کهن‌نامهٔ ادب پارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
سال چهارم، شمارهٔ دوم، تابستان ۱۳۹۲، صص ٤٧ – ٦٧

وحدت «ساختاری ـ واژگانی» جمله‌های همسانی (پیوسته)، یکی از الگوهای نحوی موسیقی‌آفرین در مثنوی

ابوالقاسم رادفر*
محمد پاک‌نهاد**

چکیده

مثنوی معنوی از شگرف‌ترین آثاری است که پیوسته مورد نقد و تحلیل قرار گرفته است. یکی از ویژگی‌های منحصر به فرد این شاهکار ادبی، وحدت «ساختاری ــ واژگانی» جمله‌های همسانی (توازن نحوی و واژگانی) است. منظور از جمله‌های همسانی، جمله‌های مرکبی است که جمله‌واره‌هایشان با هم، رابطهٔ همپایگی، تفسیری، بدلی یا تأکیدی دارند و هر یک از این جمله‌واره‌ها ممکن است مرکب وابسته باشند. باید اعتراف نمود که به نقش الگوهای نحوی، در ایجاد بلاغت و موسیقی کمتر توجه شده است. اگر صناعاتی مثل موازنه و ترصیع و... که مبتنی بر روش تسجیع و تکرار هستند، از دیدگاه نحوی بررسی شوند، روشن می‌شود که روش موازنه و ترصیع، جمله‌های همسانی است که ساختار زبانی و دستوری یکسانی دارند؛ یعنی این الگوی نحوی، بستر آن صناعات است. آنچه که الگوی وحدت «ساختاری ــ واژگانی»، بر صنایع مذکور فزونی دارد، این است که در صنایع مذکور آهنگ واژگان و خصوصاً آهنگ پایانی جمله‌ها اهمیت دارد و کمتر به وحدت ساختار دستوری و وحدت واژگانی توجه می‌شود. مولانا به نحو شگفت‌انگیزی این الگوی نحوی را چه در دیوان و چه در مثنوی به کار می‌گیرد و از تکرار واژگان و ترکیبات و جمله‌ها ابایی ندارد. چه بسا همین ساختار یکسان، موجد موسیقی در شعر وی است. این مقاله در عین

---

* استاد و عضو هیئت علمی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
** دکتری زبان و ادبیات فارسی، فارغ‌التحصیل از پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی (نویسندهٔ مسئول)
Mpaknahad7@gmail.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۱۲/۵، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۲/۵/۲

آنکه نکته‌ای دستوری را تبیین و توصیف می‌نماید، به بررسی زبان اثر از حیث زیباشناختی نیز می‌پردازد که به سبک‌شناسی منجر می‌شود.

واژگان کلیدی: زبان، سبک، تسجیع، جمله‌های مرکب همسانی (پیوسته) و وابسته، وحدت ساختار و واژگان، موسیقی.

۱. مقدمه

یکی از شگرف‌ترین آثار ادبی ایران و جهان، مثنوی مولاناست. این اثر در گسترهٔ تاریخ ـ از آنجا که شاهکاری عظیم است ـ همواره، مورد نقد و تحلیل واقع شده و چشم‌ها، گوش‌ها و دل‌ها را به سوی خود کشانده است. جدای از جنبهٔ تعلیمی و عرفانی مثنوی، از جنبه‌های ادبی و زبانی آن نمی‌توان غافل بود. برآن‌ایم تا یکی از زوایای آشکار و پنهان زیبایی این اثر را بکاویم. این سطور، از چشم‌انداز ساختار زبانی به این اثر چشم دوخته است و از این زاویه، به عنصری زیباشناختی دست می‌یابد که سرچشمه و بستر بسیاری از عناصر زیباشناختی و بلاغی است؛ عناصری که زیبایی آنها مرهون هرگونه تقابل و تناظر جمله‌های زبان است.

زبان ادبی را از دو نظرگاه می‌توان مطالعه نمود: ۱- می‌توان از این رهگذر سندی بر تاریخ زبان و دستور تاریخی افزود؛ چنان‌که «فرانتس» دستور زبان شکسپیر و «لازار سنه آن» زبان رابله و «شفیعی» دستور شاهنامه را تألیف نموده است. در این‌گونه مطالعات، اثر ادبی مأخذی برای تحقیقات غیرادبی منظور می‌شود. ۲- گاه هدف از مطالعهٔ زبان ادبی، بررسی تأثیر زیباشناختی زبان اثر است. این‌گونه بررسی منجر به سبک‌شناسی می‌شود (ولک و وارن،۱۳۸۲: ۱۹۷)؛ چراکه «سبک‌شناسی می‌تواند به بررسی همهٔ شگردهایی بپردازد که غایت بیانی خاص دارند... ازاین‌رو همهٔ شگردهایی که سبب تأکید یا تصریح می‌شوند در قلمرو مطالعهٔ سبک‌شناسی است؛ از استعاره ... تا صور بیانی و الگوهای نحوی» (همان: ۱۹۹).

حال، آیا می‌توان زبان اثر ادبی را به گونه‌ای مطالعه نمود که نتیجهٔ آن متوجه این دو شود؛ یعنی از سویی سندی بر تاریخ دستور زبان بیفزاید و از سوی دیگر وجههٔ زیباشناسی را کمال بخشد؟ این مقاله به این سؤال پاسخ داده است. بررسی جمله‌های همسانی که ساخت دستوری و واژگانی واحدی دارند (وحدت نحوی و واژگانی دارند) نشان خواهد داد که این یکی از الگوهای نحوی زبان مثنوی است و دیگر اینکه این الگو سرچشمهٔ

موسیقایی صناعاتی است که بر اساس تناظر و تقابل جمله‌های همسان به وجود آمده‌اند. از این راه، یکی از عناصر موسیقی‌آفرین در مثنوی شناخته می‌شود. باید این سخن را افزود:

> هنگامی تحلیل سبکی به تحقیق ادبی فایده می‌بخشد که بتواند وجود اصلی و وحدت‌بخش و غرضی زیباشناختی را که بر تمام اثر سایه افکنده مشخص کند. باید ناگفته نگذاشت که منتقدان قدیم بر اساس شم شخصی، هر سبکی را نشان‌دهندهٔ نگرش فلسفی خاص دانسته‌اند (همان: ۲۰٤).

پس در تحقیقات ادبی، سطح آوایی زبان را نمی‌توان از سطح معنایی آن جدا نمود؛ کروچه در همه جا تمایز بین سبک و شکل و بین شکل و محتوا و بالاخره بین کلام و روح یا بیان و شهود را انکار می‌کند (ر.ک همان: ۲۰۱).

در کتاب *نظریهٔ ادبیات* آمده است که به هر ترتیب می‌توان دستور زبان هر اثری یا هر دسته از آثار ادبی را نوشت؛ طوری‌که از واج‌شناسی و صرف شروع کرد و پس از مطالعهٔ واژگان (لغات غیرمصطلح، نوساخته) به نحو (یعنی قلب و تضاد و توازی عبارات) رسید. اثر ادبی ابتدا گزینشی از زبانی معین است و زبان دستگاهی از اصوات و آواهاست که «موجد تأثرات» می‌شود و آهنگ یا خوش‌نوایی را به وجود می‌آورد. به دیگر سخن زبان دارای الگوهای آوایی، صرفی و نحوی است که این الگوها در جای خود موسیقی‌آفرین‌اند (ر.ک همان: ۱۹۷).

حال برای توضیح و تفسیر این سخن باید ارتباط **موسیقی** با **صناعات ادبی** را بررسی کرد تا اثبات شود که چه بسا مبدأ موسیقی زبان، الگوهای آوایی و نحوی هستند. در تعریف و توضیح اصطلاحاتی که در علم بلاغت برای مقوله‌های موازنه و ترصیع آمده است، بسیاری از نکته‌های سهیم در زیبایی‌آفرینی این نوع جمله‌ها بیان نمی‌شود و مغفول افتاده است. در این مقاله، یکی از این الگوهای نحوی مورد پردازش قرار می‌گیرد. در این راستا لازم است، یک دسته از صناعات ادبی که با این روش مطابق هستند، یعنی روش تسجیع و تکرار (موازنه و ترصیع و اعنات و ...) ارزیابی گردد.

۲. موسیقی

در رسالهٔ پنجم و ششم بخش ریاضی از رسائل *اخوان صفا* «هارمونی جهان و حکومت نوعی نظام موسیقایی در کائنات» تبیین شده است. آنان می‌گویند آنچه جز خداست مثنوی است و مرکب و مؤلف، این زنجیرهٔ مثنوی یا ثنویت از هیولا و «صورت» و تقابل آنها آغاز

می‌شود و به «ارکان» و «طبایع» و قلمرو حیات می‌رسد (شفیعی، ۱۳۷۳: ۳۳۳). در رسائل *اخوان صفا* مهمترین عامل برای موسیقی، «نسبت» است. نسبت یعنی اندازهٔ یکی از دو مقدار در برابر دیگری. آنان نسبت را در سه نوع بررسی کرده‌اند: **کمیت، کیفیت و کمیت، و کیفیت** که به ترتیب نسبت عددی، هندسی و موسیقایی نامیده شده است (همان: ۳۳۳). می‌گویند این نسبت موسیقایی و تألیف در همهٔ صنایع هست و اختصاص آن به عنوان علم موسیقی به خاطر آشکاری تألیف در این علم است. در زبان می‌توان گفت چند جمله در تقابل با هم هستند، هر جمله از اجزایی تشکیل می‌شود که می‌توان آنها را تا کوچکترین جزء تجزیه نمود (جمله، گروه، واژه، تکواژ، واج) که اصل همهٔ آنها صامت و مصوت است و جمله چیزی جز تکرار همین صامت‌ها و مصوت‌ها نیست. این را در شعر نیز می‌توان نشان داد؛ یعنی مصراع‌ها و افاعیل عروضی و اوتاد و فواصل... که اصل همهٔ آنها حرکت و سکون یا هجاست (همان:۳۳۰).

استاد شفیعی کدکنی ـ که موسیقی در شعر را به دقت مورد موشکافی قرار داده ـ نکات بدیعی در این باره آورده‌اند. در جایی می‌گوید: «عده‌ای اصطلاح موسیقی را محدود به قلمرو اصوات نمی‌دانند، بلکه هر نوع تناظر و تقابل و تضاد و نسبتِ فاضلی را قلمرو موسیقی می‌دانند» (همان: ۲۹۵). ایشان در بررسی راه‌های شناخته‌شده به تمایز زبان به دو دسته از عناصر اشاره می‌نمایند؛ گروه موسیقایی و گروه زبان‌شناسیک. در گروه موسیقایی مجموعه عواملی مدنظر است که زبان شعر را از زبان روزمره به اعتبار بخشیدن آهنگ و توازن امتیاز می‌بخشد. در همان‌جا اشاره می‌نماید که عوامل شناخته‌نشده‌ای نیز وجود دارد که فقط قابل حس شدن است و نمی‌توان برای آن قانونی کشف کرد (همان: ۸). نیز می‌فرماید که توسع و تنوع در حوزهٔ نحوی زبان از مهمترین عوامل تشخیص زبان ادب است و گاه تنها عامل برجستگی عبارت، همین برجستگی ساخت نحوی آن به تناسب موضوع است. زبان‌شناسی جدید تا حد زیادی به تحلیل این صورت‌ها می‌پردازد، اما از توجه علل تأثیر آنها عاجز است (همان: ۲۷).

خانلری در مقاله‌هایی به عوامل آهنگ شعر اشاره می‌نماید:

> لذتی که از شنیدن شعر می‌بریم قسمتی از این، نتیجهٔ دریافت معانی شعر است، اما اهمیت دیگر از ادراک صورت آن حاصل می‌شود. منظور از صورت، صورت‌های ملفوظی است که به گوش می‌رسد. ایشان این صورت‌ها را در ذیل زیر و بمی، زنگ حروف، هماهنگی حروف بررسی نموده‌اند که به بدیع مربوط می‌شود (خانلری، ۱۳٤٥: ۲٤۳ – ۲٥٤).

قبل از گسترش این بخش و رسیدن به نکتهٔ اصلی، باید به روش تسجیع و تکرار که مبتنی بر **الگوی ساختار واحد در جمله‌های همسان است**، اشاره نمود. واقعیت این است که زبان و ساختارهای زبانی بستر هرگونه موسیقی و تکرار است؛ بستر هرگونه آرایه و آرایش است، اما کمتر به این الگوها ـ که گاهی پیدایش موسیقی شعر به آن بستگی دارد ـ اشاره نموده‌اند. نقش تکرار در ایجاد موسیقی بر هر زیبایی‌شناسی پوشیده نیست. بسیاری از صناعات ادبی مثل قافیه، ردیف، وزن شعر و صنایع درونی و معنوی حاصل تکرار است. اینکه تکرار در بستر زبان شکل می‌گیرد بدیهی است، اما ادعا این است که بعضی الگوهای نحوی و ساختارهای زبانی مبدأ و سرچشمهٔ بسیاری از این صنایع و موسیقی در زبان است.

شمیسا در *نگاهی تازه بر بدیع* نشان داده است که تکرار واک، هجا، واژه، عبارت، جمله یا مصراع، عامل صنایعی همچون هم‌حروفی، هم‌صدایی، ردالعجز، تشابه‌الاطراف، اعنات، تکریر و طرد و عکس است. وی در تکرار عبارت یا جمله آورده که این تکرار گاهی با موازنه همراه است (شمیسا، ۱۳۷۱: ۵۷–۶۲).

شد آن زمانه که رویش بسان دیبا بود　　شد آن زمانه که مویش بسان قطران بود

(ر.ک همان)

ترصیع، موازنه، مماثله، تضمین‌المزدوج و احیاناً روش تجنیس را باید در حوزهٔ روش تسجیع سنجید. باید گفت که روش تسجیع هم‌خوانی بیشتری با این بحث دارد. در *حدائق‌السحر* دربارهٔ ترصیع آمده است:

> در ابواب بلاغت این صناعت چنان بود که دبیر یا شاعر بخش‌های سخن را خانه خانه کند و هر لفظی آورد که به وزن و حروف روی متفق باشد. «إنَّ الابرار لفی نعیم و إنَّ الفجار لفی جحیم» (وطواط،۱۳۶۲: ۳).

همچنان در تعریف سجع متوازن و موازنه آمده است:

> سجع متوازن و آن را در شعر موازنه خوانند و این چنان بود که از اول دو قرینه یا آخر یا از اول دو مصراع یا آخر کلماتی آورده شود که هر یک نظیر خویش را بوزن موافق باشند، اما بحروف روی مخالف مثل: «و آتینا هما الکتاب المسبتین و هدینا هما الصراط المستقیم» (همان: ۱۵).

تفتازانی در تعریف موازنه می‌گوید: «نوعی از سجع متوازن است که مخصوص به نثر و اواخر قرینه‌ها نباشد» (تفتازانی، ۱۳۷۸: ۲۱۰). در فنون بلاغت همایی نیز در تعریف موازنه

و ترصیع به نقش تقارن دوپاره سخن در ایجاد زیبایی توجه شده است (همایی،۱۳۷۳: ٤٤). در نمونه‌هایی که برای موازنه و ترصیع ذکر شد، تقارن واژگان هم‌وزن و هماهنگ آشکار است، ولی در هیچ‌کدام از توضیحات بلاغیون به نقش الگوهای نحوی و تکرار و تقارن جایگاه‌های دستوری کمترین اشاره‌ای نشده است. وحیدیان کامیار این‌گونه جملات را که با ساختاری واحد همپایه شده‌اند و از حیث علم بدیع دارای صفت موازنه و ترصیع هستند، سجع متناوب می‌نامد. ایشان در پرداختن به ویژگی‌های نثر مسجع فارسی به چهار نوع سجع مرکب، آغازی، میانی و متناوب اشاره می‌نماید. مثالی که وی می‌آورد از گلستان سعدی است: «در زمرهٔ توانگران شاکرند و کفور و در حلقه درویشان صابرند و ضجور» (نقل در وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ٦٨). تقابل کلمات دوپاره سخن نیک پیداست.

یکی دیگر از روش‌های تسجیع در سطح کلام [نه کلمه] تضمین‌المزدوج یا اعنات‌القرنیه و مزدوج است که در این روش به جای دو کلمه، دو جمله با هم آهنگی تقریباً یکسان دارند و آنچه باعث هماهنگی می‌شود، تقابل اسجاع دو جمله است. در روش اعنات‌القرنیه هماهنگ‌کردن دو جمله به وسیلهٔ رعایت قافیه در فعل آخر دو جمله و تقابل انواع سجع در حشو هر جمله است (شمیسا، ۱۳۷۱: ۲۳ – ۳۵). شمیسا در این باره مثالی از مقامات حمیدی نقل می‌کند: «چشمه‌های نیسان از چشمه‌های بستان کشت و راه سیلاب گردون از بساط هامون بسته شد» (نقل در شمیسا، ۱۳۷۱: ۳۱).

این بیت دو آهنگ دارد؛ آهنگ‌های پایانی و آهنگی که در حشو جمله وجود دارد.

روش تسجیع را در شعر نیز ارزیابی نموده‌اند. گفته‌اند اگر اسجاع متوازی در اواخر قرینه‌های (پاره) شعر بیاید، شعر دارای قافیهٔ میانی است؛ مثل این بیت مولانا:

آمد موج **الست** کشتی قالب **ببست** بار چو کشتی **شکست** نوبت وصل و لقاست

(دیوان شمس، ۱۳۷٤: ج ۱/ غزل ٤٦٣)

باید گفت منشأ اصلی ترصیع و موازنه در نثر است و بعد، از مسیر نثر به شاهراه شعر می‌غلطد.

> ابوهلال عسکری می‌گوید سجع و ترصیع از عادات قدیم عرب بوده است که در سخنان و در نثر آن را به کار برده‌اند و در زمان جاهلیت از کلام نثر به شعر سرایت کرده. اشعار مرصع و مسجع به تقلید از نثر است (بهار، ۱۳۷۳، ج ۲: ۲۳۹).

اگر به ساختار دستوری این جملات آهنگین بنگریم در ابتدا همسانی چند جمله

توجه ما را جلب می‌نماید؛ جملات همسانی که دارای ساختاری مشابه هستند. آنچه به ظاهر در آهنگین‌نمودن و موسیقایی جملات نقش داشته است، وزن واژگان یا هماهنگی حروف و حرکات پایانی واژگان و جملات است. برای اینکه **ساختار واحد جمله‌های همسان** بهتر بیان شود، آوردن شواهدی از نثر فنی لازم است؛ زیرا ترصیع، از مختصات نثر فنی است که می‌خواهد تشبه به شعر کند. در این نوع نثر دو جمله یا دو فقره نثر در حکم دو مصراع است و از نظر تساوی هجایی و سکوت بین دو پاره شعرگونه می‌شود.

یکی از نمونه‌های نثر فنی، مقامات حمیدی است که بیست و سه مقامه دارد. اگر به جمله‌های آغازین هر مقامه نگاه کنیم **وحدت ساختاری جمله‌های همسان** به طور کامل مشهود است؛ یعنی همان ترصیع و موازنه علم بدیع با سایر عوامل موسیقی.

اولین جملهٔ تمام مقامه‌ها «حکایت کرد مرا دوستی» است. نهاد این جمله در تمامی مقامه‌ها دارای پیروی (وابسته‌ای) توضیحی است. در نمودار زیر این جملات نشان داده می‌شود:

حکایت کرد مرا دوستی (جمله مشترک در تمام مقامه‌ها)

۱. که در سفر انیس هم غم بود و در حَضَر جلیس همدم (فی ملعمه).
۲. که مونس خلوت بود و صاحب سلوت (فی‌الشباب).
۳. که دل در متابعت او بود و جان در مشایعت او (فی‌الغزو).
٤. که شمع شب‌های غربت بود و تعریف تب‌های کربت (فی‌الربیع).
۵. که از راه صحبت مؤانستی داشت و از روی طبیعت مجانستی (فی‌اللغز).
٦. که در مقالت صفت عدالت داشت و در معاملت نعت مجاملت (فی‌السیاح).
۷. که پیشرو ارباب وفا بود و سر دفتر اخوان صفا (فی‌السکباج).
۸. که در سر وفایی داشت و در سیر صفایی (فی‌التصوف).
۹. که در سفریار موافق بود و در حضر جار ملاصق (فی‌الوعظ).
۱۰. که در خطرهای شاق با من شفیق بود و در سفرهای عراق با من رفیق (فی‌العشق).
۱۱. که در صفا دمی داشت و در ولا قدمی (فی‌المسائل الفقیهیه).
۱۲. که دل به محبت او نیازی داشت و جان به صحبت او اهتزازی (فی‌الجنون).
۱۳. که محرم راحت‌ها بود و مرهم جراحت (بین‌الزوجین).

از حیث جنبهٔ موسیقایی باید گفت که تمامی جمله‌های آغازی، مشمول روش تسجیع و دارای صفت ترصیع هستند. این جمله‌ها به ظاهر هر کدام از سه جمله تشکیل شده‌اند: جملهٔ «حکایت کرد مرا دوستی» که بین همه مشترک است. جملهٔ دوم، جمله‌ای وابسته است که با حرف ربط موصولی «که» به «دوستی» مربوط می‌شود. «دوستی»، اسمی است که دارای حرف اشارهٔ «ی» است. این واژه که نهاد جمله است به وسیلهٔ جملهٔ وابسته، توضیح داده شده است. این جملهٔ توضیحی، در حکم صفت برای «دوستی»است. این جملهٔ توضیحی با جمله‌ای دیگر به وسیلهٔ حرف ربط «و» همپایه گردیده است. پس در واقع برای نهاد، یعنی «**دوستی**»، دو جملهٔ توضیحی به صورت همپایه وجود دارد. زیرساخت این جمله چنین است:

حکایت کرد مرا دوستی که در خطرهای شاق با من شفیق بود

↥↥↥↥↥ و ↥↥↥↥

[حکایت کرد مرا دوستی که] در سفرهای عراق با من رفیق [بود]

این دو جمله در شکل نهایی (روساخت) به خاطر قرینه‌های لفظی، عناصری از آن حذف شده است. هر کدام از جملات آغازین مقامات از سه جزء اصلی نهاد (دوستی)، مفعول (مرا) و فعل (حکایت کرد) تشکیل یافته‌اند. «جمله‌واره‌ای» که با «که» ربطی همراه است، در اصل جمله‌وارهٔ پیرو توضیحی (موصولی) برای دوست است. نتیجه اینکه این دو جملهٔ همسان از حیث ساختار شبیه هم هستند و در عین اینکه ساختاری واحد دارند، اجزایی از آن دو مکرر است. این تکرار اجزا در حیطهٔ موازنه و ترصیع قرار نمی‌گیرد، هرچند این **ساختار واحد دو جملهٔ همسان**، در علم بدیع بستری برای ایجاد روش تسجیع می‌شود.

اگر به نمونه‌ای دیگر از گلستان سعدی بنگریم بر ما ثابت خواهد شد که یکی از ویژگی‌های زبانی گلستان سعدی الگوی نحوی **وحدت ساختاری در جمله‌های همسان** است و متأسفانه نقش موسیقایی این نکتهٔ دستوری مغفول افتاده است و این نقش به روش تسجیع در علم بدیع سپرده می‌شود. می‌توان گفت موازنه و ترصیع یک الگوی نحوی دارد که بدون آن الگو، وجود آنها امکان‌پذیر نیست؛ در صورتی که برعکس آن ممکن است؛ یعنی امکان دارد ما یک الگوی نحوی وحدت ساختاری ـ واژگانی در جمله‌های همسان داشته باشیم و الزاماً موازنه و ترصیع نباشد. آوردن شاهدی از گلستان برای هر دو مورد لازم به نظر می‌رسد:

عاکفان کعبهٔ جلالش به تقصیر عبادت معترف که ما عبدناک حق عبادتک
۱ ۲ ۳ ٤

و

واصفان حلیهٔ جمالش به تحیر منسوب که ما عرفناک حق معرفتک (سعدی، ۱۳۷۱ :۱۰).
۱ ۲ ۳ ٤

در این مثال، دو جملهٔ همسان (با حرف ربط واو) از حیث ساختمان دستوری وحدت دارد. در این ساختار دو جملهٔ همپایه با هم تقابل دارند. واژگان هر جزء دستوری به روش تسجیع (موازنه و ترصیع) با هم متقابل‌اند؛ یعنی اجزای.... دستوری یکسان به خاطر حروف مشترک پایانی و وزن مشترک، موسیقی لفظی تولید نموده‌اند. اگر این ساختار واحد و یکسان در جمله نبود، این موسیقی امکان بروز نداشت.

حال به این جمله توجه کنید: «دانا چو طبله عطار است خاموش و هنرنمای و نادان چو طبل غازی [است] بلندآواز و میان تهی» (سعدی، ۱۳۷۱: ۵۵۸).

این دو جملهٔ همسان با حرف واو به هم ربط داده شده‌اند و ساختار هر کدام مشترک است و با هم از این حیث مقابل‌اند.

دانا چو طلبه عطار خاموش و هنرنمای است
نهاد متمم قیدی مضاف‌الیه مسند معطوف به مسند فعل اسنادی

نادان چو طبل غازی بلندآواز و میان تهی است
نهاد متمم قیدی مضاف‌الیه مسند معطوف به مسند فعل اسنادی

اما این اجزای متقابل با اینکه یک موسیقی را القا می‌نماید، غیر از سجع پایانی (قافیه)، هیچ‌گونه توازن و توازی در آن دیده نمی‌شود. آنچه سخن سعدی را موسیقایی نموده است، چیزی جز تقابل دو جملهٔ همپایه با الگوی نحوی ساختار واحد نیست. پس در الگوی نحوی ساختار واحد، لزوماً ترصیع و موازنه دیده نمی‌شود، اما بالعکس آن اتفاق می‌افتد؛ یعنی هر ترصیع و توازنی باید ساختار واحد داشته باشد. اگر در این آیات قرآن نیز دقت نماییم، متوجه می‌شویم که ساختار واحد، «نظماهنگی» در آیات ایجاد نموده است، اما ترصیع و موازنه در آن نیست؛ فقط در فواصل آیات روش تسجیع را می‌بینیم:

«و اذالکواکب انتشرت و اذا البحار فجرت و اذا القبور بعثرت» (سوره انفطار/ ۲– ٤).

این خصیصه در قرآن کریم تحت عنوان نظماهنگ قرآن، مورد کاوش قرار گرفته است.

در قرآن کریم نیز این پای‌بندی به همگونی فرجام آیات مشاهده می‌شود و در برخی موارد موجب آن شده که به ظاهر تغییراتی در آیه و نظم آن رخ دهد تا این هماهنگی به دست آید. این دگرگونی‌ها شامل افزایش و کاهش برخی حروف و کلمات، تقدیم و تأخیر در چینش واژگان آیه، جانشینی جمله‌ها و واژه‌ها به جای یکدیگر و مواردی از این دست است که زرکشی آنها را در دوازده و سیوطی در چهل و هفت عنوان آورده‌اند. در قرآن کریم تناسب میان فواصل آیات یا بخش‌های آغازین، دو نوع تناسب لغوی و لفظی را به وجود آورده است (ر.ک خرقانی، ۱۳۸۰: ۳۹).

> همسانی آهنگین، ذهن مستمع و قاری را متوجه همسانی لفظی و مفهومی می‌کند و این به نوبهٔ خود راه را برای تدبر می‌گشاید. آیات متناظر که دارای الفاظ همسان، هم‌ریشه، مفاهیم مشابه و ... هستند، از این راه قابل بررسی است (خوش‌منش، ۱۳۸۱: ٤٨-٦٩).

عده‌ای از دریچهٔ موسیقی به فضای نوشته نگریسته‌اند و نقش موسیقی را در فضاسازی و تبحر خالق اثر در این امر نشان داده‌اند. این نکته در قرآن نیز در همان راستای **نظماهنگ** مورد مداقه قرار گرفته است. به عنوان مثال، در آیات زیر سهم گوش نیز فراموش نشده است. (موسیقی) عقل و قلب و چشم و گوش هر کدام در قرآن سهمی دارند که سهم گوش همین نغمات و آهنگ دلنشین قرآن است.

«والعادیات ضبحا* فالموریات قدحا* فالمغیرات صبحا* فأثرن به نقعا* فوسطن به جمعا» (سوره عادیات، ۱-۵).

در این آیات واژگان با محتوا و درونمایه هماهنگی دارد. جهاد و خودسازی (حمله و هجوم سپس سکون و آرامش بعد از حمله) در نغمات و اصوات این آیات پیداست. برای اینکه این امر بهتر نشان داده شود به این شعر «سیمین بهبهانی» دقت نماییم:

به تکا... به تکاپو ز ره سفر آمد
هی و های و هیاهو که به خانه در آمد
تن خیس سمندش خم و پیچ کمندش
قد سرو و بلندش همه جلوه گر آمد (نقل در دانشمند، ۱۳۹۰).

صدای پای اسب، همهمهٔ سمند از واژگان دریافت می‌شود. پورنامداریان ارتباط موسیقی با فضاسازی، عاطفهٔ شعر، وزن شعر و حال و هوای معنوی شعر را در شعر حافظ بررسی و ارزیابی کرده است (۱۳۸٤: ۹٤ — ۱۰٤).

۳. جمله‌های مرکب و الگوی نحوی وحدت ساختاری ـ واژگانی در جمله‌های همسان

جمله‌های زبان فارسی از حیثی به ساده و مرکب تقسیم می‌شوند. جملات مرکب را می‌توان به دو نوع مرکب پیوسته و وابستگی تقسیم نمود. جمله‌های مرکب پیوسته یا همسانی، آنهایی هستند که جمله‌واره‌هایشان با هم رابطهٔ همسانی دارند و بر چندین قسم‌اند: ۱.تمثیلی؛ ۲. تقابلی؛ ۳. تأکیدی؛ ٤. تفسیری؛ ٥. بدلی؛ ٦. همپایگی؛ ۷. همجنس یا متجانس.

جمله‌های مرکب وابستگی، با حروف ربط وابسته‌ساز به وجود می‌آیند و می‌تواند شامل حروف ربطی باشد که ۱. جمله‌وارهٔ اسمی می‌سازند؛ ۲. جمله‌وارهٔ وصفی می‌سازند (تعیینی، موصولی) ۳. جمله‌وارهٔ قیدی می‌سازند (جمله‌وارهٔ قیدی زمانی، مکانی، کیفیت، مقداری، علت، مقصدی، خلافی، شرطی، ...) (ر.ک فرشیدورد، ۱۳۸۸: ۵۳۰؛ شفایی، ۱۳٦۳ :۳۰۱)[۱].

بار دیگر گفته می‌شود آنچه از عناصر و ارکان موسیقایی در این تحقیق مورد نظر است، عناصری است که به تبع الگوی نحوی ساختار واحد در جمله‌های همسانی ایجاد می‌شوند و این را هم در نثر و هم در شعر می‌توان مشاهده کرد. هدف از آن نیز نشان دادن این نوع عنصر در مثنوی مولاناست؛ یعنی نقش آن در شعر مولانا. می‌توان این جمله‌های مرکب پیوسته را فارغ از الگوی نحوی وحدت ساختاری ـ واژگانی، از زاویهٔ معنایی هم نگاه کرد. گفته شد که وحدت «ساختاری ـ واژگانی» در جمله‌های همسان قابل بررسی است و از تقابل چند جمله همسانی به وجود می‌آید. اصوات و نغمات حاصل از آن نیز که منجر به صناعات ترصیع و موازنه... می‌شود، به سبب وحدت ساختاری جمله‌های همسانی است. از لحاظ معنایی نیز بین این جمله‌ها روابطی خاص حاکم است؛ رابطهٔ تمثیل، تقابل، تفسیر، بدل، تأکید و همپایگی و تجانس.

حال این مبحث را به شیوهٔ بیان و ساختار دستوری مثنوی پیوند می‌زنیم تا بدانیم این ساختار واحد چه نقشی در تولید موسیقی شعر دارد؟، دیگر اینکه موازنه و ترصیعی که در مثنوی می‌آید بیشتر حاصل تکرار واژگان است یا هماهنگی‌های صوتی پایانی توازن و توازی؟ لازمهٔ این بحث آوردن شواهدی از مثنوی است. بحث دربارهٔ اینکه آهنگ و تناسب و جناس و شگردهای دیگر موسیقایی چه نقشی در دگرگونی ماهیت روایی داستان دارند، مقالتی دیگر است و باید آن را در جای دیگر جست‌وجو نمود (ر.ک توکلی، ۱۳۸۱: ٦۱– ۹٦). کاربرد زبان شاعرانه یا موسیقی (وزن و قافیه و هماهنگی آوایی)، به هر روی در روایت و فضاسازی و حتی گاه

معرفی شخصیت یا راوی می‌تواند نقش‌آفرین باشد (همان: ٦٢). مثنوی اثر بی‌بدیلی است که در متن آن انسجام موج می‌زند. اگر انسجام را در سه حیطهٔ دستوری، لغوی، معنایی بررسی نماییم، مصداق‌های این در حیطهٔ دستوری وجود دارد. در انسجام دستوری، حذف به قرینهٔ معنوی و اختصاری، به وضوح هرچه تمام‌تر است. در انسجام معنایی انواع پیروهایی (جمله‌واره‌های وابسته در جمله‌های مرکب) که وجود دارد شاهد این ماجراست، اما انسجام لغوی شعری را باید در دو بخش تکرار و تقارن سنجید. در بخش تکرار، تکرار واژه‌های مترادف، تکرار موسیقایی، تکرار ضمیر، تکرار حرف ربط جفتی و سایر واژگان قابل بررسی است. آنچه که از موسیقی مثنوی در اینجا مورد بررسی واقع شده است، نوعی از تقارن‌ها و آهنگ‌هاست که در مطالب پیشین به آنها اشاره‌هایی شد. حال تصمیم بر این است تا این عناصر در مثنوی دقیق‌تر سنجیده شود. در غزلیات شمس چنانکه اشاره شد ابیاتی که قافیه‌های درونی و میانی دارند، الگوی وحدت «ساختاری ـ واژگانی» در آنها پدیدار است. چون یکی از ویژگی‌های غزلیات شمس وجود همین قوافی میانی و درونی است. چه بسا موسیقی حاکم بر غزلیات مولانا بستگی زیادی به همین الگوی نحوی دارد.

نوبت وصل و لقاست، نوبت حشر و بقاست نوبت لطف و عطاست بحر صفا در صفاست
١ ٢ ٣ ٤ ١ ٢ ٣ ٤ ١ ٢ ٣ ٤

همسانی و وحدت سه جملهٔ اسنادی (دیوان شمس، ١٣٧٤: ج١/ غزل٤٦٤)

از سرو گویم یا چمن از لاله گویم یا سمن از شمع گویم یا لگن یا رقص‌گل پیش‌صبا
١ ٢ ٣ ٤ ٥ ١ ٢ ٣ ٤ ٥ ١ ٢ ٣ ٤ ٥

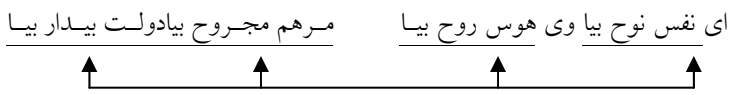
همسانی و وحدت سه جملهٔ همپایه با حرف‌ربط **یا** (همان، غزل ۵)

کو بام غیر بام توکو نام غیر نام تو کو جام غیر جام تو ای ساقی شیرین ادا

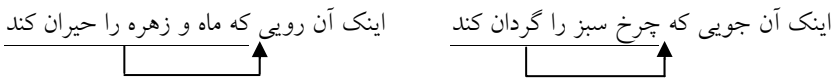
همسانی سه جملهٔ اسنادی با: جملهٔ قیدی کو + متمم اسمی (همان، غزل ۷)

روشنی روز تویی شادی غم‌سوز تویی ماه شب افروز تویی ابر شکر بار بیار

همسانی و تکرار سه جملهٔ اسنادی با واژه بست«ی»در جایگاه فعل اسنادی (همان، غزل ۳۸)



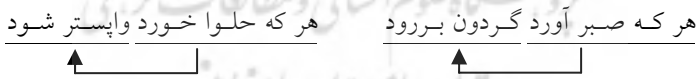
همسانی جملهٔ مرکب با منادا و پیرو ندایی (همان، غزل ۳٦)



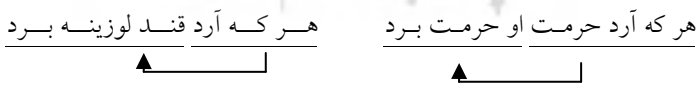
همسانی با وابستهٔ موصولی (همان، غزل ۷۲۹)

در تمامی شواهد زیر که از مثنوی منقول است، یک ساختار واحد تکرار می‌شود؛ یعنی جمله‌های همسانی دارای اجزا و ساختار دستوری واحد هستند و به شکل‌های تمثیل، تقابل، همپایه، تأکید، تفسیر، بدل و تجانس همسان می‌گردند. در یک نگاه کلی مشاهده می‌شود که هم اجزای دستوری در جمله‌های همسان تکرار می‌شوند و هم الفاظ یکسان. دیگر اینکه گاه جمله‌های همسانی در دل خود جمله‌های ساده و گاه جمله‌های مرکب را جای می‌دهند. در این تعریف، جمله‌های همسانی، اعم از جمله‌های وابسته هستند. این یکی از زیبایی‌ها و جذابیت‌های سخن مولاناست که عموماً به آن توجه نمی‌شود و آن را بیشتر از منظر بلاغت می‌نگرند تا از منظر دستور زبان. در بلاغت فقط آهنگ‌های پایانی ملاک قرار می‌گیرد. اینک نمونه‌هایی از این ساختارهای نحوی و واژگانی واحد:

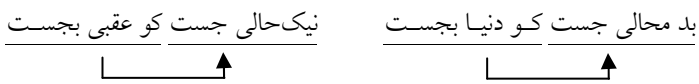
۳-۱. همسانی و وحدت جمله‌های مرکب وابسته با پیرو نهادی



(مثنوی، ۱۳۸۷: ج ۱/ ب ۱٦۰۲)



(همان: ب ۱٤۹٤)



(همان: ب ۹۷۹)

۳-۲. همسانی و وحدت جمله‌های مرکب وابسته به پیرو شرطی

گر به جهل آییم آن زندان اوست — ور به علم آییم آن ایوان اوست
ور به خواب آییم مستان وی‌ایم — ور به بیداری به دستان وی ایم
وربگریم ابر پر زرق وی ایم — ور بخندیم آن زمان برق وی ایم
ور به خشم و جنگ عکس قهر اوست — ور به صلح و عذر عکس مهر اوست

پیرو شرطی هسته — پیرو شرطی هسته

(همان: ب ۱۵۱۰ – ۱۵۱۳)

۳-۳. همسانی جمله‌های مرکب وابستگی با وابستهٔ شرطی و حذف حرف ربط وابسته‌ساز شرط با مفهوم بدلی

[اگر] اشک خواهی رحم کن بر اشک بار — [اگر] رحم خواهی بر ضعیفان رحم آر

(همان: ب۸۲۲)

[اگر] نان دهی از بهر حق نانت دهند — [اگر] جان دهی از بهر حق جانت دهند

(همان: ب ۲۲۳۶)

[اگر] حاملی محمول گرداند تو را — [اگر] قابلی مقبول گرداند تو را

(همان: ب ۹۳۶)

۳-٤. همسانی و وحدت جمله‌های مرکب وابستهٔ زمانی یا سببی، شرطی با حرف ربط «چون»

سیل چون آمد به دریا بحر گشت — دانه چون آمد به مزرع کشت گشت

(همان: ب ۱۵۳۱)

پای داری چون کنی خود را تو سنگ　　دست داری چون کنی پنهان تو چنگ

(همان: ب ۹۳۱)

چون خدا خواهد که پوشد عیب کس　　کم زند در عیب معیوبان نفس

چون خدا خواهد که مان یاری کند　　میل ما را جانب زاری کند

وابسته زمانی یا سببی　　هسته (پایه)

(همان: ب ۸۱۵– ۸۱٦)

سبز گردم چون که گوید کشت باش　　زرد گردم چون که گوید زشت باش

(همان: ب ۲٤٦٤)

۳–۵. همسانی و وحدت جمله‌های مرکب با وابستگی مکانی

هر کجا آب روان سبزه بود　　هر کجا اشکی دوان رحمت شود

وابسته هسته　　وابسته هسته

(همان: ب ۸۲۰)

بوی گل دیدی که آنجا گل نبود　　جوش مل دیدی که آن جا مل نبود

(همان: ب ۱۹۰۰)

۳–٦. همسانی جمله‌های مرکب با پیرو نتیجه‌ای با حذف هسته: حرف ربط + نهاد + مفعول + قید مکان + فعل

تا زراندویت از ره نفکند　　تا خیال کژ تو را چه نفکند

(همان: ب ۸۹۸)

۳–۷. همسانی و وحدت جمله‌های پیوسته

۳–۷–۱. با مفهوم تقابل

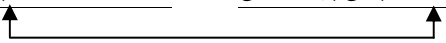
جملهٔ شاهان بندهٔ بندهٔ خواند　　جملهٔ خلقان مردهٔ مردهٔ خواند

(همان: ب ۱۹۰۳)

جملهٔ شاهان پست پست خویش را جملهٔ خلقان مست مست خویش را

(همان: ب ۱۷۳٦)

هست باران از پی پروردگی هست باران از پی پژمردگی



(همان: ب ۲۰۳۷)

۳-۷-۲. همسانی و وحدت جمله‌های اسنادی سه جزئی با حذف فعل اسنادی: نهاد+ مسند+ [فعل]

باده در جوشش گدای جوش ما چرخ در گردش گدای هوش ما

(همان: ب ۱۸۱۱)

۳-۷-۳. همسانی و وحدت جمله‌های سادهٔ اسنادی با حذف فعل اسنادی: مسند+ گروه نهادی+ [فعل]

صبغه الله نامِ آن رنگ لطیف لعنته الله بوی آن رنگ کثیف

(همان: ب ۷٦٦)

۳-۷-۴. همسانی و وحدت جمله‌های ساده با ساختار نهاد + معطوف + فعل + قید مکان

علم و حکمت زاید از لقمهٔ حلال عشق و رقت آید از لقمهٔ حلال

(همان: ب ۱٦٤٤)

۳-۷-۵. همسانی و وحدت جمله‌های سه جزئی اسنادی با مفهوم تقابل نهاد+ قید مکان+ مسند+ فعل

آب در کشتی هلاک کشتی است آب اندر زیر کشتی پشتی است

(همان: ب ۹۸۵)

۳-۷-۶. همسانی و وحدت جمله‌های ساده با استفهام انکاری

چه تعلق آن معانی را به جسم؟ چه تعلق فهم اشیا را به اسم؟

(همان، ج۲: ب ۳۲۹۱)

۳-۷-۷. همسانی و وحدت جمله‌های بدلی

روح صالح قابل آزار نیست نور یزدان شعبهٔ گفتار نیست

(همان، ج۱: ب ۲۵۱۸)

۳-۷-۸. همسانی و وحدت جمله‌های سادهٔ سه جزئی با نهاد+ مفعول+ فعل

بـوی بـد مـر دیـده را تـاری کنـد　　بـوی یوسـف دیـده را تـاری کنـد

(همان: ب ۱۹۰۰)

۳-۷-۹. همسانی و وحدت جمله‌های ساده با: قید+ فعل + متمم+ متمم

بـس گریزنـد از بـلا سـوی بـلا　　بـس جهنـد از مارسـوی اژدهـا

(همان: ب ۹۱۷)

۳-۷-۱۰. همسانی و وحدت جمله‌های ناقص مبتنی بر پرسش و جواب (دارای عنصر حذف در اجزا). پرسش: نهاد+ مسند+ فعل اسنادی/ جواب: [نهاد]+ مسند+ [فعل اسنادی]

رابطهٔ معنایی این جمله‌ها، تقابل و تضاد است.

راه چـه بـود؟ پـرنشـان پـای‌هـا　　یـار چـه بـود؟ نردبـان رأی‌هـا

(همان، ج ٦: ب ۵۱۰)

عدل چـه بـود؟ آب ده اشجـار را　　ظلم چـه بـود؟ آب دادن خـار را

(همان، ج۵: ب ۱۰۸۹)

عدل چه بود؟ وضع اندر موضعش　　ظلم چه بود؟ وضـع در نـاموقعش

(همان، ج٦: ب ۲۵۹٦)

۳-۷-۱۱. همسانی و وحدت نقش متممی با حذف فعل به قرینهٔ لفظی

بر چه می‌گریـی بگـو بـر فعلشـان　　بـر سـپاه کینـه تـوز بـد نشـان

(همان، ج۱: ب ۲۵٦۲)

تکرار یک جزء در جمله (متمم به صورت گروه اسمی)

بـر دل تاریـک پـر زنگارشـان　　بـر زبـان زهـر همچـون مارشـان

بـردم و دنـدان سگسـارانه شـان　　بردهان و چشم گژ دم خانه شـان

بـر سـتیز و تسـخر و افسونشـان　　شکر کن چون کرد حق محبوسشان

(همان: ب ۲۵٦۵-۲۵٦۳)

۳-۷-۱۲. همسانی و وحدت نقش منادایی در جمله‌های هم‌جنس

ای زبان هم گـنج بـی‌پایـان تـویی ای زبان هم رنج بـی‌درمـان تـویی

(همان: ب ۷۰۲)

هم صـفیر و خدعـهٔ مرغـان تـویی هم انیس و وحشت هجـران تـویی

(همان: ب ۷۰۳)

ای که خاک شوره را تو نـان دهـی وی که نان مرده را تـو جـان کنـی

(همان: ب ۷۸۳)

ای کـه جـان خیـره را رهبـر کنـی وی کـه بـی‌ره را تـو پیغمبـر کنـی

(همان، ج۵: ب ۷۸٤)

جمله مرکب همسانی

ای که صبرت نیست از دنیـای دون صبر چـون داری ز انعـم‌الماهـدون

ای که صبرت نیست از ناز و نعـیم صـــبر چـــون داری از الله کـــریم

(همان، ج۲: ب ۳۰۷٤-۳۰۷۳)

ای که صبرت نیست از پاک و پلید صبر چون داری از آن کاین آفریـد

وابسته هسته

(همان: ب ۳۰۷٦)

ای دریغـا مـرغ خـوش‌آواز مـن ای دریغـا همـدم و همـراز مـن

(همان، ج۱: ب ۱٦۹۵)

ای دریغا مـرغ خـوش الحـان مـن راح روح و روضـهٔ رضـوان مـن

(همان: ب ۱٦۹٦)

ای دریغا صـیح ظلمـت سـوز مـن ای دریغـا نـور روزافـروز مـن

(همان: ب ۱۷۰)

ای دریغـا مـرغ خـوش‌پـرواز مـن ز انتهـا بریـده تـا آغـاز مـن

(همان: ب ۱۷۰۸)

۳-۷-۱۳. همسانی و وحدت جمله‌های همپایه با حروف ربط جفتی گاه ..... گه/ نی

گـاه نقشــش دیــو و گــه آدم کنـد گاه نقشش شـادی و گـه غـم کنـد

(همان: ب ٦١٣)

دست نی تا دست جنبانـد بـه دفـع نطق نی تـا دم زنـد از ضّـر و نفـع

(همان: ب ٦١٤)

۳-۷-۱۴. همسانی جمله‌های مرکب همپایهٔ اسنادی

نهاد + مسند + فعل اسنادی و نهاد + مسند + [فعل اسنادی]

لقمه تخم است و برش اندیشــه‌هـا لقمه بحـر و گـوهرش اندیشــه‌هـا

(همان: ب ١٦٤٧)

در تمامی بیت‌های مذکور اگر اجزای دستوری دقیقاً تجزیه شود، سـاختار یکسـانی در آن از حیث ترتیب اجزای دستوری دیده می‌شود و علاوه بر تکرار نقـش دسـتوری، بسیاری از واژه‌ها نیز مکرر می‌شوند و این تکرار و وحدت واژگان و وحدت ساختاری است که این الگوی نحوی را از موازنه و ترصیع دور می‌کند و سهم زیبایی را بـه نحـو جملات واگذار می‌کند.

۴. نتیجه‌گیری

مطالعات زبانی هر اثر ادبی گاه سندی برای تاریخ زبان است و گامی به سوی زبـان‌شناسـی برمی‌دارد، و گاه سندی بر جنبهٔ ادبی اثر می‌افزاید و گامی به سوی سبک‌شناسـی و ادبیـات. قدما مورد اخیر را در علوم، بلاغت می‌گویند. در این مقاله ثابت شـد کـه مطالعـه بـر روی دستور زبان و الگوهای نحوی زبان اثر ادبی در عین حالی که رو بـه سـوی تـاریخ زبـان و زبان‌شناسی دارد، می‌تواند مبدأ و منشأ بلاغت نیز باشد و بر زیبایی اثر بیفزایـد. ایـن همـان است که در علوم بلاغت به آن موسیقی می‌گویند. این موسیقی در قالب موازنه و ترصیع و سایر هماهنگی‌های صوتی و آوایی در علوم بدیع خود را نشان مـی‌دهـد. تفـاوت بلاغـت الگوهای نحوی با هماهنگی‌های صوتی و آوایی در این است که در الگوهای نحوی نقـش و ساختار واژگان در ایجاد آهنگ شناخته می‌شود؛ در صورتی که در هماهنگی‌های صوتی، این آواهای مشترک واژگان است که شعر را خوشایند و موزون می‌سازند. به دیگر سـخن،

در تحلیل و توصیف اصطلاحات بلاغت به آهنگ‌های پایانی و یا آهنگ واژگان توجه می‌شود و از وحدت ساختار دستوری و نحوی غفلت می‌شود؛ کما اینکه بستر عنصر موسیقایی نیز چیزی جز الگوهای نحو و ساختارهای دستوری نیست.

این ویژگی در شعر مثنوی سنجیده شد و نشان داده شد که مولانا چگونه با استفاده از این اصل زبانی بر موسیقی سخن خود افزوده است. اینکه چگونه جمله‌های همسانی با اجزای واحد مکرر می‌شوند و در قالب جمله‌های مرکب پیوسته و وابسته در کنار هم قرار می‌گیرند. دیگر اینکه، چگونه الفاظ یکسان در این جمله‌ها تکرار می‌شوند که نه تنها ساختار سخن را برهم‌نمی‌زنند که راه را برای وحدت ساختاری هموار می‌نمایند. همهٔ این سخنان مکرر «نسبت» را می‌آفرینند، همان‌که اخوان صفا آن را اصل و اساس موسیقی می‌دانند و هرچه جز خالق یکتا را مثنوی می‌دانند. مثنوی، یعنی همین نسبت‌های موسیقی‌آفرین که در شش دفتر مثنوی مولانا موج می‌زند.

پی‌نوشت

۱. اصطلاحات جمله‌های پیوستهٔ تمثیلی و تقابلی از نگارنده است.

منابع

قرآن. (۱۳۷٦). ترجمهٔ مهدی الهی قمشه‌ای. تهران: دفتر فرهنگی نور وابسته به انتشارات مهشاد.
بهار، محمدتقی (۱۳۷۳). *سبک‌شناسی*. تهران: امیرکبیر.
پورنامداریان، تقی (۱۳۸٤). *گمشده لب دریا*. تهران: سخن.
تفتازانی، سعدالدین (۱۳۷۸). *شرح المختصر*. قم: دارالحکمه.
توکلی، حمیدرضا (۱۳۸۸). «*مثنوی مولانا از شعر تا روایت*»، *هنر*. ش ۸۱، صص ٦۰ – ۹٦.
خانلری، پرویز (۱۳٤٥). *شعر و هنر*. شرکت سهامی چاپ ایران.
خرقانی، حسن (۱۳۸۰). «*آیه و ساختار آن*»، بینات. ش ۲۹، صص ٤۸-٦۹.
خوش‌منش، ابوالفضل (۱۳۸۱). «*جستاری در نظماهنگ قرآن کریم* (۳)»، بینات. صص ٤۸ – ٦۹.
زمانی، کریم (۱۳۸۷). *شرح جامع مثنوی معنوی*. تهران: اطلاعات.
سعدی شیرازی، مشرف‌الدین مصلح بن عبدالله (۱۳۷۱). *گلستان*. به کوشش خلیل خطیب رهبر.
شفائی، احمد (۱۳٦۳). *مبانی علمی دستور زبان فارسی*. تهران: نوین.
شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۳). *موسیقی شعر*. تهران: آگاه.
شمیسا، سیروس (۱۳۷۱). *نگاهی تازه به بدیع*. تهران: فردوس.

فرشیدورد، خسرو (۱۳۸۲). *جمله و تحول آن در زبان فارسی*. تهران: امیرکبیر.
---------- (۱۳۸۸). *دستور مفصل امروز*. تهران: سخن.
مولانا جلال‌الدین بلخی. (۱۳۷٤). *کلیات دیوان شمس*، ج ۱. تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر. تهران: ربیع.
---------- (۱۳۸۷). *شرح جامع مثنوی معنوی*. شرح و توضیح کریم زمانی. تهران: اطلاعات.
وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۷۹). «*نثر مسجع فارسی را بشناسیم*»، *نامه فرهنگستان*. تابستان. ش ۱۵، صص ۵۸ – ۷۷.
وطواط، رشیدالدین (۱۳٦۲). *حدائق السحر فی دقایق الشعر*. تصحیح عباس اقبال. کتابخانه سنایی.
ولک، رنه و وارن آوستن (۱۳۸۲). *نظریه ادبیات*. ترجمهٔ ضیاء موحد و پرویز مهاجر . تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
همایی، جلال‌الدین (۱۳۷۳). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. تهران: هما.
دانشمند، مرتضی (۱۳۹۰). «*آوای موسیقایی آیات*»، در دانشنامه موضوعی قرآن. موجود در سایت زیر:
http://www.maarefquran.com, 1390

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی