نوآوری در قافیه و روی در غزل‌های مولانا

نسرین ستایش

از میان شاعران ایرانی، مولانا جلال‌الدین بلخی بیش از دیگران به ابداع و ساخت‌شکنی دست یازیده است. این تنوع و نوآوری در همه زمینه‌های شعری او، از جمله: وزن، ردیف، قافیه و مضمون خودنمایی می‌کند. هنجارشکنی‌های مولانا در این زمینه، در هیچ دیوانی از دیوان‌های شعر فارسی سابقه ندارد. وی در برخی غزل‌هایش به گله و شکایت می‌پردازد و از بندی که قافیه و وزن بر دست و پای او می‌بندد می‌نالد. خروج از معیار قافیه در غزل، هنرنمایی در کاربرد حرف روی، درهم‌آمیزی قافیه‌های عربی و فارسی و هماهنگ کردن آنها با یکدیگر، به کارگیری قافیه‌های درونی و افزایش جنبه موسیقایی شعر و... از جمله زیبایی‌های غزل مولاناست. در این پژوهش سعی شده است قالب گریزی‌های مولانا و نوآوری‌های او به نمایش گذاشته شود؛ البته برخی از این ابداعات را شعرای دیگر نیز به کار برده‌اند و تنها مختص به مولانا نیست و برای آشنایی خواننده استخراج و بیان شده است.

«برخلاف آنچه به نظر می‌رسد و شهرت گرفته، مولانا خود نیز، چنین گفته که: «قافیه و تفعله را گو همه سیلاب ببر» و «قافیه اندیشم و دلدار من/ گویدم مندیش جز دیدار من» با این همه، او بیش از دیگران به قافیه توجه داشته است.»

(شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸، ص ۶۵).

«با خواندن دیوان غزلیات شمس، هر کس احساس خواهد کرد که مولوی بیشتر از تمام شاعران به نقش موسیقایی قافیه پی برده؛ زیرا وی علاوه بر رعایت قافیه به قافیه‌های درونی نیز توجه کرده است. اگر دیوان‌های شعر فارسی را بررسی کنیم از نظر قافیه‌های درونی هیچ دیوانی را به غنای دیوان کبیر مولانا نخواهیم دید و در کمتر غزلی از آن، قافیه درونی وجود ندارد».

(همان، ص ۶۶)

به این نمونه زیبا دقت کنید:

یار مرا، غار مرا، عشق جگرخوار مرا
یار تویی، غار تویی، خواجه نگه دار مرا
نوح تویی، روح تویی، فاتح و مفتوح تویی
سینه مشروح تویی، بر در اسرار مرا
نور تویی، سور تویی، دولت منصور تویی
مرغ کُه طور تویی، خسته به منقار مرا
قطره تویی، بحر تویی، لطف تویی، قهر تویی
قند تویی، زهر تویی، بیش میازار مرا

«در این غزل کلمات، ارزش معنی شناختی ندارد و اهمیت آنها در ارزش موسیقایی آنها در هماهنگی با کلمات دیگر است.»

(پورنامداریان، ۱۳۸۰، ص ۸۳)

«یکی از مهمترین هنرنمایی‌های قافیه در یک شعر تأثیری است که در حفظ وحدت احساس و حالت هنرمند دارد. هنگامی که قافیه می‌آید، خواننده یا شنونده به یاد قرینه می‌افتد و از آن قرینه، مطالبی را که با آن پیوستگی دارند، تداعی می‌کند و این تداعی باعث می‌شود که وحدت ذهنی و حالت کلی تأملات شاعر به خواننده منتقل شود.»

(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶، ص ۷۹)

«هر چه حروف مشترک قافیه بیشتر باشد، یعنی قافیه به صورت کامل‌تری رعایت شده باشد، استحکام و استواری شعر بیشتر خواهد بود.»

(همان، ص ۸۳)

این ویژگی را نیز در بسیاری از غزل‌های مولانا می‌توان مشاهده کرد. طبق تعریف غزل، قافیه باید در مصراع اول و مصراع‌های زوج یکسان و هماهنگ باشد، ولی مولانا در بعضی غزل‌ها از این محدوده می‌گذرد زیرا آنچه او می‌خواهد غزل گفتن نیست، بلکه بیان حالات درونی و فرو نشاندن هیجانات عاطفی خویش است؛ پس چندان اهمیت ندارد که گاهی گریزی به حالت‌های غیرمتعارف بزند و از قالب‌های سنتی، معتاد و متداول خارج شود.

مواردی که در فوق ذکر شده باعث تفاوت میان غزل مولانا و دیگر شاعران گردیده است. از این رو به ذکر برخی از این ویژگی‌ها با تکیه بر بخش دوم غزل‌های او یعنی غزل «۱۶۲۷» به بعد می‌پردازم:

خروج از قالب غزل: برخلاف تعریف غزل و

ویژگی قافیه آن، در غزل های زیر، قافیه در مصراع اول رعایت نشده و تنها در مصراع های زوج وجود دارد:

به خدایی که در ازل بودست
حی و دانا و قادر قیوم
نور او شمعهای عشق فروخت
تا بشد صدهزار سّر معلوم
از یکی حکم او جهان پر شد
عاشق و عشق و حاکم و محکوم...
شام ما از تو صبح روشن باد
ای به تو فخر شام و ارمن و روم

(۱۷۶۰)

آنکه چون ابر خواند کف تو را
کرد بیداد بر خردمندی
او همی گرید و همی بخشد
تو همی بخشی و همی خندی
همچو یوسف گناه تو خوبیست
جرم تو دانش است و خرسندی
قوت یاقوت گیر از خورشید
تا در اخلاق او بپیوندی

(۳۱۵۷)

شاید بتوان گفت که این موارد قطعه هایی است که در ضمن غزلیات آمده است!

در برخی غزل ها، قافیه را مثل مثنوی آورده است؛ یعنی هر بیت قافیه جداگانه دارد؛ به بیان دیگر از لحاظ فرم، غزل نیست بلکه مثنوی است:

چو بربندند ناگاهت زنخدان
همه کار جهان آنجا زنخ دان
چو می برّند شاخی را ز دو نیم
بلرزد شاخ دیگر را دل از بیم
که گفتت گرد چرخ چنبری گرد
که قد همچو سروت چنبری کرد...
چرا الزام اویی چیست سکته
جوابش گو که مقلوبست نکته

(۱۹۱۷)

نشسته می روی این نیز نیکوست
اگر رویت درین گفتن سوی اوست
بسی گشتی درین گرداب گردان
به سوی جوی رحمت رو بگردان...
چرا الزام اویی چیست سکته
جواب گو که مقلوبست نکته

(۲۷۲۰)

در غزل های زیر، علاوه بر آن که قافیه مثل مثنوی به کار رفته، قافیه میانی نیز رعایت شده است تا جنبه موسیقایی غزل افزایش یابد؛ یعنی هر بیت چهار نیم مصراع است که در هر کدام قافیه آمده و قافیه هر بیت با بیت دیگر متفاوت است، البته بهتر است این نمونه ها را مثنوی مسجع نام نهیم:

ای دل نگویی چون شدی، در عشق روز افزون شدی
گاهی ز غم مجنون شدی، گاهی ز محنت خون شدی
در عشق تو چون دم زدم، صد فتنه شد اندر عدم
ای مطرب شیرین قدم، می زن نوا تا صبحدم
گفتم که شد هنگام می، ما غرقه اندر وام می
نی نی رها کن نام می، مستان نگر بی جام می...
هر نقش چون اسپر بود، در دست صورتگر بود
صورت یکی چادر بود، در پرده آزر بود

(۲۴۵۲)

به جان تو ای طایی، که سوی ما بازآیی
تو هر چه می فرمایی، همه شکر می خایی
برآ به بام ای خوش خو، به بام ما آور رو
دو سه قدم نه این سو، رضای این مستان جو
اگر ملولی بستان، قنینه ای از مستان
که راحت جانست آن، بدار دست از دستان...
مگو دگر کوته کن، سکوت را همره کن
نظر به شاهنشه کن، نظاره ی آن مه کن

(۳۰۴۷)

ای جان چندان خوبی، نوباوه یعقوبی
خرخاشی آشوبی، جانها را مطلوبی
جان جان مایی، معنی اسمایی
هستی اشیایی، سرفتنه غوغایی
چون جامی درخوردم، برخیزم، برگردم
از شاخ آن وردم، گر سرخم گر زردم...
مولانا مولانا، قد صرنا حیرانا
غفرانا غفرانا، سبحانا سبحانا

(۳۱۸۳)

یکی از مهمترین هنرنمایی های قافیه در یک شعر تأثیری است که در حفظ وحدت احساس و حالت هنرمند دارد. هنگامی که قافیه می آید، خواننده یا شنونده به یاد قرینه می افتد و از آن قرینه، مطالبی را که با آن پیوستگی دارند، تداعی می کند و این تداعی باعث می شود که وحدت ذهنی و حالت کلی تأملات شاعر به خواننده منتقل شود.

در جای دیگر، قافیه را مثل دوبیتی آورده است. در غزل «۲۱۲۱» هر چهار مصراع در یک قالب قرار می گیرند و قافیه ای جداگانه دارند. البته، چهار مصراع اول و چهار مصراع ششم مستثنی هستند و این قاعده برای آنها صدق نمی کند:

افندس مُسین کاغا یومنیدن
کابیکینونین کالی زویمسن
یتی بیرسس یتی قومسس
بیمی تی پاتیس بیمی تی خسس
هله دل من هله جان من
هله این من هله آن من
هله خان من هله مان من
هله گنج من هله کان من...
آن باغ بود نی نقش ثمر
وان گنج بود نی صورت زر
شب عیش بود نی نقل و سمر
لاتسالنی زان چیز دیگر

(۲۱۲۱)

همین حالت را در غزل «۳۲۰۲» داریم ولی چهار مصراع چهارم در این قابل نمی گنجد و استثناست:

هذا سیدی هذا سندی
هذا سکنی هذا مددی
هذا کنفی هذا عمدی
هذا ازلی هذا ابدی
یا من وجهه ضعف القمر
یا من قده ضعف الشجر
یا من زارنی وقت السحر
یا من عشقه نور نظری...
آن باغ بود بی صورت بر
و آن گنج بود بی صورت زر
شب عیش بود بی نقل و سمر
لا تسالنی زان چیز دگر

(۳۲۰۲)

این نمونه ها را می توان «دوبیتی غزل» و یا نوعی تسمیط در نظر گرفت. نکته دیگری که در این دو غزل جلب توجه می کند اشتراک بعضی بیت ها (با اندکی اختلاف) است؛ به عبارت دیگر غزل «۲۱۲۱» همان غزل «۳۲۰۲» است که چهار بیت در ابتدا، اضافه تر دارد.

ترکیب بیت های عربی و فارسی: مولانا در غزل «۱۷۷۵» بیت های عربی و فارسی را به زیبایی با هم درآمیخته است و جالب آن که در بیت های فارسی حرف روی، «ز» است مثل کلمات «ببر، کبر، نچر، هنر،...» و در بیت های عربی حرف روی، «م» است یعنی: «کرم، هرم، حرم، ارم،...» و حرف روی عربی با حرف وصل فارسی هماهنگ است:

گر تو کنی روی ترش ز حمت از اینجا ببرم
گر تو میی من قدحم ور ترشی من کبرم
عبسس وجهاسندی کان سناه مددی

کل هوی یهویه ذاک جمیل و کرم
زنده نباشد دل من گر به مهش دل ندهم
عقل ندارد سر من گر زنباتش نچرم
میسمه بلبلنی عابسه زلزلنی
ماشطه شیبنی غیبته الف هرم...
رو سخن کار مگو کز همه آزاد شدم
رو سخن خار مگو چون همه گل می سپرم
(۱۷۷۵)

همین هنرنمایی را در غزل «۱۷۷۶» نیز داریم. «د» در کلمات «زاد، داد، قباد، گشاد و...» حرف روی در بیت‌های فارسی است و حرف «م»، روی بیت های عربی در کلمات «نتحاکم، مقدم، وانعم...» است که با حرف وصل بیت‌های فارسی متناسب است:

منم آن بنده‌ی مخلص که از آن روز که زادم
دل و جان را ز تو دیدم دل و جان را به تو دادم
کتب العشق بانی بهوی العاشق اعلم
فالیه نتراجع و الیه نتحاکم
چو شراب تو بنوشم چو شراب تو بجوشم
چو قبای تو بپوشم ملکم شاه قبادم
قمرالحسن اتانی والی الوصل دعانی
و رعاني و سقانی هو فی الفضل مقدم
چو ز تبریز بتابد مه شمس الحقّ والدین
بفروزد زمه او فلک جهد و جهادم
(۱۷۷۶)

قافیه معمولی: «عیوب غیر ملقبه قافیه را متعدد دانسته اند... و از آن جمله است قافیه معمولی یا معموله و آن چنان است که لفظ مرکب را در حکم بسیط قرار داده و به تدبیر شاعرانه، حرفی را روی سازند و لفظی را که جزو کلمه نیست به او ترکیب کنند و قافیه سازند، مانند: «پروانه، یا نه» و یا «خرسند» را با «بردند» قافیه نمایند.»
(شاه‌حسینی، ۱۳۶۷، ص ۱۸۲)

«روی معموله آن است که شاعر به تکلف حرفی را به منزله روی قرار داده است و این چون از عمل شاعر پدید می شود آن را معموله خوانده اند، خواه در روی مفرد باشد و خواه در مضاعف.»
(همان، ص ۱۴۴)

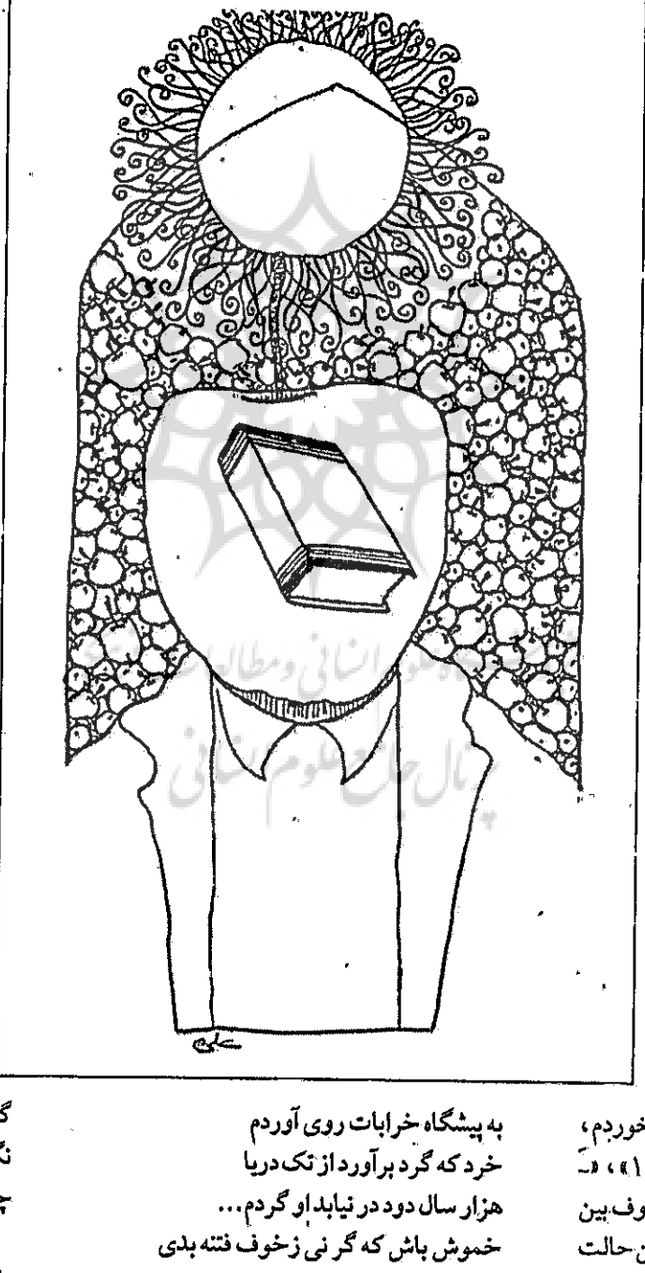
با توجه به مطالب فوق الذکر، در کلمات «خوردم، کردم، آوردم، گردم،...» از غزل «۱۷۲۲»، «ـ ردم»، قافیه است، ولی در بیت آخر، این حروف بین دو کلمه قسمت شده، یعنی کلمه قافیه در این حالت از دو بخش تشکیل شده است:

بدار دست ز ریشم که باده‌ای خوردم
ز بیخودی سر و ریش و سبال گم کردم
ز پیشگاه و ز درگاه نیستم آگاه
به پیشگاه خرابات روی آوردم
خرد که گرد برآورد از تک دریا
هزار سال دود در نیابد او گردم...
خموش باش که گر نی زخوف فتنه بدی
هزار پرده دریدی زبان من هر دم
(۱۷۲۲)

به عبارت دیگر، در کلمات فوق حرف روی «د» است ولی در کلمه «هر دم»، «د»، جزو کلمه دوم یعنی «دم» است. همچنین در غزل «۱۷۶۸» قافیه، «اوختم» است و در بیت آخر، بین دو کلمه «شوخ» و «تم» قسمت می شود و این دو کلمه بر روی هم کلمه قافیه را تشکیل می دهند:

چند قبا در قد دل دوختم
چند چراغ خرد افروختم
پیر فلک را که قراریش نیست
گردش بس بوالعجب آموختم
گنج کرم آمد مهمان من
وام فقیران ز کرم توختم...
بس، که اذا تم دنا نقصه
تا بنگوید صنم شوخ تم
(۱۷۶۸)

□ تبدیل قافیه و ردیف به یکدیگر و استفاده از بیت‌های عربی مقفا به همراه بیت‌های فارسی که دارای ردیف و قافیه هستند از صنعت‌های ابداعی مولانا است، در غزل «۲۴۹۴» نیز ردیف به قافیه بدل می‌شود.



در غزل هایی که در ادامه آمده است نیز، قافیه معمولی به چشم می خورد:

قرابه باز دانا، هش دار آبگینه
تا در میان نیفتد سودای کبر و کینه
چون شیشه بشکنی جان بسیار پای یاران
مجروح و خسته گردد این خود بود کمینه...
در بزمگاه وحدت یابی هر آنچه خواهی
در رزمگاه محنت که آن نه و که این نه
جانی که غم فزودی از شمس حق تبریز
نو نو طرب فزاید بی کهنه های دینه
(۲۳۸۶)

ای جنبش هر شاخی از لون دگر میوه
هر کس ز دگر جامی مستک شده کالیوه
در پرده دوصد خاتون رخسار دریدستند
بر روی زنان هر یک از جفت دگر بیوه
در کامه هر ماهی شستیست زصیادی
آن ناله کنان آوه وین ناله کنان ای وه...
ای مطرب مشتاقان شمس الحق تبریزی
می نال درین پرده زنهار همین شیوه
(۲۳۲۷)

دلم همچون قلم آمد در انگشتان دلداری
که امشب می نویسد زی، نویسد باز فردا، ری
قلم را هم تراشد او رقاع و نسخ و غیر آن
قلم گوید که: «تسلیمم تو دانی من کیم باری»
گهی رویش سیه دارد، گهی در موی خود مالد
گه او را سرنگون دارد، گهی سازد بدو کاری...
نگنجد در خرد وصفش که او را جمع ضدّینست
چه بی ترکیب ترکیبی عجب مجبور مختاری
(۲۵۳۰)

بفریفتیم دوش و پرندوش به دستان
خوردم دغل گرم تو چون عشوه پرستان
دی عهد نکردی بروم باز بیایم
سوگند نخوردی که بجویم دل مستان

گفتی که: «به بستان بر من چاشت بیاید»
رفتی تو سحرگاه و ببستی در بستان...
ورنه بکنم غمز و بگویم که سبب چیست
زان سان که تو اقرار کنی که سببست آن

(۱۸۹۵)

تفاوت در حرف روی: «... و باشد که یک حرف را که اصل قافیه باشد و آن را حرف روی خوانند...»

(خواجه نصیرالدین طوسی، ۱۳۶۳، ص ۵۵)

«قافیه با پساوند کلمات آخر اشعار است که حرف اصلی آخر آنها یکی باشد و آن حرف را در اصطلاح روی می گویند».

(همایی، ۱۳۶۷، ص ۵)

با این توضیح، ساختارشکنی مولانا در زمینه حرف روی را در غزل های زیر بررسی می کنیم:

ای چرخ عیب جویم وی سقف پرستیزم
تا کی به گوشه گوشه، از مکر تو گریزم
ای چرخ همچو زنگی خون خواره خلایق
من ابر همچو خونم بر تو چرا بریزم
ای دل بسوز خوش خوش مگریز ازین دو آتش
کانیست بر تو واجب کایی به نارتیزم
مقصود نور آمد، عالم تنور آمد
وین عشق همچو آتش وین خلق همچو هیزم
همچون خلیل یزدان، پروانه وار شادان
در آتشش نشستم تا حشر برنخیزم

(۱۶۹۶)

حرف روی در کلمات قافیه این غزل «ز» است و حرف «م» حرف وصل است؛ ولی «م» در کلمه «هیزم» جزو اصلی کلمه است و بدون آن بی معنی می شود؛ یعنی حرف روی در آن «م» است نه «ز».

در غزل «۱۸۹۶» نیز این بدعت جلوه گر است؛ در همه کلمات قافیه، حرف روی، «د» و در کلمه «گردن» حرف «ن» جزو اصلی کلمه است و روی به شمار می رود؛ درحالی که «ن» در کلمات دیگر، حرف وصل است:

نشاید از تو چندین جور کردن
نشاید خون مظلومان به گردن
مرا بهر تو باید زندگانی
وگر نی سهل دارم جان سپردن
از آن روزی که نام تو شنیدم
شدم عاجز من از شبها شمردن
ازین خانه شدم من سیر، وقتست
به بام آسمان ها رخت بردن

(۱۸۹۶)

این حالت را در غزل زیر نیز داریم؛ در همه کلمات قافیه، «ت» حرف روی است و در «فاخته»، «ه»:

ای به میدان های وحدت گوی شاهی باخته
جمله را عریان بدیده، کس تو را نشناخته...
ای که طاووس بهار از عشق رویت جلوه گر
بر درخت جسم، جان نالان شده چون فاخته

□ با خواندن دیوان غزلیات شمس هر کس احساس خواهد کرد که مولوی بیشتر از تمام شاعران به نقش موسیقایی قافیه پی برده، زیرا وی علاوه بر رعایت قافیه به قافیه های درونی نیز توجه کرده است. از نظر قافیه های درونی هیچ دیوانی را به غنای دیوان کبیر مولانا نخواهیم دید و در کمتر غزلی از آن قافیه درونی وجود ندارد.

از برای ما تو آتش را چو گلشن داشته
وز برای ما تو دریا را چو کشتی ساخته
شمس تبریزی جهان را چون تو پُر کردی زحُسن
من جهان روح را از غیر عشقت آخته

(۲۳۶۸)

حرف روی، اصلی در غزل زیر «ر» است:

چون بجهد خنده ز من، خنده نهان دارم ازو
روی ترش سازم ازو، بانگ و فغان آرم ازو
با ترشان لاغ کنی، خنده زنی، جنگ شود
خنده نهان کردم من، اشک همی بارم ازو...
صد چو تو و صد چو منش مست شده در چمنش
رقص کنان، دست زنان، بر سر هر طارم ازو...
از سوی تبریز اگر شمس حقم باز رسد
شرح شود، کشف شود جمله ی گفتارم ازو

(۲۱۴۲)

روی اصلی، «آ» است:

جان و سر تو ای پسر نیست کسی به پای تو
آینه بین، به خود نگر، کیست دگر ورای تو
بوسه بده به روی خود، راز بگو به گوش خود
هم تو ببین جمال خود، هم تو بگو ثنای تو
نیست مجاز راز تو، نیست گزاف ناز تو
راز برای گوش تو، ناز تو هم برای تو...
سایه توست ای پسر، هرچه برست ای پسر
سایه فکند ای پسر، در دو جهان همای تو

(۲۱۴۸)

روی اصلی، «خ» است:

رو که به مهمان تو می نروم ای اخی
بست مرا از طعام، دود دل مطبخی
رزق جهان می دهد، خویش نهان می کند
گاه وصال او بخیل، در زر و مال او سخی
مال و زرش کم ستان، جان بده از بهر جان
مذهب سردان مگیر، یخ چه کند جز یخی...
جانب تبریز رو، از جهت شمس دین
چند درین تیرگی، همچون خسان می زخی

(۳۰۱۴)

هر شب که بود قاعده ی سفره نهادن
ما را ز خیال تو بود روزه گشادن...
چون قوت دل از مطبخ سودای تو باشد
باید به میان رفتن و در لوت فتادن
ما را هم از آن آتش دل آب حیاتست
بر آتش دل شاد بسوزیم چو لادن
کار حیوانست نه کار دل و جانست
در خاک بپوسیدن و از خاک بزادن

(۱۸۹۲)

این چنین نمونه ها در غزل مولانا فراوان است و این ویژگی در حرف روی، گاهی تا آنجا افزایش می یابد که می توان دو گونه حرف روی برای یک غزل در نظر گرفت، مانند مثال زیر:

ننشیند آتشم چون زحق خاست آرزو
زین سو نظر مکن که از آنجاست آرزو
تر دامنم مبین که از آن بحر تر شدم
گر گوهری، ببین که چه دریاست آرزو...
مورش مگو ز جهل سلیمان وقت اوست
زیرا که تخت و ملک بیاراست آرزو
بگشای شمس مفخر تبریز این گره
چیزیست کاو نه ماست و نه جز ماست آرزو

(۲۲۴۰)

دراین غزل در کلمات «خاست، می خواست، راست، بیاراست» حرف روی، «ت» است و در کلمات «آنجاست، دریاست، زیباست، مبراست، بپرواست، ماست» حرف روی، «ا» است و «ست»، وصل و خروج به شمار می روند.

بادبین اندر سرم از باده ای
نوش کردم از کف شه زاده ای
جان چو اندر باده ی او غوطه خورد
بر سر آمد تابناکی ساده ای
چشم جان می دید نقشی بوالعجب
هر طرف زیبا نگاری شاده ای...
شمس تبریزی سر این دولتست
در نهان او دولتی آماده ای

(۲۹۲۳)

در غزل فوق نیز، در کلمات «باده، ساده، آماده» حرف روی، «ه» و در بقیه کلمات قافیه، «د» حرف روی و «ه» وصل است.

تبدیل قافیه و ردیف به یکدیگر: در غزل «۱۹۵۲» در بیت اول «راستین» و «آستین» کلمات قافیه هستند و قافیه، «آستین» است ولی در بیت های بعدی، قافیه

به جزیی از کلمه قافیه و ردیف بدل می شود. به بیان دیگر، به جز در بیت اول در بقیه بیت‌ها، قافیه «آست» و ردیف «این» است:

هست ما را هر زمانی از نگار راستین
لقمه‌ای اندر دهان و دیگری در آستین
این حدّ خوبی نباشد ای خدایا چیست این
هیچ سروی این ندارد خوش قد و بالاست این
این چنین خورشید پیدا چونکه پنهان می شود
او چنین پنهان ز عالم از برای ماست این...
شمس تبریز ار چه جانی گر چو جان پنهان شوی
بر دلم تهمت نشیند کز کجا بر خاست این

(۱۹۵۲)

در غزل دیگر، کلمات قافیه در بیت اول «زندی» و «عندی» است و ردیف نداریم ولی در بیت‌های بعدی کلمه «افندی» ردیف می شود که با کلمات قافیه بین اول هماهنگ است و «شرابات، خرابات، مساقات، مراعات و...» کلمات قافیه اند.

یا ساقی شرف بشرابانک زندی
فالراح مع الروح، من افضالک عندی
برخیز که شورید خرابات، افندی
مستان نگر و نقل شرابات، افندی
هر مست درآویخته با مست ز مستی
گردان شده ساقی به مساقات، افندی...
شمس الحق تبریز، تویی موسی ایام
بر طور دلم رفته به میقات افندی

(۲۶۳۰)

تبدیل قافیه و ردیف به یکدیگر و استفاده از بیت‌های عربی مقفّا به همراه بیت‌های فارسی که دارای ردیف و قافیه هستند از صنعت‌های ابداعی مولانا است، در غزل «۲۴۹۴» نیز ردیف به قافیه بدل می شود. به عبارت دیگر، «گاز، طراز، دراز، دجاز،...» کلمات قافیه است و قافیه «آز» و ردیف «می کنی». در بیت‌های عربی ردیف نداریم و کلمات قافیه «مأمنی، مخزنی، منحنی،...» با ردیف «می کنی» هماهنگ شده است و در بیت آخر، غزل به جالت اولیه برمی گردد:

زرگر آفتاب را بسته‌ی گاز می کنی
کرته‌ی شام را ز مه نقش و طراز می کنی
روز و شب و نتایج این حبشی و روم را
بر مثل اصولشان گرد و دراز می کنی...
یا سندا لحاظه عاقلتی و مسکنی
یا ملکا جواره مکتنفی و مأمنی
انت عماد بنیتی انت عتاد منیتی
انت کمال ثروتی انت نصاب مخزنی
چندخموش می کنم سوی سکوت می روم
هوش مرا به رغم من ناطق راز می کنی

(۲۴۹۴)

همچنین در دو غزل «۲۲۶۳» و «۲۲۶۵» ردیف و قافیه، مرتبا به یکدیگر تبدیل می شود، ولی موسیقی شعر به زیبایی حفظ شده است:

□ مولانا جلال الدین محمد از جمله در غزل شماره ۱۷۷۵ بیت‌های عربی و فارسی را با زیبایی با هم در آمیخته، اما جالب این نکته است که در بیت‌های فارسی از حرف روی «ر» و در بیت‌های عربی از حرف روی «م» بهره گرفته است. همین شیوه را در غزل شماره ۱۷۷۶ با استفاده از حرف روی «د» و «م» به کار برده است.

یا قمرا طلوعه للقمرین سکن
حلت علی حریمهم فی خطر لیامنوا
یا شجرا غصونه فوق سماء وهمنا
هزهز فی قلوبنا مرحمة لتجتنوا
هرکه تو گردنش زدی گشت دراز گردن او
خرمن هر که سوختی گشت بزرگ خرمن او
هرکه سرش شکافتی سر بفراخت بر فلک
هرکه تو در چهش کنی یافت جهان روشن او...

(۲۲۶۳)

در بیت های فارسی، کلمات قافیه (خرمن، روشن، گردن، مفتن،...» و ردیف «او» است و در بیت‌های عربی ردیف نداریم و کلمات قافیه «سکن، لیامنوا، لتجتنوا...» است:

الیوم من الوصل نسیم و سعود
الیوم اری الحب علی العهد فعودوا
رفتست رقیب و برآن یار نبود او
بی زحمت دشمن دم عشاق شنود او
یا قلب ابشرک بوصل و رحیق
ما فاتک من دهرک الیوم یعود
شکرست عدو رفته وما همدم جامیم
ما سرخ و سپید از طرب و کور و کبود او...

(۲۲۶۵)

«سعود، فعودوا، یعود، یجود،...» کلمات قافیه بیت‌های عربی و «نبود، شنود، کبود، بستود،...» مربوط به بیت‌های فارسی و ردیف آن «او» است در حالیکه برای بیت‌های عربی ردیف نداریم.

تغییر کلمات قافیه: گاه قافیه باعث می شود که شاعر کلمه‌ای را به صورت ناقص ادا کند. چنان که مولوی در غزلی فرموده است:

مهمان شاهم هرشبی بر خوان احسان و وفا
مهمان صاحب دولتم که دولتش پاینده با

(۱۰)

که «پایَنده باد» به صورت «پاینده با» درآمده است»

(شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸، ص۱۹۹)

همچنین است در غزل های زیر:

درفضای محض افشانند مردان آستی
دامن خود برفشاند از دروغ و راستی
مرد مطلق دست خود را کی بیالاید به جان
آخر ای جان قلندر از چه پهلو خاستی؟...

(۲۷۷۴)

این ترک ماجرا ز دو حکمت برون نبو
یا کینه را نهفتن یا عفو و حسن خو
یا آنکه ماجرا نکنی به هر فرصتی
یا برکنی ز خویش تو آن کین تو به تو...

(۲۲۳۷)

مرغ دل پرّان مباجز در هوای بیخودی
شمع جان تابان مباجز در سرای بیخودی
آفتاب لطف حق بر عاشقان تابنده باد
تا بیفتد بر همه سایه‌ی همای بیخودی...

(۲۷۷۵)

می زن سه تا که یکتا، گشتم مکن دُوتایی
یا پرده‌ی رها وی یا پرده‌ی رهایی
بی زیر و بی بم تو، ماییم در غم تو
در نای این نوا زن، کافغان ز بی نوایی...

(۲۹۶۳)

«یا گاه باعث شده که کلمه‌ای را بیش از تلفظ معمولی بکشیم، پی آن که در اصل، کشش در ساختمان طبیعی آن وجود داشته باشد، مثل این بیت مولانا:

هرلحظه وحی آسمان آید به سر جانها
کافر چو دردی بر زمین تا چند باشی برآ

(۲۶)

که «جان ها» بر وزن «بادها» باید خوانده شود با الف کشیده».

(همان، صص۱۹۹ و ۲۰۰)

این کشش در غزل زیر نیز وجود دارد:

کی بود خاک صنم با خون ما آمیخته؟
خوش بود این جسمها با جانها آمیخته
این صدفهای دل ما با چنین درد فراق
با گهرهای صفای با وفا آمیخته...

(۲۳۷۱)

تکرار قافیه: ردالقافیه آن است که قافیه مصراع اول مطلع غزل یا قصیده را در آخر بیت دوم تکرار کنند، به طوری که موجب حسن کلام شود ولی مولانا این تکرارها را در بیت‌های دیگر نیز آورده است:

پرده بردار ای حیات جان و جان افزای من
غمگسار و همنشین و مونس شبهای من
ای شنیده وقت و بی وقت از وجودم ناله‌ها

ای فکنده آتشی در جمله‌ی اجزای من...
بی تو باشد جیش و عیش و باغ و راغ و نقل و عقل
هر یکی رنج دماغ و کنده‌ای بر پای من
تا زخود افزون گریزم، در خودم محبوس تر
تا گشایم بند از پا بسته بینم پای من...

(۱۹۶۳)

بانگ برآمد زخرابات من
یار درآمد به مراعات من
تا که بدیدم مه بی حد او
رفت زحد ذوق مناجات من...
آمده با سوز و هزاران نیاز
بر طمع لطف و مکافات من
بیشتر آ، بیشتر آ و ببین
خلعت و تشریف و مکافات من...

(۲۱۱۱)

گفت لبم ناگهان نام گل و گلستان
آمد آن گلعذار، کوفت مرا بر دهان
گفت که: «سلطان منم جان گلستان منم
حضرت چون من شهی وانگه یاد فلان»...
بس که مرا دام شعر از دغلی بند کرد
تا که زدستم شکار جست سوی گلستان...
گفت که: «اینک نشان دزد تو این سوی رفت»
دزد مرا باد داد آن دغل کژ نشان

(۲۰۵۹)

همه خوردند و برفتند و بماندم من و تو
چو مرا یافته‌ای صحبت هر خام مجو
هم سر سبزی جان تو زاقبال دلست
هله چون سبزه و چون بید مرو زین لب جو
حلقه حلقه بر او رقص کنان، دست زنان
سوی او خنبد هر یک که منم بنده‌ی تو...
لب ببند و صفت لعل لب او کم کن
همه هیچند به پیش لب او هیچ مگو

(۲۲۱۸)

به قرار تو او رسد که بود بی قرار تو
که به گلزار تو رسد دل خسته به خار تو
گل و سوسن ازان تو، همه گلشن ازان تو
تلفش از خزان تو، طربش از بهار تو
ززمین تا به آسمان همه گویان و خامشان
چون دل و جان عاشقان به درون بی قرار تو...
همه فربه زبوی تو، همه لاغر زهجر تو
همه شادی و گریه شان اثر و یادگار تو

(۲۲۵۶)

اختلاف در قافیه:
با روی تو کفرست به معنی نگریدن
یا باغ صفا را به یکی تره خریدن
با پر تو مرغان ضمیر دل ما را
در جنت فردوس حرامست پریدن...
رنجور شقاوت چو بیفتاد به یاسین
لاحول بود چاره و انگشت گزیدن
جز عشق خداوندی شمس الحق تبریز
آن موی بصر باشد، باید ستریدن

(۱۸۹۰)

در غزل فوق قافیه «ـُریدن» است ولی در کلمه «گزیدن» تفاوت دارد و حرف روی، «ز» می شود؛ در نتیجه قافیه به «ـَزیدن» بدل می گردد.
در غزل «۱۸۹۷» قافیه، «آند» است ولی در مورد «آمد» صادق نیست:

درین دم همدمی آمد، خمش کن
که او ناگفته می داند، خمش کن
زجام باده‌ی خاموش گویا
تو را بیخویش بنشاند، خمش کن
مزن تشنیع بر سلطان عشقش
که او کس را نرنجاند، خمش کن...
ازین عالم و زان عالم مگو، زانک
به یک رنگیت می راند خمش کن

(۱۸۹۷)

این حالت در غزل «۲۰۳۷» نیز مشاهده می شود:

چون جان تو می ستانی، چون شکرست مردن
با تو زجان شیرین، شیرین ترست مردن
بردار این طبق را زیرا خلیل حق را
باغست و آب حیوان گر آذرست، مردن
این سر نشان مردن وان سر نشان زادن
زان سرکشی نمیرد، نی، زین مراست مردن...
خامش! که خوش زبانی چون خضر جاودانی
کز آب زندگانی کور و کرست مردن

(۲۰۳۷)

قافیه در این غزل «ـَرست» است ولی برای کلمه قافیه «مراست» این مطلب صدق نمی کند.
در غزل «۲۲۹۲» باتوجه به کلمات «برخیزیم، درآویزیم، درآمیزیم، استیزیم،...» قافیه، «ایزیم» است و کلمه «لغزیم» بیرون از این قاعده قرار می گیرد:

به لاله دوش نسرین گفت برخیزیم مستانه
به دامان گل تازه درآویزیم مستانه
چو باده بر سر باده خوریم از گلرخ ساده
بیا، تا چون گل و لاله درآمیزیم مستانه...
که جانها کز الست آمد بسی بیخویش و مست آمد
ازان درآب و گل هر دم همی لغزیم مستانه
صلاح دیده‌ی ره بین صلاح الدین، صلاح الدین
برای او زخود شاید که بگریزیم مستانه

(۲۲۹۲)

جای دگر بوده ای زانکه تهی روده ای
آب دگر خورده ای، زانکه گل آلوده ای
مست دگر باده ای کاحمق و بس ساده ای
دل چه بدو داده ای؟ رو که نیاسوده ای...
گنج دلت سر به مهر وین جگرت کان مهر
ای تو شکم خوار، چند در هوس روده ای
از اثر شمس دینست، این تبش عشق تو
وز تبریزست این بخت که پرورده ای

(۳۰۲۵)

در غزل فوق، قافیه، «ـُرده ای» و کلمات قافیه، «روده ای، آلوده ای، نیاسوده ای، نشنوده ای،...» است ولی در کلمه «پرورده ای» این حالت را نداریم.
نتیجه:

فروغ آدم خاکی به تازه کاریهاست
مه و ستاره کنند آنچه پیش از این کردند

این گونه نغزکاری ها و نوآوری ها در غزل مولانا فراوان است. شاید همین ابتکارات در غزل مولانا فراوان است؛ شاید همین ابتکارات و قالب گریزی ها و رویکرد به بعد موسیقیایی غزل، از علل زیبایی و جاودانگی شعر او باشد و این که هیچ چیز او را از بیان احساسات درونی و عشق پر تلاطم باز نداشته است؛ حتی قید و بند قالب های شعری و قوانین و سنن وضع شده توسط شاعران سلف.

منابع

۱- پورنامداریان، تقی، در سایه آفتاب، چ اول، تهران: انتشارات سخن، ۱۳۸۰.
۲- شاه حسینی، ناصرالدین، شناخت شعر، چ اول، تهران: مؤسسه نشر هما، ۱۳۶۷.
۳- شفیعی کدکنی، محمدرضا، موسیقی شعر، چ دوم، انتشارات آگاه، ۱۳۶۸.
۴- مولانا، جلال الدین محمد، کلیات شمس (دیوان کبیر)، با تصحیحات و حواشی بدیع الزمان فروزان فر، ده جلد، چ سوم، جلد ۷، ۶، ۵، ۴، تهران: انتشارات میراث فرهنگ ایران، ۱۳۶۳.
۵- نصیرالدین طوسی (خواجه)؛ معیارالاشعار، به تصحیح و اهتمام: محمد فشارکی و جمشید مظاهری، چ اول، اصفهان: انتشارات سهروردی، ۱۳۶۳.
۶- همایی، جلال الدین، فنون بلاغت و صناعات ادبی، چ چهارم، تهران: مؤسسه نشر هما، ۱۳۶۷.