

Prosodic Function Row in Persian Poetry

Majid Mansouri *

Abstract

One of the single most important functions of the row- that is, compliance between different words and different rhymes- that provide them with some prosodies, have not been investigated yet. In other words, Row gives freedom to the word rhyme that gives the word the ability to move across the continuum of musical rhyme and even closer to the beginning of the second line. According to the same row function, Words that cannot be used as rhyme in specific prosody might be pushed to be put the position corresponding to the prosody they are. For example, words (Jahan, Ravan, Javan, etc.) in the prosody of Motagharaeb Mosamman Salem, (without row or letters of Vasl, Khorooj, Nayereh) cannot be placed in the position of rhyme, so by bringing an "ع" or "ر" an the like at the end of them, these words can be used in place of the words rhyme in this prosody. A cursory examination of the first period of Persian poetry, we can see that in a lot of poems, row serves as an anchor that moves rhyme words in order to reconcile them with some prosodies. In this article, we briefly discuss this basic function of row and shown that even in the short sonnets that rhymes do not need to be in there, some kinds new rhyming words with different prosodies of the row is used.

Today far more extensive studies have been conducted on one of the unique characteristics of Persian poetry- the row. The basic and similar structure of all these researches is due to the formal, statistical, grammatical and sometimes musical aspects of the row have been formed by poets in their poetries.

The main reason for the emergence of rows in Persian poetry is its prosodic function that has already been paid less. I just found something in the book Ghosn al-ban which the author had some similar view to the row. In this study, we made our attempt to show another reason for the entry and spread of the row in Persian poetry by means of a new approach. It should also be noted that in these lines to avoid as much as possible the repetitive and stereotyped points regarding the row.

Keywords: Row, rhyme, meter, operate prosody, contrast

References

- Anvari Abivardi (1376). *Divan*, Mohammad taghi modares razavi (emend.), Tehran: Elmi & Farhangi.
- Bahador, Mohammad seddigh khan (1296). *Ghosn al-ban*, Bija: Matbaat al-javaeb.
- Hafez Dhirazi (1384). *Divan*, Mohammad ghazvini & Ghasem Ghani (emend.), Tehran: Zavvar.

* Assistant professor of Persian Language and Literature, Bu-Ali Sina university, Hamedan, Iran
majid.mansuri@gmail.com

Received: 03.02.2015 Accepted: 07.03.2016



-
- Haghshenas, Alimohammad (1370). *Literary and linguistic Articles*, Tehran: Noloofar.
 - Khaghani sharvani, Afzal al-din (1378). *Divan*, Zia al-din Sajjadi (emend.), Tehran: Zavvar.
 - Khaje nasir al-din Toosi (1363). *Meeyar al-ashar*, Mohammad Fesharaki & jamshid Mazaheri (emend.), Esfahan: Sohravardi.
 - Dehkhoda, Aliakbar & Others (1377). *Lohgatnameh*, Tehran: Daneshgah Tehran.
 - Razi Shams al-din Mohammad (1360). *Almoejam*, Mohammad Ghazvini (emend.), Tehran: Zavvar Bookstore.
 - Roodaki Samarghandi (1382). *Divan*, Jaefar Shoar (emend.), Tehran: Ghatreh.
 - Zarrinkoob, Abd al-hosseyh (1382). *Criticism*, Tehran: Amirkabir.
 - Saadi Shirazi (1381). *Boostan*, Gholamhosseyh Yoosofi (emend.), Tehran: Kharazmi.
 - Shafiee Kadkani, Mohammadreza (1384). *Music lyrics*, Tehran: Agah.
 - _____ (1378), *Imagery in Persian poetry*, Tehran: Agah.
 - Safa, Zabihollah (1356). *History of Literature in Iran*, Tehran: Amirkabir.
 - Attar Neyshaboori, Mohammad ibn Ebrahim (1371). *Divan*, Taghi Tafazzoli (emend.), Tehran: Elmi & Farhangi.
 - Onsor al-maali Keykavoos ibn Eskandar (1378). *Ghaboosnameh*, Gholamhosseyh Yoosofi (emend.), Tehran: Elmi & Farhangi.
 - Onsoni Balkhi (1363), *Divan*, Mohammad Dabirsiaghi (emend.), Tehran: Sanaee Bookstore.
 - Farrokhi Sistani, Ali ibn Jologh (1378). *Divan*, Mohammad Dabirsiaghi (emend.), Tehran: Zavvar.
 - Ferdowsi, Hakim abo al-Ghasem (1382). *Shahnameh*, According to the Moscow edition, Tehran: Hermes.
 - Ghorashi, Jamal al-din Abolfazl Mohammad (1382). *Orazat al-arooziyin*, Efforts Mohsen Zaker al-Hosseyh, Annex 13 Nameh Farhangestan, Tehean: Academy of Persian Language and Literature.
 - Garakani, Mohammad hosseyh (1377). *Abdaa al-Badayee*, Hosseyh Jaafari (emend.), Tabriz: Ahrar Tabriz.
 - Mohseni, Ahmad (1382). *Radif And music lyrics*, Mashhad: Mashhad Ferdowsi University.
 - Mowlavi, Jalal al-din Mohammad (1363). *Masnavi maanavi*, Alan Reynold Nicholson (emend.), Tehran: Mowla.
 - Naserkhosrow Ghobadiyani, Aboomoeen (1384). *Divan*. Mojtaba Minovi & Mahdi Mohagheh (emend.), Tehran: University of Tehran.
 - Nezami Arooz, Ahmad ibn Omar (1376). *Cheharmaghaleh*, Based on the corrected Mohammed Ghazvini, Mohammad Moin (emend.), Tehran: Sedaye Moaser.
 - Nezami Ganjavi (1387). *Khamseh*, According to published Mskv- Baku, Tehran: Hermes.
 - Vaez Kashafi Sabzevari, Hussein (1369). *Badaye al-Afkar fi Sanaye al-Ashaar*, Mirjalal al-din Kazzazi (emend.), Tehran: Markaz.
 - Vahidian Kamyar, Taghi (1368). *Rhythm and rhyme Persian poetry*, Tehran: University Publishing Centre.
 - Vatvat, Rashidoddin Mohammad (1362). *Haqaeq os-Sehr fi Daqaeq oSh-Sher*, Abbas Eghbal Ashtiani (emend.), Tehran: Library Tahoori- Sanai library.

کارکرد عروضی ردیف در شعر فارسی

مجید منصوری*

چکیده

یکی از اصلی‌ترین و مهم‌ترین کارکردهای ردیف که انطباق واژه‌ها و کلمات گونه‌گون با قوافی متعدد و سازگار ساختن آن‌ها با برخی بحور است، تا کنون تحلیل و بررسی نشده است. در این کارکرد، ردیف غالباً گونه‌ای آزادی به واژه قافیه می‌بخشد، آزادی‌ای که به سبب آن، کلمه قافیه در سراسر زنجیره موسیقایی مصرع دوم و حتی تا نزدیک به صدر آن می‌تواند حرکت کند. بر همین اساس، واژه‌هایی که از لحاظ وزن عروضی به عنوان قافیه در بحری خاص نمی‌توانند به کار روند، به جلو رانده می‌شوند تا در جایگاهی که منطبق با عروض مصرع هستند، قرار گیرند؛ کلماتی چون «جهان، روان، جوان، و...» در بحر متقارب مثنی‌سالم (بدون ردیف یا حروف وصل و خروج و نایره) در جایگاه قافیه نمی‌توانند قرار گیرند. به همین سبب است که با آوردن یک «ی» یا «را» و امثال آن در پس این کلمات، می‌توان از این واژه‌ها در جایگاه قافیه در این بحر استفاده کرد. با نگاهی اجمالی به آثار شاعران دوره‌های نخستین شعر فارسی، می‌توان دریافت که در شمار قابل توجهی از اشعار، ردیف به منزله اهرمی است که واژه‌های قافیه را به حرکت در می‌آورد تا آن‌ها را با برخی بحور سازگار کند. در این تحقیق، به بررسی اجمالی همین کارکرد مهم و اساسی ردیف پرداخته و نشان داده شده است حتی در غزل‌های کوتاه که نیازی نیز به قوافی بسیار در آن‌ها وجود نداشته، برای سازگاری کلمات قافیه جدید با بحور متفاوت از ردیف استفاده شده است.

کلیدواژه‌ها: ردیف، قافیه، وزن شعر، کارکرد عروضی، حاجب

۱. مقدمه

امروزه درباره یکی از منحصربه‌فردترین ویژگی‌های شعر فارسی، یعنی «ردیف» تحقیقات به‌مراتب گسترده‌ای انجام گرفته است. ساختار اصلی و یکسان نزدیک به همه این تحقیقات را جنبه‌های صوری و آماری و دستوری و گاه موسیقایی ردیف در دیوان شاعر یا شاعران خاص، شکل داده است. به دیگر سخن، در این دست مطالعات، غالباً به این موضوع پرداخته شده که ردیف در دیوان فلان شاعر بسامد نسبتاً بالایی دارد و بعد هم درصد ردیف‌های فعلی و اسمی و ... مشخص شده و قس علی‌هذا که نمونه و مثل اعلای این دست تحقیقات، کتابی است با عنوان ردیف و موسیقی شعر (ر.ک: محسنی، ۱۳۸۲). البته اکثر همین تحقیقات نیز بر پایه نظریات شفيعی کدکنی در کتاب‌های موسیقی شعر و صور خیال در شعر فارسی شکل گرفته است. در اینجا لازم است

که خلاصه آرای شفيعی کدکنی را در این دو کتاب بیان کنیم. در کتاب موسیقی شعر، فصلی با عنوان «ردیف: ویژگی شعر ایرانی» تدوین شده و پیرامون تعریف ردیف و سابقه آن در شعر عربی و انگلیسی و ... بحث شده است. شفيعی کدکنی در ادامه، علت توجه ایرانیان به ردیف را از لحاظ ساختمان طبیعی زبان دانسته و از دو بُعد به آن پرداخته است: نخست از نظر موسیقایی که در زبان فارسی به عکس زبان عربی اعراب پایانی وجود ندارد و نمی‌توان هجای پایانی را امتداد داد و به عبارت دیگر، موسیقی قافیه را اشباع کرد؛^۱ دوم از نظر زبان‌شناختی که وجود افعال ربطی در پایان جملات فارسی از طریق ردیف‌های فعلی و خصوصاً افعال ربطی آسان می‌شود. ایشان در ادامه نیز به سودها و زیان‌های ردیف پرداخته و ضمناً به سیر تحول ردیف نیز اشاره کرده‌اند (ر.ک: شفيعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۱۲۳-۱۶۱). شفيعی کدکنی همچنین در کتاب صور خیال در شعر فارسی به تأثیر ردیف در ایجاد صور خیال پرداخته است (ر.ک: شفيعی کدکنی، ۱۳۷۸: ۲۲۱-۲۳۳).

از دلایل اصلی پیدایش و تکوین ردیف در شعر فارسی، کارکرد عروضی آن است که تا کنون کمتر به آن پرداخته شده است. نگارنده تنها در کتاب عُصْنُ البانِ مطلبی را دریافته که به احتمال ضعیف، صاحب کتاب مذکور، نظری به این ویژگی ردیف داشته است. «و از رهگذر ردیف است که وزن شعر فارسی به انواع و اقسامی که حد و حصر ندارد، می‌رسد» (بهادر، ۱۳۹۶: ۶؛ به نقل از شفيعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۱۳۰). در بدو امر، این سخن، قدری غیرمعقول به نظر می‌رسد. ردیف را چه تناسبی است با به وجود آوردن انواع و اقسام وزن شعر؟ اما ممکن است مقصود بهادر همین کارکرد عروضی ردیف و سازگار کردن کلمات قوافی دارای هجاهای خاص، با بحور گوناگون باشد! در این تحقیق تلاش گردیده با رویکردی جدید به ردیف، یکی دیگر از دلایل ورود و رواج و گستردگی ردیف در شعر فارسی، نمایانده شود. البته باید یادآور شویم که در این سطرها همچنین تا حد امکان از پرداختن به نکته‌های تکراری و کلیشه‌ای در باب ردیف، پرهیز شده است.

۱.۱. حدود ردیف

آنچه پس از مطالعه نظر متقدمان و متأخران در خصوص ردیف و تعریف آن به چشم می‌خورد، تشتت نظرها و تعریف‌های هر نویسنده در این باره است. در کتاب‌هایی همانند المعجم شمس قیس، تعریف ردیف و وجوه تمایز آن با تعاریفی که منظور نظر معاصران است، تا حد بسیاری متفاوت است. در المعجم، ردیف چنین تعریف شده است: «ردیف قافیت کلمه‌ای باشد مستقل منفصل از قافیت کی بعد از اتمام آن در لفظ آید بر وجهی که شعر را در وزن و معنی بدان حاجت باشد و به همان معنی در آخر جمله ابیات مکرر شود» (رازی، ۱۳۶۰: ۲۵۸).

معلوم نیست که صاحب المعجم بر چه اساسی این قواعد را برای ردیف به دست داده است. اینکه ردیف حتماً باید منفصل باشد و کلمات و حروف متصل را در بر نگیرد، چندان معقولانه نیست. به همین سبب است که عروض‌شناسان همان دوره از جمله شمس قیس، کلمات و حروف متصل به روی را چیز دیگری جز ردیف دانسته‌اند و آن‌ها را وصل و خروج و مزیده و نایره نام نهاده‌اند. در همین مورد بحث زیادی مطرح است که اگر مثلاً «است» را با حذف همزه به روی اضافه کنیم، ردیف نیست و وصل و خروج است؛ اما اگر با غیر حذف همزه آن را بعد از روی بیاوریم، ردیف به حساب می‌آید! اما اینکه شمس قیس گفته شعر باید در وزن و معنی محتاج به ردیف باشد نیز بسیار بدیهی است؛ زیرا در غیر این صورت، اصلاً ردیف را نمی‌توان در درون شعر گنجانید. نکته مهمی که شمس قیس به آن اشاره کرده هم معنی بودن تمام ردیف‌هاست؛ زیرا اگر ردیف‌ها به یک معنی نباشند، قافیه به حساب می‌آیند. البته در شعر شاعرانی همانند حافظ، در مواردی این فخره رعایت نشده و همین امر بر زیبایی ردیف‌های شعر حافظ افزوده است، نکته‌ای که خواجه نصیر در معیارالشعار رعایت آن را لازم ندانسته است: «و اولی آن که هر چه بعد از روی و وصل آید جمله از حساب ردیف شمرند و همچنین حرف وصل را چون متحرک شود از حساب ردیف شمرند و ردیف در اصل خاص بوده به زبان پارسی و متأخران شعر عرب از پارسی‌گویان فراگرفته‌اند و به کار می‌دارند و آن حرفی باشد یا کلماتی که بعد از روی موصول یا غیرموصول مکرر شود در همه قوافی و اعتبار در روی تکرار الفاظ است و به معنی اعتباری

نیست» (خواجه نصیرالدین طوسی، ۱۳۶۳: ۶۵).^۲

البته در معیارالاشعار نیز اختلاف نظرهایی درباره حدود ردیف با المعجم دیده می‌شود. بنابراین، اختلاف آرا، بیشتر درباره تعیین حدود ردیف است. در کتاب‌هایی نیز هرچه را بعد از حرف روی آمده باشد، ردیف دانسته‌اند. «مردف شعری را گویند که دارای ردیف باشد و ردیف کلمه‌ای باشد یا بیشتر که پس از حرف روی مکرر شود و هنرنمایی شاعران و امتحان قدرت طبع ایشان را میزانی بهتر از ردیف نیست» (گرکانی، ۱۳۷۷: ۳۱۶). «گاهی ردیف از یک پسوند^۱ مفرد یا مرکب که دارای یک یا چند مقطع جداگانه است تشکیل می‌شود ... قدمای عروضیان هر یک از اجزای ردیف را به نام خاصی خوانده‌اند؛ مثلاً «وصل» را بر لاقفه نخستین و «خروج» را بر دومی و «مزید» را بر سومی و «نایره» را بر چهارمی اطلاق کرده‌اند ...» (دائرةالمعارف/اسلام، ترجمه عربی، ۱۰/۱ به نقل از شفيعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۱۲۴).

شفيعی کدکنی پس از نقل این سخنان، در نقد آن چنین نوشته‌اند: «البته آنچه نویسندگان دائرةالمعارف به حساب ردیف آورده‌اند و از قول عروضیان آن را مزید و خروج و نایره نام نهاده‌اند، در حقیقت، همان حروف قافیه است و پیداست که قافیه چیزی است جدا از روی به معنی مستقل. گرچه از این نظر که آن حروف پس از حروف اصلی قافیه که روی باشد تکرار می‌شوند، در حقیقت نوعی ردیف به حساب می‌آیند» (شفيعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۱۲۴). مع الوصف، ایشان در قسمت تحلیل بحث ردیف و همچنین آمارهای قسمت ردیف در این کتاب، حروف «وصل و خروج و مزید و نایره» را نیز در محدوده ردیف وارد دانسته است. در بین معاصران، علی محمد حق‌شناس این تعریف را برای ردیف بیان داشته است: «ردیف، هم‌گونی کاملی است که از تکرار یک عنصر دستوری یگانه (واژه، گروه، بند یا جمله) با توالی یکسان و با نقش‌های صوتی، صرفی، نحوی و معنایی یکسان در پایان مصارح یا ابیات یک شعر و بعد از واژه قافیه پدید می‌آید» (حق‌شناس، ۱۳۷۰: ۶۲). البته در این تعریف حق‌شناس نیز رعایت نقش‌های صرفی و نحوی و معنایی برای ردیف آمده است که با آنچه در اشعار شاعران متقدم و نیز معاصر دیده می‌شود، منافات دارد. به نظر می‌رسد مقصود حق‌شناس از «نقش صرفی» همان ساختار صرفی باشد. از نظر «نقش نحوی و معنایی» آنچه مهم است این است که غالب این قواعد و قوانین می‌تواند در باب ردیف در مثنوی مصداق داشته باشد؛ زیرا اگر کلمات پایانی مصراع‌ها در مثنوی از نظر نگارش یکسان باشند و از نظری ساختار صرفی و یا معنایی متعدد باشند، قافیه محسوب می‌شوند و نه ردیف. نظیر این بیت مشهور از مثنوی:

آتشت این بانگ نای و نیست باد هر که این آتش ندارد نیست باد

(مولوی، ۱۳۶۳: ۳)

اما همین اصل را در مواقعی که قالب شعر غزل یا قصیده است، شاعران بزرگی همانند حافظ رعایت نکرده‌اند. برای روشن شدن موضوع، حافظ در غزل به مطلع «دل و دینم شد و دلبر به ملامت برخاست / گفتم با ما منشین کز تو سلامت برخاست» (حافظ، ۱۳۸۴: ۱۶). ردیف‌ها به معنی: شروع کرد، از میان رفت، انجامید، بلند شد، به پا خاست و ... است. اگر بخواهیم در مواردی که اندک نیز نیستند، بر اساس موازین و معیارهای کسانی که در قدیم و جدید به تعریف ردیف پرداخته‌اند، حکم کنیم، به مشکل بر می‌خوریم و راهی نیست جز اینکه یا این قوافی را داخل در دایره قافیه بدانیم یا اینکه آن‌ها را ردیف‌های جدید تحول یافته قلمداد کنیم و تعریفی برای ردیف به دست بدهیم که این گونه ردیف‌ها را نیز در بر گیرد. در پایان این بخش باید یادآوری کنیم که شناسه‌های بعد از فعل‌ها و نیز ضمائر پیوسته به اسم که نقش مضاف‌الیه یا مفعول را می‌گیرند و افعال ربطی پیوسته و امثال آن‌ها، اگر بعد از قافیه تکرار شوند، حتی اگر به آن‌ها ردیف اطلاق کنیم، اندک تفاوتی با سایر ردیف‌ها می‌توانند داشته باشند و شاید بتوان گفت که مقصود قداما از حروف وصل و خروج و نایره، متمایز کردن این نکته بوده باشد!

¹ Suffix

۲.۱. ردیف، صنعت شعری؟!

نکته مهم دیگری که در باب ردیف وجود دارد، این است که احتمالاً ردیف از نظر متقدمان، صنعت شعری به حساب می‌آمده است! نظامی عروضی ضمن برشمردن صناعات این بیت مشهور رودکی:

آفرین و مدح سود آید همی گر به گنج اندر زیان آید همی

مردف بودن آن را نیز جزو محاسن ادبی و صناعات بیت دانسته است (ر.ک: نظامی عروضی، ۱۳۷۶: ۵۶). مرحوم زرین‌کوب در باب این سخنان نویسنده چهارمقاله معتقد است: «نیز ردیف را که از ملحقات قافیه است و شعر در وزن و معنی بدان محتاج، در شمار محسنات کلام آوردن، خالی از مسامحتی نیست» (زرین‌کوب، ۱۳۸۲: ۲۱۰/۱-۲۱۱). اما در قابوس‌نامه نیز در باب آیین و رسم شاعری، مردف به منزله صنعت آمده و شاید نوعی صنعت اعنات محسوب بوده است، «با صناعتی به رسم شعرا چون مجانس و مطابق و متضاد و... مردف و مزدوج و موازنه و...» (عنصرالمعالی کیکاووس، ۱۳۷۸: ۱۸۹). علاوه بر همه این‌ها، رشید و طواط نیز مردف را صنعت شعری به حساب آورده است. «و ردیف کلمه‌ای باشد یا بیشتر کی بعد از حروف روی آید در شعر پارسی و این را اهل صنعت مُردَف خوانند» (وطواط، ۱۳۶۲: ۷۹). واعظ کاشفی در کتاب *بدایع الأفكار فی صنایع الأشعار* نیز ردیف را صنعت شعری دانسته است: «در صنعت شعر، ردیف آن است که حرفی از حروف ضمیر و یا یک کلمه و یا بیش از آن، بعد از اتمام قافیه آورده شود و این ردیف از آن گویند که بعد از قافیه آید» (واعظ کاشفی سبزواری، ۱۳۶۹: ۷۵). در شعر زیر از ابوالحسن علی بن محمد لوکری (نیمه دوم قرن چهارم هجری) با ردیف «را»، شاعر مردف بودن شعر خود را چندان جالب می‌دانسته که به آن چنین اشاره کرده است:

ساقی بده آن گلگون قرقف را نایافته از آتش گز تف را
نزدیک امیر نوح بن منصور بر کوشک بر این شعر مردف را
(صفا، ۱۳۸۷: ج ۱، ۴۲۲)

بنابراین، چنان‌که تا به حال به همین نکته مهم کمتر توجه شده، باید دانست که شاعران و منتقدان قدیم، ردیف را نوعی از صناعات شعری می‌دانسته‌اند و همین امر حلقه‌ای مهم است از زنجیره تکوین ردیف در شعر فارسی و این نکته را القا می‌کند که آوردن ردیف در اشعار دوره‌های نخستین شعر فارسی، تفنن شاعرانه دانسته می‌شده است که بعدها همین تفنن و صنعت شاعرانه یکی از اجزای اصلی و ویژگی‌های جدایی‌ناپذیر شعر فارسی شد. نادیده گرفتن همین موارد درباره ردیف در شعر فارسی، باعث شده که محققانی همچون شفیع کدکنی دنبال ریشه‌ها و سرشاخه‌های دیگری برای ردیف بگردند و تلاش کنند تا آن را به اشعار پهلوی پیش از اسلام مرتبط کنند.

۳.۱ الف اطلاق، تلاشی برای سازگار کردن کلمات قافیه با اوزان خاص

الف اطلاق، از جمله نشانه‌هایی است که نشان می‌دهد در بسیاری موارد، این الف ردیف‌گونه‌ای بوده که برای پر کردن وزن عروضی مصراع و تقویت موسیقی آن می‌آمده است. «و آن الفی است کی شعراء متقدم از الف اطلاق اشعار عرب گرفته‌اند کی عرب در قافیه جمال و کمال مثلاً چون وزن اقتضاء حرفی دیگر کند اگر لام در محل نصب باشد، الفی بدان الحاق کنند (گویند) جمالا و... و به حکم آنک در پارسی بیشتر کلمات مسکنه الاواخرست چون وزن اقتضاء حرکت روی کردی الفی بدان الحاق کردند چنانک شعر: "دوش شبی بود خوب و رخشان/ پروین پیدا و ماه تابانا" و آن را الف اشباع خواندندی از بهر آنک تولد الف جز از اشباع فتحه ماقبل نخیزد و متأخران شعراء استعمال این الف را عیبی فاحش شمزند» (رازی، ۱۳۶۰: ۲۰۸-۲۰۹). جالب است که شمس قیس رازی نیز به این نکته اشاره کرده که در عربی علت پدید آمدن الف اطلاق؛ «اقتضاء وزن» است! برای نمونه در این بیت رودکی همین نکته مشهود است:

مبادرت کن و خامش مباش چندینا اگر ت بدره رساند همی به بدر منیر^۳
(رودکی، ۱۳۸۲: ۲۷)

ضمناً در اکثر ابیات بازممانده از رودکی، الف اطلاق برای پر کردن وزن و طبعاً منطبق کردن کلمات قافیه با وزن عروضی بیت آمده است. تقریباً در سی بیت از دیوان بازممانده رودکی که به الف اطلاق ختم شده، تنها در سه مورد از یک شعر سه بیتی پشت سر هم است که می‌توان کلمات قافیه این سه بیت را بدون الف اطلاق در همان وزن با یکدیگر قافیه کرد و در باقی موارد، الف اطلاق برای سازگار کردن کلمات قافیه با وزن عروضی بیت آمده است.

۱. ۴. حاجب در مقابل ردیف

آنچه را می‌توان درست نقطه مقابل ردیف در شعر فارسی دانست، «حاجب» است. «و اما حاجب به نزدیک فحول شعرا کلمه باشد کی بیش از قافیت متکرر شود» (رازی، ۱۳۶۰: ۲۵۹). در *غراضه‌العروضیین* که در نیمه دوم قرن هفتم هجری نوشته شده است، تفاوتی بین حاجب و ردیف قایل نشده و جالب است که صاحب این کتاب اشاره کرده، آوردن ردیف قبل از قافیه، متکلفانه است: «و ردف و ردیف حرفی یا کلمه‌ای را گویند که در آخر هر بیتی از شعر، بعد از قافیه، همو را بعینه لازم دارند و پیش از قافیه نیز به تکلف می‌آرند و آن کمتر اتفاق افتد» (قرشی، ۱۳۸۲: ۳).

«حاجب» قبل از قافیه می‌آید و «ردیف» در قفای قافیه می‌آید. اکنون این سؤال به ذهن می‌رسد که سبب توفیق نیافتن «حاجب» در برابر ردیف چیست؟ با توجه به این نکته که «حاجب» پیش از قافیه می‌آید، قافیه را دچار تنگنای شدید می‌کند؛ برای نمونه اگر قرار باشد حاجب، هر واژه‌ای هم که باشد، با توجه به وزن بیت، بر سر قافیه‌های (دریا، فردا، با، یا، آیا، خدایا، همانا، رعایا و...) بیاید، تعداد زیادی از قافیه‌های ما از دایره استفاده بیرون می‌روند؛ به این معنی که اگر قوافی مذکور را بخواهیم در وزن (فعولن فعلون فعلون) به کار بریم، با توجه به اینکه واژه حاجب از نظر وزنی با وزن کدام قسمت بیت سازگار باشد و چه وزنی داشته باشد، تعدادی از کلماتی که شاعر می‌تواند در شرایط عادی از آن‌ها در قافیه شعر خود استفاده کند، از چرخه خارج می‌شوند؛ درست برعکس ردیف.

۲. کارکردهای عروضی ردیف

۱،۲. آزادی قافیه و حالت لغزان یافتن آن با توجه به مردّف بودن شعر.

بنا بر قواعد و معیارهای شاعری در روزگار قدیم، هر بیت لاجرم باید مقفی باشد. این نکته خود شاعر را دچار محدودیت می‌کرده است. محدودیت دیگری که همواره وجود داشته، کمبود کلمات هم‌قافیه در زبان فارسی است. تعداد محدود کلمات با قافیه یکسان یکی از دشواری‌های شاعری در زبان فارسی به شمار می‌رود. برخلاف شعر عربی که به علت قابلیت زبان عربی، واژه‌های هم‌قافیه در آن بسیار است و قافیه‌اندیشی در آن تا حدود زیادی آسان است (ر.ک. وحیدیان کامیار، ۱۳۸۶: ۹۸). در زبان فارسی شمار کلمات مختوم به «ار» و «ان» زیاد است، اما همه این کلمات را با توجه به وزن عروضی آن‌ها در یک بحر خاص نمی‌توان به کار برد. با توجه به ویژگی زبان فارسی اغلب کلمات قافیه، دوهجایی است که در باب این کلمات چهار احتمال وجود دارد:

الف. (هر دو هجا بلند: دریا)

ب. (هر دو هجا کوتاه: همه)

ج. (اولی کوتاه و دومی بلند: رها)

د. (اولی بلند و دومی کوتاه: سایه)

هر کدام از این حالت‌های چهارگانه با توجه به کوتاهی و بلندی هجاهای کلمه قافیه، بر شماری معدود از بحور شعر فارسی منطبق هستند و حداقل در چند بحر قابلیت قرار گرفتن به عنوان قافیه را (فارغ از ردیف) ندارند؛ یعنی قافیه‌های دوهجایی با هر دو هجای بلند را در بحوری که یکی از دو هجای آخرین مصراع آن‌ها کوتاه نباشد، غالباً نمی‌توان به کار گرفت؛ مثلاً در بیت ذیل از عنصری:

باد نوروزی همی در بوستان بتگر شود تا ز صنعش هر درختی لعبتی دیگر شود

(عنصری، ۱۳۶۳: ۲۴)

برخی کلمات قافیه این قصیده «عنبر، اخضر، گوهر، اندر، کمتر، افسر» است. با اندک نگاهی می‌توان دریافت که این کلمات نمی‌توانند بدون ردیف در وزن «فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن» بیایند. مانع آن نیز هجای کوتاه ماقبل آخر «فاعلن» است. حال در این موارد به نیروی ردیف نیاز است تا این کلمات را به جلو ببرد و کلمات قافیه بر روی زنجیره عروضی به حرکت درآید و در قسمتی که منطبق با وزن عروضی کلمات قافیه است، قرار گیرد و این نقیصه هجای کوتاه در ماقبل آخر مصراع را جبران کند. در دیوان عنصری که بسیار کم هم از ردیف استفاده کرده است، باز در همین بحر مذکور، با قافیه‌های دو هجایی «افشان، جولان، چوگان، دیوان، تاوان» ردیفی با یک هجای کوتاه بعلاوه یک هجای بلند به کار برده تا این قافیه پرتعداد را در این بحر مطبوع و خوشایند استفاده کند:

ای شکسته زلف یار از بسکه تو دستان کنی دست دست تُست اگر با ساحران پیمان کنی

(همان: ۲۸۶)

قابل ذکر است، در دوره‌های نخستین شعر فارسی، به دلیل تازگی شعر و اینکه هر چیزی که گفته می‌شد، تازه بود و نیازی به قوافی جدید نیز چندان احساس نمی‌شد، ردیف‌ها کم و ساده‌اند. شاعران دوره‌های بعدی همواره به دنبال قافیه‌ها و ردیف‌های جدید بوده‌اند. هرچند ردیف‌های جدید و به کار بستن آن برای شاعران حایز اهمیت بوده و به خلق مضامین و نکته‌های جدید کمک می‌کرده است، بسیاری از شاعران موفق، تلاش می‌کرده‌اند افزون بر این، قافیه‌های جدید و ناسازگار از نظر عروضی را با استفاده از اهرم ردیف در اوزان خاص به کار بندند و بگنجانند؛ مثلاً در غزل حافظ به مطلع «نیست در شهر نگاری که دل از ما ببرد/ بختم ار یار شود رختم از اینجا ببرد» (حافظ، ۱۳۸۴: ۸۷). کلمات قافیه «ما، اینجا، تمنا، رعنا، فردا، تماشا، یغما، بیضا، جا، اعدا، تا» است. هرچند ردیف زیبای «ببرد» با قافیه‌ها خوش نشسته است، اما باید در نظر داشت، این کلمات قافیه که بیشترشان از دو هجای بلند تشکیل شده، در وزن (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) نمی‌توانند قافیه شوند و یک ردیف نیاز است که کلمات قافیه را تا دو هجای بلند پایانی یکی از «فاعلاتن‌ها» به پیش ببرد و این کلمات قافیه بتواند در این وزن و بحر قافیه شود. البته همین حالت ارتجاعی و لغزان یافتن قافیه بر اساس استفاده از ردیف، دست شاعران را تا حدود زیادی برای انتخاب قافیه‌ها و ردیف‌های مختلف باز می‌کند. ردیف‌های گونه‌گون از نظر کوتاه و بلندی، کلمات قافیه را به عقب و جلو می‌کشند و آن‌ها را با زنجیره هجاهای کوتاه و بلند سازگار می‌کنند. نکته دیگر اینکه هرچند ممکن است برخی کلمات قافیه حتی از نظر عروضی با اوزان خاص سازگار باشند، اما حرکت آن‌ها به جانب جلو، سبب ترکیب خاص و جدید قافیه با کلمات قبل از خود می‌شود و به عبارت دیگر، نظم جدیدی که از نظر نحوی و ترتیب اجزای جمله (کم شدن فاصله صدر بیت تا قافیه) به وجود می‌آید، باعث می‌شود در شعر بتوان از افعال و کلمات و ترکیبات خاص استفاده کرد و هر کس که اندک دستی بر آتش شاعری داشته باشد از این نکته آگاه است.

۲،۲. کوتاه و بلند کردن هجای قافیه

۱،۲،۲. تبدیل هجای کوتاه خنثی در آخر کلمات به هجایی قابل استفاده.

در زبان فارسی و طبعاً شعر فارسی، کلمات قافیه فراوانی وجود دارد که هجای پایانی آنها، هجای کشیده است (مانند: پاییز، بهار، چشم، و ...). البته در بحوری که به خودی خود از این قوافی بتوان بهره جست، همین کشیدگی هجای پایانی کلمات قافیه غنای خاصی از لحاظ موسیقایی به شعر می‌بخشد. در عین حال، با توجه به معیارهای وزنی شعر فارسی، هجای کوتاه پایانی مصارح از لحاظ تقطیع هجایی در نظر گرفته نمی‌شود؛ به این معنی که اگر برای مثال، کلمات «پاییز، لبریز، گلریز، آویز، پالیز، پرویز و ...» را بخواهیم در وزن مفعول فاعلاتن مفاعیل فاعلن به کار ببریم، غیرممکن است، چه از نظر عروضی کلمات قافیه

مذکور از دو هجای بلند (بعلاوه هجای کوتاه پایانی که اگر در آخر مصرع باشد، حذف می‌شود) تشکیل شده است. بنابراین، اگر ردیفی مثل «می‌شود» را بعد از این قوافی بیاوریم، ضمن اینکه در این صورت می‌توانیم این کلمات قافیه را در بحر یادشده به کار بریم، همچنین هجای کوتاه پایانی این کلمات نیز از درجه تقطیع ساقط نمی‌شود.

۲،۲،۲. قابل استفاده کردن هجای کوتاه آخر برخی کلمات قافیه

ردیف افزون بر اینکه کلمات قافیه را لغزان می‌کند، گاه می‌تواند خود کلمه را بشکند و وزنی جدید به کلمه قافیه بدهد، درست همانند وقتی که یک کلمه در قسمت‌های آغازین مصرع قرار گرفته است؛ برای نمونه، اگر بخواهیم کلمات قافیه «باران، یاران، ایران، دستان» را در بحر متقارب مثنی محذوف، قافیه کنیم، با یک مشکل اساسی روبرو خواهیم شد: هجای کوتاه ماقبل آخر مصرع. بنابراین، کلمه «ایران» حداقل باید یک هجا از آخر مصرع به سوی جلوی مصرع حرکت کند تا بتواند در این بحر (وزن شاهنامه)، قافیه شود. فردوسی می‌توانسته به چندین روش، «ایران» را سازگار با عروض پایانی مصرع کند: نخست با افزودن یک مضاف‌الیه ضمیری یا اسمی به «ایران»؛ (ایرانی‌اش، ایران من، ایران سرد)، که در این موارد عملاً هجای کوتاه پایانی‌ای که «ان» آن را ساخته و در قواعد عروض فارسی نیز به حساب نمی‌آید، به سبب اضافه شدن عنصر دیگری به آن، قابل استفاده شده است. دیگر، با استفاده از افزودن ردیفی دوهجایی، یک هجای کوتاه به اضافه یک هجای بلند؛ همانند «ایران شود، ایران کند، ایران همی، ایران بیا و...». فردوسی درباره قافیه قرار دادن «ایران» روش دوم را برگزیده است. به عبارت دیگر، در قواعد عروض فارسی، هجای کوتاه پایانی هر مصرع، به حساب نمی‌آید و از دیگر کارکردهای مهم ردیف‌های وصلی و غیروصلی نظیر «است»، کارآمد کردن هجاهای کوتاه آخر کلمات قافیه است؛ به این معنی که مثلاً کلمات قافیه «دیدار، بیدار، کردار»، فقط می‌توانند در محور عروضی‌ای که به دو هجای بلند ختم می‌شوند، استفاده شود، حال آن‌که اگر یک ردیف «من» یا «شد» به دنبال این کلمات آورده شود، همین قافیه‌ها را می‌توان در بحوری که به «هجای کوتاه+ هجای بلند» ختم می‌شوند، به کار گرفت. همین قضیه در باب شمار گوناگونی از کلمات قافیه با وزن‌های مختلف و تغییر دادن وزن و سازگار کردن آن‌ها با محور گونه‌گون مصداق دارد.

۳. ردیف و ایجاد تمام نقش‌های دستوری برای کلمه قافیه

قافیه هر شعر، محور ثقل کل بیت و حتی تمام شعر در قوالب شعر سنتی به حساب می‌آید. هرچه این محور و مرکز ثقل، قابلیت‌های متعدد اعم از سازگاری با وزن و نحو جمله را داشته باشد، شعر پویایی و انعطاف لازم را پیدا می‌کند تا مضامین و مفاهیم جدید را انعکاس بدهد. اگر بخواهیم نگاه دستوری به کلمات قافیه داشته باشیم، وقتی که ردیفی در کار نباشد و کلمات قافیه به انتهای بیت چسبیده باشند، لاجرم هنگامی که قافیه‌ها اسمی باشند، نمی‌توان برای آن‌ها صفت پسین یا مضاف‌الیه آورد یا اگر در جایگاه مفعول بی‌واسطه قرار گیرند، نمی‌توان علامت «را» را بلافاصله بعد از آن‌ها آورد و این خود محدودیتی است برای این کلمات و کل بیت. در این مواقع است که قافیه‌های ما ایستا و کم‌خاصیت خواهند شد و همین امر طبیعتاً برای شاعر، محدودیت‌هایی را به بار خواهد آورد و شاعر مفاهیم و مقاصد خود را آن‌گونه که باید نمی‌تواند به مخاطب القا کند.

نکته دیگری که شفيعی کدکنی نیز به آن اشاره کرده و پیش از این بدان اشاره رفت، با توجه به اینکه خاصیت زبان فارسی این است که فعل‌های ربطی در آخر جمله می‌آیند و نیز شناسه‌ها و ضمائر متصل نیز به آخر فعل می‌چسبند، در این موارد، ردیف مجموعه مصرع و بیت را تا حدودی دستورمند می‌کند، بخصوص در غزل امروز که زبان شعر تا حد زیادی محاوره‌ای شده است و مخاطبان پیچش‌های نحوی را برنمی‌تابند.

۴. ردیف در مثنوی

درباره ارزیابی ردیف در مثنوی نیز تحقیقاتی صورت گرفته است، بن‌مایه و بحث محوری در این پژوهش‌ها نیز مربوط به مسائل

بسامدی و قرار گرفتن ردیف‌ها در کل یک منظومه یا مشخص کردن درصد ردیف‌های فعلی و اسمی و حرفی و ... است. نکته مهمی که در مثنوی سرایی وجود دارد، عنصر سرعت است. به سخن دیگر، شاعر در سرودن مثنوی از بالا به پایین (راست به چپ) در حرکت است، برعکس غزل و قصیده که هر شاعر از سمت قافیه (چپ) به راست سیر می‌کند- و لاجرم به همین سبب لازم است که شاعر چندان گرفتار و در بند قافیه نباشد؛ بنابراین، در اینجا است که ردیف به کمک شاعر می‌آید و او را از انحصار قوافی رهایی می‌دهد؛ به این معنی که مثلاً در مصراع «توانا بود هر که دانا بود» شاعر می‌تواند قافیه را بر کلمات «توانا»، «بود (نخست)»، «هر»، «دانا»، «بود (دوم)» منحصر کند و این یعنی آزادی و رهایی شاعر از چنگال قافیه.^۴

ذیلاً کلمات قافیه را در چند مثنوی مهم ادب فارسی بررسی کرده‌ایم. هدف ما از تحلیل قوافی مثنوی‌های زیر، این بوده که دریابیم کلمات متعدد قافیه‌ها از لحاظ ساختار عروضی و وزنی در بحور گونه‌گون تا چه حد بدون ردیف، در همان بحر شعری قابل استفاده بوده است؛ برای مثال اگر بخواهیم کلمات قافیه «دریا، صحرا، رویا» را در وزن (فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) به کار ببندیم، تنها با عنصر ردیف است که می‌توان چنین کاری را عملی کرد. به همین دلیل است که در سراسر مثنوی مولانا هیچ کلمه دوهجایی با دو هجای بلند را نمی‌توان یافت که بدون ردیف در جایگاه قافیه به کار رفته باشد.

جدول ۱. بررسی آماری کارکرد عروضی ردیف در قافیه‌های قالب مثنوی.

کتاب	درصد صد بیت مردف آغازین	درصد قوافی که بدون ردیف در همان بحر به عنوان قافیه نمی‌گنجند	درصد قوافی که بدون ردیف نیز در همان بحر به عنوان قافیه می‌گنجند
شاهنامه	٪۲۶	٪۱۹	٪۱۷
اسکندرنامه	٪۴۱	٪۲۱	٪۲۰
مثنوی	٪۵۱	٪۳۲	٪۱۹
بوستان	٪۲۵	٪۱۳	٪۱۲
مخزن الاسرار	٪۶۲	٪۳۶	٪۲۶
خسرو و شیرین	٪۴۹	٪۳۰	٪۱۹
لیلی و مجنون	٪۶۴	٪۴۰	٪۲۴
هفت پیکر	٪۵۹	٪۲۹	٪۳۰

چنان‌که مشهود است در تمام مثنوی‌هایی که بررسی کرده‌ایم، جز هفت پیکر، درصد قافیه‌هایی که بدون ردیف قابلیت استفاده در همان بحر را ندارند، بیشتر از قافیه‌هایی است که بدون ردیف هم مستعد کاربرد در همان بحر هستند و این دقیقه نشان می‌دهد که در مثنوی سرایی، ردیف به کمک شاعر می‌آید تا کلمات قافیه‌ای که از نظر عروضی نمی‌توانند در وزن مثنوی در بحر خاص، به کار روند، با اهرم ردیف قافیه قرار داده شوند. ضمناً معیار دیگر، عنصر سرعت است که ردیف در این موارد حق انتخاب به شاعر می‌دهد که کدام کلمه از کلمات مصرع نخست را قافیه قرار دهد و برای آن، قافیه‌ای در مصرع دوم آورد و باقی را با ردیف پر کند.

۵. ردیف در قصیده و غزل

ردیف در قصیده بحث دیگری دارد. تنگنای قافیه در قالب قصیده به اوج خود می‌رسد؛ لذا وقتی شاعری قصد دارد مثلاً در

بحوری که به دو هجای بلند ختم می‌شود، طبع آزمایی کند، نمی‌تواند از قوافی پرشماری همانند «نیاز»، «روان»، «کنار» و قس علی هذا استفاده نماید. در این مواقع است که شاعر از اهرم ردیف استفاده می‌کند تا این نقصان را جبران کند. در زیر، کارکرد عروضی ردیف در شعر برخی شاعران ادب فارسی نشان داده شده است.

جدول ۲. بررسی آماری کارکرد عروضی ردیف در قافیه‌های قالب قصیده و غزل.

کتاب	درصد پنجاه قصیده/ غزل مردف آغازین	درصد قوافی که بدون ردیف در همان بحر به عنوان قافیه نمی‌گنجند	درصد قوافی که بدون ردیف نیز در همان بحر به عنوان قافیه می‌گنجند
دیوان عنصری	٪۲۰	٪۱۸	٪۲
دیوان فرخی	٪۱۸	٪۱۰	٪۸
دیوان ناصر خسرو	٪۴۴	٪۲۲	٪۲۲
دیوان خاقانی	٪۷۲	٪۳۰	٪۴۲
دیوان انوری	٪۸۴	٪۴۲	٪۴۲
دیوان عطار (غزل)	٪۸۶	٪۵۶	٪۳۰
دیوان حافظ	٪۸۸	٪۵۰	٪۳۸

همان‌گونه که مشاهده می‌شود، به جز خاقانی، درصد اشعار مردفی که کلمات قافیه آن از لحاظ وزن عروضی نمی‌توانسته بدون عنصر ردیف در آن بحر، به کار برده شود، در آثار شاعران بررسی شده بیشتر است و این خود نشان می‌دهد که یکی از کارکردهای ردیف، سازگار کردن کلمات قافیه با اوزان خاص است. دوباره باید ذکر کنیم، وقتی با استفاده از یک ردیف خاص بتوان کلمات قافیه‌ای را که از نظر وزنی با بحری خاص هم‌خوانی ندارند، سازگار کرد، به سبب گره‌خوردگی کلمات با قافیه و ردیف جدید، شعری که پدید می‌آید قابلیت این را دارد که از خیلی جنبه‌ها متضمن سخنان ترکیبات و تصاویر جدید باشد.

نتیجه

ردیف، از ویژگی‌های منحصر به فرد شعر فارسی، کارکردهای گونه‌گون دارد که به برخی از این کارکردها کمتر پرداخته شده است. کسانی همانند شفیعی کدکنی به نقش ردیف در غنا بخشیدن به موسیقی شعر و همچنین نقش ردیف‌های اسمی یا فعلی خاص در پدید آوردن فعل‌های مجازی جدید و نیز تشبیهات و ایماژهای نو پرداخته‌اند. در این تحقیق، به بررسی یک عملکرد مهم و اساسی ردیف، یعنی کارکرد عروضی آن پرداخته شد. مقصود از عملکرد و کارکرد عروضی ردیف، پُر کردن وزن بعد از کلمات قافیه در هر مصراع است؛ به این معنی که ردیف، کلمات قافیه را با اوزان عروضی خاص، با اوزان متعدد شعر فارسی سازگار می‌کند؛ مثلاً در اوزانی که هجای ماقبل آن‌ها یک هجای کوتاه است، نمی‌توان از قافیه‌های پرشماری که از دو هجای بلند تشکیل شده‌اند یا دو هجای پایانی آن‌ها هجای بلند است، استفاده کرد، در اینجاست که ردیف وارد کار می‌شود و کلمات قافیه را تا جایی که منطبق با وزن عروضی بیت می‌شوند به حرکت درمی‌آورد و خود، مابقی وزن مصراع را پُر می‌کند. با نگاهی اجمالی به ردیف در دیوان شاعران مختلف، این نتیجه به دست آمد که بسیاری از شاعران حتی ناخودآگاه از این ویژگی ردیف استفاده کرده‌اند تا

بتوانند قوافی متعدد در بحور مختلف به کار برند. نکته مهم دیگر، ردیف و ایجاد نقش‌های دستوری و آوردن وابسته‌های پسین برای کلمه قافیه است؛ به این معنی که اگر ردیف وجود نداشته باشد، نمی‌توان پس از کلمه قافیه که نقش مفعول بی‌واسطه دارد «را» آورد یا برخی وابسته‌های دستوری نظیر مضاف‌الیه و صفت پسین برای آن آورد. در این موقع است که با آوردن ردیف، دست شاعر در این موارد تا حدود زیادی باز می‌شود و او می‌تواند آزادی بیشتری در شعر خود داشته باشد و مضامین و نکته‌های جدیدی را در شعر خود به تصویر بکشد.

پی‌نوشت‌ها

۱. برای نمونه در این قصیده مشهور و زیبای فرخی سیستانی که در سوگ محمود غزنوی سروده شده، کشیدگی کلمات قافیه موسیقی زیبا و اثرگذاری را به وجود آورده است

شهر غزنین نه همان است که من دیدم پار چه فتاده است که امسال دگرگون شده کار
خانه‌ها بینم پرنوحه و پر بانگ و خروش نوحه و بانگ و خروشی که کند روح فکار
(فرخی سیستانی، ۱۳۷۸: ۹۰)

۲. «صاحب‌کشاف اصطلاحات‌الفنون گوید: نزد شعرای عجم عبارت است از یک کلمه یا زیاده که بعد از قافیه در ابیات به یک معنی عیناً تکرار شود و شعری که مشتمل بر ردیف باشد آن را مُرَدَف گویند و شعراء عرب ردیف را اعتبار نکرده‌اند. و ردیف بر دو نوع است: یکی عبارت یا کلمه تام چنانکه در این بیت:

ای دوست که دل ز بنده برداشته‌ای نیکوست که دل ز بنده برداشته‌ای
(سعدی)

دوم حرفی که به جای کلمه تام باشد؛ یعنی حرف مفید معنی، مانند تاء خطاب و شین غایب و میم متکلم؛ چنانکه «ت» در بیت زیر:

سپهرمرتب شاه تویی که پیش درت نهاده مهر سر و چرخ گشت گرد سرت
(کشاف اصطلاحات‌فنون؛ به نقل از دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل ردیف).

۳. این بیت از مواردی است که در آن الف اطلاق در جایگاه قافیه نیامده است و همین امر بسیار مشکوک است. ابیات پیشین که احتمالاً بر اساس وزن و قافیه پیش از این بیت چیده شده، چنین است:

همی بکشتی تا در عدو نماند شجاع همی بدادی تا در ولی نماند فقیر
بسا کسا که برهست و فرخسه بر خوانش بسا کسا که جوین نان همی نیابد سیر
مبادرت کن و خائش مباح چندینا اگر بدرد رساند همی به بدر منیر
(رودکی، ۱۳۸۲: ۲۷)

در دیوان رودکی تصحیح جعفر شعار، در جایی دیگر این بیت با جابه‌جایی مصرع‌ها در قسمت ابیات پراکنده به این صورت مضبوط است:

اگر بدرد رساند همی به بدر منیر مبادرت کن و خائش مباح چندینا
(همان: ۶۹)

شکی نیست که همین صورت اخیر درست است و این بیت ربطی به دو بیتی که در بالا آمد ندارد؛ زیرا الف بعد از «چندین» الف اطلاق است و باید در جایگاه قافیه قرار بگیرد.

۴. در دو رباعی زیر، تفاوت مصرع‌های اول و دوم و سوم، تنها در دو یا یک حرف نخستین است و به‌خوبی می‌توان مشاهده

کرد که ردیف، کلمات قافیه را تا چه حدی به جانب صدر بیت رانده است:

در آ که خانه دل بی رخ تو نور ندارد	بیا که خانه دل بی رخ تو نور ندارد
چرا که خانه دل بی رخ تو نور ندارد	ز خانه دل من نور دریغ نداری
(واعظ کاشفی سبزواری، ۱۳۶۹: ۷۵)	
یا من بودی منت نمی دانستم	با من بودی منت نمی دانستم
تا من بودی منت نمی دانستم	چون من ز میان شدم تو را دانستم
(به نقل از دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل فیض)	

منابع

۱. انوری ابیوردی (۱۳۷۶). *دیوان*، به کوشش محمدتقی مدرس رضوی، تهران: علمی و فرهنگی.
۲. بهادر، محمد صدیق خان (۱۲۹۶). *عُصْنُ البان المورق بمحسنات البیان*، مطبعة الجوائب.
۳. حافظ شیرازی، خواجه شمس‌الدین محمد (۱۳۸۴). *دیوان*، به اهتمام محمد قزوینی و قاسم غنی، تهران: زوار.
۴. حق‌شناس، علی محمد (۱۳۷۰). *مقالات ادبی و زبان‌شناختی*، تهران: نیلوفر.
۵. خاقانی شروانی، افضل‌الدین بدیل (۱۳۷۸). *دیوان*، به کوشش ضیاء‌الدین سجادی، تهران: زوار.
۶. خواجه نصیرالدین طوسی (۱۳۶۳). *معیار الاشعار در علم عروض و قوافی*، به اهتمام محمد فشارکی و جمشید مظاهری، اصفهان: انتشارات سهروردی.
۷. دهخدا، علی اکبر و همکاران (۱۳۷۷). *لغت‌نامه دهخدا*، تهران: دانشگاه تهران.
۸. رازی، شمس‌الدین محمد (۱۳۶۰). *المعجم*، به تصحیح محمد قزوینی، تهران: کتابفروشی زوار.
۹. رودکی سمرقندی (۱۳۸۲). *دیوان*، به تصحیح جعفر شعار، تهران: قطره.
۱۰. زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۲). *نقد ادبی*، تهران: امیرکبیر.
۱۱. سعدی شیرازی (۱۳۸۱). *بوستان*، به تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران: خوارزمی.
۱۲. شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۴). *موسیقی شعر*، تهران: آگه.
۱۳. ----- (۱۳۷۸). *صور خیال در شعر فارسی*. تهران: آگه.
۱۴. صفا، ذبیح‌الله (۱۳۵۶). *تاریخ ادبیات در ایران*، تهران: امیرکبیر.
۱۵. عطار نیشابوری، محمد بن ابراهیم (۱۳۷۱). *دیوان*، به اهتمام و تصحیح تقی تفضلی، تهران: علمی و فرهنگی.
۱۶. عنصرالمعالی کیکاووس بن اسکندر (۱۳۷۸). *قابوس‌نامه*، به اهتمام غلامحسین یوسفی، تهران: علمی و فرهنگی.
۱۷. عنصری بلخی (۱۳۶۳). *دیوان*، به تصحیح محمد دبیرسیاقی، تهران: کتابخانه سنایی.
۱۸. فرخی سیستانی، علی بن جولوغ (۱۳۷۸). *دیوان*، به تصحیح محمد دبیرسیاقی، تهران: زوار.
۱۹. فردوسی، حکیم ابوالقاسم (۱۳۸۲). *شاهنامه*، بر پایه چاپ مسکو، تهران: هرمس.
۲۰. قرشی، جمال‌الدین ابوالفضل محمد (۱۳۸۲). *عروض‌العروضیین*، به کوشش محسن ذاکرالحسینی، ضمیمه شماره ۱۳ نامه فرهنگستان، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
۲۱. گرکانی، محمد حسین (۱۳۷۷). *ابدع‌البدایع*، به اهتمام حسین جعفری، تبریز: احرار تبریز.
۲۲. محسنی، احمد (۱۳۸۲). *ردیف و موسیقی شعر*، مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.
۲۳. مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۶۳). *مثنوی معنوی*، به همّت رینولد الن نیکلسون، تهران: مولی.
۲۴. ناصر خسرو قبادیانی، ابومعین (۱۳۸۴). *دیوان*، تصحیح مجتبی مینوی و مهدی محقق، تهران: دانشگاه تهران.

۲۵. نظامی عروضی، احمد بن عمر (۱۳۷۶). چهارمقاله، بر اساس تصحیح محمد قزوینی، با تصحیح مجدد محمد معین، تهران: صدای معاصر.
۲۶. نظامی گنجوی (۱۳۸۷). حمسه، بر اساس چاپ مسکو- باکو، تهران: هرمس.
۲۷. واعظ کاشفی سبزواری، حسین (۱۳۶۹). بدایع الأفكار فی صنایع الأشعار، ویراسته میرجلال‌الدین کزازی، تهران: مرکز.
۲۸. وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۸۶). وزن و قافیة شعر فارسی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
۲۹. وطواط، رشیدالدین محمد (۱۳۶۲). حدایق السحر فی دقایق الشعر، به تصحیح عباس اقبال آشتیانی، تهران: کتابخانه طهوری- کتابخانه سنایی.