پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی (علمی ـ پژوهشی)

شمارهٔ ۴ (پی‌درپی ۱۲)، تابستان ۱۳۹۲، صص ۲۲۵-۱۹۹

ترفندهای برجسته‌سازی فعل در مثنوی معنوی

دکتر عبدالله ولی‌پور،[۱] دکتر رقیه همتی[۲]

چکیده

مولوی اکثر قسمت‌های مثنوی معنوی را به گفتهٔ خودش، در حالت بی‌خودی و در اثر تلقین منِ ملکوتیِ خود سروده است و در این شرایط، که لحظات ناب یک عارف محسوب می‌شود، اصالت با موسیقی و کلمات است و معانی‌تابع موسیقی و الفاظند و مولوی برای اصالت بخشیدن به کلمات و بر جسته‌سازی عناصر زبانی و بالطبع، تأثیرگذاری عاطفیِ مضاعف از شگردها و ترفندهای مختلف بهره می‌گیرد. در این میان، مبحثِ فعل و شیوهٔ بر جسته‌سازی آن در مثنوی معنوی یکی از جالب توجه‌ترین موارد می‌باشد که مولوی به شکل‌های گوناگون از جمله، تصرفات صرفی و نحوی، حذف، تأثیرپذیری از گویش و لهجه و... این شگرد را عملی می‌کند. این شگردهای هنری از جنبه‌های مختلف، منطبق با نظریات نقد زیبایی‌شناختی صورتگرایان است. از آنجایی که مثنوی معنوی، تاکنون کم‌تر بر پایهٔ نظریه‌های جدید نقد ادبی مورد نقد و تحلیل قرار گرفته است و با توجه به این که مکتب فرمالیسم جریان نوپایی است که در اوایل قرن بیستم در روسیه پدیدار شد و در دوره‌های گذشته برخی از علمای بلاغت اسلامی نیز به اصول صورتگرایان نظیر لفظ و فرم، بیش از معنی اهمیت می‌دادند، بنابراین نگارندگان قصد دارند در این مقاله برای تبیین جنبه‌های هنری مثنوی معنوی، "مبحث فعل" را از دیدگاهی فرمالیستی بررسی نمایند.

کلیدواژه‌ها: مولوی، مثنوی معنوی، نقد فرمالیستی، بر جسته‌سازی، فعل.

---

۱. استادیار دانشگاه پیام نور vabdollah@yahoo.com

۲. استادیار دانشگاه پیام نور ro.hemmati@yahoo.com

تاریخ وصول: ۹۱/۱۱/۰۷ تاریخ پذیرش: ۹۲/۰۷/۱۷

مقدمه

اغلب محققان، ارزش غالب مثنوی معنوی را به محتوی منحصر دانسته، و توجه و پژوهش خود را بیش‌تر به آن معطوف داشته‌اند، این متن ادبی و عرفانی، تاکنون کم‌تر بر پایهٔ نظریه‌های جدید نقد ادبی‌مورد نقد و تحلیل قرار گرفته است، این جستار کوششی است در این زمینه، با رویکردی فرمالیستی (Formalism)، تا "ترفندهای برجسته‌سازی فعل در مثنوی معنوی" را بکاود و گوشه‌هایی از جنبه‌های هنری این کتاب شریف و نبوغ ذهن ناخوآگاه مولوی را مورد بررسی و تحلیل قرار دهد.

فرمالیسم، اصطلاح جدیدی در نقد صورتگرایانه است و نخستین نشانه‌های این نوع نقد با انتشار مقالهٔ «رستاخیز واژه‌ها» در سال (۱۹۱۴م.) توسط ویکتور شکلوفسکی (Victor Shklovsky) در روسیه پدیدار شد و بعدها با ظهور افرادی چون یوری تینیانوف، بوریس‌آیخن بوام، یاکوبینسکی، رومن یاکوبسن و... گسترش پیدا کرد و اصطلاحاتی همچون فراهنجاری، آشنایی‌زدایی، برجسته‌سازی، بیگانه‌سازی و... در حیطهٔ این نقد به وجود آمد. فرمالیسم یعنی اهمیت دادن به فرم، و فرم به مجموعه عناصری گفته می‌شود که بافت و ساختار اثر ادبی را به وجود می‌آورند. فرمالیست‌ها می‌گویند هر عنصر اثر ادبی که در کل نظام، وظیفه بر عهده دارد، فرم است و هنر جز برجسته ساختنِ صورت و ساختار نیست. «فرمالیسم، تمام شگردها و ترفندها و تمامی خصوصیات زبان شعری از انواع وزن و موسیقی و تناسب‌های لفظی و معنوی و خیال‌های شاعرانه و مشخصات زبانیِ مخالف با زبان طبیعی و معمولی را در برمی‌گیرد که سبب می‌شود، معنی در شعر رنگ ببازد و تشخصِ زبان، خواننده را از توجه به معنی باز دارد و متوجه زبان کند» *(پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۴)*.

به عقیدهٔ تولستوی: «اگر ما به اشیایی که در اطرافمان هستند، عادت کنیم، دیگر مثل این است که آن‌ها را نمی‌بینیم، پس عادت در عین حال با خود نابینایی ذهنی را پیش

می‌آورد» *(نفیسی، ۱۳۷۰: ۱۷)*. فرمالیست‌ها بر این باور بودند که «زبان در پی بهره‌جوییِ پیوسته، جاذبه‌ها، زیبایی‌ها و تازگی‌های خود را از دست می‌دهد و تنها به ابزاری برای رفع نیازهای روزمره یا لذت‌های ادبی مکرر تبدیل می‌شود» *(اسحاقیان، ۱۳۸۲: ۵۰)* در این راستا بر جسته‌سازی» (foregrounding) و آشنایی‌زدایی (defamiliarization) از جملهٔ مهم‌ترین شگردهایی هستند که «با برهم زدن شیوه‌های معمول بیان، دنیایی را که متعارف و عادی به نظر می‌رسد، بیگانه می‌سازد و قابلیتِ از دست رفتهٔ خواننده برای دریافت نو را زنده می‌کند» *(سبزیان و کزازی، ۱۳۸۸: ۱۴۸-۱۴۹)*. توجهِ همراه با مکث و تعلّل و خارج شدن از خوانشِ اتوماتیک‌وار است که خواننده را به تأمّل و تفکر در شکل و محتوای متن وا می‌دارد و در نتیجهٔ کشفِ جنبه‌های هنری و مؤثّر زبان، وی را به التذاذ روحی می‌رساند.

مکتب فرمالیسم، جریان نقد ادبیِ نوپایی است که از عمر آن کم‌تر از یک قرن می‌گذرد، در بین دانشمندان اسلامی نیز برخی از علمای بلاغت از جمله جاحظ بصری، قدامه ابن جعفر، قاضی علی عبدالعزیز جرجانی، ابوهلال عسکری به لفظ و شکل پیام (فرم)، بیش از معنی و خود پیام اهمیت می‌دادند *(شمیسا، ۱۳۸۰: ۷۱)*؛ زیرا در نظر آنان این لفظ و کلمه است که «حشر معانی» می‌کند. شاعران بزرگ با نبوغ ذاتی خود به این مهم وقوف داشتند که «غبارِ عادت پیوسته در مسیر تماشاست» *(سپهری، ۱۳۷۶: ۳۱۴)* و به همین خاطر برای عادت‌زدایی و تشخّص بخشیدن به آثار خود، همانند فرمالیست‌ها از در "خلاف‌آمدِ عادت" وارد می‌شدند تا به مطلوب خود برسند.

مولوی نیز که یکی از بزرگ‌ترین شاعران زبان فارسی است با نبوغ ذاتی خود به این امر توجه داشته که غبار عادت با خود نابینایی ذهنی را به همراه می‌آورد، لذا می‌گوید:

عادت خود را بگردانم به وقت این غبار از پیش بنشانم به وقت[1]
(۱۶۲۷/۲)

مولوی با ترفندها و تمهیدات هنری مختلف، بسیاری از نرم‌ها و هنجارهای

کلیشه‌ای زبان متعارف زمان خود را شکسته و با نبوغ زیبایی‌شناسانهٔ خود متنی را خلق کرده که در خصوص آن «می‌توان گفت شعر مولوی بهترین نمونهٔ فراهنجاری در تمام شعر فارسی است» *(علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۹۲)*.

پیشینه، ضرورت و روش تحقیق

در تلاش برای پیگیری پیشینهٔ این جستار، غیر از چند مقاله با رویکرد فرمالیستی، همچون: «شگردهای خاص مولوی در انعطاف‌پذیر کردن قافیه» از نگارندهٔ این سطور، در فصل‌نامهٔ بهار ادب، زمستان ۱۳۹۰ شماره چهارم‌پیاپی ۱۴، «شیوه‌های آشنایی زدایی از صفت در مثنوی معنوی» از نگارندهٔ این سطور، در فصل‌نامهٔ مولوی پژوهی، پاییز و زمستان ۱۳۹۰، «برخورد هنری مولانا با حروف اضافی در مثنوی معنوی»، از نگارندهٔ این سطور در فصل‌نامهٔ مولوی پژوهی، ۱۳۹۲ و اشاره‌های پراکنده در کتاب سیب باغ جان از مریم خلیلی جهان‌تیغ و... مقالهٔ خاصی، مشخصاً در مورد کاربرد افعال با رویکرد نقد صورتگرایانه به دست نیامد و گویا هیچ پژوهش کاملی در این زمینه و موضوع، انجام نگرفته است. بنابراین نگارنده سعی دارد با نگاهِ صورتگرایانه به مبحثِ فعل در شش دفتر مثنوی، با استفاده از منابع معتبر، به شیوهٔ تحلیلی به این موضوع بپردازد و در نهایت، با بررسیِ یافته‌های خود به نتیجه‌ای‌درخور برسد.

حال در این قسمت، نگارنده، مبحث «فعل» و «ترفندهای برجسته‌سازی» آن را در مثنوی معنوی مورد نقد و بررسی قرار می‌دهد.

الف) برجسته‌سازی در حوزهٔ صرفی

صرف قسمتی از دستور زبان است که دربارهٔ چگونگی ساخت و کاربرد واژه بحث می‌کند. پر واضح است که یکی از مهم‌ترین خصوصیات زبان مولانا، زایایی آن و نیز ساخت و کاربرد واژه‌ها به شکلی «خلاف انتظار» است که به شکل شگفت انگیز و

گونه‌گون در شعر وی ظاهر می‌شود و شعرش را هنرمندانه کرده و به آن تشخّص می‌دهد و آن را در بین اشعارِ هم‌عصرانش متمایز می‌کند. یکی از این جنبه‌ها، حوزه صرفیِ زبان مولوی است که مجال زیادی برای هنرنمایی مولانا فراهم می‌آورد. برجسته‌سازی در حوزهٔ صرفی، نمودهای زیادی دارد از جملهٔ مواردی که بـه مـبحث «فـعل» مـربوط می‌شود، عبارتند از:

الف-۱) کاربرد فعل لازم و فعل متعدی به جای هم‌دیگر

فعل لازم (ناگذر) فعلی است که فقط به نهاد نیاز دارد و فعل متعدی (گذرا) فعلی است که علاوه بر نهاد، به مفعول هم نیاز دارد. یکی از هنجارگریزی‌های مولانا در حوزهٔ صرفی این است که گاهی این دو فعل را به جای هم‌دیگر به کار می‌برد؛ به این صورت که بدون دخل و تصرف در شکلِ فعلِ لازم، آن را همراه با مفعول می‌آورد و یـا فـعل متعدی را بدون نیاز به مفعول تنها با نهاد می‌آورد. مثال:

از بـــهاران کـــی شـــود ســـرسبز ســـنگ　　خاک شـــو تـــا گُـــل بـــرویی رنگ رنگ
(۱۹۱۱/۱)

یا:

آب غـــالب شـــد بـــرآتش از نـــهیب　　آتشش جوشد چـو بـاشد در حـجیب
(۲۴۲۹/۱)

در بیت اول، فعل «برویی» از مصدر روئیدن در اصل فعل لازم است که فقط به نهاد نیاز دارد، ولی مولانا آن را به همان صورت و بدون تصرف، به جای فعل متعدی و همراه با مفعول (گل) آورده است. در بیت دوم نیز فعل «جوشد» از مصدر جوشیدن، فعل لازم است، و مولوی بدون تصرف در ساخت فعل، آن را به جای صورت متعدی‌اش یـعنی «جوشاندن» و همراه با مفعول «آب» آورده است. گاهی هم دیده می‌شود که مولوی فعل متعدی را همانند فعل لازم با (نهاد) همراه می‌آورد و برای آن مفعول ذکر نمی‌کند و در حقیقت فعل متعدی را به جای فعل لازم به کار می‌گیرد. هرچند این موارد در مـثنوی

معدودند ولی به خاطر غرابت آن، قابل توجه‌اند و از موارد آشنایی‌زدایی، مولانا محسوب می‌شوند. مثال:

از بقیهٔ خور که در دندانش ماند　　کرم‌ها رویید و بر دندان نشاند
(۴۰۸۳/۶)

یا:

چون شدی تو پاک، پرده برکند　　جان پاکان خویش بر تو می‌زند
(۲۳۸۵/۴)

یا:

می‌گریزد ضدها از ضدها　　شب گریزد چون برافروزد ضیا
(۱۸۷/۳)

در بیت اول فعل «نشاند» از مصدر «نشاندن»، به معنی چیزی را در جایی قرار دادن، در اصل متعدی است ولی مولانا آن را بدون نیاز به مفعول و در جایگاه فعل لازم و به معنی «نشستن» بکار برده است. در بیت دوم نیز فعل «برکند» از مصدر «برکندن» فعل متعدی است که به جای فعل لازم و به معنی «برکنده شدن» آمده است. فعل «برافروزد» در بیت سوم نیز در اصل فعل متعدی است ولی مولانا آن را بدون نیاز به مفعول و در جایگاه فعل لازم و به معنی «برافروخته شدن» بکار برده است. موارد دیگر از فعل‌های لازم که در جایگاه فعل متعدی نشسته‌اند عبارتند از:

می‌گردیم ← می‌گردانی مرا

مزدحم می‌گردی‌ام در وقتِ تنگ　　این نصیحت می‌کنم نه از خشم و جنگ
(۲۰۷۵/۲)

روئیدن ← رویانیدن

حلق بخشد خاک را لطف خدا　　تا خورد آب و بروید صدگیا
(۲۲/۳)

و:

غصه‌ها زندان شده‌ست و چارمیخ غصه بیخ است و بروید شاخ، بیخ
(۳۵۹/۳)

و نیز بیت‌های شمارهٔ *(۱۳۱۹/۴)* و *(۱۴۲۷/۴)* و *(۲۰۹۱/۶)*

خلیدن ← خلانیدن

هرکه اندر شیخ تیغی می‌خلید بازگونه از تن خود می‌درید
(۲۱۲۸/۴)

جوشیدن ← جوشانیدن

گر دو صد بارت، بجوشم در عمل در کف جوشت نیابم یک دغل
(۲۱۱۰/۵)

عشق جوشد بحر را مانند دیگ عشقساید کوه را مانند ریگ
(۲۷۳۵/۵)

و ابیات شمارهٔ *(۱۲۱۲/۶)* و *(۳۴۶۸/۶)*

خوی کن ← خوی ده: عادت ده

معده را خوکن بدان ریحان و گل تا بیابی حکمت و قوت رسل
(۲۴۷۵/۵)

افعال متعدی که در جایگاه فعل لازم نشسته‌اند:

خامش کردن ← خامش شدن

دل شکسته گشت کشتیبان زتاب لیک آن دم کرد خامش از جواب
(۲۸۳۷/۱)

بدون تردید تأثیرپذیری از گویش، نیز در این کاربردها قابل توجه است.

الف-۲) افعال جعلی

شاعران هر زبانی وارثان حقیقی و گسترش دهندگان اصلی آن زبان محسوب می‌شوند. همه زبان‌های دنیا تا حدودی غنای واژگانی و توانمندی خود را مدیون

شاعران خلاق هستند. این شاعران خلاق هستند که با وارد کردن واژگان و ساخت‌های دستوری تازه، از عقیم ماندن زبان جلوگیری می‌کنند و هر شاعر با توجه به توانمندی ذهنی و فکری خود به این امر کمک می‌کند؛ زیرا که به قول نیما یوشیج: «کلمه زاییده نمی‌شود مگر با فکر، و هرکس به اندازهٔ فکر خود کلمه می‌سازد» *(نیما یوشیج، ۱۳۶۸: ۱۲۹)* مولوی یکی از این شاعران توانایی است که با فضای گسترده فکری خود، وقتی که قالب‌های واژگانی را برای بیان حقایق، نارسا می‌یابد با فکر و ذهن توانمند خود، واژگان تازه می‌آفریند که گونه‌ای از آن واژگان هم، افعال جعلی هستند. فعل‌های ساده در زبان فارسی بسیار محدودند و جوابگوی نیازهای اندیشگانی مولوی نیستند به این خاطر وی هر جا احساس نیاز کند خود به ساخت افعال روی می‌آورد. افعال جعلی در مثنوی به شکل‌های مختلف ساخته می‌شوند:

الف-۲-۱) گاهی از ترکیب (اسم + یدن) ساخته می‌شود. مثال:

ز آتش شهوت نزورید اهل دین　　باقیان را برده تا قعر زمین
(۸۶۲/۱)

در این بیت، فعل «زوریدن» به معنی چیره شدن و غلبه کردن به این شکل - یعنی به صورت فعل ساده - در زبان فارسی نیامده است و مولوی آن را بر اساس نیاز، از ذهن ناخودآگاه خود از اسم «زور» + «یدن» ساخته است.

آب تتماجش نگیرد طبع باز　　زال بترنجد، شود خشمش دراز
(۲۶۳۶/۴)

گفت از دُمگاه آغازیده‌ام　　گفت دم بگذار ای دو دیده‌ام
(۲۲۹۰/۱)

فعل «بترنجد» در بیت اول به معنی «روی درهم کشیدن»، «اخم کشیدن» در زبان فارسی وجود ندارد و مولوی آن را از ترکیب اسم «ترنج» + «یدن» ساخته است. در بیت دوم نیز فعل «آغازیده‌ام» به معنی آغاز کرده‌ام، به صورت فعل ساده سابقه ندارد و مولوی آن را به جای فعل مرکب «آغاز کردن» به کار برده است. موارد دیگر که به این

شکل «اسم + یدن» ساخته می‌شوند عبارتند از:

لافیدن: لاف زدن *(۱۴۵۷/۵)*، *(۸۳۸/۴)*، *(۱۷۷۵/۴)*، *(۱۳۴۸/۲)*، *(۳۱۹/۲)* و *(۲۲۵۲/۳)* غلطیدن: غلط زدن *(۲۵۲۹/۵)* ترنجیدن: روی درهم کشیدن، اخم کردن *(۹۴۴/۵)*، *(۳۸۵۷/۵)* و *(۱۲۶۳۶/۶)* آغازیدن: آغاز کردن *(۶۶۵/۶)*، *(۷۰۳/۶)*، *(۱۶۲۱/۵)*، *(۲۸۵/۴)*، *(۵۳۵/۲)*، *(۱۴۵۵/۲)* و *(۲۲۹۰/۱)* رهیدن: رها شدن *(۳۴۱۱/۴)*، *(۲۲۸۱/۳)*، *(۱۳۴۱/۱)*، *(۳۹۱۵/۱)* و *(۳۰۰۳/۱)* خمیدن: خم شدن *(۲۵۷/۴)* و *(۲۸۵۷/۱)* منگیدن: زیرلب سخن گفتن *(۶۹۷/۴)* و *(۵۲۶/۳)* غژیدن: رفتن، حرکت کردن با چهار دست و پا *(۹۸۰/۳)* گواریدن: گوارا شدن *(۳۲۸۵/۳)* و *(۳۰۸۰/۲)* رندیدن: ستردن، تراشیدن *(۴۸۳/۲)* لندیدن: غرولند کردن *(۳۳۲۶/۱)* زوریدن: غلبه کردن، چیره شدن *(۸۶۲/۱)* طوفیدن: طواف کردن *(۲۲۰۴/۱)*.

اکثر این موارد به صورت قیاسی ساخته می‌شود. وقتی فعل‌های موجود جوابگوی نیازهای شاعر نیست، شاعر به قیاس فعل‌های موجود و رایج، افعال تازه می‌سازد. با این فرض که اگر «لنگیدن» و «مکیدن» و «رقصیدن» می‌توانند در زبان کارکرد داشته باشند، پس با این قیاس «طوفیدن» «رندیدن» و «زوریدن» نیز می‌توانند کاربرد زبانی داشته باشند.

الف-۲-۲) گاهی نیز افعال جعلی از ترکیب (صفت+ یدن) ساخته می‌شوند، فعل‌های «تندد» و «زارد» در ابیات ذیل از آن جمله‌اند:

چون خری پا بسته تندد از خری هر دو پایش بسته گردد بر سری *(۱۴۹۵/۴)*

پس کجا زارد کجا نالد لئیم گر تو نپذیری بجز نیک ای کریم *(۳۳۵/۲)*

الف-۲-۳) گاهی نیز مولوی برای ساخت فعل‌های ماضی از «بن مضارع + یدن» استفاده می‌کند:

مـــن ز اســـتیزه نـــمی‌جوشیدمی خـــود بـه عشـرِ ایـنش بـفروشیدمی
(۱۰۳۷/۶)

شکـــل کـــرباسی نـــموده مـــاهتاب آن بـــــپیموده فـــــروشیده شـــتاب
(۱۱۶۲/۳)

تـــــا نـــــیابیدم نـــبودم طـــالبش مس کـــنون مـغلوب شـد زر طـالبش
(۳۰۰۳/۲)

و *(۱۷۹۲/۶)*، *(۱۶۴۴/۶)*، *(۱۹۵۲/۶)*، *(۲۱۰۶/۶)*، *(۲۱۰۵/۶)* و *(۲۱۰۷/۶)*

چـــون خـــبر یـــابید جـــدّ مـصطفی از حـــــلیمه وز فـــغانش بـــر مـــلا...
(۹۸۳/۴)

یـــا تـــو بـــافیدی یکـی کـرباس تـا خـــوش بســـازی بـــهر پـوشیدن قـبا
(۲۹۲۲/۵)

گـر بـرآیـد تـا فـلک، از وی مـترس کـــاو بـه عشـق سـفل آمـوزید درس
(۳۱۵۲/۲)

الف-۳) کاربرد گونه‌های آزاد افعال

واژه‌های زیادی در مثنوی دیده می‌شوند که شکل نامتعارف و غریبی دارند. این نوع کاربردهای واژگانی که در زبان مثنوی، بسامد بالایی نیز دارند، باید از اخـتصاصات زبانی مولوی باشند. این واژه‌ها گاهی با افزایش واجی به اول یا وسط یا آخر واژه‌ها ساخته می‌شوند و گاهی با کاستن یک واج پدید می‌آیند. گاهی هم افزایش و کاهشی در کار نیست و علت ناآشنایی واژگان، تغییر و تبدیل واجی به واج دیگر می‌باشد. به هر حال این شیوه کاربرد، هر چند از نظر معنایی تمایزی بین واژگان ایجاد نمی‌کند، گاه از تأثیرِگونهٔ کاربردی گویش حکایت می‌کند و به شعر مولانا صـمیمیت مـی‌بخشد و گاهی هم از جرأت و جسارت وی حکایت می‌کند که هیچ زمـانی و بـه هـیچ وقت، احساسات و هیجانات درونی و روحانی خود را فدای وفاداری به هنجارها و سنت‌ها و قالب واژگانی نمی‌کند، بلکه با نبوغ ذاتیِ طبع خود و به طور ناخودآگاه هـرجـا لازم بداند، قالب‌های واژگانی و هنجارهای دستوری و صرفی را درهم می‌شکند و واژه‌ها و

کلام را به شکلی که نمایشگر انفجارهای عاطفی او باشند به کار گیرد. در هر حال مولانا با تغییر چهره متعارف واژه‌ها، هم نارسایی‌های وزن و قافیه را بر طرف می‌کند و هم با «بیگانه‌سازی»، فعل‌ها را در چشم خواننده برجسته می‌نماید.

حاضر آوردند چون فتنه فروخت　　اشتر کُردی که هیزم می‌فروخت
(۶۵۷/۲)

من از آن روزن بدیدم حال تو　　حال تو دیدم ننوشم قال تو
(۳۵۳/۴)

ساکتش کرد و بسی بنواختش　　دیده‌اش بگشاد و داد اشناختنش
(۱۳۳/۵)

خالی از خود بود و پر از عشق دوست　　پس ز کوزه آن تلابد که در اوست
(۴۰۴۱/۶)

در این واژه‌ها علاوه بر این که گاهی ضرورت وزن و قافیه، کاربرد گونه‌های آزاد را ایجاب می‌کند، تاثیرپذیری از کاربرد گویشی و عامیانه واژه‌ها نیز قابل تأمّل است. مولانا به خاطر اختلاط با عامه، و اُنس و الفت با آن‌ها، زبان عامیانهٔ مردمِ کوچه و بازار را با زبان هنری خود مرتبط ساخته و علاوه بر غنای واژگانی به صمیمیت فضای شعری هم افزوده است. بزرگ‌ترین هنر شاعر این است که از بین ترادف‌های واژه، لفظی را انتخاب کند که بر شکوه و طنطنه و شگفتی و تأثیر شعر بیفزاید. همان طور که سیمین دانشور نیز ضمن تعریف هنر، «شعر و ادبیات را هنر خلق زیبایی به وسیله واژگان می‌داند» *(دانشور، ۱۳۷۵: ۳۳)*. واژگان در زبان نیروی جادویی دارند، شاعر باید واژه‌هایی را انتخاب کند که توانایی گزارش و به تصویر کشیدن عواطف درونی او را داشته باشد.

ب) برجسته‌سازی در حوزهٔ نحوی

یاکوبسن شعر را «هجوم سازمان یافته و آگاه به زبان هر روزه» *(احمدی، ۱۳۸۰: ۶۸)* و «در هم ریختن سازمان یافتهٔ گفتارِ متداول» *(ایگلتون، ۱۳۸۳: ۴)* می‌خواند. شعر قاعده‌های قالبی را می‌شکند و زبان را ویران می‌کند، زیرا ارزش‌های بیانی مولود انحرافاتی است که نسبت به قواعد زبان معیار انجام می‌گیرد. با تغییر شکل قواعد و هنجارهای زبان است که زبانِ اثرِ ادبی، هنری گشته و تشخّص پیدا می‌کند و به شعر ناب نزدیک‌تر می‌شود. جنبهٔ موسیقیایی شعر شاید از مهم‌ترین عواملی باشد که سبب شکستن هنجارها و قواعد دستوری می‌شود، زیرا وزن و قافیه جابه جایی در ارکان جمله را می‌خواهد و گوینده به هیچ وجه نمی‌تواند با وفاداری به قواعد دستوریِ زبان عادی، ایجاد وزن و موسیقی کرده و اثری هنری و زیبا بیافریند. از این روست که شفیعی کدکنی می‌نویسد: «در صورتی که معروفِ میان مردم آن است که در تصوف، اصل، معنی است و لفظ هرچه خواهد گو باش. اما حقیقتِ امر این است که در لحظه‌های ناب صوفی، اصالت با موسیقی، یعنی کلمات است و معانی تابعِ این موسیقی و الفاظ‌اند، گرچه اصرار ورزند که: حرف چه بود خارِ دیوار رزان» *(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ۴۲۸)*.

به هر حال درک اثر هنری جز به یاری آنچه یاکوبسن «نظم‌شکنی نظم» خوانده، امکان ندارد *(احمدی، ۱۳۸۰: ۴۹)*. در نتیجهٔ این «نظم‌شکنی» است که اثر ادبی شکلی تازه و غیر متعارف به خود می‌گیرد و آن هم به نوبهٔ‌خود سبب تولدِ محتوای تازه همراه با نمایش هیجانات درونی گوینده می‌شود.

ب-۱) جانشین‌سازی فعلی

یکی از مهم‌ترین نوآوری‌ها در حوزه نحو «فعل» برجسته سازی آن به شیوهٔ جانشین‌سازی است.

جان هر مرغی که آمد سوی قاف　　جملهٔ عالم از او لافند لاف
(۸۳۸/۴)

گفت بفشارم ورا اندر فشار　　تا شود زار و نزار از انتظار
(۱۲۱۶/۴)

عشق بشکافد فلک را صد شکاف　　عشق لرزاند زمین را از گزاف
(۲۷۳۶/۵)

قهقه خندید و جنبانید سر　　گفت باد ریش این نادان نگر
(۱۴۵۷/۲)

چشم تو بیدار و دل خفته به خواب　　چشم من خفته دلم در فتح باب
(۳۵۵۰/۲)

وآنک صد فرسنگ ز آن سو بود او　　چونک بد یعقوب می‌بویید بو
(۳۰۳۷/۳)

در این ابیات، افعالی استعمال شده‌اند که در زبان عادی یا به صورت ساده و یا با «فراکردی» رایج به کار می‌روند. ولی مولانا به سلیقه خود که ناشی از «زهرهٔ شیر و جان دلیر داشتنِ» او است، از ریشهٔ خود فعل‌ها برای آن‌هافراکردی» می‌سازد که بیش‌تر شبیه «مفعول مطلق» رایج در زبان عربی است. فعل «لاف زدن» به صورت مرکب در زبان عادی کاربرد دارد و گاهی هم از آن فعل جعلی می‌سازد و به صورت «لافیدن» می‌آورد، ولی در این شکل، بیت از هنجارهای عادی فراتر می‌رود و به شیوه‌ای غریب با جانشین‌سازی، فعل را به صورت «لاف لافیدن» می‌آورد و برجستگی به فعل می‌بخشد. بقیه فعل‌ها نیز، به صورت مرکب «فشار دادن» یا سادهٔ «فشردن»، «شکافتن»، «خندیدن» و «خفتن» در زبان عادی کاربرد دارند، ولی نبوغ ذاتی مولانا به طور ناخودآگاه آن‌ها را با شکل« بیگانه سازی‌شده» و به صورت «اندر فشار فشردن»، «شکاف شکافتن»، «قهقه خندیدن» و «به خواب خفتن» به کار می‌برد و موجب تشخّصِ زبان می‌شود.

ب-۲) آوردن افعال ساده به شکل مرکب

گاهی هم مولوی افعال ساده را به شکل مرکب به کار می‌برد تا سبب برجستگی شود؛ مثال:

تـا ابـد هـر چـه بـود او پـیش پـیش　　درس کـرد از عـلم الاسـماء خـویش
(۲۶۴۹/۱)

در تـنازع آن نـفر جـنگی شـدند　　کـه ز سـرِّ نـام‌ها غـافل بُـدند
(۳۶۸۵/۲)

گـفت آن یـعقوب بـا اولاد خـویش　　جسـتن یـوسف کـنید از حـدّ بـیش
(۹۸۲/۳)

از ره حس دهـان پـرسان شـوید　　گـوش را بـر چـار راه او نـهید
(۹۸۵/۳)

بـعد از و خـود قـرن بـر قـرن آمـدند　　جـملگان بـر سـنت او پـا زدنـد
(۱۹۵۵/۵)

در این ابیات مولوی به جای فعل‌های سادهٔ «آموختن»، «جـنگیدن»، «جسـتن»، «پرسیدن» و «رفتن»، افعال مرکب «درس کردن»، «جنگی شدن»، «جسـتن کـردن»، «پرسان شدن» و «پا زدن» آورده است. او با این نوع‌آوریِ خود، هم افعال را در چشم خوانندگان برجسته ساخته است و هم مشکل وزن را برطرف کرده است. البته این شیوه کاربرد، علاوه براقتضای وزن و قافیه، احتمالاً نـاشی از تأثـیرپذیری از کـاربردهای گویشی و محلی هم باشد. مولوی به خاطر تأثیرپذیری از گویشِ بوم زیستی، گاهی هم به جای فراکردِ رایجِ افعالِ مرکب، از فراکردی ناآشنا و نامتعارف استفاده می‌کند. مثال:

لیک نـور سـالکی کـز حـد گـذشت　　نـور او پـر شـد بـیابان‌ها و دشت
(۲۴۲/۵)

دیو، زآن لوتـی کـه مـرده حـی شـود　　تـا نـیاشامد، مسـلمان کـی شـود
(۲۹۰/۵)

دل شکسته گشت کشتیبان زتاب لیک آن دم کرد خامش از جواب
(۲۸۳۸/۱)

در این ابیات، مولانا به جای فراکرد رایج افعال، فراکردی بیگانه و ناآشنا به کار برده و از این رهگذر هم موجب برجستگی افعال شده است و هم در معنا نوعی ابهام هنری بوجود آورده است. مکث بر همین ابهام و دشواری، و فهمِ آن است که منشأ التذاذ هنری و تجربهٔ زیبا شناختی می‌شود. در بیت‌های اول و دوم به جای فراکرد «کردن»، از «شدن» یعنی به جای «پرکردن» و «حی (زنده) کردن» از «پرشدن» و «حی شدن» و در بیت سوم به جای فراکرد «شد» از «کرد» (خامش کرد، به جای خامش شد) استفاده کرده است.

ب-۳) استعمال عبارات فعلی به جای فعل‌های مرکب و ساده

نوآوری دیگر در کاربرد فعل، استفاده از عبارت‌های فعلی به جای فعل‌های مرکب یا ساده است:

انبیا گفتند با خاطر که چند می‌دهیم این را و آن را وعظ و پند
(۳۰۷۷/۳)

هر که خواهد قسم خود برجان زند هر که خواهد قسم خود پنهان کند
(۲۴۰۹/۶)

رحم آمد بر وی آن استاد را کرد در باقی فن و بیداد را
(۱۷۰۶/۶)

گر لطیفی زشت را در پی کند تسخری باشد که او بر وی کند
(۹۰/۲)

«با خاطر گفتن» به جای «حدیث نفس کردن»، «بر جان زدن» به جای «خوردن»، «در باقی کردن» به جای «پایان دادن» و «در پی کردن» به جای «دنبال کردن» به کار رفته‌اند و هر یک در نوع خود قابل توجه هستند و موجب برجستگی و تشخّصِ زبان

می‌شوند.

ب-۴)کاربرد فعل محقّق الوقوع

مولوی گاهی به جای فعل‌های مضارع و مستقبل، از صورت ماضی سادهٔ افعال (محقق‌الوقوع) استفاده می‌کند.

رو بجو یار خدایی را تو زود　　چون چنان کردی خدا یار تو بود
(۲۳/۲)

پیش شیخ آمد که ای شیخ درشت　　تو یقین دان که مرا استاد کُشت
(۴۰۷/۲)

چون که هیزم بازگیری نار مرد　　زآنک تقوی آب سوی نار برد
(۳۷۰۵/۱)

کانکِ این بت را سجود آرد، بِرَست　　ور نه‌آرد، در دل آتش نشست
(۷۶۹/۱)

خربوزه چون در رسد شد آبناک　　گر بنشکافی تلف گشت و هلاک
(۳۷۱۸/۵)

در این ابیات «بود» به جای «خواهد بود»، «کُشت» به جای «می‌کُشد»، «مرد و برد» به جای «می‌میرد و می‌برد»، «برَست و نشست» به جای «رهایی می‌یابد و می‌نشیند» و «شد و گشت» به جای «می‌شود و می‌گردد» آمده‌اند و با تغییر مقولهٔ زمانی خود، از زمان مستقبل به زمان ماضی وارد شده‌اند و جنبهٔ هنری یافته‌اند. لازم به ذکر است که عینیّت‌بخشی و تجسّم‌سازی، هدف اصلی در گونه استعمال‌هاست؛ یعنی وقتی گوینده‌ای به جای فعل مستقبل، از فعل ماضی استفاده می‌کند، بیانگر این است که گوینده در تحقّق یافتنِ سخن خود در آینده به حدی یقین خاطر دارد که گویی کار در گذشته تحقق یافته و گوینده نیز آن را به چشم دیده است.

ب-۵) استعمال افعال پیشوندی به جای افعال ساده

مولوی گاهی هم به جای افعال ساده از افعال پیشوندی استفاده می‌کند، البته در این نوع افعالِ پیشوندی، پیشوند هیچ تغییر معنایی در فعل بوجود نمی‌آورد، فقط به افعال برجستگی می‌بخشد و بر غنای موسیقیایی شعر می‌افزاید.

آن عماد الملک گریان چشم مال　　پیش سلطان در دوید آشفته حال
(۳۳۸۳/۶)

چو فطامش شد بگفتم با پری　　تا درآموزید نطق و داوری
(۴۸۳۴/۶)

چند زنبور خیالی در پرد　　می‌کشد این سو و آن سو می‌برد
(۷۳۲/۵)

بر مثال عنکبوت، آن زشت خو　　پرده‌های گنده را بربافد او
(۴۶۲/۴)

من چه گویم که مرا در دوختست　　دمگهم را دمگه او سوختست
(۳۷۱۶/۳)

سامریی خود چه باشد ای سگان　　که خدایی برتراشد در جهان
(۲۰۴۷/۲)

در ابیات مذکور پیشوندها چیزی به معنای فعل اضافه نمی‌کنند، بلکه تنها جنبهٔ هنری دارند، زیرا فعل‌های ساده را از حالت یکنواختی و آشنای خود درآورده‌اند، هم‌چنین به موسیقیِ کلام افزوده و نارسایی‌های وزنی را برطرف کرده‌اند. این نوع فعل‌های پیشوندی در مثنوی بسامد بالایی دارند، از موارد دیگر آن‌ها عبارتند از:

در رسان: برسان *(۳۴۸۳/۲)*، برفزا: بیفزا *(۲۹۳۴/۱)*، بروزید: وزید *(۲۰۴۵/۱)*، دررفته‌اند: رفته‌اند *(۳۱۸۲/۱)*، برزُست: زُست: روید *(۳۷۰۱/۳)*، بردهم: بدهم *(۲۲۴۸/۴)*، بر برده‌ام: برده‌ام *(۶۴۷/۱)*، در دوز: بدوز *(۲۷۲۱/۱)*، در دوند: بدوند *(۱۸۰۰/۴)*، بر ساختند: ساختند *(۳۱۶۵/۱)*، در راندند: راندند *(۳۷۳۹/۵)*، در بسته‌ایم: بسته‌ایم *(۱۴۵۴/۲)*.

ب-۶) حذف فعل

الکساندر وسه لوسکی معتقد بود که «یک اسلوب قانع‌کننده و رضایت بخش، دقیقا اسلوبی است که بیش‌ترین اندیشه را با کم‌ترین واژگان ارائه می‌دهد» *(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ۲۴)*. یکی دیگر از کارکردهای هنری در حوزه نحو فعل، حذف فعل می‌باشد. درکاربرد زبان، چیزی را که مخاطب می‌داند دوباره برایش تکرار نمی‌کنند. این همان اصل «اقتصاد زبانی و کم‌کوشی» *(باقری، ۱۳۷۲: ۹۷-۱۰۰)* است. فعل به دو طریق، قرینه لفظی و معنوی از کلام حذف می‌شود، حذف به قرینه لفظی مغایر با هنجارهای عادی زبان نیست و در زبان مردم عادی هم رواج دارد، اما حذف به قرینه معنوی، هم به ایجاز و اقتصاد زبانی منجر می‌شود و هم جنبه هنری دارد، زیرا ذهنِ خواننده را برای درک بهتر معنی به تحرّک و فعالیت وامی‌دارد و خواننده با کشفِ فعلِ محذوف و ایجاد ارتباط بین اجزای جمله و پی بردن به اقتصاد زبانی، احساس لذت می‌کند.

مثال:

پیش او بر [و بگو] کای تو ما را اختیار — این قدر بستان کنون معذور دار *(۲۱۶۵/۱)*

هوی هوی باد و شیر افشان ابر — در غم ما اند یک ساعت تو صبر [کن] *(۱۹۵۵/۲)*

چون نماند خانه‌ها را قاعده — مومنان مانند نفس واحده [می‌شوند] *(۴۱۸/۴)*

جز کنار بام، خود نبود سقوط — اعتبار از قوم نوح و قوم لوط [بگیر] *(۲۱۵۳/۴)*

رفت و پرسید و بیامد [گفت] که ز ری — گفت عزمش تا کجا؟ درماند وی *(۳۹۰/۶)*

واســـــتانم آن کـــــه تـــــا دانـــد یـــقین
خرمن آن ماست، خوبان خوشه‌چین [هستند]
(۹۸۳/۵)

صبرشان بخش و کفهٔ میزان گران [کن] وارهـــــانشان از فـــن صـــورتگران
(۱۱۹۹/۵)

ب-۷) حذف شناسهٔ فعل

شگرد دیگر مولوی در برجسته‌سازی فـعل، حـذف شـناسهٔ آن است. ایـن گـونه حذف‌ها هرچند در بعضی از متون منثور و منظوم سبک خراسانی و عـراقـی کـاربرد داشته، باز در مثنوی معنوی آن غرابت خود را از دست نـداده است و بـرجسـتگی و تشخّص، در ابیاتی که این نوع حذف‌ها در آن‌ها صورت گرفته، کاملاً مشـهود است.
مثال:

لوت خوردند و سماع آغاز کرد [َنـد] خانقه تـا سـقف شـد پـر دود و گـرد
(۵۲۹/۲)

یـــاوه شـد هـمیان زر، او خـفته بـود جمله را جستند و او را هـم نـمود[نـد]
(۳۴۷۹/۲)

چـون کـه در ریش عـوام آتش فـتاد بند کـردندش بـه زنـدانـی نـهاد[نـد]
(۱۳۹۰/۲)

کـــه بـــبندیدم قـــوی وز ســـازِ گـاو بر سرو ریشم بزن [ید] وین را مکاو[ید]
(۱۴۳۶/۲)

مادرانشان خشمگین گشتند و گفت[ند] روز کُـــتّاب و شـــما بـــا لهـو جـفت
(۱۵۹۲/۳)

بـا چـنین گـبری و هـفت انـدام زفت از شکاف در برون جستند و رفت [ند]
(۲۶۲۴/۳)

پس دوان گشـــتند ســـرهنگان مست تا کـه دزدان را گـرفتند و بـبست[نـد]
(۲۸۰۵/۶)

زین مناره صد هزاران همچو عاد درفتادند و سر و پا باد داد[ند]
(۱۳۵۱/۶)

دُرّها بودند گویی آب گشت[ند] نی نشان پا و نی گردی به دشت
(۲۲۹۱/۳)

در همهٔ این ابیات، فعل‌های معطوف به فعل جمع یا نهاد جمع، مفرد آورده شده‌اند و ضمیر متصل فاعلی (شناسه) در فعلِ معطوف، به قرینهٔ لفظی حذف شده است. این رخداد از جسارت سنت‌گریزیِ گوینده حکایت می‌کند که با آشنایی‌زدایی از واژه‌ها و قوانینِ دستوری، واژه‌ها را برجسته می‌کند و یقیناً ضرورت وزن هم در این گونه حذف‌ها تاثیر داشته است. گاهی هم به نظر می‌رسد که این نوع حذف‌ها، بدون قرینه و یا به قرینه معنوی حذف می‌شود یا اصلا مفرد آورده می‌شود. این نوع حذف‌ها، از نوع اول، برجستگی و جنبه هنری بیش‌تری دارند و هرچند خواننده در وهله اول، در متن نوعی ابهام احساس می‌کند، ولی با فعالیت ذهنی و کشف حقیقت از خلاقیت ذهن گوینده، دچار شگفتی می‌کند.

گفت پیغمبر که در بازارها دو فرشته می‌کند[ند] ایدر دعا
(۳۸۰/۲)

کز کمیِ خشت، دیوارِ بلند پست‌تر گردد بهر دفعه که کند[م]
(۱۲۰۷/۲)

از ره تقلید، تو کردی قبول سالکان این دید[ند] پیدا، بی‌رسول
(۱۷۳۵/۳)

بعدِ دیری گشت[ند] آن‌ها هفت مرد جمله در قعده پی یزدانِ فرد
(۲۰۵۳/۳)

گفت ارزد این به نیمهٔ مملکت کش نگهدارا[د] خدا از مهلکت
(۴۰۴۴/۵)

گفت [ند] یک کوریت می‌بینیم ما آن دگر کوری چه باشد وانما
(۱۹۹۵/۲)

در این ابیات، شناسهٔ بعضی از فعل‌ها مطابقِ نهاد آن‌ها نیامده است. در بیت اول برای نهاد جمع (دو فرشته) فعل مفرد (دعا می‌کند) و در بیت دوم برای نهاد (من) فعل (کند) آورده و از آخرِ فعل، شناسهٔ «م» را حذف کرده. در بیت سوم و چهارم هم برای نهادهای جمع (سالکان) و (آن‌ها هفت مرد) فعل مفرد (دید) و (گشت) آورده. در بیت پنجم برای نهاد (او) فعل (نگهدارا) آورده و برخلاف هنجارهای دستوری، شناسه فعل یعنی «َد» را از آخر آن حذف کرده است. و بالاخره در بیت آخر نیز برای نهادِ سوم شخص (آنان) فعل (گفت) آورده و شناسه «َند» را از آخر فعل حذف کرده است.

ب-۸) عطف وجوه

از هنجارگریزی‌های غریب و بسیار بدیعی که در کاربرد فعل در مثنوی به چشم می‌خورد، یکی هم این است که مولانا گاهی به جای فعل ماضی یا مضارع التزامی از بن مضارع افعال (صورت امر فعل) استفاده می‌کند. شفیعی‌کدکنی در توضیح این نوع کاربردها می‌نویسند: «عطفِ امر و ماضی[یا مضارع] با یکدیگر... نوعی هنر بلاغی به حساب می‌آمده است. چیزی که در بلاغتِ فارسی هنوز تدوین نشده است و آن را "عطف وجوه" باید خواند» *(عطار، ۱۳۸۳: ۷۸۰)* مثال:

او ز تو رو درکشد ای پرستیز بندها را بگسلد وز تو گریز
(۳۱۸/۲)

یک دو گامی رو تکلف ساز خوش عشق گیرد گوش تو آنگاه کَش
(۲۵۱۵/۵)

در زمان آخُرچیانِ چُست، خَوش گوشه افسار او گیرند و کش
(۲۰۸۰/۳)

آن یکی موری گرفت از راه جو مور دیگر گندمی بگرفت و دو
(۲۹۵۷/۶)

خر ز دورش دید و برگشت و گریز تا به زیر کوه تازان نعل ریز
(۲۵۶۷/۵)

در بیت اول به جای «بگریزد» فعل «گریز» و در بیت دوم و سوم به جای «بکشند»، «کش»، در بیت چهارم به جای «دوید»، «دو» و بالاخره در بیت پنجم به جای «گریخت»، «گریز» را به کار می‌برد، که هیچ کدام مطابق هنجارهای نحوی زبان متعارف نمی‌باشند. در تمام این ابیات، افعالی که به صیغهٔ امر بیان شده‌اند از لحاظ زمان در حکمِ فعل «معطوف» به ماقبل خویش می‌باشند. مولوی با این کار علاوه بر رفعِ نارسایی‌هایِ وزن و موسیقی و قافیهٔ شعر، هدف هنرمندانه دیگری نیز دارد و آن این است که با این نوع افعال، نوعی تداوم و استمرار در فعل را بیان می‌کند.

ج) بهره‌گیری از امکاناتِ گویشِ بوم‌زیستی

هرچند در مباحث گذشته به تأثیر لهجهٔ عامیانهٔ و گویشِ بومیِ خراسان و ماورالنهر، در عناصر زبانی مولوی به شکل پراکنده اشاره شد، در این جا به صورت مجزا هم به این مهم اشاره‌ای می‌کنیم. «هنر شاعر، ازدواجِ شکوهمند و زیبای کلمات است، بهره‌گیری از همهٔ واژگان و ظرفیت‌های آن، برای طرحِ رساتر و تأثیرگذارترِ اندیشه و عواطف خود. در این رهگذر، واژگان محلی و بومی نیز می‌توانند به کار آیند و شاعر را یاری دهند تا صمیمی‌تر بگوید و دنیای مخاطب را با دنیای ویژهٔ خویش پیوند زند» *(سنگری، ۱۳۸۱: ۶-۷)*. مولوی با توجه به این که از یک طرف دوران کودکی خود را در خراسان و ماورالنهر سپری کرده بود و از طرف دیگر به خاطر انس و الفت داشتن با آثار شاعران و نویسندگان آن منطقه، خصوصاً آثار عطار نیشابوری و سنایی‌غزنوی، با لهجه و گویش بومی آن ناحیه آشنایی کافی و وافی داشته، لذا موقع سرودن شعر، این اندوخته‌های ذهنی، به شکلی ناخواسته از ناخوآگاه وی سر می‌کنند و برای بیان عاطفی‌تر هیجانات درونی خود، به اشکال گوناگون از آن‌ها استفاده می‌کند. اهمّ آن‌ها عبارتند از:

ج-۱) بهره‌گیری از لهجهٔ بوم‌زیستی در تلفظ فعل‌ها

«"لهجه" به شکل‌هایی از یک زبان گفته می‌شود که فقط در تلفظ با هم فرق دارند؛ مثلاً وقتی که یک اصفهانی به فارسیِ تهرانی حرف می‌زند، می‌گوییم لهجه دارد. همین طور بعضی کردها، لرها یا آذری‌ها با لهجهٔ کردی، لری یا آذری به فارسی صحبت کنند» *(حق‌شناس و دیگران، ۱۳۸۵: ۳۲)* لهجه ممکن است به خاطر ابدال واجی به واج دیگر و یا کاهش و افزایش واجی صورت بگیرد. یکی از این ابدال‌ها، تبدیل واج "د" به "دت" در شناسهٔ دوم شخص جمع است که در این صورت "ید" را "یت" تلفظ می‌کردند.

دعـــوی مـــا را شـــنیدیت و شـــما　　مـــی‌ببینید ایـــن گـــهر در دست مـــا *(۲۷۱۶/۳)*

بـــار دیگـــر سـوی ایـن دام آمـدیت　　خـــــاک انـــدر دیـــده تـــوبه زدیت *(۲۸۷۶/۳)*

قـــوم گـفتند: ار شـما سـعد خـودیت　　نـــحس مـاییـد و ضـدیت و مـرتدیت *(۲۹۴۹/۳)*

نـه شـما چـون طـفل خـفته آمـدیت　　بـــــی‌خبر از راه و ز مـــــنزل بُـــدیت *(۱۱۲۴/۵)*

بس غـــریب‌ها کشـــیدیت از جـــهان　　قـــدر مـــن دانسـته بـاشید ای مـهان *(۴۱۸۳/۵)*

یا در بیت زیر مصوت بلند «ا» به «ی» تبدیل شده است. که شبیه «ممال» در زبان عربی است:

گـــــر ســـــعیدی از مـــناره اوفـــتید　　بـــادش انـــدر جـــامه افـتاد و رهـید *(۱۳۴۹/۶)*

یا تبدیل هم‌زمان واج‌های «ر» به «ل» و «و» به «ب» در واژهٔ «تلابد» در بیت زیر:

خالی از خود بود و پر از عشق دوست　　پس ز کـــوزه آن تـلابد کـه در اوست *(۴۰۴۱/۶)*

«یکی از ویژگی‌های زبان خراسانی، تبدیل مصوت‌های کشیده به کوتاه است... که

بر اساس این قاعده مصوت‌های بلند «آ» به مصوت کوتاه (فتحه) و مصوت بلند «او» به مصوت کوتاه (ضمه) و مصوت بلند «ای» به مصوت کوتاه کسره تبدیل می‌گردند». *(مجد، ۱۳۸۶: ۱۴۷)* مانند:

این کنم یا آن کنم او کی گُود (=گوید) که دو دست و پای او بسته بود
(۴۰۹/۶؛ نیز ۴۰۸/۳، ۱۲۰۳/۳)

خیمه ویران است و بشکسته وتد او بهانه می‌جود (= می‌جوید) تا در فتد
(۱۴۸۷/۶)

بهرِ یزدان می‌زِید (= می‌زیید) نی بهرِ گنج
بهرِ یزدان می‌مرد (= می‌میرد) نه از خوف و رنج
(۱۹۱۰/۳؛ نیز ۳۶۰/۶، ۳۷۱۷/۵، ۴۴۹/۴)

ج-۲) بهره‌گیری از توانمندی‌های گویش بوم زیستی

«گویش به شکل‌هایی از یک زبان گفته می‌شود که علاوه بر تلفظ، در انتخاب کلمات و قواعد دستوری نیز با هم فرق داشته باشند». *(حق شناس و دیگران، ۱۳۸۵: ۳۲)* بهره‌گیری از این ظرفیت زبانی نیز در مثنوی معنوی‌اشکال گوناگون دارد.

ج-۲-۱) مولوی گاهی فعل‌هایی استعمال می‌کند که یا کلاً تلفظی متفاوت با تلفظ معیار دارد، مثل «هیی» در معنی «هستی» در بیت زیر:

برف‌ها ز آن از ثمن اَولیستت که هَیی در شک، یقینی نیستت
(۴۱۱۶/۳)

مولوی در جایی دیگر هم، شکل جمع این فعل را آورده است:

گفت یارب گر تو را خاصان هَی‌اند که مبارک‌دعوت و فرخ‌پی‌اند...
(۷۰۲/۴)

ج-۲-۲) گاهی هم فعل‌های مرکبی می‌آورد که قسمت اسمی این گونه فعل‌ها از گویش مردمی وام گرفته شده است. مثل «اسکیزه» به معنی «لگد» در فعل «اسکیزه

زدن» لگد زدن» در این بیت:

چون که مستغنی شد او، طاغی شود　　خر چو بار انداخت اسکیزه زند
(۳۶۲۶/۴)

ج-۲-۳) گاهی نیز در این گونه فعل‌ها، قسمت اسمی همان، ولی «فراکرد» مطابق گویش بومی خراسان استعمال می‌شود. نظیر فعل‌های «زیان کردن» به جای ضرر رسانیدن، «خشم کردن» به جای خشمگین شدن و «دارایی کردن» به جای دارایی و ثروت بخشیدن، در ابیات زیر:

که زیان کردم عسس را از گریز　　بیست چندان سیم و زر بر وی بریز
(۵۶/۴)

خویش در آیینه دید آن زشت مرد　　رو بگردانید از آن و خشم‌کرد
(۳۳۴۴/۱)

در ندارم هم تو دارایم کن　　رنج دیدم، راحت افزایم کن
(۲۳۳۵/۶)

و گویا به همین شکل، امروز هم در کشورهای تاجیکستان و افغانستان تداول دارد.

موارد دیگر این گونه استعمال‌ها عبارتند از:

خوی کن: خوی ده (۱۹۷۶/۲) و (۲۴۷۵/۵)، راه کردن: راه رفتن (۴۳۱۳/۶)، (۵۳۷/۴) و (۲۴۹/۲) تهمتی کردند: تهمت زدند (۳۴۸۳/۲)، فروز کردن: افروختن (۱۹۲۷/۳) نادیده‌ای کردن: ندید بدید بودن (۳۶۷۸/۱).

ج-۲-۴) گاهی نیز با استفاده از فراکردِ پرکاربردِ «کرد» در گویش بومی خراسان، فعل‌های ساده را به شکل مرکب می‌آورد. نظیر:

آن طرف که عشق می‌افزود درد　　بوحنیفه و شافعی درسی نکرد
(۳۸۳۲/۳)

کافران را بیم کرد ایزد ز نار　　کافران گفتند نار اولی ز عار
(۱۳۹۶/۵)

سوی خود کن این خفاشان را مطار　　زین خفاشیشان بخر ای مستجار
(۳۴۳۲/۶)

یا از آن مرغان که گُل چین می‌کنند　　بیضه‌ها زرین و سیمین می‌کنند
(۲۵۵۴/۵)

ماجرای شمع با پروانه هم　　بشنو و معنی گزین کن ای صنم
(۳۶۲۵/۲)

در ابیات فوق، «درسی نکرد» به جای نیاموخت، «بیم کرد» به جای ترسانید، «مطار کن» به جای بپران، «چین می‌کنند» به جای می‌چینند و «گزین کن» به جای بگزین از آن گونه‌اند.

نتیجه

بنابر آنچه گذشت می‌توان چنین نتیجه گرفت که:

۱. با نگاهی صورتگرایانه در دفترهای شش‌گانهٔ مثنوی این نتیجه حاصل می‌شود که هر چند اکثر مردم بر این باورند که در تصوف، اصل، معنی است و لفظ هرچه می‌خواهد باشد، اما حقیقتِ امر این است که در لحظه‌های ناب صوفی، اصالت با موسیقی، یعنی کلمات است و معانی تابع این موسیقی و الفاظ‌اند.

۲. نبوغ ذاتی مولوی برای اصالت بخشیدن به کلمات و برجسته‌سازی عناصر زبانی و به تبع آن، تأثیرگذاری عاطفیِ مضاعف از شگردها و ترفندهای مختلف بهره می‌گیرد. در این میان، مبحثِ فعل و شیوهٔ برجسته‌سازی آن در مثنوی معنوی یکی از جالب توجه‌ترین موارد می‌باشد که مولوی به شکل‌های گوناگون از جمله، تصرفات صرفی و نحوی، حذف، تأثیرپذیری از گویش و لهجهٔ مردمی و... بر تشخّص فعل و گیراییِ متن و غنای موسیقی می‌افزاید، و نهایتاً با تحریک و به تأمل واداشتنِ ذهنِ خواننده، او را به کشف حقیقت و زیبایی و اقناع روحی می‌رساند.

پی‌نوشت

۱. برای سهولت دسترسی به ابیات و شواهد، در کلیهٔ مواردی که از متن مثنوی در این تحقیق نقل شده به جای شمارهٔ صفحه از شمارهٔ مجلّد و بیت استفاده شده است.

منابع

الف) کتاب‌ها:

۱. احمدی، بابک. (۱۳۸۰). **ساختار و تأویل متن**. چ ۵. تهران: مرکز.
۲. ایگلتون، تری. (۱۳۸۳). **پیش درآمدی بر نظریهٔ ادبی**. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: مرکز.
۳. باقری، مهری. (۱۳۷۲). **مقدمات زبان‌شناسی**. چ ۲. تبریز: دانشگاه تبریز.
۴. پورنامداریان، تقی. (۱۳۷۴). **سفر در مه**. تهران: زمستان با همکاری چشم و چراغ.
۵. حق‌شناس، علی‌محمد؛ وحیدیان کامیار، تقی و دیگران. (۱۳۸۵). **زبان فارسی (۱)**. چ ۱۰. تهران: شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران.
۶. دانشور، سیمین. (۱۳۷۵). **شناخت و تحسین هنر**. تهران: کتاب سیامک.
۷. سبزیان، سعید و کزازی میر جلال‌الدین. (۱۳۸۸). **فرهنگ نظریه و نقد ادبی**. تهران: مروارید.
۸. سپهری، سهراب. (۱۳۷۶). **هشت کتاب**. چ ۱۹. تهران: طهوری.
۹. شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۱). **موسیقی شعر**. چ ۷. تهران: آگه.
۱۰. شمیسا، سیروس. (۱۳۸۰). **نقد ادبی**. چ ۲. تهران: فردوس.
۱۱. عطار نیشابوری، فریدالدین محمد. (۱۳۸۳). **منطق‌الطیر**. مقدمه و تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: سخن.
۱۲. علوی مقدم، مهیار. (۱۳۷۷). **نظریه‌های نقد ادبی معاصر**. تهران: سمت.
۱۳. مولوی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۷۳). **مثنوی معنوی**. به تصحیح رینولد.ا. نیکلسون. به اهتمام نصرالله پورجوادی. چ۲. تهران: امیرکبیر.
۱۴. نیمایوشیج. (۱۳۶۸). **دربارهٔ شعر و شاعری**. گردآوری سیروس طاهباز. تهران: دفترهای زمانه.

ب) مقالات:

۱۵. اسحاقیان، جواد. (۱۳۸۲). "**روند خودکاری زبان**". در کتاب ماه ادبیات و فلسفه ۷۰. سال ششم. ش ۱۰.
۱۶. سنگری، محمدرضا. (۱۳۸۱). "**هنجارگریزی و فراهنجاری در شعر**". در مجلهٔ رشد آموزش زبان و ادبیات فارسی. سال شانزدهم. ش ۶۴.
۱۷. مجد، امید. (۱۳۸۶). "**تلفظ و تقطیع لغات در شعر خراسانی**". در مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران. پاییز. دورهٔ ۵۸. ش ۱۸۳.
۱۸. نفیسی، آذر (۱۳۷۰). "**نقد فرم‌گرا، کشف خلاق منتقد**". در مجلهٔ گردون. سال یکم. ش ۱۷ و ۱۸.