

واکاوی عنصر بلاغت در ردیف‌های غزلیات شمس

دکتر پروین گلی زاده^۱

رضا گورویی^۲

چکیده

یکی از جنبه‌های عالی بلاغت شعر مولانا در غزلیات شمس، کاربرد انواع ردیف است. مولوی پژوهان معاصر بیشتر به مختصات فکری مولانا در غزلیات عنایت داشته‌اند و نوعی از عرفان حماسی و وحدت وجود برای او قائل شده‌اند؛ اما توجه به موسیقی برجسته، به‌ویژه موسیقی کناری آن موضوعی است که از نظرها دور مانده است. یکی از جلوه‌های موسیقی کناری ردیف است. مولانا در غزلیات شمس از هر ساختاری در جهت ساخت ردیف بهره برده است تا جایی که می‌توان او را در این زمینه بی‌رقیب دانست. به‌کارگیری ردیف‌های دلنشین در ساختار غزلیات شمس موجبات افزونی بار بلاغت شعر مولوی و موسیقایی‌تر شدن سخنش را فراهم کرده است. مولوی در غزلیات شمس شور و هیجان را به مخاطب خود القا می‌کند و در این راه دست‌یابی به ردیف‌هایی با ساختار جدید برای او موجد سبکی شخصی شده است. در این مقاله انواع ردیف‌هایی که در جهت غنای موسیقی و بلاغت شعر مولانا اثرگذار بوده‌اند، زیر عنوان‌هایی چون: ردیف‌های اسمی، ردیف‌های گروهی، ردیف‌های جمله‌وار، ردیف‌های فعلی، ردیف‌های ضمیری و ردیف‌های حرفی تحلیل و بررسی شده‌اند.

واژه‌های کلیدی: مولوی، غزلیات شمس، موسیقی، ردیف، هنجارگریزی.

سال اول (زمستان ۱۳۹۶). شماره ۳ پژوهش‌های نثر و نظم فارسی (صص ۶۹ تا ۸۶)

تاریخ پذیرش: ۹۷/۳/۱۷

dr.golizadeh@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۹۶/۱۱/۲۲

^۱ دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز (نویسنده‌ی مسئول)

^۲ دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز.

۱. مقدمه

مولوی، شاعر عالی‌قدری است که شعرش با رسوخ در سويدای دل‌ها رنگ جاودانه‌ای به خود گرفته است. یکی از رموز جاودانگی کلام مولانا در غزلیات شمس برجستگی انواع ردیف است. چنان‌که می‌دانیم ردیف کلماتی است که در آخر مصراع‌ها به‌طور یک‌دست تکرار می‌شوند و منجر به تقویت موسیقی می‌شوند. در اهمیت ردیف در شعر پارسی گفته شده است که: «ردیف چیزی است که با زبان فارسی یک نوع پیوستگی طبیعی دارد. در زبان فارسی از قدیمی‌ترین روزگاران ردیف به صورت مشخص و برجسته‌ای در شعر فارسی وجود داشته است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۱۳۲-۱۳۳).

یکی از وجوه برجستگی ردیف‌های غزلیات شمس تأثیرگذاری در ایجاد تخیل است. ردیف با ایجاد موسیقی دلنشین، به شاعر کمک می‌کند تا به یکی دیگر از ابزارهای شعری، یعنی تخیل کمتر بپردازد. در واقع، عنایت ویژه به ردیف‌های موسیقایی شاعر را از تلاش در جهت خلق تخیل بی‌نیاز می‌کند. «مولوی به خصوص در دیوان شمس عنصر موسیقی را تا حد زیادی جایگزین صور خیال در ایجاد تخیل نموده است. حتی گاه موسیقی، زبان شعر و قواعد معنایی را نیز تحت تأثیر خود قرار داده است؛ به‌طوری که خواننده آنقدر مجذوب آهنگ کلام می‌گردد که به هنجارگریزی که در شعر از لحاظ معنایی و زبانی روی داده است، بی‌توجه است» (پارساپور، ۱۳۸۳: ۲۲۴).

یکی از امتیازات ویژه‌ی ردیف‌های غزلیات شمس نسبت به دیگر آثار طراز اول ادبیات پارسی تنوع و پویایی این نوع ردیف‌هاست. به نظر می‌رسد مولانا در ساخت این نوع ردیف‌ها نهایت خلاقیت هنری خود را به کار برده است. شفیعی کدکنی در کتاب موسیقی شعر مولوی را در این زمینه بی‌همتا می‌داند: «جلوه‌های خلاق هنری، در تکرارهای مرئی شعر مولوی در ردیف‌های پویا و زنده و پر تپش اوست. دیوان شمس، در این دوره که اوج بهره‌مندی شاعران از انواع ردیف است، بیشترین تشخیص و امتیاز را در قلمرو استفاده از ردیف داراست، این تشخیص و امتیاز، در ردیف‌های شعر او، از چند عامل مختلف سرچشمه گرفته است که عبارتند از: گسترش، تنوع و پویایی ردیف‌ها» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۴۰۸). یا در جایی دیگر می‌گوید: «آنچه امتیاز اصلی دیوان شمس بر همه‌ی دیوان‌های شعر فارسی است، نوع ردیف‌هاست» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۴۰۹).

یادآوری نکته‌ای در اینجا ضروری می‌نماید که بسیاری از ردیف‌های ساختگی و جمله‌وار در

غزلیات شمس را می‌توان ابداع خود مولوی دانست؛ زیرا نمونه‌ی این نوع ردیف‌ها در شعر شاعران قبل از او بسیار نادر است. به این ترتیب می‌توان گفت مولانا در زمینه‌ی ساخت ردیف هم دست به هنجارشکنی می‌زند تا موجبات گیرایی شعرش را در دل خوانندگان فراهم سازد.

۲. پیشینه‌ی بحث

درباره‌ی تأثیر موسیقایی ردیف و قافیه در شعر مولانا به‌ویژه غزلیات شمس آثار بسیاری قلمی شده است؛ اما نقش و کارکرد انواع ردیف و تأثیر بلاغی آن در غزلیات شمس موضوعی است که پژوهشگران به سادگی از آن عبور کرده‌اند.

۳. انواع ردیف در غزلیات شمس

اکنون به‌طور مفصل به بررسی انواع ردیف در غزلیات شمس و کارکردهای بلاغی هر نوع می‌پردازیم. با این توضیح که همگی شواهد از کلیات شمس به تصحیح استاد فقید، بدیع‌الزمان فروزانفر است:

۳.۱. ردیف‌های اسمی

یکی از ردیف‌های موجود در غزلیات شمس ردیف اسمی است. بسامد این ردیف نسبت به سایر انواع کمتر است و این موضوع، با توجه به این شاعران ترجیح می‌دادند تا سخنشان دچار عیوب فصاحت نشود و نظام‌مند و دستورمند به دست مخاطب برسد، پذیرفتنی می‌نماید. مولانا در غزلیات شمس، ردیف‌های اسمی هنرمندانه‌ای را به کار برده است که در جهت القای شور و نشاط ارزشمند است. یوسفی در تأثیر ردیف بر القای عاطفه می‌گوید: «خود ردیف هم از لحاظ مضمون و القای حالت عاطفی بسیار ارزشمند است. شاعر توانا با به‌گزینی قافیه و ردیف و حسن استفاده از مقام و موسیقی آن‌ها در شعر، در انتقال معنی بهره می‌گیرد» (یوسفی، ۱۳۷۹: ۲۶۰). در غزلیات شمس ردیف‌های اسمی به میزان قابل توجهی شور و شوق را در دل خواننده ایجاد می‌کنند. نگاهی به ردیف‌های اسمی در ابیات زیر گویای این کارکرد است:

از بهر خدا بنگر در روی چو زر جانا هر جا که روی ما را با خویش ببر جانا
(مولوی، ج ۱: غ ۳۳)

من از کجا پند از کجا باده بگردان ساقیا آن جام جان‌افزای را بر ریز بر جان ساقیا
(همان، ج ۱: غ ۱۵۲)

ای رخ تو گنج بقا محرم جانی صنما دور ز تعبیر و فنا امن و امانی صنما
(همان، ج ۱: غ ۱۵۶)

آخر از هجران وصلش در رسیدستی دلا صد هزاران سر سر جان شنیدستی دلا
(همان، ج ۱: غ ۲۰۹)

حالات روحی و روانی شاعر در استخدام واژگان مؤثر است. مولوی به جهت روحیه‌ی عالی و اشتیاق حاصل از روانی رها شده از بار دنیایی، واژگانی را در مکان ردیف می‌نشانند که مخاطب را با خود همسو می‌سازد. واژگانی چون: «جانا، ساقیا، صنما، دلا» دارای بار عاطفی و افری هستند و مخاطب را بر سر ذوق می‌آورند.

نگاه دنیاگریزانه‌ی شاعر سبب شده است تا واژگان با بار عاطفی مثبت در کلام او جلوه‌گر شوند. به نظر می‌رسد شاعر کاملاً هدفمند این واژگان را برگزیده است تا موجبات گیرایی خوانندگان را ایجاد کند:

باز از آن کوه قاف آمد عنقای عشق باز بر آمد ز جان نعره و هیهای عشق
(مولوی، ج ۱: غ ۱۵۳۷)

تا غم عشق تو شد مهمان شمس برد آرام از دل و از جان شمس
(همان، ج ۱: غ ۱۴۴۳)

بر عاشقان فریضه بود جستجوی دوست بر روی و سر چوبیل روان تا به جوی دوست
(همان، ج ۱: غ ۶۶۵)

یکی از حوزه‌های فکری مولوی در غزلیات شمس، مجالس بزم عارفانه است که مولانا به خوبی از عهده‌ی توصیف آن بر می‌آید. به کارگیری واژگانی چون: «مست، خرابات، سماع» بر همین مبناست:

بیا بیا که تویی جان و نان و خوان سماع سبک خرام به میدان و گلستان سماع
(مولوی، ج ۱: غ ۱۵۱۰)

آمد آن ساقی که ما را کرد از دیدار مست وز شراب لعل او شد زاهد و خمار مست
(همان، ج ۱: غ ۵۳۱)

از اول امروز حریفان خرابات مهمان تواند ای شه و سلطان خرابات
(همان، ج ۱: غ ۴۴۴)

شاعر با خلاقیت بی چون خود، فکر اصلی خود را در جایگاه ردیف قرار می‌دهد و بدین ترتیب بر آنچه می‌اندیشد و حس می‌کند، تأکید می‌ورزد و مخاطب را با خود همسو می‌سازد:

بریند دهان از نان کامد شکر روزه دیدی هنر خوردن، بنگر هنر روزه
(همان، ج ۲: غ ۹۲۶)

۲.۳. ردیف گروهی

ردیف گروهی، ترکیب دو یا چند کلمه است که معنای کامل ندارد. معمولاً این گروه‌های اسمی نقش یکی از واحدهای دستوری را به عهده دارد. گاهی این ردیف‌های گروهی به جمله می‌مانند؛ اما در بافت کلام و در مجاورت با سایر واژگان جمله، حکم یک واحد دستوری را می‌یابد. یکی از مقصودهای شاعران از عنایت ویژه به این نوع ردیف «برجسته‌سازی شعر» است. «شاعر می‌تواند برای برجسته کردن یک کلمه، مضمون یا تصویر با قرار دادن آن در ردیف، آن را مهم‌تر جلوه دهد؛ این در حالی است که اگر آن واژه یا جمله در وسط کلام یا اول تکرار شود، چندان جلب نظر نمی‌کند. ولی موقعیت خاص ردیف و پایان شعر و مکثی که بعد و گاهی قبل از آن ایجاد می‌شود، تأکید و تمرکز را روی آن بیشتر می‌کند» (طالبیان و اسلامیت، ۱۳۸۴: ۱۵). این وجه بلاغی در غزلیات شمس همواره مد نظر مولانا بوده است:

عاشق روی جان‌فزای توایم رحمتی کن که در هوای توایم
تو به رخسار آفتابی و مه ما همه ذره در هوای توایم
(مولوی، ج ۲: غ ۳۱۴)

شاعر اصرار و تکیه بر هواداری از معشوق و دور نشدن از عشق او را با گذاردن این اندیشه در مکان ردیف بهتر و برجسته‌تر نشان می‌دهد.

ردیف در ایجاد وحدت میان شاعر و مخاطب نقش مؤثر و بارزی دارد و باعث مشارکت فعال خواننده در ضمن شعر می‌شود. خواننده می‌تواند از بیت دوم به بعد، کلمات پایانی هر بیت را حدس بزند. بدین ترتیب خواننده خود را در آفرینش شعر شریک شاعر می‌داند و این باعث ایجاد شوق و اشتیاق فراوانی می‌شود. «هرچه مضمون شعر غنایی-تر و گروهی‌ری‌ری‌ری بزرگ‌تر باشد، اتحاد شاعر با خواننده یا شنونده بیشتر است، در این حالت، شنونده در متن ماجراست، پس شعر در او تأثیر بیشتر خواهد داشت» (طالبیان و اسلامیت، ۱۳۸۴: ۱۴). بنا بر این اصل، مولانا در سرتاسر غزلیات شمس از این وجه بلاغی نهایت استفاده را برده است و جای جای اثرش را مملو از این نوع ردیف کرده است:

بهار آمد بهار آمد سلام آورد مستان را	از آن پیغمبر خوبان پیام آورد مستان را
زبان سوسن از ساقی کرامت‌های بستان گفت	شنید آن سرو از سوسن قیام آورد مستان را
ز اول باغ در مجلس نثار آورد وانگه نقل	چو دید آن لاله‌ی کوهی که جام آورد مستان را
	(مولوی، ج ۱: غ ۸)
دوش از بت من جهان چه می‌شد	وز ماه من آسمان چه می‌شد
دل پیش رخس چه رقص می‌کرد	وز آتش عشق جان چه می‌شد
چشم از نظرش چه مست می‌گشت	وز قند لبش دهان چه می‌شد
	(همان، ج ۱: غ ۹۹۲)
دل من رای تو دارد سر سودای تو دارد	رخ فرسوده‌ی زردم غم صفرای تو دارد
ز تو هر هدیه که بردم به خیال تو سپردم	که خیال شکرینت فر و سیمای تو دارد
گل صدبرگ به پیش تو فرو ریخت ز خجلت	که گمان برد که او هم رخ رعنا‌ی تو دارد
	(همان، ج ۱: غ ۱۰۵۰)

۳. ردیف‌های جمله‌ای

نوع دیگری از ردیف‌های پویا در غزلیات شمس ردیف‌های جمله‌ای است. «منظور از جمله سخنی است که دارای اسناد، درنگ پایانی و معنای کامل است» (فرشیدورد، ۱۳۸۲: ۱۱۰). این

نوع ردیف تنها در شعر برخی از شاعران دیده می‌شود و نمی‌توان گفت که استفاده از آن نزد شعرا فراگیر بوده است. مولانا در سرتاسر غزلیات شمس از این نوع ردیف بهترین بهره را گرفته است و سخن خود را برجسته و متمایز ساخته است. هیچ شاعری را در ادب پارسی نمی‌توان در این زمینه، هم‌پای مولانا دانست. یکی از اهداف مولانا از این کاربرد برجسته‌سازی است. شاعر جهت برجسته ساختن یک مضمون یا تصویر با قرار گذاردن آن در مکان ردیف آن را بهتر جلوه می‌دهد. موقعیت خاص ردیف در پایان شعر سبب‌ساز تأکید و توجه بیشتر بر روی آن می‌شود:

چون چنین شاهان بدیدم کی بمانم بی عطا سرّ ایشان چون شنیدم کی بمانم بی عطا

(مولوی، ج ۱: غ ۲۱۳، ۹۵)

اگر جویای اسراری بخوانی نحن انزلنا و گر از دل خبر داری بخوانی نحن انزلنا

(همان، ج ۱: غ ۲)

ای عاشقان ای عاشقان من از کجا عشق از کجا ای بیدلان ای بیدلان من از کجا عشق از کجا

(همان، ج ۱: غ ۱۲۹)

شاعر مضامینی چون: عطای لایزال خداوند، نزول تدریجی قرآن و دشواری رسیدن به مقام عشق را با هنرمندی در مکان قافیه پیش روی مخاطب می‌گذارد و بدین نحو سخن خود را برجسته و مخاطب را مجذوب شعر خود می‌کند.

گاهی شاعر تمام بیت را در خدمت ردیف می‌گذارد و تنها حرف او در ردیف جلوه‌گر می‌شود:

ای بت نازنین من دست منست و دامت سرو سمن برین من دست منست و دامت

(مولوی، ج ۱: غ ۵۲۳)

الا سر کرده از جانم تو را خانه کجا باشد الا ای ماه تابانم تو را خانه کجا باشد

(همان، ج ۱: غ ۷۸۰)

شفیعی کدکنی در مقدمه‌ی غزلیات شمس تلقی مولانا را از ردیف متمایز از دیگران می‌داند و می‌گوید: «پیش‌تر از او چند تجربه‌ی سنایی و عطار، نمونه‌هایی از کاربرد ردیف را نشان می‌دهد که نسبت به کارهای دیگران دارای تشخیص است؛ اما وقتی با اقیانوس دیوان شمس روبه‌رو می‌شویم و خیزاب‌های ردیف که با آمدن هر ردیف خواننده از خویش می‌رود و تا به خود آید ردیف بعدی

است که او را بی‌خویش کند، در مجموع می‌توان تلقی مولانا را از ردیف، تلقی دیگری شمرد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۱۲۰). بر این اساس مولانا برایش تفاوتی ندارد که ردیف یک کلمه باشد و در انتهای جمله و یا ردیف یک جمله طولانی باشد که کل مصراع را پوشش دهد:

ای که انیس من تویی بی تو به سر نمی‌شود یار جلیس من تویی بی تو به سر نمی‌شود

(مولوی، ج ۱: غ ۱۰۲۹)

ماه هفتم آسمانی ای پسر هشیار باش نور عرش و فرشانی ای پسر هشیار باش

(همان، ج ۱: غ ۱۴۹۱)

برخی دیگر از شواهد شعری که ردیف جمله‌ای دارند، در غزلیات مولانا نمونه‌وار آورده می‌شود:

مستی ز جامت می‌کنند مستان سلامت می‌کنند جان را غلامت می‌کنند مستان سلامت می‌کنند

(همان، ج ۱: غ ۱۰۱۷)

ای توبه‌ام شکسته از تو کجا گریزم ای در دلم نشسته از تو کجا گریزم

(همان، ج ۲: غ ۲۳۲)

باز آمدم در شورشی هذا جنون العاشقین باز آمدم در کوششی هذا جنون العاشقین

(همان، ج ۲: غ ۴۵۴)

بگو ای یار همراز این چه شیوه است دگرگون گشته‌ای باز این چه شیوه است

(همان، ج ۱: غ ۴۵۸)

ای جان فرو شودر غمش کان صبر مفتاح الفرج تا رو نماید مرهمش کالصبر مفتاح الفرج

(همان، ج ۱: غ ۷۵۷)

ای عاشقان ای عاشقان من عاشق دیرینه‌ام ای صادقان ای صادقان من عاشق دیرینه‌ام

(مولوی، ج ۲: غ ۲۹)

ای که انیس من تویی بی تو به سر نمی‌شود یار طبیب من تویی بی تو به سر نمی‌شود

(همان، ج ۱: غ ۱۰۲۹)

بیا ای راحت جانم تو را خانه کجا باشد بیا ای درد و درمانم تو را خانه کجا باشد

(همان، ج ۱: غ ۷۸۴)

۳.۴. ردیف‌های فعلی

بیشترین بسامد انواع ردیف در غزلیات شمس مربوط به همین ردیف‌های فعلی است. مولانا در غزلیات بیشتر از افعال پویا استفاده کرده است. استفاده از افعال پویا در غنای موسیقی و ایجاد فضای مهیج و پُر از تحرک بسیار مؤثر است. به نظر می‌رسد گزینش چنین افعالی از سوی مولانا هدف‌مند بوده است. محسنی در کتاب *ردیف و موسیقی شعر* بیشترین کاربرد ردیف‌های فعلی در غزلیات شمس را افعال ربطی و ایستا می‌داند و می‌گوید: «مولانا از واژه‌های گوناگون برای ردیف شعرش بهره برده است؛ اما آنچه بیش از همه دیده می‌شود، ردیف فعلی است. از میان فعل‌های فارسی «است، هست، نیست» کاربرد بیشتری دارد» (محسنی، ۱۳۸۲: ۱۲۸). با بررسی صورت گرفته بر کل غزلیات شمس آشکار شد که بیش‌ترین میزان ردیف‌های فعلی غزلیات از افعال ایستا و در جهت تکمیل و پوشش معناست؛ اما در کنار این باید به شمار قابل توجهی از ردیف‌های فعلی پویا که منجر به ایجاد شور و هیجان وافر در غزلیات شده است، هم اشاره کرد.

اغلب افعال ایستایی که مولانا در مکان ردیف می‌نشانند، در تکمیل معنای بیت نقش پررنگی دارند و کلام مولانا را منطبق بر منطق نثر می‌سازد. در واقع مولانا با گزینش و استخدام این افعال به دنبال دستورمندی ساختن کلامش بوده است تا سخنی فصیح بر مخاطب خود ارائه دهد:

عاشقان را جستجو از خویش نیست	در جهان جوینده جز او بیش نیست
(مولوی، ج ۱: غ ۶۱۱)	
به رغبت عشق ورزیدن حریفی را میسر شد	که اندر راه چالاکان به پا نارفته در سر شد
(همان، ج ۱: غ ۷۸۳)	
نشان آدم و حوا کجا بود	که عشقش بی‌نشان برجان ما بود
(همان، ج ۱: غ ۹۴۶)	
دگر باره سر مستم ز مستی در سجود آمد	مگر آن مطرب جان‌ها ز پرده در سرود آمد
(همان، ج ۱: غ ۷۹۸)	

شیوه‌ی ترکیب کلمات در ابیات فوق، بیان‌گر این است که مولانا به دنبال این است که سخنی منطبق بر منطق نثر و به دور از عیوب فصاحت بر خواننده عرضه کند.

بسیاری دیگر از افعال که در مکان ردیف غزلیات خودنمایی می‌کنند، افعال زنده و پویا و جاندار

هستند که تحرک خاصی به بیت می‌بخشند و به نوعی موجد هیجان و شور در خواننده می‌شوند:

امشب از چشم و مغز خواب گریخت دید دل را چنین خراب گریخت

(مولوی، ج ۱: غ ۷۳۰)

مهت هر شب به کویی می‌خرامد قدت هر دم به سوی می‌خرامد

(همان، ج ۱: غ ۹۴۵)

ز لعلت مایه‌ی جان آفریدند ز چشمت عین اعیان آفریدند

(همان، ج ۱: غ ۹۱۷)

گاهی مولانا در مکان ردیف از افعال پیشوندی بهره می‌گیرد که به نوبه‌ی خود دارای حرکت

و پویایی هستند:

به خلوت‌خانه گر با ما شبی دلدار درجنبد به رقص آید دل اندر بردر و دیوار درجنبد

(همان، ج ۱: غ ۷۹۱)

گر از دم آن دلبر عیار درآید عمر شده‌ام بادل بیم‌ار درآید

(همان، ج ۱: غ ۹۰۰)

یکی از نمودهای حرکت و پویایی در عناصر شعری *غزلیات شمس*، همین ردیف‌های فعال فعلی است. مولانا با بهره‌مندی از شور و عشق سرشار و پرجوش و خروش که سرتاسر وجودش را در بر گرفته است، هم دارای اندیشه و عاطفه‌ای پویاست و هم توانسته این احساس و شور را در زبان خود بیان کند. گاهی این افعال پویا منجر به غنای موسیقی کلام می‌شوند:

ای یوسف آخر سوی این یعقوب نابینا بیا ای عیسی پنهان شده در طارم مینا بیا

(همان، ج ۱: غ ۱۱۰)

بیار آنکه قرین را سوی قرین کشدا فرشته را ز فلک جانب زمین کشدا

(همان، ج ۱: غ ۳۲۳)

برخی دیگر از شواهدی که در آن‌ها ردیف به صورت افعالی پویا در *غزلیات شمس* خودنمایی می‌کند، در زیر آورده می‌شود:

آخر چه شود یارا بر من نظر اندازی	این کبر و دماغت را از سر به در اندازی
	(همان، ج ۲: غ ۱۲۱۰)
عاشق به سوی معشوق زنجیر همی درد	دیوانه همی گردد تدبیر همی درد
	(همان، ج ۱: غ ۸۵۳)
آن ساقی شیرین لب می‌خندد و پا کوبد	تا مطرب جان‌ها را در شوق هوا کوبد
	(همان، ج ۱: غ ۸۱۶)

۵.۳. ردیف‌های ضمیری

یکی از جلوه‌های نوگرایی در عرصه‌ی به کارگیری ردیف در شعر مولانا، ردیف‌هایی از نوع ضمیر است؛ نمونه‌های فراوانی را می‌توان در شعر دیگران مثال زد که شاعر یک ضمیر گسسته و یا پیوسته را در مکان ردیف نشانده است؛ اما هیچ شاعری را نمی‌توان با مولوی در *غزلیات شمس* در این زمینه قیاس کرد. هنرمندی مولوی در جایی است که مخاطب را با این ضمیرهای تکراری بر سر ذوق می‌آورد و اجازه نمی‌دهد خواننده با دیدن ضمائر تکراری از خواندن غزل دست بکشد. در واقع شور و هیجان مولانا در بافت کلام آن چنان رسوخ کرده که مخاطب را از عادت‌زدگی می‌رهاند و تا پایان غزل آن را با شوق دنبال می‌کند:

آمدم تا رو نهم بر خاک پای یار خود	آمدم تا عذر خواهم ساعتی از کار خود
آمدم کز سر بگیرم خدمت گلزار او	آمدم کآتش بیارم در زخم در خار خود
	(مولوی، ج ۱: غ ۱۱۰۸)
چو افتم من ز عشق دلربای من	از آن شادی بیاید جان نماند به پای من
و گروزی در آن خدمت کنم تقصیر چون خامان	شود دل خصم جان من کند هجران سزای من
	(مولوی، ج ۱: غ ۳۴۱)
جانا تویی کلیم و منم چون عصای تو	گه تکیه‌گاه خلقم و گه اژدهای تو
در دست فضل و رحمت تو مارم و عصا	ماری شوم چو افکندم اصطفای تو
	(همان، ج ۱: غ ۸۰)

ضمیرهای این بیت‌ها (خود، من، تو) به بهترین وجه ممکن در بافت جمله قرار گرفته‌اند و بر بار بلاغی کلام افزوده‌اند.

۶.۳. ردیف‌های حرفی

نوع دیگری از ردیف‌های تأثیرگذار در *غزلیات شمس*، ردیف حرفی است. چنان‌که می‌دانیم شاعران جهت دستورمند کردن کلامشان کم‌تر نظم سخن را برهم می‌ریزند و معمولاً ارکان جمله را در جای خود می‌آورند تا ذهن مخاطب به چالش کشیده نشود؛ البته گاهی مقاصد بلاغی شاعران را بر آن می‌دارد تا به جا به جایی ارکان سخن دست بزنند. ردیف حرفی کم‌ترین میزان از انواع ردیف در *غزلیات شمس* و به طور کلی در شعر شاعران پارسی‌گو است. گاهی مولانا در جهت جذب مخاطب خود و دادن شکل و فرمی زیبا به صورت شعر خود از این ردیف بهره می‌برد. ایجاد تقارن دیداری و شنیداری مهم‌ترین مقصود شاعر از این وجه بلاغی است: «لذتی که از ردیف می‌بریم، گذشته از خوش نوایی آن، در یکسانی شکل نوشتاری آن نیز هست. چشم ما تا پایان شعر از این تناسب دیداری که به وسیله ردیف ایجاد شده، احساس خشنودی می‌کند» (طالبیان و اسلامیت، ۱۳۸۴: ۱۶). برای نمونه می‌توان به حرف نشانه‌ی «را» در شعر زیر اشاره کرد که به بهترین نحو ممکن، تقارن دیداری و شنیداری را در مخاطب ایجاد می‌کند:

ساقی ز شراب حق پر دار شرابی را	درده می ربانی دل‌های کبابی را
کم‌گوی حدیث نان در مجلس مخموران	جز آب نمی‌سازد مر مردم آبی را
از آب خطاب تو تن گشت خراب تو	آراسته دار ای جان زین گنج خرابی را
گلزار کند عشقت آن شوره خاکی را	دُربار کند موجت این جسم سحابی را

(مولوی، ج ۱: غ ۴۵)

حرف نفی «نی» در شعر زیر میان دیدن و شنیدن موجب وجهی از تقارن و تناسب شده است:

هر لحظه یکی صورت می‌بینی و زادن نی	جز دیده فزودن نه جز چشم گشادن نی
از نعمت روحانی در مجلس پنهانی	چندان‌که خوری می‌خور دستوری دادن نی
آن میوه که از لطفش می‌آب شود در کف	وان میوه که نورش را در کف بنهاند نی
می‌کوبد تقدیرش در هاون تن جان را	وین سرمه عشق او اندر خور هاون نی

(مولوی، ج ۲: غ ۱۲۶۱)

قرینه‌های دیداری و شنیداری ردیف «نی» در مخاطب تأثیرگذار است. در واقع هم چشم مخاطب را می‌ریاید و هم گوشش را می‌نوازد. «در واقع هر نوع تناسب و قرینه‌ای میان اجزای پراکنده وحدتی پدید می‌آورد که ادراک مجموع اجزا را سریع‌تر و آسان‌تر می‌کند و همین نکته، سبب احساس آسایش و لذت می‌شود» (ناتل خانلری، ۱۳۶۷: ۲۶۰).

نمونه‌هایی دیگر از این وجه بلاغی کارکرد ردیف در غزلیات شمس، در زیر آورده می‌شود:

ای عاشق بیچاره شده زار به زر بر گویی که نزد مرگ تو را حلقه به در بر

خود را تو سپر کن به قبول همه احکام زان پیش که تیر اجل آمد به سپر بر

از آدمی ادراک و نظر باشد مقصود کای رحمت پیوسته بر ادراک و نظر بر

(مولوی، ج ۱: غ ۱۴۰۱)

چو عشق را تو ندانی بپرس از شب‌ها بپرس از رخ زرد و ز خشکی لب‌ها

چنان‌که آب حکایت کند ز اختر و ماه ز عقل و روح حکایت کند قالب‌ها

هزار گونه ادب جان ز عشق آموزد که آن ادب نتوان یافتن به مکتب‌ها

میان صد کس عاشق چنان پدید بود که بر فلک مه تابان میان کوب‌ها

(همان، ج ۱: غ ۳۲۷)

۴. موسیقی و ردیف (نقش موسیقایی _ صوتی ردیف)

مهم‌ترین کارکرد ردیف در شعر، نقش موسیقایی آن است. غالباً اشعاری که دارای ردیف هستند، تأثیر موسیقایی بیش‌تری دارند و دلنشین‌ترند. تکرارهای پی‌درپی ردیف طنین و ضرب‌آهنگی به بیت می‌بخشد که موجبات خوشایندی برای خواننده ایجاد می‌کند. «هرچه شعر از هماهنگی بیشتری برخوردار باشد، تأثیر موسیقایی آن نیز بیشتر خواهد بود» (نقوی، ۱۳۸۴: ۱۷۷). مولوی سرتاسر دیوان *غزلیات شمس* را عرصه‌ی تاخت‌وتاز موسیقایی خود قرار داده است و گویی قصدش از سرایش شعر موسیقی‌پردازی است که خوانندگان را به وجد آورد و آن‌ها را با خود همسو کند. در واقع مولانا برای غرق ساختن مخاطب در عوالم عرفانی خود، گزیری جز این رویکرد ندارد. جنبه‌های موسیقایی ردیف و کارکردهای آن در شعر مولانا، خود مستلزم رساله‌ای مستقل است؛ اما در این مجال به جهت نقش پُرنرنگ موسیقی در جذب خواننده در غزلیات شمس، از این منظر بسیار مجمل اشاراتی می‌شود.

یکی از جنبه‌های موسیقایی در ردیف غزلیات، هماهنگی و همخوانی صامت و مصوت‌ها در جایگاه موسیقی کناری؛ یعنی بین ردیف و قافیه است:

ای عاشق دیوانه یکدم به خرابات آ جامی تو ز پی بستان آنگه به مناجات آ

(مولوی، ج ۱: غ ۲۷)

ای مطرب دل برای یاری را در پرده‌ی زیر گوی زاری را

(همان، ج ۱: غ ۹۰)

ای ز مقدرات هزاران قدر بی‌مقدار را داد گلزار جمالت جان شیرین خار را

(همان، ج ۱: غ ۲۰۲)

چنان‌که در ابیات فوق مشاهده می‌شود شاعر با گزینش مصوت بلند (آ) در قافیه و ردیف، توانسته است موسیقی بیت را آشکارتر بر مخاطب عرضه کند. در این ابیات با توجه به همسانی مصوت‌ها در قافیه و ردیف و کنار هم نشاندن آن‌ها موسیقی ابیات قوی‌تر و طنین دلنشین‌تری ایجاد شده است.

یکی دیگر از نقش‌های برجسته‌ی موسیقایی ردیف در غزلیات شمس، تقویت موسیقی درونی شعر است. شاعر اغلب صامت و مصوت‌های ردیف را در سرتاسر بیت تکرار می‌کند. گویی هم‌چون معماری، نخست سنگ بنای ردیف را می‌نهد و به تبع آن برای آفرینش شور و شوق، حروف همسان دیگر را در کنار هم می‌چیند:

از جان برون نیامده جانانت آرزوست زَنار ناگسسته و ایمانت آرزوست

(مولوی، ج ۱: غ ۶۵۷)

به خلوت‌خانه گر با ما شبی دلدار درجنبد به رقص آید دل اندر بر در و دیوار درجنبد

(همان، ج ۱: غ ۷۹۱)

ای یوسف مهرویان ای شاه جلالت خوش ای خسروای شیرین‌وای نقش و خیالت خوش

(همان، ج ۱: غ ۱۴۵۹)

در ابیات بالا، ردیف با جذب کلماتی که با آن‌ها در صامت و مصوت یکسان است، محور اصلی هم‌حروفی‌ها و هم‌صدایی‌ها قرار گرفته است. در بیت اوّل مصوت بلند (آ)، در بیت دوم صامت (د) و در بیت سوم صامت (خ) که در ردیف حضور دارند، در سرتاسر بیت تکرار می‌شوند و طنین خاصی به بیت می‌بخشند. این هم‌خوانی بار معنای و القایی ردیف را نیز افزون کرده است. گاهی مولانا به مدد ردیف‌های طولانی، موسیقی ضعیف بیت را تقویت بخشیده و آن را پوشش می‌دهد:

تا چند خرّقه بردرم از بیم و از امید درده شراب و واخرم از بیم و از امید

(همان، ج ۱: غ ۱۲۱۷)

یکی از برجسته‌ترین نمودهای موسیقی‌پردازی و عنایت شاعر در غزلیات شمس، اوزان خیزابی و دوری است که شاعر به مدد ردیف‌های جمله‌ای و طولانی بر خواننده عرضه می‌کند و خواننده را سراپا به وجد می‌آورد:

ای نادره‌ی دوران از مات سلام‌الله ای یوسف مصر جان از مات سلام‌الله

(مولوی، ج ۱: غ ۹۴۶)

مولوی در خلق این اوزان خیزابی و دوری، به همهی انواع ردیف توجه داشته است:

عاشق شدم عاشق شدم در کوی جانان می‌روم دل‌داده‌ام دل‌داده‌ام اندر پی آن می‌روم

(همان، ج ۲: غ ۶۲۴)

نور منی، باش درین چشم من چشم منی چشمه‌ی حیوان من

(همان، ج ۲: غ ۶۹۸)

یار مرا غار مرا عشق جگرخوار مرا یار تویی، غار تویی، خواجه نگه دار مرا

(همان، ج ۱: غ ۱۷۰)

مهم‌ترین مقصود مولانا از کارکرد غنای موسیقی، پویایی کلام و انتقال شور و هیجان به خواننده است. وزن دوری به شعر حرکت و پویایی می‌دهد، مولانا چون غزلیات شمس را در حالت سماع و بی‌خویشی سروده است، تحت تأثیر جاذبه‌ی موسیقایی قرار گرفته است:

ای عاشقان ای عاشقان، من جان جانان یافتم ای صادقان ای صادقان، من نور ایمان یافتم
(همان، ج ۲: غ ۳۱)

باز آمدم باز آمدم تا وقت را میمون کنم باز آمدم باز آمدم تا درد عشق افزون کنم
(همان، ج ۲: غ ۵۳۴)

سنگ شکاف می‌کند از هوس لقای تو جان پر و بال می‌زند از طرب هوای تو
(همان، ج ۲: غ ۷۱۵)

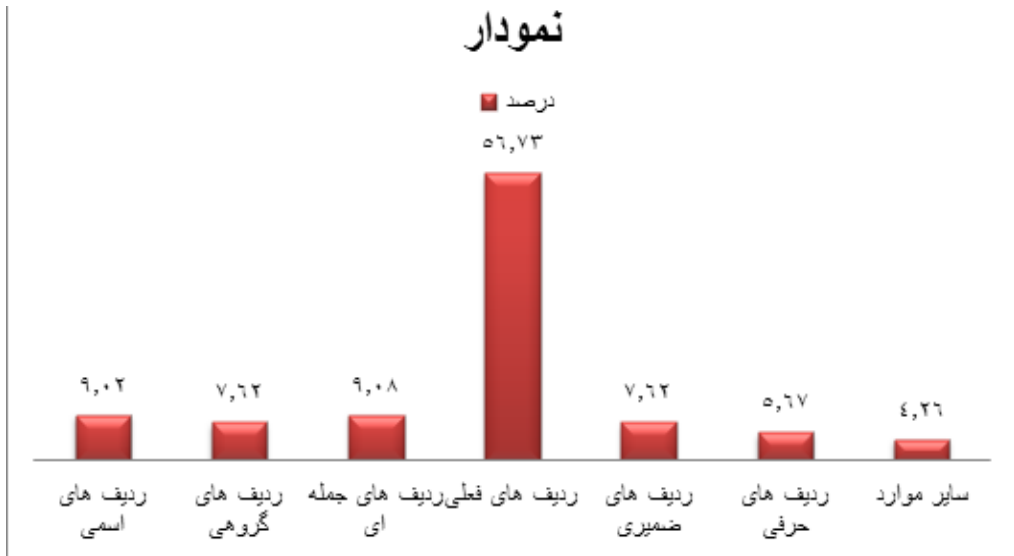
شفیعی کدکنی نام این اوزان را «خیزابی» نهاده و در تعریف آن‌ها گفته است: «وزن‌های تند و متحرکی هستند که اغلب نظام ایقاعی افاعیل عروضی در آن‌ها به گونه‌ای است که در مقاطع خاصی نوعی نیاز به تکرار را در ذهن شنونده ایجاد می‌کند و غالباً از رکن‌های سالم و یا سالم و مزاحفی تشکیل شده که حالت «ترجیع» و «دور» در آن‌ها محسوس است. درست به مانند خیزاب‌های دریایی که در یک فاصله‌ی زمانی و معین و حتی فاصله‌ی مکانی معین چشم و گوش، انتظار تکرار شدن آن‌ها را به گونه‌ای خاص احساس می‌کند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۳۹۳-۳۹۴). نمونه‌وار به برخی دیگر از شواهد غزلیات شمس که در آن انواع ردیف در قالب اوزان دوری خود نمایی می‌کند، اشاره می‌شود:

سینه چو بوستان کند دمدمه‌ی بهار من روی چو گلستان کند خمر چو مرغزار من
(مولوی، ج ۲: غ ۴۹۵)

مستم خرابم بی‌خودم منعم مکن عییم مگو افتان و خیزان می‌روم می‌بین و این با کس مگو
(همان، ج ۲: غ ۷۸۸)

۵. نتیجه‌ی آماری

پس از بررسی غزلیات شمس، تمامی ردیف‌های آن استخراج و طبقه‌بندی شد. برای نشان دادن بهتر، فراوانی آن‌ها را در نمودار زیر نشان داده‌ایم:



۶. نتیجه

یکی از بارزترین جلوه‌های هنری در غزلیات شمس اعتلای ردیف و کارکرد بلاغی آن است. در معماری غزلیات شمس، ردیف به طرزی ظریف و هنرمندانه به کار برده شده است. بیشتر غزلیات شمس فقط موسیقی است و شاعر سخنی برای عرضه ندارد و موسیقی بار همه‌ی مقاصد را بر دوش می‌کشد. یکی از جلوه‌های موسیقی کناری ردیف است که در ساختار غزلیات شمس به انحای مختلف خود را نشان داده است. گاهی مولوی به جهت پوشش وزنی از آن بهره می‌گیرد؛ اما گاهی ردیف‌ها ارزش هنری مضاعف دارند و موجبات پویایی و لطافت سخن شاعر، تقویت بار موسیقایی کلام و جذب مخاطبان را فراهم می‌کند؛ البته شور و هیجان مولانا است که گاهی از ردیف در جهت پُر کردن وزن بهره می‌گیرد و این نوع ردیف‌ها هم در نوع خود ساختارمند و گاهی بکر هستند. یکی از وجوه برانگیختن عنایت خواننده در غزلیات شمس، هنجارگریزی‌هایی است که مولوی در ساخت ردیف به کار برده است. این نوع ردیف‌ها در شعر دیگران بی‌سابقه است و برای مولوی موجد ویژگی سبکی شده است. به نظر نگارندگان، مولوی به طور آگاهانه از ترفندهای آفرینش ردیف بهره برده است و افزون بر غنای بار موسیقی کلام به سخن خود رنگی از بلاغت بخشیده است.

منابع

- پارسا پور، زهرا (۱۳۸۳). *مقایسه‌ی زبان حماسی و غنایی*. چاپ اول. تهران: دانشگاه تهران.
- خلیلی، جهان‌تغیر مریم (۱۳۸۰). *سیب باغ جان «جستاری در ترفندها و تمهیدات هنری غزل مولانا»*. چاپ اول. تهران: سخن.
- رادمنش، علامحمد (۱۳۸۵). *تحول و سیر ردیف در سبک خراسانی*. اصفهان: دانشگاه آزاد اسلامی، واحد نجف‌آباد.
- شفعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۰). *موسیقی شعر*. چاپ سوم. تهران: آگاه.
- شمس قیس رازی، شمس‌الدین محمد (۱۳۶۰). *المعجم فی معاییر اشعار العجم*. تصحیح علامه محمد قزوینی. چاپ سوم. تهران: زوآر.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۸). *کلیات سبک‌شناسی*. چاپ سوم. تهران: میترا.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۷۰). *تاریخ ادبیات در ایران*. جلد ۲ و ۳. چاپ هشتم. تهران: فردوس.
- صفوی، کوروش (۱۳۷۳). *از زبان‌شناسی به ادبیات*. چاپ اول. تهران: چشمه.
- طالبیان، یحیی و مهدیه اسلامیت (۱۳۸۳). «ارزش چندجانبه‌ی ردیف در شعر حافظ». *پژوهش‌های ادبی (فصلنامه علمی پژوهشی انجمن زبان و ادبیات فارسی)*. سال دوم. تابستان. صص ۲۸-۷.
- فرشیدورد، خسرو (۱۳۸۲). *دستور مفصل امروز*. تهران: سخن.
- محسنی، احمد (۱۳۸۲). *ردیف و موسیقی شعر*. مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.
- مولوی، جلال‌الدین محمد (بی تا). *کلیات شمس تبریزی*. به تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر. تهران: امیرکبیر.
- _____ (۱۳۸۷). *غزلیات شمس تبریزی*. دوره‌ی دو جلدی. مقدمه و گزینش محمدرضا شفعی کدکنی. چاپ چهارم. تهران: سخن.
- ناتل خانلری، پرویز (۱۳۶۷). *وزن شعر فارسی*. چاپ دوم. تهران: توس.
- نقوی، نقیب (۱۳۸۴). *شکوه سرودن و بررسی موسیقی شعر در شاهنامه فردوسی بر پایه‌ی قافیه و ردیف*. چاپ اول، مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.
- یوسفی، غلامحسین (۱۳۷۹). *چشمه‌ی روشن*. چاپ نهم. تهران: یزدان.