

## فراهنجاری نحوی در غزلیات شمس تبریزی

خدابخش اسداللهی\* منصور علی‌زاده بیگدیلو\*\*

دانشگاه محقق اردبیلی

### چکیده

موضوع اساسی در این مقاله فراهنجاری نحوی در دیوان شمس است که شکفتی و تنوع خاصی به غزل‌های وی می‌بخشد. نگارنده، پس از پرداختن به موضوعات آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی به‌عنوان مباحث مقدماتی، مقاله را با تأکید بر مشخصه‌هایی چون: تطبیق صفت با موصوف، عدم مطابقت نهاد با فاعل، ایجاد پرش ضمیر، گسترش دادن جزء اول فعل و نیز با طرح مؤلفه‌هایی نظیر قلب نحوی، مطابقت فاعلی، چینش واژگانی، استعمال هنری فعل‌های مرکب به‌عنوان عناصر نظم‌آفرین، بیان می‌کند که مولانا قصد دارد ضمن ایجاد آشنایی‌زدایی و درنگ هنری، خواننده را برای کشف مقاصد زیباشناسی انحرافات و سرپیچی‌های نحوی خود که عبارت است از القاء مفهوم کثرت و تنوع و گریز از محدودیت‌ها، ترغیب کند و نیز مخاطب را در رسیدن به شکل هنری خود از طریق توجه به نقش عناصر نظم‌آفرین راهنمایی نماید. نتیجه آن‌که: تصرّفات و نوآوری‌های نحوی مولوی در دیوان شمس، که به‌واسطه‌ی انعطاف‌پذیری زبان فارسی و به‌سبب ضرورت وزنی، داشتن زبان حماسی، الهام‌گیری از زبان مردم، ناخودآگاهی و ... صورت می‌گیرد، از آن‌رو که توانسته صورت‌های ذهنی مولوی را درست و کامل به مخاطب منتقل کند، زیبا، هنری و پذیرفتنی است.

واژه‌های کلیدی: فراهنجاری نحوی، بلاغت، آشنایی‌زدایی، برجسته‌سازی، دیوان شمس، مولوی

\* استادیار زبان و ادبیات فارسی skhodadani@gmail.com (نویسنده‌ی مسئول)

\*\* کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی. Shang.m90@gmail.com

۱. مقدمه

«نقد ادبی به بررسی آثار درجه یک و مهم ادبی می‌پردازد و در این‌گونه آثار بیش از این‌که نقاط ضعف مهم باشد نقاط قوت مطرح است. لذا منتقد ادبی می‌کوشد با تجزیه و تحلیل آن اثر ادبی اولاً ساختار و معنی آن را برای خوانندگان روشن کند و ثانیاً قوانینی را که باعث اعتلای آن شده است توضیح دهد.» (شمیسا، ۱۳۷۸: ۲۲)

مکاتب مختلف نقد ادبی، برای پرداختن به تجزیه و تحلیل و نقد آثار درجه‌ی یک و مهم ادبی به وجود آمدند. یکی از مکاتب نقد ادبی که با رویکردی زبانشناسانه به بررسی ادبیات پرداخته است، فرمالیسم روسی است. فرمالیست‌ها در صدد بودند تا مبنایی علمی برای نقد ادبی پیدا کنند و می‌کوشیدند «ادبیّت» اثر را با شیوه‌ای علمی کشف کنند. از این روی بود که به تجزیه و تحلیل عناصر موجود در خود اثر می‌پرداختند. (علوی مقدم، ۱۳۸۱: ۸) آنان خصلت خاص ادبیات را «ادبیّت» آن می‌دانستند و در پی کشف قوانین این «ادبیّت» بودند. حال چگونه می‌توان این قوانین را کشف کرد؟ از آن‌جا که ابزار ادبیات، زبان است، پس وقتی در مورد ادبیات بحث می‌شود خود به‌خود بحث، درباره‌ی زبان ادبی نیز پیش می‌آید. فرمالیست‌ها میان زبان ادبی و انواع دیگر زبان، تفاوت بارزی قائل بودند. (شایگان‌فر، ۱۳۸۰: ۴۸) آنان ادبیات را یک مسئله‌ی زبانی می‌دانستند و در واقع «آن را نوعی کاربرد ویژه‌ی زبان قلمداد می‌کردند.» (سلدن (Selden)، ۱۳۸۴: ۴۵) به اعتقاد آنان، در بررسی اثر ادبی باید بر فرم و شکل اثر تکیه کرد و نه بر محتوا. البته شایان ذکر است که فرم، در معنایی که صورت‌گرایان روس آن را به‌کار می‌برند، منافاتی با محتوا ندارد، بلکه فرم در اصل مقدمه‌ای است برای پرداختن به محتوا. شفیع‌ی کدکنی این مهم را چنین توضیح می‌دهد: «اول چیزی باید مثلث (= یعنی دارای فرم) باشد و بعد شما در باب رنگ آن مثلث صحبت کنید و سبزش را بر سرخش ترجیح دهید. پس مطالعه در باب فرم، تضادی با مطالعه‌ی تاریخی و اجتماعی ادبیات و هنرها ندارد، بلکه مقدمه‌ی واجبی است برای چنین مطالعاتی.» (شفیع‌ی کدکنی، ۱۳۸۶: سی و یک)

۱.۱. آشنایی‌زدایی (de-familiazation)

از مهم‌ترین نظریاتی که فرمالیست‌ها در پاسخ به سوال «ادبیات چیست؟» مطرح کردند نظریه‌ی آشنایی‌زدایی است. (علوی مقدم، ۱۳۸۱: ۱۰۷) با توجه به این دیدگاه،

قسمت‌های مهمی از زندگی ما، بر اساس عادت پیش می‌رود. بدین معنی که اگر ما به تدریج از راه مشاهده با شیء و یا موجودی خو بگیریم، دیگر آن را نمی‌بینیم. هنر برای بازیابی معناهای زندگی، برای ادراک آدمی از پدیده‌هاست. سهراب سپهری در باب گریز از عادت می‌گوید: چشم‌ها را باید شست جور دیگر باید دید / واژه‌ها را باید شست / واژه‌ها باید خود باد، واژه‌ها باید خود باران باشد. (سپهری، ۱۳۸۷: ۲۹۱-۲۹۲)

«یاکوبسن» نیز مسئله‌ی اساسی هنر و شعر را در «به‌هم زدن ترتیب» می‌داند. بدین معنا که نظم موجود را بر هم ریخته، آرایش و نظم جدیدی از او ارائه می‌دهیم تا ذهن‌ها در کشف آن کنجکاو شوند و موشکافانه با آن برخورد کنند. (نفیسی، ۱۳۶۸: ۳۵)

نکته‌ی مهمی که شکلوفسکی بدان پرداخته، مربوط به کهنگی «بازی نشانه‌ها» است. (صفوی، ۱۳۸۳، ج ۲: ۵۴) توضیح آن‌که پیش از اجتماعی شدن نشانه‌ها، هر مدلولی ممکن است به هر دالی و هر دالی نیز می‌تواند به هر مدلولی دلالت کند. ولی پس از اِعمال این اختیار و اجتماعی شدن آن، دیگر نمی‌توان آن را تغییر داد (همان: ۲۶)

حال آن‌که شاعران در زبان ادبی نشانه‌های جدیدی را خلق می‌کنند که خود این نشانه‌ها نیز با سپری شدن قرن‌ها فرسوده می‌شوند و نیاز به آشنایی‌زدایی پیدا می‌کنند. مثلاً واژه‌ی «نرگس» قرن‌هاست که استعاره از چشم یار گرفته می‌شود و در نهایت به ابتذال گراییده است و دیگر آن غرابت را برای خواننده ندارد و به اصطلاح به «فرسودگی نشانه» دچار شده است. لذا آن خاصیت را ندارد که در ذهن مخاطب مکث ایجاد کند و او را به کشف و لذت برساند. فرمالیست‌ها معتقد بودند «داستان برای جلب توجه ما تمهیدات «بازدارنده» یا «کُندکننده» را به‌کار می‌گیرد و در زبان ادبی است که این تمهیدات آشکارا عرضه می‌شوند.» (ایگلتن (Terry Eagleton)، ۱۳۸۰: ۷)

#### ۱. ۲. برجسته‌سازی (foregrounding)

مراد از برجسته‌سازی به‌کارگیری شیوه‌ای است که به‌نوعی به زبان تشخّص داده، آن را از زبان معیار متمایز کند. البته، هر عدولی باید دارای «انسجام و یکپارچگی» و همراه با اصول «زیباشناختی» باشد. از منظر موفارسکی یکی از ویژگی‌های برجسته‌سازی، انسجام عناصر برجسته آن است. همچنین سرپیچی از زبان معیار «باید از دیدگاه‌های بلاغی (مخصوصاً علم بیان) قابل توجیه باشد.» (شمیسا، ۱۳۸۰: ۳۶) بنا بر نظریه‌های صورت‌گرایان، برجسته‌سازی، امری آگاهانه است؛ اما با تحقیق در آثار شاعران بزرگ

فارسی به‌ویژه در زمینه‌ی عرفان مشخص می‌شود که حداقل در ادبیات فارسی این حکم صادق نیست و غالباً برجستگی‌های زبان آنان ناخودآگاهانه شکل می‌گیرد.

#### ۱. ۲. ۱. انواع برجسته‌سازی

از دیدگاه «لیچ» برجسته‌سازی از دو راه صورت می‌گیرد: ۱. فراهنجاری (deviation) که از آن غالباً در حوزه‌ی بدیع معنوی بحث می‌شود و شعر را می‌سازد. ۲. هنجارافزایی (Extra regularity) که اغلب در حوزه‌ی بدیع لفظی است و نظم را می‌سازد. (شمیسا، ۱۳۷۸: ۱۶۳)

طبق تقسیم‌بندی «لیچ» فراهنجاری از طریق خروج از قواعد حاکم بر زبان معیار تحقق می‌یابد. البته این خروج، شامل انحرافات است که همراه با خلاقیت هنری باشند و خاصیت زیبایی کلام را افزایش دهند.

سعی فرمالیست‌ها بر آن بود تا فرقی بین زبان عادی و زبان ادبی بیابند. از این‌رو، به بررسی متون ادبی پرداختند. همچنین آنان در تلاش بودند «تا اجزای سازنده‌ی ادبیت متن را از شکل و بنیان آن استنتاج کنند.» (شایگان فر، ۱۳۸۰: ۴۶) آن‌ها ضمن بررسی اجزای سازنده‌ی «ادبیت متن»، به دو فرایند زبانی خودکاری و برجسته‌سازی پی برده، از بین این دو فرایند، برجسته‌سازی را عامل به‌وجود آمدن زبان ادب دانستند (صفوی، ۱۳۸۳، ج ۲: ۴۰) همان‌گونه که گذشت، برجسته‌سازی از دیدگاه لیچ، از دو راه فراهنجاری و هنجارافزایی صورت می‌پذیرد. از بین آن دو، فراهنجاری اهمیت بیشتری دارد. ما نیز با توجه به عنوان تحقیقمان وارد بحث هنجارافزایی نخواهیم شد.

#### ۱. ۲. ۲. انواع فراهنجاری از دیدگاه لیچ

لیچ فراهنجاری را به هشت قسم معنایی، آوایی، سبکی، نوشتاری، گویشی، زمانی یا باستان‌گرایی، واژگانی و نحوی تقسیم‌بندی می‌کند. ما در این مقال با توجه به این تقسیم‌بندی و پس از بیان مطالبی در باب نحو و بلاغت و فراهنجاری نحوی، مواردی را که مولوی در دیوان شمس به آن اقدام کرده است، مورد بررسی قرار می‌دهیم.

#### ۲. پیشنهادی تحقیق

برخی از منتقدان در زمینه‌ی عدول از هنجار در دیوان شمس، دیدگاه‌های خود را ارائه کرده‌اند؛ به‌طوری که در آن‌ها، یا به فراهنجاری نحوی پرداخته نشده و یا پاره‌ای از قسمت‌های مربوط بدان مورد توجه قرار نگرفته است. مؤلف مقاله‌ی «آشنایی‌زدایی در

غزلیات شمس»، تنها به طرح برخی از موارد هنجارگریزی معنایی، واژگانی و زمانی به همراه شواهدی از غزلیات مولانا اکتفا کرده است. (محمدی، ۱۳۸۰: ۲۱۵-۲۲۱) در مقاله‌ی «آشنایی‌زدایی و فراهنجاری معنایی در غزلیات مولوی» نیز به بیان مسائل مربوط به فراهنجاری معنایی بسنده شده و سخنی درمورد فراهنجاری نحوی، به میان نیامده است (اسداللهی و علی‌زاده، ۱۳۹۱: ۱-۲۰) سیب باغ جان عنوان کتاب ارزنده‌ای است که مؤلف آن به ترفندها و تمهیدات هنری مولانا، در غزل توجه کرده است و به انواع فراهنجاری، به‌ویژه فراهنجاری نحوی در دیوان شمس توجه نشان داده است (خلیلی، ۱۳۸۰: ۲۳۶-۲۴۸)؛ اما به دلیل ظرفیت بالای آثار مولوی، به‌ویژه غزلیات شمس هنوز در زمینه‌ی مورد بحث، جای پژوهش و تحقیق باقی است.

### ۳. نحو و بلاغت

نحو، به معنی میزان توانایی شاعر، در طرز قرار دادن اجزای جمله، به میزان تناسب است. یکی از مهم‌ترین نکته‌هایی که در شعر و به‌طور کلی در هنر که با کلمه‌ها سر و کار دارند، «بلاغت جمله» است؛ یعنی آگاهی از طرز کاربرد اجزای جمله. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۹۳)

امکانات نحوی هر زبان، از جهتی محدودترین امکانات است. وقتی می‌خواهیم جمله‌ای را بیان کنیم، همه‌ی واژه‌های متعلق به آن زبان، در اختیار ما هستند تا با هر کدام خواستیم، جمله‌ی خود را شروع کنیم. اما با انتخاب اولین کلمه، انتخاب واژه یا واژه‌های بعدی را در زنجیر گفتار محدود می‌کنیم؛ زیرا در میان طبقه‌ی نامحدودی که از نظر دستوری ممکن است در این نقطه از زنجیر گفتار، جای گیرد، عدّه‌ای با اولین کلمه، سازگار و عدّه‌ای ناسازگارند. بر این اساس، تنها انتخاب درست از بین طبقات دستوری کافی نیست؛ بلکه باید سازگاری دو واژه هم محسوب شود. (باطنی، ۱۳۸۰: ۵۵-۵۶) همچنین، از طرف دیگر، بیش‌ترین حوزه‌ی تنوع‌طلبی در زبان، همین حوزه‌ی نحو است. به‌طوری که بزرگ‌ترین نظریه‌پردازان بلاغت ایران و اسلام، از جمله «عبدالقاهر جرجانی» ضمن عطف توجه خود به حوزه‌ی نحو، بلاغت و تأثیر آن را در حوزه‌ی ساختارهای نحوی زبان مقصور می‌کنند. (جرجانی، ۱۳۶۸: ۱۲۹-۱۴۰) از منظر «جرجانی» نحو، علم کشف معانی است. بدین معنی که شاعر زبان را به‌گونه‌ای به‌کار می‌برد که از روابط اجزای کلام با یکدیگر بافتی زنده و متنوع از تصاویر و احساسات

به وجود می‌آورد. (العشماوی، بی تا: ۲۸۳) بنابراین، با توجه به محدودیت‌های زبانی حوزه‌ی نحو و نیز اقتضای تنوع‌طلبی در این حوزه، می‌توان گفت که فراهنجاری نحوی، دشوارترین فراهنجاری محسوب می‌شود. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۳۰-۳۱) از سوی دیگر، «توسّع و تنوّع در حوزه‌ی زبان از مهم‌ترین عوامل تشخیص زبان ادب است.» (همان: ۲۶) و هیچ زبانی بدون برجستگی و تشخیص سبکی، توجه خواننده را به خود معطوف نمی‌کند. از این روست که «شکلوفسکی» شعر را عبارت از تازه و عجیب کردن می‌داند. (ولک (René Wellek)، ۱۳۸۲: ۲۷۹) اگر در میان بزرگان زبان فارسی به دنبال شاعرانی باشیم که همین ویژگی‌های نحوی زبان را داشته، گاهی به واسطه‌ی همان عامل، شعر آنان برجستگی خاصی پیدا می‌کند، علاوه بر شاعرانی چون «فردوسی» و «سعدی»، باید از شاعر بزرگی نظیر «مولوی» هم یاد کرد. زیرا «با وجود همه‌ی محدودیت‌ها، تصرفات وی در شکل نحوی، در کنار سایر تصرفات او از جهت صرفی، واژگانی و ... بسیار جالب است.» (مولوی، ۱۳۸۷: مقدمه، بیست و سه) اینک برای یافتن آشنایی‌زدایی‌های نحوی مولوی، دیوان شمس را مورد بررسی قرار می‌دهیم.

#### ۴. فراهنجاری نحوی در دیوان شمس

گاه شاعر قواعد نحوی حاکم بر زبان را نادیده می‌گیرد و دست به آفرینش شعر می‌زند (صفوی، ۱۳۸۰، ج ۲: ۸۰) و با عدول از قواعد نحوی زبان و نیز با به‌کارگیری قواعد نحوی مخصوص، غبار عادت را از زبان خود می‌زداید و موجب آشنایی‌زدایی می‌شود. به اعتقاد یاکوبسن «... تأکید در شعر نه بر گزینش، بلکه بر ترکیب است. واژگان بر اساس نقش موسیقایی موازنه و تشابه در ضرباهنگی خاص در جمله قرار می‌گیرند و این ترکیب، سازنده‌ی تشابه میان مصراع‌هاست که آن را گاه نحو شعری می‌خوانند.» (احمدی، ۱۳۸۴: ۷۶)

#### ۴.۱. مطابقت دادن صفت با موصوف

قاعده آن است که «موصوف خواه مفرد باشد خواه جمع، مذکر باشد یا مؤنث، صفت مطلق معمولاً مفرد است.» (مرزبان‌راد، ۱۳۷۸: ۷۲) اما چنان‌که خواهیم دید مولوی در ابیات زیر «زرین‌ها» و «نوادر» را که به ترتیب برای «جام» و «قال‌ها» صفت هستند، جمع آورده، در حالی که تنها موصوف است که می‌تواند جمع آورده شود و صفت در هر حال باید مفرد باشد:

## ۷ ————— **فراهنجاری نحوی در دیوان شمس تبریزی**

ساقیان سیم‌بر را جام زرین‌ها به کف      رویشان چون ماه تابان پیش آن سلطان ما  
(مولوی، ۱۳۸۴: ۹۸)

حال‌های کاملانی کان و رای قال‌هاست      شرمسار از فر و تاب آن نوادر قال‌ها  
(همان: ۱۰۳)

شاعر در همین مقوله، به آوردن صفت، به صورت جمع مکسر، نیز توجه ویژه‌ای نشان می‌دهد و با نو کردن این مبحث، برجسته‌سازی دیگری از خود به جای می‌گذارد. «کیار» و «عجایب» در نمونه‌های ذیل جالب توجه هستند که هر دو جمع مکسرند؛ در صورتی که گفتیم صفت بایستی به شکل مفرد به کار رود:

روزی از معرفت و فقه بسوزد ما را      که بگویم که جنید است و ز شیخان کیار  
(همان: ۴۳۲)

به هر دو روز یکی شکل دیگر آوردی      به شکل‌های عجایب مثال شتادی  
(همان: ۱۱۴۹)

– وی در آوردن صفت پیشین و موصوف نیز نوآوری می‌کند:

صد هزار انگشت‌ها اندر اشارت دیده شد      سوی او از نور جان‌ها کای فلان این است او  
(همان: ۸۲۵)

در نوای عشق آن صد نوبهار سرمدی      صد هزاران بلبلان اندر گل و گلزار ما  
(همان: ۱۰۰)

بس کن آخر چه برین گفت زبان چفسیدی      عشق را چند بیان‌هاست که فوق سخن است  
(همان: ۱۹۳)

طبق هنجار زبان، این گونه ترکیب‌های وصفی، به صورت «صد هزار انگشت»، «صد هزار بلبل» و «چند بیان» می‌آیند و صفت‌های پیشین، معمولاً معنای کثرت را با خود حمل می‌کنند؛ اما مولوی با ذکر نشانه‌ی جمع، در موصوف و گاهی در هردو (موصوف و صفت) ضمن بخشیدن معنای کثرت و توسع، در استعمال صفت و موصوف برجسته‌سازی می‌کند (خلیلی جهان‌تیغ، ۱۳۸۰: ۲۴۳-۲۴۵)

### ۲.۴. عدم مطابقت نهاد و فعل

در کتب دستور آمده است که با نهاد مفرد فعل مفرد و با نهاد جمع فعل جمع باید آورده شود. (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۵: ۱۲) اما گاه شاعران، این اصل را نادیده گرفته و برای نهاد جمع، فعل مفرد می‌آورند که خود نوعی فراهنجاری نحوی محسوب می‌شود.

مانند بیت زیر از مولوی که برای «صد عدو و آشنا» فعل مفرد «آید» را آورده است:  
دعوی خوبی کن بیا تا صد عدو و آشنا با چهره‌ای چون زعفران با چشم تر آید گوا  
(مولوی، ۱۳۸۴: ۵۳)

همچنین در بیت زیر «خمیر و نانبا» با فعل مفرد «گردد» ذکر شده‌اند.  
خمیر و نانبا دیوانه گردد تنورش بیت مستانه سراید  
(همان: ۲۸۵)

#### ۳.۴. ایجاد فاصله در بین اتباع

اگر بین اجزای اتباع، که مقوله‌ای صرفی است، فاصله افتاده باشد، ممکن است در مبحث فراهنجاری نحوی مورد بررسی قرار گیرد. اتباع «در اصطلاح دستور لفظی است مهمل و بدون معنا و یا فاقد معنی روشن که به دنبال اسم یا صفت می‌آید.» (انوری، ۱۳۸۴، ج ۲: ۹۸) و کار آن تأکید و گسترش معنای اسم و صفت می‌باشد. حال شاعر گاه این نظم را به هم می‌زند و بین اتباع و اسم یا صفت فاصله ایجاد می‌کند. مانند:

چون کشتی بی‌لنگر کژ می‌شد و مژ می‌شد وز حسرت او مرده صد عاقل و فرزانه  
(مولوی، ۱۳۸۴: ۸۶۴)

چنان‌که مشهود است «کژ و مژ» از اتباع‌اند و طبق قاعده باید به دنبال هم بیایند. اما مولوی هر کدام را با فعل جداگانه‌ای آورده است. «قیل و قال» نیز از اتباع‌اند (دهخدا، ۱۳۷۳، ج ۱۱: ۱۵۷۲۹)، لذا جدا آمدن آن در بیت زیر نیز آشنایی زدایی از طریق فراهنجاری نحوی زبان محسوب می‌شود.

ای قیل و ای قال تو خوش و ای جمله اشکال تو خوش

ماه تو خوش سال تو خوش ای سال و مه چاکر تو را

(مولوی، ۱۳۸۴: ۵۳)

مورد مشابه دیگری که در غزلیات شمس بسامد دارد ترکیباتی است که مولانا آن‌ها را به صورت جداگانه آورده. مانند:

کام من آمد دام افندی های من آمد هوی افندی

(همان: ۱۱۲۱)

«های و هوی» ترکیب عطفی و اسم صوت مرکب است (دهخدا، ۱۳۷۳، ج ۱۴:

۲۰۶۶۹) که شاعر آن‌را جدا از هم آورده است. بیت زیر نیز وضعیت مشابهی دارد:

رست از وقاحت وز حیا وز دور وز نفلان جا رست از برو رست از بیا چون سنگ زیر آسیا  
(مولوی، ۱۳۸۴: ۶۰)



«برو بیا» اسم مصدر مرکبی است (دهخدا، ۱۳۷۳، ج ۳: ۴۰۳۴) که شاعر بین دو جزء آن، فاصله ایجاد کرده است. در بیت زیر، نیز «تار و پود» ترکیب عطفی و اسم مرکبی است (همان، ج ۴: ۵۴۲۲) که شاعر در مصرع دوم بین آن دو فاصله انداخته و عملاً تار و پود ترکیب را برهم زده است.

خموش باش که گفتار بی زبان داری      که تار او بُود نُطق و بانگ و حرفش پود  
(مولوی، ۱۳۸۴: ۳۶۸)

#### ۴.۴. آوردن ضمیر شخصی برای بی جان

آوردن ضمائر شخصی برای حیوانات و یا موجودات بی جان، طبق قاعده‌ی دستور زبان فارسی صحیح نیست، زیرا در تعریف آن می‌خوانیم که «ضمائر شخصی ضمایی هستند که بر اشخاص دلالت می‌کنند.» (انوری، ۱۳۸۴، ج ۲: ۱۸۲) در ابیات زیر شاعر ضمیر شخصی «او» را برای «مار» و «آسیاب»، و «تو» را برای «درد» به کار برده و از قواعد نحوی زبان هنجار، عدول کرده است: همچنین آوردن ضمیر شخصی برای بی جان در ص ۸ هم مقوله‌ای صرفی است که کاربرد نحوی آن به تشخیص و تصویرسازی کمک کرده است.

آن مار ابله خویش را بر خار می‌زد دم به دم      سوراخ سوراخ آمد او از خود زدن بر خارها  
(مولوی، ۱۳۸۴: ۵۶)

آبیش گردان می‌کند او نیز چرخسی می‌زند      حق آب را بسته کند او هم نمی‌جنبد ز جا  
(همان)

تا برده‌ای دل را گرو شد کشت جانم در درو      اول تو ای دردا برو و آخر تو درمانا بیا  
(همان: ۵۵)

همچنین «درخت موسی» با ضمیر «او» خوانده شده است. که با قواعد نحوی مطابقت ندارد:

ای روز چون حشری مگر وی شب، شب قدری مگر      یا چون درخت موسی کو مظهر الله شد  
(همان: ۲۳۴)

به کاربرد ضمیر «او» برای «آسمان» در نمونه‌ی ذیل نیز توجه نمایید:  
این آسمان گرنیستی سرگشته و عاشق چو ما      زین گردش او سیرآمدی گفتمی بسستم چند چند  
(همان: ۲۳۷)

همان‌گونه که می‌بینیم کاربرد نحوی ضمیر شخصی برای بی جان، به تشخیص و تصویرسازی در ابیات فوق کمک کرده است؛ هر چند این مبحث مقوله‌ای صرفی باشد.

#### ۵.۴. پرش ضمیر

اصل براین است که ضمائر پیوسته، در زبان معیار معمولاً در حالت مفعولی به فعل، در حالت مضاف‌الیهی به اسم می‌چسبند و هنگامی که نقش متممی داشته باشند، بعد از حرف اضافه می‌آیند. اما در زبان ادبی گاه به ضرورت وزن و یا به خاطر زیباسازی و تأکید بر قسمتی از جمله شاعر به جابه‌جایی ضمیر پیوسته اقدام می‌کند. این امر به «پرش یا رقص ضمیر» موسوم است:

هر کس فریباند مرا تا عشر بستاند مرا      آن‌کم دهد فهم بیا گوید که پیش من بیا  
(همان: ۵۶)

ضمیر پیوسته‌ی «م» در «آن‌کم» نقش متممی دارد. قاعده آن است که ضمیر پیوسته در حالت متممی، بعد از حرف اضافه بیاید. اما در نمونه‌ی فوق بعد از «آن‌که» آمده است. همچنین ضمیر پیوسته‌ی «ت» در بیت زیر نقش متممی دارد و بعد از فعل آمده، در صورتی که باید بعد از حرف اضافه می‌آمد:

نگفتمت مرو آن‌جا که مبتلات کند      که سخت دست درازند بسته پات کند  
(همان: ۳۶۷)

و در بیت زیر «ت» نقش متممی دارد و بایستی بعد از حرف اضافه‌ی «برای» می‌آمد، اما به فعل چسبیده است:

با دل گفتم چنین خوش استت      دل نعره‌زنان که آری آری  
(همان: ۱۰۲۵)

ضمائر پیوسته «ت» در دو بیت زیر نقش مفعولی دارند، اما اولی به ضمیر اشاره‌ی «آن» و دومی به ضمیر شخصی «او» پیوسته‌اند، در صورتی که بر طبق قاعده بایستی به فعل می‌پیوستند.

زان سوکه فهمت می‌رسد باید که فهم آن‌سو رود      آنکت دهد طال بقا او را سزد طال بقا  
(همان: ۵۶)

هم او که دل تنگت کند سرسبز و گل رنگت کند      هم او ت آرد در دعا هم او دهد مزد دعا  
(همان)

ضمیر پیوسته‌ی «ش» در سه بیت زیر نیز بر اساس قاعده باید به فعل اضافه می‌شدند ولی چون به اسم چسبیده‌اند، لذا پرش ضمیر دارند.

آیش گردان می‌کند او نیز چرخ می‌زند      حق آب را بسته کند او هم نمی‌جنبد ز جا  
(همان)

گه عاشق این پنج‌وشش گه طالب جان‌های خوش

این سوش‌کش آن سوش‌کش چون اشتری گم کرده جا  
(همان: ۶۰)

بهر نور شمس تبریزی تنم شمع وارش با شرر آمیختند

(همان: ۳۳۱)

همه‌ی کلمات قافیه در غزل ۹۱۲ پرش ضمیر دارند. برای نمونه در مطلع آن که  
ذیلاً آمده است ضمیر پیوسته‌ی «ت» که نقش مفعولی دارد، به اسم پیوسته است.  
نگفتمت مرو آن‌جا که مبتلات کنند که سخت دست درازند بسته پات کنند

(همان: ۳۶۷)

در بیت زیر نیز عیناً شرایط بیت فوق حاکم است:

به‌گوش هوش بگفتم به آب روی برو که این دم ارگه قافی هم از بنت بکنند

(همان: ۳۶۸)

همچنین ضمیر پیوسته‌ی «م» در نمونه‌ی زیر که نقش مفعولی دارد و به اسم  
«مقام» چسبیده است پرش ضمیر دارد.

ستاره‌ام که من اندر زمینم و بر چرخ به صد مقام یابند چون خیال خدود

(همان: ۳۶۸)

#### ۴.۶. گسترش دادن جزء اول فعل مرکب

چنان‌که قبلاً گفته شد؛ در بحث ترکیب، اصل بر آن است که وقتی دو کلمه باهم ترکیب  
می‌شوند و تشکیل یک واحد را می‌دهند، جزء اول نمی‌تواند گسترش یابد. این نکته در  
مورد فعل مرکب، نیز صدق می‌کند. مثلاً نمی‌توان گفت: «سعادت‌ی به من دستی داد.»  
زیرا جزء پیشین «دست» در «دست داد» گسترش‌پذیر نیست. (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۵:  
۶۰) اما مولوی در بیت زیر، این اصل دستوری را زیر پا گذاشته و با آوردن پسوند «ک»  
پس از جزء پیشین فعل مرکب «پر زند» در کاربردی بدیع «پرک زند» به کار برده است:  
بال بر آرد این دلم چونک غمت پرک زند بار خدا تو حکم کن تا به ابد همین کند

(همان: ۲۴۵)

همچنین در ابیات ذیل به جزء اول فعل مرکب «امتحان کردن» علامت جمع «ها»  
و به جزء نخست فعل مرکب «ریاضت کردن»، «یا» اضافه کرده است:

با من ای عشق امتحان‌ها می‌کنی واقفی بر عجزم اما می‌کنی

(همان: ۱۰۷۸)

عجب مدار اگر جان حجاب جانان است ریاضتی کن و بگذار نفس غوغا را  
(همان: ۱۳۶)

«دستک زدن» در بیت زیر نیز نمونه‌ی دیگریست از این نوع فراهنجاری که  
گیرایی خاصی به بیت بخشیده است:  
چون تو آیی جزو جزوم جمله دستک می‌زنند چون تو رفتی جمله افتادند در افغان چرا  
(همان: ۱۰۲)

#### ۴.۷. تازه کردن فعل با جانشین‌سازی

به‌عنوان نمونه، به‌کار بردن فعل «خیزان کردن» به‌جای «خیزیدن» در بیت ذیل جالب  
توجه است:

خلق خیزان کنند و ما بر بام اشتر مردمان شمار کنند  
(همان: ۶۶۵)

شاعر در بیت زیر با اسم صوت «عو» فعل امر ساخته است:  
ای تن چو سگ کاهل مشو افتاده عوعو بس معو تو بازگرد از خویش و رو سوی شهنشاه بقا  
(همان: ۵۷)

حال آنکه تعاریف آمده در خصوص فعل امر در کتب دستور زبان فارسی نشان  
می‌دهد که چنین ساختی در خصوص فعل امر وجود ندارد. اساساً فعل امر با بن مضارع  
+ جزء پیشین «ب» ساخته می‌شود. (انوری، ۱۳۸۴، ج ۲: ۶) مولانا جلال‌الدین با آوردن  
«معو» در بیت فوق فراتر از قواعد نحو زبان گام برداشته است، اما رعایت اصل  
زیباشناختی در این عدول، به تأثیر کلام وی افزوده و آنرا قابل قبول کرده است.  
به‌طور کلی، در آثار گذشتگان بسامد افعال ساده و پیشوندی نسبت به زمان حاضر  
بالاست. در زبان جاری نیز برخلاف گذشته، بسامد فعل‌های مرکب نسبت به افعال  
ساده و پیشوندی رو به افزایش است. (سمیعی، ۱۳۸۹: ۵۵) اما طبق نمونه‌های فوق و  
همچنین مثال‌های دیگر در دیوان شمس، مولانا به‌جای فعل‌های ساده و پیشوندی، به  
آوردن افعال مرکب گرایش زیادی دارد و این امر برجسته و تازه است.

مولانا در ابیات زیر به‌جای فعل‌های «دوانید»، «کشانید»، «بگذر» و «بگریزی»، از  
فعل‌های مرکب «دوان کرد»، «کشان کرد»، «گذر کن» و «گریز کنی» استفاده کرده است:  
شمس‌الحق تبریز چو بگشاد پر عشق جبریل امین را زپی خویش دوان کرد  
(مولوی، ۱۳۸۴: ۲۷۲)

در کوی خرابات مرا عشق کشان کرد  
آن دلبر عیار مرا دید نشان کرد  
(همان: ۲۷۲)

گذر کن از بشریت فرشته باش دلا  
فرشتگی چو نباشد بشر چه سود کند  
(همان: ۳۷۷)

وگر گریز کنی همچو آهو از کفشیر  
ز تو گریزد آن ماه بر اسد باش  
(همان: ۳۷۷)

#### ۴. ۸. مطابقه‌ی فاعلی

یکی از ویژگی‌ها و امکانات زبان فارسی، مطابقه‌ی فاعلی است. مراد از مطابقه‌ی فاعلی، آن است که نشانه‌ای که بر فاعل و نهاد دلالت دارد، به فعل می‌افزاید تا مطابقت فعل و نهاد را نشان دهد. بر اساس این ویژگی، همه‌ی فعل‌ها، به یکی از شش نشانه‌ی «-م»، «-ی»، «تهی»، «-یم»، «-ید» و «-ند» ختم می‌شوند. در نتیجه، بر نظم و آهنگ جمله‌ها افزوده می‌شود. مانند نمونه‌های زیر:

خوشا آن‌حال مستی که با ما عهد می‌بستی  
مرا مستانه می‌گفتی که ما را خویش و فرزندی  
(همان: ۹۵۰)

همه مست خرابید همه چشم پر آبید  
چو خورشید بتابید به کیوان افندی  
(همان: ۱۱۶۵)

در مثال اول، «می‌بستی»، «می‌گفتی» و «فرزندی» همگی دارای نشانه‌ی نهادی «-ی» است. در نمونه‌ی دوم نیز چون بیت به زبان دوم شخص جمع بیان شده است، جمله‌ها بیش‌تر به یک شکل، خاتمه می‌پذیرند تا موجب تکرار و نظم، در آخر جمله شوند. این ویژگی، برجستگی سخن را دو چندان می‌کند. نمونه‌ی دیگری از این مطابقه را در بیت زیر ببینید:

تو بلب‌لب گلزاری تو ساقی ابراری  
تو سر ده اسراری هم بی سر و بی پا را  
(همان: ۸۲)

#### ۴. ۹. آرایش واژگان اصلی جمله

در زبان فارسی، آرایش جمله به صورت «فاعل»، «مفعول» و «فعل» است. در زبان فارسی، چینش واژگان اصلی همراه با مطابقه‌ی فاعلی سبب می‌شود که جمله‌های فارسی، به یکی از نشانه‌های مطابقه‌ی فاعلی ختم گردد. این امر علاوه بر نظم‌آفرینی، باعث ایجاد تکرار که در شکل‌گیری بیش‌تر نظم مؤثر است، می‌شود. (منصوری، ۱۳۸۹:

(۱۰۰) مولانا در بیت زیر نشان می‌دهد که چگونه مطابقه‌ی فاعلی همراه با چینش واژگانی شعری را به وجود آورده که موجب آهنگین و موسیقایی شدن آن گشته است:

خداوندا خداوند جهانی      خداوند زمین و آسمانی

(مولوی، ۱۳۸۴: ۱۱۷۴)

#### ۴. ۱۰. استعمال هنری فعل مرکب

فعل مرکب در زبان فارسی، موجب ساختاری یک‌دست‌تر می‌شود و ساخت‌های محدودی را که کم و بیش از جهت معنا سبک شده‌اند، محمل عناصر تصریفی فعل می‌کند. در زبان فارسی، اگرچه ممکن است عناصر فعلی فعل مرکب بسیار باشند، تنها چند فعل از جمله «کردن»، «زدن» و «خوردن» بسامد بالایی دارند. اگر تکرار عنصر فعلی با دو ویژگی دیگر «مطابقه‌ی فاعلی» و «آرایش اصلی واژگان» همراه شود، تأثیر زیادی در ساخت ادبی خواهد داشت. (منصوری، ۱۳۸۹: ۱۰۰) به‌عنوان نمونه مولانا در غزلی با مطلع «خنده از لطف حکایت می‌کند / ناله از قهرت شکایت می‌کند.» (مولوی، ۱۳۸۴: ۳۳۴) با تکرار عنصر فعلی «می‌کند» در پایان جمله‌هایی که از تمام ویژگی‌های فوق برخوردارند، نظمی آهنگین ایجاد می‌کند. در بیت اول همان غزل، از این ویژگی فعل مرکب که امکان گسترش ساخت فعلی را فراهم می‌سازد، استفاده می‌کند و فعل «می‌کند» را طوری به کار می‌برد که «حکایت» و «شکایت» را بتواند هم‌قافیه سازد و «می‌کند» را به‌عنوان ردیف بیاورد. در بیت شش هم با استفاده از همین ویژگی فعل مرکب، ضمن داخل کردن کلمه‌ی «بی‌نهایت» در بین دو جزء «لطف‌ها» و «می‌کند»، توانسته این فعل مرکب را طوری باز کند که «بی‌نهایت» را با «حمایت» و امثال آن هم‌قافیه سازد. محدود شدن عنصر فعلی در بیت‌های زیر به دلیل فعل مرکب، موجب تکرار جمله‌های بیش‌تری شده است:

قدح‌ها را پیایی کن براق غصه را پی کن      خرد را بر تو لاشی کن ز ساغرای روحانی

(مولوی، ۱۳۸۴: ۱۱۵۵)

سفر راه نهان‌کن سفر از جسم به جان کن      ز فرات آب روان کن بز آن آب خضر بر

(همان: ۴۲۸)

مولانا علاوه بر ویژگی مذکور، دو مؤلفه‌ی «مطابقه‌ی فاعلی» و «آرایش اصلی واژگان» را نیز افزوده و در جمله‌های ابیات، ایجاد نظم کرده است و توانسته است در ساخت ادبی تأثیر شگرفی به جا بگذارد:

اگر تو یار نداری چرا طلب نکنی      و گر به یار رسیدی چرا طرب نکنی  
(همان: ۱۱۳۳)

عطای سر دهم کرده، قدح‌ها دم به دم کرده  
همه مستی عدم کرده، دو چشم از خود به هم کرده  
(همان: ۱۲۵۳)

از شواهد فوق به خوبی روشن می‌شود که مولوی چگونه از این امکان زبانی در حد مطلوب بهره می‌برد.

#### ۴. ۱۱. جدا کردن معطوف از معطوف‌علیه

جدا افتادن معطوف از معطوف‌علیه، که از مصادیق «فصل» در علم معانی به شمار می‌رود، در دیوان شمس، حضور نسبتاً چشم‌گیری دارد و این امر، تأثیربخشی کلام مولانا را دوچندان می‌سازد، موارد مشخص شده در ابیات زیر که بین «معطوف» و «معطوف‌علیه» جدایی افتاده است قابل توجه است:

کوه صفا بر آ به سر کوه رخ بییت      تکبیر کن برادر و تهلیل و هم دعا  
(همان: ۱۲۱)

همچون حریر نرم شود سنگلاخ راه      چون او بود قلاوز آن راه و پیشوا  
(همان: ۱۲۲)

دل را رفیق ما کند آن کس که عذر هست      زیرا که دل سبک بود و چست و تیزپا  
(همان: ۱۲۲)

جمله‌ی صحراودشت پر زشکوفه‌ست و کشت      خوف تتاران گذشت مشک تتاران رسید  
(همان: ۳۵۹)

حیله‌ها دانم و تلیسک و کژ بازی‌ها      جان زشرم تو به تلیس و به فن می‌نرود  
(همان: ۳۱۹)

#### ۴. ۱۲. فاصله انداختن میان حرف نفی با فعل یا شناسه‌اش

گاهی مولوی در غزلیات خود، بین حرف نفی و فعل جدایی انداخته است و از این طریق به نوعی موجب برجستگی سخنش شده است. نمونه‌ها:

تو که ای؟ آن که ز خاکی تو و من سازی و گویی      نه چنان ساختمت من که کس اسرار تو دارد  
(همان: ۳۱۳)

آن‌جا که شمس دینم پیدا شود به تبریز      والله که در دو عالم نی درد و درد ماند  
(همان: ۳۴۲)

سخن به نزد سخندان بزرگوار بود      ز آسمان سخن آمد سخن نه خوار بود  
(همان: ۳۷۸)

گر چه بسی برد ز شوهر عروس      او و جهازش نه به شو می‌رسد  
(همان: ۳۹۹)

آخر ای دلبر نه وقت عشرت‌انگیزی شدست      آخر ای کان شکر وقت شکرریزی شدست  
(همان: ۱۸۹)

سخن به نزد سخن‌دان بزرگوار بود      ز آسمان سخن آمد سخن نه خوار بود  
(همان: ۳۷۸)

که به ترتیب باید به این شکل می‌آمدند: «نساختمت»، «نماند»، «نبود»، «نمی‌رسد»،  
«نشدست»، «نبود». اما مولانا با ایجاد فاصله بین حرف نفی و فعل ساختی بدیع ایجاد  
کرده و ابیات را دلنشین‌تر ساخته است.

#### ۱۳.۴. نمونه‌های فاصله یا جابه‌جایی تک‌واژه‌های وجهی از فعل

گاهی در غزلیات شمس، تک‌واژه‌های «همی»، «می» و «ب» که دو جزء اول، برای  
ساختن ماضی استمراری و مضارع اخباری و جزء سوم، برای ساختن مضارع التزامی  
به‌کار می‌روند و همچنین برای ساختن وجوه خاصی از افعال، مورد استفاده قرار  
می‌گیرند، از فعل‌های خود جدا افتاده، موجب جلب توجه و تأمل خواننده می‌شوند.  
مانند مثال‌های زیر:

دل زما بر بود حسن دلربا      چابک و صیاد و بر باینده باد  
(همان: ۳۳۶)

سماع صوفیان می در نگیرد      که آتش هیزمی را تر نگیرد  
(همان: ۲۸۱)

از هوا و شهوت ای جان آب و گل می‌صد شود      مشکل این ترک هوا و کاشف هر مشکل است  
(همان: ۱۸۹)

روانه باش به اسرار و می تماشا کن      ز آسمان بپذیر این لطیف رفتاری  
(همان: ۱۱۴۴)

#### ۱۴.۴. قلب نحوی

در نحو، معمولاً اولین عنصر جمله، فاعل است؛ مگر آن‌که به اقتضای بلاغت، در آن



تقدّم و تأخّری روی داده باشد. در شعر غالباً این قاعده به هم می خورد (خلیلی جهان تیغ، ۱۳۸۰: ۲۴۸)؛ به عبارت دیگر، شاعر با استفاده از ویژگی «قلب نحوی»، توالی سازه‌های تشکیل دهنده‌ی جمله را با حفظ نشانه‌های دستوری تغییر می دهد. (دبیرمقدم، ۱۳۷۶: ۳۸)

#### ۴.۱۴.۱. قلب مفعول بی واسطه

در ابیات زیر، مفعول بی واسطه که در جمله پس از فاعل جای می گیرد، توانسته است ضمن حفظ نشانه‌ی مفعول بی واسطه‌ی «را» پیش از فاعل قرار گیرد:

تن را تو مبر سوی شمس الحق تبریزی      کز غلبه‌ی جان آن جا جای سر سوزن نی  
(مولوی، ۱۳۸۴: ۹۵۹)

امشب پریان را من تا روز به دل‌داری      در خوردن و شب‌گردی خواهم که کنم یاری  
(همان: ۹۶۴)

دل را ببرد عشق که تا سود دل کند      حاشا که او کند طمع‌ی یا تجارتی  
(همان: ۱۱۰۵)

مولانا با استفاده از این ویژگی زبان فارسی، توانسته آزادانه سازه‌های تشکیل دهنده‌ی جمله را جابجا کند و در نتیجه آسان‌تر بتواند نظم دل‌خواه خود را ایجاد کند و با بهره‌گیری از این شیوه‌ی برجسته‌سازی بر تأثیر بلاغی کلامش بیفزاید.

#### ۴.۱۴.۲. جمع کردن بدل‌ها در یک مصرع

در نمونه‌های زیر، مولوی توانسته است با استفاده از هنر قلب نحوی، بدل‌ها را در مصرعی جداگانه جمع کند و آن‌ها را به صورت برجسته‌ای نشان دهد:

ساکنان را ز چه در رقص آری      ز آدمی و ملک و دیو و پری  
(همان: ۱۰۸۳)

آفتاب حشر را ماند گدازد هر جماد      از زمین و آسمان و کوه و سنگ و گوهری  
(همان: ۱۰۳۳)

در ابیات زیر نیز سایر اجزای جمله‌ها پس و پیش شده است. شاید معنی کلی تغییر نکرده باشد؛ اما مسلماً بر تأثیر بلاغی جمله‌ها افزوده شده است:

نکند رحمت مطلق به بلا جان تو ویران      نکند والده ما را زپی کینه حجامت  
(همان: ۱۹۱)

گر می نکند لبم بیانت      سر می گوید به گوش جانانت  
(همان: ۱۸۲)

در بیت زیر، تقدیم «چه»ی پرسشی بر «شب» حاکی از کمال هنر و زیبایی شاعر است:  
خواب از پی آن آید تا عقل تو بستاند دیوانه کجا خسبد دیوانه چه شب داند؟  
(همان: ۲۶۳)

#### ۳.۱۴.۴. تقدّم فعل

شعریّت شعر، ایجاب می‌کند که نُرم زبان عادی و منطقی شکسته شود. «شعر درحقیقت چیزی نیست جز شکستن نُرم عادی و منطقی» کلام. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۲۴۰)  
مولوی در ابیات زیر، با مقدّم ساختن فعل، بر اجزای دیگر جمله، علاوه بر شکل بخشیدن شعر خود، آن را حماسی، مؤکّد و مؤثر می‌کند. افعال «دهد»، «آمد» و «بخندد» در ابیات زیر که باید در آخر می‌آمدند ولی در اوّل جمله ذکر شده‌اند، قابل توجه است:  
دهد آن کانِ ملاحِتِ قدحی وقتِ صباحت به از آن صد قدح می که بخوردی شب دوشت  
(مولوی، ۱۳۸۴: ۱۹۱)

آمد جواب از آسمان کو را رهاکن در همان کاندر بلای عاشقان دارو و درمان بیهده‌ست  
(همان: ۱۶۴)

بخندد چشم مریخش مرا گوید نمی‌ترسی نگارا بوی خون آید اگر مریخ خندان است  
(همان: ۱۶۶)

همچنین است افعال «بنما» و «بربای» در بیت زیر و افعال «رفتم» و «بنشانند» در ابیات بعدی مقدّم بر دیگر اجزای جمله قرار گرفته‌اند:

بنما ز می فرخ این سو اخ و آن سو اخ بربای نقاب از رخ معشوق نقابی را  
(همان: ۸۲)

رفتم به سوی مصر و خریدم شکری را خود فاش بگو یوسف زرین کمری را  
(همان: ۸۴)

بنشانند به ملکت ملکی بنده‌ی بسد را بخریسد به گوهر کرمش بی‌گهری را  
(همان)

#### ۱۵.۴. حذف فعل با قرینه‌ی لفظی و معنوی

حذف فعل که از موارد رعایت اقتصاد زبانی است، در دیوان شمس بیش‌تر به قرینه‌ی معنوی صورت می‌گیرد. مولوی در سه بیت اوّل زیر از روی قرینه‌ی معنوی فعل‌ها را حذف کرده است. در دو بیت بعدی نیز حذف افعال، به قرینه‌ی لفظی صورت گرفته که البته جلب توجه و تأمل خواننده را برمی‌انگیزد:

علم و عملم قبولِ او بس (است) ای من ز جز این قبول بیزار  
(همان: ۴۱۷)

هزار رحمت دیگر نثار آن عاشق (باد) که او به دامِ هوای چو تو شهی افتاد  
(همان: ۳۷۴)

چو یار مست خراب است و روز روز طرب (است)  
به غیر شنگی و مستی بیا بگو چه کنند  
(همان: ۳۶۷)

پلید پاک شود مرده زنده (شود) مار عصا (شود) چو خون که در تن آهوست مشکبو گردد  
(همان: ۳۶۶)

همچنان که مشاهده می‌شود حذف به قرینه‌ی افعال در ابیات فوق، قدرت تأثیر و زیبایی آن را دو چندان کرده است.

#### ۴. ۱۶. تازگی در کاربرد حرف اضافه و متمم

«معمولاً حرف اضافه، یا پیش از متمم می‌آید یا پیش و پس آن؛ اما استفاده از حرف اضافه پس از متمم معمول نیست. مولانا این جسارت را داشته که حرف اضافه را در حدّ وسیعی پس از اسم بیاورد.» (خلیلی جهان‌تیغ، ۱۳: ۲۴۶) وی معمولاً با شگردهای متفاوت، تنوع و گیرایی خاصی به بیان خود می‌بخشد. از آن‌جاکه بنابر قول مشهور، اشعار وی به صورت ارتجالی سروده می‌شده است، لذا به نظر ما اقداماتی از این دست در اشعار مولانا، ناخودآگاهانه صورت می‌پذیرفته است. با نظر به ابیات ذیل تأثیر این کار بر زیبایی کلام مولوی را می‌توان به وضوح مشاهده کرد:

شیری است پور آدم صندوق عالم اندر صندوق در شده ست او بیمار می‌نماید  
(مولوی، ۱۳۸۴: ۳۴۷)

در زیر چادرست بتی کز صفات او ما را ز عقل برد و سجد اندر آمدیم  
(همان: ۶۴۳)

گفتمش چونی دل او گریه در شد های‌های از فراق ماه‌روی همنشان همنشین  
(همان: ۷۴۳)

چنان‌که در موارد مشخص شده می‌بینیم وی حروف اضافه را که بایستی قبل از متمم آورده شوند پس از ذکر متمم ذکر کرده است. این نوع کاربرد به شعر وی تازگی خاصی بخشیده است.

#### ۴. ۱۷. آوردن فکّ اضافه

«را»ی فکّ اضافه، باعث می‌شود که نظم ارکان جمله به هم بریزد. همچنین به واسطه‌ی همین پدیده، نهاد از گزاره جدا می‌شود و مسند بر مسندالیه مقدم می‌گردد. بنابراین نظم و ترتیب جمله، از حالت عادی خارج شده، مورد توجه و علاقه‌ی مخاطب واقع می‌شود. نمونه‌های تعیین شده در ابیات زیر همین ویژگی نحوی و بلاغی را داراست:

خموش کن که سخن را وطن دمشق دل است مگو غریب ورا کش چنین وطن باشد

(همان: ۳۷۱)

شمس تبریزی چو آمد در میان اهل معنی را سخن کوتاه شد

(همان: ۳۳۸)

قطب جهانی همه را رو به توست جز که به گرد تو دواریم نیست

(همان: ۲۲۸)

دگر باره جهان پر شد ز بانگ صور اسرافیل امین غیب پیدا شد که جان را زاد و بود آمد

(همان: ۲۵۳)

#### ۴. ۱۸. نوآوری در کاربرد مستثنای منقطع

مطالعه در برخی از ویژگی‌های سخن مولوی، از جمله مستثنای منقطع و نیز تأمل در نقش بلاغی و تأثیر هنری این ساختار، به‌خوبی نشان می‌دهد که وی در این نوع کاربردها، هنرمند و صاحب‌شگرد است. به عنوان مثال:

بر تو همه چیز نسیه بادا آلا نبود مامت نسیه

(همان: ۸۸۰)

گر هزاران دولت و نعمت ببیند عاشقی ناید اندر چشم او آلا بلای بی‌خودی

(همان: ۱۰۳۰)

خنک آن قماربازی که بباخت هرچه بودش و نماند هیچش آلا هوس قمار دیگر

(همان: ۴۲۹)

#### ۴. ۱۹. سوگندهای جالب

سوگندهایی همچون موارد زیر نشان از توجه مولوی به ساختارهای نحوی در جهت تأثیرگذاری و هنری کردن کلام خود دارد:

ای آب زندگانی با تو کجاست مردن در سایه‌ی تو بالله جستم ز مرگ جستم

(همان: ۶۳۸)

من بر درم تو واصلی حاتم‌کف و دریادلی بالله رها کن کاهلی می‌ریز چون خون عدو

(همان: ۸۰۲)

## ۵. نتیجه‌گیری

بی‌تردید ایجاد تنوع و توسعه در حوزه‌ی نحو زبان، از جمله عوامل تشخیص زبان ادب است. زیرا این امر، موجب انحرافات و سرپیچی‌هایی از زبان عادی می‌شود و خواننده را وادار می‌کند تا از راه مکث و تأمل در زبان شعر، ضمن کشف مقاصد زیباشناختی، از آن لذت ببرد. همچنان‌که در مقاله بیان شد، مولانا گاه با عدول از قواعد نحو زبان و با تطبیق صفت و موصوف، عدم تطبیق نهاد با فعل، ایجاد پرش ضمیر، جدا از هم آوردن ترکیبات مختلف و اتباع، جابه‌جا کردن ارکان جمله، حذف فعل با قرینه و بدون آن و همچنین از طریق طرح مباحثی نظم‌آفرین نظیر قلب نحوی، مطابقه‌ی فاعلی، چپش‌واژگانی جمله و استعمال هنری فعل‌های مرکب، ضمن دست زدن به برجسته‌سازی و آشنایی‌زدایی، توانسته است به سخن خود که تراوش طبیعی ضمیر اوست، توسعه و تنوع بخشد و آن را با قدرت انگیزندگی و قوت‌القاء بیش‌تر همراه سازد. همچنین بتواند خود را از قید محدودیت‌ها و تصنع‌ها برهاند و مخاطبان خود را نیز با پرواز روحی راهنمایی کند. بنابراین، تصرفات نحوی مولانا، حاصل پس و پیش کردن سرد و بی‌روح زبان نیست، بلکه وی علی‌رغم پاره‌ای از محدودیت‌ها و پیچیدگی‌ها، به لطف انعطاف‌پذیری زبان فارسی در برابر جابه‌جایی عناصر یک جمله و در اثر طغیان احساس، تمایل فطری و طبیعی به بیان زنده و مؤثر، تسلط به رموز بلاغت، ناخودآگاهی، داشتن زبان حماسی، الهام گرفتن از زبان مردم، گاهی به تغییراتی در نحو زبان دست می‌زند که زیبا، هنری و قابل قبول است.

## فهرست منابع

- احمدی، بابک. (۱۳۸۰). *ساختار و تأویل متن*. تهران: مرکز.
- اسداللهی، خدابخش و منصور علی‌زاده. (۱۳۹۱). «آشنایی‌زدایی و فراهنجاری معنایی در غزلیات مولوی». *مجله‌ی بوستان ادب*، سال ۴، شماره‌ی ۱، صص ۱-۲۰.
- انوری، حسن و حسن احمدی گیوی. (۱۳۸۴). *دستور زبان فارسی*. تهران: مؤسسه‌ی فرهنگی فاطمی.
- ایگلتون، تری. (۱۳۸۰). *پیش‌درآمدی بر نظریه‌ی ادبی*. ترجمه‌ی عباس مخبر، تهران: مرکز.
- باطنی، محمدرضا. (۱۳۸۰). *توصیف ساختمان دستوری زبان فارسی*. تهران: امیرکبیر.
- جرجانی، عبدالقاهر. (۱۳۶۸). *دلایل الاعجاز فی القرآن*. ترجمه‌ی سیدمحمد رادمنش، مشهد: آستان قدس رضوی.
- خلیلی جهان‌تیغ، مریم. (۱۳۸۰). *سیب باغ جان*. تهران: سخن.

دبیرمقدم، محمد. (۱۳۷۶). «فعل مرکب در زبان فارسی». *مجله‌ی زبان‌شناسی*، سال ۱۲، شماره‌ی ۲۳ و ۲۴، صص ۲-۴۶.

دشتی، علی. (۱۳۶۲). *سیری در دیوان شمس*. تهران: جاویدان خرد.

دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۳). *لغت‌نامه‌ی دهخدا*. تهران: دانشگاه تهران.

سپهری، سهراب. (۱۳۸۷). *هشت کتاب*. تهران: طهوری.

سلدن، رامان. (۱۳۸۴). *نظریه‌ی ادبی معاصر*. ترجمه‌ی عباس مخبر، تهران: طرح نو.

سمیعی، احمد. (۱۳۸۹). *آیین نگارش و ویرایش*. تهران: سمت.

شایگان‌فر، حمیدرضا. (۱۳۸۰). *نقد ادبی*. تهران: داستان.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۳). *ادوار شعر فارسی*. تهران: سخن.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۶). *موسیقی شعر*. تهران: آگاه.

شمیسا، سیروس. (۱۳۷۸). *نقد ادبی*. تهران: فردوس.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۰). *کلیات سبک‌شناسی*. تهران: فردوس.

صفوی، کوروش. (۱۳۸۳). *از زبان‌شناسی به ادبیات*. ج ۲، تهران: سوره‌ی مهر.

العشماوی، محمدزکی. (بی‌تا). *قضایاالنقدالادبی بین‌التقدیم والحديث*. قاهره: دارالمعرفه الجامعیه.

علوی مقدم، مهیار. (۱۳۸۱). *نظریه‌های ادبی معاصر*. تهران: سمت.

محمدی، محمدحسین. (۱۳۸۰). «آشنایی‌زدایی در غزلیات شمس». *مجله‌ی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران*، شماره‌ی ۴ و ۵، صص ۲۱۱-۲۲۱.

مرزبان‌زاد، ع. (۱۳۷۸). *دستور سودمند*. تهران: دانشگاه صنعتی امیرکبیر.

منصوری، مهرزاد. (۱۳۸۹). «نقش محدودیت‌ها و قابلیت‌های زبانی در شکل‌گیری ادبیات منظوم...». *مجله‌ی پژوهش ادبیات معاصر جهان*، شماره‌ی ۶۰، صص ۹۳-۱۱۲.

مولوی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۸۴). *کلیات غزلیات شمس تبریزی*. تهران: امیرکبیر.

مولوی، جلال‌الدین محمد بن محمد. (۱۳۸۷). *گزیده‌ی غزلیات شمس*. به‌کوشش

محمدرضا شفیع کدکنی، تهران: امیرکبیر.

مولوی، جلال‌الدین محمد بن محمد. (۱۳۸۸). *غزلیات شمس تبریز*. مقدمه و گزینش و

تفسیر: محمدرضا شفیع کدکنی، تهران: سخن.

نفسی، آذر. (۱۳۶۸). «آشنایی‌زدایی در ادبیات». *کیهان فرهنگی*، شماره‌ی ۶۲، صص ۳۴-۳۷.

وحیدیان کامیار، تقی و غلامرضا عمرانی. (۱۳۸۵). *دستور زبان فارسی*. تهران: سمت.

ولک، رنه، آوستن وارن. (۱۳۸۲). *نظریه‌ی ادبیات*. ترجمه‌ی ضیاء موحد و پرویز مهاجر،

تهران: علمی و فرهنگی.