Rhetoric and Grammar Studies
Online ISSN: 2783 - 2627 Print ISSN: 2783 - 2619
Homepage : https://jls.qom.ac.ir

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

Arman Ramesh[1], Ahmad Ghanipour Malekshah[2]✉ and Ali-Akbar Bagheri Khalili[3]

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

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:
Ḥāfiẓ's Ghazals, Radif, Grammatical Function, Sentence Structure, Semantic Function.

ABSTRACT

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 Ḥāfiẓ 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 Ḥāfiẓ'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. *Rhetoric and Grammer Studies*, 16 (1). 173-192. **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 Vaṭvāṭ, and Vāʾiẓ 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 Ḥāfiẓ, 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 Ḥāfiẓ. 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 Ḥāfiẓ 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 Ḥāfiẓ. The relatively large number of verbal radifs indicates that Ḥāfiẓ 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 Ḥāfiẓ has a significant impact on syntactic cohesion and semantic foregrouning 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. Hzfi 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 Ḥāfiẓ'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 Ḥāfiẓ's deep understanding of the ability to use syntactic mechanisms of repetition in the expressive form of the ghazal.

پژوهش‌های دستوری و بلاغی
شاپا چاپی: ۲۶۱۹ - ۲۷۸۳ شاپا الکترونیکی: ۲۶۲۷ - ۲۷۸۳
Homepage : https://jls.qom.ac.ir

نقش‌های دستوری و کارکردهای نحوی ردیف در غزلیات حافظ

آرمان رامش[۱]، احمد غنی‌پور ملکشاه[۲]✉ و علی‌اکبر باقری خلیلی[۳]

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

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.

چکیده

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 پرسش پاسخ داده می‌شود که ردیف در غزل‌های حافظ چه کارکردهای نحوی و دستوری برعهده دارد و حضور تکرارشوندهٔ 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. شیوهٔ تحلیل نیز توصیفی ـــ تحلیلی است؛ بدین‌معناکه، پس از شناسایی و دسته‌بندی ردیف‌ها براساس نقش نحوی، ویژگی‌های ساختاری و کارکرد معنایی هر دسته تحلیل قرارگرفته است. براساس یافته‌هاردیف‌های فعلی در غزلیات حافظ بسامد بیشتری دارند و با تثبیت محور کنشی جمله، پویایی معنایی و جهت‌گیری گزاره‌ای ابیات را تقویت می‌کنند. پس‌ازآن، ردیف‌های مرکب به دلیل گسترهٔ ساختاری وسیع‌تر، نقشی تعیین‌کننده در تکمیل ساختار نحوی مصراع پایانی دارند. همچنین، ردیف‌های اسمی، ضمیری، قیدی و صفتی نیز در غزل‌ها دیده می‌شوند که هریک متناسب با جایگاه نحوی خود در نقش‌هایی چون نهاد، گزاره، قید یا عنصر توصیفی ظاهر می‌شوند. درمجموع، 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*. دورهٔ *۱۶*. شمارهٔ ۱. صص: ۱۹۲ـ۱۷۳. https://doi.org/10.22091/jls.2026.15513.1792

ناشر: دانشگاه قم

© نویسندگان.

۱) مقدّمه

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؛ دراین‌میان، 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 (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۴۲). 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 «مردّف» 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 توجه‌داشته‌اند.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، مسئلهٔ 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 ـ نحوی ردیف و نشان‌دادن پیوند میان موسیقی تکرار و ساخت دستور در شعر حافظ است. روش پژوهش تابخانه‌ای و شیوهٔ تحلیل توصیفی ـ تحلیلی است؛ بدین‌معناکه، ردیف‌های غزلیات حافظ براساس ماهیت زبانی و نقش نحوی در دسته‌هایی مانند ردیف‌های فعلی، اسمی، ضمیری، قیدی، صفتی، حرفی و مرکب طبقه‌بندی‌شده و کارکردهای نحوی و معنایی هر دسته در بافت ابیات بررسی می‌شود.

۲) پیشینهٔ پژوهش

بررسی ردیف در شعر فارسی از موضوعات پرتکرار پژوهش‌های ادبی است و در آثار شاعران مختلف از منظرهای موسیقایی، بلاغی، سبکی و معنایی بررسی‌شده است. براساس مرور پژوهش‌های پیشین، ردیف در غزل‌های حافظ از زوایای گوناگون بررسی‌شده است اما نقش‌های نحوی و دستوری آن کمتر موردتوجه قرارگرفته است. طاهری در مقالهٔ «زیباترین ردیف در غزل‌های حافظ» (۱۳۸۳) 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 در مقالهٔ «ارزش چندجانبهٔ ردیف در شعر حافظ» (۱۳۸۴) ، کارکردهایی چون موسیقایی بودن، وحدت‌بخشی به تخیل و اندیشه، برجسته‌سازی مضامین و ایجاد تقارن شنیداری و دیداری را برای ردیف برمی‌شمارند؛ بااین‌حال، در این پژوهش نیز تحلیل دستوری و نحوی ردیف مطرح نمی‌شود. نظری در مقالهٔ «ردیف در سبک عراقی» (۱۳۸۹)، ردیف را ابزاری برای نمایش توانایی طبع شاعران این سبک دانسته و کارکردهای آن را در

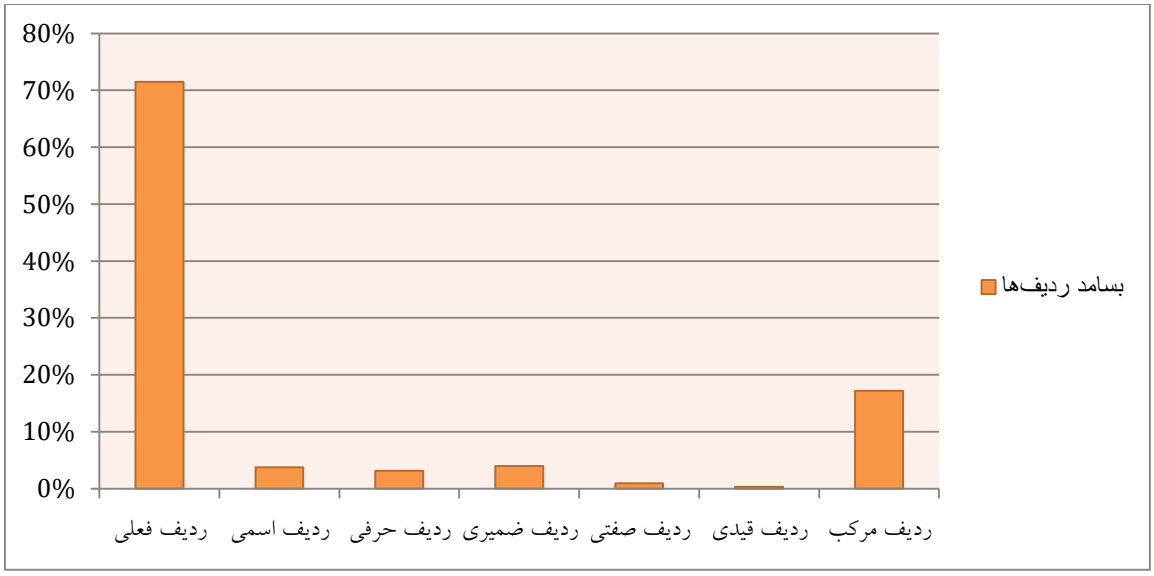
حوزه‌هایی همچون موسیقی شعر، تصویرسازی، القای عاطفه و محوریت‌بخشی به کلام بررسی می‌کند، اما از منظر نقش‌های دستوری به آن نمی‌پردازد. مالمیر در مقالهٔ «کارکرد ردیف در فرم و ساختار غزلیات حافظ» (۱۳۹۶) با رویکرد ساخت‌گرایانه، ردیف را عنصری مؤثر در انسجام ساختاری غزل می‌داند و نشان می‌دهد که حافظ آن را متناسب با مضمون و بافت کلی شعر برمی‌گزیند، هرچند تحلیل وی بیشتر معطوف به کارکردهای فرمی و معنایی است. سپس، منصوری در مقالهٔ «بررسی و تحلیل ساختار ردیف و قافیه در شعر حافظ از منظر بسامد نسبی ساخت و الگوی هجایی» (۱۳۹۸) به تحلیل آماری و آوایی الگوهای ردیف و قافیه می‌پردازد که گرچه از منظر آواشناختی و بسامدی توجه‌برانگیز است، با بررسی نقش نحوی ردیف ارتباطی ندارد درنهایت، نوری و همکاران در مقالهٔ «بررسی و تحلیل ساختار ردیف و قافیه در شعر حافظ از منظر بسامد نسبی ساخت و الگوی هجایی» (۱۴۰۳) با رویکردی شناختی به بررسی کارکرد صفت در شعر حافظ پرداخته و نشان می‌دهند که عناصر دستوری در غزل حافظ افزون‌بر نقش توصیفی، در سامان‌دهی معنا و جهت‌دهی بلاغی نقش دارند؛ بااین‌حال، تمرکز این پژوهش بر مقول صفت است و ردیف به‌عنوان سازه‌ای تکرارشونده با کارکرد نحوی مستقل در آن بررسی نشده است.

درمجموع، باوجود پژوهش‌های متعدد دربار ردیف در شعر فارسی و غزلیات حافظ، بررسی نظام‌مند آن از منظر نقش‌های نحوی و دستوری کمتر در کانون‌توجه قرارگرفته است. پژوهش پیش‌رو با تمرکز بر این خلأ، ردیف را به‌عنوان سازه‌ای دستوری و مؤثر در سازمان نحوی و انسجام معنایی غزل‌های حافظ بررسی می‌کند.

۳) بحث و بررسی

۳ـ۱) انواع ردیف

براساس بررسی و دسته‌بندی ردیف‌های به‌کاررفته 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 مُردّف‌اند که این خود بیانگر جایگاه چشمگیر ردیف در ساختار غزل‌های اوست. در میان غزل‌های مُردّف، ۲۳۰ غزل دارای ردیف فعلی‌اند که معادل ۷۱/۸۷ درصد از کل غزل‌های مُردّف را تشکیل می‌دهند. پس‌ازآن، ردیف‌های مرکب (شامل عبارت، جمله یا شبه جمله) با ۵۵ غزل و سهم ۱۷/۲۱ درصد در رتبه دوم قرار می‌گیرند.دیگر انواع ردیف‌ها بسامد به مراتب کمتری دارند؛ به‌گونه‌ای‌که، ردیف‌های اسمی در ۱۲ غزل (۳/۷۵ درصد)، ردیف‌های حرفی در ۱۰ غزل (۳/۱۳ درصد)، ردیف‌های ضمیری در ۹ غزل (۲/۸۰ درصد)، ردیف‌های صفتی در ۳ غزل (۰/۹۳ درصد) و ردیف‌های قیدی تنها در ۱ غزل (۰/۳۱ درصد) مشاهده می‌شوند. این توزیع آماری به‌روشنی، نشان می‌دهد که حافظ آگاهانه از ردیف‌های فعلی بهره گرفته ودیگر انواع ردیف را به‌صورت محدودتر و هدفمندتر به‌کاربرده 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.

۳ـ۲) ردیف‌های فعلی

ردیف‌های فعلی در غزلیات حافظ از پربسامدترین گونه‌های ردیف‌اند و علاوه‌بر تقویت «موسیقی کناری»، به دلیل ماهیت کنشی و گزاره‌سازِ فعل، در سامان‌دهی ساخت نحوی و جهت‌دهی معناییِ بیت نقش برجسته‌ای دارند. از منظر سبک‌شناختی نیز گفته‌شده است که ردیف‌های فعلی به‌سبب قابلیت‌های تصویری و پیوندشان با حرکت، کنش و رخداد در عالم خیال، نسبت‌به ردیف‌های حرفی یا اسمی، ظرفیت بیشتری برای شکل‌دهی به شخصیت‌پردازیِ ذهنی و پویایی بیان دارند (نظری، ۱۳۸۹: ۵). برمبنای شمارش پژوهش پیش‌رو، حافظ برخی افعال را به‌طور تکرارشونده در جایگاه ردیف به‌کار گرفته است؛ ازجمله «است» (۱۴ غزل)، «بود» (۱۱ غزل)، «دارد» (۹ غزل)، «کرد» (۸ غزل)، و سپس «کنم»، «نیست»، «باشد» و «باد» (هریک ۵ غزل). این بسامد بالا حاکی از آن است که فعلِ 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 تکرارشونده از گزاره‌پردازی پدید می‌آورد.

۳ـ۲ـ۱) افعال پرتکرار در جایگاه ردیف

در این بخش، شماری از پربسامدترین افعال به‌کاررفته 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 واژهٔ قافیه است؛ به‌گونه‌ای که، در برخی ابیات، «است» به قافیه می‌چسبد و در خوانش، به‌صورت «یک واحد واجی/آوایی» با قافیه شنیده می‌شود. این وضعیت در غزل ۲۲ دیده می‌شود:

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

در اینجا «اینجا ست» در خوانش طبیعی غالباً به صورت یک‌واحدی شنیده می شود و «ا ست» ا ستقلال آواییِ کامل ندارد؛ همین نکته سبب می‌شود ردیفِ فعلی، علاوه‌بر تکرار دستوری، در سطح صوتی نیز به‌گونه‌ای «فشرده» با قافیه هم‌نشین شود. این الگو در چند غزل دیگر نیز تکرار می‌شود (برای نمونه در برخی ابیاتِ غزل‌های ۳۵، ۶۴، ۶۶ و ۶۸).

ب) کارکرد اسنادی «است» و برجسته‌سازی مسند

کاربرد غالب «ا ست» در ردیف، ا سنادی ا ست؛ یعنی در ساخت «نهاد + م سند + ا ست»، نقش تثبیت‌کنندهٔ نسبتِ ا سنادی 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» رابطهٔ اسنادی را تکمیل می‌کند:

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

(خطیب رهبر، ۱۴۰۰: غ ۳۵)

رازی که بر غیر نگفتیم و نگوییم با دوست بگوییم که او محرم راز است

(همان: غ ۴۰)

در این ساخت، ردیف «است» ازنظر نحوی نقش «هسته پایان‌بخش گزاره» را دارد و ازنظر معنایی، گزاره را به‌صورت خبری/اثباتی تثبیت می‌کند؛ به‌بیان‌دیگر، 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

باوجود غلبهٔ ساخت اسنادی، نمونه‌هایی وجود دارد که «است» در پایان بیت، به‌گونه‌ای می‌آید که کارکرد آن فقط ا سنادیِ ساده نیست و بیشتر در تعیین وضعیت/مکان/چگونگی یا در تکمیل یک تعبیر خبریِ موقعیتی نقش دارد؛ برای مثال:

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

(همان: غ ۲۹)

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

(همان: غ ۳۵)

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

(همان: غ 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 گزارهٔ موقعیتی» را برعهده می‌گیرد.

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

نکتهٔ مهم دیگر آن است که در مواردی «است» نه به‌صورت فعل مستقلِ ربطی، بلکه به‌عنوان جزء سازنده در ساخت‌های فعلی،به‌ویژه 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 مست و خراب سروش عالم غیبم چه مژده‌ها داده‌ست

(همان: غ ۳۷)

میان او که خدا آفریده است از هیچ دقیقه‌ای‌ست که هیچ آفریده نگشاده‌ست

(همان: غ ۳۵)

از منظر دستوری، این کاربرد با «استِ اسنادی» تفاوت دارد؛ زیرا «است» در این نمونه‌ها جزء ساخت فعلی و سازندهٔ زمان و وجه گزاره است، نه پیونددهندهٔ نهاد و مسند. برای مثال، در «سروش عالم غیبم چه مژده‌ها داده‌ست» (غزل ۳۷)، «مژده‌ها» مفعول است و «داده است» صورت ماضی نقلیِ فعل «دادن» محسوب می‌شود؛ همچنین، در «هیچ آفریده نگشاده‌ست» (غزل ۳۵)، «نگشاده است» ساخت منفیِ ماضی نقلی از «گشودن» است. در هر دو مورد، «است» نقش ربطی ندارد، بلکه در تکمیل گروه فعلی مشارکت می‌کند. بااین‌همه، 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 هرچیز برای بازنمایی گذشته و تثبیت یک وضعیت، نسبت یا حضور در زمان پیشین بهره می‌گیرد. «بود» در این جایگاه غالباً به‌صورت پایانهٔ گزاره‌ایِ گذشته عمل می‌کند و با تکرار در پایان مصراع‌ها، فضای زمانی بیت را به‌سوی گذشته می‌برد و به بیان حالتی روایی و قطعی می‌انجامد. از منظر صرفی و نحوی، «بود» در این شواهد فعل ماضیِ ساده از مصدر «بودن» است و نه فعل مضارع؛ ازاین‌رو، کارکرد اصلی آن گزارش یا تثبیت امری در زمان گذشته است. کاربردهای ردیف «بود» را می‌توان به دو دستهٔ 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 رابطهٔ نهاد و مسند را در زمان گذشته برقرار می‌کند؛ درنتیجه، پایان مصراع صورتِ گزارشی و حکمی دربارهٔ یک وصف، هویت یا حالت پیشین می‌یابد. برای نمونه:

پیش از اینت بیش از این اندیشهٔ عشاق بود مهرورزی تو با ما شهرهٔ آفاق بود

(همان: غ ۲۰۶)

در این بیت، «شهرهٔ 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

(همان: غ 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، قرارداشتن یا تحقق یک امر در گذشته است. «بود» در این ساخت‌ها وضعیت یا موقعیتی را در زمان پیشین روایت و تثبیت می‌کند. برای نمونه:

راســت چون ســوســن و گل از اثر صــحبت پاک بـر زبـان بـود مـرا آنـچـه تـو را در دل بـود
(همان)

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

می‌شــکفتم ز طرب زآنکه چو گل بر لب جوی بر ســرم ســایهٔ آن ســرو ســهی‌بالا بود
(همان: غ 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. این‌حال، این دلالت‌ها نباید با نقش دستوری فعل خلط شود؛ زیرا «بود» در این نمونه‌ها همچنان **فعل ماضــی** اســت و بار عاطفی آن از هم‌نشــینی با قرینه‌های واژگانی و بافتی حاصــل 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، تمنّا یا طلب وقوع دارد و صورت‌هایی چون «باد» از نمودهای رایج آن است؛ حال‌آنکه «بود» در شواهد حاضــر چنین نقشــی ندارد وفقط بر وقوع یا ثبوت امری در گذشــته دلالت می‌کند؛ بنابراین، هرجا در بیت حال‌وهوای آرزومندانه یا حســرت‌آلود دیده می‌شــود، این معنا از بافت کلی کلام یا از حضــور صــورت‌های دعاییِ دیگر حاصــل می‌شود، نه از خودِ «بود».

برای مثال، در بیت:

یـاد بـاد آنکـه ســر کوی توام منزل بود دیده را روشنی از خاک درت حاصل بود
(همان: غ ۲۰۷)

بار حسرت و یادکرد گذشته از ترکیب «یاد باد» پدید می‌آید؛ بدین‌معناکه، **«باد» فعل دعایی** است، اما **«بود» فعل ماضــی** اســت وفقط وضــعیت گذشــته را گزارش می‌کند؛ ازآن‌رو، نباید لحن تمنایی بیت را به خودِ «بود» نسبت داد؛همچنین، در بیت:

خوش بود لب آب و گل و سبزه و نسرین افسوس که آن گنج روان رهگذری بود
(همان: غ ۲۱۶)

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

دوش بر یاد حریفان به خرابات شــدم خم می‌دیدم و خون در دل و پا در گل بود
(همان: غ ۲۰۷)

دیدم به خواب خوش که به دستم پیاله بود تعبیر رفت و کار به دولت حواله بود
(همان: غ ۲۱۴)

در این ابیات، واژگانی چون «دوش» و «خواب» چهارچوب زمانی روایت را مشخص می‌کنند و «بود» به‌عنوان پایانهٔ گزاره، روایت گذشته را استوار می‌سازد براین‌اساس، ردیف «بود» در غزل‌های حافظ ازنظر دستوری عمدتاً در دو ساخت

اسنادی و وجودی/موقعیتی ظاهر می‌شود و در همهٔ این موارد، **صورت ماضیِ فعل «بودن»** است، نه مضارع و نه فعل دعایی. بااین‌همه، 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 نحویِ فعل «داشتن»، می‌تواند در پایان مصراع نقش «پایانه گزاره» را ایفا کند. این ردیف غالباً یا برای وصف‌پردازیِ خبری (دارا بودنِ صفت/ویژگی)، یا برای القای استمرار و عادت‌مندی، و یا در قالب‌های دعایی/وجهی به‌کار 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 بودنِ 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 خصلتِ نسبت‌داده‌شده برجسته می‌شود:

به خط‌وخال گدایان مده خزینهٔ به دست شاه‌وشی ده که محترم دارد
(همان: غ ۱۱۹)

مراد دل ز که پرسم که نیست دلداری که جلوهٔ نظر و شیوهٔ کرم دارد
(همان)

چو در رویت بخندد گل، مشو در دامش ای بلبل که بر گل اعتمادی نیست گر حسن جهان دارد
(همان: غ ۱۲۰)

در این نمونه‌ها، ردیف «دارد» محورِ وصف‌پردازی را تثبیت می‌کند و پایان مصراع را در قالب گزارهٔ خبریِ 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
(همان: غ ۱۱۶)

ذکر رخ و زلف تو دلم را وردی‌ست که صبح و شام دارد
(همان: غ 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 طلبِ محافظت)

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

هـرآنـکـه جـانـب اهـل خـدا نـگـه دارد　　خـداش در همـه‌حـال از بلا نگـه دارد

(همان: غ ۱۲۲)

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

(همان)

در این ســاخت‌ها، «دارد» به‌عنوان جزء پایانیِ گزاره، لحن نیایشــی/دعایی را تثبیت می‌کند و تکرار آن، بارعاطفی دعا را برجسته‌تر می‌سازد.

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

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

«شــب ظلمت و بیابان به کجا توان رســیدن　　مگر آنکه شمع رویت به رهم چراغ دارد

(همان: غ ۱۱۷)

در این بیت، «مگر» نقش کلیدی در ســاخت معنای امید دارد و «دارد» پایان گزاره را بر «دارابودن چراغ/راهنما» تثبیت می‌کند؛ درنتیجه، ردیف به‌طور غیرمستقیم در شکل‌دهی معنای گشایش سهیم می‌شود.

بیت

چو خامه در ره فرمان او سر طاعت　　نهــاده‌ایم مگر او به تیــغ **بردارد**

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

۳ـ۲ـ۲) کارکردهای زمان و وجه در ردیف‌های فعلی

براساس تحلیل ردیف‌های فعلی در غزلیات حافظ،ازنظر 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 ثبت‌شده است. غلبهٔ مضارع را می‌توان به نقش آن در «اکنون‌نماییِ تجربه» و زنده‌سازی حالت‌ها و داوری‌ها نسبت داد؛ چنان‌که 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 درعین‌حال، حالت استمرار را نیز می‌رساند. همین اکنون‌نمایی در گزاره‌های حکم‌گونه نیز دیده می‌شود؛ مثلاً، در «دمی با غم به‌سر بردن، جهان یک‌سر نمی‌ارزد / به می بفروش دلق ما، کز این بهتر نمی‌ارزد» (غزل ۱۵۱) ردیف «نمی‌ارزد» با قالب مضارع، داوری ارزشی را ەصورت «حکم کلی» پایان‌بندی می‌کند. نمونه‌های دیگری از این کارکردِ مضارع در پایان بیت، وقتی برجسته‌تر می‌شود که حافظ از ساخت‌های خبریِ 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 ماضــی بیشــتر در خدمت روایت رخداد و بازگویی تجربه‌های گذشــته‌اند؛ گاهی گذشــته نزدیک با قرینهٔ «دوش» مشــخص می‌شــود: «دوش وقت ســحر از غصــه نجاتم دادند / و اندر آن ظلمت شــب 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 درگرو 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 گذشته‌نگریِ 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 ازنظر 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 وعدهٔ گشایش همراه می‌سازد؛ چنان‌که «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 دگرباره 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 مدالیته، ردیف‌های فعلی در غزلیات حافظ تنها نقش نحوی یا موسیقایی ندارند، بلکه در بسیاری از موارد موضع گوینده را نسبت به محتوای گزاره نیز برجسته می‌کنند. در این معنا، وجه دستوری، یکی از ابزارهای اصلی بازنمایی مدالیته است؛ یعنی نشان می‌دهد شاعر گزاره را در مقام خبر، امکان، طلب، دعا، توصیه یا الزام عرضه می‌کند. ازآنجاکه ردیف در جایگاه پایانی بیت تکرار می‌شود، ارزش وجهی و مدالیِ 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 هنگامی‌که 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 شاه‌وشی ده که محترم دارد/که جلوهٔ نظر و شیوهٔ‌کرم 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 برابرِ وجه اخباری، وجه التزامی با ۲۲ مورد معمولاً در حوزهٔ امکان، احتمال، خواست، شرط و عدم قطعیت نسبی فعال می‌شود. این وجه، ازنظر 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

(همان)

حضور «مگر» فضای قطعیت را کاهش می‌دهد و امکان رهایی یا رسیدن را به تحقق شرطی خاص وابسته می‌کند. در چنین ساختی، ردیف فعلی در پیوند با قرینهٔ شرطی/احتمالی، معنایی مدالی می‌یابد و وضعیت را نه ه‌صورت امری قطعی، بلکه ه‌صورت امری ممکن و وابسته به تحقق شرط نشان می‌دهد. وجه دعایی با ۶ مورد نیز یکی از نمودهای آشکار مدالیتهٔ 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 همه‌حال 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 خواستِ شاعر را در قالب دعا و طلب بیان می‌کند.

وجه امری نیز با ۱۹ مورد در ردیف‌های فعلی دیده می‌شود و ازنظر مدالی، می‌تواند حامل طیفی از معانی مانند دستور، توصیه، دعوت، ترغیب، هشدار یا خطاب عاشقانه باشد. در شعر حافظ، امر الزاماً به‌معنای فرمان آمرانه نیست؛ بلکه در بسیاری از موارد، شکل زبانیِ دعوت، اندرز، طلب یا برانگیختن مخاطب را دارد ازاین‌رو، تحلیل وجه امری باید باتوجه‌به بافت بیت و نوع خطاب انجام شود. براین‌اساس، می‌توان گفت ردیف‌های فعلی در غزلیات حافظ ازنظر زمان و وجه، نقش مهمی در پایان‌بندی گزاره و برجسته‌سازی مدالیته دارند. مضارع، تجربه را در سطح اکنون و استمرار عرضه می‌کند؛ مانند «دارد» و «نمی‌ارزد». ماضی، زمینهٔ روایت، تجربهٔ سپری‌شده یا خاطره را فعال می‌سازد؛ مانند «دادند» و «بود». آینده نیز می‌تواند دلالت‌هایی چون انتظار، پیش‌بینی، وعده یا قطعیتِ معطوف به آینده را تقویت کند، مانند «نخواهد ماند»، «نخواهد شد» و «خواهد بود». در سطح وجه نیز غلبهٔ اخباری نشان‌دهندهٔ گرایش پررنگ حافظ به بیان گزاره‌های حکمی، گزارشی و نتیجه‌مند است. در مقابل، وجه التزامی، دعایی و امری، به‌ترتیب امکان، امید، طلب، دعا، توصیه و خطاب را وارد ساختار ردیف می‌کنند؛ بنابراین، ردیف فعلی در غزل حافظ نه‌فقط عنصر تکرارشوندهٔ موسیقایی، بلکه جایگاهی برای تمرکز معناهای وجهی و مدالی است؛ جایگاهی که در آن، نگرش شاعر به گزاره با برجستگی بیشتری در پایان هر بیت تثبیت می‌شود.

ردیفِ فعلی در غزل حافظ فقط یک فعلِ تکرارشونده در پایان ابیات نیست، بلکه در بسیاری از موارد نقش «پایانهٔ گزاره» را برعهده می‌گیرد؛ یعنی بیت را ازنظر نحوی به اتمام می‌رساند و درعین‌حال، با تکرار منظم، نوعی پیوستگی شنیداری و معنایی میان ابیات پدید می‌آورد. از دیگر کارکردهای برجستهٔ ردیف‌های فعلی، افزایش پویایی ساخت‌های نحوی است؛ زیرا فعل ذاتاً حاملِ 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 تجربهٔ 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 تکرارشونده 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 پایانِ 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.

۳ـ۳) کارکرد ردیف‌های اسمی

ردیف‌های اسمی در غزلیات حافظ بسامد اندکی دارند ودرمجموع، 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. کم‌بسامدیِ ردیف اسمی را می‌توان چنین تبیین کرد که ردیف اسمی، بیش از ردیف فعلی، به «برجسته‌سازی یک هستهٔ‌معنایی ثابت»

و تثبیتِ موضوع کمک می‌کند و کمتر ظرفیتِ پیشروی کنشی/روایی دارد؛ ازاین‌رو، حافظ غالباً پایان‌بندیِ فعل‌محور و پویاتر را بر پایان‌بندیِ اسمی ترجیح داده است.

بررسی ابیاتِ غزل‌هایی که ردیف اسمی دارندحاکی از آن است که اسمِ ردیف در بسیاری از موارد در قالبِ «ترکیب اضافی» ظاهر می‌شود و نقش دستوریِ غالب آن، مضاف‌الیه است. براساس شمارش این پژوهش درمجموع، ۷۸ بیت/مصراع از ابیاتِ مربوط به غزل‌های دارای ردیف اسمی، اسمِ ردیف در نقش مضاف‌الیه به‌کاررفته است؛ نکته‌ای که نشان می‌دهد حافظ اغلب «اسمِ پایانی» را نه به صورت مستقل، بلکه در پیوند با یک هستهٔ اسمیِ پیشین (مضاف) به‌کار می‌گیرد و از این طریق، شبکهٔ‌معناییِ 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 نفحه‌ای از گیسوی معنبر دوست

(همان: غ ۶۱)

در این نمونه، «دوست» در هر دو مصراع مضاف‌الیهِ یک گروه اسمی/متممی است. همچنین، در:

تا کی می صبوح و شکرخواب بامداد هشیار گرد ان که گذشت اختیار عمر

(همان: غ ۲۵۳)

واژهٔ «عمر» ردیف غزل است و در نقش مضاف‌الیه به‌کاررفته است.

در نقش‌های دیگر، ردیف اسمی کم‌بسامدتر 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

(همان: غ ۴۱۲)

روان گوشه‌گیران را جبینش طرفه گلزاری‌ست 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»، شبکهٔ مراعات‌النظیرِ 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 این‌چنین چشم است و آن را آن‌چنان ابرو

(همان)

یا:

مرا چشمی است خون‌افشان ز دست آن کمان‌ابرو جهان بس فتنه خواهد دید از آن چشم و از آن ابرو

(همان)

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

سحر سرشک روانم سر خرابی داشت گرم نه خون‌جگر می‌گرفت دامن چشم

(همان: غ **۳۳۹**)

نخست روز که دیدم رخ تو دل می‌گفت اگر رسد خللی، خون من به گردن چشم

(همان)

در غزل **۲۹۷** نیز ردیف «فراق» با تکرار پی‌درپی، مضمونِ فقدان و دوری را برجسته می‌کند و امکان ترکیب سازیِ 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

(همان: غ **۲۹۷**)

همچنین، واژهٔ 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، آرایهٔ ردالصدر الی‌العجز نیز شکل گرفته است:

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

(همان: غ **۲۵۳**)

باوجود کم‌بسامدیِ ردیف‌های اسمی در غزلیات حافظ، این نوع ردیف‌ها در مواردی که به‌کار 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، اسمِ ردیف‌شده در پایان ابیات، میدان معنایی معینی را فعال می‌کند و زمینه‌ای فراهم می‌آورد تا تصویرها، تعبیرها و تداعی‌های پراکندهٔ 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 هم‌نشینیِ واژگان، تصاویر و تداعی‌هایی است که در پیوند با اسمِ ردیف شده در بیت‌های مختلف ظاهر می‌شوند؛ بنابراین، حافظ از ردیف‌های اسمی نه‌تنها برای تثبیت هستهٔ 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.

۳ـ۴) کارکرد ردیف‌های حرفی و ادات

ردیف‌های حرفی/ادات در غزلیات حافظ نیز کم‌بسامدند. درمجموع، 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 نشانهٔ جمع، در ردیف

همان نقش نحویِ معمول خود را دارد؛ اما «را» به‌سبب چندکارکردی بودن، در ردیف نقش‌های متنوعی می‌پذیرد: گاه نشانهٔ مفعول است (کارکرد اصلی)، گاه جانشینِ حرف اضافه می‌شود، گاه حالت فکّ اضافه دارد و در یک مورد نیز در معنای قسم/تضرع می‌آید.

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

- «را» به‌جای «به»

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

(همان: غ ۴)

- «را» به‌جای «در»:

به خدا که جرعه‌ای ده تو به حافظ سحرخیز که دعای صبح‌گاهی اثری کند شما را

(همان: غ ۶)

«را» به‌جای «برای»:

راز درون‌پرده ز رندان مست پرس کائن حال نیست زاهد عالی‌مقام را

(همان: غ ۷)

- «را» به‌جای «از»:

غرور حسنت اجازت مگر نداد ای گل که پرسشی نکنی عندلیب شیدا را

(همان: غ ۴)

حالت فکّ 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

(همان: غ 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 طبیعیِ پیشوندی‌اش جدا می‌شود و پس از فعل می‌نشیند («گشاید باز» در برابر «بازگشاید») و همین جابه‌جایی، خود یک تغییر نحویِ 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 زیرکی‌ست مجمو عه‌ای بخواه و صراحی بیار هم

(همان: غ ۳۶۲)

در اینجا «هم» ازنظر معنایی متعلق به «صراحی» است، اما به‌سبب جایگاه ردیف به انتهای مصراع منتقل‌شده و همین انتقال، ساخت نحوی را تحت تأثیر قرار داده است.

درمجموع، 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.

۳ـ۵) 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 یک‌دریک غزل. این ضمیرها از نوع فاعلی‌اند، اما ازنظر نقش در جمله، اغلب در قالب ترکیب‌های اضافی و در نقش مضاف‌الیه ظاهر می‌شوند. بسامد بالای «تو» نشان می‌دهد که حافظ در انتخاب ردیفِ ضمیری، غالباً به «خطاب مستقیم» و تثبیت مخاطب گرایش دارد؛ زیرا غزل حافظ در بسیاری از موارد مبتنی‌بر 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

(همان: غ ۱۲)

شاه‌نشین چشم من تکیه گه خیال توست　　جای دعاست شاه من، بی‌تو مباد جای تو

(همان: غ ۴۱۱)

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

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

(همان: غ ۴۰۵)

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

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

(همان: غ ۴۰۸)

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

(همان: غ ۴۰۹)

۳ـ۶) کارکرد ردیف قیدی

ردیف قیدی در غزلیات حافظ تنها یک مورد دارد: «هنوز» (غزل ۲۶۵). این قیدِ زمانی در ساخت ردیف، علاوه بر معنای «تا کنون»، در بافت غزل می‌تواند دو خوانش دیگر نیز فعال کند: گاه با همراهیِ فعل آینده، معنای «ازاین‌پس/بعدازاین» را القا می‌کند: «تا چه خواهد شد ... سرانجامم هنوز» (غزل ۲۶۵)؛ و گاه دلالت بر استمرار و تداوم دارد و به‌معنای «همچنان» فهم می‌شود: «می‌زند هر لحظه تیغی مو بر اندامم 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.

۳ـ۷) 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 گلعذاری 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 به‌سبب ماهیتِ مبهم‌ساز، در جایگاه ردیف غالباً دو کارکرد دارند: یا ابهامِ مقدار/تعداد را القا می‌کنند («ایامی چند»، «پیغامی چند» در غزل ۱۸۲)، یا در برخی موارد «دگر» به‌معنای «بار دیگر/دوباره» عمل می‌کند: «تا زنم آب در میکده یک‌بار دگر» (غزل ۲۵۲). در این غزل‌ها، جایگاه پایانیِ صفت ناشی از الزام ردیف است، اما کارکرد وصفی/ابهامیِ آن حفظ می‌شود.

۳ـ۸) کارکرد ردیف‌های مرکب

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

۳ـ۸ـ۱) 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 ماســـت　　نســـیم موی تو پیوند جان آگه ماســـت

(همان: غ 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 خودِ 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

(همان: غ ۴۳)

۳ـ۸ـ۲) 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 ازنظر ساخت دستوری یکسان نیستند و باید میان آن‌ها تمایز گذاشت. برای نمونه، ردیف «خوش نباشد» در غزل ۱۶۳ حافظ، با مطلع «گل بی‌رخِ یار خوش نباشد / بی‌باده بهار خوش نباشد»، فعل مرکب به‌شمار نمی‌آید؛ زیرا در این ساخت، «خوش» نقش مسند و «نباشد» نقش فعل ربطیِ منفی دارد؛ بنابراین، این ردیف دقیق‌تر آن است که در زمرهٔ 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 باوجود 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)

۳ـ۸ـ۳) ردیف‌های استفهامی

ردیف‌های مرکبِ 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؛ درنتیجه، معنا را «گشوده» نگه می‌دارند و ذهن مخاطب را به تأمل و پیگیریِ 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 بنیادینِ «ساخت نحو» و «تولید معنا» در غزل حافظ است. حافظ از ردیف برای تکمیل جمله، تثبیت معنای پایانیِ 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 نحویِ غزل‌های حافظ را می‌سازند. تحلیل زمان و وجه ردیف‌های فعلی نیز نشان داد که غلبهٔ 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 برجسته‌سازیِ هستهٔ‌معنایی (مانند «فراق»، «چشم»، «حسن»، «ابرو») به تولید شبکه‌های تصویری و مضمون‌سازی کمک می‌کنند. ردیف‌های حرفی/ادات نیز باوجود بسامد کم، نشان می‌دهند که حافظ حتی از کوچک‌ترین واحدهای نحوی برای ایجاد تأکید، ایجاز، تعلیق و جابه‌جاییِ 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. درمجموع، براساس یافته‌هاحافظ اغلب ردیف را به «کانون دستوری–معنایی» بیت تبدیل می‌کند؛ جایی‌که جمله از لحاظ نحوی بسته می‌شود و معنا با تأکید پایانی جهت می‌گیرد و همین امر نشان‌دهندهٔ آگاهی بالای او از ظرفیت‌های نحویِ تکرار در شعر است.

تعارض منافع

طبق گفتهٔ نویسندگان، پژوهش حاضر فاقد هرگونه تعارض منافع است.

منابع

اسلامیت، مهدیه و طالبیان، یحیی. (۱۳۸۴). «ارزش چندجانبهٔ ردیف در شعر حافظ». پژوهش‌های ادبی. شمارهٔ ۸. صص: ۲۸ـ۷.

خطیب‌رهبر، خلیل. (۱۴۰۰). حافظ. تهران: صفی‌علیشاه.

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. شمارهٔ ۲۱۳. صص: ۹ـ۱.

مالمیر، تیمور. (۱۳۹۶). «کارکرد ردیف در فرم و ساختار غزلیات حافظ». شعرپژوهی. شمارهٔ ۹. صص: ۱۶۲ـ۱۴۳.

مالمیر، تیمور و جعفری جاوید، کسری. (۱۴۰۴). «تطبیق موسیقی و بلاغت در اجرای آوازی سه غزل از حافظ شیرازی». پژوهش‌های دستوری و بلاغی. شمارهٔ ۲۸. صص: ۴۱ـ۲۱.

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. شمارهٔ ۵۲. صص: ۱۶۰ـ۱۳۹.

نظری، ماه. (۱۳۸۹). «ردیف در سبک عراقی». فنون ادبی. شمارهٔ ۱. صص: ۱۳۶ـ۱.

نوری، روح‌الله؛ نوری، علی و حیدری، علی. (۱۴۰۳). «بلاغت‌شناسی صفت در شعر حافظ». پژوهش‌های دستوری و بلاغی. شمارهٔ ۲۵. صص: ۱۶۹ـ۱۵۲.

واعظ کاشفی، کمال‌الدین حسین. (۱۳۶۹). بدایع‌الافکار فی صنایع‌الاشعار. به تصحیح میرجلال‌الدین کزازی. تهران: مرکز.

وطواط، رشیدالدین. (۱۳۶۲). حدائق‌السحر. 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. [In 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]

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]

Razi, Sh,Q. (1981). *Al-Mu‘jam fi Ma‘ayir Ash‘ar al-‘Ajam*. (M. Qazvini, Ed.). Tehran: Zavar. [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]

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]