ارزش چند جانبه 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 می کوشد، 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 موسیقایی ترین 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 می گیریم.

آمار انواع ردیفهای فعلی ، اسمی ، گروهی ، جمله ای ، 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.

دریافت مقاله: ۸۴/۶/۲۳ پذیرش مقاله: ۱/ ۹/ ۱۳۸٤

* دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید باهنرکرمان

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 ، ۱۳٦۲: ص٦٤)

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 ، ۱۳٦۰ :ص ۲۰۲)

خواجه نصیر الدین طوسی (قرن هفتم) نیز در کتاب معیار الاشعار خود ، در فصلی که در بیان حروف و حرکات قافیهٔ « پارسیان » نوشته ، اشاره ای به ردیف دارد : « و آن حروفی باشد یا کلماتی که بعد از روی‌موصول یا غیر موصول مکرر شود در همه قوافی».(خواجه نصیرالدین طوسی ، ۱۳٦۹:ص ۱٤۹)

به این ترتیب خواجه نصیر ، حروفی را که ما به عنوان « حروف قافیه » و با نام خروج ، مزید و نایره می‌شناسیم 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 ، ص۱٤۹)

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 ، ۱۳٦۲ : ص ۷۹)

دکتر شفیعی 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. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ص۱۲٤)

ردیف در لغت به معنی سواری است که پس سواردیگربریک اسب می‌نشیند.(پادشاه، ۱۳٦۳ ، ج ٤ : 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 آنندراج 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،۱۳۷٦: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 ۱۱۱٦)

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 ماقبل آن قرار دارد ».(مسگر نژاد ، ۱۳۷۰ : ص۱۹٤)

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 ومی 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 : ص۶۲)

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 آمدیه بروتبـاه آمدیه
آبار باز آمدیه خشک نزار آمدیه (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 حَصّله علاء الدوله و المَجْدُ آثَلَهُ علاء الدوله »(وطواط،۱۳۶۲: ص۷۹)

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 غنایی بیان موسیقایی هیجان در زبان است »؛ (ولک ، ۱۳۷٤، ج۲ : ص ۷۰)؛ به عبارت دیگر ، در غزل عواطف و احساسات شخصی گویند، بسیارمهم است واندیشه 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 جداناشدنی دارنـد. یوهان گوتفریدهردر (۱۷٤٤-۱۸۰۳) ، شعر غنایی را بیان کامل عاطفه یا باز نمایی زبان به خوشنواترین وجه می داند.(ولک ، ۱۳۷۳، ج۱:ص ۲٤٦)

تنگنای ردیف

درسـت اسـت کـه انـتخاب یـک 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 اندیشهٔ شـاعر را در تنگنا قرار دهد ، به طوری که شاعر مجبور باشد تا پایان شعر مضمونهایی تکراری را تـنها ، بـر اساس ردیف بیاورد و این در حالی است که تخیلش هم در قید و بند قرار گرفته است.

رشـید وطـواط می گوید : « وقوف طبع شاعر و بسطت او در سخن به بربستن ردیف خوب ظاهـر مـی شـود ».(وطواط ، ۱۳٦۲:ص ۸۰) اما واقعیت امر این است که ردیف در بسیاری از قصـاید ، تـنها اسباب پرگویی شاعر را فراهم می آورد و عدم توافق معنای آن با قافیه ، شعر را متکلف و ملال آور خواهد کرد.

شـاعران هنـرمند ، بـا وجود همین قیود شعر، خود را به عالیترین مراتب زیبایی می رسانند ؛ مـثلاً ردیف در شعر شاعری چون حافظ و سعدی آن چنان طبیعی با قافیه و دیگر اجزای شعر پـیوند مـی خـورد کـه اگر نباشد ، شعر آنها به روشنی چیزی کم خواهد داشت. حتی می توان گفـت گاهـی همـین محـدودیت 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 وصوتی

مهمترین نقش ردیف ، قبل از هر چیز نقش موسیقایی و صوتی آن است. تکرار منظم الفاظ هم شـکل و هـم صدا بعد از قافیه ، بیشتر زیوری شنیداری است که تاثیر صوتی قافیه را نیز افزون خـواهد کـرد و لـذت موسیقایی ای را که از آهنگ کلمه ای در ابتدای شعر داریم ، به صورت پیوسـته 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 همنوا 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: ص۴۳۷) در مثالهای زیر می توان رابطه آوایی ردیف با بقیه اجزای بیت را به خوبی مشاهده کرد:

[ش]:ای‌همه‌شکل تو مطبوع و همه‌جای‌تو خوش — دلم از عشوه شیرین شکر خای تو خوش
(دیوان ، ص ۱۹۵)

[ب]:خاک کوی‌تو به‌صحرای قیامت فردا — همه بر فرق سر از بهر مباهات بریم
(دیوان ، ص ۲۵۷)

[ج]:گر من از باغ‌تو یک میوه بچینم چه شود — پیش پایی به چراغ تو ببینم چه شود
(دیوان ، ص ۱۵٤)

[ق]: رفیق خیل خیالیم و همنشین شکیب — قرین آتش هجران و هم قران فراق
(دیوان ، ص۲۰۲)

[ن]: دوستان جان داده ام بهر دهانش بنگرید — کوبه چیزی مختصر چون بازمی‌ماند زمن
(دیوان ، ص ۲۷۷)

[خ]: گوی خوبی بردی از خوبان خُلخ شاد باش — جام کیخسرو طلب کافراسیاب انداختی
(دیوان ، ص ۳۰۱)

[ک]: گردیگرت بر آن در دولت گذر بود — بعد از ادای خدمت و عرض دعا بگو
(دیوان ، ص ۲۸۷)

[ش وخ]:به غفلت عمرشدحافظ بیابا ما به‌میخانه — که‌شنگولان‌خوشباشت‌بیاموزندکاریخوش
(دیوان ، ص ۹۷)

[د]: دلم خزانه اسرار بود و دست قضا — درش ببست و کلیدش به دلستانی داد
(دیوان ، ص ۷۷)

[ز و س]: به سرسبز نوای سرو که گرخاک شوم ناز ازسـر بنـه و سایه برین خاک انداز
(دیوان ، ص ۱۷۹)

[ای]: با تـو آن عهـد که در وادی ایمن بستیم همچو موسی ارنی گوی به میقات بـریم
(دیوان ، ص ۲۵۷)

۲.وحدت بخشیدن به افکار و تخیلات شاعر

ردیـف مـی تـواند از گسـیختگی و پراکندگـی افکـار شـاعر 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 سـودمند افتد.

شـاعر بـه کمـک ردیـف ، کـل غـزل را در جهت اندیشه ای واحد قرار می دهد و افکار و عواطـف خـود را بـا محـوریت ردیـف سازماندهی می کند. مثلاً ردیف « ابرو » در غزل ٤١٢ دیوان حافظ ، موجب شده ، مفاهیم شعری تا آخر غزل پیرامون زیبایی « چشم و ابرو و رویِ» معشـوق بگردد:

مراچشمی است خون افشان زدست آن کمان ابرو جهان بـر فتنه خواهد دید از آن چشـم واز آن ابرو
غلام چشـم آن تُرکم که در خواب خوش مستـی نگارین گلشنش روی است و مشکین سایه بان ابرو
هلالی شـد تنم زین غم که با طغرای ابرویش که باشد مه که بنـمایـد زطـاق آسـمان ابرو...

۳.ایجاد مفاهیم و ترکیبات جدید در شعر

ردیف همان گونه که حالت تفرقهٔ افکار شاعر را تعدیل می کند و آنها را در جهت خاصی قرار مـی دهد ، به همان نسبت می تواند تفکر پیرامون معانی جدید را به صورت ظریفتری در ذهن شـاعر گسترش دهد. وقتی کلمه ای در ذهن شاعر به عنوان ردیف جای می گیرد ، مضمونهای جدیـد ، هماهنگ با آن در ذهن شاعر جرقه می زند و نقاط مبهم ذهن و اندیشهٔ 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:

در وفای عشق تو مشهور خوبانم چو شمع شب نشین کوی سربازان و رندانم چو شمع
روز وشب خوابم نمی آید به چشم غم پرست بـس که در بیماری هجر تو گریانم چو شمع
رشته صبرم به مقراض غمت ببریده شـد همچنان در آتش مهر تو سوزانم چو شمع
گـر کمیت اشـک گلگونـم نبودی گـرم رو کی شدی روشن به گیتی راز پنهانم چو شمع

در میان آب و آتش همچنان سرگرم توست — این دل زار نزار اشک بارانم چو شمع
در شب هجران مرا پروانه وصلی فرست — ورنه‌از دردت جهانی را بسوزانم‌چو شمع ...
(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 ردیف‌است ؛ ترکیب «آب تراب آلوده » در این بیت حافظ دلیلی بر این مدعاست :

پاک و صافی شو و از چاه طبیعت به درآی — کسه صفایی ندهد آب تراب آلوده
(دیوان،ص۲۹۳)

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 بساز کنم 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 ، ص۲۰۱)

٤.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 گروهٔ 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 :۱۳٥٤ ، ص٥۱۷)

نسیم صبح سعادت بدان نشان که تو دانی — گذر به کوی فلان کن در آن زمان که تو دانی
تو پیک خلوت انسی و دیده بر سر راهت — به مردمی نه به فرمان چنان بران که تو دانی

بگو که جان عزیزم زدست رفت خدا را ز لعل روح فزایش ببخش آن که تو دانی
(دیوان ، ص۳۳۸)

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 مهمتر 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 خُرّم از فروغ رخت لاله زار عمر بازآ که ریخت بی گل رویت بهار عمر
از دیده گر سرشک چو باران چکد رواست کاندر غمت چو برق بشد روزگار عمر
این یک دو دم که مُهلت دیدار ممکن است دریاب کار ما که نه پیداست کار عمر
تا کی صبوح و شکر خواب بامداد هشیار کرد هان که گذشت اختیار عمر ..
(دیوان ، ص ۱۷۱)

قرار گرفتن واژهٔ « عمر » در جایگاه ردیف ، تشخص 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 خوشنوایی 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:

روی بنمای و وجود خودم از یاد ببر خرمن سوختگان را همه گو باد ببر
ما چو دادیم دل و دیده به طوفان بلا گو بیا سیل غم و خانه زبنیاد ببر
زلف چون عنبر خامش که ببوید هیهات ای دل خام طمع این سخن از یاد ببر

سینه گو شعله آتشکده فارس بکـــش دیده گـــو آب رخ دجله بغداد ببر ...
(دیوان ، ص۱٦۹)

قـرینه هـای دیـداری و شنیداری ردیف « ببر » هر دو در ذهن ما تاثیر می گذارد و در نتیجه عـلاوه بر سهم گوش ، « قسم چشم » را هم دریافت می کنیم. در واقع هر نوع تناسب و قرینه ای مـیان اجـزاء پـراکنده وحدتـی پدیـد مـی آورد که ادراک مجموع اجزا را سریعتر و آسانتر می کند و همین نکته، سبب احساس آسایش و لذت می‌شود.(ناتل خانلری ، ۱۳٦۷ : ص۲٦۰)

۷. القای مفهوم خاص

غیـر از ایـنکه باید توجه داشت ردیف با مفهوم شعر هماهنگی داشته باشد ، خود ردیف هم از لحـاظ مضـمون و القای حالت عاطفی شاعر بسیار ارزشمند اسـت. شاعر توانا به گزینی قافیه و ردیـف و حسـن اسـتفاده از مقـام و موسـیقی آنهـا در شـعر ، در انـتقال معنـی بهـره می‌گیرد.(یوسفی ، ۱۳۷۹: ص۲٦۰) در شعر حافظ اغلب ، ردیفهای اسمی ، گروهی و جمله ای در القـای چنین حالاتـی موثرند. گویی این عصاره عواطف شاعر اسـت که در ردیف جلوه گر شده:

بســی مهــر رخت روز مرا نور نماندست وز عمـــر مـــرا جز شب دیجور نماندست
هنگـــام وداع تـــو زبـس گریه که کردم دور از رخ تـــو چشـــم مرا نور نماندست
میـرفت خیـال تـــو زچشم من و میگفت هیهـات از این گوشه که معمور نماندست
وصل تو اجل را ز سرم دور همی داشت از دولت هجـــر تـو کنون دور نماندست
(دیوان ، ص ۲۸)

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

صبـــرست مرا چارهٔ هجران تو لیکـــن 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 غـزل دیگـری از حـافظ ، بـا ردیف جمله ای « این همه نیسـت » مواجهیم که فکر اصلی حافظ را در این غزل در بر دارد:

حاصل کارگه کون و مکان این همه نیست — باده‌پیش آر که اسباب جهان این همه‌نیست
ازدل وجان شرف‌صحبت جانان‌غرض است — غرض این‌است وگرنه‌دل وجان‌این‌همه‌نیست
منت سدره و طوبی ز پی سایه مکش — که چوخوش‌بنگری‌ای‌سروروان‌این‌همه‌نیست
دولت آن است که بی خون دل آید به کنار — ورنه‌باسعی 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 می‌شوند ؛ 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 گستاخانهٔ 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 منظورگدایان شده ای — قدر این مرتبه نشناخته ای یعنی چه
نه سر زلف خود اول تو به دستم دادی — بازم از پای در انداخته ای یعنی چه
سخنت رمز دهان گفت و کمر سر میان — وز میان تیغ به ما آخته ای یعنی چه
هر کس از مهرهٔ مهر تو به نقشی مشغول — عاقبت با همه کج باخته ای یعنی چه
حافظا در دل تنگت چو فرود آمد یار — 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 نمی‌ایستد.

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

می فکن بر صف رندان نظری بهتر از این — بردر میکده می کن گذری بهتر از این

در حـق مـــن لبت این لطف که می فرماید — سخت خوب است و لیکن قدری بهتر از این
آنکه فکـرش گـره از کـــار جهان بگشاید — گـــودرایـــن کار بفرما نظری بهتر از این
ناصحم گفت که جز غم چه هنر دارد عشـق — 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 زیبایـی 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 سـویی مَرارتها و سـختیهای راه عشـق را بـر می شمرد و از سوی دیگر ، ما را به تحمل صبر دعـوت می کند. اما تکرار و تاکید بر واژه « رفت» ، بی اهمیت شمردن ملالتها و کدورتهای راه عشـق و صـافی بـودن ضمیر رندان از این رنجشهاست. در مسلک او « وفا می کنند و ملامت می کشند و خوشند » ، همه چیز قابل بخشودن اسـت ، پس هر چه برسر پاکبازان رفت ، رفت

گرزدست زلـف مشکینـت خطایی رفت رفت — ورزهنـدوی شـما برما جفایی رفت رفت
برق عشق از خرمن پشمینه پوشی سوخت سوخت — جـورشاه کامران گربرگدایی رفت رفت
در طریقت رنجـش خاطـر نباشد مـی بیار — هرکدورت راکه بینی چون صفایی رفت رفت
عشـق بـازی را تحمـل بـاید ای دل پای دار — گر ملالی بودبود وگر خطایی رفت رفت
(دیوان ، ص ۵۸)

در باقـی غـزلهای حـافظ هـم ، ردیف جایگاه موسیقایی ، بلاغی و معنایی خود را حفظ کرده است و ردیفهایی چون، چه شـود ، بی چیزی نیست ، نیست که نیست ، غریب ، فراق ، هنوز ، خجـل ، بـه من آر ، خوش اسـت ، 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 ٤٩٥ غزل دیوان(مطابق چاپ قزوینی) ٣٢٨ غزل دارای ردیف[٤] هستند ، یعنی حدود ٦٧٪ غزلها. از این تعداد ٢٢٩ غزل دارای ، ردیف فعلی هستند. ٩ ردیف نیز اسمی است ، همچنین ١١ ردیف ضمیری ، ٨ ردیف صفتی ، ٣ ردیف قیدی ، ٩ ردیف حرفی ، ٢٥ ردیف گروهی (گروه اسمی یا گروهی که نه جمله اند و نه گروه اسمی) و ٢٩ ردیف جمله ای در دیوان وجود دارد.

مطابق این آمار ، ردیفهای فعلی ، بیشترین تعداد را در میان انواع دیگر ردیفهای حافظ دارند و حدود ٧٠٪ غزلهای مردّف او را در بر می گیرند. از این تعداد ، افعال تام بیش از افعال ربطی هستند.یعنی حدود ١٦٠ مورد فعل تام و ٦٩ مورد فعل ربطی.

افعال تام از این قرارند:

انداخت ١ مورد ، بسوخت ١ مورد، برخاست ١ مورد ، ببست ١ مورد ، افتادست ١ مورد ، نماندست ١ مورد ، دانست ٢ مورد ، داشت ١ مورد ، نداشت ١ مورد ، رفت ٢مورد ، برفت ١ مورد، گرفت ١ مورد ، گفت ١ مورد ، می فرستمت ١ مورد ، میرمت ١ مورد، نفرستاد ١ مورد ، افتاد ٢ مورد ، داد ٢ مورد ، آرد ١ مورد ، دارد ١٠ مورد ، ندارد ٢ مورد ، ببرد ٢ مورد ، کرد ٧ مورد ، نکرد ٣ مورد ، می کرد ١ مورد ، خواهم کرد ١ مورد ، نتوان کرد ١ مورد ، توانی کرد ١ مورد ، آورد ٢ مورد ، می آورد ١ مورد ، گیرد ١ مورد ، نمی گیرد ١ مورد ، اندازد ١ مورد ، نمی ارزد ١ مورد ، زد ٢ مورد ، توان زد ١ مورد ، آمد ٤ مورد ، باز آمد ١ مورد ، داند ١ مورد ، بماند ١ مورد ، نخواهد ماند ١ مورد ، داند ١ مورد، زدند ١ مورد، گیرند ١ مورد ، کند ٤ مورد ، بکند ٢ مورد ، نمی کند ١ مورد ، کنند ٣ مورد ، می کنند ٢ مورد ، بگشایند ١ مورد ، رود ٢ مورد ، برود ١ مورد ، نرود ٢ مورد ، می رود ١ مورد ، نمی دهد ١ مورد ، آید ٢ مورد ، برآید ٢ مورد ، بازآید ٢ مورد ، نمی آید ١ مورد ، رسید ١ مورد ، شنید ١ مورد ، کنید ١ مورد ، بیار ١ مورد ، ببرد ١ مورد ، گیر ١ مورد ، انداز ٢ مورد ، بخش ١ مورد ، بایدش ١ مورد ، کردم ١ مورد ، می زدم ١ مورد ، دارم ١ مورد ، برخیزم ١ مورد ، میزنم ١ مورد ، کنم ٥ مورد ، فکنم ١ مورد ، می کنم ١ مورد ، نمی کنم ١ مورد ، می بینم ١ مورد ، نمی بینم ١ مورد ، بردم ١ مورد ، روم ١ مورد ، نهاده ایم ١ مورد ، آمده ایم ١ مورد ، طلبیم ١ مورد ، گفتیم ١ مورد ، نهادیم ١ مورد ، بریم ١ مورد ، اندازیم ١ مورد ، کشیم ١ مورد ، نکنیم ١ مورد ، بگردان ١ مورد ،

بازرسان ۱ مورد ، کن ٤ مورد ، بشکن ۱ مورد ، ببین ۱ مورد ، بگو ۱ مورد ، زده ۱ مورد ، آمده ای ۱ مورد ، انداختی ۱ مورد ، آمدی ۱ مورد ، داری ٤ 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:

ـَست ۲۱ مورد ، نیست ۷ مورد ، باد ٦ مورد ، مباد ۱ مورد ، باشد ٦ مورد ، شد ٤ مورد ، نشد ۱ مورد ، بود ۹ مورد ، نَبوَد ۱ مورد ،نبود ۱ مورد، بُوَد 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.

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 ٤ مورد ، او ۱ مورد ، و ضمیر مشترک خویش ۱ مورد.

صفتها و قیدهایی که در جایگاه ردیف قرار گرفته‌اند 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 جمله‌ای و گروهی است: ردیفهای جمله ای از این قرارند:

چه حاجت است ، هوس است ، الغیاث ، خوش است ، نیست که نیست ، این همه نیست ، تو بی چیزی نیست ، رفت رفت ، خوش نباشد ، را چه شد ، ـَست که بود ، چه شود ، دریغ مدار، به من آر ، غم مخور ، ما را بس ، که مپرس ، چه خواهد بودن ، توانی کرد ، یاد باد ، کجاست، با اوست، اوست، کیست، که تو دانی ، به درآیی ، 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 ، خوانندهٔ 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: ص۸۸) .

حافظ نیز با اینکه دقت زیادی در باز نگریستن 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 فراهنجاری 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 کزدورخسارش همی شمس وقمرخیزد — نگاری کزدویاقوتش همی شهد و شکر خیزد
خروش ازشهر بنشاندهرآنگاهی که بنشیند — هزارآتش 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 می‌نهند».(شمس قیس رازی، ۱۳٦۰: ص ۲٦۱)

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 زدستم صاحبدلان 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 مُل خوش خواند دوش بلبل — هات الصبوح هبوا یا ایها السکارا
ای صاحب کرامت شکرانه سلامت — روزی تفقدی کن درویش بینوا را
آسایش دو گیتی تفسیر این دو حرف است — با دوستان مروّت با دشمنان مدارا
در کوی نیکنامی ما را گذر ندادند — گر تو نمی پسندی، تغییر کن قضا را
آن تلخ وش که صوفی ام الخبائثش خواند — اشهی 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 ، الکارا ،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 زنظر مران گدارا
زرقیب دیو سیرت به خدای خود پناهم — مگر آن شهاب ثاقب مددی دهد خدا را
مژهٔ سیاهت ار کرد به خون ما اشارت — ز فریب او بیندیش و غلط مکن نگارا
دل عالمی بسوزی چو عذار برفروزی — 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 ، خدا ، آشنا و ... هستند و در بیت سوم و چهارم نگارا و مدارا کلمات قافیه قرار داده شده اند.

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

روزه یکسو شد و عید آمد و دلها برخاست — می زخمخانه به جوش آمد و می باید خواست
نوبهٔ زهد فروشان گرانجان بگذشت — وقت رندی و طرب کردن رندان پیداست
چه ملامت بود آن را که چنین باده خورد — این‌چه عیب است بدین بیخردی وین چه‌خطاست
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 گراست...

(دیوان ، ص ۱۲)

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 برخا+ست (برخاست) و خوا+ست (خواست) با پیدا+ست و خطا+ست 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 درحکم 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 ۱۵٤) اما بعضی از ادبا آن را نپسندیده اند و جزو عیوب

غیر ملقّبه 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 تورا هست با خدا — کاخر دمی بپرس که ما را چه حاجت است
ای پادشاه حسن خدا را بسوختیم — آخر سؤال کن که گدا را چه حاجت است
ارباب حاجتیم و زبان سؤال نیست — در حضرت کریم تمنا چه حاجت است
محتاج قصه نیست گرت قصد 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:

درآ که در دل خسته توان درآید باز — بیا که در تن مرده روان درآید باز
بیا که فرقت تو چشم من چنان دربست — که فتح باب وصالت 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 متکرر شود .(شمس قیس رازی ،۱۳٦۰: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 ۱٤ دیوان حافظ که در ابیات ٤ ، ٥ ، ٦ 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. (ص۱٤۹)

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.

٤. 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.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

۱.احمدنژاد ، کامل ؛ فنون ادبی ؛ چاپ سوم ، تهران: انتشارات پایا ، ۱۳۷٦.

۲.پادشا ، محمد ؛ آنندراج؛ ج چهارم، چاپ دوم ، تهران : کتابفروشی خیام ، ۱۳٦۳.

۳.حافظ ، شمس محمد ؛ دیوان به اهتمام محمد قزوینی و قاسم غنی ، چاپ هشتم ، تهران: انتشارات زوّار ، ۱۳۸۱.

٤.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.

٦.شفیعی 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 زوّار ، ۱۳٦۰.

۸.متحدین ، ژاله ؛ « تکرار ، ارزش صوتی و بلاغی آن » ؛ مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد ، سال یازدهم ، شماره سوم ، ۱۳٥٤.

۹.مسگر نژاد ، جلیل ؛ مختصری در شناخت علم عروض و قافیه ؛ چاپ اول ، تهران : انتشارات دانشگاه علامه طباطبایی ، ۱۳۷۰ .

۱۰.مصاحب ، غلامحسین و دیگران ؛ دائره المعارف فارسی ، ج۲،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 ، ۱۳٦۹.

۱۲.ناتل خانلری ، پرویز؛ وزن شعر فارسی ؛ چاپ دوم ، تهران : انتشارات توس ، ۱۳٦۷

۱۳.نجفقلی میرزا(آقاسردار)، دره نجفی ؛ تصحیح حسین آهی ، چاپ اول ، تهران : انتشارات فروغی ، ۱۳٦۲.

۱٤. نصیر الدین طوسی ، (خواجه)؛ معیار الاشعار ؛ تصحیح جلیل تجلیل ، چاپ اول ، تهران: نشر جامی ، ۱۳٦۹.

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 ، ۱۳۷٤.
۱۸.وطواط ، رشید الدین ؛ حدائق السحر ؛ صحیح عباس اقبال آشتیانی ، تهران : انتشارات کتابخانه سنایی و طهوری ، ۱۳٦۲.
۱۹.یوسفی ، غلامحسین ؛ چشمه روشن ؛ چاپ نهم ، تهران: انتشارات یزدان ، ۱۳٦۳.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی