هست طومارِ دلِ من به درازایِ اَبَد
بر نوشته ز سرش تا سویِ پایان : «تو مرو!»

جلال الدّین مولوی

۶

ردیف: ویژگیِ شعر ایرانی

تعریف ردیف :

ردیف را چنین تعریف کرده‌اند: «بدانکه ردیف عبارتست از کلمه‌یی یا بیشتر که مستقل باشد در لفظ و بعد از قافیهٔ اصلی بیک معنی تکرار یابد»[1] مثلاً در این ابیات خاقانی:

چراغ کیان، کشته شد کاش من،
بمرگش چراغ سخن کشتمی.
گرم قوتستی، چراغ فلک،
به آسیب یک دم زدن کشتمی.
گرم دست رفتی بشمشیر صبح،
اجل را بدست زمن کشتمی.
سلیمان چو شد کشتهٔ اهرمن
مدد بایدم کاهرمن کشتمی[2]

---

۱) دُرَّهٔ نجفی، نجفقلی میرزا، ص ۹۴.
۲) دیوان خاقانی، ص ۹۳۰.

کلمهٔ «کشتمی» که پس از قافیه‌ها تکرار شده، ردیف خوانده می‌شود.

در دائرة‌المعارف اسلام، ردیف را چنین تعریف کرده‌اند: «ردیف نوعی از بحر است(؟) با تفعیلات طولانی hypermeter یعنی چیزی که بعنوان ردیفی پشت‌سر قافیه می‌آید (در ترکی جدید آیاق خوانده می‌شود) در حقیقت ردیف مقطع آخری بیت است که میان دو روی قرار می‌گیرد روی اول و روی جدید. گاهی ردیف از یک پسوند suffix مفرد یا مرکب که دارای یک یا چند مقطع جداگانه است تشکیل می‌شود[۳]» قدمای عروضیان هر یک از اجزای ردیف را به نام خاصی خوانده‌اند مثلاً «وصل» را برلاحقهٔ نخستین و «خروج» را بر دومی و «مزید» را بر سومی و «نایره» را بر چهارمی اطلاق کرده‌اند ردیف در عروض فارسی و ترکی با ابیات قصیده تکرار می‌شود.[۴]

البته آنچه نویسندگان دائرة‌المعارف به حساب ردیف آورده‌اند و از قول عروضیان بدان نام مزید و خروج و نایره داده‌اند در حقیقت همان حروف قافیه است و پیدا است که قافیه چیزی است جدا از روی به معنی مستقل. گرچه از این نظر که آن حروف پس از حرف اصلی قافیه که روی باشد تکرار می‌شوند، در حقیقت نوعی ردیف به حساب می‌آیند.

سابقهٔ ردیف:

از بررسی شعرهای فارسی و عربی و ترکی بخوبی دانسته می‌شود که ردیف خاص ایرانیان و اختراع ایشان است؛ زیرا تا آنجا که می‌دانیم در این سه زبان ردیف وجود دارد اما در هیچ کدام به اهمیت و سابقهٔ فارسی نیست. در زبانهای اروپایی، تا آنجا که نویسندهٔ این سطور جستجو کرده است،

---

۳) دائرة‌المعارف اسلام، ترجمهٔ عربی، ج دهم، (رامی — زیتون).
٤) همانجا.

(یعنی در انگلیسی و فرانسه و کتابهایی که دربارهٔ شعر و شاعری و اصول آن نگارش یافته) اثری از ردیف نیافته است. ممکن است بصورت استثنایی یا تصادفی در زبانهای دیگر نیز/گاه دیده شود. تحقیق درین باره مجالی دیگر می طلبد که در این لحظه هنگام آن نیست. تنها چیزی که قابل یادآوری است این است که بعضی از مترجمان شعرهای فارسی گاهی که خواسته اند شکل شعر را به خوانندگان اروپایی نشان دهند سعی کرده اند ردیف را، بدون رعایت قافیه، در نظر گیرند ولی هیچ گاه با توفیق همراه نبوده است. یکی از متکلفانه ترین این گونه کوششها، تا جایی که نگارنده بیاد دارد،[۵] در ترجمه ای است که یکی از مترجمان حافظ به زبان انگلیسی انجام داده و تمام ردیفها را عیناً ترجمه کرده است و در پایان مصراعها.[۵] در مواردی از شعر انگلیسی که گوینده چیزی شبیه به «دور» یا «ردیف گونه» را خواسته تکرار کند قافیه در آن رعایت نشده مثل شعر معروف «غراب» اثر ادگار آلن پو که در آن عبارت «هرگز» در فاصلهٔ هرچند مصراع تکرار می شود.[۶]

در زبانهای فارسی و عربی جای آن هست که مسألهٔ ردیف مورد بررسی قرار گیرد، از آنچه در دائرة المعارف اسلام نوشته شده است دانسته می شود که ردیف در ادبیات ترکی تا پیش از قرن ۱۳ میلادی سابقه ندارد[۷] و پیدا است که از ادب فارسی بدانجا راه یافته زیرا شعر ترکی در حقیقت تقلید شعر فارسی است هم از نظر نوع مضامین و هم از نظر قافیه و ردیف و دیگر خصوصیات. وزن شعرِ ترکی نیز همان

۵) ترجمهٔ دیوان حافظ توسط John Payne که در آن عیناً شکل غزل فارسی، ردیف و قافیهٔ سراسری، رعایت شده و تحت‌عنوان ذیل نشر یافته است:

The Poems of Shemseddin Mohammed Hafiz of Shiraz, Printed by E. J. Brill, Leyden (Holand) MDCCCCI.

6) *Major American poets*, Ed. by Oscar Williams, 1960 P. 102 - 6.

۷) دائرة المعارف اسلام، همان صفحه.

وزنِ شعر فارسی است. اما در عربی: نوشته‌اند که ردیف در شعر قدیم عرب وجود دارد البته بصورت ساده و ابتدایی اگرچه بنام دیگر خوانده شده است[۸] ولی اگر بطور دقیقی بررسی کنیم می‌توانیم مدعی شویم که ردیف در شعر عربی تقریباً وجود ندارد زیرا تا آنجا که در دیوانهای شعر عرب دیده شده چیزی که بشود نام ردیف بر آن اطلاق کرد نمی‌توان یافت. البته در ادب معاصر عرب نوعی ردیف مشاهده می‌شود اما در حقیقت قبل از آن قافیه را رعایت نمی‌کنند و نمی‌توان نام ردیف بر آن اطلاق کرد. مانند آنچه در قصیدهٔ معروف «لَسْتُ اَدْری» ایلیا ابوماضی (۱۸۸۹ — ۱۹۵۷) شاعرمعروفِ «رابطهٔ قلمیه» دیده می‌شود که «لَسْتُ اَدْری» به صورت ردیف در پایان بعضی مصراعها تکرار می‌شود. و شبیه است به یکی از شعرهای منسوب به بایزید بسطامی که «انت» در آن ردیف قرار گرفته و قافیه‌ها عبارتند از: دمت، قلت، کنت که در حقیقت قافیه به حساب نمی‌آیند و هرچه باشد بایزید ایرانی است و ناظر به سنت ایران و اگر از لحاظ تاریخی هم نگاه کنیم آن قطعهٔ بایزید از نخستین نمونه‌های ردیف در شعر عرب است:

اَشارَ سِرّی اِلیکَ حتّی
فَنَیْتُ عنّی وَدُمْتُ اَنت
مَحَوْتُ اسمی وَرَسْمَ جِسمی
سألتُ عنی فقلتُ انت
فانتَ تَسْلو خیالَ عینی
فَحَیْثُما دُرْتُ کنتُ انت[۹]

---

۸) همان کتاب، همان صفحه.

۹) النورمن کلمات ابی‌طیفور، منسوب به سهلجی منقول در شطحات الصوفیه، عبدالرحمن بدوی، الجزء الاول، قاهره ۱۹۴۹ ص ۱۰۹ و برای ضبط دیگر این شعر و بیت دیگر آن مراجعه شود به

در مفتاح العلوم سکاکی هم می توان نمونه ای یافت که اینک از نظر اهمیتی که دارد نقل می شود، شعر از سکاکی صاحب مفتاح العلوم است:

حَتّامَ تُنْكِرُ قَدْری، اَیّهاالزمَنُ ؟
بَغْیاً وَتُوغِرُ صَدری، ایهاالزمَنُ ؟
اَما یَهِمّكَ شیءٌ غیرُ غَدْرِكَ بی ؟
ماذا استَفَدْتَ بغَدْری، اَیّهاالزمَنُ ؟
قُلْ لی اِلیٰ کَمْ اری الاحداثَ تَرشقُنی ؟
قدعیلَ صبری اَتَدْری،ایها الزَمَنُ ؟
اَریٰ بُدُوراً لاقوامٍ طَلَعْنَ لَهُمْ
اَلاطلوعَ لِبَدْری، ایّهاالزَمَنُ ؟[۱۰]

که می بینیم با رعایت قافیهٔ بدری، قدری، صدری کلمهٔ «ایهاالزمن»

→

حیات الحیوان الکبری ازمحمدبن موسی دمیری، مصر۱/۳۸۵ که بدون نام گوینده آمده است. و ضبطِ ردیف «انتا» ست بجای «انت» و برای نمونه‌های دیگر ردیف بی قافیه در شعر عربی مراجعه شود به شعری با ردیف «الله» از قرن سوم یا چهارم درالموشی، چاپ بیروت، دارصادر ۱۹۶۵، ص۲۷۸؛ و شعری از سروده‌های یک نفر قزوینی در مرثیهٔ ابن ماجهٔ قزوینی متوفی ۲۷۳ه ق که ردیف آن «ابن ماجه» است. مرحوم علامهٔ قزوینی به این شعر که رافعی آنرا نقل کرده، توجه کرده و می‌گوید: رافعی هم می‌گوید این (ابیات) قافیه ندارد، ولی گوید: «لکن قد یوجد مثله فی المتقدمات» بعد علامهٔ قزوینی می‌گوید: ولی باید این نکته را هم بگویم که قایل آنها محمدبن الاسود قزوینی بوده، یعنی یک ایرانی لابد بسیار بسیار بی سواد از عربیّت و ادبیات بوده است نه عربی که هرچند بی سواد و امّی هم باشد بالطبع و الغریزه سیزده مرتبه پشت سرهم قافیه را مکرّر نمی‌کند و عجب است از رافعی که این اشعار سخیف را نقل کرده. بعد قزوینی می‌گوید: ابن حجر در تهذیب التهذیب، ۵۳۹/۹، نقلاً از همین رافعی یک عدد ازین «اشعار» را نقل کرده است. یادداشت های قزوینی، ۱۰۸/۳ و نیز رجوع شود به الصوفیة فی الهامهم از حسن کامل الملطاوی ۱۹۷۲ ج ۳۰۱/۲ که شعری از سیدی احمد حلوانی خلیجی با ردیف «القضاء» و بدون قافیه نقل می‌کند و نسز الکنز المدفون والفلک المشحون از سیوطی (چاپ چهارم، مصر ۱۹۵۶) صفحهٔ ۸۳ دیده شود.

۱۰) سکاکی، مفتاح العلوم، چاپ مصر، ۱۹۳۷ ص ۲۷۲.

را به صورت ردیف تا پایان قطعه تکرار کرده است. شاعر ایرانی دیگری که چند قصیده و قطعهٔ با ردیف به عربی سروده است، خاقانی است. در دیوان او، قصیده‌ای ۶۸ بیتی با تجدید مطلع، به ردیف «بغداد» و قافیهٔ ماء و لقاء و هواء، وجود دارد که مطلع آن این است:

اَمَشْرَبُ الخِضْرِ ماءُ بغداد
وَ نارُموسی لِقاءُ بغداد

وی همچنین قطعه‌ای با ردیف «ارض العراق» و غزلی با ردیف «الیمن» دارد که مطلع آن چنین است:

کَم غزالٍ فی حجالِ الیمن
مُهْجَتی مَرْعیٰ غزالِ الیمن[۱۱]

و از دیرباز اهل ادب متوجه بوده‌اند که این کار، ابداع پارسیان است و شعرای عرب نگفته‌اند مگر متأخران[۱۲] و خاصهٔ شعرای عجم[۱۳] است و بگفتهٔ میرشمس‌الدّین فکری، شعرای عرب ردیف را به متابعت شعرای عجم، در اواخر، اختیار کرده‌اند و ردیف، از مخترعات شعرای عجم است[۱۴] آزاد بلگرامی گوید: در دیوان شیخ عبدالعزیز لبنانی قصیده‌ای مردفه وجود دارد که در آن می‌گوید:

بُشْراكَ یامَن بِهِ یَسْتَبْشرُ العیدُ
وَمَنْ بِهِ کل میتٍ ینشر العید

---

۱۱) دیوان خاقانی، چاپ دکتر سجادی، صفحات ۹۵۰، ۹۶۴، ۹۶۵ دیده شود.
۱۲) کنزالفوائد، حسین محمدشاه شهاب انصاری، چاپ ۱۹۵۶ مدرس ص ۲۲.
۱۳) رسالهٔ قواعد قوافی، نسخهٔ خطی کتابخانهٔ ملی، تاریخ کتابت ۱۰۸۹ شمارهٔ ۲۹۲۴ ن ۶۹۳ فرعی ۲.
۱۴) حدایق البلاغه، میر شمس الدّین فکری، چاپ کلکته ۱۸۱۴ ص ۸ — ۳۵۷.

وَلیّ الصیامُ وَجاءَالعیدُ مُبتکِراً
وَحَبّذا الیومُ فیه یبکَرالعید

وی همچنین به قصیده‌ای از زمخشری (٤٦٧ — ٥٣٨) در مدح علاءالدوله والیِ خوارزم، اشاره می‌کند که ردیف آن «علاءالدوله» است:

الفضلُ حَصَّلَهُ علاءُالدوله
والمَجْدُ اَثَّلَهُ علاءُالدوله[۱۵]

و همان است که رشید وطواط در حدایق السحر نقل کرده و می‌گوید: و عرب را ردیف نیست مگر محدثان که به تکلف بگویند و فخرخوارزم زمخشری را قطعه‌ای دیدم در مدح خوارزمشاه و لقب معروف او را ردیف کرده بر منوال عجم[۱۶]

قدیم‌ترین نمونه‌ای که از ردیف در زبان عربی با رعایت قافیهٔ کامل دیده‌ام این رباعیِ ابوالعباس محمّدبن ابراهیم کاتب باخرزی است از شعرای خراسان در پایان قرن چهارم و آغاز قرن پنجم که صاحب دمیة القصر آن را نقل کرده است:

قَدهاضَ فراقُهُ قفاری، والله
و استَهْلَکَ هجرُه قراری، والله
أذری الدَّمَ لیلی و نهاری، والله
لَمْ یُغْنِ عَنِ الهَوی حَذاری، والله[۱۷]

و حسن‌بن علی با خَرزی، پدر مؤلف دمیة القصر نیز که از شاعران پایان قرن چهارم و نیمهٔ اول قرن پنجم است گفته است:

---

۱۵) سبحةالمرجان فی آثار هندوستان، آزاد بلگرامی، چاپ بمبئی ۱۳۰۳ ص ۱۳۳.
۱٦) حدایق السحر، چاپ اقبال، ضمیمهٔ دیوان رشید وطواط، چاپ نفیسی ص ٦٩٩.
۱۷) دمیةالقصر، ابوالحسن باخرزی، ۲/۹۲۱ — ۹۲۳.

اَعْطَیتُك یا بَدْرُ عنانَ القلبِ
لا زِلْتُ اَریٰ هواك شانَ القلبِ
لو لَم یکنِ الصَدْرُ صِوانَ القلبِ
اَنْزَلتُک واللهِ مکانَ القلبِ[۱۸]

مؤلف غُصْن البان، که اساس گفتارش از آزاد بلگرامی است، در باب ردیف گوید: و شاعران ایرانی ردیف را دارند که یک یا چند کلمه است که بعد از روی تکرار می‌شود و سبب زیبایی شعر است و بگونهٔ خلخالی است برای افکار (به جنبهٔ موسیقی ردیف که مثل خلخال صدا ایجاد می کند، نظر دارد.) و از رهگذر ردیف است که وزن شعر فارسی به انواع و اقسامی که حد و حصری نداردمی رسد. و در شعر عرب ردیف وجود ندارد اگرچه بعضی از ایشان به تکلف ردیف آورده‌اند اما جلوه‌ای، از آنگونه که در شعر فارسی دارد، ندارد و موجب این امر چیزی نیست جز ویژگیهای زبان. وی همچنین به دیوان مردفی به عربی از آزاد بلگرامی اشاره می‌کند[۱۹] اینهاست نمونه‌های موجود از ردیف به معنی دقیق کلمه در زبان عرب که تاکنون مشاهده شده است و پیداست که تقلید از شعر فارسی است زیرا گویندگان آنها همه، یا ایرانی و یا متأثر از شعر ایرانی بوده‌اند. نویسندگان دائرةالمعارف اسلام نیز خود به این موضوع توجه داشته‌اند و گفته‌اند ردیف بطور خاص از ابداعات ایرانیان به شمار می رود[۲۰] در ادبیات صوفیانهٔ عرب در ادوار متأخر نمونه هایی از ردیف بی قافیه می توان یافت که آن را «دور» می خوانند مثل دور «ساقی یا ساقی» در شعر عبدالغنی نابلسی (۱۱۴۳ — ۱۰۵۰ هـ . ق.) که کلی تر از

---

۱۸) همانجا، ۲/۹۲۱

۱۹) غصن البان، بهادر، چاپ الجوائب، ۱۲۹۶ ص ۶.

۲۰) دایرةالمعارف اسلام، در کلمهٔ ردیف

ردیف است[۲۱] و شبیه است به آنچه، گاه، در شعرهای عربی دیوان شمس مولانا، دیده می شود، مثل تکرار «لا تظلمونا» در این غزل:

یا کالِمینا یا حاکِمینا
یا مالِکینا لا تَظلِمُونا
یاذا الفضایل زَهْرَ الشمایل
سیفَ الدلایل لا تَظْلِمُونا[۲۲]

ردیف در شعر سانسکریت و هندی که با زبان پارسی از یک خانواده است، وجود دارد و صاحب تحفة الهند، در بحث از قافیه — که آنرا به زبان سانسکریت تُک tuk می‌گویند. — فصلی پرداخته درباب ردیف که آنرا تُکانت tukanta می خوانند وآن را چنین تعریف می‌کند: «یک کلمه بود یا بیشتر که بعد از تک، یعنی قافیه، به یک معنی تکرار یابد و آن را به عربی ردیف گویند و وقوع آن در شعر لازم نیست و آن را محض جهت زینت کلام آورند[۲۳] وچون در کلام واقع شود تکرارِ آن در همه تُک ها — یعنی مصرعها— واجب بود و اختلاف آن به هیچ وجه جایز نیست.»[۲۴]

نکته قابل یادآوری این است که تحقیق شود آیا ردیف در سنّت دیرینهٔ شعر سانسکریت بوده یا از طریق شعر فارسی وارد شعر آن زبان شده است. قدرمسلّم این است که در یکی از کهن‌ترین ترجمه‌های شعر سانسکریت به عربی در قرن سوم، نمونه‌ای از نوعی ردیف دیده‌می شود. در

---

۲۱) دیوان عبدالغنی نابلسی، ج ۱۷/۱ و ج ۶۶/۲، ۳۳۳، ۳۹۵، ۳۶۱ دیده شود.

۲۲) دیوان کبیر، ج ۱۶۷/۱.

۲۳) اگر واقعاً جنبهٔ زینتی داشته باشد، با آنچه در فارسی هست، که گاه ضرورتِ زبان و فعلهای طبیعی زبان آن را به وجود می‌آورد، متفاوت است.

۲۴) تحفة الهند ۲۶۲/۱.

پایان نسخه ای از تاریخ جرجان[۲۵] آمده است[۲۶] که «خبر دادما را محمدبن حمدون [به چند واسطه] که گفت: در سال ۳۳٤ در مسجد عمان از دینوری شنیدم که گفت: از ابوالحسن محرر بن جعفر شنیدم که گفت: وَجَدْتُ ببلدِ الهندِ حَجَراً منقوشاً بالعبرانیه[۲۷] ببلد سرندیب یقال اهبط آدم:

اَنا المَوجودُ فاطلُبْنی تَجِدْنِی
فانْ تَطْلُبْ سوایَ فلا تَجِدْنِی
تَجِدْنِی اینَ تَطْلُبنی عَتیداً
قریباً مِنکَ فاطْلُبنی تَجدنی
تَجِدنی فی سوادِ اللیلِ عَبدی
قریباً مِنْکَ فاطْلُبنی تَجِدْنی

تا آخرِ این قطعهٔ مردف بی قافیه که نشان می دهد شعر سانسکریت نوعی ردیف داشته و نیز نشان می دهد که صوفیهٔ مسلمان در قرن سوم، از معارف هندی در حوزهٔ تصوف خبر داشته اند.

اصولاً چنانکه پس ازین خواهیم دید ردیف چیزی است که با زبان فارسی یک نوع پیوستگی طبیعی دارد اما در عربی جنبهٔ صنعت خواهد داشت و برای همین است که می بینیم ردیف مورد توجه شاعران قرار نگرفته و در ترکی نیز شکست خورده و از قرن ۱۹ به بعد شعرا ردیف را کنار گذاشته اند و البته اینکار به تأثیر شعر فرانسه بوده است.[۲۸]

---

۲۵) تاریخ جرجان، او کتاب معرفة علماء جرجان، لابی القاسم حمزة بن یوسف بن ابراهیم السهمی المتوفی سنة ٤۲۷ هـ، حیدرآباد دکن، ۱۳٦۹/ ۱۹۵۰؛ ص ۵۱٦.

۲٦) این مطلب، در اصل نسخهٔ خطی ذیل ورق ۲۰۰ بوده است که ناشر آن را به آخر کتاب برده است.

۲۷) منظور از «منقوش بالعبرانیة» مسلماً خط سانسکریت است که الفبای آن شبیه الفبای عبری است.

۲۸) دائرة المعارف اسلام، همان جلد، همانجا.

اما در زبان فارسی از قدیمترین روزگاران ردیف به صورت مشخص و برجسته‌ای در شعر فارسی وجود داشته است، حتی پیش از آنکه شعر به زبان ادب بوجود آمده باشد در ترانه‌های عامیانه ردیف را بصورت بارز و مشخصی می‌توانیم مشاهده کنیم از جمله در شعر معروف مردم خراسان در هجو اسدبن عبدالله که دارای ردیف است اگرچه قافیه‌های آن درست نیست:

ازختلان آمذیه
برو تباه آمذیه
آواره باز آمذیه
خشک نزار آمذیه[۲۹]

که قافیه‌ها فقط جنبهٔ صوتی و هماهنگی در مصوتها دارند و در حروف مشترک نیستند مثل دیگر قافیه‌های شعر عامیانه که پس از این دربارهٔ آنها بحث خواهیم کرد. همچنین در شعر معروف یزیدبن مفرغ تازی که بدون شک به تأثیر از شعرهای ایرانی گفته شده است:

آبست و نبیذ است
عصارات زبیب است
سمیه روسبیذ است[۳۰]

که در این شعر قافیه‌ها بصورت مشخصتری نمایان است. در نمونه‌هایی هم که از ترانه‌های عامیانهٔ قرن هفتم باقیمانده است ردیف را بخوبی مشاهده می‌کنیم.[۳۱]

وجود ردیف در این ترانه‌های قدیمی نشان می‌دهد که ردیف جزئی از ساختمان ظاهری و فرم شعر فارسی است و آمیزشی که با شعر فارسی

---

۲۹) وزن شعر، دکتر خانلری، ص ۴۰.
۳۰) تاریخ ادبیات، دکترصفا، ج اول، ص ۱۴۴.
۳۱) نمونه‌ای ازفهلویات قزوین وزنجان و... درقرن هفتم، ادیب طوسی، نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات تبریز. ۷/ ۲۵۱ــ ۲۷۳

دارد از جهات مختلف قابل بررسی است که تا حدودی در آینده بدان خواهیم پرداخت.

امیرخسرو دهلوی، (۶۵۱ — ۷۲۵ ه.ق) شاید نخستین شاعر و ناقدی باشد که به گونه‌ای نظری نیز متوجه اهمیّت ردیف در زبان فارسی شده و در مقایسه‌ای که میان شعر فارسی و عربی کرده و فارسی را بر عربی رجحان داده است سه دلیل اقامه کرده که یکی از آنها وجودِ ردیف در فارسی و فقدان آن در عربی است. اینک عین عبارات امیرخسرو:

«به سه وَجْه شعر پارسی راجح است بر عربی:

اول: میزان شعر فارسی وزن است و درین موازنه ایشان با هم ترازو نتوانند شد زیرا که آنچه درشعر ایشان زَحْف (متن: رجف) است که اگر در شعر پارسی ما باشد، آن را ناموزون خوانیم[۳۲]. اوزانِ ما از غایت استحکام، به تفاوتِ حرفی — بلکه به تغییر حرکتی — بشکنند؛ امّا نزدیک ایشان، به تغییر حرف و لفظ ازدیاد و انتقاص آن، درست باشد. این میزان که شعر پارسی راست — اگر راستی است — در عربی و عبری و غیره نباشد. کسانی که سخن دانند، دانند که این سخن از سَر تعنّت نمی‌گویم.

و حجّت دوم: آنکه اگرچه زبان عربی، از بزرگی خویش، در هر کلمه نگنجد، امّا گوینده‌ای که این زبان او را بکام است، چندان وسعتِ لفظ دارد که نتوان گفت هزار لفظ را یک معنی و یک لفظ را ده معنی هر که را صرفهٔ سخن کردن دریافت کلید خزاین بربست بروی چنان گشاده گردد. درپارسی، هر یک لفظ را زیادت معنی کم است، پس از عینِ انصاف معاینه باید کرد که طرف بربست طرق پارسیان را چه تنگ و دشوار باشد و عربیان را چه سهل و آسان.

و حجّت سیم: آن است که شعر عرب مقفّی ست و بس. اگرچه بعضی از متأخران فارسیان، درین جولان در ردیف راکب بادپایی شعر

---

۳۲) مقایسه شود با گفتار عبید: «الناموزون: شعر عربی» (ملحقات دیوان عبید، ۳۲۷).

گردانیده‌اند، امّا نزدیک عرب آن نامحمود است و عربی نیست آن را از قبیل پارسی می‌دارند. اکنون ما را سخن در شعری است که آن را عبارتِ «عَرَبِ عَرْبا» می‌گویند. و آن شعر ردیف ندارد و شعر پارسی مقفا و مردف است. و ردیف، پیرایهٔ شعر است که چون موقف قافیه بارآید، بیاراید. پیرایهٔ شعر عربی اگر قافیه است، آن درپارسی موجود است امّا زیوری که شعر پارسی بدارد — یعنی وشاح ردیف، که در گلوگاهِ قافیه بربسته است — ابکارِ افکارِ عرب از آن گردن نتوانند افراخت که جِیْدِ جَیِّدِ ایشان ازین حلیه (متن: حیله) خالی‌ست. پس مصنّف منصف را اینجا انصاف نگاه باید کرد که در شعر عرب چند عرصه می‌شود: اول، وسعتِ وزن دوم، وسعت لفظ سوم، ترک ردیف. معهذا معنی ایشان هرکدام که بالغ‌تر باشد نتواند که بر معنی آن غالب آید. و اگر نادانی را درین شبهه رود، با نادان مرا سخن نیست. امّا این دعوی با اهل معنی دارم.»[۳۳]

بعد در دنبال این بحث نتیجه می‌گیرد که برفرض در وزن و لفظ، این دو زبان مساوی شوند، مزیّتِ ردیف بهرحال برای شعر فارسی باقی می‌ماند که «ایشان [اعراب] را هیچ هنری در مقابلهٔ این باقی نمی‌ماند که با ما مساوی شوند.»[۳۴]

علت توجه ایرانیان به ردیف و عدم‌توجه اعراب بدان از جهات مختلف بیک اصل بازگشت دارد که همان مسألهٔ ساختمان طبیعی زبانست و این در دو جهت قابل بررسی است:

۱) از نظر موسیقایی.

۲) از نظر زبانشناختی.

---

۳۳ و ۳۴) مقدمهٔ دیوان غُرَّة الکمال امیر خسرو دهلوی. منقول در صفحهٔ ۱۷ — ۱۵ گزیدهٔ آثار امیرخسرو جلد اول، کابل، وزارت اطلاعات و کلتور ۲۵۳. متأسفانه عبارات منقول درین [illegible] است.

۱ــ ازنظر موسیقایی: اگر در ساختمان زبان عرب دقت شود خواهیم دید که تمام کلمات در این زبان دارای اعراب هستند و بیکی از سه اعراب فتحه و کسره و ضمه خوانده می شوند وجود همین اعرابها در پایان کلمات راهی است برای کشش پایان کلمات تا حدی که خواننده میل داشته باشد ــ مثلاً در این بیت از غزل شوقی:

وَتَعَطَّلَتْ لُغَةُ الکلامِ وَخاطَبَتْ
عَیْنَیَّ فی لُغة الهَوی عَیْناکِ

کسرهٔ «عیناک» را خواننده در حال عادی و همچنین بهنگام تغنی و زمزمه تا جایی که بخواهد می تواند کشش بدهد و از این رهگذر موسیقی قافیه را به کمال برساند. و می بینیم که این کسره به صورت یا درمیاید. و در این شعر ابوالعلاء معری:

اَلافی سَبیلِ المَجْدِ ما اَنا فاعِلُ
عفافٌ وَاِقدامٌ وحَزْمٌ و نایِلُ

ضمهٔ قافیه را بصورت واو تا جایی که بخواهیم می توانیم امتداد بدهیم؛ اما در این شعر انوری:

بر سمرقند اگر بگذری ای باد سحر
نامهٔ اهل خراسان بسوی خاقان بر

و بصورت محسوس تر درین غزل مولوی:

مر عاشقان را پند کس هرگز نباشد سودمند
نی آنچنان سیل است این کش کس تواند کرد بند

از آنجا که کلمات فارسی اعراب ندارد نمی توانیم هیچگونه کشش صوتی ایجاد کنیم. البته در فارسی اندکی توقف روی حرکت قبل از

رَوی می‌کنیم اما بقدری نیست که موسیقی قافیه را اشباع کند. بهمین علت است که برای تکمیل این موسیقی از راه دیگر که وجود ردیف است استفاده می شود تا حروف مشترک پایان شعر را که یکی دو حرف بیشتر نیست فزونی بخشد و موسیقی شعر را تکمیل کند. در همان وزن قصیدهٔ انوری اینک بدین غزل سعدی توجه کنید:

هر شب اندیشهٔ دیگر کنم ورای دگر
که من از دست تو فردا بروم جای دگر

بعد از «جا» و «را» آنچه می آید ردیف است و برای تکمیل موسیقی شعر.

۲ــ از نظر زبانشناختی: یک خصوصیت در زبان فارسی وجود دارد که در عربی نیست و آن عبارتست از وجود افعال ربطی که بخودی خود هیچ نقشی ندارند مثلاً در جملهٔ «زید فی الدار» در زبان عربی سه کلمه وجود دارد: زید ــ فی ــ دار اما در فارسی وقتی میگوییم زید در خانه است کلمه‌ای اضافی نیز بکار برده‌ایم که عبارتست از «است». افعال مشابه آنهم وجود دارد: بود، گشت، شد، و اگر شعر فارسی را از نظر پیدایش و تکامل ردیف بررسی کنیم خواهیم دید که ردیفهای اولیهٔ شعر فارسی هم در زبان عامه ــ چنانکه دیدیم در شعر یزیدبن مفرغ ــ و هم در شعرهای ادیبانهٔ رودکی مثل:

مرا بسود و فروریخت هر چه دندان بود
نبود دندان لابل چراغ تابان بود

و امثال آن همه جا ردیفهای ساده‌ای است از همین افعال که در طبیعت زبان شاعر بسیار است و حتی در موردی که وسط شعر است و صحبت ردیف و قافیه در کار نیست ــ می‌گوید:

سپید سیم رده بود و در و مرجان بود
ستارهٔ سحری بود و قطره باران بود

و بعد که شعر فارسی رو بتحول — و اگر بشود گفت تکامل — می رود به سیاق این ردیفهایی که در ساختمان زبان جنبهٔ اصلی و طبیعی دارند ردیفهای دیگری هم بوجود می آیند که گرچه از نظر دستوری به اهمیت اینها نیست اما از جنبهٔ حفظ موسیقی قافیه نقش بسیار مؤثری دارد.

نکتهٔ قابل یادآوری اینکه افعال ربطی بجز «است» که در آغاز قرار نمی‌گیرد در زبان فارسی مثل دیگر افعال می توانند در هر کجای جمله قرار گیرند و این خصوصیت در اغلب زبانها وجود ندارد و همین است که باعث توسعهٔ ردیف در فارسی شده. این دو دلیل، در مورد موفقیت ردیف در شعر فارسی و عدم توجه اعراب بدان، بنظر این بنده رسید شاید دلایل دیگری نیز باشد که بنظر نیامده است.

سودهای ردیف:

ردیف را باید یکی از نعمتهای بزرگ شعر فارسی دانست در صورتیکه بلای جان معانی و احساسات شاعر نباشد؛ زیرا از چند جهت به شعر زیبایی و اهمیت می بخشد:

۱ — از نظر موسیقی: چنانکه دیدیم ردیف در حقیقت برای تکمیل قافیه بکار می رود و بطور قطع می توان ادعا کرد که حدود هشتاد درصد غزلیات خوب زبان فارسی همه دارای ردیف هستند و اصولاً غزل بی ردیف به دشواری موفق می شود و اگر غزلی بدون ردیف زیبایی و لطفی داشته باشد کاملاً جنبهٔ استثنایی دارد برای نمونه دو غزل از یک شاعر در یک وزن می آوریم تا موضوع روشن شود:

غزل یک :

پیش صبا نثار کنم جان شکوفه‌وار
کو عقد عنبرین شکوفه کند نثار
ای مرد باشکوفه چه سازم طریق انس
این بس مرا که دیدهٔ من شد شکوفه‌دار
جانم شکوفه‌وار شکافان شد از هوس
چون حجلهٔ شکوفه برانداخت نوبهار
شاخ شکوفه‌دار امیدم شکسته شد
چون از شکوفه قبهٔ نو بست شاخسار
هر شب که پرشکوفه شود روی آسمان
در چشم من شکوفه‌وش آید خیال یار
هست از شکوفه نغزتر و شوخ دیده‌تر
خاقانی از شکوفه امید طمع مدار [۳۵]

غزل دو:

ای باد بوی یوسف دلها بما رسان
یک نوبر از بهار دل ما بما رسان
از زلف او چو بر سر زلفش گذر کنی
پنهان بدزد مویی و پیدا بما رسان
گر آفتاب زردی از آنسو گذشته‌ای
پیغام آن ستارهٔ رعنا به ما رسان
ای نازنین کبوتر از اینجاست برج تو
گر هیچ نامه آری از آنجا به ما رسان
ای هدهد سحرگهی از دوست نامه‌ای
بستان، ببند بر سر و عمدا به ما رسان

---

۳۵) دیوان خاقانی، ص ۶۱۷ چاپ دکتر سجادی.

خاقانی ایم سوختهٔ عشق وامقی
عذرا نسیمی از بر عذرا به ما رسان[۳۶]

بی آنکه به جنبهٔ معنوی شعرها نظر داشته باشیم تفاوت موسیقایی دو شعر را بخوبی احساس می‌کنیم و می بینیم که غزل دومی بعلت داشتن ردیف از نظر موسیقایی چه اندازه غنی است. گرچه در شعر قبلی هم باید توجه داشت که موسیقی داخلی شعر مقداری از خشکی بی ردیفی شعر را از میان برده و رعایت کلمهٔ شکوفه که در هر مصراع آمده و با دیگر «سین» و«شین» های ابیات ترکیب شده خود مقدار زیادی در آهنگ شعر مؤثر است.

۲— از نظر معانی و کمک به تداعیهای شاعر: بگذریم از اینکه ردیف در یک جهت شاعر را محدود می‌کند و آزادی معانی و تخیلات را از او می‌گیرد اما از طرف دیگر باید اقرار کنیم که جهت این تداعی محدود، در طرفی که باز است، دورکرانه‌تر است و آفاق بازتری در پیش چشم شاعر می‌آورد که در تداعی آزاد معانی از قافیه امکان‌پذیر نیست مثلاً وقتی شاعر در قافیه، بهار، یار، نگار را — بی هیچ تقیدی از نظر لفظی — در ذهن داشته باشد اغلب مفاهیم ساده و معانی درجهٔ اولی که نخستین بار به ذهن هر شاعری می رسد تداعی می‌کند؛ ولی هنگامی که این کلمات را با یک ردیف در اختیار داشته باشد، اگرچه ردیف آزادی احساس و تخیل او را می‌گیرد، اما مجال تأمل بیشتری به او می دهد که قافیه را با آن ردیف در نظر بگیرد و مفهومی را به ذهن بیاورد. برای نمونه در این غزل صائب:

در کشاکش از زبان آتشین بودم چو شمع
تا نپیوستم بخاموشی نیاسودم چو شمع

---

۳۶) دیوان خاقانی، چاپ دکتر سجادی، ص ۶۵۱.

دیدنم نادیدنی مَدِّ نگاهم آه بود
در شبستان جهان تا چشم بگشودم چو شمع
سوختم تا گرم شد هنگامهٔ دلها ز من
بر جهان بخشودم و بر خود نبخشودم چو شمع
سوختم صد بار و از بی‌اختیاریها نگشت
قطرهٔ آبی بچشم روزن از دودم چو شمع
پاس صحبت داشتن آسایش از من برده بود
زیر دامان خموشی رفتم آسودم چو شمع
اینکه گاهی می‌زدم بر آب و آتش خویش را
روشنی در کار مردم بود مقصودم چو شمع
چون صدف در پرده‌های دل نهفتم اشک را
گوهر خود را به هر بی‌درد ننمودم چو شمع
مایهٔ اشک ندامت گشت و آه آتشین
هر چه از تن پروری بر جسم افزودم چو شمع
این زمان افسرده‌ام صائب وگرنه پیش از این
می‌چکید آتش ز چشم گریه‌آلودم چو شمع[۳۷]

مضامین و معانی‌ای که دربارهٔ شمع به ذهن صائب رسیده بیشتر از همین حالت ترکیبی قافیه و ردیف بوجود آمده شاید اگر صائب می‌خواست بطور آزاد یعنی بدون قافیهٔ سود، دود و ردیف شمع چنین اندیشه‌هایی دربارهٔ شمع داشته باشد برایش امکان‌پذیر نبود و این نکتهٔ بسیار مهمی است در بررسی تخیلات شاعران غزل‌سرا که اغلب از ساختمان ترکیبی قافیه و ردیف کمک می‌گیرند و یک سلسله معانی را تداعی می‌کنند.

البته اگر شعر را به معنی این تخیلات و این نوع مضامین بگیریم باید

---

۳۷) کلیات صائب، چاپ کتابخانهٔ خیام، تهران ۱۳۳۳ با مقدمهٔ استاد امیری فیروزکوهی، ص ۶۳۶.

سهم زیادتری برای ردیف در کار شعر قایل شویم ولی چنانکه پیش از این دیدیم شعر چیز دیگریست و این تخیلات را باید به خدمت آن گمارد. با اینهمه از نظر صرف ایجاد این نوع تخیلات — که چه بسا در شعر حقیقی بسیار مهم باشد و به زیبایی آن کمک کند— باز هم باید ردیف و نقش آنرا با دیدهٔ اهمیت نگاه کرد.

۳— از نظر ایجاد ترکیبات و مجازهای بدیع در زبان: یکی از نقشهای ردیف تأثیری است که در ایجاد تعبیرات خاصّ زبان شعر و توسعهٔ مجازها و استعاره‌ها دارد. مثلاً بسیاری چیزها را که در زبان معمول نمی‌توان «ریخت» خاقانی در این شعر «ریخته» است و اتفاقاً خوب و موفق از کار درآمده و می‌شود در نثر هم آنرا بکار برد. بی‌آنکه دیگر مسألهٔ التزام ردیف در کار باشد. مثلاً «شکر ز آوا ریخته» در این شعر:

طاق ابروان رامش گزین در حسن طاق و جفت کین
بر زخمهٔ سحرآفرین شکر ز آوا ریخته[۳۸]

و یا «شنیدن باد سرد» و یا «شنیدن بانگ شش دانهٔ تسبیح ثریا و دم عنقا» و از همه مهمتر: از «رنگ فقر» «آواز تبرا» شنیدن در این بیت:

فقر نیکوست به رنگ ار چه به آواز بد است
عامه زین رنگ هم آواز تبرا شنوند[۳۹]

و ازین دست تعبیرات و مجازهای بسیار که باعث زیبایی و توسعهٔ

---

۳۸) دیوان خاقانی، همان چاپ، ۳۷۸.

۳۹) دیوان خاقانی، همان چاپ ص ۱۰۲. از بهشت سخن ج ۲۵۵/۲ نقل شد. در دیوان: عامه را زین رنگ آواز تبرا شنوند و در بعضی از نسخ حاشیه همان است که در بالا نقل کردیم. بهشت سخن از چاپ عبدالرسولی گرفته است.

قدرت زبان ادب می شود. در این تعبیرات و مجازهای خاقانی هم می توان دقّت کرد:

بر سر روضه همه جای تنزه شمرند
بر لب برکه همه جای تماشا شنوند

گرچه ممکن است بگویند منظور از دیگران، یعنی از مردم، شنیدن است اما بنظر می رسد که «جای شنیدن» را به عوض «جای دیدن» بکار برده است.

زیانهای ردیف :

زیانهای ردیف همان زیانهای قافیه است با شدت هرچه بیشتر؛ یعنی محدودیتی که قافیه ایجاد می‌کند ردیف آنرا دو چندان می‌کند و زمام اختیار را از کف شاعر بازمی ستاند و بهر کجا دلش خواست می‌کشاند. کسی اگر بخواهد شعر فارسی را از نظر ردیف انتقاد کند خود جای رسالهٔ مفصلی است و ندیدم که هیچکس از قدما یا معاصران بدین فکر افتاده باشد. گاهی بسیاری از ردیفهای قدما به معنی دقیق، جواب نمی دهد یعنی بی جا و حشو آمده فقط بعنوان کلمه ای که وجودش برای تکمیل وزن و قرینه بودن با دیگر ردیفها لازم است نه بعنوان یک کلمه که وجودش بطور مستقل مورد نیاز گوینده بوده است. دربسیاری از غزلهایی که به ردیف «هنوز» شعرا گفته اند اکثر این هنوزها یا حشو است یا با مقصود گوینده نمی خواند و هیچکس هم اینکار را مثل دیگر عیبهای متقدمان نقد نکرده است فقط در رسالهٔ انتقادی خان آرزو بر دیوان حزین یکی دو نکته در این باره آمده است که یادآوری آن بیمورد بنظر نمی رسد:

ز ترکتازی آن نازنین سوار هنوز
مرا غبار بلند است از مزار هنوز

مخفی نماند که یک «هنوز» در این بیت محضِ برای ردیف است مطلقاً در معنی دخلی ندارد[۴۰] و نیز در این بیت:

صف مژگان تو گر سایه به دریا فکند
خار قلاب شود در دهن ماهی ما

گوید: در مصراع ثانی لفظ ما هیچ دخل در معنی ندارد بل، مخل اصل مطلب است[۴۱] و نیز در این بیت:

لبت اکنون به فسون میبرد از هوش مرا
ورنه این باده بکام دگران است که بود

گوید: لفظ «که‌بود» در اینجا مطلق دخل در معنی بیت ندارد و زاید محض است[۴۲] گاهی التزام این ردیفها همچنانکه شاعران را به ایجاد کنایات و مجازهای زیبا وادار کرده به یاوه‌گویی نیز کشانده است از جمله در دیوان عثمان مختاری قصیده‌ای آمده است به مطلع:

چون گشادند بر جهان درِ تیغ
ملک را دستیار شد سرِ تیغ

شاعر گوید:

ضد خود را چو در بنان تو دید
دل چرا نترکید در برِ تیغ

و کسی که مجابات این قصیده را گفته و اتفاقاً قصیده‌اش در دیوان

---

۴۰) حزین لاهیجی زندگی و زیباترین غزلهای او، انتشارات توس، ص ۴۷ مقدّمه.
۴۱) همان کتاب، ص ۴۲.
۴۲) این سخن آرزو محل تأمل است چه می‌توان برای «که‌بود» معنی خوب و مناسب در نظر گرفت.

مختاری ثبت شده می‌گوید (و به طنز هم می‌گوید که:)

زان دو بیت تو بس عجب نبود
که کفد دل ز ننگ در بر تیغ[۴۳]

و در همین قصیده، مختاری به اجبار التزام ردیف ناگزیر شده یک چیز را به خودش اضافه کند:

خنجر ملک تیغ باشد و باز
قلم اسعدی است «خنجر تیغ»

و معترض گوید:

خنجر و تیغ را یکی دانم
لیک هول تو هست خنجر تیغ[۴۴]

گاهی این ردیفها جنبهٔ موسیقاییْ و وزنی دارد و هیچ نقشی در معنی ندارد مثلاً در غزل مولوی: «چیزی بده درویش را» اگر تمام این ردیفها را برداریم، دست کم در اغلب موارد چیزی از مطلب کاسته نمی شود:

امروز ای شمع آن کنم بر نور تو جولان کنم
بر عشق جان‌افشان کنم چیزی بده درویش را
جان را درافکن در عدم زیرا نشاید ای صنم
تو محتشم او محتشم چیزی بده درویش را[۴۵]

گاهی شعرا از این التزام ردیفهای یک‌نواخت به تنگ می آمده‌اند و چون می دیده‌اند باید شکل قصیده را از نظر صوتی و صوری هر دو حفظ کنند فقط ردیف را مثبت یا منفی می‌کرده‌اند یا زمانش را عوض

---

۴۳) دیوان عثمان مختاری، به تصحیح استاد جلال‌الدّین همایی، ص ۲۶۲.

۴۴) همان کتاب، ص ۲۶۰.

۴۵) دیوان کبیر مولانا، چاپ استاد فروزانفر، ج اول ص ۱۳.

می‌کرده‌اند. البته این کاری است که خیلی کم شده و تا آنجا که این بنده جستجو کرده است یکجا در دیوان ادیب صابر این کار شده است و یکبار هم در دیوان کمال‌الدّین اسمعیل خلاق‌المعانی و هر دو شاعر از ناچاری این کار را کرده‌اند. ادیب صابر بی‌آنکه متذکر شود این کار را کرده است ولی خلاق‌المعانی نوعی عذرخواهی کرده است:

نیست ممکن به‌وصال تو رسد کس به شتاب
چکنم صبر کنم تا به‌مدارا برسد
وعدهٔ بوسه ز امروز به‌فردا فکنی
وای من گر نرسد بوسه و فردا برسد
بوسه‌ای را لبت از من به‌دلی قانع نیست
قصد جان کرد به‌مقصود رسد یا نرسد
این چنین عشق که من دارم از آن لب که تر است
هیچ شک نیست که این کار بدانجا نرسد[۴۶]

که می‌بینیم در دو بیت اول ردیف مثبت است و در دو بیت بعد ردیف را منفی آورده اگرچه این قطعه را در دیوان ادیب، چاپ ناصح، با علامت از یکدیگر جدا کرده‌اند[۴۷] ولی کار درستی نیست زیرا پشت سرهم بودن در کتاب و اشتراک شکلی ردیف و اشتراک قافیه و از همه مهمتر پیوستگی مضمون شعر خود دلیل اینست که این یک قطعه است و شاعر در آن بدعتی به‌خرج داده است و از تسلط معنوی ردیف تا حدی گریخته است اما جنبهٔ موسیقایی آنرا حفظ کرده است و این را باید هنری دانست نه عیبی.

در دیوان کمال‌الدین اسمعیل اصفهانی نیز در این قصیده ردیف از ماضی به مضارع بدل شده:

---

٤٦) دیوان ادیب صابر ترمذی، چاپ قویم، ص ۳۰۱.

٤٧) دیوان ادیب صابر، چاپ محمّدعلی ناصح، تهران ۱۳٤۳ ص ۵۰۳.

سپیده‌دم که نسیم بهار می‌آمد
نگاه کردم و دیدم که یار می‌آمد
چو برگ گل که بباد صبا برآویزد
به باد پای روان بر سوار می‌آمد
ز لاله کوه نیفشاند دامن آن ساعت
که او بدان رخ چون لاله‌زار می‌آمد
چنان بدیدهٔ او برگماشتم دیده
که چشم از رخ او شرمسار می‌آمد
هر آن فریب که از عشوه بست در کارم
مرا ز ساده‌دلی استوار می‌آمد

بعد هنگامیکه می‌خواهد گریز به مدح بزند می‌گوید:

شکسته گشت ز سر پنجهٔ کفایت او
حوادثی که گسسته مهار می‌آمد
ردیف شعر، دگر کردم از پی مدحش
که آنم از پی چیزی بکار می‌آید
برای حال ز ماضی شدم به مستقبل
که این ابام چنین خوشگوار می‌آید
زهی رسیده بجایی که پیش خاطر تو
همه نهان سپهر آشکار می‌آید[۴۸]

و تا پایان قصیده ردیف را بصورت «می‌آید» آورده است و این خود کوششی بوده است برای رهایی از تسلط ردیفها اگرچه این کار را دیگران پس از او نکرده‌اند یا اگر کرده‌اند بنظر من نرسیده اما در حقیقت ابتکاری و هنری است و مجالیست برای آزادی بیشتری از قید ردیفها و در عین‌حال استفاده از موسیقی خاص ردیفها. آقا محمد کاظم واله اصفهانی (متوفی ۱۲۲۹ ه .ق) در قصیده‌ای بمطلع:

---

۴۸) کلیات خلاق‌المعانی، کمال‌الدین اسمعیل اصفهانی، چاپ بمبئی ۱۳۰۷ ص ۱۲۲ — ۱۲۰.

از مردم زمانه دلا مردمی مخواه
دیوند و دیو را روشِ آدمی مخواه

پس از حدود ۲۴ بیت که با ردیف مخواه و قافیهٔ «می» سروده به تنگنای قافیه دچار شده و گوید:

واله کم است قافیهٔ «می» ازین سپس
بگذر ز «می» و قافیه دیگر ز «می» مخواه:
بوی وفا و مهر ز خلق جهان مجوی
و زلایِ پارگین صفتِ عنبری مخواه

و قافیه را به «ری» بدل کرده و حدود چهل بیت دیگر با قافیهٔ «ری» آورده است.[۴۹]

و قبل از همه یکی از شعرای اسماعیلی قرن ششم متخلّص به حسن، در مدح حسن بن محمّد بزرگ امید معروف به «عَلیٰ ذِکْرِه السلام» (۵۲۰ــ۵۶۱ ه.ق) خلیفهٔ چهارم نزاری قصیده‌ای دارد با ردیفِ «علی ذکره السلام» و قافیهٔ «اب» و پس از چهارده بیت قافیه را به «ام» تبدیل کرده و پس از بیست بیت دیگر قافیه را به «ار» بدل کرده و در پایان می‌گوید:

گو قافیه دو باش، بگو ای حسن بگو
ای جانها نثارِ علی ذکره السلام

و مولوی نیز در غزلی ردیف را به قافیه بدل کرده است.[۵۰]

---

۴۹) گلچینی از دیوان واله، ۱۵ــ۱۱۲.

۵۰) زبدة التواریخ کاشانی، بکوشش محمدتقی دانش‌پژوه، ۲۰۷ــ۲۰۵ و آذری همین کار را در موردِ قافیه کرده از قدر و هنر به ابرار و اقرار آمده است. بدایع الأفکار، کاشفی، ۱۶۳ و در مورد غزل مولوی، دیوان الشمس ۳۰۱/۲.

تحول ردیف در شعر فارسی :

یکی از مسائل مهمی که می‌تواند موضوع یک تحقیق وسیع قرار گیرد، همین موضوع تحول و سیر ردیف در ادب فارسی است. گرچه در این رساله مجال آن نیست ولی در آینده شاید بتوانم این تعهد را بکنم که بصورت رساله ای این بحث را تا حدود توانایی خود بررسی کنم اما آنچه بطور اجمال در این بحث مطرح می شود هرگز نمی‌تواند میزان دقیق این سیر و دگرگونی بشمار رود.

چنانکه پیش از این یاد کردیم، زبان فارسی زبانی است که افعال معین در آن زیاد وجود دارد و بسیاری از جمله‌ها را بدون «است»، «بود»، «شد» و امثال آن نمی‌توان بکار برد. وجود همین افعال باعث بوجود آمدن ردیفهای ساده و ابتدایی شده چنانکه در ترانه‌های عوام در دورهٔ حملهٔ عرب هم این ردیفها وجود داشته مثلاً در شعر یزیدبن مفرغ.

بتدریج، با تکامل شعر فارسی، این ردیفها نیز تحول می یابند و از آن مرحلهٔ ساده و ابتدایی که فقط افعال کمکی است، تغییر شکل داده به‌مرحله‌یی می رسند که گاه نیمی از یک مصراع یا تمام آن را می‌گیرند.

در قرن سوم و چهارم ردیف شعر فارسی نیز مانند قافیهٔ آن بسیار ساده و ابتدایی است. در تمام دیوان رودکی — آنچه باقیمانده— یک ردیف دشوار فعلی یا اسمی خیلی ساده هم نمی‌توان یافت. ردیفهایی که او بکار برده بدین‌صورت است: را، مرا، است، الف اطلاق، بود، آمد، کرد، م (ضمیر)، نی (نفی)، توئی، استی (نیشابوری)، آید همی، ی خطاب[۵۱] و تقریباً ردیفهایی است که شاعر از بکار بردن آنها بصورت

---

۵۱) دیوان رودکی، چاپ مسکو ۱۹٦٤ که این فهرست را از روی آن نسخه تهیه کردیم.

طبیعی ناگزیر بوده و در گفتگوی روزانه‌اش همواره آنها را بکارمی برده است.

در نیمهٔ اول قرن پنجم نیز ردیفها در همین حدود است. اغلب فعلهای ساده یا ضمیر است و ردیف اسمی نداریم مثلاً در دیوان عنصری «از شصت قصیدهٔ عنصری تنها پانزده قصیده مردف است به ردیفهای: است، نیست، شود (دو بار)، بود، بر، کنی، ی (پنج بار)، الف اطلاق، اندر، ش (ضمیر) که شش ردیف فعلی و هشت ردیف حرفی و تنها یک ردیف اسمی (ش ضمیر است)»[۵۲] و از «۲۱۴ قصیدهٔ فرخی ۴۰ قصیدهٔ او با ردیف و بقیه بی‌ردیف است. ردیفهای او همه ساده و طبیعی و آسان است. تنها سه ردیف اسمی دارد که ضمیر است مثل: تو، او، م، و ۲۵ ردیف حرفی (یا های نسبت، مصدری و نکره) و ۱۲ ردیف فعلی مانند: آید، شود، است، داری، و باد. بنابراین او مثل بیشتر شاعران معاصر خود به ردیف توجه نداشته و اسیر تصنع و تکلف به ساختن ردیفهای مشکل و دور از طبیعت زبان نشده است.»[۵۳]

ناصرخسرو که اندکی پس از اوست در میان ۲۶۰ قصیدهٔ بلند و عالی که در دیوانش مانده این ردیفها را می‌بینیم که شاید برای اولین‌بار اسم به‌معنی دقیق کلمه را هم‌ردیف قرار داده است: است[۵۴]، نیست، شده است، اند، شد، محمد، کنند، باید کرد، آید، دارد، آید، شود، کند، چیست پس؟ خویش، ش (ضمیری)، شدم، کن، شده‌ای، کنی، استی (نیشابوری)، ای ناصبی، علی.[۵۵]

---

۵۲) پاسداران سخن، مظاهر مصفا، ص ۹۹ ج اول تهران ۱۳۳۵.

۵۳) همان کتاب، ص ۱۷۹.

۵۴) قابل یادآوری است که «است» در نظر صاحب مونس الاحرار «رابطه» بشمار می رود و نه ردیف. مراجعه شود به فصل اشعار مقفی و اشعار مردف در آن کتاب.

۵۵) دیوان ناصرخسرو، چاپ برلن، این آمار تقریبی است.

اندکی پس از آنها در نیمهٔ دوم قرن پنجم و آغاز قرن ششم در دیوان عثمان مختاری[۵۶] از میان ۱۲۸ قصیده این ردیفها را می بینیم که تعداد ردیفهای اسمی آن (اسم به‌معنی دقیق کلمه که شامل ضمیر نشود) رویهمرفته زیادتر است از آنچه پیش ازین بوده است: ترا، است، نیست، تو باد، خواهد بود، ملک باد، دارد، باد، آمد، گردد، آید، کرد، برند، کشید، شده گیر، بر، ش (ضمیر)، تیغ ملک، ملک، گل، م (ضمیر)، تو، رسانیده، (ی مصدری) نشده.[۵۷]

و می بینیم که چندین ردیف اسمی از قبیل ملک، گل، و تیغ را بکار برده است. پس از او به‌سنایی می رسیم.[۵۸] در میان ۲۰۰ قصیدهٔ سنایی ۱۱۰ قصیدهٔ او ردیف دارد و باقی بی ردیف است از میان ردیفهای مرکب و مصنوع و اسمی او «آتش و آب»، باید نهاد، خواهد کرد، کرده‌اند، چون کنم، داشتن (دو بار) کو؟ (شش بار) قابل ذکر است.

رویهمرفته نزدیک ۳۰ ردیف حرفی ۵۰ ردیف فعلی و ۲۰ ردیف اسمی ساخته است[۵۹] البته در ردیفهای غزلی او تازگی زیادتر دیده می شود از جمله: هر شب، نیست و هست، گویی نیست هست، الصبر مفتاح الفرج، داور باد، شد تا باد چنین باد[۶۰] شبت خوش باد من رفتم، ای بی وفا ای پاسبان، ای سنگدل ای پاسبان، الغیاث ای دوستان، این نیز بگذرد، علیک عین الله، علی الله.

مصحح دیوان می‌گوید: طولانی ترین و متکلفترین ردیفها در شعر

---

۵۶ و ۵۷) دیوان عثمان مختاری، چاپ استاد همایی این آمار هم تقریبی است.

۵۸) این شاعران را بدون در نظر گرفتن هیچ خصوصیتی مورد بررسی قرار دادیم وگرنه شاعران مشهوری بودند که مجال بحث در ردیفهای دیوانشان نرسید، از قبیل مسعود سعد.

۵۹) رک دیوان سنایی، چاپ مظاهر مصفا، صفحه نود و شصت مقدمه.

۶۰) مطلع غزلی که این ردیف را دارد در دیوان کبیر هم آمده رک: ج ۵۵/۱ بصورت «تا هست چنین بادا.»

سنایی آمده و کسانی که سابقهٔ اینگونه ردیفها را در شعر سنایی دارند از ردیفهای خاقانی تعجب نخواهند کرد؛ زیرا ردیفهای سنایی در حد خود با آنکه زمانی قبل از خاقانی بوده از ردیفهای او بی تکلفتر نیست.[۶۱]

و این سخن درستی است؛ زیرا سنایی نسبت به دورهٔ خود همچنانکه از جنبه‌های معنوی و توجه به جلوه‌های عالی عرفان سبکی تازه و خاص خود دارد، از نظر آوردن ردیفهای طولانی و عجیب، بخصوص در غزلهایش، سرمشقی است برای آیندگان بخصوص شاعران متصوف و عرفان‌سرای مانند عطار و مولانا، و شخصیت او از این نظر هم کاملاً جنبهٔ استثنایی دارد؛ زیرا در دیوان انوری که نیم قرن پس از او می زیسته هرگز این گونه ردیفها را نمی بینیم و در قصاید انوری با اینکه ردیفهای اسمی هست اما بدان طول نیست. رو یهمرفته در قصاید انوری از این نوع ردیفها داریم: شده است، گرفت، آفتاب، شکست، باد، اوفتاد، رسید، باشد، رسید، روزگار، آفرینش، ملک، طغرل تکین، گرفته، یافته، خواد[۶۲] و ضمن اینکه ردیفهای اسمی در شعر این دوره زیاد شده ردیفهای وصفی: ریخته، یافته و... هم بوجود آمده است که خود از جهاتی قابل یادآوری است.

پس از انوری، خاقانی است. در دیوان او این ردیفها را بسیار می توان دید: دیده‌اند، افشانده‌اند، آمیخته‌اند، برافکنند، خواهم فشاند، شدنم نگذارند، بگشایید، بازدهید، میگوید، نخواهم داد، خواهم گزید، منهید، خاک، برآورم، چکنم؟ آورده‌ام، می‌گریزم، نمی یابم، به خراسان یابم، جویم، مبینام، برنتابد بیش از این، صفاهان، نخواهی یافتن، صبحگاه، مخواه، ریخته، داشته، دیده‌ام، می‌گریزم، نوپرداخته، آینه، شده، کعبه، شوم انشاءالله، همه، نیابی، تازه‌بینی، بگریستی و ری.[۶۳]

---

۶۱) دیوان سنایی، چاپ مظاهر مصفا، ص سه مقدمه.

۶۲) دیوان انوری، چاپ سنگی تهران که این آمار گونه ازان گرفته شده و البته تقریبی است.

۶۳) دیوان خاقانی، چاپ دکتر سجادی، که این آمار تقریبی از آنجاست.

در حقیقت شعر خاقانی اوج بازی با ردیف است و پس از او دیگران از همین حدود تجاوز نمی‌کنند با این تفاوت که او کاملاً از عهدهٔ ادای فکر و مضامین خود برمی‌آید و آیندگان اغلب دچار یاوه‌گویی می‌شوند بخصوص در دورهٔ صفوی که در قصیده همواره خاقانی را سرمشق قرار می‌داده‌اند.

پس از او اگر به دیوان کمال‌الدّین اصفهانی نگاه کنیم می‌بینیم ردیفهای اسمی زیادتری دارد و از نظر نوع اسمهایی که در ردیف قرار داده کمی تازگی دارد از قبیل: شکر، نرگس، پرده، بر سر، چشم، پای، شکوفه، برف، سخن، و در ترکیب‌بندی: گل، شکر، «گل و شکر»، زر، گهر، «زر و گهر»، و در ترکیب‌بند دیگر: گلزار، سرو است، غنچه، گل، و بلبل را می‌بینیم.[۶۴]

آخرین شاعری که از نظر ردیف دیوانش قابل‌ملاحظه است جلال‌الدّین مولوی است در غزلیات شمس. او به جنبهٔ موسیقائی ردیفها خیلی بیشتر توجه داشته و اغلب مقید نیست که چقدر آن ردیفها با موضوع مناسب است و یا لازم، مثال را:

تا چند تو پس روی به پیش آ
در کفر مرو بسوی کیش آ
در نیش تو نوش بین به نیش آ
آخر تو به اصل اصل خویش آ
هر چند بصورت از زمینی
پس رشتهٔ گوهر یقینی
بر مخزن نور حق امینی
آخر تو به اصل اصل خویش آ[۶۵]

---

۶۴) کلیات کمال‌الدّین اسمعیل، چاپ بمبئی ۱۳۰۷ ه. ق که این فهرست گونه از آنجا نقل می‌شود.

۶۵) دیوان کبیر، ج ۱/ ۷۸.

پس از این دوره دیگر تحولی در ردیف ایجاد نشده و اگر هست در همین حدود است و تقلید کار همین دسته از شاعران که یاد کردیم و بعضی ردیفها که جملات عربی است.[۶۶]

حاجب :

در دنبالهٔ بحث از ردیف یادآوری چند نکته درباب حاجب که آنهم نوعی از ردیف است بی جا نمی نماید. حاجب عبارتست از کلمه ای که قبل از قافیه می آید و به‌قول صاحب درهٔ نجفی آنرا شعرا مستحسن می شمارند و اینگونه قافیه را محجوب می نامند:

هر چند رسد هر نفس از یار غمی
باید نشود رنجه دل از یار دمی

و اگر این حاجب میان دو قافیه باشد در نهایت حسن خواهد بود چنانکه امیر معزی در این رباعی آورده:

ای شاه زمان بر آسمان داری تخت
سست است عدو، تا تو کمان داری سخت
حمله سبک آری و گران داری رخت
پیری تو به تدبیر و جوان داری بخت[۶۷]

عثمان مختاری این کار را با ردیف یا با حاجبِ مرکّبی: «سلطان ملك ارسلان» در یک قطعه رعایت کرده است:

---

٦٦) مانند «الصبر مفتاح الفرج» ص ۲۳۸ دیوان سنائی، فاسقنا مولوی دیوان کبیر ج اول ص ۱۳۳ و قم فاسقنیها همانجا، ج اول، ص ١٦٦.

٦٧) درهٔ نجفی، ص ۵ — ۹٤ و نیز مراجعه شد به غیاث اللغات، ذیل حاجب که آن را نوعی ردیف می شمارد.

فلک از برای سلطان ملک ارسلان گراید
جز خاک پای سلطان ملک ارسلان نیاید
وگر آفتاب گویا و خرد پذیر گردد
هنر از ثنای سلطان ملک ارسلان نماید [۶۸]

و ادیب صابر نیز در قطعه‌ای گفته است:

مدحتت را خلق دایم بر زبان دارد زبر
همتت همواره سوی آسمان دارد گذر
حاسدت را با نحوست همعنان دارد قضا
ناصحت را با سعادت همقران دارد قدر [۶۹]

اما اینکار با اینکه «شعرا آنرا مستحسن» شمرده‌اند کار لغوی است و در حقیقت یکی از همان صنعتهای بیهودهٔ بدیع است که می‌شود آنرا نوعی التزام دانست که در حد معینی و جای خاصی قرار می‌گیرد و هیچکدام از سه خصوصیتی را که در اهمیت ردیف شمردیم ندارد ولی عیبهای آنرا دارد یعنی مانع آزادی و استقلال اندیشهٔ شاعر می‌شود اما هیچ زیبایی و لطفی — جز زیبایی در حد بازی با کلمه — به شعر نمی‌بخشد. حاجب نیز از خصایص شعر فارسی است. صاحب غصن‌البان گوید: و حاجب از خصایص شعر فرس است و هم او گوید که در شعر عرب نبوده و نخستین بار آزاد آن را در شعر عربی بکار گرفته است [۷۰] و آزاد خود گوید مرا قصیده‌ای است که در مطلع آن حاجب اتفاق افتاده:

نارُ الزنادِ مُذیبةٌ فولاذا
نارُ الودادِ مُذیبةٌ أفلاذا

---

۶۸) دیوان عثمان مختاری، چاپ استاد همایی، ص ۸۱.
۶۹) دیوان ادیب صابر، چاپ قویم، ص ۲۸۲.
۷۰) غصن‌البان، ص ۶.

و ندیدم که کسی قبل از من در شعر عربی حاجب به کار برده باشد[۷۱] و چنانکه خود گفته این حاجب هم فقط در مطلع قصیده، و بر حسب تصادف، بوجود آمده است.

قابل یادآوری است که در شعر هندی و سانسکریت حاجب وجود دارد. صاحب تحفة الهند در دنبال بحث از ردیف که آن را تکانت می‌گوید، نوشته است: «تکاد، و آن یک کلمه بود یا بیشتر که پیش از تک، یعنی قافیه، به یک معنی تکرار یابد چنانکه تکانت، بعد از تک و آن را به عربی حاجب نامند و تکرار آن مستحسن بود.»[۷۲]

ردیف در انواع شعر فارسی :

اگر بخواهیم بترتیب اهمیت، موضوع را بررسی کنیم باید از غزل شروع کنیم زیرا در حقیقت ردیف جزئی از شخصیت غزل است و همانطور که پیش از این اشارت رفت غزل موفقی که ردیف نداشته باشد کم داریم و اگر گاهی شاعران بزرگ خواسته‌اند غزل بی ردیف بگویند موسیقی ردیف را از رهگذری دیگر در شعر ایجاد کرده‌اند چنانکه سعدی در این غزل:

بگذار تا بگریم چون ابر در بهاران
کز سنگ ناله خیزد روز وداع یاران [۷۳]

که قافیه را بصورت اعنات یا لزوم مالایلزم آورده و در حقیقت نوعی

---

۷۱) سبحة المرجان، ص ۱۳۳.
۷۲) تحفة الهند ۱/ ۲۶۳.
۷۳) کلیات سعدی، چاپ علمی ص ۲۲۵.

ردیف را در آن لحاظ کرده است. همچنین در غزل:

چشم بدت دورای بدیع شمایل
ماه من و شمع جمع و میر قبایل[۷۴]

البته موارد استثنایی در اینجا مثل هر اصل کلی می‌توان یافت. به ترتیب پیشرفت و تکامل غزل، مسألهٔ اهمیت ردیف محسوس‌تر می‌شود و هر چه غزل کاملتر می‌شود میانگین ردیف بالا تر می‌رود. البته در قرن هفتم غزل بدست سعدی از نظر شکل به آخرین مرحلهٔ تکامل خود می‌رسد.

صاحب مخزن‌الغرایب در باب خواجه حسن دهلوی می‌گوید: وی را در غزل طریق خاص است اکثر قافیه‌های تنگ و ردیف‌های غریب و بحرهای خوشایند — که اصل در شعر، خاصه در غزل، ملاحظهٔ اینهاست — اختیار کرده است.[۷۵]

از میان تقریباً ۳۰۰ غزل در دیوان خاقانی ۲۲ غزل بدون ردیف است و میانگین کار او ۱۳/۶ می‌شود.[۷۶]

در قرن هفتم سعدی در طیباتش که تقریباً ۵۸۰ غزل است ۹۰ غزل بی ردیف دارد که میانگین آن ۶/٤ می‌شود.[۷۷]

حافظ درحدود سعدی است و اندکی کم‌ردیف‌تر یعنی در تقریباً ۵۵۰ غزل او ۷۵ غزل بی ردیف دیده می‌شود که میانگین آن ۷/٤ می‌شود[۷۸].

در قرن نهم و اوایل قرن دهم بابافغانی را اگر ملاک کار قرار دهیم می‌بینیم به کمترین عدد می‌رسیم زیرا در دیوان فغانی از میان تقریباً

---

۷٤) همانجا، ص ۱۹۲.

۷۵) مخزن‌الغرایب، ج ۱/ ۶۳۱.

۷۶) دیوان خاقانی، چاپ دکتر سجادی، که این آمارگونه از آنجا تهیه شده است.

۷۷) دیوان سعدی، چاپ علی‌اکبر علمی، که این فهرست‌گونه از روی آن تهیه شده.

۷۸) دیوان حافظ، چاپ علمی.

۶۲۰ غزل او فقط ۱۵ غزل بدون ردیف است و میانگین در حدود ۱۳/٤ دارد که حداقل بی ردیف بودن است.[۷۹]

البته این یک بررسی اجمالی است و نمی توان هیچکدام از این شاعران را نمودار کامل دورهٔ خودش به حساب آورد ولی تا حدودی شاید بتوان چنین حدس زد و می تواند این شمارش تا اندازه ای نظر ما را دربارهٔ ارتباط ردیف با سیر تکاملی غزل تأیید کند.

در مورد قصیده نیز می توان گفت که اگرچه از نظر ردیف به‌پایهٔ اهمیت غزل نمی رسد اما بتدریج سیر طبیعی آن با ردیف همراه است و چنانکه دیدیم در قرن چهارم اکثر قصاید و در حدود ۷۰٪ آنها بدون ردیف بودند اما در قرنهای بعد بترتیب این نسبت کم می شود و بر مقدار قصاید مردف افزوده می‌گردد. مثلاً از ۱۵۰ قصیدهٔ خاقانی ۱۰۰ تا مردف است.[۸۰] و معدل قصاید بی ردیف او ۱/۵ است در صورتیکه از شصت قصیدهٔ عنصری[۸۱] پانزده تا مردف است و معدل آن ٤ می شود.

رباعی که از همان آغاز مردف بود و کمتر رباعی بی ردیفی — خوب و موفق — در زبان فارسی می توان یافت. رباعیهای خوب و موفق تقریباً همه دارای ردیفند البته باز هم با در نظر گرفتن موارد استثنایی. بعضی رباعیها بطوری مردف است که فقط یک کلمه برای قافیه در آن باقی مانده مانند رباعی فیض کاشانی:

با من بودی منت نمی دانستم
یا من...
تا من...

و رباعیهای دیگری در المعجم. جامی هم رباعی یی دارد که تقریباً

---

۷۹) دیوان فغانی، بکوشش سهیلی خوانساری، چاپ اول، که این آمار از آنجاست.
۸۰) دیوان خاقانی، چاپ دکتر سجادی.
۸۱) پاسداران سخن، ص ۹.

تمام کلمات آن ردیف است:

من در غم هجر و دل به دیدار تو خوش
تن در غم هجر و دل به دیدار تو خوش
تا کی چشمم سرشک حسرت ریزد
اندر غم هجر و دل به دیدار تو خوش [۸۲]

قطعه ها وضعشان متفاوت است و حکم قاطع نمی توان بر آنها صادر کرد.

در مورد مثنوی باید یادآور شد که در موارد لازم یعنی جاهایی که شعر احتیاج به موسیقی بیشتری داشته از ردیف بیشتر استفاده کرده اند[۸۳] مثلاً: در مثنوی مولانا در قسمت آغاز کتاب که جنبهٔ شعری و عاطفی فوق العاده ای دارد از ۵۰ بیت ۱۳ بیت آن بی ردیف است و در مواردیکه مطلبی را می خواهد منظوم کند بی آنکه به جنبه های عاطفی و شعری توجه داشته باشد اغلب از این میزان یعنی زیادی ابیات مردف کاسته می شود و مثلاً در تفسیر حدیث ان الله خلق الملائکة و رکب فیهم العقل الخ[۸۴] و تفسیر آیه ای پس از آن در میان پنجاه بیت، سی و هفت بیت آن بی ردیف است و موارد این شمارش و بررسی که بی هیچ توجه قبلی و محاسبهٔ خاص انتخاب شده نشان می دهد که در مثنوی نیز شاعران استاد و بزرگ جایی که خواسته اند از موسیقی کلام برای تأثیر در عواطف و احساسات خواننده استفاده کنند نقش عجیب و مؤثر ردیف را نادیده نگرفته اند و از آن سودها

---

۸۲) حدایق البلاغه، شمس الدین فکری، ص ۳۵۸.

۸۳) مولانا قاسم کاهی در رسالهٔ قافیه نوشته که شعرا گفته اند در غزل ردیف زیب است و در مثنوی عکس آن، مراجعه شود به تذکرهٔ هفت آسمان تألیف مولوی آغا احمد علی احمد، چاپ کلکته ۱۸۷۳ص ۳ (افست تهران، ۱۹۶۵ کتابخانهٔ اسدی.)

۸۴) مثنوی مولوی، چاپ میرخانی، ص ۳۶۱ دفتر چهارم.

جسته‌اند در خمسهٔ نظامی نیز این خصوصیت دیده می‌شود مثلاً در داستان غزل خواندن مجنون برای لیلی[۸۵] که موضوع جنبهٔ غنایی و عاطفی دارد در ۵۰ بیت کمتر از ۱۵ بیت بی‌ردیف است ولی در قسمت اول کتاب در برهان بر حدوث آفرینش[۸۶] در پنجاه بیت بیش از ۲۰ بیت بی‌ردیف است.

در مورد پیوستگی ردیف و موضوع و پیوستگی قافیه و ردیف از نظر ساختمان صوتی باید دقت شود و این نکته، گاهی، از نظر بلاغی سخت قابل دقت است مثلاً در این قصیدهٔ دکتر حمیدی:

درخت زرد شد و آسمان به قیر نشست
هوا دژم شد و دیماه جای تیر نشست

و قصیدهٔ احمد کمال:

بهار آمد و گل طرف جویبار نشست
بنغمه مرغ خوش‌آوا به‌شاخسار نشست

قافیه و ردیف در قصیدهٔ اول از نظر صوتی مناسبتر انتخاب شده است و در قصیدهٔ دوم، بعکس، هماهنگی میان حرکات مصوتهای قافیه با مفهوم ردیف دیده نمی‌شود زیرا مصوت ای در قصیدهٔ اول خود یکنوع حالت/فرود آمدن و آرامش را که با نشستن سازگار است می‌رساند در صورتی که در قصیدهٔ دوم کشش آ در شاخسار یکنوع حالت حرکت بسوی بلندی را می‌رساند و با نشست که در ردیف قرار گرفته بدرستی نمی‌خواند بلکه با آن نوعی تضاد دارد.

---

۸۵) خمسهٔ نظامی، از روی چاپ وحید، امیرکبیر، ۱۳۳۵ ص ۵۷۶.

۸۶) همان کتاب، ص ۴۳۶.

اما از نظر موضوعی نیز باید به مسألهٔ هماهنگی ردیف و مفهوم شعر توجه شود یعنی شاعر در انتخاب ردیف به‌تناسب موضوع باید دقت زیادی نشان دهد از جمله قصیدهٔ بسیار عالی خاقانی در رثای فرزندش به‌مطلع:

صبحگاهان سر خوناب جگر بگشایید
ژالهٔ صبحدم از نرگس تر بگشایید[۸۷]

که تکرار بگشایید در پایان ابیات گرفتگی خاطر و عقدهٔ بسته در گلوی شاعر را که هر لحظه در فشار و اضطرابش قرار داده نشان می دهد و از خواننده طلب گشایش این گره زندگی و این عقدهٔ بسته را می‌کند.

---

۸۷) دیوان خاقانی، ص ۱۵۸.

قافیه اندیشم و دلدارِ من
گویدم : مندیش جز دیدار من.
جلال الدّین مولوی

۷

نقدِ قافیه اندیشی

ناگفته پیداست که قلمرو شعر وسیع‌تر از آنست که تا مرز قافیه‌ها تصور شود. این اندیشه که قافیه را از ذاتیات شعر بشماریم — گرچه در ایران اندکی و در عرب بیشتر— طرفدارانی داشته است، اما همیشه هوشیاران و اهل نظر قافیه را بعنوان یک نیروی خارجی که به کمک شعر می‌آید می‌شناخته‌اند و بر اثر تحولات و دگرگونیهایی که در افکار ناقدان و اهل شعر از چندین قرن پیش از این راه یافته است موضوع قافیه و حدود رابطهٔ آن با ماهیت شعر بسیار مورد نظر قرار گرفته است.

بعضی آنرا نپسندیده‌اند و سد راه آزادی احساس و عواطف شاعر پنداشته‌اند و گروهی معتقد بوده‌اند که هنر یک شاعر فقط هنگامی به‌مرز کمال و پختگی و تأثیر می‌رسد که بتواند با وجود این دشواریها باز هم به مسیر خود ادامه دهد وگرنه شعر بیرون از آفاق همین محدودیتها و مشکلات جز یک نثر ساده و بی‌ارزش چیز دیگر نیست و هنرمند و شاعر کسی است که بتواند در برابر این دشواریها احساسات و تأملات خود را هرچه زیباتر و مؤثرتر بیان کند.

والت ویتمن، می‌گفت: «کیفیت شاعرانه در وزن و قافیه نیست، کیفیت شاعرانه در زندگی و بسیاری چیزهای دیگر و در درون آدمی است.»[۱] بعضی از شعرا هم قافیه را چنان دشمن می داشتند که مانند الوار آنرا کنسرت وحشتناک برای گوش خران[۲] خواندند. میلتون شاعر بزرگ انگلیسی نیز ارزشی برای قافیه قائل نبود و آنرا «جرنگ جرنگ مشابه در پایان مصارع» می‌نامید[۳] و حماسهٔ بزرگ خود را که بنام بهشت گمشده Paradise Lost است بدون قافیه منظوم کرد و حتی قافیه را یک تزیین افراطی بیجا می شمرد که باعث زشتی و بدقوارگی شعر می شود.[۴]

در شرق این عقاید افراطی دربارهٔ قافیه تا این اواخر وجود نداشت و اگر گاه شاعری به‌تنگ می آمد و از لب‌ریزی احساسات خود را نمی توانست در چهارچوب قافیه‌ها بیان کند می‌گفت: قافیه و مغلطه را گو همه سیلاب ببر. ولی با اینهمه از رعایت آن در شعر سرباز نمی زد. نخستین شاعر و ناقد عرب که در قرن اخیر نقشهای قافیه را با دیدی کاملاً انتقادی مورد بررسی قرار داده است، شاید، سلیمان البستانی (۱۸۵۶ — ۱۹۲۵) مترجم ایلیادهُمِر بعربی باشد که در مقدّمهٔ خویش بر ایلیاد نکته‌های مهمی را درین باب یادآور شده است.[۵]

تقید عرب به قافیه و اینکه شعر بدون قافیه شعر نیست بیشتر از ایرانیان است زیرا در زبان ایشان قافیه اهمیت بیشتری دارد و ابن رشیق می‌گوید شعر تا قافیه نداشته باشد شعر شمرده نمی شود و حتی در این باره بعضی معتقدند که شعر اگر مُصَرَّع شد در مفهوم شعر داخل تراست؛ زیرا

---

1) *Leaves of Grass.*

۲) مکتب‌های ادبی، صفحهٔ ۳۳۲.

3) *Poetry As Experience* P. 191.

4) *Literary Appreciation*, P. 118.

۵) سلیمان البستانی والالیاذه از جوزف الهاشم بیروت، دارالکتاب اللبنانی، الطبعة الثانیة، ۱۹۶۰ ص ۱۵۰.

قافیهٔ بیشتری دارد[۶] و در حقیقت درجهٔ شعریت شعر را به میزان قافیه‌های آن وابسته می‌دانند.

البته بسیاری از اهل ادب عرب هم ــ بگذریم از فلاسفه و اهل منطق ــ قافیه را از لوازم ذاتی شعر نشمرده‌اند و معتقدند که امری عارضی است؛ زیرا معتقدند که قافیه چیزی جز بپایان رسیدن عبارت موزون نیست[۷] و از تعبیر بعضی از ادیبان عرب چنین دانسته می‌شود که قافیه را همچون جامه‌ای بر اندام عروس شعر می‌شمرده‌اند.[۸]

رو یهمرفته از دو سوی افراط و تفریط که بگذریم خواهیم پذیرفت که اگرچه قافیه درجوهر شعر نقشی ندارد ولی در مرحلهٔ تأثیر بخشی و زیبایی آن نقشها دارد که بجای خود مورد بررسی قرار گرفته است.

بی هیچ گمان حالت و اندیشهٔ یک شعر که الهام می‌شود همراه با نوعی وزن است ولی قافیه هرگز این خصوصیت را ندارد و عنصری است که در مرحلهٔ پس از وزن و در حقیقت برای تکمیل آن و تنوع بخشیدن بدان به شعر می‌پیوندد. اگرچه شعرهای بی‌قافیهٔ زیبایی بخصوص در ادب فرنگ سروده شده است، با اینهمه مردم علاقه‌مندند که شعر را با قافیه بشنوند. ممکن است تصور شود که این یک عادت است اما اگر در کشور ما یک عادت باشد در زبانهای دیگری که از قرنها پیش از این شعر بی‌قافیه دارند چرا این طرز فکر وجود داشته باشد و ما می‌بینیم که اکثر ناقدان خود بدین موضوع نظر دارند.[۹]

در مورد اینکه ممکن است قافیه سد راه احساسات و عواطف و تخیل شاعر بشود نیز بحث‌های بسیار رفته است. از جمله میلتون در مقدمهٔ بهشت

---

۶) العمده، ابن‌رشیق ج اول ص ۱۵۱.

۷) مفتاح‌العلوم، سکاکی ص ۲۴۲.

۸) زهرالاداب، ج اول ص ۱۳۹.

۹) *Literary Appreciation*, P. 118.

گمشدهٔ خویش معتقد است که قافیه مزاحم است و هیچ لذتی ایجاد نمی‌کند و شاعران توانا در منظومه‌های برجستهٔ خود آن را طرد کرده‌اند.[۱۰]

دکتر هشترودی[۱۱] می‌گوید: «روشن است که قافیه و بحر سد راه و مشکل عظیمی برای بیان هنرمند است و اگر هنرمند اندیشه و احساس خود را می‌توانست در قالب نثر بیان کند بهتر ادای معنی می‌کرد ولی رمز آفرینش شعر و وجه امتیاز آن در همین نکته است که شاعر توانا و هنرمند (به معنی واقعی) آنست که با وجود همین حدود و قیود بیان خود را به بهترین و زیباترین صورت ادا کند. بطوریکه غالباً شعر هنرمندی چون حافظ را اگر بخواهند به نثر برگردانند زیباتر و رساتر از شعر وی نخواهد شد زیرا بیان معنی حیات حق شاعر است همچنان که بیان کیفیات حیات حق زیست‌شناس.»

شاعران خود نیز به اهمیت این مشکلات و لطفی که ایجاد می‌کنند توجه داشته‌اند. وردزورث می‌گوید: دشواریهایی که بر سر راه شاعر در کار نظم آن اثر بوده... در خواننده احساسی مرکب از غبطه‌ای سودمند — که در تخفیف غمهایی که همیشه احساس می‌کند مؤثر است— بوجود می‌آورد[۱۲] و والری از او خوشتر می‌گوید که: «شاعر کسی است که دشواریهای همراه هنر در او موجد افکار تازه‌ای شود و شاعر کسی نیست که دشواریها افکار تازه را از او سلب کند» و آندره موروا در دنباله این سخن والری می افزاید که: شاعر کسی است که بکوشد بوسیلهٔ کار مداوم بر همهٔ دشواریها پیروز گردد.[۱۳]

پل والری عقیده داشت که اگر شعر کاملترین و خالص‌ترین هنرهاست

---

۱۰) مجلهٔ سخن، سال سوم، ص ۴۳.

۱۱) مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات تهران، شماره ۱ — ۲ سال پنجم ص ۶۰.

۱۲) قشور ولباب، زکی نجیب محمود، ص ۳۹.

۱۳) آندره موروا، من از شعر سپید سر درنمی‌آورم، سخن دورهٔ نهم شمارهٔ چهارم.

از این روست که قهراً باید قیود متعدد گوناگونی را گردن نهد. اجبار مطلق قیود و قواعد شاعر را وادار می‌کند که از میان ازدحام انبوه «افکار» و «استعارات» که در روحش موج می‌زند و از میان مبتذلات گوناگون آنچه را که باید گفت و نوشت بدقت برگزیند[۱۴].

یکی از ناقدان اروپائی می‌گوید: آنها که قافیه را مورد اعتراض قرار می‌دهند می‌گویند این عمل خود وسیلهٔ مصنوعی ای است برای اینکه آهنگ شعر را ظاهرسازد. آنها معتقدند که شعرا باید از قافیه صرفنظر کنند و خوانندگان سعی کنند که بتوانند مفاهیم شعر را بدون قافیه هم درک کنند. با اینکه این یک استدلال ارزنده است و بنفع روح شعر و خواننده تمام می‌شود، ما نمی‌توانیم این سخن را بپذیریم؛ زیرا قافیه بخودی خود طبیعی است و بیشتر چیزهای طبیعی برای کسانیکه آنها را استخدام می‌کنند بوسیلهٔ قرارداد جریان پیدا می‌کنند. دلیلی نیست که چرا شعر نباید قافیهٔ قراردادی داشته باشد؛ زیرا شعر را برای بیشتر خوانندگان زیباتر و جالب‌تر جلوه می‌دهد و هم از آن نظر که یک تزیین طبیعی به‌آن اضافه می‌کند.[۱۵]

البته موضوع قافیه و پایهٔ اهمیت آن در شعر زبانهای مختلف، متفاوت است. در شعر فرانسه اهمیت آن بیشتر از انگلیسی و ایتالیایی است. ولتر می‌گفت: «ایتالیاییها و انگلیسیها ممکن است از قافیه چشم بپوشند... هر زبانی صفت مشخصی دارد ما (فرانسویان) احتیاجی اساسی داریم به‌اینکه اصوات معینی در جای معین تکرار شود تا شعر ما به نثر مشتبه نگردد. همان طرز خواندن شعر در ایتالیایی و انگلیسی کافی است که هجاهای بلند و کوتاه را مشخص کند و همین نکته بی‌آنکه محتاج قافیه باشد آهنگ شعر را نگه‌می‌دارد. ما که در ظاهر خود هیچ یک از این

---

۱۴) مکتب‌های ادبی، ص ۲۳۱.

15) *Literary Appreciation*, P. 125.

خصایص را نداریم چرا از آنچه طبیعت زبان بما بخشیده است نیز دست برداریم»[۱۶] همین مخالفت‌ها و دفاع‌هاست که سرانجام مسألهٔ شعر سپید را در اروپا بوجود آورد و امروز در کشور ما نیز کم و بیش مطرح است. شعر سپید blank Verse شعری است که دارای وزن است اما قافیه ندارد مانند شعرهای میلتون شاعر بزرگ انگلیسی در بهشت گمشده.[۱۷]

البته باید یادآور شوم که شعر سپید در کشور ما دارای مفهوم دیگری است چنانکه شعر آزاد هم جز معنی اروپایی خود مفهومی گرفته است. شعر سپید در ایران به شعری گفته می شود که از وزن و قافیه هر دو می‌گریزد و بوجود هیچ کدام از این دو نیازی احساس نمی‌کند. احمد شاملو در این باره می‌گوید: شعر سپید از وزن و قافیه از آرایش و پیرایش احساس بی نیازی شاید نکند اما از آن محروم است گویی شکنجه دیده‌ای سربزیر است که می خواهد عریان بماند تا چشم های تماشاگران داغهای شکنجه را بر تن او ببینند و راز سربزیری او را دریابند. و می‌گوید: به گمان من شعر سپید خیلی به‌زحمت می تواند نوعی شعر شمرده شود. اگر دعوی مدعیان بر سر آنست که شعر سپید نمی تواند شعر شمرده شود حق با ایشان است و بکار گرفتن کلمهٔ شعر، از برای نامیدن آن، حتی از سر اجبار نیز نبوده است همچنان که کلمهٔ ((بودا)) در ((بوداپست)) و لاجرم مردم ((شهر بوداپست)) داعیهٔ بودائیگری ندارند و ایشان را با بوداییان جنگی نیست.[۱۸]

در شعر امروز اروپا و بخصوص انگلیس، قافیه اگرچه آن تداول پیشین را از دست داده است با اینهمه متروک نیست و از قافیه با تجدید نظری در انواع آن شاعران هنوز کمک می‌گیرند و بر زیبایی شعر خویش و

---

(۱۶) وزن شعر، دکتر خانلری ص ۸.

(۱۷) *Encyan Hand - Book*, P. 20.

(۱۸) مجلهٔ اندیشه و هنر، فروردین ۱۳۴۳ ویژه شعر نو، ص ۹ — ۱۵۱.

تأثیر آن می افزایند البته در شعر جدید بخصوص توازن assonance مورد نظر است؛ یعنی فقط هم‌آهنگی مصوتها هنگامیکه صامتها در نمونهٔ صداها نقش کمتری دارند[۱۹] با اینهمه باید گفت که هیچ دسته از شعرا تاکنون مانند شعرای روزگار ما شعر بی‌قافیه نسروده‌اند و این طغیانی است که در برابر قافیه‌های سست قرن نوزدهم بوجود آمده است[۲۰] اما در برابر این طغیان، شعر تجربه‌های توفیق‌آمیزتری حاصل کرد. الیوت در مقدمه‌ای که بر مجموع اشعار پاوند Pound نوشته است میان نظمی که جنبهٔ محاوره‌ای و سخن گفتن دارد، با نظمی که جنبهٔ تغنی و سرایش دارد، فرق قائل می‌شود... این بخوبی نشان می دهد که شعر غنایی به همان خوبی و زیبایی که براساس سنتها ممکن است بوجود بیاید می تواند بر شیوهٔ سخن گفتن موزون بی‌قافیه نیز بوجود آید.[۲۱]

چنانکه دیدیم و شنیدیم نقدهائی که بر قافیه در شعر اروپایی می‌شود و نکته‌هایی که درباب آن گفته می شود از نظر موانعی که در راه شاعر و شعر بوجود می آورد، چندان نیست که درباب قافیهٔ شعر فارسی و عربی باید گفته شود؛ زیرا این مانع‌ها با صورت شدیدتری و با نیرویی به‌مراحل بیشتر از آنچه در شعر اروپایی دارند در برابر شاعران ایرانی و عرب قرار دارند و چه مایه زیانهایی که به شعر وارد می‌کنند که در اروپا مطلقاً مطرح نیست و ما اکنون به بررسی و طرح این مسائل در شعر فارسی و گاه عرب (به علت بعضی پیوستگی ها که شعر این دو زبان از نظر بعضی خصوصیات دارند) می‌پردازیم. بی‌آنکه بخواهیم هنر شگفت‌آور قافیه را در شعر منکر شویم.

نخستین مسئله که تمام نقص‌ها و بدبختیهای شعر از آن سرچشمه می‌گیرد مسئلهٔ قافیه‌سنجی است، یعنی نخست در نظر گرفتن قافیه و

---

19) *Poetry* by E. Drew P. 276.

20) *Ibid.* P. 39. 21) *Ibid.* P. 39.

آنگاه سرودن شعر. در اکثر کتب ادب عرب و بالطبع در کتابهای فارسی نیز این موضوع را یادآوری کرده‌اند که هرگاه می‌خواهی شعر بگویی نخست قافیه‌ها را در نظر بگیر، و ابن‌رشیق قیروانی می‌گوید: بهتر است که شاعر اگر قافیهٔ شعر را نمی‌شناسد و آماده نکرده شعر نگوید.[۲۲]

و صاحب عیارالشعر می‌گوید: باید اول مضمون را به نثر بیندیشد و الفاظ و قوافی و وزن مناسبش را آماده کند، هرگاه بیتی مناسب آمد بنویسد همینطور بیت بیت با اندیشه در قافیه‌ها بگوید بی‌آنکه شعر را مرتب کند ابیات را، با تفاوتی که از نظر نسبت به هم دارند، همانگونه بنویسد. وقتی ابیات زیاد شد و معنی کامل، با ابیاتی دیگر، آنها را به هم مربوط کند. بعد با دقت در آن بنگرد... اگر با قافیه‌ای که قبلاً ساخته مضمونی به ذهنش رسید که از اولی بهتر بود بسازد و اولی را ازبین ببرد یا در آن تصرفی کند و برای آن قافیه‌ای که مناسب معنیش باشد پیدا کند[۲۳] و همین دستور است که صاحب‌المعجم در کتاب خود آورده است.[۲۴] از دیرباز دستور ادیبان به شاعران این بوده است که فهرستی از قوافی را در نظر بگیرند و بر کاغذی بنویسند آنگاه از میان آنها چیزهایی را که بکار می‌رود برگزینند و بقیه را دور بریزند ولی ابن‌رشیق می‌گوید: باید تمام را — از خوب و بد— جمع کرد تا بتوان هنگام عمل از میان آنها انتخاب کرد و این کاری است که ماهران فن می‌کنند[۲۵] و ابوهلال عسکری چنین دستور می‌دهد که: هرگاه بخواهی شعر بگویی معانی را در ذهن خود حاضر کن، وزن و قافیهٔ مناسبی پیدا کن، زیرا بعضی معانی در قوافی خاصی

---

۲۲) العمده، ابن‌رشیق، ج اول، ص ۲۱.
۲۳) عیارالشعر، ابن‌طباطبا ص ۵ — ۶.
۲۴) المعجم، ص ٤٤٧.
۲۵) العمده، ابن‌رشیق ج اول، ص ۲۱۱.

جای می‌گیرند یا بهتر سروده می‌شوند.[۲۶]

صاحب المعجم نیز همین دستور را می‌دهد[۲۷] با اینهمه می‌گفته‌اند: باید شعر در فرمان تو باشد نه اینکه تو در فرمان او باشی[۲۸] و پیداست که با پذیرش سخن پیشین ایشان این حکم چنان بود که کج‌دار و مریز! زیرا در صورتی که قوافی و فهرست کلمات آن بخواهد بر ما تسلط داشته باشد ما دیگر از خود چندان اختیاری نداریم مگر در کلیات موضوع و پیداست که در یک شعر چه مایه ریزه‌کاریها و نکته‌هاست که شاعر باید در گزارش آن آزادی کامل داشته باشد.

این دستورهای ادیبانه است که مسیر شعر فارسی را به‌دنبال شعر عربی آنچنان راکد و بی‌جنبش کرده است و شعر را به صورت یک عمل هندسی و ریاضی درآورده است که شاعر هیچ اختیاری از خود نداشته است؛ زیرا وقتی قوافی را پشت سرهم در برابر خود نوشت روی زمینهٔ انفعالی و سلسلهٔ تداعیهایی که از خواندن شعر قدما در مغز خود دارد به همان آفاقی که ذهن آنها متوجه شده می‌گراید و اگر خیلی بخواهد از خودش هنری نشان دهد در همان مضامین و فکرهایی که آنها از کلمات قافیه تداعی می‌کرده‌اند، تصرفاتی می‌کند و به خیال خودش مفاهیم جدیدی در شعر طرح می‌کند. در این باره نیما می‌گوید:

> در شیوهٔ قدیم [که براساس قانون تداعی مفاهیم شعری، از فهرست کلمات و قافیه‌ها، استوار است. م.] سازنده وزنی را بدون لزوم داشتن قدرت هنری (در شناختن وزن) در نظر می‌گیرد، فقط هنر بسیار

---

۲۶) الصناعتین، ابوهلال عسکری، ص ۱۳۹.

۲۷) المعجم، شمس قیس رازی، ص ٤٤٧.

۲۸) العمده، ابن‌رشیق ج اول. ۱۱۱.

بچه گانه‌اش این است که از آن خارج نشود و بعد بدون جد و جهد شعرش را — که چندان مربوط به خود او نیست — به آن وضع وفق داده و می سازد مثل اینکه جدول ضربی را ازبر کرده و پس می دهد. شبیه به یک عمله که با قالب معین تندتند خشت می زند. با وضع بیحالی که در شعرای زبردست قدیم ما نبوده است و در او که دلقک است هست و به کمک طبع «موزون» خود (که نتیجهٔ شنیدن آهنگهای موزیکی است) اینکار را انجام می دهد مثل کندن گور برای خودش و دیگران و خواندن نماز برای تحصیل آخرت و مسلکی شدن به خیال پول و درجه بپاس اینکار و قافیه هایی که با شعور انسان ابتدایی برای کارش قبلاً تهیه کرده نه خود را بلکه هستی هر صنف از مردمی را که با او زندگی می‌کنند با خود باخته و غلام و فرمانبردار وزن و قافیه‌های «بیجا منزل» شعرش شده است. افکار و مقاصد مغز سبکسر و راحت او بی جلوه و تجسم مانده‌اند. چه بسا که آنها را در ضمن دست به دست کردن خروارها قافیه یا نبود قافیه و یا کج و کوله کردن آن از دست داده و زیر آوار کاری — که خودش نمی دانسته چه بوده است — مانده و دست در گریبان افکار و مقاصد مخالف با خود زده است.[۲۹]

همین نکتهٔ اخیری که نیما بدان اشارت کرد یکی از مسائل مهم است که درباب تسلط قافیه بر اندیشهٔ شاعران باید مورد بررسی قرار گیرد زیرا چه‌بسا که قافیه آنهارا وادار بگفتن سخنانی کرده است که خود بدان

---

۲۹) نیما یوشیج، دونامه، صفحه ۷۳.

اعتقاد نداشته و یا واقعیت (منظور واقعیت علمی و فیزیکی یا فلسفی نیست همان واقعیتی که در هستی شعر لازمست) نداشته است و ما پس از این دربارهٔ آن سخن خواهیم گفت. بی هیچ گمان قافیه‌ها بر سراسر وجود اکثر شاعران شیوهٔ کهن تسلط داشته‌اند مگر چند چهرهٔ استثنایی که معلوم نیست اگر آنها می خواستند این قوانین و سنت‌ها را نادیده بگیرند و آزادی بیشتری از نظر شکل احساس کنند چه چیزهایی در شعرهاشان مطرح می شد که ما امروز از آن بی خبریم. اندیشهٔ حافظ در چه آفاقی سیر می‌کرد؟ شاید بعضی پیدا شوند که بگویند هیچ تفاوتی نمی‌کرد همین سخنانی را می‌گفتند که گفته‌اند.

اما این سخن جای تردید است زیرا اگر به خود این افراد با همان ذهنهای محدود مراجعه شود، اگر خود اهل شعر باشند اقرار خواهند کرد که اگر قافیه نبود دنیای فکر آنها تغییرهای فراوان می دید. شاید تصور شود که این از ضعف یک شاعر است که قافیه سد راه او شود؛ اما در عین حال که این مسئله را می‌پذیریم نمی توانیم قبول کنیم که شاعر هر چند نیرومند باشد وقتی بخواهد در چهارچوب قافیه‌ها — آنهم به شکلی که در شعر فارسی و عربی وجود دارد بخصوص در شکل قصیده— قرار گیرد تمام آنچه را که احساس می‌کند بتواند در شعرش بیاورد و آنچه را که در اندیشه و تأملات ذاتی او نیست و با جانش نیاویخته در شعرش نیاورد. یکی از متأخرین شعرای اصفهان در زمینهٔ مدح که زمینه‌ای است مبتذل، می‌گوید:

موجه است شها عذر من که در مدحت
نجست قافیه زین بیش، طبع قافیه‌جو[۳۰]

همین مسئلهٔ قافیه‌اندیشی و شیوع آن سبب شده است که اغلب

---

۳۰) دیوان سنا اصفهانی (مصنفی قلی خان کرونی) چاپ ۱۳۲۱ ص ۱۹۶.

افرادی فهرست این قافیه‌های بیجان و مرده را در کتابهایی تنظیم می‌کرده‌اند تا کار این قافیه سنجان و ناظمان آسانتر باشد.[۳۱] حتی در دوره‌های ابتذال شعر فارسی نمونه‌های خنده‌آوری ازاین کار قافیه‌سنجی داریم که یادآوری یک نمونه‌اش بی‌مناسبت نیست. در تذکرهٔ تحفهٔ سامی می‌نویسد: مولانا غیاث قافیه: مولدش هرات، وجه تسمیهٔ او اینکه هر غزل و قصیده که می‌گفت چندان که قافیه داشت (دراصل: نداشت) می‌گفت اگرچه غزل صد بیت می‌شد و اگر دیگری قافیه‌ای پیدا کردی که او نگفته بود او زر می‌داد و می‌خرید، و داخل شعر خود می‌ساخت و اصلاً مقید به معنی نبود.[۳۲]

ازجملهٔ این کارها کاری است که حبیش تفلیسی درقرن ششم کرده است و به نام ترجمان القوافی شهرت دارد. در این کتاب نویسنده یا گردآورنده تمام قافیه‌هایی را که در هر حرفی وجود دارد جمع‌آوری کرده است[۳۳] و نسخهٔ آن موجود است. دیگران نیز کارهایی در همین حدود کرده‌اند و اصولاً فرهنگ‌نویسی فارسی در قدیم بیشتر بر همین اساس استوار بوده است که کلمات هم قافیه را پشت سرهم می‌نوشتند مثلاً فرهنگ لغت فرس اسدی و معیار جمالی سه بخش لغت کتاب اخیر از قافیهٔ شعرهایی

---

۳۱) اگر گفتهٔ هرمان‌اته را بپذیریم شاعری بنام محمد عصّار که منظومه‌ای هم بنام «مهر و مشتری» داشته کتابی نوشته با عنوان «الوافی فی تعداد القوافی» که بنا به گفتهٔ هرمان‌اته مهمترین کتابی درین فن است و نسخهٔ منحصربفرد آن در کمبریج موجود است. رک: تاریخ ادبیات فارسی، هرمان‌اته ترجمهٔ دکتر شفق، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران ۱۳۳۷ ص ۲۵٤.

۳۲) تذکرهٔ تحفهٔ سامی، چاپ وحید دستگردی، ص ۱۶۱.

۳۳) فرهنگ ایران‌زمین، ج پنجم شماره ٤ مقالهٔ ایرج افشار درباب بیان‌الصناعات حبیش تفلیسی و دیگر آثار او. و از متأخران کتاب معاون‌الشعراء، یعنی گنجینهٔ قوافی، مرتبهٔ یوسف‌ـ گجرات، گجرات پرنینگ پرس بدون تاریخ، که نوعی فرهنگ قوافی شعر فارسی است.

که در مدح شاه شیخ ابواسحق گفته‌اند گردآوری شده است[۳۴] و این کاریست که کم و بیش در زمان‌های دیگر وجود دارد و شاعران و ناقدان فرنگی بدان اشاره کرده‌اند از جمله مایاکوفسکی که می‌گوید: « سردبیر خواهد گفت: شعر شما خوبست... قافیه‌های اشعار شما بادیکسیونر قافیه‌های روسی تألیف ابراموف مطابقت می‌کند...» [۳۵] و همچنین در فرانسه و انگلیسی نیز از این دست کتابهایی وجود دارد. و غالب فرهنگ‌های رایج انگلیسی ضمیمه‌ای بعنوان فرهنگ قافیه Vocabulary of rhymes دارند[۳۶] و از کتابهای تخصصی این مبحث در زبان انگلیسی یکی کتاب جان واکر است که بعنوان فرهنگ قوافی در ۱۷۷۵ چاپ شده است[۳۷] ومسئلهٔ قافیه سنجی عیب دیگری را نیز درپی دارد که نه تنها ناظمان و شاعران کم استعداد را فراگرفته بلکه بر اکثر شاعران ایران و عرب تسلط دارد و آن موضوع استقلال ابیات هر قصیده است که به ظاهر حسنی می‌نماید و قدما هم آنرا جزء شرایط خوبی شعر می‌شمرده‌اند اما باعث پریشان گویی و سخنان ناساز گفتن می‌شود. و ما در این باره به تفصیل بحث خواهیم کرد.

استقلال ابیات و نقد آن :

به دشواری می‌توان در عربی قصیده‌ای را یافت که در آن تا پایان یک موضوع مطرح شده باشد. از نمونه‌های اندک آن قصیدهٔ تَأَبَّطَ شَرّاً است:

---

۳٤) واژه‌نامهٔ فارسی، بخش چهارم معیار جمالی، ویراستهٔ دکتر صادق کیا.

۳۵) مایاکوفسکی، همان مقاله.

۳٦) از جمله برای نمونه: *Webster's Seventh New Collegiate Dictionary* (1967) P. 1182 - 6.

37) John Walker: *Rhyming Dictionary* 1775.

انَّ بالشِّعْبِ الذی دُونَ سَلْعٍ
لَقَتیلاً دَمُهُ مایُطَلُّ

که در اصالت آن و در جاهلی بودنِ آن جای بحث است و خطیب تبریزی دلایل سبک شناسی وقانع کننده ای ازخلف بن احمردراین باب نقل می کند.[۳۸]

و یا قصیدهٔ بدیع الزمان همدانی که سرایندهٔ آن بهرحال یک نفر ایرانی است:

اَفاطِمُ لَو شَهِدْتِ بِبَطْنِ خَبْتٍ
وَقَد لاقی الهِزَبْرُ اخاكَ بِشْراً [۳۹]

حتی رثا اغلب شامل موضوعات دیگری است غیر از صفات و مناقب مرثی له. اصولاً ساختمان قصیدهٔ عربی به خودی خود کمک می‌کند به تعدد موضوعات؛ زیرا هر بیت به تنهایی قائم بذات است و اغلب هر بیت از ماقبل و مابعدش مستقل. و در شعر عربی اگر دو بیت به یکدیگر ارتباط نحوی داشته باشند عیب شمرده می شود (تضمین، موقوف معانی) و همین استقلال لفظی انگیزهٔ استقلال معنوی است. معنی این سخن این نیست که هر بیتی موضوع جداگانه ای دارد؛ بلکه مقصود این است که شاعر هنگامی که می خواهد از موضوعی به موضوع دیگر گریز بزند طبیعت شعر عربی او را در این راه کمک می‌کند؛ به علاوه، التزام یک موضوع با التزام قافیه چندان امکان‌پذیر نیست؛ زیرا تغییر موضوع باعث می شود قوافی تازه‌ای که متناسب موضوع جدید است ایجاد شود؛ اما اگر یک موضوع را التزام کند قوافی مناسبی نخواهد یافت؛ مثلاً اگر بخواهد دریا را وصف کند وقتی سلسلهٔ قافیه به ۲۰ — ۳۰ رسید التزام قافیه باعث چندگونگی مضمون می شود.[۴۰]

---

۳۸) دیوان الحماسة، شرح العلامة التبریزی ۱/ ۳۴۲.

۳۹) المقامات، بدیع الزمان همدانی، چاپ سنگی ۲۹۶ ص ۸۰.

۴۰) التوجیه الادبی، طه حسین و دیگران ص ۱۵۱.

این نکته‌ایست که ناقدان معاصر عرب آنرا به‌خوبی دریافته‌اند و درباره‌اش سخنها گفته‌اند و اصولاً تمام اهل ادب از دیرباز چنین می‌پسندیده‌اند که ابیات شعر مستقل باشد و جدا جدا...[۴۱]

ابن‌رشیق می‌گوید گروهی می‌پسندند که بعضی از ابیات به بعضی پیوسته باشد ولی من استقلال ابیات را می‌پسندم و اگر جز این باشد (در نظر من) نقص شمرده می‌شود مگر در موارد خاصی مثل قصه‌ها و امثال آن.[۴۲]

و این مسئلهٔ استقلال و تجزیهٔ قسمتهای مختلف یعنی مصرعهای شعر در عربی به اندازه‌ای پراهمیت تلقی می‌شده است که حتی استقلال نیمی از مصرع یعنی ربع یک شعر را هم می‌پسندیده‌اند و آن را از مدارج هنر شاعر می‌شمرده‌اند چنانکه در اغانی آمده است که معاویة‌بن بکر باهلی می‌گفت که من به حماد راویه گفتم علت توفیق و پیشرفت نابغه در شعر چیست؟ گفت به علت این است که به یک بیت او می‌توان بسنده کرد حتی به نیمی از بیتش نیز می‌توان اکتفا کرد و به نیمی از مصرع — یعنی ربعی از یک بیت — او هم می‌توان اکتفا کرد مانند این بیت او:

حَلَفْتُ فَلَمْ اَتْرُكْ لِنَفْسِكَ رِيْبَةً
وَلَيسَ وَرَاءَ اللهِ لِلمَرْءِ مَذْهَبْ

که هر نیمه‌ای از بیت از آن نیمهٔ دیگر بی‌نیاز است[۴۳] و غلب ابیات «مرجله» را که تمام اجزاء بیت به یکدیگر اتصال معنوی داشته باشند دورترین انواع شعر از عمود بلاغت می‌شمارد مانند این بیت:

---

۴۱) نقدالشعر، نسیب عازار ص ۱۴۲.
۴۲) العمدة، ابن‌رشیق ج ۱/ ۲۶۲.
۴۳) اغانی، چاپ بیروت، ۱۹۵۷ ج ۱۱ ص ۸.

لو کُنْتُ اَعلَمُ انَّ آخرَ عَهدِکُم
یَومُ الرَحیلِ فَعَلْتُ مالَم اَفعَلُ [۴۴]

این نوع پسند بطور کلی باعث شده که ناقدان هرگز به حالت ترکیبی یک شعر توجه نکنند و مقداری هم از این عدم توجه نتیجه این بوده است که اغلب ناقدان عرب علمای دستور زبان و نحو بوده‌اند که شعر را بدیدهٔ یک شاهد نحوی یا لغوی می نگریسته‌اند فقط از این رهگذر بوده است که شعرها را مورد نقد قرار می داده‌اند و برای آنها در موضوع مورد نظرشان همواره یک بیت کافی بوده و به بعد و قبل آن کاری نداشته‌اند و هرچه قصیده شواهد بیشتری می داشت از نظر آنها جالب‌تر می نمود [۴۵] و این استقلال ابیات به حدیست که باعث شده است در نقل قصاید روزگار جاهلیت از نظر ترتیب میان راویان اختلاف باشد.

دربارهٔ فلسفهٔ وجودی این وحدت ابیات ناقدان معاصر عرب بحث‌های بسیاری دارند که اینک با گزارش مختصری اشارت‌وار از آن می گذریم چرا که به مبحث اصلی ما ارتباط بسیار دارد و یک جهت عمدهٔ آن مربوط بوجود قافیه است، چنانکه خواهیم دید. بگذریم از اینکه این خصلت کلی هنر مشرق است:

۱ــ محیط زندگی عرب: بی‌تنوع بودن زندگی صحرایی و یک‌نواختی مشاهدات عرب در محیط صحرا، یعنی در حقیقت آنچه می دیده باعث یکنواختی قافیه‌ها شده است. در این باره یکی از ناقدان عرب می‌گوید: بدون‌شک ساختمان اجتماعی عرب بهترین تفسیرکنندهٔ وحدت ابیات قصیده است؛ زیرا همان وحدتی که در قبیله هست در شعر نیز وجود دارد. همانطور که قبایل فراوان در هیچ چیز جز خون با یکدیگر

---

۴۴) دکتر محمد مندور، النقدالمنهجی عندالعرب، قاهره، مطبعهٔ نهضت ص ۲ــ ۳۷۱.

۴۵) فی‌اصول الادب، احمد حسن الزیات، ص ۹ــ ۴۶.

وحدت ندارند، ابیات قصیده نیز که مجموعه‌ای از همین وحدت‌هاست هیچ ارتباطی جز بوسیلهٔ قافیه ندارند. وحدت هر بیت از مجموعهٔ عناصر متشکله بوجود آمده چنانکه هر قبیله‌ای از افرادی. همانطور که قبیله وحدت متکرر اجتماع بدوی است بیت نیز وحدت متکرر در قصیده است[۴۶] از سوی دیگر محیط جغرافیایی و افق صحرا نیز در این وحدت بیتها احساس بیکرانگی را تفسیر می‌کند و این خصوصیت و جوهر هنرهای اسلامی است و پیش از این دیدیم که ویژگی تکرار را نیز تفسیر می‌کند. همچنین در پرتو این بحث می‌توانیم وحدت آثار هنری را هم تفسیر کنیم. وحدت ساده یا وحدت پیچیده که از چندین عنصر بوجود آمده است که هرکدام از دیگری استقلال دارند و جز امتداد زمانی و مکانی هیچ چیز دیگر آنها را به هم پیوند نمی‌دهد.

شک نیست که آدم صحرا گرد صحرانشین جز دایرهٔ افق چیزی نمی‌بیند و این دایرهٔ پیوسته و بزرگ را احساس می‌کند بی‌آنکه بتواند به آخر آن برسد و از هر طرفی برای آن کرانه‌ای بجوید. از هر سو همان دایره را می‌بیند از شمال و جنوب و چپ و راست. منظره‌ها دگرگون می‌شود و این دایره همچنان با ابعاد مساوی گسترده است. از این روی اعراب امتداد را نتوانستند احساس کنند زیرا امتداد از احساس دو طرف بوجود می‌آید مثل خط مستقیم و در صحرا خط مستقیم وجود نداشت و افق دایره شکل بود و آدمی مرکز این دایره. این احساس بی‌کرانگی دایره در ذهن اعراب نقش بسته بود و همه جا دایره می‌دیدند و از همین نظر بود که قصیده همچون سفری بود که چندین اقامتگاه در فاصلهٔ آن باشد و هر اقامتگاهی یک خصوصیت و خاصیت معین داشته باشد یا بهتر است بگوییم مجموعه‌ای از ابیات بود، و هر بیتی دایرهٔ مستقلی که در حقیقت

---

٤٦) الاسس الجمالیة فی النقدالعربی، عزالدّین اسماعیل، ص ١٤ — ٣١٣.

یک اقامتگاه بشمار می‌رفت. توجه به قصیدهٔ معلقهٔ امرءالقیس و حارث‌بن حلزه این معنی را در خصوص طبیعت ساختمانی قصیدهٔ عربی تأکید می‌کند.

بازگشت وحدت ابیات به همان افق دایره‌وار صحرایی است[۴۷] شعر عربی احساس امتداد نمی‌کرده است زیرا شاعر احساس چنین محیطی که به شکل خط مستقیم باشد نمی‌کرده است بلکه دایره می‌دیده است و به هر جا که می‌رفته است باز خود را در همین دایره می‌دیده است و از همین رهگذر است که یک معنی هرگز امتداد پیدا نمی‌کرده زیرا دایره طبعاً امتداد ندارد برخلاف خط که در یک جهت امتداد می‌یابد.[۴۸] اصولاً برای یک شاعر عرب هستی در این دایره‌های مشابه تکرار می‌شد و این تکرار جز تکرار وحدتهای مستقل نبود. از سوی دیگر نیز محیط عربی صحرا را می‌توان در مسئلهٔ وحدت ابیات قصیده مؤثر دانست چنانکه یکی از ناقدان معاصر می‌نویسد: «ناقدان امروز قصیدهٔ عربی را انتقاد می‌کنند که «وحدت» ندارد و می‌گویند: اگر بسیاری از ابیات آنرا حذف کنیم نقصی بدان وارد نمی‌شود. آنها فراموش کرده‌اند که عربها وحدت قصیده را در جهت وزن و قافیه مورد نظر قرار داده‌اند زیرا عنایت ایشان به موسیقی و آهنگ بیشتر از توجه به معانی و خیال است. بنابراین، قصیده، چنانکه بنظرمی‌رسد تکه‌تکه نیست بلکه عربها بیشتر به موسیقی آن توجه کرده‌اند و با آوردن هر قافیه آهنگی را احساس می‌کرده‌اند که توالی قطعات را با نظم خاصی حفظ می‌کرده است و بی‌سبب نیست اگر گاه‌گاه سخن از یک بیت به میان می‌آید چنانکه می‌گویند اشعر بیت قالتها العرب یا امدح بیت.»

---

۴۷) اگرچه دایره نوعی احساس وحدت هم ایجاد میکند.

۴۸) الاسس الجمالیة فی النقد العربی، ص ۸ — ۲۶۷.

شاعر عرب به علت اهمیتی که به موسیقی شعر می‌دهد از وحدت[۴۹] معنی برکنار مانده و به وحدت وزن و قافیه بسنده کرده است و کلمات زبان نتوانسته است این دو وحدت را در شعر او ایجاد کند.[۵۰]

۲ــ اُمّی بودن عرب: می‌دانیم و پیش از این بحث کردیم که در محیط‌های امی و ناخوانا همواره سعی در این است که گفتارها کوتاه و موجز باشد تا زودتر به حفظ سپرده شود و در خاطر بماند زیرا در جایی که کتابت رایج نباشد عبارات طولانی و دراز را نمی‌توان حفظ کرد ناگریز بالطبع این گرایش در ذات عرب بود که آنچه را می‌خواست بگوید در کوتاهترین عبارتها بازگو می‌کرد همین نکته نیز در شعر عرب تأثیر کرد و باعث شد که هر مطلبی را در یک بیت تمام کنند.[۵۱]

۳ــ مهمترین موضوع که شاید از همهٔ این دلایل مسلم‌تر نیز باشد موضوع قوافی و به اصطلاح ناقدان کلاسیک عرب، عمود شعر است توجه به عمود شعر باعث می‌شود که شعرا از خود ابتکاری نشان ندهند و در همان راهی که عمود شعر برای شاعر ترسیم می‌کند محدود بمانند[۵۲] و یکنواختی مضامین و تشبیهات و موسیقی شعر عرب را که بعضی مانند احمد امین نتیجهٔ محیط صحرا می‌دانند ناقدان دیگر به همین مسئلهٔ عمود شعر برمی‌گردانند و مسئلهٔ سرقات را نیز بعضی از همین رهگذر تفسیر می‌کنند[۵۳] چنانکه خواهیم دید.

---

۴۹) در همین رساله راجع بعلت اهمیت دادن عرب به موسیقی شعر بحث شده است بدانجا رجوع شود.

۵۰) دلالة‌الالفاظ، دکتر ابراهیم انیس ص ۱۹۶

۵۱) الاسس الجمالیة، ص ۳۴۱.

۵۲) مشکلة السرقات فی النقد العربی، ص ۱۹۳.

۵۳) همان کتاب، ص ۱۹۴.

این تسلط قافیه بر اندیشه و احساس شاعران، گذشته از اینکه استقلال فکر و آزادی تأمل را از ایشان گرفته است باعث شده است که در شعر عرب اصولاً حماسه و شعرهای بلند و چند صد بیتی بوجود نیاید و زبان عرب با این آمادگی عجیب از داشتن حماسه محروم بماند. اگرچه دربارهٔ نبودن حماسه در ادب عرب بحثهای بسیار کرده‌اند و جای یادآوری یک‌یک آن نظرها نیست اما آنچه که مورد توجه همهٔ ناقدان بوده و تقریباً قولی است که جملگی برآنند این است که چون قافیه در قصیده مجال شاعران را تنگ می‌کند فضایی که بتواند حماسه در آن بوجود بیاید ایجاد نمی‌شود، قالب مثنوی هم که در عرب توفیق نیافته است (برعکس فارسی) گویا از آنجا سرچشمه می‌گیرد که این قالب در عربی اصالتی ندارد و جنبهٔ تقلیدی دارد و ما دربارهٔ این موضوع پس از این بحث خواهیم کرد.

چنانکه دیدیم این شرایط مختلف و بویژه، همین مسئلهٔ تسلط قافیه‌ها و رعایت عمود شعر، باعث شده است که یک قصیدهٔ عربی از نظر تعداد ابیات هم محدود بماند. بگذریم از اینکه همان ابیات محدود هم هر کدام داری موضوعی و سخنی هستند. اصولاً قصیده که عالیترین و اصیل‌ترین شکل شعر عربی است و به قول ناقدان عرب بارزترین مظهر شعر عرب بشمار می رود[۵۴] این التزام قافیه‌ها آنرا محدود به حدود ۶۰ — ۷۰ بیت کرده است و اکثر بزرگان شعر عرب قصایدشان از ۴۰ — ۵۰ تجاوز نمی‌کند چنانکه قصاید متنبی چنین است و ابوتمام و بحتری هم از این حد تجاوز نکرده‌اند[۵۵] و بجز ابن‌الرومی که بعضی از قصایدش تا

---

۵۴) **التوجیه‌الادبی**، طه حسین و دیگران ص ۱۵۷.

۵۵) **همان کتاب**، ص ۱۵۰.

۴۰۰ بیت می رسد هیچ یک از شعرا تا این حد نتوانسته اند قصاید خود را طولانی کنند[۵۶] بسیاری از شعرا کوشیده اند که شعر خود را به ۱۰۰۰ بیت برسانند اما اینکار باعث شده است که قوافی آنها اغلب مضطرب و دور از استعمال باشد.[۵۷] این خصایص که ذاتی زبان عرب بود گریبانگیر شعر فارسی نیز شد و ایرانیان با پذیرفتن شکل قصیده همان گرفتاری ها را که اعراب داشتند برای خود درست کردند بگذریم از اینکه قالب مثنوی را هم در کنار داشتند که برای موضوعات داستانی و حماسی آمادگی بسیار داشت؛ اما شکل قصیده که بی هیچ گمان پدیدهٔ محیط صحراست بر شعر فارسی به میزان بسیاری فرمانروایی حاصل کرد و میدانی شد برای مدح و ستایش امیران و خانان و دیگر زورمندان. البته به استثنای چند مورد خاص مانند ناصرخسرو. در این باره یکی از مستشرقین می نویسد: رابطهٔ زیاد نزدیک با فرهنگی که از بیابان سرچشمه گرفته بود روحیهٔ ایرانی را «صحرایی» کردوقدرت کامل این روحیه فقط از راه زبان بومی ایران میسر شد. درهیچ رشته ای از ادبیات این قضیه بیش ازشعر— که هم اکنون به بحث دربارهٔ آن خواهیم پرداخت—صدق نمی کند. ذوق اعراب درشعر را می توان در قصیده خلاصه و تحسین کرد. قصیده یعنی چکامه ای که در آن قصد و یا منظوری است و مرکب از ۱۰۰ بیت یا بیشتر بوده است... هر بیت واحد مستقلی بوده و جولانگاه دانش و کمال و استادی در سخن و میدانی بوده که برای تخیل پرحرارت شاعرانه کم و برای تقلید و اغراق و غلو و بلاغت لفظی فراخ بوده است.[۵۸]

بعد بحث می‌کند که ایرانیان قالب قصیده را از عرب گرفتند و...

---

۵۶) النقدالادبی، احمد امین ص ۲۳۶.

۵۷) التوجیه الادبی، ص ۱۵۷.

۵۸) ا. ج. آربری میراث ایران، ص ۳۳۲.

بگذریم. تنها فایده‌ای که از این تنوع مضامین قصیده حاصل شده است این است که در آن هنگام که شاعران هدفی جز مدح نداشتند تعدد موضوعات خود وسیله‌ای بوده است برای اینکه در نظم تنوعی ایجاد کند با حفظ غرض اصلی که مدح است.

با این امکانات شاعر توانست که مقداری وصف و غزل و حکمت و امثال آن در شعر بیاورد...

روی همین جهت است که چنانکه دیدیم در یک قصیده می‌توان بسیاری از ابیات را برداشت و یا جای آنها را با یکدیگر عوض کرد چنانکه هیچ زیانی هم به شعر نرسد همانطور که ابن طباطبا دستور می‌داد[۵۹] این پریشانگویی شاعران محدود به شاعران مداح نیست حتی افراد متفکری مانند ابوالعلاء معری هم بدست‌انداز این پریشانگویی‌ها افتاده‌اند،[۶۰] و امروز ناقدان معاصر بر کار او در همین باب خرده‌هایی می‌گیرند که این سخنان او را هیچ چیز دیگر جز سلسلهٔ قافیه‌ها و اوزان بیکدیگر پیوند نمی‌دهد[۶۱] و این مسئله را ناقدان اروپایی نیز با همه محدودیتی که سلطنت قافیه در شعر ایشان دارد متوجه شده‌اند و بعضی یادآورند که شاعر — با حفظ وحدت قافیه — مشکل است بتواند اصالت و خوبی شعر را حفظ کند[۶۲] زیان عمده‌ای که از موضوع وحدت ابیات و رعایت عمود شعر، به شعر عرب و در دنبالهٔ آن به ادب فارسی رسیده است محدودیت افق کار شاعران است که از دایرهٔ تقلید پیشینیان و معانی متداعی ایشان از قافیه‌ها تجاوز نکردند احمد امین می‌گوید: از نمودارهای

---

۵۹) الاسس الجمالیة، ص ۳٤۳.

٦۰) درباب نقد معرّی از قافیه مراجعه شود به النقد واللغة فی رسالة الغفران، از دکتر امجد الطرابلسی، مطبعة جامعة سوریة ۱۹۵۱ ص ۱۱۳ به بعد.

٦۱) احمد الشایب، ابحاث و مقالات، ص ۱۷٤.

٦۲) مشکلة السرقات فی النقد العربی، ص ۲٦۵.

فراوان غلبهٔ عنصر تقلید بر ادب عرب یکی این است که تمام ملتهای عرب شعرشان بهم شبیه است، با اینکه از نظر تاریخ و محیط جغرافیایی با هم فاصله دارند.

ادب اندلسی شبیه ادب مصری است و باز هر دو شبیه ادب عراقی اند و به دشواری می‌توان میان شعرها از این نظر تفاوتی تشخیص داد. شاید به سبب این است که همه پیرو یک دین‌اند و این دین همه را به احترام عرب دعوت می‌کند و در نتیجه وادار به تقلید اسالیب ایشان می‌کند[۶۳] اما این گفتهٔ او محل تردید و تأمل بسیار است و بهتر آنست که موضوع را بهمان مسئلهٔ مورد بحث یعنی تسلط قافیه‌ها و عمود شعر برگردانیم. در ادب فارسی نیز چنین است و بگفتهٔ یکی از شاعران معاصر شاعر ایرانی کهن در جندق و بیابانک و دیگر نواحی کویر، بهار را چنان وصف می‌کرد که در ساحل سرسبز خزر و جنگلهای رنگ رنگ مازندران[۶۴] و این نبود جز اینکه او خود را بدست شکل شعر سپرده بود و یا اصلاً احساس اصیل نداشت و هر چه قافیه‌ها پشت سر هم تداعی می‌کردند — و این تداعی هم بر اثر زمینهٔ انفعالی‌ای بود که از خواندن آثار قدما داشت — در همه یکسان بود، شعرها هم بطور ریاضی واری بیک نتیجه می رسید. محمّدمصطفی هداره در این باره سخنی دارد که نسبت به شعر فارسی نیز تا حدوی تطبیق می‌کند. وی می‌گوید: توجه عمود شعر به جزئیات بی آنکه اسرار زیبایی فنی را شامل باشد میدان بدعت را — در غیر جزئیات تعبیر — در ادب عرب محدود کرد و آن را در دایرهٔ معانی جزئی و حدود صنایع لفظی محصور کرد از این نظر است که بیشتر شعرهای عربی قالب‌هایی تکراری است در میدان عمومی قصیده و از همینجاست

---

۶۳) النقد الادبی، احمد امین ص ۲۵۱.

۶۴) فریدون توللی، مقدمهٔ رها.

که سرقت در ادب عرب سرچشمه می‌گیرد زیرا عمود شعر راههای سخن گفتن را در مجال‌های محدود محصور کرده است و شاعران را واداشته است که نیروی خودشان را متوجه معانی جزئی کنند و یا متوجّه صنایع لفظی و اینجاست که در دست‌اندازی که باید بیفتند می افتند و معانی جزئی و صنایع لفظی توارد می شود و شیوهٔ بیانشان بهم نزدیک می شود امری که عمود شعر جزئیات آنرا ترسیم کرده است، بی آنکه خودشان — اغلب — قصد تقلید داشته باشند.[۶۵] در نقطهٔ برابر این عقیده بعضی از ناقدان نظری دیگر دارند معتقدند که قضیه عکس این است و می‌گویند: قصیده با همان حد متوسط طول برای بیان اغراض شعر عربی که شاعران داشته‌اند کافیست زیرا موضوعاتی که ایشان بدان پرداخته‌اند نیازمند بیشتر از یک قصیدهٔ متوسط نبود.

بعضی معتقدند که همین محدودیت قصائد عربی باعث شده است که شاعران عرب به موضوعات درازدامن مانند داستانهایی که به چندین هزار بیت نیازمند است نپردازند و این عدم توجه محصول محدودیت شعرشان بوده است اما می توان گفت که عکس این موضوع نیز می تواند صادق باشد که محدودیت موضوع باعث محدودیت شکل قصاید شده باشد و اگر شاعران عرب می خواستند که دربارهٔ موضوعات طولانی سخنی بگویند نظامی دیگر در قوافی بوجود می آوردند که محدودیت نداشته باشد.[۶۶]

این مسئلهٔ محدودیت فضای شعر که از عمود شعر سرچشمه می‌گیرد باعث شده است که شعر را برای فهم سهل و آسانتر کند زیرا روح برای آن آماده‌تر است یعنی در حقیقت متوقع این نوع معانی است. اما تأثر روح در برابر این نمونه‌های محدود، اندک اندک ضعیف می شود زیرا کثرت الفت و طول عهد باعث ضعف احساس می شود و یا به مرحلهٔ ناخودآگاه

---

۶۵) مشکلة السرقات فی النقد العربی، ۱۹۱.

۶۶) التوجیه الادبی، ص ۱۵۰ شماره ۲.

می رسد.[۶۷]

ابن‌اثیر با توجه به همین محدودیت مجال قصیده و قافیه‌های پی درپی در عربی است که می‌گوید: عجم بر عرب تفضیل دارد زیرا فردوسی ۶۰/۰۰۰ بیت شعر گفته و شاهنامه کتابیست که نمونهٔ عالی فصاحت است و این نوع شعر در عربی، با همه گسترش آن، یافت نمی‌شود با اینکه لغت عجم مثل قطره‌ایست در مقابل دریایی در نسبت با زبان عرب[۶۸] و این نکتهٔ مهمی است که متأخران از ناقدان عرب هم خود متوجه آن شده‌اند که اغلب مسئلهٔ عدم‌وجود حماسه را در ادب عرب نتیجهٔ همین مجال تنگ قافیه‌های پی درپی می دانند بخصوص که قالب مثنوی در این زبان توفیق چندانی بدست نیاورده است اگرچه علت اصلی را هنوز بطور مسلم نمی‌توان بازشناخت و بدرستی پاسخ گفت.[۶۹] گرچه بعضی احتمال داده‌اند که شاید عرب قصه‌های منظومی داشته است که چون تاریخش از حوادث بزرگ چیز مهمی نداشته آن قصه‌ها فراموش شده‌اند.[۷۰]

ولی می‌توان گفت که به علل ذیل حماسه مطلقاً درادب عرب وجود نداشته است: نخست آنکه قبایل از یکدیگر جدا بودند و پیداست که حماسه براساس احساس ملی بوجود می‌آید و تبلور این احساس در ضمیر آدمی هنگامی است که جامعه‌ها در بوتهٔ یک ملیت قرار گیرند و افراد احساس کنند که از چه قومی هستند و زندگی قبیلگی این امکان را ندارد. دیگر اینکه هیچ جنگ ملی در تاریخ ایشان بوجود نیامده است. دیگر مسئلهٔ سطحی بودن دین آنها در دورهٔ قبل از اسلام است. در اغلب حماسه‌ها یا در تمام آنها دین یکی از عناصر بزرگ است در حالیکه عرب

---

۶۷) ابن زیدون ص ۴۷۰.

۶۸) ابن اثیر، المثل السائر، ج ۲/ ۹ – ۴۱۸.

۶۹) القصص فی ادب العرب، محمود تیمور ص ۵۳.

۷۰) ابحاث و مقالات، احمد الشایب ص ۲۱۴.

نسبت به ادیان خود چندان ایمانی نداشتند. دیگر محدودیت افق است که از محیط خود هرگز پا بیرون ننهادند و هرگز خیالشان اوج نگرفت و این خود از ارکان حماسه است. دیگر اینکه عرب هرگز در یک نقطه استقرار نداشتند و شعر حماسی هر ملت پس از روزگار استقرار آنها بوجود می آید.

دیگر — که عمده است — مسئلهٔ کیفیت شعر عرب است که عنایت شاعر به جنبهٔ غنایی محض بوده است و اگر گاه گاه شاعری می خواست قصه‌ای را در ضمن قصیده‌ای بیاورد بطور طولانی نمی آورد و همین عنایت به الفاظ او را وادار می‌کرد که از این حد تجاوز نکند و یک شعر عرب از ۱۰۰ بیت اغلب تجاوز نمی‌کرد و قصائد معلقات را عرب از همین نظر بنام «مطولات» هم می خواند که در نظرش طولانی جلوه می‌کرد.[۷۱] همین مسئلهٔ عمود شعر و محدودیت مجال شعر عرب که خود سنتی شده است باعث شده که عرب این استقلال ابیات و تسلط قافیه‌ها را با شدت بسیاری همیشه محافظت کرده و از همین رهگذر مسئلهٔ پیوستگی ابیات را عیب می شمرده است. چنانکه دیده‌ایم اغلب ناقدان و اهل بدیع در این زبان شعرهای موقوف معانی را (که تضمین در آن هست) عیب می شمردند مثلاً ابن‌معتز بر امرؤالقیس ایراد می‌گیرد که دو بیت او چنین بیکدیگر پیوند دارند[۷۲] و ابوهلال عسکری این کار را «قبیح» می شمارد[۷۳] و قدامة بن جعفر نیز بر این شعر عُرْوَةُ بنُ الوَرْد:

فلو کالیَومِ کانَ عَلیَّ اَمْری
وَمَنْ لَکَ بالتَدَبّرِفی الاُمورِ
اِذن لَمَلَکْتُ عِصمَةَ ام وهب
عَلیٰ ما کانَ مِنْ حَسَکِ الصُدُورِ

---

۷۱) فن الشعر الملحمی، احمد ابوحاقه، بیروت ۱۹۶۰ ص ۵ — ۷۳.
۷۲) ابن المعتز و تراثه، ص ۵۵۷.
۷۳) الصناعتین، ابوهلال، ص ۳۶.

ایراد می‌گیرد که معنی بیت نخستین تمام نمی‌شود مگر به بیت دوم[۷۴] و در کتاب دیگرش هم اینکار را به صراحت از عیوب می‌شمارد[۷۵] اما ناقد هوشیاری مانند ابن‌اثیر که زاویهٔ توجه او به زیباییهای سخن جز اندیشه‌های ناقدان دیگر است عقیده‌ای خلاف این دارد و می‌گوید: اینکه بعضی تضمین اسناد را عیب دانسته‌اند در نظر من درست نیست زیرا فرقی وجود ندارد بین دو بیت شعر یا دو فقره از کلام که بهم متصل باشند زیرا شعر هر لفظ موزون مقفّیٰ است که مفهومی را برساند و کلام مسجوع، لفظی است که مقفا باشد و فرقشان فقط در وزن است از آن جمله قول امرؤالقیس:

فَقُلْتُ لَهُ لمّا تَمَطّیٰ بِصُلْبِهِ
وَاَرْدَفَ اَعجازاً وناءَ بِكَلْكَلِ
اَلا ایّها اللیلُ الطویلُ اَلا اَنْجَلی
بصبحٍ ؟ وما الإصباحُ منكَ بِاَمْثَلِ[۷۶]

و در ادب معاصر عرب شاعران بعلت تحولی که در کیفیت شعری بوجود آمده است این موضوع را عیب نمی‌شمارند بلکه نوعی حسن بشمار میرود چنانکه این ابیات:

خَیَّم اللیلُ فَوق رَكْبٍ
اَثْقَلَتْهُم رحالُ حُبّ
لیسَ یَدْرونَ ایّ دَرْبٍ
یَنتهی باللقاء وقلبی

---

۷۴) نقد الشعر، قدامةبن جعفر، ص ۱۳۰.
۷۵) قدامة بن جعفر، نقدالنثر، چاپ طه حسین و عبدالحمید العبادی ۸۹.
۷۶) المثل السائر، ص ۳۴۲.

فی مَطایا الرکوب
کادَ شَوقاً یذوب

سخت مناسب و خوش‌آهنگ بیکدیگر موقوفند[۷۷] و پیداست که اینکار به میزان توفیق شاعر بستگی دارد و اگرشاعر هدفی و اندیشه‌ای در شعر داشته باشد ناگزیر خواهد بود که بدینکار بپردازد چنانکه در این ابیات از حماسهٔ ارجمند فردوسی که در نهایت زیبایی و پیوستگی است:

کنون گر به دریا چو ماهی شوی،
و یا چون شب اندر سیاهی شوی،
و یا چون ستاره شوی بر سپهر،
ببری ز روی زمین پاک مهر،
بگیرد هم از تو پدر کین من،
چو بیند که خشت است بالین من.

(فردوسی — رستم و سهراب)

و صاحب‌المعجم نیز توقیف معانی را چندان قبیح نمی داند که در ردیف معایب درآید بلکه معتقد است: از این جنس افتد که سخت بدیع و نادر باشد چنانکه مسعود سعد گفته است:

جواد کفی عادل دلی که در قسمت
ز ظلم و بخل نیامد نصیب او الا
که جام باده به ساقی دهد ز دست تهی
به تیغ سربزند کلک را نکرده خطا[۷۸]

شعر فارسی این مسئله را از اصول عمدهٔ کارش می شمارد زیرا

---

۷۷) شعراء الرابطة القلمیه، ص ۲۵۸.
۷۸) المعجم، شمس قیس رازی ص ۲۹٤.

شاعرانی که تأملی و اندیشه‌ای دارند، ناگزیرند که ابیاتشان به یکدیگر پیوستگی داشته باشد و ما در بحث قالبهای شعر این موضوع را به تفصیل مورد بحث قرار خواهیم داد.

در قدیم نیز شاعران گاهی تا پنج شش بیت، شعر خود را موقوف می‌آوردند[۷۹] نقص دیگری که قالبهای پی درپی در شعر عرب وارد کرده است و از تقیّد فراوان شاعران به سنت قافیه‌پردازی سرچشمه می‌گیرد موضوعی است که در کتابهای نقد و بدیع بنام اقتضاب مطرح کرده‌اند. اگر شاعر مسیر سخن خود را ناگهان بی هیچ مقدّمه‌ای دگرگون کند اقتضاب نام دارد. ابن‌اثیر این کار را یعنی تغییر مسیر سخن را در صورتیکه با تخلص و نوعی گریز باشد از توانایی شاعر می‌شمارد[۸۰] و می‌گوید که متأخّران از شعرا همه تخلص می‌کرده‌اند اما قدما کارشان بیشتر اقتضاب بوده است؛ یعنی بی هیچ مقدمه‌ای مطلب را قطع می‌کرده‌اند[۸۱] از نمونه‌های تخلّص خوب، در شعر فارسی این تغزُّلِ معزی است:

ای زلف دلبر من پرچین و پرشکنی
گاهی چون وعدهٔ او گاهی چو پشت منی
گه دام سرخ ملی گه بند تازه گلی
گه درع معصفری گه طوق نسترنی

گه خوشهٔ عنبی گه عقدهٔ ذنبی
گه پردهٔ قمری گه حلقهٔ سمنی
چون رای تیره‌دلان پر پیچ و تاب و خمی
چون راه بدکنشان پر رنگ و زرق و فنی

---

۷۹) حدائق الحقایق، شرف‌الدّین رامی، چاپ دانشگاه، ص ۱۴۰.
۸۰) المثل السائر، ص ۲۵۹.
۸۱) نسیب‌عازار، نقدالشعر، ص ۱۴۳.

گویی دلیل غمی کاسیب جان و دلی
گویی قضای بدی کاشوب مرد و زنی
نور فریشتگان در زیر دامن توست
از تیرگی تو چرا چون جان اهرمنی ؟

از مشک سوده کشی بر سیم ساده رقم
گویی سر قلم بوبکربن حسنی
کافی کفی که کفش چون ابر هست سخی
صافی دلی که دلش چون بحر هست غنی[۸۲]

و از نمونه های اقتضاب[۸۳] که در عربی بسیار است قصیدهٔ معلقهٔ امرؤالقیس است:

وَیَوْمَ عَقَرْتُ للعذارىٰ مَطِیَّتی
فیا عجَبا مِنْ کُورِها المُتحمّلِ
فَظَلَّ العذاری یَرْتَمِینَ بلَحْمِها
وَشَحْمٍ کُهُدّابِ الدِمَقْسِ المُفَتَّلِ

* * *

افاطِمَ مَهْلاً بَعْضَ هذا التَدَلُّلِ
وَاِنْ کنتِ قَد آزْمَعْتِ صَرْمِی فَاجْمِلی
اَغَرّكِ مِنّی اَنَّ حُبَّكِ قاتِلی
وَاَنَّكَ مَهْما تأمُری اَلقَلْبَ یَفعلِ[۸۴]

---

۸۲) دیوان معزی، چاپ مرحوم اقبال ص ۷۲۸ کتابفروشی اسلامیه، تهران ۱۳۱۸.
۸۳) اقتضاب در کتب بدیع فارسی بمعنی اشتقاق بکار رفته که صنعتی است بدیعی رک:
صناعات ادبی، استاد جلال همائی ص ۸۸.
۸٤) المجانی الحدیثه، الاب لویس شیخو، ۱/۳۲.

که چند جا بی‌مقدّمه سخن را بریده و مطلب را عوض کرده است در فارسی نیز نمونه‌هایی می‌توان یافت. پیداست که اینکار در اکثر موارد لطف چندانی ندارد مگر اینکه با چه افسونی شاعر بتواند از عهدهٔ اینکار به‌نوع زیبایی برآید. و اینکار هم از همان مسئلهٔ تسلط فوق‌العادهٔ قافیه‌ها سرچشمه می‌گیرد و این مسئله خاص ادب عرب نیست.

در فارسی هم نمونه‌های فراوانی از این دست می‌توان جست که شاعر فقط براساس قافیه‌ها یک رشته معانی دور از هم را بی‌آنکه در ذهن اتصالی بدان بدهد در شعر خود می‌آورد.

از جمله عیب‌هایی که قافیه در شعر فارسی ایجاد کرده مسئلهٔ قافیه آوردن کلمات بسیار عربی است که اگر به خاطر قافیه نبود زبان هرگز به گرفتن آنها نیازی نداشت و هنگامیکه شاعران قافیه‌های پی درپی لازم داشتند ناگزیر می‌شدند که یک رشته از کلمه‌های عربی نامأنوس در فارسی را در شعر خود بکار ببرند و از این رهگذر این کلمات کم کم داخل زبان شعر و بعد هم نثر می‌شد بی‌آنکه نیازی و ضرورتی وجود آنها را ایجاب کند. مثلاً در شعر:

غرابا مزن بیشتر زین نعیقا
که مهجور کردی مرا از عشیقا

منوچهری ناگزیر شده است کلماتی مانند: نعیق، عشیق، سحیق، انیق، عتیق، مفیق و قلیق و امثال آنرا بکار ببرد که پیش از آن در شعر فارسی راه نیافته بوده است و این در تمام دوره‌های ادب فارسی بخصوص دوره‌های سلطنت قصیده کلیت و شمول دارد و یک اصل استوار است.

از این مسئله که بگذریم نکتهٔ بسیار مهمی بنظر می‌آید و آن اینکه نویسندهٔ این سطور هنگام بررسی قافیهٔ شعرهایی که کلمات قافیه از عربی گرفته شده متوجّه شد که در این نوع اشعار گذشته از اینکه خود قافیه یک کلمهٔ عربی است بالطبع مقدار زیادی از کلمات عربی را هم به تناسب

خود در اصل ابیات به دنبال می‌کشد. در این باره فهرست گونه‌ای یا آمار ناقصی از چند شعر در چند دیوان از چند دورهٔ ادب فارسی تهیه کرد و درنتیجه به این نکته ایمان آورد که قافیه‌ها نه تنها خود از کلمات عربی انتخاب می‌شده‌اند بلکه به میزان قابل ملاحظه‌ای کلمات دیگر عربی را هم به‌دنبال خود می‌کشانده‌اند مثلاً در این قصیدهٔ رودکی:

آمد بهار خرم با رنگ و بوی طیب
با صدهزار نزهت و آرایش عجیب[۸۵]

این کلمات عربی: طیب، نزهت، عجیب، بدیل، شباب، صبا، نقیب، نفاط، برق، طبل، خیل، مهیب، رعد، عاشق، کئیب، حصاری، رقیب، طبیب، حله، قضیب، نغمه، لحنک (لحن)، غریب، نصیب، حبیب، ساقی، عندلیب، حسیب و مطرب در طی ۱۸ بیت آمده‌است؛ یعنی از میان تقریباً ۲۰۰ کلمه مکرر و غیرمکرر ۳۷ کلمهٔ عربی آمده که اغلب آنها نسبت به‌زبان شستهٔ رودکی غریب و نادر شمرده می‌شوند ازقبیل: مشیب، کئیب و قضیب؛ اما در قصیدهٔ:

مرا بسود و فرو ریخت هر چه دندان بود
نبود دندان لابل چراغ تابان بود[۸۶]

در فاصلهٔ ۱۸ بیت که مجموعاً در حدود ۲۰۰ کلمه دارد با حذف «بود» که ردیف است و مکرر، ۱۷ کلمهٔ عربی می‌بینیم آنهم از این نوع کلمات: لابل، سحری، قطره، لحن، قضا، خلقان، حل، عزیز، حیران، نشاط، میل و... در قرن پنجم این موضوع را بصورت محسوستری مشاهده می‌کنیم؛ مثلاً منوچهری در ۱۵ بیت آغاز قصیدهٔ:

روزی بس خرم است می‌گیر ازبامداد
هیچ بهانه نماند ایزد کام تو داد[۸۷]

---

۸۵) دیوان رودکی، چاپ مسکو، ص ۱۲. ۸۶) همان کتاب، ص ۲٦.
۸۷) دیوان منوچهری، ص ۱۸.

درمیان تقریباً ۱۶۰ کلمهٔ موجود در این ابیات ۲۲ کلمهٔ عربی دیده می شود: بی غمی (غم) ایمنی، در، سحاب، قوس قزح، حوت، وقت، سحر، ساعتک، رعد، برق، طرب، قوس، حجله، عالم، حله، عنا، قدح، ساقی، حورا. که می بینیم چه کلمات روان و ساده‌ایست و بصورت طبیعی مانند یک کلمهٔ فارسی بکار برده است چون قافیهٔ شعر همه کلمات فارسی است اما در ۱۵ بیت آغاز قصیدهٔ:

وقت بهار است و وقت ورد مورد
گیتی آراسته چو خلد مخلد[۸۸]

که تقریباً ۱۶۰ کلمه در آن بکار رفته از این قافیه‌های دشوار عربی: مورد، مخلد، مجدد، امرد، قد، اسود، مجلد، عسجد، فرقد، صد (اعراض)، ید، اورد، مسعد، مسهد، مطرد، که بگذریم می بینیم که این کلمات هم بکار رفته: وقت، ورد، خلد، بدیع، معشوقه، طفل (طفلک)، عقیقین، قعر، عشر، منقاد، ثریا، کسوف، قول، مهندس، مساح، قطره، سلیم (مارگزیده)، مطرد، برق، مذهب، کتاب، که با قافیه‌ها ۳۶ کلمه میشود. و در قصیدهٔ:

نوروز فرخ آمد و نغز آمد و هژیر
با طالع سعادت و با کوکب منیر[۸۹]

که قوافی هم فارسی است و هم عربی حد فاصل این اعداد است یعنی تقریباً ۲۷ کلمه عربی بکار رفته است.

در قرن ششم، از ترکیب بند ادیب صابر ترمذی دو قطعه را که یکی با قافیه‌های عربی است و دیگر با قافیهٔ فارسی مورد نظر قرار می دهیم و

---

۸۸) همانجا، ص ۱۵.

۸۹) همانجا، ص ۳۳.

می سنجیم، در شش بیت بند:

چشم عدو ز بیم تو کان عقیق شد
و اندر صفات جود تو دریا خفیق شد[۹۰]

کلمات عدو، عقیق، صفات، خفیق، نظم، نثر، طبع، معنی، دقیق، عبارت، رقیق، وصف، خاطر، بحر، عقیق، زمان، طریق، مدح، ثابت، قدم، ایمن، مالیه، رفیق، دقایق، شعر، دقیق (به معنی آرد)، عشق، رق، اختیار، بیت، بیت‌العتیق که ۳۲ کلمهٔ عربی است وجود دارد ولی در ۶ بیت بند:

آنیکه بر خیار جهان صید [؟] آمدی
برده‌ست دست نیکی تو پای هر بدی[۹۱]

کلمات: خیار، صید (شاید: صدر) فضل، رفیع، عرضه، اجرام، داعی، مملکت، فال، سعد، عالم، غواص، بحر، مدحت، ارباب، ظلم، فقه، که ۱۸ کلمهٔ عربی است بکار رفته است.

در قرن هفتم در غزل سعدی:

آنرا که میسّر نشود صبر و قناعت
باید که ببندد کمر خدمت و طاعت[۹۲]

که ده بیت است ۳۱ کلمهٔ عربی بکار رفته است در صورتیکه در غزل:

ای یار جفا کردهٔ پیوند بریده
این بود وفاداری عهد تو ندیده[۹۳]

---

۹۰) دیوان ادیب صابر، چاپ قویم ص ۲۸۵.
۹۱) همان کتاب، همانجا.
۹۲) دیوان سعدی، چاپ علمی ص ۱۳۱.
۹۳) همانجا ص ۲۳۷.

که در همان وزن است در ده بیت ۱۷ کلمهٔ عربی به کار رفته است که به مراحل ساده‌تر و طبیعی‌تر نیز هست و اگر میانگین کلمات را در نظر بگیریم و از کلماتی که در غزل اول در قافیه قرار گرفته صرفنظر کنیم می بینیم که در غزل اول ۲۳ کلمهٔ عربی به کار رفته و در غزل دومی ۱۷ کلمه.

در قرن هشتم در دیوان حافظ در غزل:

ستاره‌ای بدرخشید و ماه مجلس شد
دل رمیدهٔ ما را انیس و مونس شد [۹۴]

۳۹ کلمه عربی بکار رفته، در ده بیت. و در غزل:

خیال نقش تو بر کارگاه دیده کشیدم
بصورت تو نگاری ندیدم و نشنیدم [۹۵]

که نیز ۱۰ بیت است و در همان وزن ۲٤ کلمه عربی به کار رفته است.

یکی دیگر از عیبهایی که قافیه در شعر ایجاد می‌کند مسئلهٔ ترادف است و می دانیم که این ویژگی نیز از پدیده‌های شعر عربی است که به زبان ما سرایت کرده است. در این باره دکتر ابراهیم انیس می‌گوید:

«بعد از آنکه عنایت و توجه اعراب به موسیقی کلام زیاد شد این موسیقی واژه‌ها ایشان را از توجه به فرقهایی که در دلالت کلمات وجود دارد بازداشت چندانکه بسیاری از کلمات که معانی نزدیکی داشتند خیلی به هم نزدیک شدند تا آنجا که فرقها بکلی فراموش شد و شاعران عرب که تشنهٔ موسیقی کلمات بودند آن فرقها را از میان برداشتند تا

---

۹٤) دیوان حافظ، ص ۱۰۵.
۹۵) همانجا، ص ۲۰۵.

بتوانند در نظم قافیه و بوجود آوردن سجع ها استفادهٔ بیشتری از آن بکنند و همین کار باعث به وجود آمدن مترادفات شد که در دیگر زبانها وجود ندارد.»[۹۶] و در جایی دیگر می‌گوید: در عربی مترادف هست اگرچه بعضی بخواهند منکر آن شوند. اگرچه «هندی» به شمشیری خاص و «یمانی» به شمشیری دیگر با خصایصی دیگر می‌گفته‌اند اما در شعرعنتره مثلاً این نکات مورد ملاحظه نیست آنچه به نظر می رسد این است که منظور او شمشیر خوبست و این نظام قافیه ها و پایان مصارع است که او را وادار می‌کند که هندی را در جایی به کار ببرد و مشرفی را در جایی و یمانی را در جای دیگر. این حرص او به موسیقی شعر و نظام قوافی است که وی را به فراموشی تفاوت معانی کلمات وامی دارد (اگر درست باشد که این تفاوت درمواردی دیگر رعایت می شده است)[۹۷] گاهی قافیه‌ها در کلام حشواند زیرا معنی قبلاً تمام شده است و نیازی به آمدن آنها نیست و باعث پرگویی و بیهوده گویی شاعر شده‌اند مثلاً در این بیت ادیب صابر:

علاء دولت و دین اتسز آنکه دین گوید
ستایشش سبب حفظ و زینهار من است.[۹۸]

که حفظ و زینهار تقریباً یک معنی را می رساند و گاه این کلمه هیچ لطفی بر معنی شعر نمی افزاید گرچه حشو نیست... مانند این شعر خاقانی:

از جام دجله دجله کشد پس به روی خاک
از جرعه سبحه سبحه هویدا برافکند

---

۹۶) دلالة‌الالفاظ، دکتر ابراهیم انیس، ص ۷ــ ۲۰۶.
۹۷) همانجا، ص ۲۰۹.
۹۸) دیوان ادیب صابر، ص ۱٤٦.

که معلوم نیست قید هویدا جز قافیه بودن چه نقشی در این بیت دارد و باعث به‌وجود آمدن ترکیباتی نیز می‌شود که در زبان نادر است یا استعمال آن لطفی ندارد مانند: بشارت زدن یا بوی زدن، در این شعر سیدحسن غزنوی:

هر نفس گردون غرامتهای دیگر می‌کشد
هر زمان دولت بشارتهای دیگر می‌زند
ای جهان از فتنه تا صد سال دیگر ایمنی
زانکه از رنگ ملکشه بوی سنجر می‌زند[۹۹]

گاه قافیه باعث می‌شود که شاعر کلمه‌ای را به صورت ناقص ادا کند چنانکه مولوی در غزلی از دیوان شمس فرموده است:

مهمان شاهم هر شبی بر خوان احسان و وفا
مهمان صاحب دولتم که دولتش پاینده با[۱۰۰]

که «پاینده‌باد» بصورت «پاینده با» درآمده است. یا گاه باعث شده که کلمه‌ای را کشش بدهیم بی‌آنکه در اصل، کشش در ساختمان طبیعی آن وجود داشته باشد؛ مثل این بیت مولانا:

---

۹۹) دیوان سید حسن غزنوی، ص ۲۱۵.

۱۰۰) دیوان کبیر، ج اول، ص ۱۰، با اینکه در اصل موضوع، یعنی تحمیل بعضی معانی غیر ضروری بر شاعر، از طریق قافیه و ردیف هنوز هم تردیدی ندارم و جای تردید نیست، باید اعتراف کنم که این شواهد جای تردیدند، یعنی «بوی زدن» به ضرورت ردیف به وجود نیامده است، مولانا فرموده است (دیوان شمس ٤/ ۱۲۲):

بادهٔ خاص خورده‌ای، نقل خلاص خورده‌ای
بوی شراب می‌زند خربزه در دهان مکن

و مبا و با بجای مباد و باد، در غیر ردیف و قافیه هم (که جای ضرورت نیست) دیده می‌شود (اسرارالتوحید: ۲۲٤):

عیشت خوشبا که عیش ما خوش کردی

هر لحظه وحی آسمان آید بسر جانها
کاخر چو دردی بر زمین تا چند می باشی برآ [۱۰۱]

که جانها بر وزن «بارها» باید خوانده شود با الف کشیده.

گاه قافیه باعث تغییر معنی کلمات شده مثلاً کلمه رعنا که به‌معنی خودخواه است و بعد در مورد زیبایی که به زیبایی خود سخت دل‌بسته است و خودخواه به کار رفته و خاص انسان است و موجودی که بتواند «خودی» را احساس کند، در این شعر خاقانی صفت برقع به کار رفته و قبل از او و بعد از او شاید کسی رعنا را در مورد غیر ذوی‌العقول به کار نبرده باشد مگر آنکه کسی دیگر هم در مجال تنگ قافیه مانده باشد. شعر خاقانی این است:

درده رکاب می که عنانش عنان زنان
بر خنگ صبح برقع رعنا برافکند [۱۰۲]

یا «شکست برافکند» بجای «شکست درافکندن»:

غوغای دیو و خیل پری چون به هم رسند
خیل پری، شکست به غوغا برافکند [۱۰۳]

در میان نقادان قدیم عرب و ایران نیز بعضی که گاهی متوجه نقد شاعران از نظر قافیه‌ها می شده‌اند اغلب شعر را مورد انتقاد قرار می داده‌اند که چرا قافیه‌اش حشو است و... اما کسی قافیه را مورد نقد قرار نداده است که چرا این‌قدر جلو احساسات و اندیشه‌های شاعران را می‌گیرد و ایشان را وادار می‌کند که سخنانی آمیخته به حشو یا غلط یا خلاف عقیدهٔ

---

۱۰۱) همانجا، ج ۱/ ۳۱.
۱۰۲) دیوان خاقانی، چاپ دکتر سجادی، ۱۳۳.
۱۰۳) همان کتاب، همانجا.

خودشان بگویند. از نمونه‌های نقد بر قافیه این سخن خان آرزوست در حق یکی از ابیات حزین که می‌گوید:

خورشید را اگر نکند دیده تیرگی
داغ ترا ز پردهٔ پنهان برآورم

«پردهٔ پنهان»، غریب عبارتی است، ازپرده برآورم تمام بود[۱۰۴] و این خود از عیوبی است که قافیه، در شعر ایجاد کرده است.

بعضی از ناقدان عرب بر این شعر اعشی ایراد گرفته‌اند که گفته است:

منَ القا صِراتِ سجوفِ الحجا ــ
لِ لَمْ تَرَشَمْساً وَلا زَمْهریرا

زیرا شایسته نیست شمس را در برابر زمهریر قرار دهد بلکه لازم بود گفته شود: لم تَرَشَمْساً وَلا قَمَرا[۱۰۵] و این از گرفتاریهای قافیه است. البته قدما بعضی هم خود بدین نکته اشارت کرده‌اند که این گرفتاریهای شاعران از تسلط قافیه‌هاست مثلاً باقلانی در نقد جالبی که از قصیدهٔ امرؤالقیس کرده می‌گوید: در این شعر:

ففاضَتْ دُموُعُ العَیْنِ متّی صبابةً
علی النَحْرِ حَتیٰ بَلَّ دَمعیٰ مَحْمِلی

«عَلی النَحرِ» [بر گلوگاه] حشو دیگری است زیرا «بَلَّ دَمْعِیَ مَحْمِلی» [اشکم محمل مرا تر کرد] از آن بی نیاز می‌کند ما را و حشو ملیحی هم به‌شمار نمی رود و در «حتی بل دمعی محملی» که دوباره

---

۱۰۴) حزین لاهیجی، ۴۹.

۱۰۵) الصناعتین، ابوهلال، ص ۱۰۹.

«دمع» را تکرار کرده است حشو دیگری است. کافی بود که بگوید: «حتّی بلّتْ مَحْمِلی» و برای اقامهٔ وزن، این حشو را مرتکب شده است[۱۰۶] علاوه بر اینها وی در فراوانی حشو اغراق کرده و این خود از نظر پر کردن قافیه و وزن است زیرا بعید است که اشک محمل را تر کند فقط بر زمین یا بر دامن می‌چکد... و قدامه در نقد این بیت ابی عدی قرشی:

وَوُقْیتَ الحتوفَ مِنْ وارث و آ ـ
لٍ وَابقاكَ صالحاً رَبُّ هود

می‌گوید: «اینکه خداوند را به «رب هود» بودن نسبت داده زیباتر از این نیست که بگوید: «رب نوح» اما از آنجا که قافیه دال بوده است شاعر ناگزیر شده و این سخن را گفته است[۱۰۷] گرچه این سخن قدامه در نقد این شعر جای تردید است[۱۰۸] اما درموارد بسیاری اینکار نمونه دارد از جمله در شعر فارسی در این قصیدهٔ زیبای فرخی سیستانی:

گل بخندید و باغ شد پدرام
ای خوشا این جهان بدین هنگام
چون بناگوش نیکوان شد باغ
از گل سیب و از گل بادام[۱۰۹]

اگر دقت شود «گل بادام» در این بیت چندان به مراد و میل شاعر در این ابیات نیامده است زیرا از نظر طبیعی بادام‌بن هنگامی که

---

۱۰۶) اعجاز القرآن، باقلانی، ۵۰ ـ ۲۴۹.
۱۰۷) نقدالشعر، قدامه ص ۱۳۱.
۱۰۸) زیرا تا آنجا که بنظر این بنده می‌رسد شاعر می‌خواسته است بین (صالح) و (هود) هم که تقریباً نوعی نسبت و مراعات نظیر دارند رابطه‌ای برقرار کند و تنها قافیه شاعر را بدینکار نکشانیده است.
۱۰۹) دیوان فرخی سیستانی، چاپ دبیرسیاقی، ص ۲۲۷.

شکوفه هایش ریخت و چند روز گذشت تازه گلهای سیب شروع به شکفتن می‌کنند و این امری مسلم است که این دو گل «به یک روز نشکفند بهم» و فاصلهٔ ریختن گل بادام تا شکفتن گل سیب حداقل چند روز است. بگذریم از اینکه ممکن است گفته شود شاعر در محیطی بوده است که این گلها با هم می شکفته‌اند! و همین است که صاحب صبح الاعشی در برتری نثر بر شعر می‌گوید: در شعرمعانی تابع الفاظ اند ولی در کلام منثور چنین نیست بلکه الفاظ تابع معانی اند.[۱۱۰]

یکی دیگر از مسائلی که قافیه در شعر ایجاد می‌کند مسئلهٔ سرقات است یعنی شاعر گاه با اراده و گاه بی‌آنکه خود بخواهد با آوردن قافیه هایی که مشابه قافیهٔ شعر دیگران است مضامین ایشان را می برد و این مسئله را که در کتب نقد قدیم همواره مطرح می‌کردند کمتر کسی به مسئلهٔ قافیه ها برگشت داده است.

تنها کسی که از قدما متوجه این موضوع شده است و در این باره سخنی آورده ابن رشیق است که در مورد سرقات به دو نکته توجه کرده است:

۱) حفظ داشتن اشعار بعضی معانی قدما را به ذهن شاعر می آورد. چنانکه فرزدق بعضی معانی قدما را آورده و این بر اثر شعرهایی بوده که از ایشان حفظ داشته است.

۲) انحصار وزن و قافیهٔ موحده و سیاق الفاظ عربی در تشابه آثار هنری مؤثر است. او می‌گوید: شاعر که شعر می سراید در آن وزن و قافیه ای که دیگری پیش از او در آن شعری سروده است وزن و قافیه او را ناگزیر می‌کند که عین همان معانی را که قبلاً دیگری آورده — اگرچه نشنیده باشد— بیاورد.[۱۱۱] و نکتهٔ اخیر سخن ابن رشیق بسیار قابل توجه است

---

۱۱۰) قلقشندی، صبح الاعشی، ج اول، چاپ قاهره ص ۵۸.

۱۱۱) ابن رشیق، فراضة الذهب، (به نقل از مشکلة السرقات)، ص ۲۶۵، و مقایسه شود با سخن تین یانو در ص ۴۲۰ کتاب حاضر.

آنجا که می‌گوید: «گرچه نشنیده باشد» دلیل است بر اینکه قافیه‌ها آفاق دید شاعر را بالطبع محدود می‌کنند و همین محدودیت است که کار را گاه در بعضی شعرا و شاید در تمام شعرا به «از خود دزدی» selfplagiarism می‌کشاند یعنی مضمون و اندیشه‌ای را که پیش از این با این قافیه در شعری قبلاً بیان کرده‌اند باز با آمدن آن قافیه بی اختیار همان موضوع و مطلب به‌یادشان می آید و در شعر خود می آورند.

در باب نقش قافیه در این سرقتهای اختیاری و غیراختیاری اگر بخواهیم به تفصیل بحث کنیم خود کتاب بزرگی خواهد شد. کافیست به یکی از غزلهایی که یکی از متأخران به استقبال قدما سروده توجه شود. شاعران در این نوع استقبالها و بدرقه‌ها دو سه دسته‌اند یک دسته آنها که عین مضمون را می‌گیرند و با الفاظی در همان حدود کلمات شاعر اول بازگو می‌کنند. دیگر آنها که سعی می‌کنند بر آنچه او گفته چیزی بیفزایند. اکثریت شعرا از این دو دسته‌اند. افراد استثنایی ای هم هستند که می‌کوشند اصولاً فضای متداعی از قافیهٔ شاعر قبلی را فراموش کنند و سخنی تازه بیاورند نمونه‌اش حافظ در استقبال‌هایی که از غزل‌های سعدی و دیگران دارد. بی آنکه یادآور شویم پیداست که بدترین نوع سرقتها همین سرقتهایی‌است که در یک وزن و قافیه باشد زیرا شاعر دومی از خود کمتر هنری بخرج می دهد و شاید اصلاً کاری نکند جز انتقال مضامین. ابن اثیر می‌گوید: رسواترین و بدترین نوع سرقات آنست که در یک وزن و قافیه باشد و می‌گوید که در این نوع شاعر خودش فریاد می زند که من دزدی کرده‌ام.[۱۱۲]

دربارهٔ نقصهایی که قافیه‌های متوالی در شعر به وجود می آورند در بحث قالبهای شعر و نقد آن به تفصیل سخن خواهیم گفت.

---

۱۱۲) المثل السائر، ابن اثیر، ج ۲ ص ۳۷۹.