

## ردیف در سبک عراقی

ماه نظری\*

### چکیده

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

### واژه‌های کلیدی

ردیف، تکرار، موسیقایی، سبک عراقی.

### مقدمه

ردیف «کلمه‌ای باشد یا بیشتر که بعد از حرف «روی» آید در شعر پارسی... و عرب را ردیف نیست، مگر محدثان که به تکلف بگویند... بیشتر اشعار عجم مردف است، وقوف طبع شاعر و بسطت او در سخن به بر بستن ردیف خوب ظاهر شود» (وطواط، ۱۳۶۲: ۸۰-۷۹). هم چنین «... ردیف پیرایه شعر است و از نظر موسیقی مکمل قافیه می‌باشد و از نظر معانی به تداعی‌های شاعر کمک می‌کند (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۱۳۸). در بدایع الافکار ویژگی‌ها و محاسن ردیف این گونه ذکر شده است: «شعر دارای ردیف را مردف گویند که بسیار خوش آیند است و لطافت طبع و حدت ذهن شاعر و جزالت ترکیب و متانت تقریر متکلم در سخن، به بر بستن ردیف خوب ظاهر گردد و ردیف

\* مربی، گروه ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی کرج مرکز تحقیقات علوم انسانی و اسلامی (رساله دکتری تخصصی) nazari113@yahoo.com

می‌تواند بود که کلمه‌ای بود یا بیشتر، و باشد که از مصراع، یک کلمه قافیه بُود و باقی ردیف» (واعظ کاشفی سبزواری، ۱۳۶۹: ۷۵). در بررسی اشعارِ اغلب شعرای سبک عراقی، ردیف نوعی تکرار است و «تکرار» در تمام نمادهای عالم به گونه‌های مختلف قابل تشخیص و تبیین است که ناصر خسرو می‌فرماید:

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

(ناصرخسرو، ۱۳۷۸: ۳۷۷)

سبک عراقی، از عواطف، ابتکار و آموزش خاصی بارور است و شاعر هستی را دستگاه پیچیده‌ای می‌بیند و جزئیات و ظرایف آن را با شوری فراوان بیان می‌کند و نوعی لطافت، روانی، شیرینی و باریک اندیشی جانشین درستی، فخامت و استحکام شعرخراسانی می‌شود. عواملی چون پیدایش مراکز متعدد شعر و شاعری، در خراسان، عراق، آذربایجان و هندوستان، بعد مسافت این مراکز، اختلاف محیط پرورش، اختلاف وضع زندگی فردی و اجتماعی، شعر را متنوع می‌سازد که شعر فارسی را به راه تازه‌ای سوق می‌دهد و پایه‌های سبک عراقی بنا نهاده می‌شود. نخستین بار، ریشه‌های این سبک در دیوان ابوالفرج رونی کاملاً مشهود است. یکی از علل این تحولات، توجه بیشتر شعرا به انتخاب ردیف‌های متنوع؛ بخصوص در غزلیات است که سرشار از عواطف و هیجانات روحی است و ردیف، این شور و هیجان را شکوفاتر می‌سازد و موسیقی شعر را کمال می‌بخشد؛ زیرا لحظات شاعرانه با موسیقی به اوج می‌رسد. گرچه در یک نگاه سطحی چنین به نظر می‌آید که ردیف، انتخاب کلمه یا گروهی از کلمات است که آزادی، پرواز اندیشه و تخیل را محدودتر می‌سازد و شاعر تا پایان شعر، مضمونی تکراری را به عنوان ردیف ذکر می‌کند؛ اما شاعران حاذق و بلندمرتبه، برای ایجاد وحدت در افکار، نفوذ نقش موسیقایی، خلق مضمون‌های تازه در وسعت اندیشه، هنرنمایی، انتخاب مضامین دقیق‌تر، تشبیه‌ها و استعارات گیرا، از ردیف بسیار بهره برده‌اند. در این خصوص شفیعی کدکنی می‌نویسد: «ردیف یکی از ویژگی‌های شعر پارسی است که در ادب هیچ زبانی به وسعت شعر پارسی نیست...» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۲۲۲-۲۲۱). هم چنین ردیف زیر مجموعه موسیقی کناری است و تکرار چیزی است که در کنار قافیه، غنای موسیقی شعر را تکمیل می‌کند و سبب خوش آهنگی شعر، و به منزله برگردان و زنجیره ارتباط ابیات با یکدیگرست (مانند بندترجیع) ردیف در دست توانمند شاعران مبدع سبک عراقی، مایه خلق مضمون‌ها و تصویرهای بدیع شده‌است. درحقیقت زیباترین و موسیقایی‌ترین غزل‌های فارسی به زیور ردیف آراسته شده‌اند و ردیف، دارای پیشینه‌ای کهن است مانند شعر یزیدبن مفرغ، که در هجو عبیدالله بن زیاد به فارسی سروده شده‌است:

آبست و نیبذ است      وعصارات زیب است      و سمیه روسپیذ است

(ر.ک. شاه حسینی، ۱۳۸۰: ۱۷)

یا هجویه اسد بن عبدالله در ترانه‌های عامیانه خراسان، در قرن دوم هجری با ردیف «آمذیه» سروده شده‌است:

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

(همان، ۱۸)

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

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

نوروز فراز آمد و عیدش به اثر بر  
 نر یکدگر و هر دو زده یک به دگر بر  
 ای شکسته زلف یار از بسکه تو دستان کنی  
 دست دست تست اگر با ساحران پیمان کنی  
 (عنصری، ۱۳۶۳: ۱۵۰ و ۲۸۶)

فرّخی در دویست و چهارده قصیده، چهارده مردّف دارد: «است (۶ بار)، اوست، داری، باشد، باد، آید، شود، تو، او».

سروی شنیده‌ای که بود ماه بار او؟  
 هر روز مرا عشق نگاری به سر آید  
 مه دیده‌ای که مشک بپوشد کنار او؟  
 در باز کند ناگه و گستاخ در آید  
 (فرّخی، ۱۳۷۱: ۳۴۰)

در دیوان قطران تبریزی از دویست و ده قصیده، فقط سی و چهار قصیده مردّف است با کلمات «نیست، گشت، است، آفرید، برآمد، شود، کند، بود، کرد، کردن، کردی، بودی راه، تراه، باید، خویشان و به (بهرتر)». کمی تعداد چکامه‌های مردّف دیوانش نشان دهنده بی‌توجهی شاعران آن عصر به برگزیدن ردیف‌های دشوار است.

ای جان من خریده به دیدار خویشان  
 کرده مرا به مهر خریدار خویشان  
 (قطران، ۱۳۶۲: ۲۵۹)

ای روی تو از چشمه خورشید سما به  
 در روی زمین یار نیابی تو ز ما به  
 (همان، ۳۵۰)

در دیوان منوچهری پانزده قصیده مردّف، در هفتادونه قصیده و قطعه‌های او به کار رفته است «ها، ما، اینست، باشد، کرد، کند، تو کند، بود، شود، نشود، من، او، کند همی، است (دوبار)». مانند:

ای باده! فدای تو همه جان و تن من  
 کز بیخ بکنندی زدل من حزن من  
 (منوچهری، ۱۳۸۵: ۷۸)

نوروز، روزگار مجدّد کند همی  
 وز باغ خویش ارم رد کند همی  
 (همان، ۱۳۶)

بعد از قرن پنجم، ردیف مورد توجه بیشتری قرار می‌گیرد چنان که از «۱۳۲ قصیده دیوان خاقانی، ۸۴ قصیده؛ یعنی دو سوم آن دارای ردیف‌های چون «آفتاب، نکوترست، افشاندست، خواهم داشت، دیده‌اند، ببینند، شنوند، ندوخته‌اند، افشاندند، آمیخته‌اند، تازه‌بینی، مبینام، چکنم، منهدید، می‌گریزم، می‌بشود، نان، خاک، سخاش، برنتابد بیش ازین، صفاهان

به خراسان یابم، صبحگاه، آینه، ری ... است که وی در برگزیدن ردیف‌های دشوار تعمدی داشته‌است.» (محبوب، بی تا: ۱۵۲-۵)

به خراسان شوم انشاء الله      آن ره آسان شوم انشاء الله  
(خاقانی، ۱۳۷۳: ۴۰۵)

ای در حرمت نشان کعبه      درگاه ترا مکان کعبه  
(همان، ۴۰۳)

کوی عشق آمد شد ما بر نتابد بیش ازین      دامن تر بودن آنجا بر نتابد بیش ازین  
(همان، ۳۳۷)

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

گر راه، بود بر سر کوی تو صبا را      در بندگی عرضه کند قصه ما را  
(خواجو، ۱۳۷۸: ۷)

ای پرشکر ز ذکر عطایت، دهان شک      می‌نازد از سخاوت طبعت روان شکر  
(کمال الدین اسماعیل، ۱۳۴۸: ۸۶)

صبا اگر گذری افتدت به کشور دوست      بیار نفخه‌ای از گیسوی معنبر دوست  
(حافظ، ۱۳۸۰، ۸۵)

مشنو ای دوست که غیر از تو مرا یاری هست      یا شب روز بجز فکر توام کاری هست  
(سعدی، ۱۳۷۷: ۱۳۸)

میانش موئی و شیرین دهان هیچ      ازین موئی نمی‌بینم وز آن هیچ  
(خواجو، ۱۳۷۸: ۲۳۳)

در صفای باده بنما ساقیا تورنگ ما      محومان کن تا رهد هر دو جهان از ننگ ما  
(مولوی، ۱۳۷۸، ب، ۱۶۵۶)

سرو را گل یار نبود و بر نبود چنین      سرو، گل رخسار نبود و بر نبود چنین  
(خواجو، ۱۳۷۸: ۷۷۴)

وقت گل جام مروّق نتوان داد زدست      جان من جان من الحق نتوان داد زدست

خوش وقت حال زنده دلانی که با توند	وه وه کمال زنده دلانی که با توند
(نزاری، ۱۳۶۹: غزل ۵۵۹ و ۲۱۰)	
ای توبه‌ام شکسته از تو کجا گریزم	ای در دلم نشسته، از تو کجا گریزم؟
	(مولوی، ۱۳۷۸، غزل ۱۶۹۸)
به میدان وفا یارم چنان آمد که من خواهم	ز دیوان هوا کارم چنان آمد که من خواهم
	(همان، ۶۳۶)
گر عشق زهر بدی ندوزد دهنت	از گفتن عشق بر فروزد دهنت
	(اوحدی کرمانی، ۱۳۶۶: ۲۰۷)

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

ناگه بت من مست به بازار برآمد	شور از سر بازار به یکبار بر آمد
	(عراقی، ۱۳۳۵: ۱۵۱)
از درِ یارگذر نتوان کرد	رخ سوی یار دگر نتوان کرد
	(همان، ۱۵۰)

بررسی ردیف، درغزلیات خواجوی کرمانی، از نظر تنوع و کاربرد به صورت زیر حائز توجه است: ردیف حرفی «را» در دیوان خواجوی در غزل‌های: «(۷، ۹، ۱۱، ۱۲، ۱۳، ۲، ۲۲، ۲۳، ۲۴، ۲۵، ۲۶، ۲۷، ۳۰، ۱۴، ۱۵، ۱۶)» تکرار شده است.

اسمی: مصطفی/۳، شراب/۴۲/غریب/۵۶، دوست/۱۷۸، دیوار/۴۹۵، عزیز/۵۳۳، مشک/۵۸۲، نمک/۵۸۳، جمال/۵۹۳، دل/۶۰۱/۶۰۰، گل/۶۰۸، خم/۶۲۸، چشم/۶۵۷، جان/۷۲۱، ترکان/۷۳۴، شیشه/۸۱۹، می/۸۸۰).  
ردیف ضمیردر غزل های « او/۷۷۸، ۷۷۷، ۷۷۶، ۷۷۵». « تو/۷۸۴، ۷۸۳، ۷۸۱، ۷۸۰، ۷۷۹ و...»  
متممی «در خواب/۴۹، ز دستت، از موی/۹۱۳، از می/۸۸۳».

ردیف قیدی: «اینجا/۵، امشب/۵۳، همه شب/۵۴، هیچ/۲۳۲ و ۲۳۳، بیرون/۷۵۸».  
ردیف فعلی: در دیوان خواجو دارای تنوع بسیار چشمگیری است. وی به تأثیرات معجزه آسا و همه جانبه این نوع ردیف واقف بوده است. نکته جالب در جمع آوری آماری دیوان خواجو این است که با ذکر یک فعل سلسله کلمات هم شکل و هم خانواده به صورت ترکیبات گوناگون در ذهنش توالی و تداعی شده است و انواع فعل را چه از نظر زمانی و چه از نظر ساختاری: ساده، پیشوندی، تأکیدی، مرکب، عبارات فعلی و... به کار برده است. مانند: «نشست/۱۴۶، بنشست/۱۴۵، بشکست/۱۴۸، می‌بینم/۶۶۹، ۶۶۸، نمی‌بینم /۶۷۰، افتاد/۲۴۰، ۲۴۱، خواهد افتاد/۲۴۲،

نهاد/۲۴۵، می‌شنوم/۶۷۶، ۶۷۳، ۶۷۴، ۶۷۵، در گذشته‌ایم، افتاد/۲۴۲، ۲۴۸، در باز/۵۱۹، باز/۵۲۰، نگیرد گو مگیر/۵۱۵، گیر/۵۱۶، کم گیر/۵۱۴، بگیر/۵۱۳، برد/۲۷۳، نبرد/۲۷۰، که برد/۲۷۱، که می برد/۲۷۱، افتد/۲۵۱، ۲۵۰، ۲۴۹، می افتد/۲۵۲، نمی افتد/۲۵۳، افتادست/۱۱۲، شود/۴۳۵، ۴۳۴، ۴۳۳، کم نشود/۴۳۸، می شود/۴۳۹، چه شود/۴۳۲، آید

۴۳۹ ، برآید/۴۶۹،۴۴۸،۴۴۶، یاد آورید/۴۷۱، ما چه برآید ۴۴۷ ، به درآید/۴۴۹، می آید/۴۵۷،۴۵۵، نمی آید/۴۵۸،۴۵۶، برون نمی آید/۴۶۰،۴۵۹، برنیايد/۴۶۲،۴۶۱، نیايد/۴۶۴،۴۶۳، کنی/۹۰۶، نکنی/۹۰۵، طلب کنی/۹۰۲، چه کنی/۹۰۳، خواهد/۴۴۲، نخواهد/۴۴۳، خواهد بود/۴۱۲،۴۱۳، نتوان دید /۴۶۵، ندید/۴۶۶، ندیدم/۶۴۵، که دید/۴۶۸، آمد/۳۳۵، درآمد /۳۳۴، بازآمد /۳۳۸،۳۳۷،۳۳۶، درآمد/۳۳۴، بازآمد /۳۳۸،۳۳۷،۳۳۶، برآمد/۳۳۳،۳۳۲،۳۳۱، نیامد/۳۳۹، یادآمد/۳۳۰، بازآمدیم/۶۹۶،

آمدیم/۶۹۷، آمده ایم /۶۸۵،۶۸۴،۶۸۲، و... لازم به ذکر است، برای اجتناب از تطویل کلام، در دیوان او ۴۸۳ بار فعل، ۸ قید، ۱۶ حرف، ۱۵ ضمیر، ۷ مورد ترکیب ضمیر و حرف، ۲۴ اسم، ۱۷ جملات طولانی به کار برده است. در دیوان خواجو از ۵۷۰ غزل، فقط ۳۶۲ غزل بدون ردیف است؛ یعنی ۶۴/۱۶٪ غزلیات اودارای ردیف اند.

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

«را» در غزل های : ۳۴، ۳۴، ۵۰، ۴۹، ۴۸، ۴۶، ۴۵، ۴۴، ۴۳، ۴۲، ۴۱، ۴۰، ۳۹، ۳۸، ۳۷، ۳۶، ۲۵، ۲۴، ۲۳، ۲۱، ۱۷، ۱۶، ۱۵، ۱۴.

حرف نفی «نی»: در غزل های «۱۳۴۵، ۱۳۴۴، ۱۳۳۹» تکرار شده است.

حرف ربط «که» در غزل/۱۰۹۵، اسم/۵۸، ضمیر/۳۷، ضمیر باضافه «را»/۷، قید/۱۴، وجه مصدری/۱۶، صفت/۱۵، جملات کوتاه/۲۷، جملات استفهامی/۴ و ردیف فعلی/۵۰۰ مورد، که بالاترین بسامد را داراست. ۷۱۶ غزل از ۱۴۰۸ دیوان وی دارای ردیف است. یعنی بیش از ۸۶/۱۶٪ دارای ردیف می باشد.

برای اثبات این ادعا که کار برد ردیف یکی از ویژگی ها و تحولات سبک عراقی است جدول مقایسه ای بین چند شاعر برجسته سبک خراسانی و عراقی، در کاربرد اشعار مردف به شرح زیر تنظیم شده است:

#### جدول مقایسه ای کاربرد ردیف در سبک خراسانی و عراقی

نام شاعر	حرف	اسم صفت	ضمیر	قید	فعل	جمله	مجموع اشعار	ردیف دار	درصد مردف
رودکی	۳	-	۲	-	۹	۲	۱۱۹	۱۶	٪۱۳/۴
کسایی	-	-	-	-	۵	-	۵۷	۵	٪۸/۷
منوچهری	-	-	۳	-	۹	۲	۷۹	۱۵	٪۱۷/۷۲
قطران	۳	۱	۲	۱	۲۷	-	۲۱۰	۳۴	٪۱۶/۱۹
لامعی گرگانی	۴	۱	۳	-	۹	-	۹۲	۱۷	٪۱۸/۷۴
عثمان مختاری	۲	۴	۲	-	۱۴	۲	۱۲۸	۲۴	٪۱۸/۷۵
فرخی	-	-	۲	-	۱۱	۱	۲۱۴	۱۴	٪۶/۵۴
عنصری	۶+۲	-	-	-	۷	-	۷۰	۱۵	٪۲۱/۴۲
فخرالدین عراقی	۲	۵	۹	۱۳	۱۲۳	-	۳۳۰	۲۱۰	٪۶۳/۶
خواجو	۱۶	۲۳	۲۶	۷	۴۸۱	۴۵	۹۳۲	۵۹۸	٪۶۴/۱۶
نزاری قهستانی	۴۷	۷۰	۴۶	۲۲	۴۲۹	۶۵	۷۸۸	۶۷۸	٪۸۶/۱۶
کمال الدین اصفهانی	۵	۱۱	۲۳	۱۱	۲۷۴	۲۹	۷۲۱	۳۵۳	٪۴۸/۹۵
سعدی	۲۱	۲۷	۱۲	۸	۲۱۴	۳۰	۶۹۵	۳۱۲	٪۴۴/۸۹
حافظ	۷	۲۱	۱۱	۱۲	۲۱۱	۴۹	۴۹۵	۳۱۱	٪۶۲/۸۲

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

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

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

(نزاری، ۱۳۶۹، غزل ۸۶۷)

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

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

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

(عراقی، ۱۳۴۸: ۷۲۲)

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

جان بی جمال جانان میل جهان ندارد      هر کس که این ندارد حقّا که آن ندارد  
با هیچ کس نشانی زان دلستان ندیدم      یا من خبر ندارم یا او نشان ندارد  
(حافظ، ۱۳۸۰: ۱۷۰)

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

ای چنگ، پرده‌های «سپاهانم» آرزوست      وی نای ناله خوش سوزانم آرزوست  
در پرده «حجاز» بگو خوش ترانه‌ای      من هدهدم صفر سلیمانم آرزوست  
این علم موسیقی بر من چون شهادت است      چون مؤمنم شهادت و ایمانم آرزوست  
(مولوی، ۱۳۷۸ب: ۴۸۴۲-۴۸۳۷)

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

آن چهره و پیشانی، شد قبله حیرانی      تشویش مسلمانی، ای مه تو که را مانی  
من والء یزدانم، در حلقه مردانم      زین بیش نمی‌دانم، ای مه تو که را مانی  
(همان، ۲۶۰۴/۵)

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

ای سرور مردان علی، مستان سلامت می‌کنند      وی صفدر میدان علی، مستان سلامت می‌کنند  
ای شحنة دشت نجف، وز تو نجف را صد صدف      یاقوت مرجان را صدف، مستان سلامت می‌کنند  
(همان/۹-۵۶۶۸)

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

خواجه بیا، خواجه بیا، خواجه دگر بار بیا      دفع مده، دفع مده، ای مه عیار بیا  
عاشق مهجور نگر، عالم پر شور نگر      تشنه مخمور نگر، ای شه خمار بیا  
(همان، ب ۴۶۵-۴۶۴)

۴- وحدت و تمرکز بخشیدن به افکار شاعرانه: تسلسل و تکرار مفاهیم و کلمات که از ذهنی وقاد و هنرمندانه، تراوش می‌کند، باعث نوعی تشکل و نظمی واحد می‌گردد که ردیف، حائز چنین ویژگی است و می‌تواند از پراکندگی افکار شاعر بکاهد و ذهن و تمرکز او را، در جهتی خاص هدایت کند و برانگیزنده و انسجام دهنده اندیشه و تخیل شاعرانه شود. درغزل زیر شاعر، جانمایه هستی و هدف آفرینش و کمال انسانی را با ردیفی طولانی، در واژه «عشق» برجسته‌نمایی می‌کند و محوریت می‌بخشد.

جهان در سایه خورشید عشق است      نهان در سایه خورشید عشق است  
یقین در ذره ذره آفتاب است      گمان در سایه خورشید عشق است  
چو جنت را طلب کاری، نشان خواه      چنان در سایه خورشید عشق است  
اگر نامت چو شمس، آفاق بگرفت      نشان در سایه خورشید عشق است

(نزاری، ۱۳۶۹: غزل ۱۴۵)

هم چنین فخرالدین عراقی با انتخاب ردیف طولانی «شبت خوش باد، من رفتم» تمام تحرک فکری و تخیل شاعرانه خویش را در محور موضوع گفتگو با معشوق خویش، متمرکز می‌کند و از رهگذر تکرار ردیف، ماجرای هجران را به تصویر می‌کشد و از واژه‌هایی چون «کجایی، یادآور، دل خسته، مهر گسستن، درگذاشتن، جدایی، عاشق عاجز، مضطر، واله، میان خاک خون غلتان، باد و لب خشک و دودیده گریان، آواره از خان و مان، بی دل و دلبر، از غم عشق میرنده، و...» سخن می‌گوید و تشویش فکری در بیان موضوع ندارد و به وسیله ردیف همه چیز از پیش مشخص شده است.

کجایی ای زجان خوشتر؟ شبت خوش باد، من رفتم      بیا در من خوشی بنگر، شبت خوش باد، من رفتم  
نگارا بر سرکویت دلم را هیچ اگر بینی      زمن دل خسته یاد آور، شبت خوش باد، من رفتم  
(عراقی، ۱۳۷۲: ۲۰۶)

ترا دل دادم ای دلبر شبت خوش باد من رفتم / تو دانی با دل غمخور شبت خوش باد من رفتم

(سنایی، ۱۳۶۲: ۹۲۵)

۵- ایجاد ارتباط و هماهنگی بین شاعر و خواننده: خواننده با مطالعه ابیات اولیه، کلمه و عباراتی را حدس می‌زند و خود را با شاعر شریک و همراه می‌پندارد؛ در نتیجه با تحرک درونی، نوعی تحرک احساس، ایجاد می‌شود که این اتحاد و ارتباط تنگاتنگ بین سراینده و خواننده، در گرو مضمونی غنی و ردیفی هنرمندانه، خود نمایی می‌کند. چنان که خاقانی در مرثیه فرزندش رشید، قصیده‌ای با ردیف «بگشاید» سروده که تکرار ردیف در پایان ابیات، اندوه بی‌کران شاعر را، به خواننده القاء می‌کند و مخاطب، از این مصیبت جانکاه، چنان اندوهگین می‌شود چه بسا، نم اشکی هم بر چشمش جاری می‌شود.

صبحگاهی سر خوناب جگر بگشاید / زاله صبحدم از نرگس تر بگشاید  
دانه دانه گهر اشک، بیارید چنانک / گره رشته تسبیح ز سر بگشاید

(خاقانی، ۱۳۷۳: ۱۵۸)

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

درد ما را نیست درمان الغیاث / هجر ما را نیست پایان الغیاث  
دین و دل بردند و قصد جان کنند / الغیاث از جور خوبان الغیاث

(حافظ، ۱۳۸۰: ۱۳۳)

۶- ردیف، بیانگر حالت عاطفی خاص است: شاعر مفلک با گزینش مناسب قافیه و ردیف، انتقال معنی را سهل، و نفوذ کلام را میسر می‌سازد و این نشانه معهود، موجب تذکار اندیشه اصلی است و به منزله رشته اتصال حالات روحی روانی شاعر و مخاطبان اوست که گزینش مناسب شاعر، در به کارگیری ردیف‌های شورانگیز، برای انتقال عواطف او مؤثرتر است. به همین دلیل، ردیف‌های اسمی، عبارات فعلی و جمله‌های ریتمیک، در القای معنی، اعجاب‌انگیزترند و احساسات شاعر به مدد ردیف ساری و روان می‌گردد.

خوش وقت حال زنده دلانی که با توند / وه وه کمال زنده دلانی که با توند  
هجران بسوخت ما را در غیبت شما / طو با، وصال زنده دلانی که با توند  
ممکن نمی‌شود که توان کرد شرح و داد / وصف جلال زنده دلانی که با توند  
یارب بده نزاری شوریده را به لطف / خو و خصال زنده دلانی که با توند

(نزاری، ۱۳۶۹، غزل ۵۵۹)

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

۷- ایجاد تقارن دیداری و شنیداری: لذتی که از ردیف می‌بریم، گذشته از خوشنویسی، در شکل نوشتاری آن نیز مؤثر است و تا پایان شعر، از این تناسب دیداری که به وسیلهٔ ردیف ایجاد شده احساس خوشآیندی به ما دست می‌دهد. (طالبیان، ۱۳۸۴: ۱۵). به نظر می‌رسد نقش این گونه ردیف‌ها در رساندن و القای آن، حس و حال و «آنی» که وجود شاعر را تصرف کرده و بر او سایه افکنده، بسیار مؤثر است و خواننده را قدمی به درون و احساس شاعر نزدیک‌تر می‌کند و این حس و حال وجود خواننده را نیز سرشار از لذت می‌سازد.

سؤال این است که این تأثیر تجسمی و القای دیداری و شنیداری چگونه رخ می‌دهد؟ هرگاه پدیدهٔ سبکی، به خاستگاه دستگاه زبان بستگی پیدا کند، تأثیر تجسمی پدیدار می‌شود. پس تأثیر تجسمی زائیدهٔ تداعی‌هایی است که ارتباط توالی هجاها با «منطقه‌های تعلق و آشیانه‌های کاربردی» پدید می‌آید. (غیاثی، ۱۳۶۸: ۱۶) شاعران بزرگ ما؛ بخصوص شاعران سبک عراقی با این منطقه‌ها و آشیانه‌ها آشنا بودند. مثلاً سعدی به هنگام شادمانی از آشیانهٔ کاربردی حرف «ش» واژه بر می‌دارد و می‌گوید: «شبست و شاهد و شمع و شراب و شیرینی...» (سعدی، ۱۳۷۷: ۹۱۱)

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

گلبن عیش می‌دمد ساقی گل‌مذار کو      باد بهاری می‌وزد، بادهٔ خوشگوار کو  
(حافظ، ۱۳۸۰: ۵۶۳)

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

دوش رفتم به در می‌کده خواب آلوده      خرقة تر دامن و سجادهٔ شراب آلوده  
آمد افسوس کنان مغیبهٔ باده فروش      گفت: بیدارشو، ای رهرو خواب آلوده  
شست و شویی کن و آن‌گه به خرابات خرام      تا نگردد ز تو این دیر خراب آلوده  
آشنایان ره عشق، درین بحر عمیق      غرقه گشتند و نگشتند به آب آلوده  
(همان، ۵۷۵)

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

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

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

ای به تو روز و شب جهان روشن	به رخت چشم جان روشن
شد به نور جمال روشن تو	عالم تیره ناگهان روشن
آفتاب رخ جهان گیـرت	دم به دم می‌کند جهان روشن
اندر آینه جهان بـنگر	تاببینی همین زمان روشن

(عراقی، ۱۳۷۲: ۲۲۷)

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

در وفای عشق تو مشهور خوبانم چو شمع	شب نشین کوی سر بازان و رندانم چو شمع
روز و شب خوابم نمی‌آید به چشم غم پرست	بس که در بیماری هجر تو گریانم چو شمع

(حافظ، ۱۳۸۰: ۳۹۷)

۹- هنجارشکنی در ردیف: در علم قافیه، ردیف (به صورت هنجار) لفظ یا الفظی است (حرف، اسم، ضمیر، فعل، جمله، عبارت، شبه‌جمله...) مستقل از قافیه که پس از آن، تکرار می‌شود و شعر در معنی خود به آن نیاز دارد. قدما امتزاج ردیف و قافیت را مستحسن ندانسته‌اند و عیوب ردیف را دوگونه برشمرده‌اند: ۱- لغو: در لغت بیهوده باشد و در اصطلاح، آن است که کلمه ردیف در مرکز خویش متمکن نباشد؛ یعنی: بیت را از روی معنی، بدان احتیاج نبود (واعظ کاشفی سبزواری، ۱۳۶۹: ۱۹۳).

۲- امتزاج: در لغت، آمیختن است و در اصطلاح ردیف و قافیه را به هم ممتاز سازد که امیر معزی با «خیزد» ردیف ساخته و در بیت دوم «برخیزد» هم قافیه است و هم ردیف، و این‌گونه ردیف را، معمول شمرده‌اند و حق آن است که امیر معزی از آن جمله هست که در این قدر بدو اقتدا توان کرد. (همان، ۱۳۶۹: ۱۹۳)

بهاری کز دو رخسارش همی شمس و قمر خیزد	نگاری کز دو یاقوتش همی شهد و شکر خیزد
خروش از شهر بنشانند هر آن گاهی کی بنشینند	هزار آتش بر انگیزد هر آن گاهی که بر خیزد

(امیرمعزی، ۱۳۱۸: ۱۳۳)

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

گر عکس روی خوب تو افتد برآینه	گردد ز فیض نور تو، قرص خور آینه
از لفظ پاک و معنی خوبم، امید هست	کاخر نتیجه‌ای به در آید، هرآینه

(واعظ کاشفی سبزواری، ۱۳۶۹: ۱۹۳)

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

چيست نشانی آنک، هست جهانی دگر؟	نوشدن حال ها، رفتن این کهنه هاست
روزنو و شامِ نو، باغِ نو و دامِ نو	هر نفس اندیشه نو، نو خوشی و نو غناست
نو ز کجا می رسد؟ کهنه کجا می رود؟	گر نه ورای نظر، عالم بی منتهاست
عالم چون آب جوست، بسته نماید و لیک	می رود و می رسد نو نو این از کجاست؟

(مولوی، ۱۳۷۸، ب: ۴۹۰۸-۴۹۰۵)

در هنجارشکنی، شاعر در چند بیت از رعایت اصول و قواعد ردیف و قافیه عدول نمی‌ورزد؛ ولی در ابیات بعدی این نظم را در هم می‌شکند و هنجارگریزی را پیشه می‌کند، باز به سیاق اوّل برمی‌گردد، گرچه از قدیم الایام این موارد عیب شمرده می‌شد و قافیه را معمول یا معمولی گفته‌اند؛ ولی شاعران مقلق سبک عراقی نمی‌توانند از روی سهو، دست به این کار زده باشند؛ بلکه بیشتر جنبه هنرنمایی دارد و اصل تکرار مورد نظر است. در این مورد مروری برگفته‌های صاحب‌نظران می‌کنیم. خواجه نصیرالدین طوسی کاربرد این نوع قافیه را عیب نمی‌داند (نصیر الدین طوسی، ۱۳۶۹: ۱۵۴). کاربرد این گونه قافیه در دیوان نزاری و سایر شعرای صاحب سبک و نامور چون سعدی، حافظ، مولوی، خواجه‌ی و کمال الدین اصفهانی، و... بوفور دیده می‌شود و نوعی فراهنجاری است؛ برای آزادی تخیل شاعرانه، نه عدم توانمندی و سهو یا عدم دقت شاعر. به عکس، عاطفه را سیال و روان می‌سازد و برای شاعر فرصتی فراهم می‌آورد برای گریزی از تنگنای سنجش و گزینش‌های محدودکننده، توأم با خلاقیت و لطافت. همان طوری که کاربرد قافیه در سبک نیمایی دارای تحول است و قافیه به صورت مرتب و متوالی در پایان تمام مصراع‌ها تکرار نمی‌گردد؛ بلکه در صورت لزوم و هر جایی که نیاز باشد، آورده می‌شود. این شیوه قافیه و ردیف هم در سبک عراقی شیوه‌ای است نو آیین که شاعر ابراز قدرت در ساختار قواعد قافیه می‌کند، نه از سر عجز و درماندگی؛ بلکه از باب تفنن که دارای کاربردهای چندگانه زیر است که مورد بررسی قرار می‌گیرد:

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

هرگز تو روزی هوای ما <u>نخاست</u>	آخر این نامهربانی تاکجاست
مابه تو مشتاق و تو از ما ملول	عاشق تنها به حسرت مبتلاست
لیک شخص ناتوان را نیز هم	از پی پیوند جسمانی رجاست
جان اگر جان می فزاید طرفه نیست	جسم باری در غم هجران بکاست

دوست کی دارد شکیبایی ز دوست  
من نمی‌دانم که این طاقت که راست  
سنگ دل باشد به هر حالی صبور  
ورنه در هجران جان مانع چراست

(نزاری، ۱۳۶۹: غزل ۱۳۸)

شاعر در مصراع اول به تجزیه کلمه «نخاست» پرداخته و در سه مصراع زوج آغازین بعد از قافیه، ردیف «ست» را تکرار کرده است؛ اما در بیت چهارم دوباره کلمه ساده یا در حکم ساده را مرکب پنداشته و قسمتی را ردیف قرار داده و باز هم به «تجزیه یک کلمه» پرداخته است و «بکاست: کاستن» را به دو قسمت کرده «بکا»، به عنوان قافیه و «ست» را ردیف قرار داده است (قافیه معموله است) و تا پایان غزل نظم ردیف و قافیه را رعایت کرده است؛ یعنی در ذهن جویا و تنوع طلب وی، خروج و ورود به تعادل و توازن را نوعی هنر نمایی دانسته تا غلیان روحی خود را هم چون مولانا به تصویر بکشد گویی، القای معانی را نوعی جذبۀ روحانی انگاشته، که مهار اختیار را از او سلب کرده است و این شیوۀ هنجار گریزی، در غزل «۶ و ۵ و ۹ و ۱۰ و ۳۹» وی تکرار شده است.

ب: شاعر گاه به خلط قافیه و ردیف پرداخته و در ابیاتی فقط با ذکر قافیه از آوردن ردیف عملاً صرف نظر کرده؛ اما در پنداری شاعرانه یک کلمه، در ذهنش دو نقش را ایفا کرده است. درحقیقت، مرزی را برای این دو قائل نشده است. مانند غزل های «۶ و ۵ و ۹ و ۱۰» حکیم نزاری که کلمات «آشکارا، ما را، یارا، مدارا، خارا، خدا را، شما را و قضا را» هم قافیه و ردیف قرار داده، و گاه واژه «را» در مصراعی به طور مستقل ردیف و در دیگر کلماتی چون «آشکارا، یارا، مدارا» به صورت غیرمستقل و جزئی از حروف قافیه آورده است.

توبه بشکستند ما را بر سر جمع آشکارا  
بر سر جمع آشکارا توبه بشکستند ما را  
خسرو فرخنده انجم حکم کرد و کرد پی گم  
دیگری را این تحکم زهره کی بودی یارا  
متقی مخمر نشاید کارها را وقت باید  
از لعاب اطلس نیاید جز بتدریج و مدارا  
صد بلا برمن گمارد عشق و یک جو غم ندارد  
تا ملامت طاقت آرد کو دلی چون سنگ خارا  
کی پذیرد استقامت اضطراب این قیامت  
الندامت الندامت ای مسلمانان خدا را  
عیب خود باید بدیدن پس زبان در ما کشیدن  
ستر خود باید دریدن تا شود روشن شما را

(نزاری، ۱۳۶۹: غزل ۶)

نکته مهم دیگر در موسیقی بیرونی شعر، توجه به انتخاب هجاهای کوتاه و بلند و کشیده است. شاعر با کاربرد این گونه هجاها، خواننده را درحالت های گوناگونی که می خواهد با خود همراه می کند؛ مانند غزل سعدی که با وجود هجاهای بلند و کشیده سبب می شود؛ فضایی از مدد جویی و دستگیری از درماندگان را خلق کند و مردم را از بند خویش بودن برهاند و به فکر وادارد که این تأمل کردن، محتاج سکون و آهستگی است که هجاهای بلند در بافت شعر با چنین حالاتی سازگارند.

دل برگرفتی از برم، ای دوست، دست گیر  
کز دست می رود سرم، ای دوست، دست گیر  
شرطست دستگیری درمندگان و من  
هر روز، ناتوان ترم، ای دوست دست گیر

(سعدی، ۱۳۷۷: ۴۵۱)

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

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

(نزاری، ۱۳۶۹: غزل ۲۰۷)

شاعر در بیت اول ردیف را عملاً رعایت نکرده؛ ولی بنا به ذهنیت خویش از هم شکل‌گرایی و هم آوایی حروف «س،ت» به طرزی زیرکانه بهره جسته و در بیت ۲-۴ ردیف «ست» را ذکر می‌کند و در بیت پنجم حروف الحاقی را، ردیف انگاشته‌است و در سایر ابیات راه به هنجار می‌برد. باز در مقطع غزل، هنجار‌گریزی را پیش می‌گیرد. محور اصلی عوامل مذکور «تکرار» است که بسامد آن در مصوت‌ها، صامت‌ها و واژگان، هجا، و جمله - که اگر ساخته و سنجیده به کار گرفته شود، موجد زیبایی و موسیقی است که این موضوع از جهات مختلف به آن پرداخته می‌شود. نگاهی کلی و عمومی به «تکرار» در جهان و زندگی آدمی و بررسی جوانب مثبت و منفی آن، شاید بتواند راهگشای این گفتار باشد. به همین دلیل شاعر، در غزل زیر با تکرار ردیف «ماست» با هجای کشیده ذهن‌ها را مجذوب گفتار خویش می‌نماید و

طنین «ماست»، گویی همه ارکان هستی را مهیای، بر اریکه سلطنت نشانیدن آدم کرده است و چنین می‌نماید که فقط او، صاحب حق است و شایستگی خلعت عشق را دارد پس گل سرخ را وامدار او، شب را از هجران سیه پوش و... می‌کند و در ۱۳ بیت غزل زیر ۱۶ بار «ماست» را تکرار کرده است تا تفکر و احساسات دورنی خویش را بزبایی تمام به خواننده منتقل کند و گویی فقط و فقط هدف همین است:

عاشق آن قند تو، جان شکرخای ماست	سایه زلفین تو در دو جهان جای ماست
از قد و بالای اوست عشق که بالا گرفت	و آن که بشد غرق عشق قامت و بالای ماست
هر گل سرخی، که هست از مدد خون ماست	هر گل زردی که رُست رُسته ز صفرای ماست
از سبب هجر اوست شب که سیه پوش گشت	توی به تو دود شب ز آتش سودای ماست

(مولوی، ۱۳۷۸، ب، ۴۸۷۸-۴۸۷۵)

#### نتیجه

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

انتخاب ردیف از کلماتی که دارای بار هیجانی و عاطفی هستند، می‌تواند به تثبیت لحظه‌های شاعرانه تداوم بخشد و به زایش اندیشه و بسطت دامنه خیال مدد برساند. همچنین شاعر توانا، با به‌گزینی قافیه و ردیف و حسن استفاده از مقام و موسیقی آن، در شعر، به خلق موارد زیر می‌پردازد: تأثیر موسیقایی ردیف، بر وحدت اندیشه و تخیلات شاعرانه، خلق معانی و ترکیبات تازه، برجسته‌نمایی معنای خاص و تصویرگرایی، ایجاد ارتباط عمیق‌تر بین شاعر و خواننده در القای مفهومی خاص، سرعت بخشیدن به تداعی و یاد آوری شعر، ارتقای آهنگ و موسیقی شعر، ایجاد انسجام و ارتباط لفظی و معنایی، که به شعر جامعه فاعلیت می‌بخشد نظر دارد. از رهگذر این شیوه‌ها، شاعران مفلک و توانا توانسته‌اند، بین ردیف و مقصود خویش رابطه‌ای منطقی ایجاد کنند و به معنایی دقیق دست یابند. در غیر این صورت، ردیف جز حشوی دست‌وپاگیر و تکراری ملال آور، چیز دیگری نخواهد بود. با بررسی ردیف در دیوان شمس، دیوان حافظ، غزلیات سعدی، دیوان خاقانی، دیوان غزلیات خواجه کرمانی، کلیات فخرالدین عراقی، دیوان رباعیات اوحدالدین کرمانی، دیوان

نزاری قهستانی، دیوان کمال الدین اصفهانی از یکسو و قصیده سرایانی سبک خراسانی چون دیوان عنصری، فرخی، کسای، منوچهری قطران تبریزی، لامعی گرگانی، عثمان مختاری و سایر شعرای خوش طبع و مسلط بر ادب فارسی، این موارد اثبات کننده این مدعاست که کیمیای ردیف، در دست شاعرانی توانمند و هنر آموخته، باعث کمال معنایی، تناسب لفظی، موسیقی روحانی و به طور کلی رستاخیزی در تخیل و کلام شده است.

## منابع

- ۱- قرآن کریم. (۱۳۷۸). مترجم بهاء الدین خرّمشاهی، تهران: انتشارات دوستان، چاپ اول.
- ۲- اثیر الدین اخسیکتی. (۱۳۳۷). دیوان، تصحیح رکن الدین، همایون سربخت، چاپ زهره.
- ۳- امیر خسرو دهلوی. (۱۳۶۱). دیوان، به کوشش م. درویش، تهران: انتشارات جاویدان، چاپ دوم.
- ۴- امیر معزی. (۱۳۱۸). دیوان، به اهتمام، عباس اقبال، تهران: کتابفروشی اسلامیه.
- ۵- اوحدی کرمانی. (۱۳۶۶). دیوان رباعیات، به کوشش احمد ابومحبوب، تهران: سروش، چاپ اول.
- ۶- حافظ، شمس الدین محمد. (۱۳۸۰). دیوان، به کوشش خلیل، خطیب رهبر، تهران: انتشارات صفی علیشاه، چاپ سی‌ام.
- ۷- خاقانی. (۱۳۷۳). دیوان، تصحیح سجادی ضیاءالدین، تهران: انتشارات زوار، چاپ چهارم.
- ۸- خواجوی کرمانی. (۱۳۷۸). دیوان غزلیات، به کوشش حمید مظهری، کرمان: چاپ چهارم.
- ۹- وطواط، رشید. (۱۳۶۲). حدائق السحر، تصحیح عباس اقبال اشتیانی، تهران، کتابخانه سنایی و طهوری.
- ۱۰- رودکی سمرقندی. (۱۳۷۶). دیوان، براساس نسخه سعید نفیسی - ی. براگینسکی، تهران: انتشارات نگاه، چاپ اول.
- ۱۱- سعدی. (۱۳۷۷). دیوان غزلیات، به سعی و اهتمام خلیل خطیب رهبر، تهران: انتشارات مهتاب، چاپ نهم.
- ۱۲- سنایی غزنوی، ابوالمجد محدود بن آدم. (۱۳۶۲). دیوان، به اهتمام مدرّس رضوی، تهران: انتشارات کتابخانه سنایی، چاپ سوم.
- ۱۳- سیفی بخارایی. (۱۳۷۲). عروض سیفی، تصحیح بلاخمان، به اهتمام محمد فشارکی، تهران: انتشارات دانشگاه تهران
- ۱۴- شاه حسینی، ناصرالدین. (۱۳۸۰). شناخت شعر، تهران: انتشارات هما، چاپ چهارم
- ۱۵- شفیع کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۶). موسیقی شعر، تهران: انتشارات آگاه، چاپ پنجم.
- ۱۶- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۳). صورخیال در شعر فارسی، تهران: انتشارات آگاه، چاپ نهم.
- ۱۷- شمس قیس رازی. (۱۳۳۵). المعجم فی معاییر الاشعارالعجم، تصحیح محمد قزوینی، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- ۱۸- طالبیان، یحیی. (۱۳۸۴). «ارزش چندجانبه ردیف در شعر حافظ»، پژوهش‌های ادبی ۸، (فصلنامه علمی - پژوهشی انجمن زبان و ادبیات فارسی) سال دوم، تابستان، ص ۱۵.

- ۱۹- عراقی، فخرالدین ابراهیم. (۱۳۳۵). کلیات عراقی، تصحیح سعید نفیسی، تهران: انتشارات کتابخانه سنایی، چاپ اول.
- ۲۰- عثمان مختاری. (۱۳۸۲). دیوان، به اهتمام جلال الدین همایی، تهران: انتشارات علمی فرهنگی، چاپ دوم.
- ۲۱- عنصری بلخی. (۱۳۶۳). دیوان، تصحیح محمد دبیرسیاقی، تهران: انتشارات سنایی، چاپ دوم.
- ۲۲- غیاثی، محمدتقی. (۱۳۶۸). درآمدی بر سبک شناسی ساختاری، تهران: چاپ اول.
- ۲۳- فرّخی سیستانی. (۱۳۷۱). دیوان، به کوشش محمد دبیر سیاقی، تهران: چاپ زوار، چاپ چهارم.
- ۲۴- قطران تبریزی. (۱۳۶۲). دیوان، تهران: انتشارات ققنوس، چاپ اول.
- ۲۵- کسایی مروزی. (۱۳۸۶). دیوان، به کوشش محمد امین ریاحی، تهران: انتشارات علمی، چاپ دوازدهم.
- ۲۶- کمال الدین اسماعیل اصفهانی. (۱۳۴۸). دیوان، به اهتمام حسین بحرالعلومی، تهران: انتشارات کتابفروشی دهخدا.
- ۲۷- لامعی گرگانی. (۱۳۵۵). دیوان، تصحیح محمد دبیرسیاقی، تهران: انتشارات اشرفی، چاپ دوم.
- ۲۸- محجوب، محمد جعفر. (بی تا). سبک خراسانی در شعر فارسی، تهران: انتشارات فردوس، چاپ اول.
- ۲۹- منوچهری دامغانی. (۱۳۸۵). دیوان، به کوشش دبیر سیاقی، محمد، تهران: انتشارات زوار، چاپ ششم.
- ۳۰- مولوی. (۱۳۷۸). کلیات شمس (دیوان کبیر). با مقدمه جواد سلماسی زاده، تهران: چاپ اقبال، چاپ دوم.
- ۳۱- ناصر خسرو. (۱۳۷۸). دیوان اشعار، تصحیح مجتبی مینوی و مهدی محقق، تهران: دانشگاه تهران، چاپ اول.
- ۳۲- نزاری قهستانی، سعدالدین بن شمس الدین بن محمد. (۱۳۶۹). دیوان، دیباچه مظاهر مصفا، تهران: انتشارات علمی، چاپ اول.
- ۳۳- نصیر الدین طوسی. (۱۳۶۹). معیار الاشعار، تصحیح جلیل تجلیل، تهران: نشر جامی، چاپ اول.
- ۳۴- واعظ کاشفی سبزواری، کمال الدین حسین. (۱۳۶۹). بدایع الافکار فی صنایع الاشعار، مصحح میرجلال الدین کزازی، تهران: نشر مرکز، چاپ اول.