ردیف و نقش آن در غزلهای فخرالدّین ابراهیم عراقی

دکتر علی صباغی
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اراک
دکتر طاهره میرهاشمی
دانش آموختهٔ زبان و ادبیات فارسی

چکیده

جستار حاضر به بررسی نقش و جایگاه ردیف در غزلهای فخرالدین ابراهیم عراقی می‌پردازد. فرضیهٔ پژوهش این است که یکی از دلایل موفقیت عراقی در سرودن غزلهای موفق و درخشان، توجه و گرایش این شاعر به بهره‌گیری از ارزشهای عنصر ردیف بوده است.

پرسشی که این پژوهش می‌کوشد بدان پاسخ دهد این است که ردیف چه جایگاهی در ساخت و پرداخت غزلهای عراقی دارد. برای پاسخگویی به این پرسش، ابتدا با بهره‌گیری از شیوهٔ استقرایی، ردیف تمام غزلهای این شاعر استخراج و طبقه‌بندی شد؛ سپس اطلاعات انواع ردیف ـ کلمه‌ای، گروهی، جمله‌ای و جمله‌واره‌ای ـ با توجه به ارزشهای ردیف از حیث موسیقایی، هنری و معنایی به شیوهٔ تحلیلی مورد بررسی قرار گرفت.

نتیجهٔ پژوهش بیان می‌کند که ردیف یکی از اجزای بنیادی ساختار بیشتر غزلهای عراقی است. عراقی از ردیف برای تقویت موسیقی کناری و درونی شعر، آفرینش مجازهای زبانی، تکرار و برجسته‌سازی مضمونی خاص، ایجاد تناسب دیداری و شنیداری، القاگری، تأثیرگذاری بیشتر بر مخاطب و ... استفاده کرده است.

کلیدواژه‌ها: غزل فخرالدین ابراهیم عراقی، غزل در شعر فارسی کلاسیک، موسیقی کناری و ردیف در شعر فارسی کلاسیک.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۲/۱۲/۲۶ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۳/۳/۱۸

مقدمه

فخرالدین ابراهیم عراقی در زمرهٔ بلندمرتبه‌ترین شاعران ایران در قرن هفتم هجری است و غزلهای او در صف اول آثار غنایی پارسی قرار دارد (رک: صفا، ١٣٦٤، ج٣/ب١: ٥٧٧). یکی از شگردهای این شاعر در سرودن غزل بهره‌گیری از عنصر تکرار است. وی برای غنیتر کردن موسیقی غزلهای خود از انواع «تکرار آزاد» و «تکرار منظم»[1] بهره برده است. به‌دلیل بسامد زیاد انواع تکرار در غزلیات عراقی می‌توان تکرار را یکی از ویژگیهای سبک فردی فخرالدین ابراهیم عراقی به‌شمار آورد.[2] از آنجا که ردیف به لحاظ ساختمان شعر فارسی، نمود تکرار منظم محسوب می‌شود، عراقی در غزلیات خویش به گزینش ردیف و بهره‌گیری از خواص آن توجه خاصی داشته است تا آنجا که بین ۳۰۲ غزل دیوان وی، ۲۰۰ غزل مردّف است؛ به عبارت دیگر شصت و شش درصد غزلیات عراقی ردیف دارد.

با توجه به آنچه گفته شد و با در نظر گرفتن این نکته، که « حدود هشتاد درصد غزلیات خوب فارسی همه دارای ردیف هستند و اصولاً غزل بی‌ردیف به دشواری موفق می‌شود» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۱: ۱۳۸)، این فرضیه مبنای پژوهش قرار گرفت که یکی از دلایل موفقیت عراقی در سرودن غزلهای موفق و درخشان، توجه و گرایش وی به بهره‌گیری از عنصر ردیف بوده است.

پیشینهٔ بحث

دربارهٔ ردیف و ارزشهای آن افزون بر آثاری همچون «موسیقی شعر» از شفیعی کدکنی، «چشمهٔ روشن» از غلامحسین یوسفی، «جام‌جهان‌بین» از اسلامی ندوشن و «شکوه سرودن» از نقیب نقوی، که اشارات و بحثهایی دربارهٔ ردیف دارند، کتابی با نام «ردیف و موسیقی شعر» از احمد محسنی و چندین مقاله از جمله «ردیف و تنوع و تفنن آن در غزلهای سنایی» از عطامحمد رادمنش، «ردیف در سبک عراقی» از ماه نظری، «ارزش چند جانبهٔ ردیف در شعر حافظ» از یحیی طالبیان و مهدیه اسلامیت و «بررسی سبک‌شناختی ردیف در غزلهای سنایی و خاقانی» از رامین صادقی‌نژاد با محوریت ردیف نوشته شده که در این پژوهش از آنها استفاده شده است و نگارندگان کوشیده‌اند با استفاده از داده‌ها و اطلاعات سودمند این منابع به بررسی ردیف در غزلهای عراقی بپردازند.

پرسشی که این پژوهش می‌کوشد بدان پاسخ دهد این است که ردیف چه جایگاهی در ساخت و پرداخت غزلیات عراقی دارد. برای تبیین جایگاه و ارزش ردیف در غزلیات عراقی ابتدا انواع ردیفهایی به ترتیب بسامد معرفی می‌شود که این شاعر در ساخت و پرداخت غزلهای خود مورد استفاده قرار داده، است.

انواع ردیف در غزلهای فخرالدین ابراهیم عراقی

۱. ردیف کلمه‌ای

در غزلیات عراقی شش قسم از اقسام هفتگانهٔ کلمه[۳] در جایگاه ردیف قرار گرفته که به ترتیب بسامد عبارت است از:

۱-۱ ردیف فعلی: در غزلیات عراقی ردیف فعلی بسامد زیادی دارد. از مجموع ۲۰۰ غزل مردّف دیوان وی، ۱۱٦ غزل، ردیف فعلی دارد. ردیف فعلی در غزلیات عراقی شامل ۹۵ فعل تام و ۲۱ فعل ربطی می‌شود؛ افعال تام مانند «گرفت» (عراقی، ۱۳۷۲: ۱۱۵ و۱۲۰)، «می‌گریم» (همان، ۱۳۷)، «آمد» (همان، ۱۷۹، ۲۱۹ و ۳۲۵)، «می‌گذرد» (همان، ۱۵۲ و ۲۱۹)، «نمی‌دانم» (همان، ۲٤۹ و ۳۰۰)، «رفتم» (همان، ۳۱٦) و فعلهای ربطی مانند «است» (همان، ۸۰، ۱۰٦، ۱۵۹، ۱٦۰، ۱۸۸، ۲۳٦ و ۲۷۸)، «نیست» (همان، ۹۹، ۲۳٤ و ۳۲۸)، «بود» (همان، ۹۰، ۱۲۰ و ۲۷٦) «باشد» (همان، ۱٦۸ و ۱۷٤) و ... .

۱-۲ ردیف ضمیری: در غزلیات عراقی ۱۸ ردیف ضمیری مشهود است. وی افزون بر استفاده از ضمایر «ـَ م» (همان، ۹۸، ۱۱٤ و ۲٦۰) «ـَ ش» (همان، ۲۵۳، ۲۷٦، ۳۲۰ و ۳۲۹)، «من» (همان، ۱۷٤)، «تو» (همان، ۱٦۲، ۱۷۳، ۱۹۱، ۲۳۹ و ۲٤٤) «او» (همان، ٤۲) و «او من» (همان، ۱۳۸) در سه غزل نیز از ضمیر پرسشی «کو» (همان، ۸۹، ۹۸ و ۲٤۷) استفاده کرده است.

۱-۳ ردیف شبه‌جمله‌ای: عراقی در هفت غزل از ردیف شبه‌جمله‌ای بهره برده است. این شبه‌جمله‌ها عبارت است از شبه‌جملهٔ تأسف «دریغا» (همان، ۱۲۳، ۱۲۷) و «دریغ» (همان، ۱۱٦)، شبه‌جملهٔ امید و آرزو «کاشکی» (همان، ۱۳۲)، شبه‌جملهٔ تکذیب و انکار «نی» (همان، ۱۸۵) و شبه‌جملهٔ ندایی «ای دوست» (همان، ۱۹٤) و «ساقیا» (همان، ۲٤۳).

۱-٤ ردیف اسمی: عراقی در ساخت و پرداخت غزلیات خویش از پنج اسم در جایگاه ردیف بهره برده است: «زیستن» (همان، ۱۵۵)، «دوست» (همان، ۲۲۱)، «شِکَر» (همان، ۲۳۸)،

«ساقی» (همان، ۲۹٦) و «عشّاق» (همان، ۳۳۰).

۵-۱ ردیف قیدی: در غزلیات عراقی چهار قید در جایگاه ردیف قرار گرفته است. قیدهایی که عراقی به عنوان ردیف انتخاب کرده، عبارت است از: «دگربار» (همان، ۱۰۵، ۱۹٦ و ۲۵۸) و «صبحگاه» (همان، ۱٤۱).

٦-۱ ردیف صفتی: عراقی از دو صفت «اولیتر» (همان، ۲۱۰) و «شکسته» (همان، ۲۱۳) در جایگاه ردیف بهره برده است.

۲. ردیف گروهی

در این پژوهش منظور از ردیف گروهی، دو یا چند کلمه است که معنای کاملی ندارد؛ جمله، جمله‌واره یا کلمهٔ مرکب هم به‌شمار نمی‌رود و نقش یکی از واحدهای دستوری را به عهده دارد (رک: فرشیدورد، ۱۳۸۲: ۹۷؛ صفوی، ۱۳۸۳، ج۱: ۲۰۷ و ۲۰۸). این نوع ردیف بعد از ردیف فعلی -که از زیرشاخه‌های ردیف کلمه‌ای است- پربسامدترین نوع ردیف در غزلهای عراقی است. این شاعر در ساخت و پرداخت ۳۱ غزل از ردیف گروهی استفاده کرده است؛ ردیفهایی مانند «ما را» (عراقی، ۱۳۷۲: ۱۲٦)، «دگر نیست» (همان، ۲٤۰)، «است باز» (همان، ۱۸۸)، «من باشی» (همان، ۲۵۱)، «توام» (همان، ۱۹۲) و ... .

در اینجا ذکر این نکته ضروری می‌نماید که بعضی ردیفهایی که در این پژوهش به عنوان ردیف گروهی در نظر گرفته شده است در واقع به تنهایی و بدون توجه به محور همنشینی، جمله است؛ ولی در بافت کلام و در مجاورت با سایر واژگان حکم یک واحد دستوری را پیدا می‌کند؛ برای مثال عبارت «آخر نظری فرمای» (همان، ۱۹۲) بدون در نظر گرفتن واژگان همنشین، جمله‌ای کامل است، ولی در غزل عراقی یک گروه فعلی است:

در کار من درهم آخر نظری فرمای — در حال من پر غم آخر نظری فرمای...
بس جان و دل مرده کز لطف تو شد زنده — در جان من ای جان هم آخر نظری فرمای
در کار من بی‌دل نابوده به کام دل — یک لحظه درین عالم آخر نظری فرمای

(همان، ۱۹۲)

ردیفهای دیگری ازین نوع عبارت است از: «چه کار دارد» (همان، ۱۱۹، ۲۰۳ و ۳۲۹)، «چه خوش است» (همان، ۲۵۷)، «کیستی» (همان، ۱۷۱) و ... .

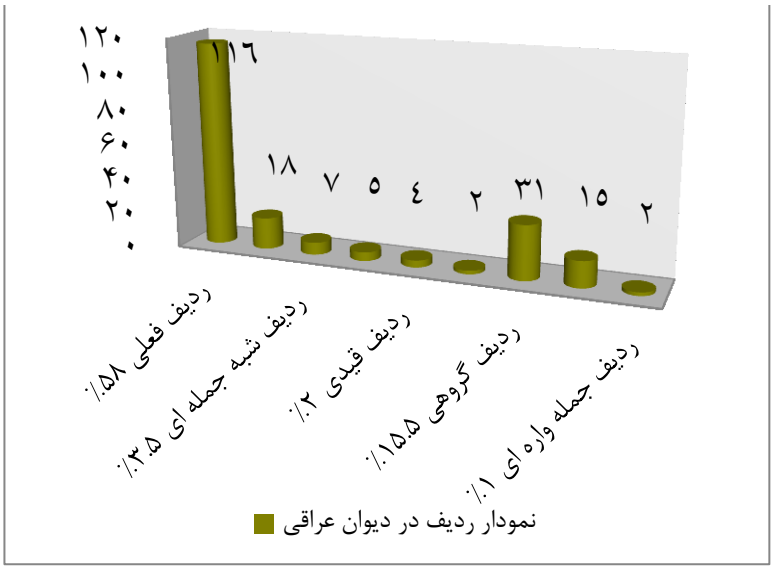
۳. ردیف جمله‌ای

منظور از جمله سخنی است که دارای اسناد، درنگ پایانی و معنای کامل است (رک: فرشیدورد، ۱۳۸۲: ۱۱۰). عراقی در ۱۵ غزل از ردیفهای جمله‌ای استفاده کرده است؛ جمله‌هایی مانند «باده بیار» (عراقی، ۱۳۷۲: ۱۰۱)، «چتوان کرد؟» (همان، ۱۱٤و ۱۱۸)، «که داند؟» (همان، ۱۲۷و ۳۲۸)، «مرگ به زین زندگی» (همان، ۱۲۲)، «این نیز بگذرد» (همان، ۱۳۵)، «دستم گیر» (همان، ۱٦٦)، «اکنون تو دان» (همان، ۱۷۱)، «تو دان» (همان، ۱۹۰)، «شبت خوش باد من رفتم» (همان، ۲۰٦) و ... .

٤. ردیف جمله‌واره‌ای

منظور از جمله‌واره سخنی است که به کمک جمله‌واره‌های دیگر معنای کامل و درنگ پایانی پیدا کرده، جملهٔ مرکب تشکیل می‌دهد (رک: فرشیدورد، ۱۳۸۲: ۱۲۱). بین غزلیات عراقی این ردیف کمترین بسامد را دارد به گونه‌ای که تنها در دو غزل مورد استفاده قرار گرفته است: «چه کنم» (عراقی، ۱۳۷۲: ۱۲۱) و «چه شد» (همان، ۲۳٦).

در ادامه ارزشهای زیبایی‌شناختی ردیف و نمود این ارزشها در غزلهای عراقی مورد بحث و بررسی قرار خواهد گرفت.



۱. ردیف از نظر موسیقایی

ردیف یکی از ابزارهای نیرومند موسیقی شعر فارسی است که آن را به لحاظ طنین موسیقایی‌ای که به شعر می‌بخشد، خلخالی برای افکار دانسته‌اند (رک: یوسفی، ۱۳۷٦: ۳٤٤؛ شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۱: ۱۳۰). شعرهای مردّف در مقایسه با اشعار غیر مردّف موسیقایی‌تر است و از شنیدن این نوع سروده‌ها—شعرهای مردّف—احساس لذت بیشتری می‌کند؛ «زیرا هر چه شعر از هماهنگی بیشتری برخوردار باشد، تأثیر موسیقایی آن نیز بیشتر خواهد بود» (نقوی، ۱۳۸٤: ۱۷۷). همچنین هر چه ردیف طولانیتر باشد، این هماهنگی و موسیقی نمود بیشتری خواهد یافت. شاید به همین دلیل عراقی اقبال بیشتری به ردیفهای گروهی و جمله‌ای داشته است. وی در هر جا که غزل به موسیقی بیشتری نیاز دارد، از ردیفهای طولانیتر استفاده کرده، و کوشیده است از موسیقی کلام برای تأثیر در عواطف و احساسات خواننده بهره ببرد. مهمترین ارزشهای موسیقایی این عنصر ساختاری عبارت است از:

۱-۱ غنی ساختن موسیقی کناری شعر

برترین نقش ردیف، غنی ساختن موسیقی کناری شعر به وسیلهٔ تکرار و نیز تکمیل موسیقی قافیه است: ارزش موسیقایی ردیف که در محلی خاص از بیت بارها تکرار می‌شود بیشتر از لفظی است که در موقعیتهای غیرقابل پیش‌بینی تکرار می‌شود. از سوی دیگر وجود ردیف بعد از قافیه باعث می‌شود حروف مشترک پایان شعر، که در قافیه اغلب یکی دو حرف است، بیشتر، و موسیقی کناری شعر تکمیل شود؛ به بیان دیگر شاعر در بسیاری موارد فقر قافیه را به کمک ردیف جبران می‌کند و موسیقی کناری شعر را غنیتر می‌سازد (رک: متحدین، ۱۳۵٤: ۵۱۱؛ شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۱: ۱۳٦ و ۱۳۷؛ محسنی، ۱۳۸۲: ۱۳). در مثالی که خواهد آمد، عراقی به منظور تکمیل موسیقی ضعیفِ تنها حرف مشترک قافیه در کلمات «رها، جدا، دوا، قضا و فدا» از ردیف طولانی «کردن توان؟ نتوان» استفاده کرده است:

ز دل جانا غم عشقت رها کردن توان؟ نتوان ز جان ای دوست مهر تو جدا کردن توان؟ نتوان
... مرا دردیست در سینه که درمانش تو می‌دانی بگو بی تو چنین دردی دوا کردن توان؟ نتوان
رسید از غم به لب جانم رخت بنما و جان بستان به جز پیش رخت جان را فدا کردن توان؟ نتوان
دریغا عمر من بگذشت نگذشتم به کوی تو چه گویی عمر بگذشته قضا کردن توان؟ نتوان

(عراقی، ۱۳۷۲: ۱٦۷)

یکی از عوامل مؤثر در غنا بخشیدن به موسیقی کناری شعر، همسانی ردیف و قافیه و همخوانی این دو در حروف صامت و مصوت است (محسنی،۱۳۸۲: ۵۱ و ۵۲). انواع همخوانی عبارت است از:

۱-۱-۱ همخوانی مستقیم: همخوانی مستقیم ردیف و قافیه به یکی از دو شکل زیر است:

۱-۱-۱-۱ همسانی تک حرفی: گاهی در همخوانی مستقیم، قافیه و ردیف تنها در یک حرف مشترک است (همان، ۱۸۳). چنین به نظر می‌رسد که زیبایی موسیقایی شعرهایی که در آنها حرف آخر قافیه با حرف اول ردیف همسان است، بیش از همسانیهای تک‌حرفی دیگر است. برای روشن‌تر شدن این مدّعا دو مثال ذکر خواهد شد که در اولی حرف آخر قافیه با حرف اول ردیف و در دیگری حرف آخر قافیه با حرف سوم ردیف همسان است:

جانا حدیث حسنت در داستان نگنجد □ رمزی ز راز عشقت در صد بیان نگنجد
جولانگه جلالت در کوی دل نباشد خلوتگه جمالت در چشم جان نگنجد
سودای زلف و خالت جز در خیال ناید اندیشهٔ وصالت جز در گمان نگنجد
(عراقی،۱۳۷۲: ۱۵۵)

هر که را جام می به دست افتاد □ رند و قلاش و می‌پرست افتاد
دل و دین و خرد ز دست بداد هر که را جرعه‌ای به دست افتاد
چشم میگون یار هر که بدید ناچشیده شراب مست افتاد
(همان، ۷۷ تا ۷۸)

در مثال دوم موسیقی نشأت گرفته از همسانی تک‌حرفی قافیه و ردیف به دلیل فاصله‌ای که بین حرف مشترک (ت) افتاده است، چندان آشکار نیست.

۱-۱-۱-۲ همسانی چندحرفی: در این نوع همخوانی بعضی حروف در قافیه و ردیف عیناً و بدون جابه‌جایی و فاصله تکرار می‌شود (نقوی، ۱۳۸٤: ۱۸۳)؛ برای مثال در ابیات زیر حروف قافیه که عبارت است از «ا» و «ر» در ردیف «می‌داری» بدون جابه‌جایی و فاصله تکرار شده است:

نمی‌دانم چه بد کردم که نیکم زار میداری □ تنم رنجور می‌خواهی دلم بیمار می‌داری
ز درد من خبر داری ازینم دیر می‌پرسی به زاری کردنم شادی از آنم زار می‌داری
دلم را خسته می‌داری ز تیر غم روا باشد□ به دست هجر جانم را چرا افگار می‌داری
(عراقی،۱۳۷۲: ۱۷٦)

همسانی چندحرفی نسبت به همسانی تک‌حرفی از موسیقی قویتری برخوردار است؛ چرا که هر چه تعداد حروف مشترک بین ردیف و قافیه بیشتر باشد، موسیقی کناری غنی‌تر خواهد بود؛ اما عراقی به همخوانی چند حرفی عنایت چندانی ندارد، بیشتر از همخوانی تک‌حرفی بهره می‌گیرد.[٤] شاید یکی از دلایل بی‌توجهی عراقی به ایجاد همسانی چندحرفی، ردیفهای طولانی - اعم از ردیفهای گروهی، جمله‌ای و بعضی ردیفهای فعلی- در غزلهای وی باشد. این ردیفهای طولانی به تنهایی خواهد توانست موسیقی‌ای غنی و سرشار در غزل به وجود بیاورد.

۲-۱-۱ همخوانی غیرمستقیم: این نوع همخوانی نیز همچون همخوانی مستقیم دارای دو شکل و شیوه است:

۱-۲-۱-۱ فاصله بین حروف همسان: در این نوع همخوانی حروف همسان ردیف و قافیه پشت سر هم قرار نمی‌گیرد و حرف یا حروفی بین آنها فاصله می‌اندازد (نقوی، ۱۳۸٤: ۱۸۵). در مثال زیر دو حرف «ا» و «ن» حروف همسان غزلی با ردیف «دارند» و کلمات قافیهٔ «جان، میان، دلستان، جاودان و ...» است؛ این دو حرف در کلمات قافیه پشت سر هم قرار گرفته؛ اما در ردیف، حرف «ر» بین آن دو فاصله انداخته است:

اگر شکسته دلانت هزار جان دارند □ به خدمتت چو کمر بسته بر میان دارند
شدند حلقهٔ گوش ترا چو حلقه به گوش چه خوش‌دلند که مثل تو دلستان دارند
کسان که وصل تو یک دم به نقد یافته‌اند از آن طرب طلب عمر جاودان دارند

(عراقی، ۱۳۷۲: ۳۲۸)

۲-۲-۱-۱ جابه‌جایی حروف همسان: در این شیوهٔ همخوانی، ردیف معمولاً در دو یا سه حرف با قافیه همسان و همانند است اما جای حروف در قافیه و ردیف عوض می‌شود (نقوی، ۱۳۸٤: ۱۸٤)؛ برای مثال در بیتهایی که خواهد آمد ردیفِ «تو دان» با قافیه‌های «افتادم، دادم، بگشادم، فرستادم و ... » در حروف «د» و «ا» همخوانی غیر مستقیم دارد:

در کف جور تو افتادم تو دان □ تن به بیداد تو در دادم تو دان...
بر امید آنکه بینم روی تو لب ببستم دیده بگشادم تو دان
دل که از دیدار تو محروم ماند بر در لطفت فرستادم تو دان

(عراقی،۱۳۷۲: ۱۹۰)

گاهی جابه‌جایی حروف همسان همراه با فاصلهٔ بین این حروف است که تشخیص این نوع جابه‌جایی به دقت بیشتری نیاز دارد؛ برای نمونه در بیتهای زیر حروف قافیه در

کلمات «درمان، هجران، آسان، جان و ...» دو حرف «ا» و «ن» است؛ این دو حرف در ردیف «می‌نماید» جابه‌جا شده و حرف «م» نیز بین آنها فاصله انداخته است:

گهی درد تو درمان می‌نماید □ گهی وصل تو هجران می‌نماید
دلی کو یافت از درد تو درمان همه دشوارش آسان می‌نماید
مرا گه گه به دردی یاد می‌کن که دردت مرهم جان می‌نماید
(همان، ۱۷۵)

در غزلیات عراقی از بین این دو نوع همخوانی غیر مستقیم، فاصله بین حروف همسان نسبت به جابه‌جایی حروف همسان بسامد بیشتری دارد؛ شاید دلیلش این باشد که ایجاد فاصله بین حروف همسان به سیاق طبیعی گفتار نزدیکتر است.[۵]

۲-۱ غنی ساختن موسیقی درونی شعر

یکی دیگر از نقشهای ردیف، غنی ساختن موسیقی درونی شعر است. در بسیاری از غزلیات عراقی، ردیف با جذب کلماتی که با آنها در صامت و مصوت همسان است، محور اصلی هم‌حروفیها و هم‌صداییها قرار گرفته است:

از غم عشقت جگر خونست باز □ خود مپرس از دل که او چونست باز
هر زمان از غمزهٔ خونریز تو بر دل من صد شبیخونست باز
تا سر زلف ترا دل جای کرد از سرای عقل بیرونست باز...
تا جگر خون کردی ای جان ز انتظار روزی دل بی جگر خونست باز
(همان، ۱۸۸ و ۱۸۹)

در مثالی که ذکر شد، عراقی برای تقویت موسیقی درونی غزل صامت «ز»- یکی از حروف ردیفِ «است باز» - را تکرار کرده است. چنین به نظر می‌رسد که عراقی در تکرار این حرف تعمدی خاص داشته است. صامت «ز» یکی از صامتهای گوش‌نواز است (رک: وحیدیان‌کامیار، ۱۳۷۹: ۲۸) که تکرار آن موسیقی درونی شعر را زیباتر می‌سازد. از سوی دیگر در بعضی از ابیات یک شعر، گاه صامت یا مصوت برجستهٔ ردیف مبنا قرار می‌گیرد و تکرار می‌شود. تکیهٔ واژهٔ «باز» -که قید تکرار است- بر روی هجای آخر و به ویژه بر روی حرف «ز» این حرف را برجسته‌ترین واک ردیف «است باز» قرار داده و شاعر نیز با توجه به همین برجستگی، آن را در جای جای غزل تکرار کرده است. نکتهٔ قابل توجه دیگر دربارهٔ تکرار حرف «ز» این است که این واج از حروف سایشی است. حروف سایشی زنگ شدیدتر و طولانی‌تری دارند و دور و بر خود هاله

می‌افکنند و خاصیت تکرار- در اینجا تکرار از نوع هم‌حروفی- را که ایجاد توجه است دو چندان می‌کنند (رک: متحدین، ۱۳۵٤: ٤۸۹؛ قویمی، ۱۳۸۳: ٥٤). در غزلی دیگر با ردیف «ندارد» همخوان خیشومی «ن»، که ناخشنودی و عدم رضایت را تداعی می‌کند (رک: قویمی، ۱۳۸۳: ٤۹)، محور هم‌حروفیهای غزل قرار گرفته است. عراقی با در نظر گرفتن این همخوان به عنوان محور هم‌حروفی ابیات، بار معنایی و القایی ردیف «ندارد» را دو چندان کرده است:

خرم دل آن کس که دل ریش ندارد □ اندیشهٔ یار ستم‌اندیش ندارد
گویند رقیبان که ندارد سر تو بیش سلطان چه عجب گر سر درویش ندارد...
این طرفه که او من شد و من او و ز من یار بیگانه چنان شد که سر خویش ندارد
هان ای دل خونخوار سر محنت خود گیر کان یار سر صحبت ما بیش ندارد

(عراقی، ۱۳۷۲: ۲۷۸)

۲. ردیف از نظر بلاغی

۲-۱ ایجاد صور خیال

یکی از نقشهای ردیف، تأثیر آن در آفرینش صور خیال گوناگونی نظیر تشبیه، استعاره، تشخیص، مجاز و ... است (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۱: ۱٤۲). از آنجا که ردیف فعلی در ایجاد مجازهای زبانی و ردیف اسمی در ایجاد تشبیه، استعاره و کنایه مؤثر است (محسنی، ۱۳۸۲: ۱۱٤ و ۱٥۱)، بسامد زیاد ردیف فعلی در غزلیات عراقی نشان می‌دهد که بیشترین شگرد ادبی‌ای که این شاعر با بهره‌گیری از ردیف موفق به خلق آن شده، مجاز بوده است. او همچون بسیاری از شاعران توانای دیگر، که از ردیف در ایجاد مجازهای زبانی بهره برده‌اند، « ...یک فعل را در پایان [ابیات] شعر می‌گذارد و از آن معانی متعدد برمی‌دارد و از همسانی لفظی و ناهمسانی معنایی آن، نوعی برجستگی در شعر ایجاد می‌نماید» (محسنی، ۱۳۸۲: ۱۳)؛ برای نمونه در غزلیات عراقی ردیف فعلی «نهاد» (عراقی، ۱۳۷۲: ۷٤ و ۷٥) در معانی قرارداد، نصب‌کرد، تعبیه‌کرد، افکند، پاشید و انداخت (دهخدا، ۱۳۷۷: «نهادن») ردیف فعلی «بماندیم» (عراقی، ۱۳۷۲: ۱۸۹) در معانی گشتیم، محروم ماندیم و گیرکردیم (دهخدا، ۱۳۷۷: «ماندن») و ردیف فعلی «گشادند» (عراقی، ۱۳۷۲: ۳۲۲) در معانی بازکردند، آزاد کردند، رها ساختند و رفع کردند (دهخدا، ۱۳۷۷: «گشودن») به‌کار رفته است.

یکی از شگردهای عراقی در گزینش ردیفهای فعلی استفاده از همکردهای فارسی[٦]

است: بسامد زیاد ردیفهای فعلی از بنهای «نهادن» (عراقی، ۱۳۷۲: ۷٤، ۱۵۷، ۲۳۳، ۲۶۱،۳۲۰ و...)، «داشتن» (همان، ۱۲٤، ۱۲۸، ۱۷۰، ۲۰۵، ۲۷۸، ۳۲۸ و...)، «کردن» (همان، ۷۲، ۷۷، ۸۲، ۸٦، ۱۰٤، ۱۵۰، ۱۵۲، ۲۰۷، ۲٦۲، ۲۹۵، ۳۲٤ و...) و «آمدن» (عراقی، ۱۳۷۲: ۱۷۹،۱۹۰، ۲۱۹، ۳۲۵ و...) بیانگر این است که تلاش عراقی در غزلهایی با ردیف فعلی استفاده از انواع ظرفیتهای معنایی فعل بوده است؛ برای مثال وی در غزلی با ردیف فعلی «آید» از ظرفیت‌های معنایی این فعل استفاده کرده است که در ترکیب با کلمات و پیشوندهای گوناگون معانی مختلفی به‌دست می‌دهد:

مرا گر چه ز غم جان می‌برآید □ غم عشقت ز جانم خوشتر آید
درین تیمارگر یکدم غم تو نپرسد حال من جانم برآید
مرا شادی گهی باشد درین غم که اندوه توام از در درآید
مرا یک ذره اندوه تو خوشتر که یک عالم پر از سیم و زر آید...
چو سر در پای اندوه تو افکند عراقی در دو عالم بر سر آید

(همان، ۱۹۰)

در این مثال عراقی با استفاده از ردیف فعلی «آید» -که همان گونه که پیشتر گفته شد یکی از همکردهای پراستعمال فارسی است- عبارتهای فعلی «جان بر لب آمد» و «جان برآمد»، فعل مرکب «خوش آمد» و فعل پیشوندی «درآمد» را - به ترتیب در مصراع اول بیت اول، بیت دوم، مصراع دوم بیت اول و بیت سوم- همتراز با فعل بسیط «آمدن» در معنای ربطی «شدن، گشتن و گردیدن» (رک: دهخدا، ۱۳۷۷: «آمدن») در بیت چهارم و نیز معنای متداول و غالب این فعل «ایاب، مقابل رفتن و شدن و ذهاب» (رک: همان، «آمدن») در بیت آخر آورده است.

۲-۲ تکرار

شعر بازتاب عواطف شدید شاعر است و عینیت بخشیدن به این عواطف و احساسات به شگردها و راه‌کارهایی نیاز دارد؛ یکی از این شگردها تکرار است که همان گونه که پیشتر ذکر شد در غزلیات عراقی بسامد زیادی دارد.

گاه خلّاقیت هنری در بهره‌گیری از جلوه‌های مرئی و نامرئی تکرار نمود می‌یابد (وحیدیان‌کامیار، ۱۳۷٦: ۲۱؛ شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ٤۰۸). ردیف یکی از جلوه‌های مرئی تکرار است. در واقع ردیف « تکرار آوایی کامل یک صورت زبانی واحد» (صفوی،۱۳۸۳، ج۱: ۲٦۷) است و مانند انواع تکرار، ارزشهای خاص خود را دارد. مهمترین ارزشهای هنری

ردیف – به عنوان عنصری تکرار شونده در شعر– عبارت است از:

۱-۲-۲ برجسته‌سازی: شاعران برای برجسته‌تر کردن مضمون، تصویر، اندیشه و احساس مورد نظر خود آن را در جایگاه ردیف قرار می‌دهند تا با هر بار تکرار ردیف، آنچه محور توجه، احساس یا اندیشهٔ ایشان بوده است، بیشتر و بهتر تجلی کند.

> شاعر می‌تواند برای برجسته کردن یک کلمه، مضمون یا تصویر با قرار دادن آن در ردیف، آن را مهمتر جلوه دهد؛ این در حالی است که اگر آن واژه یا جمله در وسط کلام یا اول کلام تکرار شود، چندان جلب نظر نمی‌کند. ولی موقعیت خاص ردیف در پایان شعر و مکثی که بعد و گاهی قبل از آن ایجاد می‌شود، تأکید و تمرکز را روی آن بیشتر می‌کند (طالبیان و اسلامیت، ۱۳۸٤: ۱۵).

۱-۱-۲-۲ برجسته‌سازی ردیف: گاهی ردیف به دلیل تکرار در آخر هر بیت برجسته می‌شود. در غزلیات عراقی این ویژگی در ردیفهای جمله‌ای از نمود قابل توجهی برخوردار است:

تا کی کشم جفای تو این نیز بگذرد — بسیار شد بلای تو این نیز بگذرد
عمرم گذشت و بیش مرا یک نفس نماند — خوش باش کز جفای تو این نیز بگذرد
آئی و زود بگذری و باز ننگری — ای جان من فدای تو این نیز بگذرد

(عراقی،۱۳۷۲: ۱۳۵)

در این مثال قرار دادن جملهٔ »این نیز بگذرد» در جایگاه ردیف، اندیشه و احساس شاعر را در هنگام سرودن این غزل منعکس می‌سازد. قرار دادن ضمیر "تو" پیش از ردیف جمله‌ای «این نیز بگذرد» ترفند زیرکانه‌ای است برای سوق دادن اندیشهٔ مخاطب به مضمون کلی غزل که در ردیف نمود یافته است: تمام آنچه تو بر من روا می‌داری، *خواهد گذشت* .

یکی دیگر از مواردی که عراقی را موفق به برجسته‌سازی ردیف کرده، استفاده از وجه امری در ردیفهای فعلی است. این شیوه به ردیفهای فعلی با وجه امری جایگاهی خاص بخشیده، اصرار و اشتیاق شاعر را به کاری یا روی دادن حالتی با هر بار تکرار به شکلی ملموستر و برجسته‌تر نشان داده است:

ای یار مکن بر من بی‌یار ببخشای □ بر من که غمت کشته مرا زار ببخشای
در کار من غمزده ای دوست نظر کن — بر جان من دلشده ای یار ببخشای
زان بیش که در حسرت روی تو بمیرم — بس دور بماندم ز تو زنهار ببخشای

(همان، ۱۳٤)

۲-۱-۲-۲ برجسته‌سازی واژگان همنشین ردیف: گاهی ردیف، زمینه‌ساز برجسته کردن واژگانی است که با آنها همنشین شده است. این ویژگی در ردیفهای گروهی عراقی از نمود قابل توجهی برخوردار است. بیشتر ردیفهای گروهی عراقی از نوع گروه فعلی است. از آنجا که هر گروه در حکم یک واحد دستوری به شمار می‌رود، ابیات غزلهایی که ردیف آنها گروه فعلی است، پیش از رسیدن به ردیف فاقد درنگ پایانی است و مخاطب را برای تکمیل گفتار در انتظار نگاه می‌دارد. همین انتظار و درنگ ذهنی مخاطب بر واژگان همنشین ردیف، این واژگان را برجسته می‌سازد. بسامد نسبتاً زیاد ردیف گروهی و بویژه گروه فعلی در غزلیات عراقی بیانگر این است که وی در بسیاری موارد از ردیف برای برجسته کردن واژگان پیش از ردیف کمک گرفته و با این شیوه به متمایز کردن تصویر، احساس یا اندیشه‌ای خاص موفق شده است. در ابیاتی که به عنوان نمونه ذکر خواهد شد، ردیف گروهی "چه خوش است" به ترتیب ترکیبات «طرهٔ پریشان، قامت خرامان، چشم خوبان و لذت عشق» را—که هر یک محور احساس یا تصویری خاص به‌شمار می‌رود—برجسته کرده است:

طرهٔ یار پریشان چه خوش است □ قامت دوست خرامان چه خوش است...
از می عشق دلم مست خراب همچو چشم خوش خوبان چه خوش است...
لذت عشق بتم از من پرس چو از آن بی‌خبری کان چه خوش است
(همان، ۲۵۷)

۲-۲-۲ ایجاد تناسب: یکی دیگر از زیباییهای ردیف، ایجاد تناسب است. تناسبی که ردیف از طریق تکرار ایجاد می‌کند به دو نوع تقسیم می‌شود:

۱-۲-۲-۲ تناسب شنیداری: ردیف، پایان آهنگ را اعلام می‌کند و « مکث در نفس است که در فاصله‌های معیّن و منظم و مساوی فرا می‌رسد» (اسلامی ندوشن، ۱۳۷٤: ۲۸۸). تکرار ردیف در فاصله‌های معیّن، زنگ و نغمه‌ای در شعر ایجاد می‌کند که در بحث از ارزشهای موسیقایی ردیف بدان پرداخته شد و در اینجا تنها به این نکته بسنده می‌شود که هر چه تعداد کلمات ردیف بیشتر باشد، تناسب شنیداری حاصل از تکرار این کلمات□□کلمات ردیف□□ملموستر خواهد بود.

۲-۲-۲-۲ تناسب دیداری: تکرار ردیف در آخر ابیات غزل باعث ایجاد نوعی تناسب دیداری می‌شود. واژگان هر بیت با وجود شکل نگارشی متفاوت و حتی با وجود اختلاف بیشتر با بیتهای بعد و قبل از خود□□چه از حیث نگارش و چه از حیث معنا- به سوی نقطهٔ اشتراک سراسر غزل که در پایان هر بیت قرار دارد -ردیف- پیش

می‌رود: «لذتی که از ردیف می‌بریم، گذشته از خوشنوایی آن در یکسانی شکل نوشتاری آن نیز هست. چشم ما تا پایان شعر از این تناسب دیداری، که به وسیله ردیف ایجادشده است، احساس خشنودی می‌کند» (طالبیان و اسلامیت، ۱۳۸٤: ۱۳). ردیف هر چه طولانی‌تر باشد، تناسب و تقارن دیداری آن نیز همچون تناسب شنیداری بیشتر و ملموستر خواهد بود.

در غزلیات عراقی بسامد زیاد ردیفهای گروهی و جمله‌ای -که از بلندترین ردیفها به‌شمار می‌رود- نسبت به اقسام ردیف کلمه‌ای -به استثنای ردیف فعلی- همچنین بهره‌گیری عراقی از ردیفهای فعلی مرکب و پیشوندی و نیز استفاده از ساختهای طولانی‌تر زمانی نظیر مضارع استمراری و مستقبل بیانگر توجه و نکته‌سنجی این شاعر در ایجاد تناسبی قوی و ملموس در ابیات غزل از حیث شنیداری و دیداری است.

۳. ردیف از نظر تأثیر القایی

۳-۱ تأثیر ردیف بر شاعر

یکی از نقشهای ردیف جهت‌دهی به ذهنیت شاعر است. ردیف مانع پراکندگی فکر شاعر شده، آن را در جهتی خاص هدایت می‌کند. سراینده به کمک ردیف، کل غزل را در جهت اندیشه‌ای واحد قرار می‌دهد و افکار و عواطف خود را با محوریت ردیف سازماندهی می‌کند. توجه به ردیف -و گاه قافیهٔ همنشین آن- در واقع یاریگر شاعر در سرودن است و او را به خلق فضاهای گوناگون و مضامین مختلف و متناسب با ردیف مورد نظر قادر می‌سازد. ردیف در دست شاعر هنرمند و خلاق مایهٔ آفرینندگی و جرقه زدن مضمونهای تازه است (رک: یوسفی، ۱۳۷٦: ۲۹۰؛ شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۱: ۱٤۱؛ محسنی، ۱۳۸۲: ۱۳؛ طالبیان و اسلامیت، ۱۳۸٤: ۱۳)؛ برای مثال ردیف «آرزوست» در ابیات زیر ذهن شاعر را در جهت تداعی مضامین و واژگانی سرشار از تمنا و طلب سوق داده است:

یک لحظه دیدن رخ جانانم آرزوست — یکدم وصال آن مه تابانم آرزوست
در خلوتی چنان که نگنجد کسی در آن — یکبار خلوت خوش جانانم آرزوست
من رفته از میانه و او در کنار من — با آن نگار عیش بدینسانم آرزوست
جانا ز انتظار تو جانم به لب رسید — بنمای رخ که قوت دل و جانم آرزوست

(عراقی، ۱۳۷۲: ۲۷۳)

۳-۲ تأثیر ردیف بر مخاطب

شاعران اغلب واژه یا واژگانی را در جایگاه ردیف قرار می‌دهند که محل جولان احساس

و اندیشهٔ ایشان است؛ به همین دلیل ردیف می‌تواند بیانگر فکر و احساس شاعر باشد. وقتی شاعر مضمون و مقصود اصلی خود را در جایگاه ردیف قرار می‌دهد، تکرار آن در آخر هر بیت باعث تأکید بیشتر بر مضمون و مقصود مورد نظر سراینده می‌شود و مضمون اصلی شعر بهتر در ذهن مخاطب نقش می‌بندد. از سوی دیگر خواننده با دقت در ردیفهای شعری می‌تواند به روحیهٔ عملگرا و مادی یا ذهنگرا و تجریدی شاعر پی ببرد (رک: یوسفی، ۱۳۷٦: ۲٦۱؛ شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ٤۱۲ و ٤۱۳؛ محسنی،۱۳۸۲: ٦۲). با توجه به آنچه گفته شد، چنین استنباط می‌شود که بسامد زیاد ردیف فعلی در غزلیات عراقی از روحیهٔ مادی و عملگرای این شاعر حکایت دارد بویژه اینکه بیشتر این افعال نیز از نوع فعل تام است. افعال تام نسبت به افعال ربطی پویایی بیشتری دارند و به شعر حرکت و حیات می‌بخشند در حالی که افعال ربطی حیات و حرکت افعال تام را ندارند و بیشتر فضایی تجریدی و انتزاعی را ترسیم می‌کنند (طالبیان و اسلامیت، ۱۳۸٤: ۲۰). قرار گرفتن فعلهایی نظیر «آمد» (عراقی، ۱۳۷۲: ۱۷۹، ۲۱۹، ۳۲۵)، «انداخت» (همان، ۲۷۲، ۳۲۷)، «زنیم» (همان، ۵۵)، «برخاست» (همان، ۷۳، ۲۵۵)، «می‌آید» (همان، ۲۸۰،۱٤٤)، «می‌گریم» (همان، ۱۳۷) و ... در جایگاه ردیف نشان از این دارد که فضای بیشتر غزلهای عراقی فضایی پویا و عملگرا است.

بجز تکرار مضمون و مقصودی خاص در جایگاه ردیف، که بر مخاطب تأثیر زیادی دارد، یکی دیگر از شیوه‌های تأثیرگذاری ردیف بر مخاطب بهره‌گیری از آوای این عنصر ساختاری است. گاه آوای ردیف می‌تواند بیانگر احساس و اندیشهٔ شاعر باشد (محسنی، ۱۳۸۲: ۵۲). عراقی نیز برای هر چه بهتر انتقال دادن افکار و احساسات خود در پاره‌ای موارد از آوای ردیف بهره جسته است. برای مثال وی از ردیف «بسوختی» برای بیان حرمانها و به تصویر کشیدن ناکامی‌ها استفاده کرده است. وجود حرف صفیری «س» -که در بیان احساس حسرت به کار می‌رود (قویمی، ۱۳۸۳: ٥٦)- و همخوان سایشی "خ" که بیانگر صدای ناله و زاری و نشان‌دهندهٔ ژرفای درد و رنج است (همان، ٦۲) و نیز وجود مصوت بلند «او» -از واکه‌های تیره‌ای که بیانگر افکار و اندیشه‌های حزن‌انگیز است (همان، ۲۲ و ۳۹)- و مصوت بلند «ای» -که بیانگر احساسی است که فریاد از نهاد آدمی برمی‌آورد، خواه فریاد شور و هیجان و خواه فریاد ناامیدی و یأس (همان، ۲۳)- به ردیف «بسوختی» آوایی بخشیده که القاگر حس ناامیدی و حرمان شاعر است:

ای دوست الغیاث که جانم بسوختی □ فریاد کز فراق روانم بسوختی
در بوته بلا تن زارم گداختی وز آتش عنا دل و جانم بسوختی
سود و زیان من ز جهان جزدلی نبود لکن ندانم آنکه چه سانم بسوختی

(عراقی،۱۳۷۲: ۱۷۱ و ۱۷۲)

۳-۳ ایجاد وحدت بین سراینده و خواننده

ردیف در ایجاد وحدت بین سراینده و خواننده نقش مؤثری دارد و باعث مشارکت فعال خواننده در خواندن شعر می‌شود. وقتی خواننده بتواند از بیت دوم به بعدِ شعر در موقعیتی خاص، کلمه یا عباراتی را حدس بزند، خواه ناخواه خود را با شاعر در آفرینش شعر، شریک می‌پندارد و از خواندن چنین شعری بیشتر لذت می‌برد. به این ترتیب «هر چه مضمون شعر غنایی‌تر و گروهۀ ردیف بزرگتر باشد، اتحاد شاعر با خواننده یا شنونده بیشتر است، در این حالت، شنونده در متن ماجراست؛ پس شعر در او تأثیر بیشتری خواهد داشت» (طالبیان و اسلامیت، ۱۳۸٤: ١٤). بسامد زیاد ردیفهای گروهی و جمله‌ای در غزلیات عراقی—که در بحث از انواع تناسب شنیداری و دیداری به تفصیل از آنها سخن گفته شد—بیانگر این است که وی کوشیده است با بهره‌گیری از ردیفهای طولانی سهم بیشتری برای خواننده در نظر بگیرد و اتحاد بین خود و خواننده را قویتر سازد. شاید یکی از عمده‌ترین دلایلی که باعث درخشش و پذیرش عام غزلیات عراقی شده است نیز در همین امر نهفته باشد.

نتیجه‌گیری

واکاوی دیوان عراقی بیانگر این است که وی در غزلیات خویش به گزینش ردیف و بهره‌گیری از ارزشهای این عنصر ساختاری توجه خاصی داشته است. انواع ردیف در غزلیات عراقی به ترتیب بسامد عبارت است از: کلمه‌ای (با زیرشاخه‌های فعلی، ضمیری، شبه‌جمله‌ای، اسمی، صفتی و قیدی)، گروهی، جمله‌ای و جمله‌واره‌ای. نقش ردیف در ساخت و پرداخت غزلیات عراقی از حیث موسیقایی، هنری و القایی–معنایی قابل بررسی است:

از نظر موسیقایی: عراقی بیشتر از ردیف برای تقویت موسیقی درونی غزلیات خویش بهره برده است. او بدین منظور برجسته‌ترین مصوتها یا صامتهای ردیف را محور همصدایی و هم‌حروفی ابیات غزل قرار داده است. عراقی برای تقویت موسیقی

کناری شعر از همخوانی مستقیم و غیرمستقیمِ ردیف و قافیه بهره برده است. البته همخوانی بین ردیف و قافیه در غزلیات وی نمود و جلوهٔ چندانی ندارد. در موارد معدود همخوانی نیز، تمایل شاعر بیشتر به بهره‌گیری از همخوانی مستقیم از نوع همسانی تک‌حرفی بوده است.

از نظر بلاغی: با توجه به نقش ردیف فعلی در ایجاد مجازهای زبانی و با توجه به بسامد زیاد ردیف فعلی در غزلیات عراقی این نتیجه به دست می‌آید که بیشترین شگرد ادبی‌ای که این شاعر با بهره‌گیری از ردیف به خلق آن موفق شده، مجاز بوده است. یکی دیگر از ارزشهای ردیف از حیث هنری تکرار است. تکرار ردیف در آخر بیتهای یک شعر از طرفی به برجسته‌سازی خود ردیف یا واژگان همنشین ردیف منجر، و از سوی دیگر باعث ایجاد تناسب دیداری و شنیداری می‌شود. در غزلیات عراقی برجسته‌سازی ردیفهای گروهی از نمود قابل توجهی برخوردار است. یکی دیگر از مواردی که عراقی را به برجسته‌سازی ردیف موفق کرده، استفاده از وجه امری در ردیفهای فعلی است. در غزلیات عراقی بسامد زیاد ردیفهای گروهی و جمله‌ای –که از بلندترین ردیفها به‌شمار می‌ردود– نسبت به اقسام ردیف کلمه‌ای –به استثنای ردیف فعلی– همچنین بهره‌گیری عراقی از ردیفهای فعلی مرکب و پیشوندی و نیز استفاده از ساختهای طولانی‌تر زمانی نظیر مضارع استمراری و مستقبل بیانگر این است که این شاعر در ساخت و پرداخت غزلیات خود به ایجاد تناسب شنیداری و دیداری این سروده‌ها نیز توجه داشته است.

از نظر القایی– معنایی: از این دیدگاه تأثیر ردیف بر شاعر، جهت‌دهی به ذهنیت شاعر در محدودهٔ معانی مربوط با ردیف است. چنین به نظر می‌رسد که عراقی نیز در سرودن غزلیات خویش تحت تأثیر این ویژگی ردیف قرار گرفته و تداعی معانی وی متناسب با ردیفی که برگزیده، بوده است. تأثیر ردیف بر مخاطب به وسیلهٔ قرار دادن مضمون و مقصودی خاص در جایگاه ردیف صورت می‌گیرد. این شیوه بر مخاطب تأثیر زیادی دارد و تکرار ردیف، مضمون مورد نظر شاعر را بخوبی در ذهن مخاطب حک می‌کند. از سوی دیگر خواننده با دقت در ردیفهای شعری می‌تواند به روحیهٔ شاعر پی ببرد. در غزلیات عراقی بسامد بالای زیاد ردیف فعلی از روحیهٔ مادی و عملگرای این شاعر حکایت می‌کند؛ چرا که شاعران مادی و عملگرا بیشتر از ردیفهای پویای فعلی و شاعران تجریدی وذهنگرا بیشتر از ردیفهای اسمی استفاده می‌کنند. یکی

دیگر از شیوه‌های تأثیرگذاری ردیف بر مخاطب بهره‌گیری از آوای ردیف است. عراقی نیز در پاره‌ای موارد برای بهتر انتقال دادن احساس و اندیشهٔ خود از آوای ردیف بهره جسته است. ردیف همچنین باعث ایجاد وحدت بین شاعر و خواننده می‌شود. وقتی خواننده از بیت دوم به بعد شعر بتواند کلمات ردیف را حدس بزند، احساس همدلی بیشتری با شاعر می‌کند و نقش فعالتری در خواندن متن خواهد داشت. بسامد زیاد ردیفهای بلند گروهی و جمله‌ای و بعضی ساختهای ردیف فعلی در غزلیات عراقی بیانگر این است که وی با بهره‌گیری از این‌گونه ردیفها سهم بیشتری برای خواننده در نظر گرفته، اتحاد بین خود و خواننده را قویتر ساخته است؛ شاید یکی از دلایل موفقیت غزلیات وی نیز در همین امر نهفته باشد□

پی‌نوشت

۱. دربارهٔ «تکرار آزاد» و «تکرار منظم» بنگرید به: وحیدیان‌کامیار، تقی، در قلمرو زبان و ادبیات فارسی (مشهد، محقق،۱۳۷٦)، صص۳۹-۵۷.

۲. نگارندگان با بررسی دقیق غزلیات دیوان عراقی شواهد متعددی از انواع تکرار در دیوان این شاعر استخراج کرده‌اند و مشغول نگارش پژوهشی در این زمینه هستند. در اینجا تنها برای اثبات این نظر، که تکرار از ویژگیهای سبکی فخرالدین ابراهیم عراقی به‌شمار می‌رود، به ذکر این نکته بسنده می‌شود که در دیوان وی صرف نظر از بسامد زیاد تکرار در سطح واج، هجا و واژه، غزلهایی با یک وزن، قافیه، ردیف و با ابیات یا مصراعهایی شبیه به هم وجود دارد. هر چند تکرار وزن، قافیه و ردیف در دیوان دیگر شاعران نیز دیده می‌شود، آنچه این تکرارها را در غزلیات عراقی برجسته‌تر می‌کند، تکرار مصراع (مصرعها) یا بیت (بیتهایی) کامل در غزلهای اوست؛ برای مثال در غزلهای زیر—که تنها مطلع آنها ذکر خواهد شد—علاوه بر تکرار وزن، قافیه و ردیف، بعضی مصراعها یا ابیات نیز تکرار می‌شود:

عشق شوری در نهاد ما نهاد جان ما را در کف غوغا نهاد

(عراقی، ۱۳۷۲: ۷٤)

عشق شوری در نهاد ما نهاد جان ما در بوتهٔ سودا نهاد

(همان: ۲۳۳)

دل در گره زلف تو بستیم دگربار در بند سر زلف چو شستیم دگربار

(همان: ۱۹٦)

دل در گره زلف تو بستیم دگربار وز هر دو جهان مهر گسستیم دگربار

(همان: ۲۵۸)

دلی یا دلبری یا جان یا جانان نمی‌دانم همه هستی تویی فی‌الجمله این و آن نمی‌دانم

(همان: ۲٤۹)

دلی یا دلبری یا جان یا جانان نمی‌دانم دل و جان را به جز دردت دگر درمان نمی‌دانم

(همان: ۳۰۰)

ای راحت روانم دور از تو ناتوانم باری بیا که جان را در پای تو فشانم

(همان: ۱۸٦)

ای راحت روانم دور از تو ناتوانم باری بیا که جان را بر روی تو فشانم

(همان: ۲۵۸)

۳. با توجه به این نکته، که در کتابهای دستورزبان مختلف دربارهٔ اقسام کلمه اختلاف نظرهایی هست، ملاک این پژوهش در تقسیم‌بندی انواع کلمه، کتاب دستورزبان فارسی انوری و احمدی گیوی بوده است (رک: انوری، حسن و حسن احمدی گیوی، دستور زبان فارسی، ویراست سوم، چ پنجم (تهران، فاطمی،۱۳۸۸)، ج۲، ص۱۰).

٤. برای مشاهدهٔ نمونه‌هایی از همسانی تک‌حرفی در ردیف و قافیهٔ غزلهای عراقی بنگرید به: عراقی، فخرالدین ابراهیم، مجموعهٔ آثار، چاپ اول (تهران،زوار،۱۳۷۲)، ص ۷٤ و ۷۵ (عشق شوری در نهاد ما نهاد)؛ ۸۲ و ۸۳ (هر که او دعوی هستی می‌کند)؛ ۱۰۲ و ۱۰۳ (امروز من که بی‌دل و بی‌یار مانده‌ام)؛ ۱۳۰ و ۱۳۱ (یاران غمم خورید که غمخوار مانده‌ام)؛ ۱۵۰ (از در یار گذر نتوان کرد)؛ ۲۱۹ (بیا، بیا که نسیم بهار می‌گذرد)؛ ۲۷۳ (یک لحظه دیدن رخ جانانم آرزوست) و ۳۲۹ (در حلقهٔ فقیران قیصر چه‌کار دارد).

برای مشاهدهٔ نمونه‌هایی از همسانی چند حرفی بنگرید به: عراقی، فخرالدین ابراهیم، مجموعهٔ آثار، چاپ اول (تهران،زوار،۱۳۷۲)، ص ۱۳۸ (ای جمالت برقع از رخ ناگهان انداخته)؛ ۲۷۲ (به یک گره که دو چشمت در ابروان انداخت)؛ ۳۰۰ (دلی یا دلبری یا جان یا جانان نمی‌دانم) و ۳۲۷ (چو آفتاب رخت رخت بر جهان انداخت).

۵. برای مشاهدهٔ نمونه‌هایی از فاصله بین حروف همسان در ردیف و قافیهٔ غزلهای عراقی بنگرید به: عراقی، فخرالدین ابراهیم، مجموعهٔ آثار، چاپ اول (تهران،زوار،۱۳۷۲)، ص ۱۲۹ و ۱۳۰ (مرا گر یار بنوازد زهی دولت زهی دولت)؛۱۸۷ (مرا جز عشق تو جانی نمی‌بینم نمی‌بینم)؛۲۱۰ (نیم چون یک نفس بی‌غم دلم غمخوار اولی‌تر)؛ ۲٤۲ (کو سر که ز دست غم در پات نمی‌افتد) و ۳۲۹ (نگارا جسمت از جان آفریدند).

برای مشاهدهٔ نمونه‌هایی از جابه‌جایی حروف همسان بنگرید به: عراقی، فخرالدین ابراهیم، مجموعهٔ آثار، چاپ اول (تهران،زوار،۱۳۷۲)، ص ۱۵۱ و ۱۵۲ (ناگه بت من مست به بازار برآمد)؛ ۱۹۰ (در کف جور تو افتادم تو دان)؛ ۲۸۹ و۲۹۰ (عشق ار به تو رخ عیان نماید) و ۳۲۵ (مرا درد تو درمان می‌نماید).

٦. همکردهای فارسی در اصل، فعل ساده به‌شمار می‌رود که ضمن ترکیب شدن با کلمه‌ای دیگر (فعلیار) فعل مرکب می‌سازد. در فعلهای مرکب، فعلیار و همکرد با هم معنای واحدی را می‌سازد. (رک: انوری، حسن و حسن احمدی گیوی، دستور زبان فارسی، ویراست سوم، چ پنجم (تهران، فاطمی،۱۳۸۸)، ج۲، ص۲۵.)

□

منابع

اسلامی ندوشن، محمدعلی؛ ***جام جهان‌بین***؛ چ٦، تهران: جامی، ١٣٧٤.

انوری، حسن و حسن احمدی‌گیوی؛ ***دستور زبان فارسی***؛ ج٢، ویراست سوم، چ٥، تهران: فاطمی، ١٣٨٨.

دهخدا، علی‌اکبر؛ ***لغت‌نامه***؛ چ٢ از دورهٔ جدید، تهران: دانشگاه تهران، ١٣٧٧.

رادمنش، عطامحمد؛ «ردیف و تنوع و تفنن آن در غزلهای سنایی»، *کاوش‌نامه*؛ س دهم، ش ١٨(١٣٨٨)، ص٩٧تا١١٩.

شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ ***موسیقی شعر***؛ چ٧، تهران: آگه، ١٣٨١.

صادقی‌نژاد، رامین؛ «بررسی سبک‌شناختی ردیف در غزلهای سنایی و خاقانی»، *پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی*؛ ش ٢ (بهار ١٣٩٠)، ص ٦٣ تا ٨٢.

صفا، ذبیح‌الله؛ ***تاریخ ادبیات در ایران***؛ ج ٣، بخش اول، چ٨، تهران: فردوس، ١٣٧٠□

صفوی، کورش؛ ***از زبان‌شناسی به ادبیات***؛ ج ١ (نظم)، تهران: سوره مهر، ١٣٨٣.

طالبیان، یحیی و مهدیه اسلامیت؛ «ارزش چندجانبهٔ ردیف در شعر حافظ»، *پژوهشهای ادبی*؛ س ٢، ش٨ (تابستان١٣٨٤)، ص٧تا٢٨.

عراقی، فخرالدین ابراهیم؛ ***مجموعهٔ آثار***؛ به تصحیح و توضیح نسرین محتشم (خزاعی)؛ تهران: زوّار، ١٣٧٢.

فرشیدورد، خسرو؛ ***دستور مفصّل امروز***؛ تهران: سخن،١٣٨٢.

قویمی، مهوش؛ ***آوا و القا: رهیافتی به شعر اخوان ثالث***؛ تهران: هرمس، ١٣٨٣.

متحدین، ژاله؛ «تکرار، ارزش صوتی و بلاغی آن»، *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی*؛ س ١١، ش ٣ (شماره مسلسل٤٣)، پاییز١٣٥٤، ص٤٨٣تا٥٣٠.

محسنی، احمد؛ ***ردیف و موسیقی شعر***؛ مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد، ١٣٨٢.

نظری، ماه؛ «ردیف در سبک عراقی»، *فنون ادبی*؛ س ٢، ش ١ (پیاپی٢)، بهار و تابستان١٣٨٩، ص١١٩تا١٣٦.

نقوی، نقیب؛ ***شکوه سرودن***؛ مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد، ١٣٨٤.

وحیدیان کامیار، تقی؛ ***بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی***؛ تهران: دوستان، ١٣٧٩.

ـــــــــــ ؛ ***در قلمرو زبان و ادبیات فارسی***؛ مشهد: محقق، ١٣٧٦.

یوسفی، غلامحسین؛ ***چشمهٔ روشن***؛ چ٧، تهران: علمی،١٣٧٦.