

The Grammatical Roles and Syntactic Functions of Radif in Hafez's Ghazals

Arman Ramesh¹, Ahmad Ghanipour Malekshah² and Ali-Akbar Khalili Bagheri³

1. PhD Student in Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Foreign Languages, University of Mazandaran, Mazandaran, Iran. Email: a.ramesh03@umail.umz.ir
2. Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Foreign Languages, University of Mazandaran, Mazandaran, Iran. Email: a.ghanipour@umz.ac.ir
3. Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Foreign Languages, University of Mazandaran, Mazandaran, Iran. Email: aabagheri@umz.ac.ir

Article Info	ABSTRACT
Article type: Research Article Article history: Received 25 Jan 2026 Received in revised form 15 Feb 2026 Accepted 13 Mar 2026 Published online 04 Apr 2026 Keywords: Ḥāfīz's Ghazals, Radif, Grammatical Function, Sentence Structure, Semantic Function.	The radif, the refrain in Persian ghazal poetry, is one of the most important components of this genre since it is significant in terms of acoustic, syntactical, and grammar. The main aim of the present paper is to analyze radifs in the works of Ḥāfīz in terms of their grammatical functions in order to understand how they influence sentence construction and the overall meaning of the verses. The objective of the research is to distinguish between various types of radifs and show the changes in their structure and function in ghazals. The research methodology is descriptive-analytical with the emphasis on library research. The findings show that verbal type of radifs is the most prominent one and is responsible for the strengthening of the predicative element, thereby increasing the expressiveness of the couplet as a whole. Reinforced radifs are productive in making the unit grammatically complete. Overall, the radif in Ḥāfīz's poetry is not merely a musical device but a meaning-generating element that enhances syntactic cohesion and semantic prominence within the ghazal.
Cite this article: Ramesh, A., & et al. (2026), The Grammatical Roles and Syntactic Functions of Radif in Hafez's Ghazals. <i>Rhetoric and Grammar Studies</i>, 16 (1). 181-200. DOI: https://doi.org/10.22091/jls.2026.15513.1792	
 © The Author(s) DOI: 10.22091/jls.2026.15513.1792 Publisher: University of Qom	

Introduction

The radif, as one of the significant elements of classical Persian literary style, is expressed and understood as a recurring word/phrase that appears in both Persian and Urdu ghazal poetry. The radif has been studied mainly from a musical, artistic/repetitive, and stylistic perspective. Classical theorists like Shams-i Qays Rāzī, Rashīd al-Dīn Vatvāt, and Vā'iz Kāshānī have all interpreted the radif mainly as an device that creates musicality and rhythm in poetry. However, limiting the radif to a purely musical purpose ignores its deeper syntactical and semantical role in poetry. In the ghazals of Ḥāfiz, the radif may be also used structurally in the syntactical structuring of the entire couplet. The radif can take many grammatical forms—verbs, nouns, pronouns, adjectives, adverbs, and particles—and this leads to different word arrangements in the verse. Nonetheless, the functional diversity and syntactical capacity of the radif has attracted little scholarly attention. Thus, this paper analyzes both the grammatical and syntactical role of the radif in the ghazals of Ḥāfiz. Its primary aim is to identify the grammatical types of radif and to analyze how they participate in syntactic cohesion, semantic foregrounding, and the structural organization of the ghazal.

Materials and Methods

Employing pertinent research methodologies, this study takes a descriptive-analytical approach characterized by library research. In this paper, the writer studied 495 ghazals of Ḥāfiz and created a database of 320 ghazals that use radif. The aspects studied included classification of the identified radifs based on their grammatical function into categories such as nominal, adjectival, adverbial, verbal, pronominal and compound radifs, followed by an evaluation of their syntactic position in the ghazal as well as the role played by the radifs in enabling the structural and semantic coherence of the ghazal.

Research Findings

According to the analytical findings, the radif in ghazals is not only a musical or ornamental aspect but also an important grammatical and semantic element of the verse. The statistical data reveal that 230 verbal radifs (71.87 %) is the most prevalent form of radif used by Ḥāfiz. The relatively large number of verbal radifs indicates that Ḥāfiz uses verbal forms in order to strengthen the predicative structure of the sentence and to convey the idea that the couplet is active. Second place is held by compound radifs (55 occurrences (17.21%)), which are also important for the syntactic structure of the second hemistich. Other types of radifs are present in less number and include nominal radifs (12 occurrences), particle radifs (10), pronominal radifs (9), adjectival radifs (3), and adverbial radif (1). Although they occur less frequently, these radifs have various grammatical functions and serve as a predicate, descriptive modifiers, or adverbials. In general, the obtained data show that radif in the poetry of Ḥāfiz has a significant impact on syntactic cohesion and semantic foregrounding as well as on the structure of the couplet. Consequently, the radif should be regarded not merely as a phonetic repetition but as an active element in the production of meaning and the architectural organization of the ghazal.

Conclusion

The fact that an analysis of the radif from the grammatical viewpoint shows that the radif is not only a device of sound repetition or rhythmic ornamentation, but in many cases fulfills the role of an important factor in the process of forming syntax and sense of the couplet. Ḥāfiz makes use of the radif to finish the sentence, to finalize the meaning of the couplet, to direct the reader's understanding, and to show some emotional or conceptual ideas. The most numerous are the verbal radifs, as they have a huge impact on the way the sentences are constructed, as their tense and mood allow for the assertive and conclusive statements to be uttered, while imperative, subjunctive, and interrogative radifs lead to the instances of calling, praying, or even semantic hanging. Though not very popular, nominal radifs still manage to introduce the semantic nuclei and make connections between the images.

Overall, the findings demonstrate that, in numerous instances, the radif in Ḥāfiz's verses turns out to be the syntactic-semantic center of the couplet where the sentence reaches structural completion and meaning is conveyed via final emphasis. This establishes Ḥāfiz's deep understanding of the ability to use syntactic mechanisms of repetition in the expressive form of the ghazal.

نقش‌های دستوری و کارکردهای نحوی ردیف در غزلیات حافظ

آرمان رامش^۱ , احمد غنی‌پور ملک‌شاه^۲ , و علی‌اکبر خلیلی باقری^۳

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی، دانشگاه مازندران، مازندران، ایران. رایانامه: a.ramesh03@umail.umz.ac.ir

۲. استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی، دانشگاه مازندران، مازندران، ایران. رایانامه: a.ghanipour@umz.ac.ir

۳. استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی، دانشگاه مازندران، مازندران، ایران. رایانامه: aabagheri@umz.ac.ir

اطلاعات مقاله	چکیده
نوع مقاله: مقاله پژوهشی تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۱۱/۰۶ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۱۱/۲۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۱۲/۲۲ تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۱/۱۵ کلیدواژه‌ها: غزلیات حافظ، ردیف، نقش نحوی، ساختار جمله، کارکرد معنایی.	ردیف از برجسته‌ترین عناصر موسیقایی و معنایی در غزل فارسی است که افزون‌بر کارکرد آوایی، در سطح نحو و دستور نیز می‌تواند در سازمان‌دهی ساختار جمله و جهت‌دهی معنا نقش ایفا کند. در پژوهش پیش‌رو، با تمرکز بر غزلیات حافظ، ردیف از منظر نقش‌های دستوری بررسی می‌شود و پرسش‌ها پاسخ داده می‌شود که ردیف در غزل‌های حافظ چه کارکردهای نحوی و دستوری برعهده دارد و حضور تکرارشونده آن چگونه جمله و انسجام معنایی ابیات اثر می‌گذارد. هدف پژوهش، طبقه‌بندی انواع ردیف‌ها براساس نقش دستوری و تحلیل تفاوت‌های ساختاری و کارکردی آن‌ها در متن غزل است. روش پژوهش کتابخانه‌ای است و داده‌ها مطالعه و استخراج نمونه‌ها از متن غزلیات حافظ گردآوری شده‌اند. شیوه تحلیل نیز توصیفی — تحلیلی است؛ بدین معنا که، پس از شناسایی و دسته‌بندی ردیف‌ها براساس نقش نحوی، ویژگی‌های ساختاری و کارکرد معنایی هر دسته تحلیل قرار گرفته است. براساس یافته‌ها ردیف‌های فعلی در غزلیات حافظ بسامد بیشتری دارند و با تثبیت محور کنشی جمله، پویایی معنایی و جهت‌گیری گزاره‌ای ابیات را تقویت می‌کنند. پس‌از آن، ردیف‌های مرکب به دلیل گستره ساختاری وسیع‌تر، نقشی تعیین‌کننده در تکمیل ساختار نحوی مصراع پایانی دارند. همچنین، ردیف‌های اسمی، ضمیری، قیدی و صفتی نیز در غزل‌ها دیده می‌شوند که هر یک متناسب با جایگاه نحوی خود در نقش‌هایی چون نهاد، گزاره، قید یا عنصر توصیفی ظاهر می‌شوند. در مجموع، ردیف در غزلیات حافظ فقط عنصری موسیقایی نیست، بلکه سازه‌ای ساختارمند و معناپرداز است که به انسجام نحوی و برجسته‌سازی معنا در بیت یاری می‌رساند.

استناد: رامش، آرمان و دیگران. (۱۴۰۵). «نقش‌های دستوری و کارکردهای نحوی ردیف در غزلیات حافظ». پژوهش‌های دستوری و بلاغی. دوره ۱۶. شماره ۱. صص: ۱۸۱-۲۰۰. <https://doi.org/10.22091/jls.2026.15513.1792>



© نویسنده‌گان.

ناشر: دانشگاه قم

(۱) مقدمه

غزل فارسی از مهم‌ترین قالب‌های ادبیات کلاسیک ایران است که در آن عناصر آوایی و معنایی در شبکه‌ای از وزن، قافیه، تکرار و گزینش واژگان با یکدیگر پیوند می‌یابند؛ در این میان، ردیف یعنی تکرار یک واحد زبانی پس از قافیه در پایان مصراع‌های زوج از عناصر مهم موسیقی کناری به‌شمار می‌آید و با ایجاد همگونی آوایی و تداوم شنیداری، به انسجام موسیقایی و برجسته‌سازی کانون‌های معنایی و عاطفی شعر کمک می‌کند (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۴۲؛ حق‌شناس، ۱۳۷۰: ۶۲). براساس پژوهش‌های معاصر مولفه‌های آوایی در شعر حافظ افزون‌بر سامان‌دهی موسیقی شعر، در انتقال معنا و تقویت دلالت‌های بلاغی نیز نقش دارند (مالمیر و جعفری جاوید، ۱۴۰۴: ۲۸). در منابع بلاغی کلاسیک، ردیف نشانه‌ای از مهارت زبانی شاعر دانسته شده است. واعظ کاشانی شعر دارای ردیف را «مردف» می‌نامد و آن را حاصل توانایی شاعر در سامان‌دهی موسیقی سخن می‌داند (واعظ کاشانی، ۱۳۶۹: ۷۵). همچنین، وطواط و شمس قیس رازی ردیف را واژه یا عبارتی معرفی می‌کنند که پس از قافیه در پایان ابیات تکرار می‌شود و به انسجام آوایی شعر یاری می‌رساند (وطواط، ۱۳۶۲: ۷۹؛ شمس‌قیس‌رازی، ۱۳۶۰: ۲۰۲) با این حال بیشتر پژوهش‌های انجام‌شده ردیف را عمدتاً از منظر موسیقایی و زیبایی‌شناختی بررسی کرده‌اند و کمتر به کارکردهای دستوری و نحوی آن توجه داشته‌اند. درحالی‌که، ردیف به‌عنوان یک واحد زبانی تکرارشونده، می‌تواند بسته به ماهیت دستوری خود در جایگاه‌هایی، مانند فعل، اسم، ضمیر، قید، صفت یا حرف قرار گیرد و در سازمان‌دهی ساخت نحوی جمله و جهت‌دهی معنایی بیت نقش ایفا کند. این مسئله در غزل‌های سبک عراقی، ازجمله در شعر حافظ، اهمیت بیشتری می‌یابد؛ زیرا در این سنت شعری، انتخاب قافیه و ردیف غالباً با ظرافت‌های نحوی همراه است و گاه موجب جابه‌جایی یا تغییر آرایش اجزای جمله می‌شود (نظری، ۱۳۸۹: ۲). براین‌اساس، مسئله اصلی این پژوهش بررسی نقش‌های دستوری ردیف در غزلیات حافظ و چگونگی تأثیر آن بر ساخت نحوی و جهت‌گیری معنایی ابیات است. هدف پژوهش، تبیین نقش‌های دستوری - نحوی ردیف و نشان‌دادن پیوند میان موسیقی تکرار و ساخت دستور در شعر حافظ است. روش پژوهش تابخانه‌ای و شیوه تحلیل توصیفی - تحلیلی است؛ بدین معنا که، ردیف‌های غزلیات حافظ براساس ماهیت زبانی و نقش نحوی در دسته‌هایی مانند ردیف‌های فعلی، اسمی، ضمیری، قیدی، صفتی، حرفی و مرکب طبقه‌بندی شده و کارکردهای نحوی و معنایی هر دسته در بافت ابیات بررسی می‌شود.

(۲) پیشینه پژوهش

ردیف در شعر فارسی از موضوعات پرتکرار پژوهش‌های ادبی است و در آثار شاعران مختلف از منظرهای موسیقایی، بلاغی، سبکی و معنایی بررسی شده است. پژوهش‌هایی مانند «ردیف و تنوع و تفنن آن در غزل‌های سنایی» (۱۳۸۸)، «ردیف و رویکرد ناصرخسرو بدان» (۱۳۹۰)، «نگاهی به ردیف و کارکردهای آن در شعر خاقانی» (۱۳۹۲) و «بررسی ردیف و جایگاه آن در غزلیات غالب دهلوی» (۱۴۰۰) نمونه‌هایی از این مطالعات اند باوجوداین، وجه مشترک آن‌ها تمرکز بر کارکردهای زیبایی‌شناختی، موسیقایی و محتوایی ردیف است و نقش‌های نحوی و دستوری ردیف، به‌ویژه در غزلیات حافظ، کمتر محل توجه بوده است؛ خلأی که مسئله اصلی پژوهش پیش‌رو را شکل می‌دهد.

براساس مرور پژوهش‌های پیشین ردیف در غزل‌های حافظ، از زوایای گوناگون بررسی شده است، اما نقش‌های نحوی و دستوری آن کمتر موردتوجه قرار گرفته است. طاهری (۱۳۸۳) در پژوهش «زیباترین ردیف در غزل‌های حافظ» با تمرکز بر ردیف‌های مرکب، کارکردهای بلاغی و نقش آن‌ها را در آفرینش تصاویر و آرایه‌های ادبی تحلیل می‌کند،

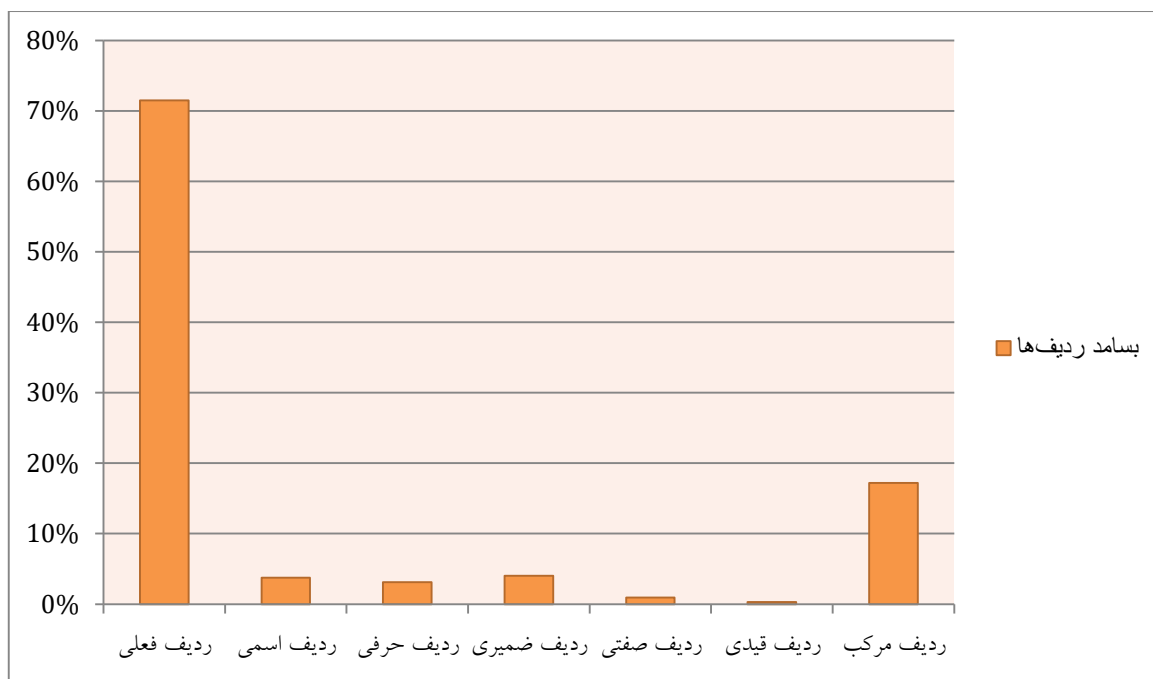
اما بحث او عمدتاً در سطح معنایی باقی می‌ماند و به ساخت نحوی ردیف نمی‌پردازد. در ادامه، طالبیان و اسلامیت (۱۳۸۴) در مقاله «ارزش چندجانبه ردیف در شعر حافظ» کارکردهایی چون موسیقایی بودن، وحدت بخشی به تخیل و اندیشه، برجسته سازی مضامین و ایجاد تقارن شنیداری و دیداری را برای ردیف برمی‌شمارند؛ باین حال، در این پژوهش نیز تحلیل دستوری و نحوی ردیف مطرح نمی‌شود. نظری (۱۳۸۹) در پژوهش «ردیف در سبک عراقی» ردیف را ابزاری برای نمایش توانایی طبع شاعران این سبک دانسته و کارکردهای آن را در حوزه‌هایی همچون موسیقی شعر، تصویر سازی، القای عاطفه و محوریت بخشی به کلام بررسی می‌کند، اما از منظر نقش‌های دستوری به آن نمی‌پردازد. مالمیر (۱۳۹۶) نیز در پژوهش «کارکرد ردیف در فرم و ساختار غزلیات حافظ» با رویکرد ساخت گرایانه، ردیف را عنصری مؤثر در انسجام ساختاری غزل می‌داند و نشان می‌دهد که حافظ آن را متناسب با مضمون و بافت کلی شعر برمی‌گزیند، هرچند تحلیل وی بیشتر معطوف به کارکردهای فرمی و معنایی است. سپس، منصوری (۱۳۹۸) در پژوهش «بررسی و تحلیل ساختار ردیف و قافیه در شعر حافظ از منظر بسامد نسبی ساخت و الگوی هجایی» به تحلیل آماری و آوایی الگوهای ردیف و قافیه می‌پردازد که گرچه از منظر آواشناختی و بسامدی توجه برانگیز است، با بررسی نقش نحوی ردیف ارتباطی ندارد در نهایت، نوری و همکاران (۱۴۰۳) با رویکردی شناختی به بررسی کارکرد صفت در شعر حافظ پرداخته و نشان می‌دهند که عناصر دستوری در غزل حافظ افزون بر نقش توصیفی، در سامان دهی معنا و جهت دهی بلاغی نقش دارند؛ باین حال، تمرکز این پژوهش بر مقول صفت است و ردیف به عنوان سازه‌ای تکرار شونده با کارکرد نحوی مستقل در آن بررسی نشده است.

در مجموع، باوجود پژوهش‌های متعدد درباره ردیف در شعر فارسی و غزلیات حافظ، بررسی نظام مند آن از منظر نقش‌های نحوی و دستوری کمتر در کانون توجه قرار گرفته است. پژوهش پیش رو با تمرکز بر این خلأ، ردیف را به عنوان سازه‌ای دستوری و مؤثر در سازمان نحوی و انسجام معنایی غزل‌های حافظ بررسی می‌کند.

۳) بحث و بررسی

۳-۱) انواع ردیف

براساس بررسی و دسته‌بندی ردیف‌های به کاررفته در غزلیات حافظ درمی‌یابیم که در ردیف‌های فعلی با اختلافی چشمگیر، بیشترین بسامد را در میان دیگر انواع ردیف‌ها دارند. از مجموع ۴۹۵ غزل دیوان حافظ، ۳۲۰ غزل مُردَف‌اند که این خود بیانگر جایگاه چشمگیر ردیف در ساختار غزل‌های اوست. در میان غزل‌های مُردَف، ۲۳۰ غزل دارای ردیف فعلی‌اند که معادل ۷۱/۸۷٪ از کل غزل‌های مُردَف را تشکیل می‌دهند. پس از آن، ردیف‌های مرکب (شامل عبارت، جمله یا شبه جمله) با ۵۵ غزل و سهم ۱۷/۲۱٪ در رتبه دوم قرار می‌گیرند. دیگر انواع ردیف‌ها بسامد به مراتب کمتری دارند؛ به گونه‌ای که، ردیف‌های اسمی در ۱۲ غزل (۳/۷۵٪)، ردیف‌های حرفی در ۱۰ غزل (۳/۱۳٪)، ردیف‌های ضمیری در ۹ غزل (۲/۸۰٪)، ردیف‌های صفتی در ۳ غزل (۰/۹۳٪) و ردیف‌های قیدی تنها در ۱ غزل (۰/۳۱٪) مشاهده می‌شوند. این توزیع آماری به روشنی، نشان می‌دهد که حافظ آگاهانه از ردیف‌های فعلی بهره گرفته و دیگر انواع ردیف را به صورت محدودتر و هدفمندتر به کار برده است؛ امری که ضرورت بررسی جداگانه نقش‌ها و کارکردهای نحوی هریک از این انواع ردیف را توجیه می‌کند.



براساس بررسی داده‌ها حافظ بیشترین بهره را از ردیف‌های فعلی برده است و دیگر انواع ردیف در غزلیات او بسامد و برجستگی کمتری دارند. در ادامه، هریک از انواع ردیف مستقل، بررسی می‌شود و نقش‌ها و کارکردهای نحوی و معنایی آن‌ها تحلیل خواهد شد.

۲-۳) ردیف‌های فعلی

ردیف‌های فعلی در غزلیات حافظ از پربسامدترین گونه‌های ردیف‌اند و علاوه بر تقویت «موسیقی کناری»، به دلیل ماهیت کنشی و گزاره‌ساز فعل، در سامان‌دهی ساخت نحوی و جهت‌دهی معنایی بیت نقش برجسته‌ای دارند. از منظر سبک‌شناختی نیز گفته شده است که ردیف‌های فعلی به سبب قابلیت‌های تصویری و پیوندشان با حرکت، کنش و رخداد در عالم خیال، نسبت به ردیف‌های حرفی یا اسمی، ظرفیت بیشتری برای شکل‌دهی به شخصیت‌پردازی ذهنی و پویایی بیان دارند (نظری، ۱۳۸۹: ۵). بر مبنای شمارش پژوهش پیش‌رو، حافظ برخی افعال را به‌طور تکرار شونده در جایگاه ردیف به کار گرفته است؛ از جمله «است» (۱۴ غزل)، «بود» (۱۱)، «دارد» (۹)، «کرد» (۸)، و سپس «کنم»، «نیست»، «باشد» و «باد» (هریک ۵ غزل). این بسامد بالا حاکی از آن است که فعل ردیف، در بسیاری از غزل‌ها نقش یک «پایانه گزاره‌ای» (Predicate ending) را ایفا می‌کند؛ یعنی بیت را از حیث خبری/ارزشی/وجودی تثبیت می‌سازد و نوعی الگوی تکرار شونده از گزاره‌پردازی پدید می‌آورد.

۱-۲-۳) افعال تکرار در جایگاه ردیف

در این بخش، شماری از پربسامدترین افعال به کاررفته در جایگاه ردیف در غزلیات حافظ مورد بررسی و تحلیل قرار می‌گیرند

– فعل «است»

الف) پیوستگی آوایی با قافیه و اثر آن بر ردیف‌بودگی

فعل «است» پرتکرارترین ردیف فعلی در غزلیات حافظ است. یکی از ویژگی‌های مهم آن، امکان پیوستگی آوایی با واژه قافیه است؛ به گونه‌ای که، در برخی ابیات، «است» به قافیه می‌چسبد و در خوانش، به صورت «یک واحد واجی/آوایی» با قافیه شنیده می‌شود. این وضعیت در غزل ۲۲ دیده می‌شود:

چو بشنوی سخن اهل دل مگو که خطاست سخن شناس نه‌ای جان من خطا اینجاست

در اینجا «اینجاست» در خوانش طبیعی غالباً به صورت یک واحدی شنیده می‌شود و «است» استقلال آوایی کامل ندارد؛ همین نکته سبب می‌شود ردیف فعلی، علاوه بر تکرار دستوری، در سطح صوتی نیز به گونه‌ای «فشرده» با قافیه هم‌نشین شود. این الگو در چند غزل دیگر نیز تکرار می‌شود (برای نمونه در برخی ابیات غزل‌های ۳۵، ۶۴، ۶۶ و ۶۸).

ب) کارکرد اسنادی «است» و برجسته‌سازی مسند

کاربرد غالب «است» در ردیف، اسنادی است؛ یعنی در ساخت «نهاد + مسند + است»، نقش تثبیت‌کننده نسبت اسنادی را برعهده دارد و با تکرار پایانی، مسند را برجسته می‌کند. در نمونه‌های زیر، واژه‌هایی مانند «مستغنی»، «آزاد» و «محرم» نقش مسند دارند و «است» رابطه اسنادی را تکمیل می‌کند:

گدای کوی تو از هشت خلد مستغنی ست اسیر عشق تو از هر دو عالم آزاد است

(غزل ۳۵)

رازی که بر غیر نگفتم و نگوییم با دوست بگویم که او محرم راز است

(غزل ۴۰)

در این ساخت، ردیف «است» از نظر نحوی نقش «هسته پایان‌بخش گزاره» را دارد و از نظر معنایی، گزاره را ه صورت خبری/اثباتی تثبیت می‌کند؛ به بیان دیگر، بیت‌ها غالباً «قضیه‌وار» (Propositional) می‌شوند و پایان آن‌ها با ردیف، حالت داوری، حکم یا گزارش پیدا می‌کند.

ج) کاربردهای غیراسنادی و تنوع نقش‌پذیری در جمله

با وجود غلبه ساخت اسنادی، نمونه‌هایی وجود دارد که «است» در پایان بیت، به گونه‌ای می‌آید که کارکرد آن فقط اسنادی ساده نیست و بیشتر در تعیین وضعیت/مکان/چگونگی یا در تکمیل یک تعبیر خبری موقعیتی نقش دارد؛ برای مثال:

بیدار شو ای دیده که ایمن نتوان بود زین سیل دمداد که در این منزل خواب است

(غزل ۲۹)

برو فسانه مخوان و فسون مدم حافظ کز این فسانه و افسون مرا بسی یاد است

(غزل ۳۵)

از آستان پیر مغان سر چرا کشیم دولت در آن سرا و گشایش در آن در است

(غزل ۳۹)

در این نمونه‌ها نیز «است» همچنان نقش خبری دارد، اما گاه کانون جمله بر «موقعیت/وجود» یا «حالت» استوار می‌شود و ردیف، بیشتر نقش «پایان‌بندی گزاره موقعیتی» را برعهده می‌گیرد.

د) «است» به عنوان جز فعل کمکی (ماضی نقلی) و تفاوت آن با ردیف اسنادی

نکته مهم دیگر آن است که در مواردی «است» نه به صورت فعل مستقل ربطی، بلکه به عنوان جزء سازنده در ساخت‌های فعلی، به ویژه ماضی نقلی ظاهر می‌شود؛ یعنی در قالب «اسم مفعول/بن ماضی + است». در مثال‌های زیر، «داده است» و «نگشاده است» ساخت ماضی نقلی دارند:

چه گویمت که به میخانه دوش مسست و خراب سروش عالم غیم چه مژده‌ها داده‌ست

(غزل ۳۷)

میان او که خدا آفریده است از هیچ دقیقه‌ای ست که هیچ آفریده نگشاده‌ست

(غزل ۳۵)

از منظر دستوری، این کاربرد با «است اسنادی» تفاوت دارد؛ زیرا «است» در این نمونه‌ها جزء ساخت فعلی و سازنده زمان و وجه گزاره است، نه پیونددهنده نهاد و مسند. برای مثال، در «سروش عالم غیم چه مژده‌ها داده‌ست» (غزل ۳۷)، «مژده‌ها» مفعول است و «داده است» صورت ماضی نقلی فعل «دادن» محسوب می‌شود؛ همچنین، در «هیچ آفریده نگشاده‌ست» (غزل ۳۵)، «نگشاده است» ساخت منفی ماضی نقلی از «گشودن» است. در هر دو مورد، «است» نقش ربطی ندارد، بلکه در تکمیل گروه فعلی مشارکت می‌کند. با این همه، چون این صورت‌های فعلی در پایان مصراع می‌آیند، کارکرد ردیفی و موسیقایی خود را حفظ می‌کنند. براساس داده‌های پژوهش این نوع کاربرد در قیاس با کارکرد اسنادی کم‌بسامدتر است.

-فعل بود

حافظ از فعل «بود» در جایگاه ردیف، بیش از هر چیز برای بازنمایی گذشته و تثبیت یک وضعیت، نسبت یا حضور در زمان پیشین بهره می‌گیرد. «بود» در این جایگاه غالباً به صورت پایانه گزاره‌ای گذشته عمل می‌کند و با تکرار در پایان مصراع‌ها، فضای زمانی بیت را به سوی گذشته می‌برد و به بیان حالتی روایی و قطعی می‌انجامد. از منظر صرفی و نحوی، «بود» در این شواهد فعل ماضی ساده از مصدر «بودن» است و نه فعل مضارع؛ از این رو، کارکرد اصلی آن گزارش یا تثبیت امری در زمان گذشته است. کاربردهای ردیف «بود» را می‌توان به دو دسته اصلی تقسیم کرد: ساخت‌های اسنادی و ساخت‌های وجودی/موقعیتی؛ افزون‌براین ردیف در بافت‌های خاص می‌تواند دلالت‌های عاطفی و روایی ویژه‌ای نیز پدید آورد.

الف) «بود» در ساخت‌های اسنادی

در این الگو، «بود» نقش فعل ربطی دارد و رابطه نهاد و مسند را در زمان گذشته برقرار می‌کند؛ در نتیجه، پایان مصراع صورت گزارشی و حکمی درباره یک وصف، هویت یا حالت پیشین می‌یابد. برای نمونه:

پیش از اینت بیش از این اندیشه عشاق بود مهرورزی تو با ما شهره آفاق بود

(غزل ۲۰۶)

در این بیت، «شهره آفاق» مسند است و «بود» نسبت اسنادی را در زمان گذشته تثبیت می‌کند؛ همچنین، در بیت:

بر این جان پریشان رحمت آرید که وقتی کاردانی کاملی بود

(غزل ۲۰۷)

«بود» هویت یا وصفی مربوط به گذشته را در قالب ساخت اسنادی بیان می‌کند.

ب) «بود» در ساخت‌های وجودی/موقعیتی

در این دسته، تمرکز گزاره نه بر نسبت نهاد و مسند، بلکه بر وجود، حضور، قرارداداشتن یا تحقق یک امر در گذشته است. «بود» در این ساخت‌ها وضعیت یا موقعیتی را در زمان پیشین روایت و تثبیت می‌کند. برای نمونه:

راست چون سوسن و گل از اثر صحبت پاک
بر زبان بود مرا آنچه تو را در دل بود
(غزل ۲۰۷)

در اینجا، «بود» بر حضور و قرارداداشتن امری در «زبان» و «دل» در گذشته دلالت می‌کند. همچنین، در بیت:

می‌شکفتم ز طرب زآنکه چو گل بر لب جوی
بر سرم سایه آن سرو سهی‌بالا بود
(غزل ۲۰۳)

فعل «بود» وضعیت مکانی و تصویری گذشته را تثبیت می‌کند و به بیت حالتی روایی می‌بخشد.

ج) دلالت‌های معنایی و بافتی ردیف «بود»

ردیف «بود» افزون‌بر کارکرد نحوی خود، در بافت‌های خاص می‌تواند لحن‌هایی چون یادکرد گذشته، حسرت، نوستالژی یا روایت تجربه‌ای سپری‌شده را تقویت کند. این حال، این دلالت‌ها نباید با نقش دستوری فعل خلط شود؛ زیرا «بود» در این نمونه‌ها همچنان **فعل ماضی** است و بار عاطفی آن از هم‌نشینی با قرینه‌های واژگانی و بافتی حاصل می‌شود، نه از صورت صرفی خود فعل. در اینجا تمایز «بود» با **فعل دعایی** نیز باید روشن بماند. فعل دعایی در فارسی دلالت بر آرزو، تمنا یا طلب وقوع دارد و صورت‌هایی چون «باد» از نمودهای رایج آن است؛ حال آنکه «بود» در شواهد حاضر چنین نقشی ندارد و فقط بر وقوع یا ثبوت امری در گذشته دلالت می‌کند؛ بنابراین، هر جا در بیت حال‌وهوای آرزومندانه یا حسرت‌آلود دیده می‌شود، این معنا از بافت کلی کلام یا از حضور صورت‌های دعایی دیگر حاصل می‌شود، نه از خود «بود».

برای مثال، در بیت:

یاد باد آنکه سر کوی توام منزل بود
دیده را روشنی از خاک درت حاصل بود

(غزل ۲۰۷)

بار حسرت و یادکرد گذشته از ترکیب «یاد باد» پدید می‌آید؛ بدین معناکه، «**باد**» **فعل دعایی** است، اما «**بود**» **فعل ماضی** است و فقط وضعیت گذشته را گزارش می‌کند؛ از آن‌رو، نباید لحن تمنایی بیت را به خود «بود» نسبت داد؛ همچنین، در بیت:

خوش بود لب آب و گل و سبزه و نسرين
افسوس که آن گنج روان رهگذری بود

(غزل ۲۱۶)

واژه «افسوس» لحن حسرت‌بار بیت را می‌سازد و «بود» تنها گذشته‌بودن و ازدست‌رفتگی آن وضعیت را تثبیت می‌کند. در برخی نمونه‌ها نیز «بود» با نشانگرهای زمانی روایی همراه می‌شود:

دوش بر یاد حریفان به خرابات شدم
خم می‌دیدم و خون در دل و پا در گل بود

(غزل ۲۰۷)

دیدم به خواب خوش که به دستم پیاله بود
تعبیر رفت و کار به دولت حواله بود

(غزل ۲۱۴)

در این ابیات، واژگانی چون «دوش» و «خواب» چهارچوب زمانی روایت را مشخص می‌کنند و «بود» به‌عنوان پایانه گزاره، روایت گذشته را استوار می‌سازد براین‌اساس، ردیف «بود» در غزل‌های حافظ از نظر دستوری عمدتاً در دو ساخت اسنادی و وجودی/موقعیتی ظاهر می‌شود و در همه این موارد، **صورت ماضی فعل «بودن»** است، نه مضارع و نه فعل دعایی. با این‌همه، این ردیف در سطح معنا، بسته به بافت، می‌تواند به تولید لحن‌هایی چون گزارش گذشته، یادکرد، حسرت و روایت بینجامد.

– فعل «دارد» در جایگاه ردیف

فعل «دارد» از ردیف‌های پرتکرار در غزلیات حافظ است و به دلیل ظرفیت‌های نحوی فعل «داشتن»، می‌تواند در پایان مصراع نقش «پایانه گزاره» را ایفا کند. این ردیف غالباً یا برای وصف‌پردازی خبری (دارا بودن صفت/ویژگی)، یا برای القای استمرار و عادت‌مندی، و یا در قالب‌های دعایی/وجهی به کار می‌رود؛ بنابراین، «دارد» فقط نقش موسیقایی ندارد، بلکه در سطح دستور، نوع گزاره (خبری/استمراری/دعایی) و جهت‌گیری معنایی بیت را تثبیت می‌کند.

الف) کارکرد خبری-وصفی (دارا بودن ویژگی/خصلت)

در این کارکرد، «دارد» به‌معنای «داراست/دارا می‌باشد» می‌آید و گزاره را به شکل خبری و وصفی می‌بندد. نتیجه آن است که بیت حالت «حکم/گزارش» پیدا می‌کند و صفت یا خصلت نسبت‌داده‌شده برجسته می‌شود:

به خط‌و‌خال گدایان مده خزینۀ به دست شاه‌وشی ده که محترم دارد

(غزل ۱۱۹)

مراد دل ز که پرسم که نیست دلداری که جلوۀ نظر و شیوۀ کرم دارد

همان

چو در رویت بخندد گل، مشو در دامش ای بلبل که بر گل اعتمادی نیست گر حسن جهان دارد

(غزل ۱۲۰)

در این نمونه‌ها، ردیف «دارد» محور وصف‌پردازی را تثبیت می‌کند و پایان مصراع را در قالب گزاره خبری صفت‌مند می‌آورد.

ب) کارکرد استمراری/عادت‌مندی (تداوم حالت یا تکرار کنش)

در برخی ابیات، «دارد» در بافتی قرار می‌گیرد که «تداوم» یا «عادت» را می‌رساند. این معنا گاه با قرائن زمانی مانند «همیشه» یا ترکیباتی مثل «صبح و شام» تقویت می‌شود:

به پای‌بوس تو دست کسی رسید که او چو آستانه بدین در همیشه سر دارد

(غزل ۱۱۶)

ذکر رخ و زلف تو دلم را وردی‌ست که صبح و شام دارد

(غزل ۱۱۸)

در بیت نخست، قید «همیشه» استمرار را صریح می‌کند؛ در بیت دوم، تعبیر «صبح و شام» تکرار و دوام را می‌رساند و «دارد» نقش پایان‌بندی و تثبیت این استمرار را برعهده می‌گیرد.

ج) کارکرد دعایی/وجهی (ساخت دعا و طلب محافظت)

یکی از روشن‌ترین کارکردهای «دارد» در ردیف، حضور در ساخت‌های دعایی است؛ مانند «خدا نگه دارد» که از نظر نحوی، گزاره را از حالت فقط خبری خارج می‌کند و به صورت دعایی/طلبی درمی‌آورد:

هرآنکه جانب اهل خدا نگه دارد خداهش در همه حال از بلا نگه دارد

(غزل ۱۲۲)

چو گفتمش که دلم را نگاه‌دار چه گفت ز دست بنده چه خیزد، خدا نگه دارد

(غزل ۱۲۲)

در این ساخت‌ها، «دارد» به عنوان جزء پایانی گزاره، لحن نیایشی/دعایی را تثبیت می‌کند و تکرار آن، بار عاطفی دعا را برجسته‌تر می‌سازد.

د) کارکرد امید/گشایش (امکان‌رهایی با قرینه «مگر»)

گاهی «دارد» در بافتی می‌آید که بیت خوانش امید و امکان می‌گیرد؛ در این موارد، خود «دارد» فعل دعایی نیست، اما در کنار قرینه‌هایی مانند «مگر»، گزاره به سمت گشودگی و امکان راه حل سوق داده می‌شود:

«شب ظلمت و بیابان به کجا توان رسیدن مگر آنکه شمع رویت به رهم چراغ دارد

(غزل ۱۱۷)

در این بیت، «مگر» نقش کلیدی در ساخت معنای امید دارد و «دارد» پایان گزاره را بر «دارا بودن چراغ/راهنما» تثبیت می‌کند؛ در نتیجه، ردیف به طور غیرمستقیم در شکل‌دهی معنای گشایش سهیم می‌شود.

بیت

چو خامه در ره فرمان او سر طاعت نهاده‌ایم مگر او به تیغ بردارد

مربوط به ردیف «بردارد» است، نه «دارد»؛ بنابراین، بهتر است در بخش مستقل «بردارد» (افعال وجهی/التزامی) بررسی شود.

۲-۲-۳ کارکردهای زمان و وجه در ردیف‌های فعلی

بر اساس تحلیل ردیف‌های فعلی در غزلیات حافظ، از نظر زمان دستوری، افعال مضارع در جایگاه ردیف بیشترین بسامد را دارند؛ در داده‌های این پژوهش ۱۴۸ ردیف فعلی مضارع، ۷۶ ردیف ماضی و تنها ۵ ردیف آینده ثبت شده است. غلبه مضارع را می‌توان به نقش آن در «اکنون‌نمایی تجربه» و زنده‌سازی حالت‌ها و داوری‌ها نسبت داد؛ چنان که در بیت «ز زهد خشک ملولم، کجاست باده ناب / که بوی باده مدامم دماغ‌تر دارد» (غزل ۱۱۶) ردیف «دارد» وضعیت «هم‌اکنون» شاعر را تثبیت می‌کند و در عین حال، حالت استمرار را نیز می‌رساند. همین اکنون‌نمایی در گزاره‌های حکم گونه نیز دیده می‌شود؛ مثلاً، در «دمی با غم به سر بردن، جهان یک‌سر نمی‌ارزد / به می بفروش دلق ما، کز این بهتر نمی‌ارزد» (غزل ۱۵۱) ردیف «نمی‌ارزد» با قالب مضارع، داوری ارزشی را به صورت «حکم کلی» پایان‌بندی می‌کند. نمونه‌های دیگری از این کارکرد مضارع در پایان بیت، وقتی برجسته‌تر می‌شود که حافظ از ساخت‌های خبری جاری استفاده می‌کند؛ مانند «این سالکان نگر که چه با پیر می‌کنند» (غزل ۱۲۲) که پایان مصراع با مضارع، کنش را «در جریان» نشان می‌دهد.

در مقابل، ردیف‌های ماضی بیشتر در خدمت روایت رخداد و بازگویی تجربه‌های گذشته‌اند؛ گاهی گذشته نزدیک با قرینه «دوش» مشخص می‌شود: «دوش وقت سحر از غصه نجاتم دادند / و اندر آن ظلمت شب آب حیاتم

دادند» (غزل ۱۸۳). گاهی نیز ماضی برای ترسیم گذشته‌ای است که استمرارش به اکنون مفروض نیست و همین امر زمینه حسرت یا مقایسه گذشته-اکنون را فراهم می‌کند مانند «سال‌ها دفتر ما در گرو صهبا بود / رونق میکده از درس و دعای ما بود» (غزل ۲۰۳) که «بود» پایان گزاره را در گذشته می‌بندد و بیت را روایی-خاطره‌ای می‌کند. نمونه‌ای دیگر از گذشته‌نگری روایی در پایان بیت، «سال‌ها دل طلب جام جم از ما می‌کرد / و آنچه خود داشت ز بیگانه تمنا می‌کرد» (غزل ۱۴۳) است که با ماضی استمراری، تداوم یک وضعیت در گذشته را نشان می‌دهد.

زمان آینده در ردیف‌های فعلی کم‌بسامدتر است، اما از نظر معنایی دو کارکرد روشن دارد: یا نوید و امید می‌دهد، یا قطعیت و دوام را تثبیت می‌کند. در کارکرد امید/مژده، حافظ آینده را با وعده گشایش همراه می‌سازد؛ چنان که «رسید مژده که ایام غم نخواهد ماند / چنان نماند، چنین نیز هم نخواهد ماند» (غزل ۱۷۹) و نیز «نفس باد صبا مشک‌فشان خواهد شد / عالم پیر دگر باره جوان خواهد شد» (غزل ۱۶۴). در کارکرد دوم، آینده برای تثبیت امری تغییرناپذیر می‌آید، مانند «مرا مهر سیه‌چشمان ز سر بیرون نخواهد شد / قضای آسمان است این و دیگرگون نخواهد شد» (غزل ۱۶۵) که «نخواهد شد» حکم استمرار و عدم تغییر را تقویت می‌کند. همین قطعیت در «تا ز میخانه و می نام و نشان خواهد بود / سر ما خاک ره پیر مغان خواهد بود» (غزل ۲۰۵) نیز دیده می‌شود؛ «خواهد بود» در اینجا صرف پیش‌بینی نیست، بلکه تثبیت باوری پایدار است.

از منظر پیوند میان وجه و مدالیت، ردیف‌های فعلی در غزلیات حافظ تنها نقش نحوی یا موسیقایی ندارند، بلکه در بسیاری از موارد موضع‌گوینده را نسبت به محتوای گزاره نیز برجسته می‌کنند. در این معنا، وجه دستوری، یکی از ابزارهای اصلی بازنمایی مدالیت است؛ یعنی نشان می‌دهد شاعر گزاره را در مقام خبر، امکان، طلب، دعا، توصیه یا الزام عرضه می‌کند. از آنجا که ردیف در جایگاه پایانی بیت تکرار می‌شود، ارزش وجهی و مدالی فعل نیز در ساختار غزل برجستگی بیشتری می‌یابد. در داده‌های این پژوهش، وجه اخباری با ۱۷۹ مورد بیشترین بسامد را دارد. این غلبه نشان می‌دهد که بخش مهمی از ردیف‌های فعلی حافظ بر بیان گزاره‌های گزارشی، حکمی و نتیجه‌مند استوار است. وجه اخباری، به‌ویژه هنگامی که در جایگاه ردیف قرار می‌گیرد، می‌تواند گزاره را با درجه‌ای بالاتر از قطعیت و تحقق‌یافتگی عرضه کند. برای نمونه، در بیت: «به می بفروش دلق ما، کز این بهتر نمی‌ارزد» غزل ۱۵۱ فعل «نمی‌ارزد» در جایگاه ردیف، فقط بیانخبری ساده نیست، بلکه حکم ارزشی شاعر را تثبیت می‌کند و به آن صورتی قاطع و نتیجه‌مند می‌بخشد. همچنین، در نمونه‌ای مانند «به دست شاه‌ووشی ده که محترم دارد/ که جلوه نظر و شیوه کرم دارد» غزل ۱۱۹ تکرار فعل «دارد» در مقام ردیف، وجه اخباری را به ابزاری برای تثبیت وصف و گزارش وضعیت بدل می‌کند. در اینجا شاعر صفات ممدوح یا معشوق را نه به صورت فرضی و احتمالی، بلکه در قالب گزاره‌هایی محقق و مفروض بیان می‌کند. در برابر وجه اخباری، وجه التزامی با ۲۲ مورد معمولاً در حوزه امکان، احتمال، خواست، شرط و عدم قطعیت نسبی فعال می‌شود. این وجه، از نظر مدالی، بیشتر با قلمرو «امکان» و «امید به تحقق» پیوند دارد و غالباً در کنار قرینه‌هایی مانند «مگر»، «اگر»، «تا» یا ساخت‌های شرطی معنا می‌یابد. برای نمونه، در بیت:

«شب ظلمت و بیابان به کجا توان رسیدن / مگر آنکه شمع رویت به رهم چراغ دارد

(غزل ۱۱۷)

حضور «مگر» فضای قطعیت را کاهش می‌دهد و امکان‌رهایی یا رسیدن را به تحقق شرطی خاص وابسته می‌کند. در چنین ساختی، ردیف فعلی در پیوند با قرینه شرطی/احتمالی، معنایی مدالی می‌یابد و وضعیت را نه به صورت امری

قطعی، بلکه ه‌صورت امری ممکن و وابسته به تحقق شرط نشان می‌دهد. وجه دعایی با ۶ مورد نیز یکی از نمودهای آشکار مدالیتۀ تمایلی و طلبی در ردیف‌های فعلی حافظ است. در ساخت‌هایی مانند «خدا نگه دارد»، فعل دعایی بیانگر تمنای گوینده برای تحقق امری مطلوب است: «خداش در همه حال از بلا نگه دارد»، «ز دست بنده چه خیزد، خدا نگه دارد» (غزل ۱۲۲)

در این نمونه‌ها، ردیف با تکرار خود، کارکرد نیایشی و طلبی جمله را تقویت می‌کند؛ بنابراین، وجه دعایی در ردیف نه فقط ساختی دستوری، بلکه کنشی گفتاری است که خواست شاعر را در قالب دعا و طلب بیان می‌کند. وجه امری نیز با ۱۹ مورد در ردیف‌های فعلی دیده می‌شود و از نظر مدالی، می‌تواند حامل طیفی از معانی مانند دستور، توصیه، دعوت، ترغیب، هشدار یا خطاب عاشقانه باشد. در شعر حافظ، امر الزاماً به معنای فرمان آمرانه نیست؛ بلکه در بسیاری از موارد، شکل زبانی دعوت، اندرز، طلب یا برانگیختن مخاطب را دارد از این رو، تحلیل وجه امری باید با توجه به بافت بیت و نوع خطاب انجام شود. بر این اساس، می‌توان گفت ردیف‌های فعلی در غزلیات حافظ از نظر زمان و وجه، نقش مهمی در پایان‌بندی گزاره و برجسته‌سازی مدالیتۀ دارند. مضارع، تجربه را در سطح اکنون و استمرار عرضه می‌کند؛ مانند «دارد» و «نمی‌ارزد». ماضی، زمینه روایت، تجربه سپری‌شده یا خاطره را فعال می‌سازد؛ مانند «دادند» و «بود». آینده نیز می‌تواند دلالت‌هایی چون انتظار، پیش‌بینی، وعده یا قطعیت معطوف به آینده را تقویت کند، مانند «نخواهد ماند»، «نخواهد شد» و «خواهد بود». در سطح وجه نیز غلبۀ اخباری نشان‌دهندۀ گرایش پررنگ حافظ به بیان گزاره‌های حکمی، گزارشی و نتیجه‌مند است. در مقابل، وجه التزامی، دعایی و امری، به ترتیب امکان، امید، طلب، دعا، توصیه و خطاب را وارد ساختار ردیف می‌کند؛ بنابراین، ردیف فعلی در غزل حافظ نه فقط عنصر تکرار شونده موسیقایی، بلکه جایگاهی برای تمرکز معنای و جهی و مدالی است؛ جایگاهی که در آن، نگرش شاعر به گزاره با برجستگی بیشتری در پایان هر بیت تثبیت می‌شود.

ردیف فعلی در غزل حافظ فقط یک فعل تکرار شونده در پایان ابیات نیست، بلکه در بسیاری از موارد نقش «پایانۀ گزاره» را برعهده می‌گیرد؛ یعنی بیت را از نظر نحوی به اتمام می‌رساند و در عین حال، با تکرار منظم، نوعی پیوستگی شنیداری و معنایی میان ابیات پدید می‌آورد. از دیگر کارکردهای برجستۀ ردیف‌های فعلی، افزایش پویایی ساخت‌های نحوی است؛ زیرا فعل ذاتاً حامل معناهای کنشی، رخدادی یا حالت‌مند است و می‌تواند جریان عاطفی/روایی غزل را در حرکت نگه دارد. در غزل‌های حافظ، این پویایی در سطوح گوناگون رخ می‌دهد: گاه تجربه عاشقانه در حال فوران است، گاه ساحت عرفانی در حال کشف و شهود، و گاه رندی و نگاه انتقادی در حال چالش‌گری افزون‌براین، ردیف فعلی با تثبیت الگویی تکرار شونده در پایان مصراع، در شکل‌دهی به «لحن غالب غزل» نیز نقش دارد و تکرار آن می‌تواند جهت‌گیری عاطفی و معنایی متن را در ذهن مخاطب تقویت کند. از منظر دستوری نیز پایان بیت جایگاهی مناسب برای استقرار فعل است؛ زیرا هم امکان تکمیل جمله را فراهم می‌کند و هم با ایجاد تأکید پایانی، معنای بیت را تحکیم و برجسته می‌سازد.

۳-۳ کارکرد ردیف‌های اسمی

ردیف‌های اسمی در غزلیات حافظ بسامد اندکی دارند و در مجموع، در ۱۲ غزل دیده می‌شوند. این ردیف‌ها شامل واژگانی مانند: «دوست» (با ۳ تکرار)، «فرخ»، «عمر»، «فراق»، «چشم»، «حسن»، «ابرو»، «غریب»، «خجل» و «به» هستند. کم‌بسامدی

ردیف اسمی را می‌توان چنین تبیین کرد که ردیف اسمی، بیش از ردیف فعلی، به «برجسته‌سازی یک هسته معنایی ثابت» و تثبیت موضوع کمک می‌کند و کمتر ظرفیت پیشروی کنشی/روایی دارد؛ از این رو، حافظ غالباً پایان‌بندی فعل محور و پویاتر را بر پایان‌بندی اسمی ترجیح داده است.

بررسی ابیات غزل‌هایی که ردیف اسمی دارند حاکی از آن است که اسم ردیف در بسیاری از موارد در قالب «ترکیب اضافی» ظاهر می‌شود و نقش دستوری غالب آن، مضاف‌الیه است. براساس شمارش این پژوهش در مجموع، ۷۸ بیت/مصرع از ابیات مربوط به غزل‌های دارای ردیف اسمی، اسم ردیف در نقش مضاف‌الیه به کار رفته است؛ نکته‌ای که نشان می‌دهد حافظ اغلب «اسم پایانی» را نه به صورت مستقل، بلکه در پیوند با یک هسته اسمی پیشین (مضاف) به کار می‌گیرد و از این طریق، شبکه معنایی منسجمی در غزل ایجاد می‌کند. این مضاف‌الیه گاه به متمم، گاه به مسند، گاه به نهاد/مسندالیه و گاه به سازه‌های دیگر وابسته است؛ برای مثال:

صبا گر گذری افتدت به کشور دوست بیار نفعه‌ای از گیسوی معنبر دوست
(غزل ۶۱)

در این نمونه، «دوست» در هر دو مصرع مضاف‌الیه یک گروه اسمی/متممی است. همچنین، در:
تا کی می صبح و شکر خواب بامداد هشیار گردان که گذشت اختیار عمر
(غزل ۲۵۳)

واژه «عمر» ردیف غزل است و در نقش مضاف‌الیه به کار رفته است.

در نقش‌های دیگر، ردیف اسمی کم‌پسامدتر است؛ برای نمونه، ردیف «ابرو» در غزل ۴۱۲ در چند بیت نقش‌های متفاوتی می‌گیرد: گاه مسندالیه است و گاه (با جابه‌جایی نحوی) نهاد جمله می‌شود:

علام چشم آن ترکم که در خواب خوش مستی نگارین گلشنش روی است و مشکین سایبان ابرو
(غزل ۴۱۲)

روان گوشه‌گیران را جبینش طرفه گلزاری ست که بر طرف سمن‌زارش همی گردد چمان، ابرو
(همان)

رقیبان غافل و ما را از آن چشم و جبین هر دم هزاران گونه پیغام است و حاجب در میان ابرو
(همان)

در این غزل، حافظ با تکرار ردیف اسمی «ابرو»، شبکه مراعات‌النظیر اندام‌های چهره (چشم، جبین و...) را فعال می‌کند و از ردیف برای تولید تصویر، تشبیه و تناسب بهره می‌گیرد؛ افزون‌براین، در مواردی ردیف اسمی در نقش مفعول یا متمم نیز ظاهر می‌شود، مانند:

دگر حور و پری را کس نگوید با چنین حسنی که این را این چنین چشم است و آن را آن چنان ابرو
(غزل ۴۱۲)

یا:

مرا چشمی است خون‌افشان زد ست آن کمان‌ابرو جهان بس فتنه خواهد دید از آن چشم و از آن ابرو
(غزل ۴۱۲)

همچنین، ردیف اسمی می‌تواند در ساخت تصاویر استعاری نقش آفرین باشد. در غزل ۳۳۹، که ردیف آن «چشم» است، حافظ با ترکیباتی مانند «دامن چشم» و «گردن چشم» اضافه‌های استعاری می‌سازد و ردیف را به ابزار تصویرپردازی تبدیل می‌کند:

سحر سرشک روانم سر خرابی داشت گرم نه خون جگر می گرفت دامن چشم
(غزل ۳۳۹)

نخست روز که دیدم رخ تو دل می گفت اگر رسد خللی، خون من به گردن چشم
(همان)

در غزل ۲۹۷ نیز ردیف «فراق» با تکرار پی‌درپی، مضمون فقدان و دوری را برجسته می‌کند و امکان ترکیب‌سازی گسترده را فراهم می‌آورد، مانند آشیان فراق، بحر فراق، عنان فراق و... در بیت زیر نیز فراق تشخیص می‌یابد:

اگر به دست من افتد فراق را بکشم که روز هجر سیه باد و خان و مان فراق
(غزل ۲۹۷)

همچنین، واژه عمر در جایگاه ردیف اسمی در غزل ۲۵۳، کوتاهی زندگی، گذرابودن عمر و مفاهیمی این‌چنینی را یادآور می‌شود و حافظ از این واژه نیز برای ساخت تصاویر غزل بهره برده است. اضافه‌های تشبیهی ساخته‌شده با این واژه عبارت‌اند از: «بهار عمر» و «سوار عمر». علاوه‌براین، در بیت زیر، با تکرار این واژه در ابتدای بیت، آرایه ردالصدر الی‌العجز نیز شکل گرفته است:

بی‌عمر زنده‌ام من و این بس عجب مدار روز فراق را که نهد در شمار عمر
(غزل ۲۵۳)

باوجود کم‌بسامدی ردیف‌های اسمی در غزلیات حافظ، این نوع ردیف‌ها در مواردی که به کار رفته‌اند، نقشی فراتر از تکرار لفظی یا موسیقایی دارند. ردیف اسمی، به سبب ماهیت نام‌گذارانه و ثبات ارجاعی خود، می‌تواند به کانونی برای سازمان‌دهی تصاویر غزل تبدیل شود. در چنین مواردی، اسم ردیف‌شده در پایان ابیات، میدان معنایی معینی را فعال می‌کند و زمینه‌ای فراهم می‌آورد تا تصویرها، تعبیرها و تداعی‌های پراکنده غزل پیرامون یک محور مشترک گرد آیند؛ ازاین‌رو، می‌توان ردیف‌های اسمی را در برخی غزل‌ها عامل شکل‌گیری «خوشه‌های تصویری» دانست؛ خوشه‌هایی که در آن‌ها تصاویر و ترکیبات مختلف، به‌جای گسست کامل، در ارتباط با یک اسم مرکزی معنا می‌گیرند. معیار تشخیص این خوشه‌ها، تکرار یا هم‌نشینی واژگان، تصاویر و تداعی‌هایی است که در پیوند با اسم ردیف‌شده در بیت‌های مختلف ظاهر می‌شوند؛ بنابراین، حافظ از ردیف‌های اسمی نه‌تنها برای تثبیت هسته معنایی و برجسته‌سازی مضمون، بلکه در برخی موارد برای ایجاد انسجام تصویری در سطح غزل بهره می‌برد. این انسجام تصویری باعث می‌شود هربار بازگشت ردیف، نوعی بازگشت به همان کانون تصویری باشد و شبکه‌ای از تداعی‌های هم‌پیوند را در ذهن مخاطب تقویت کند.

۳-۳) کارکرد ردیف‌های حرفی و ادات

ردیف‌های حرفی/ادات در غزلیات حافظ نیز کم‌بسامدند. در مجموع، حدود ۱۰ غزل با ردیف‌هایی از این دست دیده می‌شود و واحدهایی مانند «ها»، «را»، «باز»، «هم» و «نیز هم» در این جایگاه آمده‌اند. «ها» به‌عنوان نشانه جمع، در ردیف همان نقش نحوی معمول خود را دارد؛ اما «را» به‌سبب چندکارکردی بودن، در ردیف نقش‌های متنوعی می‌پذیرد: گاه نشانه مفعول است (کارکرد اصلی)، گاه جانشین حرف اضافه می‌شود، گاه حالت فک اضافه دارد و در یک مورد نیز در معنای قسم/تضرع می‌آید.

نمونه‌هایی از «را» به‌جای حرف اضافه (با تغییر نقش جمله به سبب الزام ردیف) چنین است:

- «را» به‌جای «به»

صبا به لطف بگو آن غزال رعنا را که سر به کوه و بیابان تو داده‌ای ما را
(غزل ۴)

- «را» به‌جای «در»:

به خدا که جرعه‌ای ده تو به حافظ سحرخیز که دعای صبح گاهی اثری کند شما را
(غزل ۶)

- «را» به‌جای «برای»:

راز درون‌پرده ز رندان مست پرس کائن حال نیست زاهد عالی‌مقام را
(غزل ۷)

- «را» به‌جای «از»:

غرور حسنت اجازت مگر نداد ای گل که پرسشی نکنی عندلیب شیدا را
(غزل ۴)

حالت فک اضافه نیز در چند مورد دیده می‌شود؛ مانند «صفای می لعل‌فام را «که» «را» پس از گروه اسمی می‌آید و ساخت را موجز و ضربی می‌کند (غزل ۷). همچنین، در یک مورد «را» معنای تضرع/قسم می‌گیرد:

ز رقیب دیوسیرت به خدای خود پناهم مگر آن شهاب ثاقب مددی دهد خدا را
(غزل ۶)

ردیف «باز» در غزل ۲۶۱ دو کارکرد پیدا می‌کند: گاه در معنی «دوباره» می‌آید («توان درآید باز...»)، و گاه به دلیل ضرورت ردیف، از جایگاه طبیعی پیشوندی‌اش جدا می‌شود و پس از فعل می‌نشیند («گشاید باز» در برابر «بازگشاید») و همین جابه‌جایی، خود یک تغییر نحوی ناشی از ردیف است (غزل ۲۶۱). ردیف «هم» و «نیز هم» نیز عمدتاً کارکرد تأکیدی دارند و گاه موجب جابه‌جایی اجزای جمله می‌شوند، مانند:

خاطر به دست تفرقه‌دادن نه زیرکی ست مجموعه‌ای بخواه و صراحی بیار هم
(غزل ۳۶۲)

در اینجا «هم» از نظر معنایی متعلق به «صراحی» است، اما به سبب جایگاه ردیف به انتهای مصراع منتقل شده و همین انتقال، ساخت نحوی را تحت تأثیر قرار داده است.

در مجموع، ردیف‌های حرفی/ادات بیش از آنکه بار معنایی مستقل داشته باشند، نقش‌های نحوی و اتصالی دارند و غالباً با ایجاد ایجاز، تعلیق و جابه‌جایی نحوی، پایان بیت را به شکلی می‌سازند که مخاطب ناگزیر باشد معنا را با دیگر اجزای جمله کامل کند.

۳-۴) کارکرد ردیف‌های ضمیری

حافظ در ۹ غزل از ضمیر در جایگاه ردیف استفاده کرده است: «تو» در ۴ غزل، و «من»، «ما»، «او»، «شما» و «خویش» هر یک در یک غزل. این ضمیرها از نوع فاعلی‌اند، اما از نظر نقش در جمله، اغلب در قالب ترکیب‌های اضافی و در نقش مضاف‌الیه ظاهر می‌شوند. بسامد بالای «تو» نشان می‌دهد که حافظ در انتخاب ردیف ضمیری، غالباً به «خطاب مستقیم» و تثبیت مخاطب گرایش دارد؛ زیرا غزل حافظ در بسیاری از موارد مبتنی بر گفت‌وگوی مستقیم با معشوق/ممدوح/مخاطب نوعی است. نکتهٔ توجه‌برانگیز آن‌که در برخی ابیات، ردیف ضمیری با ضمیرهای دیگر در تقابل قرار می‌گیرد و شبکهٔ «من/ما» در برابر «تو/شما» شکل می‌گیرد، مانند:

کی دهد دست این غرض یا رب که هم‌دستان شویم خاطر مجموع ما زلف پریشان شما

(غزل ۱۲)

شاه‌نشین چشم من تکیه گه خیال توسست جای دعاست شاه من، بی تو مباد جای تو

(غزل ۴۱۱)

همچنین، در مواردی ضمیر «او» در تقابل با «من» می‌نشیند و نسبتِ فرودستی/وابستگی راوی را القا می‌کند:

به جان پیر خرابات و حق صحبت او که نیست در سر من جز هوای خدمت او

(غزل ۴۰۵)

در دو غزل نیز در بیت تخلص، مرجع «تو» از معشوق به خود شاعر تغییر می‌کند و ضمیر کارکردی ارجاعی تازه

می‌یابد:

حافظ در این کمند سر سکشان بسی است سودای کج میز که نباشد مجال تو

(غزل ۴۰۸)

حافظ طمع مبر ز عنایت که عاقبت آتش زند به خرمن غم دود آه تو

(غزل ۴۰۹)

۳-۵) کارکرد ردیف قیدی

ردیف قیدی در غزلیات حافظ تنها یک مورد دارد: «هنوز» (غزل ۲۶۵). این قید زمانی در ساخت ردیف، علاوه بر معنای «تا کنون»، در بافت غزل می‌تواند دو خوانش دیگر نیز فعال کند: گاه با همراهی فعل آینده، معنای «از این پس/بعد از این» را القا می‌کند: «تا چه خواهد شد ... سرانجام هنوز» (غزل ۲۶۵)؛ و گاه دلالت بر استمرار و تداوم دارد و به معنای «همچنان» فهم می‌شود: «می‌زند هر لحظه تیغی مو بر اندام هنوز» (همان). تکرار «هنوز» در سراسر غزل، نقش پیونددهندهٔ معنای استمرار را میان ابیات تقویت می‌کند و نوعی تعلیق می‌سازد؛ وضعیتی که پایان نیافته و فرجام آن نامعلوم است.

۳-۶) کارکرد ردیف‌های صفتی

در غزلیات حافظ تنها سه ردیف صفتی دیده می‌شود: «خوش» (غزل ۲۸۸)، «چند» (غزل ۱۸۲) و «دگر» (غزل ۲۵۲). ردیف «خوش» با تکرار، محور غزل را بر توصیف وضعیت‌های مطلوب و شیرین استوار می‌کند: «کنار آب ... و یاری خوش ... و ساقی گل‌عداری خوش» (غزل ۲۸۸) و گاه در مقام آرزو نیز می‌آید: «بود کز دست ایامم به دست افتد نگاری خوش» (همان). صفت «چند» و «دگر» نیز به سبب ماهیت مبهم‌ساز، در جایگاه ردیف غالباً دو کارکرد دارند: یا ابهام مقدار/تعداد را القا می‌کنند («ایامی چند»، «پیغامی چند» در غزل ۱۸۲)، یا در برخی موارد «دگر» به معنای «بار دیگر/دوباره» عمل می‌کند: «تا زخم آب در میکده یک‌بار دگر» (غزل ۲۵۲). در این غزل‌ها، جایگاه پایانی صفت ناشی از الزام ردیف است، اما کارکرد وصفی/ابهامی آن حفظ می‌شود.

۳-۷) کارکرد ردیف‌های مرکب

ردیف مرکب به ردیف‌هایی گفته می‌شود که بیش از یک واژه دارند؛ از جمله جمله‌ها و شبه‌جمله‌ها («غم مخور»، «یعنی چه؟»، «چه حاجت است؟»، «این همه نیست»، «آخر شد») یا ترکیب‌ها و گروه‌ها («ز من»، «بهرتر از این»، «چو شمع» و ...). این نوع ردیف‌ها در ۵۵ غزل دیده می‌شوند و پس از ردیف‌های فعلی، پر بسامدترین گروه‌اند. از نظر نحوی، ردیف مرکب به سبب داشتن «گستره ساختی» بزرگ‌تر، بخش چشمگیری از مصراع را اشغال می‌کند و می‌تواند نقش جمله‌ای/گروهی را در پایان بیت تثبیت کند.

۳-۷-۱) ردیف‌های مرکب اسنادی

در برخی ردیف‌های مرکب، بخشی از ساخت اسنادی در ردیف قرار می‌گیرد و اجزای دیگر در متن بیت تکمیل می‌شود؛ مانند:

خیال روی تو در هر طریق هم‌ره ماست نسیم موی تو پیوند جان آگه ماست

(غزل ۲۳)

در اینجا «است» با بخشی از گروه اسمی (مانند «ماست») در پایان تکرار می‌شود و پایان بیت را اسنادی و نتیجه‌مند می‌کند. گاه نیز خود مسند همراه فعل اسنادی در ردیف می‌آید:

صحن بستان ذوق‌بخش و صحبت یاران خوش است وقت گل خوش باد کز وی وقت می‌خواران خوش است

(غزل ۴۳)

۳-۷-۲) گروه‌های فعلی و افعال مرکب

بخشی از ردیف‌های مرکب در غزلیات حافظ در قالب ترکیب‌های فعلی و در برخی موارد ساخت‌های اسنادی ظاهر می‌شوند، مانند «یاد باد»، «نگه دارد»، «دریغ مدار» و «خوش نباشد». این نمونه‌ها از نظر ساخت دستوری یکسان نیستند و باید میان آن‌ها تمایز گذاشت. برای نمونه، ردیف «خوش نباشد» در غزل ۱۶۳ حافظ، با مطلع «گل بی‌رخ یار خوش نباشد / بی‌باده بهار خوش نباشد»، فعل مرکب به‌شمار نمی‌آید؛ زیرا در این ساخت، «خوش» نقش مسند و «نباشد» نقش فعل ربطی منفی دارد؛ بنابراین، این ردیف دقیق‌تر آن است که در زمره ساخت‌های اسنادی تحلیل شود. تکرار «خوش نباشد» در پایان مصراع‌ها، افزون‌بر ایجاد انسجام موسیقایی، داوری ارزشی و عاطفی شاعر را تثبیت می‌کند و نشان می‌دهد که در جهان

غزل، زیبایی‌هایی چون گل و بهار در غیاب یار یا باده، دلپذیری و کمال خود را از دست می‌دهند. از این منظر، این ردیف‌ها با وجود تفاوت در ساخت دستوری، در برجسته‌سازی وجه، عاطفه و نگرش گوینده نقش مشترک دارند. گرچه یاران فارغاند از یاد من / از من ایشان را هزاران یاد باد (غزل ۱۰۳)

۳-۲-۳) ردیف‌های استفهامی

ردیف‌های مرکب استفهامی («چه حاجت است؟»، «چه کنم؟»، «را چه شد؟»، «چه خواهد بودن؟»، «یعنی چه؟») پایان بیت را در وضعیت پرسش و تعلیق قرار می‌دهند و غالباً بدون پاسخ صریح می‌مانند؛ در نتیجه، معنا را «گشوده» نگه می‌دارند و ذهن مخاطب را به تأمل و پیگیری معنایی وامی‌دارند. این ظرفیت، در بیان لحن انتقادی، طنزآمیز یا فلسفی حافظ اهمیت ویژه دارد.

۴) نتیجه

بررسی ردیف‌های غزلیات حافظ از منظر نقش دستوری نشان می‌دهد که ردیف فقط ابزار تکرار آوایی یا آرایش موسیقایی نیست، بلکه در بسیاری از موارد یکی از سازوکارهای بنیادین «ساخت نحو» و «تولید معنا» در غزل حافظ است. حافظ از ردیف برای تکمیل جمله، تثبیت معنای پایانی بیت، جهت‌دهی به دریافت مخاطب و برجسته‌سازی وضعیت عاطفی یا اندیشه‌ای استفاده می‌کند. از میان انواع ردیف‌ها، ردیف‌های فعلی بیشترین بسامد را دارند و بخش بزرگی از سازمان نحوی غزل‌های حافظ را می‌سازند. تحلیل زمان و وجه ردیف‌های فعلی نیز نشان داد که غلبه ساخت‌های اخباری در پایان بیت، به شکل‌گیری گزاره‌های حکم‌گونه، نتیجه‌مند و تجربه‌محور می‌انجامد؛ درحالی‌که، التزامی/امری/دعایی و پرسشی ابزارهای بیان امکان، دعوت، نیایش و تعلیق‌اند. در مقابل، ردیف‌های اسمی کم‌بسامدترند، اما در همان موارد محدود، غالباً با نقش‌هایی چون مضاف‌الیه و با کارکرد برجسته‌سازی هسته‌معنایی (مانند «فراق»، «چشم»، «حسن»، «ابرو») به تولید شبکه‌های تصویری و مضمون‌سازی کمک می‌کنند. ردیف‌های حرفی/ادات نیز با وجود بسامد کم، نشان می‌دهند که حافظ حتی از کوچک‌ترین واحدهای نحوی برای ایجاد تأکید، ایجاز، تعلیق و جابه‌جایی ساخت جمله بهره می‌گیرد (به‌ویژه در کارکردهای متنوع «را»، و نیز «باز/هم»). ردیف‌های ضمیری با تثبیت مخاطب و نیز ایجاد تقابل‌های «من/ما» و «تو/شما/او»، ظرفیت‌های گفت‌وگویی غزل را تقویت می‌کنند. ردیف قیدی (هنوز) با ایجاد استمرار و تعلیق، و ردیف‌های صفتی با برجسته‌سازی کیفیت یا ابهام، نقش‌های محدود اما معناداری دارند. پس از ردیف‌های فعلی، ردیف‌های مرکب بیشترین بسامد را دارند و با ساخت‌های گسترده‌تری چون جمله‌ها، شبه‌جمله‌ها، گروه‌های فعلی و ساخت‌های استفهامی، بخش مهمی از پایان‌بندی نحوی و لحن غزل را شکل می‌دهند. در مجموع، براساس یافته‌ها حافظ اغلب ردیف را به «کانون دستوری-معنایی» بیت تبدیل می‌کند؛ جایی که جمله از لحاظ نحوی بسته می‌شود و معنا با تأکید پایانی جهت می‌گیرد و همین امر نشان‌دهنده آگاهی بالای او از ظرفیت‌های نحوی تکرار در شعر است.

تعارض منافع

براساس گفته نویسنده‌گان، پژوهش پیش‌رو فاقد هر گونه تعارض منافع است.

منابع

- اسلامیت، مهدیه و طالبیان، یحیی. (۱۳۸۴). «ارزش چندجانبه ردیف در شعر حافظ». پژوهش‌های ادبی. شماره ۸، صص: ۷-۲۸.
- خطیب‌رهبر، خلیل. (۱۴۰۰). حافظ. تهران: صفی‌علیشاه.
- رادمنش، عظامحمد. (۱۳۸۵). تحول و سیر ردیف در سبک خراسانی. نجف‌آباد: انتشارات دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد.
- رازی، شمس‌قیس. (۱۳۶۰). المعجم فی معاییر اشعار العجم. به تصحیح محمد قزوینی. تهران: زوار.
- شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۱). موسیقی شعر. تهران: آگه.
- طاهری، حمید. (۱۳۸۳). «زیباترین ردیف در غزل‌های حافظ». کیهان فرهنگی. شماره ۲۱۳، صص: ۱-۹.
- مالمیر، تیمور. (۱۳۹۶). «کارکرد ردیف در فرم و ساختار غزلیات حافظ». شعرپژوهی. شماره ۹، صص: ۱۴۳-۱۶۲.
- مالمیر، تیمور و جعفری‌جاوید، کسری. (۱۴۰۴). «تطبیق موسیقی و بلاغت در اجرای آوازی سه غزل از حافظ شیرازی». پژوهش‌های دستوری و بلاغی. شماره ۲۸، صص: ۲۱-۴۱.
- مصاحب، غلام‌حسین. (۱۳۸۰). دائرةالمعارف فارسی. تهران: امیرکبیر.
- منصوری، مهرزاد. (۱۳۹۸). «بررسی و تحلیل ساختار ردیف و قافیه در شعر حافظ از منظر بسامد نسبی ساخت و الگوی هجایی». پژوهش زبان و ادبیات فارسی. شماره ۵۲، صص: ۱۳۹-۱۶۰.
- نظری، ماه. (۱۳۸۹). «ردیف در سبک عراقی». فنون ادبی. شماره ۱، صص: ۱-۱۳۶.
- نوری، روح‌الله؛ نوری، علی و حیدری، علی. (۱۴۰۳). «بلاغت‌شناسی صفت در شعر حافظ». پژوهش‌های دستوری و بلاغی. شماره ۲۵، صص: ۱۵۲-۱۶۹.
- واعظ کاشفی، کمال‌الدین حسین. (۱۳۶۹). بدایع الافکار فی صنایع الاشعار. به تصحیح میرجلال‌الدین کزازی. تهران: مرکز.
- وطواط، رشیدالدین. (۱۳۶۲). حدائق السحر. به تصحیح عباس اقبال آشتیانی. تهران: کتابخانه سنایی و طهوری.

References

- Islameyat, M & Talebian, Y. (2005). The Multifaceted Value of the Radif in Hafez's Poetry. *Literary Research*, 8, 7-28. [□□ Persian]
- Khatib Rahbar, K. (2021). *Hafez*. Tehran: Safi-Ali Shah. [In Persian]
- Malmir, T. (2017). The function of radif in the form and structure of Hafez's ghazals. *Journal of Poetry Studies*, 9, 143-162. [In Persian]
- Malmir, T & Jafari Javid, K. (2025). A comparison of music and rhetoric in the vocal performance of three ghazals by Hafez of Shiraz. *Journal of Grammatical and Rhetorical Research*, 1528, 21-41. [In Persian]
- Mansouri, M. (2019). A structural and frequency-based analysis of radif and rhyme in Hafez's poetry from the perspective of syllabic patterns. *Journal of Persian Language and Literature Research*, 52, 139-160. [In Persian]
- Mosahheb, G. H. (2001). *Persian Encyclopedia*. Tehran: Amir Kabir. [In Persian]
- Nazari, M. (2010). Radif in the Iraqi style. *Journal of Literary Techniques*, 2, 1-136. [In Persian]
- Nouri, R & Nouri, A & Heydari, A. (2024). Cognitive rhetoric of adjectives in Hafez's poetry. *Journal of Grammatical and Rhetorical Research*, 14, 152-169. [In Persian]
- Qays Razi, S. (1981). *Al-Mu'jam fi Ma'ayir Ash'ar al-'Ajam*. (M. Qazvini, Ed.). Tehran: Zavar. [In Persian]
- Radmanesh, A. (2006). *The development and evolution of radif in the Khorasani style*. Najafabad: Islamic Azad University of Najafabad Press. [In Persian]
- Shafiei Kadkani, M.R. (2012). *Music of Poetry*. Tehran: Agah. [In Persian]
- Taheri, H. (2004). The most beautiful radifs in Hafez's ghazals. *Keyhan-e Farhangi*, 213, 1-9. [In Persian]
- Talebian, Y & Eslamit, M. (2005). The multidimensional value of radif in Hafez's poetry. *Literary Studies*, 2(8), 7-28. [In Persian]
- VA'ez Kashifi, K. al-Din H. (1990). *Bada'i' al-Afkar fi Sana'i al-Ash'ar*. (M. J. Kazazi, Ed.). Tehran: Markaz. [In Persian]
- Vatvat, R. (1983). *Hada'iq al-Sihr*. (A. Eghbal Ashtiani, Ed.). Tehran: Sanaei & Tahouri Library. [In Persian]