مجلهٔ علمی مطالعات زبانی و بلاغی
سال ۱۰ ـ شماره ۲۰ ـ پاییز و زمستان ۹۸
صفحات ۲۲۱ ـ ۲۴۴

سیر و تطوّر ردیف در قالب مثنوی برحسب نوع ادبی

مهدی دهرامی*

چکیده

قالب مثنوی را از منظر جنبه‌های موسیقایی متفاوت از قوالبی مثل غزل و قصیده می‌دانند. یکی از تفاوت‌هایی که برخی علمای بلاغت در این زمینه مطرح کرده‌اند، گرایش کمتر شاعران به کاربرد ردیف در این قالب، نسبت به قوالب دیگر شعری است. تحقیق پیش رو تلاش دارد ردیف را در این قالب مورد بررسی قرار دهد. از آنجا که ممکن است عواملی چون نوع ادبی، دوره‌های مختلف شعر فارسی و بخش‌های توصیفی یا روایی منظومه، در میزان استفاده از این عنصر نقش داشته باشد، این تحقیق، کاربرد ردیف را در نوع ادبی عرفان و زهد (حدیقه‌الحقیقه، رحیق‌التحقیق، مخزن‌الاسرار نظامی) و غنایی (ورقه و گلشاه، ویس و رامین، لیلی و مجنون) و با توجه به مؤلّفه‌های مذکور، با تأکید بر هزار بیت از هریک از منظومه‌ها بررسی کرده است. این تحقیق نشان می‌دهد میزان کاربرد ردیف در مثنوی نیز همانند قوالب دیگر، به مرور افزایش یافته است. علاوه بر آن میان اشعار روایی و غیرروایی در کاربرد ردیف، تفاوتی محسوس وجود ندارد؛ امّا توزیع ردیف، در بخش‌های مختلف یک منظومه، یکسان نیست. در انواع مختلف ادبی، میزان به‌کارگیری ردیف، متفاوت است و برخلاف تصوّر اولیه، منظومه‌های غنایی، کمتر از عرفانی، از ردیف بهره برده‌اند.

کلیدواژه: *قالب مثنوی، موسیقی شعر، ردیف، ادب عرفانی، ادب غنایی.*

---

* استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید باهنر کرمان Dehrami3@gmail.com
تاریخ وصول: ۱۳۹۶/۱۲/۱۶ ـ پذیرش نهایی: ۱۳۹۷/۱۲/۱۷

۱. مقدّمه

رایج‌ترین دسته‌بندی قدما در شعر، بر اساس قوالب آن بوده که شامل مواردی چون قصیده، قطعه، غزل، مثنوی، ترجیع‌بند، ترکیب‌بند، رباعی و... است. مثنوی، منسوب به مثنی است که آن را معدول از اثنین اثنین می‌دانند و معادل ترجمهٔ فارسی آن، دو دو یا دوتایی است (ر.ک: رامپوری، ۱۳۳۷: ۳۱۵/۲). این نام بر اساس کارکرد قافیه ساخته شده که میان منتقدان و علمای بلاغت اهمیت زیادی دارد. به این قالب، مزدوج نیز گویند (تهانوی، ۱۹۹۶: ۱۴۵۵/۲) که در زبان عربی استعمال می‌شود و شمس قیس در معرفی آن می‌گوید: «شعری است که بنای آن بر ابیات مستقل مصرع باشد و شعرای عجم آن را مثنوی خوانند؛ از بهر آنکه هر بیت را دو قافیت لازم است» (قیس رازی، ۱۳۱۴: ۳۰۸). برخی این قالب را همچون رباعی، از مخترعات عجم[1] دانسته‌اند (ر.ک: آقا احمدعلی احمد، ۱۹۸۳: ۴؛ تربیت، ۱۳۱۶:

۱. این سخن مؤلّف هفت‌آسمان و محمدعلی تربیت، محل تردید است. نگاهی به ادبیات عرب نشان می‌دهد قدمت مثنوی در شعر عربی لااقل یک قرن پیش‌تر از نمونه‌های فارسی است. ابن ندیم، از شاعران تازی‌گویی نام می‌برد که مزدوج می‌سروده و برخی از آن‌ها در این قالب تخصص داشته‌اند و زمان حیات آن‌ها پیش از شاعرانی مانند مسعودی مروزی و رودکی بوده است؛ از جمله آن‌هاست بشر بن معتمر (متوفی ۲۱۰) که به گفته صاحب الفهرست، بیشتر اشعارش بر مسمّط و مزدوج است (ابن ندیم، ۱۳۸۱، ج۱: ۲۷۰). از شاعران دیگر عرب که در این زمینه تخصص داشته، ابان اللاحقی از مداحان آل برمک است که ابن ندیم می‌گوید: «در نقل کتاب‌های منثور به شعر مزدوج تخصص داشته و از چیزهایی که نقل کرده کلیله و دمنه، کتاب سیره اردشیر، کتاب سیره انوشیروان، کتاب بلوهر و بوداسف است» (همان: ۱۹۶). کلیله و دمنه منظوم ابان اللاحقی نیز سرنوشتی چون نظم کلیله رودکی یافته و تنها ۷۶ بیت از آن باقی مانده که بهار در سبک‌شناسی خود برخی از ابیات آن را ذکر کرده است (بهار،۱۳۴۹، ج۲: ۲۵۱). در دیوان‌های برخی از شعرای متقدّم عرب، اشعاری وجود دارد که اگرچه اراجیز نامیده شده، می‌توان آن‌ها را مثنوی دانست. عبدالله ابن معتز (۲۴۹-۲۹۶ هـ‌ق) دو ارجوزه با نام‌های «باسم الاله» و «شکوی الجن» دارد که می‌توان آن را از مقوله مزدوجه و مثنوی دانست (ر.ک: ابن معتز، بی‌تا: ۴۷۳). از نظر ساختار، این گونه اشعار در قالب مثنوی است؛ ولی از آنجا که در بحر رجز است، به ارجوزه شهرت یافته است. البته ارجوزه معمولاً در قالب قصیده است؛ اما برخی از آن‌ها به‌خصوص ارجوزه‌های علمی، ساختار مثنوی دارد که این موارد را نیز ارجوزه نام نهاده‌اند و می‌توان احتمال داد مثنوی در ادبیات فارسی برگرفته از ساختار قافیه در این نوع ارجوزه‌هاست و برحسب اینکه نام و وزن

۲۲۶). از شاعران نخست مثنوی‌سرا آن‌قدر اشعار باقی نمانده که بتوان فهمید قالب شعری خود را چه نامیده‌اند، آیا اصطلاح مثنوی را به کار برده‌اند یا مزدوج یا اصطلاحی دیگر. به نظر می‌رسد نخستین جایی که اصطلاح مثنوی به کار رفته، *دیوان فرّخی سیستانی* است که شاعر از آن، مضمونی مدحی ساخته است:

شعر درازتر ز «قفا نبک» پیش او　　کوته شود چو قافیه شعر مثنوی

(فرخی سیستانی، ۱۳۱۱ :۴۰۲)

برخی محققان معتقدند این قالب از نظر جنبه‌های موسیقایی عروض و ردیف، تفاوت‌هایی نسبت به قوالب دیگر دارد. تعداد اوزان بالفعل و بالقوه شناخته‌شده را ۶۵۴ وزن و تعداد اوزانی را که تاکنون در آن‌ها شعر سروده شده است (نه اوزانی که احیاناً عروضیان در آن‌ها شعر سروده‌اند)، ۳۰۷ وزن برشمرده‌اند (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۳: ۲۹۶). از این میان، تعداد اوزان پرکاربرد را ۳۱ وزن دانسته‌اند (شمیسا، ۱۳۷۹: ۳۶) و برخی نیز با بررسی شعر ۴۲ شاعر، معتقدند ۹۸ درصد آن‌ها در ۲۹ وزن سروده شده است (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۰: ۴۲). تنوّع وزن در مثنوی، بسیار کمتر از این تعداد است و مشهورترین اوزان را هفت مورد دانسته‌اند (ر.ک: الحسینی جیویی، نسخه خطی: ۱۸؛ آقا احمدعلی احمد، ۱۹۸۳ :۵؛تربیت، ۱۳۱۶ :۲۲۷-۲۳۰). اوزان بلند در مثنوی، کاربردی ندارد. تهانوی می‌نویسد: «من الاستقراء یعلم أنّ الشعراء لا ینظمون الشعر المثنوی فی الأبحر الکبیره مثل بحر الرّجز التّام و الرّمل التّام، و الهزج التّام و أمثالها» (تهانوی،۱۹۹۶: ۱۴۵۵/۲). شاید به این دلیل که شاعر همچون قوالب دیگر، محدودیتی برای پرداخت سخن در محور عمودی نداشته و می‌توانسته است سخن را بسط و گسترش دهد و ابیات را به هم متعلّق سازد؛ از همین روی، ضرورتی برای کاربرد اوزان بلند نبوده است. تعداد ابیات در مثنوی برخلاف قالب‌های دیگر،

متفاوت است، نمی‌توان آن‌ها را جدا دانست؛ به‌ویژه اینکه مثنوی‌های علمی فراوانی در ادبیات فارسی با محتوای ارجوزه‌های علمی وجود دارد. البته شایان ذکر است مثنوی در ادبیات عرب، همچون ادبیات فارسی رواج نیافته و آثار قابل اعتنایی در آن خلق نشده است.

محدود نیست و اگر شاعران به سمت اوزان بلند گرایش می‌یافتند، چه‌بسا موجب اطناب و کند شدن سیر روایت می‌شد.

برخی محققان، یکی دیگر از تفاوت‌های مثنوی را با قوالب دیگر، در میزان بهره‌گیری از ردیف دانسته‌اند. صاحب *تذکره هفت آسمان* به نقل از مولانا قاسم کاهی، صاحب *رساله قوافی* می‌نویسد: «شعرا گفته‌اند در غزل، ردیف زیب است و در مثنوی، عکس آن» (آقا احمدعلی احمد، ۱۹۸۳ :۳).

۱-۱. مسئلهٔ پژوهش

این تحقیق تلاش می‌کند تا نشان دهد آیا سخن برخی محققان در این مورد که ردیف در مثنوی، زیب نیست، پذیرفتنی است و شاعران به آن گرایش نداشته‌اند؟ ردیف در قوالب مثنوی با توجه به انواع ادبی چه جایگاه و سیری دارد؟ کدام شاعران بیشتر به استفاده از ردیف، گرایش داشته‌اند و دلایل آن چه بوده است؟

۱-۲. پیشینهٔ تحقیق

تاکنون تحقیقات گسترده‌ای دربارهٔ جنبه‌های موسیقایی شعر به‌ویژه ردیف، به صورت کتاب و مقاله انجام گرفته است. بیشترین تحقیقات در مورد ردیف، در قوالبی مثل غزل و قصیده است؛ همچون «ردیف و تنوّع و تفنّن آن در غزل‌های سنایی» از رادمنش (۱۳۸۸) و «مقایسهٔ توازن موسیقایی و معنایی ردیف در غزلیات سعدی و عماد فقیه کرمانی» از بارانی و همکاران (۱۳۸۹). در کتاب *موسیقی شعر* از شفیعی کدکنی بحث جامعی از ردیف و نقش آن در شعر و مضمون‌سازی آمده، بخش بسیار مختصری به ردیف در مثنوی اختصاص یافته و نویسنده معتقد است «شاعران در موارد لازم، یعنی جاهایی که شعر احتیاج به موسیقی بیشتری داشته، از ردیف استفاده کرده‌اند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۱۵۹). یکی از مبسوط‌ترین بحث‌ها را در مورد ردیف، احمد محسنی در کتاب *ردیف و موسیقی شعر* انجام داده است. نویسنده، بخشی از آن را به ردیف در مثنوی اختصاص داده و برخی منظومه‌ها را همچون *مثنوی معنوی*، *شاهنامه* فردوسی و *بوستان* سعدی، از منظر ردیف و مباحثی

چون نقش وزن عروضی در به‌کارگیری ردیف‌هایی متناسب با رکن پایانی، جبران ردیف از طریق قافیهٔ متجانس، حاجب و تناسب ردیف و قافیه و ساخت‌های رایج برخی ردیف‌ها بررسی کرده است. در این تحقیقات، به برخی مباحث، از جمله سیر دگرگونی ردیف برحسب نوع ادبی، زمان، روایی و غیرروایی بودن منظومه و ردیف در منظومه‌های اولیه فارسی پرداخته نشده که در مقاله پیش رو مورد تأکید واقع شده است.

۱-۳. روش پژوهش

این تحقیق به روش توصیفی-تحلیلی و مبتنی بر داده‌های مستخرج از مطالعات کتابخانه‌ای است. بر اساس مسئله‌های تحقیق، سه منظومه *حدیقه الحقیقه* سنایی، *رحیق التحقیق* مبارک‌شاه و *مخزن الاسرار* نظامی به‌عنوان سه منظومهٔ اولیه در موضوع زهد و عرفان و سه منظومه *ورقه و گلشاه*، *ویس و رامین* و *لیلی و مجنون*، به‌عنوان منظومه‌های غنایی، انتخاب و هزار بیت نخست از هرکدام مورد بررسی واقع شد. در منظومه‌هایی که شامل بخش‌های روایی و غیرروایی بود، از هر بخش، ۵۰۰ بیت اولیه برگزیده شد. علاوه بر آن، به اقتضای بحث، به برخی از منظومه‌های دیگر نیز توجه شد. با استخراج و دسته‌بندی ردیف در این منظومه‌ها، این عنصر از منظر سیر زمانی، کاربرد در بخش‌های روایی و غیرروایی و نوع ادبی مورد بررسی قرار گرفت.

۲. ردیف و جایگاه آن در مثنوی‌های اولیه شعر فارسی

صاحب *المعجم* ضمن تعریف قافیه، ردیف را این‌گونه تعریف کرده است: «بدانک قافیت بعضی از کلمه آخرین بیت باشد، به شرط آنکه آن کلمه به عینها و معناها در آخر ابیات متکرّر نشود؛ پس |(اگر متکرّر شود) آن را ردیف خوانند» (قیس رازی، بی‌تا :۲۰۲). وی یکسانی لفظ و معنا را برای ردیف در نظر گرفته؛ امّا خواجه نصیر، تنها یکسانی لفظ را معیار قرار داده است. «اعتبار در وی (ردیف)

تکرار الفاظ است و به معنی اعتباری نیست» (خواجه نصیر، ۱۳۶۹ :۱۴۹). با وجود تعاریف مختلفی که از ردیف ارائه شده، درک آن گاهی دشوار است؛ به‌عنوان مثال «در بین تکواژها تکواژ (-م) یکی از مشکل‌سازترین تکواژهاست، چنان‌که این تکواژ، تکواژ آزاد دستوری (ضمیر متصل و مخفف فعل ربطی استم) باشد، ردیف خواهد بود و در غیر این صورت، یعنی اگر تکواژ مقید تصریفی (شناسه) باشد، جزو حروف الحاقی قافیه محسوب می‌شود» (بارانی و همکاران، ۱۳۸۹: ۱۹). گاه همهٔ موارد در ابیات یک غزل یا قصیده به‌کار گرفته می‌شود و محقّق می‌ماند که غزل را مردّف بداند یا خیر. البته در مثنوی از آنجا که مبنا یک بیت است، این دشواری، کمتر است.

ردیف را می‌توان از عناصر برجسته در معماری زبان دانست. معماری زبان «جلوه‌ای از تناسب، قرینه‌سازی، موسیقی و هارمونی موجود در عالم هستی است. معماری زبان، وصفی از واقعیت زبان ادبی است که به شبکه‌های واجد ارزش زیباشناختی نظر دارد» (محمدی و اسلامی، ۱۳۹۷ :۲۲۹). از این نظر ردیف برای شعر ضرورت ندارد؛ امّا تأثیری چشمگیر در برجستگی و تعالی معماری زبان بر عهده دارد. اگر سخن مؤلف *هفت آسمان* مبنی بر زیب نبودن ردیف در مثنوی مدّ نظر قرار گیرد، در نگاه نخست چنین به نظر می‌رسد که مثنوی عرصه‌ای برای نشان دادن هنرمندی شاعر در به‌کارگیری ردیف نیست و شاعران چندان تمایلی به استفاده از آن در مثنوی نداشته‌اند. برای این موضوع نیز می‌توان دلایلی مطرح کرد. به نظر می‌رسد یکی از آن‌ها، کوتاه بودن اوزان این قالب است. آن‌چنان‌که گفته شد، در مثنوی، اوزان بلند کمتر مستعمل است و اگر بخشی از بیت با ردیف پر شود، فضای اندکی برای انتقال معنا در اختیار شاعر خواهد بود. دلیل دیگر را نیز می‌توان سهولت درک موسیقی قافیه در مثنوی دانست، به‌گونه‌ای که کمتر نیازمند موسیقی ردیف است. فاصلهٔ دو قافیه در مثنوی، به اندازهٔ یک مصرع کوتاه است؛ در حالی که در قوالب دیگر، این فاصله یک بیت است و بدیهی است هرچه تکرار نزدیک‌تر باشد، موسیقی

محسوس‌تر خواهد بود. از همین منظر، در قوالبی چون قصیده و غزل، به‌ویژه هنگامی که در اوزان بلند سروده شده باشد، احتیاج بیشتری به وجود ردیف است؛ حال آنکه در مثنوی، قوافی آن‌قدر نزدیک به یکدیگرند که گوش به‌خوبی موسیقی را درک می‌کند. با وجود این، بررسی ردیف در مثنوی نشان می‌دهد شاعران غافل از موسیقی ردیف در مثنوی نبوده‌اند. در قدیم‌ترین مثنوی موجود، یعنی *شاهنامه* مسعودی مروزی با آنکه دو بیت از آن باقی است، باز ردیف دیده می‌شود:

چو سی سالی به گیتی پادشا بوذ　　کی فرمانش به هرجایی روا بوذ

(مقدسی، ۱۳۴۹: ۱۱۹)

اگر نخستین شاعر پارسی را که ابیاتی از مثنوی او باقی مانده، مسعود مروزی بدانیم، کسی که هویتی مستقل و خاص به این قالب شعری داده و موجب رواج و تعالی این قالب شده، بی‌شک رودکی است. نفیسی، هشت مثنوی را به رودکی منتسب می‌سازد (ر.ک: نفیسی، ۱۳۴۱: ۴۳۲-۴۳۶)، از جمله *دوران آفتاب*، *عرایس النفایس*، *سندبادنامه* و *کلیله و دمنه*؛ هرچند این احتمال را نیز می‌دهد که شاید برخی از آن‌ها یکی باشد. از مجموع این مثنوی‌ها بر اساس نسخهٔ نفیسی تقریباً ۲۲۰ بیت باقی مانده که ۳۵ بیت مردّف است (تقریباً ۱۶ درصد). البته باید توجه داشت که این ابیات گزینشی و معمولاً در فرهنگ‌های لغت درج بوده است و شاید نتوان آمار ردیف بر اساس این ابیات را بر کل منظومه تعمیم داد. به هر حال، در این ابیات نیز ردیف‌ها کوتاه و در کل، بسامد ردیف اندک است. شاعر مشهور دیگری که به نظم مثنوی مبادرت کرده، ابوشکور بلخی، شاعر قرن چهارم است که از او ۴۴۳ بیت باقی مانده است. از ابیات باقی‌مانده مختلف‌الوزن از او، دانسته می‌شود که چندین مثنوی داشته که مهم‌ترین آن‌ها *آفرین‌نامه* است. شاعر، این مثنوی تعلیمی و حکمت‌آمیز را در سال ۳۳۳ در بحر متقارب به نظم درآورده است. مشخص نیست منظومهٔ او دارای چند بیت بوده؛ امّا دبیرسیاقی بیش از سیصد بیت باقی‌مانده از این مثنوی را از لابه‌لای کتب لغت و تواریخ و تذکره‌ها گردآورده و در *گنج بازیافته* منتشر کرده است

(ر.ک: دبیرسیاقی ،۱۳۳۴: ۴-۴۴). با آنکه این منظومه روایی نیست، بسامد ردیف در آن زیاد نبوده، تنها ۱۴ درصد ابیات آن مردّف است. از شاعران مثنوی‌سرای دیگر، عنصری است که از منظومه‌های او یعنی *خنگ بت و سرخ بت*، *وامق و عذرا* و *عین‌الحیات و شادبهر*، ابیاتی پراکنده (۱۸۳ بیت) در *دیوان* او مندرج است که تقریباً ۲۱ درصد آن‌ها مردّف است. آمار ردیف در شاعران مثنوی‌گوی دیگر نیز زیر ۲۰ درصد است. یکی از این شاعران که نسبت به شاعران دیگر، به دلیل باقی‌ماندن ابیات متوالی و به‌هم‌وابستهٔ او بهتر می‌توان در مورد ردیف‌های شعرش نظر داد، دقیقی است. از تقریباً هزار بیت دقیقی که در *شاهنامه* مندرج است، ۱۳ درصد ابیات دارای ردیف است. آمار کاربرد ردیف در منظومه‌های اولیهٔ فارسی را نیز می‌توان تقریباً به همین میزان دانست.

جدول شمارهٔ ۱: آمار ردیف در نخستین شاعران مثنوی‌سرای فارسی

شاعر	تعداد ابیات مورد بررسی	درصد ابیات مردّف	درصد نوع ردیف برحسب کل ردیف‌ها						درصد بلندی ردیف برحسب کل ردیف‌ها			
			فعل اسنادی	فعل تام	ضمایر	اسم و قید	حروف	ترکیبی	تک‌هجایی	دوهجایی	سه‌هجایی	چهارهجایی و بیشتر
رودکی	۲۲۰	۱۶	۴۰	۲۵	۱۷	۰	۱۴	۵	۷۷	۱۷	۶	۰
ابوشکور	۳۶۳	۱۴	۵۰	۱۷	۱۱	۴	۱۳	۴	۴۶	۴۸	۲	۰
عنصری	۱۸۳	۲۱	۳۳	۳۱	۱۰	۳	۷	۱۶	۴۱	۴۶	۱۳	۰
دقیقی	۹۸۹	۱۳	۱۳	۱۵	۱۶	۲	۲۵	۱۱	۶۶	۲۴	۷	۱

این جدول نشان می‌دهد میان اشعار توصیفی و روایی در این دوره، از منظر کاربرد ردیف، تفاوت چندانی وجود ندارد. ردیف در *گشتاسب‌نامه* دقیقی که سراسر روایت است، تفاوت زیادی با *آفرین‌نامه* ندارد. نکته دیگر آنکه، به نظر می‌رسد هدف شاعر از کاربرد ردیف، افزودن جنبه‌های زیباشناختی نیست و در

به‌کارگیری آن، تصنّع، تکلّف و قدرت‌نمایی دیده نمی‌شود، بلکه بیشتر برخاسته از طبیعت زبان فارسی، همچون وجود نقش‌نماها، همکرد افعال مرکّب و افعال اسنادی در آن است که فضا را برای کاربرد ردیف مهیّا کرده است؛ آن‌چنان‌که نقش‌نمای مفعولی «را» در ۲۵ درصد ردیف‌های دقیقی حضور داشته، ردیف‌های بلند، کاربردی بسیار اندک دارد.

البته از میان شاعران فوق، عنصری بیشتر از دیگران به ردیف، چه از منظر موسیقی و بلندی ردیف و چه از منظر افعال تام، توجه داشته است. وی از نظر زمانی، متأخّرترین شاعر مورد بررسی این جدول است. شاید بخشی از این افزایش کاربرد ردیف به دلیل این فاصلهٔ زمانی و افزایش توجه شاعران به اهمیت ردیف باشد. البته باید به تمایل شخصی وی نیز در هنرنمایی در عرصهٔ ردیف توجه داشت. از ۷۷ رباعی مندرج در دیوان او، ۳۸ مورد مردّف است (۴۹ درصد) که ۱۹ مورد آن فعل تام است و بسیاری از آن‌ها ردیف‌هایی دشوار و قابل توجه محسوب می‌شود: «آمد راست، تو ز تو، که دید، از دل تو، تانی کرد، باز خرم، که دارد». کمترین کاربرد ردیف نیز در منظومهٔ دقیقی دیده می‌شود که البته می‌توان آن را از خصوصیات حماسه دانست که شاعر در آن در پی تصنّع، تکلّف و آراستگی ظاهری سخن نیست؛ آن‌چنان‌که محسنی با بررسی ۵۵۰۰ بیت از *شاهنامه*، بسامد ردیف را در این اثر، ۱۲ درصد دانسته است (ر.ک: محسنی، ۱۳۸۲: ۱۷۲).

شاید این آمار در نگاه نخست نشان دهد در مثنوی، ردیف چندان اهمیت نداشته است؛ امّا باید به این نکته توجه کرد که این موضوع تا حد زیادی به ویژگی اشعار دوره نیز ارتباط دارد؛ زیرا در دیوان شاعران دیگر این عهد و حتّی قوالب دیگر از شاعران مثنوی‌سرای مورد بحث نیز بسامد ردیف، اندک است. از ۲۱۴ قصیدهٔ فرخی سیستانی، ۴۰ قصیدهٔ مردّف است (تقریباً ۱۹ درصد)؛ بنابراین صحیح‌تر آن است که بسامد کم ردیف را نشانگر گرایش نداشتن شاعران و میل زمانه به تصنّع، تکلّف و قدرت‌نمایی‌های زبانی دانست، نه ویژگی قالب خاص مثنوی.

۲-۱. ردیف در نوع ادبی عرفانی

اهل خانقاه، عرفا، قوالان و اهل سماع در ابتدا از اشعار غنایی و عاشقانه با موضوعات عشق دنیوی از شاعران گذشته بهره می‌بردند و برداشت‌هایی متناسب با موقعیت‌ها و تجربیات عرفانی خود از آن‌ها داشتند. به تعبیر غزّالی «اما صوفیان و کسانی که ایشان به دوستی حق تعالی مستغرق باشند و سماع بر آن کنند، این بیت‌ها ایشان را زیان ندارد که ایشان از هریکی معنی‌ای فهم کنند که درخور حال ایشان باشد» (غزالی، ۱۳۸۰: ۴۸۴)؛ اما ناگزیر به‌مرور، این نیاز پیش آمده که شعر عرفانی متّکی به خود و بیانگر دقیق حالات مختلف روحی و تجربیات و اندیشه‌های گوناگون باشد؛ زیرا «اشعاری که به طور تصادفی به جهان‌نگری تصوّف راه یافته است، نمی‌توانسته همواره آن‌ها را به مقصود رساند و بی‌شک اشعاری که با منظوری خاص پرداخته شده‌اند، می‌بایست بسی بهتر از این غزلیات تصادفی، نیاز سماع را برآورد... تنها این کار مانده بود که این نمادها و استعارات در سیستم ویژه‌ای درآید و صوفیان، آثاری موافق انگاره‌ای آماده به وجود آورند که دیگر نیازی به تعبیر و ایضاح اجباری نداشته و طبق نقشهٔ غزل استعاری ساخته شده باشند» (برتلس، ۲۵۳۶: ۷۴-۷۵). تلاش‌هایی که در قرن چهارم و پنجم برای پیوند شعر و عرفان انجام گرفت، مقدمه‌ای بود برای قرن ششم که در آن، سنایی عرفان را به صورتی عمیق و گسترده وارد شعر سازد و جریانی تأثیرگذار به وجود آورد. مهم‌ترین منظومه او، یعنی *حدیقه الحقیقه* تأثیر زیادی بر خلق منظومه‌های دیگری داشته که نخستین آن *مخزن الاسرار* و *رحیق التحقیق* است.

حدیقه، نزدیک به ده هزار بیت دارد که شاعر در اواخر عمر خود، به سال ۵۲۵ هـ.ق سروده است. از هزار بیت آغازین این منظومه، ۳۳۹ بیت مردّف وجود دارد (۳۴ درصد). نکته قابل توجه آن است که هرجا شاعر به مناجات یا بیان احساسات پرداخته، ناگهان کاربرد ردیف به صورت محسوس و چشمگیری افزایش یافته است. در این موارد، شاعر ناخودآگاه از ردیف برای افزایش موسیقی و انتقال مؤثرتر عاطفه

و احساس به کار گرفته است. به‌عنوان مثال در یک مناجات ۴۵ بیتی، ۲۶ بیت آن مردّف است (تقریباً ۵۸ درصد):

ای روان هـــــمه تنومنــدان　　آرزوبخـــش آرزومنـدان
تو کنی فعل من نکو در من　　مهربان‌تر ز من تویی بر من
رحمتت را کرانه پیدا نیست　　نعـمتت را میانه پیدا نیست
آنچه بدهی به بنده دینی ده　　با رضای خویش قرینی ده
من نیم هوشیار مســـتم گیر　　من بلخـشیده‌ام دستم گیر

(سنایی، ۱۳۲۹: ۱۴۹)

تنها در این مورد نیست، بلکه در بخش‌های دیگر نیز وقتی سنایی با خداوند و معبود خود سخن می‌گوید، بسامد ردیف به‌گونه‌ای افزایش می‌یابد که لحن کلام او نیز تغییر و تلطیف می‌یابد. در مناجات هفده بیتی دیگری، ده بیت دارای ردیف است (۵۸ درصد):

بر درت خوب و زشت را چه کنم　　چون تو هستی بهشت را چه کنم
خنـــــده گریند عاشـــــقان از تو　　گریه خنـــــدند عارفـــان از تو
گر به دوزخ فرستی از در خویش　　مـی‌روم نی به پای بر سر خویش
نه بلا تامـــن از تو سیـــر شـــوم　　نه بلا تقـــنطوا دلـــــیر شـــوم

(همان: ۱۵۳)

حال آنکه در بخش‌های روایی، گاه در سی بیت متوالی هیچ ردیفی دیده نمی‌شود. به سخن دیگر، توزیع ردیف در این منظومه یکسان نیست.

اولین منظومه بعد از منظومه‌های سنایی با موضوع زهد و اندیشه‌های متصوّفانه، *مخزن الاسرار* است. این منظومه تقریباً پنجاه سال بعد از سرایش *حدیقه* در سال ۵۷۱ سروده شده و از *حدیقه* و منظومه‌های عرفانی سنایی تأثیر پذیرفته؛ امّا شاعر، شیوهٔ خود را طرحی نو و غریب دانسته است. نظامی، شاعری است با آفاق ذهنی بسیار گسترده و شاید پیش از او، هیچ شاعر دیگری را نتوان از نظر تنوّع محتوایی آثار، با

وی مقایسه کرد. او بیشتر جریان‌ها و انواع ادبی را اعم از زهد و تصوّف (آمیزه‌ای از ادب تعلیمی، اخلاقی و عرفانی)، حماسه و داستان‌های عاشقانه غنایی، در منظومه‌های خود مدّنظر داشته و زبانی که برگزیده نیز به نوع خود، خاص است. وی در روند مثنوی‌سرایی، تغییر مهمی ایجاد کرده و سادگی زبان آن را نپسندیده است. به تعبیر مؤلف *هفت آسمان*: «در مثنوی قدیم، ساده‌گویی و سخن‌گذاری بوده است و خواجه نظامی گنجوی تغییر شیوهٔ قدیم داده و در مثنوی‌گویی طرز نوی اختراع کرده و شاهد سخن‌گذاری را خالی و خطی داده» (آقا احمدعلی احمد، ۱۹۸۳: ۳۷-۳۸) از نظر استفاده از ردیف نیز نظامی شیوه‌ای تازه در مثنوی به کار گرفته است. از هزار بیت نخست *مخزن الاسرار* ۵۳۹ بیت مردّف است؛ یعنی تقریباً ۵۴ درصد و این میزان بسیار قابل توجه است.

این شیوهٔ بیان را می‌توان تا حد زیادی برخاسته از جریان عصر در محیط آذربایجان دانست که خاقانی، مجیر و دیگر شاعران آن حوزه، بدان گرایش داشتند؛ شیوه‌ای مشتمل بر به‌کارگیری اطلاعات و آموخته‌های علمی، همچون طب، نجوم و دیگر علوم رایج و تصویرپردازی‌های تازه و معانی دقیق و گاه دور از ذهن و به طور کلی سرودن اشعار دیرپسند و دشوار. نظامی، تازگی را در نوع بیان و آراستگی سخن می‌داند:

کاین سخن رسته پر از نقش باغ　　عاریت‌افروز نشد چون چراغ

(نظامی، ۱۳۸۶ :۳۶)

توجه زیاد نظامی به ردیف را نیز می‌توان برخاسته از توجه وی به آراستگی سخن و شیوهٔ تازهٔ او دانست.

منظومهٔ دیگری در زهد و عرفان که آن را می‌توان سومین منظومه بعد از منظومه‌های سنایی در این موضوع دانست، *رحیق التحقیق*، اثر فخرالدین مبارک‌شاه مرورودی، شاعر قرن ششم است که آن را کمتر از یک ماه، در سال ۵۸۴ در بحر خفیف و در ۱۰۲۱ بیت سروده است (ر.ک: مبارک‌شاه، ۱۳۸۱: ۱۰۵). این مدت

زمان کوتاه سرایش، مانع توجه زیاد او به آراستگی سخن شده است. موضوع منظومه، رسیدن به معرفت و شناخت خداوند از طریق شیوهٔ اثر به مؤثر و معلول به علت است که به صورت نمادین بیان شده است. البته همان‌گونه که خود گفته، تمثیل را از *احیاءالعلوم* غزّالی اخذ کرده است. در مجموع ۲۵۲ بیت آن (تقریباً ۲۵ درصد) دارای ردیف است. در کل، بسامد ردیف این منظومه از *حدیقه الحقیقه* کمتر است؛ ولی از آنجا که بخش اعظم آن روایی است، این بسامد قابل توجه است؛ زیرا درصد ابیات مردّف آن از منظومه‌های روایی و غیرروایی که در بخش قبل به آن اشاره شد، بیشتر است و به گونه‌ای نشانگر افزایش استفاده از ردیف در مثنوی، حتی نزد شاعرانی است که در سطح شاعران طراز اول فارسی نبوده‌اند. این منظومه با فاصله‌ای تقریباً سیزده سال بعد از *مخزن الاسرار* سروده شده؛ امّا متاثر از شیوه دشوارپسند نظامی نیست و از نظر زبان و موسیقی، به *حدیقه الحقیقه* و به طور کلی به شعر حوزهٔ، خراسان نزدیک‌تر است تا آذربایجان.

جدول۲: آمار ردیف در منظومه‌های عرفانی

منظومه	تعداد ابیات مورد بررسی	تعداد ابیات مردّف	تعداد نوع ردیف					بلندی ردیف برحسب هجا			
			فعل اسنادی	فعل تام	ضمایر و حروف	اسم، قید و صفت	ترکیبی	تک‌هجایی	دوهجایی	سه‌هجایی	چهارهجایی و بیشتر
حدیقه الحقیقه	۱۰۰۰	۳۳۹	۱۲ ۷	۶۲	۸۱	۱۲	۵۷	۲۰۴	۱۱۵	۱۸	۲
مخزن الاسرار	۱۰۰۰	۵۳۹	۱۵ ۲	۱۸ ۷	۷۷	۱۶	۱۰۷	۲۸۲	۱۸۴	۶۶	۷
رحیق التحقیق	۱۰۰۰	۲۵۲	۹۹	۶۹	۳۶	۱۷	۳۱	۱۰۸	۱۲۰	۱۷	۷

برحسب جدول فوق، نظامی نسبت به شعرای دیگر، به فعل تام توجه بیشتری داشته است. کاربرد فعل اسنادی، طبیعت زبان فارسی است و در مقام ردیف، پویایی و تحرّک کمتری دارد؛ امّا فعل تام بیشتر می‌تواند توجه شاعر را به استفاده از ردیف نشان دهد. در اشعار روایی نیز نظامی از عهدهٔ کاربرد ردیف برآمده است. *مخزن-*

الاسرار دارای ۲۱ حکایت در ۵۵۲ بیت است. از این میزان، ۲۹۱ بیت (۵۳ درصد) مردّف است؛ یعنی تقریباً برابر با اشعار غیرروایی این منظومه. این موضوع نشان می‌دهد نظامی تنها دغدغهٔ محتوای حکایت و منظوم ساختن آن نداشته، بلکه آراستگی و دشوارگویی را نیز همواره منظور داشته است. علاوه بر طرب‌انگیزی وزن، موسیقی ردیف از نظر بلندی آن نیز در این منظومه، غنی‌تر از دو منظومهٔ دیگر است.

۲-۲. ردیف در نوع ادبی غنایی

بخش گسترده‌ای از ادبیات فارسی را منظومه‌های غنایی و عاشقانه تشکیل می‌دهد. برخی محقّقان بر اساس فهرست‌های کتب چاپی و نسخه‌های خطی فارسی، تعداد داستان‌های عاشقانه را نزدیک به ششصد مورد می‌دانند که هفتاد درصد آن‌ها منظوم است (ر.ک: ذوالفقاری، ۱۳۹۲: ۳۷). از برخی از این منظومه‌ها ابیات اندک باقی مانده یا هیچ بیتی نمانده است. کهن‌ترین منظومهٔ عاشقانه که تقریباً کامل به دست ما رسیده، *ورقه و گلشاه* از عیوقی است که صفا او را معاصر سلطان محمود (۳۷۸-۴۲۱) دانسته است (صفا، ۱۳۶۹: ۶۰۱/۱). از خصوصیات این منظومه، قالب غزل مثنوی آن است که شاعر در میانه مثنوی خود ده غزل را مندرج ساخته است. از هزار بیت نخست این منظومه، ۲۵۸ بیت مردّف است (تقریباً ۲۶ درصد). شاعر شگردهای خاصی در عرصه موسیقایی قافیه و ردیف داشته است. یکی از این موارد، استمرار یک ردیف در چندین بیت متوالی است که موسیقی را به‌شدّت افزایش داده است. به‌عنوان مثال، شاعر در شانزده بیت مردّف متوالی، هفت مورد «اوست»، چهار مورد «او» و سه مورد «نیست» را ردیف قرار داده است، از جمله:

همه مملکت همّت و سنگ اوست — جهانی همه فضل و فرهنگ اوست
زمانه مزیّن به تأثیر اوست — ولایت معیّن به تدبیر اوست
سپهر برین بستهٔ چهر اوست — جهان را همه رغبت مهر اوست

(عیوقی،۱۳۴۳ : ۲)

و در جایی دیگر، چهار بار ردیف «است» را به صورت متوالی به کار برده و گویا شاعر از وصف ممدوح به وجد آمده و عناصر مختلفی را به ممدوح اسناد داده است:

گه جود چون ابر بابخشش است　　گه علم دریای پردانش است
تن جود و آزادگی را سر است　　سر فضل و فرهنگ را افسر است
گه فضل آرایش عالم است　　به هر علم فخر بنی آدم است
گه جود باشرم و باحشمت است　　که با گنج و مال است و باهیبت است

(همان: ۳)

این شیوه در قوافی این منظومه نیز به کار رفته است (ر.ک: همان، ص ۹ و ۱۹) و بعد از او در *ویس و رامین* نیز دیده می‌شود. از ده غزل مندرج در این منظومه، چهار مورد مردّف است (۴۰ درصد غزلیات) که سه مورد ردیف «من» و یک مورد ردیف «منم» به کار گرفته شده است. این نوع ردیف، فضای شخصی و عاطفی خاصی به غزل بخشیده است. شیوهٔ استمرار ردیف در غزلیات او نیز دیده می‌شود؛ آن‌چنان‌که در همه مصاریع یک غزل پنج‌بیتی، ردیف «منم» تکرار شده و مضمون شعر را که خودستایی است، تقویت کرده است:

همی گفت شاه سواران منم　　سرور دل نامداران منم
گه جنگ ثعبان پردل منم　　گه صلح خورشید رخشان منم
گه بزم مهتاب مجلس منم　　گه رزم سالار میدان منم...

(همان : ۲۰)

کاربرد ردیف در بخش‌هایی از این منظومه به حدّی چشمگیر است که نسبت به منظومه‌های این دوره، عجیب به نظر می‌رسد. این کاربرد در بخش‌های گفت‌وگویی این منظومه یا بخش‌هایی که شاعر در پی انتقال بهتر احساس و عاطفه بوده، بیشتر از بخش‌هایی است که راوی در مقام سوم شخص، حوادث داستان را به پیش برده

است. به‌عنوان مثال هنگامی که ورقه از هجران گلشاه نزد مادر او زاری می‌کند، از یازده بیت، نُه بیت آن مردّف است:

که بر جان من سخت شد بند تو — شـــدم بســـته مهر فرزند تو
به من بر تو را رحم ناید همـــی؟ — چو من بنده‌ای‌تان نباید همی؟
کنون من ز عم داد خواهم همی — ز تو خـاله فریاد خواهم همی
شمـــا نیک دانیـــد سامـــان من — که گلشـاه دارد دل و جان من

(همان :۵۱)

منظومهٔ عاشقانهٔ دیگری که از آسیب زمانه محفوظ مانده، *ویس و رامین* فخرالدین اسعد گرگانی است که در سال‌های ۴۴۳ تا ۴۵۵ سروده شده است (صفا، ۱۳۶۹، ج۲: ۳۷۳). مقدمه این منظومه برخلاف منظومه *ورقه و گلشاه* طولانی و قریب به پانصد بیت است و قابلیت مقایسه کردن با بخش‌های روایی آن را دارد. در مجموع پانصد بیت اولیه، ۱۰۶ بیت مردّف است (۲۱/۳ درصد). این آمار با بخش‌های روایی نیز تقریباً برابر است؛ زیرا از پانصد بیت روایی ۱۱۳ بیت (۲۲/۶ درصد) دارای ردیف است. از این نظر، در کاربرد ردیف میان این دو بخش، تفاوت چندانی وجود ندارد. گرگانی نیز در بخش‌های روایی، هنگامی که در پی انتقال عمیق‌تر عاطفه و احساسات است، همانند عیوقی از ردیف‌های متوالی یکسان به گونه‌ای بهره گرفته که به بلاغت سخن نیز افزوده است؛ آن‌چنان‌که در وصف زیبایی ویس، شاعر، فعل «است» را در هشت بیت متوالی به‌عنوان ردیف قرار داده و با این کار، هریک از توصیفات معشوق را با استقلال فعل اسنادی، برجسته‌تر ساخته است:

گهی گفـــتی که این باغ بهـــار است — که در وی لالـــه‌های آبـــدار است
بنفشه زلف و نرگـــس چشمکان است — چـو نسرین عارض و لاله رخان است
گهی گفـــتی که این باغ خزان است — که در وی میـوه‌های مهـرگان است

سیه زلفـــینش انـــــگور به بار است　　زنخ سیب و دو پستانش دو نار است
گهی گفتی که این گنـــج شهان است　　که در وی آرزوهای جهـــــان است
رخش دیبـــا و اندامـــش حریر است　　دو زلفـــش غالـیه گیسو عبیر است
تنش سیم است و لب یاقوت ناب است　　هـــــمان دنـدان او درّ خوشاب است
گهی گفتی که این باغ بهـــشت است　　که یزدانش ز نور خود سرشت است

(گرگانی،۱۳۴۹: ۴۳)

این مورد تا جایی که نگارنده می‌داند، بیشترین بسامد تکرار ردیف متوالی در یک مثنوی است.

شاعری که منظومه‌های غنایی و عاشقانه را به تکامل و تعالی رسانده، نظامی گنجوی است. برخلاف *مخزن الاسرار*، نظامی در منظومه‌های غنایی، قدرت خود را در عرصه ردیف کمتر به کار گرفته است. در منظومه *لیلی و مجنون* از ۵۰۰ بیت اولیه که غیرروایی است، ۱۵۱ بیت آن دارای ردیف است (تقریباً ۳۰ درصد). این آمار با بخش‌های روایی نیز تقریباً مشابه است و از پانصد بیت روایی، ۱۴۵ بیت مردّف است (۲۹ درصد) که این خود گواهی دیگر است بر اینکه ابیات روایی و غیرروایی تفاوت زیادی در کاربرد ردیف ندارند. بسامد ردیف در این منظومه کمتر از *مخزن الاسرار*، اما نسبت به منظومه‌های عاشقانه مورد بحث، بیشتر است. البته *خسرو و شیرین* از نظر ردیف، غنی‌تر است. از هزار بیت مورد بررسی (۵۰۰ بیت مقدمه و غیرروایی و ۵۰۰ بیت روایی آغاز داستان)، ۳۲۵ بیت مردّف است (۳۲/۵ درصد). شاید یکی از دلایل بسامد کمتر ردیف در *لیلی و مجنون*، تمایل نداشتن شاعر به سرودن آن و مهیا نبودن بستری برای توصیفات و مدت زمان کوتاه‌تری باشد که به سرایش آن اختصاص داده است. شاعر می‌گوید که در کمتر از چهار ماه به اتمام رسانده؛ امّا اشاره می‌کند مشغله‌های مختلفی داشته وگرنه در چهارده روز به اتمام می‌رساند و بدیهی است این زمان کم و مشغله‌های مختلف، او را از پرداختن زیاد به اثر بازداشته است:

میـدان سخن فـراخ بایـد — تـا طبع سواری‌ای نمایـد
نه بـاغ و نه بـزم شهریـاری — نـه رود و نه می‌نه کامکاری
بر خشکی ریگ و سختی کوه — تـا چنـد رود در انـدوه...
ایـن چـار هـزار بیت اکثـر — شد گفته به چار مـاه کمتـر
گـر شغل دگـر حـرام بـودی — در چارده شب تمـام بودی

(نظامی، ۱۳۱۳: ۲۹)

جدول ۳: آمار ردیف در منظومه‌های عاشقانه

منظومه	تعداد ابیات مورد بررسی	تعداد ابیات مردّف	تعداد نوع ردیف					بلندی ردیف برحسب هجا			
			فعل اسنادی	فعل تام	ضمایر و حروف	اسم، قید و صفت	ترکیبی	نکته‌هجایی	دوهجایی	سه‌هجایی	چهارهجایی و بیشتر
ورقه و گلشاه	۱۰۰۰	۲۵۸	۹۸	۶۰	۹۰	۱۰	۲۲	۱۹۱	۶۰	۵	۲
ویس و رامین	۴۹۶ غیرروایی ۵۰۰ روایی	۲۱۹	۱۱۲	۲۸	۷۲	۱	۶	۱۶۸	۴۶	۵	۰
لیلی و مجنون	۵۰۰ غیرروایی ۵۰۰ روایی	۲۹۶	۱۱۲	۷۵	۶۶	۱۱	۳۲	۱۸۸	۸۷	۲۳	۰

با وجود این، افعال تام در *لیلی و مجنون* بیشتر از دو منظومه دیگر به کار رفته است و از این نظر، پویایی و تحرّک بیشتری دارد. موسیقی ردیف نیز در آن، هم از

حیث تعداد ابیات مردّف و هم از نظر بلندی ردیف، غنی‌تر از منظومه‌های دیگر است.

نوع ردیف در انواع مختلف ادبی، تفاوت‌هایی با هم دارد. از مقایسهٔ این عنصر در نوع غنایی و زهد و عرفان دانسته می‌شود، شاعران در نوع نخست، از ردیف‌هایی به صورت ضمایر و افعال اول شخص، بیشتر بهره برده‌اند. در منظومه‌های نوع نخست، در مجموع ۷۷ و در نوع دوم ۳۹ مورد این‌گونه ردیف‌ها استفاده شده است. «ضمیر و فعل‌های اول شخص مفرد، شخصی‌تر و تناسب بیشتری با مضامین عاشقانه دارند» (بارانی و همکاران، ۱۳۸۹: ۲۳). از همین منظر شاید بتوان گفت منظومه‌های عاشقانه حول محور اول شخص است و به تبع آن، این نوع ردیف‌ها بیشتر به کار گرفته می‌شود، در حالی که منظومه‌هایی با موضوع زهد و اخلاق، رویکردی تعلیمی و دیگر محور دارد. افعال امر و نهی نیز در این دو نوع متفاوت است. در منظومه‌های غنایی، بسامد این نوع ضمایر، اندک و تنها ۱۲ مورد است؛ ولی در منظومه‌های مورد بررسی نوع دوم به ۴۰ مورد می‌رسد. هنگامی که با اثری کاملاً تعلیمی روبه‌رو باشیم، بسامد این افعال به‌شدّت افزایش می‌یابد؛ آن‌چنان‌که تنها در باب هفتم بوستان (در عالم تربیت) ۱۱۹ بار از این افعال استفاده شده است.

منظومه‌های مورد بررسی، بدون در نظر گرفتن نوع ادبی آن‌ها، در سه قرن چهارم، پنجم و ششم سروده شده‌اند. این منظومه‌ها نشان می‌دهد بسامد کاربرد ردیف در طی این سه قرن در حال افزایش بوده است. اگر میانگین گرفته شود، ابیات منظومه‌های اولیه فارسی (منظومه‌های رودکی، ابوشکور، دقیقی و...) ۱۴/۵ درصد مردّف‌اند. منظومه‌های قرن پنجم (ویس و رامین و ورقه و گلشاه) ۲۳/۵ درصد مردّف‌اند و در قرن ششم این میزان به ۳۵ درصد رسیده و سرودن مثنوی دشوارتر شده است. در قرون بعد، به‌ویژه نهم، میل و رغبت شاعران به التزامات موجب شد تصنّع و تکلّف از قوالب دیگر به مثنوی نیز راه جوید و این قالب که سادگی بیان و دوری از محدودیت‌های قوالب دیگر، آن را بستری مناسب برای بسط و گسترش

شعر ساخته بود، به صحنه‌ای برای فاضل‌نمایی و اظهار قدرت و مهارت در دشوارگویی و کاربرد ردیف‌های مختلف تبدیل شود. از مثنوی‌های مصنوع این دوره *مجمع البحرین* و *ده باب تجنیسات* از کاتبی و اوج آن مثنوی *سحر حلال* از اهلی شیرازی است که در همه ابیات آن صنعت ذوبحرین، ذوقافیتین و جناس به کار رفته است. *ده باب* کاتبی مملو از خلاقیت‌هایی در باب قافیه و ردیف است و می‌توان بیشتر ابیات آن را به گونه‌ای دارای ردیف دانست.

بسامد ردیف در نوع ادبی عرفانی، بیشتر از منظومه‌های غنایی است. حتی اگر از منظومه‌های قرن پنجم چشم‌پوشی شود که طول زمان در مقایسه کمتر دخیل شده باشد و تنها منظومه‌های یک قرن مدّنظر قرار گیرد، باز هم میانگین کاربرد ردیف در نوع زاهدانه بیشتر است. این موضوع شاید بیش از هرچیز به دلیل توجه اهل خانقاه به موسیقی و سماع باشد و در اشعار آن‌ها «نظام آوایی یا خوشه‌های صوتی و موسیقی حاصل از آن‌ها، بر مراعات نظیر و صنعت‌هایی از این نوع غلبه دارد... در لحظه‌های ناب صوفی، اصالت با موسیقی است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹ :۴۲۷-۴۲۸). میانگین ردیف در *رحیق التحقیق*، *حدیقه الحقیقه* و *مخزن الاسرار*، بیشتر از *لیلی و مجنون* و *خسرو و شیرین* است. حتی شاعری مثل نظامی که در هر دو نوع، شعر سروده، در زهد و تحقیق، بیشتر از ردیف بهره برده است. به این نکته نیز باید توجه داشت که منظومه‌های غنایی، به خودی خود گیراست و نیاز به آراستگی کمتری دارد؛ ولی برای تلطیف خشکی پند و موعظه، شاعر از عنصر موسیقایی ردیف بیشتر بهره برده است. شاید به همین دلیل بوده که نظامی وزن *مخزن الاسرار* را نیز طرب‌انگیزتر برگزیده است.

۳. نتیجه‌گیری

همان‌گونه که شاعران، به کاربرد ردیف در قالب‌هایی چون غزل و قصیده توجه داشته‌اند، در قالب مثنوی نیز از این عنصر بهره برده‌اند. ردیف در مثنوی، همگام با

ردیف در قالب‌های دیگر به پیش رفته و به‌تدریج، بسامد آن افزایش یافته است. میان انواع ادبی غنایی و زاهدانه، تفاوت‌هایی در کاربرد ردیف دیده می‌شود. بسامد ردیف در اشعار زاهدانه بیشتر است و گویا شاعران در پی آن بوده‌اند که از موسیقی این عنصر برای تلطیف موعظه استفاده کنند. میان بخش‌های روایی و غیرروایی یک اثر، تفاوتی آشکار در به‌کارگیری ردیف دیده نمی‌شود؛ امّا در برخی بخش‌ها همانند مناجات‌ها یا گفت‌وگوهای عاطفی که نیازمند انتقال احساسات بیشتر بوده، بسامد کاربرد ردیف افزایش یافته، به‌گونه‌ای که گاه در برخی آثار به شیوه‌ای غریب به صورت متوالی از یک ردیف استفاده شده است. از میان شاعران مورد بررسی، نظامی به کاربرد ردیف در مثنوی بیش از شاعران دیگر توجه داشته که این برخاسته از روحیه دیرپسندی و دشوارگویی وی است.

منابع

- آقااحمد علی احمد (۱۹۸۳)، **تذکرهٔ هفت آسمان**، کلکته: مشن پریس.
- ابن معتز (بی‌تا)، **دیوان**، بیروت: دار صادر.
- ابن ندیم، محمد بن اسحاق (۱۳۸۱)، **الفهرست**، ترجمه رضا تجدد، تهران: اساطیر.
- برتلس، ادواردویچ (۲۵۳۶)، **تصوّف و ادبیات تصوّف**، ترجمه سیروس یزدی، تهران: امیرکبیر.
- بهار، محمدتقی (۱۳۴۹)، **سبک‌شناسی**، تهران: امیرکبیر.
- تربیت، محمدعلی (۱۳۱۶)، **مثنوی و مثنوی‌گویان ایرانی**، مجله مهر، شماره ۵۵، صص ۷۵۷-۷۶۷.
- تهانوی، محمدعلی (۱۹۹۶)، **کشاف اصطلاحات الفنون و العلوم**، بیروت: مکتبه لبنان ناشرون.
- الحسینی جیویی، نظام‌الدین احمد بن صالح الصدیقی، **صنایع‌الجمال**، نسخه خطی کتابخانه مجلس شورای ملی، شماره ۱۴۳۷۳.
- رادمنش، عطاءمحمد (۱۳۸۸)، **ردیف و تنوّع و تفنّن آن در غزل‌های سنایی**، مجلهٔ کاوش‌نامه زبان و ادبیات فارسی، سال دهم، شماره ۱۸، صص ۹۷-۱۱۵.
- بارانی، محمد و همکاران (۱۳۸۹)، **مقایسهٔ متوازن موسیقایی و معنایی ردیف در غزلیات سعدی و عماد فقیه کرمانی**، مجله فنون ادبی، شماره ۱، دوره ۲، صص۱۷-۳۰.

- خواجه نصیرالدین طوسی (۱۳۶۹)، **معیار الاشعار**، تصحیح جلیل تجلیل، تهران: ناهید.
- دبیرسیاقی، محمد (۱۳۳۴)، **گنج بازیافته**، تهران: کتابخانه خیام.
- ذوالفقاری، حسن (۱۳۹۲)، **یکصد منظومهٔ عاشقانهٔ فارسی**، تهران: چرخ.
- رامپوری، غیاث‌الدین محمد بن جلال‌الدین بن شرف‌الدین (۱۳۳۷)،**غیاث اللغات**، به کوشش محمد دبیرسیاقی، تهران: کانون معرفت.
- سنایی، ابوالمجد مجدود بن آدم (۱۳۲۹)، **حدیقه الحقیقه و طریقه الشریعه**، تصحیح مدرس رضوی، تهران: سپهر.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۹)، **موسیقی شعر**، چ۱۲، تهران: آگاه.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۹)، **آشنایی با عروض و قافیه**، تهران: فردوس.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۶۹)، **تاریخ ادبیات در ایران**، جلد اول و دوم، تهران: فردوس.
- عنصری بلخی، ابوالقاسم حسن بن احمد (۱۳۶۳)، **دیوان**، تصحیح محمد دبیرسیاقی، تهران: کتابخانه سنایی.
- عیوقی (۱۳۴۳)، **ورقه و گلشاه**، تصحیح ذبیح‌الله صفا، تهران: دانشگاه تهران.
- غزالی، ابوحامد امام محمد (۱۳۸۰)، **کیمیای سعادت**، به کوشش حسین خدیوجم، تهران: علمی و فرهنگی.
- فرّخی سیستانی (۱۳۱۱)، **دیوان**، تصحیح علی عبدالرسولی، تهران: مجلس.
- قیس رازی، شمس‌الدین محمد (۱۳۱۴)، **المعجم فی معاییر اشعار العجم**، تصحیح محمد قزوینی، تهران: مطبعه مجلس.
- گرگانی، فخرالدین اسعد (۱۳۴۹)، **ویس و رامین**، تصحیح ماگالی تودوا و الکساندر گواخاریا، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- مبارک‌شاه، فخرالدین (۱۳۸۱)، **رحیق التحقیق**، تصحیح نصرالله پورجوادی، تهران: نشر دانشگاهی.
- محمدی، داوود و محمدرضا اسلامی (۱۳۹۷)، **معماری زبان؛ پیشنهادی در طبقه‌بندی عناصر زیبایی سخن**، دوفصلنامه مطالعات زبانی و بلاغی، سال ۹، شماره ۱۷، صص ۲۰۵-۲۳۴.
- محسنی، احمد (۱۳۸۲)، **ردیف و موسیقی شعر**، مشهد: دانشگاه فردوسی.
- مقدسی، مطهر بن طاهر (۱۳۴۹)، **آفرینش و تاریخ**، ترجمه محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- نظامی، الیاس بن یوسف (۱۳۸۶)، **مخزن الاسرار**، تصحیح وحید دستگردی، تهران: قطره.

- ـــــــــــــ (۱۳۱۳)، **لیلی و مجنون**، تصحیح وحید دستگردی، تهران: مطبعه ارمغان.
- ـــــــــــــ (۱۳۱۳)، **خسرو و شیرین**، تصحیح وحید دستگردی، تهران: مطبعه ارمغان.
- نفیسی، سعید (۱۳۴۱)، **محیط زندگی و احوال و اشعار رودکی**، تهران: کتابخانه ابن سینا.
- وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۸۳)، **زبان چگونه شعر می‌شود**، مشهد: دانشگاه آزاد اسلامی مشهد.
- ـــــــــــــ (۱۳۸۰)، **وزن و قافیه شعر فارسی**، تهران: نشر دانشگاهی.