

جلوه‌های گوناگون تکرار در رباعیات مولانا*

سعادت سواری^۱

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه قم

دکتر محمدرضا صالحی مازندرانی

دکتر پروین گلی‌زاده

دانشیاران گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز

چکیده:

یکی از عوامل مهم 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 رباعیات مولوی از دیدگاه بدیعی و زیبایی‌شناسی مورد تحلیل قرار گرفته‌است. از میان شاعران فارسی‌زبان، جلال‌الدین محمد مولوی (۶۰۴-۶۷۲) 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 رباعیات او را تا حدی یک قطعه موسیقی پرطنین و طربناک متناسب با عوالم معنوی نزدیک ساخته است. غالب این تکرارها در رباعیات مولانا از طریق تکرار حرف، هجا، کلمه و عبارت عمدتاً در قالب آرایه‌های بدیع لفظی همچون انواع جناس، ردالعجز علی‌الصندر، اشتقاق، موازنه و ذوقافیتین تجلی 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، رباعیات، تکرار، موسیقی، آرایه ادبی.

* تاریخ دریافت مقاله: ۹۴/۸/۳

تاریخ پذیرش نهایی: ۹۵/۵/۱۳

۱ - نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: Nasim.savari1393@gmail.com

مقدمه

به شعر چهار مصراع بر وزن لاجول و لا قوه الا بالله به بحر هزج اخرج و اخرم مثنی که مصراع‌های اوّل و دوم و چهارم و بعضاً سوم هم قافیه باشند، رباعی می‌گویند. (دهخدا، ۱۳۴۲، 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، ۱۳۶۳، ص ۱۷)

رباعی بسیاری از خواسته‌ها، آمال، آرزوها و لحظه‌های فکری خاص و جالب را در خود نهان کرده و توسط شاعرانی به کار رفته است که صرفاً شاعری پیشه نداشته‌اند یا شعر به عنوان ابزاری در کنار کارشان بوده است؛ همچون صوفیان و حکیمان. (شعبانی، ۱۳۸۹، ص ۲۳)

شمس قیس رازی در «المعجم» اختراع و پیدایش رباعی را به رودکی نسبت می‌دهد؛ (ر.ک: المعجم، شمس قیس رازی، ص ۱۱۹) اما شفیع کدکنی در کتاب «موسیقی شعر» می‌نویسد: «رباعی نوعی شعر ایرانی خالص بوده که سال‌ها قبل از تولد رودکی در مجامع صوفیه بوده و با آن سماع می‌کرده‌اند.» (شفیع کدکنی، ۱۳۷۳، ص ۴۷۷)

چنانکه از منابع برمی‌آید گویا دو صوفی معروف، یعنی شقیق بلخی (مقتول در ۱۷۴) و بایزید بسطامی (متوفی در ۲۶۱) نخستین کسانی هستند که رباعیاتی به ایشان نسبت داده شده است؛ اما رودکی در قرن چهارم نخستین شاعری است که از او رباعیاتی برجای مانده است. شاعران هم‌عصر رودکی نیز همچون ابوشکور بلخی و دقیقی (متوفی ۳۶۵) رباعیاتی دارند. در قرن ششم نیز که به عصر قصیده‌سرایی معروف است در دوآوین قصیده‌سرایان رباعیات فراوانی به چشم می‌خورد. چنانکه امیر معزی رباعیات بسیاری -حتی در مدح- دارد و مسعود سعد در باب گرفتاری خود رباعیاتی سروده است. در دیوان ابوالفرج رونی و ازرقی هروی و قطران نیز رباعی کم نیست. معروف-ترین رباعی‌گوی یعنی خیّام (متوفی در ۵۱۷) نیز در نیمه دوم قرن پنجم و نیمه اوّل این

قرن می‌زیسته است. در نیمه دوم این قرن افضل‌الدین کاشانی فقط رباعی سروده است. رباعی در قرن هفتم نیز رونق دارد؛ به طوری که عطار (متوفی ۶۲۷) کتاب مستقلی در رباعی به نام مختارنامه (شامل ۲۰۰۰ رباعی) دارد و مولوی حدود ۲۰۰۰ رباعی سروده است. (شمیسا، ۱۳۶۳، ص ۳۲)

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، آرایه تکرار است که موسیقی درونی شعر را به وجود می‌آورد و بسامد آن در واج‌ها، هجاها، واژگان و جملات - اگر سخته و سنجیده به کار رود - زیبایی می‌آفریند.» (نساجی زواره، ۱۳۹۰، ص ۳)

مولانا با چیره‌دستی تمام، انواع تکرار را در اشعار خود به کار می‌گیرد. «تکرار در زیباشناسی هنر از مسائل اساسی است.» (شمیسا، ۱۳۷۴، ص ۶۳) آن نوع کاربردهای هنری که شاعر با تکرار واک‌ها یا واژه‌هایی خاص به شیوه‌های گوناگون، سخن خویش را می‌آراید، تکرار و واج‌آرایی نامیده می‌شود. از اینرو، همه آرایه‌های لفظی گونه‌های مختلف تکرار یا واج‌آرایی هستند و هسته مشترک در آنها، تکرار واک‌هاست. (کریمی و حسامپور، ۱۳۸۳، ص ۱۳۸) درباره حوزه‌های کاربرد این آرایه گفته شده است که: «تکرار در فن بیان، شعر، رقص، نقاشی و موسیقی نه تنها به دلیل جاذبه و برانگیختن احساس در مخاطب، بلکه بدین سبب که توجه را به نکته خاصی جلب و یا روی «تم» یک اثر متمرکز می‌نماید، مورد استفاده قرار می‌گیرد.» (نقوی، ۱۳۸۴، ص ۲۱۳) 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، ص ۲۱۳) دیگری نیز تکرار را از شگردهای زیبایی

آفرین در کلام و یکی از ارکان بنیادین در شعریت 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، ص ۲۳)

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 موجب 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، ص ۲۱)

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، ص ۲۲) شفیع کدکنی در این باره می‌نویسد: «در مبانی جمال‌شناسی حاکم بر خلاقیت هنری مولانا، تنوع از تکرار جدایی‌ناپذیر است و در استتیک شعر او، تکرار، جلوه‌های خلاق و شگفت‌آوری دارد. در حقیقت یکی از مهمترین مایه‌ها در چندآوایی موسیقی شعر مولوی همین تکرارهاست، تکرارهای مرئی و تکرارهای نامرئی.» (شفیع کدکنی، ۱۳۷۳، ص ۴۰۷) این مقاله بر آن است تا انواع تکرار را که موجب موسیقی درونی شعر می‌شود، با تحلیل آماری در رباعیات مولانا بررسی کند.

پیشینه 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. کلاهیچیان و نظری (۱۳۹۵) در مقاله «کارکرد

معنایی و زیبایی‌شناختی تکرار در شعر حافظ» به بررسی آرایه تکرار پرداخته‌اند. مقاله حاضر به بررسی تکرار در رباعیات مولانا اختصاص دارد.

انواع تکرار در رباعیات مولانا

در رباعیات 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 رباعیاتش به کار می‌گیرد:

الف- تکرار واج (حرف): این نوع تکرار، واج‌آرایی و گاه نغمه حروف نیز نامیده می‌شود. «واج‌آرایی، آرایه‌ای از گونه‌های تکرار است. در واقع، 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، ص ۲۳) واج-آرایی عبارت است از تکرار یک صامت یا مصوت در واژگان یک مصراع یا یک بیت که آن بر دو نوع است:

۱- هم حرفی: و آن تکرار زیاد یک صامت در واژگان بیت است. تکرار واج‌های همسان در شعر علاوه بر ایجاد آهنگ و موسیقی، «گاه هماهنگ با بقیه واحدها، خود القاکننده معنی و بدون توجه به معنی آشکار واژه‌ها، تصویرساز، زیبایی‌آفرین و بیانگر عواطف هستند. در چنین حالتی است که شاعر با انتخاب واژه‌هایی که دارای حروف خاصی هستند، تصاویر و معانی خاص را القا می‌کند.» (صهبا، ۱۳۸۴، ص ۹۴)

تکرار صامت به عنوان یک عامل ایجادکننده موسیقی لفظی درخور توجه است. مانند مکرر 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 راز است مخسب هنگام تضرع و نیاز است مخسب
بر خلق جهان از ازل تا به ابد این در که نبسته است، باز است مخسب

(مولوی، ۱۳۸۵، ص ۹۱)

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

مستی ز ره آمد و به ما در پیوست ساغر می گشت در میان دست به دست
از دست فتاد ناگهان و بشکست جامی چه زید میانه چندین مست
(مولوی، ۱۳۸۵، ص ۴۱۵)

تکرار بجا و مناسب «واو» عطف همواه بر غنای موسیقایی شعر می افزاید. برای نمونه یک رباعی از رباعیات مولانا در زیر آورده می شود که در آنها مشاهده می کنیم که تکرار آگاهانه واو عطف و نیز ضمه تا چه اندازه در غنای موسیقی آن مؤثر 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 نگویند که مُرد کاو مرده بُد و زنده شد و دوست ببرد
(همان، ص ۱۸۵۸)

۲- هم صدایی: این آرایه «تکرار یا توزیع مصوت در کلمات است.» (شمیسا، ۳۷۴، ص ۵۸) «تکرار حروف هم صدا در شعر زنگی و نغمه ای ایجاد می کند که چه گوش نواز و چه گوش خراش، بجا یا نابجا، ذهن ما را به خود می خواند.» (متحدین، ۱۳۵۴، ص ۴۸۷)

در رباعیات مولانا تکرار اصوات علاوه بر آنکه در ایجاد آهنگ و فضای شعر تأثیر بسیار دارد، گاه این تکرارها، دارای رابطه طبیعی و بامعنی هستند و به گونه ای احساسات و عواطف شاعر را به نمایش می گذارند. مولانا از میان مصوت ها بیشتر از مصوت بلند «آ» استفاده کرده است و این کاربرد با روح و فکر استعلایی و اندیشه عارفانه و عاشقانه مولانا کاملاً مناسب و سازگار است؛ زیرا گفته می شود که: «ارزش تکرار صوت «آ» در به وجود آوردن زمینه ای مناسب با پرواز فکر و درخود فرورفتن و اندیشیدن و بال گشودن به سوی دوردست هاست.» (همان، ص ۴۹۴) برای مثال:

آواز تو را طبع دل ما بادا اندر شب و روز شاد و گویا بادا

آواز تو گر خسته شود خسته شویم آواز تو چون نای شکرخا بادا
(مولوی، ۱۳۸۵، ص ۷)

ای شب، شادی همیشه بادی شادا عمرت به درازی قیامت بادا
در یاد من آتشی است از صورت دوست ای غصه اگر تو زهره داری، یادآ
(همان، ص ۲۷)

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

گاهی هم حرفی و هم صدایی با هم در یک مصراع یا بیتی به کار می‌رود و آهنگ و موسیقی را به بالاترین حد خود می‌رساند:

بر رهگذر بلا نهادم دل را خاص از پی تو پای گشادم دل را
از باد مرابوی تو آمد امروز شکرانه آن به باد دادم دل را
(همان، ص ۳۲)

در این رباعی تکرار صامت‌های «د و ب» و مصوت «آ» و نیز مکرر کردن دوباره واژه «باد» را فریاد می‌آورد.

ماهی که نه زیر و نی به بالاست کجاست جانی که نه با ما و نه با ماست کجاست
اینجا آنجا مگو بگو راست کجاست عالم همه اوست آنکه بیناست کجاست
(همان، ص ۴۰۹)

تکرار و توالی صوت کشیده «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 به وجود می‌آورد. وحیدیان کامیار بر آن است که: «ترفندهای بدیعی که از تکرار لفظ به وجود می‌آید همان صناعات لفظی است.» (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹، ص ۲۳)

وحیدیان کامیار تکرار را به دوگونه طبیعی و موسیقایی تقسیم می‌کند و می‌گوید: «در تکرار طبیعی میان لفظ و معنا نوعی رابطه طبیعی وجود دارد.» (همان، ص ۲۴)

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

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

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

مولانا در رباعیات خود، به شیوه‌ای آگاهانه و هنرمندانه، برای زیبا و آهنگین کردن کلام و گاه نیز علاوه بر اینها به منظور القای ذهنیات و عواطف درونی خود به مخاطب، واژه‌ها را مکرر می‌کند. این نوع تکرار را اگر مطابق دیدگاه علمای علم معانی از مقوله 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 همه را ز چشم تو نور دهند وز چشم تو چشمه‌هاست در چشم همه

(مولوی، ۱۳۸۵، ص ۱۶۰۷)

تکرار ده‌باره کلمه «چشم» و یک‌باره واژه «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 می‌خوردم و می‌می‌خوردم و از دست کسی
همچون قدح شکست و آنکه پر کرد آخر ز گزاف نیست اشکست کسی
(مولوی، ۱۳۸۵، ص ۱۸۹۵)

تکرار کلمات در بیت اول این رباعی منعکس‌کننده حالت روحی و عاطفی شدید مولوی است. گویی مولانا با تکرار این واژه‌ها عقده از دل خود می‌گشاید و شدت و سرور 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 خنتی کاندر غلطم که من توأم یا تو منی
(همان، ص ۱۹۷۶)

مکرر شدن ضمائر «من و تو» در این رباعی نمایاننده غلیان احساسات و فوران عواطف شدید مولانا است. مولانا چنان با محبوب خود متحد شده که با تحیر از او می‌پرسد: نمی‌دانم تو منی یا من توأم! و این تحیر و سرگشتگی را با تکرار و توالی ضمائر آشکار کرده است.

۱-۲- رابطه طبیعی واژه‌ها با مضمون شعر: گاه تکرار واژه‌ها با معنی و مضمون شعر رابطه‌ای مستقیم و طبیعی دارد؛ مثلاً، در نمونه‌هایی از رباعیات مولانا مشاهده می‌شود که عمل تکرار، معنای کلمات را عینیت 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 باز آورد
(همان، ص ۸۱۷)

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 در بند قفس او را تو مترسان که نترسد از کس
(مولوی، ۱۳۸۵، ص ۹۷۵)

۲- **تکرار موسیقایی واژه:** چنانکه پیش از این اشاره شد، یکی از عوامل مهم 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 زائیده تکرار هجاها، کلمات و یا جملات است. (براهنی، ۱۳۵۸، ص ۴۲) شمیسا نیز تکرار را موسیقایی می‌داند. (ر.ک: شمیسا، ۱۳۷۴، ص ۵۷) همچنین بارانی به استناد از رنه ولک (rene wolk) نظریه پرداز مشهور، می‌گوید: «اگر شعر را آن‌چنان که صورت‌گرایان معتقدند تهاجمی سازمان یافته علیه زبان خبری بدانیم (ولک، ۱۳۷۳، ص ۱۹۰) می‌توانیم بگوییم که این تهاجم سازمان یافته از طریق تکرار حاصل می‌شود. تکرار هجاها، واجها، کلمات، گروه‌ها و جمله‌ها.» (بارانی، ۱۳۸۲، ص ۲۰)

تکرار موسیقایی واژه از جنبه بدیعی در رباعیات 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 مکرر گرداند و شعراء عجم آن را لزوم مالایزم خوانند.» (شمس قیس رازی، ۱۳۷۳، ص ۳۴۲) چنانکه در جدول شماره (۲) مشاهده می‌کنیم، مولانا در ۱۰۴ رباعی از رباعیات خود به صورت طبیعی و بدون هیچ تصنع و تکلفی، به التزام و تکرار واژه‌ها دست می‌زند؛ برای مثال:

التزام واژه «شمع» در هر مصراع:

این نعره عاشقان ز شمع طرب است شمع آمد و پروانه خموش این عجب است

اینک شمعی که برتر از روز و شب است بشتاب ای جان که شمع دل جان طلب است
(مولوی، ۱۳۸۵، ص ۲۱۷)

التزام واژه‌های «جفت و طاق» در هر مصراع:

آن طاق که نیست جفتش اندر آفاق با بنده بیاخت طاق و جفتی به وفاق
پس گفت مرا که طاق خواهی یا جفت گفتم به تو جفت و از همه عالم طاق
(همان، ص ۱۰۶۶)

در بیت دوم آرایه طرد و عکس نیز مشاهده می‌شود.

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

ای آن که گرفته‌ای به دستان دستان دامان وصال از کف مستان مستان
صیدی که ز دام دل پرستان رست آن من کافر ار میان هستان هست آن
(همان، ص ۱۸۱۷)

ما مرد سنانیم نه از بهر سه نان ما دست‌زنانیم نه از دست زنان
در صید بدانیم نه در صید، بدان از بند، جهانیم نه در بند جهان
(همان، ص ۱۵۰۹)

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 اهمیت و تأثیر جناس در کلام، سخنان بسیاری از سوی اهل ادب بیان شده است. جلیل تجلیل در این خصوص می‌گوید: «جناس از یکسو ایجاد موسیقی در کلام می‌کند و از سوی دیگر سبب تداعی معانی مختلف لفظی واحد می‌گردد و در نتیجه به گسترش تخیل و ایجاد کشش و جلب توجه شنونده می‌انجامد و این از عوامل ایجاد زیبایی و هنر است.» (تجلیل، ۱۳۶۷، ص ۲) 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 موسیقایی تر می‌کند؛ چون موسیقی خود تناسب و تکرار اصوات است، و جناس -اگر در جای خود بنشیند- این موسیقی را شدت می‌بخشد و شعر را گوش‌نواز و متلذذ می‌کند و زیر و بمی تکرار حروف، لذتی 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، ص ۵۰) وی در جای دیگر از مقاله خود نیز زیباترین کاربرد جناس را در نظم شاعران عارف خوانده است. مخصوصاً در شعر مولوی و عطار و حافظ. (همان، ص ۵۳)

در تعریف جناس گفته شده است: «جناس آن است که در سخن واژه‌هایی بیاید که لفظاً یکسان یا مشابه باشند و معنأ متفاوت.» (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹، ص ۳۰)

تاکنون تقسیم‌بندی‌های گوناگونی برای جناس به عمل آمده و نامگذاری‌های متفاوتی برای آن صورت گرفته است که «در حقیقت می‌توان همه انواع جناس‌ها را (تام، مطرف، ناقص یا محرف، زاید، خط، مضارع و لاحق، مرکب و مکرر) در زمره واج‌آرایی یا تکرار به شمار آورد. چون شاعر واژگانی را به کار می‌برد که همه یا بیشتر واک‌های آنها با هم مشترکند، اما مفاهیم آنها گوناگون است.» (کرمی و حسامپور، ۱۳۸۳، ص ۱۴۷) از آنجا که پیوند شعر و موسیقی در رباعیات مولانا بسیار چشمگیر است و وی از همه 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 رباعیات خود به کار می‌گیرد. و چنانکه در جدول شماره (۱) مشاهده می‌کنیم، در رباعی‌های خود از انواع جناس‌های تام، ناقص (محرف)، زاید، مرکب، مطرف، لاحق و مضارع، خط، لفظ و مکرر با بسامد زیادی بهره می‌برد؛ اما بیشترین بسامد در رباعیات او متعلق به جناس‌های لاحق و مضارع است. مولانا انواع این جناس‌ها را بسیار زیبا، طبیعی و به دور از تکلف و تصنع به خدمت می‌گیرد و رباعیات خود را تأثیرگذار و سرشار از هنر و زیبایی و آهنگ می‌سازد.

جدول شماره (۱): بسامد به کارگیری انواع جناس در رباعیات مولانا

| جناس | مورد | تعداد همه رباعیات | 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: جلال‌الدین 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، ص ۴۹)

جناس تام در ۴۴ رباعی از رباعیات مولانا به کار رفته است که اینک به ذکر و

بررسی نمونه‌هایی از آنها می‌پردازیم:

عشق آن باشد که خلاق را دارد شاد
عشق آن باشد که داد شادی‌ها داد

زاده است مرا مادر عشق از روز ازل
صد رحمت و آفرین بر آن مادر باد

(مولوی، ۱۳۸۵، ص ۷۶۲)

در این رباعی علاوه بر جناس تام بین دو واژه «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 تکبر نکنم وز غلغله‌ات چرا جهان پر نکنم
پیش کرم کفت چو دریا کف بود چون از کف تو کفش پر از دُر نکنم
(مولوی، ۱۳۸۵، ص ۱۱۷۴)

در این رباعی هرچند بین دو کلمه «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 کرده-
اند: «آن است که ارکان جناس در حروف یکی و در حرکت مختلف باشند.» (همایی،
۱۳۸۶، ص ۵۰) جناس ناقص فقط در سه رباعی از رباعیات 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 زهره بی‌زهره چو دید آتش من بربط بنهاد زود برجا و گریخت
(همان، ص ۱۶۲)

در عشق اگرچه که قدم بر قدم است آن است قدم که آن قدم از قدم است
در خانه نیست هست بینی بسیار می‌مال دو چشم را که اکثر عدم است
(همان، ص ۳۰۹)

صد نام ز یاد دوست بر ننگ زدیم صد تُنگ شکر بدین دل تُنگ زدیم
ای زهره ساقی دگرت لاف نماند کز شور قرابه تو بر سنگ زدیم
(همان، ص ۱۲۶۰)

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

۲-۳- جناس زاید: در تعریف جناس زاید آورده‌اند: «آن است که یکی از کلمات متجانس را حرفی بر دیگری زیادت باشد.» (همایی، ۱۳۸۶، ص ۵۱)

از آنجا که جناس زاید به دلیل داشتن زیر و بمی حرکات، تأثیر موسیقایی زیادی دارد، (ر.ک: اشرف‌زاده، ۱۳۸۴، ص ۵۰) 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، ص ۲۶۷)

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

برزن به سوی صحبت نادانان سنگ بر دامن زیرکان عالم زن چنگ
با ناهلان مکن تو یک لحظه درنگ آینه چو در آب نهی گیرد زنگ
(همان، ص ۱۰۷۹)

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

آن وقت که بحر کل شود ذات مرا روشن گردد جمال ذرات مرا
زان می‌سوزم چو شمع تا در ره عشق یک وقت شود جمله اوقات مرا
(همان، ص ۶)

وقتی در اوّل یا آخر یکی از کلمات متجانس بیش از یک حرف زاید باشد آن را ملحق به زاید و مذیل می‌نامند.^۱ نمونه‌های آن در رباعیات مولانا:

آن تازه‌تنی که در بلای تو بود آغشته به خون کربلای تو بود

یا رب که چه کار دارد و کارستان آن بیکاری که از برای تو بود
(مولوی، ۱۳۸۵، ص ۴۶۳)

۲-۲-۴- جناس مرکب: در تعریف جناس مرکب آمده است: «آن است که یکی از دو رکن جناس، بسیط یا در حکم بسیط و دیگری مرکب باشد.» (همایی، ۱۳۸۶، ص ۵۳)
این جناس در ۲۱ رباعی از رباعیات مولوی مورد استفاده قرار گرفته است.

روزی که مرا عشق تو دیوانه کند دیوانگی‌ای کنم که دیو آن نکند
حکم مژده تو آن کند با دل من کز نوک قلم خواجه دیوان نکند
(همان، ص ۷۲۰)

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 چرا غم داری
(همان، ص ۱۹۱۰)

۲-۲-۵- جناس مطرف: در جناس مطرف دو رکن جناس فقط در حرف آخر مختلف هستند. (همایی، ۱۳۸۶، ص ۵۵) این جناس نیز در ۲۵ رباعی از رباعیات 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، ص ۱۰۶۹)

بر میکده وقف است دلم سرمستم جان نیز سبیل جام می کردستم
چون جان و دلم همی نمی پیوستند آن هردو به وی دادم و از غم رستم
(همان، ص ۱۱۸۰)

۲-۲-۶- جناس لاحق و مضارع: در جناس لاحق و مضارع دو رکن جناس در حرف اول یا وسط مختلف هستند. (همایی، ۱۳۸۶، ص ۵۶) جناس لاحق و مضارع در حدود ۴۰۰ رباعی از رباعیات مولانا مشاهده می‌شود. به عنوان نمونه:

ای خواجه تو را غم جمال و جاه است
ما سوختگان عالم توحیدیم
واندیشه باغ و راغ و خرمن‌گاه است
ما را سر لا اله الا الله است
(مولوی، ۱۳۸۵، ص ۱۸۸)

ای دل دو سه شام تا سحرگاه منخسب
چون دلو در این ظلمت چه ره می‌کن
در فرقت آفتاب چون ماه منخسب
باشد که برآیی به سر چاه منخسب
(همان، ص ۸۸)

۷-۲-۲- جناس خط (مصخف): جناس خط (مصخف) را این‌گونه تعریف کرده‌اند:
«آن است که ارکان جناس در کتابت یکی و در تلفظ و نقطه‌گذاری مختلف باشند.»
(همایی، ۱۳۸۶، ص ۵۶) جناس خط در حدود ۷۴ رباعی از رباعیات مولانا به‌کار رفته
است؛ از آنهاست:

گر عمر بشد عمر دگر داد خدا
عشق آب حیات است در این آب درآ
گر عمر فنا بمرد نک عمر بقا
هر قطره از این بحر حیات است جدا
(همان، ص ۶۳)

می‌گوید دف که هان بزن بر رویم
من عاشقم و چو عاشقان خوش‌خویم
چندان که زنی حدیث دیگر گویم
ور رحم کنی، زخم زنی، این گویم
(همان، ص ۱۳۶۰)

۸-۲-۲- جناس لفظ: «آن است که کلمات متجانس در تلفظ یکی، و در کتابت
مختلف باشند.» (همایی، ۱۳۸۶، ص ۵۷)

از آنجا که مولانا شاعر لفظ‌پردازی نیست و به مضمون و معنا بیشتر توجه دارد تا
ظاهر و آرایش لفظی، تمام آرایه‌ها و صنایع بدیعی را کاملاً طبیعی و به تناسب معنا و
مفهوم بیت به‌کار می‌گیرد و هر جا خود را بی‌نیاز از این آرایه‌ها و صنایع بداند از کاربرد
آنها صرف‌نظر می‌کند؛ مثلاً در میان تمام رباعیات 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، ص ۶۰۲)

من چوب گرفتم به کفم عود آمد بد کردم بدی‌ام مسعود آمد
گویند که در صفر سفر نیکو نیست کردم سفر و مرا چنین سود آمد
(همان، ص ۸۳۱)

۲-۲-۹- جناس مکرر: در جناس مکرر 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، ص ۵۸) این جناس در ۲۱ رباعی از رباعیات 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 زیر است تا فرجه کند هرآنکه صاحب‌نظر است
چه طبل زنی که طبل با شور و شر است زان طبل همی‌زند که آن خواجه کر است
(همان، ص ۴۰۷)

دل گرسنه عید تو شد چون رمضان وز عید تو شد شاد و همایون رمضان
با باطن پراش اکنون رمضان بسته است دهان، دهان پر خون رمضان
(همان، ص ۱۴۷۳)

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، ص ۳۷)

ترفند اشتقاق در صورتی که بدیع و مستلزم تأمل برای دریافت رابطه واژه‌های مشتق باشد و واژه‌های مشتق با تغییر معنایی همراه باشد یا غرابت کاربرد داشته باشد، زیبا و دریافت آن لذت‌بخش خواهد بود. (همان، ص ۳۸)

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

ای عشق نخسبی و نخفتی هرگز در دیده خفتگان نیفتی هرگز
باقی سخنی هست نگویم او را تو نیز نگویی و نگفتی هرگز
(مولوی، ۱۳۸۵، ص ۹۴۰)

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، ص ۱۸۱۰)

از آنجا که در شبه‌اشتقاق رابطه میان واژه‌ها بدیع و تأمل‌برانگیز است، زیباتر از
اشتقاق است. به‌علاوه تفاوت معنایی میان واژه‌ها در عین وحدت لفظی زیبایی آن را
افزون می‌کند. (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹، ص ۳۸) شبه‌اشتقاق در ۸ رباعی از رباعیات مولانا
به‌کار رفته است؛ از آنهاست:

ای آن‌که کنی کون و مکان را محدث پاکی و منزهی ز نسیان و حدث
جز فکر تو در سرم همه عین خطاست جز ذکر تو بر زبان ضلال است و عبث
(همان، ص ۴۵۸)

صوفی نشوی به فوطه و پشمینه نه پیر شوی ز صحبت دیرینه
صوفی باید که صاف دارد سینه انصاف بده صوفی و آنکه کینه
(همان، ص ۱۶۳۴)

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 لذت 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 جنبه
موسیقایی آن بیشتر باشد، زیباتر و تأثیرگذارتر خواهد بود. شاعران برای بالا بردن جنبه
موسیقایی شعر خود ترندهای متفاوتی را به کار می‌برند؛ از جمله این ترندها به-
کارگیری موازنه و ترصیع است.

در موازنه هریک از واژه‌های مصرع یا قرینه اول با واژه‌های مصرع یا قرینه دوم به ترتیب هم وزن هستند و در ترصیع نیز، هم وزن، و هم قافیه‌اند. (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹، ص ۵۴)

موازنه علاوه بر ایجاد موسیقی قوی تر 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، ص ۵۵) در ترصیع نیز به دلیل آن که تک تک واژه‌ها با واژه‌های معادل خود، هم هم وزن هستند و هم، هم قافیه به لحاظ موسیقایی بسیار غنی است. (همان، ص ۵۹)

از آنجایی که در زیبایی شناسی شعر مولوی، موسیقی بر همه چیز مقدم است، طبیعی است که موازنه و ترصیع نیز از آرایه‌های مورد علاقه او باشد. موازنه از حدود دو هزار رباعی مولانا در ۱۷۴ رباعی و ترصیع در ۴۲ رباعی او به کار رفته است. اینک شواهدی از آرایه ترصیع و موازنه در رباعیات 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، ص ۱۸۹۳)

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، ص ۱۳۷۰)

در رباعی اول در هر دو بیت آرایه ترصیع و در رباعی دوم در هر دو بیت آرایه موازنه به کار رفته است.

۲-۵- تضمین‌المزدوج (ازدواج): در تضمین‌المزدوج در اثنای جمله نثر یا نظم، کلماتی را پیوسته یا نزدیک به یکدیگر می‌آورند که در حرف روی موافق هستند.^۲ (همایی، ۱۳۸۶، ص ۴۷) در این صنعت، اگرچه قرینه‌سازی صورت نمی‌گیرد، «اما

نزدیک یا در کنار هم قرار گرفتن واژه‌های سجع‌دار وحدت در عین کثرت را آسانتر به ذهن می‌رساند.» (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹، ص ۴۷)

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

در مسلخ عشق جز نکو را نکشند لاغرضفتان زشت‌خو را نکشند
گر عاشق صادق ز کشتن مگریز مردار بود هر آن‌که او را نکشند
(مولوی، ۱۳۸۵، ص ۶۸۱)

از طبع ملول دوست ما می‌دانیم وز غایت عاشقیش می‌رنجانیم
شرمنده و ترسنده نبرد راهی تا راه حجاب ماست ما می‌رانیم
(همان، ص ۱۱۳۶)

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، ص ۸۳۹)

۲-۶- قلب: در تعریف این صنعت آمده است: «قلب در لغت به معنی واژگونه کردن است؛ و در فن بدیع آوردن الفاظی است که حروف آنها مقلوب یکدیگر باشد. و این امر چون در بعض حروف اتفاق افتاد، آن را قلب بعض می‌گویند، و چون قلب در تمام حروف دو کلمه واقع شده باشد، آن را قلب کل می‌نامند.» (همایی، ۱۳۸۶، ص ۶۵)

صنعت قلب در هفت رباعی از رباعیات مولانا به کار رفته است؛ از آنهاست:

عشق است قدح وز قدحش خوش‌حالم او راست عروسی و منش **طَبَّالِم**
سوگند بدان عشق که **بَطَّال**‌گر است کآن روز که **طَبَّال** نیم **بَطَّالِم**
(همان، ص ۱۲۶۵)

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، ص ۴۶۰)

۷-۲- ذوقافیتین: این صنعت را این‌گونه تعریف کرده‌اند: «اشعاری است که دو قافیه پهلوی یکدیگر، یا به اندک فاصله داشته باشد.» (همایی، ۱۳۸۶، ص ۷۸) ذوقافیتین در رباعیات مولانا بسیار به کار رفته است. قافیه در شعر مولانا بر پویایی و تحرک 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، ص ۱۱۹) مولانا در رباعیات خود حدود ۱۶۳ بار 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 عیاری و حيله ببرید والله که چو او زیرک و عیاری نیست
(همان، ص ۱۵۲)

اندیشه دهرت ز چه بگداخت جگر طبع تو مزاج دهر نشناخت مگر
پندار که نطفه‌ای نینداخت پدر انگار که گلخنی نپرداخت قدر
(همان، ص ۸۷۲)

۸-۲- ردّالعجز علی‌الصّدر: در این آرایه لفظی در اوّل بیت و جمله نثر می‌آید که همان را بعینه یا کلمه شبه‌متجانس آن را در آخر بیت و جمله نثر بازمی‌آرند. این صنعت به نام تصدیر نیز معروف است و ادبای فارسی آن را صنعت مطابقه اصطلاح کرده‌اند. (همایی، ۱۳۸۶، ص ۶۷) تکرار واژه آغازین بیت در آخر آن و دریافت این قرینه‌سازی زیباست. (ر.ک: وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹، ص ۵۰)

ردّالعجز علی‌الصّدر در رباعیات مولانا بسامد زیادی دارد و در حدود ۲۲۷ بار 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 دبدبه خفیه مبارک بادم
(مولوی، ۱۳۸۵، ص ۱۲۵۴)

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، ص ۱۷۶۲)

۹-۲- ردالصدر علی العجز: چون کلمه‌ای که در آخر بیت آمده در اول بیت بعد
تکرار شده باشد آن را صنعت ردالصدر علی العجز می‌گویند. (همایی، ۱۳۸۶، ص ۷۰)
ردالصدر علی العجز در ۱۶ رباعی از رباعیات مولانا به کار رفته است؛ از آنهاست:

خوش باش که خوش نهاد باشد صوفی از باطن خویش شاد باشد صوفی
صوفی صاف است غم بر او ننشیند کیخسرو و کیقباد باشد صوفی
(همان، ص ۱۸۵۱)

ماییم چو حال عاشقان زیروزبر وز دلبر ما هر دو جهان زیروزبر
از زیر و زبر منزّه آمد شه ما و آنکس که از او جست‌نشان زیروزبر
(همان، ص ۹۱۷)

در این دو رباعی هر دو آرایه ردالعجز علی الصدر و ردالصدر علی العجز به چشم
می‌خورد.

۱۰-۲- ردالقافیه: ردالقافیه را این‌چنین تعریف کرده‌اند: «آن است که قافیه مصراع
اول مطلع قصیده یا غزل را، در آخر بیت دوم تکرار کنند، به طوری که موجب حسن
کلام باشد.» (همایی، ۱۳۸۶، ص ۷۲)

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

پی بر به جهانی که چو خون در رگ ماست

زیرا که فسونگر و فسون در رگ ماست

غم نیست که آثار جنون در رگ ماست

خون چون خسب خاصه که خون در رگ ماست

(مولوی، ۱۳۸۵، ص ۲۵۲)

۲-۱۱- تشابه الأَطراف: در تعریف تشابه الأَطراف آورده‌اند: «آن است که یک یا چند واژه آخر یک مصرع در آغاز مصرع دوم تکرار شود. تشابه الأَطراف، معمولاً جنبه آرایش دارد و بازی با الفاظ است. زیبایی‌های آن ناشی از تداعی و نظم خاص واژه‌هاست که بدیع است... کاربرد این ترفند اندک است و به تکلف سروده می‌شود ولی گاه به ضرورت مضمون و به طور طبیعی می‌آید و توالی و وابستگی امور را بخوبی نشان می‌دهد». (همان، صص ۵۳-۵۲) 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، ص ۷۷)

از دوستی دوست ننگجم در پوست

در پوست ننگجم که شهم سخت نکوست

هرگز نزید به کام عاشق معشوق

معشوق که بر مراد عاشق زید اوست

(همان، ص ۱۵۵)

تشابه الأَطراف در ۸۰ رباعی از رباعیات 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 رباعیات 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 مؤثر است.

۱- طرد و عکس یا عکس لفظی: آن است که «مصراع اول را با تقدیم و تأخیر کلمات در مصرع دوم تکرار کنند». (همایی، ۱۳۸۶، ص ۷۳) گاه نیز کل مصراع یا جمله

جابه‌جا نمی‌شود؛ بلکه دو یا چند واژه مکرر هم با جابه‌جایی ایجاد آرایه 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 اول منتظر مصرع دوم و مطلبی دیگر هستیم، اما برخلاف انتظار درمی‌یابیم که همان مصرع اول است که جابه‌جا شده است. از طرفی در عکس لفظی ارساد نیز هست؛ زیرا در مصرع دوم، پس از خواندن نیم‌مصرع اول، دومی را می‌توانیم تشخیص دهیم. از طرفی تکرار مطلب با تأکیدی نیز همراه است.» (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹، ص ۵۴)

جانی دارم لجوج و سرمست و فضول وآنکه یاری لطیف و بی‌صبر و ملول
از من سوی یار من رسول است خدای وز یار به سوی من خدای است رسول
(مولوی، ۱۳۸۵، ص ۱۰۹۲)

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، ص ۷۴۸)

طرد و عکس در رباعیات 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 مصرع‌ها: در بسیاری از رباعیات مولانا در آغاز هر بیت و گاه هر مصرع، یک جمله یا فعلی معادل یک جمله کامل، آمده است که این تکرار چندباره جمله در آغاز مصرع‌ها علاوه بر آنکه بر جمله تکرار شده تأکید خاصی می‌ورزد و آن را برجسته می‌سازد، و درک و دریافت مفهوم را سهل و آسان‌یاب می‌کند، موسیقی ابیات را به بالاترین حد 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، ص ۱۶۹)

خیزید که آن یار سلامت برخاست

خیزید که آن لطیف قامت برخاست

(همان، ص ۲۹۹)

نتیجه گیری

چنانکه در بررسی نمونه‌هایی از رباعیات مولانا و جدول بسامد به کارگیری 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، نمایان‌کننده روحیه شاد و بی‌قرار این عارف شوریده‌حال و شیدا هستند. گاه نیز هدف مولوی از تکرار یک واژه یا عبارت و یا مصوتی، برجسته کردن مفهوم و تأکید بر مضمون خاصی 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 علت 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 ردّ العجز علی الصّدر، اشتقاق و موازنه بیشتر بهره برده است.

جدول شماره (۲)

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

| درصد | تعداد همه رباعیات | مورد | آرایه |
|------|-------------------|------|-------------------|
| ۵/۲ | ۱۹۸۳ | ۱۰۴ | اعنات |
| ۴۱ | ۱۹۸۳ | ۸۱۷ | انواع جناس |
| ۱۰ | ۱۹۸۳ | ۳۳۸ | اشتقاق |
| ۰/۴ | ۱۹۸۳ | ۸ | شبه اشتقاق |
| ۰/۳ | ۱۹۸۳ | ۷ | قلب |
| ۸/۷ | ۱۹۸۳ | ۱۷۴ | موازنه |
| ۲/۱ | ۱۹۸۳ | ۴۲ | ترصیع |
| ۸/۲ | ۱۹۸۳ | ۱۶۳ | ذوقافیتین |
| ۰/۱۵ | ۱۹۸۳ | ۳ | تضمین‌المزدوج |
| ۰/۵۵ | ۱۹۸۳ | ۱۱ | ردالقافیه |
| ۰/۸۰ | ۱۹۸۳ | ۱۶ | ردالصدر علی العجز |
| ۱۱/۴ | ۱۹۸۳ | ۲۲۷ | ردالعجز علی الصدر |
| ۴ | ۱۹۸۳ | ۸۰ | تشابه الأطراف |

یادداشت‌ها:

- ۱- بعضی از علمای بدیع این نوع جناس را جناس متوج نامیده‌اند. (جلیل تجلیل، جناس در پهنه ادب فارسی، ج ۱، صص ۳۵-۳۴)
- ۲- «بعضی از علمای بدیع تضمین‌المزدوج را با ازدواج دو صنعت شمرده قسم اول 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، ص ۴۸)

منابع و مأخذ

الف) کتاب‌ها:

- ۱- براهنی، رضا (۱۳۴۷)، طلا در مس، چاپ دوم، زمان.
- ۲- تجلیل، جلیل (۱۳۶۷)، جناس در پهنه ادب فارسی، تهران، انتشارات مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- ۳- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۴۲)، لغت‌نامه، تهران، چاپخانه مجلس.
- ۴- زمانی، کریم (۱۳۹۰)، شرح جامع مثنوی، تصحیح کریم زمانی، چاپ سی و چهارم، تهران، انتشارات اطلاعات.
- ۵- شفیع کدکنی، محمدرضا (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، جلال‌الدین محمد بلخی (۱۳۸۵)، کلیات شمس تبریزی، تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، چاپ نوزدهم، تهران، انتشارات امیرکبیر.
- ۱۱- نقوی، نقیب (۱۳۸۴)، شکوه سرودن (بررسی موسیقی شعر در شاهنامه فردوسی)، مشهد، انتشارات دانشگاه فردوسی.
- ۱۲- وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۷۹)، بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی، تهران، انتشارات دوستان.
- ۱۳- ----- (۱۳۷۸)، در قلمرو زبان و ادبیات فارسی، چاپ دوم، مشهد، انتشارات محقق.

۱۴- همایی، جلال‌الدین (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»، فصل‌نامه

تخصّصی ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی مشهد، شماره ۵، صص ۶۰-۴۶.

۲- بارانی، محمد (۱۳۸۲)، «موسیقی شعر فرّخی سیستانی»، پژوهش‌نامه ادب غنایی، سال اوّل، شماره اوّل، صص ۵۰-۱۹.

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

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

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

۶- شعبانی، محمد (۱۳۸۹)، «مولوی، صوفی ترانه‌گو (بررسی مضامین رباعیات مولانا و جایگاه آن در شعر فارسی)»، کتاب ماه ادبیات، شماره ۴۲ (پیاپی ۱۵۶)، صص ۳۱-۲۲.

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

۸- کرمی، محمدحسین و سعید حسامپور (۱۳۸۳)، «واج‌آرایی و تکرار در شعر خاقانی»، دوفصل‌نامه پژوهش زبان و ادبیات فارسی، دوره جدید، شماره ۳، صص ۱۶۱-۱۳۷.

۹- متّحدین، ژاله (۱۳۵۴)، «تکرار، ارزش صوتی و بلاغی آن»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد، سال ۱۱، شماره ۴۳، صص ۵۳۰-۴۸۳.

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