سیمای حقیقی شعر مولانا را از هر منظری که بنگریم به اندیشه‌اش راه می‌یابیم؛ حتی از منظر ردیف . اگر کسی غزل‌های مولانا را از این منظر ببیند و به نقد بنشیند ، ردیف‌ها به او می گویند شاعر کیست ، در پی چیست و در چه حالی است .

غزل‌های مردف به «ساقیا ، ای ساقی ، خدایا ، جانا ، صنما ، دوست ، ای دوست ، ای جان ، شمس‌الدین» ، معشوق و مطلوب او را به ما می‌نمایاند . وقتی «خرابات ، مست است ، قم فاسقنا ، مستان ، ای عاشقان ، عاشقان ، سماع ، عشق» را در کرانه شعر او در جایگاه ردیف می‌بینیم ، درمی‌یابیم او مست عشق و معشوق است و از میخانه عشق شراب معرفت می‌نوشد و می‌جوشد .

از رهگذر ردیف می‌توانیم ، دریابیم که شاعر در پی کسی است ، گویا یار او دیدار می‌نماید ، پرهیز می کند و آتش شاعر تیز می کند؛ به این جهت شاعر در ردیف شعرش پیوسته این کلمه‌ها و جمله‌ها را می‌نشاند: «باری بیا رویی نما ، بیابیا بیابیا ، بیا ، درآ ، بنشین ، شوی با ما ، چه خوش بود به خدا» و بدین‌وسیله آمدن او را می‌خواهد . چهار بار تکرار یک جمله کلمه در ردیف نشانگر نهایت آرزوی اوست:

ای هوس‌های دلم بیابیا بیابیا
ای مراد و حاصلم بیابیا بیابیا
از ره و منزل مگو دیگر مگو دیگر مگو
ای تو راه و منزلم بیابیا بیابیا
در ربودی از زمین یک مشت گل یک مشت گل
در میان آن گلم بیابیا بیابیا
(**کلیات شمس** ، ۶۸)

این دلدادگی و خواهش را در حال سماع در غزلی دیگر با اندک تغییر می گوید:

ای هوس‌های دلم ، باری بیا ، رویی نما
ای مراد و حاصلم ، باری بیا رویی نما
از ره و منزل مگو دیگر مگو دیگر مگو
ای تو راه و منزلم ، باری بیا رویی نما
(**کلیات شمس** ، ۶۸)

کلمه «باری» در ردیف بسیار معنادار است . او با این شبه جمله عاطفی می‌خواهد بگوید: دیگر صدا زدن و دیدار خواستن بس است .

«ی» قِلت در «رویی‌نما» ، خود ، نشان آن است که عاشق به اندک دیدار دلدار راضی است . مولانا بسیار ظریف در ردیف این شعر دگرگونی ایجاد کرده و حال خوش خود را دوباره بازگو کرده است .

گرچه مولانا با ردیف جنبه غنایی شعرش را بیشتر می کند و از تکرار آن لذت صوتی و سماعی می‌برد ، اما ردیف‌های شعری او در پیوند غزل تأثیری اساسی دارد . جمله‌های او در ردیف بسیار عمیق و معناآفرین است . جمله‌های پرسشی او از گونه پرسش‌های بلاغی است . اهل ادب بر آن‌اند که پرسش در شعر برای پاسخ دادن و پاسخ شنیدن نیست ، بلکه برای مقصدی ثانوی است . شاعر می‌پرسد تا از رهگذر پرسش ، خواننده را به تأمل و تفکر بیشتر وادارد . گاه به جای امر می‌پرسد و این نشان تواضع اوست . گاه خبر در قالب پرسش می‌آید و برای تأکید است . شاعر از ظرفیت‌های زبان و جمله‌ها و کلمه‌های آن بهره می‌برد و پرسش را با تمام گونه‌های بلاغی و مؤثر آن در سخن می‌گنجاند . مولانا در ردیف‌ها چنین کرده است . او گاه خود را با یار همنشین می‌بیند از او می‌پرسد و از این رهگذر احوال خود را خوش می کند که با او در گفت‌وگو است و امیدوار است که پاسخی بشنود:

بیا ای راحت جانم ، تو را خانه کجا باشد
بیا ای درد و درمانم ، تو را خانه کجا باشد
تو منظوری و هم ناظر ، تو پنهانی و هم حاضر
رموزت را نمی‌دانم ، تو را خانه کجا باشد
(**کلیات شمس** ، ۱۲۲)

ردیف‌های «بر در ما چه می کند؟» ، «بی من مرو» ، «تو چنین شکر چرایی» ، «چه آفتی چه بلایی» هریک پرسشی با معنای ثانوی است . اولی برای نازفروشی ، دیگری برای خواهش و تمنا و آن دوی دیگر در معنای تعظیم و بزرگداشت است .

جمله‌های امر در ردیف‌های مولانا ، بسامد بالایی دارد . این امر ، نشانگر تکبر و بزرگ‌بینی او نیست . او خود را آمر و دیگران را مأمور نمی‌بیند ، بلکه با خدای خود در خلوت سماع سخن می گوید . زمانی که مقام آمر پایین‌تر از مأمور باشد ، آن امر دعاست . روساخت فعل امر است ، اما ژرف ساخت سخن دعا و خواهش و آرزو است . فعل‌های امری چون: «بگو ، برگو ، می‌رو ، مرو ، بگوبگو ، برگوبرگو ، بده ، برجه ، هیچ مگو ، نیکو شنو ، بنشین بنشین ، لانسلم لانسلم ، قم فاسقنیها ، فاسقنا ، لانظلمونا ، بیابیا بیابیا ، باری بیا رویی نما ، هان که قرابه نشکنی» .

جان او همنشین و همراه جانان است و می‌خواهد که:

دکتر احمد محسنی

مهمان توام ای جان ، زنهار مخسب امشب
ای جان و دل مهمان ، زنهار مخسب امشب
روی تو چو بدر آمد ، امشب شب قدر آمد
ای شاه همه خوبان ، زنهار مخسب امشب
(**کلیات شمس** ، ۱۱۹)

با «زنهار» مخاطب را به خویش می‌خواند و آن گاه آنچه می‌خواهد می‌گوید. همخوانی صامت «ب» در پایان دو همنشین پایانی ردیف ، بر غنای موسیقی او افزوده و نمایانگر لب‌های به دعا گشودهٔ شاعر است .

در غزل زیر امر مولانا به مطلوب در حکم یک دعا است:

ای نوش کرده نیش را بی‌خویش کن با خویش را
با خویش کن بی‌خویش را ، چیزی بده درویش را
(**کلیات شمس** ، ۹)

دعایی که با زبان رقصان بیان شده است . بحر رجز و تکرار منظم « ـ ـ U ـ » یادآور حرکات و سکنات هماهنگ او در سماع است . تکرار صامت «ش» آوایی خوش به شعر بخشیده و جناس تام «خویش با خویش» بر غنای موسیقی درونی شعر افزوده است .

در این شعر و شعرهایی این چنین «معنی در دست‌افشانی است و خواننده در هر چرخش یک بار چهره و لبخند شاعر را می‌بیند . تکرار او یکنواخت و آزاردهنده نیست ، بلکه اشاراتی است به وحدت تا از دنیای کثرت و تنوع و نفاق بیرون آمده ، به معنای او توجه کنی» .[۱]

در شعر او آهنگ از صورت به سیرت می‌پیوندد ، به همین خاطر هرجا صورت را منافی سیرت و مزاحم بیان آن می‌بیند آن را برهم می‌زند . اگر شاعران غزل را محدود به بیت‌هایی مشخص دانسته‌اند ، غزل‌های او تا ۹۲ بیت هم می‌آید . شاعران تمامی بیت‌های غزل را در یک وزن عروضی گفته‌اند ، یک قافیه یکسان دارند ، یک ردیف تا به آخر شعر همچون خلخالی شعرشان را خوش‌نوا می‌کند . با این همه او به آنچه دیگران کرده‌اند کار ندارد و به این سنت‌ها پشت پا می‌زند ، می‌جوید و می‌رقصد و می‌گوید:

من سر نخورم که سر گران است
پاچه نخورم که استخوان است
بریان نخورم که هم زیان است
من نور خورم که قوت جان است
من سر نخواهم که با کلاهند
من زر نخواهم که باز خواهند
من خر نخواهم که بند کاهند
من کبک خورم که صید شاهند
بالا نپرم نه لک‌لکم من
کس را نگزم که نی سگم من

... ترشی نکنم نه سرکه‌ام من
پرنم نشوم نه برکه‌ام من
من عشق خورم که خوشگوار است
ذوق دهن است و نشو جان است
خوردم ز ترید و پاچه یک چند
از پاچه سر مرا زیان است
زین پس سرپاچه نیست ما را
ما را و کسی که اهل خوان است

این غزل‌واره در میان غزل‌های مولانا آمده است. اما از بیت سوم تا دهم آن بر هنجار مثنوی سروده شده است. وزن شعر در آغاز «مفعول مفاعلن فعولن» است. اما بیت سوم و چهارم آن بر وزن «مستفعلن فع مستفعلن فع» روان‌تر است. مگر اینکه «خواهم» را «خوهم» بخوانیم. قافیه غزل تنها در دو بیت اول و دو بیت آخر دیده می‌شود.

از این‌گونه هنجارگریزی‌ها در شعر مولانا بسیار دیده می‌شود. در اینجا به دگرگونی‌ها و نوآوری‌هایی که در ردیف‌های شعری مولانا دیده می‌شود می‌پردازیم. سنت‌شکنی‌های مولای روم در ردیف به قرار زیر است:

۱- تعدادی از غزل‌های مولانا، قافیه کناری ندارد و ردیف، موسیقی کناری شعر او را شکل داده و زنجیر اتصال بیت‌ها است. مانند این غزل:

رندان سلامت می کنند جان را غلامت می کنند
مستی ز جامت می کنند، مستان سلامت می کنند
در عشق گشتم فاش‌تر و ز همگنان قلاش‌تر
وز دلبران خوش باش‌تر، مستان سلامت می کنند
غوغای روحانی‌نگر، سیلاب طوفانی نگر
خورشید ربانی‌نگر، مستان سلامت می کنند
افسون مرا گوید کسی، توبه ز من جوید کسی
بی‌پا چو من پوید کسی، مستان سلامت می کنند

(**کلیات شمس**، ۲۳۷)

نمونهٔ دیگر:

بی‌همگان به سر شود بی‌تو به سر نمی‌شود
داغ تو دارد این دلم جای دگر نمی‌شود
دیدهٔ عقل مست تو چرخه چرخ پست تو
گوش طرب به دست تو بی‌تو به سر نمی‌شود
جان ز تو جوش می‌کند دل ز تو نوش می‌کند
عقل خروش می‌کند بی‌تو به سر نمی‌شود

(**کلیات شمس**، ۲۴۴)

در نمونه اول «مستان سلامت می‌کنند» ردیف است و پیش از آن قافیه‌ای دیده نمی‌شود و برخلاف آنچه می‌گویند، در اینجا ردیف تابع قافیه نیست. در بیت دوم هم می‌بینید، بیت اول مقفا و مردف است، اما در بیت‌های دیگر، هر بیت قافیه‌ای درونی دارد و در پایان تمام بیت‌ها «بی تو به سر نمی‌شود» آمده است. در این نمونه‌ها و در غزل‌های شماره: «۲۴۳۶، ۲۳۱۵، ۲۳۱۶، ۲۲۹۴، ۳۱۲۳، ۲۸۵۷، ۳۰۴۴، ۲۳۱۳، ۳۲۱۴، ۲۳۱۸، ۳۲۲۱، ۸۳، ۲۸۸» و نمونه‌های دیگر، مولانا قافیه و ردیفی بر نهج دیگر غزل‌سرایان ندارد. آنچه او را قانع ساخته است، قافیه درونی و ردیف است. هر بیت به چهار لخت تقسیم شده، سه لخت آغازین آن با یکدیگر هم قافیه است، ولی قافیه کناری، که بنای شعر بر آن است، دیده نمی‌شود. ردیف افزون بر اتصال بیت‌ها، جلوه دیگری هم دارد. اگر به بیت‌های یاد شده بنگریم، می‌بینیم پس از هر قافیه درونی کلمه‌ای تکرار شده است؛ به آن «ردیف درونی» می‌گوییم. این زوج همنشین چنان آوای خوش می‌آفرینند که شاعر را از آوردن قافیه پایانی بی‌نیاز می‌کنند و خواننده همچنان موسیقی زیبایی درمی‌یابد که در نگاه اول به این هنجارگریزی‌ها برنمی‌خورد و گمان می‌کند موسیقی شعر بهتر از این نمی‌تواند باشد.

۲- غزل‌هایی دیده می‌شود که در آنها مولانا قافیه درونی هم ندارد و از قافیه کناری هم بی‌بهره است و تنها ردیف، موسیقی کناری شعرش را شکل می‌دهد. از آن جمله است:

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ای شاه شاهان جهان الله مولانا علی
ای نور چشم عاشقان الله مولانا علی
حمد است گفتن نام تو ای نور فرخ نام تو
خورشید و مه هندوی تو الله مولانا علی
خورشید مشرق خاوری در بندگی بسته کمر
ماهست غلام نیک پی الله مولانا علی
خورشید باشد ذره‌ای از خاکدان کوی تو
دریای عمان شبنمی الله مولانا علی ...
(**کلیات شمس** ، ۱۱۸۹)

غزل دیگری با همین ساختار دیده می‌شود ، مطلع آن چنین است:

بازا کنون بشنو ز من یرلی یلی یرلی یلی
هر دم زنم تن تن تنن یرلی یلی یرلی یلی

در بیت‌های بعد چنین می‌خوانیم:

من خود کیم یا کیست او یا او ز من یا من ازو
خود زنده و باقی است او یرلی یلی یرلی یلی
غواص شو در بحر جان تا جان شوی در آب و گل
افسانه‌ها از دل بهل یرلی یلی یرلی یلی
(**کلیات شمس** ، ۱۱۹۰)

که می‌بینیم قافیه درونی منظم هم ندارد ، گویی او در هر دور از سماعش در آن حال بی‌خودی یک بار «یرلی یلی یرلی یلی» می‌گوید و آهنگ شعرش را فراهم می‌سازد .

۳- یکی از غزل‌های مولانا ، بیت‌های مثنوی به هم پیوسته است . در این شعر در تمام مصرع‌ها ، ردیف «را بگو مستان سلامت می‌کنند» آمده است . این ردیف پیوند بیت‌ها را بر عهده دارد:

رو آن ربابی را بگو مستان سلامت می‌کنند
وان مرغ آبی را بگو مستان سلامت می‌کنند
وان میر ساقی را بگو مستان سلامت می‌کنند
و آن عمر باقی را بگو مستان سلامت می‌کنند
ای مه ز رخسارت خجل مستان سلامت می‌کنند
وی راحت و آرام دل مستان سلامت می‌کنند
(**کلیات شمس** ، ۲۳۷)

۴- در برخی از غزل‌های مولانا بیتی ردیف دارد و بیتی ردیف ندارد . آنکه ردیف دارد فارسی است و آنکه ندارد عربی است ، مانند:

یا شَبَه‌الطیف لی انت قریب بعید
جمّله ارواحنا تغمس فیما ترید
نوبت آدم گذشت نوبت مرغان رسید
طبل قیامت زدند خیز که فرمان رسید
انت لطیف الفعال انت لذیذ المقال
انت جمال الکمال زدت فهل من مزید
از پس دور قمر دولت بگشاد در
دلق برون کن ز سر خلقت سلطان رسید
جاء اوان السرور زال زمان الفتور
لیس لدنیا غرور یا سندی لاتحید
دیو و پری داشت تخت ظلم از آن بود سخت
دیو رها کرد رخت چتر سلیمان رسید
اهل طرب یا غلام فاملأ کأس المدام
انت بدارالسلام ساکن قصر مشید
(**کلیات شمس** ، ۴۰۴)

این ملمع در چهارده بیت سروده شده است . اگر بیت‌های عربی را نادیده بگیریم ، در تمام شعر قافیه و ردیف کناری به شیوه دیگر غزل‌های فارسی آمده است . از طرفی نیز اگر به بیت‌های عربی بنگریم ، می‌بینیم که با ردیف شعرهای فارسی هم‌قافیه است . این همه آمیختگی در قافیه و ردیف یک غزل کم‌سابقه است .

۵ - گاه هیچ قافیه‌ای در غزل دیده نمی‌شود . آنچه حلقه اتصال بیت‌ها است ، یک مصرع تکراری است؛ آن هم نه منظم ، بلکه مصرع مورد نظر یک بیت در میان می‌آید و باز نمی‌آید . می‌توان گفت

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ردیف‌واره‌ای بلند به بلندی یک مصرع است . در این غزل:

اول نظر ارچه سرسری بود
سرمایه و اصل دلبری بود
گرعشق وبال و کافری بود
آخر نه به روی آن پری بود
آن جام شراب ارغوانی
وان آب حیات زندگانی
و آن دیده بخت جاودانی
آخر نه به روی آن پری بود
جمعیت جان‌های خرم
در سایه آن دو زلف درهم
در مجلس و بزم شاه اعظم
آخر نه به روی آن پری بود
از رنگ تو گشته‌ایم بی‌رنگ
زان سوی جهان هزار فرسنگ
آن دم که بماند جان ما دنگ
آخر نه به روی آن پری بود . . .
(**کلیات شمس** ، ۲۹۷)

تمامی ۲۲ بیت غزل به همین شکل پیش می‌رود .

۶ – در میان غزل‌های ملمع مولانا ، غزلی آمده است در بیست و هفت بیت . در این غزل بیت‌های «۱ ، ۷ ، ۱۳ ، ۱۹ ، ۲۶» عربی و بقیه فارسی است . ترتیب جالب است ، تقریباً در میان هر شش بیت فارسی یک بیت عربی آمده است .

بیت‌های عربی با یکدیگر هم قافیه است و بیت‌های فارسی در تمام شعر با قافیه "ar" و با ردیف «می‌توان کرد» آمده است . مطلع غزل یاد شده چنین است:

نثرنا فی ربیع الوصل بالورد
حنانینا قنعم الزوج و الفرد
(**کلیات شمس** ، ۲۷۸)

۷– دو غزل از غزل‌های مولوی ، مردف و محجوب است . این گونه غزل در شعر فارسی کم‌نظیر است . حاجب در مثنوی بسیار می‌آید ، اما در قصیده ، قطعه و غزل ، آن هم در تمام بیت‌ها بسیار کم دیده می‌شود . مولانا به جز سه بیت ، در تمام غزل حاجب «ما را» را رعایت کرده است . این غزل با ردیف «چه می‌فریبی تو» آمده ، بدین ترتیب:

بازم صنما چه می‌فریبی تو
بازم به دغا چه می‌فریبی تو
هر لحظه بخوانیم کریمانه
ای دوست مرا چه می‌فریبی تو
عمری تو و عمر بی‌وفا باشد
ما را به وفا چه می‌فریبی تو
دل سیر نمی‌شود به جیحون‌ها
ما را به سقا چه می‌فریبی تو
تاریک شدست چشم بی ماهت
ما را به دعا چه می‌فریبی تو
گفتی به قضای حق رضا باید
ما را به قضا چه می‌فریبی تو . . .
(**کلیات شمس** ، ۸۳۲)

حاجب ردیف‌گونه‌ای است که پیش از قافیه عیناً تکرار می‌شود . تفاوت ردیف و حاجب در این است که اگر ردیف در پی قافیه بیاید باید تا آخر شعر حفظ شود ، ولی حاجب چنین نیست و نوعی صنعت‌گری شعری است . به هر جهت در غزل بالا ، قافیه ، ردیف و حاجب مثلث زیبایی شکل داده‌اند و موسیقی شعر را غنی‌تر ساخته‌اند .

۸ – مولانا غزلی دارد با این آغاز:

گر یک سر موی از رخ تو رو [۲] نماید
بر روی زمین خرقه و زنار نماند

به نظر می‌رسد که بیت مقفاست و انتظار است که قافیه بر همین هنجار به پیش رود ، اما در بیت‌های دیگر قافیه کناری بر هنجار «زنار» ساخته شده و «نماند» ردیف شعر شده است . این غزل کوتاه است و بدین قرار ادامه پیدا می‌کند:

آن را که دمی روی نمایی ز دو عالم
آن سوخته را جز غم تو کار نماند
گر برفکنی پرده از آن چهره زیبا
از چهره خورشید و مه آثار نماند
در خواب کنی سوختگان را ز می‌عشق
تا جز تو کسی محرم اسرار نماند
(**کلیات شمس** ، ۲۷۷)

۹– یکی از غزل‌های مولانا با مطلع مقفّا آغاز می‌شود و پس از آن مصرع دوم تمام بیت‌ها تکراری است . این مصرع تکراری ردیف گونه‌ای است که بیت‌های غزل را به هم می‌پیوندد:

زان روی که جان جان فزایی
از یک نظری تو دلربایی
حق است تو را که بی‌وفایی
از یک نظری تو دلربایی
گوییم ولیک بسته بسته
از یک نظری تو دلربایی
(**کلیات شمس** ، ۱۲۱۰)

در تمام نمونه‌های یاد شده می‌بینیم که قافیه رعایت نمی‌شود؛ گاه دگرگون شده یا ناپدید می‌شود ، اما در همه نمونه‌ها ردیف جایگاه خاص خود را حفظ می‌کند و شیرازهٔ شعر را شکل می‌دهد .

ردیف از مقوله تکرار است و «مولانا در قلمرو موسیقیایی شعرش بیشترین بهره را از تکرار هنری برده است . تکرار هنری تکرارهایی است که در ساختمان شعر نقش خلاق دارد ، جلوه‌های خلاق هنری ، در تکرارهای مرئی شعر مولوی ، در ردیف‌های پویا و زنده و پرتپش اوست . در تاریخ تکامل شعر فارسی ، ردیف از معنای ساده‌ای مانند «است» و «بود» آغاز می‌شود و درقرن هفتم ، عصر مولانا ، به اوج کمال خود می‌رسد . هم به لحاظ تنوع و هم به لحاظ گسترش ، **دیوان شمس** در این دوره که اوج بهره‌مندی شاعران از انواع ردیف‌هاست ، بیشترین تشخّص و امتیاز را در قلمرو استفاده از ردیف داراست . یعنی در عمل اوج

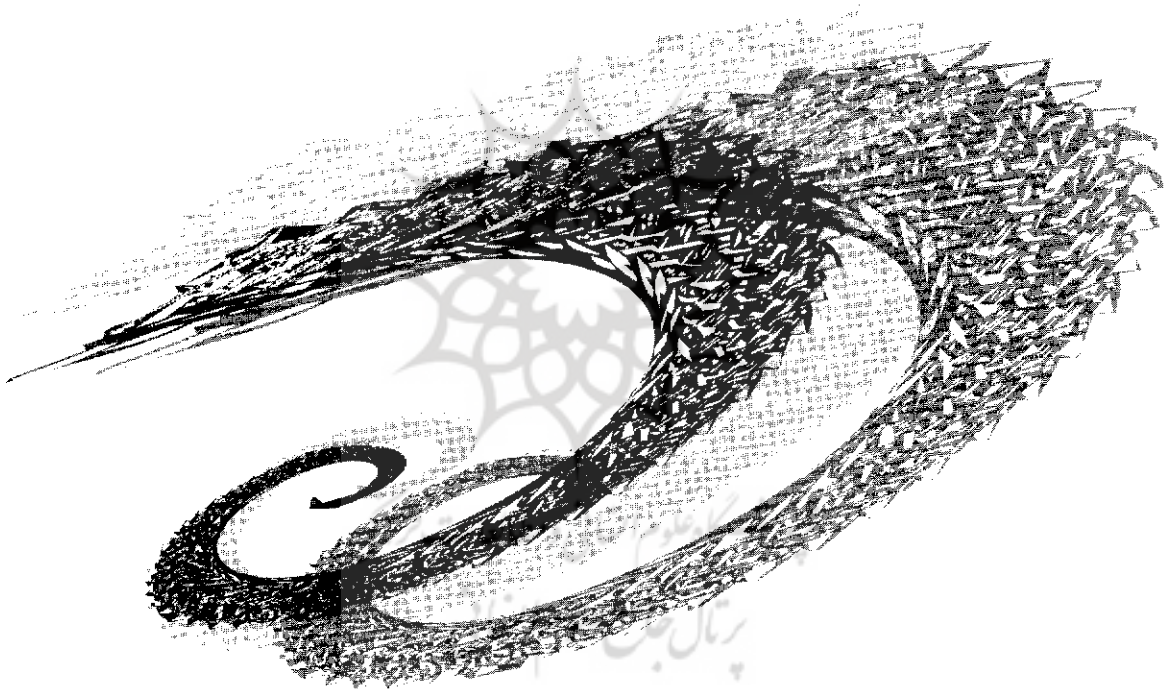
کمال بهره‌مندی از ردیف در تاریخ شعر فارسی است» . [۳]

مولانا از واژه‌های گوناگون برای ردیف شعرش بهره برده است؛ اما آنچه بیش از همه دیده نمی‌شود ، ردیف «فعلی» است . از میان فعل‌های فارسی «است ، هست ، نیست و استی» کاربرد بیشتری دارد . از نظر زبان‌شناختی ، فعل‌های ربطی بیشترین قدرت سخن پیوندی را دارا هستند . این فعل‌ها دو اسم را به هم پیوند می‌دهند و جمله می‌سازند؛ بنابراین می‌توانند بی‌نهایت جمله پیوند دهند ، و از ساده‌ترین تا پیچیده‌ترین جمله‌ها را داشته باشند . از طرفی جملهٔ اسمیه در علم معانی ، نشان از ثبوت معنی و تقریر کلام در ذهن خواننده و شنونده است . همین دو عامل باعث شده است شعر مولانا و دیگر دیوان‌های مشهور فارسی از این ساخت برای ردیف بیش از همهٔ واژه‌ها بهره برند .

در میان فعل‌های خاص ، بیش از همه ، همکردهای مشهور زبان فارسی ردیف شعر او شده‌اند ، همکردهایی چون: «کرد ، کرده ، می‌کنی ، کنی ، نکنم ، داریم ، می‌کنم ، دارم ، نمی‌کنم ، نی‌مکن ، زن ، مکن ، نیست . آنچه هست ، آنی است که در آن است . چنین حالی فعل مناسب خویش را می‌جوید و فعل مضارع برای بیان آن بسیار مناسب است .

ردیف‌های اسمی مولانا به نسبت ردیف‌های فعلی او بسیار کم است . بسیاری از این اسم‌ها واژه‌های کلیدی شعر او هستند ، کلمه‌هایی چون «خنده ، دیده ، پرده ، ساقی ، ساقیا ، خدایا ، دلا ، آب ، خرابات ، چرخ ، دولت ، عاشقان ، شمس‌الدین ، سماع ، عشق» و نمونه‌هایی این چنین . گرچه ردیف‌های اسمی ایستا و کم تحرک است ، اما مولانا با شگرد خاصی به آن پویایی و تحرک می‌بخشد . مولانا این ردیف‌های اسمی را با یک قافیه فعلی ، یا با یک زوج فعلی دیگر همراه می‌کند و ایستایی آن را جبران می‌کند .

از میان ضمایر ، «ما ، تو ، او» بیش از همه در ساخت ردیف می‌آیند . او از من خویش جداگشته و به ما پیوسته ، معشوق را گاه در حضور با ضمیر «تو» و گاه در حجاب و غیبت با ضمیر «او» خطاب می‌کند . از روی لذت با او سخن می‌گوید و عقدهٔ دل می‌گشاید . این ضمایر برای تعظیم



یگردان و . . .» این فعل‌ها هم قدرت ترکیب‌سازی خوبی دارند و هم بر کنش و رفتار تکیه دارند .

دیگر فعل‌های به کار رفته در ردیف همه پویا و زنده هستند و به شعر مولانا نوعی رقص و جنبش می‌دهند . حرکتی که فعل‌ها در ردیف با تکرار القا می‌کنند یادآور حرکات و سکنات او در حال سماع است . او که با صدای هماهنگ چکش شاگردان صلاح‌الدین در میان بازار قونیه و در جمع بازاریان و رهگذران به سماع می‌پردازد و آن قدر ادامه می‌دهد که دست و چکش زرکوبیان از کار می‌افتد ، طبیعی است که در شعرش پویایی و حرکت بسیار داشته باشد .

در میان فعل‌های خاص ، فعل مضارع بیش از دیگر فعل‌ها دیده می‌شود . مولانا در حال ، زندگی می‌کند . به نظر او صوفی ابن‌الوقت است ، از فردا گفتن ، شرط طریق نیست و به گذشته اندیشیدن هم روا

مسندالیه و همچنین برای جای‌گیری کلام در ذهن و هم برای عرض حاجت و خواری نزد اوست .

صفت‌هایی چون «نو ، خوش ، بی‌شمار ، نازنین ، راستین» در ردیف شعر او دیده می‌شود . این صفت‌ها هم به نوعی با اندیشه شاعر همخوانی دارد .

ردیف‌های او گاه چند کلمه‌ای می‌شوند؛ از این دست: «به جان تو ، ما کو ، از این سو ، من و تو ، شرم تو ، خویش تو ، وقت تو ، تو به ، این جان ، یا مسلمین ، می‌کنی مکن و . . .» این ردیف‌ها گاه به جمله هم می‌رسند؛ جمله‌هایی از این دست: «بر در ما چه می‌کند ، تو را خانه کجا باشد ، یعنی که نمی‌ارزد ، آهسته که سرمستم ، تو فتنه را مشوران ، هان که قرابه نشکنی و . . .» . بعضی از این ردیف‌ها دو یا چند جمله هستند . مولانا در داشتن ردیف‌های بلند پیشتاز همه شاعران فارسی است .

وزن‌های خیزابی و دوری در شعر مولانا بسیار است ، در این اوزان مصرع خود به خود به مقاطع مشخص تقسیم می‌شود و زمینه استفاده از قافیه و ردیف درونی را فراهم می‌کند . وی به خاطر استفاده از این وزن‌ها ، قافیه و به تبع آن ردیف درونی بسیار دارد . در این جهت هم ، مولانا متنوع‌ترین و جذاب‌ترین نمونه‌های ردیف‌ها را ساخته و پرداخته است .

نوعی دیگر از ردیف‌های مولانا تکرارهای او در آغاز بیت‌ها و مصرع‌هاست . بدین ترتیب که یک کلمه در اول بیت‌های غزل یا در اول هر دو مصرع آن تکرار می‌شود . این تکرارها را می‌توان «ردیف آغازین» نامید . در غزل زیر «هیچ» و «کو نشد» ردیف آغازین هستند:

... هیچ گل دیدی که خندد در جهان
کو نشد گریان از خار قضا
هیچ بختی در جهان رونق گرفت
کو نشد محبوس و بیمار قضا
هیچ کس دزدیده روی عیش دید
کو نشد آونگ بر دار قضا
(**کلیات شمس** ، ۱۱۵)

و یا:

روح زیتونی است عاشق نار را
نار می‌جوید چو عاشق یار را
روح زیتونی بیفزای ای چراغ
ای معطل کرده دست‌افزار را ...
جان شهوت جان اخوان دان از آنک
نار بیند نور موسی‌وار را
جان شهوانی است از بی‌حکمتی
یاوه کرده نطق طوطی‌وار را
(**کلیات شمس** ، ۱۱۴)

گاه کلمه‌ای بی‌معنی ، در هم آمیخته و مهمل ، ردیف شعر مولاناست . این کلمه ممکن است با تکراری چندگانه بیاید . در این موارد به نظر می‌رسد شاعر برای معنای خویش لفظی مناسب نمی‌یابد و به قولی بحر بی‌پایان معنی در ظرف کلام نمی‌گنجد؛ ناچار می‌شود با واژه یا واژه‌های مهمل آنچه را می‌فهمد ، بگوید و بگذرد ، تا موسیقی شعرش را به سامان برد . شاید در آن حال خوش ، آن واژه آن قدر سرشار از معنا باشد که از هر کلامی و کلمه‌ای با مسمّی و معنادار برای او زیباتر و خالی کننده‌تر و قانع کننده‌تر باشد و برای ما مهمل به نظر برسد . به هر جهت چنین ردیفی را می‌توان ردیف مهمل نامید . نمونه‌ای از این ردیف:

بازآ کنون بشنو زمن یرلی یلی یرلی یلی
هر دم زنم تن تن تنن یرلی یلی یرلی یلی
من خود کیم یا کیست او یا او ز من یا من ازو
خود زنده و باقی است او یرلی یلی یرلی یلی
از خود به کلی بگذری از آب و گل کردی بری
از جان و دل شو مشتری یرلی یلی یرلی یلی ...
(**کلیات شمس** ، ۱۱۹)

از آنجا که مولانا در شهرهای عرب نشین علم قال را به کمال رسانده و در قونیه بیش از دو سوم عمر خویش را به سرانجام رسانده است ، طبیعی است علاوه بر زبان فارسی به زبان عربی و ترکی هم مسلط باشد و بتواند بدین زبان‌ها شعر بگوید ، یا واژه‌های آنها را در شعر بگنجاند . چنین است که در غزل‌های مولانا ، ردیف‌های عربی و ردیف‌های ترکی می‌بینیم . وی غزل‌هایی فارسی ، مردف به «تعال ، الرحیل ، فاسقنا ، سلامٌ علیک ، فی‌ستر الله ، لانسلّم لانسلّم لااله الا الله ، که سبحان الذی اسری ، قم فاسقنا ، کالصبر مفتاح الفرج ، لاتظلمونا ، فی لطف امان الله ، رو کم ترکوا برخوان ، و ...» دارد .

بسیاری از ردیف‌های یاد شده نوعی تلمیح و درج هم آفریده‌اند؛ بنابراین افزون بر غنابخشیدن به موسیقی کناری شعر ، در عمق بخشیدن

و زیباکردن موسیقی معنوی شعر هم نقش دارند.

جالب اینکه مولانا در میان غزل‌هایش یک غزل عربی مردّف به «تعال» دارد. غزل چنین است:

ایها النور فی الفؤاد تعال
غایة المجد و المراد تعال
انت تدری حیاتنا بیدیک
لا تضیق علی العباد تعال
ایها العشق ایها المعشوق
حل عن الصد و العناد تعال
یا سلیمان ذی الهدا هدلک
فتفقد بالا فتقاد تعال ...
(**کلیات شمس**، ۵۲۹)

در تمامی کتب بلاغی و عروض قدیم [۴] و در **دایرةالمعارف اسلامی** [۵]، تأکید شده است که ردیف ابداع پارسیان است و شعرای عرب شعر مردّف نگفته‌اند. دکتر شفیعی کدکنی هم تصریح می‌کند که در جست‌وجوی خود در شعر عربی چیزی که بشود نام ردیف بر آن گذاشت نیافته است. [۶] و پیداست که ردیف در شعر عربی، به تقلید از شعر فارسی است، زیرا گویندگان آن یا همه ایرانیان هستند یا متأثر از شعر ایرانی بوده‌اند. [۷]

در میان شاعران فارسی زبان، تنها در **دیوان خاقانی** غزل عربی مردّف دیده می‌شود. بنابراین، این غزل مولانا برجستگی خاصی دارد.

مولانا در غزل‌های فارسی خود ردیف‌های ترکی هم آورده است. «افندی» نُه‌بار، «ای افندی» سه بار و «آغاپوسی» یک بار در جایگاه ردیف دیده می‌شود:

بتاب ای ماه بر یارم بگو یارا آغاپوسی
بزن ای باد بر زلفش که ای زیبا آغاپوسی ...
(**کلیات شمس**، ۹۴۶)

و:

به بخت و طالع ما ای افندی
سفرکردی از این جا ای افندی
(**کلیات شمس**، ۹۹۵)

«معمولاً شاعران در هنگام تدوین دیوان خود متوجه آخرین حرف بیت‌ها بوده‌اند. دیوان برای آنها شخصیتی انسانی داشته است. این پیکره از آنها می‌خواسته که هیچ اندامش را ناقص نگذارند. یعنی از همه حروف الفبا، غزل یا قصیده داشته باشند و این برایشان مهم بوده که درحروف «ث، ظ، غ، خ، ذ، ط و ...» غزلی یا قصیده‌ای داشته باشند. این امر نشان می‌دهد که تا چه حد شاعران کلاسیک ما به کیفیت ظاهری و فنی توجه داشتند و در این توجه تا چه حد از حوزه جوهر شعری و معنویت شعر دور می‌شدند. در بسیاری موارد که قافیه‌های مختوم به یک حرف را نمی‌یافتند، به ردیف قراردادن کلمه‌ای مختوم به آن حرف رضا می‌دادند. حتی بعضی ازنسخه‌برداران اگر اندک شناختی در نظم داشتند، دریغشان می‌آمد که فلان شاعر با آن عظمت غزل یا قصیده‌ای در آن حروف نداشته باشد. گاه ذوق خود را به کار می‌بردند و خود غزلی بی‌مایه با این گونه قوافی و ردافی می‌ساختند و به اصطلاح دیوان را کامل می‌کردند.» [۸]

مولانا از اندیشیدن به این تصنع برکنار است. او چنین قافیه‌اندیشی و ردیف‌پردازی ندارد، و از دیوانش غزل‌های مختوم به «ث، پ، چ، ذ، ص، ض، ط، ظ» دیده نمی‌شود. برکناری او از این تصنع‌ها و توجهش به جان کلام است که این سخن را قابل باور می‌سازد:

شاعر نیم و ز شاعری نان نخورم
و ز فضل نلافم و غم آن نخورم
فضل و هنرم یکی قدح می‌باشد
و آن نیز مگر ز دست جانان نخورم

پانوشت‌ها:

* استادیار دانشگاه آزاد اسلامی

۱. رک: محمود کیانوش، «موسیقی قافیه و پیوند آن با وزن»، **مجله نگین**، شماره ۱۱۶، دی‌ماه ۱۳۵۳، ص ۴۲.

۲. به نظر می‌رسد «روی» درست است.

۳. دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی، **موسیقی شعر**، انتشارات نگاه، چاپ پنجم، تهران ۱۳۷۶، ص ۴۰۸.

۴. کتاب‌هایی چون **کنز الفواید**، ص ۲۱؛ **علم قافیه**، یغمایی، ص ۲۵؛ **تحفةالهند**، ص ۲۶۳؛ **دره نجفی**، ص ۶۴؛ **معیارالاشعار**، ص ۱۴۹.

۵. **دایرةالمعارف اسلامی**، ترجمه عربی، جلد دهم.

۶. **موسیقی شعر**، همان ص ۱۲۶.

۷. همان، ص ۱۳۰.

۸. «موسیقی قافیه و پیوند آن با وزن»، همان، ص ۴۰.