نشریه مطالعات هنر اسلامی
www.sysislamicartjournal.ir

شیوه‌های انتقال مفاهیم تعلیمی مولانا در نی‌نامه با تکیه بر عناصر انسجام‌بخشی متن و تصویر نسخه خطی مصور محفوظ در موزه هنر والترز بالتیمور امریکا

فریبا علومی یزدی [۱]، احمد خاتمی [۲*]، محمد غلامرضایی [۳]

[۱] دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات، تهران، ایران، Faribaolumi@gmail.com
[۲*] (نویسنده مسئول) استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران a_khatami@sbu.ac.ir
[۳] استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران، gholamrezaei.mohammad@yahoo.com

اطلاعات مقاله

مقاله پژوهشی
شماره ۴۹
دوره ۲۰
صفحه ۵۲۷ الی ۵۵۲

تاریخ ارسال مقاله: ۱۴۰۰/۰۵/۲۳
تاریخ داوری: ۱۴۰۰/۰۷/۱۰
تاریخ صدور پذیرش: ۱۴۰۰/۰۹/۱۵
تاریخ انتشار: ۱۴۰۲/۰۳/۰۱

کلمات کلیدی

نی‌نامه،
انسجام‌بخشی متن،
تضاد معنایی،
شمول معنایی،
مولانا.

ارجاع به این مقاله

علومی یزدی، فریبا، خاتمی، احمد، غلامرضایی، محمد. (۱۴۰۲). شیوه های انتقال مفاهیم تعلیمی مولانا در نی نامه با تکیه بر عناصر انسجام بخشی متن و تصویر نسخه خطی مصور محفوظ در موزه هنر والترز بالتیمور امریکا. مطالعات هنر اسلامی، ۲۰(۴۹)، ۵۲۷-۵۵۲.

dorl.net/dor/20.1001.1.۱۷۳۵۷۰۸.۱۴۰۲.۲۰.۴۹.۲۹.۸.

dx.doi.org/10.22034/IAS.۲۰۲۱.۳۱۵۱۰۹.۱۸۰۰.

چکیده

مثنوی مولانا از متون گران‌سنگ کلاسیک زبان دری است. کسب معرفت در دیدگاه مولانا از اهم امور است و پیوسته مخاطب خویش را تا نیل به سرمنزل سعادت همراهی می‌کند. مفاهیم این اثر چندبُعدی از زوایای مختلف قابل کندوکاو است. تصویرسازی در فضای شعری از مختصات سبک مولانا است؛ چگونگی تأثیر این سبک بر انتقال مفاهیم تعلیمی مسئله‌ای است که پژوهش حاضر دنبال می‌کند. یکی از معدود آثار مصور مثنوی در موزهٔ والترز بالتیمور نگهداری می‌شود که نمونه منحصربه‌فردی در سنجش تصویرسازی در اثر مولانا است. پژوهش حاضر به روش توصیفی و تحلیلی و با تکیه بر داده‌های منابع کتابخانه‌ای به رشتهٔ تحریر درآمده است. ابزار اصلی در استخراج شگردهای مولانا در این پژوهش نظریه انسجام‌بخشی «مایکل هالیدی» و «رقیه حسن» است. متن نی‌نامه در دو سطح فرم و محتوا بررسی می‌شود و همه عناصر درهم تنیده معنایی کشف می‌گردد. عناصر ارجاع، حذف، ادات ربط و همچنین در حیطه بازآیی تکرار، تضاد معنایی و شمول معنایی بیشترین ابزارهای کارآمد در انتقال مفاهیم در نی‌نامه هستند و زیبایی سخن و کلام مولانا را به وضوح نشان می‌دهند. نتیجه اینکه برای درک بخشی از رموز موفقیت مولانا در انتقال معانی و مفاهیم بایستی از ابزارهای معناشناسی جدید نیز در مطالعه مثنوی به‌کار گیریم تا زوایای جدیدی از این شاهکار ادبی و عرفانی را بیابیم.

اهداف پژوهش:

۱. بررسی ارتباط متن و تصویر در مثنوی مولوی و نقش آن در انتقال مفاهیم تعلیمی.
۲. بررسی تکنیک‌های بلاغی مثنوی از لابه‌لای ابیات تعلیمی آن با کاربست تئوری هالیدی.

سؤالات پژوهش:

۱. ارتباط متن تصویر در مثنوی مولوی چه ارتباطی در انتقال مفاهیم تعلیمی دارد؟
۲. تکنیک‌های بلاغی چه میزان از انتقال معانی بُعد تعلیمی را در مثنوی مولانا پوشش می‌دهد؟

** این مقاله برگرفته از رساله دکتری "فریبا علومی یزدی" با عنوان " شاخصه‌های لاغت تعلیمی در مثنوی مولوی" است که به راهنمایی دکتر " احمد خاتمی" و مشاوره دکتر "محمد غلامرضایی" در سال ۱۴۰۰ در دانشگاه "آزاد" واحد " علوم تحقیقات" ارائه شده است.

2676-7759/ © 2020 Islamic Art Press. This is an open access article under the CC BY license (http://creativecommons.org/licenses/BY/4.0/)

مقدمه

مثنوی مولانا جلال‌الدین بلخی از غنی‌ترین آثار کلاسیک فارسی است که مضامین و مفاهیم ارزشمند عرفانی، اخلاقی و حکمی را با زبانی ساده ولی ژرف و عمیق مطرح می‌سازد. مولانا در مثنوی در پی این است که ماهیت نفس انسان، دنیا، تعلقات، معشوق حقیقی و مسیر رسیدن به معشوق ابدی را به انسان بنمایاند. کسب معرفت در دیدگاه مولانا از اهم امور است و پیوسته مخاطب خویش را تا نیل به سرمنزل سعادت همراهی می‌کند. او مفاهیم و مضامینش را گاه ساده و گاه در قالب واژگانی ریز و درشت با طیف وسیعی از مشبه‌به‌هایی متنوع و مختلف بیان می‌کند. مولانا سعی می‌کند از زوایای مختلف و با تشبیهات متعدد رشته‌های معنا و مفهوم را به ذهن مخاطب وصل کند تا حق کلام را ادا کند. درک و دریافت اثری این‌چنین غنی و این‌گونه پیچیده سهل نیست، بلکه ابزاری باید تا بتوان بر زوایای هندسی گونه زبان او راه یافت و مسیرهای انتقال معانی را در واژگان، فرم و زبانش دریافت تا به معنای کلامش رسید. از سویی دیگر، صرفاً با بلاغت سنتی نمی‌توان به همه زوایا و خبایای مختلف کلام مولانا دست یافت. بنابراین قوای بیشتری می‌طلبد تا بتوانیم مفاهیم تودرتوی سخنش را دریابیم. ازجمله ابزارهای دیگری که می‌توان از آن در این ره کمک گرفت، تئوری‌ها و نظریه‌های نوین زبان‌شناسی و معناشناسی است. یکی از این موارد، ابزار انسجام‌بخشی در نظریه انسجام و پیوستگی از مایکل هالیدی و رقیه حسن است. در این پژوهش، «نی‌نامه» مولانا باتوجه‌به ابزارهای حذف، ارجاع، ادات ربط، تکرار، تضادمعنایی و شمول معنایی بررسی و تحلیل شده است. نسخه خطی مثنوی معنوی مولوی (کتابت ۱۰۷۳) با پنجاه نگاره به سبک هندی در موزه والتزر نگهداری می‌شود و بررسی متن و تصویر در آن می‌تواند ویژگی این اثر مولانا را بهتر روشن سازد.

تاکنون در زمینه انسجام‌بخشی اشعار مولانا با این نظریه هیچ اثری کار نشده است. نمونه‌هایی پیش از این در زمینه مقایسه انسجام در غزل‌های حافظ و سعدی و ... عنوان شده که مطرح می‌شود. در این اثر، نظریه انسجام‌بخشی با نگرشی توسعی و با هدف استخراج شگردهای انتقال معنای مولانا کار شده است. آقاگل‌زاده (۱۳۸۴) در اثری با عنوان «کاربرد آموزه‌های زبانشناسی در تجزیه و تحلیل متون ادبی»برخی از غزلیات حافظ را مبتنی بر اصل انسجام تحلیل کرده‌اند. آقاگل‌زاده و دیگران (۱۳۹۰) با موضوع «سبک‌شناسی داستان براساس فعل: رویکرد نقش‌گرا» در این اثر با به‌کارگیری اصل انسجام، چهار داستان کوتاه فارسی از جلال آل‌احمد و صادق هدایت را بررسی و تحلیل کرده‌اند. مقاله ایشانی (۱۳۹۳) با موضوع تحلیل مقایسه‌ای عوامل انسجام در دو غزل حافظ و سعدی و تأثیر آن بر انسجام متن دو غزل از حافظ و سعدی را مبتنی بر اصل انسجام بررسی کرده است. مقاله ناصری (۱۳۹۸) «بررسی تغییر دلالت‌های زمان در ترجمه صافی نجفی از رباعیات خیام با تکیه بر عناصر انسجام‌بخشی متن» بخشی‌هایی از رباعیات خیام را با ترجمه صافی نجفی مبتنی بر اصل‌هایی از انسجام بررسی و تحلیل کرده است. برخلاف آثار فوق هیچ اثری در زمینهٔ مثنوی مبتنی بر اصل انسجام انجام نشده است و نویسنده در این اثر بنابر اصل‌هایی از انسجام به تبیین و تحلیل مفاهیم نی‌نامه پرداخته است. کتاب فرهنگ ادبیات فارسی ویراسته محمدرضا جعفری در این اثر هر «پاره معنایی» از مثنوی یک واحد تلقی شده است و به کنکاش در زیبایی‌های معنوی آن پرداخته است. مقاله پازوکی

(۱۳۸۴) با عنوان حکمت هنر و زیبایی در اسلام. در این اثر به استناد مثنوی بخش‌های زیبایی و هنر در اسلام بیان شده و به نقاشی و شعر اشاره شده است. مقاله بلخاری قهی (۱۳۸۷) با عنوان «عکس مهرویان، خیال عارفان». به چیستی خیال در پهنای حکمت و بن‌مایه‌های فلسفه اسلامی به‌صورت کلی و در آن آراء مولانا جلال‌الدین بلخی به‌صورت تخصصی مورد بررسی قرار گرفته است.

۱. نظریه انسجام‌بخشی هالیدی و حسن

هدف اصلی در این پژوهش یافتن شگردهایی است که مولانا به‌وسیلهٔ آن‌ها توانسته است به‌صورت اثرگذار مفاهیم تعلیمی خویش را به ذهن مخاطب منتقل کند. یک سوی این شگردها مربوط می‌شود به بلاغت سنتی و تمامی مسائلی که در مباحث معانی، بیان و بدیع است. اما گاه به شگردهایی برمی‌خوریم که صرفاً بلاغت سنتی نمی‌تواند آن‌ها را منعکس کند و یا حداقل به‌صورت کامل بازگو کند. بنابراین بایستی از نظریه‌های معاصر نیز بهره گرفت. یکی از این نظریه‌ها، نظریه انسجام‌بخشی هالیدی و حسن است که مجموعه‌ای از مؤلفه‌های زبانی و معنایی را مطرح می‌کند تا با این ابزار بتوان موشکافانه‌تر به سراغ متن رفت. حال این نظریه چیست و چگونه می‌تواند معیار دقیقی برای سنجش تکنیک‌های مولوی در انتقال معانی باشد؟

بسیاری از پژوهشگران بر این باور هستند که زبان‌شناسی می‌تواند کاربردی درخور در حوزهٔ ادبیات داشته باشد و ابعاد مختلف ادبی را از این منظر بررسی کرد (فالر و دیگران،۱۳۸۱: ۲۶) در زبان‌شناسی نقش‌گرا واحدهای ساختاری زبان بسیار اهمیت پیدا می‌کنند. در این نگرش جمله جزئی از یک ساخت بزرگ‌تر به‌نام متن است. این نگرش فراتر از عناصر کوچک‌تری مثل جمله و متن، در سطحی بالاتر به گفتمان تأکید دارد (خامه‌گر، ۱۳۹۸: ۱۱۷). متن بایستی کلیتی یکپارچه و منسجم داشته باشد تا به گفتمان تبدیل شود و البته که کمیت در این امر، اهمیتی ندارد؛ حتی یک بخش کوچک زبانی می‌تواند تبدیل به یک گفتمان شود (گرین و لبیهان، ۱۳۸۳: ۳۳). نظریه «انسجام و پیوستگی متن» در حیطهٔ زبان‌شناسی نقش‌گرا قرار می‌گیرد که پژوهشگر به‌وسیلهٔ آن روابط نامرئی معنا و متن را کشف می‌کند و پیام و مفاهیم گفتمان را تحلیل می‌کند. در حالت کلی انسجام زمانی حاصل می‌شود که میان ساختار و واژگان ارتباطی منظم وجود داشته باشد. این ارتباط بین عناصر متفاوت و مختلف است. گاه یک عنصر از یک بخش متن یا جمله با بخشی دیگر از جملات قبل یا بعد از آن ارتباط برقرار می‌کند و سبب منسجم‌ترشدن متن می‌شود. در باب تعریف انسجام تعاریف متعددی شده است: «منظور از انسجام متن، مجموعهٔ پیوندها و روابطی است که میان اجزای سازندهٔ متن وجود دارد؛ این پیوندها و روابط، متن را از جملاتی گسیخته که تصادفی در کنار هم قرار گرفته‌اند متمایز و آن را به کلیتی یکپارچه و منسجم تبدیل می‌کنند» (لطفی‌پور ساعدی،۱۳۷۴: ۱۱۰).

هالیدی و حسن روابط بین‌جمله‌ای متن را انسجام متنی می‌نامند و در تعریف آن می‌گویند: «انسجام، مفهومی معنایی است که به روابط معنایی موجود در متن می‌پردازد و آن را به‌عنوان یک متن، از غیر متن جدا و مشخص می‌کند» (هالیدی و حسن، ۱۹۷۶: ۴)؛ بنابراین انسجام کارکردی مبتنی بر معنا نیز دارد و صرفاً شامل روابط صوری

نمی‌شود. به عقیدهٔ هالیدی و حسن، یک گفتار، زمانی متن نامیده می‌شود که هم انسجام صوری و هم پیوستگی معنایی داشته باشد. هالیدی و حسن عقیده دارند که انسجام ناشی از عناصری است که جزء نظام زبان هستند (لطفی‌پور ساعدی، ۱۳۷۱: ۳۰).

۲. انسجام دستوری و تصویر در نسخه مصور مثنوی در موزه والتزر

۲،۱. ارجاع

برای مشخص‌شدن مفاهیم متن و ردیابی انسجام، بایستی روابط ارجاعی در متن دقیقاً درک شود. چون در متن است که می‌توانیم عواملی را بیابیم که ارجاعی در قبل یا بعد از عنصر موردنظر آمده است (۳: ۱۹۷۶، **Haliday&Hasan**) اما اینکه عامل رجوع‌کننده در انسجام متن نقش بیشتری دارد یا مرجع (رجوع‌شونده)؛ باید گفت که هر دوی این عنصر موجب استحکام و انسجام متن می‌شوند (غلامحسین‌زاده و نوروزی، ۱۳۸۷: ۶)؛ گاهی سرنخ مرجع (رجوع‌شونده) را در درون متن باید جست که به آن «ارجاع درون‌متنی» و گاه این سرنخ را بایستی در خارج از متن یافت که به آن ارجاع «برون‌متنی یا موقعیتی» می‌گویند (ایشانی، ۱۳۹۳: ۱۷).

۲،۲. حذف

زمانی‌که بخشی از متن ناگفته می‌ماند. البته این نیامدن و نگفتن این‌گونه نیست که قابل‌درک نباشد بلکه با وجود نیامدن به‌خوبی درک می‌شود (هالیدی و حسن، ۱۹۷۶: ۱۴۲). همان‌طورکه بعضی مواقع وجود بخش یا عبارتی موجب اثربخشی در ابعاد مختلف معنا و زیبایی کلام می‌شود، گاه حذف بخشی می‌تواند این‌گونه اثرگذار باشد. بنابراین حذف به‌نوعی در بلاغت هم کاربرد دارد، آنجا که جمله قراینی دارد و نیازی به ذکر نیست (شفایی، ۱۳۶۳: ۱۸۹). همچنین حذف ممکن است به قرینهٔ لفظی باشد و یا به قرینهٔ معنوی. زمانی که از تکرار عین واژه یا عبارت جلوگیری شود به قرینهٔ لفظی حذف شده است و حذف معنوی زمانی واقع می‌شود که باتوجه‌به مفهوم بتوان عنصر محذوف را مشخص کرد (خامه‌گر، ۱۳۹۷: ۱۲).

۲،۳. ادات ربط

ادات ربط سبب ارتباط معنایی بین جملات و انسجام بیشتر متن و معانی می‌شود. ذکر، حذف، جابه‌جایی ادات هر کدام مستقیماً بر معانی و مفاهیم متن اثر می‌گذارد.

ادات ربط به چهار دسته تقسیم می‌شود؛

- رابطهٔ افزایشی یا توضیحی (**Additive**)
- رابطهٔ تقابلی یا تباینی (**Adversative**)
- رابطهٔ علی یا سببی (**Causal**)
- رابطهٔ زمانی (**Temporal**) ((آقاگل‌زاده:۱۳۸۵: ۲۴۲-۲۴۳).

الف) پیوندهای افزایشی، مانند «علاوه‌بر این»؛

ب) پیوندهای تباینی، مانند «با وجود این»؛

ج) پیوندهای علّی، به بیان روابط علت و معلولی بین وقایع می‌پردازد. عباراتی مثل «زیرا»، «برای اینکه» و..؛

د) پیوندهای زمانی: توالی زمان را نشان می‌دهد؛ مانند «سپس»، «بعد» و غیره.

۳. انسجام واژگانی

۳.۱. بازآیی

یکی از قسمت‌های عمده در انسجام واژگانی بازآیی است که خود دارای زیرشاخه‌هایی نظیر تکرار، تضاد معنایی، شمول معنایی و ... هستند.

۳.۱.۱. تکرار

اصل تکرار مهم‌ترین ابزار جهت جلب‌توجه خواننده به‌سوی کلمات است. درواقع، کلمات تکراری فضای ذهنی نویسنده را منعکس می‌کند. تکرار هنگامی رخ می‌دهد که واژه‌ای در متن عیناً تکرار شود و به‌عبارت دقیق‌تر، بین دو واژه از نظر آوایی و معنایی، تفاوتی وجود نداشته باشد (ایشانی،۱۳۹۳: ۱۸)؛ نکته‌ای که در باب تکرار مهم است، این است که تمرکز بر روی عناصری باشد که مهم و اثرگذار است. یک‌سری از واژه‌ها که به واژه‌های متنی معروف‌اند و مکرر می‌شوند در انسجام‌بخشی، بسیار تأثیرگذار هستند (سالکی، ۱۹۹۵: ۵).

۳.۱.۲. تضاد معنایی

اصل تضاد معنایی شامل واژه‌هایی است که از نظر معنوی و مفهوم مخالف یکدیگر هستند. گاه این مخالفت آشکار است و گاه در لابه‌لای قراین می‌تواند به تضاد معنایی پی‌برد.

۳.۱.۳. شمول معنایی

زمانی‌که یک مفهوم بتواند یک یا چند مفهوم دیگر را شامل شود و یک حیطه از معنا و مفاهیم را پوشش دهد. واژهٔ اصلی که سایر واژگان، ذیل آن است، واژ، شامل می‌گویند و زیرمجموعه واژه، شامل واژگان زیرشمول هستند و واژگان زیرشمول نسبت به‌هم، هم‌شمول هستند. در شمول معنایی عنصری که در طبقهٔ عام قرار می‌گیرد، فراگیرنده نامیده می‌شود و عناصری که در زیرطبقه‌های آن قرار دارند، واژه‌های مشمول نام دارند (هالیدی و حسن، ۱۹۸۵: ۸۰ و ۸۱).

۳. مصداق‌های انسجام‌بخشی در نی‌نامه

۳،۱. حذف

در مصرع دوم بیت دوم در بخش «در نفیرم» عبارت «با شنیدن»یا معادل و موزون این عبارت حذف شده است که این خود سبب شده است که طیف واژگان نفیر و ناله در طول مصراع دوم اثرگذارتر شود و مصراع بلیغ‌تر گردد.

کز نیستان تا مرا ببریده‌اند در نفیرم مرد و زن نالیده‌اند

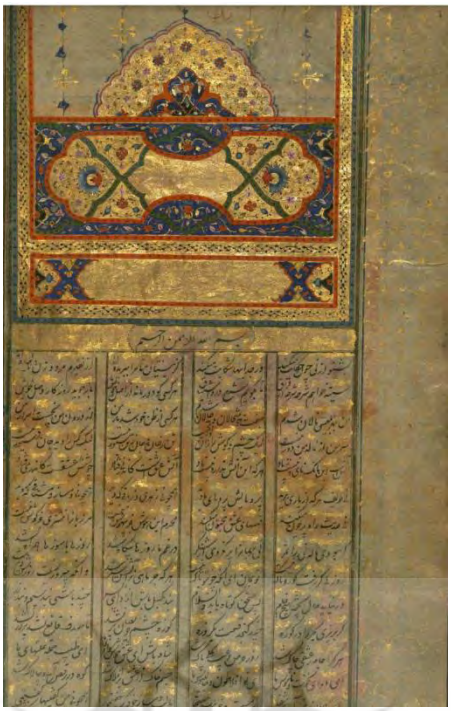
(مثنوی، بی‌تا: ۱/۲)

همچنین در مصراع اول بیت ششم نی‌نامه واژه "اصل" در واقع صفتی است که جانشین موصوف خود شده است. یعنی موصوف حذف شده است. درواقع عبارت اصلی "جایگاه اصلی " بوده است. یعنی در نظر شاعر جایگاه اصلی انسان بسیار والاتر و برتر بوده است که بسی با ارزش‌تر از این دنیای خاکی است اما انسان از این اصل خویش (جایگاه اصلی خودش) دور شده است. با حذف شدن موصوف (جایگاه، مقام، منزلت، یا هر چیزی که بتوان به‌عنوان موصوف برای این کلمه در نظر گرفت) کلام از ایجاز بیشتری برخوردار گشته است. این حذف سبب شده است که واژه اصل (اصلی) تمام فضای ترکیب را دربرگیرد و معنای آن در کلام پررنگ‌تر جلوه کند.

هر کسی کو دور ماند از اصل خویش باز جوید روزگار وصل خویش

(همان:۶)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



تصویر ۱. صفحه نخست مثنوی مولانا. قرن یازدهم ه.ق. محل نگهداری موزه والتز بالتیمور

همان‌گونه‌که در تصویر شماره ۱ مشاهده می‌شود، شاعر آغاز سخن و متن خود را با واژۀ نی آغاز کرده است و این نوعی دعوت به‌نوعی راز و نیاز عارفانه است.

شاعر در ارتباط با بُعد زمانی این بیت، نکتۀ بسیار ظریفی به‌کار می‌برد که بر انتقال و انسجام معنا کمک می‌کند. شاعر را تصور کنیم که در کوی و برزن می‌گذرد و ناله فراق سر می‌دهد و در مسیرش انسان‌های مختلفی را می‌بیند. او می‌توانست عنصر ربطی را ذکر کند که رسیدن به آن انسان‌ها و سپس جفت شدن (هم‌نشین شدن) را مطرح کند و به‌صورت مجزا و مرحله به مرحله بگوید اما ترجیح می‌دهد که چنین تصویری در ذهن مخاطب تداعی شود که شخصی ناله‌کنان قدم برمی‌دارد و با همان حالت ناله به هر کس که می‌رسد (بدحالان و خوش‌حالان) هم‌صحبت می‌شود؛ یعنی بدون هیچ مکث و درنگی و با تداوم ناله و فغان اسرارش را بیان می‌کند. عنصر و ادات ربط زمانی در این بیت حذف می‌شود. این حذف از دو نظر ارزش بلاغی مولانا را نمایان می‌کند. جنبه اول سبب ایجاز سخن او می‌شود و اینکه این ایجاز سبب شده تا پیام خویش را در بُعد احساسی بهتر بیان نماید. با این ایجاز شاعر می‌گوید که در پی این فراق سراسر وجود من سردادن ناله شد. ناله‌هایی که بیانگر اسراری بود که در دلم نهفته بود (سرّ من از ناله من دور نیست). اگر شاعر در این بیت ایجاز به‌کار نمی‌برد و از عناصر ربط زمانی استفاده می‌کرد سبب می‌شد که حرکت در بیت کند شود و مقوله‌هایی چون شوق شاعر در سردادن ناله یا بیان اسرار، یافتن مصاحبی از میان خوش حالان یا بدحالان کم‌رنگ‌تر گردد.

(هم‌نشین‌شدن) را مطرح کند و به‌صورت مجزا و مرحله به مرحله بگوید. اما ترجیح می‌دهد که چنین تصویری در ذهن مخاطب تداعی شود که شخصی ناله‌کنان قدم برمی‌دارد و با همان حالت ناله به هر کس که می‌رسد (بدحالان و خوش‌حالان) هم‌صحبت می‌شود؛ یعنی بدون هیچ مکث و درنگی و با تداوم ناله و فغان اسرارش را بیان می‌کند. عنصر و ادات ربط زمانی در این بیت حذف می‌شود تا نشانگر این نکته باشد.

من به هر جمعیتی نالان شدم جفت بدحالان و خوش‌حالان شدم

(مثنوی، بی‌تا: ۵/۱)

این حذف گاهی در بُعد بخشی از یک ترکیب انجام می‌شود تا بر بلاغت و شیوایی سخن بیفزاید. در مورد صفت پرخون دو حالت را می‌توان در نظر گرفت.

حالت اول:

اینکه صفت پرخون پس از واژۀ "راه" درج شده است، اما متعلق به این واژه نیست. وقتی می‌گوییم راه پرخون اشاره به چه چیزی دارد؟ اشاره به مسیر عشق یا جهاد با نفس دارد که از نظر شاعر این قدر سخت و دشوار است که شاعر از آن با تعبیر پرخون یاد می‌کند. بنابراین پرخون صفت راه نیست بلکه صفت عنصری است که در معنا آشکار و در لفظ پنهان است. این واژه می‌تواند مفاهیمی چون جهاد (جهاد اکبر یا همان جهاد با نفس، عشق، سلوک و....) باشد. در این صورت راه هسته است و جهاد (عشق) مضاف‌الیه است و پرخون صفت مضاف‌الیه است.

الگوی اول: راه (عشق // جهاد) پرخون (حذف موصوف پرخون که واژگان عشق یا جهاد است)

اما اگر این را نپذیریم و پرخون را دقیقاً صفت "راه" در نظر بگیریم، باز هم در اصل مطلب که در اینجا حذف به‌کار رفته است، تغییری ایجاد نمی‌شود. اگر بگوییم "راه" هسته، "پرخون" صفت و جهاد و یا عشق مضاف‌الیه صفت است باز هم شاعر یک عنصر معنایی را در رشته کلام ذکر نکرده است و سبب جست‌وجوگری ذهن مخاطب می‌شود.

حالت دوم:

"راه پرخون" (عشق // جهاد)؛ (در این حالت عشق یا جهاد مضاف‌الیه صفت است که حذف شده است.)

نی حدیث راه پرخون می‌کند قصه‌های عشق مجنون می‌کند

(همان:۱۳)

در بیت پانزده نی‌نامه، مصراع اول واژه "عشق" یا "فراق" از گزاره حذف شده است و این امر سبب موجزتر و رساترشدن متن شده است.

در غم ما روزها بیگاه شد روزها با سوزها همراه شد

(همان:۱۵)

گاه تیغ این حذف ظریف‌تر می‌شود و بر عناصر جزئی‌تر هم وارد می‌شود. فرم بیت شانزدهم به ترتیبی است که به زمان سرعت می‌بخشد اما امری که باعث شده شاعر بتواند از این شیوه بهره بگیرد، عامل انسجام‌بخشی حذف در انسجام دستوری است. از همان جمله اول مشهود است که شاعر هرآنچه غیرضروری بوده حذف کرده و جملات را تا حد امکان سبک‌بال کرده است. در جملهٔ اول عنصر "اگر" را مخفف به‌کار برده است. یعنی به‌جای اگر، گر به‌کار رفته است. در جمله دوم، حرف "باء" از فعل بگو حذف شده است. در جمله سوم حرف "ب" از فعل امر برو حذف شده است. در جمله چهارم، صفت مبهم هیچ از موصوف خودش "باک" حذف شده است، این‌گونه سبب شده تا مفهوم را در دو محور فرم و متن که دلالت بر گذر سریع زمان است، بیان کند.

روزها گر رفت، گو، رو، باک نیست تو بمان ای آن که چون تو پاک نیست

در مصراع اول شاعر یک خبر ارائه می‌کند و آن این است که اگر عمر می‌گذرد باکی نیست، بگذرد. در مصراع دوم خواستار ماندن در وصال معشوق می‌شود. در ابتدای مصراع دوم باتوجه‌به مفهوم ادات ربط همچون با وجود این، اما و ... وجود دارد که این ادات ربط از نوع تقابلی است و شاعر با حذف آن سبب بلاغت بیشتر کلام شده است. درواقع شاعر با حذف ادات ربط و ذکر مسندالیه "تو" سبب شده اهمیت معشوق (یا وصال معشوق) بسیار پررنگ مطرح شود.

روزها گر رفت، گو، رو، باک نیست تو بمان ای آن که چون تو پاک نیست

(مثنوی، بی‌تا: ۱۶/۱)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تصویر۲. نگارۀ میدان نبرد. مثنوی. قرن یازدهم ه.ق. محل نگهداری: موزه والتزر بالتیمور

همان‌گونه که در تصویر شماره ۲ مشخص است نگارگر این نسخه مصور کوشیده تا است به زیبایی مفهوم نبرد و مبارزه را به تصویر بکشد. در حقیقت او موفق شده است تا با حذف تصاویر و نمادهای غیرضروری یک فضای طبیعی را به تصویر بکشد.

در این بیت واژۀ ابتدایی "والسلام" ذکر شده است و بقیه عبارت حذف شده است که سبب ایجاز و زیبایی کلام شده است.

در نیابد حال پخته هیچ خام پس سخن کوتاه باید، والسّلام

در بیت هجده نی‌نامه، دو صفت "پخته" و "خام" هر دو صفت‌هایی هستند که موصوفشان (انسان، افراد) حذف شده است. این حذف سبب شده است که واژگان "پخته" و "خام" از نظر مفهومی انعکاس بیشتری در سطح معنای بیت داشته باشند. همچنین بین این دو واژه تضاد معنایی وجود دارد که سبب زیبایی معنوی کلام شاعر شده است.

در نیابد حال پخته هیچ خام پس سخن کوتاه باید، والسّلام

(همان:۱۸)

۳،۲. ارجاع

در بیت قبل واژه "نی" به‌کار می‌رود و در این بیت واژۀ نیستان. نیستان با پسوند "ان" در معنای محل نی‌زار است که ارجاعی اشاره‌ای به بیت قبل است. این رابطه موجب انسجام بیشتر متن می‌شود. غالب ابیات در مثنوی مولوی از طریق ارجاع به‌هم گره زده شده است. این امر سبب می‌شود که مفهومی را که شاعر در ذهن مخاطب تداعی می‌کند با قراین آشکار و پنهان به‌هم ربط دهد و گسترۀ معنایی آن را در طول مثنوی گسترش دهد.

کز نیستان تا مرا ببریده‌اند در نفیرم مرد و زن نالیده‌اند

(همان: ۲)

در بحث ارجاع این نکته دارای اهمیت است که عناصر کلامی شاعر باهم تنیده است. این امر بیانگر این است که هر بیت نی‌نامه با بیت قبلی از نظر فضا، احساس، بیان و ... هم‌سویی دارد و همه ابیات تکمیل‌کنندۀ جداره‌های معانی در ذهن مخاطب هستند. در بیت دوم شاعر بیان می‌کند که انسان‌های زیادی با من ناله سر دادند، بدین‌معنا که قصد همدردی با من را داشتند (بیت سوم) اما واقعیت این است که هر کسی نمی‌تواند همدم و مصاحب من شود و از غم من بکاهد؛ مگر اینکه شخصی باشد که خود این مسیر را پیموده و درک کرده باشد. ارجاع باعث شد که بیت سوم تکمیل‌کنندۀ بیان و احساس شاعر در ذهن مخاطب شود. هنر شاعر در به‌کارگیری ارجاع این است که تمامی خلاءهای معنایی بین متن را پرمی‌کند که ذهن مخاطب را کاملاً اقناع کند.

سینه خواهم شرحه شرحه از فراق تا بگویم شرح درد اشتیاق

(همان:۳ مثنوی، ۱/۳)

در بیت سوم، مولانا بدانجا سخن را تمام کرد که بسیار حالتی مشتاق‌گونه دارد. این اشتیاق از پی چه چیزی به‌وجود آمده است؟ از پی هجران و فراقی که بر او مستولی گشته است. همان‌طورکه هجران، اشتیاق را درپی داشته است، این اشتیاق خود مسبب امر دیگری می‌شود؛ اراده بر جستن، یافتن و برگشتن. پس حلقۀ اتصال این بیت به بیت قبلی ربط "بازجوید" به اشتیاق است.

هر کسی کو دور ماند از اصل خویش باز جوید روزگار وصل خویش

(همان:۴)

شاعر در بیت قبل بدانجا رسید که آن شوقی که گرفتارش شده از هجر، ناگزیر او را به بازجستن رهنمون کرده که دوباره گام بردارد و آن شکاف و هجران را بگذراند. در این مسیر، درد دل خویش را به انسان‌هایی که چنین ادعایی دارند، می‌رساند: انسان‌های کم همتی که حرکتشان به‌سوی معنا کند و یا تند است. ارجاع این بیت نیز به "بازجوید " است و این حلقه اتصال نیز همچنان حفظ می‌شود که بافت را منسجم نگاه دارد.

من به هر جمعیتی نالان شدم جفت بدحالان و خوش حالان شدم

(همان:۵)

در این بیت عبارت "هرکسی" وصل به " خوش حالان "و "بدحالان " در بیت قبل می‌شود. مجدداً" این اتصال برقرار می‌شود و انسجام متن و معنا همچنان ادامه می‌یابد.

هر کسی از ظن خود شد یار من از درون من نجست اسرار من

(همان:۶)

در دو بیت قبل شاعر مقوله ظن را مورد نقد قرار داده بود و اینکه انسان‌هایی که هم‌نشین آن‌ها شدم غالباً با گمان و ظن خودشان سعی در شناخت من داشتند. اما در بیت هفتم، مولانا اذعان می‌کند که استنتاج افرادی که با گمان و ظن سعی در شناخت داشتند هم در روش و هم در نتیجه اشتباه بوده است، بلکه منبع شناخت بایستی مجهز به امری باشد که توانایی شناخت داشته باشد. ذکر واژۀ "ناله" در بیت هفتم به "نالان" در بیت پنجم ارجاع دارد. این برگشت و این ارجاع درواقع اشاره مولاناست به افرادی که مسیر را اشتباه درک کردند و بیان می‌کند که همه چیز را در همان "ناله" بایستی درک کرد. اما این درک مستلزم این است که چشم و گوش تو بتواند رازی را که در ناله‌های من نهفته شده است، دریابد.

سرّ من از ناله من دور نیست لیک چشم و گوش را آن نور نیست

(مثنوی، ج ۱:۷)

در بیت قبل (بیت هفتم) شاعر بیان کرد که چشم و گوش ظاهری نور لازم برای دیدن و شنیدن اسرار حق را ندارند. در این بیت نیز بر این اذعان دارد که هیچ فردی اجازه دیدن جان را ندارد. عبارت "دستور نیست" ارجاعی است به عبارت "آن نور نیست" در بیت قبلی. این حلقه‌های متوالی ارجاع همچنان ادامه دارد تا در زیرساخت فرم محورهای مفاهیم و معانی، ذهن مخاطب را پویا داشته باشد. شاعر با این حلقه‌ها ذهن مخاطب را پیوسته آماده نگه می‌دارد که سررشته مفاهیم و معانی از ذهن مخاطب خارج نشود؛

تن زِ جان و جان زِ تن مستور نیست لیک کس را دید جان دستور نیست

(همان:۸)

در بیت نهم نیز تأکید شاعر بر ناله‌ها، فریادهای نی است. در ابتدا شروع کرد که صحبت‌های این نی را بشنو، در ابیات بعدی بیان شد که این ناله نی برای همه مطرح شده و اینجا از ماهیت این نی رونمایی می‌کند. یعنی مشاهده می‌شود که در ورای این واژگان شاعر مفاهیم را منسجم‌تر و کامل‌تر بیان می‌کند.

آتش اســـت این بلنگ نای و نیســـت باد　　هـر کـه ایـن آتـش نـدارد نـیســـت بـاد

(همان:۹)

در بیت دهم نی‌نامه واژۀ "آتش" به بیت قبل ارجاع دارد. در بیت قبل آتش مشـبه‌به بانگ نی (اسـرار پیر کامل) قرار می‌گیرد و در بیت دهم اضـافه تشـبیهی "آتش عشـق" به بیت قبل (در مصـراع اول و دوم) ارجاع دارد و این حلقه اتصال و انسجام معانی همچنان حفظ می‌کند.

آتش عشـــق اســـت کـانـدر نی فتـاد　　جوشـــش عشـــق اســـت کـانـدر می فتـاد

(همان:۱۰)

" نی" که در دایره مفاهیم شـاعر، پیرکامل اسـت به بیت قبلی اشـاره دارد. این بار مخاطب نی‌نامه می‌داند که "نی" دارای آتش عشـق اسـت و همنشـین هر انسـان هجران‌زده‌ای اسـت. بدین‌گونه شـاعر ارجاعات را با محوریت نی و یا متعلقات نی ادامه می‌دهد تا پایان نی‌نامه بتواند اوصاف نی را در ذهن مخاطب کامل کند؛ بسان ساختمانی که با یک خشت و یا یک ردیف خشت کامل نمی‌شود و خشت‌ها یکی پس از دیگری باید با نظمی مشخص درپی هم بیایند تا تصویر یک کل واحد کامل شود.

نـی حـریـف هـر کـه از یـاری بـریـد　　پـــرده‌هـــایـــش پـــرده‌هـــای مـــا دریـــد

(همان:۱۱)

در بیت دوازدهم واژه "زهر" ارجاع دارد به بیت قبلی، آنجاکه می‌گوید: «پرده‌هایش پرده‌های ما درید». زهر کشـــنده اسـت و دریدن که در معنای سـتردن و از هم گسـسـتن اسـت با زهر رابطۀ مفهومی دارد. واژۀ "نی" نیز به بیت قبل ارجاع دارد که نی هم صحبت هر انسان فراق دیده‌ای است. اگر مفهوم "نی" را در ابتدای نی‌نامه یک شکل هندسی چند بُعدی در نظر بگیریم شاعر با هر ارجاع به ماقبل بخشی از این شکل را تکمیل می‌کند و پوشش معنایی آن در ذهن مخاطب منسجم‌تر می‌شود.

همچو نی زهری و تریـاقی کـه دیـد　　همچو نی دمســـاز و مشـــتـاقی کـه دیـد

(مثنوی، بی‌تا: ۱/۱۲)

واژۀ "نی" در بیت قبل هم درد شناخته شد و هم درمان و هم انیس بود و هم مشتاق. در این بیت اما شرایطی برای نی می‌گذارد و اینکه برخلاف تمامی این‌ها صحبت‌ها و ارشـادهای نی (پیر کامل) بیانگر راه بسـیار پر فراز و نشـیبی است.

نـی حـدیـث راه پـرخـون مـی‌کـنـد　　قصـــه‌هـای عشـــق مـجـنـون مـی‌کـنـد

(مثنوی، بی‌تا: ۱/۱۳)

در بیت چهاردهم، واژگان "هوش" ارجاع به "نی" در بیت قبل دارد و در تمثیل مصرع دوم "زبان" ارجاع به "هوش" دارد و "گوش" ارجاعش به "بی‌هوش" است.

محرم این هوش جز بی‌هوش نیست مر زبان را مشتری جز گوش نیست

(همان:۱۴)

در بیت پانزدهم، ضمیر "ما" ارجاع به "هوش" در بیت قبل دارد. درواقع "ما" همان "نی" یا خود مولاناست.

در غم ما روزها بی‌گاه شد روزها با سوزها همراه شد

(همان:۱۵)

در بیت شانزدهم فعل "رفت " به مفهوم سپری شدن و بی‌گاه شدن زمان در بیت قبلی ارجاع دارد.

روزها گر رفت، گو، رو، باک نیست تو بمان ای آن که چون تو پاک نیست

(همان:۱۶)

در بیت هفدهم نی‌نامه، واژه "آب" و "روزی" به "تو" (وصال خداوند) در بیت قبل ارجاع دارد.

هر که جز ماهی ز آبش سیر شد هر که بی روزی است، روزش دیر شد

(همان:۱۷)

در بیت هجدهم، واژۀ "پخته" به "ماهی" در بیت قبل و "خام" به واژه "بی روزی" ارجاع دارد. درواقع مولوی هر بیت را به بیت قبلی از طریق ارجاع گره می‌زند تا مفاهیم هم به‌صورت کلی و هم به‌صورت جزیی در ذهن مخاطب تداعی گردد. این گره‌ها ممکن است در عناصر بسیار جزئی کلام باشد یا در واژگان باشد و یا در صناعات ادبی به‌هم پیوسته گردند.

در نیابد حال پخته هیچ خام پس سخن کوتاه باید، والسلام

۳ ۳. شمول معنایی

در بیت نخست نی‌نامه بین کلمات "حکایت" و "شکایت" شمول معنایی وجود دارد. "حکایت" از نظر معناشناسی اعم است بر واژه شکایت و شکوه و شکایت‌ها قابل حکایت شدن هستند. به‌کار رفتن واژگانی که در دستۀ شمول معنایی قرار می‌گیرد، سبب منسجم شدن بیشتر بافت معنایی می‌شود. ازآنجاکه واژه حکایت اعم بر شکایت است، این واژه را می‌توان واژه شامل (super ordinate) در نظر گرفت و واژه شکایت را زیرشمول (hyponym) در نظر گرفت.

بشنو این نی چون حکایت می‌کند از جدایی‌ها شکایت می‌کند

(مثنوی، بی‌تا: ۱/۱)

در بیت پنجم، واژگان "خوش‌حالان" و "بدحالان" تضاد معنایی را ایجاد کرده است. شاعر با استفاده از این تضاد دو کلمه‌ای طیف مخاطبان خویش را بسیار گسترده توصیف می‌کند. وقتی کم‌ترین درجه را مطرح می‌کند و تا عالی‌ترین مرتبه مقایسه می‌کند؛ یعنی تمامی طیف‌های متفاوت را مابین این دو قرارمی‌دهد. اگرچه فقط دو واژه را ذکر کرده است؛ اما این دو واژه اشاره بر مراتب بسیار متعدد بین این دو را شامل می‌شود.

من به هر جمعیتی نالان شدم جفت بدحالان و خوش حالان شدم

(همان:۵)

باتوجه‌به معنی بیت ششم برای دو واژۀ "ظن" و "درون" می‌توان طیفی از معانی در این بیت در نظر گرفت. آیه‌ای در قرآن کریم اشاره بر این دارد که برخی از ظن‌ها گناه است: "انَّ بعضَ الظَنِ اثمٌ (حجرات:۱۲) این آیه دلالت بر این دارد که استنتاجی که مبتنی بر ظن و گمان باشد، ناپسند بلکه گناه است. از سویی بافت معنایی مولانا هم در بسیاری از بخش‌ها به پیروی از قرآن بوده است. واژه‌ای را انتخاب می‌کند که این واژه از یک‌طرف تلمیحی بر آیه قرآن داشته باشد که این امر سبب می‌شود، کلامش بسیار مستحکم‌تر و متقن‌تر شود و از طرف دیگر آن واژه مترادفات دیگری را که مدنظر شاعر است، در خودش بگنجاند. حال در کنار "ظن" می‌توان مجموعه کلمات زیر را تداعی کرد: (گمان، پندار، تردید، توهم، حدس، زعم، شک، گمانه)؛ یعنی شاعر وقتی این واژه را به‌کار می‌برد، پوشش زیادی از معانی را در ذهن مخاطب با اصل شمول معنایی به‌وجود می‌آورد و مفهوم را کامل‌تر و زیباتر منتقل می‌کند.

از طرفی در مجاز واژۀ "درون" که می‌تواند اشاره به عقل سلیم، فطرت، دل، بصیرت و ... را استنباط کرد و زیر شمول‌های زیادی را در نظرگرفت که این خود سبب انسجام بیشتر معانی در ذهن مخاطب می‌شود.

هر کسی از ظن خود شد یار من از درون من نجست اسرار من

(همان:۶)

در بیت یازدهم واژۀ "بُرید" شامل معانی متعددی است که می‌تواند در اینجا مفهوم را منسجم‌تر کند: (بریدن، پاره کردن، گسستن، شکافتن) که هر یک از این واژگان خود بر معانی متعددی دلالت دارند. از طرفی تعلقات دنیوی (یا همان یار که شاعر می‌گوید) بسیار متنوع و متعدد است. شخصی جاه‌طلب است، دیگری تن‌پرور است، انسانی عاشق پیشه و فردی ثروت‌اندوز و .... شاعر واژه‌ای را در بیت انتخاب می‌کند که شامل قطع تعلق از تمامی جلوه‌های دنیوی باشد. بنابراین واژۀ "برید" در اینجا واژه شامل است و شمول معنایی متنوعی دارد.

این شمول معنایی در مورد واژهٔ "حریف" هم صدق می‌کند. حریف در طیفی از معانی (محبوب، معشوق، دوست، رفیق، همنشین، مدعی، رقیب، مخالف) به‌کار می‌رود. معانی در دو قسمت کلی قابل تقسیم است. حیطهٔ موافقت و دوستی و حیطهٔ مخالف و دشمنی. این معانی نوسان دارد. از محبوب و معشوق گرفته تا همنشین و حتی تا دشمن و مغضوب. طبیعتاً بار معنایی محبوب و معشوق با یک همنشین ساده بسیار متفاوت است و این تفاوت سبب شده است که واژهٔ "حریف" دایرهٔ شمول زیادی ایجاد کند و به شاعر در انتقال معنا کمک نماید. میزان صدق این نوسان در مورد هرکسی که نی چه ارتباطی با او داشته باشد به این بستگی دارد که چگونه از یاری (تجلیات دنیوی، نفسانیات) بریده باشد و در چه سطحی باشد و چه اندازه بتواند مفاهیم نی را درک کند. شخصی اگر به‌طور کامل تجلیات دنیایی و نفسانی را کنار زده باشد و خود را وقف خداوند نموده باشد، مصداق معنای حب و عشق است، یعنی نسبت او با پروردگار نسبت حق و عشق است و پروردگار، محبوب و معشوق اوست. حدیثی از پیامبر اکرم (ص) روایت شده است: "من کان للّه کان اللّه له" یعنی کسی که خویش را در دنیا برای خدا قرار دهد (یعنی نفس، جان و مال) خویش را از آن خدا بداند، خداوند نیز پشتیبان و مددکار اوست (مجلسی،۱۳۸۶: ۱۹۷/۷۹) یا قرآن کریم می‌فرماید: "وَمِنَ النّاسِ مَن يَتَّخِذُ مِن دونِ اللَّهِ أندادًا يُحِبّونَهُم كَحُبِّ اللَّهِ وَالَّذينَ آمَنوا أشَدُّ حُبًّا لِلَّهِ ... " بعضی از مردم، معبودهایی غیر از خداوند برای خود انتخاب می‌کنند؛ و آن‌ها را همچون خدا دوست می‌دارند. امّا آن‌ها که ایمان دارند، عشقشان به خدا، (از مشرکان نسبت به معبودهاشان) شدیدتر است (بقره: ۱۶۵).

بنابراین مولانا واژه‌ای چون حریف را انتخاب می‌کند که دارای شمول معنایی زیادی دارد. این شمول معنایی از تیره‌ترین تا روشن‌ترین حالت ممکن از نظر ارزشی امتداد دارد. واژگان "حریف"، مرجع "هر که"، و واژهٔ "یاری" در مصراع اول به تناسب هم متغیر می‌شود. اگر شخص، دنیاپرست باشد معانی "هر که" و "یاری" تغییر می‌کند، اگر شخص محب خداوند باشد، هم واژگان دیگر تغییر می‌کند.

نی حریف هر که از یاری برید پرده‌هایش پرده‌های ما درید

(مثنوی، بی‌تا، ۱۱/۱)

در بیت سیزدهم، تفاوت حیطه معنایی "کردن و گفتن" چیست؟ "گفتن" به عمل سخن گفتن، بیان کردن و ... گفته می‌شود و فعل "کردن" عام بر فعل گفتن است و گفتن می‌تواند یکی از رفتارهایی باشد که در حیطهٔ معنایی کردن یا انجام دادن باشد. بنابراین شاعر فعلی را به‌کار برده است که جامعیت بیشتری در پوشش معنایی داشته باشد و همچنین دلیل دیگری که می‌تواند برای گزینش در مصراع اول در نظر داشت این است که در مصراع اول واژگان ثقیلی مانند: "حدیث"، "راه"، "پرخون" به‌کار برده شده است که تداعی‌گر نوعی از حرب است و ذکر مسندالیه و به کار گیری فعل "کردن" می‌تواند در انتقال مفهوم به ذهن مخاطب باورپذیری ایجاد کند.

نی حدیث راه پرخون می‌کند قصه‌های عشق مجنون می‌کند

(همان:۱۳)

در بیت چهاردهم، واژۀ "مشتری" معانی متعددی ازجمله خواهان، خواستار، خریدار، طرفدار دارد. اگر معنی خواستار و خواهان را در نظر بگیریم و واژۀ "محرم" را در مصراع اول کنار این مفهوم بگذاریم می‌بینیم که لایه‌ای از مفاهیم این بیت مربوط به این دو واژه می‌شود. بنابراین شاعر با گزینش مشتری هم مفهوم را می‌رساند هم یک سر محور معنایی را از مشتری به محرم ربط می‌دهد و هم سبب تنوع در اظهار واژگان جدید می‌شود.

محرم این هوش جز بی هوش نیست مر زبان را مشتری جز گوش نیست

(مثنوی، بی‌تا: ۱۴/۱)

در گزاره اول بیت شانزدهم، می‌خوانیم"روزها گر رفت"؛ به فعل این جمله دقت کنیم، چه معانی را می‌توان از فعل "رفت " برداشت کرد. فعل رفت حاوی معانی فعل‌هایی چون: (گذشت، تمام شد، سپری شد، ضایع شد، از دست رفت و ...) است.

از میان تمامی این واژگان شاعر فعل "رفت" را گزینش می‌کند که مسندالیه "روزها" را دارای تشخیص کند و به بُعد ادبی شعر بیفزاید. از طرفی مباحث موسیقی بیت را که پیش از این مطرح شد، نیز در نظر دارد:

روزها گر رفت، گو، رو، باک نیست تو بمان ای آن که چون تو پاک نیست

(همان:۱۶)

در بیت هفدهم، "آب" استعاره از عشق است. اما چرا شاعر از این تشبیه استفاده کرده است؟ ماهی تمام عمر را در آب به سر می‌برد و بدون آب نمی‌تواند به حیاتش ادامه دهد. عاشق صادق و واقعی نیز بدون عشق نمی‌تواند زندگی کند. پس آب همان‌طورکه برای ماهی همه چیز است، عشق برای عاشق از ابعاد مختلف روحی و جسمی مایه و تداوم حیات است. یعنی اگر عشق از عاشق گرفته شود تبدیل به فردی ضعیف و نحیف و پریشان حال و آشفته روزگار می‌شود که نه تاب کارکردن دارد و نه توان زندگی کردن و نه حوصله معاشرت و نه قصد مهاجرت. بنابراین، شاعر باید مشبه‌بهی را انتخاب می‌کرد که بتواند جامعیت بر تمامی این مفاهیم را داشته باشد و ساختمان تشبیه آب برای ماهی به‌منزلۀ عشق برای عاشق، جامعیت زیادی دارد. یعنی نگاه شاعر فراتر از یک مشبه‌به و یا یک تشبیه ساده است. او حتی در انسجام معنایی و مفاهیم بیان خویش در لایه‌های هنری نیز می‌کوشد تا بهترین‌ها را چاشنی بیانش نماید. شاعر توانمند آگاه است که چه بسا یک ساختمان تشبیه بد می‌تواند بر پیکرۀمفهوم آسیب وارد کند. بنابراین در انتخاب طرف‌های تشبیه بسیار نکته‌سنج است و واژگانی را می‌تراشد که شمول معنایی کافی داشته باشند.

هر کـه جز مـاهی ز آبش سـیر شـد هر کـه بی روزی اسـت روزش دیر شـد

(همان:۱۷)

۳،٤. تکرار

یکی دیگر از عواملی که در این بیت مولانا می‌توان رهگیری کرد بحث دیگری از معناشناسی جدید است. در بیت دوم نی‌نامه می‌بینیم که در سراسر بیت مصوت بلند (آ) طنین انداخته و چند بار تکرار شده است. مصوت (آ) وقتی تلفظ می‌شود سبب باز شدن کامل دهان می‌شود تا حدی که صدا شدت می‌یابد. این شدت یافتن صدا که معلول سیطرهٔ مصوت (آ) جزو عوامل پیرازبانی است در تکامل معنایی این بیت در بُعد موسیقی اثرگذاری زیادی داشته است. حال چگونه تکرار این واج به انسجام بیشتر معنا کمک می‌کند؟ در این بیت شاعر از فراقش سخن می‌گوید و اینکه چگونه از این فراق ناله و فغان می‌کند که همه انسان‌ها در همدردی او ناله و زاری می‌کنند. باتوجه‌به واژگان "نفیر"، "ناله" و از سویی در مصراع اول "نیستان" و "بریدن" بدیهی است که خوانش شاعر در این بیت با عجز و ناله است و ریتمی که شاعر به ترکیب و چیدمان واژگان و واج‌ها می‌دهد این سبک خوانش را تداعی می‌کند. زمزمهٔ نوعی هق‌هق و نالشی که هر از چند گاهی صدا بلند (مصوت آ) می‌شود و صدا قطع می‌شود و سپس ادامه دارد. در واقع نوسانی که در افت و خیز صدای واج‌های این بیت به‌وجود می‌آورند، خوانشی را ایجاد می‌کنند که بیانگر مفهوم بیت است.

کـز نـیسـتـان تـا مـرا بـبـریـده‌انـد در نـفـیـرم مـرد و زن نـالـیـده‌انـد

(مثنوی، بی‌تا: ۲/۱/)

شاعر در کم‌ترین فاصله ممکن که همانا یک بیت است باید حداکثر مفهوم و مضمون را به مخاطب منتقل کند. یکی از راهکارها تکرار است. واژهٔ مکرر منعکس‌کنندهٔ فضای ذهن شاعر است. مولوی جایی که می‌خواهد ویژگی بارز مصاحب خویش را عنوان کند از تکرار واژهٔ "شرحه" استفاده می‌کند و آوای "ش" را در سراسر بیت تعبیه می‌کند تا میزان پختگی در عشق و فراق هم‌نشین خویش را بیان کند. این‌گونه تکرار واج "ش" و تکرار واژهٔ "شرحه" در منسجم‌تر کردن معنا و مفهوم شاعر کمک می‌کند.

سـینه خواهم شـرحه شـرحه از فراق تـا بـگـویـم شـرح درد اشـتـیـاق

(همان:۳)

در بیت هشتم، کلمات "جان" و "تن" به‌عنوان کلمات اصلی و کلیدواژگان اصلی تکرار شدند. فرم این تکرار به گونه‌ای است که تداعی گر مفهوم است. همان‌طورکه در مفهوم می‌خواهد بگوید که تن و جان درهم تنیده‌اند و از هم پوشیده نیستند این درهم تنیدگی در فرم و چیدمان تن و جان در این بیت مشاهده می‌شود و در این بیت نیز تکرار با فرمی خاص معنا را منسجم‌تر می‌کند.

تن زِ جان و جان زِ تن مستور نیست لیک کس را دید جان دستور نیست

(همان:۸)

همچنین در این بیت نکتهٔ دیگری از تکرار یکی از عناصر وجود دارد. در بیت هفتم نی‌نامه، شاعر در مصرع دوم می‌گوید که چشم و گوش ظاهری توان درک اسرار را ندارند. با توجه به بافت معنایی جمله گویا کسی (مریدان) در اینجا از مولانا می‌پرسد که مگر جان و تن از هم پوشیده‌اند؟ که در پاسخ به این سؤال فرضی، شاعر بیت هشتم را مطرح می‌کند. در مصرع اول این بیت مشهود است که صامت "ن" چندبار تکرار شده است که این امر ضمن انتقال پیام مولانا آوای "نه" "نه" "نه" را در کل مصرع طنین‌انداز می‌کند. یعنی "نه" جان و تن از هم پوشیده نیستند اما ...

از منظر دیگری هم می‌توان به هنر بدیع مولانا توجه کرد؛ صامت" ن " بیانگر نغمه و موسیقی در کلام و نیز نمایانگر حرف نفی و نهی در بیان است.

مولانا به طرز هنرمندانه‌ای با آوردن فعل " نیست" هم نکتهٔ مهمی را با قاطعیت و صراحت تأکید کرده است و هم سعی کرده با تکرار حرف " ن " نغمه و موسیقی خاصی را در کلامش جاری و ساری کند. یعنی با آوردن مکرر صامت " ن " به نغمه‌آرایی می‌پردازد و با تأکید بر فعل " نیست " که در جایگاه ردیف آمده است، حکم و اسنادش را محکم‌تر بیان می‌کند. این گونه می‌توان استنباط نمود که مولانا در بلاغت تعلیمی شدت و صلابت کلامی را با نرمی و عطوفت موسیقیایی همگن و همسو کرده است تا تأثیر کلامش دو چندان گردد و مخاطب را با خود همسو و همنوا سازد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تصویر۳. نگارهٔ مجلس وعظ و تعلیم. مثنوی. قرن یازدهم ه.ق. محل نگهداری: موزه والتزر بالتیمور

تصور می‌شود، مولانا در مباحث تعلیمی نمی‌خواسته است که از موضع بالا به پایین به پند و اندرز بپردازد؛ بلکه اگر در جایی به یک اصل مهم و مسلم می‌پردازد؛ سعی می‌کند با لحنی ملایم و دلسوزانه و با استفاده از حروف نغمه‌ساز، هم موسیقی دل‌پذیری به کلامش بخشد و هم کلامش را نافذتر کند. در این بیت محتوا و فحوای کلام کاملاً محکم و متقن است. تکرار صامت "ن" علاوه‌بر نفی کردن که تن از جان و جان از تن پوشیده نیست و هیچ‌کس نمی‌تواند جان را ببیند؛ با لحنی صمیمی و نغمه‌ای فرح بخش بیان می‌دارد تا مخاطب را همراه و همگام خود سازد. این است توازن هنرمندانه و به‌نوعی تضاد دوگانه شدت و صلابت که با نرمی و عطوفت به‌هم پیوسته است و ذهن زیبا پسند را متوجه خود ساخته است....

در بیت نهم، واژهٔ "آتش" دارای بازآیی و تکرار است. شاعر در دو مصرع به‌صورت جداگانه این تکرار را آورده است. شاعر با تکرار واژه "آتش" در ابتدای مصراع اول و همچنین در میانه مصراع دومتم و فضای بانگ نای را با مشبه‌به آتش، گرمی، حرارت و زندگی می‌دهد. شاعر می‌خواهد سرتاسر این بیت در ذهن مخاطب بماند که صحبت‌های اولیای خدا از روی هوا و هوس نیست بلکه به آتش عشق الهی متصل است. برای همین از شگرد بازآیی استفاده می‌کند.

آتش است این بانگ نای و نیست باد　　هر که این آتش ندارد نیست باد

(مثنوی، ج ۹:۱)

صدر و انتهای مصراع اول و دوم بیت دوازده "بازآیی" از نوع تکرار وجود دارد. علاوه‌بر آن سبک و سیاق در دو مصراع که استفهام انکاری است نیز تکرار شده است که در تردیدزدایی مخاطب می‌افزاید.

همچو نی زهری و تریاقی که دید؟ همچو نی دمساز و مشتاقی که دید؟

(مثنوی، ج ۱:۱۲)

در بیت شانزدهم نیز تکرار در انسجام‌بخشی واژگانی و آوایی مصراع اول این بیت بسیار قابل‌توجه است. از نظر مفهومی "رفت" بن ماضی رفتن است و همچنین "رو" بن مضارع مصدر رفتن است که با فاصله یک هجا آمده‌اند. از طرفی در همان نیمه اول بیت سه بار صامت "ر" مکرر شده است و هر سه بار با مصوت "او" این هم‌نشینی اتفاق افتاده است. بنابراین تکرار در بُعد مفهوم و آوا هر دو وجود دارد؛ مانند: قطعه‌ای از موسیقی که اجرا می‌شود و گویا هم زمان دو ساز نواخته می‌شود.

اما نوعی دیگر از تکرار در سراسر بیت وجود دارد. در این بیت محسوس است که استقلال واژگانی از نظر خوانش به حداکثر ممکن رسیده است. یعنی مرز و حریم هر واژه با واژهٔ بعدی قطع شده است. این امر را می‌توان بر اساس هجاهای مستقل در نظر گرفت. تعدد هجاهای مستقل و مکرر مخصوصاً مصوت‌های بلند "او" و "آ" در مصراع اول سبب شده است که هنگام قرائت بیت، دهان بیشتر باز و بسته شود، بیشتر دم و بازدم تولید گردد و پیام با قطعیت بیان گردد و در اثربخشی بیشتر پیام بسیار مؤثر گردد.

روزها گر رفت، گو، رو، باک نیست تو بمان ای آن که چون تو پاک نیست

(همان:۱۶)

۳،۵. تضاد معنایی

شاعر در ابتدای بیت تأکید می‌کند که هم‌صحبتی می‌خواهم که دلش به علت فراق و هجران تکه‌تکه شده باشد. چنین شخصی اگرچه به ظاهر بسیار رنجور و درد کشیده است اما کسی هست که من می‌توانم با او هم صحبت بشوم و او می‌تواند گفته‌های مرا درک کند. طیفی از تضاد در مفاهیم این بیت جلوه‌گر هستند، انسانی که دلش تکه‌تکه شده باشد از درد فراق و این انسان بهترین و مناسب‌ترین شخص است که حرف مرا بشنود.

قابل‌ذکر است که در تضاد معنایی غالباً تضادها نمایانند اما مولوی در این بیت مفاهیم را در پس واژگان به‌صورت متضاد نشان می‌دهد که سبب زیبایی معنایی بیت شده است.

سینه خواهم شرحه شرحه از فراق تا بگویم شرح درد اشتیاق

(همان:۳)

در این بیت، واژگان "خوش‌حالان" و "بدحالان" تضاد معنایی را ایجاد کرده است. تصویر شماره ۴ یکی از نگاره‌های نسخهٔ مصور مثنوی است که کوشیده است تا با استفاده از ابزارها و افراد مجلس بزم را ترسیم کند که می‌تواند در بطن خود نوعی حزن را نیز پنهان کرده باشد.

تصویر۴. نگارهٔ مجلس بزم مثنوی. قرن یازدهم ه.ق. محل نگهداری: موزه والتزر بالتیمور

این تضاد نظر دارد به طیف وسیع مخاطبانی که شاعر با آن‌ها هم‌صحبت شده است. او می‌خواهد بگوید که من با نازل‌ترین افراد تا عالی‌ترین اشخاص هم‌صحبت شده‌ام. شاعر با این دو عبارت دو مفهوم کاملاً متضاد از نگاه خویش را مطرح می‌کند.

من به هر جمعیتی نالان شدم جفت بدحالان و خوش‌حالان شدم

(همان:۵)

در بیت ششم نی‌نامه، شاعر یک محور عمودی را از پایین‌ترین درجه "ظن" تا بالاترین رتبه "درون " من = دل، بصیرت) را به‌صورت پنهان در شعر خویش متجلی کرده است که این امر سبب تنوع مضامین و مفاهیم و گیرایی بیشتر سخن شده است.

هر کسی از ظن خود شد یار من از درون من نجست اسرار من

(مثنوی، بی‌تا: ۶/۱)

همچنین در بیت چهاردهم بین کلمات "هوش" و "هوش" تضاد معنایی وجود دارد. دو واژۀ "هوش" بدون پیشوند دارای تضاد هستند اما وقتی که واژۀ "هوش" دوم پیشوند منفی‌ساز می‌گیرد در حوزه هم‌آیی و ترادف "هوش" اول قرار می‌گیرد.

"هوش" (اول) = معنوی (انسان معنوی، نی، نای)

"هوش" (دوم)= دنیوی (تعلقات)// بی هوش = بدون تعلقات دنیوی = انسان معنوی

محرم این هوش جز بی هوش نیست مر زبان را مشتری جز گوش نیست

(همان: ۱۴)

۳،٦. ادات ربط علی یا سببی

در ابتدای مصراع دوم بیت سوم عنصر ربط "تا" به‌کار رفته است. این عنصر که از نوع تعلیل است سبب منسجم‌تر شدن متن شده است. درواقع کمک می‌کند تا ابهام از اراده شاعر در مصراع اول بردارد. مصراع اول که به‌عنوان یک خبر مطرح می‌شود، علامت سؤال یا ابهامی را در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند و این عنصر ربط سبب می‌شود، افقی جدید در نگرش مخاطب ایجاد شود.

سینه خواهم شرحه شرحه از فراق تا بگویم شرح درد اشتیاق

(همان:۳)

در ابتدای مصراع دوم بیت هفتم عنصر ربط "لیک" به‌کار رفته است. لیک در اینجا در معنای "اما" است که در زیرمجموعه تقابلی (Adversative) قرارمی‌گیرد. در مصراع اول شاعر مخاطب را راهنمایی و به‌نوعی امیدوار می‌کند که اسرار در همان ناله‌ها مستترند و شاید در لحظه‌ای مخاطب شاعر، خشنود می‌شود و می‌خواهد بیشتر به آن ناله‌ها دقت و تمرکز کند، ولی شاعر بناگاه عنصر ربط تقابلی را می‌آورد و تمام تمرکز مخاطب را به جملۀ بعدش معطوف می‌کند.

سرّ من از ناله من دور نیست لیک چشم و گوش را آن نور نیست

(همان:۷)

در بیت هشتم نیز حالت مشابهی وجود دارد. شاعر ابتدا در پاسخ به سؤال فرضی می‌گوید: "تن" و "جان" از همدیگر پوشیده نیستند، "لیک" اما هیچ‌کسی اجازه دیدن جان را ندارد. تأثیری که عنصر ربط"لیک" دارد از همان ابتدا تمام مصراع اول را زیر سؤال می‌برد و سپس در فضای بعد از آن، فضای تبیین را به‌وجود می‌آورد.

تن ز جان و جان ز تن مستور نیست لیک کس را دید جان دستور نیست

(مثنوی، بی‌تا: ۸/۱)

همچنین در ابتدای مصراع دوم بیت هجدهم، از ادات ربط زمانی استفاده شده است. بدین‌معنا که گفتن بی‌حاصل است و انسان‌های خام نمی‌توانند حال افراد پخته را درک کنند؛ بنابراین"پس" سخن را کوتاه می‌کنم.

در نیابد حال پخته هیچ خام پس سخن کوتاه باید، والسّلام

(همان: ۱۸)

نتیجه‌گیری

بررسی و تحلیل متن "نی‌نامه" در مقیاس اصول انسجام‌بخشی نشان می‌دهد که زوایای پنهان زیادی در مفاهیم وجود دارد که با بلاغت سنتی نمی‌توان بدان‌ها ره یافت اما با ابزار اصول انسجام‌بخشی می‌توان کمابیش آن‌ها را استخراج کرد. این تحقیق نشان داد که متن مثنوی از نظر معنایی کاملاً منسجم و درهم تنیده است. ابیات مختلف نی‌نامه از "ارجاع " استفاده شده است و این ارجاعات مفاهیم نی‌نامه را همچون حلقه‌های متصل در کنار هم قرار داده است. نکتهٔ دیگر اینکه عامل "حذف" نقش بسیار زیادی در ایجاز سخن مولانا در نی‌نامه داشته است. مولانا به درستی و سنجیده نقش‌های مختلف جمله را حذف می‌کند و بار معنایی آن‌ها را به سایر نقش‌های جمله واگذار می‌کند و این‌گونه هنرمندانه بیانش را متوازن و منسجم تبیین می‌کند. "تکرار" از دیگر ابزار انسجام‌بخشی، نقش عمده‌ای در فراهم‌کردن بستری دارد تا مولانا بتواند با شگردهای مختلف به انتقال معنا بپردازد و به‌صورت گسترده در سطوح مختلف زبانی، معنایی، واژگانی و ... از آن بهره‌مند شود. "تضاد" نیز از شگردهای مولانا در نی‌نامه است که توانسته است با کاربست تضاد، واژگانی را گزینش کند که از نظر معنایی فشرده‌تر هستند و دایرهٔ شمول بیشتری دارند. نتیجهٔ نهایی اینکه با به‌کارگیری این نظریه تا حد زیادی می‌توان لایه‌های مختلف معنایی مثنوی را تحلیل و بررسی کرد و شگردهای شاخص انتقال معنای این شاعر بزرگ را کشف کرد.

درنیابد حال پخته هیچ خام پس سخن کوتاه باید، والسلام

منابع و مآخذ

کتاب‌ها

قرآن کریم

آقاگل‌زاده، فردوس. (۱۳۸۵). تحلیل گفتمان انتقادی، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

بلخی، محمد جلال‌الدین. (بی‌تا). مثنوی، چاپ عکسی نسخه، به اهتمام دکتر نصرالله پورجوادی، تهران: نشر دانشگاهی.

بهار، محمدتقی. (۱۳۸۱). سبک‌شناسی یا تاریخ تطور نثر فارسی، تهران: زوار.

زمانی، کریم. (۱۳۸۲). شرح جامع مثنوی (دفتر اول)، چاپ دوازدهم، تهران: اطلاعات.

سجادی، سید جعفر. (۱۳۷۵). فرهنگ لغات و اصطلاحات و تعبیرات عرفانی، چاپ سوم، تهران: کتابخانه طهوری.

سروری، مصلح‌الدین مصطفی. (بی‌تا). شرح مثنوی، ج اول، به نشان ۲۲۴۶ کتابخانه سلیمانیه استانبول.

شفایی، احمد. (۱۳۶۳). مبانی علمی دستور زبان فارسی، تهران: نشر اساطیر.

علامه مجلسی. (۱۳۸۶). بحارالأنوار، ج ۷۹، تهران: اسلامیه.

فالر راجر و دیگران. (۱۳۸۱). زبان‌شناسی و نقد ادبی. ترجمه: حسین پاینده و مریم خوزان. تهران: نشر نی.

گرین، کیت؛ لبیهان، جیل. (۱۳۸۳). «زبان، زبان‌شناسی و ادبیات». ترجمهٔ لیلی بهرانی محمد. مجموعه مقالات درس‌نامه نظریه و نقدادبی، تهران: روزگار.

گوهرین، سید صادق. (۱۳۶۲). فرهنگ لغات و تعبیرات مثنوی، چاپ دوم، تهران: زوار.

لطفی‌پور ساعدی، کاظم. (۱۳۷۴). درآمدی به اصول و روش ترجمه. تهران: نشر مرکز.

نوری کوتنائی، نظام‌الدین. (۱۳۷۰). آیات مثنوی معنوی، تهران: نشر بارقه.

هجویری، ابوالحسن علی‌بن‌عثمان. (۱۳۷۳). کشف‌المحجوب، تصحیح: ژوکوفسکی، چاپ سوم، تهران: کتابخانه طهوری.

هلیدی، مایکل و رقیه، حسن. (۱۳۹۳). زبان، بافت متن ابعاد زبان از منظر نشانه‌شناسی اجتماعی. تهران: انتشارات سیاهرود.

مقالات

ایشانی، طاهره. (۱۳۹۳). «تحلیل مقایسه‌ای عوامل انسجام در دو غزل حافظ و سعدی و تأثیر آن بر انسجام متن». فصلنامه علمی-پژوهشی زبان‌پژوهی دانشگاه الزهرا. شماره ۱۰، ۱.

خامه‌گر، محمد. (۱۳۹۷). «کارایی نظریهٔ هالیدی در ترسیم انسجام متنی سوره‌های قرآن»، فصلنامه علمی و پژوهشی علوم قرآنی، شماره ۱، ۲۹-۴.

لطفی‌پور ساعدی، کاظم. (۱۳۷۱). درآمدی به سخن کاوی، مجله زبان‌شناسی مرکز نشر دانشگاهی، شماره ۱: ۳۹-۹.

ناصری، فرشته. (۱۳۹۷). «بررسی تغییر دلالت‌های زمان در ترجمه صافی نجفی از رباعیات خیام با تکیه بر عناصر انسجام‌بخشی متن». دو فصلنامه پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیات عربی. شماره ۲۰، ۱۰-۱.

منابع لاتین:

Halliday,M & Hasan R. (۱۹۷٦). Cohesion in English. London: Longman.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی