دوفصلنامهٔ علمی‌پژوهشی کاوش‌نامه
سال هجدهم (۱۳۹۶)، شماره۳۵

جلوه‌های گوناگون تکرار در رباعیّات مولانا*

سعاد سواری[۱]
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه قم
دکتر محمّدرضا صالحی مازندرانی
دکتر پروین گلی‌زاده
دانشیاران گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز

چکیده:

یکی از عوامل مهمّ ایجاد زیبایی و غنای موسیقایی شعر، تکرار است. آرایه‌های بدیع لفظی را با نوعی مسامحه می‌توان ذیل تکرار آورد. تکرار واژه را در شعر می‌توان از دیدگاه‌های مختلف ادبی بررسی کرد که در این مقاله رباعیّات مولوی از دیدگاه بدیعی و زیبایی‌شناسی مورد تحلیل قرار گرفته‌است. از میان شاعران فارسی‌زبان، جلال‌الدّین محمّد مولوی(٦٠٤-٦٧٢) در رباعی‌های خود انواع تکرار را به شیوه‌ای بسیار زیبا، هنرمندانه و شاعرانه و با بسامد زیاد مورد استفاده قرار داده است. این تکرارها، علاوه بر ایجاد زیبایی، شور و شیدایی مولانا را از بارقه‌های معنوی به نمایش می‌گذارد و گاه رباعیّات او را تا حدّ یک قطعهٔ موسیقی پرطنین و طربناک متناسب با عوالم معنوی نزدیک ساخته است. غالب این تکرارها در رباعیّات مولانا از طریق تکرار حرف، هجا، کلمه و عبارت عمدتاً در قالب آرایه‌های بدیع لفظی همچون انواع جناس، ردّالعجز علی‌الصّدر، اشتقاق، موازنه و ذوقافیتین تجلّی یافته است. در این جستار با آوردن نمونه‌هایی از انواع تکرار در این قالب شعری مولانا، بررسی‌ها و تحلیل‌های لازم به شیوه‌های آماری و با بهره‌گیری از جداول صورت گرفته است.

واژگان کلیدی: مولانا، رباعیّات، تکرار، موسیقی، آرایهٔ ادبی.

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۹۴/۸/۳ تاریخ پذیرش نهایی: ۹۵/۵/۱۳

۱ – نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: Nasim.savari1393@gmail.com

مقدّمه

به شعر چهار مصراعی بر وزن لاحول و لا قوّة الّا بالله به بحر هزج اخرب و اخرم مثمن که مصراع‌های اوّل و دوم و چهارم و بعضاً سوم هم‌قافیه باشند، رباعی می‌گویند. (دهخدا، ١٣٤٢، ذیل رباعی) سیروس شمیسا رباعی را شعری می‌داند که دارای چهار مصراع و به وزن «مفاعیل مفاعیل مفاعیل فعل» باشد و از نظر قافیه بر دو نوع است: الف) هر چهار مصراع با هم، قافیه داشته باشد. ب) شعری که مصراع سوم آن از نظر قافیه آزاد است.(شمیسا، ١٣٦٣، ص١٧)

رباعی بسیاری از خواسته‌ها، آمال، آرزوها و لحظه‌های فکری خاص و جالب را در خود نهان کرده و توسّط شاعرانی به‌کار رفته است که صرفاً شاعری پیشه نداشته‌اند یا شعر به عنوان ابزاری در کنار کارشان بوده است؛ همچون صوفیان و حکیمان.(شعبانی، ١٣٨٩، ص٢٣)

شمس‌قیس‌رازی در «المعجم» اختراع و پیدایش رباعی را به رودکی نسبت می‌دهد؛ (ر.ک: المعجم، شمس‌قیس‌رازی، ص١١٩) امّا شفیعی‌کدکنی در کتاب«موسیقی شعر» می‌نویسد: «رباعی نوعی شعر ایرانی خالص بوده که سال‌ها قبل از تولّد رودکی در مجامع صوفیه بوده و با آن سماع می‌کرده‌اند.»(شفیعی‌کدکنی، ١٣٧٣، ص۴٧٧)

چنانکه از منابع برمی‌آید گویا دو صوفی معروف، یعنی شقیق بلخی(مقتول در ١٧۴) و بایزید بسطامی(متوفّی در ٢۶١) نخستین کسانی هستند که رباعیّاتی به ایشان نسبت داده شده است؛ امّا رودکی در قرن چهارم نخستین شاعری است که از او رباعیّاتی برجای مانده است. شاعران هم‌عصر رودکی نیز همچون ابوشکور بلخی و دقیقی(متوفّی ٣۶۵) رباعیّاتی دارند. در قرن ششم نیز که به عصر قصیده‌سرایی معروف است در دواوین قصیده‌سرایان رباعیّات فراوانی به چشم می‌خورد. چنانکه امیر معزّی رباعیّات بسیاری —حتّی در مدح– دارد و مسعود سعد در باب گرفتاری خود رباعیّاتی سروده است. در دیوان ابوالفرج رونی و ازرقی هروی و قطران نیز رباعی کم نیست. معروف-ترین رباعی‌گوی یعنی خیّام(متوفّی در۵١٧) نیز در نیمهٔ دوم قرن پنجم و نیمهٔ اوّل این

قرن می‌زیسته است. در نیمهٔ دوم این قرن افضل‌الدّین کاشانی فقط رباعی سروده است. رباعی در قرن هفتم نیز رونق دارد؛ به طوری که عطّار(متوفّی ۶۲۷) کتاب مستقلّی در رباعی به نام مختارنامه(شامل ۲۰۰۰ رباعی) دارد و مولوی حدود ۲۰۰۰ رباعی سروده است.(شمیسا، ۱۳۶۳، ص۳۲)

از ویژگی‌های زبان شعر آن است که با ایجاد موسیقی، شور و هیجان و احساسات خواننده را برانگیزد و بر جان و روح او تأثیری شگرف بگذارد. یکی از ابزارهای موسیقی‌بخش شعر، تکرار است. آرایه‌های بدیع لفظی را با نوعی مسامحه می‌توان ذیل تکرار آورد؛ چنانکه بزرگانی مانند شمیسا و وحیدیان کامیار نیز این‌گونه عمل کرده‌اند. بدیهی است که تکرار علاوه بر آنکه موسیقی درونی شعر را تأمین می‌کند، در بسیاری از موارد، زیبایی و نیز تأثیرگذاری آن را مضاعف می‌سازد. در این‌باره گفته شده است: «یکی از شاخه‌های بنیادین و کارآمد دانش بدیع لفظی، آرایهٔ تکرار است که موسیقی درونی شعر را به‌وجود می‌آورد و بسامد آن در واج‌ها، هجاها، واژگان و جملات –اگر سخته و سنجیده به کار رود– زیبایی می‌آفریند.»(نساجی زواره، ۱۳۹۰، ص۳)

مولانا با چیره‌دستی تمام، انواع تکرار را در اشعار خود به‌کار می‌گیرد. «تکرار در زیباشناسی هنر از مسائل اساسی است.»(شمیسا، ۱۳۷۴، ص۶۳) آن نوع کاربردهای هنری که شاعر با تکرار واک‌ها یا واژه‌هایی خاص به شیوه‌های گوناگون، سخن خویش را می‌آراید، تکرار و واج‌آرایی نامیده می‌شود. ازاینرو، همهٔ آرایه‌های لفظی گونه‌های مختلف تکرار یا واج‌آرایی هستند و هستهٔ مشترک در آنها، تکرار واک‌هاست.(کرمی و حسامپور، ۱۳۸۳، ص۱۳۸) دربارهٔ حوزه‌های کاربرد این آرایه گفته شده‌است که: «تکرار در فنّ بیان، شعر، رقص، نقّاشی و موسیقی نه تنها به دلیل جذبه و برانگیختن احساس در مخاطب، بلکه بدین سبب که توجه را به نکتهٔ خاصّی جلب و یا روی «تم» یک اثر متمرکز می‌نماید، مورد استفاده قرار می‌گیرد.»(نقوی، ۱۳۸۴، ص۲۱۳) شفیعی کدکنی تکرار را از قوی‌ترین عوامل تأثیر می‌داند که به کمک آن می‌توان عقیده یا فکری را به کسی القا کرد.(شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳، ص۲۱۳)دیگری نیز تکرار را از شگردهای زیبایی

آفرین در کلام و یکی از ارکان بنیادین در شعریّت شعر می‌داند که موسیقی شعر را به وجود می‌آورد و می‌گوید: «تکرار زیباست؛ زیرا تکرار یک چیز یادآور خود آن است و دریافت این وحدت شادی‌آفرین است.»(وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹، ص۲۳)

تکرار در شعر علاوه بر زیبایی‌آفرینی، نقش‌ها و کارکردهای بسیار دیگر نیز دارد و شاعران با انگیزه‌های مختلف و به شیوه‌های گوناگونی این شگرد را به کار می‌گیرند. گاه تکرار کامل یک واژه و یا هجا «علاوه بر اغراض گوناگون بلاغی می‌تواند موجد موسیقی یک اثر باشد. تکرار موضوع یا مضمون نیز گاه علاوه بر بالا بردن ارزش موسیقایی شعر بنا به اغراض دیگری مانند تأکید به منظور القای مفهومی خاص به مخاطبان و ایجاد انسجام در ساخت و محتوای شعر رخ می‌دهد.»(بخشوده، ۱۳۸۸، ص۲۱)

این آرایه یکی از بارزترین ویژگی‌های شعر مولاناست و این تکرار از عارف عاشق و شوریده و بی‌قراری مانند مولانا که شور و هیجانی فوق‌العاده و غیرارادی دارد، کاملاً طبیعی است.(ر.ک: وحیدیان کامیار، ۱۳۷۸، ص۲۲) شفیعی کدکنی دراین‌باره می‌نویسد: «در مبانی جمال‌شناسی حاکم بر خلّاقیت هنری مولانا، تنوّع از تکرار جدایی‌ناپذیر است و در استتیک شعر او، تکرار، جلوه‌های خلّاق و شگفت‌آوری دارد. در حقیقت یکی از مهمترین مایه‌ها در چندآوایی موسیقی شعر مولوی همین تکرارهاست، تکرارهای مرئی و تکرارهای نامرئی.»(شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳، ص۴۰۷) این مقاله برآن است تا انواع تکرار را که موجد موسیقی درونی شعر می‌شود، با تحلیل آماری در رباعیّات مولانا بررسی کند.

پیشینهٔ تحقیق

مسعود روحانی(۱۳۹۰) به «بررسی کارکردهای تکرار در شعر معاصر(با تکیه بر شعر سپهری، شاملو و فروغ)» پرداخته است. کرمی و حسام‌پور(۱۳۸۳) «واج‌آرایی و تکرار در شعر خاقانی» را بررسی کرده‌اند. کلاهچیان و نظری(۱۳۹۵) در مقالهٔ «کارکرد

معنایی و زیبایی‌شناختی تکرار در شعر حافظ» به بررسی آرایهٔ تکرار پرداخته‌اند. مقالهٔ حاضر به بررسی تکرار در رباعیّات مولانا اختصاص دارد.

انواع تکرار در رباعیّات مولانا

در رباعیّات مولانا با انواع گوناگونی از تکرار روبه‌رو می‌شویم که مولوی با بسامد بسیار زیاد آن را به منظور القای عواطف و احساسات درونی و ایجاد آهنگ و غنای موسیقایی رباعیّاتش به کار می‌گیرد:

الف- تکرار واج (حرف): این نوع تکرار، واج‌آرایی و گاه نغمهٔ حروف نیز نامیده می‌شود. «واج‌آرایی، آرایه‌ای از گونه‌های تکرار است. درواقع، نوعی هماوایی است که حروف هماوایی پی در پی در سخن آورده شود و بدین‌سان به آن آهنگی ویژه داده و بخشی از موسیقی درونی شعر محسوب می‌شود.»(بهمنی و شادی، ۱۳۹۰، ص۲۳) واج-آرایی عبارت است از تکرار یک صامت یا مصوّت در واژگان یک مصراع یا یک بیت که آن بر دو نوع است:

۱- هم حروفی: و آن تکرار زیاد یک صامت در واژگان بیت است. تکرار واج‌های همسان در شعر علاوه بر ایجاد آهنگ و موسیقی، «گاه هماهنگ با بقیّهٔ واحدها، خود القاکنندهٔ معنی و بدون توجّه به معنی آشکار واژه‌ها، تصویرساز، زیبایی‌آفرین و بیانگر عواطف هستند. در چنین حالتی است که شاعر با انتخاب واژه‌هایی که دارای حروف خاصّی هستند، تصاویر و معانی خاص را القا می‌کند.»(صهبا، ۱۳۸۴، ص۹۴)

تکرار صامت به عنوان یک عامل ایجادکنندهٔ موسیقی لفظی درخور توجّه است. مانند مکرّر کردن صامت‌های «ز» و «س» در رباعی زیر که صدای وزش باد و نیز تسبیح و زاری کردن در هنگام سحر را به ذهن متبادر می‌کند:

این باد سحر محرم رازاست مخسب　　هنگام تضرّع و نیاز است مخسب
بر خلق جهان از ازل تا به ابد　　این در که نبسته‌است، بازاست مخسب

(مولوی، ۱۳۸۵، ص۹۱)

و نیز زنگ و طنین صامت «س» در رباعی زیر که صدای شکستن و خرد شدن جام می را تداعی می‌کند:

مستی ز ره آمد و به ما درپیوست ساغر می‌گشت در میان دست به دست
از دست فتاد ناگهان و بشکست جامی چه زیـد میانهٔ چندین مست
(مولوی، ١٣٨٥، ص۴١٥)

تکرار بجا و مناسب «واو» عطف همواه بر غنای موسیقایی شعر می‌افزاید. برای نمونه یک رباعی از رباعیّات مولانا در زیر آورده می‌شود که در آنها مشاهده می‌کنیم که تکرار آگاهانهٔ واو عطف و نیز ضمّه تا چه اندازه در غنای موسیقی آن مؤثّر بوده است:

هم کفرم و هم دینم و هم صافم و دُرد هم پیرم و هم جوان و هم کودک خُرد
گر من میرم، مرا نگویید که مُرد کاو مرده بُد و زنده شد و دوست ببرد
(همان، ص٨٥٨)

٢- هم‌صدایی: این آرایه «تکرار یا توزیع مصوّت در کلمات است.»(شمیسا، ٣٧۴، ص٥٨) «تکرار حروف هم‌صدا در شعر زنگی و نغمه‌ای ایجاد می‌کند که چه گوش‌نواز و چه گوش‌خراش، بجا یا نابجا، ذهن ما را به خود می‌خواند».(متّحدین، ١٣٥۴، ص۴٨٧)

در رباعیّات مولانا تکرار اصوات علاوه بر آنکه در ایجاد آهنگ و فضای شعر تأثیر بسیار دارد، گاه این تکرارها، دارای رابطهٔ طبیعی و بامعنی هستند و به‌گونه‌ای احساسات و عواطف شاعر را به نمایش می‌گذارند. مولانا از میان مصوّت‌ها بیشتر از مصوّت بلند «آ» استفاده کرده است و این کاربرد با روح و فکر استعلایی و اندیشهٔ عارفانه و عاشقانهٔ مولانا کاملاً مناسب و سازگار است؛ زیرا گفته می‌شود که: «ارزش تکرار صوت «آ» در به وجود آوردن زمینه‌ای مناسب با پرواز فکر و درخود فرورفتن و اندیشیدن و بال گشودن به سوی دوردست‌هاست.»(همان، ص۴٩۴) برای مثال:

آواز تـو را طـبع دل مـا بادا اندر شب و روز شاد و گویا بادا

آواز تو گر خسته شود خسته شویم آواز تـو چـون نای شکـرخا بادا
(مولوی، ۱۳۸۵، ص۷)

ای شـب، شـادی هـمیشه بـادی شادا عـــمرت به درازیّ قـــیامت بادا
در یاد من آتشی‌است از صورت‌دوست ای غصّه اگر تو زَهره داری، یادآ
(همان، ص۲۷)

در این دو رباعی، علاوه بر آنکه قافیه، یعنی مهمترین رکن بیت، بر حرکت کشیدهٔ «آ» استوار است، در درون ابیات نیز تکیه‌ها بیشتر روی این مصوّت است؛ مانند کلمات آواز، ما، بادا، شاد، گویا، نای، شکرخا و... در این دو رباعی، بخصوص در رباعی اوّل، تکرار واژهٔ «آواز» در آغاز سه مصراع و نیز تکرار مصوّت «آ» در کلمات دیگر یادآور مجالس بزم و شادی و آوازخوانی است.

گاهی هم‌حروفی و هم‌صدایی با هم در یک مصراع یا بیتی به کار می‌رود و آهنگ و موسیقی را به بالاترین حدّ خود می‌رساند:

بـــر رهـگـــذر بـــلا نـــهـادم دل را خاص از پی تو پای گشادم دل را
از بـاد مـــرا بـوی تـــو آمـد امـــروز شکرانهٔ آن به باد دادم دل را
(همان، ص۳۲)

در این رباعی تکرار صامت‌های «د و ب» و مصوّت «آ» و نیز مکرّر کردن دوبارهٔ واژهٔ «باد» را فرایاد می‌آورد.

ماهی که نه زیر و نی به بالاست کجاست جانی که نه با ما و نه با ماست کجاست
ایـنجا آنجا مـگو بـگو راسـت کجاست عـالم همـه اوسـت‌آنکـه‌بیناست‌کجاست
(همان، ص ۴۰۹)

تکرار و توالی صوت کشیدهٔ «آ» به همراه تکرار حرف «س» و نیز «ن» موسیقی دل-انگیز و گوش‌نوازی به رباعی بخشیده است.

ب- تکرار واژه: از دیگر شگردهای هنری تکرار در شعر، تکرار واژه است که شاعران با هدف زیبایی، تأکید کردن بر انتقال یک احساس، افزودن موسیقی و مقاصد دیگر، از آن بهره می‌برند.

چنانکه می‌دانیم، در بسیاری از موارد، تکرار واژه، آرایه‌های بدیعی لفظی را به‌وجود می‌آورد. وحیدیان کامیار برآن است که: «ترفندهای بدیعی که از تکرار لفظ به وجود می‌آید همان صناعات لفظی است.»(وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹، ص۲۳)

وحیدیان کامیار تکرار را به دوگونهٔ طبیعی و موسیقایی تقسیم می‌کند و می‌گوید: «در تکرار طبیعی میان لفظ و معنا نوعی رابطهٔ طبیعی وجود دارد.»(همان، ص۲۴)

در ادامه، تکرار واژه در رباعیّات مولانا را براساس تقسیم‌بندی وحیدیان کامیار بررسی و تحلیل می‌کنیم.

۱- تکرار طبیعی در رباعیّات مولانا: تکرار طبیعی در رباعیّات مولانا بر دو نوع است:

۱-۱- تکرار نشان‌دهندهٔ کثرت و تأکید: گاه شاعر به منظور نشان دادن کثرت و شدّت و یا تأکید بر مضمون و مفهوم خاصّی دست به تکرار واژه می‌زند؛ زیرا «تکرار نشان‌دهندهٔ کثرت و شدّت، پدیده‌ها را به صورت طبیعی یعنی شاعرانه‌تر و رساتر و زیباتر نشان می‌دهد.»(همانجا)

مولانا در رباعیّات خود، به شیوه‌ای آگاهانه و هنرمندانه، برای زیبا و آهنگین کردن کلام و گاه نیز علاوه‌بر اینها به منظور القای ذهنیّات و عواطف درونی خود به مخاطب، واژه‌ها را مکرّر می‌کند. این نوع تکرار را اگر مطابق دیدگاه علمای علم معانی از مقولهٔ عیوب فصاحت ندانیم، به نظر می‌رسد کارکردی موسیقایی داشته باشد که در بدیع آن را از مصادیق «اعنات» یا «التزام» خوانده‌اند. برای مثال:

ای چشم تو چشم و چشم سر چشم همه　　بی چشم تو نیست نور در چشم همه
چشم هـمه را ز چشم تـو نـــور دهـند　　وز چشم تو چشمه‌هاست در چشم همه
(مولوی، ۱۳۸۵، ص۱۶۰۷)

تکرار ده‌بارهٔ کلمهٔ «چشم» و یک‌بارهٔ واژهٔ «چشمه» در این رباعی بسیار چشمگیر است. مولانا در این رباعی برای برجسته‌سازی و تأکید ورزیدن بر محتوا و معنا، به صورت جالب و شگفت‌آوری واژه‌ها را تکرار کرده است.

سرمستم و سرمستم و سرمست کسی می خوردم و می می‌خوردم و از دست‌کسی
همچون قدحم شکست و آنگه پر کرد آخر ز گزاف نیست اشکست کسی
(مولوی، ۱۳۸۵، ص۱۸۹۵)

تکرار کلمات در بیت اوّل این رباعی منعکس‌کنندهٔ حالت روحی و عاطفی شدید مولوی است. گویی مولانا با تکرار این واژه‌ها عقده از دل خود می‌گشاید و شدّت و سکر و سرمستی خود به سبب عشق را به نمایش می‌گذارد.

نی من منم و نی تو تویی نی تو منی هم من منم و هم تو تویی هم تو منی
من با تو چنانم ای نگار ختنی کاندر غلطم که من توأم یا تو منی
(همان، ص۱۹۷۶)

مکرّر شدن ضمایر «من و تو» در این رباعی نمایانندهٔ غلیان احساسات و فوران عواطف شدید مولاناست. مولانا چنان با محبوب خود متّحد شده که با تحیّر از او می‌پرسد: نمی‌دانم تو منی یا من توأم! و این تحیّر و سرگشتگی را با تکرار و توالی ضمایر آشکار کرده است.

۱-۲- رابطهٔ طبیعی واژه‌ها با مضمون شعر: گاه تکرار واژه‌ها با معنی و مضمون شعر رابطه‌ای مستقیم و طبیعی دارد؛ مثلاً، در نمونه‌هایی از رباعیّات مولانا مشاهده می‌شود که عمل تکرار، معنای کلمات را عینیّت بخشیده است. برای مثال خواننده با خواندن مصراع «عالم عالم جهان جهان راز آورد» در رباعی زیر از مولانا، کثرت و فراوانی را کاملاً احساس می‌کند:

مرغ دل من ز بس که پرواز آورد عالم عالم جهان جهان راز آورد
چندان به همه سوی جهان بیرون شد کاین هردو جهان به قطره‌ای بازآورد
(همان، ص۸۱۷)

همچنین تکرار فعل «آمد» و «ترش» در رباعی زیر که عمل آمدن با حالت ترش-رویی را کاملاً عینی و ملموس ساخته است:

آمد آمد ترش ترش یعنی بس　　می‌پندارد که من بترسم ز عسس
آن مرغ‌دلی که نیست دربند قفس　　او را تو مترسان که نترسد از کس

(مولوی، ۱۳۸۵، ص۹۷۵)

۲- تکرار موسیقایی واژه: چنانکه پیش از این اشاره شد، یکی از عوامل مهمّ ایجاد موسیقی در شعر تکرار است؛ که در گذشته از عیوب شعر به شمار می‌رفته است و هم‌اکنون بر این باورند که موسیقی در کلام زاییدهٔ تکرار هجاها، کلمات و یا جملات است.(براهنی، ۱۳۵۸، ص۴۲) شمیسا نیز تکرار را موسیقایی می‌داند.(ر.ک: شمیسا، ۱۳۷۴، ص۵۷) همچنین بارانی به استناد از رنه ولک (rene wolk) نظریه‌پرداز مشهور، می‌گوید: «اگر شعر را آن‌چنان‌که صورت‌گرایان معتقدند تهاجمی سازمان‌یافته علیه زبان خبری بدانیم(ولک، ۱۳۷۳، ص۱۹۰) می‌توانیم بگوییم که این تهاجم سازمان‌یافته از طریق تکرار حاصل می‌شود. تکرار هجاها، واج‌ها، کلمات، گروه‌ها و جمله‌ها.» (بارانی، ۱۳۸۲، ص۲۰)

تکرار موسیقاییِ واژه ازجنبهٔ بدیعی در رباعیّات مولانا مبتنی بر آرایه‌های گوناگون زیر است:

۲-۱- اعنات: عبارت است از تکرار کلمه یا کلماتی در هر مصراع یا بیت. قیس رازی در تعریف اعنات آورده است: «آن است که شاعر حرفی یا کلمه‌ای کی التزام کند و در هر بیت یا مصراع مکرّر گرداند و شعراء عجم آن را لزوم مالایلزم خوانند.» (شمس قیس رازی، ۱۳۷۳، ص۳۴۲) چنانکه در جدول شمارهٔ(۲) مشاهده می‌کنیم، مولانا در ۱۰۴ رباعی از رباعیّات خود به صورت طبیعی و بدون هیچ تصنّع و تکلّفی، به التزام و تکرار واژه‌ها دست می‌زند؛ برای مثال:

التزام واژهٔ «شمع» در هر مصراع:

این نعرهٔ عاشقان ز **شمع** طرب است　**شمع** آمد و پروانه‌خموش این عجب است

اینک **شمعی** که برتر از روز و شب است بشتاب ای‌جان که **شمع**دل جان طلب است
(مولوی، ۱۳۸۵، ص۲۱۷)

التزام واژه‌های «جفت و طاق» در هرمصراع:

آن طاق که نیست جفتش اندر آفاق با بنده بباخت طاق و جفتی به وفاق
پس گفت مرا که طاق خواهی یا جفت گفتم به تو جفت و از همه عالم طاق
(همان، ص۱۰۶۶)

در بیت دوم آرایهٔ طرد و عکس نیز مشاهده می‌شود.

نوعی دیگر از اعنات‌هایی که مولانا به‌کار می‌گیرد رعایت جناس در هر چهار مصراع رباعی است:

ای آن‌که گرفته‌ای به **دستان دستان** دامان وصال از کف **مستان مستان**
صیدی که ز دام دل‌پرستان رست آن من کافرم ار میان **هستان هست آن**
(همان، ص۱۸۱۷)

ما مرد **سنانیم** نه از بهر **سه نان** ما **دست‌زنانیم** نه از **دست زنان**
در صیدِ بدانـیم نـه **در صید، بدان** از **بند، جهانیم** نه در **بندِ جهان**
(همان، ص۱۵۰۹)

۲-۲- انواع جناس

جناس یکی از ترفندهای هنری است که موسیقی شعر را افزون و کلام را زیبا و دلنشین می‌سازد. در ارزش و اهمّیّت و تأثیر جناس در کلام، سخنان بسیاری از سوی اهل ادب بیان شده است. جلیل تجلیل در این‌خصوص می‌گوید: «جناس از یکسو ایجاد موسیقی در کلام می‌کند و از سویی دیگر سبب تداعی معانی مختلف لفظی واحد می‌گردد و در نتیجه به گسترش تخیّل و ایجاد کشش و جلب توجّه شنونده می‌انجامد و این از عوامل ایجاد زیبایی و هنر است.»(تجلیل، ۱۳۶۷، ص۲) اشرف‌زاده نیز معتقد است: «ارزش اصلی جناس در هم‌جنسی حروف دو کلمه است که شعر را موسیقایی‌تر و نثر را منسجم‌تر و آهنگین می‌کند، به تعبیر دیگر نظم و شعر که موسیقی وزن و قافیه

و ردیف را با خود دارد، جناس، آن را موسیقایی‌تر می‌کند؛ چون موسیقی خود تناسب و تکرار اصوات است، و جناس –اگر در جای خود بنشیند– این موسیقی را شدّت می‌بخشد و شعر را گوش‌نواز و متلذّذ می‌کند و زیر و بمی تکرار حروف، لذّتی به گوش و هوش خواننده و شنونده می‌دهد که او را همان‌گونه سرمست می‌کند که موسیقی، و همان تأثیر را می‌گذارد که نت‌های ملودی و سمفونی.»(اشرف‌زاده، ۱۳۸۴، ص۵۰) وی در جای دیگر از مقالهٔ خود نیز زیباترین کابرد جناس را در نظم شاعران عارف خوانده است. مخصوصاً در شعر مولوی و عطّار و حافظ.(همان، ص۵۳)

در تعریف جناس گفته شده است: «جناس آن است که در سخن واژه‌هایی بیاید که لفظاً یکسان یا مشابه باشند و معناً متفاوت.»(وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹، ص۳۰)

تاکنون تقسیم‌بندی‌های گوناگونی برای جناس به عمل آمده و نامگذاری‌های متفاوتی برای آن صورت گرفته است که «در حقیقت می‌توان همهٔ انواع جناس‌ها را (تام، مطرّف، ناقص یا محرّف، زاید، خط، مضارع و لاحق، مرکب و مکرّر) در زمرهٔ واج‌آرایی یا تکرار به شمار آورد. چون شاعر واژگانی را به‌کار می‌برد که همه یا بیشتر واک‌های آنها با هم مشترکند، امّا مفاهیم آنها گوناگون است.»(کرمی و حسامپور، ۱۳۸۳، ص۱۴۷) از آنجا که پیوند شعر و موسیقی در رباعیّات مولانا بسیار چشمگیر است و وی از همهٔ ترفندهای هنری و بدیعی که به ریتمیک و آهنگین‌تر کردن شعر مدد می‌رساند بهره می‌جوید، صنعت جناس را که یکی از ابزار موسیقی‌بخش است، در ۸۱۷ رباعی از رباعیّات خود به کار می‌گیرد. و چنانکه در جدول شمارهٔ(۱) مشاهده می‌کنیم، در رباعی‌های خود از انواع جناس‌های تام، ناقص(محرّف)، زاید، مرکّب، مطرّف، لاحق و مضارع، خط، لفظ و مکرّر با بسامد زیادی بهره می‌برد؛ امّا بیشترین بسامد در رباعیّات او متعلّق به جناس‌های لاحق و مضارع است. مولانا انواع این جناس‌ها را بسیار زیبا، طبیعی و به دور از تکلّف و تصنّع به خدمت می‌گیرد و رباعیّات خود را تأثیرگذار و سرشار از هنر و زیبایی و آهنگ می‌سازد.

جدول شمارهٔ (۱): بسامد به کارگیری انواع جناس در رباعیّات مولانا

جناس	مورد	تعداد همه رباعیّات	درصد
تام	۴۴	۱۹۸۳	۵/۳۸
ناقص (محرّف)	۳	۱۹۸۳	۰/۳۶
زاید	۱۶۹	۱۹۸۳	۲۰/۶۸
ملحق به زاید	۵۷	۱۹۸۳	۶/۹۷
مرکّب	۲۱	۱۹۸۳	۲/۵۷
مطرّف	۲۵	۱۹۸۳	۳/۰۵
لاحق و مضارع	۴۰۰	۱۹۸۳	۴۸/۹۵
خط	۷۵	۱۹۸۳	۹/۱۷
لفظ	۲	۱۹۸۳	۰/۲۴
مکرّر	۲۱	۱۹۸۳	۲/۵۷
تعداد کل	۸۱۷	۱۹۸۳	۱۰۰

۲-۲-۱- جناس تام: جلال‌الدّین همایی انواع جناس را ۹ قسم می‌داند و در تعریف جناس تام می‌آورد: «آن است که الفاظ متجانس در گفتن و نوشتن یعنی حروف و حرکات یکی و فقط در معنی مختلف باشند.»(همایی، ۱۳۸۶، ص۴۹)

جناس تام در ۴۴رباعی از رباعیّات مولانا به‌کار رفته است که اینک به ذکر و بررسی نمونه‌هایی از آنها می‌پردازیم:

عشق آن باشد که خلــق را دارد شاد　　عشق آن باشد که **داد** شادی‌ها **داد**

زاده است مرا مادر عــشق از روز ازل　　صد رحمت و آفرین بـر آن مـادر بـاد

(مولوی، ۱۳۸۵، ص۷۶۲)

در این رباعی علاوه بر جناس تام بین دو واژهٔ «داد»، قرار گرفتن این کلمه در جایگاه قافیه و نیز کشش صوتی جالبی که در مصوّت «آ» وجود دارد فضایی موسیقایی و شادی‌آفرین به رباعی بخشیده است.

با ملک غمت چرا تکبّر نکنم　　وز غلغله‌ات چرا جهان پر نکنم
پیش کرم کفت چو دریا **کف** بود　　چون از **کف** تو کَفَش پر از دُر نکنم
(مولوی، ۱۳۸۵، ص۱۱۷۴)

در این رباعی هرچند بین دو کلمهٔ «کف و کف» جناس تام است و زیباست؛ ولی این زیبایی علاوه بر اختلاف در معنی دو کلمه، مرهون تناسب زیبایی است که مولانا هنرمندانه میان کلمات «کف، دریا و در» برقرار کرده و نیز تقابل جالبی که بین «کف و دریا» ایجاد نموده است.

۲-۲-۲- جناس ناقص (محرّف): جناس ناقص (محرّف) را این‌گونه تعریف کرده‌اند: «آن است که ارکان جناس در حروف یکی و در حرکت مختلف باشند.»(همایی، ۱۳۸۶، ص۵۰) جناس ناقص فقط در سه رباعی از رباعیّات مولانا به‌کار رفته است که در زیر آورده می‌شود:

افکند مرا دلم به غوغا و گریخت　　جان آمد و هم از سر سودا و گریخت
آن **زُهرهٔ** بی**زَهره** چو دید آتش من　　بربط بنهاد زود برجا و گریخت
(همان، ص۱۶۲)

در عشق اگرچه که قدم بر قدم است　　آن است قدم که آن **قَدَم** از **قِدَم** است
در خانهٔ نیست هست بینی بسیار　　می‌مال دو چشم را که اکثر عدم است
(همان، ص۳۰۹)

صد نام ز یاد دوست بر ننگ زدیم　　صد **تُنگ** شکر بدین دل **تَنگ** زدیم
ای زهرهٔ ساقی دگرت لاف نماند　　کز شور قرابهٔ تو بر سنگ زدیم
(همان، ص۱۲۶۰)

همان‌طور که در رباعی‌ها دیدیم کاربرد بجا، طبیعی و زیبای جناس ناقص توسّط مولانا رباعی‌ها را زیباتر، هنری‌تر و آهنگین‌تر کرده و به دریافت معنای آنها یاری رسانده است.

۲-۲-۳- جناس زاید: در تعریف جناس زاید آورده‌اند: «آن است که یکی از کلمات متجانس را حرفی بر دیگری زیادت باشد.»(همایی، ۱۳۸۶، ص۵۱)

از آنجا که جناس زاید به دلیل داشتن زیر و بمی حرکات، تأثیر موسیقایی زیادی دارد،(ر.ک: اشرف‌زاده، ۱۳۸٤، ص۵۰) مولانا در ۱۶۹ رباعی از رباعی‌های خود، از این نوع جناس بهره می‌برد که در اینجا به ذکر چند نمونه از آنها بسنده می‌کنیم. گاه حرف زاید در اوّل کلمه است. به عنوان نمونه:

تا من بزیم پیشه و **کارم** این است　　صیّاد نیم صید و **شکارم** این است
روزم این است و روزگارم این است　　آرام و قرار و غمگسارم این است
(مولوی، ۱۳۸۵، ص۲۶۷)

گاه حرف زاید در کلمات متجانس در آخر کلمه است که آن را مذیّل می‌نامند. برای مثال:

برزن به سوی صحبت نادانان سنگ　　بـر دامـن زیـرکان عـالم **زن** چنگ
با نااهلان مکن تو یک لحظه درنگ　　آیـینه چـو در آب نهـی گیـرد **زنگ**
(همان، ص۱۰۷۹)

گاه حرف زاید در کلمات متجانس در وسط کلمه است. همچون:

آن‌وقت که بحر کل شود **ذات** مرا　　روشن گردد جمال **ذرّات** مرا
زان می‌سوزم چو شمع تا در ره عشق　　یک وقت شود جملهٔ اوقات مرا
(همان، ص۶)

وقتی در اوّل یا آخر یکی از کلمات متجانس بیش از یک حرف زاید باشد آن را ملحق به زاید و مذیّل می‌نامند.[۱] نمونه‌های آن در رباعیّات مولانا:

آن تـازه‌تـنی که در **بـلای** تو بود　　آغشته به خـون **کربـلای** تو بود

یا رب که چه کار دارد و کارستان　　آن بیکاری که از برای تو بود
(مولوی، ۱۳۸۵، ص۴۶۳)

۲-۲-۴- جناس مرکّب: در تعریف جناس مرکّب آمده است: «آن است که یکی از دو رکن جناس، بسیط یا در حکم بسیط و دیگری مرکّب باشد.»(همایی، ۱۳۸۶، ص۵۳) این جناس در ۲۱رباعی از رباعیّات مولوی مورد استفاده قرار گرفته است.

روزی که مرا عشق تو دیوانه کند　　دیوانگی‌ای کنم که **دیو آن** نکند
حکم مژهٔ تو آن کند با دل من　　کز نوک قلم خواجهٔ **دیوان** نکند
(همان، ص۷۲۰)

دیوان با دیوانه نیز نوعی جناس زاید می‌سازد.

غم‌های مرا همه به ناغم داری　　و اندر غم خود همچو پناغم داری
گفتی که تورا ام و **چرا غم** داری　　ترسم که نباشی و **چراغم** داری
(همان، ص۱۹۱۰)

۲-۲-۵- جناس مطرّف: در جناس مطرّف دو رکن جناس فقط در حرف آخر مختلف هستند.(همایی، ۱۳۸۶، ص۵۵) این جناس نیز در ۲۵ رباعی از رباعیّات مولانا به کار رفته است. برای نمونه:

تمکین و قرار من که دارد در عشق　　مستی و خمار من که دارد در عشق
من در طلب آب و نگارم چون **باد**　　کار من و **بار** من که دارد در عشق
(همان، ص۱۰۶۹)

بر میکده وقف است دلم سرمستم　　**جان** نیز سبیل **جام** می کردستم
چون جان و دلم همی نمی‌پیوستند　　آن هردو به وی دادم و از غم رستم
(همان، ص۱۱۸۰)

۲-۲-۶- جناس لاحق و مضارع: در جناس لاحق و مضارع دو رکن جناس در حرف اوّل یا وسط مختلف هستند.(همایی، ۱۳۸۶، ص۵۶) جناس لاحق و مضارع در حدود ۴۰۰ رباعی از رباعیّات مولانا مشاهده می‌شود. به عنوان نمونه:

ای خواجه تو را غم جمال و جاه است　　واندیشهٔ **باغ** و **راغ** و خرمن‌گاه است
ما سوختگان عالم توحیدیم　　ما را سر لا اله الّا الله است
(مولوی، ۱۳۸۵، ص۱۸۸)

ای دل دو سه شام تا سحرگاه مخسب　　در فرقت آفتاب چون ماه مخسب
چون دلو در این ظلمت **چه ره** می‌کن　　باشد که برآیی به سر چاه مخسب
(همان، ص۸۸)

۲-۲-۷- جناس خط (مصحّف): جناس خط(مصحّف) را این‌گونه تعریف کرده‌اند: «آن است که ارکان جناس در کتابت یکی و در تلفّظ و نقطه‌گذاری مختلف باشند.» (همایی، ۱۳۸۶، ص۵۶) جناس خط در حدود ۷۴ رباعی از رباعیّات مولانا به‌کار رفته است؛ از آنهاست:

گر عمر بشد عمر دگر داد **خدا**　　گر عمر فنا بمرد نک عمر بقا
عشق آب حیات است در این آب درآ　　هر قطره از این بحر حیات است **جدا**
(همان، ص۶۳)

می‌گوید دف که هان بزن بر رویم　　چندان که زنی حدیث دیگر گویم
من عاشقم و چو عاشقان خوش‌خویم　　ور **رحم** کنی، **زخم** زنی، این گویم
(همان، ص۱۳۶۰)

۲-۲-۸- جناس لفظ: «آن است که کلمات متجانس در تلفّظ یکی، و در کتابت مختلف باشند.»(همایی، ۱۳۸۶، ص۵۷)

از آنجا که مولانا شاعر لفظ‌پردازی نیست و به مضمون و معنا بیشتر توجّه دارد تا ظاهر و آرایش لفظی، تمام آرایه‌ها و صنایع بدیعی را کاملاً طبیعی و به تناسب معنا و مفهوم بیت به‌کار می‌گیرد و هرجا خود را بی‌نیاز از این آرایه‌ها و صنایع بداند از کاربرد آنها صرف‌نظر می‌کند؛ مثلاً در میان تمام رباعیّات مولانا فقط به دو مورد جناس لفظ برمی‌خوریم که در زیر آورده می‌شود:

بی‌یاری تو دل به سوی یار نشد　　تا لطف غمت ندیده غمخوار نشد

هرچیز که بسیار شود **خار** شود　　غم‌های تو بسیار شد و **خوار** نشد
(مولوی، ۱۳۸۵، ص۶۰۲)

من چـوب گرفتم به کفم عـود آمد　　بـد کـردم بـــدی‌ام مسعـود آمد
گویند که در **صفر سفر** نیکو نیست　　کردم سفر و مرا چنین سود آمد
(همان، ص۸۳۱)

۲-۲-۹- جناس مکرّر: در جناس مکرّر که آن را جناس مزدوج و مردّد نیز گفته‌اند، دو رکن جناس را در آخر سجع‌های نثر یا در آخر ابیات، پهلوی هم می‌آورند.(همایی، ۱۳۸۶، ص۵۸) این جناس در ۲۱رباعی از رباعیّات مولانا مورد استفاده قرار گرفته است؛ استفاده از این نوع جناس به دلیل کنار هم قرار گرفتن کلمات متجانس، موسیقی بیت را مضاعف می‌کند. همچون:

ماه عید است و خلق **زیر و زبـــر** است　　تا فرجـه کند هرآنکه صاحب‌نظر است
چه طبل‌زنی که طبل با **شور وشر** است　　زان طبل همی‌زند که‌آن خواجه کر است
(همان، ص۴۰۷)

دل گرسنهٔ عید تو شد چون رمضان　　وز عید تو **شد شاد** و همایون رمضان
با باطن پرآتش اکنون رمضان　　بسته است دهان، دهان پرخون رمضان
(همان، ص۱۴۷۳)

۲-۳- اشتقاق و شبه‌اشتقاق: در تعریف آن آمده است: «آوردن واژه‌هایی در سخن که حروف آنها متجانس و از یک ریشه مشتق شده باشند. اگر این واژه‌ها هم‌ریشه نباشند شبه‌اشتقاق نامیده می‌شوند.»(وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹، ص۳۷)

ترفند اشتقاق در صورتی که بدیع و مستلزم تأمّل برای دریافت رابطهٔ واژه‌های مشتق باشد و واژه‌های مشتق با تغییر معنایی همراه باشد یا غرابت کاربرد داشته باشد، زیبا و دریافت آن لذّت‌بخش خواهد بود.(همان، ص۳۸)

اشتقاق در رباعیّات مولانا بسامد زیادی دارد. مولانا در حدود ۳۳۸رباعی از این آرایه استفاده کرده است که برخی از آنها زیبا و بدیع هستند:

ای عشق نخسبی و **نخفتی** هرگز در دیدهٔ **خفتگان** نیفتی هرگز
باقی سخنی هست **نگویم** او را تو نیز **نگویی** و **نگفتی** هرگز
(مولوی، ۱۳۸۵، ص۹۴۰)

بیرون نگری صورت بی‌جان بینی خلقی عجب از روم و خراسان بینی
فرمود که **ارجعی، رجوع** آن باشد بنگر به درون، که بحر انسان بینی
(همان، ص۱۸۱۰)

از آنجا که در شبه‌اشتقاق رابطهٔ میان واژه‌ها بدیع و تأمّل‌برانگیز است، زیباتر از اشتقاق است. به‌علاوه تفاوت معنایی میان واژه‌ها در عین وحدت لفظی زیبایی آن را افزون می‌کند.(وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹، ص۳۸) شبه‌اشتقاق در ۸رباعی از رباعیّات مولانا به‌کار رفته است؛ از آنهاست:

ای آن‌که **کنی کون** و مکان را محدث پاکیّ و منزّهی ز نسیان و حدث
جز فکر تو در سرم همه عین‌خطاست جز ذکر تو بر زبان ضلال‌است و عبث
(همان، ص۴۵۸)

صوفی نشوی به فوطه و پشمینه نه پیر شوی ز صحبت دیرینه
صوفی باید که صاف دارد سینه **انصاف** بده **صوفی** و آنگه کینه
(همان، ص۱۶۳۴)

۲-۴- موازنه و ترصیع: پیوند ناگسستنی موسیقی با روح و طبیعت انسان را کسی نمی‌تواند انکار کند. هر انسانی به طور فطری و طبیعی از شنیدن موسیقی لذّت می‌برد و شنیدن کلمات هم‌وزن و هماهنگ او را به وجد و نشاط می‌آورد. شعر نیز یکی از مقوله‌هایی است که بیش از اقسام دیگر کلام به موسیقی نیازمند است و هراندازه جنبهٔ موسیقایی آن بیشتر باشد، زیباتر و تأثیرگذارتر خواهد بود. شاعران برای بالابردن جنبهٔ موسیقایی شعر خود ترفندهای متفاوتی را به کار می‌برند؛ از جملهٔ این ترفندها به‌کارگیری موازنه و ترصیع است.

در موازنه هریک از واژه‌های مصرع یا قرینهٔ اوّل با واژه‌های مصرع یا قرینهٔ دوم به ترتیب هم‌وزن هستند و در ترصیع نیز، هم‌وزن، و هم‌قافیه‌اند.(وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹، ص۵۴)

موازنه علاوه بر ایجاد موسیقی قوی‌تر بین کلمات شعر، «معمولاً به ضرورت معنا و اکثر به سبب نیاز به تأکید در کلام شکل می‌گیرد؛» به همین دلیل «با نوعی تکرار مضمون همراه است و این خود سبب تأکید مطلب می‌شود.»(وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹، ص۵۵) در ترصیع نیز به دلیل آن‌که تک‌تک واژه‌ها با واژه‌های معادل خود، هم هم‌وزن هستند و هم، هم‌قافیه به لحاظ موسیقایی بسیار غنی است.(همان، ص۵۹)

از آنجایی که در زیبایی‌شناسی شعر مولوی، موسیقی بر همه‌چیز مقدّم است، طبیعی است که موازنه و ترصیع نیز از آرایه‌های مورد علاقهٔ او باشد. موازنه از حدود دو هزار رباعی مولانا در ۱۷۴رباعی و ترصیع در ۴۲رباعی او به کار رفته است. اینک شواهدی از آرایهٔ ترصیع و موازنه در رباعیّات مولانا آورده می‌شود:

سرسبزتر از تو من ندیدم شجری　　پرنورتر از تو من ندیدم قمری
شب‌خیزتر از تو من ندیدم سحری　　پرذوق‌تر از تو من ندیدم شکری
(مولوی، ۱۳۸۵، ص۱۸۹۳)

هوش عاشق کجا بود سوی نسیم　　هوش عاقل کجا بود با زر و سیم
جای گل‌ها کجا بود قعر جحیم　　جای هیزم کجا بود باغ نعیم
(همان، ص۱۳۷۰)

در رباعی اوّل در هر دو بیت آرایهٔ ترصیع و در رباعی دوم در هر دو بیت آرایهٔ موازنه به کار رفته است.

۲-۵- تضمین‌المزدوج (ازدواج): در تضمین‌المزدوج در اثنای جملهٔ نثر یا نظم، کلماتی را پیوسته یا نزدیک به یکدیگر می‌آورند که در حرف روی موافق هستند.[۲] (همایی، ۱۳۸۶، ص۴۷) در این صنعت، اگرچه قرینه‌سازی صورت نمی‌گیرد، «امّا

نزدیک یا در کنار هم قرار گرفتن واژه‌های سجع‌دار وحدت در عین کثرت را آسانتر به ذهن می‌رساند.»(وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹، ص۴۷)

تضمین‌المزدوج یکی از شگردهایی است که به غنای موسیقی درونی شعر کمک می‌کند؛ زیرا در کنار هم قرار گرفتن کلمات هماهنگ جنبهٔ موسیقایی شعر را بالاتر می‌برد. این آرایه فقط در سه رباعی از رباعیّات مولانا مورد استفاده قرار گرفته است:

در مسلخ عشق جز نکو را نکشند　　لاغرصفتان زشت‌خو را نکشند
گر **عاشق صادقی** ز کشتن مگریز　　مردار بود هر آن‌که او را نکشند
(مولوی، ۱۳۸۵، ص۶۸۱)

از طبع ملول دوست ما می‌دانیم　　وز غایت عاشقیش می‌رنجانیم
شرمنده و ترسنده نبرّد راهی　　تا راه حجاب ماست ما می‌رانیم
(همان، ص۱۱۳۶)

و هو معکم از او خبر می‌آید　　در سینه از این **خبر شرر** می‌آید
زان باخویشی که خویش نشناخته‌ای　　چون بشناسی خود دگر می‌آید
(همان، ص۸۳۹)

۲-۶- قلب: در تعریف این صنعت آمده است: «قلب در لغت به معنی واژگونه کردن است؛ و در فنّ بدیع آوردن الفاظی است که حروف آنها مقلوب یکدیگر باشد. و این امر چون در بعض حروف اتّفاق افتاد، آن را قلب بعض می‌گویند، و چون قلب در تمام حروف دو کلمه واقع شده باشد، آن را قلب کل می‌نامند.»(همایی، ۱۳۸۶، ص۶۵)

صنعت قلب در هفت رباعی از رباعیّات مولانا به‌کار رفته است؛ از آنهاست:

عشق است قدح وز قدحش خوش‌حالم　　او راست عروسی و منش **طبّالم**
سوگند بدان عشق که **بطّال**‌گر است　　کآن روز که **طبّال** نیم **بطّالم**
(همان، ص۱۲۶۵)

بودم شب و روز **یار** جویای صلاح　　اندر سر من نبود جز **رای** صلاح
امسال چنانم که نیارم گفتن　　یک سال دگر وای من و وای صلاح
(مولوی، ۱۳۸۵، ص۴۶۰)

۲-۷- ذوقافیتین: این صنعت را این‌گونه تعریف کرده‌اند: «اشعاری است که دو قافیه پهلوی یکدیگر، یا به اندک فاصله داشته باشد.»(همایی، ۱۳۸۶، ص۷۸) ذوقافیتین در رباعیّات مولانا بسیار به کار رفته است. قافیه در شعر مولانا بر پویایی و تحرّک بیت می‌افزاید و موسیقی آن را غنی‌تر می‌کند؛ حال اگر این قافیه بیش از یک بار آن هم در قالب کوتاهی چون رباعی به کار برود، موسیقی بیت را دوچندان می‌سازد و با این کار مولانا گویی «با قافیه شعر را به پایکوبی و دست‌افشانی وامی‌دارد.»(کیانوش، به نقل از: محسنی، ۱۳۸۲، ص۱۱۹) مولانا در رباعیّات خود حدود ۱۶۳بار از این آرایه بهره جسته است که بسیاری از این رباعی‌ها دارای سه قافیه هستند؛ به عنوان نمونه:

از **بی‌یاری ظریف‌تر یاری** نیست　　وز **بیکاری لطیف‌تر کاری** نیست
هرکس که ز عیّاری و حیله ببرید　　والله که چو او زیرک و **عیّاری** نیست
(همان، ص۱۵۲)

اندیشهٔ دهرت ز چه **بگداخت جگر**　　طبع تو مزاج دهر **نشناخت مگر**
پندار که نطفه‌ای **نینداخت پدر**　　انگار که گلخنی **نپرداخت قدر**
(همان، ص۸۷۲)

۲-۸- ردّالعجز علی‌الصّدر: در این آرایه لفظی در اوّل بیت و جملهٔ نثر می‌آید که همان را بعینه یا کلمهٔ شبه‌متجانس آن را در آخر بیت و جملهٔ نثر بازمی‌آرند. این صنعت به نام تصدیر نیز معروف است و ادبای فارسی آن را صنعت مطابقه اصطلاح کرده‌اند.(همایی، ۱۳۸۶، ص۶۷) تکرار واژهٔ آغازین بیت درآخر آن و دریافت این قرینه‌سازی زیباست.(ر.ک: وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹، ص۵۰)

ردّالعجز علی‌الصّدر در رباعیّات مولانا بسامد زیادی دارد و در حدود ۲۲۷بار مورد استفاده قرار گرفته است؛ برای مثال:

شادم که ز شادی جهان آزادم مستم که اگر می نخورم هم **شادم**
از حالت هیچ‌کس ندارم بایست این دبدبهٔ خفیه مبارک بادم
(مولوی، ۱۳۸۵، ص۱۲۵۴)

این عرصه که عرض آن ندارد طولی بگذار عمارتش به هر مجهولی
پولی است جهان که قیمتش نیست جوی یا هست رباطی که نیرزد **پولی**
(همان، ص۱۷۶۲)

۲-۹- **ردّالصّدر علی‌العجز:** چون کلمه‌ای که در آخر بیت آمده در اوّل بیت بعد تکرار شده باشد آن را صنعت ردالصّدر علی‌العجز می‌گویند.»(همایی، ۱۳۸۶، ص۷۰)

ردالصّدر علی‌العجز در ۱۶رباعی از رباعیّات مولانا به کار رفته است؛ از آنهاست:

خوش باش که خوش‌نهاد باشد **صوفی** از باطن خویش شاد باشد **صوفی**
صوفی صاف است غم بر او ننشیند کیخسرو و کیقباد باشد **صوفی**
(همان، ص۱۸۵۱)

ماییم چو حال عاشقان **زیروزبر** وز دلبر ما هر دو جهان **زیروزبر**
از **زیر و زبر** منزّه آمد شه ما وآن‌کس که از او جست‌نشان **زیروزبر**
(همان،ص۹۱۷)

در این دو رباعی هر دو آرایهٔ ردالعجز علی‌الصّدر و ردالصّدر علی‌العجز به چشم می‌خورد.

۲-۱۰- ردّالقافیه: ردّالقافیه را این‌چنین تعریف کرده‌اند: «آن است که قافیهٔ مصراع اوّل مطلع قصیده یا غزل را، در آخر بیت دوم تکرار کنند، به طوری که موجب حسن کلام باشد.»(همایی، ۱۳۸۶، ص۷۲)

مولانا ردّالقافیه را در ۱۱رباعی به صورت شایسته و زیبا، به دور از تکلّف و برحسب نیاز معنی به کار برده است:

پی بر به جهانی‌که چو **خون** در رگ ماســـت
زیـــرا که فسونـگر و فســـون در رگ ماســـت

غم نیست که آثـــار جنـــون در رگ ماســـت
خون چون خسبد خاصه که **خون** در رگ ماست
(مولوی، ۱۳۸۵، ص۲۵۲)

۲-۱۱- تشابه‌الأطراف: در تعریف تشابه‌الأطراف آورده‌اند: «آن است که یک یا چند واژهٔ آخر یک مصرع در آغاز مصرع دوم تکرار شود. تشابه‌الأطراف، معمولاً جنبهٔ آرایش دارد و بازی با الفاظ است. زیبایی‌های آن ناشی از تداعی ونظم خاصّ واژه‌هاست که بدیع است... کاربرد این ترفند اندک است و به تکلّف سروده می‌شود ولی گاه به ضرورت مضمون و به طور طبیعی می‌آید و توالی و وابستگی امور را بخوبی نشان می-دهد».(همان، صص۵۳-۵۲) مانند این رباعی‌های مولانا:

یک چند به تقلید گزیدم **خود** را　　در **خود** بودم زان نسزیدم خود را
نادیده همی نام شنیدم **خود** را　　از **خود** چو برون شدم بدیدم خود را
(همان، ص۷۷)

از دوستی دوست **نگنجم در پوست**
در پوست نگنجم که شهم سخت نکوست
هرگز نزید به کام عاشق **معشوق**
معشوق که بر مراد عاشق زید اوست
(همان، ص۱۵۵)

تشابه‌الأطراف در ۸۰ رباعی از رباعیّات مولانا به کار رفته است: ۹، ۲۱، ۳۴، ۵۰، ۶۱، ۱۱۹ و ....

ج- تکرار عبارت یا جمله: عبارت است از تکرار یک یا چند جمله در کلام که در رباعیّات مولانا به دو شکل «طرد و عکس» و «تکرار هماهنگ در آغاز ابیات و مصراع-ها» مصداق پیدا می‌کند. این آرایه در ایجاد موسیقی درونی شعر بسیار مؤثّر است.

۱- طردوعکس یا عکس لفظی: آن است که «مصراع اوّل را با تقدیم و تأخیر کلمات در مصرع دوم تکرار کنند.»(همایی، ۱۳۸۶، ص۷۳) گاه نیز کلّ مصراع یا جمله

جابه‌جا نمی‌شود؛ بلکه دو یا چند واژه مکرّر هم با جابه‌جایی ایجاد آرایهٔ طرد و عکس می‌کنند. طرد و عکس یکی از ترفندهای زیبایی‌آفرین است که زیبایی آن در «قرینه-سازی» است. وحیدیان کامیار معتقد است که: نظم و تقارن موجود در طرد و عکس ایجاد شعف می‌کند و علاوه بر آن نامنتظره و بدیع است. «به این صورت که بعد از پایان مصرع اوّل منتظر مصرع دوم و مطلبی دیگر هستیم، امّا برخلاف انتظار درمی‌یابیم که همان مصرع اوّل است که جابه‌جا شده است. از طرفی در عکس لفظی ارصاد نیز هست؛ زیرا در مصرع دوم، پس از خواندن نیم‌مصراع اوّل، دومی را می‌توانیم تشخیص دهیم. ازطرفی تکرار مطلب با تأکیدی نیز همراه است.»(وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹، ص۵۴)

جانی دارم لجوج و سرمست و فضول　　وآنگه یاری لطیف و بی‌صبر و ملول
از من سوی یار من رسول است خدای　　وز یار به سوی من خدای است رسول
(مولوی، ۱۳۸۵، ص۱۰۹۲)

شیرین‌سخنی در دل ما می‌خندد　　بر خسرو و شیرین سخنی می‌بندد
گه تند کند مرا و او رام شود　　گه رام کند مرا و او می‌تندد
(همان، ص۷۴۸)

طرد و عکس در رباعیّات مولانا غیر از موادی که ذکر شد در ۵ رباعی دیگر نیز به کار رفته است که عبارتند از: رباعی ۹، ۲۸۷، ۵۶۳، ۵۶۷ و ۱۰۹۲.

۲- تکرار هماهنگ در آغاز ابیات و مصراع‌ها: در بسیاری از رباعیّات مولانا در آغاز هر بیت و گاه هر مصراع، یک جمله یا فعلی معادل یک جملهٔ کامل، آمده است که این تکرار چندبارهٔ جمله در آغاز مصراع‌ها علاوه بر آنکه بر جملهٔ تکرار شده تأکید خاصّی می‌ورزد و آن را برجسته می‌سازد، و درک و دریافت مفهوم را سهل و آسان‌یاب می-کند، موسیقی ابیات را به بالاترین حدّ خود می‌رساند و به تبع آن مملو از سرور و شادمانی می‌سازد، همچون:

امشب شب آن است که جان شب‌هاست

امشب شب آن است که حاجات رواست

امشب شب بخشایش و انعام و عطاست
امشب شب آن است که همراز خداست
(مولوی، ۱۳۸۵، ص۱۶۹)

خیزید که آن یار سلامت برخاست　　خیزید که از عشق غرامت برخاست
خیزید که آن لطیف‌قامت برخاست　　خیزید که امروز قیامت برخاست
(همان، ص۲۹۹)

نتیجه‌گیری

چنانکه در بررسی نمونه‌هایی از رباعیّات مولانا و جدول بسامد به‌کارگیری انواع آرایه‌های لفظی مشاهده کردیم این شاعر عارف انواع ترفندهای بدیعی را که حاصل تکرار لفظ هستند و موسیقی درونی شعر را تأمین می‌کنند، همچون تکرار واج یا حرف، تکرار صدا، تکرار واژه و تکرار عبارت یا جمله به شیوه‌ای بسیار زیبا و هنرمندانه به کار گرفته و بیشتر آرایه‌های بدیعی را که به دریافت معنا و مضمون‌آفرینی سخن و قوی‌تر کردن بُعد موسیقایی شعر مدد می‌رسانند، استفاده کرده است؛ بسیاری از این تکرارها، نمایان‌کنندهٔ روحیهٔ شاد و بی‌قرار این عارف شوریده‌حال و شیدا هستند. گاه نیز هدف مولوی از تکرار یک واژه یا عبارت و یا مصوّتی، برجسته کردن مفهوم و تأکید بر مضمون خاصّی است. از میان آرایه‌های بدیعی، لفظی، جناس بیشترین بسامد را به خود اختصاص داده است و دلیل آن نیز این است که این آرایه به علّت داشتن حروف مشترک بین واژه‌ها، موسیقی شعر را افزون می‌سازد. مولانا از میان انواع جناس از جناس لاحق و مضارع، زاید، خط و تام و از میان دیگر آرایه‌های لفظی از ردّالعجز علی‌الصّدر، اشتقاق و موازنه بیشتر بهره برده است.

جدول شمارهٔ (۲)

جدول بسامد آرایه‌هایی که در جهت تکرار موسیقی درونی رباعیّات مولانا نقش دارند

آرایه	مورد	تعداد همه رباعیّات	درصد
اعنات	۱۰٤	۱۹۸۳	۵/۲
انواع جناس	۸۱۷	۱۹۸۳	٤۱
اشتقاق	۳۳۸	۱۹۸۳	۱۰
شبه اشتقاق	۸	۱۹۸۳	۰/٤
قلب	۷	۱۹۸۳	۰/۳
موازنه	۱۷٤	۱۹۸۳	۸/۷
ترصیع	٤۲	۱۹۸۳	۲/۱
ذوقافیتین	۱٦۳	۱۹۸۳	۸/۲
تضمین‌المزدوج	۳	۱۹۸۳	۰/۱۵
ردّالقافیه	۱۱	۱۹۸۳	۰/۵۵
ردّالصّدر علی‌العجز	۱٦	۱۹۸۳	۰/۸۰
ردّالعجز علی‌الصّدر	۲۲۷	۱۹۸۳	۱۱/٤
تشابه‌الأطراف	۸۰	۱۹۸۳	٤

یادداشت‌ها:

۱- بعضی از علمای بدیع این نوع جناس را جناس متوّج نامیده‌اند.(جلیل تجلیل، جناس در پهنهٔ ادب فارسی، ج۱، صص۳۵-۳۴)

۲- «بعضی از علمای بدیع تضمین‌المزدوج را با ازدواج دو صنعت شمرده قسم اوّل را که کلمات مسجع وسط جمله پهلوی هم واقع شده باشد به نام ازدواج، و قسم دوم را که سجع‌های وسط جمله قرینه‌بندی شده باشد تضمین‌المزدوج نامیده‌اند.»(همایی، ۱۳۸۶، ص۴۸)

منابع و مآخذ

الف) کتاب‌ها:

۱- براهنی، رضا(۱۳۴۷)، طلا در مس، چاپ دوم، زمان.

۲- تجلیل، جلیل(۱۳۶۷)، جناس در پهنهٔ ادب فارسی، تهران، انتشارات مؤسّسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

۳- دهخدا، علی‌اکبر(۱۳۴۲)، لغت‌نامه، تهران، چاپخانهٔ مجلس.

۴- زمانی، کریم(۱۳۹۰)، شرح جامع مثنوی، تصحیح کریم زمانی، چاپ سی و چهارم، تهران، انتشارات اطّلاعات.

۵- شفیعی کدکنی، محمّدرضا(۱۳۷۳)، موسیقی شعر، تهران، نشر آگاه.

۶- شمیسا، سیروس (۱۳۶۳)، سیر رباعی در شعر فارسی، تهران، نشر آشتیانی.

۷- ----------(۱۳۷۴)، نگاهی تازه به بدیع، چاپ هفتم، تهران، نشر فردوس.

۸- قیس رازی، شمس(۱۳۷۳)، المعجم فی معاییر اشعار العجم، به کوشش سیروس شمیسا، تهران، انتشارات فردوس.

۹- محسنی، احمد(۱۳۸۲)، ردیف و موسیقی شعر، مشهد، انتشارات دانشگاه فردوسی.

۱۰- مولوی، جلال‌الدّین محمّد بلخی(۱۳۸۵)، کلّیات شمس تبریزی، تصحیح بدیع الزّمان فروزانفر، چاپ نوزدهم، تهران، انتشارات امیرکبیر.

۱۱- نقوی، نقیب(۱۳۸۴)، شکوه سرودن(بررسی موسیقی شعر در شاهنامهٔ فردوسی)، مشهد، انتشارات دانشگاه فردوسی.

۱۲- وحیدیان کامیار، تقی(۱۳۷۹)، بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی، تهران، انتشارات دوستان.

۱۳- ----------(۱۳۷۸)، در قلمرو زبان و ادبیّات فارسی، چاپ دوم، مشهد، انتشارات محقّق.

۱۴- همایی، جلال‌الدّین(۱۳۸۶)، فنون بلاغت و صناعات ادبی، چاپ بیست و ششم، تهران، انتشارات هما.

ب) مقالات:

۱- اشرف‌زاده، رضا(۱۳۸۴)، «کند و کاو زیبایی‌شناسانه در مورد جناس»، فصل‌نامهٔ تخصّصی ادبیّات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی مشهد، شمارهٔ ۵، صص ۶۰-۴۶.

۲- بارانی، محمّد(۱۳۸۲)، «موسیقی شعر فرّخی سیستانی»، پژوهش‌نامهٔ ادب غنایی، سال اوّل، شمارهٔ اوّل، صص ۵۰-۱۹.

۳- بخشوده، حبیب‌الله(۱۳۸۸)، «انواع موسیقی در شعر سپید»، آموزش زبان و ادب فارسی، دورهٔ ۲۲، شمارهٔ ۴، صص ۲۱-۱۸.

۴- بهمنی، یدالله و مهران شادی(۱۳۹۰)، «صور خیال و صنایع ادبی در غزلیّات عرفی شیرازی»، مطالعات زبان بلاغی، سال ۲، شمارهٔ ۴، صص ۳۴-۹.

۵- بهارلو، علیرضا و چیت‌سازیان(۱۳۹۱)، «جایگاه هنر و موسیقی در آراء و اندیشهٔ مولانا»، کتاب ماه ادبیّات، شمارهٔ ۶۱(پیاپی ۱۷۵)، صص ۶۵-۵۹.

۶- شعبانی، محمّد(۱۳۸۹)،«مولوی، صوفی ترانه‌گو(بررسی مضامین رباعیّات مولانا و جایگاه آن در شعر فارسی)»، کتاب ماه ادبیّات، شمارهٔ ۴۲(پیاپی ۱۵۶)، صص ۳۱-۲۲.

۷- صهبا، فروغ(۱۳۸۴)، «مبانی زیبایی‌شناسی شعر»، مجلّهٔ علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز، دورهٔ ۲۴، شمارهٔ ۳(پیاپی ۴۴)، صص ۱۰۹-۹۰.

۸- کرمی، محمّدحسین و سعید حسامپور(۱۳۸۳)، «واج‌آرایی و تکرار در شعر خاقانی»، دوفصل‌نامهٔ پژوهش زبان و ادبیّات فارسی، دورهٔ جدید، شمارهٔ ۳، صص ۱۶۱-۱۳۷.

۹- متّحدین، ژاله(۱۳۵۴)، «تکرار، ارزش صوتی و بلاغی آن»، مجلّهٔ دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی مشهد، سال ۱۱، شمارهٔ ۴۳، صص ۵۳۰-۴۸۳.

۱۰- نساجی زواره، اسماعیل(۱۳۹۰)، «آرایهٔ تکرار در غزلیّات حافظ»، رشد آموزش زبان و ادب فارسی، شمارهٔ ۲، صص ۷-۳.