● دریافت ۸۸/۷/۲۶
● تأیید ۸۸/۹/۱۶

قاعده افزایی در غزلیات شمس

فاطمه مدرسی*
امید یاسینی**

چکیده

قاعده افزایی یکی از شیوه های آشنایی زدایی در مکتب فرمالیسم روس است. در این شگرد قواعدی بر قواعد زبان معیار افزوده می شود که موجب برجسته سازی در متن ادبی می گردد. لیچ (Leech)، برجسته سازی را به دو شکل انحراف از قواعد حاکم بر زبان (هنجارگریزی) و افزودن قواعدی بر قواعد حاکم بر زبان (قاعده افزایی) امکان پذیر می داند. یاکوبسن معتقد است که فرآیند قاعده افزایی چیزی نیست جز توازن در وسیع ترین مفهوم خود و این توازن از طریق «تکرار کلامی» (Verbal Repetitoion) حاصل می آید. صناعاتی که از طریق توازن حاصل می شوند، از ماهیّتی یکسان برخوردار نیستند، به همین دلیل گونه های توازن را باید در سطوح تحلیلی متفاوتی بررسی کرد.

استفاده از قاعده افزایی، دلالت بر توانایی شاعر در بهره‌گیری از ظرفیت های زبانی، جهت ناآشنا ساختن و برجستگی زبان است که صورت گرایان روس آن را عامل شکل گیری اثر ادبی می دانند. «کوله ریج» (Coleridge) شاعر و منتقد انگلیسی بر آن بود که شاعر به واسطهٔ قوهٔ مخیّلهٔ خود خاصّه با استفاده از قاعده افزایی حجاب عادت را از برابر دیدگان می‌زداید و واقعیت اشیا را به گونه‌ای تازه‌تر بر خوانندگان عرضه می دارد. در این پژوهش سعی بر آن است که غزلیات شمس را از طریق قاعده افزایی به عنوان یکی از شیوه هایی آشنایی زدایی در سطوح تحلیل آوایی و واژگانی مورد بررسی قرار داده تا گوشه هایی از زیبایی و برجستگی اشعار مولانا از این رهگذر بر ما آشکار گردد.

کلید واژه ها:
قاعده افزایی، آشنایی زدایی، برجسته سازی، غزلیات شمس

* استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ارومیه،ارومیه،ایران(fatememodarresi@yahoo.com)
** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بوعلی سینای همدان

مقدمه

قاعده افزایی یکی از شیوه های آشنایی زدایی در مکتب فرمالیسم روس است. در این شگرد قواعدی بر قواعد زبان معیار افزوده می شود که موجب برجسته سازی در متن ادبی می گردد. لیچ (Leech) برجسته سازی را به دو شکل انحراف از قواعد حاکم بر زبان (هنجارگریزی) و افزودن قواعدی بر قواعد حاکم بر زبان (قاعده افزایی) امکان پذیر می داند. (صفوی۱۳۸۰ :۱/۴۰) یاکوبسن معتقد است که «فرآیند قاعده افزایی چیزی نیست جز توازن در وسیع ترین مفهوم خود و این توازن از طریق «تکرار کلامی» (Repetitoion Verbal) حاصل می آید.» (همان:۱۵۰) صناعاتی که از طریق توازن حاصل می آیند، از ماهیّتی یکسان برخوردار نیستند، به همین دلیل گونه های توازن را باید در سطوح تحلیلی متفاوتی بررسی کرد.

تکرار موجب ایجاد موسیقی در زبان شعر می گردد. گروه موسیقایی، مجموعه‌ی عواملی است که زبان ادبی را از زبان هنجار به کمک آهنگ و توازن متمایز می‌سازد، این عوامل شامل: وزن، قافیه، ردیف و هماهنگی های آوایی می باشند. فرمالیست‌ها موسیقی زبان را جزء جدایی ناپذیر شعر می‌دانند که پیوند ذاتی با شعر دارد، آن‌ها بر موسیقی و عناصر آوایی در شعر تأکید ویژه ای دارند. گفتنی است که «موسیقی در زبان شعر از موسیقی کلمه آغاز می‌شود. شاعران موفّق که با دقّت و تأمّل کلمات شعر را برمی‌گزینند، به آهنگ درونی آنها توجّه کافی دارند. گاه موسیقی شعر از هم نشینی و مجاورت حروف خاصّی ایجاد می‌شود. نظم و توالی صوت یا اصوات در کلمه و بافت جمله، طنین و آهنگی را به وجود می آورد که نغمهٔ حروف خوانده می شود و غالباً القاگر و تداعی کننده‌ی مفهوم و حالات عاطفی خاصّی است.» (علی پور۱۳۷۸: ۵۳) اهمیّت موسیقی در زبان شعر به اندازه‌ای است که استاد شفیعی استحکام و انسجام شعر را به میزان برخورداری شعر از موسیقی وابسته می داند. (شفیعی کدکنی۱۳۸۴ :۳۷۴) بنابراین، اکثر شاعران، نهایت شعر خوب را همراهی آن با موسیقی می‌دانند، برای اینکه موسیقی، زبان ناب آواها و آهنگ‌هاست. صورت‌گرایان معتقدند که اکثر شاعران، موسیقی شعر خود را از موسیقی طبیعت و جهان بیرون می گیرند. «لویی آنتر میر» (L. Unter Meyer)، نویسنده و شاعر امریکایی در این باره چنین می نویسد: «بشر پیش از آن که به نیروی عقلانی خویش التفات یابد، متحیّر آهنگی بود که در جزر و مدّ آب، رفت و آمد منظم شب و روز و گذشت موزون فصل های سال و برتر از همه در نفس کشیدن می دید.» (میلر ۱۳۴۸: ۲۴۲) موسیقی شعر، برخاسته از زبان آن است، زبانی که خود نتیجهٔ مکالمات و گفت و گوی های عادی در محیط زندگی است. «پس باید زبان شعر، زبان عصر باشد تا موسیقی دوران خود را ارایه دهد. مقصود از زبان عصر آن است که اگر مردم عادی می خواستند شعر بگویند آن را به کار می بردند.» (شمیسا۱۳۸۰: ۲۰۱)

نقد صورت شعر «شامل مباحثی از قبیل لغات شعر، موسیقی شعر، آرایش های ادبی، وحدت و انسجام اثر و جز آن است.» (حسینی۱۳۷۱: ۵۸) از اصلی‌ترین ارکان موسیقی شعر، وزن است. بررسی وزن های به کار گرفته شده توسط یک شاعر، یکی از مهم ترین راه‌های رسیدن به زیبایی اثر خلق شده توسط شاعر است. «بدیهی است آهنگ درونی واژگان و هارمونی آوایی و فونتیکی، در یک ساختار زبانی خود گونه‌ای وزن است که در کنار وزن عروضی در تعریف تساوی ارکان و وزن قرار می گیرد.» (علی پور ۱۳۷۸:۵۲) هر اندازه که شعر با موسیقی پیوند داشته باشد، شعر از درجهٔ شعریّت بیشتری بهره‌مند خواهد بود. برخی کمال شعر را در نزدیکی هر چه بیشتر شعر به موسیقی می دانند. از منظر الیوت، موسیقی شعر از نهاد زبان شاعر سرچشمه می‌گیرد و در ذات زبان شاعر نهفته است. « او معتقد است که کلمهٔ خوب یا بد وجود ندارد، بل که در واقع جای کلمات است که می‌تواند خوب یا بد باشد و ترکیب و نسج و یا بافت و «نظام شعر» (Texture) است که واژه های شعر را نازیبا و بی اندام نشان می‌دهد. چنان که اگر همان کلمه های نازیبا بر جای خود در شعر به کار رفته باشد چه بسا در نظام شایستهٔ شعر، هوش از سرها برباید و زیباترین جلوه ها را دارا باشد.» (الیوت۱۳۷۵: ۶۷)

بخش قابل توجّهی از ساخت موسیقایی شعر، مبتنی بر تکرارهای کلامی و توازن ها است. این تکرارها متنوّع و دارای سطوح گوناگونی است. گاهی این تکرار ناشی از واج های هم صدا در یک اثر ادبی است. گاهی هم ناشی از تکرار صامت ها و مصوت ها و هم چنین ممکن است از تکرار مجموعه ای از واژگان یا تکرار یک جمله در سطح یک شعر باشد.

قاعده افزایی و نتیجهٔ حاصل از این فرآیند؛ یعنی توازن نخستین بار توسط یاکوبسن مطرح شده است. وی بر این باور است که توازن از طریق تکرار کلامی حاصل می آید. توازن عاملی جهانی است که به طروق گوناگون در نظم موسیقایی به کار می رود. آوسترلیس (R. Austerlitz)«مدعی است که مادهٔ سازندهٔ هر قطعهٔ موسیقی، توازن است.» (صفوی۱۳۸۰: ۱/۱۵۳) صناعاتی که از طریق توازن حاصل می آیند، از ماهیّتی یکسان برخوردار نیستند. به همین دلیل گونه های توازن را باید در سطوح تحلیلی متفاوتی بررسی کرد. در این پژوهش سطوح تحلیلی توازن آوایی و توازن واژگانی مورد بررسی قرار می گیرد.

توازن آوایی

منظور از توازن آوایی «مجموعه تکرارهای است که در سطح تحلیل آوایی امکان بررسی می یابند.» (صفوی۱۳۸۰: ۲/۱۶۷) تکرار آوایی می تواند، تکرار یک واج، چند واج درون یک هجا و هماهنگی و تکرار صامت ها و مصوت ها را شامل شود.

۱ - توازن آوایی کمی (وزن)

توازن آوایی کمی با وزن ارتباط پیدا می کند. هنگامی که «مجموعهٔ آوایی مورد بحث ما به لحاظ کوتاه و بلندی مصوت ها و یا ترکیب صامت‌ها و مصوت‌ها از نظام خاصّی برخوردار باشد، نوعی موسیقی به وجود می آید که آن را وزن می نامیم.» (شفیعی کدکنی۱۳۸۴: ۹) وزن از مهم ترین ارکان موسیقی شعر است و بررسی و تحلیل در وزن مورد استفاده ی شاعر، یکی از شیوه های وصول به زیبایی شعر است. زیرا « وزن وسیله ای است که موجب می شود تا کلمات بتوانند بیشترین تأثیر ممکن را بر یکدیگر بگذارند. در مطالعهٔ چیزهای موزون، دقّت و صراحت حالت انتظار که طبق معمول در اغلب موارد ناخودآگاه است، افزایش فراوان پیدا می کند.» (ریچاردز۱۳۷۵: ۱۱۷) خواجه نصیرالدین طوسی دربارهٔ تعریف وزن چنین می نویسد: «امّا وزن هیأتی است تابع نظام ترتیب حرکات و سکنات و تناسب آن در عدد و مقدار که نفس از ادراک آن هیأت لذّتی مخصوص یابد که آن را در این موضع وزن خوانند.» (طوسی۱۳۶۳: ۳) جورج تامسون وزن را به مفهوم وسیع آن «مجموعه ای از صوت می داند که از توالی منظم فاصله و زمان برخوردار باشد.» (تامسون۱۳۵۶: ۴۶)

فرمالیست ها بر موسیقی و عناصر آوایی تأکید فراوانی داشتند. آن‌ها، مهم ترین عامل سازندهٔ شعر را موسیقی و وزن می‌دانستند. عناصر آوایی در شعر در درجه ای از اهمیّت قرار دارند که می توان گفت: شعر «گفتاری است در بافت آوایی خود، سازمان یافته و مهم ترین عامل سازندهٔ آن وزن است.» (رامان۱۳۷۷: ۱۹) لویی آنتر میر «وزن را بنیاد و مایهٔ شعر می داند، چرا که جوهر اساسی زندگی نیز هست.» (میلر۱۳۴۸: ۲۴۲)

مولوی از اوزان متنوّعی در غزلیات شمس بهره جسته که نشانگر توانایی شاعر در استفاده از شگردهایی مختلف برای القای معانی و مفاهیم مورد نظر او است. از آن جایی که مولانا عاشق سماع بوده در اکثر غزلیاتش از اوزان تند و ضربی بهره جسته است. او از این رهگذر به هر چیزی که در اطرافش بوده شور و جان دوباره ای بخشیده و همه را به حرکت و چرخش وا داشته است. برای نمونه:

آب زنید راه را، هین نگار می رسد
مژده دهید باغ را، بوی بهار می رسد
راه دهید یار را، آن مه ده چهار را
کز رخ نور بخش او، نور نثار می رسد
(کلیات شمس تبریزی:۱/۲۱۱)

غزل در «بحر رجز مثمن مطوی»، «مفتعلن مفتعلن مفتعلن مفتعلن» که متناسب مضامین شور انگیز وپر جذبه و حال است، سروده شده است. هماهنگی وزن و محتوا در این شعر چنان آشکار

است که به راحتی مفهوم مدّ نظر شاعر را به خواننده انتقال می دهد. منتقدان صورت‌گرا بر این باورند که وزن از جمله عناصری است که در کشف معنا و دریافت متن سودمند است. آنان معتقدند که اصولاً میان وزن و محتوا هماهنگی نسبی وجود دارد. « هر شعری بسته به محتوا و حالت عاطفی‌اش، با وزن خاصّی مطابقت دارد. به عبارت دیگر، شاعر از میان اوزان شعری، وزنی را که با محتوا و حالت انفعالی شعرش هماهنگ باشد، بر می‌گزیند.» (وحیدیان کامیار۱۳۶۹: ۶۱) بدون شک این گونه کاربرد وزن موجب «رستاخیز واژگان» در شعر می شود. مولوی شعر:

مرده بُدم زنده شدم گریه بُدم خنده شدم

دولت عشق آمد و من دولت پاینده شدم

دیدهٔ سیرست مرا جان دلیرست مرا

زَهرهٔ شیر است مرا زُهرهٔ تابنده شدم

(کلیات شمس تبریزی:۱/۵۱۶)

در «بحر رجز مثمن مطوی» «مفتعلن مفتعلن مفتعلن مفتعلن» سروده است. ساختمان عروضی این شعر به طور طبیعی تکرار را می طلبد و این تکرار موسیقی شعر را دو چندان می سازد. مولوی با بهره گیری از این وزن و تکرار ردیف و قافیه در درون مصراع و ایجاد جملات کوتاه و تند و ضربی، حالت شور و شوق و چرخش های ناشی از سماع را به مخاطب انتقال می دهد. مولوی غزل:

این بار من یگبارگی در عاشقی پیچیده ام

این بار من یکبارگی از عافیت ببریده ام

دل را از خود بر کَنده ام با چیز دیگر زنده ام

عقل و دل و اندیشه را از بیخ و بُن سوزیده ام

(کلیات شمس تبریزی:۱/۵۰۷)

در «بحر رجز مثمن سالم» «مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن» که از اوزان آهنگین و مختص مضامین پر شور و حال است، سروده است. این وزن موجب تقسیم هر مصرع به دو بخش و ایجاد قافیه درونی می شود و این امر موسیقی شعر را دو چندان می نماید. مولانا شعر:

یار مرا غار مرا عشق جگر خوار مرا

یار تویی غار تویی خواجه نگهدار مرا

نوح تویی روح تویی فاتح و مفتوح تویی

سینهٔ مشروح تویی بر در اسرار مرا

(کلیات شمس تبریزی:۱/۲۷)

در «بحر رجز مثمن مطوی» که مختص مضامین شور انگیز است، به تصویر کشیده است. هجاهای کوتاه کنار هم «–UU–» موجب ایجاد آهنگی تند و ضربی و القای مفاهیم شور انگیز

به مخاطب می شود. قافیه های درونی و تکرار ردیف و نغمهٔ حروف بر موسیقی شعر افزوده است. مولوی در به کارگیری اوزان و هماهنگی آن با محتوای شعر، شاعری تواناست. او هنرمندانه از طریق کاربرد این شگرد موجب انسجام و آشنایی زدایی زبان شعرش می‌شود.

باید یاد آور شد که مولوی در شعر خود گاه از اوزان آرام و دلنشین به جای اوزان تند و ضربی بهره می جوید و آن هنگامی است که به بیان مضامین عاشقانه و ناز ونیازهای عارفانه می پردازد. برای نمونه:

تو دیدی هیچ عاشق را که سیری بود از این سودا؟

تو دیدی هیچ ماهی را که او شد سیر از این دریا؟

تو دیدی هیچ نقشی را که از نقاش بگریزد؟

تو دیدی هیچ وامق را که عذرا خواهد از عذرا؟

(کلیات شمس تبریزی:۱/۳۷)

غزل را در «بحر هزج مثمن سالم» که متناسب مضامین آرام بخش و عاشقانه است، سروده است. هجاهای بلند کنار هم در این وزن «U---» نوعی آرام بخشی و سکون را به خواننده القا می کند. از سوی دیگر، مولوی برای بیان مضامینی هم چون: غم، اندوه، درد و هجران از اوزان نرم و سنگین بهره می جوید که نشانگر توانایی و آگاهی شاعر بر امکانات و ظرفیت های زبان فارسی است. برای نمونه:

و الله که شهر، بی تو مرا حبس می شود

آوارگی و کوه و بیابانم آرزوست

زین همرهان سست عناصر دلم گرفت

شیر خدا و رستم دستان آرزوست

(کلیات شمس تبریزی:۱/۱۷۰)

وزن این غزل «بحر مضارع اخرب مکفوف محذوف» یعنی«مفعول فاعلات مفاعیلن فاعلن» است که وزن متناسب مضامینی چون: مرثیه، هجران، درد و حسرت و شکوه است. مولوی با کاربرد این وزن مضامین مورد نظر خود را به خواننده القا می کند و در عین حال که هماهنگی میان وزن و محتوا ایجاد می کند، خواننده را در عواطف و احساسات خود همراه می سازد.

رو سر بنه به بالین، تنها مرا رها کن

ترک من خراب شبگرد مبتلا کن

ماییم و موج سودا، شب تا به روز تنها

خواهی بیا ببخشا خواهی برو جفا کن!

(کلیات شمس تبریزی:۱/۷۴۷)

به گفتهٔ افلاکی آخرین غزل مولانا است که مولوی در بستر بیماری و خطاب به فرزندش سلطان ولد در «بحر مضارع مثمن اخرب» «مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن» به نظم در آورده است، قرار گرفتن هجاهای بلند کنار هم نوعی ملایمت و روانی را به شعر بخشیده، به همین سبب می تواند معانی یی چون: مرثیه و درد و دوری و هجران را به مخاطب القا کند.

در بررسی اوزان غزلیات شمس، علاوه بر تنوّع اوزان، می توان به هماهنگی بین وزن و محتوا اشاره کرد. زیرا هر یک از اوزان شعر آهنگ و حالت خاصّی را به همراه دارند. گفتنی است مولوی در اشعار خویش به فراوانی از اوزان تند و ضربی که القا کنندهٔ شور و حال و وجد و سماع است بهره گرفته است.

۲ - هماهنگی آوایی(تکرار صامت ها و مصوت ها)

موسیقی درونی در شعر شامل «مجموعهٔ هماهنگی‌هایی است که از رهگذر وحدت یا تشابه یا تضّاد صامت ها و مصوت ها در کلمات یک شعر پدید می آید.» (شفیعی کدکنی۱۳۸۴: ۲۵۴) یکی از مهم ترین مصادیق روش تکرار که باعث افزایش موسیقی زبان شاعر می شود، تکرار صامت و مصوت است. از عواملی که موجب بیشتر موسیقایی شدن شعر مولوی می‌شود، موسیقی حروف است. موسیقی حروف در اثر تکرار حروف و تناسب آن با موضوع شعر صورت می پذیرد. موسیقی حروف شامل «تکرارهای آوایی است که درون یک هجا اتفاق می افتد» (ثمره۱۳۶۴: ۱۲۷) که با آن توازن واجی می گویند. واج آرایی تکرار یک واج (صامت و مصوت) در کلمات یک مصراع است به گونه ای که کلام را آهنگین کند و بر تأثیر سخن بیفزاید. این تکرار آگاهانه توسط شاعر باعث افزایش موسیقی کلام و القای معنی مورد نظر شاعر به خواننده می‌شود. مولوی از این طریق توانسته پیوند جدا نشدنی بین لفظ و معنی به وجود آورد. شمیسا صنعت حاصل از تکرار صامت ها و مصوت ها را «هم حروفی» خوانده است. وی برای این شگرد، دو گونهٔ منظم و پنهان قایل است و بر این باور است که هم حروفی منظم در آغاز کلمات و هم حروفی پنهان در میان کلمات رخ می دهد. (شمیسا۱۳۷۸: ۵۷) مولوی در غزلیاتش برای بیان احساساتی چون: نشاط، شادی و شکایت، غم و اندوه و انتقال آن به مخاطب اصوات زیر و هم‌خوانی سایشی را به کار می برد. اصوات زیر و هم خوانی سایشی یا صفیری اصواتی هستند که «هنگام تولید هم خوان های سایشی دو اندام در یکی از جایگاه ها به هم نزدیک می شوند، تا آن جا که مجرای گفتار برای مدتی چنان تنگ می شود که جریان هوا در عبور خود به دیوارهٔ تنگنا ساییده می شود و ایجاد آوای سایشی می کند.» (حق شناس ۱۳۷۶ :۷۸) برای نمونه در شعر ذیل:

تو مستِ مستِ سر خوشی، من مستِ بی سر خوشم
تو عاشق خندان لبی، من بی دهان خندیده ام
(کلیات شمس تبریزی/۱:ص۵۰۸)

علاوه بر تأثیر وزن بیرونی، تکرار اصوات زیر مانند «e» و تکرار صامت «ت» و صامت سایشی «س» موسیقی شعر را به خواننده منتقل می کند.

واج آرایی شامل، واج آرایی «هم حروفی» (Allibration) و «هم صدایی» (Assonan) است. در شعر مولوی واج آرایی از طریق هم حروفی و گاهی از رهگذر هم صدایی و گاهی نیز از اشتراک هر دوی این ها شکل می گیرد. در شعر:

این سو کشان سوی خوشان وان سوی کشان با ناخوشان
یا بگذرد یا بشکند کشتی در این گردابها
(کلیات شمس تبریزی:۱/۱۲)

تکرار صامت «خ» و «ش» و «س» و «ن» و مصوت «ا» نوعی کشش و شور و حال را به مخاطب القا می کند. تکرار منظم و هماهنگ صامت ها و مصوت ها موجب می شود که در این شعر نوعی موسیقی درونی پدید آید. خاصّه اگر این نوع هماهنگی صامت ها و مصوت ها با فضا و زمینهٔ عاطفی شعر مناسب باشد، بسیار مؤثر واقع می شود.

خورشید حق، دل شرق او، شرقی که هر دم برق او
بر پورهٔ اَدهم جهد، بر عیسی مریم زند
(کلیات شمس تبریزی:۱/۲۰۳)

مولوی در شعر فوق علاوه بر اینکه در شعر خود آهنگی جدا از آهنگ حاصل از وزن عروضی پدید آورده، به خوبی توانسته است با تکرار «ش» و «ق» شور، شوق و تب و تاب سماع را در فضای شعر بازتاب دهد.

در شعر:

رو سر بنه به بالین تنها، مرا رها کن
ترکِ منِ خرابِ شبگردِ مبتلا کن
(کلیات شمس تبریزی:۱/۷۴۷)

هم صامتی «ن»، «ب» و «ه» و مصوت «ا» و مصوت زیر «e » شنیده می شود که حالت غم و اندوه و خستگی را بر فضای شعر حاکم می کند. در بیشتر غزلیات مولوی موسیقی حاصل از تکرار صامت ها و مصوت‌ها چنان با فضای شعر هماهنگی دارد که گویی این عناصر موسیقایی و آهنگ و هماهنگی‌های آوایی است که موضوع و محتوای شعر را می نوازد. برای نمونه در شعر:

یار مرا غار مرا عشق جگر خوار مرا
یار تویی غار تویی خواجه نگهدار مرا
(کلیات شمس تبریزی:۱/۲۷)

تکرار صامت «ر» و هم چنین مصوت «ا» همراه با تکرار قافیه های درونی و ردیف و وزن به کار رفته ،موسیقی شعر را به کمال رسانده است.

شایان ذکر است که مولوی در شعر خود جهت زیبایی و آهنگین ساختن اشعارش به طنین و آهنگ صامت ها و مصوت ها، توجّه خاصّی داشته زیرا استفاده از این شگرد در عین حال که موجب غنای شعر او می شود در القای مفهوم به مخاطب نیز یاری می رساند.

توازن واژگانی

تکرار در سطح واژگان، از عواملی است که موجب قاعده افزایی، رستاخیز واژه ها و آشنایی زدایی می شود. تکرار عامل ایجاد توازن در شعر به شمار می رود. زیرا «از قوی ترین عوامل تأثیرات و بهترین وسیله ای است که عقیده یا فکری را به کسی القا می کند.» (شفیعی کدکنی۱۳۸۴: ۹۹)

بی تردید آن چیزی که موجب انسجام و مانع گسستگی ساختار کلّی شعر مولوی می شود، این نکته است که اغلب در آغاز بندها، عبارات و واژگانی تکرار می‌شوند که هستهٔ مرکزی شعر هستند و از این طریق در شعر همبستگی به وجود می آورند.

تکرار در سطح واژه شامل: تکرار واژه، تکرار در سطح گروه یا تکرار در سطح جمله است که صناعاتی نظیر جناس و سجع و هم چنین قافیه و ردیف را به وجود می آورد. تکرار، یکی از عوامل مهم افزایش موسیقی زبان شاعر است. در این قسمت مهم ترین موارد تکرار واژگانی در غزلیات شمس مورد بررسی قرار می گیرد.

۱ - تکرار واژه

تکرار واژه در شعر به صورت همگونی ناقص و همگونی کامل امکان پذیر است. در همگونی ناقص معمولاً شاعر از واژگانی استفاده می کند که تشابه آوایی ،تنها بخشی از دو یا چند واژه است. بهره گیری از این شگرد موجب ایجاد انواع جناس و هم چنین ایجاد قافیه در سطح شعر می شود. همگونی کامل شیوهٔای است که در آن شاعر واژگانی را عیناً در سطح کلام تکرار می نماید. این تکرار اغلب به منظور تأکید بر آن واژه، برای القای مفهوم همراه آن است. همگونی کامل در سطح کلام موجب ایجاد جناس تام و دیگر صنایع می شود و اگر در پایان مصراع و بعد از قافیه باشد، موجب شکل گیری ردیف می شود. «تکرار واژه به شکل همگونی ناقص، تشابه آوایی بخشی از دو یا چند واژه است و همگونی کامل در اصل تشابه آوایی کامل میان دو یا چند عنصر دستوری یا تکرار یک عنصر دستوری واحد است.» (صفوی۱۳۸۰: ۱/۲۰۱) در غزلیات شمس تکرار واژه چنین است که به طور مختصر به آن اشارت می رود:

۱-۱ - قافیه

از آن جایی که قافیه در شعر از اهمیّت بسیاری برخوردار است، به شدّت مورد توجّه علمای بلاغت قرار گرفته است. چنان که خواجه نصیرالدین طوسی در تعریف آن می نویسد: «امّا قافیه تشابه اواخر ادوار باشد و مراد از تشابه این جا اتحاد حروف خاتمه است به اختلاف کلمات مقاطع یا آن چه در حکم مقاطع باشد، چنانکه در ادبیّات مردّف باشد در لفظ یا در معنی و مراد از دورها این جا یا مصرع ها است که قافیه در آن اعتبار کنند چنانکه در مثنوی، یا در بیت های تمام، چنانکه در قطعه ها و قصیده ها.» (طوسی۱۳۶۳: ۲۷) در حقیقت منظور از قافیه «حرف یا حروف مشترک معیّنی است در پایان کلمات قاموسی نامکرر مصراع های یک شعر.» (وحیدیان کامیار۱۳۶۹: ۹۲)

در اهمیّت قافیه باید گفت که حضور قافیه در شعر موجب تکمیل تأثیر موسیقایی آن می‌شود. «یکی از مهم ترین عوامل اهمیّت قافیه، جنبه ی موسیقایی آن است. قافیه از جلوه های وزن و کامل کنندهٔ وزن است، زیرا مثل نشانه‌ای پایان یک قسمت و آغاز قسمت دیگر را نشان می دهد» (شفیعی کدکنی۱۳۸۴: ۵۲) و موجب القای مفهوم شعر به خواننده می‌گردد. شایان عنایت است که این امر زمانی امکان پذیر است که قافیه به اصرار وتصنّع تکرار نشده باشد، «زیرا، اگر معنی و مفهوم شعر فدای قافیه شود، قافیه پردازی است نه شعر، شعری که مفاهیمش اسیر قافیه است و به عبارت دیگر، واژه های قافیه دار، معانی را به وجود آورند، شعر حقیقی نیست، بلکه نظم است.» (وحیدیان کامیار۱۳۶۹: ۹۳) جدا از تعریف های سنّتی نسبتاً دقیق، به تعریفی از قافیه بر اساس نظریه های زبانشناختی اشاره می‌شود، استاد «حق شناس» معتقد است، قافیه در سطح تحلیل واژ- واجی قابل تحلیل و توصیف است. وی در این باره می نویسد: «قافیه هم آوایی ناتمامی است که از تکرار یک یا چند صورت با توالی یکسان، در پایان آخرین واژه های نامکرر مصراع ها یا بیت های شعر و گاه پیش از ردیف پدید می آید.» (حق شناس۱۳۷۰: ۶۲) شفیعی کدکنی برای قافیه پانزده نقش متفاوت بر شمرده است و هر کدام را به دقّت مورد بررسی قرار داده است. تمام نقش های قافیه مورد نظر شفیعی، در چارچوب نظریه‌های صورت گرایان- توجّه به عناصر ساختاری شعر که موجب آشنایی‌زدایی و رستاخیز واژه ها می شود- قابل تأمّل است. «چشم و گوش در قافیه، به نقطه ای می رسند که چندان شتابی ندارند و نمی‌خواهند به زودی از آن بگذرند و این باعث می شود خواننده بیشتر به زیبایی ذاتی و فیزیکی واژه ها پی ببرد.» (شفیعی کدکنی۱۳۸۴: ۹۴)

قافیه می تواند در یک نقطه از وزن به پایان رسد، امّا این امکان وجود دارد که از یک نقطه وزن آغاز شود یا یکی از ساخت های قافیه به دلیل هجاهای بیشتر، از نقطه ای قبل از قافیهٔ دیگر شروع گردد. برای نمونه در شعر ذیل:

ای یوسف! آخر سوی این یعقوب نابینا بیا!

ای عیسیِ پنهان شده بر طارم مینا، بیا!

(کلیات شمس تبریزی:۱/۱۷)

ساخت قافیهٔ «نابینا» نسبت به واژهٔ هم قافیه خود یعنی «مینا» از تعداد هجای بیشتری برخوردار است. بنابراین، از نقطهٔ پیش از «مینا» در وزن شروع گشته است.

بی گمان مولوی از قافیه های مناسب در اشعار خویش بهره گرفته است، تا جایی که بیشتر غزلیات وی با دارا بودن قافیه های مناسب، از تشخّص و زیبایی خاصّی برخوردار هستند. این زیبایی ناشی از توانایی شاعر در بهره‌گیری از کلمات مختلف است. از انواع قافیه در شعر او می‌توان به قافیه های زیر اشاره کرد:

۱ - ۱-۱ - قافیهٔ صوتی

در این نوع قافیه اغلب رابطه ای بین دو واژهٔ هم قافیه از طریق هماهنگی در صوت یا واج‌های مشترک وجود دارد. قافیه ها از موسیقی و هماهنگی صوتی خاصّی برخوردار هستند. «یکی از تأثیراتی که این نوع قافیه می تواند در جای خویش در شعر به جا بگذارد، عوض کردن نوع ارتعاش صوت در هر بند شعری است، به این ترتیب که شاعر قافیه را به عنوان «یک دستگاه مولد صوت» در نظر می گیرد که تنها حضور آن می تواند به وسیلهٔ حرف «روی» قافیه، تأثیر خود را به جا بگذارد.» (محمد آملی۱۳۷۷: ۳۱۴) هماهنگی در صوت و واج های مشترک باعث القای مفهوم به ذهن مخاطب می شود. مولوی از طریق کاربرد قافیه های صوتی موجب انسجام و تکامل شکل اشعارش می شود. در شعر ذیل:

عشق خامش طرفه تر یا نکتهای چنگ چنگ
آتش ساده عجبتر یا رخ من رنگ رنگ
مه برای مشتری بر تخت دل بر تخت دل
صد هزاران جان حیران گرد تختش دنگ دنگ
(کلیات شمس تبریزی:۱/۴۹۱)

هم هجا بودن و ایجاد صوتی هماهنگ در واژه‌های هم قافیهٔ «چنگ چنگ»، «رنگ رنگ» و «دنگ دنگ» و استفاده از قافیه های مضاعف موجب گوش نوازی و القای مفهوم شعر به مخاطب می شود. «در قافیهٔ صوتی بیرونی، آن چه گوش نواز خواننده می شود، طنین هم هجایی کلماتی است که در جای قافیه قرار می گیرند. بنابراین، در این قسم قافیه گوش سهم بسیار زیادتری نسبت به ذهن تصویری دارد.» (همان:۳۱۸)

ای تن و جان بندهٔ او، بندِ شکر خندهٔ او
عقل و خرد خیرهٔ او، دل شکر آکندهٔ او
(کلیات شمس تبریزی:۲/۷۸۷)

کشش و امتداد صوت حرف «ی» در «خندهٔ» و «آکندهٔ» سبب القای مفهوم از طریق آهنگ می شود. مولوی در انتخاب واژگان قافیه های صوتی دقّتی بسیار دارد، حتی گاهی یک واژه را از درون واژه‌ای دیگر بیرون می‌کشد که هم آوایی بیشتری در شعر ایجاد کرده، باعث برجسته سازی در سطح واژگان می شود.

ایا همنشینا جز این چشم بینا

دو صد چشم دیگر تو داری نهانی

اگر مرد دینی بسی نقش بینی

مکن سجده آن را که تو جان آنی

(کلیات شمس تبریزی:۲/۱۲۳۷)

واژهٔ «آنی» جزیی از واژه‌ی «نهانی» است. «آنی» نقطهٔ اوج زیبایی شعر در قافیه قرار گرفته است و با تشخّصی خاص در گوش مخاطب طنین می افکند. شاعر با استفاده از این شگرد، به خوبی می تواند تأثیر شعر خویش را بیشتر سازد.

۲-۱-۱ - قافیهٔ تصویری

قافیهٔ تصویری به قافیه هایی گفته می شود که علاوه بر جنبهٔ موسیقایی، در بردارندهٔ یک تصویر باشند. تصویر حاصل از این قافیه‌ها به شکل مختصر و زیبا بیان می شود که در القای مفهوم به مخاطب تأثیر گذار است. «قافیهٔ تصویری ارتباط مستقیمی با خلّاقیت و آفرینش ذهنی و خیالی شاعر دارد.» (محمد آملی۱۳۷۷: ۳۲۳) در این شعر:

چون خیال تو درآید به دلم رقص کنان

چه خیالات دگر مست درآید به میان

گرد بر گرد خیالش همه در رقص شوند

وان خیال چو مه تو به میان چرخ زنان

(کلیات شمس تبریزی:۱/۷۳۳)

واژه های هم قافیه «رقص کنان»، «میان» و «چرخ زنان» نشان دهندهٔ چرخش و سماع عارفانه است که به نحوی مطلوب این شور و حال و چرخش را القا می کند. مولوی با استفاده از قافیه های تصویری فضای حاکم بر شعر را به خوبی به تصویر می کشد. همچنین در این شعر:

عاشقی و آنگهانی نام و ننگ

او نشاید عشق را ده سنگ سنگ

جور و ظلم دوست را بر جان بنه

ور نخواهی پس صلای جنگ جنگ

(کلیات شمس تبریزی: ۱/۴۹۱)

واژه های هم قافیه «ننگ» ، «سنگ» و «جنگ» و تکرار واژگان «سنگ سنگ» و «جنگ جنگ» در کنار دیگر واژگان به خوبی صحنه ی نبرد را به ذهن مخاطب تداعی می‌کند.

۳-۱-۱ - قافیهٔ دستوری

قافیهٔ دستوری، قافیه ایست که شاعر در آن دو واژهٔ هم قافیه را از یک مقولهٔ دستوری می آورد. به این ترتیب که ممکن است هر دو واژه هم قافیه اسم، فعل، صفت و یا متمم باشند. «یک شاعر یا یک مکتب ادبی می تواند با قافیه های دستوری، مخالف یا موافق باشد. قافیه ها باید دستوری یا ضد دستوری باشند. قافیهٔ نادستوری (Agrammatical) که به رابطهٔ بین صورت و ساختار دستوری بی توجّه می ماند، مانند صور نادستورمند (Agrmmatisme) نوعی آسیب شناسی کلامی را نمودار می سازد.» (قویمی۱۳۸۳: ۱۱۳) معمولاً شاعران از این ویژگی در شعرشان به صورت ناخودآگاه بهره می گیرند. مانند:

چند قبا بر قد دل دوختم

چند چراغ خرد افروختم

پیر فلک را که قراریش نیست

گردش بس بوالعجب آموختم

(کلیات شمس تبریزی:۱/۶۴۶)

واژگان هم قافیه ی «دوختم»، «افروختم» و «آموختم» از یک مقوله دستوری و فعل است.

خیز تا فتنه ای برانگیزیم

یک زمان از زمانه بگریزیم

بر بساط نشاط بنشینیم

همه از پیش خویش برخیزیم

(کلیات شمس تبریزی:۱/۴۶۵)

واژه های «برانگیزیم»، «بگریزیم» و «برخیزیم» واژه های هم قافیه و از مقولهٔ دستوری فعل هستند. در شعر ذیل:

من بیخود و تو بیخود ما را که برد خانه

من چند تو را گفتم کم خور دو سه پیمانه

در شهر یکی کس را هشیار نمی بینم

هر یک بتر از دیگر شوریده و دیوانه

(کلیات شمس تبریزی:۲/۸۵۰)

واژه های «خانه»، «پیمانه» و «دیوانه» هم قافیه و اسم هستند. همچنین در شعر:

چونک در آییم به غوغای شب

گرد بر آریم ز دریای شب

پیش تو شب هست چو دیگ سیاه

چون نچشیدی تو از حلوای شب

(کلیات شمس تبریزی:۱/۱۲۸)

واژگان «غوغای »، «دریای» و «حلوای» هم قافیه و متمم واقع شده اند.

۴-۱-۱ - قافیهٔ میانی (درونی)

قافیهٔ میانی، قافیه ای است که میان مصرع های یک شعر می آید و آن هنگامی است که شاعر علاوه بر قافیهٔ پایانی، میان مصرع ها، هم از قافیه استفاده کند. در میان دیوان های شعر فارسی از نظر قافیهٔ درونی هیچ دیوانی را به غنای غزلیات شمس نمی بینیم. در این غزل:

یار مرا غار مرا عشق جگر خوار مرا

یار تویی غار تویی خواجه نگهدار مرا

نوح تویی روح تویی فاتح و مفتوح تویی

سینهٔ مشروح تویی بر در اسرار مرا

نور تویی سور تویی دولت منصور تویی

مرغ که طور تویی خسته به منقار مرا

(کلیات شمس تبریزی:۱/۲۷)

استفاده از اوزان تند و ضربی موجب تقسیم مصرع ها به بخش های مشخص شده که این امر زمینه را برای بهره گیری از قافیه های میانی مهیا ساخته است. قافیه های درونی در شعر مولانا با بسامد بالایی نمود یافته است که می توان مولانا را در بهره گیری از این شگرد در تاریخ شعر فارسی بی همتا دانست.

رندان سلامت می کنند جان را غلامت می کنند

مستی ز جامت می کنند مستان سلامت می کنند

در عشق گشتم فاش تر وز همگنان قلاش تر

وز دلبران خوش باش تر مستان سلامت می کنند

(کلیات شمس تبریزی:۱/۲۰۵)

۲-۱ - ردیف

ردیف «کلمه یا کلماتی است که در آخر مصراع ها عیناً تکرار شوند.» (شمیسا۱۳۷۴: ۸۹) ردیف از

مهم ترین عوامل موسیقی در شعر به شمار می رود که موجب ایجاد موسیقی مضاعف در شعر می شود. ردیف از مختصات شعر فارسی است و در دیگر زبان‌ها وجود ندارد یا به ندرت به کار می‌رود. « از قدیم‌ترین نمونه های موجود شعر دری تا دوره‌ی رشد و تکامل آن، ردیف همواره جزء آشکار و بارز شعر فارسی بوده است که به توسعه ی خیالات و ترکیبات تصویری در شعر کمک می کند و مجاز و استعاره را وسیع می‌سازد.» (شفیعی کدکنی۱۳۷۲: ۲۳۳) شفیعی کدکنی، علت توجّه ایرانیان به ردیف و عدم توجّه اعراب به آن را، در ساختمان طبیعی زبان فارسی می‌داند. این رویکرد ناشی از دو عامل موسیقایی و زبان شناختی است. جنبه ی موسیقایی کلمات فارسی برخلاف کلمات عربی نشانی از اعراب ندارند، بنابراین، نمی‌توان در آن کشش صوتی ایجاد کرد، اگر چه در زبان فارسی اندکی توقّف روی حرکت قبل از «روی» صورت می‌پذیرد، امّا این توقّف به آن اندازه نیست که موسیقی قافیه را کامل کند. بنابراین، برای تکمیل موسیقی شعر از ردیف بهره می جویند تا حروف مشترک پایان شعر را که یکی دو حرف بیشتر نیست، گسترش دهند و بر موسیقی شعر بیفزایند. برای نمونه در شعر ذیل:

از ورای پرده ها تاب تو تابستان ما
ما را چو تابستان ببر دل گرم تا بُستان ما
ای چشم جانرا توتیا آخر کجا رفتی؟ بیا
تا آب رحمت بر زند از صحن آتشدان ما
(کلیات شمس تبریزی:۱/۲۳)

بعد از واژه های هم قافیه «تابستان» و «تا بستان» و «آتشدان» واژۀ «ما» به عنوان ردیف آمده که موجب تکمیل موسیقی شعر گشته است. در شعر ذیل:

مسلمانان مسلمانان چه باید گفت یاری را
که صد فردوس می سازد جمالش نیم خاری را
مکان ها بی مکان گردد زمین ها جمله کان گردد
چو عشق او دهد تشریف یک لحظه دیاری را
(کلیات شمس تبریزی:۱/۳۴)

«یاری»، «خاری» و«دیاری» واژه های هم قافیه و حرف «را» ردیف این پارۀ شعر است که بر غنای موسیقی شعر افزوده است.

از نظر زبان شناختی، وجود فعل های ربطی «است» و «بود» در زبان شعر مؤثر است. این شگرد از ویژگیهای زبان فارسی است که در هر جای جمله می تواند قرار بگیرد و موجب گسترش ردیف در شعر شود. برای نمونه در این شعر:

پیش از آن کاندر جهان باغ و می و انگور بود
از شراب لایزالی جان ما مخمور بود

ما به بغداد جهان جان اناالحق می زدیم
پیش از آن کاین دار و گیر و نکته منصور بود
(کلیات شمس تبریزی:۱/۲۷۴)

واژه های «انگور» و «مخمور» و «منصور» قافیه و فعل ربطی «بود» ردیف است. هم چنین فعل ربطی «است» در شعر زیر ردیف است.

ساقی بیار باده که ایام بس خوش است
امروز روز باده و خرگاه و آتش است
ساقی ظریف و باده لطیف و زمان شریف
مجلس چو چرخ روشن و دلدار مه وش است
(کلیات شمس تبریزی:۱/۱۷۱)

استفادهٔ فراوان از ردیف های فعلی در غزلیات شمس یکی دیگر از شگردهایی است که مولوی برای پویایی و حرکت در فضای شعر خویش از آن بهره جسته است. در نمونه های ذیل:

سودای تو در جوی جان، چون آب حیوان می رود
آب حیات از عشق تو در جوی جویان می رود
عالم پر از حمد و ثنا، از طوطیان آشنا
مرغِ دلم بر می پرد، چون ذکر مرغان می رود
(کلیات شمس تبریزی:۱/۲۰۶)

و:

گر جان عاشق دم زند آتش درین عالم زند
وین عالم بی اصل را، چون ذرّها بر هم زند
عالم همه دریا شود، دریا ز هیبت لا شود
آدم نماند و آدمی، گر خویش با آدم زند
(کلیات شمس تبریزی:۱/۲۰۲)

ردیف های فعلی «می رود» و «زند» موجب پویایی، جنبش و حرکت در شعر شاعر گشته است. ردیف هایی که در غزلیات مولوی به کار رفته اند، بیشتر ردیف های طولانی هستند که تکرار این ردیف های طولانی حرکات سماع را تداعی می کند و جنبهٔ غنایی شعر را افزون می سازد. این ردیف ها که اغلب عبارت یا جملهٔ کوتاه هستند با فعل همراه هستند که خود این، سبب نوعی حرکت در فضای شعر می شود. مانند نمونه‌های ذیل:

رو آن ربابی را بگو مستان سلامت می کنند
وان مرغ آبی را بگو مستان سلامت می کنند

وان میر ساقی را بگو مستان سلامت می کنند
وان عمر باقی را بگو مستان سلامت می کنند
(کلیات شمس تبریزی:۱/۲۰۵)

و:

مرا وصال تو باید صبا چه سود کند
چو من زمین تو گشتم سما چه سود کند
ایا بتان شکر لب چو روی شه دیدم
مرا جمال و کمال شما چه سود کند
(کلیات شمس تبریزی:۱/۳۵۴)

ردیف های «را بگو مستان سلامت می کنند» و «چه سود کند» در نمونه های فوق موجب انسجام ، پویایی و غنای موسیقی شعری گشته است. مهم ترین ویژگی ردیف در شعر مولوی هم‌آهنگی حرکات صامت ها ومصوت های قافیه با ردیف است به گونه ای که از نظر ساختمان صوتی، ردیف و قافیه با هم دیگر هماهنگ و پیوسته اند. مانند:

اول بدان که عشق نه اول نه آخرست
هر سو نظر مکن که ازآن سوی سوی نیست
آن عشق می فروش قیامت همی کند
زان باده ای که در خور خم و سبوی نیست
(کلیات شمس تبریزی:۱/۱۷۷)

قافیه‌های «سوی» و «سبوی» و ردیف «نیست» از نظر ساختمان صوتی با هم هماهنگی دارند. اشتراک در صامت های «س» و هم چنین مصوت «ی» به خوبی به تداعی مفهوم و منظور شاعر کمک می کند و در القای مفهوم مدّ نظر او به مخاطب یاری می رساند. در خور تأمّل است که ردیف «در کنار قافیه و وزن خود به خود یک‌پارچگی موسیقایی شعر را به ارمغان می آورد، وانگهی بندهای شعر به دلیل هماهنگی در وزن و موسیقی کناری و نیز به مدد وحدت معنایی کلّ شعر به هم مربوط می شوند و ساخت شعر استوار و محکم می شود.» (عباسی۱۳۷۸: ۲۴۵) در شعر ذیل:

ای یوسف خوش نام ما خوش می روی بر بام ما
ای در شکسته جام ما ای بر دریده دام ما
(کلیات شمس تبریزی:۱/۱۲)

تکرار «آم ما» در پایان دو مصرع از جلوه های موسیقی کناری است. قافیهٔ «بام» و «دام» و ردیف «ما» از نظر صوتی، مناسب انتخاب شده اند. زیرا، صامت «م» و مهم تر از همه مصوت «ا» نوعی امتداد و کشش را می رساند و معنیی را تداعی می کند و افق های روشن تری را پیش

دیدگان شاعر قرار می دهد که به تنهایی از طریق قافیه نمی تواند به القای مفهوم مورد نظر بپردازد.

۳ - ۱ - جناس

آن چه در کنار موسیقی حروف موجب افزونی موسیقی زبان شاعر می شود، کاربرد جناس در سطح شعر است. روش تجنیس یا هم جنس سازی یکی از روش های است که در سطح کلمات و جملات هماهنگی به وجود می‌آورد و موسیقی کلام را افزون می کند. «مفهوم جناس، هر نوع اشتراک در مصوت و صامت های کلام است که در طرح های گوناگون می تواند خود را نشان دهد. در ذات هر زبان و در طبیعت هر زبان، جناس خود را، به عنوان یک قانون زبان‌شناسی، نشان می دهد.» (شفیعی کدکنی۱۳۸۴: ۳۰۱) روش تجنیس بر اساس نزدیکی هر چه بیشتر واک‌هاست، به طوری که کلمات هم جنس به نظر آیند. انواع جناس ها، گونه‌هایی از توازن های واژگانی هستند که از طریق همگونی کامل هم چون: جناس تام و مرکب یا همگونی ناقص مانند: جناس مطرّف، جناس وسط، جناس مذّیل، جناس اشتقاق و جناس مضارع شکل گرفته اند.

۱-۱-۳ - جناس تام

جناس تام، جناسی است که «الفاظ در گفتن و نوشتن متجانس؛ یعنی در حروف و حرکات یکی و فقط در معنی مختلف باشند.» (همایی۱۳۷۷: ۴۹) صرف نظر از تعریف‌های سنّتی به یکی از تعریف‌های نو در مورد جناس تام می پردازیم. «جناس تام صنعت کاربرد صوت های هم آوا- هم نویسه است با توالی یکسان که دست کم از نظر یکی از نقش های صرفی، نحوی یا معنایی با یکدیگر متفاوتند.» (صفوی۱۳۸۰: ۱/۲۸۴)در خور ذکر است که تعریف فوق جناس مرکب را نیز شامل می شود. مولوی در شعر ذیل از این شگرد بهره گرفته است. واژۀ «عذرا» در نمونۀ ذیل چنین است:

تو دیدی هیچ نقشی را که از نقاش بگریزد؟

تو دیدی هیچ وامق را که عذرا خواهد از عذرا؟

(کلیات شمس تبریزی:۱/۳۷)

عذرا در شعر فوق نام معشوق وامق است که از عرائس شعری است و عذرا خواستن به معنی جدایی خواستن است.

۲-۱-۳ - جناس مضارع

جناس مضارع، جناسی است که اختلاف در صامت‌های آغازین یا وسط آن وجود داشته باشد. اگر

مخرج دو حرف مختلف؛ یعنی آهنگ تلفظ آنها نزدیک به هم باشد، جناس را مضارع گویند و اگر قریب المخرج نباشد، آن را جناس لاحق گویند. (همان:۲۸۲) جناس مضارع در شعر ذیل:

پایان جنگ آمد آواز چنگ آمد

یوسف ز چاه آمد ای بی هنر به رقص آ

(کلیات شمس تبریزی:۱/۸۲)

دو واژهٔ «جنگ» و «چنگ» جناس مضارع است، زیرا دو حرف متفاوت «ج» و «چ» قریب المخرج هستند. همچنین دو واژهٔ «مغز» و «نغز» در شعر ذیل چنین اند:

ای خموشی مغز منی، پردهٔ آن نغز منی

کمتر فضل خموشی، کش نبود خوف و رجا

(کلیات شمس تبریزی:۱/۲۷)

در شعر ذیل:

امروز خندان آمدی مفتاح زندان آمدی

بر مستمندان آمدی چو بخشش و فضل خدا

(کلیات شمس تبریزی:۱/۱۲)

دو واژهٔ «خندان» و «زندان» جناس لاحق هستند، زیرا حروف مختلف «خ» و «ز» بعید المخرج می باشند.

۳-۱-۳ - جناس زاید

از میان انواع جناس های رایج در ادب فارسی، بیشترین کاربرد جناس در اشعار مولوی مربوط به جناس زاید است که شامل سه قسم: جناس مطرف، جناس وسط و جناس مذیل است. جناس مطرف جناسی است که در آن «یکی از کلمات متجانس نسبت به دیگری یک یا دو هجا در آغاز بیشتر داشته باشد.» (شمیسا۱۳۷۸: ۴۲) برای نمونه:

آن کیست اندر راه دل، کو را نباشد آه دل

کار آن کس دارد که او غرقابهٔ آن آه شد

(کلیات شمس تبریزی:۱۲/۲۰)

واژهٔ «راه» نسبت به «آه» حرفی در آغاز اضافه دارد.

جناس وسط، جناسی است که یکی از کلمات متجانس حرفی نسبت به دیگری در وسط بیشتر داشته باشد. مانند:

آن جان و جهان آمد و آن گنج نهان آمد

وان فخر شهان آمد تا پرده درد ما را

(کلیات شمس تبریزی:۱/۴۰)

واژهٔ متجانس «جهان » نسبت به «جان» حرف وسط «ه» را اضافه دارد. همچنین دو واژهٔ «کرم» و «کم» در شعر ذیل نمونهٔ گویایی است:

زان سوی او چندان کرم زین سو خلاف و بیش و کم

زان سوی او چندان وفا زین سوی تو چندین جفا

(کلیات شمس تبریزی:۱/۱۲)

وقتی دو کلمه متناجس در آخر نسبت به هم حرفی را زیاد یا کم داشته باشند، جناس مذیل خوانده می‌شود. مانند:

روز تویی روزه تویی حاصل دریوزه تویی

آب تویی کوزه تویی آب ده این بار مرا

(کلیات شمس تبریزی:۱/۲۷)

واژه‌ی متجانس «روزه» نسبت به واژهٔ «روز» حرف «ه» را در آخر بیشتر دارد.

۳-۱-۴ - جناس مزدوج

زمانی که دو کلمه مشابه پشت سر هم قرار می گیرند، آن را جناس مزدوج می گویند. (شفیعی کدکنی۱۳۸۴: ۳۰۴) مانند دو واژه‌ی «جام» و «جان» در مصرع اول و همچنین دو واژهٔ «جان» و «جهان» در مصرع دوم که در بیت ذیل دارای جناس مزدوج می باشند:

جان ما همچون جهان بود جام جان چو آفتاب

از شراب جان، جهان تا گردن اندر نور بود

(کلیات شمس تبریزی:۱/۲۷۴)

واژه های «مالک » و «ملک» در نمونهٔ ذیل از چنین ویژگی برخورداراست.

شمس حق دین تویی مالک ملک وجود

ای که ندیده چو تو عشق دگر کیقباد

(کلیات شمس تبریزی:۱/۳۲۷)

۳-۱-۵ - جناس ناقص

جناس ناقص، جناسی است که «ارکان جناس در حروف یکی و در حرکات مختلف باشند، که به آن جناس محرّف نیز گویند.» (همایی۱۳۷۷: ۵۰) واژه‌های «نُقل» و «نَقل» در شعر ذیل، جناس ناقص را شکل می دهند.

این سکر بین، هل عقل را وین نُقل بین هل نَقل را
کز بهر نان و بَقل را چندین نشاید ماجرا
(کلیات شمس تبریزی:۱/۱۱)

همچنین واژه هایی «زَهره» و «زُهره» در نمونهٔ ذیل نیز جناس ناقص هستند:
افتد عطارد در وَحَل آتش در افتد در زحل
زَهره نماند زُهره را، تا پردهٔ خرّم زند
(کلیات شمس تبریزی:۱/۲۰۳)

۶-۱-۳ - جناس قلب

جناس قلب «اختلاف در توزیع واک های مشترک کلمات است» (شمیسا۱۳۷۸: ۳۳) صفوی در کتاب «از زبان شناسی به ادبیات» جناس قلب را مربوط به «محورهمنشینی» می داند و در این‌باره می نویسد: «جناس قلب واژه هایی را شامل می شود که از واج های یکسان برخوردارند و اختلاف شان در شیوهٔ وقوع همخوان‌ها بر روی محور همنشینی است.» (صفوی۱۳۸۰: ۱/۲۸۹) مولوی از این شگرد نیز در شعر خویش استفاده کرده است. چنان که دو واژهٔ «دام» و «آدم» در شعر زیر، این ویژگی را دارند.
آن دام آدم را بگو، وان جان عالم را بگو
وان یار و همدم را بگو، مستان سلامت می کنند
(کلیات شمس تبریزی:۱/۲۰۵)

۲ - تکرار در سطح گروه

در غزلیات شمس گاه تکرار در شعر به شکل تکرار گروه کلمات صورت می پذیرد. «منظور از گروه، آن واحد زبانی است که از یک واژه یا بیشتر ساخته شده است و نقش واحدی را در جمله داراست. گروه های زبان فارسی به سه طبقهٔ گروه فعلی، گروه اسمی و گروه قیدی تقسیم می شود.» (همان: ۲۰۷،۲۰۸) تکرار در سطح گروه به دو صورت همگونی ناقص و همگونی کامل انجام می گیرد.

۱-۲ - همگونی ناقص

در همگونی ناقص «بخشی از دو یا چند گروه، شامل یک یا چند عنصر دستوری درون گروه تکرار می شود.» (صفوی۱۳۸۰: ۱/۲۰۹۸) مانند:
حسن حوران شمس دین و باغ رضوان شمس دین
عین انسان شمس دین و شمس دین فخر کبار

(کلیات شمس تبریزی:۱/۴۰۰)

در شعر فوق «شمس دین» آهنگ شعر را مضاعف کرده است. همچنین واژهٔ «مست» در نمونهٔ ذیل همین اثر را به شعر می بخشد:

ساربانا اشتران بین سر به سر قطار مست
میر مست و خواجه مست و یار مست اغیار مست
باغبانا رعد مطرب ابر ساقی گشت و شد
باغ مست و راغ مست و غنچه مست و خار مست
(کلیات شمس تبریزی:۱/۱۵۳)

۲-۲ - همگونی کامل

در همگونی کامل «تمامی عنصر دستوری گروه با توالی یکسان تکرار می شود.» (همان:۲۰۹)

هان ای پسر! هان ای پسر! خود را ببین در من نگر
زیرا ز بوی زعفران گویند خندان می رسد
(کلیات شمس تبریزی:۱/۲۰۴)

و:

زهی عشق، زهی عشق! که ما راست خدایا
چه نغزست و چه خوبست و چه زیباست خدایا
(کلیات شمس تبریزی: ۱/۴۰۷)

در نمونه های بالا «هان ای پسر » و «زهی عشق» دارای همگونی کامل هستند وبه خوبی حالات چرخش، سماع ، شور و شوق را به خواننده منتقل می کنند.

۳) تکرار در سطح جمله

تکرار در سطح جمله در غزلیات شمس از اهمیّت بسیاری برخوردار است، به جهت اینکه این نوع تکرار، علاوه بر انسجام بخشی به زبان شاعر، در جهت القای مفهوم نقش برجسته ای را ایفا می کند. «تکرار از قوی ترین عوامل تأثیر است و بهترین وسیله ای است که عقیده یا فکری را به کسی القا می کند.» (شفیعی کدکنی۱۳۸۴: ۹۹) تکرار در سطح جمله به صورت تکرار همگونی ناقص و تکرار همگونی کامل انجام می گیرد.

۱-۳) همگونی ناقص

تکرار در سطح جمله اگر تنها یک گروه از جمله را شامل شود، همگونی ناقص نامیده می شود.

«در چنین شرایطی بخشی از یک جمله که بیـــــش از یک گروه است، در جمله‌ای دیگر تکرار می شود.» (صفوی۱۳۸۰: ۱/۲۱۰) برای نمونه:

گاه سوی وفا روی، گاه سوی جفا روی
آن منی، کجا روی؟ بی تو به سر نمی شود
(کلیات شمس تبریزی:۱/۲۱۲)

در نمونهٔ بالا تکرار ناقصی در میان دو جمله مشاهده می‌شود. به طوری که در آن «گاه سوی... روی» تکرار شده است. در شعر:

اندک اندک جمع مستان می رسند
اندک اندک می پرستان می رسند
(کلیات شمس تبریزی:۱/۳۰۴)

تنها تکرار قسمتی از جمله «اندک اندک ...می رسند» جلب نظر می کند.

۲ - ۳ - همگونی کامل

تکرار در سطح جمله به صورت همگونی کامل هنگامی صورت می پذیرد که تمامی جمله به طور کامل تکرار شود. مانند:

رسید آن شه، رسید آن شه، بیارید ایوان را
فرو بُرّید ساعدهای برای خوب کنعان را
(کلیات شمس تبریزی:۱/۳۵)

در شعر فوق «رسید آن شه» به طور کامل تکرار شده است. همچنین در بیت زیر جمله ی «مکن ای شه مکافاتم» از همگونی کامل برخوردار است.

ز فرزین بند آن رخ من چه شهماتم چه شهماتم
مکن ای شه مکافاتم مکن ای شه مکافاتم
(کلیات شمس تبریزی:۱/۵۲۴)

نتیجه گیری

از مهم ترین ویژگیهای موسیقی غزلیات شمس، عنصر تکرار است که موسیقی آن را مضاعف نموده و بر انسجامش افزوده است. تکرار به شکل های مختلف، از جمله تکرار واج، واژه و جمله که موجب توازن آوایی و واژگانی است، نمونهٔ عالی قاعده افزایی در غزلیات شمس است. مولوی در استفاده از این شگرد، القای معنای ثانوی و تأکید بر مطلب را در نظر دارد.

در بررسی اوزان غزلیات شمس، علاوه بر تنوّع اوزان، می توان به هماهنگی که مولوی میان

وزن و محتوا به وجود آورده، اشاره کرد. زیرا هر یک از اوزان شعر آهنگ و حالت خاصّی را به همراه دارند. او در غزلیات خویش به فراوانی از اوزان تند و ضربی بهره گرفته است که در حقیقت نشانگر روحیه ی شاعر و عشق و علاقه ی او به وجد سماع است و به خوبی شور و هیجان و چرخش و حرکت را به مخاطب منتقل می کند.

بدون تردید قافیه و ردیف در کنار سایر عناصر موسیقی آفرین، باعث افزایش و اوج موسیقی می شود. بیشتر قافیه های غزلیات مولوی سالم و اصلی هستند، این قافیه ها با رعایت دقیق در پایان اشعار بر زیبایی و آهنگین نمودن شعر افزوده است. خاصه بهره گیری از قافیه های صوتی، تصویری و میانی، موسیقی شعر را دو چندان کرده است. ردیف های به کار رفته در غزلیات شمس بیشتر ردیف های فعلی می باشند که اغلب به صورت عبارت و جمله ای همراه فعل به کار رفته اند و پویایی و حرکت خاصی را به شعر بخشیده است. در مجموع ردیف های فعلی و عبارات و جملاتی که به عنوان ردیف در غزلیات شمس مورد استفاده قرار گرفته اند، نسبت به موارد دیگر (ردیف های اسمی) از نمود قابل ملاحظه ای برخوردار هستند.

منابع:

– الیوت، تی.اس.۱۳۷۵ برگزیده آثار در قلمرو نقد ادبی. ترجمه و تألیف دکتر سیّد محمد دامادی، تهران: انتشارات علمی

– تامسون، جورج.۱۳۵۶. خاستگاه زبان، اندیشه و شعر. ترجمه جلال علوی نیا، تهران:انتشارات حقیقت

– ثمره، یدالله. ۱۳۶۴ .آواشناسی زبان فارسی تهران: مرکز نشر دانشگاهی

– حسینی، حمید.۱۳۷۱. موسیقی شعر نیما. تهران: کتاب زمان

– حق شناس، علی محمد.۱۳۷۶. آواشناسی (فونتیک). چ پنجم، تهران: انتشارات آگه

–_____، ۱۳۷۰ . مقالات ادبی و زبان شناختی. تهران: انتشارات نیلوفر

– سلدن، رامان. ۱۳۷۷ راهنمای نظریه ادبی معاصر. ترجمه عباس مخبر، چ دوم، تهران: طرح نو

– ریچاردز، ای.ا.۱۳۷۵ . اصول نقد ادبی. ترجمه سعید حمیدیان، چ اول، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی

– شفیعی کدکنی، محمد رضا.۱۳۷۲. صور خیال در شعر فارسی. چ پنجم، تهران: انتشارات آگاه

–_____،۱۳۸۴. موسیقی شعر. چ هشتم، تهران: نشر آگه
– شمیسا، سیروس.۱۳۷۴. آشنایی با عروض و قافیه. چ یازدهم، تهران: انتشارات فردوس
–_____،۱۳۸۰. نقد ادبی. چ دوم ،تهران: انتشارات فردوس
–_____،۱۳۷۸. نگاهی تازه به بدیع. چ یازدهم، تهران: انتشارات فردوس
– صفوی، کوروش.۱۳۸۰ . از زبان شناسی به ادبیات. ج (۲و۱)، چ دوم، تهران: شرکت انتشارات سوره مهر
– طوسی، خواجه نصیرالدین. ۱۳۶۳.معیار الاشعار. چاپ سنگی تهران و چاپ عکسی به کوشش محمد فشارکی و جمشید مظاهری، اصفهان: انتشارات سهروردی.
– عباسی، حبیب اللّه. ۱۳۷۸. سفرنامه باران. تهران: روزگار
– علی پور، مصطفی. ۱۳۷۸. ساختار زبان شعر امروز. تهران: انتشارات فردوس
– قویمی، مهوش. ۱۳۸۳. آوا و لقا. تهران: انتشارات هرمس
– محمد آملی، محمد رضا. ۱۳۷۷. آواز چگور، تهران: نشر ثالث
– مولوی، جلال الدین محمد بلخی. ۱۳۷۷. کلیات شمس تبریزی، ج (۲و۱)، تهران: انتشارات سنایی و نشر ثالث
– میلر، هنری و دیگران.۱۳۴۸. تولد شعر. ترجمه منوچهر کاشف، تهران: مرکز نشر سپهر
– وحیدیان کامیار، تقی .۱۳۶۹. وزن و قافیه ی شعر فارسی، چ دوم، تهران: مرکز نشر دانشگاهی
– همایی، جلال الدین.۱۳۷۷. فنون بلاغت و صناعات ادبی. چ هفتم تهران: مؤسسه نشر هما

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی