

ارزش چندجانبه ردیف در شعر حافظ

دکتر یحیی طالبی‌ان

عضو هیأت علمی دانشگاه شهید باهنر کرمان

مهدیه اسلامیت *

چکیده

ردیف گوشه ای از موسیقی شعر است و با اینکه در تکمیل موسیقی قافیه و وزن اهمیت بسیاری دارد، اغلب نقشها و کارکردهای آن نادیده گرفته شده است.

این مقاله می‌کوشد، ابتدا با ارزیابی تعاریفی که از ردیف ارائه شده و بازگویی نارسایی بعضی از آنها، تعریفی برگزیند که ضمن داشتن انسجام و سادگی، جامع و مانع بودن، در زمینه پژوهش نیز سودمند واقع شود. از آنجا که ردیف تنها در زبان فارسی حضوری موفق دارد و بسامد آن در زیباترین و موسیقایی‌ترین غزل‌های فارسی از جمله غزل‌های حافظ، بسیار چشمگیر است، در ادامه نقشهای گوناگون ردیف از جمله نقش موسیقایی و معنایی آن را با توجه به غزل‌های حافظ پی می‌گیریم.

آمار انواع ردیف‌های فعلی، اسمی، گروهی، جمله‌ای، ضمیری، صفتی و حرفی حافظ، نیز فراهنجاری در ساخت ردیف و قافیه که نشان از نوعی شگرد هنری است، از جمله مباحثی هستند که در این مقاله مورد بررسی قرار خواهند گرفت.

کلید واژه: ردیف، غزل، حافظ، فراهنجاری.

تعاریف ردیف

قبل از اینکه ادیبان ایرانی، به بررسی عروض فارسی بپردازند، قافیه در بسیاری موارد، به پیروی از سنت کتابهای عروض عربی و بدون توجه به ردیف و موقعیتی که در مصراع یا بیت دارد، تعریف می شد. بدین معنا که در این تعاریف، قافیه قسمتی از «آخرین» کلمه بیت است و دیگر جایی برای تعریف ردیف باقی نمی ماند. هر چند در قرون بعد هم (قرن سیزدهم) این بی توجهی دیده می شود: «قافیه کلمه ای است که در آخر شعر واقع شود و بر آن شعر تمام گردد». (نجفقلی میرزا، ۱۳۶۲: ص ۶۴)

از میان تعاریفی که در آن به ردیف هم اشاره ای شده، تعریف شمس قیس رازی (قرن هفتم) است، «قافیت بعضی از کلمه آخرین بیت باشد به شرط آنکه کلمه بعینها و معناها در آخر ابیات دیگر متکرر نشود، پس اگر متکرر شود، آن را ردیف خوانند و قافیت در ما قبل آن باشد». (شمس قیس رازی، ۱۳۶۰: ص ۲۰۲)

خواجه نصیرالدین طوسی (قرن هفتم) نیز در کتاب معیار الاشعار خود، در فصلی که در بیان حروف و حرکات قافیه «پارسیان» نوشته، اشاره ای به ردیف دارد: «و آن حروفی باشد یا کلماتی که بعد از روی موصول یا غیر موصول مکرر شود در همه قوافی». (خواجه نصیرالدین طوسی، ۱۳۶۹: ص ۱۴۹)

به این ترتیب خواجه نصیر، حروفی را که ما به عنوان «حروف قافیه» و با نام خروج، مزید و نایره می شناسیم و بعد از روی (آخرین حرف اصلی قافیه) تکرار می شوند: «ردیف» نامیده است و حرف وصل را در صورت متحرک بودن جزو ردیف می داند: «و اولی آنکه هر چه بعد از روی و وصل آید، جمله از حساب ردیف شمرند و همچنین حرف وصل را چون متحرک شود از حساب ردیف شمرند». (همان، ص ۱۴۹)

در «حدایق السحر» نیز نزدیک به همین معنا آمده است: «ردیف کلمه ای باشد یا بیشتر که بعد حرف روی آید در شعر پارسی و این شعر را اهل صنعت مردف خوانند». (وطواط، ۱۳۶۲: ص ۷۹)

دکتر شفيعی کدکنی نیز معتقدند که می توان این حروف (مزید ، خروج و نایره) را از این نظر که پس از حرف اصلی قافیه (روی) می آیند، نوعی ردیف به شمار آورد. (شفيعی کدکنی، ۱۳۸۱: ص ۱۲۴)

ردیف در لغت به معنی سواری است که پس سوار دیگر بر یک اسب می نشیند. (پادشاه، ۱۳۶۳، ج ۴: ۲۰۷۲) در این صورت ، رابطه مفهوم لغوی ردیف با معنی اصطلاحی آن مشخص می شود. چون ردیف هم پس از قافیه در شعر می نشیند.

در بعضی فرهنگها مثل برهان قاطع (قرن یازدهم) نامی از ردیف نیست. در فرهنگ آندراج به معنی لفظی مکرر است که در آخر مصراعها و ابیات می آید. (همان، ۲۰۷۲)

در فرهنگ مصاحب ، ردیف چنین تعریف شده است : « کلمه یا کلماتی مستقل از قافیه که پس از آن به لفظ و معنی یکسان تکرار گردد و شعر در معنی به آن محتاج باشد » (مصاحب ، ۱۳۸۰، ذیل ردیف) که نزدیک است به تعریفی که شمس قیس به صورت جداگانه از ردیف ارائه داده است^۱.

تعریف ردیف در کتابهای عروض و قافیه و فنون ادبی که در دوران معاصر تألیف شده، چنین است : « کلماتی که در پایان مصراعها و بیتها عیناً تکرار می شوند و معنی واحدی نیز دارند ؛ ردیف نامیده می شوند ». (احمدنژاد، ۱۳۷۶: ص ۲۷) یا این تعریف از دکتر وحیدیان کامیار : « ردیف ، تکرار یک یا چند کلمه هم معنی بعد از واژه قافیه است ». (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۲: ص ۱۱۱۶)

بعضی از این تعاریف نارسایی هایی نیز دارند ، مثل همین تعریف اخیر که در آن به خصوصیات لفظی ردیف هیچ اشاره ای نشده است ، یا این تعریف : « قافیه یک یا چند حرف مشابه آخرین کلمه بیت است و اگر کلمه ای در آخر ابیات مکرر شود ، آن را ردیف نام نهاده اند و حروف قافیه در مقابل آن قرار دارد ». (مسگر نژاد ، ۱۳۷۰ : ص ۱۹۴)

در این تعریف « جای » ردیف به درستی مشخص نیست. در واقع اشاره ای به وجود ردیف در پایان مصراع نشده است و معلوم نیست این کلمه مکرر باید چه ویژگیهایی داشته باشد تا نام ردیف بر آن اطلاق گردد. (هر چند ویژگیهای کامل قافیه و جایگاه آن نیز در این تعریف مشخص نیست)

ضمناً این تعاریف دامنه شمول ندارد و شاید یکی از علل این بی توجهی آمیختن تعریف قافیه و ردیف است، هر چند این موضوع نمی تواند دلیل خوبی برای این بی توجهی باشد. از این میان به نظر می رسد تعریف دکتر حق شناس از ردیف، کاملتر از بقیه تعاریف است و با توجه به همه ویژگیهای ردیف، نگاشته شده است و می تواند در پژوهش ما مفید واقع شود: «ردیف همگونی کاملی است که از تکرار یک عنصر دستوری یگانه (واژه، گروه، بند یا جمله) با توالی یکسان و با نقشهای صوتی، صرفی، نحوی و معنایی^۲ یکسان در پایان مصاریع یا ابیات شعر و بعد از واژه قافیه پدید می آید». (حق شناس، ۱۳۷۰: ص ۶۲)

پیشینه ردیف

ردیف در شعر فارسی سابقه ای طولانی و اهمیتی بسیار دارد. حتی قبل از آفرینش آنکه شعر به زبان ادبی، در ترانه های عامیانه، ردیف به چشم می خورد. در یکی از ترانه های مردم خراسان در هجو اسدبن عبدالله، والی خراسان که در قرن دوم هجری سروده شده، ردیف را می توان مشاهده کرد.

از ختلان آندیه بر و تبه آندیه

آبار باز آندیه خشک نزار آندیه (ناتل خانلری، ۱۳۶۷: ص ۵۸)

اما در شعر دیگر ملل مثل فرانسه و انگلیسی ردیف وجود ندارد و در شعر ترکی، تا پیش از قرن ۱۳ میلادی سابقه ندارد و مشخص است که از ادب فارسی به آنجا راه پیدا کرده، زیرا شعر ترکی تقلید شعر فارسی است، هم از نظر مضامین و هم از نظر قافیه و ردیف و وزن شعر. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ص ۱۲۵)

در شعر عرب هم ردیف به معنای واقعی وجود ندارد و تنها در شعر شاعران معاصر عرب نوعی ردیف دیده می شود. صاحب «حدایق السحر» می گوید: «عرب را ردیف نیست، مگر متحدثان که به تکلف بگویند و فخر خوارزم زمخشری را رحمه الله علیه قطعه ای دیدم در مدح خوارزمشاه و لقب معروف او را ردیف کرده بر منوال عجم و مطلع قصیده این است:

الفضل حصَّله علاء الدولة و المَجْدُ أَثْلُهُ علاء الدولة (وطواط، ۱۳۶۲: ص ۷۹)

چنانکه می بینم ردیف در شعر عرب با نوعی تکلف همراه است، اما در شعر فارسی بخشی از شعر است و به ویژه با نسج غزل پیوندی طبیعی دارد. زیباترین و موسیقایی ترین غزلهای

فارسی از ردیف بهره مندند و به قول دکتر شفیعی کدکنی هر چه غزل کاملتر می شود، بسامد ردیف هم در آن بالاتر می رود (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ص ۱۵۷)؛ زیرا «شعر غنائی بیان موسیقایی هیجان در زبان است»؛ (ولک، ۱۳۷۴، ج ۲: ص ۷۰)؛ به عبارت دیگر، در غزل عواطف و احساسات شخصی گویند، بسیارمهم است و اندیشه های او نیز در خدمت این عواطفند. این هیجانات به کمک موسیقی شعر که ردیف گوشه ای از آن است، خواننده را هر چه بیشتر با خود همراه می کند. لحظات شاعرانه در اوج خود با موسیقی، پیوندی جدانشدنی دارند. یوهان گوتفریده در (۱۷۴۴-۱۸۰۳)، شعر غنائی را بیان کامل عاطفه یا باز نمایی زبان به خوشنوترین وجه می داند. (ولک، ۱۳۷۳، ج ۱: ص ۲۴۶)

تنگنای ردیف

درست است که انتخاب یک کلمه، گروه یا جمله به عنوان ردیف در شعر امری اختیاری است، اما تکرار آن تا پایان، محدودیتهایی را نیز برای شاعر ایجاد می کند. ممکن است اندیشه شاعر را در تنگنا قرار دهد، به طوری که شاعر مجبور باشد تا پایان شعر مضمونهایی تکراری را تنها، بر اساس ردیف بیاورد و این در حالی است که تخیلش هم در قید و بند قرار گرفته است.

رشید و طوطا می گوید: «وقوف طبع شاعر و بسطت او در سخن به برستن ردیف خوب ظاهر می شود». (وطوطا، ۱۳۶۲: ص ۸۰) اما واقعیت امر این است که ردیف در بسیاری از قصاید، تنها اسباب پرگویی شاعر را فراهم می آورد و عدم توافق معنای آن با قافیه، شعر را متکلف و ملال آور خواهد کرد.

شاعران هنرمند، با وجود همین قیود شعر، خود را به عالیترین مراتب زیبایی می رسانند؛ مثلاً ردیف در شعر شاعری چون حافظ و سعدی آن چنان طبیعی با قافیه و دیگر اجزای شعر پیوند می خورد که اگر نباشد، شعر آنها به روشنی چیزی کم خواهد داشت. حتی می توان گفت گاهی همین محدودیت هاست که شاعر را در انتخاب «دقیق» مضامین و ترکیبات و استعارات زیبا یاری می رساند.

بررسی کارکردهای ردیف با توجه به غزلهای حافظ

۱. نقش موسیقایی و صوتی

مهمترین نقش ردیف، قبل از هر چیز نقش موسیقایی و صوتی آن است. تکرار منظم الفاظ هم شکل و هم صدا بعد از قافیه، بیشتر زیوری شنیداری است که تاثیر صوتی قافیه را نیز افزون خواهد کرد و لذت موسیقایی ای را که از آهنگ کلمه ای در ابتدای شعر داریم، به صورت پیوسته تا آخر شعر، در ذهن ما تکرار و تثبیت می کند. مقایسه دو شعر در یک وزن، که یکی تنها قافیه دارد و دیگر علاوه بر قافیه از ردیف هم برخوردار است، نشان می دهد که ردیف چه اندازه در افزایش موسیقی شعر موثر است.

شایان به یادآوری است که یکی از نقشهای موسیقایی ردیف، همانند قافیه جذب مشخصترین صامتها و مصوتهای آن در یک بیت است. روشن است که وقتی حروف و حرکاتی با بسامد بالا، در یک بیت با یکدیگر همنا شوند، چه اندازه در گوشنوازی شعر مؤثرند^۳. این مطلب به نحو بسیار چشمگیری در دیوان حافظ قابل مشاهده است.

دکتر شفیعی کدکنی نیز معتقد است، رابطه ای که میان قافیه و ردیف و دیگر کلمات، از لحاظ تشابه صوتی یا وحدت آوایی وجود دارد، به عنوان یک اصل در سراسر دیوان حافظ قابل بررسی است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ص ۴۳۷) در مثالهای زیر می توان رابطه آوایی ردیف با بقیه اجزای بیت را به خوبی مشاهده کرد:

[ش]: ای همه شکل تو مطبوع و همه جای تو خوش دلم از عشوه شیرین شکر خای تو خوش

(دیوان، ص ۱۹۵)

[ب]: خاک کوی تو به صحرائ قیامت فردا همه بر فرق سراز بهر مباحثات بریم

(دیوان، ص ۲۵۷)

[ج]: گر من از باغ تو یک میوه بچینم چه شود پیش پاییی به چراغ تو بینم چه شود

(دیوان، ص ۱۵۴)

[ق]: رفیق خیل خیالیم و همنشین شکیب قرین آتش هجران و هم قران فراق

(دیوان، ص ۲۰۲)

[ن]: دوستان جان داده ام بهر دهانش بگرید کوبه چیزی مختصر چون باز می ماند زمن

(دیوان، ص ۲۷۷)

[خ]: گوی خوبی بردی از خوبان خلج شاد باش جام کینخسرو طلب کافراسیاب انداختی

(دیوان، ص ۳۰۱)

[گ]: گردیگرت بر آن در دولت گذر بود بعد از ادای خدمت و عرض دعا بگو

(دیوان، ص ۲۸۷)

[ش و خ]: به غفلت عمر شد حافظ بیابا ما به میخانه که شنگولان خوشباشت بیاموزند کار بخوش

(دیوان، ص ۹۷)

[د]: دلم خزانه اسرار بود و دست قضا درش بیست و کلیدش به دلستانی داد

(دیوان، ص ۷۷)

[ز و س]: به سرسبز توای سرو که گر خاک شوم ناز از سر بنه و سایه برین خاک انداز

(دیوان، ص ۱۷۹)

[ای]: با تو آن عهد که در وادی ایمن بستیم همچو موسی ازنی گوی به میقات بریم

(دیوان، ص ۲۵۷)

۲. وحدت بخشیدن به افکار و تخیلات شاعر

ردیف می تواند از گسیختگی و پراکندگی افکار شاعر بکاهد و آنها را در جهتی خاص هدایت کند و در واقع « یاریگر » شاعر در امر سرودن باشد. این امر به ویژه در غزلهای فارسی که برخی ابیات آنها از بقیه مستقلند، می تواند سودمند افتد.

شاعر به کمک ردیف، کل غزل را در جهت اندیشه ای واحد قرار می دهد و افکار و عواطف خود را با محوریت ردیف سازماندهی می کند. مثلاً ردیف « ابرو » در غزل ۴۱۲ دیوان حافظ، موجب شده، مفاهیم شعری تا آخر غزل پیرامون زیبایی « چشم و ابرو و روی » معشوق بگردد:

مرا چشمی است خون افشان ز دست آن کمان ابرو جهان بس فتنه خواهد دید از آن چشم و از آن ابرو

غلام چشم آن ترکم که در خواب خوش مستی نگارین گلشنش روی است و مشکین سایه بان ابرو

هلالی شد تنم زین غم که با طغرای ابرویش که باشد که بنماید ز طاق آسمان ابرو...

۳. ایجاد مفاهیم و ترکیبات جدید در شعر

ردیف همان گونه که حالت تفرقه افکار شاعر را تعدیل می کند و آنها را در جهت خاصی قرار می دهد، به همان نسبت می تواند تفکر پیرامون معانی جدید را به صورت ظریفتری در ذهن

شاعر گسترش دهد. وقتی کلمه ای در ذهن شاعر به عنوان ردیف جای می گیرد، مضمونهای جدید، هماهنگ با آن در ذهن شاعر جرقه می زند و نقاط مبهم ذهن و اندیشه شاعر تا پایان شعر به صورت تدریجی کامل خواهد شد. ضمن اینکه همراه با این مفاهیم جدید، تعبیرات و ترکیبات خیال انگیزی نیز شکل خواهد گرفت:

| | |
|--|---------------------------------------|
| شب نشین کوی سربازان و رندانم چو شمع | در وفای عشق تو مشهور خوبانم چو شمع |
| بس که در بیماری هجر تو گریانم چو شمع | روز و شب خوابم نمی آید به چشم غم پرست |
| همچنان در آتش مهر تو سوزانم چو شمع | رشته صبرم به مقراض غمت بریده شد |
| کی شدی روشن به گیتی راز پنهانم چو شمع | گر کمیت اشک گلگونم نبودی گرم رو |
| این دل زار نزار اشک بارانم چو شمع | در میان آب و آتش همچنان سرگرم تو هست |
| ورنه از دردت جهانی را بسوزانم چو شمع ... | در شب هجران مرا پروانه وصلی فرست |

(دیوان، ص ۱۹۹)

ردیف «چو شمع» در این غزل محور تخیلات شاعر قرار گرفته و مفاهیم جدیدی را به ذهن شاعر القا کرده است. کل غزل، بیان صفات این عاشق «چو شمع» است: مشهور خوبان بودن، شب نشین کوی سربازان و رندان بودن، در بیماری هجر گریان بودن، رشته صبر به مقراض غم بریده شدن و همچنان در آتش مهر سوزان بودن، کمیت اشک گلگون گرم رو بودن، در میان آب و آتش بودن و همه وجه شبه هایی است که در رابطه با ردیف به ذهن شاعر آمده است.

خلاقیت در تشبیهات و استعارات نیز گاهی بر دوش ردیف است؛ ترکیب «آب تراب آلوده» در این بیت حافظ دلیلی بر این مدعا است:

پاک و صافی شو و از چاه طبیعت به درآی که صفایی ندهد آب تراب آلوده

(دیوان، ص ۲۹۳)

که استعاره ای زیبا از وجود «انسان» است و با توجه به ردیف «آلوده»، ایجاد شده است. تقابل تشبیه «آشیان فراق» با تشبیه بدیع «هوای وصال»، نیز تشبیه زیبای «زورق صبر» در کنار «بادبان فراق» در ابیات زیر، با توجه به ردیف فراق ایجاد شده است:

چگونه بازکنم بال در هوای وصال که ریخت مرغ دلم پر در آشیان فراق

کنون چه چاره که در بحر غم به گردابی فتاد زورق صبرم زبادبان فراق

(دیوان، ص ۲۰۱)

۴. ایجاد وحدت بین سراینده و خواننده

وقتی خواننده در یک شعر می تواند از بیت دوم ، در موقعیتی خاص ، کلمه یا عبارتی را حدس بزند ، خواه ناخواه خود را با شاعر در آفرینش شعر ، شریک می پندارد و لذت بیشتری می برد. هر چه مضمون شعر غنایی تر و گروههٔ ردیف بزرگتر باشد ، اتحاد شاعر با خواننده یا شنونده بیشتر است . در این حالت شنونده در متن ماجراست، پس شعر تأثیر بیشتری در او خواهد داشت. (متحدین: ۱۳۵۴ ، ص ۵۱۷)

نسیم صبح سعادت بدان نشان که تو دانی
تو پیک خلوت انسی و دیده بر سر راهت
بگو که جان عزیزم ز دست رفت خدا را
گذریه کوی فلان کن در آن زمان که تودانی
به مردمی نه به فرمان چنان بران که تو دانی
ز لعل روح فزایش ببخش آن که تو دانی
(دیوان ، ص ۳۳۸)

ردیف « که تو دانی » خواننده را در متن غزل قرار می دهد و خواننده در پایان هر بیت، بعد از سکوتی کوتاه زمزمه می کند. « ... آن که تو دانی »

۵. برجسته سازی تصویر و مضمون

ردیف از نگاهی دیگر ، « تکرار آوایی کامل » به شمار می رود و مانند انواع تکرار ارزشهای خاص خود را داراست. یکی از اهداف تکرار ، برجسته سازی است. شاعر می تواند برای برجسته کردن یک کلمه ، مضمون یا تصویر با قرار دادن آن در ردیف، آن را مهتر جلوه دهد. این در حالی است که اگر آن واژه یا جمله ، در وسط کلام یا اول کلام تکرار شود ، چندان جلب نظر نمی کند. ولی موقعیت خاص ردیف در پایان شعر و مکثی که بعد و گاهی قبل از آن ایجاد می شود ، تاکید و تمرکز را بر روی آن بیشتر می کند. (این موقعیت مکانی ، چنان که قبلاً گفتیم در مورد قافیه هم وجود دارد)

ای خرم از فروغ رخت لاله زار عمر
از دیده گر سرشک چو باران چکد رواست
این یک دو دم که مهلت دیدار ممکن است
تا کی صبح و شکر خواب بامداد
باز آ که ریخت بی گل رویت بهار عمر
کندر غمت چو برق بشد روزگار عمر
دریاب کار ما که نه پیداست کار عمر
هشیار گرد هان که گذشت اختیار عمر ..
(دیوان ، ص ۱۷۱)

قرار گرفتن واژه « عمر » در جایگاه ردیف ، تشخیص بیشتری به آن بخشیده است و موجب توجه بیشتر ما به این واژه می شود.

۶. ایجاد تقارن دیداری و شنیداری

لذتی که از ردیف می بریم، گذشته از خوشنوايي آن ، در یکسانی شکل نوشتاری آن نیز هست. چشم ما تا پایان شعر از این تناسب دیداری که به وسیله ردیف ایجاد شده، احساس خشنودی می کند:

| | |
|------------------------------------|----------------------------------|
| روى بنمای و وجود خودم از یاد ببر | خرمن سوختگان را همه گو باد ببر |
| ما چو دادیم دل و دیده به طوفان باد | گو بیا سیل غم و خانه زبنیاد ببر |
| زلف چون عنبر خامش که ببوید هیئات | ای دل خام طمع این سخن از یاد ببر |
| سینه گو شعله آتشکده فارس بکش | دیده گو آب رخ دجله بغداد ببر ... |

(دیوان ، ص ۱۶۹)

قرینه های دیداری و شنیداری ردیف « ببر » هر دو در ذهن ما تاثیر می گذارد و در نتیجه علاوه بر سهم گوش ، « قسم چشم » را هم دریافت می کنیم. در واقع هر نوع تناسب و قرینه ای میان اجزاء پراکنده وحدتی پدید می آورد که ادراک مجموع اجزا را سریعتر و آسانتر می کند و همین نکته، سبب احساس آسایش و لذت می شود. (ناتل خانلری ، ۱۳۶۷ : ص ۲۶۰)

۷. القای مفهوم خاص

غیر از اینکه باید توجه داشت ردیف با مفهوم شعر هماهنگی داشته باشد ، خود ردیف هم از لحاظ مضمون و القای حالت عاطفی شاعر بسیار ارزشمند است. شاعر توانا به گزینی قافیه و ردیف و حسن استفاده از مقام و موسیقی آنها در شعر ، در انتقال معنی بهره می گیرد. (یوسفی ، ۱۳۷۹ : ص ۲۶۰) در شعر حافظ اغلب ، ردیفهای اسمی ، گروهی و جمله ای در القای چنین حالاتی موثرند. گویی این عصاره عواطف شاعر است که در ردیف جلوه گر شده:

| | |
|--------------------------------|----------------------------------|
| بی مهر رخت روز مرا نور نماندست | وز عمر مرا جز شب دیجور نماندست |
| هنگام وداع تو زبس گریه که کردم | دور از رخ تو چشم مرا نور نماندست |

میرفت خیال تو ز چشم من و میگفت
هیئات از این گوشه که معمور نماندست
وصل تو اجل را ز سرم دور همی داشت
از دولت هجر تو کنون دور نماندست
(دیوان، ص ۲۸)

تکرار ردیف تاریک « نماندست » در کنار اجزای دیگر این شعر، عجز و درماندگی شاعر را از محنت هجران یار نشان می دهد. دیگر هیچ چیز برای شاعر (عاشق) در فراق یار « نمانده است ». حتی صبر که تنها چاره هجران بوده، مقدور « نمانده است »:

صبرست مرا چاره هجران تو لیکن
چون صبر توان کرد که مقدور نماندست
سکوتی که هنگام خواندن شعر، بعد از کلمه قافیه و قبل از ردیف ایجاد می شود، در تشدید این فضای یأس آور و محزون بسیار موثر است.

در غزل دیگری از حافظ، با ردیف جمله ای « این همه نیست » مواجهیم که فکر اصلی حافظ را در این غزل در بر دارد:

حاصل کارگه کون و مکان این همه نیست
باده پیش آر که اسباب جهان این همه نیست
از دل وجان شرف صحبت جانان غرض است
غرض این است و گرنه دل وجان این همه نیست
منت سدره و طوبی ز پی سایه مکش
که چو خوش بنگری ای سرو روان این همه نیست
دولت آن است که بی خون دل آید به کنار
ورنه با سعی و عمل باغ چنان این همه نیست
پنج روزی که در این مرحله فرصت داری
خوش بیاسای زمانی که زمان این همه نیست
(دیوان، ص ۵۲)

تمام معانی و اجزای شعر به لنگر کلام که می رسند، ناگهان رنگ می بازند و بی اعتبار می - شوند؛ کارگه کون و مکان با این همه عظمت به هیچ انگاشته می شود، حتی اسباب جهان، دل و جان، سدره و طوبی و باغ جنان، زمان و در واقع همه چیزهایی که ارزشمند تلقی می شوند، ناگهان در جایگاه ردیف ارزششان نفی می شود: این همه که می گویند نیست، با این آب و تابی که از آن حرف می زنند نیست و این جان کلام حافظ است که بارها آن را تکرار می کند.

در غزلی دیگر، مفهوم رندانه و گستاخانه ردیف « یعنی چه » فضای اعتراض آمیز و شگفتی ایجاد کرده است:

ناگهان پرده برانداخته ای یعنی چه
مست از خانه برون تاخته ای یعنی چه
زلف در دست صبا گوش به فرمان رقیب
اینچنین با همه در ساخته ای یعنی چه

شاه خوبانی و منظور گدایان شده ای
نه سر زلف خود اول تو به دستم دادی
سخت رمز دهان گفت و کمر سر میان
هر کس از مهره مهر تو به نقشی مشغول
حافظا در دل تنگت چو فرود آمد یار
خانه از غیر نپرداخته ای یعنی چه
قدر این مرتبه نشناخته ای یعنی چه
بازم از پای در انداخته ای یعنی چه
وز میان تیغ به ما آخته ای یعنی چه
عاقبت با همه کج باخته ای یعنی چه
خانه از غیر نپرداخته ای یعنی چه
(دیوان ، ص ۲۹۱)

گستاخانه بودن این ردیف، زمانی شگفت انگیز می نماید که بدانیم با یک غزل عاشقانه - عارفانه روبرو هستیم و عاشق عارف که اغلب در مقام نیاز است ، در سراسر این غزل (جز بیت آخر که خود را متهم می کند) یک لحظه هم از پرخاشگری باز نمی ایستد.

رندی حافظ در ردیف جمله ای « بهتر از این » بهتر خود را می نمایاند :

می فکن بر صف رندان نظری بهتر از این
در حق من لب این لطف که می فرماید
آنکه فکرش گره از کار جهان بگشاید
ناصرح گفت که جز غم چه هنر دارد عشق
بدر می کده می کن گذاری بهتر از این
سخت خوب است و لیکن قدری بهتر از این
گودراین کار بغرما نظری بهتر از این
گفتم ای خواجه عاقل هنری بهتر از این...
(دیوان ، ص ۲۷۹)

می بینیم که چگونه اندیشه و تخیل حافظ با بیان قدرتمند او همراه می شود و به حد اعلای زیبایی می رسد. در این میان ردیف آهنگین « بهتر از این » علاوه بر آنکه لحن شعر را تقویت می کند ، به صورت دغدغه ای رندانه (به ویژه در سه بیت اول) تکرار می شود.

ردیف دیگری که بر مسلک رندانه حافظ تاکید دارد ، ردیف « رفت ، رفت » است ، حافظ از سویی مراثیها و سختیهای راه عشق را بر می شمرد و از سوی دیگر ، ما را به تحمل صبر دعوت می کند. اما تکرار و تاکید بر واژه « رفت » ، بی اهمیت شمردن ملالتها و کدورتیهای راه عشق و صافی بودن ضمیر رندان از این رنجشهاست. در مسلک او « وفا می کنند و ملامت می کشند و خوشند » ، همه چیز قابل بخشودن است ، پس هر چه بر سر پاکبازان رفت ، رفت

گرز دست زلف مشکینت خطایی رفت رفت
برق عشق از خرمن پشمینه پوشی سوخت سوخت
ورزندی شما برما جفایی رفت رفت
جورشاه کامران گریگدایی رفت رفت
هر کدورت را که بینی چون صفایی رفت رفت
در طریقت رنجش خاطر نباشد می بیار

گر ملالی بود بود و گر خطایی رفت رفت
(دیوان، ص ۵۸)

عشق بازی را تحمل باید ای دل پای دار

در باقی غزلهای حافظ هم، ردیف جایگاه موسیقایی، بلاغی و معنایی خود را حفظ کرده است و ردیفهایی چون، چه شود، بی چیزی نیست، نیست که نیست، غریب، فراق، هنوز، خجل، به من آر، خوش است، حیرت آمد، که تو دانی، دریغ مدار، غم مخور و ... نشان می دهد که چگونه شاعری با خلاقیت بی نظیر خود، فکر اصلی و محوری خود را در جایگاه ردیف می نشاند و با حفظ نقش موسیقایی آن، بر آنچه می اندیشد و احساس می کند، تاکید بیشتری می ورزد.

انواع ردیف در شعر حافظ

طبق بررسی در دیوان حافظ، مشاهده شد که از ۴۹۵ غزل دیوان (مطابق چاپ قزوینی) ۳۲۸ غزل دارای ردیف^۴ هستند، یعنی حدود ۶۷٪ غزلها. از این تعداد ۲۲۹ غزل دارای، ردیف فعلی هستند. ۹ ردیف نیز اسمی است، همچنین ۱۱ ردیف ضمیری، ۸ ردیف صفتی، ۳ ردیف قیدی، ۹ ردیف حرفی، ۲۵ ردیف گروهی (گروه اسمی یا گروهی که نه جمله اند و نه گروه اسمی) و ۲۹ ردیف جمله ای در دیوان وجود دارد. مطابق این آمار، ردیفهای فعلی، بیشترین تعداد را در میان انواع دیگر ردیفهای حافظ دارند و حدود ۷۰٪ غزلهای مردف او را در بر می گیرند. از این تعداد، افعال تام بیش از افعال ربطی هستند. یعنی حدود ۱۶۰ مورد فعل تام و ۶۹ مورد فعل ربطی.

افعال تام از این قرارند:

انداخت ۱ مورد، بسوخت ۱ مورد، برخاست ۱ مورد، بیست ۱ مورد، افتادست ۱ مورد، نماندست ۱ مورد، دانست ۲ مورد، داشت ۱ مورد، نداشت ۱ مورد، رفت ۲ مورد، برفت ۱ مورد، گرفت ۱ مورد، گفت ۱ مورد، می فرستمت ۱ مورد، میرمت ۱ مورد، نفرستاد ۱ مورد، افتاد ۲ مورد، داد ۲ مورد، آرد ۱ مورد، دارد ۱۰ مورد، ندارد ۲ مورد، ببرد ۲ مورد، کرد ۷ مورد، نکرد ۳ مورد، می کرد ۱ مورد، خواهم کرد ۱ مورد، نتوان کرد ۱ مورد، توانی کرد ۱ مورد، آورد ۲ مورد، می آورد ۱ مورد، گیرد ۱ مورد، نمی گیرد ۱ مورد، اندازد ۱ مورد، نمی ارزد ۱ مورد، زد ۲ مورد، توان زد ۱ مورد، آمد ۴ مورد، باز آمد ۱ مورد، داند ۱ مورد، بماند ۱ مورد، نخواهد ماند ۱ مورد، داند ۱ مورد، زدند ۱ مورد، گیرند ۱ مورد، کند ۴ مورد، بکنند ۲ مورد، نمی کند ۱ مورد، کنند ۳ مورد، می کنند ۲ مورد، بگشایند ۱ مورد، رود ۲ مورد، برود ۱ مورد، نرود ۲ مورد، می رود ۱ مورد، نمی دهد ۱ مورد، آید ۲ مورد، برآید ۲ مورد، بازآید ۲ مورد، نمی آید ۱ مورد، رسید ۱ مورد، شنید ۱ مورد، کنید ۱ مورد، بیار ۱ مورد، ببرد ۱ مورد، گیر ۱ مورد، انداز ۲ مورد، بخش ۱ مورد، بایدش ۱ مورد، کردم ۱ مورد، می زدم ۱ مورد، دارم ۱ مورد، برخیزم ۱ مورد، میزنم ۱ مورد، کنم ۵ مورد، فکنم ۱ مورد، می کنم ۱ مورد، نمی کنم ۱ مورد، می بینم ۱ مورد، نمی بینم ۱ مورد، بردم ۱ مورد، روم ۱ مورد، نهاده ایم ۱ مورد، آمده ایم ۱ مورد، طلبیم ۱ مورد، گفتیم ۱ مورد، نهادیم ۱

مورد، بریم ۱ مورد، اندازیم ۱ مورد، کشیم ۱ مورد، نکنیم ۱ مورد، بگردان ۱ مورد، بازرسان ۱ مورد، کن ۴ مورد، بشکن ۱ مورد، ببین ۱ مورد، بگو ۱ مورد، زده ۱ مورد، آمده ای ۱ مورد، انداختی ۱ مورد، آمدی ۱ مورد، داری ۴ مورد، می داری ۲ مورد، می کشی ۱ مورد، نکنی ۱ مورد، کنی ۱ مورد، نمی کنی ۱ مورد. فعلهای تامی که در جایگاه ردیف قرار گرفته اند، بیش از دو برابر افعال ربطی هستند، افعال تام، پویایی بیشتر دارند و شعر را از حالت سکون و جمود بیرون می آورند، اما افعال ربطی حیات و حرکت افعال تام را ندارند و بیشتر فضایی تجریدی و انتزاعی را متبادر می کنند.

افعال ربطی که در شعر حافظ در جایگاه ردیف قرار دارند، شامل این مواردند:

ست ۲۱ مورد، نیست ۷ مورد، باد ۶ مورد، میاد ۱ مورد، باشد ۶ مورد، شد ۴ مورد، نشد ۱ مورد، بود ۹ مورد، نبود ۱ مورد، نبود ۱ مورد، بود ۱ مورد، شود ۱ مورد، نشود ۱ مورد، باش ۲ مورد، می باش ۲ مورد، شدم ۱ مورد، بودی ۲ مورد، باشی ۲ مورد، شوی ۱ مورد.

۲۱



فصلنامه پژوهشهای ادبی، شماره ۸، تابستان ۱۳۸۴

ردیفهای اسمی حافظ نیز از این قرارند:

دوست ۳ مورد، فرخ، فراق، چشم، حسن، ابرو، عمر، هر کدام یک مورد. تعداد ردیفهای اسمی نسبت به ردیفهای فعلی در شعر حافظ، بسیار کم است. این نوع ردیفها، اگر چه حرکت و حیات ردیفهای فعلی (افعال تام) را ندارند ارزش آنها را نمی توان نادیده گرفت. چون واژگانی در این مکان قرار می گیرند که معمولاً دغدغه و فکر اصلی شاعر را با خود حمل می کنند و در انتقال عواطف شاعر بسیار موثرند.

ردیفهای ضمیری: ضمایر شخصی منفصل از قبیل من ۱ مورد، ما ۲ مورد، شما ۱ مورد، تو ۴ مورد، او ۱ مورد، و ضمیر مشترک خویش ۱ مورد.

صفتها و قیدهایی که در جایگاه ردیف قرار گرفته اند شامل این مواردند:

چند ۱ مورد، دگر ۱ مورد، خوش ۱ مورد، به ۱ مورد، آلوده ۱ مورد، اولی ۱ مورد، خجل ۱ مورد، غریب ۱ مورد، کجا ۱ مورد، باز ۱ مورد، هنوز ۱ مورد.

تکرار ردیفهای حرفی نیز چنین است: را ۷ مورد، هم ۱ مورد، نیز هم ۱ مورد.

ردیفهای جمله ای و گروهی:

موسیقی زیبا و پر طنین شعر حافظ، در بسیاری موارد، مرهون ردیفهای جمله ای و گروهی است: ردیفهای جمله ای از این قرارند:

چه حاجت است، هوس است، الغیث، خوش است، نیست که نیست، این همه نیست، تو بی چیزی نیست، رفت رفت، خوش نباشد، را چه شد. _ست که بود، چه شود، دریغ مدار، به من آر، غم مخور، ما را بس، که می رس، چه خواهد بودن، توانی کرد، یاد باد، کجاست، با اوست، اوست، کیست، که تو دانی، به در آیی، می فرستمت، می رمت، چه کنم. وجود فعل در ساختمان این نوع ردیفها، حرکت بیشتری به شعر می بخشد. ضمناً چون فضای بیشتری از شعر را اشغال می کنند، با تکرار آنها، خواننده شعر، صمیمیت بیشتری با سراینده احساس می کند.

بعضی از ردیفهای گروهی (گروههای اسمی یا گروههایی که از ترکیب حرف اضافه با اسم یا ضمیر یا از ترکیب ضمیر و فعل ساخته شده اند) از این قرارند:

تو خوش، چو شمع، زمن، بهتر از این، ازو، یعنی چه، ما نرسد، تو بود، ما افتد، تو باد، تو بست، من است.

در ردیفهای جمله ای و گروهی چون کلمات بیشتری تکرار می شود، موسیقی کناری شعر نیز به همان نسبت غنی تر خواهد بود.

فراهنجاری در ردیف

در ساختار متداول شعر سنتی، اشعاری که از ردیف بهره مندند، می باید ردیف در آنها به صورت کامل و در پایان بیت (یا مصراع) تکرار شود و قبل از آن قافیه قرار گیرد و این قاعده باید تا پایان شعر رعایت شود.

البته برخی شاعران از این هنجار متعارف ساخت قافیه و ردیف سر می پیچند، مثلاً ممکن است شاعر غزلی را با ردیف شروع کند، اما در ابیات بعدی آن را حذف کند، گاهی چند

بیت را بدون ردیف می سراید، ولی در چند بیت بعدی واژه هایی یکسان را بعد از قافیه تکرار می کند. گاهی نیز قافیه و ردیف با هم ترکیب می شوند. این چنین هنجار شکنیهایی در شعر شاعری چون مولانا که در لحظه سرایش، عواطف درونی اش مهار ناشدنی است، بیش از شاعران دیگر دیده می شود. ضمن اینکه نقصانی از لحاظ موسیقی و وزن در شعرش ایجاد نمی شود و این، هنر مولاناست. (خلیلی جهانتیغ، ۱۳۸۰: ص ۸۸).

حافظ نیز با اینکه دقت زیادی در باز نگرستن اشعارش داشته، گاهی این هنجارها را در هم می شکند، او اسیر این قواعد نمی ماند و به راحتی عاطفه و خیال خود را از این تنگنا حرکت می دهد، شاید هم به این فراهمجاری ها به چشم نوعی صنعت می نگریسته است؛ صاحب «المعجم» می گوید: «و هم چنین امتزاج ردیف و قافیت را مستحسن نداشته اند، چنانکه معزی گفته است:

بهاری کز دور خسارش همی شمس و قمر خیزد نگاری کز دو یاقوتش همی شهد و شکر خیزد
خروش از شهر بنشاند هر آنگاهی که بنشیند هزار آتش برانگیزد هر آنگاهی که برخیزد

و شکر و قمر در بیت اول قافیه کرده و خیزد ردیف ساخته و در بیت دوم برخیزد هم قافیه است و هم ردیف، الا آنکه معزی از آن جمله هست کی درین قدر به او اقتدا توان کرد، لا جرم بیشتر متاخران این عمل را صنعتی می شمارند و لطیفه ای می نهند. (شمس قیس رازی، ۱۳۶۰: ص ۲۶۱)

در شعر حافظ با چنین سنت شکنیهایی روبرو می شویم، مثلاً در غزل پنجم دیوان، «را» در مصراع اول ردیف قرار گرفته است و در مصرع دوم بخشی از کلمه قافیه است، در باقی غزل نیز در بعضی ابیات ردیف و در بعضی ابیات جزوی از کلمه قافیه است:

دل می رود ز دستم صاحب دلان خدا را دردا که راز پنهان خواهد شد آشکارا
کشتی شکستگانیم ای باد شرطه برخیز باشد که باز بینیم دیدار آشنا را
ده روزه مهر گردون افسانه است و افسون نیکی به جای یاران فرصت شمار یارا
در حلقه گل و مل خوش خواند دوش بلبل هات الصبوح هبوا یا ایها السکارا
ای صاحب کرامت شکرانه سلامت روزی تفقیدی کن درویش بینوا را
آسایش دو گیتی تفسیر این دو حرف است با دوستان مروّت با دشمنان مدارا
در کوی نیکنای ما را گذر ندادند گر تو نمی پسندی، تغییر کن قضا را
آن تلخ و ش که صوفی ام الخبائش خواند اشیی لنا و احلی من قبله العذارا

هنگام تنگدستی در عیش کوش و مستی کاین کیمیای هستی قارون کند گدارا
همانطور که مشاهده می شود ، بخشی از کلمات آشکارا ، یارا ، السکارا ، مدارا ، العذارا ،
خارا ، دارا ، (الف)، روی قافیه قرار گرفته است و بخشی دیگر (را) ردیف. در بقیه ابیات ، «را»
از کلمه قافیه جداست.

به ملازمان سلطان که رساند این دعا را که به شکر پادشاهی ز نظر مران گذارا
زرقیب دیو سیرت به خدای خود پناهم مگر آن شهاب ثاقب مددی دهد خدا را
مژده سیاهت ار کرد به خون ما اشارت ز فریب او بیندیش و غلط مکن نگارا
دل عالمی بسوزی چو عذار بر فروزی تو از این چه سود داری که نمی کنی مدارا
همه شب در این امیدم که نسیم صبحگاهی به پیام آشنایان بنوازد آشنا را ...

در این غزل « را » در همه ابیات به عنوان ردیف آمده است و ساخت و روی قافیه هم ، در
این ابیات «الف» است به جز بیت سوم و چهارم که «را» جزوی از کلمه قافیه است. کلمات
قافیه در این غزل ، دعا ، گدا ، آشنا و ... هستند و در بیت سوم و چهارم نگارا و مدارا
کلمات قافیه قرار داده شده اند.

در غزلی دیگر ، ردیف کوتاه شده «ست» در بیت اول جزوی از کلمه قافیه است :

روژه یکسوشد و عید آمد و دلها برخواست می زخمخانه به جوش آمد و می باید خواست
نوبه زهد فروشان گرانجان بگذشت وقت رناید و طرب کردن رندان پیدا است
چه ملامت بود آن را که چنین باده خورد این چه عیب است بدین بیخردی وین چه خطاست
باده نوشی که دراو روی و ریایی نبود بهتر از زهد فروشی که دراو روی و ریاست
مانه رندان ریاییم و حریفان نفاق آنکه او عالم سراست بدین حال گواست ...
(دیوان ، ص ۱۶)

همان طور که می بینید ، کلمات قافیه در بیت اول ، برخاست و خواست است و روی : «
ت » ، در ابیات بعد کلمات قافیه ، پیدا ، خطا ، ریا و گوا و ... است و روی آنها « الف ». البته
همنوایی و هماهنگی ای که میان برخاست (برخواست) و خواست (خواست) با پیدا است
و خطا است و ... وجود دارد؛ ممکن است اصلاً ما را متوجه این فراهنجاری نکند.

در علم عروض و قافیه ، این نوع قوافی را که از تجزیه یک کلمه بسیط (یا در حکم بسیط)
به دست می آیند و در واقع شاعر با تصرف در قافیه ، حرفی جز روی اصلی را روی شعر
خود قرار می دهد ، قافیه معموله می خوانند. خواجه نصیر استعمال این نوع قافیه را عیب نمی

داند. (نصیرالدین طوسی، ۱۳۶۹: ص ۱۵۴) اما بعضی از ادبا آن را نپسندیده اند و جزو عیوب غیر ملقبه دانسته اند؛ اما در حقیقت، آمیختگی قافیه و ردیف، عیبی متوجه کار شاعر نمی کند، چون به هر حال ساخت موسیقایی کلام حفظ شده و هیچ خللی به آن وارد نشده است و در شعر شاعرانی چون مولانا و حافظ هم، آن قدر طبیعی با اجزای شعر پیوند می خورد که ممکن است هیچ گاه متوجه چنین ترکیبی نشویم. از سوی دیگر این فراهنجاریها، قدرت خلاقیت شاعر را می رساند و وقتی ما می بینیم شاعر با ابتکاری هوشیارانه، مشکل تنگنای قافیه و ردیف را برای خود حل می کند، دچار شگفتی نیز می شویم.

در غزل ۳۳ دیوان نیز، ردیف جمله ای «چه حاجت است» در بیت دوم و سوم تبدیل به «راچه حاجتست» می شود:

| | |
|------------------------------------|---------------------------------------|
| خلوت گزیده را به تماشا چه حاجت است | چون کوی دوست هست به صحرا چه حاجت است |
| جانا به حاجتی که تو را هست با خدا | کاخر دمی پیرس که ما را چه حاجت است |
| ای پادشاه حسن خدا را بسوختیم | آخر سؤال کن که گدا را چه حاجت است |
| اریاب حاجتیم و زبان سؤال نیست | در حضرت کریم تمنا چه حاجت است |
| محتاج قصه نیست گرت قصه خون ماست | چون رخت از آن تست به یغما چه حاجت است |

در غزل ۲۶۱ دیوان، ردیف مرکب «درآید باز» از بیت دوم تجزیه و قسمتی از آن جزو قافیه قرار می گیرد:

| | |
|-----------------------------------|----------------------------------|
| در آ که در دل خسته توان درآید باز | بیا که در تن مرده روان درآید باز |
| بیا که فرقت تو چشم من چنان دربت | که فتح باب وصال مگر گشاید باز |
| غمی که چون سپه زنگ ملک دل بگرفت | زخیل شادی روم رخت زداید باز... |

تکرار «آید» در قافیه ابیات بعد که جزوی از کلمه قافیه است، موسیقی ردیف را همچنان حفظ کرده است. چنان که قبلاً هم اشاره شد، این فراهنجاریها در زمینه ردیف و قافیه، موجب کاستی در شعر حافظ نگشته اند، بلکه لطافت و قدرت ابتکار ذهن شاعر را نیز یادآور می شوند.

نتیجه گیری

نقش موسیقایی ردیف، وحدت بخشیدن به افکار و تخیلات شاعر، ایجاد مفاهیم و ترکیبات جدید در شعر، ایجاد وحدت بین سراینده و خواننده (یا شنونده)، برجسته کردن یک معنا یا



تصویر، ایجاد تقارن دیداری و شنیداری و القای مفهومی خاص، همه ارزشهای فراموش شده ردیف هستند که در این پژوهش با تکیه بر غزلهای حافظ مورد ارزیابی قرار گرفتند. تنوع ردیفهای شعر حافظ نشان از آفاق گسترده فکری اوست و با مقایسه آمار مختلف ردیفهای شعر او، می توان حضور چشمگیر ردیفهای فعلی که حدود ۷۰٪ غزلهای مردف او را در بر می گیرند، مشاهده کرد. از این میان نیز افعال تام بسیار بیشتر از افعال ربطی هستند و این، نوعی پویایی و حرکت در غزلهای آرام و متین حافظ به شمار می رود. ردیفهای جمله ای و گروهی نیز در غنای موسیقی کناری شعر او مؤثرند و ردیفهای اسمی نیز، نشان دلبستگی شاعر به یک معنا و مفهوم خاص است. فراهنجاری در ساخت متداول ردیف و قافیه نیز حکایت از ذهن پویای شاعر دارد که تنگناها را بر نمی تابد و به راحتی عاطفه و خیال خود را به حرکت در می آورد.

پی نوشت

۱. ردیف قافیت کلمه ای باشد مستقل منفصل از قافیت که بعد از اتمام آن در لفظ آید بر وجهی که شعر را در وزن و معنی بدان حاجت باشد و به همان معنی در آخر ابیات مکرر شود. (شمس قیس رازی، ۱۳۶۰: ص ۲۵۸)
۲. در مورد یکسان بودن معنا در ردیف های شعر، چنانکه در اغلب تعاریف ردیف به آن اشاره می شود، باید گفت همیشه هم این اصل برقرار نیست. مثلاً زمانیکه صنعتی در ردیف وجود داشته باشد مثل ایهام یا جناس تام، دیگر معانی ردیف مانند یکدیگر نخواهد بود. مثل ردیف « غریب » در غزل ۱۴ دیوان حافظ که در ابیات ۴، ۵، ۶ به معنی « شگفت » است و در بقیه ابیات به معنی « ناآشنا یا آواره ». گاهی نیز قسمتی از یک کلمه ممکن است ردیف قرار بگیرد که در این صورت معنی نخواهد داشت این مطلب را خواجه نصیر هم در « معیار الاشعار » متذکر شده است: « و اعتبار در وی [ردیف] تکرار الفاظ است و به معنی اعتباری نیست، چه اگر ردیف در همه قصیده به یک معنی بود یا

به معنای مختلف یا بعضی را معنی باشد و بعضی را نباشد، به سبب آنکه بعضی به انفراد لفظی باشد و بعضی جزوی باشد از لفظی. (ص ۱۴۹)

۳. البته همیشه، بسامد بالای حروف یا حرکاتی مشخص در یک بیت، سبب افزایش موسیقی شعر نیست. بلکه نوع ترکیبات این حروف و حرکات در بافت شعر، طوری که از تنافر حروف هم عاری باشد از مهمترین عوامل گوشنوازی شعر به شمار می آید و این بستگی به استعداد ذهنی و نبوغ یک شاعر دارد و نمی توان برای آن قانون مشخص ارائه داد.

۴. آمار ردیف در این بررسی بر اساس توصیف دکتر حق شناس از ردیف ارائه شده. (ر.ک: تعاریف قافیه) بنابراین در این آمار، حروف بعد از روی به عنوان ردیف به حساب نیامده اند.

منابع

۱. احمدنژاد، کامل؛ فنون ادبی؛ چاپ سوم، تهران: انتشارات پایا، ۱۳۷۶.
۲. پادشا، محمد؛ آندراج؛ ج چهارم، چاپ دوم، تهران: کتابفروشی خیام، ۱۳۶۳.
۳. حافظ، شمس محمد؛ دیوان به اهتمام محمد قزوینی و قاسم غنی، چاپ هشتم، تهران: انتشارات زوار، ۱۳۸۱.
۴. حق شناس، علی محمد؛ مقالات ادبی و زبانشناختی؛ چاپ اول، تهران: انتشارات نیلوفر، ۱۳۷۰.
۵. خلیلی جهانتیغ، مریم؛ سیب باغ جان «جستاری در ترفندها و تمهیدات هنری غزل مولانا»؛ چاپ اول، تهران: انتشارات سخن، ۱۳۸۰.
۶. شفیع کدکنی، محمدرضا؛ موسیقی شعر؛ چاپ هفتم، تهران: نشر آگاه، ۱۳۸۱.
۷. شمس قیس رازی، شمس الدین محمد بن قیس؛ المعجم فی معاییر اشعار العجم؛ تصحیح علامه محمد قزوینی و مقابله مدرس رضوی، چاپ سوم، تهران: انتشارات زوار، ۱۳۶۰.
۸. متحدین، ژاله؛ «تکرار، ارزش صوتی و بلاغی آن»؛ مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد، سال یازدهم، شماره سوم، ۱۳۵۴.
۹. مسگر نژاد، جلیل؛ مختصری در شناخت علم عروض و قافیه؛ چاپ اول، تهران: انتشارات دانشگاه علامه طباطبائی، ۱۳۷۰.
۱۰. مصاحب، غلامحسین و دیگران؛ دائرة المعارف فارسی، ج ۲، چاپ دوم، تهران: انتشارات امیر کبیر، ۱۳۸۰.
۱۱. مولانا، جلال الدین محمد؛ کلیات شمس تبریزی؛ تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، چاپ سوم، تهران: انتشارات امیر کبیر، ۱۳۶۹.
۱۲. نائل خانلری، پرویز؛ وزن شعر فارسی؛ چاپ دوم، تهران: انتشارات توس، ۱۳۶۷.
۱۳. نجفقلی میرزا (آقاسردار)، دره نجفی؛ تصحیح حسین آهی، چاپ اول، تهران: انتشارات فروغی، ۱۳۶۲.
۱۴. نصیر الدین طوسی، (خواجه)؛ معیار الاشعار؛ تصحیح جلیل تجلیل، چاپ اول، تهران: نشر جامی، ۱۳۶۹.

۱۵. وحیدیان کامیار، تقی؛ «تکرار در زبان خبر و تکرار در زبان عاطفی»؛ مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد، سال بیست و ششم، شماره سوم و چهارم، ۱۳۷۲.
۱۶. ولک، رنه؛ تاریخ نقد جدید؛ ترجمه سعید ارباب شیروانی، چاپ اول، تهران: انتشارات نیلوفر، ۱۳۷۳، جلد ۱.
۱۷. ولک، رنه؛ تاریخ نقد جدید؛ ترجمه سعید ارباب شیروانی، جلد ۲، چاپ اول، تهران: انتشارات نیلوفر، ۱۳۷۴.
۱۸. وطواط، رشید الدین؛ حدائق السحر؛ صحیح عباس اقبال آشتیانی، تهران: انتشارات کتابخانه سنایی و طهوری، ۱۳۶۲.
۱۹. یوسفی، غلامحسین؛ چشمه روشن؛ چاپ نهم، تهران: انتشارات یزدان، ۱۳۶۳.