

## کاربردهای هنری ردیف در دیوان عطار نیشابوری

فاطمه مدرسی\* اله یار افراخته\*\*

دانشگاه ارومیه

### چکیده

ردیف مختص زبان فارسی است؛ زیرا ردیف با زبان فارسی نوعی پیوستگی طبیعی دارد که در ادب هیچ زبانی، به وسعت شعر فارسی نیست. ردیف در بردارنده‌ی موسیقی و مایه‌ی قدرت‌نمایی شاعران است. در این پژوهش تلاش شده با بررسی آمار، بسامد فراوان ردیف در شعر عطار نیشابوری مشخص شود؛ زیرا عطار از جمله شاعرانی است که در به‌کاربردن انواع ردیف طبع‌آزمایی کرده است. با بررسی آمار دقیق و تک‌به‌تک غزلیات و قصاید دیوان عطار آشکار شد که از ۶۳۳ غزل، ۴۷۳ نمونه مردف هستند؛ یعنی ۷۵٪ که دلنشین‌ترین و موسیقایی‌ترین غزلیات عطار به حساب می‌آیند. بیشتر ردیف‌های شعر این شاعر فعل‌اند (تام) که هم موسیقی شعر را غنا بخشیده و هم در پویایی و تحرک شعر نقش بارزی دارند. همچنین این ردیف‌ها، در گسترش و تقویت صور خیال و تکمیل مفهوم شعر و القای احساس و افکار شاعر نیز مؤثر افتاده‌اند. افزون‌براین، ایجاد وحدت تخیل و اندیشه، پوشاندن عیوب قافیه، ایجاد صور خیال و مفاهیم جدید، اقتباس شعر و ردیف از دیگران، نشان‌دادن افکار شاعر، تقارن دیداری و شنیداری، القای حس درونی شعر، ایجاد وحدت بین شاعر و مخاطب، فراهنجاری و... از کارکردهای مهم ردیف در غزل‌های عطارند.

واژه‌های کلیدی: تکرار، شعر، عطار، فراهنجاری، کارکردهای ردیف.

### ۱. مقدمه

#### ۱.۱. بیان مسئله

ردیف با زبان فارسی نوعی پیوستگی طبیعی دارد که در ادب هیچ زبانی، به وسعت شعر فارسی نیست. همه‌ی صاحب‌نظران، ردیف را مخصوص فارسی‌زبانان دانسته‌اند:

\* استاد زبان و ادبیات فارسی Fatemeh.modarresi@yahoo.com

\*\* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی - عرفانی (دبیر آموزش و پرورش) Afrakhte.a@gmail.com

(نویسنده‌ی مسئول)

«ردیف در اصل خاص بوده به زبان فارسی و متأخران شعرای عرب از پارسی‌گویان فراگرفته‌اند و به کار می‌برند» (طوسی، ۱۳۶۹: ۱۴۹). «ردیف خاصه‌ی شعرای عجم است» (رادمنش، ۱۳۸۸: ۳). کمال شعر در به‌کارگیری ردیف و تنوع آن است و از سویی دیگر، ردیف جنبه‌ی تأکید دارد و هر چه تکرار کلمات بیشتر باشد، سخن مؤکدتر می‌شود و نغمه‌ی آن را دلنشین‌تر می‌کند. «ردیف بهترین میزان برای هنرنمایی شاعران و امتحان قدرت طبع ایشان است» (شمس‌العلماء گرگانی، ۱۳۷۷: ۳۶۴).

از ردیف تعاریف زیادی ارائه شده است که در همه‌ی آن‌ها به تکرار دو کلمه‌ی بعد از قافیه اشاره شده است. در بیشتر این تعاریف، به لزوم یکسان‌بودن معنی دو کلمه تأکید کرده‌اند: «ردیف همگونی کاملی است از تکرار یک عنصر دستوری (واژه، گروه، بند یا جمله) با توالی یکسان و نقش‌های صوتی، صرفی، نحوی و معنایی یکسان در پایان مصاربع یا ابیات یک شعر و بعد از واژه‌ی قافیه پدید می‌آید» (حقوق‌شناس، ۱۳۷۰: ۵۹). صاحب *دره‌ی نجفی* در تعریف ردیف می‌گوید: «بدان که ردیف عبارت است از کلمه‌ای یا بیشتر که مستقل در لفظ و بعد از قافیه‌ی اصلی به یک معنی تکرار یابد» (آقاسردار، ۱۳۶۲: ۱۰۱). کسانی مانند همایی به وحدت معنایی اشاره‌ای نکرده‌اند: «در صورتی که یک کلمه عیناً در آخر همه‌ی اشعار تکرار شده باشد، آن را ردیف گویند» (همایی، ۱۳۶۷: ۵). به هر حال، با توجه به تعاریف بالا، ردیف نوعی تکرار است و تکرار هم در همه‌ی نمادهای هستی وجود دارد و در همین تنوع و تکرارهاست که موسیقی مفهوم خود را پیدا می‌کند. برخلاف نظر بسیاری از گذشتگان که ردیف را مانع آزادی تخیل می‌دانستند، مؤلف *بدایع الافکار* معتقد است: «شعر دارای ردیف را مردف گویند که بسیار خوشایند است و لطافت طبع و وحدت ذهن شاعر و جزالت ترکیب و متانت تقریر متکلم در سخن، به بر بستن ردیف خوب ظاهر گردد و ردیف می‌تواند بود که کلمه‌ای باشد یا بیشتر می‌باشد که از مصرعی یک کلمه قافیه بود و باقی ردیف» (واعظ کاشفی سبزواری، ۱۳۶۹: ۷۵). در این تحقیق، ردیف غزل‌های عطار را بررسی می‌کنیم تا ببینیم بسامد اشعار مردف در غزل‌های این شاعر تا چه اندازه است و کارکردهای هنری آن چیست.

#### ۱. ۲. ضرورت و اهمیت پژوهش

با خواندن دیوان عطار این نکته احساس می‌شود که کاربرد ردیف در شعر عطار بسیار پخته و منسجم و هنری است و شاعر عامدانه دست به چنین اقدامی نیاورده است؛ لذا

در این پژوهش بر آن شدیم تا جنبه‌های فکری و هنری ردیف را در دیوان عطار واکاوی کنیم تا اغراض و اندیشه‌ی شاعر را بیشتر دریابیم.

### ۱.۳. پیشینه‌ی پژوهش

مفصل‌ترین بحث درباره‌ی ردیف را محمدرضا شفیعی کدکنی در دو کتاب ارزشمند خود، *صور خیال در شعر پارسی* (۱۳۴۹) و *موسیقی شعر* (۱۳۵۹)، بیان کرده است. همچنین کتاب *ردیف و موسیقی شعر* (۱۳۸۲) و پایان‌نامه‌ی دکتری با عنوان *بررسی موسیقی شعر در شاهنامه‌ی فردوسی بر پایه‌ی ردیف و قافیه* (۱۳۷۶) و مقالاتی مانند «ارزش چندجانبه‌ی ردیف در شعر حافظ» (۱۳۸۴)، «صور خیال در دیوان عطار نیشابوری» (۱۳۸۴)، «بررسی موسیقایی غزل عطار» (۱۳۸۵)، «کارکردهای هنری و معنایی تکرار در غزل عطار» (۱۳۹۴) و «نگاهی به ردیف و کارکردهای آن در شعر خاقانی» (۱۳۹۲)، نیز در این حوزه نوشته شده؛ اما درباره‌ی کارکردهای ردیف در دیوان عطار، تاکنون پژوهشی جامع صورت نگرفته است؛ بنابراین پژوهش حاضر می‌کوشد تا به شیوه‌ی علمی و روشن، این موضوع را بررسی کند.

### ۱.۴. روش انجام پژوهش

روش پژوهش، توصیفی تحلیلی است و داده‌ها با استفاده از تکنیک تحلیل محتوا به شیوه‌ی کتابخانه‌ای با استفاده از شیوه‌ی معمول کتب فارسی، تجزیه و تحلیل شده است. جامعه‌ی آماری، کل غزلیات و قصاید دیوان عطار نیشابوری، براساس متن انتقادی مهدی مداینی و مهران افشاری، بهترین و آخرین تصحیح از دیوان عطار، بوده است.

### ۲. غزل عطار

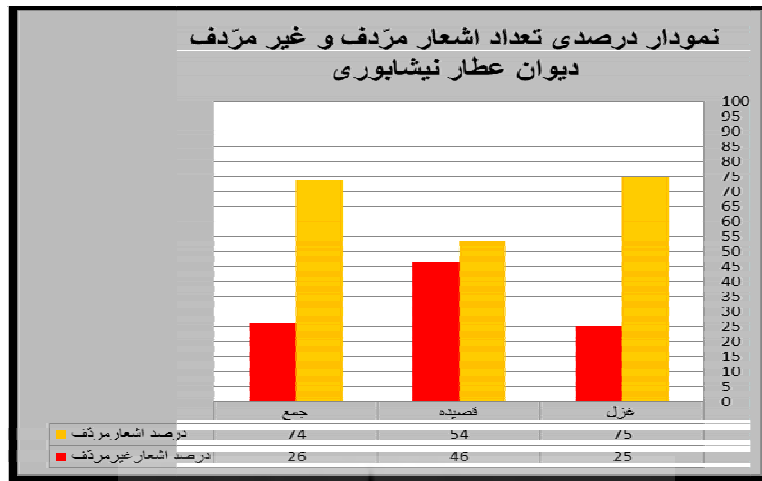
شیخ فریدالدین محمد عطار نیشابوری (۵۴۰-۶۱۸ق) یکی از بزرگ‌ترین شاعران زبان فارسی در نیمه‌ی دوم قرن ششم و ربع اول قرن هفتم است. بنابر اظهار نظر فروزانفر «عطار نه مرد روزگار خود و نه مرد روزگار ما، بلکه مردِ زمان و عصری هستند که ممکن است تکامل بشر و علو انسانیت از این پس آن را به وجود آورد» (فروزانفر، ۱۳۵۳: یک). دیوان غزلیات و قصاید عطار یکی از دیوان‌های شعر فارسی است که از همان قرن هفتم همواره مورد علاقه و شوق دوستداران شعر عرفانی فارسی بوده است. غزل عطار یکی از مهم‌ترین مراحل تکامل غزل عرفانی فارسی است؛ در این شیوه‌ی

غزل، مهم‌ترین نکته، وحدت تجربه‌ی شعری و درون‌مایه است؛ طوری که شاعر از آغاز تا پایان غزل در یک مسیر طبیعی حرکت می‌کند. بسیاری از این غزل‌ها جوهر زندگی‌نامه‌ی یک عارف است که تحولی روحی، ناگهان، او را دگرگون کرده است که آن را باید «وحدت تجربه» یا «وحدت حال» نامید (نک: عطار نیشابوری، ۱۳۸۴: ۴۷). در عروض شعر عطار، خروج از هنجارهای بوطیقایی عصر را بسیار می‌توان دید؛ زیرا عطار بوطیقایی ویژه‌ی خویش را دارد و دستور زبان خاص خود را، به همین دلیل آثار او، بیش از هر شاعر دیگری در معرض تغییرات کاتبان و نسخه‌برداران قرار گرفته است (نک: همان: ۸۸ و ۸۹).

«در عروض شعر عطار، کلمات تلفظ‌های ویژه‌ی خویش را دارند که بیش و کم از آواشناسی لهجه‌ی طبیعی محیط زندگی اوست» (همان: ۹۲)؛ بنابراین «تلفظ‌های محلی وی در قافیه‌ها و [ردیف] او همیشه اشکال ایجاد کرده است» (همان). کاتبان که چنین اصلی را در فن قافیه قبول نداشته‌اند مجبور شده‌اند قافیه را عوض کنند یا ردیف را تغییر دهند؛ بنابراین باید قول شفيعی کدکنی را پذیرفت که «شعر عطار در نگاه نخستین، گاه خواننده را می‌رماند؛ اما شکیبایی و قدری آمادگی روحی لازم است تا به درون این باغ راه پیدا کنیم. وقتی انس گرفتیم می‌بینیم که در آن سوی بعضی از ناهماهنگی‌ها، چه منظومه‌ی منسجمی از احساس و اندیشه موج می‌زند» (همان: ۳۸). در این پژوهش برآنیم تا اهمیت ردیف و کارکردهای آن را در دیوان عطار بررسی کنیم؛ زیرا تحقیقات بیشتر محققان در اشعار و احوال عطار، مربوط به مثنوی‌های او بوده است و کمتر به دیوان اشعار او پرداخته‌اند.

### ۳. بحث و تحلیل

از مجموع ۶۳۳ غزل در دیوان عطار، تعداد ۴۷۳ غزل دارای ردیف (۷۵٪) و ۱۶۰ غزل نیز مقفی هستند (۲۵٪). همچنین از مجموع ۲۸ قصیده‌ی موجود در دیوان عطار، پانزده قصیده مردف (۵۴٪) و سیزده قصیده نیز بدون ردیف‌اند. از یک ترجیع‌بند موجود در دیوان عطار که شش بند دارد نیز، دو بند مردف است.



نمودار شماره ۱: نمودار درصدی اشعار مرّدف و غیر مرّدف در دیوان عطار

بررسی‌های آماری در دیوان عطار بیانگر آن است که اشعار مرّدف نسبت به اشعار غیر مرّدف برتری بیشتری دارند، ۷۵٪ از غزلیات و ۵۴٪ از قصاید عطار دارای ردیف هستند؛ بنابراین ردیف در دیوان این شاعر نقشی برجسته دارد.

جدول شماره ۱: بسامد ردیف در انواع شعرهای عطار

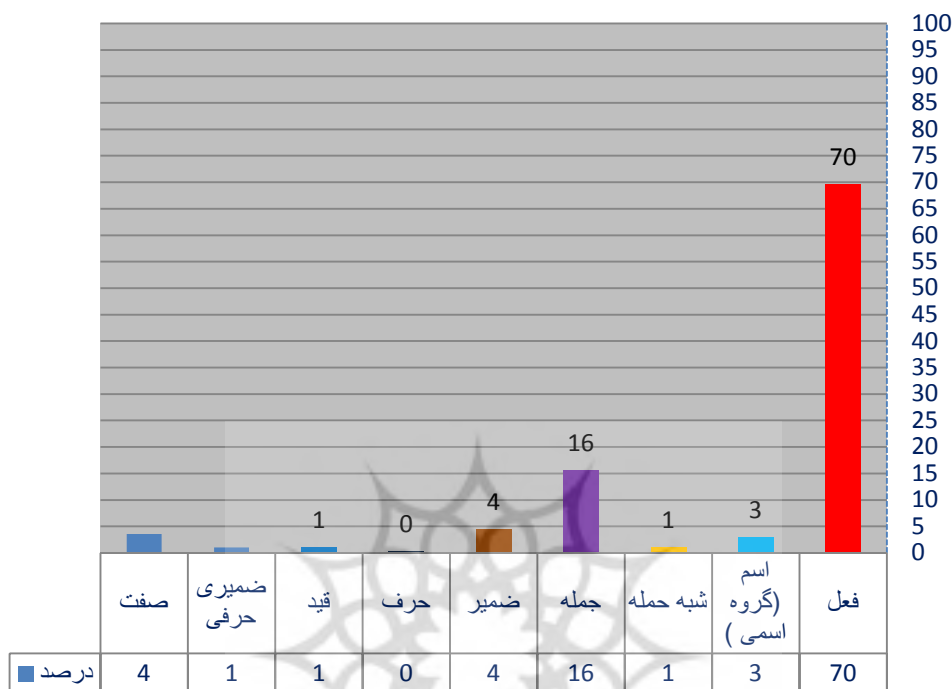
نوع شعر	تعداد شعر	تعداد شعر مرّدف	درصد اشعار مرّدف
غزل	۶۳۳	۴۷۳	۷۵
قصیده	۲۸	۱۵	۵۴
جمع	۶۶۱	۴۸۸	۷۵

### ۳.۱. انواع ردیف در دیوان عطار

انواع ردیف در شعر عطار عبارتند از: ردیف‌های فعلی، اسمی (گروه اسمی)، حرفی، قیدی، ضمیری، صفتی و عبارت یا جمله (شبه جمله). آمارهایی که از انواع ردیف در شعر عطار به دست آمده به شرح ذیل است:

جدول شماره ۲: انواع ردیف در دیوان عطار

نوع ردیف	فعل	اسم (گروه اسمی)	جمله	شبه جمله	ضمیر	حرف	حرفی - ضمیری	قید	صفت
تعداد	۳۳۰	۱۴	۷۴	۶	۲۱	۱	۶	۵	۱۷



نمودار شماره‌ی ۲: نمودار درصدی ردیف در شعر عطار به تفکیک نوع ردیف

### ۳.۱.۱. ردیف‌های فعلی

۳.۱.۱. افعال تام. افعال تام که در دیوان عطار در جایگاه ردیف قرار گرفته‌اند، عبارتند از: مشتقات مصدر کردن (تعداد: ۲۵)، آمدن (تعداد: ۲۴)، داشتن (تعداد: ۲۳)، یافتن (تعداد: ۱۱)، گرفتن (تعداد: ۶)، رفتن (تعداد: ۹)، افتادن (تعداد: ۹)، کشیدن (تعداد: ۹)، سوختن (تعداد: ۸)، دانستن (تعداد: ۷)، نهادن (تعداد: ۷)، نمودن (تعداد: ۶)، افکندن (تعداد: ۵)، گنجیدن (تعداد: ۵)، دادن (تعداد: ۵)، بردن (تعداد: ۵)، زدن (تعداد: ۵)، هستن (تعداد: ۵)، رسیدن (تعداد: ۴)، افشاندن (تعداد: ۳)، برتابیدن (تعداد: ۲)، اندیشیدن (تعداد: ۲)، ساختن (تعداد: ۲)، خوردن (تعداد: ۲)، خواستن (تعداد: ۲)، نگرستن (تعداد: ۲)، بایست (تعداد: ۱)، توانست (تعداد: ۱)، بخشد (تعداد: ۱)، پیچیدن (تعداد: ۱)، نوشت (تعداد: ۱)، بست (تعداد: ۱)، شکست (تعداد: ۱)، گفتن (تعداد: ۱)، نشست (تعداد: ۱)، نشکبید (تعداد: ۱)، فرستادن (تعداد: ۱)، خندیدن (تعداد: ۱)، پدید (تعداد: ۱)، جهَد (تعداد: ۱)، زیند (تعداد: ۱) و پرسیدن (تعداد: ۱).

این افعال را «افعال پویا» نامیده‌اند؛ یعنی افعالی که کاری در آن صورت می‌گیرد؛ در واقع معنای چنین افعالی حاصل انجام عملی است، مانند بردن، برداشتن، کشیدن و... .  
ساقیا برخیز تا رخت به خمّار کشیم      تایبان را به شرابی دو سه در کارکشیم  
(عطار، ۱۳۹۲: ۳۷۲)

هر شبی وقت سحر در کوی جانان می‌روم      من چو بس نامحرمم از خویش پنهان می‌روم  
(همان: ۳۵۰)

فعل‌های تامی که در جایگاه ردیف قرار گرفته‌اند، بیش از سه برابر افعال ربطی هستند. افعال تام پویایی بیشتری دارند و شعر را از حالت سکون و جمود بیرون می‌آورند. همچنین مطابق دستور زبان فارسی که همیشه فعل در پایان جمله می‌آید، وقتی ردیف فعل باشد، می‌توان گفت که بیت تا حدی دستورمند است. بر این اساس چون بیشتر ردیف‌های عطار فعلی هستند، ترکیب کلمات در محور همنشینی در بسیاری از غزلیات او مطابق با منطق نثر است.

۳. ۱. ۱. افعال ربطی. افعال ربطی که در دیوان عطار در جایگاه ردیف قرار گرفته‌اند عبارتند از: است (تعداد: ۱۷)، شد (تعداد: ۱۵)، نیست (تعداد: ۱۴)، بود (تعداد: ۸)، باش (تعداد: ۴)، گردد (تعداد: ۴)، باشد (تعداد: ۳)، شدم (تعداد: ۳)، گشتم (تعداد: ۲)، باشدت (تعداد: ۲)، بباشیم (تعداد: ۲)، باشم (تعداد: ۱)، شو (تعداد: ۱)، بودی (تعداد: ۱)، باشی (تعداد: ۱)، نباشی (تعداد: ۱)، شوی (تعداد: ۱)، گشت (تعداد: ۱)، نگرده (تعداد: ۱)، شود (تعداد: ۱) و نبودش (تعداد: ۱).

«وجوه فعل رابط و اهمیت آن در ساختمان زبان فارسی، مهم‌ترین عامل پیدایش و توسعه‌ی ردیف در شعر فارسی است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۴۹: ۱۷۱). به این افعال، «افعال ایستا» گفته می‌شود که فقط حالتی را نشان می‌دهند و در آن کاری صورت نمی‌گیرد. افعال ربطی حیات و حرکت افعال تام را ندارند و بیشتر فضایی تجریدی و انتزاعی را به ذهن متبادر می‌کنند.

دُرّج لعلت دلگشای مردمست      عکس ماهت رهنمای انجمست  
(عطار، ۱۳۹۲: ۱۴۹)

مشک خط تو که لؤلؤ پرورست      از سیاهی همچو لالا عنبرست  
(همان: ۷۳۱)

۳. ۱. ۲. ردیف‌های ضمیری. ضمیرهای شخصی منفصل مانند تو (تعداد: ۷)، من (تعداد: ۴)، ما (تعداد: ۱)، او (تعداد: ۲) و ضمیر مشترک خویش (تعداد: ۱).

بار دگر شور آورید این پیر دُرْدَاشام ما صد جام برهم نوش کرد از خون دل برجام ما  
(عطار، ۱۳۹۲: ۱۰۵)

۳. ۱. ۳. ردیف‌های ضمیری حرفی. ز تو (تعداد: ۲)، از ما (تعداد: ۱)، از تو (تعداد: ۱)،  
ما را (تعداد: ۱) و مرا (تعداد: ۱).

چون نیست هیچ مردی در عشق یار ما را سجاده عاشقان را، دُرْد و خمار ما را  
(همان: ۱۰۱)

۳. ۱. ۴. ردیف حرفی. را (تعداد: ۱).

ز زلفت زنده می‌دارد صبا انفاس عیسی را ز رویت می‌کند روشن خیالت چشم شیدا را  
(همان: ۱۰۲)

۳. ۱. ۵. ردیف‌های اسمی. بسامد ردیف اسمی در دیوان عطار بسیار کم است و شاعر  
برای برجسته‌سازی و اهمیت بخشیدن به چند موضوع آن‌ها را ردیف قرار داده است.  
این ردیف‌ها عبارتند از: عشق (تعداد: ۴)، مست (تعداد: ۱)، روزه (تعداد: ۳)، حاصل  
(تعداد: ۱)، دل (تعداد: ۲)، بی تو من (تعداد: ۱) و از تو بی‌خبر (تعداد: ۱).

خاصگیان محرم سلطان عشق مست می‌آیند از ایوان عشق  
(همان: ۴۱۵)

۳. ۱. ۶. ردیف‌های قیدی و صفتی. مانده (تعداد: ۴)، کرده (تعداد: ۲)، شده (تعداد:  
۲)، دگر (تعداد: ۱)، باز (تعداد: ۱)، خوش (تعداد: ۱)، به جان (تعداد: ۱)، تاکی؟  
(تعداد: ۱)، تافته (تعداد: ۱)، گرفته (تعداد: ۱)، نهاده (تعداد: ۱)، نموده (تعداد: ۱)، برده  
(تعداد: ۱)، آمده (تعداد: ۱)، داده (تعداد: ۱) و گذشته (تعداد: ۱).

ای ز عشقت این دل دیوانه خوش جان و دردت هر دو در یک خانه خوش  
(همان: ۴۰۵)

۳. ۱. ۷. ردیف‌های جمله‌ای، شبه‌جمله‌ای و گروهی. زیباترین و موسیقایی‌ترین  
غزلیات عطار آنانی هستند که ردیف جمله‌ای و شبه‌جمله‌ای دارند. این نوع ردیف‌ها در  
دیوان عطار بسیار متنوعند و گاهی یک تا دو و حتی سه رکن عروضی را می‌سازند. این  
ردیف‌ها عبارتند از: افتاده است (تعداد: ۵)، تست (تعداد: ۴)، ماست و ای غلام (هر  
کدام ۳ مورد)، خوشست و چون کنم (هر کدام ۲ مورد)، می‌بایدت، کجاست، رواست،  
بیست، منست، بیرون است، آمده است، کم هست، من کیست، بایست، نیست، پدید  
نیست، از که جویمت، چه سنجد، که پسندد، خواهیم کرد، خواهیم نهاد، خواهم زد،



نخواهم شد، نخواهم آمد، خواهم رسید، نتوان کرد، می‌توان داد، نیکوتر است، اوست، نبوده است، باز ندانم، فرومانده‌ام، تو هستم، می‌بایدش، تو بس، کسی ندید، آید پدید، دریغم آید، چه گشاید، کی نشود، یکسان بود، افتاده شده، باید شد، کی خورد، می‌نتوان کرد، شد چون کنم، چه کنم، باز ننگریم، همی جویم، است چه گویم، توان کردن، باید شدن، شدم ای جان من، چه می‌طلبی؟، که هستی؟، که تو داری، کنی حالی، چون کنی، اینک می‌رسد، کی شود، دریغم آید، تو می‌بینم، دریغا، والسلام، دریغ (هرکدام ۱ مورد).  
این گره کز تو بر دل افتاده‌ست که گشاید که مشکل فتاده‌ست  
(همان: ۱۶۲)

ندانم تا چه کارم افتاده‌ست که جانی بی‌قرارم افتاده‌ست  
(همان: ۱۶۴)

همان‌طور که روشن شد پرکاربردترین انواع ردیف در دیوان عطار، ردیف‌های جمله‌ای (شبه‌جمله‌ای) است. یکی از دشواری‌هایی که شاعران در دوره‌ی تکامل شعر فارسی به آن روی آوردند، سرودن شعر با ردیف‌های طولانی فعلی و اسمی، برای نشان‌دادن قدرت طبع و جلب توجه بیشتر بوده است. استفاده از افعال باعث بسط معانی می‌شود و عطار نیز در راستای بیان معانی و موضوعات مختلف از فعل استفاده کرده است که باعث شکوفایی تخیلات شاعرانه و نوآوری در شعر شده و به شعر او تحرک و پویایی بیشتری بخشیده است.

### ۲.۳. کارکردهای ردیف در دیوان عطار نیشابوری

#### ۳.۲.۱. ایجاد وحدت بین شاعر و مخاطب

«وقتی خواننده در یک شعر می‌تواند پس از یک بیت (یا عبارت) در موقعیتی خاص، کلمه یا عبارتی را حدس بزند، خواه‌ناخواه خود را با شاعر در آفرینش شعر شریک می‌پندارد و لذت بیشتری می‌برد. در این حالت شنونده در متن ماجراست؛ پس شعر تأثیر بیشتری بر روی او خواهد داشت» (متحدین، ۱۳۵۴: ۵۱۷).

هرچه قدر ردیف طولانی‌تر باشد این اتحاد و هماهنگی بین شاعر و خواننده بیشتر می‌شود. در دیوان عطار هم ردیف‌های طولانی بسامد بالایی دارند. در غزلی یازده‌بیتی به مطلع:

در رهت حیران شدم ای جان من      بی سر و سامان شدم ای جان من

ردیف «شدم ای جان من» به گونه‌ای تکرار شده که شنونده و خواننده را با خود همراه و هم‌صدا می‌کند:

چون ندیدم از تو گردی پس چرا      در تو سرگردان شدم ای جان من؟  
در فروغ آفتاب روی تو      ذره‌ی حیران شدم ای جان من  
(همان: ۵۴۰)

خواننده با شنیدن ابیات آغازین، به راحتی می‌تواند کلمه یا عبارت‌های تکرار شونده را حدس بزند و ارتباط بیشتری با شاعر احساس کند. در غزلی دیگر با مطلع  
چون قصه‌ی زلف تو دراز است، چه گویم؟      چون شیوه‌ی چشمت همه ناز است، چه گویم؟  
(همان: ۵۱۸)

ردیف طولانی «است، چه گویم» تقریباً نصف هر مصراع را در بر گرفته و حدس زدن آن برای خواننده بسیار آسان شده است.

۲.۲.۳. نقش موسیقایی و صوتی. تکرار منظم الفاظ هم‌شکل و هم‌صدا بعد از قافیه، بیشتر زیور شنیداری است که تأثیر صوتی قافیه را نیز افزون خواهد کرد و لذتی موسیقایی را که از آهنگ کلمه‌های در ابتدای شعر داریم، به صورت پیوسته تا آخر شعر، در ذهنمان تکرار و تثبیت می‌کند. مقایسه‌ی دو شعر در یک وزن، که یکی تنها قافیه دارد و دیگری علاوه بر قافیه از ردیف نیز برخوردار است، نشان می‌دهد که ردیف چه اندازه در افزایش موسیقی شعر موثر است (نک: طالبیان و اسلامیت، ۱۳۸۴: ۱۲).

وقتی در صامت‌ها و مصوت‌های شعری تناسب وجود داشته باشد، خودبه‌خود نوعی موسیقی ایجاد می‌شود و زمانی که این حروف هم‌صدا با ردیف نیز هم‌خوانی داشته باشد از این رهگذر موسیقی شعر غنای بیشتری پیدا می‌کند.

عاشقی و بی‌وفایی کار ماست      کار کار ماست چون او یار ماست  
(عطار، ۱۳۹۲: ۱۱۷)

نوعی موسیقی درونی حاصل از تکرار نغمه‌ی حرف «الف» در ردیف و کلمات شعر) ایجاد شده که ارزش موسیقایی غزل را دو چندان کرده است.  
این چه سوداست کز تو در سر ماست      وین چه غوغاست کز تو در بر ماست  
(همان: ۱۱۸)

علاوه بر ارزش موسیقایی که حروف ردیف با کلمات بیت (الف، س، ت) ایجاد کرده، شاعر ردیف ضمیری (ما) را در مخاطبه با (تو) در تمامی ابیات قرار داده که نوعی مناظره‌ی زیبا ایجاد کرده است.

آتش عشق تو در جان خوشترست      جان ز عشقت آتش افشان خوشترست  
(همان: ۱۳۵)

با تکرار «ش» ارزش موسیقایی غزل به اوج رسیده، طوری که خواننده و شنونده احساس می‌کند خوش‌تر از این نشنیده است.  
چون به اصل اصل در پیوسته بی‌تو جان تست      پس تویی آن تو که بی‌تو آن تویی پنهان تست  
(همان: ۱۲۲)

که علاوه بر واج‌آرایی حرف «ت» و «س»، تکرار ضمیر (تو) که قسمتی از ردیف است در بیشتر ابیات غزل، موسیقی درونی شعر را دو چندان نموده است.  
چشم خوشش مست نیست لیک چو مستان خوشست  
خوشی چشمش از آنست کین همه دستان خوشست  
(همان: ۱۴۵)

در این بیت نیز تکرار حروف «خ»، «ش» و «س» موسیقی‌ساز شده است.

۳.۲.۳. ایجاد تقارن دیداری و شنیداری. «ردیف در حقیقت برای تکمیل قافیه به کار می‌رود. حدود هشتاد درصد غزل‌های خوب فارسی دارای ردیف است و اصولاً غزل بی‌ردیف به دشواری موفق می‌شود» (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۸: ۱۱۱). «یکی دیگر از زیبایی‌های ردیف علاوه بر گوش‌نوازی آن، شکل نوشتاری و دیداری آن است. چشم ما نیز تا پایان شعر از این شکل نوشتاری یکسان، احساس رضایت می‌کند» (طالبیان و اسلامیت، ۱۳۸۴: ۱۵۱). «تکرار و ترتیب قرار گرفتن و چینش واژه با واژگانی که به‌عنوان ردیف در شعر ظاهر می‌گردند، احساس خوبی به خواننده انتقال می‌دهد که این احساس از نوع تجسمی و جدای از حس موسیقایی کلام است» (روحانی و عنایتی قادیکلایی، ۱۳۹۲: ۱۷).

آنچه در قعر جان همی‌یابم	مغز هر دو جهان همی‌یابم
چون ز یک قالب اند جمله خلق	همه یک خاندان همی‌یابم
جمله ذره‌های تحت زمین	تاج نوشین روان همی‌یابم
قصه‌ی خود چه گویمت که دو کون	قصه‌ی باستان همی‌یابم

(عطار، ۱۳۹۲: ۶۹۵-۶۹۸)

زیبایی فیزیکی و دیداری این ردیف وقتی ملموس‌تر است که ۱۰۴ بار تکرار می‌شود که افزون بر اینکه برای خواننده بسیار گوش‌نواز است، چشم وی نیز همزمان

شکل نوشتاری آن را می‌بیند و لذت می‌برد. به گونه‌ای فعل «همی‌یابم» در جایگاه ردیف تحرک و پویایی ایجاد کرده است که خواننده تصویرآفرینی زنده‌ای را به چشم خود می‌بیند، گویی بازیگر صحنه‌ای واقعی و زنده شده است. این تصویرآفرینی زیبا که دو حس دیدن و شنیدن را با هم به ارمغان آورده، پذیرش و اقبال را در خواننده دوچندان کرده است.

۳. ۲. ۴. نقش ردیف در اقتباس شعر. «زیور ردیف آنقدر تجلی دارد که وقتی شاعر شعر دیگری را اقتباس می‌کند نمی‌تواند ردیف آن شعر را نادیده بگیرد. شاعران از یکدیگر بهره‌های بسیار برده‌اند، بر شیوه‌ی یکدیگر رفته‌اند و با یکدیگر کوس برابری کوفته‌اند و در همه‌ی این موارد، ردیف تأثیر خود را بر جای گذاشته است» (محسنی، ۱۳۸۲: ۵۸). در دیوان عطار غزلیات بسیاری موجود است که به پیروی از خاقانی پرداخته شده‌اند. غزل‌هایی به مطلع‌های زیر:

طریق عشق رهبر برنتابد	جفای دوست داور برنتابد
(خاقانی، ۱۳۷۵: ۵۷۶)	
دلم در عشق تو جان برنتابد	که دل جز عشق جانان برنتابد
(عطار، ۱۳۹۲: ۲۱۴)	
دل زخم تو را سپر ندارد	آماج تو جز جگر ندارد
(خاقانی، ۱۳۷۵: ۵۸۶)	
زین درد کسی خبر ندارد	کین درد کسی دگر ندارد
(عطار، ۱۳۹۲: ۲۳۳)	
مه بجویم، مه مرا روی تو بس	گل نبویم گل مرا بوی تو بس
(خاقانی، ۱۳۷۵: ۶۲۲)	
آفتاب عاشقان روی تو بس	قبله‌ی سرگشتگان روی تو بس
(عطار، ۱۳۹۲: ۳۹۱)	
در کام صبح از ناف شب مشک است عمداریخته	زرین هزاران نرگسه بر سقف مینا ریخته
(خاقانی، ۱۳۷۵: ۳۷۷)	
شب را ز تیغ صبحدم خون است عمداریخته	اینک بین چون خون شفق در طشت مینا ریخته
(عطار، ۱۳۹۲: ۵۵۸)	

با مقایسه‌ی این اقتباس‌ها روشن می‌شود که برای شاعر شعرشناس چقدر ردیف اهمیت دارد.

۳. ۲. ۵. ردیف ابزاری برای دریافت افکار و اندیشه‌های شاعر. اگر ردیف به درستی به کار گرفته شود، خواننده را به فکر و اندیشه شاعر رهنمون می‌گردد. گویی شاعر به عمد از این ردیف‌ها استفاده می‌کند تا در پایان هر بیت، ذهن و فکر خواننده را به اندیشه و افکار خود بکشاند. در بسیاری از غزلیات عطار چون شاعر بر آن است تا مبادی و اصول تصوف را آموزش دهد به این مهم دست یازیده است؛ برای نمونه، در غزل زیر

دم مزن گر همدمی می‌بایدت	خسته شو گر مرهمی می‌بایدت
تا در اثباتی تو بس نامحرمی	محو شو گر محرمی می‌بایدت
همچو غواصان دم اندر سینه کش	گر چو دریا همدمی می‌بایدت
تنگدل ماندی که دل قطره خونست	عالمی در عالمی می‌بایدت
تا که این یک قطره صد دریا شود	صبر صد عالم همی می‌بایدت
در غم هر دم که نبود در حضور	تا قیامت ماتمی می‌بایدت

(همان: ۱۱۴)

ردیف «می‌بایدت» که در همه‌ی ابیات تکرار و القا می‌شود، فعلی ایستاست که حاکی از تسلیم و سرسپردگی سالک در برابر مرشد و معشوق حقیقی است که شاعر عارف برای رسیدن به معرفت حق، به طالبان سیر حق تعالیم ارزنده و عرفانی خویش نظیر محوشدن، دم‌درکشیدن، دریا شدن، صبر، نیستی، حضور و دم (حال)، به‌طور مؤکد و مکرر در ردیف مندرج ساخته است. در غزلی به مطلع

ای بی‌نشان محض نشان از که جویمت؟ گم گشت در تو هر دو جهان از که جویمت؟

(همان: ۲۰۴)

پرسش‌های عرفانی و طلب‌گونه‌ی عطار و حیرت و سرگشتگی و گم‌گشتگی شاعر برای وصول به حق و حقیقت را نمایان می‌کند. در غزلی با ردیف فعل پرسشی «کجاست؟»

تا کی از صومعه، خمّار کجاست؟ خرقه بفکندم، زَنار کجاست؟

(همان: ۱۱۵)

ردیف کاملاً بیانگر آرمان عرفانی شاعر است و شاعر کوشیده یکی از مراحل هفتگانه‌ی سلوک یعنی «طلب» را به نیکی معرفی کند.

بیشتر غزلیات عارفانه‌ی عطار یکدست و دارای خط عمودی‌اند؛ یعنی غزل از بالا تا پایین یک معنا را می‌رساند و به‌ندرت می‌توان در آن ابیات منفرد پیدا کرد. به همین سبب در همه‌ی دیوان او احساس پُر قدرت و وحدت‌گرایانه ادراک می‌شود.

عطار هنرمندانه از ردیف برای بیان اندیشه‌ی عارفانه خویش سود جسته است. در غزل ۵۲ با آوردن ردیف «منست» بیان می‌دارد که باید از حجاب خویشتن بیرون آمد تا به کشف و شهود حق نایل گشت. او بر این اعتقاد است که دوست در دل و جان هر انسانی است و انسان باید در جان شیرین خود جست‌وجو کند تا او را بیابد.

گم‌شدن در کم‌زدن دین منست      نیستی در هستی آیین منست  
من چرا گرد جهان گردم که دوست      در میان جان شیرین منست  
(همان: ۱۵۹)

عطار در غزل ۸۴ ردیف «بازیافت» به سیر و سلوک درونی خویش اشاره می‌کند:  
تا دل من راه جانان بازیافت      گوهری در پرده‌ی جان بازیافت  
آن چه خلق از دامن آفاق جست      او نهان سر در گریبان بازیافت  
(همان: ۱۹۶)

او در قصیده‌ای با ردیف «همی‌یابم» جهان‌بینی و روش سیر و سلوک و احوال خویش را به‌روشنی بیان می‌دارد:

آنچه در فعر جان همی‌یابم      مغز هر دو جهان همی‌یابم  
آنچه بر رُست از زمین دلم      فوق هفت آسمان همی‌یابم  
آنچه آن کس نیافت و جان در باخت      من ز حق رایگان همی‌یابم  
آن جهان مغز این جهان است همه      وین جهان استخوان همی‌یابم  
آفتابی ست حضرتش که دو کون      پیش او سایه‌بان همی‌یابم  
(همان: ۶۹۵-۶۹۸)

عطار در غزلیات ۳۰۴ و ۳۰۵ و ۳۰۶، با تکرار ردیف «شدم» برای «گم‌شدگی» خویش در این دنیای غریب طالب «می‌شود». از سَر عشق سرگردان «می‌شود»، از حیرت بی‌سروسامان «می‌شود»، عاشق صاحب‌جمالی «می‌شود»، گرفتار هجران «می‌شود»، به جان در راه او فانی «می‌شود»، تا اینکه در فنا شایسته‌ی حق «می‌شود» و از فنا به بقا می‌رسد و درنهایت، آنچه را در جست‌وجویش بوده است آن «می‌شود». این «شدن» حاکی از دگرگونی و حیرت و تحول روحی و عرفانی شاعر است که به تأکید تکرار می‌شود.

گم شدم در خود نمی دانم کجا پیدا شدم      شب نمی بودم ز دریا، غرقه در دریا شدم  
تا ز سر عشق سرگردان شدم      غرقه‌ی دریای بی‌پایان شدم  
چون فنای خود بدیدم در بقا      آنچه می‌جستم به کلی آن شدم  
(نک: همان: ۳۰۴-۳۰۶)

### ۳.۲.۶. نقش ردیف در ایجاد صور خیال و مفاهیم و ترکیبات جدید

«بسیاری از تصویرهای شعر عطار، هرچند ممکن است در شعر شاعران پیش از او نیز سابقه داشته باشد، به لحاظ بسامد و نوع نگرش خاص و شخصی عطار تازه‌اند؛ در واقع، این تصاویر نو حاصل بازسازی هنرمندانه تجربیات شخصی شاعرند» (مالمیر، ۱۳۸۴: ۳). «ردیف، همچنان که از یک سوی گوینده را در تنگنای انتخاب کلمات قرار می‌دهد، برای شاعری که قدرت تخیل و نیروی ساختن تصویر و تداعی معانی تازه داشته باشد، روزه‌ای است برای خلق خیال‌های بدیع و تصویرهای تازه» (شفیعی کدکنی، ۱۳۴۹: ۱۷۳). چنانکه در دیوان عطار چهار غزل با ردیف «عشق» وجود دارد که شبکه‌ی معنایی زیبایی را خلق نموده است و همچنین سبب شده تا شاعر در تنگنا و انحصار ردیف «عشق» ترکیبات و تشبیهات و استعارات را بر عهده‌ی ردیف قرار دهد و ردیف محور تخیلات شاعرانه قرار گیرد:

ای لب تو نگین خاتم عشق      روی تو آفتاب عالم عشق  
در صف دلبران به سر تیزی      سر هر یک مژه‌ی تو رستم عشق  
دل عطار چون گل نوروز      تازگی می‌دهد ز شبنم عشق  
(عطار، ۱۳۹۲: ۴۱۴)

خاصگان محرم سلطان عشق      مست می‌آیند از دیوان عشق  
می‌ندانم هیچ کس را در جهان      کاب صافی یافت از نسیان عشق  
(همان: ۴۱۵)

ردیف عشق در ذهن شاعر جرقه‌ای زده و موجب خلق ترکیبات و تشبیهات زیبایی شده است، ترکیباتی چون: خاتم عشق، عالم عشق، رستم عشق، شبنم عشق، سلطان عشق، بحر عشق، فتنه‌ی عشق، صحرای عشق، دریای عشق، مولای عشق، معمای عشق، پای عشق و فرمان عشق. در غزل زیر با ردیف «افشانده‌ایم»:

دست در عشقت ز جان افشانده‌ایم      و آستینی بر جهان افشانده‌ایم  
تا دل از تردامنی برداشتم      دامن از کون و مکان افشانده‌ایم  
(همان: ۴۹۰)

نیز به کارگرفتن ردیف خلق عبارات کنایی را در پی داشته است (دست از جان افشاندن، آستین افشاندن و دامن افشاندن). البته تعداد زیادی از ردیف‌هایی که عطار از آن بهره برده، تأثیر چشمگیری در تصویرآفرینی‌های او ندارند، مثل ردیف‌های «تست»، «ماست»، «دوست»، «تو»، «او»، «باشد»، «باشم» و... و بسیاری از آن‌هایی که در حکم پیوند واژه‌هایی دیگر هستند و برای پرکردن وزن شعر آمده‌اند و کارکرد تصویرآفرینی ندارند، مثل ردیف‌های «تو»، «او»، «ما»، «ای غلام»، «ای پسر» و «السلام»

۳. ۲. ۷. نقش ردیف در پوشاندن عیوب قافیه. یکی دیگر از کارکردهای زیبای ردیف سرپوش گذاشتن بر عیوب قافیه‌هایی است که شاعر مرتکب شده است، از جمله شایگان جلی. «استعمال شایگان جلی در قافیه جایز نیست و گفته‌اند که استعمال آن یک بار روا بود؛ مثلاً اگر در قافیه‌ای «روان» و «نشان» باشد، اگر یک بار «مردان» بیاورد، جایز است... و افاضل شعرا از این به‌نوعی احتراز کرده‌اند که آن یک قافیه جایز را هم نیاورده‌اند. از سبب شهرت قبحش، مگر آنجا که شعر مردّف باشد؛ چه ردیف عیب قافیه را بپوشاند» (واعظ کاشفی سبزواری، ۱۳۶۹: ۷۵). در غزل زیر عطار چندین بار قافیه‌ی شایگان آورده و قافیه را نیز تکرار کرده است:

ما ره ز قبله سوی خرابات می‌کنیم	پس در قمارخانه مناجات می‌کنیم
چون یک نفس به صومعه هشیار نیستیم	مست و خراب کار خرابات می‌کنیم
نه لاف پاکبازی و رندی همی‌زنیم	نه دعوی مقام و مقامات می‌کنیم
طاماتیان ز دُردی ما توبه می‌کنند	ما بی‌نفاق توبه ز طامات می‌کنیم
ما شبروان بادیه‌ی کعبه دلیم	با شاهدان روح ملاقات می‌کنیم
در کسب علم و عقل چو عطار این زمان	هم یک دو روز کار خرابات می‌کنیم

(عطار، ۱۳۹۲: ۵۱۴)

«شایگان معادل فارسی همان ایطای جلی است؛ ولی معمولاً در مورد تکرار علامات جمع به کار می‌رود» (شمیسا، ۱۳۶۹: ۱۰۸) که خرابات دو بار در قافیه تکرار شده است. «طامات» و «مقالات» نیز قافیه‌ی شایگان هستند.

عطار در غزل ۲۴، صفحه‌ی ۱۲۶ نیز، هشت بار قافیه‌ی شایگان آورده است؛ همچنین غزل ۱۷۹ همین قوافی را تکرار کرده است که عیب تکرار قافیه‌ی «خرابات» را تنها ردیف می‌تواند از نظر دور کند.



همچنین عیب و نقص تکرار قافیه در غزل‌های عطار به وفور یافت می‌شود. این عیب بیشتر در غزل‌هایی اتفاق افتاده که بعد از قافیه ردیف در آخر بیت جای خوش کرده و بر عیب‌ها سرپوش گذاشته است. این موضوع نشان می‌دهد که ردیف بهترین ابزار برای پوشاندن عیوب قافیه است. در غزل زیر شاعر دو بار پشت سر هم قافیه‌ی «را» را تکرار کرده و ردیف و قافیه با هم امتزاج یافته‌اند:

راه عشق او اکسیر بلاست      محو در محو و فنا اندر فناست  
گم شود در نقطه‌ی فاء فناء      هر چه در هر دو جهان شد از تو راست  
در چنین دریا که عالم ذره‌ایست      ذره‌ای هست آمدن یارا که راست  
(عطار، ۱۳۹۲: ۱۲۰)

شاعر در غزلی با مطلع زیر دو بار قافیه‌ی «جان» را تکرار کرده است:

هر شور و شری که در جهان است      از غمزه‌ی مسرت دلستان است  
گفتم «لب اوست جان» خرد گفت:      «جان چیست»، مگو، چه جای جان است  
در جام جهان‌نمای ما ریز      آن باده که کیمیای جان است  
(همان: ۱۵۴)

در غزل‌های ۴۲، ۵۳، ۵۵، ۶۱، ۳۱۱، ۳۲۳ و... کلمات قافیه دو بار تکرار شده است و ردیف توانسته این عیب قافیه را از نظر خواننده دور کند.

۳. ۲. ۸. اهمیت ردیف در وزن شعر. در خور ذکر است که «ردیف در مواردی، به کمک موسیقی بیرونی شعر می‌آید؛ یعنی یک یا چند هجا و گاه یک یا چند رکن عروض شعر را پر می‌کند» (محسنی، ۱۳۸۲: ۵۳). وزن شعر فارسی از رهگذر ردیف به انواع و اقسام بی‌حد و حصر می‌رسد» (همان: ۵۶).  
ردیف‌هایی مانند «او»، «را»، «در»، «ما»، «من»، «است»، «شد»، «بود»، «همی» و... یک یا دو هجای شعر را تشکیل می‌دهند.

هر که جان در باخت در دیدار او      صد هزاران جان شود ایشار او  
(عطار، ۱۳۹۲: ۵۴۳)

ردیف «او» فقط یک هجای رکن «فاعلن» را پر کرده است. در بیت زیر نیز ردیف «بُود» دو هجای «فاعلن» را پر کرده است.

هر که سرگردان این سودا بود      از دو عالم تا ابد یکتا بُود  
(همان: ۳۲۳)

فعل‌ها و اسم‌ها و گروه‌های قیدی و اسمی گاه یک یا دو رکن شعر را به خود اختصاص می‌دهند. ردیف «نمی‌دانم» در بیت زیر یک رکن کامل از «مفاعیلین» را مختص خود ساخته است که سبب هماهنگی خاص در وزن شعر شده است.

بجز غم‌خوردن عشقت غمی      که شادی در همه عالم از این  
دیگر نمی‌دانم      خوش‌تر نمی‌دانم  
(همان: ۴۶۵)

در بیت زیر ردیف «چون کنی؟» رکن «فاعل» را در وزن شعر تکمیل کرده است.  
ای دل اندر عشق غوغا چون کنی؟      خویش را بیهوده رسوا چون کنی؟  
(همان: ۶۲۳)

طولانی‌ترین ردیف در دیوان عطار «شدم ای جان من» است که نصف بیشتر مصراع را در بر می‌گیرد و از شش هجا تشکیل شده که از دو رکن شعر فقط یک هجا کم دارد؛ یعنی ردیف از هجای دوم رکن دوم آغاز شده است:

در رخت حیران شدم ای جان من      بی سر و سامان شدم ای جان من  
(همان: ۵۴۰)

این ردیف آنقدر ارزش موسیقایی غزل را افزایش داده است که خواننده حتی می‌تواند قافیه‌های شعر را حدس بزند و در پایان آهسته زمزمه کند که «شدم ای جان من». این نوع ردیف‌های طولانی در تکامل غزل عارفانه‌ی عطار بسیار مؤثر بوده است؛ مانند چون قصه‌ی زلف تو دراز است، چه گویم؟ چون شیوه‌ی چشمت همه ناز است، چه گویم؟  
(همان: ۵۱۸)

دل ز عشقت بی‌خبر شد، چون کنم؟ مرغ جان بی‌بال و پر شد، چون کنم؟  
(همان: ۴۷۷)

۳. ۲. ۹. **ایجاد وحدت تخیل و اندیشه.** گفتنی است که «ردیف می‌تواند از پراکندگی و گسیختگی افکار شاعر بکاهد و آن‌ها را در جهتی خاص هدایت نماید. شاعر به کمک ردیف، ساختار شعر را در جهت اندیشه‌ای واحد سوق می‌دهد و اندیشه و تخیل خود را با محوریت ردیف سازماندهی می‌کند» (طالبیان و اسلامیت، ۱۳۸۴: ۱۳).

عطار در قصیده‌ای با ردیف «روزه» افزون بر برجسته‌ساختن این موضوع، مفاهیم شعری را تا پایان قصیده پیرامون این موضوع قرار داده و از پرداختن به موضوع دیگری امتناع ورزیده است. چنانکه در مقدمه بیان شد، عطار شاعری است که وحدت فکر و تخیل و تجربه‌ی شعری در شعرش کاملاً مشهود است:

مکن مدار برای من ای پسر روزه  
 ز ماه روزه چو گاهی شد ای پسر ماهت  
 ز روزه تا تو لب چون شکر فروبستی  
 دل از فراق تو در روزهی وصال بماند  
 ز بس که جُست بصر چون هلال عید ترا  
 سه ماه روزه گرفت و ز نور روزه او  
 خدایگانا شعر لطیف را عطار  
 همیشه تا پس روزه هست عید روزی باد

به گرد عارض سیمین تو چو زر روزه  
 چگونه ماهی، ماهی برد به سر روزه  
 لبم گشاد به خونابهی جگر روزه  
 به جان تو که بنگشاد او دگر روزه  
 تباه کرد به خون مردم بصر روزه  
 مدام در دو جهان گشت نامور روزه  
 ردیف کرد به مدح تو سر به سر روزه  
 هزار عیدت و عیدیت باد هر روزه  
 (عطار، ۱۳۹۲: ۸۶۰)

آمدن ردیف «روزه» در پایان هر بیت نظم واحدی را ایجاد کرده و مسیری مشخص و از پیش تعیین شده را فرا روی شاعر قرار داده و وی را وادار ساخته تا ساختار تخیلش را در واژه‌ای واحد به کار ببندد؛ چنانکه جز احکام و مناسک روزه از جمله: روزه‌گشودن، روزه‌خواری، رو‌بودن و شکستن روزه در سفر، امتناع از خوردن و آشامیدن، دیدن هلال عید، عید فطر و... چیزی بر زبان نمی‌راند.

۳.۲.۱۰. القای حس درونی شعر. گاهی شاعر با تکرار یک واژه یا عبارت در ردیف شعر، در پی القای حس درونی خود به مخاطب است. غم، شادی، امید، ناامیدی، افسوس، حیرت و هر گونه احساس درونی از طریق این تکرارها قابل انتقال به مخاطب است؛ یعنی شاعر با استفاده از ردیف، به انتقال احساس و عواطف می‌پردازد (نک: روحانی و عنایتی قادی‌کلایی، ۱۳۹۲: ۱۳). عطار در قصیده‌ای با ردیف «دریغا» افسوس و حسرت خود را از مسائل زیر بیان می‌دارد: راه بسیار دور است، ابتدا و انتهای آن مشخص نیست، از دست رفتن عزیزان و نگرفتن درس عبرت، آمد و شد پادشاهان، ویران شدن کاخ‌ها و... .

این قصیده به نوعی قصیده‌ی «ایوان مداین» خاقانی را به یاد می‌آورد؛ زیرا عطار بسیاری از اشعار خاقانی را از نظر وزن و قافیه و حتی موضوع استقبال یا اقتباس کرده است. عطار در عین حال که احساس تأسف و افسوس خود را بیان می‌دارد، خواننده را نیز در این احساس با خود همراه می‌سازد:

ندارد درد من درمان، دریغا  
 فروماندم در این راه خطرناک  
 بماندم بی سر و سامان دریغا  
 چنین واله، چنین حیران، دریغا  
 نه سر پیدا و نه پایان، دریغا  
 رهی بس دور می‌بینم من این راه

اگر سنگی نه‌ای بی‌نوش آخر ز یک‌یک سنگ گورستان، دریغا  
 عزیزان جهان را بین به یک راه همه با خاک ره یکسان، دریغا  
 همه یاران به زیر خاک رفتند تو خواهی رفت چون ایشان، دریغا  
 رخی کآمد ز پیدایی چو خورشید کنون در خاک شد پنهان، دریغا  
 بسا قصرا که چون فردوس کردند کنون شد کلبه‌ی احزان، دریغا  
 تو خواه از روم باش و خواه از چین نه قیصر ماند، نه خاقان، دریغا  
 ز افریـدون و ز جمشـید دردا ز کیخسرو، ز نوشروان، دریغا  
 بسی عطار را درد و دریغ است که او را هست جای آن، دریغا  
 (عطّار، ۱۳۹۲: ۶۵۸ و ۶۵۹)

از شاعر اهل دردی چون عطّار «او را هست جای آن، دریغا» زبینه.

۳.۲.۱۱. سنت‌شکنی و هنجارگریزی در ردیف. در مواقعی که ردیف میدان اندیشه را تنگ می‌کند و کار را بر شاعر دشوار می‌سازد، او برای آنکه زمام اندیشه‌اش را به دست ردیف ندهد، ناگزیر است در ردیف تغییراتی ایجاد کند. گاه این تغییر در ساخت ردیف شاعر چنان هنرمندانه و زیرکانه خوش می‌نشیند که خواننده متوجه چنین هنجارگریزی‌ها نمی‌شود.

۳.۲.۱۱.۱. اختلاف ردیف. خواجه‌نصیر در بیان اختلاف ردیف می‌نویسد: «این اختلاف در حرکت و حروفی تواند بود که پوشیده ماند والا بس قبیح باشد. مثالش «بسته‌ای» چون در حال خطاب گوید و «بسته‌ای» چون نکره گوید» (طوسی، ۱۳۶۹: ۱۵۹)؛ برای نمونه «ند» در غزل زیر از عطّار:

عاشقانه کز نسیم دوست جان می‌پرورند جمله وقت سوختن چون عود خام مجمرند  
 هرکه در عالم دویی می‌بیند آن از احولی است ز آن که ایشان در دو عالم جز یکی را ننگرند  
 (عطّار، ۱۳۹۲: ۳۱۰)

«ند» در مصراع دوم بیت اول، به جای فعل آمده (مجمر (اسم) + ند = هستند) و واژه‌ای مستقل است؛ اما در بیت بعدی جزئی از فعل است. (ننگر (فعل) + ند (شناسه)) و واژه‌ای مستقل نیست. این موضوع در مثال زیر از همین غزل نیز مشهود است:  
 جمله غواصند در دریای وحدت لاجرم گرچه بسیارند لیکن در صفت یک گوهرند  
 (همان: ۳۱۰)

۲.۱۱.۲.۳. امتزاج ردیف با قافیه. «امتزاج در لغت آمیختن است و در اصطلاح آن است که قافیه و ردیف را به هم ممتزج سازند» (واعظ کاشفی سبزواری، ۱۳۶۹: ۷۵). عطار در غزلی قافیه (انه) را با ردیف به هم آمیخته است:

تا دل لایعقلم دیوانه شد      در جهان عشق تو افسانه شد  
آشنایی یافت با سودای تو      وز همه کار جهان بیگانه شد  
می‌ندانم تا دل عطار هیچ شد      تو را شایسته هرگز یا نشد  
(عطار، ۱۳۹۲: ۲۹۵)

در غزل ۳۷ با مطلع

در سرم از عشقت این سودا خوشست      در دلم از شوق این غوغا خوشست  
هم چو چرخ از شوق تو در هر دو کون      هر که در خون می‌نگردد ناخوشست  
(همان: ۱۴۳)

که علاوه بر امتزاج ردیف و قافیه، معنی ردیف نیز کاملاً در تضاد با ردیف‌های دیگر غزل قرار گرفته است.

۲.۱۱.۳. تکرار ردیف. در غزلیات عطار، در مصراع‌های اول (فرد) ابیات علاوه بر مصراع‌های زوج، تکرار ردیف دیده می‌شود:

خاصیت عشقست که برون از دو جهان است      آنست که هر چیز که گویند نه آن است  
برتر ز صفات خرد و دانش و عقل است      بیرون ز ضمیر دل و اندیشه جان است  
بیننده‌ی انوار تو بس دوخته چشم است      گوینده‌ی اسرار تو بس گنگ زبان است  
(همان: ۱۵۳)

تکرار هفت بار ردیف در مصراع‌های فرد در این غزل دوازده‌بیتی، طنین موسیقایی غزل را شورانگیزتر ساخته است و نشان از هنر و خلاقیت شاعر دارد. در غزل ۵۱ نیز ردیف در مصراع‌های فرد تکرار شده است.

۲.۱۱.۴. تفاوت معنایی در کلماتی که در جایگاه ردیف قرار گرفته‌اند. طبق تعاریف بیشتر کتاب‌های عروض و قافیه، ردیف کلمه‌ای است که بعد از قافیه در لفظ و معنی تکرار شود؛ اما گاهی شعرا شرط معنی را در نظر نگرفته‌اند، بنابراین باید در تعریف ردیف تجدیدنظر کرد و گفت: «ردیف تکرار یکی از واحدهای زبان، تک‌واژه، واژه، گروه و جمله، پس از قافیه است» (شیری، ۱۳۸۳: ۴). ردیف «برآمد» در غزل زیر در معانی متفاوتی به کار رفته است:

دی پیر من از کوی خرابات برآمد (گذشت)	و ز دل‌شدگان نعره‌ی هیهات بر آمد (بلند شد)
شوریده به بازار فنا سر به بر افکند	سرمست به معراج مناجات برآمد (واردشد)
چون از ره جانان به ره نعره فرو شد	از مشرق جان صبح تحیات برآمد (طلوع کرد)

(عطار، ۱۳۹۲: ۲۹۸)

چنانکه مشاهده می‌شود، ردیف «برآمد» در همه‌ی ابیات دارای معانی متفاوتی است. در غزل ۲۲۳ نیز ردیف «برآید» در معانی متفاوتی چون: بالا آمدن، رویدن، هلاک کردن، درتوان بودن و... آمده است.

#### ۳. ۲. ۱۱. ۵. آوردن ردیف میانی (حشوی) علاوه بر ردیف پایانی. در غزل زیر:

بار دگر شور آفرید این پیر دردآشام ما	صد جام بر هم نوش کرد از خون دل بر جام ما
چون راست کاندز کارشد وز کعبه در خمار شد	در کفر خود دیندار شد بیزار شد ز اسلام ما
بس کم‌زنی استاد شد، بی‌خانه و بنیاد شد	از نام و ننگ آزاد شد، نیک است این بدنام ما
جان‌را چو آن‌می‌نوش شد، از بی‌خودی بیهوش شد	عقل از جهان خاموش شد وز دل برفت آرام ما

(همان: ۱۰۵)

علاوه بر قافیه و ردیف اصلی و پایانی، شاعر قافیه و ردیف حشوی (میانی) دیگری نیز ابداع کرده که غزل را مطمئن و باشکوه نموده است و توجه خواننده را به زیبایی ذاتی کلمات واداشته است؛ یعنی «چشم و گوش هر دو با هم در شعر به نقطه‌ای می‌رسند که چندان شتابی ندارند و نمی‌خواهند از آن بگذرند و باعث می‌شود به زیبایی ذاتی و فیزیکی کلمات بیشتر توجه کند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۸: ۷۶).

#### ۴. نتیجه‌گیری

همه‌ی صاحب‌نظران ردیف را از ابتکارات شاعران فارسی‌زبان دانسته‌اند و بر این باورند که کمال شعر در به‌کارگیری ردیف و تنوع آن است. هر چه تکرار کلمات بیشتر باشد، سخن مؤکدتر می‌شود و از نظر موسیقی آهنگین‌تر است؛ ازاین‌رو می‌توان گفت که ردیف عرصه‌ای برای هنرنمایی شاعران و آزمودن قریحه‌ی وقاد و ذوق هنری آنان است. تأمل در غزل‌های عطار خواننده را به این نکته می‌رساند که هرچند در عروض شعر عطار خروج از هنجارهایی مشاهده می‌شود و بوطیقا و دستور خاص خود را دارد؛

با انس گرفتن به شعر این شاعر، درک انسجام فکری و روحی او و وزن و قافیه و ردیف و موسیقی شعرش، التذاذ روحی حاصل می‌شود؛ به‌ویژه شورانگیزترین غزلیات عطار آن‌هایی هستند که مردف‌اند. در این پژوهش تلاش شده با بررسی آماری دقیق بسامد ردیف در غزل‌های عطار نشان داده شود که او از جمله شاعرانی است که در به‌کاربردن انواع ردیف طبع‌آزمایی کرده و بیشتر به ردیف‌های فعلی (تام) رغبت نشان داده است؛ زیرا این افعال جنبه‌ی کنشی و پویایی بیشتری دارند و شعر را از حالت سکون و جمود بیرون می‌آورند و به تقویت و گسترش صور خیال شعر نیز کمک می‌کنند. عطار بیشتر این ردیف‌ها را به گونه‌ای برگزیده تا بیانگر افکار و احساسات عارفانه‌ی او باشند. میزان کاربرد انواع ردیف در دیوان عطار نشان می‌دهد که ردیف‌های فعلی با ۳۳۰ مورد و ۷۱٪، ردیف‌های جمله‌ای با ۸۰ مورد و ۱۷٪، ردیف‌های صفتی، ۱۷ مورد و ۴٪، ردیف‌های ضمیری با ۲۳ مورد و ۵٪ و ردیف‌های اسمی با ۱۴ مورد و ۳٪، در دیوان عطار به کار رفته‌اند. باید خاطر نشان کرد که عمده‌ترین کارکردهای ردیف در دیوان عطار عبارتند از: ایجاد وحدت میان شاعر و مخاطب، ایجاد صورخیال و ترکیبات جدید، القای حس درونی شاعر و ایجاد وحدت تخیل و اندیشه. همچنین، در این پژوهش، نقش‌های گوناگون ردیف در تولید موسیقی، اقتباس شعر، بیان افکار شاعر، ایجاد تقارن دیداری و شنیداری، وزن شعر، پوشاندن عیوب قافیه نشان داده و درباره‌ی فراهنجاری در ردیف سخن گفته شد.

#### منابع

- آقاسردار، میرزانجف‌قلی. (۱۳۶۲). *دره نجفی در علم عروض، بدیع و قافیه*. تصحیح، تعلیقات و حواشی حسین آهی، تهران: کتابفروشی فروغی.
- حق‌شناس، علی محمد. (۱۳۷۰). *مقالات ادبی زبان‌شناختی*. تهران: نیلوفر.
- خاقانی، افضل‌الدین بدیل‌بن‌علی نچار. (۱۳۷۵). *دیوان افضل‌الدین بدیل خاقانی شروانی*. تهران: نگاه.
- رادمنش، عطاءمحمد. (۱۳۸۸). «ردیف و تنوع و تفنن آن در غزل‌های سنایی». *فصلنامه‌ی کاوش‌نامه*، س ۱۰، ش ۱۸، صص ۹۷-۱۱۵.
- روحانی، مسعود و محمد عنایتی قادیکلایی. (۱۳۹۲). «نگاهی به ردیف و کارکردهای آن در شعر خاقانی». *مجله‌ی فنون ادبی*، س ۵، ش ۲ (پیاپی ۹)، صص ۶۷-۸۸.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۴۹). *صور خیال در شعر فارسی*. تهران: فیل.

\_\_\_\_\_ . (۱۳۵۹). موسیقی شعر. تهران: طوس.

شمس‌العلماء گرگانی، محمدحسین. (۱۳۷۷). *ابداع‌البدایع*. به‌اهتمام حسین جعفری، تبریز: احرار.

شمیسا، سیروس. (۱۳۶۹). *آشنایی با عروض و قافیه*. تهران: فردوس.  
شیری، علی‌اکبر. (۱۳۸۳). «ردیف از دیدگاه معناشناسی». *مجله‌ی آموزش زبان و ادب فارسی*، س ۱۸، ش ۷۱، صص ۲۸-۳۱.

طالبیان، یحیی و مهدیه‌اسلامیت. (۱۳۸۴). «ارزش چندجانبه‌ی ردیف در شعر حافظ». *فصلنامه‌ی پژوهش‌های ادبی*، ش ۸، صص ۷-۲۷.  
طوسی، خواجه‌نصیر. (۱۳۶۹). *معیارالاشعار*. به‌تصحیح جلیل تجلیل، تهران: جامی و ناهید.

عطار، محمدبن‌ابراهیم. (۱۳۸۴). *منطق‌الطیر*. با مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن.

\_\_\_\_\_ . (۱۳۹۲). *دیوان عطار نیشابوری؛ متن انتقادی بر اساس*

*نسخه‌های کهن*. به‌سعی و تصحیح مهدی مدائنی و همکاران، تهران: چرخ.  
فروزانفر، بدیع‌الزمان. (۱۳۵۳). *شرح و احوال و نقد و تحلیل آثار شیخ‌فریدالدین محمد عطار نیشابوری*. تهران: دهخدا.

مالمیر، تیمور. (۱۳۸۴). «صور خیال در دیوان عطار نیشابوری». *نامه‌ی فرهنگستان*، د ۷، ش ۱، صص ۴۲-۵۰.

متحدین، ژاله. (۱۳۵۴). «تکرار، ارزش صوتی و بلاغی آن». *مجله‌ی دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی مشهد*، س ۱۱، ش ۳، صص ۴۸۳-۵۳۰.

محسنی، احمد. (۱۳۸۲). *ردیف و موسیقی شعر*. مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.  
نقوی، نقیب. (۱۳۷۶). *موسیقی شعر در شاهنامه فردوسی*. پایان‌نامه‌ی دکتری دانشگاه فردوسی مشهد.

نیکداراصل، محمدحسین. (۱۳۹۴). «کارکردهای هنری و معنایی تکرار در غزل عطار». *مجموعه مقالات هشتمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی*، صص ۲۱۲۶-۲۱۳۹.

واعظ کاشفی سبزواری، حسین. (۱۳۶۹). *بدایع الافکار فی صنایع الاشعار*. به‌تصحیح میرجلال‌الدین کزازی، تهران: مرکز.

همایی، جلال‌الدین. (۱۳۶۷). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. تهران: هما.