Archive of SID

فصلنامه تخصصی سبک شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)
علمی - پژوهشی
سال چهارم – شماره چهارم – زمستان ۱۳۹۰- شمارهٔ پیاپی ۱۴

شگردهای خاص مولوی در انعطاف‌پذیر کردن قافیه

(ص ۲۶ - ۱۵)

عبدالله ولی‌پور (نویسنده مسئول)[۱] ، رقیه همتی[۲]
تاریخ دریافت مقاله :۹۰/۶/۹
تاریخ پذیرش قطعی:۹۰/۸/۲۵

چکیده:

با بررسی علم قافیه بر اساس مطالبی که در کتب بلاغت و نقد شعر، مسطور است به سهولت میتوان به اهمیت قافیه و اثربخشی آن در شعر فارسی پی برد . قافیه با همه مزایایی که دارد گاهی محدودیتهایی در شعر بوجود می‌آورد و بعضی از شاعران معنی را فدای قافیه میکنند . درحقیقت اینگونه در مقابل محدودیتها خود را باختن از ضعف شاعری ناشی میشود و شاعر هنرمند هرگز با قرار گرفتن در چنین تنگناهایی ، معانی ناب را فدای لفظ و قافیه نمیکند . در این میان مولوی بزرگترین شاعری است که چنین تنگناها و محدودیتهائی باعث نمیشوند که او معنی را فدای لفظ وضرورت قافیه بکند ، بلکه برعکس نبوغ ذاتی ذهن ناخودآگاه وی ، با سنت‌شکنیهای جسورانه ، رستاخیزی در الفاظ قافیه به پا میکند که هر خواننده یا شنونده‌ای را به اعجاب وامیدارد. هدف نگارنده ، در این مقاله این است که شمه‌ای از نوآوریها و هنجارگریزیهای هنرمندانهٔ مولوی را در جایگاه قافیه در کتاب شریف مثنوی بررسی کند.

کلمات کلیدی :
مولوی ، قافیه ، موسیقی ، هیجانات روحی ، هنجارگریزی ، نوآوری.

---

۱ - استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور واحد زنوز vabdollah@yahoo.com
۲ - استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور واحد سردشت

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه :

قافیه در شعر سنتی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است ، چنانکه بسیاری در تعریف شعر گفته‌اند :کلامی است «موزون و مقفی» . مایاکوفسکی یکی از بزرگترین شکل‌گرایان روس نیز قافیه را «چفت و بست شعر» میداند .(موسیقی شعر ، شفیعی کدکنی : ۸۲) یا تئودور دوبانویل میگوید : « قافیه میخ زرینی است که تخیلات شاعران را تثبیت میکند» .(همان : ۸۱) نظریات وگفته‌های این نظرپردازان قدیم ومعاصر داخلی و خارجی در مورد قافیه بیانگر اهمیت آن در شعر میباشد . بگذریم از اینکه بعضی از ناقدان همچون «پل الوار» و «جان میلتون» نیز قافیه را دشمن میداشتند و آن را کنسرت وحشتناک برای گوش خران و جرنگ جرنگ مشابه در پایان مصارع مینامیدند.(همان : ۱۶۴). قافیه ، پس از وزن تأثیری عمده در حفظ تناسب موسیقیایی نظم دارد . شاعران هنرمند و بزرگ با نبوغ ذاتی خود به جنبهٔ هنری قافیه توجه خاصی داشتند و آن را به عنوان واژه‌ای ساده جهت ختم مصرعها به کار نمیگرفتند ، بلکه سعی داشتند که لغاتی را برای قافیه انتخاب کنند که برجستگی خاصی داشته باشد و به شعر آنها تشخّص بدهد . قافیه با همه مزایایی که دارد بعضی محدودیتها را هم در شعر بوجود می‌آورد و گاهی برخی از شاعران کم‌توان معانی ناب را فدای ضرورت قافیه میکنند . در حقیقت این نوع در مقابل محدودیت‌ها و دشواری‌ها خود را باختن ، از ضعف شاعری ناشی میشود و شاعر هنرمند هیچ موقع با قرار گرفتن در چنین تنگناهایی ، معانی ناب را فدای لفظ و قافیه نخواهد کرد ، چراکه به قول پل والری : « شاعر کسی است که دشواریهای همراه هنر ، در او موجد افکار تازه‌ای شود و شاعر کسی نیست که دشواریها ، افکار تازه را از او سلب کند » .(همان : ۱۶۶)

قافیه و انعطاف پذیری آن در مثنوی معنوی :

موسیقی ، بخشی از زبان مولاناست .کمتر شاعری است که چنین موسیقی و معنی را به هم آمیخته باشد ، ما در این مقاله کاربردهای آشنایی‌زدایی شدهٔ قوافی در مثنوی معنوی را با مثالهایی می‌آوریم تا گوشه‌هایی از هنر مولانا را که در حقیقت هیجانات روحی و انفجارهای عاطفی برای ابراز و مجسم نمودن خود بر زبان وی جاری میسازد ، بنمایانیم :

۱) مولانا گاهی در جایگاه قافیه ، از «**کلمات یا عبارات عربی نامأنوس**» در زبان فارسی ، استفاده میکند و از این رهگذر علاوه بر مقفّی نمودن شعر خود ، با آوردن واژهٔ ناآشنا ، تکانی هم در واژه‌های آخر مصرع بوجود می‌آورد که در القای عواطف گوینده بسیار موثرند :

www.SID.ir

Archive of SID

چـون کـه پایـانی نـدارد رو **إلیـــک** زآنکه لا أُحصی ثناء ما علیک (مثنـوی: ۱۹۹۶/۳)
آنچنانکـــه ســـوز و درد زخـــم کیـــک محو گردد چون درآید مار **إلیک**(مثنوی: ۴۳۴/۴)
چـــون زمـــین برخاســـت از جـــوّ فلـــک نه شب و نه سایه باشد **لی و لَک**(مثنوی: ۳۵۶۷/۳)

در دو بیت اول واژۀ «إلیک » عربی به معنی « به سوی تو » که در زبان عادی فارسی هیچ کاربردی ندارد ، با «علیک» مصرع عربی و «کیک» هم‌قافیه شده و در نوع خـود بـی نظیـر است . در بیت سوم نیز واژه‌های « لی و لَک» را در آخر مصـرع دوم آورده تـا بـا « فلـک » مصرع اول هم‌قافیه سازد . در جایی نیز بجای کاربرد واژه‌های معتاد، تعبیر عامیانـۀ «چیـک چیک» را با عبارت عربی « أفصح مِن أخیک » قافیه میکند و برجستگی خاصی را در پایـان مصرع بوجود می‌آورد .(ر.ک. سر نی ، زرین کوب : ۲۶۳) :

جمله مرغان ترک کرده **چیک چیک** با سلیمان گشته أفصح مِن أخیک(مثنوی: ۱۲۰۴/۱)

۲) استعمال « **حرف** » بعنوان قافیه : مانند « تـا » ، « بـر » ، « از » و « یـا » در ایـن ابیات :

همنشـــین اهـــل معنـــی بـــاش **تـــا** هم عطا یابی و هـم باشـی فتـا (مثنـوی: ۷۱۱/۱)
گفـت پیغمبـر کـه رحـم آریـد **بـــر** جان « مَن کانَ غنیّاً فَافتَقَر »(مثنـوی: ۵/ ۸۲۳)
عاقـل آن باشـد کـه گیـرد عبـرت **از** مرگ یـاران در بـلای محتـرز (مثنـوی: ۳۱۱۴/۱)
ایـن طـراق از دسـت مـن بـوده‌ســت **یـا** از قفاگاه تـو ای فخـر کیـا (مثنـوی: ۱۳۸۳/۳)

در سنّت شعرا هیچ وقت از حروف بـه عنـوان قافیـه اسـتفاده نشـده و در هـیچ دوره‌ای مرسوم نبوده است .» (همان : ۲۶۳) ولی مولانا با جسارتی که خاص اوست ، هماننـد مـوارد زیاد ، سنّتهای مرسوم در بین شعرا را درهم میشکند و با بیگانه‌سازی ، به شعر خود تشخّص خاصی میدهد .

۳) **اسقاط یا افزودن حرف یا حروفی به واژه** : مولوی همیشـه در ناخودآگـاهِ ذهـن خلّاق و نبوغ زیباشناسانۀ خود، دنبـال صـمیمی و غیرمتعـارف کـردن الفـاظ قافیـه اسـت . بنابراین با هنجارگریزی هنرمندانه ، در الفاظ تغییراتی متناسـب بـا موسـیقی کنـاری شـعر آورده و به این شیوه ، نوآوریهایی در کاربرد قافیه را باعث شده است . بعنوان مثال در بیـت زیر بجای واژۀ متعارف «پف» واژۀ ناآشنای «پفو» را بکار می‌برد.

هرکـــه بـــر شـــمع خـــدا آرد **پفـــو** شمع کی میرد؟بسوزد پوز او (مثنوی: ۲۰۸۲/۶)

گاهی هم حرف یا حروفی را از واژۀ قافیه حذف میکند . البته لازم به ذکر است که اکثر این موارد مربوط به گویش مردمی خراسـان میباشـند (ر.ک. « تلفـظ و تقطیـع لغـات در شـعر

www.SID.ir

Archive of SID

خراسانی » ، مجد : ۱۵۱ – ۱۵۰) که مولوی برای گره زدن زبان مردمی با زبان ادبی خود آنها را بکار گرفته و به این شیوه بر صمیمیت آثار خود افزوده است .

خنجر و شمشیر شد ریحان من — مرگ من شد بزم و **نرگستان** من(مثنوی:۳۹۴۴/۱)
تا چه دیدی خواب، دوش ای بوالعلا — که نمیگنجی تو در شهر و **فلا**(مثنوی:۳۵۶۰/۶)
بهر این مقدار آتش **شاندن** — آب پاک و بول یکسان شد به فن(مثنوی: ۳۴۶۷/۴)
جمع گشته بر سرای شاه ، خلق — تا چرا آمد چنین اشتاب **دلق** (مثنوی:۲۵۲۰/۶)

کاربرد « نرگستان ، نشاندن ، دلقک » در زبان عادی متداول است ؛ ولی به صورت ناآشنای « نرگستان ، شاندن ، دلق » فقط شاعری می‌تواند جواز عبور به شعر بدهد که از شکستن سنت‌های معمول در بین همنوعانش واهمه نداشته باشد و با جسارتی تمام ، هر واژه‌ای را با حفظ اصل «ایصال و زیباشناختی »(موسیقی شعر ، شفیعی کدکنی : ۱۳) به هر شکلی که دلش خواست استفاده کند .

زید پرانید تیری سوی **عمر** — عمرو را بگرفت تیرش همچو نمر(مثنوی:۱۶۶۳/۱)
خون کند زید و قصاص او به **عمر** — مَی‌خورد عمرو و بر احمدحد خمر(مثنوی:۴۱۴/۶)

در این دو بیت «واو » مجهوله را از آخر واژهٔ «عمرو» حذف کرده است .

در جایی هم به خاطر تأثیرپذیری از زبان مردمی خراسان ، نام «خرقانی» را «خارقان» آورده است :

رفت درویشی ز شهر طالقان — بهر صیت **بوالحسین خارقان**(مثنوی:۲۰۴۶/۶)

۴) گاهی مولوی **واژه‌های قافیه را که به «-َ ن» و «-ُ ن» ختم میشود با تنوین عربی هم‌قافیه میکند** ؛ که جالب توجه و در نوع خود بی‌نظیر است . مانند قافیه شدن «من» با « قسوةً» یا «نملةٌ » با «کُهُن» .

آنچنان دلها که بُدشان ما و **من** — نعتشان شد« بَل اَشدُّ قِسوةً »(مثنوی: ۱۵۳۶/۵)
آنکه گوید راز « قالَتْ نَملةٌ » — هم بداند راز این طاق **کهُن** (مثنوی : ۸۷۲/۴)

۵) گاهی هم مولوی **مصوتهای بلند و کوتاه متجانس و یا صامتهای قریب المخرج** را با هم قافیه میکند :

همانند قافیه کردن «گلو» با «باطلُ» و «بو» با «کاذبُ» و «تُو» (to)با «تو» (too). البته اکثر اینگونه تلفظها متأثر از لهجه‌های طبیعی محیط خراسان و بلخ باشد که مولوی دوران کودکی خود را در آن مناطق سپری کرده است ؛ به عنوان مثال در گویش امروزی نیشابور

www.SID.ir

Archive of SID

هم «ریخت» را «رِخت» یا «داشت» را «دُشت» ... تلفظ می‌کنند (ر.ک. «تلفظ و تقطیع لغات در شعر خراسانی» ، مجد : ۱۵۰ – ۴۳) همچنین الآن هم در هرات ضمیر دوم شخص مفرد (تو) را (too) و در نیشابور همچنین عدد (۲) را (doo) تلفظ میکنند .

دیدِ جز روی تو شد غلّ **گلو** کلُ شیٍ ما سَوی الله **باطلُ** (مثنوی :۲۸۹۸/۶)
چون ابوبکر از محمد برد **بو** گفت‌هذا لَیسَ وَجْهٌ **کاذِبُ** (مثنوی:۲۰۵۹/۱)
منگر از خود در من ای کژباز **تُو** تا یکی تو را نبینی تُو **دوتو**(مثنوی: ۲۳۹۷/۴)
در دل تو مهر حق چون شد **دوتو** هست‌حق را بی‌گمانی‌مهر **تو**(مثنوی:۴۳۹۴/۳)

عطار هم از این نوع کاربردها در مثنویهای خود بسیار دارد؛ مثلاً در بیتی از الهی‌نامه ، « عُلُوّ» (= بلندی مقام و مرتبه) را با «آرزو» هم‌قافیه کرده است .

مسیح پاک کز دنیا **علو** داشت بسی دیدار دنیا **آرزو** داشت
(مقدمهٔ منطق الطیر ، شفیعی کدکنی:۹۱)

چرا که به قول استاد شفیعی کدکنی « در اشعار عطار کلمات تلفظ ویژه‌ای دارند که بیش و کم متأثر از آواشناسی لهجهٔ طبیعی محیط زندگی اوست . و میراث عطار در این گونه بهره‌وری از زبان عصر بعد از او به حضرت مولانارسیده است.» (همان : ۹۹)

خِلْتُمُ سُخریّةً اَهلَ **السَّموّ** از نُبی خوانید تا **اَنسَوکُمُ**(مثنوی:۱۶۶۹/۱)

مولوی گاهی هم واجهای صامت قریب‌المخرج را با هم قافیه قرار میدهد. عروضدانان و علمای علم قافیه ، این را عیب دانسته‌اند و نام « اکفا » برآن اطلاق کرده‌اند . ولی ادبیات خلّاق ، الزامی به این ندارد که تمام سروده‌هایش با منطق عروضی جور در بیاید.

در رحم پیدا نباشد هند و **ترک** چونکه زاید بیندش زار و **سترگ**(مثنوی:۳۵۲۵/۳)

مولوی یکبار هم مصوت کوتاه «ـِ » را با صامت « ه » قافیه ساخته است ؛ که البته این مورد نیز متأثر از آواشناسی لهجهٔ طبیعی خراسان است زیرا در شهرهای خراسان واژهٔ «آینه» را «آینَه» تلفظ می‌کنند :

گفت ای خواجه بیارم **آینَه** تا بدانی که ندارم من **گنه** (مثنوی: ۱۵۷۳/۳)

از موارد مشابه این تلفظ در گویش امروزی نیشابور میتوان مثلاً واژه «کینه» را آورد که به شکل «کِنَه» تلفظ میشود و ناصر خسرو نیز در بیتی آن را آورده و با «همه» هم‌قافیه کرده است :

هزاران سپاه است با او همه ز نیکی تهی و به دل پر کِنَه

www.SID.ir

Archive of SID

(ر.ک. «تلفظ و تقطیع لغات در شعر خراسانی» مجد : ۱۴۸ – ۱۴۷)

این ابیات ، بیانگر آنست که مولوی به تفاوتهای جزئی آوایی واژه‌ها و یا سنتهای زبان معیار اعتنایی نمیکند و وقتی که معانی بدیعی از دل او جوشان و خروشان و سیل‌آسا ، خواست خود را بیرون بریزد ، مولوی در ساری و جاری شدن آنها هیچ ممانعتی نمیکند و پایبند هیچ محدودیتی و سنتی نمیشود و تمام نظامهای کلیشه‌ای حرف و گفت و صوت را درهم میریزد و خود طرحی نو می‌اندازد .

۶) یکی دیگر از نوآوریها و هنرهای مولوی در جایگاه قافیه ، آن است که **صورت امر (= بن مضارع) را بر یک فعل دیگر « ماضی» یا «مضارع» عطف میکند** و از حیث معنی ، نوعی حالت استمرار و دوام را در حاصل فعل منطوی میسازد . استاد شفیعی کدکنی این گونه کاربردها را از هنرهای بلاغی به حساب می‌آورد و نام «عطف وجوه» را برآن اطلاق می‌کنند . (تعلیقات منطق الطیر، شفیعی کدکنی : ۷۸۰)

آن یکی موری ،گرفت از راه ، جُو — مور دیگرگندمی **بگرفت و دو**(مثنوی: ۲۹۵۷/۶)
خر ز دورش دید و **برگشت و گریز** — تا به زیرکوه تازان نعل ریز (مثنوی: ۲۵۶۷/۵)
او ز تو رو درکشد ای پرستیز — بندها را **بگسلد وز تو گریز**(مثنوی: ۳۲۰/۲)
در زمان،آخُرچیان چُست،خوش — گوشهٔ افسار او **گیرند و کَش**(مثنوی: ۲۰۸۰/۳)

۷) گاهی نیز در جایگاه قافیه، شناسهٔ فعل یا ضمایر شخصی را حذف میکند . این نوع حذف با قرینه ، هرچند در متون نظم و نثر قدیم معمول بوده ، ولی در جایگاه قافیه تشخّص خاصی به شعر میدهد .

زین مناره صد هزاران همچو عاد — در فتادند و سَر و سِر باد **داد** (مثنوی: ۱۳۵۱/۶)
پس روان گشتند سرهنگان مست — تاکه‌دزدان را گرفتند و **ببست**(مثنوی:۲۸۵۰/۶)
لوت خوردند و سماع **آغاز کرد** — خانقه‌تا سقف شد پر دود و گرد(مثنوی :۵۲۹/۲)

۸) مولوی گاهی هم برای زدودن غبار عادت از موسیقی کناری و قافیه و هنری کردن آن، **از صورت ممال واژه‌ها استفاده میکند** و این نوع کاربرد قافیه در مثنوی بسامد بالایی دارد و میتوان آن را از ویژگیهای سبکی مولانا محسوب کرد .

آفتابا با چو تو قبله و **امام** — شب‌پرستی و خفاشی میکنیم(مثنوی: ۳۴۳۱/۶)
چون رُخت را نیست در خوبی امید — خواه گلگونه نِه و خواهی **مداد** (مثنوی: ۱۲۹۲/۶)

نکتهٔ جالبتر در کاربرد واژه‌های ممال این است که در مثنوی ، در خط و نوشتار اینگونه واژه‌ها هم عادتزدایی میشود و برخلاف آثار دیگر، صورت سالم واژه نوشته میشود و موقع

www.SID.ir

Archive of SID

خواندن شکل ممال آنها تلفظ میشود . در جای دیگر مولانا بجای «افتاد» ، « اوفتید» آورده است و چنین به نظر میرسد که این واژه را نیز از گویشهای محلی خراسان گرفته است. در غیر این‌صورت برخلاف قواعد دستوری،ممال را در مورد لغات فارسی هم اعمال کرده است .

گـــر ســـعیدی از منـــاره **اوفتیـــــد** بادش اندر جامه افتاد و رهید(مثنوی: ۱۳۴۹/۶)

۹) بعضی مواقع نیز در جایگاه قافیه ، **لغاتی خارج از حرف** می‌آورد . این شیوه کـاربرد نیز علاوه بر غنای موسیقی کناری ، موجب برجستگی و رستاخیز کلمات می‌شود .

چون عروسی خواست رفتن آن خریـف موی‌ابرو پاک‌کردآن**مستخیف**(مثنـوی: ۱۲۶۸/۶)

پـــس پیمبرگفـــت اســـتفتوا القلـــوب گرچه‌مفتی‌تان‌برون گوید **خطوب**(مثنوی:۳۸۰/۶)

«مستخیف» در بیت اول به معنی«هولناک و ترس‌آور» بجـای «مخیـف» بـه کـار رفتـه است و ظاهراً باب استفعال از مادۀ «خوف» به کار نرفته است . (شـرح مثنـوی ، شـهیدی : ۱۸۹) در بیت دوم واژۀ «خطوب» جمع خطبه است(همان : ۵۶) . صـورت رایـج و متعـارف جمع «خطبه» به شکل «خُطَب» میباشد .

۱۰) مولوی گاهی هم **هنجارشکنیهای صرفی را در مورد صفتها اعمال میکند** ؛ به این شکل که با قیاس صورت متعارف صفات ، صفتهای جدید میسـازد . مـثلاً اگـر در زبـان عادی صفتهایی مثل «خندان» ، «دوان» و «روان» کاربرد دارند ، مولـوی بـه قیـاس اینهـا، صفتهایی مانند «خوران» و«رسان» (= خورنده و رسنده) را نیز وارد واژگان زبانی میکند و از این رهگذر هم بر غنای زبان کمک می‌کند و هم با قرار دادن این واژه‌هـا در جایگـاه قافیـه تشخّص خاصی به متن میدهد .

در درون ، شـــیران بدنـــد آن لاغـــران ورنه گاوان را نبودندی **خوران** (مثنوی: ۹۳۴/۵)

گفـت بـا خـود آنچـه کـردم بـا کسـان شد جزای‌آن به‌جان‌من **رسان**(مثنوی: ۳۹۹۶/۵)

۱۱) از دیگر مواردی که به اقتضای ضرورت بیگانه سـازی موسـیقی کنـاری(= ردیـف و قافیه) کاربردی هنجارگریزانه در مثنوی پیدا می‌کند، **کاربرد حشو** است .

پس یقین گشت این که بیماری تـو را می ببخشد هوش و بیداری **تو را**(مثنوی: ۶۲۷/۱)

در این بیت ، همان طوری که مشاهده می‌شود «تو را» در مصرع دوم ، صرفاً به ضرورت ردیف آمده است و در اصل هیچ نیازی به وجود آن نیست .

گاهی هم حشو در جایگاه قافیه و به شکل واژگان مهمل و اتباع می‌آید . کاربرد اتباع در این جایگاه علاوه بر اینکه نارسـائیهای وزن و قافیـه را برطـرف میکنـد بـه خـاطر آهنگـین بودنش، ارزش موسیقیایی شعر را هم ارتقا میبخشد .

www.SID.ir

Archive of SID

لاغ ایـن چـرخ نـدیم کُـرد و **مُـرد** آب روی صدهزاران چون تو برد(مثنوی: ۱۷۱۳/۶)
چون که بر کوهش به سوی مـرج بـرد تا کندشیرش به‌حمله‌خُردو **مُرد**(مثنوی:۲۹۱۹/۵)
که بخور این است مـارا لـوت و **پـوت** نیسـت او را جـز لقـا الله قـوت(مثنـوی: ۴۰۱/۳)

واژه‌های «کُرد» ، «خُرد» و« لوت» واژه‌های مستعمل و معنیداری هستند کـه در شـعر القای معنی خاص خود را میکنند ولی الفاظ «مُرد» ، «مُرد» و«پوت» که به همراه واژه‌هـای مستعمل قبلی به کار رفته‌اند معنی خاصـی ندارنـد و الفـاظ «مهمـل» یـا «اتبـاع» نامیـده میشوند کارکرد اصلی این واژه‌ها بخاطر پر کردن وزن و خوش‌آهنگ بودن آنهاست و از ایـن طریق به موسیقی کلام و شعر می‌افزایند .

۱۲) مولوی گاهی هم در جایگاه قافیه ، **واژه‌ها را با کارکرد معنایی تازه‌ای استعمال میکند** . این کار علاوه بر این که سبب غنای موسیقی کناری میشود، نیز از این جهـت کـه واژه قابلیت پذیرش معنای تازه را پیدا میکند و وارد زبان میشود بسیار مهم است . همچنین به قول جلابی هجویری «نفس آدمی معتاد است و بـا عـادت مـر آن را الفتـی بُـود و چـون چیزی وی را عادت شد، چون طبیعی می‌شود و چـون طبـع شـد حجـاب گـردد.» (کشـف المحجوب ، باب لُبسِ المرقّعات : ۷۱) بنابراین ، ذهن ناخودآگاه مولوی با دریافت این اصل ، از واژه‌ها «آشنایی‌زدایی» میکند تا خواننده بـا درنـگ و تأمـل در واژه‌هـا و ابیـات بـه درک حقیقت و التذاذ روحی نایل آید .

او نمـی‌دانسـت کانـدر **مرتعـه** از گلاب آمـد ورا آن واقعـه (مثنـوی: ۲۶۲/۴)

واژۀ «مرتعه» در اصل به معنی «چمنزار و چراگاه» است ، ولی ، مولوی با سـنت شـکنی آن را در معنی «جا و مکان» بکار برده است .(شهیدی ،۱۳۸۰: ۵۶) یا همانند«زکـات» کـه در اصل به معنی «پاکیزه کردن» است ولی در بیت زیر آن را در معنـی «مزَکّـی و پـاکیزه» (= صفت) به کار برده است .(شرح مثنوی شریف ، فروزانفر:۱۲۰۷)

پـس خـزان او را بهـار اسـت و حیـات یک‌نماید سنگ و یاقوت **زکات** (مثنوی: ۲۹۲۴/۱)

۱۳) **مشدد تلفظ کردن واژه‌های مخفف ویا مخفف تلفظ کردن واژه‌های مشدد** ، نیز یکی دیگر از مواردی است که در آواشناسیِ موسیقی کناری مثنوی قابل توجـه و تأمـل است و علاوه بر جنبۀ موسیقیایی موجب آشنایی‌زدایی از واژه هم می‌شود .

درخبـر آمـد کـه آن **معّاویـه** خفته بُد در قصر،در یک زاویه(مثنـوی :۲۶۰۴/۲)
هرچـه بدهـد ، نـیم آن بـدهم بـه تـو همچنان‌کرد آن فقیر **صلّه‌جو**(مثنوی:۳۸۳۰/۶)

در این ابیات « معاویه » و « صله‌جو » مشدد آمده که در حقیقت جهت غنای موسـیقی کناری بوده و در اصل بدون تشدید هستند .

www.SID.ir

Archive of SID

بچـه مـی‌لـرزد از آن نـیش **حجـام** مادر مشفق درآن غم،شادکام(مثنوی: ۲۴۴/۱)

واژهٔ مشدد «حجّام» جهت افزایش موسیقی پایانی،به شکل مخفف و یـا بـدون تشـدید آمده است .

۱۴) ناخودآگاه عادت ستیز و هنجـارگریز مولـوی گـاهی هـم شـاعر را وامیـدارد کـه **از واژهای ترکی** استفاده کند .

صـــوفئی میگشـــت در دور افـــق تا شبی در خانگاهی شـد **قُنُـق**(مثنـوی: ۱۵۶/۵)
مـن خلـیلم ، تـو پسـر پـیش **بچُـک** سر بِنِـه،«إنّـی أرانـی أذبَحُـک (مثنـوی: ۴۱۷۴/۳)
دائماًخاقـــان مـــا کردســـت **طُـــو** گوشمان را می‌کشـد لاتَقنطـوا(مثنـوی :۴۷۴۲/۶)

واژه‌های « قُنُق » (= میهمان) ،« بِچُک » (= چاقو) و « طُو » (= جشن ، جشن عروسی) واژه‌های ترکی هستند که به تأثیر از زبان محیط زیستی در روم و قونیه مولانا به آنها جـواز ورود به آثار خود داده است و به نوبهٔ خود ، هم موسیقی کناری شعر را تکمیـل کـرده‌انـد و هم بر غنای لغوی شعر افزوده‌اند و هم با آشنایی زدایی و بیگانه‌سازی و ایجاد ابهام ، آن هم در جایگاهی که «میخ ثبات شعر» است ، خواننده را غافلگیر میکند تـا بـا فعالیـت ذهنـی و دستیابی به حقیقت ، به لذت روحی برسد .

۱۵) از هنرها و نوآوریهای دیگر مولوی در جایگاه قافیه این اسـت کـه **گـاهی بجـای صفت ، از اسم و یا مصدر استفاده می‌کند .**

هـر کـه باشـد در پـی شـیر **حـراب** کم نیاید روز وشب او را کباب (مثنـوی :۳۰۲۴/۱)
پـیش او بـر ،کـای تـو مـا را **اختیـار** این‌قدر بستان کنون معذور دار(مثنوی :۲۱۶۵/۱)
مکـر نفـس و تـن نداند عـام شـهر او نگردد جز به وحی‌القلب **قهر**(مثنوی :۲۵۶/۳)
دانـــهٔ معنـــی بگیـــرد مـــرد **عقـــل** ننگرد پیمانه را گر گشت نقـل(مثنـوی :۳۶۲۳/۲)

واژه‌های «حراب» ، «اختیار» ، «قهر» و «عقل»مصدرها و اسمهایی هسـتند کـه مولـوی آنها را با هنجارشکنی کلیشه‌های دستور و زبان در معنی صفات فاعلی و مفعولی بکار بـرده است . «حراب» در معنی حارب و جنگجـو ، «اختیـار» در معنـی مختـار وبرگزیـده شـده ، «قهر» در معنی مقهور و «عقل» در معنی عاقل بکار رفته‌اند .

همچنین **ساختن «صفت تفضیلی» از «اسم جامد»** -که برخلاف قواعد و هنجارهای عادی زبان است - و نشاندن آن در جایگاه قافیه ، تشخّص و زیبایی خاص به شـعر وی داده و در القای عاطفی کلام بسیار مؤثر است . مانند «جان‌تر» و «چوپان‌تر» در این ابیات :

گوش من از غیـر گفـت او کـر اسـت او مرا ازجان‌شیرین،**جان‌تر**است(مثنوی :۱۶۷۸/۵)

www.SID.ir

Archive of SID

کی برو ما از تو خود **چوپـان‌تـریم** چون تبع گردیم هریک سروریم(مثنـوی :۳۹۳/۳)

۱۶) مولوی گاهی هم به سبب انفجارهای عاطفی خود ، **همسانی صـامتهای ماقبـل آخر (= حرف قید) را برخلاف قاعده ، رعایت نمیکند** . مثال :

پرس پرسان می‌کشیدش تابه **صـدر** گفت گنجی یافتم آخر به **صبر** (مثنوی: ۹۵/۱)

تو یکی شاخی بُدی از نخـل **خلد** چون گرفتم،او مرا تا خلد **بـرد** (مثنـوی: ۳۵۰۹/۴)

۱۷) یکی دیگر از هنری‌ترین و بدیعی‌ترین نوع قافیـه در مثنـوی، آنهـایی هسـتند کـه **جناس مرکب** تشکیل می‌دهند :

تن قفس شکلست تن شد **خارِ جان** در فریـب داخـلان و **خارجـان**(مثنـوی:۱۸۴۹/۱)

گـوش کـن هـاروت را ، **مـاروت** را ای غلام و چـاکران، **مـا، روت** را (مثنـوی :۸۰۰/۳)

در میان تـن تـو را **جـا مـی**کننـد تا تو را پرباده چون **جامی** کنند(مثنـوی :۲۵۷۷/۲)

آه اگـر داد **تبـر را** دادمـی این زمان غـم را **تبـرّا** دادمـی(مثنـوی :۲۵۶۴/۴)

لازم به ذکر است که تنها بیتی در مثنوی که در ظاهر، در آن قافیه رعایت نشده ، بیتی است با کلمات قافیهٔ «درد» و «ناز» که این بیت نیز از بیتهای میانی یکی از غزلیات سـنایی غزنوی ، تضمین شده است و خود مولوی هم به این تضمین اشاره کرده است :

بشنو این پند از حکیم غزنـوی تـا بیـابی در تـن کهنـه نـوی :
« ناز را رویی بایـد همچـو ورد چـون نـداری گـرد بـدخویی مگـرد
زشت باشد روی نازیبـا و نـاز سـخت باشـد چشـم نابینـا و درد »
(مثنوی :۰۷/۱ – ۱۹۰۵)

www.SID.ir

Archive of SID

نتیجه :

قافیه در نظر ناقدان آثار ادبی و هنری از جایگاه بسیار والایی برخوردار است تا آنجا که اکثر منتقدان متقدّم و متأخّر در مورد ارزش هنری آن سخن گفته‌اند و آن را «چفت و بست شعر» ، «میخ زرّین تخیّلات شاعران» ، «وزن مضاعف» و ... دانسته‌اند . نبوغ ذاتی و زیبایی‌شناسانهٔ مولوی نیز – که یکی از هنرمندترین شاعران ایران و جهان است – به این مهم وقوف کامل داشته و در این راستا ، ترفندها و تمهیدات گوناگونی را بکار گرفته است و همیشه سعی داشته که واژه‌هایی را درجایگاه قافیه بنشاند که خوانندهٔ آثارش به راحتی و با بی‌توجهی کامل از کنار آن نگذرند ، بلکه با هنجارگریزیهای جسورانه و هنرمندانه از واژه-ها آشنایی‌زدایی میکند و عادات ادراکی و احساسی خوانندگان را در هم میریزد و خوانندگان با درنگ و تأمل و کشف جنبه‌های هنری و زیبایی‌شناختی واژه‌های قافیه به التذاذ روحی میرسند .

فهرست منابع:

۱- افلاکی ، شمس الدین احمد ، (۱۳۶۲) ، مناقب العارفین ، به کوشش تحسین یازیجی ، تهران : دنیای کتاب .

۲- جلابی هجویری، ابوالحسن علی بن عثمان ، (۱۳۸۴) ، کشف المحجوب ، مقدمه وتصحیح وتعلیقات محمود عابدی ، چاپ دوم ، تهران : سروش .

۳- زرین کوب ، عبدالحسین ، (۱۳۷۸) ، سرّ نی ، چاپ هفتم ، تهران : علمی فرهنگی .

۴- سنایی غزنوی ، ابومجد مجدود ابن آدم (۱۳۷۵) ، دیوان حکیم سنایی غزنوی ، به اهتمام پرویز بابایی ، چاپ اول ،تهران : نگاه .

۵- شاه‌حسینی ، ناصرالدین ، (۱۳۶۸) ، شناخت شعر ، عروض و قافیه ، چاپ دوم ، تهران: نشر هما .

۶- شفیعی کدکنی ، محمد رضا ، (۱۳۷۵) ،گزیدهٔ غزلیات شمس ،چاپ دهم ، تهران : شرکت سهامی کتابهای جیبی .

۷- _____ ، (۱۳۸۱) ، موسیقی شعر ، چاپ هفتم ، تهران : آگه .

۸- شهیدی ، سید جعفر ، (۱۳۸۰) ، شرح مثنوی ، چاپ چهارم ، تهران : علمی فرهنگی .

۹- عطار نیشابوری ، (۱۳۸۳) ، منطق الطیر ، مقدمه و تصحیح وتعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی، چاپ اول ، تهران : سخن .

۱۰- غیاثی ، محمدتقی ، (۱۳۶۸) ، درآمدی بر سبک شناسی ساختاری ، چاپ اول ، تهران : شعلهٔ اندیشه .

www.SID.ir

Archive of SID

۱۱- فروزانفر،بدیع الزمان ،(۱۳۸۰)شرح مثنوی شریف ، چاپ دهم ، تهران : علمی فرهنگی .

۱۲- کاشغری ، شیخ محمود بن حسین ، (۱۳۸۳) ، دیوان لغات الترک کاشغری ، بـه اهتمـام دکتر حسین محمدزاده صدیق ، چاپ اول ، تبریز : نشر اختر .

۱۳- مجد ، امید ، (۱۳۷۶) ، « تلفظ و تقطیع لغات در شعر خراسانی » مجلۀ ادبیات و علـوم انسانی دانشگاه تهران ، شمارۀ ۱۸۳ ، دورۀ ۵۸ ، پائیز ۱۳۸۶.

۱۴- معین ، محمد ، (۱۳۷۵) ، فرهنگ فارسی ، چاپ نهم ، تهران : امیرکبیر .

۱۵- مولوی ، جلال الدین محمد ، (۱۳۷۳) ، مثنوی معنوی ، تصحیح: رینولد.ا.نیکلسـون ،بـه اهتمام دکتر نصرالله پورجوادی ، چاپ دوم ، تهران : امیرکبیر .

۱۶- مولوی ، جلال الدین محمد ، (۱۳۶۲) ، فیه ما فیه ، تصـحیح بـدیع الزمـان فروزانفـر ، تهران : امیرکبیر .

www.SID.ir