

## ردیف و کارکردهای آن در شعر شاعران حوزه ادبی عراق

فاطمه سلطانی\*

زهرا رجبی\*\*

### چکیده

ردیف از ارکان موسیقی کناری شعر است که سهم مهمی در زیبایی شعر کلاسیک فارسی از بدو پیدایش آن داشته است، اما از آن‌جاکه سبک بینابین قرن ششم هجری قمری آغاز استفاده پیچیده و هنرمندانه از ردیف در حوزه ادبی عراق است، این پژوهش بر آن است تا به شیوه توصیفی - تحلیلی دریابد که ردیف در شعر شاعران سبک سلجوقی تا چه میزان و با چه کارکردهایی رواج داشته است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که شاعران قرن ششم هجری نخستین شاعرانی بودند که به‌طور گسترده ردیف‌های اسمی دشوار و ردیف‌های فعلی گوناگون با کارکردهای متنوع هنری و غیرهنری و حتی گاه نامتعارف و منفی را در اشعارشان به‌کار برده‌اند. همین امر یکی از عوامل تمایز سبک سلجوقی از شعر سبک خراسانی است. با توجه به نتایج تحقیق، ردیف فعلی با ۵۵ درصد پُرکاربردترین ردیف در اشعار شاعران این دوره است. مهم‌ترین کارکردهای هنری ردیف در شعر این شاعران عبارت‌اند از: فراهنجاری، تناسب با مضمون شعر، ایجاد صور خیال، روایت‌گری فکر و اندیشه شاعر، و خلق موسیقی درونی.

**کلیدواژه‌ها:** ردیف، سبک‌شناسی شعر، شاعران حوزه ادبی عراق (عراق عجم)، کارکردهای ردیف.

### ۱. مقدمه

ردیف در شعر کلاسیک فارسی از ارکان موسیقی شعر است که متناسب با سیر تکاملی سبک‌های شعر فارسی دچار تحول و دگرگونی شده است. چنان‌که شاعران سبک خراسانی

\* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اراک (نویسنده 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

یا اغلب اوقات در شعر خود ردیف برنمی‌گزینند یا به انتخاب ردیف‌های دشوار توجهی نداشتند. در این سبک، از آن‌جاکه براساس دستور زبان فارسی فعل در پایان جمله می‌آید، شاعران اغلب از ردیف‌های فعلی برای تکمیل جمله بهره برده‌اند و به همین سبب، تا نیمه اول قرن پنجم هجری قمری، اغلب ردیف‌های شعری فعل ساده یا ضمیر است و ردیف اسمی دیده نمی‌شود. برای مثال، دشوارترین ردیف شعری رودکی ردیف «آید همی» در قصیده «بوی جوی مولیان» است، اما از نیمه دوم قرن پنجم هجری 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 هجری یکی از نمودهای تحول سبکی لفظی و معنوی شاعران در سطح ادبی «به‌کارگرفتن ردیف‌های مشکل و دراز است» (شمیسا ۱۳۸۲: ۱۸۲)، که نتیجه آن «کاسته‌شدن روشنی، سادگی، روانی، و حرکت زبان به سوی دشواری و تعقید است» (همان: ۱۷۶). در ردیف‌های فعلی نیز «شعر در راه تکامل از ردیف‌های اسمی ساده درمی‌گذرد و از قصیده‌سرایی توجهی خاص به غزل نشان می‌دهد» (شفیعی کدکنی ۱۳۸۵: ۱۵۷).

## ۲. ضرورت تحقیق

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

یکی از جریان‌های شعری مؤثر قرن ششم هجری حوزه ادبی عراق است که با شاعرانی چون انوری ابیوردی (د ۵۸۳ ق)، جمال‌الدین محمد بن عبدالرزاق اصفهانی (د در حدود ۵۸۸ ق)، ظهیرالدین فاریابی (د ۵۹۸ ق)، و کمال‌الدین اصفهانی (د ۶۳۵ ق) به سبک «بینابین» یا «سلجوقی» معروف است. در واقع، باین‌که تا پایان قرن پنجم هجری سرودن غزل به منزله قالبی مستقل از تغزل رونقی نداشت (محبوب بی‌تا: ۶۳۷-۶۳۹)، این شاعران بلندآقبال به سبک‌های تازه سخن‌سرایی، از جمله توجه خاص به تغزل قصاید و تأکید بر غزل، بسترساز ظهور سبک عراقی در شعر فارسی شدند. از این‌رو، بررسی ردیف در شعر این شاعران می‌تواند بیان‌گر چگونگی تحولات کمی و کیفی ردیف از سبک خراسانی به سبک عراقی باشد.

### ۳. اهداف طرح و سؤالات تحقیق

باتوجه به نقش شاعران قرن ششم هجری حوزه ادبی عراق در ابداع سبک عراقی شعر فارسی، این پژوهش بر آن است تا ردیف در شعر شاعران برجسته این حوزه ادبی را بررسی و تحلیل کند تا دریابد شاعران برجسته سبک سلجوقی (بینابین) چه ردیف‌هایی در اشعار خود و چه قدر از آن‌ها را به کار برده‌اند و هم‌چنین ردیف در اشعار آن‌ها چه کارکردهای هنری و زیبایی‌شناختی داشته است.

### ۴. پیشینه تحقیق

تابه حال پژوهش‌هایی درباره ردیف انجام گرفته است؛ از جمله در مقاله «هنجارگریزی در ردیف» (رادمنش ۱۳۸۲)، به کارکردهای غیرمتعارف ردیف و نوآوری آن در اشعار شاعران اشاره شده است. در مقاله «ردیف در سبک عراقی» (نظری ۱۳۸۹) اهداف و کارکردهای ردیف در شعر شاعران سبک عراقی بررسی شده است. در پژوهش «بررسی سبک‌شناختی ردیف در غزل‌های سنایی و خاقانی» (صادقی‌نژاد ۱۳۹۰)، ردیف در غزل‌های این دو شاعر از نظر دستوری بررسی و مقایسه شده است. در پژوهش «کارکرد ردیف در غزلیات شمس» نیز برخی از کارکردهای ردیف در غزلیات مولوی بررسی شده است (حسن‌پور و محمدی ۱۳۹۱). در مقاله «نگاهی به ردیف و کارکردهای آن در شعر خاقانی» (روحانی و عنایتی قادی‌کلایی ۱۳۹۲)، به شیوه آماری، اشعار مردف و غیرمردف و انواع ردیف در شعر خاقانی بررسی شده است. در مقاله «کاربردهای هنری ردیف در دیوان عطار نیشابوری» (مدرسی و افراخته ۱۳۹۶) کارکردهای هنری و بسامد دستوری ردیف در اشعار عطار بررسی شده است. اما ردیف در شعر شاعران حوزه ادبی عراق تاکنون بررسی نشده است. ضمن این‌که نگارندگان در این مقاله، علاوه بر محورهای بررسی‌شده در پژوهش‌های مشابه، به اغراض غیرادبی و نامتعارف و منفی ردیف در شعر شاعران سبک عراقی نیز توجه داشته‌اند که تاکنون در سایر پژوهش‌ها به آن‌ها نپرداخته‌اند.

### ۵. روش تحقیق

این پژوهش به شیوه توصیفی - تحلیلی انجام شده است. بدین شرح که در ابتدا تمامی اشعار مردف در دیوان‌های انوری ابیوردی، جمال‌الدین محمد بن عبد‌الرزاق اصفهانی،

ظهیرالدین فاریابی، و کمال‌الدین اصفهانی استخراج شده و سپس از دو جنبه صوری و محتوایی بررسی و تحلیل شده است. بدین ترتیب که از نظر محتوایی انواع کارکردهای مختلف هنری و غیرهنری ردیف در شعر این شاعران بررسی شده است و از نظر صوری نیز نوع دستوری ردیف‌ها دسته‌بندی و بررسی آماری شده و در قالب چند جدول ارائه و تحلیل شده است.

## ۶. ملاحظات نظری

در قرن ششم هجری قمری، هم‌زمان با رواج و تکامل غزل، به‌کارگیری ردیف در شعر بیش‌تر می‌شود. در توضیح علت این امر می‌توان گفت که شاعر به‌علت ماهیت و موضوع عاطفی و احساسی قالب غزل، برای انتقال این عاطفه، به موسیقی بیش‌تری نیاز دارد. از این رو، از ردیف به‌مثابه یکی از ابزارهای موسیقی بیش‌تر بهره می‌گیرد تا تأثیر شعرش را دوچندان کند. بدین ترتیب، با تغییر سبک شعر فارسی از خراسانی به بینابین و سپس عراقی تغییر در تنوع کاربردهای ردیف از فعل ساده به فعل مرکب و اسم و ضمیر را می‌توان مشاهده کرد. این تغییرات صوری با برخی تحولات و کارکردهای محتوایی و هنری و حتی غیرادبی نیز هم‌راه‌اند که در ادامه پژوهش به تمام آن‌ها پرداخته خواهد شد.

### ۱.۶ اغراض غیرادبی به‌کارگیری ردیف در شعر شاعران حوزه ادبی عراق

پس از بررسی دیوان اشعار شاعران حوزه عراق در قرن ششم هجری قمری مشخص شد که گاه این شاعران ردیف را نه فقط برای افزایش جنبه‌های ادبی - هنری و کارکردهای زیبایی‌شناختی اثر خود، بلکه برای نیل به برخی اهداف شخصی غیرهنری و برون‌زبانی به‌کار برده‌اند که مهم‌ترین این اغراض در ادامه بررسی می‌شود.

#### ۱.۱.۶ نمایش طبع شاعرانه

جز در مواردی چون تفنن هنری و ادبی، در اغلب موارد علت انتخاب ردیف دشوار برای شاعران قرن ششم هجری نمایش قدرت طبع و قریحه ذاتی خود است، تاجایی که گاه شاعران به‌ویژه به‌سبب هنرنمایی در آوردن برخی ردیف‌های دشوار اسمی بر شاعران دیگر تفاخر می‌ورزند و حتی در مطایب چکامه‌هایشان ضمن بازی هنری با ردیف به آن اذعان می‌کنند:

ردیف و کارکردهای آن در شعر شاعران حوزه ادبی عراق ۷۳

آورد روزگارم در پای و پیش از این  
با من نداشتی به گه کارزار پای  
کار سخن به یک ره در پای چون فتاد  
کردم ردیف شعر بدین اعتبار پای  
بر روزگار دست‌فشانان همی‌روم  
با آن‌که در گل است مرا چون چنار پای  
بی‌پای شعر بنده روان بود خود چو آب  
واکنون همی‌دود که شدش بی‌شمار پای  
چون اشتران قافله در صحن بادیه  
هرگز کسی نداشت چنین بر قطار پای

(کمال‌الدین اصفهانی ۱۳۴۸: ۱۲۲)

کمال‌الدین در قصیده‌ای دیگر وقتی ردیف «شکر» را می‌آورد به این انتخاب می‌نازد و به آن تفاخر می‌کند:

من نیز هم بیافم خاص از برای تو  
روزی که پود مدح آرم بتان شکر  
زین جامه 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

(همان: ۸۸)

همین امر سبب شده است که صفا درباره او بنویسد: «علاقه وی به التزامات دشوار و آوردن ردیف‌های مشکل قابل توجه است» (صفا ۱۳۷۴: ۴۳۷).

### 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 ارادت آن‌ها را به ممدوح نشان دهد و واضح است که غرض اصلی جلب توجه و رضایت ممدوح و عاقبت دریافت پاداش است. برای مثال، جمال‌الدین در مدح نصرت‌الدین جهان‌پهلوان با ردیف «جهان» و با این مطلع قصیده‌ای سراییده است:

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

(جمال‌الدین اصفهانی ۱۳۲۰: ۲۷۵)

انوری دو قصیده در مدح ملک عضدالدین طغرل‌تکین با ردیف «طغرل‌تکین» سراییده و مطلع آن‌ها چنین است:

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

(انوری ۱۳۸۹: ۳۱۱)

ای در شاهی در طغرل تکین      شحنه دین خنجر طغرل تکین

(همان: ۳۱۴)

### ۳.۱.۶ رقابت شاعران

در قرن ششم هجری قمری «شاعران می‌بایست از عهده التزام‌های دشوار برآیند یا آن‌که ردیف‌های سخت اسمی و فعلی در قصاید خود انتخاب کنند» (صفا ۱۳۷۸: ۲۳۳). رقابت تنگاتنگ در این عرصه سبب سرودن اشعار بسیاری با ردیف‌های یک‌سان، به‌ویژه ردیف‌های اسمی مشابه، در دیوان‌های شعر این دوره شده است. چنان‌که ردیف‌های اسمی دشوار، چون «آب و آتش»، «آتش و آب»، و «چشم و دل و پای و دست»، در شعر تمامی شاعران حوزه ادبی عراق مشاهده می‌شود. البته، گاه این رقابت سبب خلق اشعاری زیبا و هنرمندانه شده است؛ برای مثال، جمال‌الدین در قصیده‌ای ۲۹ بیتی با ردیف «آتش و آب»، هجده بار در اثنای آن «آب و آتش» را تکرار کرده و به‌کمک تناسب و تضاد آن‌ها با دو عنصر «باد و خاک»، مراعات نظیرها و استعاره‌های کنایی بدیع و زیبایی ساخته است (برای مطالعه آن، بنگرید به جمال‌الدین اصفهانی ۱۳۲۰: ۴۷). همه این‌ها به‌قصد نشان‌دادن طبع شاعری و حریف‌افکنی و سرفرازبودن در آزمون شاعری است.

### ۴.۱.۶ شاخصه سبک فردی

گاهی تعمد شاعر در تکرار و کاربرد یک یا چند ردیف آن را به یکی از شاخصه‌های سبکی وی تبدیل کرده است. مثلاً، در دیوان کمال‌الدین، بررسی ردیف‌ها تعلق خاطر او به کلمه «شمع» را نشان داده است. ضمن این‌که در مواردی بی‌شمار شمع را مشبه‌به تشبیهاتش برگزیده و چهار رباعی با ردیف شمع سروده است که نشان از سبک شخصی وی دارد (برای مطالعه بیشتر، بنگرید به کمال‌الدین اصفهانی ۱۳۴۸: ۸۰۴، ۸۳۹، ۸۴۰، ۸۴۱، ۸۴۲، ۸۴۳، ۸۴۴، ۸۴۵، ۸۴۶).

### ۵.۱.۶ کسب منفعت و صله

در اشعار این سبک، گاهی انگیزه درونی شاعر از سرودن انگیزه مادی اوست برای دست‌یابی به صله و انعام که در ردیف پنهان است و حتی تعیین‌کننده ردیف است. در این موارد، شاعر به‌صورت ضمنی یا آشکار با قدرت شاعری خود ممدوح را برآن می‌دارد تا از خواسته‌هایش تمکین کند. مثلاً، کمال‌الدین هنگامی که برای جشن عروسی

ردیف و کارکردهای آن در شعر شاعران حوزه ادبی عراق ۷۵

خود از ممدوح درخواست شکر دارد، ردیف «شیرینی» را برای قصیده خود برمی‌گزیند (کمال‌الدین اصفهانی ۱۳۴۸: ۲۹۸). هم‌چنین، قصیده‌ای با ردیف «دست» دارد که در ظاهر برای خوش آمد ممدوح سراییده است، اما به هنرش در ردیف‌اندیشی اشاره می‌کند و به‌وضوح می‌گوید که ردیف «دست» را انتخاب کردم و با این کار دست نیاز به‌سوی تو گشودم شاید که به گوهری شاهوار از تو دست یابم:

سردستی است شعر من ایرا که می‌نداد      ابکار فکر برحسب اختیار دست  
بهر قبول بخشش بی‌انتهای تو      بنگر چگونه داشته‌ام بر قطار دست  
آورده‌ام به دست و برآورده‌ام ز دست      شعری که یافت بر گهر شاه‌وار دست

(همان: ۱۱۸)

## ۲.۶ کارکردهای هنری ردیف در شعر شاعران حوزه ادبی عراق

بررسی دیوان شاعران سبک بینابین نشان می‌دهد که استفاده از ردیف در شعر آنها، علاوه بر اغراض فردی و غیرادبی، کارکردها و نمودهای هنری و ادبی گوناگون دارد که در ادامه مهم‌ترین آنها بررسی و تحلیل خواهد شد.

### ۱.۲.۶ فراهنجاری در کاربرد ردیف

در ساده‌ترین تعریف، ردیف را «تکرار یک یا چند کلمه هم‌معنی بعد از واژه قافیه» می‌گویند (وحیدیان کامیار ۱۳۷۲: ۱۱۶)؛ یا به بیان دقیق‌تر ردیف «همگونی کاملی است که از تکرار یک عنصر دستوری یگانه (واژه، گروه، بند، جمله) با توالی یک‌سان و با نقش‌های صوتی، صرفی، نحوی، و معنایی یک‌سان در پایان مصاربع یا ابیات یک شعر بعد از قافیه پدید می‌آید» (حق‌شناس ۱۳۶۰: ۳۳). اصلی‌ترین کاربرد ادبی ردیف 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 به‌ناچار نوعی محدودیت را نیز برای شاعر ایجاد می‌کند، شاعران سبک بینابین را در مواردی به استفاده از ردیف فراتر از هنجار تعریف‌شده آن واداشته است که در این باره توضیحاتی در ذیل آورده شده است.

### ۱.۱.۲.۶ آمیختگی ردیف و قافیه

کاشفی 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»

(کاشفی ۱۳۶۹: ۱۸۸). ردیف فعلی «است» از پُرکاربردترین نمونه‌های امتزاج است که وقتی پس از قافیه‌های مختوم به مصوتِ «a, u, i» بیاید، معمولاً با قافیه درمی‌آمیزد. این هنجارگریزی در شعر شاعران حوزه ادبی عراق دیده می‌شود. در نمونه ذیل از انوری، آمیختگی ردیف‌های «غوغاست» و «کجاست» و هم‌ردیف‌شدن آن‌ها با ردیف‌های «برخاست» و «راست» آشکار است:

شهر پُرفتنه و پُرمشغله و پُرغوغاست

سید و صدر جهان بار ندادست کجاست

دیر شد دیر که خورشید فلک روی نمود

چیست امروز که خورشید زمین ناپیداست

چه توان کرد برون‌شد ز قضا ممکن نیست

دامن از عمر بیفشاند و به یک ره برخاست

کی دهد کار جهان نور و تو غایب ز جهان

شب و خورشید به هم هردو کجا آید راست

(انوری ۱۳۸۹: ۴۶-۴۸)

ظهِیر فاریابی بیت اول شعری را با قافیۀ «-ر» و ردیف «گوش» آغاز می‌کند، اما در میانه شعر از مجموع ردیف و قافیه یک واژه ساخته و همان را ردیف قصیده خود برگزیده است:

نهی زلفین عنبربار بر گوش      حدیث ما نیاری هیچ در گوش

سگ کوی تو باشم گرچه ندهی      به روبه‌بازی‌ام چون خواب خرگوش

(ظهِیر فاریابی ۱۳۸۱: ۱۰۷)

### ۲.۱.۲.۶ تغییر زمان در ردیف فعلی

شاعر، برای رهایی از التزام ردیف‌های یک‌نواخت و گریز از تسلط معنوی ردیف، زمان ردیف فعلی را تغییر می‌دهد و این سبب می‌شود که قصیده ذوردیفین شود. به‌گفته شفیعی کدکنی، این نوع کاربرد ردیف از بدعت‌هایی است که به‌ندرت در شاعرانی چون کاظم‌الدوله اصفهانی و حسن نامی از شاعران اسماعیلی قرن ششم هجری و مولوی دیده شده است (شفیعی کدکنی ۱۳۸۰: ۱۴۷-۱۴۸). از میان شاعران مورد بحث، کمال‌الدین اسماعیل در قصیده‌ای ردیف «می‌آمد» زمان ماضی را به «می‌آید» مضارع تغییر داده است. البته، زیرکانه و



هنرمندانه با حسن تعلیلی علت این تغییر زمان ردیف از گذشته به حال را به خوش‌یمن بودن زمان حال، که روزگار حکمرانی ممدوحش است، نسبت می‌دهد و درباره آن می‌سراید:

ردیف شعر دگر کردم از پی مدحش      که آنم از پی چیزی به‌کار می‌آمد  
برای فال ز ماضی شدم به مستقبل      که این ایام چنین خوش‌گوار می‌آمد  
زهی رسیده به جایی که پیش خاطر تو      همه نهان سپهر آشکار می‌آید  
مساعی تو در ابطال عمر فرسایی      خلاف قاعده روزگار می‌آید

(کمال‌الدین اصفهانی ۱۳۴۸: ۲۲۲)

جز این حسن تعلیل ادیبانه، از نظر هنری و زیبایی‌شناسی ادبی، شاعر با تغییر فعل از ماضی به مضارع، که استمرار زمانی دارد، بر تحرک و پویایی شعرش افزوده است (شفیعی کدکنی ۱۳۸۵: ۲۵۵).

#### ۳.۱.۲.۶ تغییر معنایی در ردیف

گاهی در برخی اشعار، ردیف‌ها با هم اختلاف معنایی دارند. چنانچه این اختلاف در حرکت و حروفی باشد که پنهان بماند، مجاز است، ولی اگر آشکار باشد، پسندیده نیست، همان‌طور که خواجه نصیرالدین آن را از عیوب قافیه دانسته است (نصیرالدین طوسی ۱۳۶۹: ۱۵۹). چنین امری در برخی از ابیات شاعران این دوره مشاهده می‌شود. برای مثال، در نمونه زیر، در دو بیت اول «م» شناسه فعل است، اما در بیت سوم با مخفف «هستم» ردیف شده است:

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

(انوری ۱۳۸۹: ۴۵۴)

درواقع، بسیاری از شاعران نام‌دار از این اصل هنجارگریزی کرده و هر جا که خواسته‌اند یک ردیف را با معانی مختلف به‌کار برده‌اند و حتی آن را به‌صورت یک سنت شعری درآورده‌اند. چنان‌که خواجه نصیرالدین طوسی، در معیار الاشعار، این نوآوری را بدعت دانسته است: «بدعت که مقبول و لطیف بود، نوعی صنعت باشد» (نصیرالدین طوسی ۱۳۶۹: ۱۵۶)؛ زیرا در برخی از این موارد، تغییر معنایی در ردیف سبب استفاده از تمام قابلیت‌های زبانی از طریق واژه‌سازی و خلق ترکیب‌ها و مجازهای تازه، مانند مثال‌های ذیل، می‌شود:

آتش هجر توام خوش‌خوش بسوخت  
آب اندوه توام از سر گذشت (بیش از حد توان شدن)  
نگذرد بر هیچ‌کس از عاشقان  
آنچ دوش از عشق بر چاکر گذشت (پیش آمدن/ رخ دادن)  
دیده‌ام در پای او گوهر فشانند  
تا چو می‌بگذشت بر گوهر گذشت (عبور کردن)  
(انوری ۱۳۸۹: ۴۰۹)

آن زلف خمیده را اگر راست کنم  
زو کار دل خسته مگر راست کنم (صاف کردن/ درست کردن)  
بس سنگدل و چیره‌زبان است ولیک  
روزی چو ترازوش به زر راست کنم (مستقیم کردن)  
(کمال‌الدین اصفهانی ۱۳۴۸: ۸۲)

#### ۴.۱.۲.۶ ردیف میانی

قاعده رایج آوردن ردیف در پایان مصرع و پس از کلمه قافیه است، اما گاه در برخی از اشعار این دوره ردیف در نیم‌مصرع‌ها آورده شده است، اگرچه از انواع اعنات است، بر لذت و زیبایی موسیقایی و بصری شعر می‌افزاید. برای مثال، انوری در ابیات زیر، علاوه بر ردیف «دگران»، واژه «تو» را نیز مانند ردیفی در نیم‌مصرع‌ها تکرار کرده است.

ای ساخته‌گشته از تو کار دگران      من یارِ غم تو و تو یار دگران  
من کرده کنار پُر ز خون دیده      از بهر تو و تو در کنار دگران

(انوری ۱۳۸۹: ۶۹۹)

#### ۵.۱.۲.۶ ساختن ردیف از پیشوند فعل

در دیوان کمال‌الدین اسماعیل قصیده‌ای با مطلع زیر آمده است که شاعر در آن، با جابه‌جایی 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 رایج و پیش از فعل می‌آمد، شعر مردف نمی‌شد:

ردیف و کارکردهای آن در شعر شاعران حوزه ادبی عراق ۷۹

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

(کمال‌الدین اصفهانی ۱۳۴۸: ۲۴۲)

از جمله قافیه و ردیف‌های این قصیده «چشاند باز»، «ستاند باز»، و «فشاند باز» است. در ردیف‌های این قصیده، فراهنجاری در اختلاف معنایی هم دیده می‌شود، چنان‌که ردیف «باز» در فعل مرکب «ستاند باز» واژه‌ای مستقل و به معنای «پس» بوده و فعل پیشوندی به‌شمار نمی‌رود.

#### ۶.۱.۲.۶ حذف قافیه و ردیف

یکی از فراهنجاری‌های خاص در دیوان انوری گریز از سنت متعارف آوردن قافیه و ردیف در انتهای مصرع اول بیت آغازین غزل یا رباعی مردف است. البته، در این موارد، شاعر توانسته به زیبایی و به‌مدد بازی‌های لفظی حاصل از هم‌حروفی و هم‌آوایی واج یا واج‌های پایانی آخرین واژه نیم‌مصرع با واژه ردیف و ساختن جناس و موسیقی برخاسته از آن، نقص و کمبود در قافیة کناری را در نظر مخاطب کم‌رنگ و نامحسوس کند. در این باره، شعر زیر آورده می‌شود:

با آن‌که 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 بنگرید به همان: غزل‌های ش ۱۹۵، ۲۰۰، ۲۱۳، ۲۲۰)

#### ۷.۱.۲.۶ ردیف‌های زائد و بی‌معنا

در اشعار قرن ششم هجری، گاهی ردیف‌هایی به‌کار برده شده که فقط برای پُرکردن وزن شعر بوده است و حذف آن به معنای شعر لطمه‌ای وارد نمی‌کند:

زلفش دیدم به جنبش باد اندر هم‌چون حرکت به شاخ شمشاد اندر

در جامه کارزار می‌تافت رُخش هم‌چون گوهر به مغز پولاد اندر

(کمال‌الدین اصفهانی ۱۳۴۸: ۸۴۲)

در نمونه ذیل از ظهیر فاریابی، ردیف قیدی بدیع و بی‌سابقه «درواقع»، ضمن این‌که شعر را ذوردیفین کرده است که خود نوعی التزام و اعنات است، حذف آن باعث نقص معنایی و موسیقایی در شعر نشده است:

لبش چون غنچه تصویر خندان است درواقع

سخن زان غنچه مروارید غلطان است درواقع

(ظهیر فاریابی ۱۳۸۱: ۲۴۷)

### ۲.۲.۶ پوشاندن عیب قافیه

گاهی، بهره‌گیری از ردیف سبب شده است که برخی عیوب کاربرد قافیه کم‌رنگ شود. برای مثال، در شعر زیر، تکرار ردیف تکرار قافیۀ «باری» 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: ۴۳۱)

در مثال ذیل، تکرار ردیف سبب شده است تکرار واژه «میان»، که قافیه است، محسوس نباشد:

عشق تو قضای آسمان است      وصل تو بقای جاودان است

دستم نرسد همی به شادی      تا پای غم تو در میان است

در زاویه‌های چین زلفت      صد خرده عشق در میان است

(همان: ۴۰۳)

### ۳.۲.۶ تناسب ردیف با مضمون

گاه موضوعی چنان بر شاعر اثر می‌گذارد که در شعر او، به‌ویژه در ردیف، مضمون برجسته می‌شود. مضمون می‌تواند اندیشه و مشرب فکری شاعر یا غم و اندوه یا شادی‌های او باشد. در این موارد، نهایت هماهنگی و هم‌نوایی موسیقی کناری با عاطفه برآمده از مضمون شعر، به‌ویژه در ردیف، عیان می‌شود. برای مثال، کمال‌الدین در غزل و قصیده‌ای برای مضمون آرزوی دیدن ممدوح و دل‌تنگی از فراق او ردیف «گذشت» را آورده که با فضای کلی شعر کاملاً متناسب است و برای این‌که نشان بدهد به این امر اندیشیده است و اتفاقی نیست، به‌مدد صنعت حسن تعلیل، به آگاهی از این حسن تناسب مضمون و انتخاب ردیف اشاره کرده است:

در آرزوی تو از عمر من دو سال گذشت

که هیچ‌گونه ندانم که بر چه حال گذشت

دو سال چیست؟ غلط می‌کنم که هرروزی  
ز روزهای فراق هزار سال گذشت  
مگر که بگذرد این روزگار ناکامی  
ردیف شعر از آن کرده‌ام به فال گذشت

(کمال‌الدین اصفهانی ۱۳۴۸: ۵۳۱)

با تأمل در دیوان شاعران این دوره، رعایت تناسب کلی مضمون با گزینش ردیف را می‌توان دریافت. برای مثال، جمال‌الدین اصفهانی در سرودن قصاید با مضامین دینی، پند، موعظه، لغز، توصیف بناها یا در جواب‌ها و مناظره‌ها و خطاب‌ها، که نیاز چندانی به جنبه شعری و عاطفی نیست و هدف شاعر فقط منظوم کردن مطلبی بوده، از «ردیف» بهره نبرده است، اما قصیده‌هایی که در مرثیه و سوگواری سراییده و مرادش برانگیختن عواطف و احساسات خواننده بوده است و به موسیقی بیش‌تری نیاز داشته، از ردیف بهره برده است.

#### ۴.۲.۶ ردیف هدایت‌گر تخیل و اندیشه شاعر

ردیف چون نقطه پرگاری است که اندیشه و تخیل شاعرانه پیرامون آن می‌گردد و سبب خلق مضمون‌های جدید، گسترش دامنه واژگان، و ساخت ترکیبات و اصطلاحات بدیع می‌شود. بدین ترتیب که «وقتی کلمه‌ای در ذهن شاعر به‌عنوان ردیف جای می‌گیرد، مضمون‌های جدیدی هماهنگ با آن در ذهن شاعر جرقه می‌زند و نقاط مبهم ذهن و اندیشه شاعر تا پایان شعر، به‌صورت تدریجی، کامل می‌شود» (طالبیان و اسلامیت ۱۳۸۴: ۱۳). در اشعار شاعران سبک بینابین نمونه‌های فراوانی از این ویژگی دیده می‌شود. برای مثال، کمال‌الدین با ردیف اسمی «نرگس»، مفاهیم و ترکیبات نابی چون «تاج‌وربودن نرگس»، «دهان زعفران‌بودن نرگس»، «دیده پُرزَرکردن»، «نرگس جَمَاش»، «بیضه‌سانی نرگس»، «کلاه‌داری نرگس»، و «کاسه سر جرعه‌دان کردن نرگس» را ساخته است (کمال‌الدین اصفهانی ۱۳۴۸: ۱۰۰). حتی گاهی، در سطحی فراتر از یک قصیده به این تناسب ردیف و مضمون قائل شده است، چنان‌که در صفحات ۱۱۲ تا ۱۲۱ دیوانش، در چند قصیده متوالی، کاملاً تعمیدی ردیف‌های «چشم»، «دست»، و «پای» را برگزیده و با برقراری تناسب بین آن‌ها مضامین و ترکیباتی زیبا و خواندنی ساخته است.

### ۵.۲.۶ ایجاد صور خیال

ردیف، علاوه بر کارکرد موسیقایی و معنایی، می‌تواند از مهم‌ترین ابزارهای خیال‌انگیزی و تصویرسازی در شعر باشد؛ به‌ویژه در مواردی که آوردن ردیف‌های دشوار فعلی یا ردیف‌های اسمی تقابل‌ها و استعاره‌ها و کنایه‌های بدیع را در شعر می‌آفریند. در ادامه، به چند نمونه از صور خیال ساخته‌شده با ردیف اشاره می‌شود.

### ۱.۵.۲.۶ تضاد و تقابل‌سازی

از کارکردهای ردیف در قصاید شاعران سبک عراقی، برقراری تضاد و تقابل بین ردیف با واژه‌های دیگر در محور افقی همان بیت یا در محور عمودی و بین تمام ابیات قصیده است. مثلاً، در صفحهٔ ۱۱۹ دیوان کمال‌الدین قصیده‌ای با ردیف اسمی «پای» است که شاعر در پانزده بیت اول در تقابل با «پای» نه بار واژهٔ «دست» را آورده است و بعید به نظر می‌رسد اتفاقی باشد. جمال‌الدین اصفهانی یک غزل و یک رباعی با ردیف فعلی «برخیزد» سراییده است که در آن‌ها تضاد بین ردیف و سایر کلمات و ترکیبات شعر، به‌ویژه با تکرار صورت‌های مختلف فعل «نشستن»، بارز است و همین تضاد مبتنی بر ردیف محور تصویرسازی و مضمون‌آفرینی در هر دو بیت رباعی شده است:

دل را همه آن ز دست برخیزد	کان‌گه که ز پا نشست برخیزد
از هجر تو دل درآمدست از پای	تا خود به کدام دست برخیزد
کس با تو شبی ز پای نشیند	تا از سر هرچه هست برخیزد
وصل تو گشاده‌روی بنشیند	چون دید که دل ببست برخیزد

(جمال‌الدین اصفهانی ۱۳۲۰: ۴۵۱؛ برای نمونهٔ دیگر، بنگرید به همان: ۴۹۲)

### ۲.۵.۲.۶ تناسب‌سازی

تناسب‌سازی در ردیف‌های اسمی بیش‌تر دیده می‌شود. برای مثال، با آوردن ردیف «پای»، واژه‌های متناسب با آن مثل «دل»، «سر»، و «چشم» بیش از سایر واژه‌ها در شعر شاعر دیده می‌شود و سبب می‌شود که در اغلب ابیات شعر، مانند نمونهٔ ذیل، صنعت مراعات‌نظیر برقرار شود:

هر دل که یافت در سر آن زلف مدخلی	چون شانه بر تراشد از سر هزار پای
چشم تو ناتوان و چو یازد به تیغ دست	با او کسی ندارد در این دیار پای

(کمال‌الدین اصفهانی ۱۳۴۸: ۱۱۹)

### ۳.۵.۲.۶ رد العجز علی الصدر

گرچه به دست‌بوس تو یازد دهان من      من اهل دست‌بوس نباشم بیار پای  
پای کرم ز کوی تفقد مگیر باز      نتوان گرفت باز خود از خاک خوار پای

(همان: ۱۲۱)

### ۴.۵.۲.۶ رد الصدر الی العجز

جهان نثار تو کرده ستارگان فلک      فلک خطاب تو کرده خدایگان جهان

(جمال‌الدین اصفهانی ۱۳۲۰: ۲۴۷)

مشخص است که مبنای دو صنعت اخیر بر تکرار یک‌سان کلمات ردیف در ابتدا و در انتهای بیت‌ها و مصرع‌هاست.

### ۵.۵.۲.۶ تشبیه

بهترین نمونه برای این کاربرد خاص و متفاوت تشبیهی از ردیف یک رباعی از جمال‌الدین اصفهانی است که ادات تشبیه «می‌مانی» به معنای «شبهه» و «مثل» و «هستی» را به صورت ردیف به کار برده است و افزون‌بر این که از نظر محتوایی از صنعت تشبیه بهره برده، از نظر زبانی و لفظی ردیف «می‌مانی»، در هر مصرع از این رباعی، تشبیهی را به ذهن تداعی می‌کند:

در لطف به نکته سخن می‌مانی      در کینه به مهر تیغ‌زن می‌مانی  
در پرده‌دری به اشک من می‌مانی      در نیکویی به خویشان می‌مانی

(جمال‌الدین اصفهانی ۱۳۲۰: ۵۰۰)

### ۶.۵.۲.۶ استعاره مکثیه

گاه شاعر با شخصیت‌بخشی به ردیف اسمی آن را مرکز تصویرسازی بیت قرار می‌دهد و به خیال‌انگیزی شعر می‌افزاید و ردیف را از حالت انفعالی خارج می‌کند و به آن حرکت و پویایی می‌دهد. حتی در مواردی چون شعر زیر از دیوان انوری به نظر می‌رسد که شاعر با شخصیت‌بخشی و کاربرد استعاری ردیف اسمی «روزگار» شعرش را از چپ به راست سروده است. در واقع، در این جا، ردیف است که به مضامین و تصاویر ابیات شکل و جهت داده است:

حبل متین ملک دوتا کرد روزگار      اقبال را به وعده وفا کرد روزگار  
در بوستان ملک نهالی نشاند چرخ      و آن را قرین نشوونما کرد روزگار

(انوری ۱۳۸۹: ۱۶۹)

#### ۷.۵.۲.۶ حسن تعلیل

صنعت حسن تعلیل آوردن دلیل هنری و غیرواقعی برای توجیه یک امر است، اما نوع خاصی از حسن تعلیل در شعر حوزه عراق قرن ششم هجری قمری به کار رفته که به انتخاب ردیف مربوط است و در آن شاعر برای توجیه علت استفاده از ردیف خاصی در شعرش از آرایه حسن تعلیل بهره می‌گیرد؛ مثل علت ادیبانه‌ای که کمال‌الدین درباره گزینش ردیف اسمی «نرگس» برای یکی از اشعارش آورده است:

برای آن که دو چشمش قفای شعر تر است      ردیف شعر من آمد ز همگان نرگس

(کمال‌الدین اصفهانی ۱۳۴۸: ۱۰)

#### ۸.۵.۲.۶ ارساد و تسهیم

گاهی مضمون شعر چنان هنرمندانه پرداخته شده است که خواننده با شاعر احساس یگانگی می‌کند و با او هم‌صدا و هم‌راه در سرودن شعر می‌شود؛ به گونه‌ای که مخاطب می‌تواند با خواندن چند کلمه آغازین شعر ادامه کلام منظوم را حدس بزند. هرچه ردیف طولانی‌تر باشد، این اتحاد و هماهنگی بین شاعر و مخاطب بیش‌تر است:

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: ۴۸۴)

ز من برگشتی ای دلبر، دریغا روزگار من      شکستی عهد من یکسر، دریغا روزگار من  
دلم جفت عنا کردی به هجرم مبتلا کردی      وفا کردم جفا کردی، دریغا روزگار من

(همان: ۴۷۴؛ برای نمونه دیگر، بنگرید به همان: ۴۷۷)

#### ۹.۵.۲.۶ تکرار چشمی

صنعت جناس حاصل تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها و یکی از نمودهای موسیقی درونی شعر است. گاهی شاعر نوعی از جناس را، که به قول همایی «جناس ناقص» و به گفته



ردیف و کارکردهای آن در شعر شاعران حوزه ادبی عراق ۸۵

شمیسا «هم حروفی» است (شمیسا ۱۳۸۳: ۸۹-۹۰)، با استفاده از شباهت حرف‌های ردیف با حرف‌های دیگر کلمات بیت می‌سازد که، علاوه بر هم‌آوایی شنیداری، از نظر دیداری چشم‌نواز و لذت‌بخش است؛ جناس تام «جهان» و جناس ناقص «علم، عالم، و عالم» در بیت‌های زیر از این دست‌اند:

نگشت چون تو ملک طبع در گمان گمان      نخاست چون تو جهان‌دار از جهان جهان  
(جمال‌الدین اصفهانی ۱۳۲۰: ۲۷۴)

ای خورده به‌واجبی 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: ۶۵۹)

### ۶.۲.۶ ردیف بیان‌گر احساس شاعر

به‌لحاظ درون‌متنی، تأمل در ردیف‌های اسمی و فعلی و ارتباط و تناسب آن‌ها با دیگر ابیات شعر می‌تواند نمایان‌گر تناسب ردیف با مضمون کلی باشد، اما فراتر از متن، این تأمل می‌تواند، بدون خواندن کل شعر، حال و هوا و روحیات شاعر را عیان کند، زیرا آن‌گاه که شاعر شاد است، برای بیان شادی و سرور خود از ردیف‌هایی که بیان‌گر حس و حال او باشد بهره می‌برد و هنگامی که غمگین است، تأثر خود را با برگزیدن ردیف‌هایی بیان می‌کند که بیان‌گر این احساس باشند. مثلاً، شاعران حوزه ادبی عراق در مرثیه ردیف‌های فعلی و اسمی «خاک»، «نماند»، «رفت»، و «برفت» را به‌کار برده‌اند:

یارب که چگونه خفت دوش اندر خاک

وان سیمین‌تن وی چگونه پذیرد خاک

..... خدایا گنهش<sup>۱</sup>

چون رفت به‌یک‌بارگی یا بارگی اندر

(کمال‌الدین اصفهانی ۱۳۴۸: ۹۶۹)

یا انتخاب ردیف «سیر آمدم» می‌تواند بدون خواندن شعر احساس دل‌زدگی و ناامیدی شاعر را بیان کند:

ای مسلمانان ز جان سیر آمدم      بی‌نگارم از جهان سیر آمدم

(همان: ۴۵۶)

ردیف‌های «برآمد» در اشعار جمال‌الدین اصفهانی (۱۳۲۰: ۸۳) و «بریخت» در اشعار ظهیر فاریابی (۱۳۸۱: ۲۵۹) نیز بدون خواندن شعر به خوبی می‌توانند احساس شادی و اندوه آنان را بیان کنند.

### ۷.۲.۶ برجسته‌سازی

برخلاف نقش غیرهنری زبان، که برقراری ارتباط به ساده‌ترین شکل است، برجسته‌سازی کاربرد عناصر زبانی به صورت غیرمتعارف برای جلب توجه مخاطب است (صفوی ۱۳۸۰: ۳۴). یکی از روش‌های برجسته‌سازی زمانی است که شاعر برای برجسته‌کردن مفهوم موردنظر خود، علاوه بر به‌کارگیری ردیف برای القای آن مفهوم، ردیف موردنظر را در جای‌جای شعر تکرار می‌کند تا بر آن مفهوم بیش‌تر تأکید ورزد؛ واژه «نماند» در مثال ذیل از این دست است:

در همه آفاق دل‌داری نماند	در همه روی زمین یاری نماند
گل نماند اندر همه گل‌زار عشق	راستی باید نه گل خاری نماند
عقل با دل گفت کاندلر باغ عشق	گرچه بر شاخ وفا باری نماند
یادگاری هم نماند آخر از آن	دل به بادی سرد گفت آری نماند

(انوری ۱۳۸۹: ۴۳۱)

در مثال بعدی، شش مرتبه تکرار عامدانه و غیرمتعارف واژه «بیمار» سبب شده است که پس از خواندن این دو بیت، جز مفهوم بیماری تصور دیگری از این شعر در ذهن مخاطب باقی نماند:

گر بردارم بی تو سر از بیماری	در پا آیم چو عبهر از بیماری
بیمارپرست چشم بیمار توأم	بیمارپرستی بتر از بیماری

(کمال‌الدین اصفهانی ۱۳۴۸: ۸۰۸)

شش مرتبه تکرار واژه «لب»، در این ابیات، هم چنین است:

در خلوت وصلت ای چو شکر لب تو	چون می‌توان نهاد لب بر لب تو
من نیز شوم جان خود آرم بر لب	گیرم که نهاده‌ام لب اندر لب تو

(همان: ۹۴۷)

## ۸.۲.۶ ایجاد موسیقی درونی و کناری

این موسیقی نتیجه «هماهنگی‌ها و نسبت ترکیبی کلمات و طنین خاص هر حرف در مجاورت با حروف دیگر» در محور افقی است (شفیعی کدکنی ۱۳۸۰: ۵۱). هم‌سانی ردیف از طریق تکرار حاصل هم‌حروفی و هم‌صدایی صامت‌ها و مصوت‌های آن با دیگر کلمات بیت نیز سبب غنابخشیدن به موسیقی شعر و لذت شنیداری می‌شود. به‌نظر یاکوبسن (Jacobson)، این خصلت زبان شعر است که می‌کوشد تا واژگانی را برگزیند که در محور آمیزش با یک‌دیگر هم‌ارزی داشته باشند و از بهترین نمونه‌های این هم‌ارزی در واج‌آرایی (هم‌آوایی) و قافیه نمود می‌یابد (برتس ۱۳۸۴: ۶۲). چنان‌که پیش‌تر ذکر شد، صنعت جناس از نمونه‌های هم‌سانی است. در نمونه‌های ذیل، تکرار حروف ردیف افزون‌براین‌که سبب خلق این هم‌حروفی شده است، موجب می‌شود تا شاعر بیش‌تر در پی برگزیدن کلماتی باشد که با ردیف هم‌سانی آوایی بیش‌تری برقرار کنند، چنان‌که در ابیات زیر این امر مشهود است:

یار گرد وفا نمی‌گردد      حاجتی زو روا نمی‌گردد  
ما به گرد درش همی‌گردیم      گرچه او گرد ما نمی‌گردد

(انوری ۱۳۸۹: ۴۱۲)

در این دو بیت، ۲۷ مرتبه تکرار صامت‌های «گ، ر، د»، که حروف اصلی ردیف‌اند، و به‌ویژه هفت مرتبه تکرار واژه «گرد» سبب شده است تا تصویر «دوران» و «گردیدن» کاملاً در ذهن مخاطب تداعی شود. در مثال زیر، از ظهیر فاریابی، ۴۱ مرتبه حروف «ن، ز، د، م» ردیف در اغلب واژه‌های هر دو بیت تکرار شده و پنج بار تکرار صوری واژه «دم» و دو بار به‌صورت واژه مستقل و سه بار به‌صورت جزئی از ردیف کاملاً طنین «دم‌زدن» را از این شعر به گوش مخاطب می‌رساند:

دوش از غم تو دیده برهم نردم      ور زان‌که زدم بدان که بی‌نم نردم  
زان بیم که دم تیز کند آتش دل      تا روز همی‌سوختم و دم نردم

(ظهیر فاریابی ۱۳۸۱: ۲۶۲)

بنابراین، تکرار کلمات و الفاظ یک‌سان در مصرع و هم‌سانی آن با ردیف، هم‌زمان که موسیقی گوش‌نوازی را در شعر می‌آفریند، در خیال‌انگیزی شعر مؤثر است.

از دیگر اقسام این هم‌سانی، هم‌سانی‌های حرفی ردیف و قافیه است که سبب 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 این هم‌سانی سبب ظرافت و افزایش غنای موسیقی شعر می‌شود. از اقسام این هم‌سانی می‌توان به موارد زیر اشاره کرد.

### ۱۸.۲.۶ هم‌سانی دو حرف پایان قافیه و دو حرف پایان ردیف

نسیم باد صبا بوی گلستان برسان      به گوش من سخن یار مهربان برسان  
(کمال‌الدین اصفهانی ۱۳۴۸: ۲۱۷)

ای باد بیا و بوی گل‌زار بیار      ای بلبل مست نالهٔ زار بیار  
ای سبزه گرت مُلک چمن می‌باید      پروانهٔ مطلق ز خط یار بیار  
(ظهیر فاریابی ۱۳۸۱: ۲۶۷)

### ۲۸.۲.۶ هم‌سانی یک حرف پایان قافیه با حرف پایان ردیف

اگر نقش رُخت بر جان ندارم      به زلف کافرت ایمان ندارم  
(انوری ۱۳۸۹: ۴۶۱)

بادم که وجود من به جز رحمت نیست      خاکم که مرا به نزد تو حرمت نیست  
گیرم که ز آتش دلم نندیشی      بر آب دو چشم من تو را رحمت نیست  
(جمال‌الدین اصفهانی ۱۳۲۰: ۴۹۰)

### ۳۸.۲.۶ 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: ۴۱۲)

عشق تو تا دست سوی جانان نبرد      با دل من دست به پیمان نبرد  
(جمال‌الدین اصفهانی ۱۳۲۰: ۴۴۵)

### ۴۸.۲.۶ هم‌سانی دو حرف پایانی قافیه با دو حرف اول ردیف

نه وعده وصلت انتظار ارزد      نه خمر هوای تو خمار ارزد  
هم طبع زمانه‌ای که نشکفته‌ست      کس را ز تو هیچ گل که خار ارزد

(انوری ۱۳۸۹: ۴۲۲)

ای جلال تو بیان‌ها را زبان انداخته      عزت ذاتت یقین را در گمان انداخته  
عقل را ادراک صنعت دیده‌ها بردوخته      نطق را وصف تو قفلی بر دهان انداخته

(کمال‌الدین اصفهانی ۱۳۴۸: ۱)

### ۵۸.۲.۶ هم‌سانی حرف آخر قافیه با حرف میانی ردیف

باز بر جانم فراق پادشاهی می‌کند      وانچ در عالم کشتی کرد از تباهی می‌کند

(ظهیر فاریابی ۱۳۸۱: ۲۴۹)

### ۶۸.۲.۶ هم‌سانی حرف میانی قافیه با حرف میانی ردیف

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

(کمال‌الدین اصفهانی ۱۳۴۸: ۲۱۵)

سپیده‌دم که نسیم بهار می‌آمد      نگاه کردم و دیدم که یار می‌آمد

(همان: ۲۲۱)

### ۳.۶ کارکردهای منفی و نامتعارف ردیف

باین‌که فلسفه به کاربردن ردیف زیبایی موسیقایی و بار محتوایی شعر بوده است، تکرار ردیف به معنای لزوم رعایت هماهنگی لفظ و معنی در انتهای تمام ابیات است و شاعر را وامی‌دارد تا محتوای ابیات را بر محور ردیف تنظیم کند. همین امر، گاه سبب محدودیت و تنگای اندیشه و تخیل شاعر شده است. شاعران سبک سلجوقی گاهی با التزام به کاربرد ردیف‌های دشوار، به‌ویژه ردیف‌های اسمی کم‌کاربرد، چون «عبث»، «کاغذ»، «بغل»، «مژه»، «ناخن»، «تیغ»، و «نثر»، مضامین متنوع و ناب و زیبایی خلق کرده‌اند، اما در مواردی خود را در بن‌بست ردیف گرفتار کرده‌اند و از ارزش هنری شعر خود کاسته‌اند. از مهم‌ترین این آسیب‌ها مواردی است که در ادامه بررسی می‌شود.

### ۱.۳.۶ تعابیر نامناسب

ردیف دشوار «مژه» در این شعر جمال‌الدین اصفهانی را به تعبیر نامناسبی چون «باروربودن مژه» و درنهایت تشبیه و تعبیر آن به «سیخ کباب» واداشته است که چندان زیبا و مناسب نیست:

دارم از عشق روی تو پیوسته تر مژه

وز خون دل ز فرقت تو بارور مژه

از بس که گشت بر مژه‌ام خون دیده جمع

کردم غلط که سیخ کباب است هر مژه

(جمال‌الدین اصفهانی ۱۳۲۰: ۳۲۴)

### ۲.۳.۶ تصاویر نامأنوس

انتخاب ردیف «کاغذ» شاعر را در مضمون‌یابی مستأصل کرده و باعث ساختن ترکیب غریب و نامأنوس «جلدِ کرگردن» در حکم مشبّه‌به برای کاغذ شده است:

بین صلابت نامی که از تو فتنه شود

شود به جایی که چون جلد کرگردن کاغذ

(ظہیر فاریابی ۱۳۸۱: ۲۳۴)

### ۳.۳.۶ تصاویر نازیبا و ضعیف

شاعر در قصیده‌ای با ردیف اسمی «دست» در مضمون‌یابی به‌تنگ آمده و در تصویری ضعیف و نازیبا خود را به گربه تشبیه کرده است:

لعل تو را شبی بیوسیدم می‌لیسم از حلاوت آن گربه‌وار دست

(کمال‌الدین اصفهانی ۱۳۴۸: ۱۲)

### ۴.۳.۶ دیرباب شدن مضمون

در این قصید، جمال‌الدین اصفهانی با ردیف کم‌سابقه «ناخن»، به‌علت نیافتن مضمون‌های مناسب، با دشواری شعر را پیش می‌برد. در این باره محسنی (۱۳۸۲: ۱۰۷) نوشته است:

ولی پس از چند بیت آن هم با تعابیر نامناسب و به‌دور از جوهره شعری، احساس

می‌کند باید شعر را تمام کند. ازطرفی، چون گمان می‌کند بریدن سخن حمل بر ناتوانی

وی خواهد شد، قصیده را این‌گونه به‌پایان می‌برد:

ردیف و کارکردهای آن در شعر شاعران حوزه ادبی عراق ۹۱

خدایگانا، هرچند می‌توان بستن      درین قصیده به تأویل صد دگر ناخن  
ولیک چون سر دشمن بریده اولی‌تر      از آن‌که خوش نبود زین درازتر سخن

(جمال‌الدین اصفهانی ۱۳۲۰: ۳۱۱)

### ۵.۳.۶ تکرار تعابیر و تصاویر

کمال‌الدین اسماعیل در دیوانش قصیده‌ای با ردیف اسمی «پرده» با این مطلع دارد:

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

(کمال‌الدین اصفهانی ۱۳۴۸: ۱۰۵)

در این جا، به‌ناچار تعبیر «پرده‌دریدن» را چندین بار در ابیات ۳، ۴، ۱۳، ۱۹، ۲۰، ۲۴، ۲۵، و ۲۶ تکرار کرده است، چندان‌که باعث یک‌نواختی و دل‌زدگی خواننده می‌شود.

### ۴.۶ بررسی دستوری ردیف در شعر شاعران حوزه ادبی عراق

تاکنون، کارکردهای هنری و غیرهنری ردیف در شعر شاعران حوزه ادبی عراق بررسی و تحلیل شد. در ادامه پژوهش، انواع ردیف در شعر این شاعران از نظر زمان دستوری (ماضی، مستقبل، و امری) و از نظر ساختار دستوری (پیشوندی و پسوندی، ساده و مرکب، جمله‌ای، فعلی، اسمی، حرفی، ضمیری بودن) بررسی شده است که، به‌علت محدود بودن تعداد صفحات برای ارائه مقاله، فقط نتایج آن‌ها به‌صورت جدول ارائه می‌شود.

### ۱.۴.۶ انوری ایوردی

ردیف‌های مرکب	ردیف قید	ردیف حرف	ردیف ضمیر	ردیف اسمی	ردیف فعلی	شعر مردف	تعداد شعر	
-	-	۶	۸	۱۲	۴۸	۷۴	۱۹۹	قصیده
۴	۳	۲	۲۹	۸	۱۹۴	۲۴۰	۳۲۱	غزل
۹	۸	-	۳۰	۱۵	۱۵۹	۲۲۱	۴۴۴	رباعی
۱۳	۱۱	۸	۶۷	۳۵	۴۰۱	۵۳۵	۹۶۴	جمع

### ۲.۴.۶ جمال‌الدین اصفهانی

ردیف‌های مرکب	ردیف قید	ردیف حرف	ردیف ضمیر	ردیف اسمی	ردیف فعلی	تعداد مردف	تعداد شعر	
۸	-	-	۶	۹	۴۶	۶۹	۲۳۱	قصیده
۱	-	-	۶	-	۱۳۵	۱۴۲	۱۷۸	غزل
۵	-	۲	۸	۳	۵۹	۷۷	۱۲۲	رباعی
۱۴	-	۲	۲۰	۱۲	۲۴۰	۲۸۸	۵۳۱	جمع

### ۳.۴.۶ ظهیر فاریابی

ردیف‌های مرکب	ردیف قید	ردیف حرف	ردیف ضمیر	ردیف اسمی	ردیف فعلی	تعداد مردف	تعداد شعر	
-	-	۱	۶	۶	۲۸	۴۱	۸۲	قصیده
-	-	-	-	-	۷	۷	۱۰	غزل
۶	۲	-	۸	۱۶	۵۰	۸۲	۱۰۰	رباعی
۶	۲	۱	۱۴	۲۲	۸۵	۱۳۰	۱۹۲	جمع

### ۴.۴.۶ کمال‌الدین اسماعیل

ردیف‌های مرکب	ردیف قید	ردیف حرف	ردیف ضمیر	ردیف اسمی	ردیف فعلی	تعداد مردف	تعداد شعر	
۱	۱	۲	۸	۱۴	۵۲	۷۸	۱۴۱	قصیده
-	۱	۱	۳	۶	۱۰۸	۱۱۹	۱۶۰	غزل
۷۱	۱۱	۶	۵۶	۴۸	۴۱۱	۶۰۳	۸۶۷	رباعی
۷۲	۱۳	۹	۶۷	۶۸	۵۷۱	۸۰۰	۱۱۶۸	جمع

### ۵.۴.۶ برآورد کلی

در شعر شاعران حوزه ادبی عراق بسامد ردیف فعلی از همه شاعران بیش‌تر است. ۷۴ درصد اشعار انوری، ۸۳ درصد اشعار جمال‌الدین اصفهانی، ۶۵ درصد اشعار ظهیر فاریابی، ۷۱ درصد اشعار کمال‌الدین اسماعیل ردیف فعلی دارد و افزون‌براین که سبب



غناي موسیقي كناری می شود، به گفته نظری (۱۳۸۹: ۱۲۸) بر «جنبه های مربوط به شخصیت پردازی در عالم خیال» می افزاید. هم چنین، ۸۱ درصد غزلیات انوری، ۸۵ درصد غزلیات جمال الدین اصفهانی، ۷۰ درصد غزلیات و رباعیات ظهیر فاریابی، و ۷۳ درصد رباعیات کمال الدین اسماعیل مردف است. این آمار نشان می دهد که شاعران حوزه ادبی عراق در غزل و رباعی بیش تر به دنبال تصنع و تکلف بوده اند. در مجموع از بین ۱۷۵۷ شعر مردف دیوان شاعران حوزه ادبی عراق، ردیف فعلی با ۷۳ درصد بیش ترین سهم را دارد. اغلب این ردیف های فعلی از افعال ساده و ربطی، چون «است»، «هست»، «نیست»، «شد»، «گشت»، و «بود»، است که از دیدگاه زبان شناختی قدرت فراوانی در تألیف واژه ها و پیوند سخن دارد. هم چنین، ثبوت معنی و تقریر کلام در ذهن خواننده را نشان می دهد و قطعیت عمل را می رساند. ازسویی، تکرار زیاد این فعل ها در این عهد نشان می دهد که چون قرن ششم هجری قمری آغاز تنوع در کاربرد ردیف است، شاعران چندان در پی تغییر و دگرگونی نیستند. از میان فعل های خاص، بیش از همه، هم کردهای مشهور «کرد»، «می کنیم»، «کرده»، «داریم»، و «دارد» مشاهده می شود که هم قدرت ترکیب سازی دارند هم بر کنش و رفتار تکیه دارند و سبب پویایی فضای شعری می شوند.

از نظر زمان افعال، تعداد فعل های مضارع بیش تر است که نشان می دهد شاعران این دوره به زمان حال بیش تر اهمیت می دهند و در لحظه زندگی می کنند و کم تر حسرت زمان گذشته و نگرانی آینده را دارند. ردیف های امری و پرسشی در دیوان شاعران حوزه ادبی عراق با روساخت پرسش و امر و ژرف ساخت خواهش و آرزوست و جنبه تحکم و دستوری و تکبر ندارد، زیرا شاعران در قبال مخاطبان و ممدوحشان در موضع قدرت قرار ندارند.

در ردیف های ضمیری، به علت گرم بودن بازار مدح، بیش تر ضمیرها «من» و «تو» است که در اغلب موارد، مراد شاعر خودستایی و تعظیم مقام مسندآلیه و عرض حاجت و خواری نزد ممدوح و تأکید و جای گیری کلام در ذهن است و نشان می دهد شاعران این دوره هنوز در بند نیازهای مادی و منیت خودند و چندان وارد وادی عرفانی نشده اند. از نظر هنری، این ردیف ها در مقایسه با ردیف اسمی و فعلی ایستاترند، زیرا در ردیف اسمی و فعلی شاعر مجال هنرآفرینی دارد و می تواند فعل ها را در معانی مختلف به کار برد یا اسمها را در زنجیره های معنایی و آرایه های شعری متنوع جای دهد و به ردیف زیبایی بخشد، اما ضمیرها معمولاً چنین امکانی را فراهم نمی سازند.

## ۷. نتیجه‌گیری

ثمره پژوهش حاضر این‌که شاعران حوزه ادبی عراق نخستین بار به آوردن و التزام ردیف‌های دشوار توجه کرده‌اند و این بسامد بالای ردیف، در مقایسه با دوره پیشین، گرایش و تمایل تعمدی آن‌ها را به تصنع، تکلف، هنرنمایی، و فخرفروشی نشان می‌دهد. بدین سبب، از ردیف‌های اسمی کم‌کاربرد و تاحدی ردیف‌های فعلی دشوار برای ساختن انواع تعابیر و تصاویر و ترکیبات نو بهره گرفته‌اند. نتیجه این رویکرد حرکت زبان و محتوای شعر قرن ششم هجری به سمت دشواری و تعقید و مقدمه‌ای برای غنا و قوام زبانی و هنری شعر پس از دوره خود، یعنی سبک عراقی و با یک واسطه سبک هندی، شده است. چون این دوره آغاز حضور گسترده ردیف در شعر است، تمایل شاعران پیش‌تر به استفاده از ردیف در قالب‌های کوتاه‌تر، مانند غزل و رباعی، است تا قصیده، زیرا این دو قالب به علت جنبه احساسی قوی‌تر به موسیقی بیش‌تری نیاز دارند.

انواع کاربردهای نو و هنری ردیف در اغلب اقسام هنجارگریزی‌ها و استفاده از ردیف در بیان و هدایت احساسات و خلق صور خیال و پوشاندن عیوب و افزایش موسیقی شعر، در کنار استفاده عامدانه و آگاهانه فردی و غیرهنری شاعران این دوره از ردیف، نشان می‌دهد که شاعران سبک سلجوقی به ردیف نه به‌مثابه تفنن ادبی، بلکه به‌مثابه ابزاری تخصصی و هنری نگریسته‌اند و کوشیده‌اند تا از تمام قابلیت‌های آن در شعر خود بهره ببرند. هرچند که در این بین گاه با انتخاب ردیف‌های اسمی کم‌سابقه در خلق تعابیر و تصاویر و ترکیب‌های متناسب به‌تنگ افتاده‌اند و مضمون و تخیل شعرشان سست شده است.

## پی‌نوشت

۱. در نسخه دیوان خلاق المعانی؛ ابوالفضل کمال‌الدین اسماعیل اصفهانی این بیت به همین صورت ضبط شده و مصحح نیز در پانویس ذکر کرده است که چون این بیت فقط در یکی از نسخ خطی آمده و قسمتی از مصرع نخست آن سیاه شده است، تصحیح و ضبط کامل بیت برای مصحح ممکن نشد (کمال‌الدین اصفهانی، ۱۳۴۸: ۹۶۹، پانویس بحرالعلومی).

## کتاب‌نامه

انوری، محمد بن محمد (۱۳۸۹)، دیوان انوری، به‌اهتمام پرویز بابایی، تهران: نگاه.

- برتسنس، یوهانس ویلم (۱۳۸۴)، *مبانی نظریه ادبی*، ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: ماهی.
- جمال‌الدین اصفهانی، محمد بن عبدالرزاق (۱۳۲۰)، *دیوان کامل استاد جمال‌الدین محمد بن عبدالرزاق اصفهانی*، تصحیح حسن وحید دستگردی، تهران: وزارت فرهنگ.
- حسن پور، هیوا و لیلا محمدی (۱۳۹۱)، «کارکردهای ردیف در غزلیات شمس»، در: *مجموعه مقالات هفتمین همایش بین‌المللی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی*، ج ۴.
- حق‌شناس، محمدعلی (۱۳۶۰)، «پرداختن به قافیه باختن»، *نشر دانش*، س ۲، ش ۸.
- رادمنش، عطامحمد (۱۳۸۲)، «هنجارگریزی در ردیف»، *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان*، ش ۳۴ و ۳۵.
- روحانی، مسعود و محمد عنایتی قادیکلایی (۱۳۹۲)، «نگاهی به ردیف و کارکردهای آن در شعر خاقانی»، *فنون ادبی*، س ۵، ش ۲.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۰)، *صور خیال در شعر فارسی*، تهران: آگه.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۵)، *موسیقی شعر*، تهران: آگه.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۲)، *سبک‌شناسی شعر*، تهران: فردوس.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۳)، *نگاهی تازه به بدیع*، تهران: فردوس.
- صادقی‌نژاد، رامین (۱۳۹۰)، «بررسی سبک‌شناختی ردیف در غزل‌های سنایی و خاقانی»، *پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی*، س ۱، ش ۳.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۷۴)، *گنج سخن*، تهران: ققنوس.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۷۸)، *تاریخ ادبیات ایران*، ج ۱ و ۲، تهران: فردوس.
- صفوی، کورش (۱۳۸۰)، *از زبان‌شناسی به ادبیات*، ج ۱، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
- طالبیان، یحیی و مهدیه اسلامیت (۱۳۸۴)، «ارزش چند جانبه ردیف در شعر حافظ»، *فصل‌نامه پژوهش‌های ادبی*، ش ۸.
- ظهیر فاریابی، طاهر بن محمد (۱۳۸۱)، *دیوان ظهیرالدین فاریابی*، تصحیح امیرحسن یزدگردی، به‌اهتمام اصغر دادبه، تهران: قطره؛ بیرنگ.
- کاشفی، حسین بن علی (۱۳۶۹)، *بدایع الافکار فی صنایع الاشعار*، ویراسته و گزاردۀ میرجلال‌الدین کزازی، تهران: نشر مرکز.
- کمال‌الدین اصفهانی، اسماعیل بن محمد (۱۳۴۸)، *دیوان خلاق المعانی؛ ابوالفضل کمال‌الدین اسماعیل اصفهانی*، به‌اهتمام حسین بحر‌العلمی، تهران: کتاب‌فروشی دهخدا.
- محبوب، محمدجعفر (۱۳۷۲)، *سبک خراسانی در شعر فارسی*، تهران: فردوسی؛ جام.
- محسنی، احمد (۱۳۸۲)، *ردیف و موسیقی شعر*، مشهد: دانشگاه فردوسی.
- مدرسی، فاطمه و اله‌یار افراخته (۱۳۹۶)، «کاربردهای هنری ردیف در دیوان عطار نیشابوری»، *شعرپژوهی*، ش ۳۱.

۹۶ کهن‌نامهٔ ادب پارسی، سال نهم، شمارهٔ دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۷

نصیرالدین طوسی، محمد بن محمد (۱۳۶۹)، معیار/الاشعار، تصحیح جلیل تجلیل، تهران: جامی؛ ناهید.  
نظری، ماه (۱۳۸۹)، «ردیف در سبک عراقی»، فنون ادبی، س ۲، ش ۱.  
وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۷۲)، «تکرار در زبان خبر و تکرار در زبان عاطفی»، مجلهٔ تخصصی زبان و ادبیات دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی مشهد، س ۲۶، ش ۳ و ۴.