کهن‌نامه ادب پارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی ـ پژوهشی، سال نهم، شمارهٔ دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۷، ۸۱–۱۰۹

ردیف و کارکردهای آن در شعر شاعران حوزهٔ ادبی عراق

فاطمه سلطانی*

زهرا رجبی**

چکیده

ردیف یکی از ارکان موسیقی کناری شعر است که نقش مهمی در زیبایی شعر کلاسیک فارسی از بدو پیدایش آن داشته است. اما از آنجا که سبک بینابین قرن ششم آغاز استفادهٔ پیچیده و هنرمندانه از ردیف در حوزه ادبی عراق است، این پژوهش بر آن است تا به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی دریابد ردیف در شعر شاعران سبک سلجوقی تا چه میزان و با چه کارکردهایی رواج داشته است؟ نتایج پژوهش نشان می‌دهد شاعران قرن ششم نخستین شاعرانی هستند که به طور گسترده از ردیف‌های اسمی دشوار و ردیف‌های فعلی مختلف با کارکردهای متنوع هنری، غیر هنری و حتی گاه نامتعارف و منفی در اشعارشان استفاده کردند؛ و همین امر یکی از عوامل تمایز سبک سلجوقی از شعر سبک خراسانی است. با توجه به نتایج تحقیق، ردیف فعلی با ۵۵ ٪ پرکاربردین ردیف در اشعار شاعران این دوره است. مهمترین کارکردهای هنری ردیف در شعر این شاعران عبارتند از: فراهنجاری، تناسب با مضمون شعر، ایجاد صور خیال، روایتگری فکر و اندیشهٔ شاعر و ایجاد موسیقی درونی.

کلیدواژه‌ها: سبک شناسی شعر، شاعران حوزه ادبی عراق (عراق عجم)، ردیف، کارکردهای ردیف.

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اراک (نویسندهٔ مسئول)،f-sultani@araku.ac.ir

** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اراک، z-rajabi@araku.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۷/۰۵، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۹/۲۲

۱. مقدمه

ردیف در شعر کلاسیک فارسی از ارکان موسیقی شعر است که متناسب با سیر تکاملی سبک‌های مختلف شعر فارسی، دچار تحول و دگرگونی شده است. چنانکه شاعران سبک خراسانی یا اغلب اوقات در شعر خود ردیف بر نمی‌گزیدند یا به انتخاب ردیف‌های دشوار توجهی نداشتند. در این سبک، از آن جا که بر اساس دستور زبان فارسی ضرورتاً فعل در پایان جمله می‌آید، شاعران اغلب از ردیف‌های فعلی برای تکمیل جمله استفاده کرده‌اند؛ و به همین سبب، تا نیمهٔ اول قرن پنجم اغلب ردیف‌های شعری فعل ساده یا ضمیر است و ردیف اسمی دیده نمی‌شود. برای مثال، دشوارترین ردیف شعری رودکی ردیف «آید همی» در قصیدهٔ « بوی جوی مولیان» است. اما از نیمهٔ دوم قرن پنجم استفاده از ردیف از نظر تنوع و تعدد کاربرد متحول شد؛ مثلاً در این دوره است که ناصر خسرو «شاید برای اولین بار اسم به معنی دقیق کلمه را هم ردیف قرار داده است»(شفیعی کدکنی،۱۳۸۰: ۱۵۰). از اوایل قرن ششم یکی از نمودهای تحول سبکی لفظی و معنوی شاعران در سطح ادبی، «به کار گرفتن ردیف‌های مشکل و دراز است»(شمیسا،۱۳۸۲: ۱۸۲) که نتیجه آن «کاسته شدن روشنی، سادگی، روانی و حرکت زبان به سوی دشواری و تعقید است»(همان: ۱۳۸۲:۱۷٦). در ردیف‌های فعلی نیز «شعر در راه تکامل از ردیف‌های اسمی ساده در می‌گذرد و از قصیده سرایی توجهی خاص به غزل نشان می‌دهد»(شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۵:۱۵۷).

۲. ضرورت تحقیق

با در نظر گرفتن این سیر تحول، در بررسی شکل‌گیری و سیر تکامل ادوار و سبک‌های مختلف شعر کلاسیک فارسی، تأمل در چگونگی و نحوهٔ کاربردهای گوناگون ردیف در بین شاعران هر سبک می‌تواند از بهترین شیوه‌های دست‌یابی به چگونگی عملکرد ردیف به عنوان یکی از عوامل موسیقی شعر در ایجاد تحولات زبانی و محتوایی شعر و تأثیر آن در ظرافت‌های زیبایی شناختی و ادبی اشعار آن دوره باشد.

یکی از جریانهای شعری مؤثر قرن ششم، حوزهٔ ادبی عراق است که با شاعرانی چون انوری ابیوردی (ف۵۸۳ ه.ش)، جمال الدین محمد بن عبد الرزاق (ف۵۸۸ ه.ش)، ظهیر الدین فاریابی (ف۵۹۸ ه.ش) و کمال الدین اصفهانی (ف٦۳۵ ه.ش) به سبک بینابین یا سلجوقی معروف است. در واقع، با اینکه تا پایان قرن پنجم سرودن غزل به عنوان قالبی

مستقل از تغزل رونقی نداشت (محجوب (بی‌تا): ٦٣٩ –٦٣٧)، ایـن شـاعران بـا اقبـال بـه سبک‌های تازهٔ سخن‌سرایی از جمله توجه خاص به تغزل قصاید و تأکید بر غزل، بستر ساز ظهور سبک عراقی در شعر فارسی شدند. از این رو، بررسی ردیف در شـعر ایـن شـاعران می‌تواند بیانگر چگونگی تحولات کمی و کیفی ردیف از سبک خراسانی به عراقی باشد.

۳. اهداف طرح و سؤالات تحقیق

با توجه به نقش شاعران فرن ششم حوزهٔ ادبی عراق در ایجاد سبک عراقی در شعر فارسی، این پژوهش بر آن است تا ردیف در شعر شاعران برجستهٔ ایـن حـوزهٔ ادبـی را بررسـی و تحلیل کند؛ تا دریابد شاعران برجستهٔ سـبک سـلجوقی (بینـابین) تـا چـه میـزان و از چـه ردیف‌هایی در اشعار خود استفاده کرده‌اند؟ و اینکه ردیف در اشعار آنهـا چـه کارکردهـای مختلف هنری و زیبایی‌شناختی داشته است؟

۴. پیشینهٔ تحقیق

لازم به ذکر است که تا به حال پژوهش‌هایی دربارهٔ ردیف انجام شـده اسـت از جملـه: در مقالهٔ «هنجارگریزی در ردیف» (رادمنش،۱۳۸۲)، بـه کارکردهـای غیـر متعـارف ردیـف و نوآوری آن در اشـعار شـاعران مختلـف اشـاره شـده اسـت. در مقالـهٔ «ردیـف در سـبک عراقی»(نظری،۱۳۸۹) اهداف و کارکردهای ردیف در شعر شاعران سـبک عراقـی بررسـی شده است. در پژوهش «بررسی سبک شـناختی ردیـف در غـزل‌هـای سـنایی و خاقـانی» (صادقی‌نژاد، ۱۳۹۰)، ردیف در غزل‌های این دو شاعر از نظـر دسـتوری بررسـی و مقایسـه شده است. در پژوهش «کارکرد ردیف در غزلیات شمس» نیز برخی از کارکردهای دریـف در غزلیات مولوی بررسی شده است (حسن‌پور و محمدی، ۱۳۹۱). در مقالـهٔ «نگـاهی بـه ردیف و کارکردهای آن در شعر خاقانی» (روحانی و عنـایتی قـادیکلایی،۱۳۹۲) بـه شـیوهٔ آماری اشعار مردف، غیر مردف و انواع ردیف در شعر خاقانی بررسی شده است. در مقالـهٔ «کاربردهای هنری ردیف در دیوان عطار نیشابوری» (مدرسی و الهیار،۱۳۹٦)، کارکردهـای هنری و بسامد دستوری ردیف در اشعار عطار بررسـی شـده اسـت. امـا ردیـف در شـعر شاعران حوزه ادبی عراق تا کنون بررسی نشده است؛ ضمن اینکه نگارندگان در این جستار علاوه بر محورهای بررسی شده در پژوهش‌های مشابه، به اغراض غیر ادبی و نامتعـارف و

منفی ردیف در شعر شاعران این حوزهٔ ادبی نیز توجه داشته‌اند که تا کنون در سایر پژوهش‌ها به آنها نپرداخته‌اند.

۵. روش تحقیق

این پژوهش به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی انجام شده است. بدین شرح که ابتدا تمامی اشعار مردف در دیوان‌های انوری ابیوردی، جمال الدین محمد بن عبد الرزاق، ظهیر الدین فاریابی و کمال الدین اصفهانی استخراج شده و سپس از دو جنبهٔ صوری و محتوایی بررسی و تحلیل شده است. بدین ترتیب که از نظر محتوایی انواع کارکردهای مختلف هنری و غیرهنری دریف در شعر این شاعران بررسی شده است؛ و از نظر صوری نیز نوع دستوری ردیف‌ها دسته‌بندی و بررسی آماری شده و به صورت تفکیکی در قالب چند جدول ارائه و تحلیل شده است.

۶. ملاحظات نظری

در قرن ششم و همزمان با رواج و تکامل غزل، بسامد استفاده از ردیف در شعر هم بالاتر می‌رود. در توضیح علت این امر می‌توان گفت، شاعر به دلیل ماهیت و موضوع عاطفی و احساسی قالب غزل برای انتقال این عاطفه احتیاج به موسیقی بیشتری نیز دارد؛ از این رو، از ردیف به عنوان یکی از ابزارهای موسیقی بیشتر بهره می‌گیرد تا تأثیر شعرش را دو چندان کند. بدین ترتیب، با تغییر سبک شعر فارسی از خراسانی به بینابین و سپس عراقی شاهد تغییر در تنوع کاربردهای ردیف از فعل ساده به فعل مرکب، اسم و ضمیر هستیم. ضمن اینکه این تغییرات صوری همراه با برخی تحولات و کارکردهای محتوایی، هنری و حتی غیر ادبی نیز هستند که در ادامه پژوهش به تمام آنها پرداخته خواهد شد.

۱.۶ اغراض غیرادبی به‌کارگیری ردیف در شعر شاعران حوزهٔ ادبی عراق

پس از بررسی دیوان اشعار شاعران قرن شش حوزهٔ عراق مشخص شد که گاه این شاعران ردیف را نه صرفاً برای افزایش جنبه‌های ادبی- هنری و کارکردهای زیبایی شناسانهٔ اثر خود، بلکه برای نیل به برخی اهداف شخصی غیر هنری و برون زبانی به کار برده‌اند؛ که از جمله مهمترین این اغراض چنین است:

۱.۱.۶ نمایش قدرت طبع خود

جز در مواردی چون تفنن هنری و ادبی در اغلب موارد دلیل انتخاب ردیف دشوار برای شاعران قرن ششم نمایش قدرت طبع و قریحه ذاتی خود است. تا جایی که گاه شاعران به‌ویژه به سبب هنر نمایی در آوردن برخی ردیف‌های دشوار اسمی بر سایر شعرا تفاخر می‌کنند و حتی در مطاوی چکامه‌هایشان ضمن بازی هنری با ردیف به آن اذعان نیز می‌کنند:

آورد روزگارم در پای و پیش از این — با من نداشتی به گه کارزار پای
کار سخن بیک ره در پای چون فتاد — کردم ردیف شعر بدین اعتبار پای
بر روزگار دست فشانان همی روم — با آن که در گلست مرا چون چنار پای
بی‌پای شعر بنده روان بود خود چو آب — و اکنون همی دود که شدش بی‌شمار پای
چون اشتران قافله در صحن بادیه — هرگز کسی نداشت چنین بر قطار پای

(کمال‌الدین۱۳٤۸:۱۲۲)

کمال الدین در قصیده ای دیگر وقتی ردیف «شکر» را می‌آورد به این انتخاب می‌نازد و به آن تفاخر می‌کند:

من نیز هم ببافم خاص از برای تو — روزی که پود مدح آرم بتان شکر
زین جامهٔ غریب که هرگز چنان بافت — بر کارگاه هیچ سخنور بنان شکر
طرزی ز نو که کهنه نگردد به روزگار — نقش خیال مدح و طرازش بیان شکر

(کمال الدین،۱۳٤۸:۸۸)

همین امر سبب شده است که صفا دربارهٔ او بگوید: «علاقهٔ وی به التزامات دشوار و آوردن ردیف‌های مشکل قابل توجه است»(صفا،۱۳۷٤:٤۳۷).

۲.۱.۶ اظهار ارادت به ممدوح

گاه شاعران نام ممدوح را ردیف شعری خود قرار می‌دهند تا تکرار پیاپی آن در پایان تمام ابیات شعر نشان دهندهٔ ارادت آنها به ممدوح باشد و مشخص است که غرض اصلی از این کار جلب توجه و رضایت ممدوح و نهایتاً دریافت پاداش است. برای مثال، جمال الدین در مدح « نصرت الدین جهان پهلوان» قصیده‌ای با ردیف «جهان» دارد با این مطلع:

زهی به بنفحهٔ عدل تو زنده جان جهان　　به دست حکم تو داده فلک عنان جهان

(جمال الدین،۱۳۲۰:۲۷۵)

انوری نیز دو قصیده در مدح ملک عضد الدین طغرلتکین با ردیف «طغرلتکین» دارد. مطلع آنها چنین است:

ای جهان را ایمنی از دولت طغرلتکین　　جاودان منصور بادا رایت طغرلتکین

(انوری،۱۳۸۹:۳۱۱)

ای درِ شاهی درِ طغرلتکین　　شحنهٔ دین خنجر طغرلتکین

(همان،۱۳۸۹:۳۱٤)

۳.۱.۶ رقابت شاعران با یکدیگر

در قرن ششم «شاعران می‌بایست ازعهدهٔ التزام‌های دشوار برآیند یا آن که ردیف‌های سخت اسمی و فعلی در قصاید خود انتخاب کنند» (صفا،۱۳۷۸: ۲۳۳)؛ و رقابت شدید در این عرصه سبب وجود اشعار بسیاری با ردیف‌های یکسان خصوصاً ردیف‌های اسمی مشابه در دیوان‌های شعر این دوره شده است. چنانکه ردیف‌های اسمی مشکلی چون «آب و آتش»، «آتش و آب» و « چشم و دل و پای و دست» در شعر تمامی شاعران حوزهٔ ادبی عراق مشاهده می‌شود. البته گاه این رقابت سبب خلق اشعاری زیبا و هنرمندانه شده است. برای مثال جمال الدین در قصیده‌ای ۲۹ بیتی با ردیف «آتش و آب»، ۱۸ بار دیگر در اثنای «آب و آتش» را تکرار کرده و با کمک تناسب و تضاد آن با دو عنصر«باد و خاک»، مراعات نظیرها و استعاره‌های کنایی بدیع و زیبایی ساخته است (ر.ک. جمال‌الدین:۱۳۲۰:٤۷) که همه اینها به قصد نشان دادن قدرت شاعری و حریف افکنی و سر بلند بیرون آمدن از آزمون شاعری است.

۴.۱.۶ شاخصهٔ سبک فردی

گاهی تعمد شاعر در تکرار و کاربرد یک یا چند ردیف در شعرش به نوعی آن را به یکی از شاخصه‌های سبکی آن شاعر تبدیل کرده است. مثلاً در دیوان کمال الدین، بررسی ردیف‌ها تعلق خاطر او به کلمهٔ «شمع» را نشان داده است. او ضمن اینکه در موارد بی‌شماری شمع را مشبه‌به تشبیهات خود قرار داده، چهار رباعی با ردیف شمع سروده است که نشان از

سبک شخصی وی دارد (ر.ک. کمال‌الـدین،۱۳٤۸ :۸۰٤، ۸۳۹، ۸٤۵، ۸٤۰، ۸٤۱، ۸٤۲، ۸٤۳، ۸٤٦).

۵.۱.۶ کسب منفعت و صله

در شعر شاعران این سبک گاهی انگیزۀ درونی شاعر از سرودن شعر بـه خصـوص انگیـزۀ مادی او برای دستیابی به صله و انعام، در ردیف پنهان است و حتـی تعیـین کننـدۀ ردیـف است. در این موارد شاعر به صورت ضمنی یا آشکار با قدرت شاعری خود ممدوح را برآن می‌دارد تا از خواسته‌هایش تمکین کند. مثلاً کمال الدین زمانی که برای جشن عروسی خود از ممـدوح درخواسـت شـکر دارد ردیـف «شـیرینی» را بـرای قصـیدۀ خـود مـی‌گزینـد (کمال‌الدین،۱۳٤۸:۲۹٤). در جای دیگری نیز قصیده‌ای با ردیف «دست» دارد که گرچه در ظاهر برای خوشامد ممدوح سروده شده است، ضمن آنکه به هنر خود در ردیـف‌اندیشـی اشاره می‌کند، عملاً می‌گوید که ردیف «دست» را انتخاب کردم و با این کار دست نیـاز بـه سوی تو گشودم شاید که به گوهری شاهوار از تو دست یابم:

سر دستی است شعر من ایرا که می‌نداد ابکار فکـر بـر حسـب اختیـار دسـت
بهـر قبـول بخشـش بـی انتهـای تـو بنگر چگونه داشـته‌ام بـر قطـار دسـت
آورده‌ام به دست و برآورده‌ام ز دسـت شعری که یافت بر گهر شاهوار دسـت

(همان،۱۳٤۸:۱۱۸)

۲.٦ کارکردهای هنری ردیف در شعر شاعران حوزۀ ادبی عراق

بررسی دیوان شعر شاعران سبک بینابین نشان می‌دهد که اسـتفاده از ردیـف در شـعر آنهـا علاوه بر اغراض فردی و غیر ادبی، کارکردها و نمودهای هنری و ادبی گوناگونی نیـز دارد که مهمترین آنها از این قرار است:

۱.۲.۶ فراهنجاری در کاربرد ردیف

در سـاده‌تـرین تعریـف، ردیـف را «تکـرار یـک یـا چنـد کلمـۀ هـم معنـی بعـد از واژۀ قافیه»(وحیدیان کامیار،۱۳۷۲:۱۱٦) می‌گویند؛ یا به بیان دقیق‌تر ردیف «همگونی کاملی است که از تکرار یک عنصر دستوری یگانه (واژه، گـروه، بنـد، جملـه) بـا تـوالی یکسـان و بـا نقش‌های صوتی، صرفی، نحوی و معنایی یکسان در پایان مصاریع یا ابیات یک شعر بعد از

قافیه پدید می‌آید»(حقشناس، ۱۳۶۰:۳۳)؛ و اصلی‌ترین کارکرد ادبی آن تکمیل موسیقی کناری قافیه است. اما از آنجا که کاربرد ردیف بدین شکل و التزام به تکرار یکسان یک یا چند کلمه در پایان بیت به ناچار نوعی محدویت را نیز برای شاعر ایجاد می‌کند، شاعران سبک بینابین را در مواردی وادار به استفاده از ردیف فراتر از هنجار تعریف شدهٔ آن کرده است که در ادامه بدان پرداخته می‌شود:

۱.۱.۲.٦ آمیختگی ردیف و قافیه

کاشفی سبزواری در «بدایع الافکار» آمیختگی ردیف و قافیه را «امتزاج» نامیده است: «امتزاج در لغت آمیختن است و در اصطلاح آن است که ردیف و قافیه را به هم ممتزج سازند» (واعظ کاشفی‌سبزواری،۱۳٦۹: ۱۸۸). دریف فعلی «است» از پرکاربردترین نمونه‌های امتزاج است که وقتی پس از قافیه‌های مختوم به مصوت «a,u,i» بیاید معمولاً با قافیه می‌آمیزد. این هنجارگریزی در شعر شاعران حوزهٔ ادبی عراق هم دیده می‌شود. در نمونهٔ ذیل از انوری، آمیختگی ردیف‌های «غوغاست، کجاست، چراست و غیره» و همردیف شدن آنها با ردیف‌های «برخاست و راست» آشکار است:

شهر پر فتنه و پرمشغله و پرغوغاست
سید و صدر جهان بار ندادست کجاست

دیر شد دیر که خورشید فلک روی نمود
چیست امروز که خورشید زمین ناپیداست

چه توان کرد برون شد ز قضا ممکن نیست
دامن از عمر بیفشاند و به یکره برخاست

کی دهد کار جهان نور و تو غایب ز جهان
شب و خورشید به هم هردو کجا آید راست

(انوری،۱۳۸۹: ٤٦–٤٨)

ظهیری نیز در شعری بیت اول را با قافیهٔ «–َر» و ردیف «گوش» آغاز می‌کند اما در میانهٔ شعر از مجموع ردیف و قافیه یک واژه ساخته و همان را به عنوان ردیف قصیدهٔ خود آورده است:

نهـی زلفـین عنبـر بـار برگـوش　　حـدیث مـا نیـاری هـیچ در گـوش
سگ کوی تو باشم گـر چـه بـدهی　　به روبه بازیم چون خواب خرگوش

(ظهیرالدین،۱۳۸۱:۱۰۷)

۲.۱.۲.٦ تغییر زمان در ردیف فعلی

وقتی است که شاعر برای رهایی از التزام ردیف‌هـای یـک نواخـت و گریـز از تسـلط معنوی ردیف، زمان ردیف فعلی را عوض می‌کند و ایـن سـبب مـی‌شـود کـه قصـیده ذو ردیفین شود. به گفتهٔ شفیعی کدکنی این نوع کاربرد ردیف از بدعت‌هایی است که به ندرت در شاعرانی چون کاظم الدوله اصفهانی (ف ۱۲ه.ق)، حسن نامی از شعرای اسماعیلی (ق ٦ ه.ش) و مولوی دیده شده است (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۰: ۱٤۷–۱٤۸). در بـین شـاعران مـورد بحث، کمال الدین در قصیده‌ای ردیف «می‌آمد» زمان ماضی را به «می‌آید» مضارع بدل کرده است؛ البته او بسیار زیرکانه و هنرمندانه با حسن تعلیلی دلیـل ایـن تغییـر زمـان ردیـف از گذشته به حال را به خوش یمن بودن زمان حال که روزگار حکمرانـی ممـدوحش اسـت، نسبت می‌دهد و آن را چنین بیان می‌کند:

ردیف شعر دگر کردم از پـی مـدحش　　که آنم از پی چیـزی بـه کـار مـی‌آمـد
برای فال ز ماضـی شـدم بـه مسـتقبل　　که این ایام چنین خوشـگوار مـی‌آمـد
زهی رسیده به جایی که پیش خاطر تو　　همـه نهـان سـپهر آشـکار مـی‌آیـد
مسـاعی تـو در ابطـال عمـر فرسـایی　　خـلاف قاعـده روزگـار مـی‌آیـد

(کمال‌الدین،۱۳٤۸:۲۲۲)

جز این حسن تعلیل ادیبانه از نظر هنری و زیبایی‌شناسی ادبی هم شاعر بـا ایـن تغییـر فعل از ماضی به مضارع که دارای استمرار زمانی و ادامه است، بر تحرک و پویایی شـعرش افزوده است (شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۵:۲۵۵).

۳.۱.۲.٦ تغییر معنایی در ردیف

گاهی در برخی اشعار ردیف‌ها با هم اختلاف معنایی دارند کـه اگـر ایـن اخـتلاف در حرکت و حروفی باشد که پنهان بماند مجاز است ولی اگر آشکار باشد پسندیده نیسـت؛ و خواجه نصیر آن را از عیوب قافیه می‌داند (طوسی، ۱۳٦۹: ۱۵۹). چنین امـری در برخـی از

ابیات شاعران این دوره نیز مشاهده می‌شود. برای مثال در نمونهٔ زیر در دو بیت اول «م» شناسهٔ فعل است اما در بیت سوم با مخففِ «هستم» ردیف شده است:

آخر در زهد و توبه دربستم　　وز بند قبول این و آن رستم
بر پردهٔ چنگ پرده بدریدم　　وز بادهٔ ناب توبه بشکستم
در بتکده گاه مؤمن گبرم　　در مصطبه گاه عاقل مستم

(انوری،۱۳۸۹:٤٥٤)

در واقع بسیاری از شاعران بزرگ از این اصل هنجارگریزی کرده و هرجا که خواسته‌اند، یک ردیف را با معانی مختلف به کار برده‌اند و حتی آن را به صورت یک سنّت شعری درآورده‌اند. چنانکه خواجه نصیر نیز در «معیارالاشعار» این نوآوری را نوعی بدعت دانسته و می‌افزاید: «بدعت که مقبول و لطیف بود، نوعی صنعت باشد»(طوسی،۱۳٦۹: ۱٥٦)؛ زیرا در برخی از این موارد تغییر معنایی در ردیف به نوعی سبب استفاده از تمام ظرفیت‌های زبانی از طریق واژه‌سازی و خلق ترکیب‌ها و مجازهای تازه می‌شود. مانند مثال‌های ذیل:

آتش هجر توام خوش خوش بسوخت
آب اندوه تو اما ز سرگذشت (بیش از حد توان شدن)
نگذرد بر هیچ کس از عاشقان
آنچ دوش از عشق بر چاکر گذشت (پیش آمدن// رخ دادن)
دیده‌ام در پای او گوهر فشاند
تا چو می‌بگذشت بر گوهر گذشت (عبور کردن)

(انوری،۱۳۸۹:٤۰۹)

آن زلف خمیده را اگر راست کنم
زو کار دل خسته مگر راست کنم (صاف کردن// درست کردن)
بس سنگ دل و چیره زبانست ولیک
روزی چو ترازوش به زر راست کنم (مستقیم کردن)

(کمال‌الدین،۱۳٤۸:۸۲)

٤.١.٢.٦ ردیف میانی

قاعدهٔ متداول، آمدن ردیف در پایان مصرع و پس از کلمه قافیه است؛ اما گاه در برخی از اشعار شاعران این دوره شاهد آوردن ردیف در نیم مصراع هستیم که اگر چه از انواع اعنات است، بر لذت و زیبایی موسیقایی و بصری شعر نیز می‌افزاید. برای مثال انوری در ابیات زیر علاوه بر ردیف «دگران»، واژهٔ «تو» را نیز مانند ردیفی در نیم مصراع ها تکرار کرده است.

ای ساخته گشته از تو کار دگران　　من یار غم تو و تو یار دگران
من کرده کنار پر ز خون دیده　　از بهر تو و تو در کنار دگران

(انوری،۱۳۸۹:٦۹۹)

٥.١.٢.٦ ساختن ردیف از پیشوند فعل

در دیوان کمال‌الدین قصیده‌ای با مطلع زیر آمده است که شاعر در آن با جا به‌جایی پیشوند همزمان از یک فعل پیشوندی ردیف و قافیه ساخته و سبب شده است این قصیده مردف شود؛ حال آنکه اگر این پیشوند به صورت طبیعی و قبل از فعل می‌آمد، دیگر شعر مردف نبود:

کسی که دست چپ از راست داند باز　　باختیار ز مقصود خود نماند باز

(کمال‌الدین،۱۳٤۸:۲٤۲)

سایر قافیه و ردیفهای این قصیده «چشاند باز»، «ستاند باز»، «فشاند باز» و...، است. البته در ردیف‌های این قصیده فرا هنجاری اختلاف معنایی هم دیده می‌شود؛ چنانکه ردیف «باز» در فعل مرکب «ستاند باز» واژه‌ای مستقل و به معنی «پس» بوده و پیشوند فعل پیشوندی محسوب نمی‌شود.

٦.١.٢.٦ حذف قافیه و ردیف

یکی از فراهنجاری‌های خاص در دیوان انوری گریز از سنت متعارف آمدن قافیه و ردیف در انتهای مصرع اول بیت آغازین غزل یا رباعی مردف است. البته در این موارد شاعر توانسته به زیبایی و با کمک بازی‌های لفظی حاصل از هم‌حروفی و هم‌آوایی واج یا واج‌های پایانی آخرین واژهٔ نیم‌مصرع با واژهٔ ردیف، ساختن جناس و موسیقی برخاسته از

آن وجود نقص و کمبود در قافیهٔ کناری را در نظر مخاطب کم‌رنگ و نامحسوس کند. مانند این رباعی:

با آن که زمانه جز بدی نسگالد　　وز جور توام زمان زمان می‌نالد
از خوردن آن زهر نمی‌نالد دل　　از منت تریاک خسان می‌نالد

(انوری،۱۳۸۹:۹۷۷)

همچنین است در غزل‌های شماره ۱۹۵ ،۲۱۳، ۲۰۰ و ۲۲۰ دیوان انوری.

۷.۱.۲.٦ ردیف‌های زائد و بی‌معنی

در اشعار این دوره گاه ردیف‌هایی وجود دارد که استفاده از آنها تنها برای پرکردن وزن شعر بوده است و حذف آن به معنای شعر لطمه‌ای وارد نمی‌کند. مانند:

زلفش دیدم به جنبش باد اندر　　همچون حرکت به شاخ شمشاد اندر
در جامهٔ کارزار می‌تافت رُخش　　همچون گوهر بمغز پولاد اندر

(کمال‌الدین،۱۳٤۸:۸٤۲)

یا ردیف قیدی بدیع و بی‌سابقهٔ «در واقع» در نمونهٔ زیر از ظهیر الدین که ضمن اینکه شعر را ذو ردیفین کرده است که خود نوعی التزام و اعنات است، حذف آن هیچ نقص معنایی و موسیقایی در شعر ایجاد نمی‌کند:

لبش چون غنچهٔ تصویر خندان است در واقع
سخن زان غنچه مروارید غلطان است در واقع

(ظهیرالدین،۱۳۸۱:۲٤۷)

۲.۲.۶ پوشاندن عیب قافیه

گاه در برخی از اشعار بهره‌گیری از ردیف سبب شده است که برخی عیوب کاربرد قافیه کم‌رنگ شود. برای مثال در شعر زیر تکرار ردیف تکرار قافیهٔ «یاری» را مخفی کرده است:

در همه آفاق دلداری نماند　　در همه روی زمین یاری نماند
گویی آخر این همه بیگانه‌اند　　این ندانم آشنا یاری نماند

(انوری،۱۳۸۹:٤۳۱)

یـا در مثـال ذیـل تکـرار ردیـف سـبب شـده تکـرار واژهٔ «میـان» بـه عنـوان قافیـه محسوس نباشد:

عشق تو قضای آسمان اسـت وصل تو بقای جاودان اسـت
دستم نرسد همـی بـه شـادی تا پای غم تو در میـان اسـت
در زاویـه‌هـای چـین زلفـت صد خردهٔ عشق در میان است

(همان، ۱۳۸۹:٤۰۳)

۳.۲.۶ تناسب ردیف با مضمون شعر:

گاهی موضوعی آن چنان بر شـاعر تـأثیر مـی‌گـذارد کـه در شـعر او بـه ویـژه در ردیـف برجسته‌تر نمایان می‌شود. این موضوع می‌تواند اندیشه و مشرب فکری شاعر، غم و انـدوه یا شادی‌ها و هیجانات روحی او باشد. در این موارد نهایت هماهنگی و همنوایی موسـیقی کناری با عاطفهٔ برآمده از مضمون شعر به خصوص در ردیف تبلور مـی‌یابـد. بـرای مثـال، کمال الدین در غزل و قصیده‌ای برای مضمون آرزوی دیدن ممدوح و دلتنگی ناشی از فراق او ردیف «گذشت» را آورده که با فضای کلی شعر کاملاً متناسب است؛ و جالب است کـه برای اینکه نشان دهد این امر اندیشیده است و اصلاً اتفاقی نبوده، به وسیلهٔ صـنعت حسـن تعلیل خودش به آگاهی از این حسن تناسب مضمون و انتخاب ردیف اشاره کرده است:

در آرزوی‌تـو از عمـر مـن دو سـال گذشـت
که هیچگونه ندانم کـه بـر چـه حـال گذشـت
دو سال چیست؟ غلط می‌کنم که هر روزی
ز روزهـای فراقـت هـزار سـال گذشـت
مگـر کـه بگـذرد ایـن روزگـار ناکـامی
ردیـف شـعر از آن کـرده‌ام بفـال گذشـت

(کمال‌الدین،۱۳٤۸:۵۳۱)

با تأمل در دواوین شاعران این دوره می‌بینیم که نوعی تناسب کلی بین مضمون شـعر و گزینش ردیف وجود دارد. برای مثال جمال الدین در سرودن قصاید با موضـوعات دینـی، پند، موعظه، لغز و همچنین در وصف بناها و ساختمان‌هـا یـا در جوابیـه‌هـا، منـاظره‌هـا و

خطاب‌ها که نیاز چندانی به جنبهٔ شعری و عاطفی نیست و هدف شاعر تنها منظوم کردن مطلبی بوده، از ردیف بهره نبرده است. حال آنکه در قصاید با موضوع مرثیه و سوگواری که برای تأثیر در عواطف و احساسات خواننده نیازمند به موسیقی بیشتری است از ردیف استفاده کرده است.

۴.۲.۶ ردیف هدایت‌گر تخیل و اندیشهٔ شاعر

ردیف چون نقطهٔ پرگاری است که اندیشه و تخیل شاعرانه پیرامون آن می‌گردد و سبب خلق مضمون‌های جدید، گسترش دامنهٔ لغات، ساخت ترکیبات و اصطلاحات تازه می‌شود. بدین ترتیب که« وقتی کلمه‌ای در ذهن شاعر به عنوان ردیف جای می‌گیرد، مضمون‌های جدیدی هماهنگ با آن در ذهن شاعر جرقه می‌زند و نقاط مبهم ذهن و اندیشه شاعر تا پایان شعر، به صورت تدریجی کامل می‌شود»(طالبیان و اسلامیت،۱۳۸٤: ۱۳). در اشعار شاعران سبک بینابین نمونه‌های فراوانی از این ویژگی دیده می‌شود. برای مثال کمال الدین با ردیف اسمی «نرگس»، مفاهیم و ترکیبات نابی چون «تاجور بودن نرگس»، «دهان زعفران بودن نرگس»، «دیده پر زر کردن»، «نرگس جماش»، «بیضه سانی نرگس»، «کلاه داری نرگس» و «کاسه سر جرعه دان کردن نرگس» را ساخته است (کمال‌الدین،۱۳٤۸:۱۰۰). او گاه حتی در سطحی فراتر از یک قصیده نیز به این تناسب ردیف و مضمون قائل شده است؛ چنانکه در صفحات ۱۱۲-۱۲۱ دیوانش در چند قصیدهٔ متوالی کاملاً تعمدی ردیف‌های «چشم»، «دست» و «پای» را برگزیده و با ایجاد تناسب بین آن‌ها مضامین و ترکیباتی زیبا ساخته است.

۵.۲.۶ ایجاد صور خیال

ردیف علاوه بر کارکرد موسیقایی و معنایی می‌تواند از مهمترین ابزارهای تصاویر آفرینی و خیال انگیزی در شعر نیز باشد؛ به ویژه در مواردی که آوردن ردیف‌های دشوار فعلی یا ردیف‌های اسمی سبب ایجاد تقابل‌ها، استعاره‌ها و کنایات بدیع در شعر می‌شوند. در ذیل به چند نمونه از صور خیال ساخته شده توسط ردیف اشاره می‌شود:

۱.۵.۲.٦ تضاد و تقابل سازی

یکی از کارکردهای ردیف در قصاید شاعران این سبک ایجاد تضاد و تقابل بین ردیف با واژه‌های دیگر در محور افقی همان بیت یا در محور عمودی و بین تمام ابیات قصیده

است. به عنوان مثال در صفحهٔ ۱۱۹ دیوان کمال الدین قصیده‌ای بـا ردیـف اسـمی «پـای» است که شاعر در پانزده بیت اول در تقابل با «پای» نه بار واژهٔ «دست» را آورده اسـت کـه بعید می‌رسد اتفاقی باشد. جمال الدین نیز یک غزل و یک رباعی با ردیف فعلی «برخیزد» دارد که در آنها تضاد به نحو بسیار بارزی بـین ردیـف و سـایر کلمـات و ترکیبـات شـعر خصوصاً تکرار صورت‌های مختلف فعل «نشستن» مشهود است و همین تضـاد مبتنـی بـر ردیف محور تصویر سازی و مضمون آفرینی در هر دو بیت رباعی شده است:

دل را همه آن ز دسـت برخیـزد　　کانگه که ز پـا نشسـت برخیـزد
از هجر تو دل درآمدست از پای　　تا خود به کدام دسـت برخیـزد
کس با تو شـبی ز پـای ننشـیند　　تا از سر هرچه هسـت برخیـزد
وصل تـو گشـاده روی بنشـیند　　چون دید که دل ببست برخیـزد

(جمال‌الدین، ۱۳۲۰:٤٥١)

برای مشاهدهٔ نمونهٔ دیگر به ص ٤٩٢ دیوان وی رجوع شود.

۲.۵.۲.٦ تناسب سازی

این ویژگی به ویژه در ردیف‌های اسمی دیده می‌شود. برای مثال با آوردن ردیف «پای»، واژه‌های متناسب با آن مثل دل، سر، چشم و...، بیش از سایر واژه‌هـا در شـعر شـاعر دیـده می‌شود و این باعث می‌شود در اغلب ابیات شعر صنعت مراعات نظیر وجود داشته باشـد. مانند نمونه‌های ذیل:

هر دل که یافت در سر آن زلف مدخلی　　چون شانه بر تراشـد از سـر هـزار پـای
چشم تو ناتوان و چو یازد به تیغ دسـت　　بـا او کسـی نـدارد در ایـن دیـار پـای

(کمال‌الدین،۱۳٤۸:۱۱۹)

۳.۵.۲.٦ رد العجز علی الصدر

گرچه بدست بوس تو یازد دهـان مـن　　من اهل دست بـوس نباشـم بیـار پـای
پـای کـرم ز کـوی تفقـد مگیـر بـاز　　نتوان گرفت باز خود از خاک خوار پای

(همان،۱۳٤۸:۱۲۱)

٤.٥.٢.٦ رد الصدر الی العجز

جهان نثار تـو کـرده سـتارگان فلـک　　فلک خطاب تو کرده خدایگان جهـان

(جمال‌الدین،۱۳۲۰:۲۷٤)

مشخص است که مبنای دو صنعت اخیر بر تکـرار یکسـان کلمـات ردیـف در ابتـدا و انتهای بیت و مصرع‌ها است.

٥.٥.٢.٦ تشبیه

بهترین نمونه برای این کاربرد خاص و متفاوت تشـبیهی از ردیـف در یـک ربـاعی از جمال الدین وجود دارد که ادات تشبیه «میمانی» به معنی «شبیه» و «مثل» هستی را به عنوان ردیف به کار برده است و همین ردیف سبب شده است ضمن اینکـه از نظـر محتـوایی از صنعت تشبیه استفاده می‌کند، از نظر زبانی و لفظی نیز وجود خود ردیف « میمانی» در هـر مصرع از این رباعی، تشبیهی را به ذهن تداعی می‌کند:

در لطف به نکتهٔ سـخن میمـانی　　در کینه به مهر تیـغ زن میمـانی
درپرده دری به اشک من میمانی　　در نیکوئی به خویشـتن میمـانی

(جمال‌الدین،۱۳۲۰:۵۰۰)

٦.٥.٢.٦ استعاره مکنیه

گاه شاعر با شخصیت بخشی به ردیف اسـمی آن را مهمتـرین عامـل و مرکـز تصـویر سازی بیت قرار می‌دهد و با این کار ضمن افزایش خیـال انگیـزی شـعر، ردیـف را نیـز از حالت انفعالی خارج کرده و به آن حرکت و پویایی می‌دهد؛ تا جایی که حتـی در مـواردی چون نمونهٔ زیر از دیوان انوری به نظر می‌رسد شاعر با شخصیت بخشی و کاربرد استعاری ردیف اسمی «روزگار» گویی شعرش را از چپ به راست سروده اسـت و بـا ایـن کـار در واقع، این ردیف است که به مضامین و تصاویر ابیات شعر شکل و جهت داده است:

حبل متین ملک دو تا کرد روزگـار　　اقبال را به وعده وفـا کـرد روزگـار
در بوستان ملک نهالی نشاند چـرخ　　وآن را قرین نشو و نما کرد روزگار

(انوری،۱۳۸۹:۱٦۹)

۷.۵.۲.٦ حسن تعلیل

این صنعت ادبی آوردن دلیل هنری و غیر واقعی برای توجیه کردن یک امر است؛ اما نوع خاصی از حسن تعلیل در شعر این دوره وجود دارد که مستقیماً به انتخاب ردیف مربوط است و در آن شاعر برای توجیه علت استفاده از ردیف خاصی در شعرش از آرایهٔ حسن تعلیل بهره می‌گیرد؛ مثل علت ادیبانه‌ای که کمال الدین دربارهٔ گزینش ردیف اسمی «نرگس» برای یکی از اشعارش آروده است:

برای آن که دو چشمش قفای شعرتر است ردیف شعر من آمد ز همگنان نرگس

(کمال الدین،۱۳٤۸:۱۰)

۸.۵.۲.٦ ارصاد و تسهیم

گاهی مضمون شعر آن‌گونه هنرمندانه پرداخته شده است که خواننده با شاعر احساس یگانگی کرده و همصدا و همراه با او در سرودن شعر می‌شود؛ و تحت تأثیر شرایط و موقعیت شاعر در هنگام سرودن شعر با او احساس یگانگی می‌کند. به‌گونه‌ای که مخاطب می‌تواند با خواندن چند کلمهٔ آغازین شعر ادامهٔ کلام را حدس بزند. هرچه ردیف طولانی‌تر باشد این اتحاد و هماهنگی بین شاعر و مخاطب بیشتر است؛ مانند ردیف طولانی این دو غزل انوری:

بیدلم ای یار همچنان که تو دیدی دیده گهربار همچنان که تو دیدی
در کف عشق تو جان ممتحن من هست گرفتار همچنان که تو دیدی

(انوری،۱۳۸۹:٤۸٤)

زمن برگشتی ای دلبر دریغا روزگار من شکستی‌عهد من یکسر دریغا روزگار من
دلم جفن عنا کردی به هجرم مبتلا کردی وفاکردم جفا کردی دریغا روزگار من

(همان،۱۳۸۹:٤۷٤)

همچنین است غزل صفحهٔ ٤۷۷ با ردیف طولانی «آرام جان من کو».

۹.۵.۲.٦ تکرار چشمی

یکی از انواع تکرار، صنعت جناس است که حاصل از تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها بوده و یکی از نمودهای موسیقی درونی نیز است. گاهی شاعر نوعی از جناس را که بنا بر قول

استاد همایی «جناس ناقص» و بنا بر گفته دکتر شمیسا «هم حروفی» است (شمیسا،۱۳۸۳: ۹۰-۸۹)، با استفاده از شباهت حرف‌های ردیف با حروف دیگر کلمات بیت می‌سازد که علاوه بر هم آوایی شنیداری، از نظر دیداری نیز چشم نواز و لذت بخش است؛ مانند جناس تام «جهان» و جناس ناقص « علم، عالِم و عالَم» در ابیات زیر:

نگشت چون تو ملک طبع در گمان گمان نخاست چون‌تو جهاندار از جهان جهان

(جمال الدین،۱۳۲۰:۲۷٤)

ای خورده بواجبی چو مردان غم علم در تحت تصرف تو بیش و کم علم

در عمر دمی نازاده الا دم علم هم عالم عالمی هم عالم علم

(انوری،۱۳۸۹:٦۹٥)

۶.۲.۶ ردیف بیان‌گر احساس شاعر

اگر چه در سطح درون‌متنی تأمل در ردیف‌های اسمی و فعلی و ارتباط و تناسب آنها با دیگر ابیات متن می‌تواند گویای تناسب ردیف با مضمون کلی شعر باشد؛ در سطحی فراتر از متن، این تأمل می‌تواند حتی بدون خواندن کل شعر به نوعی گویای حال و هوا و روحیات شاعر نیز باشد. زیرا آن گاه که شاعر شاد است برای بیان شادی و سرور خود از ردیف‌هایی که بیان‌گر حس و حال او باشد استفاده می‌کند؛ و بر عکس زمانی که غمگین است تأثر خود را در شعر با گزینش ردیف‌هایی بیان می‌کند که نشان‌گر این احساس باشند. مثلاً شاعران حوزهٔ ادبی عراق در مرثیه از ردیف‌های فعلی و اسمی چون «خاک»،« نماند»، «رفت» و «برفت» استفاده کرده‌اند:

یا رب که چگونه خفت دوش اندر خاک

وان سیمین تن وی چگونه بپذیرد خاک

.....خدایا گنهش[1]

چون رفت به یکبارگی اندر خاک

(کمال‌الدین،۱۳٤۸:۹٦۹)

یا انتخاب ردیف «سیر آمدم» می‌تواند حتی بدون خواندن شعر گویای احساس دلزدگی و نا امیدی شاعر باشد:

ای مسلمانان ز جان سیر آمـدم بی نگارم از جهـان سـیر آمـدم

(همان،۱۳٤۸:٤٥٦)

یا ردیف‌های «برآمد» (جمال‌الدین،۱۳۲۰:۸۳) و «بریخت» (ظهیرالـدین،۱۳۸۱:۲۵۹) کـه باز بدون خواندن شعر به خوبی می‌تواند گویای احساس شادی و غم موجود در آنها باشد.

۷.۲.۶ برجسته سازی

برخلاف نقش غیر هنری زبان که برقراری ارتباط به ساده‌ترین شکل ممکن است، برجسـته سازی کاربرد عناصر زبانی به شکلی غیـر متعـارف و بـرای جلـب توجـه مخاطـب اسـت (صفوی،۱۳۸۰:۳٤). یکی از شگردهای برجسته سازی زمانی است که شاعر برای برجسـته کردن مفهوم مورد نظر خود علاوه بر به کارگیری ردیف برای القای آن مفهوم، ردیف مورد نظر را در جای جای شعر تکرار می‌کند تا بر آن مفهوم تأکید بیشتری داشته باشد؛ مثل واژه «نماند» در مثال ذیل:

در همـه آفـاق دلـداری نمانـد در همه روی زمین یـاری نمانـد
گل نماند اندر همه گلـزار عشـق راستی باید نه گل خـاری نمانـد
عقل با دل گفت کاندر باغ عشق گرچه بر شاخ وفـا بـاری نمانـد
یادگـاری هـم نمانـد آخـر از آن دل به بادی سرد گفت آری نماند

(انوری،۱۳۸۹:٤۳۱)

یا در مثال زیر شش مرتبه تکرار عامدانه و غیر متعارف واژهٔ «بیمار» سبب شـده پـس از خواندن این دو بیت، جز مفهوم بیماری تصـویر و تصـور دیگـری از ایـن شـعر در ذهـن مخاطب باقی نماند:

گر بردارم بی تو سر از بیمـاری در پا آیـم چـو عبهـر از بیمـاری
بیمار پرست چشم بیمـار تـوأم بیمـار پرسـتی بتـر از بیمـاری

(کمال‌الدین،۱۳٤۸:۸۰۸)

همچنین است شش مرتبه تکرار واژهٔ « لب» در ابیات زیر:

در خلوت وصلت ای چو شکر لب تو چون می نتوان نهاد لب بر لب تو
من نیز شـوم جـان خـود آرم بـر لـب گیرم که نهاده ام لب اندر لب تـو

(همان،۱۳٤۸:۹٤۷)

۸.۲.۶ ایجاد موسیقی درونی و کناری

این موسیقی نتیجهٔ «هماهنگی‌ها و نسبت ترکیبی کلمات و طنین خاص هر حرف در مجاورت با حروف دیگر» (شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۰:۵۱) در محور افقی است. همسانی ردیف از طریق تکرار حاصل از هم حروفی و هم صدایی صامت‌ها و مصوت‌های آن با دیگر کلمات بیت نیز سبب غنا بخشیدن به موسیقی شعر و ایجاد لذت شنیداری می‌شود. یاکوبسن هم معتقد است که این خصلت زبان شعر است که می‌کوشد در محور گزینش واژگانی را برگزیند که در محور آمیزش با یکدیگر هم ارزی دارند و از بهترین نمودهای این هم ارزی در واج‌آرایی (هم‌آوایی) و قافیه نمود می‌یابد (برتنس،۱۳۸٤:٦۲). البته چنانکه پیش از این آمد، صنعت جناس هم از نمودهای همین همسانی است. در نمونه‌های ذیل تکرار حروف ردیف ضمن اینکه سبب خلق این هم حروفی شده‌اند، باعث می‌شود شاعر بیشتر در پی گزینش کلماتی باشد که با ردیف همسانی آوایی بیشتری داشته باشد؛ چنانکه در ابیات زیر این امر کاملاً مشهود است:

یار گِرد وفا نمی‌گردد　　حاجتی زو روا نمی‌گردد
ما به گرد درش همی گردیم　　گرچه او گرد ما نمی‌گردد

(انوری،۱۳۸۹:٤۱۲)

در این دو بیت بیست و هفت مرتبه تکرار صامت‌های «گ، ر، د» که حروف اصلی ردیف هستند؛ و خصوصاً هفت مرتبه تکرار واژهٔ «گرد» سبب شده است تصویر دوران و گردیدن کاملاً در ذهن مخاطب تداعی شود. در مثال زیر از ظهیر الدین نیز چهل و یک مرتبه حروف «ن، ز، د، م» ردیف در اغلب واژه‌های هر دو بیت تکرار شده و پنج بار تکرار صوری واژهٔ «دم» دو بار به صورت واژهٔ مستقل و سه بار به صورت جزئی از ردیف، کاملاً طنین « دم نزدن» را از این شعر به گوش مخاطب می‌رساند:

دوش از غم تو دیده بر هم نزدم　　ور زانکه زدم بدانکه بی نم نزدم
زان بیم که دم تیز کند آتش دل　　تا روز همی سوختم و دم نزدم

(ظهیرالدین،۱۳۸۱:۲٦۲)

بنابراین، تکرار کلمات و الفاظ یکسان در درون مصرع و همسانی آن با ردیف، همزمان که موسیقی گوش نوازی را در شعر می‌آفریند در خیال انگیزی شعر نیز بسیار مؤثر است.

از دیگر اقسام این همسانی، همسانی‌های حرفی ردیف و قافیه است که سبب ایجاد موسیقی درونی شعر می‌شود. از آنجا که نقش اصلی ردیف کمک به قافیه در تکمیل موسیقی کناری است گاهی سبب خلق قافیه‌هایی می‌شود که در برخی حروف با ردیف مشترک باشد و همین همسانی سبب ایجاد ظرافت و افزایش غنای موسیقی شعر می‌شود. از اقسام این همسانی است:

۱۸.۲.٦ همسانی دو حرف پایان قافیه و دو حرف پایان ردیف

نسیم باد صبا بوی گلستان برسان　　بگوش من سخن یار مهربان برسان

(کمال‌الدین،۱۳٤۸:۲۱۷)

ای باد بیا و بوی گلزار بیار　　ای بلبل مست ناله زار بیار

ای سبزه گرت ملک چمن می‌باید　　پروانه مطلق ز خط یار بیار

(ظهیرالدین،۱۳۸۱:۲٦۷)

۲۸.۲.٦ همسانی یک حرف پایان قافیه با حرف پایان ردیف

اگر نقش رخت بر جام ندادم　　به زلف کافرت ایمان ندارم

(انوری،۱۳۸۹:٤٦۱)

بادم که وجود من بجز رحمت نیست　　خاکم که مرا بنزد تو حرمت نیست

گیرم که ز آتش دلم نندیشی　　برآب دو چشم من تو را رحمت نیست

(جمال‌الدین،۱۳۲۰:٤۹۰)

۳۸.۲.٦ همسانی حرف آخر قافیه با حرف اول ردیف

یار دل در میان نمی‌آرد　　وز دل من نشان نمی‌آرد

سایه بر کار من نمی‌فکند　　تا به کارم به جان نمی‌آرد

(انوری،۱۳۸۹:٤۱۲)

عشق تو تا دست سوی جانان نبرد　　با دل من دست به پیمان نبرد

(جمال‌الدین، ۱۳۲۰:٤٤٥)

٤٨.٢.٦ همسانی دو حرف پایانی قافیه با دو حرف اول ردیف

نــه وعــده وصــلت انتظــار ارزد　　نــه خمــر هــوای تــو خمــار ارزد

هم طبع زمانه‌ای که نشکفته اسـت　　کس را ز تو هیچ گل که خار ارزد

(انوری،۱۳۸۹:٤۲۲)

ای جلال تو بیان‌ها را زبان انداخته　　عزت ذاتت یقین را در گمان انداخته

عقل را ادراک صنعت دیده‌ها بردوخته　　نطق‌را وصف تو قفلی بر دهان انداخته

(کمال‌الدین،۱۳٤۸:۱)

٥٨.٢.٦ همسانی حرف آخر قافیه با حرف میانی ردیف

باز بر جانم فراقت پادشاهی می‌کند　　وانچ در عالم کشی کرد از تباهی می‌کند

(ظهیرالدین،۱۳۸۱:۲٤۹)

٦٨.٢.٦ همسانی حرف میانی قافیه با حرف میانی ردیف

طفلی و مرد عشق تو گردون پیر نیست　　جانی و هیچکس را از جان گزیر نیست

(کمال‌الدین،۱۳٤۸:۲۱٥)

سپیده دم که نسیم بهار می‌آمد　　نگاه کردم و دیدم که یار می‌آمد

(همان،۱۳٤۸:۲۲۱)

۳.٦ کارکردهای منفی و نامتعارف ردیف

با اینکه فلسفهٔ استفاده از ردیف تکمیل زیبایی موسیقایی و بار محتوایی شعر بوده اسـت، از آنجا که تکرار ردیف به معنی لزوم رعایت هماهنگی لفظ و معنـی در انتهـای تمـام ابیـات است، به نوعی شاعر را وادار می‌کند محتوای ابیات را بر محور ردیف تنظیم کند؛ و همـین امر گاه سبب ایجاد محدودیت و تنگای اندیشه و تخیل شاعر نیز شده است. شاعران سبک سلجوقی نیز گاه با التزام به کاربرد ردیف‌های دشوار، به ویژه ردیف‌های اسمی کم کاربردی چون «عبث، کاغذ، بغل، مژه، ناخن، تیغ، نثر و...»، اگر چه سبب خلق مضامین متنوع، ناب و

زیبا شده‌اند، در مواردی نیز خود را در بن بست ردیف گرفتار کرده و با این کار بـه ارزش هنری شعر خود آسیب رسانده‌اند. از مهمترین این آسیب‌ها چنین است:

۱.۳.۶ ایجاد تعابیر نامناسب

برای مثال ردیف دشوار«مژه» جمال الدین را وادار به خلق تعبیر نامناسبی چون «بارور بودن مژه» و نهایتاً تشبیه و تعبیر آن به «سیخ کباب» کرده است که چندان زیبا و مناسب نیست:

دارم از عشـق روی تـو پیوسـته تـر مـژه

وز خـون دل ز فرقـت تـو بـارور مـژه

از بس که گشت بر مژه‌ام خون دیده جمع

کردم غلط که سیخ کباب است هـر مـژه

(جمال الدین،۱۳۲۰:۳۲٤)

۲.۳.۶ خلق تصاویر نا مأنوس

برای مثال انتخاب ردیف «کاغذ» شاعر را در مضمون یابی مستأصل کرده و سـبب سـاختن ترکیب غریب و نا مأنوس «جلد کرگردن» به عنوان مشبه‌به برای کاغذ شده است:

ببین صلابت نـامی کـه از تـو فتنـه شـود

شود به جایی که چون جلد کرگردن کاغذ

(ظهیرالدین،۱۳۸۱:۲۳٤)

۳.۳.۶ خلق تصاویر نا زیبا و ضعیف

برای مثال شاعر در قصیده‌ای با ردیف اسمی «دست» در مضمون یابی دچار تنگنا شده و در تصویری ضعیف و نازیبا خود را به گربه تشبیه کرده است:

لعـــل تـــو را شـــبی ببوســـیدم می‌لیسم از حلاوت آن گربه وار دست

(کمال‌الدین،۱۳٤۸:۱۲)

۴.۳.۶ دیریاب شدن مضمون

برای مثال در قصیدهٔ مدحی از جمال الدین با ردیف کم سابقهٔ «ناخن»، به دلیل نیافتن مضمون‌های مناسب به سختی شعر را پیش می برد.

> ولی پس از چند بیت آن هم با تعابیر نامناسب و به دور از جوهره شعری، احساس میکند باید شعر را تمام کند. از طرفی چون گمان میکند بریدن سخن حمل بر ناتوانی وی خواهد شد، قصیده را اینگونه به پایان میبرد (محسنی،۱۰۷:۱۳۸۲).

خدایگانا هر چند میتوان بستن　　درین قصیده به تأویل صد دگر ناخن

ولیک چون سر دشمن بریده اولی تر　　از آن که خوش نبود زین درازتر سخن

(جمال‌الدین،۳۱۱:۱۳۲۰)

۵.۳.۶ تکرار تعابیر و تصاویر:

برای مثال کمال الدین در صفحهٔ ۱۰۵ دیوانش قصیده‌ای با ردیف اسمی «پرده» با این مطلع دارد:

زهی ز سنبل تر کرده لاله را پرده　　بر آسمان زده عکس رخت سراپرده

(کمال‌الدین،۱۰۵:۱۳٤۸)

که در آن به ناچار تعبیر «پرده دریدن» را چندین بار در ابیات ۳، ٤، ۱۳، ۱۹ ،۲۰، ۲٤، ۲۵ و ۲٦ تکرار کرده است، به شکلی که سبب یکنواختی و دلزدگی خواننده می‌شود.

٤.٦ بررسی دستوری ردیف در شعر شاعران حوزهٔ ادبی عراق

تا کنون به کارکردهای گوناگون هنری و غیر هنری ردیف در شعر شاعران حوزهٔ ادبی عراق اشاره شد. در ادامهٔ پژوهش انواع ردیف در شعر این شاعران از نظر زمان دستوری (ماضی، مستقبل و امری بودن) و از نظر ساختار دستوری (پیشوندی و پسوندی، ساده و مرکب، جمله‌ای، فعلی، اسمی، حرفی و ضمیری بودن) نیز بررسی شده است که به سبب محدودیت حجم مقاله، در اینجا فقط نتایج آنها به صورت جدول ارائه می‌شود:

۱.۴.۶ انوری ابیوردی

	تعداد شعر	شعر مردف	ردیف فعلی	ردیف اسمی	ردیف ضمیر	ردیف حرف	ردیف قید	ردیفهای مرکب
قصیده	۱۹۹	۷٤	٤۸	۱۲	۸	٦	–	–
غزل	۳۲۱	۲٤۰	۱۹٤	۸	۲۹	۲	۳	٤
رباعی	٤٤٤	۲۲۱	۱٥۹	۱٥	۳۰	–	۸	۹
جمع	۹٦٤	٥۳٦	٤۰۱	۳٦	٦۷	۸	۱۱	۱۳

۲.۴.۶ جمال الدین اصفهانی

	تعداد شعر	تعداد مردف	ردیف فعلی	ردیف اسمی	ردیف ضمیر	ردیف حرف	ردیف قید	ردیفهای مرکب
قصیده	۲۳۱	٦۹	٤٦	۹	٦	–	–	۸
غزل	۱۷۸	۱٤۲	۱۳٥	–	٦	–	–	۱
رباعی	۱۲۲	۷۷	٥۹	۳	۸	۲	–	٥
جمع	٥۳۱	۲۸۸	۲٤۰	۱۲	۲۰	۲	–	۱٤

۳.۴.۶ ظهیرالدین فاریابی

	تعداد شعر	تعداد مردف	ردیف فعلی	ردیف اسمی	ردیف ضمیر	ردیف حرف	ردیف قید	ردیفهای مرکب
قصیده	۸۲	٤۱	۲۸	٦	٦	۱	–	–
غزل	۱۰	۷	۷	–	–	–	–	–
رباعی	۱۰۰	۸۲	٥۰	۱٦	۸	–	۲	٦
جمع	۱۹۲	۱۳۰	۸٥	۲۲	۱٤	۱	۲	٦

۴.۴.۶ کمال الدین اسماعیل

	تعداد شعر	تعداد مردف	ردیف فعلی	ردیف اسمی	ردیف ضمیر	ردیف حرف	ردیف قید	ردیفهای مرکب
قصیده	۱٤۱	۷۸	٥۲	۱٤	۸	۲	۱	۱
غزل	۱٦۰	۱۱۹	۱۰۸	٦	۳	۱	۱	–
رباعی	۸٦۷	٦۰۳	٤۱۱	٤۸	٥٦	٦	۱۱	۷۱
جمع	۱۱٦۸	۸۰۰	٥۷۱	٦۸	٦۷	۹	۱۳	۷۲

۵.۴.۶ برآورد کلی

در شعر شاعران حوزهٔ ادبی عراق بسامد ردیف فعلی از همه بیشتر است. ۷٤ ٪ اشعار انوری، ۸۳٪ اشعار جمال الدین، ٦٥٪ اشعار ظهیر و ۷۱٪ اشعار کمال الدین ردیف فعلی دارد؛ که ضمن اینکه سبب غنای موسیقی کناری می‌شود،« جنبه‌های مربوط به شخصیت-پردازی در عالم خیال»(نظری،۱۳۸۹:۱۲۸) را نیز افزایش می‌دهد. همچنین، ۸۱ ٪ غزلیات انوری، ۸٥٪ غزلیات جمال الدین، ۷۰ ٪ غزلیات و رباعیات ظهیر و ۷۳٪ رباعیات کمال الدین مردف است. این آمار نشان می‌دهد شاعران حوزهٔ ادبی عراق در غزل و رباعی بیشتر به دنبال تصنع و تکلف بوده‌اند.در مجموع از بین ۱۷٥۷ شعر مردف موجود در دیوان شاعران حوزهٔ ادبی عراق، ردیف فعلی با ۷۳ ٪ بیشترین سهم را دارد. اغلب این ردیف‌های فعلی از نوع افعال ساده و ربطی چون «است، هست، نیست، شد، گشت و بود» است که از دیدگاه زبان شناسی قدرت زیادی در تألیف واژه‌ها و پیوند سخن دارد؛ همچنین نشان از ثبوت معنی و تقریر کلام در ذهن خواننده دارد و قطعیت عمل را می‌رساند. از سوی دیگر، تکرار زیاد این فعل‌ها در این عهد نشانگر آن است که چون قرن ششم آغاز تنوع در کاربرد ردیف است، شاعران خیلی در پی ایجاد تغییر و دگرگونی نیستند. از میان فعل‌های خاص بیش از همه همکردهای مشهور «کرد، می‌کنیم، کرده، داریم و دارد» مشاهده می‌شود که هم قدرت ترکیب سازی زیادی دارند و هم بر کنش و رفتار تکیه دارند و سبب پویایی فضای شعری می‌شوند.

از نظر زمان افعال، تعداد فعل‌های مضارع بیشتر است که نشان می‌دهد شاعران این دوره به زمان حال بیشتر بها می‌دهند، در لحظه زندگی می‌کنند و کمتر حسرت زمان گذشته و نگرانی آینده را دارند. ردیف‌های امری و پرسشی در دیوان شاعران حوزهٔ ادبی عراق با رو

ساخت پرسش و امر و ژرف ساخت خواهش و آرزو است و جنبهٔ تحکم و دستوری و تکبر ندارد؛ چراکه شاعران نسبت به مخاطبان ممدوحشان در موضع قدرت قرار ندارند.

در ردیف‌های ضمیری نیز به سبب گرم بودن بازار مدح، بیشتر ضمیرها« من» و« تو» است که اغلب برای خودستایی، تعظیم مقام مسندالیه، عرض حاجت و خواری نزد ممدوح و تأکید و جای‌گیری کلام در ذهن هستند؛ و نشان می‌دهد شاعران این دوره هنوز در بند نیازهای مادی و منیت خود هستند و خیلی وارد وادی عرفانی نشده‌اند. از نظر هنری نیز این ردیف‌ها نسبت به ردیف اسمی و فعلی ایستاتر هستند. زیرا در ردیف اسمی و فعلی شاعر مجال هنرآفرینی دارد و می‌تواند فعل‌ها رادر معانی مختلف به کار برد یا اسم‌ها را در زنجیره‌های معنایی و آرایه‌های شعری متنوع جای دهد و به ردیف زیبایی ببخشد؛ اما ضمیرها معمولاً چنین امکانی را فراهم نمی‌سازند.

۷. نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر گویای آن است که شاعران حوزهٔ ادبی عراق برای اولین بار به آوردن و التزام ردیف‌های دشوار توجه کرده‌اند که این بسامد بالای ردیف نسبت به دورهٔ پیشین نشانهٔ گرایش و تمایل تعمدی آن‌ها به تصنع، تکلف، هنر نمایی و فخر فروشی است. بدین سبب از ردیف‌های اسمی کم‌کاربرد و تا حدی ردیف‌های فعلی دشوار برای ساختن انواع تعابیر، تصاویر و ترکیبات نو بهره گرفته‌اند. نتیجهٔ این رویکرد، حرکت زبان و محتوای شعر قرن ششم به سمت دشواری و تعقید و مقدمه‌ای برای غنا و قوام زبانی و هنری شعر پس خود یعنی سبک عراقی و با یک واسطه، سبک هندی شده است. به سبب اینکه این دوره آغاز حضور گستردهٔ ردیف در شعر است، تمایل شاعران بیشتر به استفاده از ردیف در قالب‌های کوتاه‌تر چون غزل و رباعی است تا قصیده؛ ضمن اینکه این دو قالب به سبب جنبهٔ احساسی قوی‌تر به موسیقی بیشتری نیز نیاز دارند.

انواع کاربردهای نو و هنری ردیف در غالب اقسام هنجار گریزی‌ها، استفادهٔ از ردیف در بیان و هدایت احساسات، خلق صور خیال و پوشاندن عیوب و افزایش موسیقی شعر، در کنار برخی از استفاده‌های عامدانه و آگاهانهٔ فردی و غیر هنری شاعران این دوره از ردیف، نشان می‌دهد که شاعران سبک سلجوقی به ردیف نه به عنوان یک تفنن ادبی بلکه به مثابهٔ ابزاری تخصصی و هنری نگریسته و تا حد ممکن کوشیده‌اند از تمام ظرفیت‌های آن در شعر خود بهره ببرند؛ هر چند در این بین گاه با انتخاب ردیف‌های اسمی کم سابقه

در خلق تعابیر، تصاویر و ترکیب‌های متناسب به تنگنا افتاده و مضمون و تخیل شعرشان سست شده است.

پی‌نوشت

۱. در نسخهٔ موجود از دیوان کمال الدین این بیت به همین شکل ضبط شده و مصحح نیز در پاورقی متذکر شده است از آنجا که این بیت فقط در یکی از نسخ وجود داشته و به دلیل سیاه شدن قسمتی از مصرع نخست آن، تصحیح و ضبط کامل بیت برای مصحح ممکن نشده است (کمال الدین، ۱۳٤۸:۹٦۹).

کتاب‌نامه

انوری، محمد بن محمد (۱۳۸۹). *دیوان انوری*، به اهتمام پروبز بابایی، تهران: نگاه.

برتنس، هانس (۱۳۸٤). *مبانی نظریه ادبی*، ترجمه محمد رضا ابوالقاسمی، تهران: نشر ماهی.

جمال‌الدین اصفهانی، محمدبن عبدالرزاق (۱۳۲۰). *دیوان استاد جمال الدین*، تصحیح وحید دستگردی، تهران: چاپخانه ارمغان.

حق‌شناس، محمدعلی(۱۳٦۰). «پرداختن به قافیه باختن»، *نشر دانش*، سال ۲، شماره ۸، صص۱۸-۳۰.

حسن‌پور، هیوا؛ محمدی، لیلا (۱۳۹۱). «کارکردهای ردیف در غزلیات شمس»، *مجموعه مقالات هفتمین همایش بین المللی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی*، ج٤، صص ۹-۲٤.

رادمنش، عطا محمد (۱۳۸۲).« هنجارگریزی در ردیف»، *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شیراز*، دوره۲، ش ۳٤و ۳۵، صص ۲۲۳-۲۳٦.

روحانی، مسعود و عنایتی قادیکلایی، محمد (۱۳۹۲). « نگاهی به ردیف و کارکردهای آن در شعر خاقانی»، *فنون ادبی*، دانشگاه اصفهان، سال۵، ش ۲ (پیاپی ۹)، صص٦۷-۸۸.

شفیعی کدکنی، محمد رضا (۱۳۸۰). *صورخیال در شعر فارسی*، چاپ هشتم، تهران: آگه.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۵). *موسیقی شعر*، چ۹، تهران: آگه.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۲). *سبک شناسی شعر*، چاپ نهم، تهران: فردوس.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۳). *نگاهی تازه به بدیع*، چاپ چهاردهم، تهران: فردوس.

صادقی‌نژاد، رامین (۱۳۹۰). «بررسی سبک شناختی ردیف در غزل‌های سنایی و خاقانی»، *پژوهش‌های نقد ادبی و سبک شناسی*، سال اول، شماره ۳، صص ٦۳-۸۲.

صفا، ذبیح الله (۱۳۷۸). *تاریخ ادبیات ایران*، ج۱و۲، چ ۵، تهران: فردوس.

صفا، ذبیح الله (۱۳۷٤). *گنج سخن*، چاپ دهم، تهران: ققنوس.

صفوی، کورش (۱۳۸۰). *از زبان شناسی به ادبیات*، ج ۱، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
طالبیان، یحیی و اسلامیت، مهدیه (۱۳۸٤). «ارزش چند جانبه ردیف در شعر حافظ»، فصل‌نامه پژوهش‌های ادبی، ش ۸، صص ۷-۲۷.
طوسی، خواجه نصیرالدین (۱۳٦۹). *معیارالاشعار*، تصحیح جلیل تجلیل، چاپ نهم، تهران: جامی و ناهید.
فاریابی، ظهیرالدین (۱۳۸۱). *دیوان ظهیرالدین فاریابی*، تصحیح امیرحسن یزدگردی، تهران: قطره.
کمال‌الدین اصفهانی، اسماعیل بن محمد (۱۳٤۸). *دیوان کمال‌الدین اسماعیل اصفهانی*، با اهتمام حسین بحرالعلومی، تهران: انتشارات کتابفروشی دهخدا.
محجوب، محمد جعفر (بی‌تا). *سبک خراسانی در شعر فارسی*، تهران: فردوس.
محسنی، احمد (۱۳۸۲). *ردیف و موسیقی شعر*، مشهد: انتشارات فردوسی مشهد.
نظری، ماه (۱۳۸۹). «ردیف در سبک عراقی»، *فنون ادبی*، دانشگاه اصفهان، سال ۲، شماره۱ (پیاپی۲)، صص۱۳٦-۱۱۹.
واعظ کاشفی سبزواری، کمال الدین حسین (۱۳٦۹). *بدایع الافکار فی صنایع الاشعار*، ویراسته و گزارده میر جلال‌الدّین کزازی، تهران: مرکز.
وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۷۲). «تکرار در زبان خبر و تکرار در زبان عاطفی». *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد*، سال ۲٦، شماره ۳و ٤، صص۲۸-٤۳.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی