

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

شگردهای خاص مولوی در انعطاف پذیر 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 محدودیتهای خود را باختن از ضعف شاعری ناشی میشود و شاعر هنرمند هرگز با قرار گرفتن در چنین تنگنهایی، معانی ناب را فدای لفظ و قافیه نمیکند. در این میان مولوی بزرگترین شاعری است که چنین تنگناها و محدودیتهایی باعث نمیشوند که او معنی را فدای لفظ و ضرورت قافیه بکند، بلکه برعکس نبوغ ذاتی ذهن ناخودآگاه وی، با سنت شکنیهای 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 هنرمندان مولوی را در جایگاه قافیه در کتاب شریف مثنوی بررسی کند.

کلمات کلیدی:

مولوی، قافیه، موسیقی، هیجانان 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

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 ، شفیع کدکنی : ۸۲) یا تئودور دوبانویل میگوید : « قافیه میخ زرینی است که تخیلات شاعران را تثبیت میکند». (همان : ۸۱) نظریات و گفته‌های این نظرپردازان قدیم و معاصر داخلی و خارجی در مورد قافیه بیانگر اهمیت آن در شعر میباشد . بگذریم از اینکه بعضی از ناقدان همچون «پل الوار» و «جان میلتن» 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 موسیقایی نظم دارد . شاعران هنرمند و بزرگ با نبوغ ذاتی خود به جنبه 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 تشخیص 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 شده قوافی در مثنوی معنوی را با مثالهایی می‌آوریم تا گوشه‌هایی از هنر مولانا را که در حقیقت هیجانانگیز 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 مقفی نمودن شعر خود ، با آوردن واژه ناآشنا ، تکانی هم در واژه‌های آخر مصرع بوجود می‌آورد که در القای عواطف گوینده بسیار موثرند :

چون که پایانی ندارد رو ایلیک زآنکه لا اُحصی ثناء ما علیک (مثنوی: ۱۹۹۶/۳)
 آنچنانکه سوز و درد زخم کیک محو گردد چون درآید مار ایلیک (مثنوی: ۴۳۴/۴)
 چون زمین برخاست از جو فلک نه شب و نه سایه باشد لی و لک (مثنوی: ۳۵۶۷/۳)

در دو بیت اول واژه «ایلیک» عربی به معنی «به سوی تو» که در زبان عادی فارسی هیچ کاربردی ندارد، با «علیک» مصرع عربی و «کیک» هم قافیه شده و در نوع خود بی نظیر است. در بیت سوم نیز واژه‌های «لی و لک» را در آخر مصرع دوم آورده تا با «فلک» مصرع اول هم قافیه سازد. در جایی نیز بجای کاربرد واژه‌های معتاد، تعبیر عامیانه «چیک چیک» را با عبارت عربی «أفصح من أخیک» قافیه میکند و برجستگی خاصی را در پایان مصرع بوجود می‌آورد. (ر.ک. سر نی، زرین کوب: ۲۶۳):

جمله مرغان ترک کرده چیک چیک با سلیمان گشته أفصح من أخیک (مثنوی: ۱۲۰۴/۱)
 ۲) استعمال «حرف» بعنوان قافیه: مانند «تا»، «بر»، «از» و «یا» در این ابیات:

همنشین اهل معنی باش تا هم عطا یابی و هم باشی فتا (مثنوی: ۷۱۱/۱)
 گفت پیغمبر که رحم آرید بر جان «مَنْ كَانَتْ غَنِيًّا فَافْتَقِرْ» (مثنوی: ۸۲۳/۵)
 عاقل آن باشد که گیرد عبرت از مرگ یاران در بلای محترز (مثنوی: ۳۱۱۴/۱)
 این طراق از دست من بوده است یا از قفاگاه تو ای فخر کیا (مثنوی: ۱۳۸۳/۳)

در سنت شعرا هیچ وقت از حروف به عنوان قافیه استفاده نشده و در هیچ دوره‌ای مرسوم نبوده است. (همان: ۲۶۳) ولی مولانا با جسارتی که خاص اوست، همانند موارد زیاد، سنتهای مرسوم در بین شعرا را درهم میشکند و با بیگانه‌سازی، به شعر خود تشخص خاصی میدهد.

۳) اسقاط یا افزودن حرف یا حروفی به واژه: مولوی همیشه در ناخودآگاه ذهن خلاق و نبوغ زیباشناسانه خود، دنبال صمیمی و غیرمتعارف کردن الفاظ قافیه است. بنابراین با هنجارگریزی هنرمندانه، در الفاظ تغییراتی متناسب با موسیقی کناری شعر آورده و به این شیوه، نوآوری‌هایی در کاربرد قافیه را باعث شده است. بعنوان مثال در بیت زیر بجای واژه متعارف «پف» واژه ناآشنای «پفو» را بکار می‌برد.

هر که بر شمع خدا آرد پفو شمع کی میرد؟ بسوزد پوز او (مثنوی: ۲۰۸۲/۶)
 گاهی هم حرف یا حروفی را از واژه قافیه حذف میکند. البته لازم به ذکر است که اکثر این موارد مربوط به گویش مردمی خراسان میباشند (ر.ک. «تلفظ و تقطیع لغات در شعر

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: ۳۵۶۰/۱۶)
بهر این مقدار آتش شانندن آب پاک و بول یکسان شد به فن (مثنوی: ۳۴۶۷/۴)
جمع گشته بر سرای شاه ، خلق تا چرا آمد چنین اشتاب دلِق (مثنوی: ۲۵۲۰/۱۶)

کاربرد « نرگستان ، نشانندن ، دلِقک » در زبان عادی متداول است ؛ ولی به صورت ناآشنای « نرگستان ، شانندن ، دلِق » 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 ، شفيعی کدکنی : ۱۳) به هر شکلی که دلش خواست استفاده کند .

زید پرائید تیری سوی عمر عمرو را بگرفت تیرش همچو نمر (مثنوی: ۱۶۶۳/۱)
خون کند زید و قصاص او به عمر می‌خورد عمرو و بر احمد حد خمر (مثنوی: ۴۱۴/۱۶)

در این دو بیت «واو» مجهوله را از آخر واژه «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: ۲۰۴۶/۱۶)

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 «قَسوَة» یا «نَمَلَة» با «كُهْن» .

آنچنان دلها که بُدشان ما و من نعتشان شد «بَلْ أَشَدُّ قِسوَة» (مثنوی: ۱۵۳۶/۵)
آنکه گوید راز «قَالَتْ نَمَلَة» هم بداند راز این طاق كُهْن (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 «باطل» و «بو» با «کاذب» 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

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 کلُّ شیِّ ما سَوَى الله باطل (مثنوی: ۲۸۹۸/۶)
 چون ابوبکر از محمد برد بو گفت هذا لیسَ وَجَهَ کاذِب (مثنوی: ۲۰۵۹/۱)
 منگر از خود در من ای کزباز تو تا یکی تو را نبینی تو (مثنوی: ۲۳۹۷/۴)
 در دل تو مهر حق چون شد دوتو هست حق را بی گمانی مهر تو (مثنوی: ۴۳۹۴/۳)

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

مسیح پاک کز دنیا علو داشت بسی دیدار دنیا آرزو داشت
 (مقدمه 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 لهجه طبیعی محیط زندگی اوست. و میراث عطار در این گونه بهره‌وری از زبان عصر بعد از او به حضرت مولانارسیده است.» (همان: ۹۹)

خَلْتُمْ سُخْرِيَةَ أَهْلِ السَّوْمُوِّ از نَبی خوانید تا آنسوگم (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» بر آن اطلاق کرده‌اند. ولی ادبیات خَلّاق، 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 «-» را با صامت «ه» قافیه ساخته است؛ که البته این مورد نیز متأثر از آواشناسی لهجه طبیعی خراسان است زیرا در شهرهای خراسان واژه «آینه» را «آینه» تلفظ می‌کنند:

گفت ای خواجه بیارم آینه 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 «کینه» 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 کینه

(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 شفیع کدکنی این گونه کاربردها را از هنرهای بلاغی به حساب می‌آورد و نام «عطف وجوه» را بر آن اطلاق می‌کند . (تعلیقات منطق الطیر، شفیع کدکنی : ۷۸۰)

آن یکی موری ، گرفت از راه ، جُو	مور دیگر گندمی بگرفت و دو (مثنوی: ۲۹۵۷/۶)
خر ز دورش دید و برگشت و گریز	تا به زیر کوه تازان نعل ریز (مثنوی: ۲۵۶۷/۵)
او ز تو رو در کشد ای پرستیز	بندها را بگسلد وز تو گریز (مثنوی: ۳۲۰/۲)
در زمان، آخر چیان چُست، خوش	گوشه افسار او گیرند و کش (مثنوی: ۲۰۸۰/۳)

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

زین مناره صد هزاران همچو عاد	در فتادند و سر و سِر باد داد (مثنوی: ۱۳۵۱/۶)
پس روان گشتند سرهنگان مست	تا که دزدان را گرفتند و بیست (مثنوی: ۲۸۵۰/۶)
لوت خوردند و سماع آغاز کرد	خانقه تا 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	شب پرستی و خفاشی میکنیم (مثنوی: ۳۴۳۱/۶)
چون رُخت را نیست در خوبی امید	خواه گلگونه نه و خواهی مداد (مثنوی: ۱۲۹۲/۶)

نکته 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

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 این صورت برخلاف قواعد دستوری، ممال را در مورد لغات فارسی هم اعمال کرده است. گر سعیدی از مناره **اوفتید** بادش اندر جامه افتاد و رهید (مثنوی: ۱۳۴۹/۶)

۹) بعضی مواقع نیز در جایگاه قافیه، **لغاتی خارج از حرف می آورد**. این شیوه کاربرد نیز علاوه بر غنای موسیقی کناری، موجب برجستگی و رستاخیز کلمات می شود.

چون عروسی خواست رفتن آن خریف موی ابرو پاک کرد آن **مستخیف** (مثنوی: ۱۲۶۸/۶)
پس پیمبر گفت استفتوا القلوب گرچه مفتی تان برون گوید **خطوب** (مثنوی: ۳۸۰/۶)

«مستخیف» در بیت اول به معنی «هولناک و ترس آور» بجای «مخیف» به کار رفته است و ظاهراً باب استفعال از ماده «خوف» به کار نرفته است. (شرح مثنوی، شهیدی: ۱۸۹) در بیت دوم واژه «خطوب» جمع خطبه است (همان: ۵۶). صورت رایج و متعارف 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 میسازد. مثلاً اگر در زبان عادی صفتی مثل «خندان»، «دوان» و «روان» کاربرد دارند، مولوی به قیاس اینها، صفتی مانند «خوران» و «رسان» (= خورنده و رسنده) را نیز وارد واژگان زبانی میکند و از این رهگذر هم بر غنای زبان کمک می کند و هم با قرار دادن این واژهها در جایگاه قافیه تشخیص خاصی به متن میدهد.

در درون، شییران بدنند آن لاگران ورنه گاوآن را نبودندی **خوران** (مثنوی: ۹۳۴/۵)
گفت با خود آنچه کردم با کسان شد جزای آن به جان من **رسان** (مثنوی: ۳۹۹۶/۵)

۱۱) از دیگر مواردی که به اقتضای ضرورت بیگانه سازی موسیقی کناری (= ردیف و قافیه) کاربرد **هنجارگریزانه در مثنوی پیدا می کند، کاربرد حشو** است.

پس یقین گشت این که بیماری تو را می ببخشد هوش و بیداری **تو را** (مثنوی: ۶۲۷/۱)
در این بیت، همان طوری که مشاهده می شود «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 می آید. کاربرد اتباع در این جایگاه علاوه بر اینکه نارسائیهای وزن و قافیه را برطرف میکنند به خاطر آهنگین بودنش، ارزش موسیقایی شعر را هم ارتقا میبخشد.

لاغ این چرخ ندیم گُرد و مُرد آب روی صدهزاران چون تو برد (مثنوی: ۱۷۱۳/۶)
 چون که بر کوهش به سوی مرج برد تا کندشیرش به حمله خُرد و مُرد (مثنوی: ۲۹۱۹/۵)
 که بخور این است مارا لوت و پوت نیست او را جز لقا الله قوت (مثنوی: ۴۰۱/۳)

واژه‌های «گُرد»، «خُرد» و «لوت» واژه‌های مستعمل و معنیداری هستند که در شعر القای معنی خاص خود را میکنند ولی الفاظ «مُرد»، «مُرد» و «پوت» که به همراه واژه‌های مستعمل قبلی به کار رفته‌اند معنی خاصی ندارند و الفاظ «مهمل» یا «اتباع» نامیده میشوند کارکرد اصلی این واژه‌ها بخاطر پر کردن وزن و خوش‌آهنگ بودن آنهاست و از این 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 جهت که 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 با عادت مر آن را الفتی بود و چون چیزی وی را عادت شد، چون طبیعی می‌شود و چون طبع شد حجاب گردد.» (کشف المحجوب، باب لبس المرقتات: ۷۱) بنابراین، ذهن ناخودآگاه مولوی با دریافت این اصل، از واژه‌ها «آشنایی‌زدایی» میکند تا خواننده با درنگ و تأمل در واژه‌ها و ابیات به درک حقیقت و التذاذ روحی نایل آید.

او نمی‌دانست کاند مرتعه از گلاب آمد و آن واقعه (مثنوی: ۲۶۲/۴)

واژه «مرتعه» در اصل به معنی «چمنزار و چراگاه» است، ولی، مولوی با سنت شکنی آن را در معنی «جا و مکان» بکار برده است. (شهیدی، ۱۳۸۰: ۵۶) یا همانند «زکات» که در اصل به معنی «پاکیزه کردن» است ولی در بیت زیر آن را در معنی «مزگی و پاکیزه» (= صفت) به کار برده است. (شرح مثنوی شریف، فروزانفر: ۱۲۰۷)

پس خزان او را بهار است و حیات یک‌نماید سنگ و یاقوت زکات (مثنوی: ۲۹۲۴/۱)

۱۳) **مشدد تلفظ کردن واژه‌های مخفف و یا مخفف تلفظ کردن واژه‌های مشدد**، نیز یکی دیگر از مواردی است که در آواشناسی موسیقی کناری مثنوی قابل توجه و تأمل است و علاوه بر جنبه موسیقایی موجب آشنایی‌زدایی از واژه هم می‌شود.

در خبر آمد که آن معاویه خفته بُد در قصر، در یک زاویه (مثنوی: ۲۶۰۴/۲)
 هرچه بدهد، نیم آن بدهم به تو همچنان کرد آن فقیر صله‌جو (مثنوی: ۳۸۳۰/۶)

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

بچه می‌لرزد از آن نیش حجام مادر مشفق در آن غم، شادکام (مثنوی: ۲۴۴/۱)
واژه مشدد «حجام» جهت افزایش موسیقی پایانی، به شکل مخفف و یا بدون تشدید آمده است.

۱۴) ناخودآگاه عادت ستیز و هنجارگریز مولوی گاهی هم شاعر را وامیدارد که از واژه‌های ترکی استفاده کند.

صوفئی میگشت در دور افق تا شبی در خانگاهی شد قُنُق (مثنوی: ۱۵۶/۵)
من خلیم ، تو پسر پیش بچک سر بنه، «اِنی ارانی اَذبَحک (مثنوی: ۴۱۷۴/۳)
دائماً خاقان ما کردست طُو گوشمان را می‌کشد لا تَقْنَطُوا (مثنوی: ۴۷۴۲/۶)
واژه‌های «قُنُق» (= میهمان)، «بچک» (= چاقو) و «طُو» (= جشن، جشن عروسی)
واژه‌های ترکی هستند که به تأثیر از زبان محیط زیستی در روم و قونیه مولانا به آنها جواز ورود به آثار خود داده است و به نوبه خود، هم موسیقی کناری شعر را تکمیل کرده‌اند 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 تا با فعالیت ذهنی و دستیابی به حقیقت، به لذت روحی برسد.

۱۵) از هنرها و نوآوریهای دیگر مولوی در جایگاه قافیه این است که گاهی بجای صفت، از اسم و یا مصدر استفاده می‌کند.

هر که باشد در پی شیر حراب کم نیاید روز و شب او را کباب (مثنوی: ۳۰۲۴/۱)
پیش او بر، کای تو ما را اختیار این قدر بستان کنون معذور دار (مثنوی: ۲۱۶۵/۱)
مکر نفس و تن نداند عام شهر او نگردد جز به وحی القلب قهر (مثنوی: ۲۵۶/۳)
دانه معنی بگیرد مرد عقل ننگرد پیمانانه را گر گشت نقل (مثنوی: ۳۶۲۳/۲)

واژه‌های «حراب»، «اختیار»، «قهر» و «عقل» مصدرها و اسمهایی هستند که مولوی آنها را با هنجارشکنی کلیشه‌های دستور و زبان در معنی صفات فاعلی و مفعولی بکار برده است. «حراب» در معنی حارب و جنگجو، «اختیار» در معنی مختار و برگزیده شده، «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 نشان دادن آن در جایگاه قافیه، تشخص و زیبایی خاص به شعر وی داده و در القای عاطفی کلام بسیار مؤثر است. مانند «جان‌تر» و «چوپان‌تر» در این ابیات:
گوش من از غیر گفت او کر است او مرا از جان شیرین، جان‌تر است (مثنوی: ۱۶۷۸/۵)

کی برو ما از تو خود چوپان‌تریم چون تبع گردیم هریک سروریم (مثنوی: ۳۹۳/۳)
 ۱۶ (مولوی گاهی هم به سبب انفجارهای عاطفی خود، همسانی صامت‌های ماقبل
 آخر (= حرف قید) را برخلاف قاعده، رعایت نمی‌کند. مثال:

پرس پرسان می‌کشیدش تابه صدر گفت گنجی یافتم آخر به صیر (مثنوی: ۹۵/۱)
 تو یکی شاخی بُدی از نخل خلد چون گرفتم، او مرا تا خلد برد (مثنوی: ۳۵۰۹/۴)
 ۱۷ (یکی دیگر از هنری‌ترین و بدیعی‌ترین نوع قافیه در مثنوی، آنهایی هستند که
 جناس مرکب تشکیل می‌دهند:

تن قفس شکست تن شد خارجان در فریب داخلان و خارجان (مثنوی: ۱۸۴۹/۱)
 گوش کن هاروت را، ماروت را ای غلام و چاکران، ما، روت را (مثنوی: ۸۰۰/۳)
 در میان تن تو را جا می‌کنند تا تو را پرپاده چون جامی کنند (مثنوی: ۲۵۷۷/۲)
 آه اگر داد تبر را دادمی این زمان غم را تبراً دادمی (مثنوی: ۲۵۶۴/۴)

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

بشنو این پند از حکیم غزنوی تا بیابی در تن کهنه نوی:
 «ناز را رویی نباید همچو ورد چون نداری گرد بدخوبی مگرد
 زشت باشد روی نازیبا و ناز سخت باشد چشم نابینا و درد»
 (مثنوی: ۰۷/۱ - ۱۹۰۵)

نتیجه :

قافیه در نظر ناقدان آثار ادبی و هنری از جایگاه بسیار والایی برخوردار است تا آنجا که اکثر منتقدان متقدم و متأخر در مورد ارزش هنری آن سخن گفته‌اند و آن را «چفت و بست شعر»، «میخ زرین تخیلات شاعران»، «وزن مضاعف» و ... دانسته‌اند. نبوغ ذاتی و زیبایی‌شناسانه 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 در جایگاه قافیه بنشانند که خواننده آثارش به راحتی و با بی‌توجهی کامل از کنار آن نگذرند، بلکه با هنجارگریزیهای جسورانه و هنرمندانه از واژه‌ها 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، شمس‌الدین احمد، (۱۳۶۲)، مناقب العارفین، به کوشش تحسین یازجی، تهران: دنیای کتاب.
- ۲- جلابی هجویری، ابوالحسن علی بن عثمان، (۱۳۸۴)، کشف المحجوب، مقدمه و تصحیح و تعلیقات 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)، گزیده 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 و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی، چاپ اول، تهران: سخن.
- ۱۰- غیائی، محمد تقی، (۱۳۶۸)، درآمدی بر سبک‌شناسی ساختاری، چاپ اول، تهران: شعله اندیشه.

- ۱۱- فروزانفر، بدیع الزمان، (۱۳۸۰) شرح مثنوی شریف، چاپ دهم، تهران: علمی فرهنگی.
- ۱۲- کاشغری، شیخ محمود بن حسین، (۱۳۸۳)، دیوان لغات‌الترک کاشغری، به اهتمام دکتر حسین محمدزاده صدیق، چاپ اول، تبریز: نشر اختر.
- ۱۳- مجد، امید، (۱۳۷۶)، «تلفظ و تقطیع لغات در شعر خراسانی» مجله ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، شماره ۱۸۳، دوره ۵۸، پائیز ۱۳۸۶.
- ۱۴- معین، محمد، (۱۳۷۵)، فرهنگ فارسی، چاپ نهم، تهران: امیرکبیر.
- ۱۵- مولوی، جلال‌الدین محمد، (۱۳۷۳)، مثنوی معنوی، تصحیح: رینولد. انیکلسون، به اهتمام دکتر نصرالله پورجوادی، چاپ دوم، تهران: امیرکبیر.
- ۱۶- مولوی، جلال‌الدین محمد، (۱۳۶۲)، فی‌ما فی‌ه، تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، تهران: امیرکبیر.