مطالعات ادبیات تطبیقی، سال سیزدهم، شماره ۵۲، زمستان ۱۳۹۸؛ صص ۸۹- ۱۱۳

برجسته‌سازی در غزلی از مولانا

عقیل عبد الحسین محمد مالکی*

تاریخ دریافت: ۹۸/۲/۲۰
تاریخ پذیرش: ۹۸/۶/۵

چکیده

تحقیق حاضر با رویکردی از تحلیل ساختاری به نام برجسته‌سازی فرم و محتوای غزلی از *مولانا* را مورد بررسی قرار می‌دهد. برجسته‌سازی به معنای ظرفیت شاعر در بکارگیری بازی‌های زبانی و موسیقایی و امکانات هنری خود است. به گونه‌ای که طرز بیان خود آشنازدا و برجسته‌ساز باشد. *مولانا* با بهره‌گیری از سازه‌های برجستگی متن از قبیل بازی‌های آوایی، واژگانی، نحوی و موسیقایی، هماهنگی جالب میان ساختار و محتوا را نوآوری کرد. هدف این مقاله در این است که تصویری را از درجه هنری و برجستگی *مولانا* به دست دهیم. در این تحقیق از روش تحلیلی- توصیفی بر طبق رویکرد ساختاری بهره برده شد تا غزل را از لحاظ برجسته‌سازی آوایی، واژگانی، نحوی، و معنایی بررسی کند. یافته تحقیق حاضر این است که *مولوی* با یاری جستن از نوآوری‌های ساختاری و معنایی، زبان شعری خود را از هنجار معمول در اشعار دیگران جدا و متمایز کرده است. زیباشناختی غزل *مولانا* در هنر بهره‌گیری مناسب و متَقَدِّم از همین مؤلفه ساختاری و معناشناختی تحقق یافته است.

کلیدواژگان: برجسته‌سازی، هنجارافزایی، هنجارگریزی، توازن، مولانا.

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده زبان‌های خارجی، دانشگاه بغداد، بغداد، عراق.
Aqeel.a@colang.uobaghdad.edu.iq

مقدمه

برجسته‌سازی از جمله نظریات صورت‌گرایان روس و چک و یکی از شیوه‌های آشنایی‌زدایی در مکتب فرمالیسم(صورت‌گرایی) است. به قول *هاورانک* صورت‌گرای چک، برجسته‌سازی به معنای «بکارگیری عناصر زبان است به گونه‌ای که شیوه بیان جلب نظر کند، غیر متعارف باشد و در مقابل خودکاری زبانی، غیر خودکار باشد»(صفوی، ۱۳۹۰ش: ۲۳۴). شاعر وقتی از بازی‌های زبانی و آرایش‌های بیانی بهره می‌برد آنگاه زبان‌اش از زبان متعارف و متداول و خودکار دور باشد و یک زبان نابهنجار شود. اما تعیین زبان هنجار چگونه تحقق می‌یابد؟

«گروهی از تحلیل‌گران مکتب فرمالیسم زبان هنجار را اینطور می‌دانند: ألف. گفت‌وگوی غیر رسمی(زبان عادی). ب. زبان بیان موضوعات علمی. ج. مؤلفه‌های دستوری و قواعد حاکم بر زبان هنجار»(صهبا، ۱۳۸۴ش: ۱۵۰). ولی هر خروجی از هنجار، برجسته‌سازی محسوب نمی‌شود. بنابراین «در برجسته‌سازی باید شاعر دو اصل مهم جمال‌شناسی و رسانگی زبان را که دو اصل اساسی در هر کاربرد زبانی است، در نظر داشته باشد»(شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰ش: ۱۴-۱۲).

لیچ زبان‌شناس انگلیسی «برجسته‌سازی را به دو شکل؛ انحراف از قواعد حاکم بر زبان(هنجارگریزی/ قاعده‌کاهی) و افزودن قواعدی بر قواعد حاکم بر زبان(قاعده افزایی/ هنجارافزایی) امکانپذیر می‌داند»(مدرسی و همکار، ۱۳۸۸ش:۱۲۰). «وی هشت گونه هنجارگریزی را از یکدیگر بازشناخت که به قرار زیر است:

هنجارگریزی واژگانی، هنجارگریزی نحوی، هنجارگریزی آوایی، هنجارگریزی نوشتاری، هنجارگریزی معنایی، هنجارگریزی گویشی، هنجارگریزی سبکی، هنجارگریزی زمانی»(صهبا، ۱۳۸۴ش: ۱۵۰). اما «*یاکوبسن*[زبان‌شناس روسی] معتقد است که فرایند قاعده‌افزایی چیزی نیست جز توازن در وسیع‌ترین مفهوم خود و این توازن از طریق تکرار کلامی حاصل می‌آید»(مدرسی و همکار، ۱۳۸۸ش: ۱۲۰).

مبانی نظری

دکتر شفیعی کدکنی تحقق برجسته‌سازی را بر دو طریق می‌داند:

الف.«گروه موسیقایی: مجموعه عواملی که زبان شعر را از زبان روزمره به اعتبار بخشیدن آهنگ و توازن امتیاز می‌بخشد از قبیل وزن، قافیه، ردیف، جناس و غیره.

ب.گروه زبانشناسیک: مجموعه عواملی که به اعتبار تمایز نفس کلمات در نظام جمله‌ها بیرون از خصوصیات موسیقایی آن‌ها می‌تواند موجب تمایز یا رستاخیز واژه‌ها شود از قبیل استعاره و مجاز، حس‌آمیزی، کنایه، ایجاز و حذف، باستان‌گرایی در دو شاخه واژگان و نحو، صفت هنری، ترکیبات زبانی، آشنایی‌زدایی در حوزه قاموسی، آشنایی‌زدایی در حوزه نحو زبان و بیان پارادوکسی»(صهبا، ۱۳۸۴ش: ۱۵۰).

می‌توان نقطه (أ) را در محور هنجارافزایی، و نقطه (ب) را در محور هنجارگریزی قرار داد. پس چارچوب نظری این پژوهش به دو طریق تلفیقی تحقق می‌یابد:

هنجارافزایی/ قاعده‌افزایی گروه موسیقایی

هنجارگریزی/ قاعده‌کاهی گروه زبان‌شناسیک

از رهگذر این دو طریق با بهره‌گیری از روش توصیفی- تحلیلی بازی‌های زبانی و ساختار موسیقی و هماهنگی میان فرم و محتوا- به حدی که قابل اجرا باشد- تشریح می‌شوند تا درجه هنری *مولانا* در این قصیده آشکار گردد.

پیشینه تحقیق

تا آنجا که پژوهش‌گر اطلاع دارد، تحقیقی جامعی مستقل دربردارنده دو محور تحلیل برجسته‌سازی قصیده «یار مرا غار مرا» تا کنون انجام نگرفته است. اما اشاراتی به این قصیده و دیگر اشعار *مولانا* در بررسی‌های دیگر از لحاظ هنجارگریزی یا هنجارافزایی دیده می‌شود. از جمله:

- تحقیق *فاطمه مدرسی* استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ارومیه و *امید یاسینی* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بوعلی سینای همدان «قاعده افزایی در غزلیات شمس»، نشریه تاریخ ادبیات(پژوهشنامه علوم انسانی شهید بهشتی): زمستان ۱۳۸۷، شماره ۵۹؛ صص ۱۴۳-۱۱۹.

«در این پژوهش سعی بر آن است که «غزلیات شمس» را از طریق قاعده‌افزایی به عنوان یکی از شیوه‌های آشنایی‌زدایی در سطوح تحلیل آوایی و واژگانی مورد بررسی قرار

داده تا گوشه‌هایی از زیبایی و برجستگی اشعار *مولانا* از این رهگذر بر ما آشکار گردد»(مدرسی و همکار، ۱۳۸۸ش: ۱۱۹).

- مقاله استادیار زبان و ادبیات فارسی *خدابخش اسداللهی* و *منصور علی زاده بیگدیلو* کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه محقّق اردبیلی «فراهنجاری نحوی در غزلیات شمس تبریزی»، مجله شعرپژوهی(بوستان ادب) دانشگاه شیراز، سال پنجم، شماره سوم، پاییز ۱۳۹۲، پیاپی ۱۷، صص ۲۲-۱.

«موضوع اساسی در این مقاله فراهنجاری نحوی در «دیوان شمس» است که شگفتی و تنوع خاصّی به غزل‌های وی می‌بخشد»(اسداللهی و همکار، ۱۳۹۲ش: ۱).

متن قصیده مولانا

یار مرا غار مرا عشق جگرخوار مرا — یار تویی غار تویی خواجه نگهدار مرا
نوح تویی روح تویی فاتح و مفتوح تویی — سینه مشروح تویی بر درِ اسرار مرا
نور تویی سور تویی دولت منصور تویی — مرغ کُه طور تویی خسته به منقار مرا
قطره تویی بحر تویی لطف تویی قهر تویی — قند تویی زهر تویی بیش میازار مرا
حجره خورشید تویی خانه ناهید تویی — روضه اومید تویی راه ده ای یار مرا
روز تویی روزه تویی حاصل دریوزه تویی — آب تویی کوزه تویی آب ده این بار مرا
دانه تویی دام تویی باده تویی جام تویی — پخته تویی خام تویی خام بمَگذار مرا
این تن اگر کم تَنَدی راه دلم کم زَنَدی — راه شدی تا نبُدی این همه گفتار مرا

(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸ش: غزل شماره ۱۷)

هنجارافزایی/ قاعده‌افزایی

قاعده‌افزایی بر خلاف هنجارگریزی، انحراف از قواعد زبان هنجار نیست بلکه افزودن قواعدی اضافی بر قواعد حاکم بر زبان هنجار و خودکار و روزمره در متن ادبی است از قبیلِ وزن، قافیه، ردیف، واج‌آرایی، تسجیع، تجنیس، ترصیع، موازنه، و دیگر آرایش‌های بدیع لفظی است. روی هم رفته، هنجارافزایی نظم را در پدیده توازن(تکرار) می‌سازد، و

باعث پیوسته‌سازی و در نتیجه باعث برجسته‌سازی می‌گردد(ر.ک.صمصام، ۱۳۹۵ش: ۵۵-۵۶).

می‌توان توازن قصیده *مولانا را* در دو سطح آوایی و واژگانی بررسی کرد.

توازن آوایی

«منظور از توازن آوایی مجموعه تکرارهایی است که در سطح تحلیل آوایی امکان بررسی می‌یابند. تکرار آوایی می‌تواند تکرار یک واج، چند واج درون یک هجا و هماهنگی و تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها را شامل شود»(مدرسی و همکار، ۱۳۸۸ش:۱۲۱).

الف.توازن آوایی کمّی(وزن کمّی)

«کمّی مأخوذ از کمّیت به معنی چندی، تعداد، اندازه و مقدار است. وزن کمّی آن است که اساس آن بر امتداد هجاها قرار دارد یعنی طول زمانی تلفظ هجا. وزن شعر فارسی یعنی وزن عروضی، کمّی است»(داد، ۱۳۸۵ش: ۵۲۷).

وزن عروضی قصیده به شرح زیر است:

یا ر م را غا ر م را عش ق ج گر خوا ر م را

– U U – – U U – – U U – – U U –

یا ر ت ئی غا ر ت ئی خوا ج ن گه دا ر م را

– U U – – U U – – U U – – U U –

«مُفتَعِلُن مفتعِلُن مفتعِلُن مفتعِلُن»

|o|ooo|/ o|ooo|/ o|ooo|/ o|ooo

تُن تُ تُتُن تُن تُ تُتُن تُن تُ تُتُن تُن تُ تُتُن

این غزل بر وزن بحر رجز مثمّن مطوِی است. «رجز به معنی اضطراب و سرعت است ... و از جهت اضطراب اجزاء آن به سبب تقارب حرکات یا به سبب کوتاهی بیت رجز نام دارد»(شمیسا، ۱۳۸۶ش: ۵۸). از «زحافات بحر رجز طی: حذف حرف چهارم از مستفعلن است.

طی

مستـفـــ× علن

– U U –

مفتعلن رجـز مطـوی»(طباطبـایی، ۱۳۸۳ش: ۱۱۱).

این وزن از اوزان متّحد الأرکان است. «در هر مصـراع شـانزده هجـا دارد(۸ بلنـد و ۸ کوتاه) و یکی از اوزان خطابی و آهنگین بحر رجز اسـت»(مدرسـی، ۱۳۸۴ش: ۴۴). ایـن وزن «مختص مضامین شورانگیز است. هجاهای کوتاه کنـار هـم «– U U –» موجـب ایجاد آهنگی تند و ضربی و القای مفاهیم شـورانگیز بـه مخاطـب مـی‌شـود»(مدرسـی و همکار، ۱۳۸۸ش:۱۲۴-۱۲۳). ویژگی حاکم بر اشعار *مولانا* از میان سایر شاعران فارسـی رهیافت ترنّم و موسیقا است. به ویژه اگر دانستیم کـه «*مولانـا* ربـاب مـی‌زده و در ربـاب اختراعی داشته است و موسیقی می‌دانسـته اسـت»(حسـین‌پـور چـافی، ۱۳۸۶ش: ۸۰). غرض شعری این قصیده «غزل» است، در این غرض تأثر و انفعال شاعر به طور آشکار به چشم می‌خورد به طوری که قصیده او را در بحری سروده که مشتمل بر اجزایی است که با دم گرفتن و توازن و ترجیع مناسـب باشـند، همچنـین شـاعر در هنگـام سـرودن آن، سیستم ترنّم به درنگ‌ها بر وی چیره شد. *استاد همایی* درباره غزلیات *مولانـا* مـی‌گویـد: «غزلیات‌اش انگیخته حالت جذبه و شور و هیجان روح و مولود احساسات تند و جـوش و خروش‌های عمیق عاشقانه بود، و بیش‌تر این نغمه‌های مـوزون خـود را مخصوصـاً بـرای حالت رقص و سماع صوفیانه ساخته اسـت و بـدین جهـت در اکثـر غزلیـات‌اش بحـور و اوزانی از قبیل هزج و رجز به کار رفته است کـه بـا حالـت رقـص و سـماع و دف و کـف حلقات ذکر و مجالس پرحال و شور آن جماعت مناسب است»(همو). وجه برجسته‌سازی این غزل در این است که *مولانا* به شیوه غزل هنجاری و معتـاد و معمـول در نـزد دیگـر شاعران هجاهایی مکرّر را بیش از حد تحمیل کرده است که این شـیوه بـه شـعر *مولانـا* نوعی تشخّص داده است که در نتیجه موسیقایی‌تر و لذتبخش‌تر گردید.

توازن همخوان‌ها و واکه‌ها

این نوع توازن در تکرار یک واج(همخوان یا واکه) درون هجاهای متنوع بیت شعر بـه دست می‌آید که موسیقی شعر را افزون و برجسته می‌کند و بر تأثیر کلام مـی‌افزایـد بـه

گونه‌ای که تکرار تلفظ آن واج، معنای خاصی(صدامعنایی) را به مخاطب إلقا مـی‌کنـد. از مواردی که در تحلیل تناسب صامت‌ها و مصوت‌های متن بدان پرداخته می‌شود واج‌آرایی است.

« تکرار واک یا واج‌آرایی یعنی تکرار یک صامت یا مصوت در چندین کلمه جمله و بر دو نوع است:

الف.همحرفی یا همحروفی: و آن تکرار یک صامت یا بسامد زیاد در جمله است.

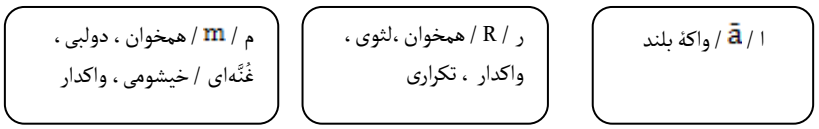
ب.همصدائی: و آن تکرار یا توزیع مصوّت در کلمات است.

گاهی همحرفی و همصدائی با هم در مصراع یا بیتی به کار می‌رود و ارزش موسیقایی کلام به اوج می‌رسد»(شمیسا، ۱۳۸۶ش: ۷۴-۷۳).

مولانا میان وزن ضمنی و مفهوم ضمنی(خاصِ) واج‌هـای مکـرر و وزن و معنـای عـام بیت گرد می‌آورد و آن واج‌ها را طوری تکرار می‌کند که معنای متن را با آهنگ خـاص و مؤثر به مخاطب انتقال می‌دهد. به گونـه‌ای کـه مخاطـب را بـا احساسـات خـود همـراه می‌سازد.

«متفکران قدیم در مورد ارتباط نزدیک لفظ و معنی بر این باور بوده‌انـد کـه سـاختار کلمه و نظام آوایی آن بیان‌گر مفهوم لغوی خودِ کلمه نیز خواهد بود... حروف با توجه بـه طرز تلفظ آن‌ها دارای ویژگی خاصی بوده و معنای خاصی را القا می‌کند... به عنوان مثال حرف «دال» دارای ویژگی شدّت، حرف «راء» دارای مفهوم القایی تحرک، ترجیع و تکرار و در صدای «صاد» صلابت و صقل و صفا وجود دارد. با توجه به این معانی، کلمـاتی کـه دارای این حروف باشند، به نوعی تحت تأثیر مفهوم ضمنی آن‌ها خواهند بود»(انصـاری و همکار، ۱۳۹۶ ش:۱۶۴). *مولانا* در این قصـیده صـداهای متقـارب و متناسـب را چـه در جایگاه، چه در صفت تکرار می‌نماید:

یار مرا غار مرا عشق جگرخوار مـرا یار تویی غار تویی خواجه نگهدار مرا

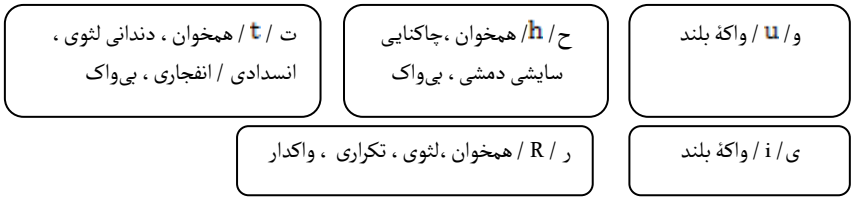


شکل ۱: بیان واجگاه‌ها و خصوصیات همخوان‌ها و واکه‌های بیت اول

در این بیت ۱۱ بار واکه بلند ا / ā / ، ۱۱ بار همخوان ر/ r / به صورت / ار/ ، / را / به کار رفته است که این واکه بلند گرچه به نوعی درد و آه، نیز به نوعی «امتداد در مکان یا زمان» و «إلقا و إلهام به سمت بالا»را(ر.ک. عباس، ۱۹۹۸م: ۹۶- ۹۵) به ذهن متبادر می‌کند.

اما تکرار همخوان ر/ r / تحرک و تکرار و ترجیع و تأرجح را به رویدادی که از آن تعبیر می‌کند، می‌بخشد و با گذر ایام تناسب دارد. تناوب میان «مرا» و «تویی» بر شدت علاقه شاعر و مخاطب دلالت دارد. تکرار واج (ا/ ā /) و (ر/ r/) باعث ایجاد آرایه همحرفی و همصدائی می‌شود که در این بیت با هم به کار رفته‌اند. این تکرار ارزش موسیقائی کلام به اوج رسانده است.

نوح تویی روح تویی فاتح و مفتوح تویی سینه مشروح تویی بر درِ اسرار مرا

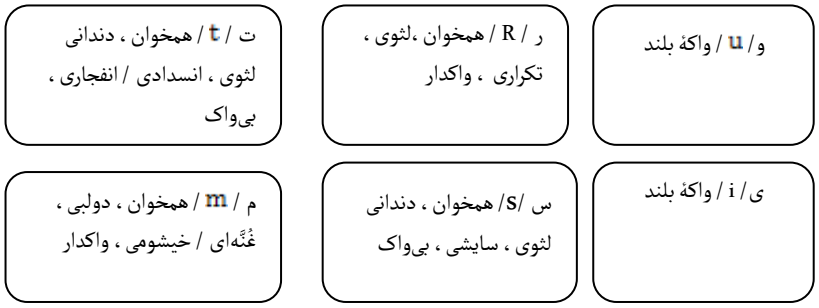


شکل ۲: بیان واجگاه‌ها و خصوصیات همخوان‌ها و واکه‌های بیت دوم

در این بیت ۴ بار واکه بلند و / u /، ۵ بار همخوان ح / h / ، ۶ بار همخوان ت/ t /، ۵ بار واکه بلند ی / i /، ۷ بار همخوان ر / r / به کار رفته است. واکه‌های بلند و/ u / «برای پویائی»، «انفعال مؤثر در ظاهر چیزها» و «إلقای مفهوم به سمت جلو»، ی/ i / «برای انفعال مؤثر در باطن چیزها» و «إلقای مفهوم به سمت پایین» است(ر.ک. عباس، ۱۹۹۸م: ۹۷- ۹۵).

این واکه‌ها به مثابه عوامل وحدت و تنوع موسیقایی‌اند و در اظهار وضع روانی و افزودن تأثیر آن سهیم می‌کنند. نیز شاعر، صامت‌هایی معیّن را در برخی از کلمات تکرار نمود. مانند صدای ح / h / «برای انفعالات روانی، غم و اندوه، نومیدی، بیم، خواری و پریشانی»(همان: ۲۴۹، ۱۹۷، ۱۹۰)، ت / t / «برای لطافت، ضَعف و بی‌ارزشی» (ر.ک.همان: ۵۶)، و صدای ر / r/ «برای حرکت و تکرار»(ر.ک.همان: ۲۶۲).

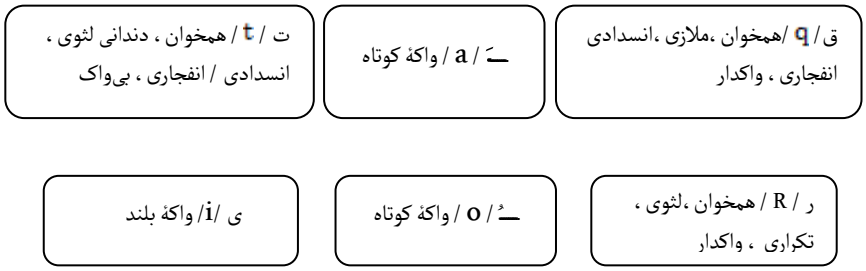
نور تویی سور تویی دولت منصور تـویی مرغ کُه طور تویی خسته به منقـار مـرا



شکل ۳: بیان واجگاه‌ها و خصوصیات همخوان‌ها و واکه‌های بیت سوم

در خصوص واج‌های مکرر این بیت؛ ۴ بار واکه بلند و/ u / ، ۷ بـار همخـوان ر/ r /، ۶ بار همخوان ت / t /، ۴ بار واکه بلند ی / i /، ۳ بار همخوان س/ s/، ۴ بار همخـوان م/ m / به کار رفته است. همخوان س/ s/ «همخوان صفیری قـوی بـرای حرکـت و خواسـت و گستراندن(ر.ک. همان: ۱۰۹)، اما همخوان م/ m / «بـرای جمـع و پیونـد»(ر.ک. همـان: ۷۱). تکرار این واج‌ها به ایقاع ویژه‌ای مشخص می‌شود به علت پشتِ سـرِ هـم آمـدن آن هاست، واکه‌های بلند عموماً «از دیگر واج‌ها در گوش واضح‌ترنـد»(ر.ک. أنـیس، ۱۹۹۹م: ۲۷) و «کاملاً موسیقایی وخوش‌آهنگ هسـتند»(وحیـدیان کامیـار، ۱۳۸۵ش: ۲۲) و بـه مواضع درد و اندوه پیوند دارند. تشابه برخی از ایـن واج‌هـا در صـفت یـا معنـا و مفهـوم ضمنی با ذهن دریافت کننده ناگهان روبه‌رو می‌شود، و او از آن‌ها تأثر می‌پذیرد.

قطره تویی بحر تویی لطف تویی قهر تویی قند تویی زهر تویی بـیش میـازار مـرا



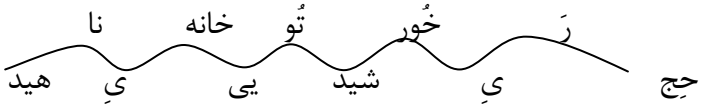
شکل ۴: بیان واجگاه‌ها و خصوصیات همخوان‌ها و واکه‌های بیت چهارم

۳ بار همخوان ق / q /، ۷ بار واکه کوتاه ـَ /a/، ۸ بار همخوان ت / t /، ۶ بار همخوان ر/ r/، ۷ بار واکه کوتاه ـُ / o /، ۷ بار واکه بلند ی / i / تکرار شده است.

همخوان ق/ q/ «برای ناگهانی، مقاومت، سختی، سنگدلی، صلابت، شدت و انفجار صوتی»(ر.ک. عباس، ۱۹۹۸م:۱۵۱، ۱۴۲، ۱۴۱). این بیت به همخوان ق / q / آغاز شد تا بر شدت و صلابت و انفجار صوتی دلالت کند و مخاطب را ناگهانی مجذوب این بیت سازد. از این سپس واکه کوتاه ـَ /a/ را می‌آید تا به مفهوم ضمنی «إلقا و إلهام به سمت بالا» نشان دهد. پس از آن شدت، همخوان ت / t / «برای لطافت، ضَعف و بی‌ارزشی» به میان می‌آید. آنگاه با فاصله کوتاه از واج‌ها، واکه کوتاه ـُ / o / «إلقای مفهوم به سمت جلو و، ی/ i / «برای آرامی و إلقای مفهوم به سمت پایین» به چشم می‌خورد. این ناگهانی و بالا و جلو رفتن در ضربآهنگ صداها و سپس به پایین آمدن به عنوان تناوبی میان بالا و پایین است تا بر شدت تضاد و صفات صلابت دلالت کند.

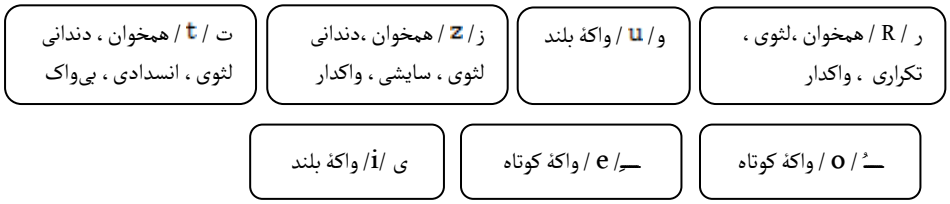
حجره خورشید تویی خانه ناهید تویی روضه اومید تویی راه ده ای یار مرا

واج‌های مکرر این بیت؛ ۷ بار واکه کوتاه ـِ/ e /، ۶ بار همخوان ر / r /، ۵ بار واکه کوتاه ـُ / o /، ۶ بار واکه بلند ی / i /، ۵ بار واکه بلند ا / ā / به کار رفته است. این پیاپی واکه‌ها مانند امواج دریاست که بر شدت خواست تأکید کند. می‌توان این پیاپی را در نمودار زیر توضیح کرد:



شکل ۵: بیان پیاپی واکه‌های بیت پنجم

روز تویی روزه تویی حاصل دریوزه تویی آب تویی کوزه تویی آب ده این بار مرا

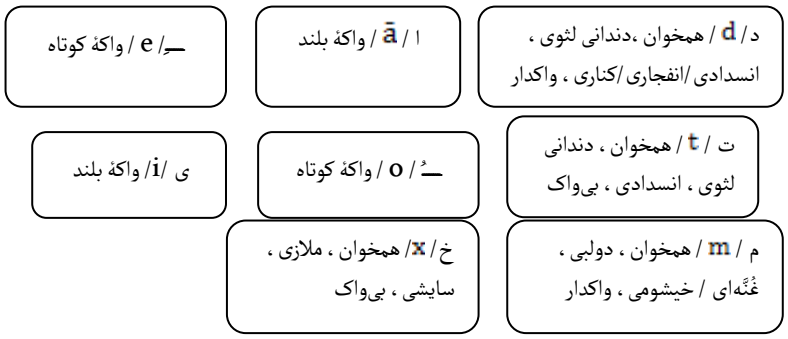


شکل ۶: بیان واجگاه‌ها و خصوصیات همخوان‌ها و واکه‌های بیت ششم

واج‌های مکرر این بیت: ۵ بار همخوان ر/ r /، ۴ بار واکه بلند و/ u/، ۴ بـار همخـوان ز /z/، ۵ بار همخوان ت / t /، ۵ بار واکه کوتاه ـُ / o /، ۶ بار واکه کوتـاه ـِ/ e /، ۶ بـار واکـه بلند ی/ i /. از صفات همخوان ز/ z/ سایشی- صفیری است.

"سایشی" ویژگی همخوانی است که هنگـام ادای آن در انـدام‌هـای گفتـار در مسـیر عبور هوا، کمی گرفتگی به وجود می‌آید، و هوا با فشار از این گرفتگی خارج می‌شود کـه در نتیجه اصطکاکی سایش‌گونه به وجود می‌آید. مانند ز، ژ، س، ش، ف. نیز به این گونـه همخوان‌ها می‌گویند: "صفیری" که در ادای آن‌ها، آوایی مانند صفیر به گـوش مـی‌رسـد (ر.ک.حق‌شناس، ۱۳۸۴ ش: ۸۷؛ نجفی، ۱۳۸۴ ش: ۵۷ -۵۶ و باقری، ۱۳۸۸ ش: ۱۱۱-۱۱۰). همخوان ز/z/ نوسان آوایی زیر و بم دارد، و از دیگر همخوان‌هـا شـدیدتر و تیزتـر است. تیزی این صوت، مفهوم شدت، پویایی، تحرک، اضطراب، اهتزاز و تکـان خـوردن را إلقا می‌کند(ر.ک. عباس، ۱۹۹۸م: ۱۳۷). *مولانا* این بیت‌را از طریق بکارگیری توازن ایـن همخوان برجسته می‌کند.

دانه تویی دام تویی باده تویی جام تویی پخته تویی خام تویی بمَگذار مـرا



شکل ۷: بیان واجگاه‌ها و خصوصیات همخوان‌ها و واکه‌های بیت هفتم

۳ بار همخوان د /d/، ۸ بار واکه بلند ا/ā/ ، ۳ بار واکه کوتاه ـِ /e/، ۷ بـار همخـوان ت /t/، ۷ بار واکه کوتاه ـُ /o/، ۶ بار واکه بلنـد ی/i/، ۶ بـار همخـوان م/m/، ۳ بـار همخـوان خ/x/ تکـرار شـده‌انـد. همخـوان د /d/ «قـوی و سـنگین بـرای سـختگیری، تـاریکی و سیاهی»(ر.ک. همان: ۶۸- ۶۶). همخوان خ/x/ عموماً «برای فرمانبرداری، انتشار، تلاشـی و معایب روانی و تنی». چنانچه تلفظ این همخوان مخفف، نازک و نزدیک به درون حلـق

باشد معانی آن برای نرمی، نازکی، گرمی و بی‌ارزشی می‌آیند. اما اگر تلفظ آن با نـوعی از شدت و سـختی دور از درون حلـق باشـد بـرای معـانی تنفـر»(ر.ک. همـان: ۲۵۵-۱۷۸، ۱۷۲). تکرار د/d/، واکه بلند ا/ā/ و همچنین ت/t/ در مصراع اول، نـوعی از تنـاوب میـان سختگیری همخوان (د) و بالایی واکه بلند ا/ā/ و لطافت همخوان ت به چشم مـی‌خـورد. نرمی خ در واژه "پخته" با شدت خ در واژه "خام" معنا را از نرمی تا تنفر منتقل می‌کند که در نتیجه معنای تناوب می‌دهد.

این تن اگر کم تَنَدی راه دلـم کم زَنـدی راه شدی تا نبُدی این همـه گفتـار مـرا

شکل ۸: بیان واجگاه‌ها و خصوصیات همخوان‌ها و واکه‌های بیت هشتم

۶ بار واکه بلند ی /i/، ۶ بار همخوان ن /n/، ۴ بار همخوان ت/t/، ۱۳ بار واکه کوتاه ـَ /a/، ۲ بار همخوان گ /g/، ۲ بار همخوان ک /k/، ۵ بار همخوان م /m/ ، ۵ بار همخـوان د /d/ تکرار شده‌اند. گ/ g / «برای سنگدلی و بی‌رحمی، صلابت، حـرارت، زِبـری»(ر.ک. همان: ۱۰۴). ک/ k/ «برای زِبری، حرارت، قوت، پویایی، ضخامت، پر شدن، گرد آوردن» (همان: ۶۹-۶۸). ن/n/ «همخوان هیجانی برای درد عمیق، خشـوع، صـمیمیت»(همـان: ۱۵۸). ورود همخوان‌های شدید در این بیت، برای إصرار بر طلب و تأکید بر آن است.

توازن واژگانی

«تکرار در سطح واژگان، از عواملی است که موجب قاعـده‌افزایـی، رسـتاخیز واژه‌هـا و آشـنایی‌زدایـی مـی‌شـود»(مدرسـی و همکـار، ۱۳۸۸ ش: ۱۲۷). دریافـت‌کننـدگان از هماهنگی موسیقایی واژگان لذت می‌برند و بیش‌تر با درک معنای شعر روبه‌رو می‌شـوند.

بکارگیری دقیق واژگانی در جرس، معنا، روشنائی، مشابه یا نزدیک به هم باعث افزایش موسیقایی شعر می‌شود. این گزینش موفق واژگان از لحاظ فرم مزید انسجام و پیوستگی پیدا می‌کند و معنا و پیام مورد نظر شاعر را بیش‌تر به مخاطب القا می‌کند زیرا که «واژه علاوه بر معنای قاموسی، دربردارنده دلالت‌های ضمنی، تداعی‌ها و حتی معناهای کاملاً شخصی نیز هست»(انصاری و همکار، ۱۳۹۶ش:۱۶۶). *مولانا* که از سران صوفیه بود، مسأله ارتباط موجودات با هم در عقیده‌اش جلب توجه می‌کند. «تکرار» و «تنوع» در عالم هستی، بازتابی همه‌سویه در شعر *مولانا* پیدا می‌کند. *استاد شفیعی کدکنی* می‌گوید: «از عصر شاعر- خُنیاگَرانِ باستانیِ ایران، تا امروز، آثار بازمانده هیچ شاعری به اندازه *جلال الدین مولوی* با نظامِ موسیقاییِ هستی و حیات انسانی، هماهنگی و ارتباط نداشته است. بنیادِ جهان و حیات انسان، همواره بر «تنوع» و «تکرار» است؛ از تپش قلب و ضربان نبض تا شُدآیَندِ روز و شب و توالیِ فصول»(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶ش: ۳۹۰).

بازی‌های زبانی *مولانا* در سطح واژگان شامل آرایش‌های بدیعی نظیر تکرار، تسجیع، تجنیس، ترصیع، موازنه، قافیه و ردیف می‌گردد.

تکرار/ توازن واژگان: تکرار یک واژه به صورت پراکنده است. این گونه تکرار در این واژگان تحقق می‌یابد: یار، غار، مرا، تویی، آب، خام.

تسجیع: «یکی از روش‌هائی است که با إعمال آن، در سطح دو یا چند کلمه(یک جمله) یا در سطح دو یا چند جمله(کلام) موسیقی و هماهنگی به وجود می‌آید و یا موسیقی کلام افزونی می‌یابد»(شمیسا، ۱۳۸۶ش: ۳۳). در سجع، شاعر یا نویسنده کلماتی به کار بَرَد که در وزن و حرف پایانی مشابه باشند. سجع بر سه قسم است:

سجع متوازی: کلمات در وزن، عدد و حرف رَوی(قافیه) یکسان باشند. مثل انیس و جلیس، بار و کار، مرفوعه و موضوعه.

سجع متوازن: کلمات فقط در وزن یکی و در روی مختلف باشند. مانند بحر و شخص، موّاج و نقّاد، کام و کار، مستبین و مستقیم.

سجع مطرّف: کلمات در وزن مختلف و در روی یکسان باشند. مثل دست و شکست، راز و نواز، دانشمند و پند(ر.ک. داد، ۱۳۸۵ش: ۲۸۸- ۲۸۷ و شمیسا، ۱۳۸۶ ش: ۳۹-۳۳).

مثال‌های این گونه‌های تسجیع در قصیده مورد بررسی به نحو زیر است:

سجع متوازی: یار/ غار/ بار، جگرخوار/ نگهدار/ بمگذار، نـوح/ روح، مفتـوح/ مشـروح، نور/ سور، بحر/ قهر/ زهر، خُورشید/ اُومّید، روزه/ کوزه، دام/ جام/ خام.

سجع متوازن: بحر/ قند، دانه/ باده.

سجع مطرّف: یار/ جگرخوار، فاتح/ مفتوح، سینه/ دانه، سور/ منصـور، منصـور/ طـور، روزه/ دریوزه، نگهدار/ اسرار/ منقار/ میازار/ یار، خَسته/ پُخته، کُه/ دِه.

تجنیس: «روش تجنیس یا جناس یا همجنس‌سازی یکی دیگـر از روش‌هـائی اسـت که در سطح کلمات یا جملات، هماهنگی و موسیقی به وجود می‌آورد و یا موسیقی کلام را افزون می‌کند»(شمیسا، ۱۳۸۶ش: ۴۹). انواع جناس که در قصیده *مولانا* مصـداق دارد بدین قرار است:

جناس مضارع: «وآن بـه قـول قـدما وقتـی اسـت کـه در سـجع متـوازی اخـتلاف صامت‌های آغازین بسیار کم باشد یعنی صامت‌ها قریب المخرج باشـند: گام/کـام، بسـت/ پست، حالی/ خالی»(همان:۵۴).

مصادیق این گونه جناس در قصیده *مولانا* از این قرار است: یار/ غار، نـوح/ روح، سـور/ طور/ نور، خُورشید/ اُومّید، دام/ جام.

جنـاس اشتقاق(ریشـه): «دو واژه، معمـولاً حـداقل در دو یـا سـه صـامت و یـک مصوت(کوتاه یا بلند) مشترک‌اند: رسل/ رسایل، ملک/ مالک/ مملکت، ولی/ والی/ ولایـت، خواهان/ خواهش/ خواهنده، تحویل/ احوال، پارسی/ پارسائی»(همان: ۶۰).

این واژگان از این گونه جناس در قصیده *مولانا* دیـده مـی‌شـود: فـاتح/ مفتـوح، روزه/ دریوزه.

جناس زاید: ۱.جناس مُطـرّف یـا مَزیـد(مختلف الاول): «یکـی از کلمـات متجـانس نسبت به دیگری یک یا دو هجا در آغاز بیش‌تر داشته باشد: دام/ مـدام، رمیـده/ آرمیـده، کوه/ شکوه، کار/ پیکار، قار/ منقار، قوت/ یاقوت»(همان: ۶۱). نیز می‌توان دو واژه زیر را از این گونه جناس در قصیده *مولانا* بر طبق تلفظ دیده شد. یعنی *مولانا* میان جناس لفظ و جناس مزید جمع کرده است: سور/ منصور. ۲.جناس مذیَّل(مختلف الآخر): «و آن وقتـی است که واک یا واک‌های اضافه در آخر باشـد. از انـواع ایـن جنـاس یکـی از متجانسـین

نسبت به دیگری یک مصوت کوتاه **e** اضافه دارد: جـام/ جامـه، نـام/ نامـه، مـوی/ مویـه» (همان: ۶۴). در قصیده *مولانا* این دو واژه به چشم می‌خورد: روز/ روزه.

ترصیع: «حداقل در دو جمله(و یا بـه قـول قـدما فقـره) اسـجاع متـوازی در مقابـل یکدیگر قرار گیرند»(همان:۴۰). یار مرا/ غار مرا، یار تویی/ غار تویی، جگرخوار مرا/ نگهدار مرا، نوح تویی/ روح تویی، نور تویی/ سور تویی، قهر تویی/ زهر تـویی، روزه تـویی/ کـوزه تویی، دام تویی/ جام تویی/ خام تویی، کم تَنَدی/ کم زَنَدی.

موازنه یا مماثله: «هماهنگ‌کردن دو(یا چند) جمله به وسیله تقابل اسـجاع متـوازن است»(شمیسا، ۱۳۸۶ش: ۴۱). بحر تویی/ قند تویی، دانه تویی/ باده تویی.

قافیه و ردیف

قافیه

«به دو کلمه متفاوت که در پایان مصراع‌ها آمده باشند و حروف آخرشان یکی اسـت، اصطلاحاً قافیه گویند... اساس قافیه بر جزوی است که به آن حـرف رَوی گوینـد. حـرف روی آخرین حرف "قسمت اصلی" کلمـه قافیـه اسـت... بـرای تعیـین حـرف روی بایـد حروفی را که زاید بر اصل کلمه است کنار گذاشت»(داد، ۱۳۸۵ش: ۳۶۴). «مثلاً رَوی در دست "ت" و در آمدم "د" و در شیرین "ن" است(چون مرکب بودن شیرین برای عامـه مردم روشن نیست)»(شمیسا، ۱۳۸۶ش: ۳۰). اما «کلماتی که در آخـر دو مصـراع شـعر عیناً تکرار شود ردیف نامیده می‌شود»(داد، ۱۳۸۵ش: ۳۶۶).

واژگان هم‌قافیه بیرونی "جگرخوار، نگهدار، اسرار، منقار، میازار، یـار، بـار، بمگـذار" از اسما و صفات و افعال تشکیل می‌شوند.

اسرار، منقار، بار/ جگرخوار، یار/ نگهدار، میازار، بمگذار

اسما صفات افعال

ملاحظه می‌شود که *مولانا* تعدادی برابر را از واژگـان هـم‌قافیـه از لحـاظ مقولـه‌هـای دستوری اسما و افعال به کار برده است.

مولانا در این قصیده نیز با میلی خاص به قافیه درونی توجه کرده است. قافیه درونی: «واقع‌شدن کلمات هم‌قافیه در میانه سطور یا مصراع‌های شعر است» (همان: ۳۷۰).

واژگان هم‌قافیه درونی قصیده به قرار زیر است: یار/ غار/ جگرخوار، نوح/ روح/ مفتوح/ مشروح، نور/ سور/ منصور/ طور، بحر/ قهر/ زهر، خُورشید/ ناهید/ اُومّید، روزه/ دریوزه/ کوزه، دام/ جام/ خام.

بهره‌جستن از قافیه میانی یا درونی با وزن عروضی قصیده پیوندی دارد. «استفاده از اوزان تند و ضربی موجب تقسیم مصرع‌ها به بخش‌های مشخص شده که این امر زمینه را برای بهره‌گیری از قافیه‌های میانی مهیا ساخته است»(مدرسی و همکار، ۱۳۸۸ش: ۱۳۲). این روند آوایی ترنّمی و طربی را به قصیده افزون می‌کند و آن را به عنوان یک قطعه موسیقی درمی‌آورد.

ردیف

مولانا از ردیف «مرا» در این قصیده بهره جست به گونه‌ای که علاوه بر واژگان هم‌قافیه اصلی و واژگان هم‌قافیه درونی، این ردیف را به مثابه یک روند فزونی برای موسیقی شعرش گزید. ولی *مولانا* علاوه بر ردیف اساسی قصیده، از ردیفی دیگر(توئی) در درون قصیده بهره برد که در نتیجه، قصیده به کمال و جمال رسیده است.

هنجارگریزی: «هنجارگریزی یا انحراف و یا عدول از هنجار از طریق خارج شدن از قواعد حاکم بر زبان معیار تحقق می‌یابد. این خروج شامل انحرافاتی است که ضمن توأم بودن با خلاقیت هنری، بر ویژگی غنی‌سازی و زیبایی کلام می‌افزایند»(صمصام، ۱۳۹۵ش: ۵۵).

هنجارگریزی آوایی: «عبارت است از گریز از قواعد آوایی زبان هنجار و بکارگیری صورتی که از نظر آوایی در زبان هنجار متداول نیست. تحولاتی نظیر تشدید، تسکین، ادغام، اشباع و... در این بخش قرار می‌گیرند به شرط آنکه تمامی آن‌ها در جهت حفظ جلوه‌های موسیقایی شعر به‌ویژه وزن و قافیه به کار گرفته شوند»(همان: ۵۶).

مولانا از تسکین، تخفیف، تشدید، حذف و ادغام در جهت حفظ وزن قصیده بهره جست.

دانه تویی دام تویی باده تویی جام تویی پخته تویی خام تویی خام بمَگذار مرا

تسکین: در کلمه بِمَگْذار/ bemagzār/ تحقق می‌یابد: بِ مَـگْـ ذا ر
U – – U

تخفیف: کُه/ koh / مخفف کوه/ kuh /. نَبُدی/ nabodi / مخفف نبودی/nabudi / مصوت کوتاه جانشین مصوت بلند می‌شود.

تشدید: اومّید(مشدد/ ommid?/) در اصل اومید/ omid?/.

حذف:

حجره خورشید تویی خانه ناهید تویی روضه اومید تویی راه ده ای یار مرا
روز تویی روزه تویی حاصل دریوزه تویی آب تویی کوزه تویی آب ده این بار مرا
این تن اگر کم تَنَدی راه دلم کم زَنَدی راه شدی تا نبُدی این همه گفتار مرا

برای حفظ وزن، همزه ای(ده ای) حذف و به صورت دِهَی/ dehaj/
نیز همزه این(ده این) حذف و به شکل دِ هِین/ dehin/
همزه اگر(تن اگر) حذف و به صورت تَ نَ گَر/ تَنَگَر /tanagar/ تلفظ می‌شود.

ادغام: اما ادغام در "ده ای یار" در این است که یای (ای) با یای "یار" ادغام و در نتیجه حرف یای مشدد می‌شود: دِهَیّار/ dehajjār / ← دِ هَی یا ر
U – – U

هنجارگریزی ساختاری یا صرفی

تکواژ کوچک‌ترین جزو معنی‌دار زبان است و خود بر دو قسم بسته و باز است. تکواژ بسته جزئی است که صرفاً نقش دستوری دارد و به خودی خود معنی و کارآیی ندارد مثل پسوندها، پیشوندها، و اجزای صرفی فعل. اما تکواژهای باز بدون اتکا به کلمه دیگر دارای معنی هستند. این هنجارگریزی به صَرفِ تکواژ خارج از هنجار زبان اطلاق می‌شود مثلاً اگر پسوند اسم مصدر را به قید بدهند: شایدیت... مثال از *مولانا*:

همچون جگر کباب عاشق جز آتش عشق را نشاییم
با آنکه نهانم از دو عالم در هر نظری به بین عیانم
(داد، ۱۳۸۵ش:۵۴۲- ۵۴۱)
دانه تویی دام تویی باده تویی جام تویی پخته تویی خام تویی خام بمَگذار مرا

مولانا دو تکواژ بسته(بِـ و مَـ) را در کلمه بِمَگْذار/ bemagzār / بـا هـم آورده اسـت: بِـ تأکید برای فعل امر، و مَـ برای نهی(صیغه منفی فعل امر).

افزودن باء تأکید به اول فعل منفی یکی از ویژگی‌های کاربرد فعل در این متن قـدیم و یکی از روندهای هنجارگریزی از زبان خودکار به شمار می‌رفت.

این تن اگر کم تَنَدی راه دلم کم زَنَدی راه شدی تـا نبُـدی ایـن همـه گفتـار مـرا

واکه بلند ی/ i / در آخر واژگان این بیت به جای می/mi / در مضارع اخباری و ماضی استمراری به صورت مختلفی به کار می‌رود: تَنَدی= می‌تنـد، راه زَنَـدی= راه مـی‌زَنَـد، راه شدی= راه می‌شد.

بکارگیری ماضی استمراری به جای مضارع التزامی: نَبُدی= می‌نَبُد= می‌نبود= نمی‌بود

کاربرد پسوند را / rā/ در این قصیده به این دو عنوان زیر آمده است:

أ- نشانه مفعول مستقیم که معرفه باشد «خواجه نگهدار مرا»

ب- حرف اضافه «یار مرا» یعنی «یارِ من»

ت-

هنجارگریزی نحوی

«آن است که شاعر از قواعد نحوی زبان هنجار بگـذرد و بـا کـاربرد ویـژه‌ای از قواعـد نحوی، زبان خود را برجسته نماید. شاعر می‌تواند در شعر خود بـا جابـه‌جـاکردن عناصـر سازنده جمله از قواعد نحوی هنجار و متداول زبان تخطی کند... و گاهی اوقات با به هـم زدن ترتیب اجزای جمله و کاربرد صورت‌های غیر معمول و نامتعـارف در عبـارت، باعـث ایجاد هنجارگریزی می‌شود»(صمصام، ۱۳۹۵ش:۶۰-۵۹).

نمونه‌های هنجارگریزی نحوی این قصیده به نحو زیر است:

حذف: از آنجایی که شاعر تحت تأثیر عروض بیت و بازی‌های زبانی و ابهام، اجزایی از عناصر سازنده جمله را حذف می‌کند که این امر باعث آشنایی‌زدایی و برجسـته‌سـازی و زیباشناختی بیت می‌شود. *تقی پورنامداریان* می‌گوید: «وقتی فضای شعر ابهام‌انگیز اسـت و دریافت فعل محذوف دشوار، این تأمل سبب می‌شود که خواننده، شعر را بارهـا و بارهـا بخواند و در نتیجه حال و هوای شعر، فضای ذهن او را تصرف کند»(همان: ۶۱). *مولانا* در جاهای متعدد از قصیده خود، فعل جمله را حذف می‌کند:

نوح تویی روح تویی فاتح و مفتوح تویی　　سینه مشروح تویی بر درِ اسرار مرا
نور تویی سور تویی دولت منصور تویی　　مرغ کُه طور تویی خسته به منقار مرا

بر درِ اسرار مرا یعنی مرا بر درِ اسرار قرار ده.

خسته به منقار مرا یعنی مرا خسته(من خسته را) به منقار برچین یا بردار.

ترکیب اضافی: یار مرا، غار مرا(اضافه ملکی). عشق جگرخوار مرا(اضافه استعاری). سینه مشروح(اضافه استعاری). درِ اسرار(اضافه استعاری/ مجازی). دولت منصور(اضافه استعاری). مرغ کُه طور(اضافه استعاری). حجره خورشید(اضافه استعاری). خانه ناهید (اضافه استعاری). روضه اومید(اضافه استعاری). حاصل دریوزه(اضافه استعاری). بار مرا (اضافه ملکی). راه دلم(اضافه استعاری). گفتار مرا(اضافه ملکی).

حالت ندا: خواجه نگهدار مرا(اسم منادا).

هنجارگریزی معنایی: «انحراف از قواعد معنایی حاکم بر زبان هنجار است» (صمصام، ۱۳۹۵ش: ۶۳).

هارمونی(تناسب)

الف.مراعات النظیر(=تناسب، مؤاخات، توفیق، تلفیق، ائتلاف)

«و آن وقتی است که برخی از واژه‌های کلام، اجزائی از یک کل باشند و از این جهت بین آن‌ها ارتباط و تناسب باشد»(شمیسا، ۱۳۸۶ش: ۱۰۷). تناسب این واژگان در معنا به عنوان یک تناسب و پیوندِ مثبتی است. در قصیده مورد بررسی، این گونه تناسب در واژگان زیر تحقق پیدا می‌کند: منقار، مرغ/ قطره، بحر/ حجره، خانه/ آب، کوزه/ باده، جام.

ب.تضاد/ طباق/ تناسب منفی/ تقابل/ تناقض/ پارادوکس یا متناقض‌نما

تضاد: «ضد یکدیگر بودن، مخالف‌هم بودن، ناسازگاری، ناهمتائی، دشمنی، مخالفت، دو مفهوم که اجتماع آن‌ها در یک جا ممکن نباشد، است. و طِباق به معنی موافق‌کردن دو چیز با هم، توافق، برابری و برابر است... تضاد و طباق در بدیع مطابقه‌آوردن دو لفظ متقابل مانند سود و زیان یا شب و روز باشد»(داد، ۱۳۸۵ش: ۱۴۲). فاتح، مفتوح/ لطف، قهر/ قند، زهر/ پخته، خام.

استعاره

«استعاره یکی از انواع مجاز است... نوعی زبان مجازی و یکی از راهکارهای تصویرگری شاعرانه می‌باشد. اساس این نوع مجاز بر جایگزینی هویت عاریه‌ای به‌جای هویت حقیقی شیء، پدیده، یا مفهوم خاص، و همانندسازی موقتی استوار است»(همان: ۲۸).

بحث مجاز و استعاره یکی از مهم‌ترین جنبه‌های ادبی است که *یاکوبسن* در مقاله «دو نوع زبان پَریشی از دید ساخت‌گرایانه» مطرح کرده است. در مجاز یک بخش از توالی کلام در محور همنشینی حذف می‌شود: «دل(اهل) عالمی بسوزی چو عذار برفروزی». استعاره مربوط به محور جانشینی است، مترادف‌های دیگر را کنار می‌زند و اساساً از زمینه کلامی دیگری است. *یاکوبسن* استعاره را بی‌نظمی و اغتشاش و اشتباه در زبان بر مبنای مشابهت، و مجاز را بی‌نظمی و خلاف قاعده و هنجار زبانی بر مبنای مجاورت می‌داند. یعنی انحراف در گفتارهای ادبی عمدتاً از دو جهت پیش می‌آید: یا از راه شباهت که استعاره است، و یا از راه مجاورت که مجاز است(ر.ک.شمیسا، ۱۳۸۳ش: ۱۸۳ -۱۷۴). در این راستا، شاعر برای ترک تصریح می‌تواند صفات و ویژگی‌های شیء، شخص و پدیده را همانگونه که او می‌بیند، ایراد کند. البته این امر باعث آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی، و در القای معنا اثربخش‌تر و هنری‌تر می‌شود. *مولانا* صفات یار، غار، عشق جگرخوار، خواجه، نوح، روح، فاتح و مفتوح، سینه مشروح، نور، سور، دولت منصور، مرغ کُه طور، قطره، بحر، لطف، قهر، قند، زهر، حجره خورشید، خانه ناهید، روضه اومید، روز، روزه، حاصل دریوزه، آب، کوزه، دانه، دام، باده، جام، پخته، خام را برای شخصیت یار خود ذکر نمود تا به منزلت و برتری مقام او استعاره کند.

نتیجه بحث

موارد هنجارافزایی(وزن، توازن همخوان‌ها و واکه‌ها، توازن واژگان، قافیه،ردیف) و هنجارگریزی(آوایی، صرفی، نحوی، معنایی) در جهت برجسته‌سازی در قصیده *مولانا* صورت گرفته است. *مولانا* در این قصیده به عنوان یک هنرمند است که به واژگان و وزن و ضرب آهنگ بازی می‌کند. وی این بازی‌های لفظی و معنایی را آگاهانه و حِرفگانه در هم آمیخت تا شیوه قصیده برای القای معانی به مخاطب، زیباشناختی شعر و انسجام

میان لفظ معنا آشنایی‌زدایی‌تر و برجسته‌سازی‌تر شود. بسامد توازن(تکرار) آوایی و واژگانی از اهمیت زیادی برخوردار است. ایقاع تند و ضربی و نوع جملات کوتاه، پویایی، رسانگی، شور و حرکت قصیده را جلوه می‌دهد. *مولانا* با یاری‌جستن از برجستگی‌های ساختاری و معنایی، موسیقی قصیده را به اوج برده و زبان شعری خود را از هنجار معمول در اشعار دیگران جدا و متمایز کرده است. زیباشناختی قصیده در هنریِ بهره‌گیریِ مناسب و متَقَدِّم از همین مؤلفه ساختاری و معناشناختی تحقق یافته است. بکارگیری ردیف ضمیری به قصیده برجستگی خاصی بخشیده و بر زیبایی و گوارایی آن افزوده است.

کتابنامه

انیس، ابراهیم. ۱۹۹۹م، **الأصوات اللّغویة**، مصر: مکتبة الأنجلو المصریة.

باقری، مهری. ۱۳۸۸ش، **مقدمات زبان‌شناسی**، تهران: نشر قطره.

حسین‌پور چافی، علی. ۱۳۸۶ش، **بررسی و تحلیل سبک شخصی مولانا در غزلیات شمس**، تهران: سمت.

حق‌شناس، علی‌محمد. ۱۳۸۴ش، **آواشناسی(فونتیک)**، تهران: انتشارات آگه.

داد، سیما. ۱۳۸۵ش، **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، تهران: انتشارات مروارید.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. ۱۳۸۶ش، **موسیقی شعر**، تهران: انتشارات آگه.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. ۱۳۸۸ش، **گزیده غزلیات شمس**، تهران: امیرکبیر.

شمیسا، سیروس. ۱۳۸۳ش، **نقد ادبی**، تهران: انتشارات فردوس.

شمیسا، سیروس. ۱۳۸۶ش، **فرهنگ عروضی**، تهران: نشر علم.

شمیسا، سیروس. ۱۳۸۶ش، **نگاهی تازه به بدیع**، تهران: نشر میترا.

صفوی، کوروش. ۱۳۹۰ش، **از زبان‌شناسی به ادبیات**، تهران: سوره مهر.

طباطبایی، مصطفی. ۱۳۸۳ش، **عروض و قافیه**، تهران: نشر لوح زرّین.

عباس، حسن. ۱۹۹۸م، **خصائص الحروف العربیة ومعانیها**، دمشق: منشورات اتحاد الکتّاب العرب.

مدرّسی، حسین. ۱۳۸۴ش، **فرهنگ کاربردی اوزان شعر فارسی**، تهران: سمت.

نجفی، أبوالحسن. ۱۳۹۰ش، **مبانی زبان‌شناسی و کاربرد آن در زبان فارسی**، تهران: نیلوفر.

نیلی‌پور، رضا. ۱۳۹۰ش، **زبان‌شناسی و آسیب‌شناسی زبان**، تهران: انتشارات هرمس.

وحیدیان کامیار، تقی و غلامرضا عمرانی. ۱۳۸۵ش، **دستور زبان فارسی۱**، تهران: سمت.

مقالات

اسد اللهی، خدابخش و منصور علی‌زاده بیگدیلو. ۱۳۹۲ش، «**فراهنجاری نحوی در غزلیات شمس تبریزی**»، مجله شعر پژوهی، سال پنجم، شماره سوم، پاییز، صص ۲۲-۱.

انصاری، نرگس و اعظم شمس‌الدینی. ۱۳۹۶ش، «**تحلیل ساختاری متن سوره الحاقة**»، پژوهشنامه تفسیر و زبان قرآن، شماره دهم، بهار و تابستان، صص ۱۷۸-۱۶۱.

صمصام، حمید. ۱۳۹۵ش، «**برجسته‌سازی در شعر اخوان ثالث**»، فصلنامه تخصّصی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی مشهد، شماره ۶، تابستان، صص ۷۰-۴۹.

صهبا، فروغ. ۱۳۸۴ش، «**برجسته‌سازی واژه و ترکیب در شعر اخوان**»، پژوهشنامه علوم انسانی شهید بهشتی، شماره ۴۶- ۴۵، بهار و تابستان، صص ۱۶۲-۱۴۷.

مدرسی، فاطمه و امید یاسینی. زمستان ۱۳۸۷ش، **«قاعده‌افزایی در غزلیات شمس»**، نشـریه تـاریخ ادبیات(پژوهشنامه علوم انسانی شهید بهشتی)، شماره ۵۹، صص ۱۴۳-۱۱۹.

Bibliography

Abbas, Hassan(1998 A.D.).Characteristics of Arabic Letters and meanings. Damascus: Publications of the Arab Writers Union.

Anis,Ebrahim (1999 A.D.).Linguistic Sounds.Egypt:Egyptian Angelo Library.

Ansari, Narges and A'dam Shamsuddini (1396 A.H.).Structural Analysis of the Text of Surah Alhaqqe.Journal of Qur'anic Interpretation and Language.Number 10.Spring and Smmer 161-178.

Asadullahi,khodabakhsh and Mansur Alizade Bigdilu(1392A.H.). Syntactic deviation in the Emotional Poetry of Shams Tabrizi. Journal of Poetic Research .year 5.Number 3 Autumn.

Bagheri , Mehri (1388 A.H.).Introduction to Linguistics . Tehran :Qatre Publication .

Dad,sima (1385A.H).The glossary of Literary Terms,publish Morvareed,Tehran .

Haqshanas, Alimohammed(1384 A.H.).Phonetics ,Tehran:Ageh Publication .

Hosseinpur Chafi ,Ali (1386 A.H.).Investigating and analyzing Rumi's Personal style in the Emotional Poetry of Shams .Tehran :Samt Publication .

Modarresi ,Fatima and Omid Yasini (1387 A.H.). Extra regularity in the Emotional Poetry of Shams . Journal of the History of Literature (Shahid Beheshti Journal of Humanities . Number 59.Winter 119-143 .

Modarresi , Hussein (1384 A.H.).Applied Dictionary of Persian Poetry Weights . Tehran : Samt Publication .

Najafi,Abul – Hasan(1390A.H).Principles of Linguistics and its Use in Persian. Tehran : Nilover Publication .

Nilipur , Reza (1390 A.H.).Linguistics and Language Pothology . Tehran : Hermes Publication .

Safavi ,Korosh (1390 A.H.). From Linguistics to Literature . Tehran : Surah Mehr Publication .

Sahba , Faruq (1384 A.H.). Foregrounding the word and composition in Ekhvan's Poetry . Journal of Humanities . Number 45-46 .Spring and Summer 147-162 .

Semsam , Hamid (1390 A.H.). Foregrounding in the Poetry of the Ekhvan Sales Quarterly Journal of Persian Language and Literature of Islamic Azad University of Mashhad . Number 6 . Summer 49-70 .

Shafi'i Kadkani , Mohammedreza (1386 A.H.) .Poetry Music . Tehran:Ageh Publication .

Shafi'i Kadkani , Mohammedreza (1388 A.H.). Choices of Emotional Poetry of Shams. Tehran:Amirkabir Publication .

Shamisa , Cyrus (1386 A.H.).A fresh look at the exquisite . Tehran:Mitra Publication .

Shamisa , Cyrus. Dictionary of Poetic weights . Tehran: 'Elm Publication .

Shamisa , Cyrus (1383 A.H.) . Literary Criticism . Tehran: Ferdows Publication .

Tabatabai, Mostafa (1383 A.H.).Rhythms and Rhymes . Tehran: Lawhezarrin Publication .

Vahidian Kamyar , Taqi and Gholamreza Omrani (1380 A.H.). Persian grammer 1 . Tehran : Samt Publication .

Highlighting (Part of Speech) in a Sonnet by Rumi

Aqil Abdolhossein Mohammad Maleki: Assistant Professor, Persian Language & Literature, Faculty of Foreign Languages, Baghdad University, Iraq

Abstract

The present research studies the structure and content of a sonnet by *Rumi* with structural analysis approach called highlighting. Highlighting means the poet's capacity to use his (or her) linguistic and musical games and artistic possibilities; in a way that his own expression is defamiliarizing and prominent. *Rumi* created interesting harmony between structure and content by enjoying highlighting structures of the text such as phonetic, lexical, syntactic and musical structures. The purpose of this article is to propose an image of *Rumi's* artistic and prominence level. The present research which analytical-descriptive method is used according to the structural approach studies the sonnet in terms of phonetic, lexical, syntactic and semantic aspects. The result of the present study is that *Rumi,* has separated and distinguished his poetic language from the usual norm in the poems of others benefitting structural and semantic innovations,. The aesthetics of *his* sonnets in the art of proper and critical use of this structural and semantic component has proved.

Keywords: highlighting, norm deviation, balance, harmony, Rumi.