تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)
دورهٔ ۱۵، شمارهٔ ۵۷، پاییز ۱۴۰۲، صص٦٦-۸٦
تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۸/۱۵، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۱۱/۱۵
(مقالهٔ پژوهشی)
DOI: 10.30495/dk.2023.704823

تحلیل فرمالیستی سه غزل از غزلیات شمس

ژاله اختریار آذر[۱]، دکتر فاطمه امامی[۲]، دکتر مریم امیرارجمند[۳]

چکیده

فرمالیسم روسی یکی از تاثیرگذارترین مکاتب نقد ادبی است که ادبیات را از دیدگاه زبان-شناسی بررسی می کند. رویکرد فرمالیستی اغلب به جانب صوری متون ادبی نظر دارد و معتقد است که این صور ادبی است که حمل معنا می‌کند و معنا هیچ نیست، الا ارتباط‌های بین اجزای صوری کلام. پژوهشگر در این مقاله سه غزل را از دیدگاه فرمالیسم روسی و بر اساس نظریه یاکوبسن و گرامون به روش توصیفی – تحلیلی بررسی کرده است. شایان ذکر است مولانا از طریق واژه‌های مکرر، توازن، تصویرسازی، استعاره، شیوه بیان، درنگ، تکیه و تاکیدو لحن‌هایی را در غزل ایجاد کرده است که با بعد عاطفی اثر در تعامل است. نقش هنرسازه‌ها که از اصول فرمالیست‌هاست جنبه زیبایی شناسی در غزلیات مولانا دارد و موجب ابداع و نوع آوری در ساخت و صورت ابیات شده است تا از طریق توازن، آشنایی زدایی، هنجارگریزی، تصاویر استعاری و مجازی بر غنا و هنری تر شدن غزلیات بیفزاید.

کلیدواژه‌ها: مولانا، غزلیات شمس، نقد ادبی، فرمالیسم روسی، نظریه گرامون و یاکوبسن.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

[۱]. دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد رودهن، دانشگاه آزاد اسلامی، رودهن، ایران.
St.j_akhtaryar@riau.a.c.ir
[۲]. استادیار گروه زبان و ادب فارسی، واحد رودهن، دانشگاه آزاد اسلامی، رودهن، ایران.(نویسندهٔ مسؤول)
f.emami@riau.a.c.ir
[۳]. استادیار گروه زبان و ادب فارسی، واحد رودهن، دانشگاه آزاد اسلامی، رودهن، ایران.
Amirarjmand@riau.a.c.ir

مقدمه

فرمالیسم پدیده‌ای است که به نحو جدی و طبقه‌بندی شده به وسیلهٔ علمای بلاغی مغرب زمین و اروپای شرقی پایه‌ریزی و شناسانده شد. رویکرد فرمالیستی اغلب به صورت متون ادبی نظر دارد و معتقد است این صورت است که حمل معنا می‌کند و معنا هیچ نیست الا ارتباط‌های بین اجزای صوری کلام. هدف اصلی فرمالیست‌ها کندوکاو در متون ادبی است فارغ از مسایل غیر ادبی هم چون روان‌شناسی جامعه‌شناسی و غیره. یعنی فرمالیسم تنها روشی از نقد ادبی است که به صورت علمی (در معنای خاص) به واکاوی ادبیات می‌پردازد و تلاش دارد به کنکاش در ادبیت کلام بپردازد که همانا جواز ورود به وادی ادبیات است. مکتب فرمالیسم بین سال‌های ۱۹۱۵ تا ۱۹۳۰ شکل گرفت و به تدریج گسترش یافت اما دیری نپایید که مورد نفرت مارکسیست‌ها قرار گرفت. برای ارایه نظریات فرمالیست دو انجمن تاسیس شد اول «انجمن زبان‌شناسی مسکو» به ریاست یاکوبسون و دوم «انجمن پژوهش بان ادبی» یا (opoiaz) که در سال ۱۹۱٦ در پطرزبورگ تشکیل یافت. از دیدگاه فرمالیست‌ها ادبیات یک مسئله زبانی بود یعنی می‌توان گفت که زبان اثر ادبی خود یکی از انواع زبان‌هاست و آنچه که ادبیت یک متن را می‌سازد ویژگی‌های زبانی است اصیل‌ترین عناصر غزل اجزای تشکیل دهنده آن است یعنی واژه‌ها، واک‌ها و جمله‌ها وشیوه پیوند این عناصر در چگونگی القای معنی موثر است. به عبارت دیگر عناصر سازنده در تقابل با یکدیگر قرار می‌گیرند و به یکدیگر وابسته هستنئد. در این پژوهش سه غزل از غزل‌های مولانا با توجه به مکتب فرمالیسم و نظریه یاکوبسون و گرامون بررسی شده است و به این پرسش پاسخ داده شده است که آیا مولانا در غزل به فرم و شکل توجه داشته است و آیا فرم در معنی و محتوی تاثیر گذار است؟ در غزل‌های منتخب غزل اول آمدن معشوق است و بیان شادی حاصل از دیدار یار، غزل دوم از زبان خداوند است و بیانگر بزرگی و عظمت انسان و غزل سوم بی‌قراری عاشق در رسیدن به وصال معشوق که در هر کدام با توجه به خلاقیت مولانا، ارتباط لفظی و ظاهری واژگان و شکل و ساختار آن‌ها در ابیات متوالی و با درون‌مایه غزل حفظ شده است.

پیشینهٔ تحقیق

اگرچه از آغاز جنبش فرمالیستی بیش از یکصد سال نمی‌گذرد اما به نظر می‌رسد پژوهشگران و منتقدین ایرانی نسبت به این نوع از نقد ادبی توجه و تمایل نشان می‌دهند. دربارهٔ غزلیات

شمس هم آثاری به طبع رسیده است که عبارتند از:

-کتاب (سیب باغ جان) از مریم خلیلی جهان تیغ (۱۳۸۰) که نویسنده به ویژگی‌های هنری و بدیعی در غزل مولانا پرداخته است همچنین ویژگی‌های زبان شعری، فرمالیسم در شعر، رابطه شکل و محتوا و ترفندها و تمهیدات شعری مسائل کاربردی را مطرح کرده است.

-مقاله (قاعده‌افزایی در غزلیات شمس) از مدرسی (۱۳۸۷) به انواع قاعده‌افزایی و برجسته-سازی شعر مولانا پرداخته است و به‌طور مفصل دربارهٔ تکرار انواع قافیه‌های دستوری تصویری، صوتی، جناس و ... توضیح داده است.

-مقاله (تاثیر تکرارها در ایجاد لحن در غزلیات شمس از دیدگاه فرمالیستی) از فاطمه یاوری (۱۳۹٦) است که به تکرارهای آوایی، هجایی، واژگانی و نحوی در غزلیات پرداخته است.

-با توجه به مطالب یاد شده شکل و ساختار سه غزل ار مولانا با توجه به نشانه‌های درون متنی بازخوانی می‌شود. با یادآوری این نکته که چنین پژوهشی میان آثار پژوهشی یافت نشد.

روش تحقیق

شیوهٔ گردآوری مطالب اسنادی-کتابخانه‌ای و روش تحقیق تحلیلی- توصیفی است.

مبانی تحقیق

فرمالیسم روسی یکی از تاثیرگذارترین مکاتب نقد ادبی است که ادبیات را از دیدگاه زبان شناسی بررسی می‌کند. مکتب فرمالیسم در حوزه نقد ادبی قرن بیستم یکی از برجسته‌ترین مکاتب به شمار می‌رود. این مکتب طی جنگ جهانی اول به وجود آمدو اثر را بدون توجه به صاحب اثر و تنها از جهت شکل و فرم مورد نقد و بررسی قرار می‌دهد. هدف عمده در نقد فرمالیستی این است که برای نقد ادبی مبنایی علمی بیاورد و ادبیت یک متن را کشف کند و به همین دلیل است که به تجزیه و تحلیل عناصر موجود در یک متن می‌پردازد. پیدایش مکتب فرمالیسم با یک مقاله از ویکتور شکلوفسکی به نام (رستاخیز واژه) آغاز شد که در سال ۱۹۱٤ منتشر گردید. این مکتب بین سال‌های ۱۹۱۵ تا ۱۹۳۰ شکل گرفت و رشد کرد اما دیری نپایید که مورد نفرت مارکسیست‌ها قرار گرفت چرا که آنها معتقد بودند که هنر باید بازتابی از واقعیت‌های اجتماعی باشد. برای ارائه نظریات فرمالیستی دو انجمن تاسیس شد: اول (انجمن زبان شناسی مسکو) بود که به ریاست یومن یاکوبسن در سال ۱۹۱۵ شکل گرفت و دوم (انجمن پژوهش زبان ادبی) یا (Opoiaz) که در سال ۱۹۱٦ در پترزبورگ تشکیل شد.

همبستگی اوپویاز با گروه‌های نوگرا منجر به انتشار رساله‌ای شد تحت عنوان (شعر جدید روسی) که در سال ۱۹۲۱ از طرف یاکوبسن منتشر شد. اگرچه فرمالیست‌ها تحت تاثیر سمبولیست‌ها بودند اما در ضمن به مخالفت با آن‌ها پرداختند (صورت‌گرایی از بطن نمادگرایی پدید آمده بود اما به مخالفت با آراء نمادگرایانی برخاسته بود که به جنبه‌های زیبا شناختی متون ادبی می‌پرداختند و از احساس خود برای تعیین (خوب وبد) استفاده می‌کردند (ر.ک: صفوی، ج۱، ۱۳۹٤: ۵۱).

از دیدگاه فرمالیست‌ها ادبیات یک مساله زبانی بود و معتقد بودند آنچه که ادبیت یک متن را می‌سازد ویژگی‌های زبانی است و یا به عبارت دیگر ادبیت تغییر و تحولی است که باعث می‌شود گفتار به اثر ادبی و شاعرانه تبدیل شود. این دیدگاه فرمالیستی ریشه در نظریه سوسور داشت:

«از نظر سوسور زبان و گفتار از یکدیگر متفاوتند. سوسور می‌گوید: گفتار به معنی کنش فردی و استعداد به کار گیری قواعد زبان است و اینکه استفاده از زبان صورت خودکار دارد ولی به‌کارگیری قواعد و شیوه‌های گفتاری دارای صورتی ارادی است. به عبارت دیگر زبان دارای جنبه اجتماعی است اما گفتار ماهیتی شخصی و فردی است. سوسور دستگاه زبانی را به نظام موجود در بازی شطرنج مانند می‌کند. به عبارتی هر حالت از بازی شطرنج با حالتی از زبان مطابقت دارد و ارزش مهره‌ها در تقابل با واژه دیگر معلوم می‌شود و معنای واژه‌ها از نظر تفاوتی که با هم دارند قابل درک است. در بازی شطرنج مهره‌ها حرکت می‌کنند تا بازی شکل بگیرد. در زبان هم کلمات جابجا می‌شوند تا حالات زبانی شکل بگیرد. در بازی شطرنج حرکت یک مهره بر مهره دیگر اثر می‌گذارد چنانکه در زبان نیز جابجا شدن یک واژه بر مفهوم واژه دیگر یا در متن اثر می‌گذارد» (امامی، ۱۳۹۳: ۳۳۲).

«نوآوری شاعران نه در تصویری که ترسیم می‌کنند بل در زبانی که به‌کار می‌گیرند یافتنی است. اشعار شاعران بر اساس شیوه بیان، شگردهای کلامی و کاربرد ویژه زبان از یکدیگر متمایز می‌شود و نکته مهم در شعر دگرگونی در کاربرد زبان است» (احمدی، ۱۳۸۹: ۵۸).

«تعریف زبان به نحوی که مورد قبول همگان باشد مقدور نیست و این مشکل به طبیعت زبان بازمی‌گردد. زبان پدیده‌ای بغرنج و پیچیده است که مطالعه آن را نمی‌توان به یک قلمرو خاص محدود کرد زیرا زبان دارای جنبه‌های فراوان است از آن جهت که وسیله ارتباط بین افراد

جامعه زبان است مهم‌ترین نهاد اجتماعی محسوب می‌شود و از جهت دیگر ابزاری کارآمد در بیان افکار و احساسات است» (باطنی، ۱۳۹٤: ۹-۱۰).

بر این اساس فرمالیست‌ها دو نوع فرایند زبانی را از هم جدا می‌کردند: فرآیند خودکاری و فرآیند برجسته‌سازی و می‌گفتند در فرآیند خودکاری زبان هدف بیان یک موضوع است در حالیکه در فرایند برجسته‌سازی هدف جلب نظر مخاطب است که این عمل جز با انحراف از مولفه‌های هنجاز زبان صورت نمی‌گیرد.

ادبیت

آنچه که فرمالیست‌ها بر آن تاکید می‌کنند «ادبیت» یک متن است یعنی هر آنچه که زبان مکانیکی و خودکارو غیر هنری را تبدیل به زبان شعری و هنری یا یک متن را به اثر ادبی تبدیل می‌کند.«ادبیت آن تغییر و تحولی است که سبب می‌شود گفتار به اثر شاعرانه تبدیل گرددو نیز ترفندهایی است که براین تغییر و تحول تاثیر می‌گذارد» (قویمی، ۱۳۸۳: ۸۵).

در فرآیند نقد صورتگرا اولین و مهم‌ترین گام مطالعه دقیق و هوشمندانه یک اثر ادبی است و منتقد باید تما م توجه خود را به لغات، معانی اصلی، معانی ضمنی، ریشه لغات معطوف کند تا بتواند به محتوا و مفهوم برسد «تاملات منتقد در واژه‌های کلیدی شعر از اهمیت خاصی برخوردار است زیرا پیوند و همنشینی آن‌ها ایجادکننده بخش عمده‌ای از صورت اندام وار شعر است و از جهت دیگر این واژه‌ها محور مضامینی کلی محسوب می‌شوند» (امامی، ۱۳۹۳: ۳۲۰).

«تفاوت‌های ظریف نحو، مکث‌ها، وقف‌ها و تاکیدها می‌تواند معنی‌دار باشد زیرا همه عواملی هستند که شکل کاربرد زبانی را تغییر می‌دهند» (همان: ۲۲۰)

فرم و محتوا

از نظر صورت‌گرایان صورت و محتوا جدا از هم نیست. شفیعی کدکنی در (رستاخیز کلمات) می‌گوید: «آثار ادبیی هستند که فقط فرم دارند بی هیچ گونه محتوایی اما عکس این قضیه امکان‌پذیر نیست. نمونه کامل یک اثر ادبی آن است که هم فرم دارد و هم محتوا. این فرم است که می‌تواند آن را موضوع تحقیق قرار دهد ولی محتوا هرگز و از رهگذر مطالعه فرم است که ما به درون اثر و جوهر آن راه می‌یابیم (ر.ک: شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ٦).

در واقع این شکل تازه است که می‌تواند محتوای تازه بیافریند.

فرمالیست‌ها دریافتند که شکل است که محتوا را برجسته می‌کند و به همین دلیل معتقد بودند که در یک متن ادبی همه اجزا و عناصر سازنده آن جزو شکل یک اثر ادبی محسوب می‌شوند و تک تک واژگان انتخابی و همچنین صنایع لفظی و معنوی و حتی شکل ظاهری ترتیب بندهای شعر روی کاغذ مهم است و محتوا صرفا انگیزه‌ای برای فرم و یا موقعیت و بستر مناسبی برای اعمال فرم خاص است.

به این ترتیب می‌بینیم که از نظر صورت‌گرایان شکل در واقع ترجمان محتوا و بازتاب آن است «بدین ترتیب نقطه آغازگر نقد فرم گرا، شکل شعر است و چون میان عناصر و اجزای شکل و محتوا پیوندی ارگانیک و نظام‌مند وجود دارد، آنان محتوای شعر را از شکل آن به دست می‌آورند» (احمدی، ۱۳۸۹: ٥٤).

یاکوبسن و نظریه ارتباط، انتخاب، ترکیب

یاکوبسن می‌گوید در هر ارتباطی شش عامل دخیل است: فرستنده، گیرنده، مجرای ارتباطی، رمز، پیام و موضوع. پس زبان شش نقش متفاوت ایفا می‌کند که در هر نقشی جهت‌گیری پیام به سوی یکی از اجزای تشکیل دهنده فرآیند ارتباط است:

«نقش عاطفی – در نقش عاطفی جهت‌گیری پیام به سوی گوینده است که در واقع تاثیری از احساس خاص گوینده است خواه گوینده حقیقتا آن احساس را داشته باشد یا وانمود کند که چنین احساسی دارد. نقش صرفا عاطفی زبان در حروف ندا تظاهر می‌کند.

نقش ترغیبی – در این نقش جهت‌گیری پیام به سوی مخاطب است. ساخت‌های ندایی یا امری را می‌توان بارزترین نمودهای نقش ترغیبی زبان دانست. صدق یا کذب اینگونه ساخت‌ها قابل سنجش نیست.

نقش ارجاعی – در این نقش جهت‌گیری پیام به سوی موضوع پیام است. صدق و کذب این گفته‌ها به دلیل آنکه جملات اِخباری به شمار می‌روند از طریق محیط امکان پذیر است.

نقش فرا زبان – هر گاه گوینده یا مخاطب یا هر دو آن‌ها احساس کنند لازم است از مشترک بودن رمزی که استفاده می‌کنند مطمئن شوند جهت‌گیری پیام به سمت رمز خواهد بود.

نقش همدلی – در این نقش جهت‌گیری پیام به سوی مجرای ارتباطی است و هدف برخی از این پیام‌ها این است که ارتباط برقرار کنند و موجب ادامه ارتباط شوند یا ارتباط را قطع کنند.

نقش ادبی– جهت پیام به سوی خود پیام است. در این شرایط پیام فی نفسه کانون توجه قرار می‌گیرد» (صفوی،۱۳۹۰: ۳٤ –۳۸).

یاکوبسن می‌گوید: «شعریت یک متن به این ترتیب متجلی می‌شود که هر واژه به عنوان واژه نه به عنوان جایگزین متن مورد نظر یا برای بیان پرشور احساسات مورد توجه قرار گیرد. در بیان شعری واژه‌ها و رابطه نحوی آن‌ها، معانی و شکل برونی و درونی آن‌ها فقط علائمی نیستند که به واقعیت اشاره می‌کنند بلکه در اینجا واژه بار و ارزش خاص خود را دارد» (قویمی، ۱۳۸۳: ۸۳).

یاکوبسن برای تشخیص نقش شعری زبان از دو اصطلاح « انتخاب و ترکیب »استفاده می‌کند. در واقع کلمه خوب یا بد وجود ندارد بلکه در واقع جای کلمات است که می‌تواند خوب یا بد باشد و ترکیب یا نسج یا بافت و نظام شعر است که واژهای شعر را نازیبا و بی‌اندام نشان می‌دهد چنانکه اگر همان کلمه‌های نازیبا بر جای خود در شعر به کار رفته باشند، چه بسا در نظام شایسته شعر هوش از سرها برباید و زیباترین جلوه‌ها را داشته باشد.

اولین بار فردینان دوسوسور بحث از محور جانشینی یا هم‌نشینی را مطرح می‌کند با این تعریف که:

محور هم‌نشینی بر اساس روابط اجای حاضر در پیام شکل می‌گیرد و محور جانشینی بر اساس روابط اجزای غایب از پیام. اما این نظریه توسط یاکوبسن مورد بازبینی قرار می‌گیرد و به جای این دو اصطلاح از «انتخاب و ترکیب» استفاده می‌کند و تاثیر شعری زبان را توضیح می‌دهد و می‌گوید با انتخاب از محور جانشینی متن را روی محور هم‌نشینی پیاده می‌کنیم و یک متن ادبی می‌سازیم اما انتخاب و ترکیب در یک اثر ادبی باید از یک ترازو برخوردار باشد.

«اگر نویسنده‌ای به دنبال استفاده بیشتر از نقش ارجاعی زبان باشد در این شرایط او سعی می‌کند از نشان‌دارسازی هم‌نشینی استفاده کند تا بتواند مدلول‌های نظام زبان به مصداق‌های جهان خارج نزدیک‌تر کند. اما اگر نویسنده‌ای به دنبال استفاده از تخیل در کلامش باشد برای دست یافتن به این هدف کمتر به محور هم‌نشینی توجه می‌کند و بیشتر به دنبال آن است تا نشانه‌ای را به جای نشانه دیگر انتخاب کند و از توضیح بکاهد یعنی توجه بیشتر به انتخاب، توجه به ترکیب را کاهش می‌دهد و ترازی در این کار حاصل می‌شود. تراز را می‌توان به یک

ترازو تشبیه کرد و کفه‌های آن را محورهای هم‌نشینی و جانشینی در نظر گرفت. هر کفه که پایین رود کفه دیگر بالا خواهد آمد» (صفوی، ج۲، ۱۳۹٤: ۱۰۹-۱۱۰)

فرآیند تحلیل شعر بر اساس هم‌خوان‌ها و واکه‌ها (نظریه موریس گرامون)

واج‌ها از عناصری هستند که در پدید آمدن موسیقی کلام تاثیر بسزایی دارند و شاعران چه آگاهانه و یا ناخودآگاه واج‌ها را در شعر خود به کار می‌برند تا بر زیبایی موسیقی کلام بیفزایند. واج‌ها علاوه بر نقش موسیقایی القاگر هم هستند به این معنی که می‌توانند تصاویر، احساسات یا اندیشه‌ای را به ذهن متبادر کنند. واج‌ها به طور بالقوه القاگر هستند و اگر بسامد بالایی داشته باشند بالفعل می‌شوند و با مفهوم و مضمون شعر در تناسب خواهند بود.

گرامون واکه‌ها و همخوان‌ها را به سه دسته تیره، روشن و درخشان تقسیم کرد. واکه‌های روشن در توصیف صداهای واضح واکه‌های تیره در القای صداهای مبهم و نارسا و واکه‌های درخشان در تداعی صداهای بلند و خروشان به‌کار می‌روند.

هم‌خوان‌ها را هم به خیشومی روان سایشی بسته، نیمه هم‌خوان. انسدادی و پیوسته تقسیم کرد. هم‌خوان‌های انسدادی اعم از تکریری بی‌آوا (p.t.k) و آوایی (h.d.g.q) اصوات خشک و مکرر را القا می‌کنند. هم‌خوان‌های خیشومی (m.n) اصواتی هستند که صداهایی مثل نق نق آهسته یا نا خشنودی و عدم رضایت را تداعی می‌کنند. سایشی لب و دندانی (v.f) دمشی نرم بی‌رمق و کم‌صدا و سایشی لثوی (z.s) صفیر باد و یا احساساتی مثل حسرت و ترس و تحقیر را تداعی می‌کنند. و سایشی‌های تفشی (ژ 3) (ش š) (ج3 d) (چts) بیانگر حرکت سریع و غالبا بی‌صدا هستند مثل بال زدن تند و بی صدا یا شکوه و شکایت و در صورت همراهی با سایشی صفیری (z.s) بیانگر نگرانی و اضطراب ناشی از هراس هستند.

«هنگام تولید هم‌خوان‌های سایشی دو اندام در یکی از جایگاه‌ها به هم نزیک می‌شود تا آنجا که مجرای گفتار برای مدتی چنان تنگ می‌شود که جریان هوا در عبور خود به دیواره تنگ ساییده می‌شود و ایجاد آوای سایشی می‌کند» (حق‌شناس، ۱۳۸۸: ۸۷).

بحث

غزل شماره ٥٤٩

آب زنید راه را هین کـه نگـار مـی‌رسـد مـژده دهیـد بـاغ را بـوی بهـار مـی‌رسـد
راه دهیـد یـار را آن مـه ده چهـار را کز رخ نـور بخـش او نـور نثـار مـی‌رسـد

چاک شده‌است آسمان غلغله‌ایست در جهان — عنبر و مشک می‌دمد سنجق یار می‌رسد
رونق باغ می‌رسد چشم و چراغ می‌رسد — غم به کناره می‌رود مه به کنار می‌رسد
تیر روانه می‌رود سوی نشانه می‌رود — ما چه نشسته‌ایم پس؟ شه ز شکار می‌رسد
باغ سلام می‌کند سرو قیام می‌کند — سبزه پیاده می‌رود غنچه سوار می‌رسد
خلوتیان آسمان تا چه شراب می‌خورند — روح خراب و مست شد عقل خمار می‌رسد
چون برسی به کوی ما خامشی است خوی ما — زانکه ز گفت‌وگوی ما گرد و غبار می‌رسد

قافیه: نگار، بهار، نثار، یار، کنار، آشکار. ردیف: می‌رسد. وزن: مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن (بحر رجز مثمن مطوی مخبون).

درون‌مایه غزل مژده آمدن یار است که ویژگی‌هایی همانند رسیدن فصل بهار را دارد. تصاویر و واژگان غزل همه دلالت بر آمدن معشوق و شادی حاصل از دیدن اوست (آب زنید راه را – بوی بهار – بوی عنبر و مشک – سرو سبزه – غنچه – مستی روح).

بیت اول: ارتباط بین واژگان (آب، باغ، بهار، او) یادآور رسیدن فصل بهار است که همسانی آمدن نگار را تداعی می‌کند. مصوت بلند (آ) در این بیت ٦ بار تکرار شده است و از مصوت‌هایی است که صدای بلند هیاهو و صدای خنده ی ناشی از شادی عاشق را تداعی می-کند.

بیت دوم: زیبایی بیت در این همانی بین (یار) و (ماه شب چهارده) است که با آمدن خود نور را نثار می‌کند که می‌تواند اشاره به معشوق مولانا (شمس تبریزی) باشد. واژه نور القاگر شمس است. نثار به معنی پراکندن و افشاندن است که معمولا برای مادیات به کار می‌رود اما در اینجا نور است که از جانب معشوق (شمس) نثار می‌شود. تکرار هم‌خوان (ر) در این بیت قابل توجه است. (ر) از هم‌خوان‌های تکریری است و برا ی ریزش باران و برف مناسب است و در این بیت القاگر ریزش نور است.

بیت سوم: تکرار دو هم‌خوان (ک) و (ل) تداعی کننده نوعی قیل و قال است و تکاپوی شاعر را در القا کردن شوق درون بیان می‌کند. به طور کلی هرگاه شاعر از نظر احساسی در تکاپو وغلیان روحی به سر می‌برد واژه‌ها هم همراه او به تکاپو می‌افتند.

بیت چهارم: دو واژه (رونق) و (چراغ) قابل تامل است. یکی دیگر از معانی رونق علاوه بر گرمی بازار، روشنی و درخشندگی است که در همراهی با چشم به ارزش هنری بیت می‌افزاید.

تکرار علاوه بر موسیقایی شدن بیت القاگر هم هست. فعل (رسیدن) در این بیت ۳ بار تکرار شده است که نشان از اهمیت آن است در حالی که فعل (می‌رود) فقط یکبار به کار رفته است. شادی در رسیدن معشوق و بی‌ارزش بودن غم درخور توجه است. هم‌چنین تقابل دو واژه (کناره) و (کنار) علاوه بر اینکه بر موسیقی بیت افزوده است در ضمن دور شدن غم کناره گرفتن است در حالی‌که آمدن معشوق نزدیک شدن و در کنار عاشق بودن را القا می‌کند.

بیت پنجم: تکرار هم‌خوان (ر) روانه شدن تیر را به سوی هدف تداعی می‌کند و تکرار دو هم‌خوان (ر) و (ش) بر موسیقی بیت افزوده است.

بیت ششم: صنعت تشخیص در این بیت تداعی ویژگی‌های انسانی است و حرکت و حیات را در باغ به تصویر می‌کشد. هنجار گریزی از طریق تشخیص یکی از انواع هنجارگریزی‌ها است. تشخیص نوعی اسناد مجازی است و از صنایع چشمگیر در این غزل به شمار می‌رود که در کل غزل بسامد بالایی دارد. در واقع همه عناصر همراه با شاعر در حال شادی و سرور وسماع هستند. مولانا در این غزل به همه عوامل طبیعت و هستی و حتی امور انتزاعی مثل روح و عقل جان بخشیده است. سلام کردن باغ، قیام سرو، سوار بودن غنچه، شراب نوشی خلوتیان.

ضمن اینکه برای هر یک از عناصر گیاهی فعل متناسب با آن را به کار برده است (تصویرسازی مناسب).

-قیام کردن برای سرو از جهت بلند قامت بودن.

-پیاده رفتن برای سبزه از جهت کوتاه بودن.

-سوار بودن غنچه از جهت حرکت مدام آن در باد.

هم‌خوان (س) صفیری است و تکرار آن سوت باد را در فضای باغ تداعی می‌کند.

بیت هفتم: شاعر با توصیف فصل بهار و آمدن یار و نشاط حاصل از آن خلوتیان آسمان وروح و عقل را هم در مستی شریک می‌کند. پارادوکس در عبارت (عقل خمار می‌رسد).

انواع جناس‌های غزل نگار بهار / چهار نثار/ کنار کناره / سلام قیام / روانه نشانه / باغ چراغ/ و... همگی در ایجاد هماهنگی آوایی و موزونی غزل از نظر موسیقی چشمگیر است.

در باستان گرایی یا آرکائیسم (Archaism) شاعر آن نوع از ساخت زبانی را به کار می‌برد که پیش‌تر در زبان رایج بوده و امروز کاربرد ندارد.

«احیای واژه‌های مرده از توانایی‌های شاعران صاحب سبک است و شاید پس از وزن و قافیه معروف ترین و پر تاثیر ترین راه‌های تشخص دادن به زبان، کاربرد آرکائیک زبان باشد یعنی استعمال الفاظی که در زبان روزمره و عادی به کار نمی‌رود» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸٤: ۲٤).

واژه سنجق به معنی «علم» از واژگان کهن به کار رفته توسط مولانا ست که در این غزل هنجار گریزی زبانی ایجاد کرده است و «مه ده چهار» شمارش اعداد را در شکل کهن آورده است.

تناسب وزن غزل با درون مایه شعر

هر شعری بسته به محتوا و حالت عاطفی‌اش با وزن خاصی مطابقت دارد. به عبارت دیگر شاعر از اوزان شعری وزنی را که با محتوا و حالت انفعالی شعرش هماهنگ باشد بر می‌گزیند (ر.ک: وحیدیان کامکار، ۱۳٦۹: ٦۱).

وزن غزل مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن (بحر رجز مثمن مطوی مخبون است). این نوع وزن مضامین شورانگیز و پر جذبه و حال را تداعی میکند که با درونمایه غزل در تناسب است.

تناسب قافیه و ردیف غزل با درونمایه شعر

تکرار مصوت (آ) در قافیه صدای بلند هیاهو و همهمه شادی و خنده را تداعی می‌کند و تکرار هم‌خوان (ر) تداعی کننده ریزش آب یا نور در فضای غزل است که با ردیف (می‌رسد) اوج می‌گیرد. ردیف از ویژگی‌های شعر فارسی است و مولانا در غزل‌هایش از ردیف‌های سرشار از پویایی و حرکت بهره می‌گیرد. ردیف‌های مکرر و طولانی موسیقی شعر را افزون می‌کند. تکرار ردیف (می‌رسد) در غزل حس شادی و غرور را تداعی می‌کند و انتخاب قافیه (ار) رسیدن و مژده را القا می‌کند. در این غزل مصوت (آ) ۳٦ بار و هم‌خوان (ر) ٤۱ بار تکرار شده است.

غزل ۲۸٤۰

منگر به هر گدایی که تو خاص از آن مایی — مفروش خویش ارزان که تو بس گرانبهایی
بعصا شکاف دریا که تو موسی زمانی — بدران قبای مه را که ز نور مصطفایی
بشکن سیوی خوبان که تو یوسف زمانی — چو مسیح دم روان کن که تو نیز از آن هوایی
بصف اندر آی تنها که سفندیار وقتی — در خیبر است برکن که علی مرتضایی
بستان دیو خاتم که تویی بجان سلیمان — بشکن سپاه اختر که تو آفتاب رایی

چو خلیل رو آتش که تو خالصی و دلخوش چو خضر خور آب حیوان که تو جوهر بقایی
بسکل ز بی‌اصولان مشنو فریب غولان که تو از شریف اصلی که تو از بلند جایی
تو بروح بی‌زوالی ز درونه باجمالی تو از آن ذوالجلالی تو ز پرتو خدایی
تو هنوز ناپدیدی ز جمال خود چه دیدی سحری چو آفتابی ز درون خود برآیی
تو چنین نهان دریغی که مهی به یر میغی بدران تو میغ تن را که مهی و خوش لقایی
چو تو لعل کان چو تو جان جهان ندارد که جهان کاهش است این و تو جان‌فزایی
تو چو تیغ ذوالفقاری تن تو غلاف چوبین اگرین غلاف بشکست تو شکسته دل چرایی
تو چو باز پای بسته تن تو چو کنده برپا تو بچنگ خویش باید که گرهز پا گشایی
چه خوش است خالص چو باتش اندر آید چو کند درون آتش هنر و گهر نمایی
مگریز ای برادر تو شعلهای آذر برای امتحان را چه شود اگر برایی
بخدا تو را نسوزد رخ تو چو زر فروزد که خلیل‌زاده تو قدیم آشنایی
تو خاک سر برآور که درخت سر بلندی تو بپر به قاف قربت که شریف‌تر همایی
ز غلاف خود برونآ که تو تیغ آبداری ز کین کان برونآ که تو نقد بس روایی
شکری شکرفشان کن که تو قند نوشقندی بنواز نای دولت که عظیم خوش‌نوایی

قافیه: ما، گرانبها، مصطفی، هوا، مرتضی، بقا و...، ردیف: ئی (هستی)، وزن: فعلات فاعلاتن فعلات فاعلاتن (بحر رمل مثمن مشکول).

این غزل از زبان خداوند سروده شده است و بن مایه اصلی آن ارزشمندی و گرانبها بودن مقام انسان است و به همین دلیل افعال امر و نهی در آن بسیار به کار رفته است.

منگر، مفروش، مگریز، افعال نهی هستند که با هم‌خوان خیشومی (م) آغاز می‌شود و نهی و عدم رضایت را تداعی می‌کند و افعال امری بدران، بشکن، برکن و ... باهم‌خوان انسدادی (ب) امر و تکرار را تداعی می‌کند.

افعال امری روان کن، اندرآی، رو، خور، بدران و ... با هم‌خوان روان (ر) حرکت و سیالیت را القا می‌کند. شاعر برای یادآوری اهمیت مقام انسان علاوه بر اینکه از نام هفت پیامبر بهره برده است (موسی، یوسف، محمد (ص)، مسیح، سلیمان، ابراهیم، خضر) و معجزات آن‌ها را بیان می‌کند از قهرمان‌های ملی و مذهبی هم سود جسته است علی (ع) و اسفندیار و به ویژگی انحصاری هر یک اشاره می‌کند و همه ابیات غزل را در جهت توانمندی و شکوه و عظمت

انسان به کار می‌گیرد. همه بیت‌ها در خدمت بازگویی مفهوم محوری غزل است و در بخش قافیه و ردیف به نتیجه‌گیری می‌پردازد.

بیت اول: منگر به هر گدایی/ مفروش خویش ارزان. با آوردن دو فعل نهی مقام انسان را یادآوری می‌کند و در بخش قافیه با صفت گرانبها ارزشمندی انسان را به کمال می‌رساند. تکرار هم‌خوان (م) و (ن) یاد آور نوعی ناخشنودی و نجوای آهسته از طرف خداوند با انسان است.

بیت دوم: به عصا شکافت دریا / بدران قبای مه را. اگر بیت اول را با فعل نهی شروع کرده است، اما با یادآوری گرانبها بودن انسان دربیت دوم افعال را به سمت فعل امری متمایل می‌کند ونوعی ترغیب به انجام کار است. هنجارگریزی نحوی با آوردن افعال امری نشان از تاکید بر انجام کار است.

بیت سوم: بشکن سبوی خوبان / دم روان کن. ارزش زیبا شناختی بیت در واژه‌های (دم و هوا) است که در مورد اول اشاره به معجزه عیسی دارد که با دم مسیحایی خود مردگان را زنده می‌کرد و در مورد (هوا) اشاره به مقام انسان و لطافت جان دارد که می‌تواند یادآور (نَفَختُ فیه مِن روحی) باشد.

بیت چهارم: به صف اندرآی / در خیبر بشکن. اشاره به دو ویژگی خاص دارد که مصرع اول اساطیری و مصرع دوم مذهبی است. در اساطیر (اسفندیار) قهرمان توانمندی است که به تنهایی وارد جنگ با رستم می‌شود و در روایت‌های مذهبی (علی(ع)) قهرمانی است که به تنهایی در خیبر را می‌شکند. هم‌خوان (ب) بیت را منقطع جلوه می‌دهد و با کوبندگی خود شکستن در را تداعی می‌کند.

بیت پنجم: بستان ز دیو خاتم / بشکن سپاه اختر. تکرار هم‌خوان‌های انسدادی و حالت انقطاع متن و فراز و فرودهای آن باعث حماسی شدن بیت شده است که با عبارت (سپاه اختر) و (بشکن) تقویت می‌شود. تکرار هم‌خوان (ت) سبک را منقطع جلوه می‌دهد ونوعی نفس نفس زدن از سختی و شگفتی راه را تداعی می‌کند.

بیت ششم: رو در آتش / خور آب حیوان. شاعر دو ویژگی خاص را در دو تلمیح و دو تضاد کنار هم قرار داده است(آتش در مقابل آب) و ارزش هنری بیت را در همین تضاد بیان کرده است. حضور یکی باعث خاموش شدن دیگری می‌شود.

بیت هفتم: تکرار هم‌خوان (س) بر موسیقی بیت افزوده است و هنجار گریزی واژگانی در استفاده از فعل (بسکل).

بیت هشتم: این بیت ادامه توصیفات مصرع قبل است که انسان را با صفات شریف اصل و بلند جا توصیف کرده است. گسترش اصالت و بلند مقامی انسان را در این بیت با عبارت‌های (روح بی زوال) و (درونه با جمال) تقویت می‌کند و در نهایت با عبارات (آن ذوالجلال) و (پرتو خدا) مقام انسان را به کمال می‌رساند. شاعر در این بیت با خطاب قرار دادن و استفاده از ضمیر (تو) تاکید بیشتری ایجاد می‌کند.

بیت یازدهم: با آوردن دو تشبیه (جهان کاهش) و (جان فزای) دو امر مادی و انتزاعی را در مقابل هم قرار داده است که کاهش این موجب افزایش آن می‌شود و با تکرار واج (ج) هیجان تند این مسیر را به اوج رسانده است. تضادهای هنری این معنی را بیشتر بیان کرده است.

بیت دوازدهم و سیزدهم: به کار بردن واج‌های انسدادی (پ، ب، ت) نوعی صدای بریده بریده را به ذهن متبادر می‌کند که با (تیغ) و (تن) و سه بار تکرار ضمیر (تو) شکستن غلاف تن و شکستن دل و پای بسته بودن و از پا فتادن را القا می‌کند.

بیت شانزدهم: واج‌های سایشی لثوی صفیری هستند و صدای سوت باد و نیز ترس و تحقیر و حسرت را تداعی می‌کنند. واج (ز) در این بیت **۵** بار تکرار شده است. این هم‌خوان بیانگر نوعی آرزو و حسرت کام نیافته است و عاشق با آوردن قسم در ابتدای بیت ضمن ابراز امیدواری و حسرت کمال یافتن انسان را بیان می‌کند و تلمیح به داستان ابراهیم و همچنین (قدیم آشنا) که اشاره به آیه الست دارد، این حسرت را به کمال می‌رساند.

بیت هفدهم: در این بیت همخوان (ر) ۹ بار تکرار شده است که تداعی‌کنندهٔ پرواز است و با درونمایه بیت در ارتباط کامل قرار می‌گیرد. سر از خاک برآوردن و همچون درخت سربلند شدن و پرواز به قاف قربت آرزوی شاعر است که داشتن این ویژگی آرمانی انسان را برای رسیدن به آن ترغیب می‌کند.

بیت نوزدهم: با تکرار هم‌خوان (ش) علاوه بر افزایش موسیقی که با واژه (خوش نوایی) به پایان رسیده است، شادی را هم به ذهن متبادر می‌کند. مراعات نظیر بین قند و شکر / نای و نوا پایان شادی آفرین را در این غزل به تصویر می‌کشد.

تلمیح به داستان‌های پیامبران و امامان و شخصیت‌های اسطوره‌ای از هنجار گریزی‌های معنایی و برجسته سازی این غزل است.

تناسب وزن غزل با درونمایه شعر

وزن این غزل (فعلات فاعلاتن فعلات فاعلاتن) بحر رمل مثمن مشکول است و هر بخش به دو بند تقسیم می‌شود. این ویژگی با ابیات در تناسب کامل است چراکه بیشتر مصرع‌ها به دو بند تقسیم شده است و هر بند با یک فعل امر یا نهی آغاز می‌شود.

تناسب قافیه و ردیف غزل با درونمایه شعر

آنچه به غزل تشخص بخشیده است قافیه غزل است که درونمایه غزل را تقویت می‌کند. قافیه با مصوت بلند (آ) به پایان می‌رسد که جزو واکه‌های درخشان است و برای بیان عظمت و شوکت و شخصیت‌های توانمند و بلند مرتبه به کار می‌رودکه حاکی از عظمت و مقام والای انسان است. واکه (آ) علاوه بر قافیه در طول غزل ۹۰ بار تکرارشده است. ردیف هم در جهت مفهوم محوری غزل است که با (ئی) به معنی هستی به پایان می‌رسد. کلمه (هستی) حدود سی بار در غزل تکرار شده است که نوعی یادآوری و تذکر است و انسان را متوجه مقام خود می‌کند.

غزل ۳۰۲

در هوایت بی قرارم روز و شب — سر ز پایت بر ندارم روز و شب
روز و شب را همچو خود مجنون کنم — روز و شب را کی گذارم روز و شب
جان و دل از عاشقان می‌خواستند — جان و دل را می‌سپارم روز و شب
تا نیابم آنچه در مغز منست — یک زمانی سر نخارم روز و شب
تا که عشقت مطربی آغاز کرد — گاه چنگم گاه تارم روز و شب
می‌زنی تو زخمه و برمی‌رود — تا بگردون زیر و زارم روز و شب
ساقیی کردی بشر را چل صبوح — زان خمیر اندر خمارم روز و شب
ای مهار عاشقان در دست تو — در میان این قطارم روز و شب
می‌کشم مستانه بارت بی‌خبر — همچو اشتر بر بارم روز و شب
تا بنگشایی بقندت روزه‌ام — تا قیامت روزه دارم روز و شب
چون ز خوان فضل روزه بشکنم — عید باشد روزگارم روز و شب

جـــان روز و جـــان شـــب ای جـــان تـــو انتظـــــــارم انتظـــــــارم روز و شـــــــب
تـــا بســـــالی نیســـتم موقـــوف عیـــد بـــا مـــه تـــو عیـــد وارم روز و شـــب
زان شـبی کـه وعـده کـردی روز وصـل روز و شـــب را مـــی‌شـــمارم روز و شـب
بـس کـه کشـت مهـر جـانم تشـنه اسـت ز ابـــر دیـــده اشـــک بـــارم روز و شـــب

قافیه: بیقرار، برندار، گذار، سپار، نخار، تار ... . ردیف: روز و شب. وزن: فاعلاتن فاعلاتن فاعلن (رمل مسدس محذوف).

درون مایهٔ کلی غزل بی‌قراری عاشق است در عاشق بودن خود و انتظار وصال معشوق. شاعر این بی‌قراری را با آوردن واژه‌هایی مثل هوا، روزوشب، مجنون، عاشق، مطرب، زخمه زدن، گردون ،زیر و زار تقویت می‌کند. هر یک از این واژه‌ها در عین متباین بودن در بی‌قراری با هم مشترک‌اند. استفاده از صامت‌ها و مصوت‌های القاگرهم درتداعی احساس شاعر موثر افتاده و حال و هوای غزل را به سمت بی‌قراری سوق داده است. لحن غم و تکرار هم‌خوان‌های (م) و (ن) که ۷٤ بار در غزل تکرار شده است حالتی از نق زدن و عدم رضایت و نیز صدای هق هق گریه را در کل طنین انداز کرده است و مولانا غربت روح در زندان جسم را با رنج و سختی تحمل می‌کند و به کونه رمز در ابیاتش مطرح می‌سازد.

بیت اول: آغازگر این غزل در بیت نخست واژه (هوا) است هوا از جمله عناصر طبیعت است که پیوسته در حال آمد و شد است و در یک جا سکون ندارد ضمن اینکه در القای عاشقی هم ایهام دارد.در این بیت صامت (ر) هشت بار تکرار شده است و از جمله هم‌خوان‌هایی است که مضامینی مثل گردش روزگار را بیان می‌کند.تکرار هم‌خوان (ز) هم قابل توجه است که بیانگر آرزوی کام نیافته است. تضادهای بیت اول (روز وشب) و (سروپا) است استفاده هنری از تضاد به القای معنی کمک می‌کند.

بیت دوم: در این بیت عبارت (روزوشب) سه بار تکرار شده است شاعر با این تکرار جنون خود را در بی‌قراری به اوج رسانده است به طوری که حتی بیقراری روزوشب را حاصل بیقراری خود می‌داند. تکراراز جمله عواملی است که در رسانگی مفاهیم ذهنی شاعر و به کمال رساندن مضمون و موضوع شعر به کار می‌رود و از جمله عوامل مهم توازن در شعر به حساب می‌آید. جان بخشی یا (personification) در (روز و شب) از جمله عوامل برجسته‌سازی واژگانی است.

بیت پنجم: در این بیت واژه مطرب را دارم که ریشه (طرب) گرفته شده است یکی از معانی طرب (جنبش) است تاثیر این واژه در بیت با آمدن اصطلاحات مربوط به آلات موسیقی همانند (چنگ و تار) به اوج می‌رسد. چنگ علاوه بر دلالت بر ساز ایهام به چنگ زدن هم دارد و حرکت دست روی آلت موسیقی را هم تداعی می‌کند. هم چنین واژه (تار) در این بیت قابل توجه است چرا که عامل به صدا درآوردن این ساز حرکت جنبشی و تکان‌های مداوم انگشت دست است که به نوعی القاگر بی‌قراری است. شاعر در این بیت عشق را مطرب تصور کرده و تشخص بخشیده است و برعکس خود را به آلت موسیقی (تار و چنگ) تشبیه کرده و می‌خواهد سازی بشود تا مطرب عشق او را بنوازد و این که خود را ساز متصور شده از برجسته‌سازی‌ها و هنجارگریزی‌های معنایی مولاناست. حال که عاشق چون سای در دستان مطرب عشق قرار دارد و معشوق براو زخمه می‌زند و نغمه زیروزارکه از اصطلاخات موسیقایی است ایهامی هم دارد به زاری و پریشانی و گریان بودن شاعر.

بیت ششم: واژه‌های (زخمه و گردون) هر کدام بیانگر نوعی بیقراری است و زخمه یا مضراب وسیله‌ایست برای نواختن ساز و حرکت مدام آن و بالا و پایین رفتن اش بر روی سیم بیانگر عدم سکون آن است. (گردون) علاوه بر معنی (فلک) به معنی چرخ و درشکه و گاری هم هست که در هر چهار مورد حرکت ویژگی اصلی آنهاست. دو اضطلاح موسیقایی (زیر و زار) علاوه بر تکرار هم‌خوان‌های (ر) و (ز) که بر موسیقی بیت افزوده است در مصوت میانی با هم اختلاف دارند. یر با مصوت (ای)نوعی حرکت به سمت پایین و زار با مصوت (آ)حرکت به سمت بالا را تداعی می‌کند که در تناسب با حرکت زخمه قرار می‌گیرد.

بیت هفتم: واژهای (خمیر و خمار)جناس شبه اشتقاق است. ضمن اینکه خماری مترادف واژه (مستی) است و عدم سکون را القا می‌کند.

بیت نهم: ارزش زیبا شناختی بیت در واژه (بار) است که در دو مصرع جناس ایجاد کرده است. در مصرع اول اشاره به آیه امانت دارد و اینکه خداوند بار عشق خود را بر دوش انسان نهاد (إِنَّا عَرَضْنَا الْأَمَانَةَ عَلَى السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَالْجِبَالِ فَأَبَيْنَ أَنْ يَحْمِلْنَهَا وَأَشْفَقْنَ مِنْهَا وَحَمَلَهَا الْإِنْسَانُ ۖ إِنَّهُ كَانَ ظَلُومًا جَهُولًا) (۷۲، احزاب) و در مصرع دوم بار و محموله‌ایست که بر شتر می‌نهند. تکرار هم‌خوان (ب) القای نوعی حرکت و تکان خفیف است که با راه رفتن شتر در تناسب است و (مستانه کشیدن) نوعی از حالت نوشیدن مستانه را به ذهن متبادر می‌کند.

بیت دهم: هم‌خوان (ق) از هم‌خوان‌های انسدادی است که موقع ادا کردن راه گلو را می‌بندد و با روزه در تناسب است.

بیت دوازدهم: قاعده‌افزایی در تکرار (جان) و (انتظار) که نوعی تاکید و به کمال رساندن مضمون را بر عهده دارد.

تناسب وزن غزل با درون‌مایهٔ شعر

وزن عروضی این غزل (فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) است که از وزن‌های آرام است و بیشتر برای روایت‌گری مناسب است. در این غزل هم شاعر برای روایت بی‌قراری خود در عاشقی از این آهنگ بهره برده است.

تناسب قافیه و ردیف با درونمایه شعر

قافیه این غزل قافیه‌های اسمی است که در حرف روی به هم‌خوان (ر) ختم می‌شود. این هم‌خوان علاوه بر جایگاه قافیه در کل غزل ۷۲ بار تکرار شده است. (ر) از هم‌خوان‌های تکریری است و در خدمت درون مایه غزل قرار گرفته القاگر بیقراری است. مصوت بلند (آ) قبل از حرف روی ردف اصلی محسوب می‌شود. غزل‌های مردف و مردف از موسیقی بیشتری برخوردار هستند. ردیف غزل به (روزوشب) ختم می‌شود. شاعر با آوردن یک ویژگی از نظام طبیعت که گردش روزوشب است و پیوسته در حال آمد و شد، بیقراری عاشق را تقویت می‌کند.

نتیجه‌گیری

آنچه برای نظریه‌پردازان نقد فرمالیستی اهمیت دارد مسایل هنری و زیباشناختی یک متن است. تحلیل فوق خود بیان‌کنندهٔ قابلیت ذاتی غزل‌های مولانا برای نقد فرمالیستی است. در این غزل‌ها شاعر با به کارگیری یک مضمون واحد عناصر هنری و نکات بلاغی و موسیقایی و هم چنین ردیف و قافیه را در خدمت خود می‌گیرد تا به یک ساختار منسجم برسد.

این تحلیل نشان می‌دهد که مولانا از طریق واژه‌های مکرر، توازن، تصویرسازی، استعاره، شیوه بیان، درنگ، تکیه و نیز لحن‌های شادی و غم یا نیایشی که در غزل‌ها ایجاد کرده است باعث شده لحن با بُعد عاطفی اثر در تعامل باشد واکه‌ها و هم‌خوان‌ها با لحن غزل در ارتباط و تناسب هستند. ذهن خلاق مولانا دنیای واژگان و نحوه به کارگیری قانون‌مند آن‌ها را محدود و

دست‌وپاگیر نمی‌بیند و برای رهایی از این محدودیت حصارهای هنجار را در هم می‌شکند تا در فراسوی هنجارها طرحی نو درافکند.

منابع

کتاب‌ها

احمدی، بابک (۱۳۸۰) *ساختار و تأویل متن*، تهران: نشر مرکز.

امامی، نصرالله (۱۳۹۳) *نقد ادبی*، تهران: نشر جامی.

باطنی، محمدرضا (۱۳۹٤) *پیرامون زبان و زبان‌شناسی*، تهران: آگه.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۱) *سفر در مه*، تهران: نشر نگاه

حق‌شناس، محمدعلی (۱۳۸۸) *آواشناسی فونتیک*، تهران: نشر آگاه.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۸) *موسیقی شعر*، تهران: نشر آگاه.

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

صفوی، کوروش (۱۳۹۰) *از زبان شناسی به ادبیات*، جلد ۲، تهران: پژوهشکده فرهنگ و هنر اسلامی

صفوی، کوروش (۱۳۹۰) *از زبان‌شناسی به ادبیات*، جلد۱، تهران: پژوهشکده فرهنگ و هنر اسلامی

فروزانفر، بدیع الزمان (۱۳٦۳) *کلیات شمس*، تهران: نشر امیرکبیر.

قویمی، مهوش (۱۳۸۳) *آوا و القا*، تهران: نشر هرمس.

وحیدیان کامکار، تقی (۱۳٦۹) *وزن و قافیه شعر فارسی*، تهران: مرکز نشر دانشگاه.

مقالات

ناشر، پونه، و وفایی، عباسعلی. (۱۳۹۸). تحلیل زبان غنایی غزلی از حافظ. *تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)*، *۱۱*(۳۹)، ۱۳-۳۰.

References

Books

Ahmadi, Babak (2001) *Structure and interpretation of the text*, Tehran: Central Publishing. [In Persian]

Emami, Nasrullah (2013) *Literary criticism*, Tehran: Jami Publishing. [In Persian]

Bateni, Mohammadreza (2014) *About language and linguistics*, Tehran: Agah.

Pournamdarian, Taghi (2012) *Travel in the fog*, Tehran: Negah Publishing. [In Persian]

Haq-Shenas, Mohammad Ali (2009) *Phonetic Phonetics*, Tehran: Agah Publishing House. [In Persian]

Shafi'i Kadkani, Mohammad Reza (2008) *The Music of poetry*, Tehran: Agah Publishing. [In Persian]

Shafi'i Kadkani, Mohammad Reza (2011) *Resurgence of words*, Tehran: Sokhan Publishing House. [In Persian]

Safavi, Korosh (2011) *From linguistics to literature*, Volume 2, Tehran: Research Institute of Islamic Culture and Art. [In Persian]

Safavi, Korosh (2011) *From linguistics to literature*, Volume 1, Tehran: Research Institute of Islamic Culture and Art. [In Persian]

Forozanfar, Badie Al-Zaman (1984) *Koliyat Shams*, Tehran: Amir Kabir Publishing House. [In Persian]

Qoumi, Mahvash (2013) *Awa wa elqa (Sound and sense)*, Tehran: Hermes Publishing. [In Persian]

Vahidian Kamkar, Taghi (1990) *Rhythm and rhyme in persian poetry*, Tehran: University Publishing Center. [In Persian]

Article

Nasher, P., & Vafaee, A. (2019). Analyzing the characteristics of lyricism In the sonnets of Hafez. *Interpretation and Analysis of Persian Language and Literature Texts (Dehkhoda)*, *11*(39), 13-30. [In Persian]

.

.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Interpretation and Analysis of Persian Language and Literature Texts (Dehkhoda)
Volume 15, Number 57, Fall 2023, pp. 66-86
Date of receipt: 5/11/2020, Date of acceptance: 3/2/2021
(Research Article)
DOI: 10.30495/dk.2023.704823

A Formalistic Analysis of Three Sonnets of Shams

Jhaleh Akhtaryar Azar[1], Dr. Fatemeh Emami[2], Dr. Maryam Amirarjamand[3]

Abstract

Russian formalism is one of the most influential approaches of literary criticism that examines literature from a linguistic perspective. The formalist approach often looks at the forms of literary texts and believes that it is the literary forms that carries meaning and meaning is nothing but the connections between the formal components of the word.

In this article, the researcher has studied three lyrics of Rumi from the perspective of Russian formalism based on the theory of Jacobsen and Grammon in a descriptive-analytical method. It is worth mentioning that Rumi has created tones in the lyrics through repeated words, symmetry, imagery, metaphor, expression, pauses, emphasis and etc., which interact with the emotional dimension of the work. The role of structural art, which is one of the principles of formalism, has an aesthetic aspect in Rumi's lyrics and has led to innovation in the construction and form of verses in order to become richer and more artistic through harmony, de-familiarization, anomaly, metaphorical and figurative images.

Keywords: llll aaa, hham'' eeeeeę, ii trrry Criticism, Russian formalism, Grammon and Jacobsen theory.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

[1] . PhD student, Department of Persian Language and Literature, Roudhen Branch, Islamic Azad University, Roudhen, Iran. St.j_akhtaryar@riau.a.c.ir
[2] . Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Roudhen Branch, Islamic Azad University, Roudhen, Iran. (Corresponding author) f.emami@riau.a.c.ir.
[3] . Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Roudhen Branch, Islamic Azad University, Roudhen, Iran. Amirarjmand@riau.a.c.ir