‌ها و ... مجموعاً کلام را از حالت ساده، روزمره و محاوره‌ای خارج و هنری می‌کنند. همراهی این عوامل با عنصر خیال و اندیشه، لطف سخن را دو چندان و رستاخیزی میان کلمات ایجاد می‌کنند و شنونده، حظ و بهره‌ای اثیری از شعر می‌برد و شاعر هر عاملی که مانع این سیل تخیل وخیزاب‌های درونی شود به دور می‌افکند و آن چه بیشتر، مورد نظر شاعر است «تکرار و تکرار» است که تصویر را برجسته‌تر کند، نه حذف واج یا واژه‌ای در کلام، به همین دلیل مولوی و شاعران بزرگ سبک عراقی، هر چیزی که تداوم خیال را بر هم زند، درهم می‌شکنند و در چنین فضایی نزاری، باتوانمندی بسیار، و بهره‌گیری از ردیف «ست» در بیان «ماجراهای عاشقانه» با آوردن قافیه های کناری«افتادن، فریاد زدن، بی‌دادکردن» در ابیات آغازین مراحل درماندگی را با امتزاج با واژه «است» با انسجام هر چه بیشتر به ذهن مخاطب القا می‌کند؛ اما در ابیات پایانی این عجز و ناتوانی را به امیدواری مبدل می‌کند و صاحب وقت را با «گشودگی در مرحمت و رأفت و.. شاد کردن» از مرحلهٔ ایستایی به وادی شادکامی و امیدواری سوق می‌دهد و با زیبایی این تبدیل و تحول را به تصویر می‌کشید:

گر تو نامحرمی ای یار بدار از ما دست — کار ما با نفسِ محرِم عشق افتاده‌ست
یار باید که حجاب من بی دل نشود — دایم از صحبت نامحرمم این فریادست
بر سر از مبدأ فطرت رقمی زد عشقم — اگر انصاف ز من می‌طلبی بی دادست
یک نفس بیش ندارد چه کند صاحب وقت — هر چه دیگر همه حشوست و خیال آبادست
جهد کن تا نفسی می‌رود اندر حلقت — مگر آری دلِ دل سوخته یی را بادست
شادی آن که درِ مرحمت و رأفت و فضل — بر جماهیرِ گدایانِ غنی بگشاده ست
دنیی وعقبی اگر باز شناسی در وقت — همه در وقت حریفی ست که این دم شادست
مسکرات است نه ترتیب سخن پیرایی — زادهٔ فطرت وقت است همین دم زاده است

(نزاری،۱۳٦۹: غزل۲۰۷)

شاعر در بیت اول ردیف را عملاً رعایت نکرده؛ ولی بنا به ذهنیت خویش از هم شکل‌گرایی و هم آوایی حروف «س،ت» به طرزی زیرکانه بهره جسته و در بیت ٤-۲ ردیف «َست» را ذکر می‌کند و در بیت پنجم حروف الحاقی را، ردیف انگاشته‌است و در سایر ابیات راه به هنجار می‌برد. باز در مقطع غزل، هنجار گریزی را پیش می‌گیرد. محور اصلی عوامل مذکور «تکرار» است که بسامد آن در مصوت‌ها، صامت ها واژگان، هجا، و جمله - که اگر سخته و سنجیده به کار گرفته شود، موجد زیبایی و موسیقی است که این موضوع از جهات مختلف به آن پرداخته می‌شود. نگاهی کلی و عمومی به «تکرار» در جهان و زندگی آدمی و بررسی جوانب مثبت و منفی آن، شاید بتواند راهگشای این گفتار باشد. به همین دلیل شاعر، درغزل زیر با تکرار ردیف «ماست» با هجای کشیده ذهن‌ها را مجذوب گفتار خویش می‌نماید و

طنین«ماست»، گویی همهٔ ارکان هستی را مهیای، بر اریکهٔ سلطنت نشاندنِ آدم کرده است و چنین می‌نماید کـه فقـط او، صاحب حق است و شایستگی خلعت عشق را دارد پس گل سرخ را وامدار او، شب را از هجران سیه پوش و... می‌کنـد و در۱۳بیت غزل زیر ۱٦ بار «ماست» را تکرار کرده‌است تا تفکر و احساسات دورنی خویش را بزیبایی تمام به خواننـده منتقل کند وگویی فقط و فقط هدف همین است:

عاشق آن قنـد تـو، جـان شـکرخای ماسـت — سـایهٔ زلفـین تـو در دو جهـان جـای ماسـت
از قد و بالای اوست عشق که بالا گرفـت — و آن که بشد غرق عشق قامـت وبـالای ماسـت
هرگل سرخی، که هست از مـدد خـون ماسـت — هر گل زردی که رُست رُسته ز صـفرای ماسـت
از سبب هجر اوست شب که سیه پـوش گـشت — توی به تو دود شب زآتش سـودای ماسـت

(مولوی،۱۳۷۸،ب٤٨٧٨-٤٨٧٥)

نتیجه

تکرار علاوه بر ردیف در اشعار زبان فارسی، دارای انواعی چون: تکرار واژه، تکرار بیت یا مصراع، «تضمین» اشعار، «بند ترجیع»، «ردالمطلع» و صنعت «طرد و عکس» و ازدیدگاه بدیعی، تکرار واژه مبتنی بر آرایه‌هایی چون جناس، تشابه الاطراف، ردالصدر علی العجز، ردالعجز علی الصدر، التزام یا اعنات «بیان پارادوکسی و..» است که عموماً می‌توان آن را «صنعت تکرّر» خواند که این خصیصه، مورد توجه شاعران سبک عراقی قرار گرفته‌است. یکی از ویژگی‌های سبک عراقی تحول بسامدی از نظر کیفی و کمی در ردیف است؛ یعنی کاربرد اشعاری مردّف در طیفی گسترده‌تر از سبک خراسانی؛ زیرا چنان که در این مقاله بررسی شد، بیشتر سرایندگان عصر سامانی وغزنوی، مدیحه سرا یند و قالب برتر این دوران قصیده است که از ردیف‌های ساده با در صد اندکی استفاده کرده‌اند. امّا قالب برتر غزل در سبک عراقی، نیازمند خلق عواطف ظریف و لطایف رقیق است که بار این خصوصیّات را هم به نوعی ردیف‌های متنوع به خصوص اسمی و انواع فعل‌ها، با ترکیب و ساختمان‌های گوناگون و حتی به صورت جمله و جمله‌واره‌ها، متحمّل شده‌اند. لازم به ذکر است که ردیف‌های فعلی باعث غنای بیشتر موسیقی کناری می‌شود هم چنین جنبه‌های مربوط به شخصیّت پردازی با تصویرگرایی انتزاعی، از عواملی است که ردیف‌های فعلی را بر اسمی برتری می‌بخشد.

انتخاب ردیف از کلماتی که دارای بار هیجانی وعاطفی بیشترند، می‌تواند به تثبت لحظه‌های شاعرانه تدوام بخشد و به زایش اندیشه و بسطت دامنه خیال مدد برساند. همچنین شاعر توانا، با به‌گزینی قافیه و ردیف و حسن استفاده از مقام و موسیقی آن، در شعر، به خلق موارد زیر می‌پردازد: تأثیر موسیقایی ردیف، بر وحدت اندیشه و تخیلات شاعرانه، خلق معانی و ترکیبات تازه، برجسته‌نمایی معناهای خاص و تصویرگرایی، ایجاد ارتباط عمیق‌تر بین شاعر و خواننده در القای مفهومی خاص، سرعت بخشیدن به تداعی و یاد آوری شعر، ارتقای آهنگ و موسیقی شعر، ایجاد انسجام و ارتباط لفظی و معنایی، که به شعر جامهٔ فاعلیّت می‌بخشد نظر دارد. از رهگذر این شیوه‌ها، شاعران مفلق و توانا توانسته‌اند، بین ردیف و مقصود خویش رابطه‌ای منطقی ایجاد کنند و به معنایی دقیق دست یابند. در غیر این‌صورت، ردیف جز حشوی دست‌وپاگیر و تکراری ملال آور، چیز دیگری نخواهد بود. با بررسی ردیف در دیوانِ شمس، دیوان حافظ، غزلیّات سعدی، دیوان خاقانی، دیوان غزلیّات خواجوکرمانی، کلیّات فخرالّدین عراقی، دیوان رباعیّات اوحدالّدین کرمانی، دیوان

نزاری قهستانی، دیوان کمال الدّین اصفهانی از یکسو و قصیده سرایانی سبک خراسانی چون دیوان عنصری، فرّخی، کسایی، منوچهری قطران تبریزی، لامعی گرگانی، عثمان مختاری و سایر شعرای خوش طبع و مسلّط بر ادب فارسی، این موارد اثبات کنندهٔ این مدعاست که کیمیای ردیف، در دست شاعرانی توانمند و هنر آموخته، باعث کمال معنایی، تناسب لفظی، موسیقی روحانی و به طور کلّی رستاخیزی در تخیل و کلام شده‌است.

منابع

۱- قرآن کریم. (۱۳۷۸). مترجم بهاء الّدین خرّمشاهی، تهران: انتشارات دوستان، چاپ اول.

۲- اثیر الدّین اخسیکتی. (۱۳۳۷). **دیوان**، تصحیح رکن الدین، همایون سربخت، چاپ زهره.

۳- امیر خسرو دهلوی. (۱۳٦۱). **دیوان**، به کوشش م. درویش، تهران: انتشارات جاویدان، چاپ دوم.

٤- امیر معزّی. (۱۳۱۸). **دیوان**، به اهتمام، عباس اقبال، تهران: کتابفروشی اسلامیه.

۵- اوحدی کرمانی. (۱۳٦٦). **دیوان رباعیات**، به کوشش احمد ابومحبوب، تهران: سروش، چاپ اول.

٦- حافظ، شمس الّدین محمّد. (۱۳۸۰). **دیوان**، به کوشش خلیل، خطیب‌رهبر، تهران: انتشارات صفی علیشاه، چاپ سی‌ام.

۷- خاقانی. (۱۳۷۳). **دیوان**، تصحیح سجادی ضیاءالدّین، تهران: انتشارات زوّار، چاپ چهارم.

۸- خواجوی کرمانی. (۱۳۷۸). **دیوان غزلیات**، به کوشش حمید مظهری، کرمان: چاپ چهارم.

۹- وطواط، رشید. (۱۳٦۲). **حدائق السحر**، تصحیح عباس اقبال اشتیانی، تهران، کتابخانه سنایی و طهوری.

۱۰- رودکی سمرقندی. (۱۳۷٦). **دیوان**، براساس نسخهٔ سعید نفیسی ـ ی. براگینسکی، تهران: انتشارات نگاه، چاپ اول.

۱۱- سعدی. (۱۳۷۷). **دیوان غزلیات**، به سعی و اهتمام خلیل خطیب رهبر، تهران: انتشارات مهتاب، چاپ نهم.

۱۲- سنایی غزنوی، ابوالمجد مجدود بن آدم. (۱۳٦۲). **دیوان**، به اهتمام مدرّس رضوی، تهران: انتشارات کتابخانه سنایی، چاپ سوم.

۱۳- سیفی بخارایی. (۱۳۷۲). **عروض سیفی**، تصحیح بلاخمان، به اهتمام محمّد فشارکی، تهران: انتشارات دانشگاه تهران

۱٤- شاه حسینی، ناصرالدین. (۱۳۸۰). **شناخت شعر**، تهران: انتشارات هما، چاپ چهارم

۱۵- شفیعی کدکنی، محمّدرضا. (۱۳۷٦). **موسیقی شعر**، تهران: انتشارات آگاه، چاپ پنجم.

۱٦- ـــــــــــــــــ (۱۳۸۳). **صورخیال درشعر فارسی**، تهران: انتشارات آگاه، چاپ نهم.

۱۷- شمس قیس رازی. (۱۳۳۵). **المعجم فی معاییر الاشعارالعجم**، تصحیح محمّد قزوینی، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

۱۸- طالبیان، یحیی. (۱۳۸٤). «ارزش چندجانبهٔ ردیف در شعر حافظ»، پژوهشهای ادبی ۸، (فصلنامه علمی- پژوهشی انجمن زبان و ادبیات فارسی) سال دوّم، تابستان، ص۱۵.

۱۹- عراقی، فخرالدّین ابراهیم. (۱۳۳۵). **کلیات عراقی**، تصحیح سعید نفیسی، تهران: انتشارات کتابخانهٔ سنایی، چاپ اول.

۲۰- عثمان مختاری. (۱۳۸۲). **دیوان**، به اهتمام جلال الّدین همایی، تهران: انتشارات علمی فرهنگی، چاپ دوم.

۲۱- عنصری بلخی. (۱۳٦۳). **دیوان**، تصحیح محمّد دبیرسیاقی، تهران: انتشارات سنایی، چاپ دوم.

۲۲- غیاثی، محمّدتقی. (۱۳٦۸). **درآمدی بر سبک شناسی ساختاری**، تهران: چاپ اول.

۲۳- فرّخی سیستانی. (۱۳۷۱). **دیوان**، به کوشش محمّد دبیر سیاقی، تهران: چاپ زوّار، چاپ چهارم.

۲٤- قطران تبریزی. (۱۳٦۲). **دیوان**، تهران: انتشارات ققنوس، چاپ اول.

۲۵- کسایی مروزی. (۱۳۸٦). **دیوان**، به کوشش محمّد امین ریاحی، تهران: انتشارات علمی، چاپ دوازدهم.

۲٦- کمال‌الدّین اسماعیل اصفهانی. (۱۳٤۸). **دیوان**، به اهتمام حسین بحرالعلومی، تهران: انتشارات کتابفروشی دهخدا.

۲۷- لامعی گرگانی. (۱۳۵۵). **دیوان**، تصحیح محمّد دبیرسیاقی، تهران: انتشارات اشرفی، چاپ دوم.

۲۸- محجوب، محمّد جعفر. (بی تا). **سبک خراسانی در شعر فارسی**، تهران: انتشارات فردوس، چاپ اول.

۲۹- منوچهری دامغانی. (۱۳۸۵). **دیوان**، به کوشش دبیر سیاقی، محمّد، تهران: انتشارات زوّار، چاپ ششم.

۳۰- مولوی. (۱۳۷۸). **کلیّات شمس** (دیوان کبیر). با مقدمهٔ جواد سلماسی زاده، تهران: چاپ اقبال، چاپ دوم.

۳۱- ناصرخسرو. (۱۳۷۸). **دیوان اشعار**، تصحیح مجتبی مینوی و مهدی محقق، تهران: دانشگاه تهران، چاپ اول.

۳۲- نزاری قهستانی، سعدالدّین بن شمس الدّین بن محمّد. (۱۳٦۹). **دیوان**، دیباچه مظاهر مصفّا، تهران: انتشارات علمی، چاپ اول.

۳۳- نصیر الّدین طوسی. (۱۳٦۹). **معیار الاشعار**، تصحیح جلیل تجلیل، تهران: نشر جامی، چاپ اول.

۳٤- واعظ کاشفی سبزواری، کمال الدّین حسین. (۱۳٦۹). **بدایع الافکار فی صنایع الاشعار**، مصحح میرجلال‌الدّین کزّازی، تهران: نشر مرکز، چاپ اول.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی