نشریّهٔ ادب و زبان
دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی
دانشگـــــاه شهیـــد باهنر کرمان
سال ۱۹، شمارهٔ ۳۹، بهار و تابستان ۱۳۹۵

نقش ترکیبات اشتقاقی مثنوی در آفرینش قافیه از منظر سبک شناسی (علمی – پژوهشی) *

دکتر پروین گلی زاده[۱]، دکتر قدرت قاسمی پور[۲]، رضا گورویی[۳]

چکیده

مولوی یکی از قلّه‌های ادب پارسی است که در کنارمعناگرایی،گاه گاه جلوه‌های زبانی در شعرش جلوه‌گر می‌شود. این شاعر توانمند، جهت زیبا و شیوا ساختن صورت سخنش، شگردهای متنوّعی به کار می‌بندد. یکی از تکنیک‌های مولوی در انعطاف بخشی به صورت کلام، ابداع ترکیب‌های نو و اشتقاقی در مکان قافیه است. اندیشمندان و محققان مثنوی بیشتر به وجوه معنایی شعر مولوی پرداخته‌اند. در مورد نقش ترکیبات اشتقاقی در آفرینش قافیه در مثنوی تاکنون اثری شایسته چهره ننموده است. در این مقاله، به این جنبه از سخن مولوی پرداخته شود. مولانا در جایگاه قافیه به صورت وافر از ترکیب استفاده کرده است. برانگیختن توجّه مخاطب به صورت کلام، نگارگری در عرصهٔ سخن، آهنگین‌کردن کلام و انباشت جای خالی قافیه از مهم‌ترین انگیزه‌های مولوی در به‌کارگیری این تکنیک است. بازتاب نقش ترکیبات در خلق قافیه تحت عنوان‌هایی چون: ترکیبات وندار، ترکیبات شبه‌وندار، صفات فاعلی مرکب مرخّم، ترکیبات وصفی، ترکیبات مصدری و کلمات پیوندی بررسی و تحلیل شده‌اند. تجلّی ترکیبات اشتقاقی در جایگاه قافیه علاوه بر بلیغ ساختن صورت کلام مولوی موجب ایجاد تشخّص سبکی برای سخن او شده است، به گونه ای که سخن او را می‌توان از معاصرانش متمایز کرد.

واژه‌های کلیدی: ترکیب، مولوی، قافیه اندیشی، تشخّص، شگرد ادبی.

*تاریخ ارسال مقاله : ۱۳۹۴/۰۲/۱۳ تاریخ پذیرش نهایی مقاله : ۱۳۹۴/۰۷/۱۵

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز E-mail: nasim.taheri11@yahoo.com
دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز E-mail: maryamgorouei@yahoo.com
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز (نویسندهٔ مسئول) **E-mail: rezagoroue@yahoo.com**

۱-مقدّمه

یکی از جنبه‌های مطالعات سبک شناسانه، درک نُرم زبان ادبی اثر است. کاربرد فراوان ترکیبات در مکان قافیه، حاصل نگاه و کشف شاعر است. این مطالعات کاربرد زبانی در ادبیّات به نوعی سبک‌شناسیِ صورتگراست و مبنای آن بر این است که با تمرکز دقیق بر متون و نمایش الگوهای زبانی یک متن که با آن معنی‌آفرینی می‌کنند و تأثیراتی که برخواننده می‌گذارند، می‌توان به نتایج عینی دست یافت. برجسته‌سازی‌هایی که در مثنوی صورت گرفته، خواننده را تکان می‌دهد و بر سر شوق می‌آورد. اغلب برجسته‌سازی‌های مولوی به دو صورت قاعده‌افزایی و هنجارگریزی به صورت آگاهانه اعمال می‌شود. چنانچه می‌دانیم هنجارگریزی و قاعده‌افزایی خود به نوعی تکنیک و شگرد سبکی است که در زبان عادی اعمال می‌شود؛ بنابراین مولوی باتوجه به بسآمد زیاد این کاربرد در اثرش به دنبال افشای این شگرد ادبی خود است. یکی ازانگیزه‌های مولوی در به کارگیری ترکیب‌های دلنشین در مکان قافیه، پُرکردن وزن است. مولوی با خلق این ترکیب‌ها در جایگاه قافیه موجد حصول نوعی لذّت صوتی وسماعی می‌شود و جنبهٔ غنایی شعر را نیز تقویت می‌کند. وحیدیان کامیار دربارهٔ تاثیر قوافی در لذت بردن از اشعار می‌گوید: «یکی از ترفندهای زیبایی‌آفرینی در کلام، قافیه است. قافیه کلام را خوش‌آهنگ ودلنشین می‌سازد» (وحیدیان کامیار،۱۳۸۱:۷). نظری اجمالی بر ابیات زیر گواه این مطلب است:

آتشت اینجا چو **آدم‌سوز** بود آنچه از وی زاد **مردافروز** بود

(مولوی، ۱۳۶۲:۳/۵۵۵)

وهم مر فرعون **عالم‌سوز** را عقل مر موسی **جان‌افروز** را

(همان، ۱۳۶۲: ۴/ ۷۴۰)

از دیگر دلایل گرایش شاعر به قافیه‌پردازی بر مبنای ترکیبات اشتقاقی، تشخّصی است که به وسیلهٔ قافیه به کلمات خاصّی بخشیده می‌شود. «قافیه در میان کلمات شعر تشخّص لفظی دارد، از طریق آهنگِ کلمات، مفهوم را به خواننده و شنونده القا می‌کند، مصراع‌های شعر را تفکیک و مشخص می‌کند و توجّه خواننده را به زیبایی ذاتی کلمات زبان جلب می‌کند و در نهایت بر خیال‌انگیزی شعر می‌افزاید» (احمدنژاد،۱۳۷۲: ۱۴). شفیعی‌کدکنی،

کوشش‌های مولوی را برای استفاده از قافیه چنین معرفی می‌کند: «کوشش‌هایی که مولوی برای استفاده از ردیف و انواع آن و قافیه و صور گوناگون آن انجام داده در هیچ دیوانی از دیوان‌های شعر پارسی وعربی دیده نشده است. او را باید شاعری به حساب آوریم که بیش از تمام شاعران جهان از موسیقی قافیه و ردیف و اهمّیّت آن خبرداشته و جای جای موسیقی کناری را درخدمت روح پوینده و جان موّاج خویش درآورده است» (شفیعی کدکنی،۱۳۸۷: ۱۱۶). ترکیبات برجستهٔ قافیه‌ساز مثنوی منجر به شیوایی سخن مولانا و نفوذ آن بر سویدای دل خوانندگان می‌شود:

کای رخت تابان چون ماهِ **شب‌فروز** وای به صحبت کاذب و **مغرورسوز**

(مولوی، ۱۳۶۲: ۶/ ۱۰۶۰)

۱-۱- بیان مسئله

مثنوی معنوی یکی از شاهکارهای ادبیّات عرفانی است. هنجارگریزی‌هایی که شاعر در زبان عادی اعمال می‌کند، نسبت به دیگر شاعران معناگرا برای او موجد یک سبک و نگاه خاص شده است. یکی از جنبه‌های مطالعات عالی سبک شناسانه درک نرم زبان ادبی اثر است. کشف این مختصّات زبانی به لحاظ زیبایی‌شناسی و تأثیراتی که بر خواننده می‌گذارد باعث تمایز می‌شود. این ویژگی برجسته در شعر مولانا باعث شده تا شعر او گیرایی و تأثیرگذاری و نقش آفرینی خود را تا حدودی بسیار فراتر ایفا کند. بر همین اساس این تکنیک مولوی را می‌توان یک خصیصهٔ سبکی به شمار آورد. کاربرد سبک‌شناسانه به‌کارگیری ترکیبات در مکان قافیه این است که این ترکیبات می‌توانند در خدمت اعتلای موسیقی و بلاغت شعر باشند.

۱-۲- پیشینهٔ تحقیق

در مورد پیشینهٔ پژوهش گفتنی است، توجه به روساخت مثنوی و جنبه‌های زبانی آن کمتر مورد عنایت پژوهشگران بوده است؛ بویژه تحلیل کارکردهای ترکیبات‌اشتقاقی در *مثنوی* موضوعی است که تاکنون به آن توجه نشده است.

۱-۳- ضرورت و اهمیّت تحقیق

پژوهشگران مثنوی بیشتر به عرفانِ موجود در آن پرداخته‌اند و کمتر به جنبه‌های زبانی مثنوی، بویژه کارکرد ترکیبات اشتقاقی در آفرینش قافیه عنایت داشته‌اند. وجوه ادبی کلام مولوی را با استعانت از همین تکنیک می‌توان تبیین کرد. بهره‌گیری وافر شاعر از ترکیب‌های اشتقاقی در مکان قافیه تاحدّی است که می‌توان آن را کشف مولانا دانست. مراد ما در این جُستار انعکاس این ترکیب‌ها و نقش آن‌ها در آفرینش قوافی شعر مولاناست.

۲- بحث

۲-۱- بازتاب نقش ترکیب‌های قافیه‌ساز مثنوی

۲-۱-۱- ترکیبات وندار: وندها یکی از امکانات پرشمار زبان فارسی هستند. این تک‌واژهای مقیّد به طور مستقل کارایی ندارند و تنها با افزودن بر جزء دیگر کلمه که پایه نامیده می‌شود در ساختار کلام جای می گیرند. وندها را به سه دستهٔ پیشوند، میانوند و پسوند تقسیم می‌کنند. بسآمد ترکیبات وندار مثنوی در جایگاه قافیه بسیار است. مولانا ساخت بسیاری از قوافی خود را مرهون این جنبهٔ زبانی است، چنانکه با نظری بر گسترهٔ شش دفتر مثنوی می‌توان این نکته را دریافت.

پسوند دارندگی و اتّصاف «مند» از جمله پسوندهای مورد علاقهٔ شاعر در خلق ترکیبات اشتقاقی است. از نگاه دیگر، یاری رسانِ شاعرِ قافیه‌پرداز در ساخت قوافی بکر، جهت آهنگین‌کردن کلام است. چنانکه شواهد زیر گویای این مطلب است:

کودکان خانه دمش می‌کشند باشد اندر دست طفلان **خوارمند**

(مولوی،۱۳۶۲: ۹۷۳/۵)

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

(همان، ۱۳۶۲: ۸۸۱/۵)

از بـرون زنـجـیـــر در رادرفـگـنـد که ازو بدخـشـمگـیـن و **دردمـــنـد**

(همان، ۱۳۶۲: ۸۲۴/۵)

مولوی در ساخت این ترکیبات از هنجارهای زمانی خود عدول کـرده اسـت و بـر پایـهٔ اصل آشنایی‌زدایی و هنجارگریزیِ زبانی عمل کرده اسـت و بـراین مبنـا هرچـه در فکـرش آمده به قلم آورده است.

گاهی شـاعر بـا خلـق ترکیبـی در مکـان قافیـه، موسـیقی کـلام را در نظـر دارد و بـدین صورت شعر را به موسیقی نزدیک کرده است:

هـمـچـنـیـن پـیـغـامـهـای **دردگـیـن** صـــد هـزاران آید از حـضـرت چـنـیـن

(مولوی،۱۳۶۲:۴۸۹/۳)

گاهی شاعر از آفـرینش ترکیـب در جایگـاه قافیـه، زیبـای‌هـای لفظـی را در نظـر دارد، چنانکه تقابل «گوش‌وار» و «گوشوار» در بستر قافیه ایجاد جناس مرکب کرده است:

سـمـع شـو یـکـبـارگـی تـو **گـوش‌وار** تـا ز حـلقهٔ لـعـــل یـابـی گـوشـوار

(مولوی،۱۳۶۲:۹۲۵/۵)

یکی دیگر از پسوندهای قافیه‌ساز در *مثنوی* پسوند «ناک» است. فرشـیدورد درتعریـف پسوند«ناک» می‌گوید:«-ناک» که پهلوی آن هم «ناک»k n-) است، پسوندیسـت فعّـال که بر نسبت وآغشتگی و دارندگی دلالت می‌کند و به آخر اسم یا صفت یـا ریشـهٔ مضـارع می‌پیوندد و صفت می‌سازد» (فرشیدورد،۱۳۸۶: ۴۱۲). مولوی در به‌کارگیری از این پسوند، در جهت ساخت قوافی دلنشین دست به قاعده‌افزایی می‌زند:

جنـس چـیـزی چـون نـدیـد ادراک او نـشـنـود ادراک **مـــنـــکـرنـــاک** او

(مولوی،۱۳۶۲:۳۸۶/۳)

رحـمـت مـخـلـوق بـاشـد **غـصـه‌نـاک** رحـمـت حـق از غم و غصـه‌سـت پاک

(همان، ۱۳۶۲: ۳/ ۵۶۳)

هـرچـه گـویـی بـاشـد آن هـم **نورنـاک** کـآســمـان هـــرگـز نـبارد غـیـر پـاک

(همان، ۱۳۶۲: ۹۴۹/۵)

کاربرد ترکیب در ایجاد قوافی شعری، گویی شگردی است که شاعر را در ساخت قوافی یاری‌گر است. مانند ابیات زیر:

هین سگ نفس ترا زنده مخواه کو عدوّ جان تست از **دیرگاه**

(مولوی، ۱۳۶۲: ۲۲۳/۲)

جمله مغروران برین عکس آمده برگمانی کین بود **جنت‌کده**

(همان، ۱۳۶۲: ۶۹۳/۴)

یکی از پُرکاربردترین پسوندهای ترکیب‌ساز در مثنوی پسوند مکانی «ستان» است.«-ستان» (اِستان و اُستان) پسوند فعّال اسم‌ساز مکان و پسوند غیرفعّال زمانست و در پهلوی «ستان»(stan) و در فارسی باستان(θa st n) بوده است» (فرشیدورد،۱۳۸۶: ۳۵۵). ترکیباتی که مولوی به مدد این پسوند در جایگاه قافیه نشانده است، همگی بکر و درخورند:

پرّ من بگشای تا پّران شوم در حدیقهٔذکر و **سیبستان** شوم

(مولوی،۱۳۶۲:۸۹۴/۵)

این ترکیب خوش‌ساخت علاوه بر تحّرک دادن به بیت، موجب درنگ مخاطب می‌شود و در جهت ادای مقصود بیشترین کارکرد را دارد.

مولوی به وسیلهٔ این پسوند هم دست به آشنایی‌زدایی می‌زند و هم ترکیباتی را می‌آفریند که علاوه بر توازن دو مصراع، موسیقی بیت را نیز غنی می‌کنند:

ز آنک نیم او ز **عیبستان** بُدست و آن دگر نیمش ز **غیبستان** بُدست

(مولوی، ۱۳۶۲: ۳۴۳/۲)

فهرستی از دیگر ترکیب‌های وندار قافیه‌ساز در مثنوی عبارتند از:

حلیه‌مند(۲۳۶)، خشکستان (۲۷۷)، آتشکده (۳۶۴)، قندستان (۴۰۴)، آبستان (۵۵۹)، حکم‌گاه (۵۸۰)، قیامتگاه(۶۱۵)، جانور(۶۶۹)، آدمکده(۶۴۹)، نادانه (۶۳۵)، منظرگاه(۶۱۷)، عمرور(۵۵۱)، دانگانه(۴۳۲)، مسکن‌گاه (۴۱۱).

۲-۱-۲- ترکیبات شبه‌وندار: برخی دیگر از ترکیب‌های قافیه‌ساز مثنوی به مدد شبه‌وندها آفریده می‌شوند.کلباسی در تعریف شبه‌وند می‌گوید: «شبه‌وندها (موارد

میان‌مرزی) کلمات آزادی هستند که در ترکیب با کلمات دیگر با معنایی به جز معنی اصلی خود به‌کار می‌روند» (کلباسی،۱۳۸۰: ۱۴۵). خانه، نامه، سرای و جای برخی از شبه‌وندهای معروف هستند. مولوی جهت پرکردن جای خالی قافیه، به استخدام این شبه‌وندها می‌پردازد. لذا در مثنوی پاره‌ای از قوافی را می‌بینیم که با این نوع ترکیب ایجاد شده‌اند. یکی از شبه‌وندهای قافیه‌ساز پربسامد در مثنوی، شبه‌وند«خانه» است. حضور این شبه‌وند در مکان قافیه، لطف سخن را دو چندان می‌کند:

چون بدانستی که شکر دانه‌ای پس بدانی کاهل **شکرخانه**‌ای

(مولوی،۱۳۶۲: ۶۴۴/۵)

خر بطی ناگاه از **خرخانه**‌ای سر برون آورد چون طعانه‌ای

(همان، ۱۳۶۲: ۵۹۲/۳)

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

چرخ برخوانده **قیامت‌نامه** را تا مجرّه بر دریده جامه را

(مولوی، ۱۳۶۲: ۶۱۷/۳)

گشت از جذب چو تو علامه‌ای در جهان گردان **حسامی نامه**‌ای

(همان،۱۳۶۲: ۱۰۴۳/۶)

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

چون عمارت‌دان تو وهم و رایها گنج نبود در **عمارت جایها**

(همان، ۱۳۶۲: ۱۲۳/۱)

برخی دیگر از ترکیبات شبه‌وندار قافیه‌ساز مثنوی عبارتند از:

درمان‌جای (۳۳)، خاکی‌سرا(۱۳۰۱)، کبوترخانه (۱۱۴۰) ، داروخانه(۸۳۰)، پنهان‌خانه(۵۰۷)، خراب‌خانه (۷۵۱)، خدعه‌سرا (۹۱۱).

۲-۱-۳-صفات فاعلی مرکّب مرخّم : پر بسآمدترین الگوی ترکیب‌سازی در مثنوی صفت‌های فاعلی مرکّب مرخّم هستند. گروهی از کلمات مرکّب هستند که یک جزء آنها اسم، صفت یا ضمیر و جزء دیگر آن‌ها یکی از کلمات مشتق فعل است. این الگو زایاترین قاعدهٔ ترکیب‌سازی است. مولوی به وسیلهٔ این الگوی ترکیب‌سازی، ترکیباتی را ساخته است که کلام او را بسیار مجمل و موجز کرده است. یکی از جاهایی که این ترکیب نمود بیشتری دارد مکان قافیه است. مولانا در دفتر دوم در توصیف افراد مکّار ترکیب «حیله‌پرست» را در جایگاه قافیه ارائه می‌دهد:

می‌نماید سیری این **حیلت‌پرست** والله از جمله حریصان بترست

(مولوی، ۱۳۶۲ ۲۵۴/۲)

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

این جهان تن **غلط‌انداز** شد جز مرآن را کو ز شهوت باز شد

(مولوی، ۱۳۶۲: ۲۷۳/۲)

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

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

(مولوی، ۱۳۶۲: ۵۵۵/۳)

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

(همان، ۱۳۶۲: ۷۲۹/۴)

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

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

(مولوی، ۱۳۶۲: ۵۵۵/۳)

گه گاه مولوی صفات فاعلی مرکّب را طوری می‌آفریند که هم موسیقی شعر غنی شود و هم ارزش بلاغی به شعر بخشیده می‌شود:

گـر نـداری بـو ز جـان **روشـنـاس** رو دمـــاغـی دسـت آور **بـو شـــناس**

(مولوی، ۱۳۶۲: ۶۱۹/۳)

یکی از ویژگی‌های ترکیب‌سازی مولوی در مکان قافیه، آن است که او در پی آفرینش ترکیبی است که همچون نقطه‌ای در میان پرگار بیت عمل کند و نظم شاعرانه‌ای به بیت دهد؛ چنان‌که ترکیب‌های «مهرانگیز» و «لجاج‌اندیش» در بیت زیر این نقش را برعهده دارند:

چـونـک کـردی دشـمنی پـرهیز کـن مـشـورت با یـار **مهـــرانـگـیـز** کن

(مولوی، ۱۳۶۲: ۷۲۴/۴)

یـا نـمی‌بـینی تـو روی خـویـش را تـرک کن خـوی **لجـــاج‌اندیـــش** را

(همان،۱۳۶۲: ۸۴۸/۵)

مولانا در جایی دیگر، جهت بیان مقصود و پرکردن وزن، ترکیبی را به دست می‌دهد که نه تنها خدشه‌ای به معنا وارد نمی‌کند، بلکه به کلامش لطافت خاصی داده، موجب درنگ مخاطب می‌شود:

شـــب نـــدزدیـــدی چـــراغ روز را پـی نـبـردی بـاغ **عـیـش‌آمـــوز** را

(مولوی، ۱۳۶۲: ۱۱۲۳/۶)

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

چون ربـاید غـارتی از جـفت شـوی جفت می‌آید پـــس او **شـوی‌جـوی**

(مولوی،۱۳۶۲: ۵۲۴/۳)

تـا کـه مهـمان بـاز گـردد **شـکرسـاز** پـیـش شـه گـویـد ز ایـثـار تـو بـاز

(همان، ۱۳۶۲: ۵۸۹/۳)

مولوی با عنایت به این که قافیه تشخّص لفظی به کلمات می‌دهد، ترکیباتی را می‌آفریند که هم صورت کلامش را زیبا و هم سخنش را برجسته می‌سازند:

ای دریـغـــا که دوا در رنـــجـتـــان گـشـت زهـر قـهر **جان آهـنـجـتـان**

(مولوی، ۱۳۶۲: ۵۱۸/۳)

شرق خـورشـیدی کـه شـد **باطن‌فـروز** قـشـــر و عـکس آن بود خـورشـــید روز

(همان، ۱۳۶۲: ۷۷۷/۴)

ترکیبات «جـان‌آهـنج» و «بـاطن‌فـروز» عـلاوه بـر پوشـش وزنـی، توجّـه مخاطـب را بـر می‌انگیزند و چنین است که کلام مولوی بر سر زبان‌ها می‌افتد.

شمار دیگری از صفات فاعلی مرکّـب مـرخّم قافیـه‌سـاز در مثنـوی فهرسـت‌وار آورده می‌شود:

بیـــداری‌کُـــش (۲۰۲)، چشـــم‌دوز(۲۱۴)، پـــالان‌پرســـت(۲۳۴)، طبـــل‌خـــوار (۲۵۵) ، احمـق‌گیـر(۲۹۶)، خـون‌آشـام(۳۷۶)، دلنـواز (۴۸۱)، پختـه‌خـوار (۵۱۱)، پـای‌سـوز(۵۲۳)، چرب‌خیز(۷۰۵)، دلفروز(۷۵۶)، اشک‌افروز(۸۲۷) ، درداندیش (۱۱۴۰)، قوت‌پذیر(۱۰۶۸)، دست‌آموز(۲۱۶).

۲-۱-٤- ترکیبات وصفی: نوع دیگـری از ترکیـب‌هـای اشـتقاقی قافیـه‌سـاز در مثنـوی، ترکیبات وصفی هستند. ترکیباتی که دارای ساختار گوناگونی چون: اسم+ صفت / صفت+ اسم / اسم + اسم هستند. بسآمد فـراوان ایـن گونـه ترکیبـات اشـتقاقیِ قافیـه‌سـاز در مثنـوی گویای توجّه ویژهٔ شاعرِ صورت‌گرا به قافیه‌پردازی بر مبنای ترکیب است. مولـوی آگاهانـه از این تکنیک بهره برده است و جایی کـه شـعرش نیـاز بـه قافیـه پیـدا کنـد، از ایـن دسـت ترکیب‌های اشتقاقی بهره می‌گیرد. این ترکیبات که در جایگاه قافیه حاضر می‌شوند به دلیل تشخّصی که قافیه به آنها می‌بخشد، دارای برجستگی خاصی هستند که نظر هـر خواننـده‌ای را به خود جلب می‌کنند.

مولوی در دفتر دوم افراد پرخور و شکمباره را با ترکیـب دلنشـین «دوزخ‌گلـو» معرفـی می‌کند:

در زمـان پیـش آیـد آن **دوزخ‌گلـو** حـجّتـش این کـه خدا گـفـتـا کلـوا

(مولوی، ۱۳۶۲: ۳۳۰/۲)

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

در دفتر سوم مولوی از ترکیب اسم + اسم صفت مرکّب جدیدی را در مکان قافیه آفریده است:

تاجر ترسنده طبع **شیشه‌جان** در طلب نه سود دارد نه زیان

(مولوی، ۱۳۶۲: ۵۳۵/۳)

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

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

نوح چون شمشیر در خواهید ازو موج طوفان گشت ازو **شمشیرخو**

(مولوی، ۱۳۶۲: ۲۱۷/۲)

گفت من نشناسم او را کیست او گفت او آن ماه روی **قندخو**

(همان، ۱۳۶۲: ۵۳۸/۳)

از عطارد وز زحل دانا شد او ما ز داد کردگار **لطف‌خو**

(همان، ۱۳۶۲: ۹۵۵/۵)

به نظر می‌رسد، ترکیبات «شمشیر خو، قند خو، لطف خو» در شعر دیگران بی‌سابقه‌اند. مولانا جهت عرضه کردن قافیه‌ای نو برای بیت، دست به گزینش چنین ترکیباتی می‌زند.

یکی دیگر از واژگان مورد علاقهٔ شاعر ترکیب‌ساز در خلق قافیه واژهٔ «کیش» است:

دید از دورش که آن **تسلیم‌کیش** تلخش آمد فرقت آن تخت خویش

(مولوی، ۱۳۶۲: ۶۶۹/۴)

روی در روی خود آر ای **عشق‌کیش** نیست‌ای مفتون تراجز خویش خویش

(همان، ۱۳۶۲: ۱۱۴۰/۶)

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

طرفه کوری دوربین **تیزچشم** لیک از اشتر نبیند غیر پشم

(مولوی، ۱۳۶۲: ۳۸۸/۳)

عـقـل کامل نـیـسـت خـود را مرده کـن در پـناه عـاقـلـی **زنـــده ســخــن**
(همان،۱۳۶۲: ۷۳۴/۴)

نـقـل خـارســتـان غـذای آتـشـست بـوی گـل قوت دمـاغ **سـرخـوشست**
(همان، ۱۳۶۲: ۱۰۴۴/۶)

در زیر برخی دیگر از ترکیب‌های وصفی قافیه‌ساز مثنوی آورده می‌شود:
دیده‌بلند(۵۵۷)، کامیـار (۵۵۱)، سـگ‌پوسـت(۵۷۸)، گـرگ‌خـو(۳۹۴)، سـخت‌رو(۱۱۵۴)، خوش‌کیش(۱۰۹۶)، اندیشه‌کیش(۶۶۴)، روسـیاه (۷۷۲)، خـارخو (۶۷۶)، زیردسـت(۸۳۹)، دریادل(۹۹۹)، نغزرو(۶۸۱)، بحرجود(۶۷۳)، دوردست(۴۶۷)، زوددست(۱۲۰۷).

۲-۱-۵- ترکیب‌های مصدری : ترکیـب‌هـای مصـدری در اصـل صـفت‌هـای فـاعلی مرکّب مرخّمی هستند، که «یای» مصدری به آن‌ها افزوده مـی‌شـود. فرشـیدورد در تعریـف «یای» مصدری می‌گوید: ««ی» مصدری پسوند فعّال اسم‌سـاز اسـت کـه اسـم معنـی واسـم مصدر می‌سازد. این لفظ معمولا به آخر صفت می‌پیوندد و آن را تبدیل بـه حاصـل مصـدر می‌کند» (فرشیدورد،۱۳۸۶: ۴۷۱-۴۷۲). مولوی از این ترکیبات جهت خلق قافیـه و افـزودن بر بار موسیقیایی شعرش بیشترین بهره را برده است. شمار بسیار این نوع ترکیبـات در مکـان قافیه، مؤیّد این مطلب است. برای مثال ترکیب «سیاست‌گستری» در بیت زیر قافیه‌ساز است:

پـیـش شـاهـان در **سـیاست‌گسـتـری** مـی‌دهـــی تـومـال و سـر را مـی‌خـری
(مولوی،۱۳۶۲: ۵۴۸/۳)

آگاهی مولوی به زیر و بم‌های ترکیب‌سازی سبب شـده اسـت تـا از تمـامی ظرفیـت‌هـا جهت خلق ترکیب بهره گیرد. جای قافیه به دلیـل تشخّصـی کـه دارد بهتـرین مکـان جهـت خلق ترکیبات بکر است:

ایـن درازی مـدت از تـیـزی صـنـع مـی‌نـمـایـد **ســرعت انــگـیـزی** صـنـع
(مولوی، ۱۳۶۲: ۵۷/۱)

مـدّتـی بـگـذار ایـن **حـیلت‌پزی** چـنـــد دم پـیـــش از اجـل آزاد زی
(همان، ۱۳۶۲: ۱۲۶۰/۶)

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

آن نه بازی بلک **جان بازیست** آن حیله و مکر و **دغا سازیست** آن

(مولوی، ۱۳۶۲: ۴۰۳/۳)

لیک رفت از یاد **علم‌آموزیت** که بدم مستغرق **دلسوزیت**

(همان، ۱۳۶۲: ۹۵۶/۵)

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

هین سخن خا نوبت لب خایی است گر بگویی خلق را رسوایی است

(مولوی، ۱۳۶۲: ۱۱۴۹/۶)

خفیه کردندش **به حیلت‌سازی** کرد آخر پیرهن غمازی

(همان، ۱۳۶۲: ۱۲۴۲/۶)

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

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

۲-۱-٦- کلمات پیوندی : نوع دیگری از ترکیبات اشتقاقی قافیه‌ساز در مثنوی کلمات پیوندی هستند که اغلب محاوره‌اند و با نام «ترکیبات‌عامیانه» شناخته می‌شوند. حضور پرشمار این ترکیبات در مکان قافیه گویای عنایت ویژهٔ مولوی به زبان عامیانه است. کلباسی در تعریف این نوع ترکیبات می‌گوید: « این دسته از کلمات که غالب محاوره‌اند از تکرار اسم، ضمیر، صفت، ستاک حال یا ستاک گذشتهٔ یک فعل همراه با «جزء افزوده» ساخته می‌شوند» (کلباسی،۱۳۸۷:صص۵۳-۵۴). شماری از پیوندها عبارتند از «و»، «ا»، «به»،

«تو» و «در». اغلب این دست ترکیبات، ترکیبات رایج عصر شاعر است و مولوی کمتر در این مورد دست به خلاقیت زده است.

یکی از ترکیبات پر بسآمد که در جای جای مثنوی حضور آن به چشم می‌آید، ترکیب «جان و جهان» است که مولانا برای مخاطب قرار دادن کسی یا چیزی که برای او ارزشمند بوده است به کار می‌برد:

که دلش می‌گفت کین را تو بشو که‌درینجاهستحکمت‌توبتو

(مولوی،۱۳۶۲: ۸۲۵/۵)

از جمله ترکیبات بکر مولوی که گویای زنده و پویایی کلام اوست، ترکیب «در بدر» است. شاعر با احضار این قبیل ترکیبات عامیانه در مکان قافیه، نه تنها صورت کلامش را نو می‌کند بلکه رسالتش را در قافیه‌سازی به انجام می‌رساند:

یک سبد پرنان ترا بر فرق سر تو همی خواهی لب نان **در بدر**

(همان، ۱۳۶۲: ۸۷۴/۵)

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

آن فقیری بهر **پیچاپیچ** نیست بل پی آن که بجز حق هیچ نیست

(مولوی، ۱۳۶۲: ۳۶۵/۲)

یکی از پیوندهای پرکاربرد در مثنوی در آفرینش ترکیبات قافیه‌ساز، پیوند «ب» است. شمار فراوان این نوع کلمات پیوندی در جایگاه قافیه، بیانگر نگاه عمیق شاعر به زبان عامیانه است. ترکیباتی چون: «مو به مو»، «سوبسو» و «کوبکو» در شواهد زیر مؤیّد این مطلب است:

شحنه تقدیر گوید راست‌گو آنچ بردی شرح واده **مو بمو**

(مولوی، ۱۳۶۲: ۳۳۹/۲)

آن کمان و تیر اندر دست او گرگ را جویان همه شب **سو بسو**

(همان، ۱۳۶۲: ۴۱۴/۳)

زنـدگـی و مـــرگ ســرهـنـگان او بـــر مـــراد او روانـــه **کـــوبـــکـــو**

(همان، ۱۳۶۲: ۴۷۶/۳)

برخـی از کلمـات پیونـدی قافیـه‌سـاز کـه بـه وسـیلهٔ پیونـد واو عطـف (و) در مثنـوی خودنمایی می‌کنند، نمونه‌وار آورده می‌شود:

لوت و پوت(۴۰۳)، هـای و هـوی(۶۱۶)، شـور و شـر (۶۲۰)، لاف و لاغ(۶۴۰)، بـاد و بـود (۷۱۵)، پشک و مشک(۸۶۵)، کار و بار(۱۰۵۲)، چون و چند(۱۲۱۴)، زاد و بود(۶۷۷)، تـار و پود(۶۷۷).

۳- نتیجه‌گیری

خلق ترکیب در جایگاه قافیه قاعده‌افزایی است که مولوی به کار می‌برد و این خصیصهٔ سبکی در جای جای اثرش نمایان است . چنان‌که می‌دانیم مثنوی شعر ناب است که جـدای از فکر متعالی به طرف موسیقی نیز گام برمی‌دارد؛ بنابراین کاربرد ترکیب‌های اشـتقاقی پـی در پی در جایگـاه قافیـه، گویـای اعـتلای موسـیقی و بلاغـت شـعر مولاناسـت. بنـا بـه نظـر صورت‌گرایان، هنر بحث تکنیک و سبک است. مولوی نیز با توجّه به بسآمد بالای کـاربرد ترکیبات در مکان قافیه به دنبال افشای این شگرد ادبی خود است. عنایت بی انـدازهٔ مولـوی به این شگرد ادبی تا اندازه‌ای است که هیچ شاعری را نمی‌توان قرین او دانسـت. زیباسـازی صورت کلام و پوشش خلأ وزنی قافیـه، مهـم‌تـرین اهـدافی اسـت کـه مولانـا بـه مـدد ایـن تکنیک به آن‌ها دست یازیده است. به نظر نگارنده مولوی به طور آگاهانـه از ایـن تکنیـک بهـره بـرده اسـت و افـزون بـر فصـاحت و بلاغتـی کـه بـه سـخن خـود بخشـیده بـه لحـاظ سبک‌شناسی نیز به شعرش تشخّص داده است، به طوری که می‌تـوان سـخن او را متمـایز از هر شاعر دیگری دانست.

فهرست منابع

الف) کتاب‌ها

۱. احمدنژاد، کامل.(۱۳۷۲). **فنون ادبی**. چاپ اوّل. تهران: پایا.

۲. افراشی، آزیتا.(۱۳۷۲). **ساخت زبان فارسی**. تهران: سمت.

۳. پورنامداریان، تقی.(۱۳۸۰). **درسایهٔ آفتاب**. تهران: سخن.

۴. زرّین‌کوب، عبدالحسین.(۱۳۶۷). **بحر درکوزه**. چاپ دوم. تهران: سخن.

۵. شفیعی‌کدکنی، محمّدرضا.(۱۳۵۸). **موسیقی شعر**. تهران: توس.

۶. ---------- (۱۳۸۷) .**غزلیّات شمس تبریزی**. چاپ چهارم. تهران: سخن.

۷. شمیسا، سیروس.(۱۳۸۸).**کلیّات سبک‌شناسی**. چاپ سوم. تهران: میترا.

۸. ----------(۱۳۸۸). **نقدادبی**. چاپ سوم. تهران: میترا.

۹. ----------(۱۳۸۲).**سبک‌شناسی شعر**. چاپ نهم. تهران: فردوس.

۱۰. صفا، ذبیح الله.(۱۳۸۴).**تاریخ ادبیّات ایران**. جلد دوم، چاپ هفتم. تهران: فردوس.

۱۱. صفوی،کوروش.(۱۳۷۳). **از زبان شناسی به ادبیّات**(دورهٔ دوجلدی). چاپ اول. تهران: چشمه.

۱۲. فاطمی، سیدحسین.(۱۳۶۴).**تصویرگری در غزلیّات شمس**. چاپ اوّل. تهران: امیرکبیر.

۱۳. فرشیدورد، خسرو.(۱۳۸۶).**فرهنگ پیشوندها وپسوندهای زبان فارسی**. چاپ اوّل. تهران: زوّار.

۱۴. ---------- (۱۳۸۹). **ترکیب و اشتقاق در زبان فارسی**. چاپ اوّل. تهران: زوّار.

۱۵. کشانی، خسرو.(۱۳۷۱).**اشتقاق پسوندی در زبان فارسی**. چاپ اوّل. تهران: مرکزنشردانشگاهی.

۱۶. کلباسی،ایران.(۱۳۸۷).**ساخت اشتقاقی واژه درفارسی امروز**. چاپ سوم. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی ومطالعات فرهنگی.

۱۷. ماهیار،عبّاس.(۱۳۸۹). **عروض فارسی**. چاپ دوازدهم. تهران: قطره.

۱۸. محبّتی، مهدی.(۱۳۹۰). **از معنا تاصورت** (دورهٔ دوجلدی). چاپ دوم. تهران: سخن.
۱۹. مولوی، جلال الدین.(۱۳۶۲). **مثنوی معنوی**. به تصحیح رینولد الین نیکلسون. چاپ نهم. تهران: امیر کبیر.
۲۰. وحیدیان کامیار، تقی.(۱۳۸۱).**فرهنگ قافیه در زبان فارسی**. چاپ اوّل. مشهد: دانشگاه فردوسی.
۲۱. ---------- (۱۳۷۴). **وزن و قافیهٔ شعر فارسی.** چاپ چهارم.تهران: مرکز نشردانشگاهی.

ب) مقاله‌ها

۱. قاسمی‌پور، قدرت. (۱۳۹۰). «ترکیب‌سازی واژگانی در پنج گنج نظامی». دانشکدهٔ ادبیات وعلوم انسانی اصفهان. سال سوم. شمارهٔ دوم، صص۱۱۷-۱۳۵.
۲. گلی‌زاده، پروین وهمکاران.(۱۳۹۲).«نقش جناس مرکب وخط در موسیقی کناری مثنوی از منظر سبک‌شناسی صورتگرا». فصلنامهٔ سبک‌شناسی نظم ونثر فارسی. سال ششم. شمارهٔ سوم، صص ۳۸۷-۴۰۲.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی