برخورد هنری مولانا با حرف اضافه در *مثنوی معنوی*[1]

عبداله ولی پوری[2]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۹/۱۵ **تاریخ پذیرش:** ۱۳۹۵/۲/۲۰

چکیده

نظریهٔ فرمالیسم، یکی از جریان‌های نقد ادبی است که در دههٔ اول قرن بیستم در مسکو پدید آمد. طرفداران این نظریه به الگوهای مربوط به فرم و شکل ظاهری متنِ ادبی توجه داشتند. به اعتقاد فرمالیست‌ها «ادبیتِ» متن از راه برجسته‌سازی، آشنایی‌زدایی و ... حاصل می‌شود. به کارگیریِ این ترفندها، سبب به تأخیر افتادن و گسترش معنایِ متن و در نتیجه التذاذ و بهره‌وری بیشتر خواننده از آن می‌شود. از این منظر، *مثنوی* به خاطر نگرش خاص مولانا و تجربه‌های منحصر به فرد وی هنگام سرودن این اثر، *مثنوی* را مشحون به خلاف‌آمد عادت‌هایی در کاربردهای صرفی و نحوی کرده و با برهم زدن قاعده‌های دستوری، سبب زایش طبیعی شعر و برجستگی زبان شعری وی شده است. این مقاله بر آن است تا با بررسی و تحلیل شیوه‌های کاربرد حرف اضافه در *مثنوی*، میزان تأثیر این شگردها را بر مخاطب مشخص سازد. روش تحقیق به صورت کتابخانه‌ای و تحلیل محتوا و طبقه‌بندی داده‌هاست. جایگاه مولوی در ادب فارسی، ضرورت مطالعه در خصوص وی، و نیز نبودنِ پژوهشی در این موضوع، اهمیت تحقیق را مشخص می‌کند و حاصل مقاله نیز نشان می‌دهد که مولوی با کاربردهای نامتعارف حرف اضافه در سطوح مختلفِ صرفی و نحوی، موجبات برجستگی زبان و در نتیجه تأثیرگذاری مضاعف *مثنوی* بر مخاطب را فراهم آورده است.

کلیدواژه‌ها: *مثنوی مولوی*، حرف اضافه، نقد صورت‌گرایانه.

---

۱. این مقاله مستخرج از طرح پژوهشی با عنوان «کاربرد حرف اضافه در *مثنوی معنوی*» است که در دانشگاه پیام‌نور استان آذربایجان شرقی انجام یافته است.

۲. استادیار دانشگاه پیام‌نور.
abdollahvalipour@gmail.com

Artistic Dealing of Rumi With Preposition in *Masnavi Manavi*

A. Valipoori[1]

Abstract

formalism theory is one of the literary criticism flows that was emerged in Moscow during the first decade of the twentieth century. Proponents of this theory paid attention to patterns related to form and shape of literary text. Formalists believe that the literalness of text is resulted from familiarization. Applying this tricks delays and develops the meaning of text and as a result the exploitation of reader. In this regard, due to the specific attitude of Rumi and unique experiences of him when writing Masnavi, has used different morphological and syntactic applications and by disrupting grammatical rules created natural birth of poem and prominence of his poetic language. This paper tries to specify the effect of these tricks on audience by studying and analyzing the application methods of proposition in Masnavi. Rumi place in Persian literature, the necessity of studying about him and the lack of other studies in this regard specifies the significance of study. The results of study show that Rumi with unusual applications of preposition in different morphological and syntactic levels has provided the Prominence of language and the dual impact of Masnavi on audience.

Keywords: Mathnavi, Preposition, Formalist Criticism.

---

1. Assistant Professor of Payame Noor University.

مقدمه

از آنجا که *مثنوی معنوی*، تاکنون کمتر بر پایهٔ نظریه‌های جدید نقد ادبی مورد نقد و تحلیل قرار گرفته است و اغلب محققان بزرگوار، ارزش آن را به محتوی منحصر دانسته و توجه و پژوهش خود را بیشتر به آن معطوف داشته‌اند، نگارندگان این مقاله، سعی دارند در این مقاله با رویکردی فرمالیستی[1]، چگونگی برخورد هنری حضرت مولانا با مبحث حروف را بکاوند و گوشه‌هایی از جنبه‌های هنری این کتاب شریف و نبوغ ذاتی ذهن ناخوآگاه مولوی را پیش روی خوانندگان عزیز بگذارند.

در بررسی جریان‌شناسی نقد ادبی در قرن بیستم، فرمالیسم یا صورت‌گرایی به شیوهٔ نقد آن دسته از منتقدانی اطلاق می‌شود که در بررسی اثر ادبی بیش و پیش از هر چیز بر زبان، صورت یا عین اثر تأکید داشتند. پورنامداریان می‌نویسد: «فرمالیسم، تمام شگردها و ترفندها و تمامی خصوصیات زبان شعری را از انواع وزن و موسیقی و تناسب‌های لفظی و معنوی و خیال-های شاعرانه و مشخصات زبانیِ مخالف با زبان طبیعی و معمولی را دربرمی‌گیرد که سبب می-شود، معنی در شعر رنگ ببازد و تشخصِ زبان خواننده را از توجه به معنی باز دارد و متوجه زبان کند». (پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۴) از جملهٔ مهم‌ترین این شگردها که خواننده را از توجه به معنی باز داشته، متوجه زبان می‌کند، «برجسته-سازی[2]» و آشنایی‌زدایی[3] است که باعث می‌شود چیزها در روشن‌ترین حالت در معرضِ توجه قرار گیرند و پدیده‌های عادت شده را چنان جلوه دهد که ما به آنها توجه کنیم. (سبزیان و کزازی، ۱۳۸۸: ۲۲۸) توجهِ همراه با مکث و تعلّل و خارج شدن از خوانشِ اتوماتیک‌وار است که خواننده را به تأمّل و تفکر در شکل و محتوای متن وا می‌دارد و در نتیجه کشفِ جنبه-های هنری و مؤثّر زبان و حقیت امر، وی به التذاذ روحی می‌رساند.

هرچند مکتب فرمالیسم جریان نوپایی است که نخستین نشانه‌های آن با انتشار مقالهٔ «رستاخیز واژه‌ها» در سال (۱۹۱۴م.) توسط ویکتور شکلوفسکی[4] در روسیه پدیدار شد، اما در بین دانشمندان اسلامی نیز برخی از علمای بلاغت – از جمله جاحظ بصری، قدامه ابن جعفر، قاضی علی عبدالعزیز جرجانی، ابوهلال عسکری (شمیسا، ۱۳۸۰: ۷۱) – به لفظ و شکل پیام (فرم)، بیش از معنی و خود پیام اهمیت می-دادند؛ چه این لفظ و کلمه است که «حشر معانی» می‌کند. همان طوری که یک نقاش برای بهتر نشان دادن منظره‌ای از خشم، شعف، عظمت و... از رنگ‌آمیزی‌های مختلف استفاده می‌کند، شاعر نیز برای بیان عواطف و احساسات خود الفاظ خاصی را به کار می‌گیرد و از بین مترادف‌های واژه، لفظی را انتخاب می‌کند که بر شکوه و شگفتی و گیراییِ شعر بیفزاید.

---

1. Formalism
2. foregrounding
3. defamiliarization
4. Victor Shklovsky

به اعتقاد فرمالیست‌ها ادبیات صرفاً یک مسئله زبانی است و آنان اثر ادبی را شکل «فرم» محض می‌دانستند و معتقد بودند که در بررسی

اثر ادبی تکیه باید بر فرم باشد، نه محتوا و اساساً مخالف تقسیم متن به صورت و معنی بودند و می‌گفتند، درست است که محتوی حامل احساسات و عواطف و افکار است، اما همه اینها در واقع در عناصر زبانی است (همان: ۱۴۷) و همان‌طوری که جرجانی، معیار جمالیِ خویش را در نظام نحوی واژه‌ها و قدرت احضار کلمات مناسب می‌بیند، صورت‌گرایان، نیز درست مانند جرجانی در مباحث خویش نشان دادند که «ادبیات» ... هنر واژه‌هاست. (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۳۱۲)

بیان مسئله

شعر از دیرباز هر روز اندکی بیشتر، پیوسته و منظماً، نه تنها از تداول دور می‌شود، بلکه حتی با قواعد زبان نیز پیوند می‌گسلد؛ زیرا ذات شعر پیوند سستی با دستور دارد. زیرا در بیانی که سبک به اوج خود می‌رسد، دیگر نمی‌توان از دستور زبان سخن گفت. قواعد و هنجارهایی که رعایت آنها زبان عامه را مهذّب می‌کند، چه بسا رعایت و به کاربستن آنها شعر استادان را به تباهی و خرابی بکشاند؛ چرا که به قول ژان کوهن[5] «ذات شعر پیوند سستی با دستور دارد؛ زیرا در بیانی که سبک به اوج خود می‌رسد، دیگر نمی‌توان از دستور زبان سخن گفت». (غیاثی، ۱۳۶۸: ۱۲۹) به همین خاطر است که یاکوبسن[6] شعر و ادبیات را «هجوم سازمان‌یافته و آگاه به زبان هر روزه» و «کارکرد زیبایی‌-شناسی زبان» و «در هم ریختن سازمان‌یافتهٔ گفتار متداول می‌داند». (ایگلتون، ۱۳۸۳: ۴؛ احمدی، ۱۳۸۰: ۶۸)

ژان‌پل‌سارتر[7] فرانسوی نیز در کتاب *ادبیات* چیست می‌نویسد: «شعر همانند نثر کلمات را به کار نمی‌برد و حتی اصلاً آن را به کار نمی‌برد، یعنی از کلمات «استفاده» نمی‌کند، بلکه حتی می‌-توانیم بگوییم که به آنها استفاده می‌رساند. شاعران از جمله کسانی‌اند که تنبه «استعمال» زبان نمی‌-دهند؛ یعنی نمی‌خواهند آن را چون «وسیله» به کار برند». (سارتر، ۱۳۷۰: ۱۶)

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

عادت خود را بگردانم به وقت
این غبار از پیش بنشانم به وقت
(مولوی، ۱۳۷۳: ۳۳۶/۱)

و با ترفندها و تمهیدات هنری مختلف، بسیاری از نرم‌ها و هنجارهای کلیشه‌ای زبانِ متعارفِ زمان خود را شکسته و با نبوغ زیبایی‌-شناسانهٔ خود، اثر بی‌بدیلی را خلق کرده است؛ به گونه‌ای که به قول علوی مقدم می‌توان گفت شعر مولوی بهترین نمونهٔ فراهنجاری در تمام شعر فارسی است. (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۹۲)

---

5. J.Kohen
6. R.Jakobson
7. J.P.Sartre

پیشینهٔ تحقیق

در مورد *مثنوی مولوی*، تاکنون تحقیقات ارزشمند زیادی صورت گرفته است؛ از جمله

کتاب ارزشمند *احادیث و قصص مثنوی* از بدیع‌الزمان فروزانفر، *سرّ نی* از عبدالحسین زرین‌کوب، *در سایهٔ آفتاب* از تقی پورنامداریان، و مقالات متعددی که هر یک از منظری به این کتاب شریف نظر انداخته‌اند. کتابی نیز با عنوان *دستور در مثنوی* توسط محسن پویان نوشته شده است که نویسنده فقط برای مباحث مختلف دستوری از مثنوی مثال‌هایی بیان کرده است. در راستای پیگیری پیشینهٔ این جستار، به این نتیجه رسیدیم که تاکنون کار مستقلی در زمینهٔ برخورد هنری مولانا با حرف اضافه در *مثنوی معنوی*، صورت نگرفته است.

ضرورت و روش تحقیق

با توجه به اینکه مولوی و مثنوی شریف در قلمروی شعر فارسی، جایگاهِ بسیار والایی دارند و پژوهشی در این موضوع، درخصوص *مثنوی معنوی* صورت نگرفته است، ضرورت این جستار مشخص می‌شود و نگارندگان در این جستار قصد دارند به صورت اسنادی و با استفاده از امکانات کتابخانه‌ای و شیوهٔ تحلیل محتوا و طبقه‌بندی داده‌ها، برخوردهای هنری مولانا با حرف اضافه را در دو سطح «صرفی» و «نحوی» در کتاب شریف *مثنوی معنوی* تحلیل و بررسی نماید تا از این طریق صفحه‌ای دیگر از علم زیبایی‌شناسی و نگاه هنری مولوی به امکانات زبانی را ورق بزند در نتیجه خوانندگان عزیز را در این کشف و التذاذ هنری با خود همراه کنند:

بحث

۱. کاربردهای هنری حرف در حوزهٔ صرف

در جای جای *مثنوی معنوی*، در کاربرد حرف اضافه تازگی‌ها و نوآوری‌هایی دیده می‌شود که حاصل غلبهٔ عاطفه و هیجان درونی سرایندهٔ آن می‌باشد. مولوی در اثر بی‌خودیِ ناشی از طغیانِ روحی، به طور ناآگاهانه از هنجارهای متعارف و معمول عدول کرده و به جای شکل‌های متعارف و آشنای حروف، شکل‌های «بیگانه‌سازی شده» را در شعر استخدام می‌کند و خواننده را با صحنه و ساختار غیرمنتظره‌ای روبه‌رو می‌کند. این نوع ساخت‌ها و بیگانه سازی‌ها، بی آنکه به استواریِ معنی و اصلِ رسانگی کلام لطمه‌ای بزند، حتی معنی را بهتر از ساختار و شکل متعارف و هنجاری به نمایش می‌گذارد.

۱-۱. یکی از مهم‌ترین نوآوری‌های هنری مولانا در حوزهٔ صرفی حروف، آوردن دو حرف اضافهٔ هم‌معنیِ «جز» و «مگر» در کنار هم است. در حالی که در عرفِ دستور زبان فارسی، اصل و قاعده بر این است که دو کلمهٔ هم‌نقش نمی‌توانند در یک جمله به کار روند، ولی چنان که در مثال‌های زیر می‌بینیم، مولوی با جسارت خاصی که در اثر غلبهٔ حال و عاطفهٔ شاعری به او دست می‌دهد، در امکانات صرفیِ زبان دخل و تصرف می‌کند و آنها را به نفعِ حال و هوای درونی خود تغییر می‌دهد و موجب برجستگی و گیرایی کلام خود می‌شود:

داد خود از کس نیابم جز مگر
زآن که او از من به من نزدیک‌تر
(مولوی، ۱۳۷۳: ۱۳۴/۱)

جز مگر آن صوفی کز نور حق

سیر خورد او فارغ است از ننگ دق
(همان: ۲۷۶)

جز مگر مفتاح خاص آید ز دوست
که مقالید السموات آنِ اوست
(همان: ۲۷۶/۳)

هرکه جنس اوست یار او شود
جز مگر داود کان شیخت بود
(همان: ۱۴۵/۲)

جز مگر مرغی که حزمش داد حق
تا نگردد گیج آن دانه و ملق
(همان: ۱۵)

۱-۲. جالب‌تر این است که گاهی حرف استثنای عربی «الا»، همراه «مگر» فارسی آورده می‌شود. همان طوری که در بیت زیر، این کار را در جایگاه قافیه انجام داده و علاوه بر اینکه کمبود وزن را جبران کرده و موجب غنای موسیقیِ کلام شده است، سبب برجستگی و تأثیرگذاری کلمهٔ قافیه نیز شده است:

پس چرا گوید همی الا مگر
در دعا بیند رضای دادگر
(همان: ۱۱۰)

«در صورتی که معروفِ میان مردم آن است که در تصوف، اصل، معنی است و لفظ هرچه خواهد گو باش. اما حقیقتِ امر این است که در لحظه‌های ناب صوفی، اصالت با موسیقی، یعنی کلمات است و معانی تابع این موسیقی و الفاظاند، گرچه اصرار ورزند که «حرف چه بود خارِ دیوار رزان». (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ۴۲۸)

۱-۳. گاهی نیز حرف استثنای عربی «الا» به همراه حرف استثنای «جز» می‌آید؛ مولوی علاوه بر اینکه با آوردن دو حرف در کنار هم در حقیقت حرفی را با حرف دیگر موکَّد می‌کند، (زرین کوب، ۱۳۷۸: ۱۷۷) تشخّص خاصی نیز به کلام خود می‌بخشد:

هیچ مال و هیچ مخزن هیچ رخت
می‌دریغش نامد الا جز که تخت
(مولوی، ۱۳۷۳: ۳۳۰/۲)

۱- ۴. گونه دیگر از این نوع ساخت‌های هنریِ حروف مرکب در *مثنوی*، در کنار هم آوردن دو حرف ربط همپایگی «اما» و «ولیک» است:

گفت باشد کاین بود، اما ولیک
وهم و اندیشه مرا پر کرد نیک
(همان: ۵۱)

گفت اینجا حاضری اما ولیک
من نمی‌یابم نصیب خویش نیک
(همان: ۸۰)

فروزانفر نیز در جلد هفتم *کلیات شمس*، ذیل «الا مگر» و «اما ولیک»، «کاربرد دو حرف به همراه یکدیگر را از نوع تأکید حرفی با حرف دیگر می‌داند». (مولوی، ۱۳۶۳: ۱۹۸/۷) مولوی علاوه بر اینکه با این کار مشکل وزن را برطرف می‌کند، همچنین با بیگانه‌سازی و خلاف انتظار گردانیدن واژگان، خواننده را دچار شگفتی می‌گرداند.

۱- ۵. کاربرد «اگرچه» هم در *مثنوی* همراه با نوآوری و هنجارگریزی است؛ به این شکل که مولوی گاهی به جای «اگرچه»، «چه گر» می‌آورد و این جابه جاییِ به ظاهر جزئی است که جانی

دوباره در کالبد معتاد و بی‌روح ایـن ابـزارِ زبـانی می‌دمـد و موجـب پویـاییِ آن مـی‌شـود. از ایـن روســت کــه شــفیعی کــدکنی مــی‌نویســد: «شکلوفسکی شعر را «رستاخیز کلمه هـا» خوانـده است و درست به قلب حقیقت دست یافته است، زیرا در زبان روزمره، کلمات طوری به کـار مـی‌روند که اعتیادی و مرده‌اند و به هـیچ روی توجـه ما را جلب نمی‌کنند؛ ولی در شعر، ای بسا کـه بـا مختصر پس‌وپیش‌شدنی، این مردگان زندگی می‌یابند و یک کلمه که در مرکز مصراع قرار می‌گیرد سبب زنـدگی تمـام کلمـات دیگـری مـی‌شـود». (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ۵) مثال:

زآنـک این دَم‌ها چـه‌گر نالایق است
رحمت من بر غضب هم سابق است
(مولوی، ۱۳۷۳: ۱۶۴/۱)

۱-۶. گاهی هم دو حرف تأکید «نیز» و «هم» در کنار هم می‌آیند و یکدیگر را تأکید می‌کنند:

چون بیابی‌اش نمانی منتظر
هم هویدا او بود هم نیز سر
(همان: ۸۰/۲)

از جزِ تو گر بدی این بچه‌ام
این فُشار آن زن بگفتی نیز هم
(همان: ۳۵۵/۳)

۱-۷. از شگردهای هنری مولوی در کاربرد حروف در *مثنوی معنوی*، یکی نیز در مورد «جز» می‌باشد. حرف استثنای «جز» در زبان عادی به صورت ساده و غیرِ مضاف به کار می‌رود، ولی گاهی در *مثنوی* به صورت ترکیبی و مضاف استعمال می‌شود. این کاربرد در زبان شعر تا زمان مولوی بی‌سابقه بوده و تشخّص در کلام هنری او ایجاد کرده است. (خلیلی جهان‌تیغ، ۱۳۸۰: ۲۲۹)

از جزِ تو گر بدی این بچـه‌ام
این فُشار آن زن بگفتی نیز هم
(مولوی، ۱۳۷۳: ۳۵۵/۳)

پاره‌ای دزدید و کردش زیر ران
از جزِ حق از همه احیا نهان
(همان: ۳۶۹)

نیست غیر نور، آدم را خورش
از جزِ آن، جـان نیابد پرورش
(همان، ۳۹۳/۲)

این شیوه کاربرد حروف، به احتمال قوی به خاطر تأثیرپذیری مولوی از طرز بیان عربی است، در زبان عربی کاربرد «مِن غیر ...» بسیار معمولی و رایج است. (زرین‌کوب، ۱۳۷۸: ۱۷۲)

۱-۸. گاهی نیز حرف اضافیِ سلبیهٔ «بی» در *مثنوی معنوی*، همراه «ز» و «از» می‌آید و شکل مرکب پیدا می‌کند که در نوع خود جالب توجه است:

حمل نبود بی ز مستی و ز لاغ
بی بهاری کی شود زاینده باغ
(مولوی، ۱۳۷۳: ۳۷۶/۳)

بـی ز جـهدی آفـریدی مر مرا
بی فن من، روزیم ده زین سرا

(همان: ۳۷۸)

خافض است و دافع است این روزگار
بی از ین دو برنیاید هیچ کار
(همان‌جا)

بی ز ضدی، ضد را نتوان نمود
وآن شــه بی مثل را ضدی نبود
(همان: ۳۹۵)

۱-۹. یکی دیگر از نوآوری‌ها و هنجارگریزی‌های اعجاب‌انگیزِ حروف در *مثنوی*، کاربرد حرف شرط «اگر» است که گاهی به همراه صورت مخففش یعنی «اَر» می‌آید:

عجز نبود از قدر، ورگر بود
جاهلی از عاجزی بدتر بود
(همان: ب۳۰۳۳)

این طرز کاربرد «ورگر» احتمالاً متأثر از طرز بیان عربی است؛ چه در عربی کاربرد «وَاِن لَو ...» داریم. مولانا به سبب احاطه بر زبان عربی، در جای جای *مثنوی* از طرز بیان عربی هم تأثیر می‌پذیرد (زرین‌کوب، ۱۳۷۸: ۱۷۲) و با این گرته‌برداری از زبان عربی و هنجارگریزی از زبان معیارِ خود، نوعی برجستگی و تشخّص به کلام خویش بخشیده است.

۲. کاربردهای هنری حرف اضافه در حوزهٔ نحو

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

مطابق قواعد نحوی، در زبان عادی و هنجاری، حرف اضافه یا قبل از متمم می‌آید. مانند:

از غرقهٔ ما خبر ندارد آسوده که برکنار دریاست
(سعدی، ۱۳۷۲: ۴۲۷)

رقم بر خود به نادانی کشیدی
که نادان را به صحبت برگزیدی
(همان: ۱۸۷)

و یا حرف اضافه پیش و پس متمم می‌آید. مثال:

چو بینم که درویش مسکین نخورد
به کــام اندرم لقمه زهر است و درد
(همان: ۲۲۹)

به خوردی درم زور سر پنجه بود
دل زیردستان زمن رنجه بود
(همان: ۲۳۵)

۲-۱. اما مولوی با «زَهرهٔ شیر و جان دلیری» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۲۵۴) که دارد، می‌داند که رعایت دقیق دستور زبان، ضامن سترونیِ عاطفی زبان است. نقش زبان علمی دقیقاً همین است. چون کارِ زبانِ علمی گزارش واقعیت است به منتها درجهٔ عینیت، بی‌آنکه ذهنیتِ ویژهٔ ناظرِ گزارشگر اصلاً در آن دخالت کند. در مورد توصیف علمی می‌توان گفت، دنیاست منهای انسان؛ ولی توصیف ادبی یا ادبیات، دنیا است به اضافه سبک یا انسان». (غیاثی، ۱۳۶۸: ۱۰۲–۱۰۳) بنابراین، در مورد کاربرد حرف اضافه نیز شیوهٔ تازه‌ای به کار می‌بندد و با جسارت، دست به هنجارگریزیِ هنرمندانه‌ای می‌زند که در نوع

خود، شاید بی‌سابقه باشد. او با آوردن حرف اضافه به بعد از اسم، به ساختِ متمم، شکل تازه و شگفت‌انگیزی می‌دهد. بسامد این کاربرد نحوی حرف اضافه در *مثنوی* بسیار بالاست. به نمونه‌هایی از آنها اشاره می‌کنیم:

طـوطیـان و بـلبـلان را از پسنـد
از خوش آوازی قفص‌در می‌کشد
(مولوی، ۱۳۷۳: ۵۱۷/۳)

خواب در، بنهاده‌ای بیداری
بسته‌ای در بیدلی دلداری
(همان: ۴۷۶)

صوفی است، انداخت خرقه وجد در
کـی رود او بـر سـر فـرقـه دگـر
(همان: ۵۲۸)

آن سیاست را که لرزید آسمان
مثنوی اندر، نگنجد شرح آن
(همان: ۵۵۱)

تو مرا گویـی حسـد اندر، مپیچ
چه حسد آرد کسی از فوت هیچ
(همان: ۲۰۴)

علت دیدن، مدان پیه‌ای پسر
ورنه خواب اندر، ندیدی کس صور
(همان: ۴۲۰/۲)

نام این سگ هـم نبشتـه کارد بر
کرد با خواجه چنین مکر و ضرر
(همان: ۱۴۱)

چون نویسی کاغذ اسپید بر
آن نوشته خوانده آید در نظر
(همان: ۴۳۷/۱)

گفت برگو تا کدامست آن هنر
گفت من آنگه که باشم اوج بر
(همان: ۷۵)

مولوی پس از دیدار با شمس تبریزی در قمار عاشقانه‌ای، خودی خود را تماماً باخت و تولدی دیگر یافت. در نتیجهٔ همین تولدِ تازه بود که به تمام گذشته، بی‌توجه شد و روح نوجوی او هر لحظه در پی کشفی تازه بود، دنیا را جور دیگر نگاه می‌کرد و حقیقت اشیاء را از گونه‌ای دیگر می‌دید. هر لحظه در حرکت و پویایی بود و ذهن ناخودآگاه وی، مطابق هیجانات درونی و طغیان-های روحی‌اش در سنت‌ها و هنجارهای رایج دست به تغییر می‌زد. البته منظور وی از این تغییر و تحول، خراب کردن نبود؛ بلکه می‌خواست با انقلابی گسترده در همه بُعدها به خلاقیتِ نوین و برجسته دست یابد؛ تا از این طریق، غبار عادت را از چشم عامه بزداید و با نمایاندن دنیایی تازه و شگفت‌انگیز آنها را به التذاذ روحی برساند.

۲-۲. از کاربردهای هنجارشکنانهٔ هنری دیگر حرف اضافه در *مثنوی*، استعمال آنها به جای همدیگر می‌باشد. به عنوان مثال گاهی حرف اضافه «از» تغییر معنا داده و به جای «به» یا «با» یا «برای» بکار می‌رود. مولوی با این کار، علاوه بر اینکه موجب گسترش دامنهٔ معنیِ حرف اضافه می‌شود، همچنین با جانشین‌سازی حرف اضافه‌ای به جای حرف اضافهٔ دیگر، خواننده را نیز با کاربردی غیرمنتظره روبه‌رو می‌کند و موجب اعجاب و شگفتی وی می‌شود.

کنگره ویران کند از (= با) منجنیق
تـا رود فـرق از میـان ایـن فریـق

(مولوی، ۱۳۷۳: ۴۳/۱)

آنک از (= با) پنجه بسی سرها بکوفت
هم چو خس، جاروب مرگش هم بروفت
(همان: ۸۳)

جاده باشد بحـر، ز(= به، برای) اسرائیلیان
غرقه گه باشد، ز(= به، برای) فرعون عوان
(همان: ۱۷۲/۲)

سجده کردند و بگفتند ای خدیو
گر یکی کرّت ز (= به، برای) ما چربید دیو
(همان: ۵۳)

شیـر و گـرگ و روبـهـی بـهـر شکـار
رفته بودند از(= به، برای) طلب در کوهسار
(همان: ۱۸۵/۱)

۲-۳. گاهی نیز حرف اضافه «از» به جای «در» استعمال می‌شود. مثال:

گفت چون بودی ز(= در) زندان و ز (= در) چاه
گـفـت همـچـون در مـحـاق و کـاسـت، مـاه
(همان: ۱۹۵)

بار دیگر کوفتندش ز (= در) آسیا
قیمتش افزود، و نان شد جان‌فزا
(همان‌جا)

گفت آنکه بسته استت از(= در) برون
بستـه اسـت او هـم مـرا در انـدرون
(همان: ۱۷۴/۲)

۲-۴. حرف اضافهٔ «در» نیز گاهی تغییر مقولهٔ معنایی داده و به جای حرف اضافهٔ «از» به کار می‌رود. مثال:

در (= از) رحم زادن، جنین را رفتن است
در جـهـان او را ز نـو بشـکفتـن اسـت
(همان: ۲۴۱/۱)

۲-۵. حرف اضافهٔ «وا» و یا گونه دیگر آن یعنی «فا» نیز گاهی به جای «به» استعمال می‌شوند:

آن خداوندان که ره طی کرده‌اند
گوش فا (= به) بانگ سگان کی کرده‌اند
(همان: ۲۴۷/۲)

رستمان را ترس و غم وا (= به) پیش برد
هـم ز تـرس آن بـد دل اندر خویش مرد
(همان: ۴۵۰)

چون که خوبیِ زنان فا (= به) او نمود
که ز عقل و صبر مردان می‌فزود
(همان: ۶۱/۳)

پرتوِ خورشید شد وا (= به) جایگاه
مـاند هـر دیـوار تـاریک و سیـاه
(همان: ۶۳)

پای‌مردش سوی خانه خویش برد
مهر صد دینار را فا (= به) او سپرد
(همان: ۴۷۳)

۳. کاربرد بلاغی

۳-۱. گاهی نیز کاربرد حرف اضافه در *مثنوی معنوی*، جنبه‌های بلاغی دیگر دارد؛ به این شکل که یک حرف اضافه به جای یک گروه اسمی می‌نشیند. مثلاً حرف اضافهٔ «از» گاهی در معنی

«موافقت و مطابقت» به کار می‌رود؛ مثال:

پس عوانان آمدند، او طفل را
در تنـور افکنـد از امـر خـدا

(همان: ۵۴/۲)

یعنی طبق امر و فرمان خداوند، طفل را در تنور افکند.

۳-۲. گاهی «بدل از کسره» است. مثال:

ایـن ثنـا گفتـن ز مـن ترک ثناست
کاین دلیل هستی و هستی خطاست

(همان: ۳۳/۱)

یعنی این ثنا گفتنِ من ترک ثناست.

۳-۳. گاهی نیز «معیّت» را می‌رساند؛ مثال:

گفت پیغمبر: عداوت از خرد
بهتر از مِهری که از جاهل رسد

(همان: ۳۴۹)

یعنی عداوتِ همراه با خرد (= دشمنیِ عاقلانه) بهتر از محبت و دوستی جاهلانه و خرسانه است.

۳-۴. حرف اضافهٔ «بر» نیز جنبه‌های بلاغی خاصی دارد و به نوبهٔ خود، هم موجب غنای زبانی مولوی می‌شود و هم تشخّص در کلام هنری وی ایجاد می‌کند. به این شکل که گاهی معنی «موافقت و مطابقت» می‌دهد؛ مثال:

مه فشاند نور و سگ عوعو کند
هر کسـی بر خلقت خود می‌تند

(همان: ۲۷۱/۳)

یعنی هر کس مطابق خلقت خود عمل می‌کند. = (کُلٌّ یَعمَلُ عَلَی شَاکِلَتِه) (سورهٔ الإسراء/۸۴) هر کس به شیوه و روش خود عمل می‌کند.

۳-۵. گاهی نیز معنی «مضّادت» می‌دهد؛ مثال:

پس مثل بشنو که در افواه خاست
اینچ بر ماست ای برادر هم ز ماست

(مولوی، ۱۳۷۳: ۴۶۸/۳)

یعنی کسی که موجب ضرر و خسران ما می‌شود خودمان هستیم.

۳-۶. نوآوری در کاربرد بلاغی حرف «تا» نیز بسیار هنرمندانه و جالب توجه است. مولوی این حرف را گاهی به جای فعل «باید» استعمال می‌کند.

یا ز زندان تا (= باید) رود این گاومیش
یـا وظیـفـه کـــن ز وقفـی لقمـه‌ایـش

(همان: ۲۸۱/۱)

هر که خواهد همنشینی خدا
تا(= باید) نشیند در حضور اولیا

(همان: ۳۶۶)

۳-۷. حرف اضافهٔ «با» نیز از این کارکردهای هنر ایفا می‌کند؛ مثلاً گاهی معنی «مقابله و معاوضه» را می‌رساند:

هین خمش کن تا بگوید شاهِ قُل
بلبـلی مفـروش **با** این جنس گُل

(همان: ۳۷۶/۳)

یعنی بلبلی را مقابل این چنین گلی معاوضه نکن.

۴. حرف اضافه و قافیه

یکی دیگر از کاربردهای هنری و ناآشنای حرف اضافه در *مثنوی*، استعمال آنها در جایگاه قافیه

است. (ولی‌پور و همتی، ۱۳۹۰: ۱۷) نوآوری، آن هم در جایگاهی که به قول مایاکوفسکی[8] «چفت و بست شعر» (شفیعی کدکنی،۱۳۸۱: ۸۲) و به قول تئودوردوبانویل[9] در جایگاهی که «میخ زرینِ تثبیتِ تخیلات شاعران نامیده می‌شود» (همان: ۸۱) پویایی و برجستگی خاصی به کلام مولوی می‌دهد.

مانند حروف «تا»، «بر»، «از» و «یا» در این ابیات:

همنشین اهل معنی باش تا
هم عطا یابی و هم باشی فتا
(مولوی، ۱۳۷۳: ۴۴/۱)

گفت پیغمبر که رحم آرید بر
جانِ «مَن کانَ غَنیّاً فَافتَقَر»
(همان: ۵۳/۳)

عاقل آن باشد که گیرد عبرت از
مرگ یاران در بلای محترز
(همان: ۱۹۲/۱)

این طراق از دست من بوده‌ست یا
از قفاگاه تو ای فخر کیا
(همان: ۷۸/۲)

نام این سگ هم نبشته کارد بر
کرد با خواجه چنین مکر و ضرر
(همان: ۱۴۱)

چون نویسی کاغذ اسپید بر
آن نوشته خوانده آید در نظر
(همان: ۴۳۷/۱)

گفت برگو تا کدامست آن هنر
گفت من آنگه که باشم اوج بر
(همان: ۷۵)

هرچند که در سنّت شعرا هیچ وقت از حروف به عنوان قافیه استفاده نشده است و در هیچ دوره‌ای مرسوم نبوده است. (زرین‌کوب، ۱۳۷۸: ۲۶۳) ولی مولوی برای احوالِ عاطفی خود آن مقدار قدر قائل است که در صورت لزوم، آن را فدای رعایت مقررات سنت نکند (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۱۶۸) و با این سنت-شکنی‌ها، هم بهتر بتواند هیجانات روحی خود را به نمایش بگذارد و هم به این شیوه، رستاخیزی در واژگان کلام خود برپا کند.

۵. حذف حرف اضافه

از دیگر موارد برخورد هنری مولانا با حرف اضافه، حذف حرف اضافه است. مولوی با این کارِ هنری و «اقتصاد کلامی»، هم مشکل وزن و آهنگ شعر را برطرف می‌کند و هم با نزدیک‌تر کردن زبان شخصیِ خود به زبان محاوره، به شعر خود صمیمیت می‌بخشد. به علاوه بعضی مواقع غرابت و ابهامِ حاصل از این نوع حذف‌ها نیز به نوبهٔ خود اعجاب‌انگیز است و بر صبغهٔ هنری *مثنوی* می‌افزاید.

هیبتی بنشسته بُد بر خاص و عام
پر شده **[از]** نور خدا آن صحن و بام
(مولوی، ۱۳۷۳: ۳۰۷/۲)

زین بتان، خلقان پریشان می‌شوند
[از] شهوت رانده پشیمان می‌شوند
(همان: ۱۲۲)

---

8. Mayakovsky
9. TheodordeBanville

[از] همـت پیغمبـر روشـن‌کده
پیشِ خاطر آمدش آن گم شده
(همان، ج ۱: ۳۸۳)

او درون دام و دامی می‌نهد
[به] جان تو، نی آن جهد نی این جهد
(همان: ۳۰۴)

[به] حق آن حقی که جانت دیده است
کـه مـرا بـر بیـت خـود بگزیـده است
(همان: ۳۷۱)

آن وزیرک از حسد بودش نژاد
تا به باطل گوش و بینی**[به]** باد داد
(همان: ۲۸)

این همی گفت و **[در]** رخش در عین گفت
نرگـس و گـلبـرگ و لالـه مـی‌شـکفـت
(همان: ۲۰۰/۲)

می‌بیند **[در]** خواب جانت وصف حال
که به بیداری نبینی بیست سال؟
(همان: ۴۵۹)

درد خیزد زین چنین دیدن، **[در]** درون
درد او را از حـجـــاب آرد بـــرون
(همان: ۳۸۶/۱)

بحث و نتیجه‌گیری

با توجه به آنچه گذشت می‌توان نتیجه گرفت که:

– با نگاهی فرمالیستی بر ساختار *مثنوی معنوی* در سطوح مختلف، به این نتیجه می‌رسیم که در متون عرفانی و صوفیانه عموماً و در *مثنوی معنوی* خصوصاً، به‌رغم اینکه عموم مردم، معنی را اصل می‌دانند و لفظ را تابع آن، واقعیت امر این است که در لحظات غلبهٔ شور و حال عارفانه و هیجانات و عاطفهٔ شاعری، این معنی است که تابع لفظ می‌شود و این زبان است که زمام معنی را می‌کشد و ذهن ناخودآگاه شاعر با نبوغ ذاتی خود، با دخل و تصرف نوجویانه و هنجارگریزی‌های هنری در سنت‌های زبانی، آنها را به نفع حال و هوای روحی خود، تغییر داده و موجب برجستگی کلام و انعکاس عاطفی آن می‌شود.

– در این راستا، با بررسی شیوه‌های کاربرد حرف اضافه در *مثنوی معنوی* به این نتیجه رسیدم که مولوی مطابق حال و هوا و هیجانات روحی خود، در *مثنوی معنوی* به شیوه‌های نامتعارف هنری، از حرف اضافه استفاده کرده است و در دو سطح صرفی و نحوی در این زمینه نوآورهایی داشته است. به این صورت که در سطح صرف، گاهی حرف اضافهٔ هم معنی را به شکل‌های مختلف در کنار هم آورده، گاهی حرف اضافه را به شکل بی‌سابقه، مضاف قرار داده، گاهی با ترکیب حرف اضافه صورت مرکب از آنها به دست داده است و... . در زمینهٔ نحو حرف اضافه نیز، بر خلاف هنجار معمول، حرفِ اضافه را بعد از متمم ذکر کرده، گاهی حرف را به جای هم جانشین‌سازی کرده، گاهی حرف اضافه را حذف کرده و گاهی نیز با نگاهی زیبایی‌شناسانه و بلاغی، با استعمال حرف اضافه، معنای مطابقت، موافقت، مضادت، الزام، مقابله، معاوضه و... را افاده کرده است.

منابع

قرآن کریم. ترجمهٔ محمدکاظم معزی. قم: اسوه.

احمدی. بابک (۱۳۸۰). *ساختار و تأویل متن*. چاپ پنجم. تهران: مرکز.

ایگلتون، تری (۱۳۸۳). *پیش درآمدی بر نظریهٔ ادبی*. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: مرکز.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۰). *در سایهٔ آفتاب*. تهران: سخن.

ـــــــــ (۱۳۷۴). *سفر در مه*. تهران: انتشارات زمستان با همکاری چشم و چراغ.

خلیلی جهان‌تیغ، مریم (۱۳۸۰). *سیب باغ جان*. تهران: سخن.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۸). *سرّ نی*. چاپ هفتم. تهران: علمی فرهنگی.

سارتر، ژان پل (۱۳۷۰). *ادبیات چیست*. ترجمهٔ ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی. چاپ هفتم. تهران: کتاب زمان.

سبزیان م.، سعید و کزازی، میر جلال الدین (۱۳۸۸). *فرهنگ نظریه و نقد ادبی*. تهران: مروارید.

سعدی، مصلح ابن عبداله (۱۳۷۲). *کلیات سعدی*. چاپ نهم. تهران: امیر کبیر.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱). *رستاخیز کلمات*. تهران: سخن.

ـــــــــ (۱۳۸۱). *موسیقی شعر*. چاپ هفتم. تهران: آگه.

ـــــــــ (۱۳۷۵). *گزیدهٔ غزلیات شمس*. چاپ دهم. تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۰). *نقد ادبی*. چاپ دوم. تهران: فردوس.

علوی مقدم، مهیار (۱۳۷۷). *نظریه‌های نقد ادبی معاصر*. تهران: سمت.

غیاثی، محمدتقی (۱۳۶۸). *درآمدی بر سبک شناسی ساختاری*. تهران: شعلهٔ اندیشه.

مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۶۳). *کلیات شمس تبریزی*. جلد ۷. تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر. چاپ سوم. تهران: امیر کبیر.

ـــــــــ (۱۳۷۳). *مثنوی معنوی* (۴ج). تصحیح رینولد.ا.نیکلسون، به اهتمام نصراله پورجوادی. چاپ دوم. تهران: امیرکبیر.

ولی‌پور، عبداله و همتی، رقیه (زمستان ۱۳۹۰). «شگردهای خاص مولوی در انعطاف‌پذیر کردن قافیه». *فصلنامهٔ علمی– پژوهشی بهار ادب*. سال چهارم. شمارهٔ چهارم. پیاپی ۱۴.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی