ادب فارسی، سال ۸، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان ۱۳۹۷، شمارهٔ پیاپی ۲۲

بررسی چگونگی بازتابِ عاطفه در زبان غزلیّات شمس

محسن نورپیشه
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه سلمان فارسی کازرون
زیبا قلاوندی*
استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه سلمان فارسی کازرون
(از ص ۱۷۹ تا ۱۹۸)
تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۳/۱۱، تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۷/۱۲/۱۵

چکیده

بدون بررسی زبان شعر، به‌ویژه در شعر غنایی که شاعر در آن از خویشتن خویش سخن می‌گوید، نمی توان پیام شاعر و آنچه را بر او رفته است، به‌درستی دریافت. اتّفاقی که در زبان می‌افتد، بازتابِ اتّفاقی است که در وجود شاعر افتاده است؛ چراکه عاطفه و هیجان، همان‌گونه که بر جسم اثر می‌گذارد، بر زبان نیز اثر می‌گذارد. انتخاب واژه‌ها، ترکیب آنها با یکدیگر و نوع جملاتی که گوینده به‌کارمی‌گیرد، حجم گسترده‌ای از اطّلاعات را در دسترس مخاطب قرارمی‌دهد که عاطفه و هیجان، تنها بخشی از آن است. بخش قابل‌توجّهی از آنچه ما دربارهٔ هستی‌شناسی، فرهنگ، منش، اخلاق و رفتار اجتماعی گویندگان می‌دانیم، مرهون همین زبان است. علم زبان‌شناسی، دستور زبان، بلاغت و معنی‌شناسی؛ همگی ابزارهایی هستند برای دریافت بهتر پیامی که در زبان نهفته است. در این پژوهش، چگونگی بازتابِ عواطف و هیجانات مولوی بر زبانِ شعر او در غزلیّات شمس، از سه دیدگاه زبان‌شناسی، دستور زبان فارسی و معنی‌شناسی تحلیل و بررسی شده است و نقش عاطفی پیام در شبه‌جملات و اصوات، نقش ادبی پیام، کاربرد ضمیر و نوع جملاتی که ندای درون شاعر را در معانی ثانوی متجلّی ساخته، پژوهیده شده است.

واژه‌های کلیدی: زبان، زبان‌شناسی، عاطفه، غزلیّات شمس، معنی‌شناسی، مولوی.

*. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: *ziba.ghalavandi@gmail.com*

Archive of SID
www.SID.ir

۱. مقدّمه

هر ارتباطی ناگزیر به استفاده از رسانه‌ای برای ارائهٔ پیام از گوینده به مخاطب است. این رسانه ممکن است گفتار، نوشتار، صوت، تصویر، شیء، حرکت و اشاره یا ترکیبی از اینها باشد. در هر هنری یکی از این رسانه‌ها رکن اصلی تلقّی می‌شود؛ به‌گونه‌ای‌که بدون آن رسانه، ارائهٔ آن هنر غیرممکن است. شعر به‌عنوان هنری کلامی، از گفتار و نوشتار به‌عنوان رسانه استفاده می‌کند و زبان گفتار و نوشتار رکن اصلی آن محسوب می‌شود. اندیشه، عاطفه و هر پیامی را باید در این زبان جست‌وجو کرد و از این زبان به منویّات شاعر پی برد. علم زبان‌شناسی، دستورهای سنّتی زبان، علوم بلاغی مانندِ معانی و بیان، ابزارهایی است که هرکدام به نوبهٔ خود می‌تواند در شناخت زبان و شناخت گویندهٔ سخن راهنما و راه‌گشا باشد.

شعر را گره‌خوردگی عاطفه و تخیّل در زبانی آهنگین تعریف کرده‌اند (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۳: ۸۶). تخیّل را در زبان یافته‌اند و در قالب انواع صورخیال (تشبیه، استعاره، کنایه، مجاز و...) شرح داده‌اند، به موسیقی شعر نیز پرداخته شده است، امّا بحث چگونگی عاطفه در زبان مغفول مانده است. عاطفه چیست و نمودِ آن در زبان چگونه است؟ عاطفه چگونه در زبان غزل‌های مولوی تجلّی یافته است؟ اینها پرسش‌هایی است که در این پژوهش تلاش می‌کنیم به آنها پاسخ دهیم.

باتوجّه‌به این نکته که عاطفه یکی از ارکان مهم هنر، ادبیّات و بالاخص شعر است، ارتباط آن با دیگر عناصر شعر می‌تواند زوایای تاریک این همبستگی و گره‌خوردگی را در شعر روشن‌تر سازد؛ لذا ضروری می‌نماید که پژوهش‌های مستقلّی در این زمینه انجام شود.

دربارهٔ چگونگی نمودِ عاطفه در زبانِ غزلیّات مولوی، پژوهش مستقلّی انجام نشده، امّا در پژوهش‌های دیگر به این موضوع اشاراتی شده است که برخی از آنها عبارت‌انداز: پورنامداریان، تقی، (۱۳۸۴)، *در سایهٔ آفتاب (شعر فارسی و ساخت شکنی در شعر مولوی)*؛ خلیلی جهانتیغ، مریم، (۱۳۸۰)، *سیب باغ جان؛ جستاری در ترفندها و تمهیدات هنری غزل مولانا*؛ حسین‌پور چافی، علی، (۱۳۸۶)، *بررسی و تحلیل سبک شخصی مولانا در غزلیّات شمس*؛ پورنامداریان، تقی و امیرحسین ماحوزی (تابستان ۱۳۸۷)، «بررسی وجه شبه در *کلیّات شمس*»؛ واردی، زرّین و نجمه دانایی‌یان (زمستان ۱۳۸۹)، «بررسی وجوه زیباشناسی غزلیّات شمس» و مدرسی، فاطمه و امید یاسینی (۱۳۸۷)، «قاعده‌افزایی در غزلیّات شمس».

Archive of SID

www.SID.ir

۲. بررسی جنبه‌های عاطفی زبان

در تعریف عاطفه چنین گفته‌اند که لفظ عاطفه در عرف و اصطلاح معادل آن رویدادهای ذهنی است که همراه با نمودهایی از هیجان غیرارادی ازقبیل گریستن، فریادزدن، سرخ‌شدن، لرزیدن و غیره است، امّا این لفظ در استعمال اغلب منتقدان، معنایی توسّعی به خود گرفته است. این واژه در نظر آنان معادل همه‌گونه جریانات ذهنی است که ارزش توجّه را تقریباً قطع نظر از ماهیّتشان داشته باشند (ریچاردز، ۱۳۷۵: ۸۵).

شفیعی‌کدکنی عاطفه را مهم‌ترین عنصر شعر می‌داند که عناصر دیگر باید در خدمت آن باشند. وی می‌افزاید: «می‌توانیم حدود و رسوم زمینه و پیام شعری یک گوینده را بررسی کنیم و میزان حوزهٔ عاطفی او را بیازماییم» (۱۳۸۳: ۸۷-۸۹)؛ بنابراین، ایشان معتقدند که عاطفه، هم رکن اصلی شعر است و هم متغیّری قابل‌سنجش و اندازه‌گیری است. روان‌شناسان نیز عواطف و هیجان‌ها (emotions) را به خشم، اضطراب و ترس، شادکامی، غمگینی، نفرت، حسادت و غبطه، سوگ، عشق و هیجان‌های خودآگاه (شامل شرم، گناه، خجالت و غرور) دسته‌بندی کرده‌اند (خداپناهی، ۱۳۸۸: ۲۴۸-۲۶۵). همان‌گونه که روان‌شناسان تأثیر عواطف و هیجانات را بر جسم انسان مشخّص کرده‌اند (ر.ک: گلمن، ۱۳۸۷: ۲۹)، برعهدهٔ سخن‌شناسان است که دربارهٔ اثر آن بر زبان و ادبیّات کاوش کنند.

در این خصوص نیز نظریه‌هایی وجود دارد؛ ازجمله اینکه پورنامداریان در تحلیلِ تعریفِ خواجه نصیرالدین طوسی از شعر، این نظریه را ارائه می‌دهد که هرگاه عاطفه افزایش یابد، معنی کم‌رنگ‌تر می‌شود و آشنایی‌زدایی افزایش می‌یابد (۱۳۸۱: ۳۱ و ۱۳۸۴: ۱۶۳). یاکوبسن در نظریهٔ ارتباطی خود، یکی از وجوه پیام را وجه عاطفی آن می‌داند و می‌گوید: «آنچه که ما آن را کارکرد عاطفی می‌نامیم، متمرکز بر گوینده است. هدفش، بیان مستقیم رویکرد گوینده به چیزی است که دربارهٔ آن صحبت می‌کند[...] لایهٔ عاطفی محض در زبان در حرف ندا متجلّی می‌شود. آنها از زبان ارجاعی از نظر الگوهای صوتی و نقش نحوی متفاوت‌اند؛ مانند مک گیتی گفت: وای، وای!» (یاکوبسن، ۱۹۶۰: ۳۵۴).

اگرچه در عاطفی‌بودن اصوات فوق تردیدی وجود ندارد، امّا حروف ندا و دعا تاحدی مورد مناقشه قرارمی‌گیرد؛ از طرفی گفته می‌شود که «یاکوبسن معتقد است که نقش صرفاً عاطفی زبان در حروف ندا تظاهر می‌یابد؛ مانند «ای وای» یا حتّی اصواتی نظیر «نچ‌نچ!» و جز آن.» (صفوی، ۱۳۷۳: ۳۲) و از طرف دیگر، در نقش ترغیبی آورده می‌شوند. «ساخت‌های ندایی و امری را می‌توان بارزترین نمونه‌های نقش ترغیبی زبان دانست.

Archive of SID

www.SID.ir

صدق یا کذب این‌گونه ساخت‌ها قابل‌سنجش نیست؛ مانند «این کتاب را بخوان!»، «ای خدا!» و جز آن» (همان)؛ بنابراین، طبق نظر یاکوبسن اگر «ندا» حال گوینده را بیان کند، مانندِ «ای وای!»، نقش عاطفی دارد و اگر برای برانگیختن مخاطب باشد؛ مانندِ «ای خدا!» (یعنی در حالت دعایی) و «الا ای خیمگی خیمه فروهل» (یعنی در حالت امری)، نقش ترغیبی یا کوششی دارد: «پاره‌ای از پیام‌ها کوششی هستند و به‌گونه‌ای مستقیم به گیرنده مرتبط می‌شوند (چون کاربرد فعل امر در گفتار گوینده، یا کاربرد خطاب: الا ای خیمگی...)» (احمدی، ۱۳۸۰: ۶۶)، امّا از دیدگاه مارتینه «ای وای!» و «یا خدا!» که جنبهٔ دعایی دارد، هر دو کنار هم در قالب حدیث نفس قرارمی‌گیرند (مارتینه، ۱۹۶۰: ۹-۱۰).

به جز یاکوبسن و مارتینه، فیلسوفان و زبان‌شناسان دیگری نیز دربارهٔ جملات «عاطفی» و «ترغیبی» در قالب «کارگفت» یا «کنش گفتاری» (Speech Act)، سخن گفته‌اند: «آرای سرل دربارهٔ مقوله‌بندی کارگفت‌ها از اهمیّت بسزایی برخوردار است. وی تحت‌تأثیر طرحی که آستین از کارگفت‌ها به دست داده بود، این‌گونه پاره‌گفتارها را در پنج گروه طبقه‌بندی کرد» (صفوی، ۱۳۸۳: ۱۷۷). این کارگفت‌ها عبارت‌اند از: کارگفتِ اظهاری، کارگفت ترغیبی، کارگفت تعهّدی، کارگفت عاطفی و کارگفت اعلامی.

دربارهٔ کارگفت ترغیبی گفته شده است که «نمونهٔ کارگفت ترغیبی را می‌توان در پرسش‌ها یا درخواست‌ها مشاهده کرد» (صفوی، ۱۳۸۳: ۱۷۷). کارگفتِ عاطفی نیز چنین تبیین شده است: «در این دسته از کارگفت‌ها گوینده احساس خود را از طریق قدردانی، عذرخواهی، تبریک، ناسزا و جز آن بیان می‌کند» (همان: ۱۷۸). «هدف کنش عاطفی بیان حالتی روانی است که شخص در آن سهیم شده است ... . افعال کنش عاطفی شاملِ بیان آرزو، تشکّرکردن، معذرت‌خواستن، سلام‌کردن، احترام‌گذاشتن[...] و اهانت‌کردن است» (زرقانی و اخلاقی، ۱۳۹۱: ۶۹)؛ بنابراین، طبق نظر سرل، کارگفت یا کنش گفتارِ عاطفی، حوزهٔ وسیعی را دربرمی‌گیرد و آنگاه که گوینده احساس خود را بیان می‌کند، از کارگفت عاطفی استفاده کرده است؛ مثلاً ناسزاگفتن یا قدردانی‌کردن، می‌تواند به اشکال مختلفی بیان شود.

سرل برای تعیین گونه‌های پنجگانهٔ کارگفت‌ها، به چهار عامل دیگر توجّه کرده است که یکی از آنها «نکتهٔ غیربیانی» (illocutionary point) است؛ بدین معنی که «نکتهٔ غیربیانی، قصد یا هدف از تولید کارگفت به‌حساب‌می‌آید؛ برای نمونه، نکتهٔ یک کارگفت ترغیبی این است که مخاطب را به انجام کاری وادارد» (سرل و واندر وکن، ۱۹۸۵: ۱۳).

Archive of SID

www.SID.ir

مسئلهٔ دیگری که سرل به آن توجّه دارد مستقیم یا غیرمستقیم‌بودن کارگفت‌هاست؛ یعنی اینکه گاه پرسش می‌تواند به جای امر به‌کاررود و... (سرل، ۱۹۷۹: ۴۳). این نکات بسیار مهمّ است و معمولاً در بلاغت سنّتی فارسی در مبحث معانی مطرح می‌شود.

۳. عاطفه و هیجان در غزلیّات مولوی از دیدگاه زبان‌شناسی

۳-۱. با استفاده از شبه‌جملات و اصوات

عادت‌های گفتاری و تکیه‌کلام‌هایی که گوینده بر اثر هیجان بر زبان می‌آورد، جزو نقش عاطفی زبان محسوب می‌شود. این تکیه‌کلام‌ها غالباً به شکل اصوات و شبه‌جمله‌ها در کلام نمود می‌یابد. بسامد «آه»، «وای»، «ای وای» و ... در غزلیّات مولوی گواهی است بر عاطفی‌بودن زبان غزلیّات او و هیجانات درونی وی؛ نمونه:

آه کـه آن صـدر سـرا مـی‌ندهد بار مـرا — مـی‌نکند محـرم جان محـرم اسرار مرا
(مولانا، ۱۳۷۶: ۳۹[1])

ذرّه بـه ذرّه بـرِ تـو، سجده‌کنان بر درِ تو — چاکر و یاریگـرِ تـو، آه چـه یاری صنما
(همان: ۴۲)

آه از این زشتان که مهـرو می‌نمایند از نقاب — از درون‌سـو کاه‌تاب و از بـرون‌سـو ماه‌تاب
(همان: ۲۹۸)

برای مطالعهٔ نمونه‌های دیگر می‌توان به غزل‌های۴۶۰، ۴۶۸، ۵۶۱، ۷۸۰، ۷۸۷، ۷۸۸، ۸۸۱، ۹۵۲، ۹۹۸، ۱۰۰۰، ۱۰۰۱، ۱۰۱۶، ۱۰۹۵، ۱۱۳۱، ۱۳۲۳، ۱۳۵۲، ۱۴۰۸، ۱۷۱۹، ۱۷۷۱، ۱۸۱۴، ۱۸۲۵، ۱۸۳۷، ۱۹۳۶، ۱۹۶۷، ۲۰۶۴، ۲۰۶۶، ۲۱۱۴، ۲۱۵۶، ۲۴۰۴، ۲۴۵۸، ۲۴۶۳، ۲۴۶۷، ۲۴۷۷، ۲۷۸۸، ۲۸۰۶، ۲۸۰۷، ۲۹۲۴، ۳۰۰۹، ۳۰۱۷ مراجعه کرد.

بسامد «وای» و «ای وای»:

در گل بمانده پای دل جان می‌دهم چه جای دل — وز آتش سودای دل، ای وای دل، ای وای ما
(همان: ۴)

عشق چـو خـون‌خـواره شـود وای از او، وای — کـوه اُحـد پاره شود خاصّـه چـو ماهـا
(همان: ۵۳)

ای وایِ آن ماهـی کـه او پیوسـته بر خشکی فتـد — ای وایِ آن مسـی کـه او بر کیمیا عاشق نشد
(همان: ۵۲۳)

قصـد جفـاها نکنـی ور بکنـی با دل مـن — وا دل مـن وا دل مـن وا دل مـن وا دلِ مـن
(همان: ۱۸۱۷)

Archive of SID

www.SID.ir

نمونه‌های دیگر را در غزل‌های ۶۷۸، ۷۴۰، ۷۶۹، ۹۷۵، ۱۰۶۲، ۱۱۶۵، ۱۲۱۱، ۱۲۵۹، ۱۳۴۳، ۱۴۰۳، ۱۴۵۳، ۱۴۶۰، ۱۷۷۱، ۱۸۱۶، ۱۸۲۳، ۱۸۲۵، ۱۸۶۶، ۱۹۰۰، ۲۱۵۷، ۲۱۹۰، ۲۱۹۵، ۲۲۲۴، ۲۳۸۷، ۲۴۳۸، ۲۴۵۱، ۲۷۲۹، ۲۸۷۲، ۲۹۲۲، ۲۹۳۴، ۳۰۱۰، ۳۰۱۱، ۳۰۱۶، ۳۰۷۳ ببینید.

«زهی» نیز صوتی است که جزو ادات تحسین محسوب می‌شود و مولوی آن را به صورت تکیه کلامی عاطفی بیش از چهارصد مرتبه در غزلیّات خود به‌کاربرده است. در دو غزل با ردیف «خدایا» که آن نیز منادایی عاطفی است، آن را تشدید کرده است (مولانا، ۱۳۸۸: ۵۰ و ۵۱)؛ نمونهٔ دیگر:

زهی باغ! زهی باغ! که بشکفت ز بالا — زهی قدر و زهی بدر! تبارَک و تعالی
زهی فرّ، زهی نور، زهی شرّ، زهی شور — زهی گوهر منثور، زهی پشت و تولّا
زهی ملک، زهی مال، زهی قال، زهی حال — زهی پرّ و زهی بال، بر افلاک تجلّی
(مولانا، ۱۳۸۸: ۴۹)

این نوع غزل‌ها، از گونه‌ای است که موسیقی آنها در اوج قراردارد و ارزش موسیقایی واژه‌ها بیش از ارزش معناشناختی آنهاست.

«خنک»، صوت یا شبه جمله‌ای است به معنی «خوشا»، «خوشا به حال» و «آفرین» که بیش از هشتاد مرتبه در غزلیّات شمس به‌کاررفته است؛ برای نمونه اغلب ابیات غزلی با مطلع زیر با این واژه آغاز می‌شود:

خنک آن دم که به رحمت سر عشّاق بخاری! — خنک آن دم که برآید ز خزان باد بهاری!
(مولانا، ۱۳۷۶: ۲۸۱۴)

در برخی موارد هم با حرف ندا آمده است که به آن شدّت بیشتری می‌بخشد؛ مانند

ای خنک جانی که لطف شمس تبریزی بیافت — برگذشت از نه فلک بر لامکان باشنده شد
(همان: ۷۳۷)

یا با واژهٔ «آوه»:

آوه خنک آن دل را کو لازم آن جان شد — گه بادهٔ جان گیرد گه طرهٔ مشکینی
(همان: ۲۶۰۹)

در موارد معدودی هم «خوشا» و «ای خوشا»؛ مانند

ای صفا و ای وفا در جور عشق — ای خوشا و ای خوشا اقبال عشق
(همان: ۱۳۰۹)

ای خوشا روزا که ما معشوق را مهمان کنیم — دیده از روی نگارینش نگارستان کنیم
(همان: ۱۵۹۸)

Archive of SID

www.SID.ir

خوشا مشکا که می‌بیزی به راه شمس تبریزی زهی باده که می‌ریزی برای جان میخواره
(همان: ۲۲۹۴)

که در بیت فوق به دلیل واج‌آرایی و موسیقی‌ای که از تکرار حروف «شمس تبریزی»، حاصل می‌شود، از صوت «خوشا» بهره گرفته است.

در این بخش از مقاله و مثال‌هایی که ارائه شد، براساس نظریهٔ یاکوبسن، وجه عاطفی پیام را در شبه‌جملات و اصواتی که عادت گفتاری و بیانگر هیجان گوینده است، بیان کردیم، امّا عاطفه و هیجان در شعر مولوی به این بخش محدود نمی‌شود و همان‌گونه که پورنامداریان اشاره کرده است، در نقش شعری زبان که یاکوبسن آن را نتیجهٔ تأکید بر پیام می‌داند، مولوی تأکید بر گوینده (خود) دارد (پورنامداریان، ۱۳۸۴: ۳۸۳-۳۸۴)؛ بنابراین، عاطفه و هیجان در نقش شعری زبان مولوی نیز قابل‌مشاهده و بررسی است.

۳-۲. عاطفه و هیجان در نقش ادبی (شعری) پیام

در نقش شعری زبان مولوی، ارجاع تقلیل می‌یابد؛ برای مثال، هنگامی که او از ماهی و موج و... سخن می‌گوید، در حقیقت از خود و هیجانات خود می‌گوید:

مرا اگر تو نخواهی منت به جان خواهم وگر درم نگشایی مقیم درگاهم
چو ماهی‌ام که بیفکند موج بیرونش به غیر آب نباشد پناه و دلخواهم
(مولانا، ۱۳۷۶: ۱۷۲۷)

یا:

در آب چون نجهد زود ماهی از خشکی چو بانگ موج به گوشش رسد ز بحر زلال
(همان: ۱۳۵۳)

در این بیت اگرچه ظاهراً به خود اشاره نمی‌کند، امّا می‌توان «ماهی» را نمادِ خود او دانست؛ یا در بخش‌های عاطفی مثنوی که «نی» و «ماهی» می‌تواند نمادی از خودِ شاعر باشد (ر.ک: مولانا، ۱۳۷۷: ۱/۱-۱۷).

نقش ادبی اطّلاعات زیادی در اختیار ما می‌گذارد؛ ازجمله نوع یا ژانر ادبی، احساسات و عواطف شاعر، ویژگی‌های فکری، شخصیّتی و روحی و روانی شاعر و....

دربارهٔ نقش شعری یا ادبی پیام و پیوند آن با عاطفه و نوع ادبی، می‌توان گفت که اگرچه، همان‌گونه که یاکوبسن معتقد است، در نقش شعری تأکید پیام بر خود پیام است، امّا در شعر غنایی که همهٔ عناصر در خدمت بیان عاطفه و احساسات گوینده است، نقش شعری و ادبی پیام نیز غالباً در خدمت همین احساسات است؛ همان‌گونه که در شعر حماسی این وجه از پیام در خدمت احساسات ملّی و میهنی است. تنها در حالت

Archive of SID

www.SID.ir

وصفی است که نقش شعری غالباً متوجّه خود پیام می‌شود؛ برای مثال، به تشبیه «شیر» در اشعار زیر توجّه کنید:

۱. نمونه‌های حماسی از شاهنامهٔ فردوسی که تشبیه «شیر» در خدمت بیان عواطف ملّی است:

دلیـران یکایک چـو شیر ژیان — همـه بستـه بـر کین ایـرج میان
(فردوسی، ۱۹۶۰: ۱۱۹/۱[۲])

سپاه انجمـن کرد و پویان برفت — چـو شیـر از پسش روی بنهاد تفت
(فردوسی، ۱۹۶۲: ۲۶/۲)

یکـی درع پوشیـد زال دلیـر — بـه جنـگ انـدر آمـد به کردار شیـر
(همان: ۳۲)

میـان سپـاه انـدر آمـد دلیـر — سپهـدار قارن بـه کـردار شیـر
(همان: ۶۳)

۲. نمونه‌های غنایی از غزلیّات مولوی که تشبیه «شیر» در خدمت عواطف و احساسات شاعر است:

شیـرِ سیاهِ عشـقِ تـو می‌کَند استخـوان مـن — نی تو ضمان من بُدی پس چه شد این ضمان تو؟
(مولانا، ۱۳۷۶: ۲۱۵۲)

چـو انـدر آیـد چـه خـوش بـود به خدا — چـو گیـرد او بـه کنارم چه خوش بود به خدا

چـو شیـر پنجه نهد بر شکسته آهوی خویش — کـه ای عـزیـز شکارم چـه خـوش بود به خدا
(همان: ۲۱۹)

شمس‌الحق تبـریـزی شاه همـه شیران است — در بیشـهٔ جـان ما آن شیـر وطـن دارد
(همان: ۶۰۴)

تـا کـه مـرا شیـرِ غمت صیـد کـرد — جـز کـه همیـن شیـر شکاریـم نیست
(همان: ۵۰۶)

نَـرد کَـفِ تـو بُـردست مـرا — شیـرِ غـمِ تـو خـوردست مـرا
(همان: ۲۴۱)

گر خورد آن شیرِ عشقت خون ما را خورده گیر — ور سپارم هـر دمـی جـان دگـر بسپرده گیر
(همان: ۱۰۷۲)

۳. نمونه‌هایی در هنگام توصیف که تشبیه «شیر»، غالباً متوجّه خود پیام و زیبایی‌های زبان است:

شیر گـردون چـو عکس شیر در آب — پیـشِ شیـرِ علـم، ستان باشـد
(انوری، ۱۳۶۴: ۹۱)

Archive of SID

www.SID.ir

شیر سگـــی داشت که چون پو گرفت　　سایـــهٔ خورشیـــد بـــر آهـــو گـــرفت
(نظامی، ۱۳۲۰: ۱۰۵)

آفتاب ار ســـوار شـــد بـــر شیـــر　　هست مـــی شیـــر و آفتاب ســـوار
(خاقانی، ۱۳۷۸: ۱۹۶)

در هنگام توصیف، در شعر یا نثر شاعرانه، نقش ادبی پیام تأکید بر خود پیام و زبان پیام دارد و کمتر به بیان و انتقال عاطفه می‌پردازد. هرچند عاطفه در حاشیهٔ سخن منتقل می‌شود، امّا بیشترین توجّه به گزینش واژه‌ها، ترکیب و نحو جملات و هماهنگی بین آنهاست؛ مانند «فرّاش باد صبا را گفته، تا فرش زمرّدی بگسترد، و دایهٔ ابر بهاری را فرموده، تا بناتِ نبات در مهد زمین بپرورد...» (سعدی، ۱۳۸۱: ۲۳).

اطّلاعات دیگری که نقش ادبی پیام در اختیار ما می‌گذارد، شخصیّت و حالت‌های روحی و روانی گوینده است، حتّی اگر دو شاعر، در یک نوع ادبی (مثلاً غنایی) و یک قالب شعری (مثلاً غزل)، شعر را به یک نوع شروع کنند و کم‌وبیش یک حالت (مثلاً شتاب) را بیان کنند، باز هم در همان چند جملهٔ نخست می‌توان تفاوت‌ها را دید؛ برای نمونه، «صبح‌شدن» را در نظر بگیرید:

حافظ و مولوی غزل خود را با «صبح است» آغاز می‌کنند. انتخاب بعدی شاعر چه واژه‌ای است؟ پاسخ به این پرسش می‌تواند راه‌گشا باشد. مولوی «صبوح است» را انتخاب می‌کند و حافظ «ساقیا» را برمی‌گزیند؛ هر دو واژه‌ای را برگزیده‌اند که با واژهٔ «صبح» هم‌آواست، امّا با روشی متفاوت؛ یکی به روش توازن صرفی و دیگری هم‌آوایی غیرصرفی. با همین گزینش، وزن شعر هم مشخّص می‌شود؛ وزن شعر مولوی تندتر می شود (مفعول و مفاعیل و...) و وزن شعر حافظ، جویباری و ملایم‌تر (مفعول و فاعلا...)؛ در ادامه، جملات مولوی کوتاه‌تر و با ضرب‌آهنگ بیشتری بیان می‌شود، امّا جملات حافظ طولانی تر و کندتر است:

صبح است و صبوح است، بر این بام برآییم (مولانا، ۱۳۷۶: ۱۴۸۵)
صبح است ساقیا قدحی پر شراب کن (حافظ، ۱۳۸۳: ۲۵۵)

هر دو به «صبوحی‌کردن» اشاره می‌کنند و سپس نظری به گردون و چرخ پرشتاب روزگار می‌اندازند:

صبح است و صبوح است، بر این بام برآییم　　از ثور گریزیـــم و به بـــرج قمر آییم
(مولوی)

صبح است، ساقیا، قدحی پـــر شراب کـــن　　دور فلک درنـــگ نـــدارد، شتاب کـــن
(حافظ)

Archive of SID

www.SID.ir

شتابِ مولوی بیشتر شتابی هیجانی و عاطفی است؛ این را هم از وزن تند و جملات کوتاه می‌توان فهمید و هم از معانی آنها. مولوی می‌خواهد به شتاب به سر بام برآید و از برجی به برجی بگریزد، امّا حافظ، ساقی را فرامی‌خواند و شرابی طلب می‌کند؛ شتابی که حافظ از آن سخن می‌گوید، بیش از آنکه هیجانی باشد، فلسفی و هستی‌شناختی است.

در بیت‌های بعد مولوی به سراغِ معشوق می‌رود و خورشید، چهرهٔ معشوق را برای او تداعی می‌کند، امّا حافظ به همان مسئلهٔ هستی‌شناختی و فلسفی خود می‌پردازد و خورشید و شراب را به‌هم می‌آمیزد. حافظ اگرچه از شتاب می‌گوید، امّا نوعی طمأنینه و آهستگی ذاتی در وجود او هست؛ در حوصله‌ای که در انتخاب واژه‌ها و تناسب آنها با یکدیگر می‌کند نیز می‌توان این نکته را دید، امّا مولوی شخصیّتی شتاب‌زده‌تر و هیجانی تر دارد و غالباً سیر تداعی‌ها، مسیر انتخاب واژه‌های او را تعیین می‌کند.

اگر از نظر کمّی هم به غزل‌های هر دو شاعر بنگریم و تعداد ابیات را ملاک سنجش قراردهیم، شاید پرگویی مولوی در قیاس با کم‌گویی و گزیده‌گویی حافظ را بتوان ناشی از هیجان بیشتر مولانا دانست.

در دیگر غزل‌های مولوی هم می‌توان این هیجان را دید؛ برای مثال، او با وزن تند، جملات کوتاه، فعل‌های حرکتی، اصوات و ایماژهای صوتی، فرارسیدن صبح را چنین به تصویر می‌کشد:

خیز صبوحی کن و در ده صلا — خیز که صبح آمد و وقت دعا
کوزه پر از می کن و در کاسه ریز — خیز مزن خنبک و خم برگشا
دور بگردان و مرا ده نخست — جان مرا تازه کن ای جان فزا
خیز که از هر طرفی بانگ چنگ — در فلک انداخت ندا و صدا
تنتن تنتن شنو و تن مزن — وقت تو خوش ای قمر خوش لقا...

(۱۳۷۶: ۲۵۵)

نمونه‌های دیگر در کلیات: ۸۹۰، ۲۳۹۳، ۲۶۳۹.

هرچند حافظ هم غزلی هیجانی‌تر از مثال قبل در بیان فرارسیدن صبح دارد:

می‌دمد صبح و کله بست سحاب — الصبوح الصبوح یا اصحاب...

(۱۳۸۳: ۱۳)

امّا غالباً فرارسیدن صبح را با وزن‌های جویباری و هیجانی کمتر از مولوی تصویر کرده است:

صبح است و ژاله می‌چکد از ابر بهمنی — برگ صبوح ساز و بده جام یک منی...

(همان: ۳۰۹)

Archive of SID

www.SID.ir

۴. عاطفه و هیجان در غزلیّات مولوی از دیدگاه دستور زبان فارسی

بخشی از دستور زبان فارسی به جملات عاطفی اختصاص یافته است؛ حالت عاطفی در این جملات غالباً با حرف «چه» بیان می‌شود (ناتل خانلری، ۱۳۸۰: ۱۱۷-۱۱۹). در دستور زبان فارسی، دامنهٔ اصواتی که به جای جملهٔ عاطفی می‌نشیند، وسیع درنظرگرفته‌اند؛ به‌گونه‌ای‌که شامل وجه ترغیبی پیام از دیدگاه زبان‌شناسی هم می‌شود؛ اصواتی از قبیلِ «هان»، «زنهار»، «هیس» و مناداهای دعایی مانندِ «خدایا» (همان: ۱۱۷-۱۱۹).

مولوی در غزلیّاتش برای بیان شگفتی و اعجاب خود و یا کثرّت و عظمت امور، از ساختار «چه...!» بسیار استفاده کرده است؛ مثال:

چه خوشی عشق! چه مستی! چو قدح بر کف دستی خنک آنجا که نشستی، خنک آن دیدهٔ جان را!
(مولانا، ۱۳۸۸: ۷۱)

در این بیت علاوه بر ساختار موردبحث، از صوت «خنک» به معنی «خوشا» هم استفاده شده و اثر عاطفی آن را شدّت بخشیده است (برای مطالعهٔ نمونه‌های دیگر ر.ک: همان: ۵۰ و ۵۱ و ۶۰۶). مولوی تپیدن‌های دل و سرگیجه‌های عشق را با این ساختار و بیانی بسیار عاطفی چنین می‌سراید:

بی لطف و دلداریِّ تو، یا رب، چه می‌لرزد دلم! در شوقِ خاکِ پایِ تو، یارب، چه می‌گردد سرم!
(همان: ۴۸۵)

وزن شعر (مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن) است که شیوهٔ قرارگرفتن هجاهای بلند و کوتاه در این وزن تپیدن دل را تداعی می‌کند. مولوی با استفاده از قافیه‌های داخلی، این وزن متحدالارکان سالم را به شکل اوزان دوری درآورده است؛ به‌گونه‌ای‌که تداعی‌گر سرگیجه است؛ به بیان دیگر، فرم شعر محتوای آن را به تصویر می‌کشد.

مولوی از شبه‌جملات و اصواتی که برای آگاهانیدن و تنبیه یا دعوت و شتابیدن، به کارمی‌روند نیز در غزلیّات خود بسیار استفاده کرده است؛ مانندِ «هله»، «هلا»، «الا»، الصّلا»، «هین»، «هان» و... . این واژه‌ها را می‌توان از دیدگاه یاکوبسن، جزو وجه ترغیبی پیام به‌شمارآورد. طبق شمارش ما، بسامد واژهٔ «هله» در غزل‌های مولوی بیش از ۲۴۸ مرتبه است؛ نمونه‌هایی از کاربرد این واژه‌ها در غزلیّات شمس:

چو من از خویش برَستم ره اندیشه ببستم هله ای سردِهِ مستم برهانم به تمامت
هله برجه هله برجه قدمی بر سر خود نه هله برپر هله برپر چو من از شکر و غرامت
بِبُر ای عشق چو موسی! سرِ فرعون تکبّر هله فرعون! به پیش آ که گرفتم در و بامت

Archive of SID

www.SID.ir

هله تا یاوه نگردی چو در این حوض رسیدی که تکش آب حیات است و لبش جای اقامت
(مولانا، ۱۳۸۸: ۱۲۱)

نمونه‌های دیگر هلا، الا، هین و هان در (مولانا، ۱۳۸۸: ۸۶۰، ۹۶۳، ۱۰۳، ۶۹۴، ۹۲۶، ۲۰۰، ۴۲۵، ۱۸، ۴۸۵، ۱۷۷، ۳۴).

مثال‌هایی از کاربرد «الصّلا» در *کلیّات شمس*: غزل‌های ۱، ۱۳، ۱۷، ۱۸، ۲۱، ۳۲، ۳۳، ۳۴، ۴۵، ۵۱، ۱۴۲، ۱۷۰، ۱۹۶، ۱۹۷، ۲۰۰، ۲۰۶، ۲۱۱، ۲۴۳، ۲۵۷، ۲۷۶، ۲۸۱، ۳۰۵، ۴۴۶، ۴۹۷،۶۸۷، ۱۰۲۰، ۱۴۰۲، ۱۵۹۴، ۱۷۸۰، ۲۰۰۷، ۲۳۶۲، ۲۵۳۳، ۲۷۶۹، ۲۷۸۳، ۲۸۰۱، ۲۸۰۹، ...

چنان‌که گفته شد، این واژه‌ها از دیدگاه زبان‌شناسی جزو وجه ترغیبی پیام محسوب می‌شوند، نه وجه عاطفی آن. بااین‌حال، نمی‌توان منکر نقشی شد که در انتقال عاطفه به مخاطب ایفا می‌کند؛ به‌گونه‌ای‌که از دیدگاه دستور زبان فارسی، جزو جمله‌های عاطفی به‌شمارمی‌آید. شمیسا معتقد است که «گاهی اصوات خود به‌تنهایی حکم جملهٔ عاطفی را دارند: هیهات! زنهار! دریغا!» (۱۳۷۹: ۲۰۲). به جز موارد پراکنده، غزلی چهارده بیتی با مطلع زیر در *کلیّات شمس* با ردیف هیهات آمده است:

زهی می کاندر آن دست است هیهات! که عقل کل بدو مست است هیهات!
(مولانا، ۱۳۷۶: ۳۵۳)

همچنین چندین مورد «دریغا» و «ای دریغا»:

اندر این ماتم دریغا تاب گفتارم نماند تا مثالـــی وانمایـــم کان چنان بگـــریسته
ای دریغـا ای دریغـا ای دریغا ای دریغ بر چنان چشم عیان چشم گمان بگریسته
(همان: ۲۳۶۴)

غزل فوق، مرثیه‌ای است که مولوی آن را در سوگ صلاح‌الدین زرکوب با مطلع زیر سروده است:

ای ز هجرانت زمین و آسمان بگریسته دل میانِ خون نشسته عقل و جان بگریسته
(همان)

این غزل جزو عاطفی‌ترین غزل‌های مولوی است و تکرار واژه‌های «دریغا» و «ای دریغا» یکی از چندین نشانهٔ عاطفی‌بودن کلام اوست.

برای مطالعهٔ موارد دیگر به *کلیّات شمس* (۱۳۷۶) غزل‌های ۶۳۷، ۷۸۳، ۸۱۴، ۱۶۵۲، ۱۷۵۲، ۱۲۰۷، ۱۸۱۶، ۱۹۳۸، ۲۵۲۴، ۲۶۴۸، ۲۷۱۹، ۲۸۷۰ و ۲۸۹۸ مراجعه کنید.

Archive of SID

www.SID.ir

کاربرد ضمیر

شفیعی‌کدکنی در بخش «رفتار مولانا با ضمیر» به صرف‌کردن ضمیر توسط مولوی در غزلیّات شمس اشاره کرده است (مولانا، ۱۳۸۸: ۱۰۳). خلیلی جهانتیغ نیز به قراردادن ضمایر به جای یکدیگر توجّه داشته و اشاره می‌کند که مولوی ضمایر شخصی را به جای ضمیر مشترک قرارداده است؛ مثلاً به جای «خودت»، ضمیر «تو» آورده است (۱۳۸۰: ۲۱۸)

امّا نکتهٔ دیگری که به آن اشاره نشده است و باید به کاربردِ ضمیر در شعر مولوی افزود، این است که مولوی گاهی به جای استفادهٔ ضمیر «ما» از ضمایر «من و تو» استفاده می‌کند. این کار باعث خصوصی‌ترشدن رابطهٔ بین عاشق و معشوق می‌شود و حسّ عاطفی غزل را بیشتر می‌کند؛ برای نمونه غزلی با همین ردیف در زیر می‌آید:

خُنک آن دم که نشینیم به ایوان من و تو — به دو نقش و به دو صورت به یکی جان من و تو
دادِ باغ و دم مرغان بدهد آب حیات — آن زمانی که درآییم به بُستان من و تو
اختران فلک آیند به نظّارهٔ ما — مَهِ خود را بنماییم بدیشان من و تو
من و تو بی «من» و «تو» جمع شویم از سر ذوق — خوش و فارغ ز خرافاتِ پریشان من و تو...
(مولانا، ۱۳۸۸: ۸۱۸)

این عالم را کرانه‌ای هست — عشق من و تو کران ندارد
(همان: ۲۵۶)

غم رفت و گریه رفت، بقای من و تو بادا! — هرجا که گریه‌ای است، کنون خنده می‌شود
(مولانا، ۱۳۷۶: ۸۷۴)

و در هیجانی غالب‌تر، این «من» و «تو» نیز به اتّحاد می‌رسد:

بی من و تو، هر دو تویی، هر دو من — جانِ منی، آن منی، یا منی
(مولانا، ۱۳۸۸: ۱۰۵۵)

۵. عاطفه و هیجان در غزلیّات مولوی از دیدگاه معنی‌شناسی

در بلاغت سنّتی فارسی، بخشی از علم معانی به جملات انشایی می‌پردازد؛ جملاتی که بیانگر احساسات گوینده است؛ مانندِ بیان حال یا بیان رنج و اندوه و تحسّر گوینده. اگر این تفسیر بابک احمدی از نظریهٔ یاکوبسن را بپذیریم که می‌گوید: «اگر ما از زاویهٔ دید فرستنده (مثلاً نیّت او در طرح معانی خاص، یا موقعیّت روان‌شناسانهٔ او در طرح پیام، یا ...) بحث کنیم، توجّه خود را متمرکز بر جنبهٔ عاطفی زبان کرده‌ایم [...]» (احمدی، ۱۳۷۴: ۴۸)، این بخش از علم معانی در حقیقت بررسی همان وجه عاطفی پیام در نظریهٔ یاکوبسن خواهد بود؛ چراکه جهت‌گیری به سوی گوینده است. از دیدگاهی دیگر نیز این بخش از علم

Archive of SID

www.SID.ir

معانی، با نظریهٔ سرل هم‌خوانی دارد که به مستقیم و غیرمستقیم‌بودن کارگفت‌ها می پردازد (صفوی، ۱۳۸۳: ۱۸۰)؛ البته کورش صفوی معتقد است که «درک کارگفت مستقیم از طریق یک کارگفت غیرمستقیم، مبتنی بر بافت موقعیّتی است و از دانش درون‌زبانی قابل‌تعیین نمی‌نماید.» (همان: ۱۸۱). بااین‌حال، علم معانی در بلاغت فارسی از همین دانش درون‌زبانی نیز، تاحدّزیادی به درک معانی در صورت‌های مختلف جمله (در زبان شعر نه همهٔ گونه‌های سخن) نایل شده است؛ مثلاً استفهام در بیانِ رنج و اندوه و تحسّر یا ندا در بیانِ تحسّر و توجّع (علوی‌مقدم و اشرف‌زاده، ۱۳۷۶: ۶۶-۶۷). شمیسا طلبی‌خواندن انشاء در کتب بلاغت سنّتی را نقد می‌کند و آن را صحیح نمی‌داند (۱۳۷۹: ۲۰۴).

مولوی در غزلیّات خود، گاهی استفهام در بیانِ رنج و اندوه و تحسّر و سرزنش را با گفت‌وگوهای درونی و تک‌گویی‌هایی همراه کرده است که برانگیزندهٔ احساسات و عواطف بسیار است؛ مانند ابیاتی که «نگفتمت...» در آغاز بیت تکرار می‌شود:

نگفتمت مـــرو آنجـا کـــه مبتلات کنند؟ که سخت دست درازند، بسته پات کنند
نگفتمت که بدان سوی دام در دام است؟ چو درفتادی در دام کـــی رهات کننـــد
نگفتمت بـــه خرابات طرفـــه مستانند که عقـل را هـــدف تیـــر ترّهات کننـــد
(مولانا، ۱۳۸۸: ۳۳۸)

یا غزلی دیگر با این مطلع:

نگفتمت: مـــرو آنجا کـــه آشنات منم در این سرابِ فنا چشمهٔ حیات منم!
(همان: ۶۴۳)

که از نُه بیت غزل، هفت بیت آن دارای چنین ساختاری است.

نمونه‌ای دیگر که مولوی استفهام را در بیان تمنّا و آرزو به‌کاربرده است:

کی باشد کاین قفس چمن گردد؟ واندر خورِ گام و کام من گردد؟
(همان: ۲۵۰)

مولوی غزلی دارد با ردیف پرسشی «چرا چرا؟» که در آن از بی‌وفایی یار در عین جان‌بخش بودنش و خستگی و هجران و وفاداری خویش سخن می‌گوید. استفهام در این غزل هم بیان حال گوینده است و هم طلب بخشش و استرحام از معشوق و هم اغراء و برانگیختن وی جهت تجلّی. تکرار واژهٔ «چرا» و قراردادن آن در ردیف، علاوه بر تشدید موسیقی غزل، بیانگر احساسات شدید شاعر نیز هست:

Archive of SID

www.SID.ir

ای بگرفته از وفا گوشه کـــران چـرا چـرا؟ بـر منِ خستـه کـــرده‌ای روی گران چرا چرا؟
(همان: ۳۳)

یا غزلی دیگر با ردیف «چرا؟» که استفهام هم در بیان مدح معشوق است و هم بیان حال خود:

جمله یارانِ تو سنگ‌اند و تویی مرجان چرا؟ آسمان با جملگان جسم است و با تو جان چرا؟
چون تو آیی جزو جزوم جمله دستک می‌زنند چون تو رفتی جمله افتادند در افغان چرا؟
(همان: ۶۵)

دعا را می‌توان جزو جملات عاطفی به‌شمارآورد (علوی‌مقدم و اشرف‌زاده، ۱۳۷۶: ۷۰-۷۱)، هرچند همان‌گونه که در آغاز بحث گفته شد، از دیدگاه زبان‌شناسی بین دیدگاه یاکوبسن و مارتینه تفاوت‌هایی وجود دارد. از دیدگاه سرل دعا جزو کارگفت‌ها (کنش گفتار)ی عاطفی است. نمونه‌هایی در غزل مولوی:

ماییم مست و سرگران، فارغ ز کار دیگران عالم اگر برهم رود، عشق تو را بادا بقا!
(همان: ۷)

یا غزلهایی با ردیف «تا باد چنین بادا» و «تا باد چنان بادا» (ر.ک: همان: ۴۴ و ۴۶)، یا غزلی با ردیف «مبادا بی شما» (ر.ک: همان: ۶۴) و یا غزل‌هایی دیگر با ردیف «باد»، «مبارک‌باد» (ر.ک: همان: ۲۷۳ و ۲۸۹ و ۳۰۹ و ۳۱۰ و ۲۲۵)

نیایش‌واره‌ها

برخی از غزل‌های مولوی، نیایش‌واره‌هایی است که جنبهٔ طلبی ندارد؛ در حقیقت نوعی حمد و شکرگزاری است که با ساختار ندایی بیان شده است، نه با ساخت دعایی. این گونه غزل‌ها بیشترین بار عاطفی را دارند و طبق نظریهٔ سرل نمونهٔ کاملی از کنش گفتار عاطفی است. شفیعی کدکنی می‌گوید: «در دیوان هیچ شاعری، به اندازهٔ دیوان شمس خطاب و جمله‌های ندایی وجود ندارد و این نوعِ بیان، خاصّ شاعرانِ عاطفی است. او حتّی در بیان خبری و غیرِخطابی نیز از فرم خطابی استفاده می‌کند[...]» (۱۳۸۸: ۶۹)؛ نمونه‌ای از این نیایش‌واره‌ها:

ای بگفتـــه در دلـــم اســـرارها وی بـــرای بنـــده پختـــه کارها
ای خیالت غمگســـار سینـــه‌هـا ای جمـــالت رونـــق گلـــزارها
ای عطـــای دست شادی‌بخـش تو دست ایـــن مسکیـــن گرفته بارها
ای کف چـــون بـــحر گوهـرداد تو از کف پایـــم بکنـــده خـــارها
ای ببخشیـــده بسـی سرها عوض چـــون دهنـــد از بهر تو دستارها

Archive of SID

www.SID.ir

خود چـه باشد هر دو عالم پیش تو — دانـــهٔ افتـــاده از انبـــارهـا
آفتاب فضـــل عالـــم پـــرورت — کـــرده بـــر هـــر ذرّه‌ای ایثارها
چـــاره‌ای نبـــود جـــز از بیچارگی — گرچه حیلـــه مـــی‌کنیم و چاره‌هـا
نورهای شمس تبـــریـزی چو یافت — ایمنیـــم از دوزخ و از نـــارها
(مولانا، ۱۳۷۶: ۱۷۷)

یا در غزلی دیگر آورده است:

ای که به هنگام درد، راحت جانی مرا — وی که به تلخی فقر، گنج روانی مرا
آنچه نبُردست وهم عقل ندیدست و فهم — از تو به جانم رسید قبله از آنی مرا...
در رکعات نماز هست خیال تو شه — واجب و لازم چنانک سبع مثانی مرا
(همان: ۲۰۷)

«ندا» در بیان شگفتی و کثرّت

ای شاد که ما هستیم اندر غمِ تو جانا — هم محرمِ عشق تو، هم محرمِ تو جانا
(مولانا، ۱۳۸۸: ۴۸)

نمونه‌های دیگر:

ای گیج، سری کان سر گیجیده نگردد زو — وی گول، دلی کان دل یاوه نکند نیّت
(مولانا، ۱۳۷۶: ۳۲۶)

ای خشک، درختی که در آن باغ نرسته است — وی خوار، عزیزی که در این ظلّ شجر نیست
(همان: ۳۳۳)

ای شکـــری! دور ز وهـــم مگس — وی عسلـــی! کـــز تـــن زنبـــور نیست
(همان: ۵۰۵)

تریاق جهان دید گمان برد که زهر است — ای مژده، دلی را که ز پندار خریدیم
(همان: ۱۴۸۰)

برای مطالعهٔ نمونه‌های بیشتر ر.ک: همان: ۱۳۲، ۲۶۴، ۴۱۵، ۴۲۳، ۴۲۸، ۴۷۳، ۵۲۴، ۱۰۷۰، ۱۵۹۸، ۲۱۳۲، ۲۱۳۸، ۲۳۹۸، ۲۵۸۶.

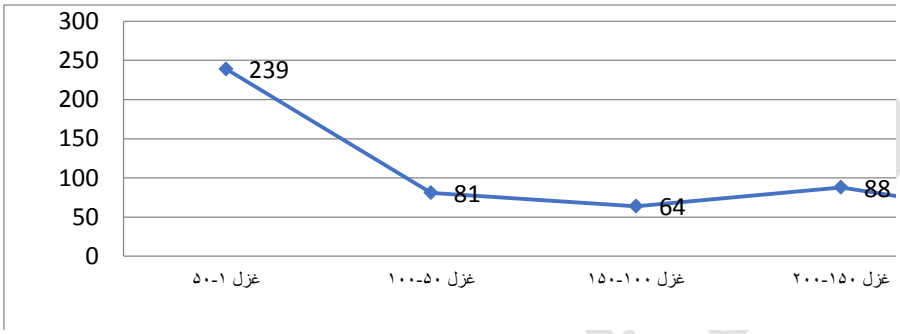
مثال‌های خطاب با «ای» در غزلیّات مولوی بسیار است؛ به‌گونه‌ای‌که طبق شمارش ما، بسامد خطاب‌هایی که فقط با حرف «ای» در دویست غزل نخست *کلیّات شمس* آمده است، بیش از ۴۷۰ مرتبه است؛ البتّه نسبت پراکندگیِ «خطاب و ندا» در سطحِ *کلیّات شمس* یکسان نیست؛ برای نمونه یقیناً کسانی که غزلیّات شمس و نقد و نظرها را دنبال می‌کنند، با این نظر مشهور شفیعی‌کدکنی آشنا هستند که می‌گوید: «برای اینکه نسبت آماری این قضیه تاحدی روشن شود، می‌توانید ده غزل اوّل دیوان شمس را

Archive of SID

www.SID.ir

برای نمونه با ده غزل آغاز دیوان هر شاعری، حتّی سعدی و حافظ مقایسه کنید و نسبت جمله‌های خطابی و ندایی آنها را بسنجید» (مولانا، ۱۳۸۸: ۶۹)

در این نمودار ضمن تأیید بسامد زیاد خطاب و ندا در غزلیّات شمس، نشان می‌دهد که نسبت پراکندگی در سطح *کلیّات شمس* یکسان نیست تا بتوان براساس ده غزل اوّل چنین مقایسه‌ای انجام داد.



نمودار پراکندگی حرف «ای» در *کلیّات شمس*

نکتهٔ دیگر اینکه در آمار فوق «ای» به معنی «چه» در بیان تعجب و کثرّت به نسبت «ای» منادا، بسامد کمتری دارد و غالباً برای ندا آمده است.

شمیسا معتقد است که بحث تمنّی و ترجّی هم در علم معانی فارسی بحث مستقلّی ندارد و اداتی از قبیل «کاش» و «کاشکی» و «بوَد آیا» و «آیا شود» و «چه بودی» و «مگر» و «تابوکه»، همگی جملهٔ عاطفی می‌سازند و بیانگر آرزوی تحقّق امری مطابق میل گوینده هستند (۱۳۷۹: ۲۰۵). مولوی از واژه‌های «کاش» و «کاشکی» بسیار کم استفاده کرده است؛ مورد نخست آن در غزل هفتم کلیّات است و موردی دیگر یافته نشد تا غزل ۸۱۷. او در مواردی هم از «تا...» استفاده کرده است:

بنشسته‌ام من بر درت تا بو که برجوشد وفا باشد که بگشایی دری گویی که برخیز اندر آ
(مولانا، ۱۳۷۶: ۷)

نمونه‌های دیگر را می‌توان در غزل‌های ۲۲، ۲۴، ۴۴، ۶۹، ۱۸۹ مطالعه کرد.

مولوی شیوهٔ دیگری هم برای بیان آرزوهای خویش برگزیده است؛ چنان‌که چند غزل با ردیف «آرزوست» دارد:

بنمای رخ که باغ و گلستانم آرزوست بگشای لب که قند فراوانم آرزوست
(همان: ۴۴۱)

ساقی و سردهی ز لب یارم آرزوست بدمستی ز نرگس خمارم آرزوست
(همان: ۴۵۲)

Archive of SID

www.SID.ir

ای چنگ پـــرده‌های سپاهانــم آرزوست　　وی نای نالــهٔ خــوش سوزانم آرزوست
(همان: ۴۵۷)

همچنین با انواع دیگرِ پرسش، آرزوی خود را بیان کرده است؛ مانندِ

جنّت مرا بی روی او هم دوزخ است و هم عدو　　من سوختم زین رنگ و بو، کو فرّ انوار بقا؟
(همان: ۳)

یا با منادا؛ مانندِ

ای یوسف آخر سوی این یعقوب نابینا بیا　　ای عیســی پنهان‌شـده بر طارم مینا بیا
(همان: ۱۶)

شاعرِ شعر غنایی، به‌جز در جملات انشایی، در جملات خبری نیز از خویشتن خویش سخن می‌گوید و در این بخش از کلام او هم می‌توان جنبه‌های عاطفی را دید:

ابروم می‌جهیــد و دلِ بنــده می‌تپیــد　　این می‌نمود رو که چنین بخت در قفاست
(مولانا، ۱۳۸۸: ۱۳۹)

برای آگاهی از نمونه‌های دیگر ر.ک: مولانا، ۱۳۸۸: ۴۴۰، ۵۸۲، ۵۸۳، ۵۸۵، ۵۸۹، ۵۹۱، ۵۹۸، ۶۰۸، ۶۱۲

به جز خبردادن از حال خود، گاهی خبر برای مدح هم به‌کارمی‌رود و گوینده به این طریق احساس خود را به دیگری بیان می‌کند:

امروز آن کسی کــــه مــرا دی بداد پند　　چون روی تو بدید ز من عذرها بخواست
(همان: ۱۳۹)

همه را بیازمودم، ز تو خوش‌ترم نیامد　　چو فروشدم به دریا چو تو گوهرم نیامد
سر خُنب‌ها گشادم، ز هزار خُم چشیدم　　چو شرابِ سرکشِ تو به لب و سرم نیامد
(همان: ۲۸۰)

یا در مدح مکانِ معشوق و آرزوی رسیدن به آن می‌گوید:

چمنی کــــه جملــه گل‌ها به پناهِ او گریزد　　که در او خزان نباشد که در او گلی نریزد
شجری خوش و خرامان، به میانهٔ بیابان　　که کسی به سایهٔ او چو بخفت مست خیزد
فلکی چو آسمان‌ها که بدوست قصدِ جان‌ها　　که زحل نیارد آنجا که به زُهره برستیزد
گهـری لطیف کانــــی بــه مکانِ لامکانــی　　به وی است اشارتِ دل چو دو دیده اشک بیزد
(همان: ۲۷۹)

۵. نتیجه

بسامد اصواتی که از دیدگاه زبان‌شناسی جزو وجه عاطفی پیام محسوب می‌شود و ازنظر دستور زبان فارسی هم جملات عاطفی خوانده می‌شود، در غزل‌های مولوی نشان‌دهندهٔ

Archive of SID

www.SID.ir

عمق تجربه‌های عاطفی اوست؛ تجربه‌هایی که گاه با واژه‌های دیگر قابل انتقال نیست و در این حالت عاطفه تبدیل به صوتی از سر حسرت، درد، شور و شوق، شادی و... می شود. عشق عمیق مولوی به معشوق، او را به سمت تخاطب سوق می‌دهد؛ گاه با نداهای پی‌درپی او را صدا می‌زند و شور و شوق و شادی خود را در عالم خیال با او تقسیم می کند و یا از حس تنهایی و غم خود، با او سخن می‌گوید. مولانا در پرسش‌های پیاپی خود از معشوق و قراردادن ردیف‌های پرسشی در غزل، از شور و شوق خویش برای دیدار معشوق سخن می‌گوید. نیایش‌های خاصّی که بدون چشمداشت و هرگونه طلب به درگاه معشوق می‌کند، از عشق خالصانهٔ وی خبر می‌دهد و این وجه تمایز مدح او با مدح دیگر شاعران است.

وجه شعری زبان که از دیدگاه برخی زبان‌شناسان بر پیام تأکید دارد، در اشعار غنایی و به‌ویژه غزل‌های مولوی، محملی است برای بیان نداهای درون و از خویشتن گفتن. وزن تند و جملات کوتاه او همچون نفس‌هایی به‌شماره‌افتاده از هیجان، تجربه‌های عاطفی او را نه‌تنها در معنی واژه‌ها که در فرم غزل هم به مخاطب منتقل می کند و در این حالت، مخاطب با احساس خود، آن را درمی‌یابد.

نهایتاً اینکه هرکدام از نظریه‌های زبان‌شناسی و معنی‌شناسی جدید و سنّتی، با وجود شباهت‌ها و وجوه افتراقشان، مؤید عاطفی‌بودن کلام مولوی در غزلیّات است و هریک به گونه‌ای زوایای تاریک این همبستگی بین عاطفه و زبان را روشن می‌سازد.

پی‌نوشت

۱. ارجاع به اشعار مولانا در کلیّات شمس، ارجاع به شمارهٔ غزل‌هاست.
۲. ارجاع به اشعار دیگر شاعران، ارجاع به شمارهٔ صفحه است.

منابع

احمدی، بابک (۱۳۷۴)، *حقیقت و زیبایی (درس‌های فلسفهٔ هنر)*، تهران، مرکز.

ـــــــــــ (۱۳۸۰)، *ساختار و تأویل متن*، تهران، مرکز.

انوری، اوحدالدین محمّد (۱۳۶۴)، *دیوان*، به کوشش سعید نفیسی، تهران، سکه.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۱)، *سفر در مه (تأمّلی در شعر احمد شاملو)*، تهران، نگاه.

ـــــــــــ (۱۳۸۴)، *در سایهٔ آفتاب (شعر فارسی و ساخت شکنی در شعر مولوی)*، تهران، سخن.

پورنامداریان، تقی و امیرحسین ماحوزی (تابستان ۱۳۸۷)، «بررسی وجه شبه در *کلیّات شمس*»، *مجله دانشکده ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه تهران*، دوره ۵۹، ش ۱۸۶، ۴۱ -۶۴.

Archive of SID

www.SID.ir

حافظ شیرازی، شمس‌الدین محمّد (۱۳۸۳)، *دیوان*، به اهتمام جهانگیر منصور، تهران، دوران.
حسین‌پور چافی، علی (۱۳۸۶)، *بررسی و تحلیل سبک شخصی مولانا در غزلیّات شمس*، تهران، سمت.
خاقانی شروانی، افضل‌الدین بدیل (۱۳۷۸)، *دیوان*، تصحیح ضیاءالدین سجادی، تهران، زوّار.
خداپناهی، محمّدکریم (۱۳۸۸)، *انگیزش و هیجان*، تهران، سمت.
خلیلی جهانتیغ، مریم (۱۳۸۰)، *سیب باغ جان (جستاری در ترفندها و تمهیدات هنری غزل مولانا)*، تهران، سخن.
ریچاردز، آی.ا (۱۳۷۵)، *اصول نقد ادبی*، ترجمهٔ سعید حمیدیان، تهران، علمی و فرهنگی.
زرقانی، سیدمهدی و الهام اخلاقی (۱۳۹۱)، «تحلیل ژانر شطح براساس نظریهٔ کنش گفتار»، *ادبیّات عرفانی دانشگاه الزّهرا*، دورهٔ ۳، ش ۶، ۶۱-۸۰.
سعدی، مصلح بن عبدالله (۱۳۸۱)، *کلیّات*، به کوشش بهاءالدین خرمشاهی، تهران، دوستان.
شفیعی‌کدکنی، محمّدرضا (۱۳۸۳)، *ادوار شعر فارسی (از مشروطیت تا سقوط سلطنت)*، تهران، سخن.
شمیسا، سیروس، (۱۳۷۹)، *بیان و معانی*، تهران، فردوس.
صفوی، کورش، (۱۳۷۳)، *از زبان‌شناسی به ادبیّات*، جلد اول، تهران، چشمه.
ـــــــــــ (۱۳۸۳)، *درآمدی بر معنی‌شناسی*، تهران، سورهٔ مهر.
علوی مقدم، محمّد و رضا اشرف‌زاده (۱۳۷۶)، *معانی و بیان*، تهران، سمت.
فردوسی، ابوالقاسم (۱۹۷۱-۱۹۶۰)، *شاهنامه*، تحت نظر ی.ا.برتلس و همکاران، مسکو، ادبیّات خاور.
گلمن، دانیل (۱۳۸۷)، *هوش هیجانی*، ترجمهٔ نسرین پارسا، تهران، رشد.
مدرسی، فاطمه و امید یاسینی (۱۳۸۷)، «قاعده‌افزایی در غزلیّات شمس»، *تاریخ ادبیّات فارسی*، ش۵۹/۳، ۱۱۹-۱۴۳.
مولانا، جلال‌الدین محمّد (۱۳۷۶)، *کلیّات شمس تبریزی*، تهران، امیرکبیر.
ـــــــــــ (۱۳۷۷)، *مثنوی معنوی*، تصحیح عبدالکریم سروش، تهران، علمی و فرهنگی.
ـــــــــــ (۱۳۸۸)، *غزلیّات شمس تبریز*، مقدّمه، گزینش و تفسیر محمّدرضا شفیعی‌کدکنی، تهران، سخن.
ناتل خانلری، پرویز، (۱۳۸۰)، *دستور زبان فارسی*، ویرایش سوم، تهران، توس.
نظامی گنجوی، ابومحمّد الیاس (۱۳۲۰)، *مخزن الاسرار*، تصحیح وحید دستگردی، تهران، ارمغان.
واردی، زّین و نجمه دانایی‌ان (زمستان ۱۳۸۹)، «بررسی وجوه زیباشناسی غزلیّات شمس»، *ادب و زبان*، دورهٔ جدید، ش ۲۸، پیاپی ۲۵، ۳۶۱-۳۸۲.

Jakobson, R (1960), "Style in Language". Edited by Thomas A. Sebeok. *Published Jointly by The Technology press of Massachusetts Institute of Technology and John Wiley & Sons, inc*, New York. London. 350- 377.
Martinet, A (1960), *Elements de Linguistique General*, Colin. Paris.
Searl, John. R (1979), *Indirect Speech Acts*. Cambridge University Press. Cambridge
Searl, John. R, and Daniel Vanderveken (1985) *Foundations of Illocutionary Logic*. Cambridge University Press. Cambridge.

Archive of SID

www.SID.ir