

Studying the Rhythmic Structure of the End-rhyme of Masnavi According to Derivational Compounds

Parvin Golizade*
Qodrat QasemiPoor**
RezaGuruyi***

Abstract

One of Molana's techniques in Masnavi is the use of new derivatives compounds in the rhyme. The aim of Molana in using of these derivatives compounds in the end-rhyme, is affecting the audience. In this essay derivatives compounds such as: Affixes compounds, pseudo-affixes compounds, and short compound adjectives nominative, adjectival compounds, infinitival words have been analyzed. These derivatives compounds in the end-rhyme of Masnavi, created the literariness of his poem, so that we can say that this technique is result of the poetic genius. Our aim in this essay is studying the music function of derivatives compounds in the end-rhyme of Masnavi.

Function of rhythmic compounds in Masnav

- 1. Affixes compounds:** Persian language is an analytical language that affixes with another simple or compound word to create numerous derivatives compounds. In Masnavi we can see well-made and new Affixes compounds in the rhyme of poem that increase the music of copulates.
- 2. Pseudo affixes compounds:** Another compound that we can see in Masnavi is Pseudo affixes compounds that aesthetic function in Molana poems is very important.
- 3. Short compound adjectives nominative:** these compounds are very widespread in Masnavi, because these compounds are very prolific in Persian language and poetry. The benefit of these compounds, in addition to aesthetic role, is the language economic function of them.
- 4. Adjectival compounds:** these compounds constructed in different forms such as: noun + noun attribute + noun, attribute + attribute.
- 5. Infinitival compounds:** the structure of infinitival compounds is consisting essentially Short compound adjectives nominative that a suffix added to them.

* Associate professor of Persian Language and Literature, Shahid Chamran University of Ahvaz., Ahvaz, Iran

dr.golizadeh@yahoo.com

** Assistant Professor of Persian Language and Literature, Shahid Chamran University of Ahvaz., Ahvaz, Iran

*** M. A. Graduate of Persian Language and Literature, Shahid Chamran University of Ahvaz., Ahvaz, Iran

Received: 22/04/2014

Accepted: 26/05/2015



6. Hybrid combinations of words: These compound words are of another type of derivative compounds in Masnavi that they are often used colloquially known as "common components".

Keywords: Masnavi, deviational compounds, music composition, combine construction, the stylistic distinction.

References

- Ahmadnejad, Camel (1372). *Literary Arts*, 1st ed., Tehran: Paya.
- Afrashy, Azita (1372). *Persian language structure*, Tehran: Samt.
- Anvari, Hasan, et al (1389). *Persian Grammar2*, 6th ed., Tehran: Fatimi Cultural Institute.
- Poornamdaryan, Taghi (1380). *In the Shadoww of Sun*, Tehran: Sokhan.
- Zarrinkoob, Abdulhosin (1367). *Sea in a Jug*, 2nd ed., Tehran: Sokhan.
- Shafieei Kadkani, MohammadReza (1358). *Music of Poetry*, Tehran: Toos.
- ----- (1387). *Ghazals of Shamse Tabrizi*, 4rth ed., Tehran: Sokhan.
- Shmysa, sirous (1388). *Stylistics generalities*, 3rd ed., Tehran: Mitra.
- ----- (1388). *Literary Criticism*, 3rd ed., Tehran: Mitra.
- ----- (1382). *Stylistics of Poetry*, 9th ed., Tehran: Ferdows.
- Safa, Zabihullah (1384). *Iran Literary History*, Volume II, 7th ed., Tehran: Ferdows.
- Safavi, Koorosh (1373). *From linguistics to literature*, 1st ed., Tehran: Cheshmeh.
- Fatemi, SeyedHosein (1364). *Imagery in ghazals of Shams*, 1st ed., Tehran: Amir Kabir.
- Farshydvard, Khosro (1386). *The Dictionary o Persian Suffixes and prefixes*, 1st ed., Tehran: Zavar.
- ----- (1389). *Combination and Derivation in Persian Language*, 1st ed., Tehran: Zavar.
- Ghasemipour, Ghodrat (1390). Word-combining in Panj Ganje of Nezami, *Faculty of literature and humanities*, 3rd year, 2nd number, Ss117-135.
- Koshani, Khosro (1371). *Suffix derivation in Persian language*, 1st ed., Tehran: University Publishing Centre.
- Kalbasi, Iran (1387). *Derivation in today Persian*, 3rd ed., Tehran: Institute of Humanities and Cultural Studies.
- Golizadeh, Parvin, et al (1392). "The function of pun in music of Mathnavi in view of formalists", *A Quarterly Journal of stylistic of Persian poem and prose*, the sixth year, the number of third pp. 387-402.
- Mahyar, Abas (1389). *Persian rhyme*, 12th ed., Tehran: Ghatreh.
- Mohabati, Mehdi (1390). *From meaning to form* (of the two volumes), second ed., Tehran: Sokhan.
- Rumi, Jalal al-Din (1362). *Masnavi Manavi*, Reynolds Elaine Nicholson correction, 9th ed., Tehran: AmirKabir.
- Vahidian Kamyar, Taghi (1381). *Rhyme dictionary in Persian*, 1st ed., Mashhad: Ferdowsi University.
- ----- (1374). *Persian poetry's meter and rhyme*, 4th ed., Tehran: Academic Publishing Centre.

نگرشی به باروی موسیقی کناری در مثنوی معنوی بر مبنای ترکیبات اشتقاقی

پروین گلی‌زاده*، قدرت قاسمی‌پور** و رضا گورویی***

چکیده

یکی از وجوه شیوایی و بلاغت زبان مولوی عنصر ترکیب‌سازی است. پژوهشگران بیشتر به ادراک رموز عرفانی مثنوی توجه کرده و از روساخت و زبان مثنوی اشاره‌وار گذشته‌اند. یکی از فنون مولوی در انعطاف‌بخشی به صورت کلام و باروری موسیقی کناری، به‌کارگیری ترکیب‌های بکر اشتقاقی در جایگاه قافیه است. بیشتر ترکیب‌های برساخته او در مکان قافیه به پیروی از اصل برجسته‌سازی با قاعده‌افزایی‌ها و هنجارگریزی‌های مخصوص است که التذاذ وافر خواننده را از شعرش موجب می‌شود. بر انگیختن توجه مخاطب به صورت کلام یا نگارگری در عرصه سخن‌سرایی، افزودن بر بار موسیقایی کلام و انباشت جای خالی قافیه از مهم‌ترین انگیزه‌های مولوی از به‌کارگیری این فن است. انواع ترکیبات اشتقاقی که مولوی جهت غنای موسیقی کناری و باروری قوافی شعری در مثنوی نمایانده است ذیل عناوینی چون ترکیبات ونددار، ترکیبات شبه‌ونددار، صفات فاعلی مرکب مرخم، ترکیبات وصفی، ترکیبات مصدری و کلمات پیوندی تحلیل و بررسی شده‌اند.

کلیدواژه‌ها: مثنوی، هنجارگریزی، موسیقی کناری، ترکیب‌سازی، تشخیص سبکی

مقدمه

زبان مولوی در مثنوی شیوا و رساست. یکی از وجوه شیوایی و بلاغت زبانی آن ترکیب‌سازی است. تجلی ترکیبات اشتقاقی در جایگاه قافیه، افزون بر بلیغ ساختن صورت کلام مولوی، موجب ایجاد تشخیص سبکی برای سخن او شده است؛ به گونه‌ای که سخن او را می‌توان از معاصرانش متمایز کرد. یکی از جنبه‌های مطالعات سبک‌شناسانه بررسی صور زبانی است. کشف این مختصات زبانی به لحاظ زیبایی‌شناسی و تأثیراتی که بر خواننده می‌گذارد باعث تمایز می‌شود. پژوهشگران مثنوی بیشتر به شاخصه‌های عرفانی آن پرداخته و کمتر به جنبه‌های زبانی مثنوی، به‌ویژه کارکرد ترکیبات اشتقاقی در آفرینش قافیه، توجه داشته‌اند. ظرافت خاصی که در اعمال این فن صورت گرفته سبب‌ساز نوعی ادبیت برای کلام مولانا شده است. بهره‌گیری وافر شاعر از ترکیب‌های اشتقاقی در مکان قافیه تا حدی است که می‌توان آن را کشف مولانا دانست. مراد ما در این

dr.golizadeh@yahoo.com

* دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران (مسئول مکاتبات)

gh.ghasemipour@yahoo.com

** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران

rezagoroue@yahoo.com

*** کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۳/۵

تاریخ وصول: ۱۳۹۳/۲/۲

جستار انعکاس این ترکیب‌ها و نقش آنها در آفرینش قوافی شعر مولاناست. نگارندگان، به منظور اطمینان یافتن از این جنبه کلام شاعر، تمام شش دفتر مثنوی را با استقصای کامل از نظر گذرانده و همه ترکیبات اشتقاقی قافیه‌ساز را استخراج کرده‌اند. شواهدی که در این جستار ذکر می‌شود تنها بخشی از ترکیبات گسترده در مثنوی است.

یکی از انگیزه‌های مولوی در به‌کارگیری ترکیب‌های دلنشین در مکان قافیه پوشش خلأ وزنی است. مولوی با به‌کارگیری این ترکیب‌ها در مکان قافیه، علاوه بر ایجاد نوعی لذت صوتی و سمعی، جنبه غنایی شعر را نیز تقویت می‌کند. وحیدیان کامیار درباره تأثیر قوافی در لذت بردن از اشعار می‌گوید: «یکی از ترفندهای زیبایی‌آفرینی در کلام قافیه است. قافیه کلام را خوش‌آهنگ و دلنشین می‌سازد» (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۱: ۷). نظری اجمالی بر ابیات زیر گواه این مطلب است:

آتشت این‌جا چو آدم‌سوز بود آنچه از وی زاد مردافروز بود

(مثنوی معنوی، ۱۳۶۲: ۳/۳۴۷۳)

وهم مر فرعون عالم‌سوز را عقل مر موسی جان‌افروز را

(همان: ۴/۲۳۰۷)

یکی از جلوه‌های موسیقی کناری سخن مولوی، ترکیب‌های اشتقاقی است. این وجه تمیز کلام مولانا سبب نوعی فرمالیسم در شعر او شده است. هر چند محققان کمتر به این گرایش او توجه داشته‌اند.

از دیگر دلایل گرایش شاعر به قافیه‌پردازی بر مبنای ترکیبات اشتقاقی، تشخیصی است که با قافیه به کلمات خاصی بخشیده می‌شود. «قافیه در میان کلمات شعر تشخیص لفظی دارد، از طریق آهنگ کلمات، مفهوم را به خواننده و شنونده القا می‌کند، مصراع‌های شعر را تفکیک و مشخص می‌کند و توجه خواننده را به زیبایی ذاتی کلمات زبان جلب می‌کند و در نهایت بر خیال‌انگیزی شعر می‌افزاید» (احمدنژاد، ۱۳۷۲: ۱۴). شفیع کدکنی، در مورد کوشش‌های مولوی در استفاده از قافیه می‌گوید: «کوشش‌هایی که مولوی برای استفاده از ردیف و انواع آن و قافیه و صور گوناگون آن انجام داده در هیچ دیوانی از دیوان‌های شعر پارسی و عربی دیده نشده است. او را باید شاعری به حساب آوریم که بیش از تمام شاعران جهان از موسیقی قافیه و ردیف و اهمیت آن خبر داشته و جای جای موسیقی کناری را در خدمت روح پوینده و جان موج خویش درآورده است» (شفیع کدکنی، ۱۳۸۷: ۱۱۶). ترکیبات برجسته قافیه‌ساز مثنوی موجب شیوایی سخن مولانا و نفوذ آن در دل خوانندگان می‌شود:

یا نمی‌بینی تو روی خویش را ترک کن خوی لجاج‌اندیش را

(مثنوی معنوی، ۱۳۶۲: ۵/۵۵۷)

کای رخت تابان چون ماه شب‌فروز وای به صحبت کاذب و مغرورسوز

(همان: ۶/۱۰۶۰)

حال در چند بخش به تحلیل ترکیب‌های قافیه‌ساز در مثنوی می‌پردازیم. در این بررسی، تأکید بر ترکیبات ونددار، ترکیبات شبه‌ونددار، صفات فاعلی مرکب مرخم، ترکیبات وصفی، ترکیبات مصدری و کلمات پیوندی است.

بازتاب نقش ترکیب‌های قافیه‌ساز مثنوی

۱- ترکیبات ونددار: وندها یکی از امکانات پرشمار زبان فارسی هستند. این واژک‌های مقید به طور مستقل کارایی ندارند و تنها با افزودن بر جزء دیگر کلمه که پایه نامیده می‌شود در ساختار کلام جای می‌گیرند. «وندها را به سه دسته پیشوند، میانوند و پسوند تقسیم می‌کنند» (انوری، ۱۳۸۹: ۲۷۴). بسامد ترکیبات ونددار مثنوی در جایگاه قافیه بسیار است. مولانا ساخت بسیاری از قوافی خود را مرهون این جنبه زبانی است؛ چنانکه با نظری اجمالی بر گستره شش دفتر مثنوی می‌توان این نکته را دریافت.

پسوند دارندگی و اتصاف «-مند» از جمله پسوندهای محبوب شاعر در خلق ترکیبات اشتقاقی و، از نگاه دیگر، یاری‌رسان شاعر قافیه‌پرداز در ساخت قوافی بکر برای پوشش خلأ وزنی است؛ چنانکه شواهد زیر گویای این مطلب است:

کودکان خانه دمش می‌کشند باشد اندر دست طفلان خوارمند

(همان: ۲۹۴۱/۵)

ور کسی جان برد و شد در دین بلند نوحه می‌دارند آن دو رشک‌مند

(همان: ۱۲۲۴/۵)

مولوی در ساخت این ترکیبات از هنجارهای زمانی خود عدول و ترکیباتی ارائه کرده است که در ساختار جدید و بکر هستند. شاعر در ساخت ترکیبات فوق، برپایه اصل آشنایی‌زدایی و هنجارگریزی زبانی عمل کرده است؛ چنانکه واجد رنگی زیباشناختی نیز هستند.

گاهی شاعر با خلق ترکیبی در مکان قافیه، توازن مصراع‌ها را در نظر دارد و بدین صورت شعر را به موسیقی نزدیک کرده است:

همچنین پیغام‌های دردگین صد هزاران آید از حضرت چنین

(همان: ۲۱۵۴/۳)

گاهی شاعر از آفرینش ترکیب در جایگاه قافیه زیبایی‌های لفظی را در نظر دارد؛ چنانکه تقابل «گوش‌وار» و «گوشوار» در بستر قافیه ایجاد جناس مرکب کرده است:

سمع شو یکبارگی تو گوش وار تا ز حلقه لعل یابی گوشوار

(همان: ۲۰۴۳/۵)

یکی دیگر از پسوندهای قافیه‌ساز در مثنوی پسوند «-ناک» است. فرشیدورد در تعریف پسوند «-ناک» می‌گوید: «-ناک» که پهلوی آن هم «-ناک» (-nāk) است، پسوندی است فعال که بر نسبت و آغستگی و دارندگی دلالت می‌کند و به آخر اسم یا صفت یا ریشه مضارع می‌پیوندد و صفت می‌سازد» (فرشیدورد، ۱۳۸۶: ۴۱۲). مولوی در به‌کارگیری این پسوند در جای جای مثنوی هنجارشکنی می‌کند و جهت ساخت قوافی دلنشین دست به قاعده‌افزایی می‌زند:

جنس چیزی چون ندید ادراک او نشنود ادراک منکرناک او

(مثنوی معنوی، ۱۳۶۲: ۶۲/۳)

رحمت مخلوق باشد غصه‌ناک رحمت حق از غم و غصه‌ست پاک

(همان: ۳۶۳۴/۳)

هرچه گویی باشد آن هم نورناک کآسمان هرگز نبارد غیرپاک

(همان: ۲۴۸۹/۵)

پسوند «-ناک» در ترکیب «نورناک» بر دارندگی و سبب دلالت می‌کند. همچنین، در ترکیب «غصه‌ناک» پسوند «-ناک» بر نسبت و آغستگی دلالت کرده و صفت ساخته است، برخلاف پسوند «-ناک» در ترکیب «منکرناک» که به نظر می‌رسد تغییری در معنای صفت ایجاد نکرده است.

کاربرد ترکیب در ایجاد قوافی شعری گویی شگردی از سوی شاعر است، در وضعیتی که در تنگنای یافتن قافیه قرار می‌گیرد؛ مانند بیت زیر:

جمله مغروران برین عکس آمده برگمانی کین بود جنت‌کده

(همان: ۱۳۶۹/۴)

یکی از پرکاربردترین پسوندهای ترکیب‌ساز در مثنوی پسوند مکانی «-ستان» است. «-ستان» (استان و اُستان) پسوند فعال اسم‌ساز مکان و پسوند غیرفعال زمان است و در پهلوی «-ستان» (stan) و در فارسی باستان stāna بوده است» (فرشیدورد، ۱۳۸۶: ۳۵۵). ترکیباتی که مولوی به مدد این پسوند در جایگاه قافیه نشانده است، همگی بکر و سزاوارند:

پر من بگشای تا پیران شوم در حدیقۀ ذکر و سیبستان شوم
(مثنوی معنوی، ۱۳۶۲: ۱۴۵۲/۵)

این ترکیب خوش‌ساخت، افزون بر تحرک دادن به بیت، موجب درنگ مخاطب می‌شود و برای ادای مقصود بیشترین کارکرد را دارد.

مولوی با این پسوند هم دست به آشنایی‌زدایی می‌زند. همچنین ترکیباتی می‌آفریند که، افزون بر توازن دو مصراع، موسیقی بیت را نیز غنی می‌کنند:

من شکستم حرمت ایمان او پس یمینم برد دادستان او
(همان: ۱۶۸۸/۴)

ز آنک نیم او ز عیبستان بُدست و آن دگر نیمش ز غیبستان بُدست
(همان: ۳۰۳۵/۲)

«-ستان» در ترکیب‌های فوق به اسم معنی پیوسته است و معنای محل و مکان را می‌رساند.

شماره دیگر از ترکیب‌های ونددار در مکان قافیه که در عرصه مثنوی خودنمایی می‌کنند عبارت‌اند از:

حلیه‌مند (۲۳۶)، خشکستان (۲۷۷)، قندستان (۴۰۴)، آستان (۵۵۹)، حکم‌گاه (۵۸۰)، قیامت‌گاه (۶۱۵)، جانور (۶۶۹)، آدمکده (۶۴۹)، نادانه (۶۳۵)، عمرو (۵۵۱) دانگانه (۴۳۲)، مسکن‌گاه (۴۱۱).

۲- ترکیبات شبه‌ونددار: برخی دیگر از ترکیب‌های قافیه‌ساز مثنوی به مدد شبه‌وندها آفریده می‌شوند. کلباسی در تعریف شبه‌وند می‌گوید: «شبه‌وندها (موارد میان مرزی) کلمات آزادی هستند که در ترکیب با کلمات دیگر با معنایی به جز معنی اصلی خود به کار می‌روند» (کلباسی، ۱۳۸۰: ۱۴۵). -خانه، -نامه، -سرای و -جای برخی از شبه‌وندهای معروف هستند. مولوی، برای پر کردن جای خالی قافیه، گزیری جز استخدام این شبه‌وندها ندارد. لذا، در مثنوی پاره‌ای از قوافی را می‌بینیم که از این نوع ترکیب ایجاد شده‌اند. یکی از شبه‌وندهای قافیه‌ساز پرسامد در مثنوی، شبه‌وند «-خانه» است. حضور این شبه‌وند در مکان قافیه لطف سخن را دوچندان می‌کند:

چون بدانستی که شکر دانه‌ای پس بداننی کاهل شکرخانه‌ای
(مثنوی معنوی، ۱۳۶۲: ۳۳۹/۴)

خر بطنی ناگاه از خرخانه‌ای سر برون آورد چون طعانه‌ای
(همان: ۴۲۳۲/۳)

نقش شبه‌وند «-نامه» نیز در پردازش ترکیب‌های قافیه‌ساز مثنوی شایان توجه است. شاعر، با خلق این ترکیب‌های قافیه‌ساز، موسیقی داخلی شعر را در خدمت موسیقی کناری قرار داده است:

چرخ برخوانده قیامت‌نامه را تا مجره بردریده جامه را
(همان: ۴۷۱۸/۳)

گشت از جنب چو تو علامه‌ای در جهان گردان حسامی‌نامه‌ای
(همان: ۲/۶)

ویژگی این ترکیبات این است که فارغ از جایگاهشان در بافت شعر، خود به تنهایی واجد بلاغت و رنگی زیباشناختی هستند.

شاعر به کمک شبه‌وند گاهی به بازی با واژگان می‌پردازد تا قافیه موردنیازش را بیابد:

چون عمارت دان تو وهم و رای‌ها گنج نبود در عمارت جای‌ها

(همان: ۲۴۷۶/۱)

نوجویی مولوی سبب شده است که وی گاهی با آفرینش یک ترکیب بکر علاوه بر پویاسازی زبانش، رسالتش را در پرداختن به قافیه و انباشت خلأ وزنی به انجام رساند:

ای خدا بنمای تو هر چیز را آنچنانک هست در خدعه‌سرا

(همان: ۱۷۶۵/۵)

برخی دیگر از ترکیبات شبه‌ونددار قافیه‌ساز مثنوی عبارت‌اند از:

درمان جای (۳۳)، خاکی سرا (۱۳۰۱)، کبوترخانه (۱۱۴۰)، پنهان‌خانه (۵۰۷)، خراب‌خانه (۷۵۱)

۳- **صفات فاعلی مرکب مرخم**: پربسامدترین الگوی ترکیب‌سازی در مثنوی صفت‌های فاعلی مرکب مرخم هستند. گروهی از کلمات مرکب هستند که یک جزء آنها اسم، صفت یا ضمیر و جزء دیگر آنها یکی از کلمات مشتق فعل است. این الگو زیاترین قاعده ترکیب‌سازی است. صفت‌های فاعلی مرکب مرخم، بیش از هر چیز برای توصیف، ویژگی‌ها، صفات افراد و اشیا به کار می‌روند. یکی از دلایل کوتاه یا مرخم شدن چنین صفاتی اقتصاد زبانی است. مولوی، با پیروی از این الگو، ترکیباتی ساخته است که کلام او را بسیار مجمل و موجز کرده است. یکی از نمودهای برجسته آن در مکان قافیه است. مولانا در دفتر دوم، در توصیف افراد مکار، ترکیب «حیله‌پرست» را در جایگاه قافیه ارائه می‌کند:

می‌نماید سیری این **حیلت پرست** والله از جمله حریصان بترست

(همان: ۱۱۴۴/۲)

شاعر موسیقی کناری بیت را در خدمت ترکیبات اشتقاقی قرار می‌دهد تا شعرش را به بلیغ‌ترین شکل ممکن بر خواننده عرضه دارد:

این جهان تن **غلطانداز شد** جز مرآن را کوز شهوت باز شد

(همان: ۱۵۶۰/۲)

این قافیه‌اندیشی و صورت‌پردازی مولانا سبب‌ساز آفرینش صفات فاعلی مرکب متعدد در جای قافیه شده است؛ ترکیباتی که شوری را در مخاطب بیدار می‌سازد:

منتظر مانی در آن روز دراز در حساب و آفتاب **جانگداز**

(همان: ۳۴۷۸/۳)

مرد بُرنا ز آن شراب **زودگیر** در میان راه می‌افتد چو پیر

(همان: ۲۰۹۶/۴)

گاهی شاعر ترکیب‌ها را با توازن مصراع‌ها و وزن شعر همراه می‌سازد و بدین ترتیب شعر را به موسیقی نزدیک می‌کند:

آتش اینجا چو **آدم‌سوز** بود آنچ از وی زاد **مردافروز** بود

(همان: ۳۴۷۳/۳)

گاه مولوی صفات فاعلی مرکب را طوری می‌آفریند که نه تنها موسیقی شعر غنی می‌شود، بلکه شعر ارزش بلاغی می‌یابد:

گر نداری بوز **جان روشناس** رو دماغی دست آور **بوشناس**

(همان: ۴۷۷۷/۳)

مولانا در جایی دیگر، جهت بیان مقصود و انباشته کردن خلأ وزنی ترکیبی را خلق می‌کند که نه تنها خدشه‌ای به معنا وارد نمی‌کند، بلکه به کلامش لطافت خاصی می‌دهد و موجب درنگ مخاطب می‌شود:

شب نددزدیدی چراغ روز را پی نبردی باغ عیش آموز را
(همان: ۱۶۴۷/۶)

نوجویی مولوی در این زمینه بی‌شک برای او سبک خاصی شمرده می‌شود. شاعر هنگامی که در تنگنای لفظ قرار می‌گیرد، با عرضه یک ترکیب بکر و ناب خود را از زیر بار سنگین وزن می‌رهاند:

او طبق بنهاد اندر پیش شیخ تو ببین اسرار سراندیش شیخ
(همان: ۳۹۸/۲)

علاقه و انس شاعر به ترکیب‌سازی باعث شده است از هر فرصتی برای خلق این نوع ترکیب‌ها در جایگاه قافیه بهره بگیرد. بسیاری از این ترکیب‌ها نظرگیرند، اما برخی از آنان چندان درخور نیستند و صرف خلق قافیه شاعر را به ساختن این ترکیب‌ها راغب کرده است:

چون رباید غارتی از جفت شوی جفت می‌آید پس او شوی جوی
(همان: ۲۸۷۵/۳)

تا که مهمان بازگردد شکر ساز پیش شه گوید ز اینثار تو باز
(همان: ۴۱۷۲/۳)

مولوی، با توجه به اینکه قافیه تشخص لفظی به کلمات می‌دهد، ترکیباتی را می‌آفریند که هم صورت کلامش را زیبا و هم سخنش را برجسته می‌سازد:

ای دریغا که دوا در رنجت آن گشت زهر قهر جان‌آهنجتان
(همان: ۲۷۵۴/۳)

شرق خورشیدی که شد باطن فروز قشر و عکس آن بود خورشید روز
(همان: ۳۰۵۸/۴)

ترکیبات «جان‌آهنج» و «باطن فروز» علاوه بر پوشش وزنی، توجه مخاطب را برمی‌انگیزند و چنین است که کلام مولوی بر سر زبان‌ها می‌افتد.

شمار دیگری از صفات فاعلی مرکب مرخم قافیه‌ساز در مثنوی فهرست‌وار آورده می‌شود:

بیداریش (۲۰۲)، چشم‌دوز (۲۱۴)، پالان‌پرست (۲۳۴)، طبل‌خوار (۲۵۵)، احمق‌گیر (۲۹۶)، خون‌آشام (۳۷۶)، دلنواز (۴۸۱)، پخته‌خوار (۵۱۱)، پای‌سوز (۵۲۳)، چرب‌خیز (۷۰۵)، دلفروز (۷۵۶)، اشک‌افروز (۸۲۷)، درداندیش (۱۱۴۰)، قوت‌پذیر (۱۰۶۸)، دست‌آموز (۲۱۶)

۴- ترکیبات وصفی: نوع دیگری از ترکیب‌های اشتقاقی قافیه‌ساز در مثنوی ترکیبات وصفی هستند. ترکیباتی که به اشکالی متفاوت، مانند اسم + صفت / صفت + اسم / اسم + اسم، در مثنوی جلوه گر می‌شوند. بسامد فراوان این گونه ترکیبات اشتقاقی قافیه‌ساز در مثنوی گویای توجه ویژه شاعر صورت‌نگار به قافیه‌پردازی بر مبنای ترکیب است. مولوی آگاهانه از این فن بهره برده است و جایی که شعرش نیاز به قافیه پیدا کند، ترکیب‌های اشتقاقی دست‌آویزی برای پوشش این خلأ وزنی هستند. این ترکیبات که در جایگاه قافیه حاضر می‌شوند، به دلیل تشخصی که قافیه به آنها می‌بخشد، دارای برجستگی خاصی هستند که نظر هر خواننده را به خود جلب می‌کنند. شاعر افراد پرخور و شکمباره را با ترکیب دلنشین «دوزخ گلو» معرفی می‌کند:

در زمان پیش آید آن دوزخ گلو حجتش اینکه خدا گفتا کلو
(همان: ۶۲۰/۲)

ظرافت مولوی در خلق قافیه به مدد ترکیبات اشتقاقی کاملاً هویداست.

در دفتر سوم، مولوی از ترکیب «اسم + اسم» صفت مرکب جدیدی را در مکان قافیه آفریده است که در شعر شاعران دیگر کم‌مانند است:

تاجر ترسنده طبع شیشه‌جان در طلب نه سود دارد نه زیان
(همان: ۳۰۸۹/۳)

«شیشه‌جان» در معنای ظریف، توصیف انسان‌های زودرنج و شکننده است.

یکی از کلمات پربسامد مولوی در ساختن ترکیبات وصفی قافیه‌ساز در مثنوی، واژه «خو» است. مولانا از این واژه برای توصیف شخصیت‌ها و موقعیت‌ها بهره برده است:

نوح چون شمشیر در خواهید ازو موج طوفان گشت ازو شمشیرخو
(همان: ۳۵۲/۲)

گفت من شناسم او را کیست او گفت او آن ماه‌روی قندخو
(همان: ۳۱۴۲/۳)

از عطارد وز زحل دانا شد او ما ز داد کردگار لطف‌خو
(همان: ۲۵۸۶/۵)

به نظر می‌رسد، ترکیبات «شمشیرخو، قندخو، لطف‌خو» در شعر دیگران بی‌سابقه‌اند. مولانا برای عرضه کردن قافیه‌ای نو برای بیت، دست به گزینش چنین ترکیباتی می‌زند.

یکی دیگر از واژگان موردعلاقه شاعر ترکیب‌ساز در خلق قافیه واژه «کیش» است:

دید از دورش که آن تسلیم‌کیش تلخش آمد فرقت آن تخت خویش
(همان: ۸۷۳/۴)

روی در روی خود آر ای عشق‌کیش نیست ای مفتون ترا جز خویش خویش
(همان: ۱۹۸۳/۶)

برخی از این قبیل ترکیبات قافیه‌ساز موجب زنده و پویا شدن سخن شاعر می‌شوند و رنگ کهنگی را از صورت کلام او می‌برند:

طرفه کوری دوربین تیزچشم لیک از اشتر نبیند غیر پشم
(همان: ۹۳/۳)

عقل کامل نیست خود را مرده کن در پناه عاقلی زنده‌سخن
(همان: ۲۱۹۹/۴)

نقل خارستان غذای آتشست بوی گل قوت دماغ سرخوشست
(همان: ۳۰/۶)

در زیر برخی دیگر از ترکیب‌های وصفی قافیه‌ساز مثنوی آورده می‌شود:

دیده‌بلند (۵۵۷)، کامیار (۵۵۱)، سگ‌پوست (۵۷۸)، گرگ‌خو (۳۹۴)، سخت‌رو (۱۱۵۴)، خوش‌کیش (۱۰۹۶)، اندیشه‌کیش (۶۶۴)، روسیاه (۷۷۲)، خارخو (۶۷۶)، زیردست (۸۳۹)، دریادل (۹۹۹)، نغزرو (۶۸۱)، بحر‌جود (۶۷۳)، دوردست (۴۶۷)، زوددست (۱۲۰۷).

۵- ترکیب‌های مصدری: ترکیب‌های مصدری در اصل صفت‌های فاعلی مرکب مرخمی هستند، که «یای» مصدری به آنها افزوده می‌شود. فرشیدورد در تعریف «یای» مصدری می‌گوید: «ی» مصدری پسوند فعال اسم‌ساز است که اسم معنی و اسم مصدر می‌سازد. این لفظ معمولاً به آخر صفت می‌پیوندد و آن را تبدیل به حاصل مصدر می‌کند» (فرشیدورد، ۱۳۸۶: ۴۷۱-۴۷۲). «ی» مصدری از فعال‌ترین پسوندهای زبان فارسی است که در گذشته و حال بسیار بارور بوده و از عوامل زاینده‌گی زبان فارسی است. مولوی از این ترکیبات برای خلق قافیه و پوشش خلأ وزنی بیشترین بهره را برده است. شمار بسیار این نوع ترکیبات در مکان قافیه مؤید این مطلب است. برای مثال، ترکیب «سیاست‌گستری» در بیت زیر قافیه‌ساز است:

پیش شاهان در سیاست‌گستری می‌دهی تو مال و سر را می‌خری
(مثنوی معنوی، ۱۳۶۲: ۳/۳۳۴۰)

این درازی مدت از تیزی صنع می‌نماید سرعت انگیزی صنع
(همان: ۱/۱۱۴۸)

آگاهی مولوی به زیر و بم‌های ترکیب‌سازی سبب شده است تا از تمامی ظرفیت‌ها برای خلق ترکیب بهره گیرد. جای قافیه، به دلیل تشخیصی که دارد، بهترین مکان برای خلق ترکیبات بکر است:

بی‌هشی‌ها جمله این‌جا بازی است چند جان‌داری که جان‌پردازی است
(همان: ۶/۳۸۰)

اهمیت موسیقی کناری در مثنوی بسیار است؛ به طوری که گاه شاعر هنرمند دو ترکیب مصدری را در مکان قافیه می‌نشاند و بار موسیقی شعرش را غنی می‌سازد:

آن نه بازی بلک جان‌بازی‌ست آن حیل و مکر و دغ‌سازی‌ست آن
(همان: ۳/۴۱۸)

لیک رفت از یاد علم‌آموزیات که بدم مستغرق دلسوزیات
(همان: ۵/۲۶۱۷)

برخی از ترکیبات مصدری قافیه‌ساز مثنوی چندان چشمگیر نیستند و در شعر شاعران دیگر نیز نمود دارند:

مطرب و قوال و سرنایی کند که به پیش‌ت بادپیمایی کند
(همان: ۳/۴۲۷۴)

خفیه کردندش به حیل‌سازی‌ای کرد آخر پیرهن غم‌سازی‌ای
(همان: ۶/۴۰۷۰)

برخی دیگر از ترکیب‌های مصدری قافیه‌ساز در مثنوی در زیر فهرست‌وار آورده می‌شود:

چرخ‌پیمایی (۲۳۶)، پرده‌سازی (۲۶۰)، دست‌آلودی (۳۲۴)، پاگیری (۴۰۰)، سحرآموزی (۴۸۴)، بنده‌پروری (۶۴۱)، جهنم‌پروری (۶۷۹)، جهان‌سوزی (۶۹۷)، سربخشی (۷۷۲)، سخن‌شاشی (۸۱۴)، جان‌توزی (۹۱۰)، پایان‌دانی (۸۹۶)

۶- کلمات پیوندی: نوع دیگری از ترکیبات اشتقاقی قافیه‌ساز در مثنوی کلمات پیوندی هستند که اغلب در محاوره به کار می‌روند و با نام «ترکیبات عامیانه» شناخته می‌شوند. حضور پرشمار این ترکیبات در مکان قافیه گویای عنایت ویژه مولوی به زبان عامیانه است. کلباسی در تعریف این نوع ترکیبات می‌گوید: «این دسته از کلمات که غالب محاوره‌ای‌اند از تکرار اسم، ضمیر، صفت، ستاک حال یا ستاک گذشته یک فعل همراه با «جزء افزوده» ساخته می‌شوند» (کلباسی، ۱۳۸۷: ۵۳-۵۴). شماری از پیوندها عبارت‌اند از «و»، «ا»، «به»، «تو» و «در». اغلب این دست ترکیبات، ترکیبات رایج عصر شاعر است و مولوی کمتر در این مورد دست به خلاقیت زده است. در این خصوص، گفتنی است که این قسم از ترکیب‌پردازی، معلول دور بودن شاعر از

مرکزیت زبان فارسی و ناآگاهی او از ظرایف معانی زبان و بر سبیل مسامحات نیست؛ بلکه محصول همان «شیوه غریب» اوست. یکی از ترکیبات پربسامد که در جای جای مثنوی حضور آن به چشم می‌آید، ترکیب «جان و جهان» است که مولانا برای مخاطب قرار دادن کسی یا چیزی که برای او ارزشمند بوده است به کار می‌برد:

ساعتی بی‌خود شد از تلخی آن بعد از آن گفتش که ای جان و جهان

(مثنوی معنوی، ۱۳۶۲: ۱۵۲۰/۲)

از جمله ترکیبات بکر مولوی که گویای زنده و پویایی کلام اوست، ترکیب «شوخ و سنگ» است. شاعر با احضار این قبیل ترکیبات عامیانه در مکان قافیه، صورت کلامش را نو می‌کند:

زنده‌ای و زنده‌زاد ای شوخ و سنگ دم نمی‌گیرد تو را زین گور تنگ

(همان: ۳۱۳۳/۲)

مولوی در دفتر دوم با به‌کارگیری میان‌وند «ا» ترکیبی را در مکان قافیه می‌آفریند که میان شاعران دیگر نیز معمول و رایج بوده است:

آن فقیر بی‌بهر پیچاپیچ نیست بل پی آنکه بجز حق هیچ نیست

(همان: ۳۴۹۸/۲)

یکی از پیوندهای پرکاربرد در مثنوی در آفرینش ترکیبات قافیه‌ساز، پیوند «ب» است. شمار فراوان این نوع کلمات پیوندی در جایگاه قافیه بیانگر نگاه عمیق شاعر بزبان عامیانه است. ترکیباتی مانند «موبه‌مو»، «سوبه‌سو» و «کوبه‌کو» در شواهد زیر مؤید این مطلب است:

شحنه تقدیر گوید راست گو آنچ بردی شرح واده موبه‌مو

(همان: ۲۹۵۵/۲)

آن کمان و تیر اندر دست او گرگ را جویان همه شب سوبه‌سو

(همان: ۶۴۴/۳)

زندگی و مرگ سرهنگان او بر مراد او روانه کوبه‌کو

(همان: ۱۸۸۷/۳)

برخی از ترکیبات پیوندی مثنوی در مکان قافیه با ساختار اسم + و + اتباع عبارت‌اند از: لوت و پوت (۴۰۳)، های و هوی (۶۱۶)، شور و شر (۶۲۰)، لاف و لاغ (۶۴۰)، باد و بود (۷۱۵)، پشک و مشک (۸۶۵)، کار و بار (۱۰۵۲)، چون و چند (۱۲۱۴)، زاد و بود (۶۷۷)، تار و پود (۶۷۷).

نتیجه

اعجاز قلم مولوی باعث می‌شود تا ترکیب‌ها را به گونه‌ای هم‌آوا به کار بگیرد که در بافت بیت ارزش بلاغی پیدا کنند. دقت و موشکافی مولوی در خلق ترکیبات در مکان قافیه گویای توجه ویژه او به کاربردهای صوری زبان است. ظرافت خاصی که او در اعمال این فن دارد سبب می‌شود تا علاوه بر افزودن بر بار موسیقایی شعر، صورت کلام خود را نیز زیبا سازد. خلق ترکیب در جایگاه قافیه قاعده‌افزایی است که مولوی به کار می‌برد و این خصیصه سبکی در جای جای اثرش نمایان است. کاربرد ترکیب‌های اشتقاقی پی‌درپی در جای قافیه، گویای اعتلای موسیقی و بلاغت شعر مولانا است. با توجه به بسامد بالای کاربرد ترکیبات در مکان قافیه، می‌توان گفت شاعر به دنبال افشای این شگرد ادبی خود است. زیباسازی صورت کلام و پوشش خلأ وزنی قافیه، مهم‌ترین اهدافی است که مولانا به مدد این فن به آنها دست یازیده است. به نظر نگارنده مولوی به

طور آگاهانه از این فن بهره برده است و افزون بر فصاحت و بلاغتی که به سخن خود بخشیده به لحاظ سبک‌شناختی نیز به شعرش تشخیص داده است؛ به طوری که می‌توان سخن او را متمایز از هر شاعر دیگری دانست.

منابع

۱. احمدنژاد، کامل (۱۳۷۲). *فنون ادبی*، چ ۱، تهران: پایا.
۲. افراشی، آزیتا (۱۳۷۲). *ساخت زبان فارسی*، تهران: سمت.
۳. انوری، حسن و دیگران (۱۳۸۹). *دستور زبان فارسی*، چ ۲، چ ۶، تهران: مؤسسه فرهنگی فاطمی.
۴. پورنامداریان، تقی (۱۳۸۰). *در سایه آفتاب*، تهران: سخن.
۵. زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۶۷). *بحر در کوزه*، چ ۲، تهران: سخن.
۶. شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۵۸). *موسیقی شعر*، تهران: توس.
۷. _____ (۱۳۸۷). *غزلیات شمس تبریزی*، چ ۴، تهران: سخن.
۸. شمیسا، سیروس (۱۳۸۸). *کلیات سبک‌شناسی*، چ ۳، تهران: میترا.
۹. _____ (۱۳۸۸). *نقد ادبی*، چ ۳، تهران: میترا.
۱۰. _____ (۱۳۸۲). *سبک‌شناسی شعر*، چ ۹، تهران: فردوس.
۱۱. صفاء، ذبیح‌الله (۱۳۸۴). *تاریخ ادبیات ایران*، چ ۲، چ ۷، تهران: فردوس.
۱۲. صفوی، کوروش (۱۳۷۳). *از زبان‌شناسی به ادبیات (دوره دوجلدی)*، چ ۱، تهران: چشمه.
۱۳. فاطمی، سیدحسین (۱۳۶۴). *تصویرگری در غزلیات شمس*، چ ۱، تهران: امیرکبیر.
۱۴. فرشیدورد، خسرو (۱۳۸۶). *فرهنگ پیشوندها و پسوندهای زبان فارسی*، چ ۱، تهران: زوار.
۱۵. _____ (۱۳۸۹). *ترکیب و اشتقاق در زبان فارسی*، چ ۱، تهران: زوار.
۱۶. قاسمی‌پور، قدرت (۱۳۹۰). *ترکیب‌سازی واژگانی در پنج گنج نظامی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی اصفهان*، سال سوم، شماره دوم، صص ۱۱۷-۱۳۵.
۱۷. کشانی، خسرو (۱۳۷۱). *اشتقاق پسوندی در زبان فارسی*، چ ۱، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
۱۸. کلباسی، ایران (۱۳۸۷). *ساخت اشتقاقی واژه در فارسی امروز*، چ ۳، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
۱۹. گلی‌زاده، پروین و دیگران (۱۳۹۲). *نقش جناس مرکب و خط در موسیقی کناری مثنوی از منظر سبک‌شناسی صورت‌نگرا، فصلنامه سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی*، سال ششم، شماره سوم صص ۳۸۷-۴۰۲.
۲۰. ماهیار، عباس (۱۳۸۹). *عروض فارسی*، چ ۱۲، تهران: قطره.
۲۱. محبتی، مهدی (۱۳۹۰). *از معنا تا صورت (دوره دوجلدی)*، چ ۲، تهران: سخن.
۲۲. مولوی، جلال‌الدین (۱۳۶۲). *مثنوی معنوی*، به تصحیح رینولد الین نیکلسون، چ ۹، تهران: امیرکبیر.
۲۳. وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۸۱). *فرهنگ قافیه در زبان فارسی*، چ ۱، مشهد: دانشگاه فردوسی.
۲۴. _____ (۱۳۷۴). *وزن و قافیه شعر فارسی*، چ ۴، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.