

بررسی رتوریک و زیبایی‌شناسی

در غزلیات شمس از منظر واژگان و ترکیب‌سازی

کبری میرکمالی* - دکتر ملک‌محمد فرخزاد** - دکتر رضا حیدری‌نوری***

چکیده

همان‌گونه که زیبایی حاصل از یک معماری، مجموعه زیبایی بخش‌های گوناگون آن است، زیبایی و رتوریک شعر هم حاصل زیبایی واحدهای ساختاری آن از جمله توجه به ساختار آوایی و استفاده از فنون و روش‌هایی است که تأثیرات زیبایی‌شناختی آوای کلام را برجسته‌تر و بیشتر می‌کند. در غزلیات مولانا چنان آفرینش‌های شاعرانه و پردازش‌های هنرمندانه و ظرایف گوناگون هنری دیده می‌شود که چیرگی مولانا را هم در بیان مفاهیم و هم در به کارگیری زبان به خوبی نشان می‌دهد؛ تسلط مولانا بر زبان سهم به‌سزایی در هنرمندی و خلاقیت ادبی او دارد و ی با شناخت ظرفیت‌های زبانی به‌ویژه در حوزه واژگان و ترکیب‌سازی، ضمن خلق تصاویر و تناسب موسیقایی به انتقال مفاهیم به‌خوبی توجه کرده است تا جایی که ویژگی بارز و مشخصه او را در این زمینه، گزینش و انتخاب واژگان و ترکیب‌های منحصر به فرد و مناسب در جهت القای معنای شعری خود می‌توان نام نهاد؛ به‌گونه‌ای که غزل او نه تنها ابزاری مناسب و کارآمد برای انتقال مفاهیم والا در اندیشه عرفانی اوست، بلکه محملی زیبا و موسیقایی برای تحت تأثیر قراردادن احساسات و عواطف زیبایی‌پسند مخاطب است. نتایج این پژوهش که به شیوه کتابخانه‌ای و بر اساس روش توصیفی-تحلیلی صورت پذیرفته است، حاکی از آن است که مولانا خوشه‌های آوایی را در تمام سطوح واجی، واژگانی و نحوی به‌صورت مناسب و بجا به کار گرفته است.

واژه‌های کلیدی

رتوریک، زیبایی‌شناسی، مولانا، غزل، ترکیب‌سازی

* دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد ساوه، ساوه، ایران.

** استادیار دانشگاه آزاد اسلامی، واحد ساوه، گروه زبان و ادبیات فارسی، ساوه، ایران. (نویسنده مسوول)

*** استادیار دانشگاه آزاد اسلامی، واحد ساوه، گروه زبان و ادبیات فارسی، ساوه، ایران.

واژه رتوریک^۱ در زبان فرانسه و انگلیسی از همین ریشه است که به خطابه و بلاغت اطلاق می‌شود. نقد بلاغی یا رتوریک در گذشته صرفاً در مورد فن سخنرانی و خطابه به کار می‌رفت. «ادیبان و بلاغیون غربی، نظام و ساختار بلاغت را از روی اصول خطابه و سخنوری نوشتند و از این رو پیوند خطابه را با ادبیات استوار و متمکن ساختند، بدین ترتیب، مباحثی که به خطابه اختصاص داشت، وارد بلاغت شد و بدین‌سان رتوریک در معنای خطابه، رفته‌رفته به رتوریک در معنای بلاغت اطلاق شد.» (احمدی، ۱۳۷۲: ۴۹). دیوید دیچز، زیبایی‌شناس شعر را محصول زیبایی‌شناسی‌های گوناگون آن دانسته و می‌گوید: «در شعر لذتی که از کل می‌بریم، با لذت حاصل از یک‌یک اجزا ترکیب سازگار و حتی ناشی از آن است» (دیچز، ۱۳۷۳: ۱۷۳).

در آیه ۳۲ سوره یوسف (ع) زلیخا برای نشان دادن جمال یوسف (ع) به دیگر زنان او را وارد جمع ایشان می‌کند. «فَلَمَّا رَأَيْتُهُ أَكْبَرْتَهُ وَ قَطَّعْتَ أَيْدِيَهُنَّ وَ قُلْنَ حَاشَ لِلَّهِ مَا هَذَا بَشَرًا إِنْ هَذَا إِلَّا مَلَكٌ كَرِيمٌ» (یوسف: ۳۲). کاربرد فعل «أَكْبَرْتَهُ» برای شخصی که قرار است زیبایی وی مورد توجه قرار گیرد قابل تأمل است و این ذهنیت را به وجود می‌آورد که عظمت و شکوه با زیبایی خویشاوندی و قرابت نزدیک دارد. «برک» از فلاسفه قرن هجده بین زیبایی و والایی تفاوت قائل شده است «از این جهت که منشأ والایی ترس و ابهام است. بعد از برک، کانت برای هراس‌ها و ابهام‌ها لذت قائل می‌شود و از عظمت قلۀ پربرف کوهستان و دریای طوفانی به عنوان عناصری زیبا و شگفت یاد می‌کند» (احمدی، ۱۳۸۰: ۷۹).

دانشمندان و فلاسفه در مورد زیبایی و این‌که چه چیزی را می‌توان معیار زیبایی دانست، تعاریف و نظریات مختلفی را ارائه داده‌اند. بعضی بر این باورند که «زیبایی صفت ذاتی اشیا نیست، بلکه در نفس بیننده است و نتیجه فعالیت روحی کسی است که زیبایی را به اشياء نسبت می‌دهد و یا در اشياء کشف می‌کند» (کروچه، ۱۳۸۱: ۶). این نوع برداشت و تعریف از

۲۰۲ بررسی رتوریک و زیبایی‌شناسی در غزلیات شمس از منظر واژگان و ترکیب‌سازی

زیبایی، دقیقاً همان برداشت «لذت» از زیبایی است که به هیچ وجه صحیح نیست؛ ماهیت زیبایی را که عین حقیقت اشیا است، انکار کرده و آن را صرفاً یک انفعال و احساس نفسانی می‌داند. افلاطون درخصوص تعریف زیبایی معتقد است: «زیبایی نمی‌تواند لذت‌بخش باشد بلکه درستی است و مقصود از درستی، آن مقدار برابری است که هر اثر هنری باید از حیث اندازه و دیگر خصایص با سرمشق داشته باشد» (افلاطون، ۱۳۵۷: ۲۷۴). زیبایی را گاهی تناسب دانسته‌اند اما به گفته سقراط «تناسب علت زیبایی است و علت چیزی، نمی‌تواند خود آن چیز باشد و سودمندی هم، زاده زیبایی است» (همان: ۶۰۳).

به نظر هگل زیبایی وقتی پدید می‌آید که نسبت میان محتوا و شکل کامل شده باشد، عمده نظریه‌پردازان معاصر هرمنوتیک نیز زیبایی را حاصل ترکیب و هارمونی می‌دانند و برخی صاحب‌نظران هم زیبایی را معادل حسن ترکیب دانسته‌اند (زیادی، ۱۳۸۰: ۱۹۴). انسان در طبیعت، آنچه را که دارای شکل مناسب و رنگ دلپذیر باشد زیبا می‌داند و بر غیر آن ترجیح می‌دهد؛ اما زیبایی هنری ناشی از یک هماهنگی با پشتوانه اندیشه و شعور آدمی است که میان اجزای پراکنده، هماهنگی و تناسب ایجاد می‌کند و در واقع زیبایی را خلق می‌کند. از میان مباحث درازدامنی که طی قرن‌ها از زمان سقراط، افلاطون و ارسطو به بعد در باب زیبایی و معیارهای سنجش آن مطرح بوده است، می‌توان اصول و قواعدی را استخراج کرد که تقریباً مورد اتفاق جمیع صاحب‌نظران این عرصه است و به وسیله آنها می‌توان جلوه‌های زیبایی را در یک اثر هنری تبیین کرد و به ارزیابی آن پرداخت. این اصول عبارتند از:

۱- وحدت ۲- تناسب ۳- تعادل ۴- نظم ۵- حد معین ۶- کمال.

از سوی دیگر زیبایی واژه‌ای است که افراد مختلف متناسب با معیارهایی که خود تعیین کرده‌اند برای آنچه مایه‌ای از لذت را برای آنها فراهم می‌کند به کار می‌برند، به گونه‌ای که بنا به گفته ولتر «اگر از وزغی پرسید که زیبایی چیست، پاسخ خواهد داد جفتم» (ولک، ۱۳۷۷: ج ۱: ۷۹). زیبایی و زیباشناسی با آن که مورد توجه هنرمندان و فلاسفه و زیبایی‌شناسان بوده، هنوز تعریفی که مورد پذیرش همگان باشد، پیدا نکرده است. در حالی که برخی از دانشمندان

بررسی رتوریک و زیبایی‌شناسی در غزلیات شمس از منظر واژگان و ترکیب‌سازی □ ۲۰۳

زیبایی‌شناس، تعریف‌هایی برای زیبایی ارایه کرده‌اند، گروهی دیگر زیبایی را غیر قابل تعریف دانسته‌اند برخی نیز همچون آنا تولفرانس وجود ارکان یا معیارهای زیبایی را انکار کرده گفته‌اند: «زیباشناسی بر چیزی محکم و استوار نیست، کاخی است پا در هوا» (ولک، ۱۳۷۷: ج ۴: ۴۲).

بیان مسأله

هر یک از شاعران بزرگ زبان فارسی از جهتی شهرت یافته‌اند، برای نمونه فرخی و سعدی به شیوه سهل و ممتنع، انوری در قطعات زیبا، نظامی در داستان‌سرایی و مولانا در غزل و مثنوی عارفانه. مولانا از جمله شاعرانی است که زیبایی را در هر دو حوزه کاربردی و هنری متجلی ساخته است و در غزلیات شمس فارغ از استفاده ابزاری از هنر، هنر محض را به نمایش گذاشته است. به‌راستی چه چیزی غزلیات شمس را در طول تاریخ ادبیات عرفانی ایران زمین ماندگار نگه داشته است و آن را به یکی از قلّه‌های ادب فارسی تبدیل کرده است؟ در نقد جدید، فارغ از این‌که مولانا که بوده و چه می‌کرده، ما با متن روبه‌رو هستیم و نه شخصیت تاریخی. شاعران توانمندی چون مولانا به گونه‌ای زبان را به‌کار می‌گیرند و سخن معجزه‌آسای خلق می‌کنند که «گویی کلام در دست آنها موم است و هر معنا را به عبارتی بیان می‌کنند که از آن بهتر، زیباتر و خوش‌آهنگ‌تر ممکن نیست» (عبادیان، ۱۳۸۴: ۱۳۰).

در این پژوهش تلاش شده است ساختار واژگان و ترکیبات ابداعی و جدید مولانا در غزلیات شمس مورد بررسی همه‌جانبه قرار گیرد و زیبایی‌های حاصل از تکنیک‌ها و ظرافت‌های به‌کار گرفته شده از سوی شاعر در به‌کارگیری واژگان و ترکیبات جدید و خلاقانه در جمله و غزلیاتش که از عمده اجزای تشکیل‌دهندهٔ روساخت شعر به‌حساب می‌آیند، نشان داده شود.

پیشینه و نوآوری پژوهش

منتظر قائم و یادگاری (۱۳۹۵) در مقاله‌ای تحت عنوان «ارایه مدل مفهومی - نظری خوانش رتوریک انتقادی» به بررسی مبحث نقد زیبایی‌شناسانه و بلاغی از جنبه رتوریکی پرداخته‌اند. احمدی (۱۳۹۴) در مقاله‌ای با عنوان «ماهیت نقد رتوریکی و اهمیت آن در مطالعات ادبی» پس از بیان تعاریف لغوی و اصطلاحی رتوریک در ادبیات یونان و مغرب زمین به جنبه ارتباطی فن خطابه و کارکردهای هنری آن در ادبیات و متون ادبی توجه داشته است. قاری و عالی‌پور (۱۳۹۲) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی جنبه‌های رتوریک و زیبایی‌شناسی شعر فروغ فرخ‌زاد» به بررسی پنج دفتر شعری فروغ از منظر ماهیت واژگانی و نقد ساختارگرایی پرداخته‌اند. مؤمن نسب و صیادکوه (۱۳۹۵) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی جلوه‌های زیبایی‌زبان در رباعیات ابوسعید ابوالخیر» در بخش‌های آوایی، واژگانی و صورت‌های نحوی به بررسی رتوریک و بلاغت در رباعیات ابوسعید توجه داشته‌اند، اما تاکنون پژوهشی با عنوان یا محتوای بررسی ساختار زیبایی‌شناسانه و رتوریکی غزلیات مولانا در حوزه واژگان و ترکیب‌سازی صورت نگرفته است.

اهمیت و ضرورت موضوع

با توجه به این‌که غزلیات شمس به‌عنوان یکی از شاهکارهای ادب عرفانی به لحاظ برخوردار از محتوای ادب عرفانی غنی و بهره‌مندی از ساختار ظاهری مناسب مجال بسیار خوبی را برای نقد و تحلیل مباحث زیبایی‌شناسی و رتوریکی فراهم می‌آورد، از همین رو اهمیت و ضرورت تحقیق را می‌توان در سنجش میزان انعکاس زمینه‌های استحکام روابط درون‌متنی با ساختار برون‌متنی به منظور بررسی میزان قدرت و مهارت مولانا در القای اندیشه‌های عرفانی و معنایی با بهره‌گیری از ارکان و عناصر زیبایی‌شناختی دانست.

چهارچوب و روش کار

معمولاً روش تحقیق در بسیاری از شاخه‌های علوم انسانی از جمله ادبیات فارسی بر اساس شیوه‌اسنادی، کتابخانه‌ای و تحلیل محتواست. در این پژوهش نیز همین شیوه مورد توجه قرار گرفته است. منبع مورد نظر کلیات دیوان شمس تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر است.

نقد زیبایی‌شناسی

یکی از شاخه‌های بسیار مهم حوزه ادبی معاصر، نقد زیبایی‌شناسی^۱ است. در تعریف این شاخه از نقد گفته‌اند: «نقد زیبایی‌شناسی، نقدی است بر هنر که بر پایه اصولی زیبایی‌شناسی یا استتیک استوار است و به بررسی اثر هنری از جهت مزایای ذاتی و درونی و زمینه‌های حُسن و نیکویی آن اهتمام دارد، بدون آنکه محیط، عصر، تاریخ و ارتباط آن اثر را با شخصیت هنرمندی که آن را آفریده در نظر بگیرند» (غریب، ۱۳۷۸: ۱۳).

نقد زیبایی‌شناسی با تأکید بر این نکته که یک اثر هنری، خودمختار^۲ است و به چیزی وابسته نیست به دنبال ارزش‌گذاری اثر به وسیله عوامل درونی به جای عوامل بیرونی است و در جست‌وجوی پاسخی برای این پرسش است که یک اثر باید دارای چه اجزاء و ساختار و ترکیبی باشد که به تعالی هنری نائل شود. نقد رتوریکی و زیبایی‌شناسانه متضمن نگاهی مستقل و جدا به اثر است و ارزش‌های ذاتی آن را مشخص می‌سازد. هرچند عده‌ای از نویسندگان اروپایی نظیر بودلر، فلور، مارلامه و ... بر اثر افراط در این زمینه جریان انحطاط^۳ را به وجود آوردند و کار را به جایی رساندند که منتقد و صاحب‌نظر هنری قرن نوزدهم، تئوفیل گوتیه بگوید: «هنر فاقد هرگونه فایده‌ای است» (ریچارد، ۱۳۸۹: ۱۸۶). اما باید دانست که جریان موسوم به انحطاط از جوهره زیبایی‌شناسی جداست و از ارزش آن نمی‌کاهد؛ چراکه در

1- Aesthetic Criticism

2- outonomous

3- Decadence

۲۰۶ بررسی رتوریک و زیبایی‌شناسی در غزلیات شمس از منظر واژگان و ترکیب‌سازی

زیبایی‌شناسی «با نگاهی مستقل وقتی به اثر هنری می‌نگریم، جهانی که حیات خود ما، در آن جریان دارد محو می‌شود. جهان اثر، جانشین آن می‌شود و این جهان فقط لحظه‌ای کوتاه، جهان محصور در خویش و مستغنی از ماسوای خویش است. این جهان محتاج معیاری بیرون از خودش نیست» (همان: ۱۸۷). ارزش نقد زیبایی‌شناسی هم به همین است که می‌خواهد اثر را با معیارهای درون خود اثر، ارزیابی کند. این نگاه که اثر ادبی را «فی‌نفسه» و فارغ از عوامل دیگر در نظر می‌گیرد، نخستین بار توسط منتقدین جدید مطرح گردید. ایشان «بر این نکته پافشاری می‌کردند که محقق می‌بایستی بر خود اثر هنری و متن آن تکیه کند و به عنوان هنر آن را بررسی نماید» (ویلفرد و دیگران، ۱۳۸۳: ۳۸).

صاحب‌نظران فرانسوی این نظریه را تا آن‌جا بسط دادند که گفتند غایت یک اثر هنری صرفاً برای ارائه زیبایی است و همین نظرات بود که تمهیدی برای نظریه افراطی «هنر برای هنر» قرار گرفت. ریشه‌های این نهضت در نظریه کانت نهفته است که معتقد بود «عمق زیبایی‌شناسی، بی‌اعتنایی به واقعیت است و این نظریه هم متأثر از نظریه ادگار آلن پو در کتاب اصول ادبی ۱۸۵۰م است» (ریچارد، ۱۳۸۹: ۱۲۷).

ترکیب‌سازی

درآمد

ادبیات «بر زبان دوره خود بنا می‌شود اما نسبت به نژاد هر عصر تغییراتی دارد، سپس این تغییرات در دوره بعد جزء زبان می‌شود و بدین ترتیب هم زبان بر ادبیات و هم ادبیات بر زبان تأثیر می‌نهد» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۳۸۱).

شاملو بر این باور است که شکل‌بندی شعر، در زبان صورت می‌گیرد و بی‌تردید باید بتوان از همه امکانات و ظرفیت‌های زبان برای این شکل‌بندی بهره برد (رهنما، ۱۳۷۹: ۲۳). بی‌تردید یکی از امکانات و ظرفیت‌های زبان فرایندهای پویای واژه‌سازی و ساخت ترکیبات نو است. شعر آفرینش زیبایی به وسیله واژه‌هاست. شاعر در یک اثر هنری و ادبی می‌کوشد تا زبانی

□ فصلنامه زیبایی‌شناسی ادبی ❖ سال شانزدهم ❖ شماره ۳۷

بررسی رتوریک و زیبایی‌شناسی در غزلیات شمس از منظر واژگان و ترکیب‌سازی □ ۲۰۷

شخصی و ناآشنا و فردی پیدا کند، وی از همان واژه‌هایی استفاده می‌کند که ما بارها استفاده کرده‌ایم، اما در زبان هنری او تازه می‌نماید زیرا شاعر از واژه‌ها آشنایی‌زدایی^۱ می‌کند. این مسأله را اولین بار صورت‌گرایان^۲ مطرح کردند. از دیدگاه صورت‌گرایان، «شعر عدول از زبان معیار و ایجاد غرابت و ناآشنایی در آن، به همراه خلق زیبایی و شگفت‌انگیزی است» (احمدی، ۱۳۷۸: ۴۷-۴۹).

شاعران برای نشان دادن عواطف و اندیشه‌های خود معمولاً در زبان نوآوری‌هایی دارند زیرا زبان تکراری، حق عاطفه و اندیشه تازه را به خوبی ادا نمی‌کند و جاذبه هنری نیز نخواهد داشت، پس با ایجاد شگردهایی، زبان را از حالت عادی آن دور می‌کنند و نوعی کارکرد غیر متعارف به آن می‌بخشند. به نظر فرمالیست‌ها کارکرد زیبایی‌آفرینی زبان به معنی دشوار کردن قالب‌های بیانی و یا غریب‌سازی است. به گفته آنان «هدف، افزودن به مدت زمان ادراک حسی است، چون فراشد ادراک حسی در خود هدف و غایت زیبایی‌شناسی است، پس باید طولانی و دشوار شود» (همان: ۳۰۹).

هر هنرمندی از شگردهایی برای جذاب‌تر کردن کلام خود استفاده می‌کند؛ شاعری بیشتر کاربرد واژه‌های کهن را شگرد خویش قرار می‌دهد؛ شاعری دیگر با صور خیال نامتعارف، شیوه بیان خود را غیر معمول می‌سازد؛ تمام این شگردها در واقع سبک هنرمند را مشخص می‌کند و همه آن‌ها نوعی عدول از هنجارهای عادی زبان است. شفیع کدکنی هم برای برجسته‌سازی زبان شعر قائل به دو مقوله است: «گروه موسیقایی و گروه زبان‌شناسیک» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۷).

قبل از این که در روسیه مکتبی به نام فرمالیسم شکل بگیرد سال‌های قبل از ۱۹۱۴م، پیرامون ادبیات و ویژگی‌های یک متن ادبی بحث فراوانی وجود داشت؛ و ادبیات به پدیده‌ای اطلاق می‌شد که هر کسی نمی‌تواند به عالم اسرارآمیز آن پی ببرد. با پیدایش فرمالیسم، این

1- defamiliarization

2- Formalists

۲۰۸ بررسی رتوریک و زیبایی‌شناسی در غزلیات شمس از منظر واژگان و ترکیب‌سازی

انحصارگرایی شکسته شد و کم‌کم رویکردهای فراوانی به ادبیات صورت گرفت که همه این‌ها تحت عنوان نظریه ادبی یا بوطیقا مطرح شد؛ با این نظریه، چهارچوبی منظم به دست منتقد ادبی آمد تا او با دیدی علمی و به دور از ذوق و احساس به بررسی و کنکاش ادبیات بپردازد. در واقع این نظریه «راهی برای آزاد کردن آثار ادبی از چنگ نوعی ظرافت طبع متمدانه بود و این آثار را در مقابل نوع جدیدی از تحلیل قرار می‌داد که در آن دست کم در اصول، همه می‌توانستند شرکت کنند» (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۸).

نقد ادبی، به بررسی آثار درجه یک و مهم ادبی می‌پردازد؛ در این گونه 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، ۱۳۸۸: ۲۲).

مکاتب مختلف نقد ادبی، برای پرداختن به تجزیه و تحلیل و نقد آثار درجه یک و مهم ادبی به وجود آمدند. یکی از این مکاتب نقد ادبی که با رویکرد زبانشناسانه به بررسی ادبیات پرداخته است، فرمالیسم روسی است. فرمالیست‌ها درصدد بودند تا مبانی علمی برای نقد ادبی پیدا کنند و می‌کوشیدند «ادبیات» اثر را با شیوه‌ای علمی کشف کنند، از این رو بود که به تجزیه و تحلیل عناصر موجود در خود اثر می‌پرداختند (علوی مقدم، ۱۳۸۱: ۸). آنان خصلت خاص ادبیات را «ادبیات» آن می‌دانستند و در پی کشف قوانین این «ادبیات» بودند. حال چگونه می‌توان این قوانین را کشف کرد؟ از آنجا که ابزار ادبیات، زبان است، پس وقتی در مورد ادبیات بحث می‌شود خودبه‌خود بحث در باره زبان ادبی نیز پیش می‌آید. «فرمالیست‌ها میان زبان ادبی و انواع دیگر زبان، تفاوت بارزی قایل بودند» (شایگان‌فر، ۱۳۸۰: ۴۸).

آنان ادبیات را یک مسأله زبانی می‌دانستند و در واقع آن را نوعی کاربرد ویژه زبان قلمداد می‌کردند (سیلدن، ۱۳۸۴: ۴۵).

شایان ذکر است که فرم در معنایی که صورت‌گرایان روس آن را به کار می‌برند، منافاتی با محتوا ندارد، بلکه فرم در اصل مقدمه‌ای است برای پرداختن به محتوا. شفیع کدکنی این مهم

بررسی رتوریک و زیبایی‌شناسی در غزلیات شمس از منظر واژگان و ترکیب‌سازی □ ۲۰۹

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 مطالعه تاریخی و اجتماعی ادبیات و هنرها ندارد. بلکه مقدمهٔ واجبی است برای چنین مطالعاتی» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۳۱)

آشنایی‌زدایی و پیدایی آن

آشنایی‌زدایی: به هر نوع استفادهٔ زبانی از کاربرد معناشناسیک تا ساختار جمله که مناسبات عادی و متعارف زبان در آن رعایت نشود، آشنایی‌زدایی، بیگانه‌سازی و برجسته‌سازی گفته می‌شود (داد، ۱۳۷۸: ۵۴۰).

شکلوفسکی واژهٔ روسی^۱ را به معنای آشنایی‌زدایی مطرح کرد و بعد از او یاکوبسن. «نخستین اشارهٔ شکلوفسکی به آشنایی‌زدایی در رساله‌اش با عنوان «هنر همچون شگرد» یافتنی است. به نظر شکلوفسکی هنر، ادراک حسی ما را دوباره سازمان می‌دهد و در این مسیر قاعده‌های آشنا و ساختارهای به نظر ماندگار واقعیت را دگرگون می‌کند. هنر عادت‌هایمان را تغییر می‌دهد و هر چیز آشنا را به چشم ما بیگانه می‌کند» (احمدی، ۱۳۷۸: ۴۷).

آشنایی‌زدایی یکی از اساسی‌ترین مفاهیم مطرح در نظریهٔ فرمالیست‌های روس است. آشنایی‌زدایی در یک تعریف گسترده، عبارت است از: تمامی شگردها و فنونی که نویسنده یا شاعر از آن‌ها بهره می‌برد تا جهان متن را به چشم مخاطبان خود بیگانه بنمایاند؛ هدف او روشن کردن سریع یک معنی و مفهوم نیست، بلکه می‌خواهد در قالب زیبا آفرینی، مفاهیمی تازه بیافریند. طبق این دیدگاه، زبان ادبی زمانی پدید می‌آید که شاعر یا نویسنده با بهره‌گیری از این روی‌کرد، موجب ایجاد حس تازه و باعث شگفتی مخاطب شود. به زبان ساده‌تر، آشنایی‌زدایی یعنی بیان متفاوتی از آنچه که تا به حال بوده است. خیلی چیزها به سبب عادت در نظر ما معمولی شده‌اند و شاعر به سبب توانایی برهم زدن عادت‌ها، آن را به شکلی جلوه

1- Ostranneja

۲۱۰ بررسی رتوریک و زیبایی‌شناسی در غزلیات شمس از منظر واژگان و ترکیب‌سازی

می‌دهد که برای مخاطب تازگی دارد. پدیده‌های مختلفی که در برابر ما قرار دارند بعد از مدتی عادی می‌شوند و ادراک ما از آنها نیز دچار عادت می‌شوند به گونه‌ای که آنها را به خوبی درک نمی‌کنیم، بنابراین برای درک بهتر آنها باید در پدیده‌ها آشنایی‌زدایی کرد. آشنایی‌زدایی در جهان متن شامل همه شگردهایی می‌شود که در برجسته‌سازی یک متن ادبی دخیل هستند و معمولاً با نوعی هنجارگریزی همراه هستند و می‌توان گفت آشنایی‌زدایی نتیجه برجسته‌سازی و هنجارگریزی است. «این شگردها در قالب موسیقایی و زبان‌شناسیک جای می‌گیرد که تمام ویژگی‌های زبان شعری اعم از صور خیال، ویژگی‌های بیانی، بلاغی و زبانی را در خود جای می‌دهد و باعث تشخیص و برجستگی بیشتر زبان شعر نسبت به زبان نثر می‌شود و ذهن مخاطب از معنی به زبان منعطف می‌گردد» (حسینی مؤخر، ۱۳۸۲: ۷۹). آشنایی‌زدایی با دو مینا سنجیده می‌شود، یکی نسبت به زبان معیار و دیگری نسبت به خود زبان ادبی. برای مثال اگر شاعری در دوره ما شعری به زبان و قالب کلاسیک بسراید، نسبت به زبان معیار آشنایی‌زدایی دارد؛ زیرا هم قاعده‌افزایی (وزن، قافیه، موسیقی شعر و...) در آن صورت گرفته است و هم هنجارگریزی (صور خیال) دارد، اما نسبت به ادبیات فاقد آشنایی‌زدایی است؛ زیرا تکرار قالب، وزن، تشبیه، استعاره‌ها و... باعث نوعی یکنواختی و عادت در ذهن خوانندگان می‌شود و دیگر در گوش آنها طنین نمی‌افکند. «استعاره‌های قدیمی بر اثر تکرار ارزش زیبا شناختی خود را از دست داده‌اند» (خائفی، ۱۳۸۳: ۷۵).

شکلوفسکی عقیده دارد در درک انسان از جهان، فرایند عادت جریان دارد و ما جهان اطراف را بر پایه این عادت به طور خودکار درک می‌کنیم، بدون این که آنها را درست فهمیده باشیم. این عادت باعث می‌شود که بیشتر اتفاقاتی را که در اطرافمان رخ می‌دهد، نبینیم؛ بنابراین با آشنایی‌زدایی باید حجاب عادت را کنار بگذاریم و نسبت به پدیده‌ها دیدی نو پیدا کنیم، به نظر شکلوفسکی هنر، ادراک حسی ما را دوباره سازمان می‌دهد و در این مسیر قاعده‌های آشنا و ساختارهای به ظاهر ماندگار واقعیت را دگرگون می‌کند. هنر عادت‌هایمان را تغییر می‌دهد و هر چیز آشنا را به چشم ما بیگانه می‌کند.

بررسی رتوریک و زیبایی‌شناسی در غزلیات شمس از منظر واژگان و ترکیب‌سازی □ ۲۱۱

واژگان، ترکیب‌ها و عبارات سه نوع برجسته در ترکیب‌سازی واژگانی هستند.

گفتنی است هر عدول از هنجاری سبب آفرینش اثر هنری نمی‌شود، بلکه هر اثرآفرین در خلق اثر خود باید به انسجام و یک‌پارچگی اثر و اصول زیباشناسی در آن دقت کند (اسداللهی و علی‌زاده بیگدلو، ۱۳۹۱: ۳).

برجسته‌سازی از طریق هنجار‌گریزی و قاعده‌افزایی محقق می‌شود.

قاعده‌افزایی: قاعده‌افزایی و نتیجه حاصل از این فرآیند یعنی توازن، نخستین بار توسط یاکوبسن مطرح شده است. وی بر این باور است که توازن از طریق تکرار کلامی حاصل می‌گردد. توازن عاملی جهانی است که به طرق گوناگون در نظم موسیقایی به‌کار می‌رود (مدرسی و یاسینی، ۱۳۸۷: ۱۲۱). در این شگرد قواعدی بر زبان معیار افزوده می‌شود که باعث برجسته‌سازی می‌گردد.

هنجار‌گریزی: تپش و حادثه در زبان، زبان را از دامنه به قلّه می‌رساند که به آن شعر می‌گویند. در حقیقت شعر فروریختن و شکستن قواعد زبان متعارف و رسیدن به قانون‌مندی‌ها و هنجارهای فراتر است تا تأثیر سخن و طنین و دوام آن افزون‌تر شود (سنگری، ۱۳۸۱: ۴). فراهنجاری اگر آگاهانه و عالمانه باشد، سبب رشد و بالندگی ادبیات و زبان می‌شود. در حقیقت این شاعران و نویسندگان، از زبان برای ادبیات بهره می‌گیرند و سپس آفریده‌های خود را در خدمت زبان قرار می‌دهند (همان).

هنجارستیزی: در کنار این دو نوع از برجسته‌سازی، نوع سومی نیز گاه پدید می‌آید که حاصل تخریب نظام زبانی و معنایی اثر است. در حقیقت «خروجی که به جانب آشفتگی و تخریب نظام معنایی در زبان می‌گراید» (فتوحی، ۱۳۹۰: ۱۴).

هنجارستیزی فهم معنا را دشوار کرده و به بافت زبانی آسیب می‌زند. خالقان آثار گاه به دلیل شتاب‌زدگی و شناخت نادرست زبان و قواعد آن، به ابداعاتی دست می‌زنند که پایدار نبوده و تنها بر هم زدن هنجارهاست و نه فراهنجاری.

□ فصلنامه زیبایی‌شناسی ادبی ❖ سال شانزدهم ❖ شماره ۳۷

ترکیب‌سازی

ترکیب‌سازی از ویژگی‌های ارزنده زبان فارسی است که شاعران در راستای تازگی زبان و ایجاد خلاقیت به آن می‌پردازند؛ در واقع زبان فارسی زبانی ترکیبی است و «در میان زبان‌های جهان به لحاظ امکان ساختن ترکیب، چنان‌که زبان‌شناسان می‌گویند در ردیف نیرومندترین و با استعدادترین زبان‌هاست و مسأله ساخت ترکیبات خاص یکی از مسایلی است که هر شاعری در هر دوره‌ای در راه آن - هر چند اندک - کوشش کرده است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۶: ۶۴).

زبان فارسی تقریباً از همه الگوها و فرایندهای واژه‌سازی، چه آن‌ها که بیشتر در زبان‌های تصریفی به کار می‌روند (مانند اشتقاق) و چه آن‌ها که ویژه زبان‌های ترکیبی‌اند، و حتی فرایند وندافزایی و پیوند که بیشتر مربوط به زبان‌های پیوندی است، بهره می‌گیرند. (عاصی، ۱۳۸۳: ۳۴).

در ترکیب‌سازی دو یا چند کلمه مستقل، هویت و معنای خود را از دست می‌دهند و با قرارگرفتن در کنار هم و فشردگی صوری و باطنی، کلمه‌ای جدید با معنای متفاوت از معنای اجزا می‌سازند. گسترش دایره واژگان و ترکیب‌ها و افزایش امکانات زبان و کمک به غنای آن، از ویژگی‌های بارز ترکیب‌سازی است. گاهی یک ترکیب به آسانی و هنرمندانه مفهوم جمله را به خواننده منتقل می‌کند؛ بنابراین یکی دیگر از فواید ترکیب، ایجاد ایجاز در کلام است. از سوی دیگر با توجه به خصلت ذاتی نوجویی آدمی، ترکیب‌سازی و خلق ترکیبات جدید، نقش انکار ناپذیری در اقتدار ادبی و شعری خواهد داشت. «بر این اساس در شرایطی که ترکیب‌سازی گسترده‌ترین میدان‌ها را در اختیار تخیل، ذوق و عاطفه شاعر قرار می‌دهد، کم‌لطفی هنری و محدودیت خلاقیت شاعر است اگر فقط متکی به اسامی و واژه‌ها بدون ترکیب و امتزاج هنری آن‌ها باشد، گرچه زبان فارسی زبانی ترکیبی است، اما ترکیب در شعر به عنوان نمونه هنری و متعالی یک زبان، دارای ضوابط و محدودیت‌هایی هستند که بسیاری از آن‌ها جنبه زیباشناسی دارند و می‌توان چنین گفت که در هم‌نشینی واژه‌ها و ترکیب‌سازی محدودیت‌هایی وجود دارد» (دهرامی، ۱۳۹۳: ۵۴).

زبان فارسی، زبان ترکیبی است که در آن «می‌توان از پیوستن واژه‌های زبان به یکدیگر، یا

بررسی رتوریک و زیبایی‌شناسی در غزلیات شمس از منظر واژگان و ترکیب‌سازی □ ۲۱۳

افزودن پیشوندها و پسوندها، برای معانی تازه بهره‌گرفت و بدین گونه هزاران واژه تازه با معانی تازه ساخت» (مقرب، ۱۳۵۶: ۴۲۲). از همین ویژگی است که تعداد ترکیب در زبان فارسی بیش از کلمات ساده است، «در زبان فارسی ترکیبات بیش از سه برابر واژگان اصلی است» (مرادی، ۱۳۷۶: ۱۴۳).

با آن که زبان فارسی، زبانی ترکیبی است اما ترکیبات دارای ضوابط و محدودیت‌هایی هستند، در فرهنگ لغت‌ها معمولاً علاوه بر توضیح معنا، رو به روی هر واژه چندین واژه دیگر ذکر می‌شود. از نگاه فرهنگ نویس این واژگان تقریباً معادل یکدیگرند هر چند برخی معتقدند «هم معنایی واقعی در میان واژه‌ها وجود ندارد و هیچ دو واژه‌ای دقیقاً دارای یک معنی نیستند» (پالمر، ۱۳۶۶: ۱۰۷). این تفاوت میان واژگان موجب می‌شود هم نشینی میان آن‌ها دارای محدودیت‌هایی خاص باشد. پیوند برخی از آن‌ها تنها در ارتباط با واژه‌هایی خاص میسر است. ترکیبات در شعر به عنوان نمونه هنری و متعالی یک زبان نیز دارای ضوابطی خاص است که بسیاری از آن‌ها جنبه زیباشناسی دارند. ترکیب‌سازی باید مطلوب واقع شود و گرنه پس زده می‌شود، دو ترکیب «غاز کبود و جیغ بنفش» در شعر هوشنگ ایرانی نمونه‌هایی از ترکیباتی است که مطلوب جامعه واقع نشد، به این نکته نیز باید توجه داشت اگر شاعر متکی به اسامی و واژه‌ها بدون ترکیب و امتزاج هنری میان آن‌ها باشد میدان محدودی برای خلاقیت دارد؛ حال آن‌که ترکیب‌سازی گسترده‌ترین میدان‌ها را در اختیار تخیل و ذوق و عاطفه شاعر قرار می‌دهد.

ترکیب تازه، مخاطب را با کلماتی مواجه می‌کند که کمتر دیده است و ذهن وی را برای درک به تکاپو وامی‌دارد و از حالت برخورد همیشگی و تکراری که فقط معنا را از کلمه دریافت می‌کند بدون آن‌که به خود کلمه بیندیشد باز می‌دارد. ساخت کلمات تازه به زبان برجستگی می‌بخشد.

تناسبات آوایی میان کلمات نیز اهمیت زیادی در ترکیب‌سازی دارد. ترکیباتی که از تکرار کلمات حاصل می‌شود از آن‌جا که طنین موسیقایی آن‌ها در مدت زمان کوتاهی تکرار می‌شود

۲۱۴ بررسی رتوریک و زیبایی‌شناسی در غزلیات شمس از منظر واژگان و ترکیب‌سازی

موسیقی بیشتری را ایجاد می‌کند. ترکیبات تازه همچنین بستر مناسبی برای تخیل شاعر است که بتواند با اسناد کلمه‌ای به کلمه دیگر و ایجاد ارتباط و پیوند میان آن‌ها تصاویری بدیع و شگفت‌ارایه دهد.

ترکیب‌ها از سازه‌های زبانی هستند که به گونه‌های مختلف در زبان رواج دارند. سخن‌سرایان توانمند گذشته، همواره با آمیزش واژه‌ها و ساختن ترکیب‌های گوناگون به توسع زبانی و خلق معانی تازه دست زده‌اند. آفرینش ترکیب‌های تازه، به نوشتن زبان شعر کمک می‌کند و اغلب در ایجاز سخن کارساز است (حسن‌لی، ۱۳۸۳: ۱۶۳).

ترکیب‌ها از هم نشینی دو یا چند واژه ساخته شده است و از نظر محور همنشینی زبان در دو دسته «گروه اسمی» و «گروه وصفی» قرار می‌گیرد:

گروه اسمی: منظور از گروه اسمی، از دیدگاه نحوی مجموعه واژه‌های به هم پیوسته‌ای است که از یک هسته اسمی و یک یا چند وابسته تشکیل شده است و جمعاً یکی از نقش‌های اسم را در جمله بر عهده دارد. گروه‌های اسمی در شعر مولانا از قدرت هم‌نشینی قوی برخوردار هستند.

البته ترکیب‌سازی در ادب فارسی قدمتی دیرینه دارد و در زبان نظامی به ویژه در مخزن الاسرار و در قصاید قائن و به طور عمده در شیوه مرسوم به سبک هندی به فراوانی به چشم می‌خورد، لذا اصطلاح «نهضت» ترکیب‌سازی به دلیل فترت طولانی و غیر قابل بخششی است که شاعران از طرز هندی تا برهه معاصر در کاربرد این کارکرد خوشایند زبانی، سبب شده‌اند و البته با اندکی تعصب‌ورزی، روی‌کرد به ترکیب‌سازی را نیز از خدمات ادبیات انقلاب دانست (کافی، ۱۳۸۹: ۶۴).

مولانا گاه به برجسته‌سازی واژگانی دست می‌زند؛ چنان‌که گفتیم برجسته‌سازی واژگانی گزینش و کنار هم قرار دادن واژه‌هایی در محور جانشینی زبان است که به گونه‌ای خارج از محدوده مورد کاربرد زبان در یک زمان خاص باشد، مولانا با ایجاد تغییراتی در زبان معمول و مرسوم به صورت ماهرانه و استادانه‌ای واژگان را همانند مومی متناسب با نیازهای شعری،

بررسی رتوریک و زیبایی‌شناسی در غزلیات شمس از منظر واژگان و ترکیب‌سازی □ ۲۱۵
وزنی، عاطفی و هیجانی کلامش شکل و شمایل خاص می‌دهد:

انبانِ خون

اندر جهان هر آدمی، باشد فدای یار خود یار یکی انبان خون، یار یکی شمس ضیا
(غزل، ۳)

دردِ بی‌دوا:

ای عشق پیش هر کسی، نام و لقب داری بسی من دوش نام دیگرت کردم که «درد بی‌دوا»
(غزل، ۵)

گِدارویی:

ای جانِ جانِ جانِ جان، ما نامدیم از بهر نان برجه گِدارویی مکن، در بزم سلطان ساقیا!
(غزل، ۹)

کف‌خاران:

یک قطره‌اش گوهر شود، یک قطره‌اش عبهر شود وز مال و نعمت پرشود کف‌های کف‌خاران ما
(غزل، ۱۴)

عیشِ بی‌روپوش:

پیش آر نوشانوش را، از بیخ برکن هوش را آن عیشِ بی‌روپوش را، از بند هستی برگشا
(غزل، ۱۵)

سوزنِ هوس:

چشمه سوزنِ هوس تنگ بود، یقین بدان ره ندهد به ریسمان، چون‌که ببیندش دو تا
(غزل، ۲۰)

گیجیِ خرد:

۲۱۶ بررسی رتوریک و زیبایی‌شناسی در غزلیات شمس از منظر واژگان و ترکیب‌سازی

بر گیجگاه مازن، ای گیجی خرده‌ها تا وارهد به گیجی، این عقل ز امتحان‌ها

(غزل، ۴۴)

باده‌خوی:

گر خوی ما ندانی، از لطفِ باده واجو هم خوی خویش کرده است، آن باده‌خوی، ما را

(غزل، ۴۵)

سبوی تسلیم:

ز هر چه پُر کندم من سبوی تسلیم سبوی اسیر سقااست، چون گریزد از او

(غزل، ۲۲۵۰)

گندم هستی:

وگر این گندم هستی سبک‌تر آرد می‌گشتی متاع هستی خلقان برون ز این آسیا استی

(غزل، ۲۵۲۱)

نعل‌ریزان:

همگان ز خود گریزان، سوی حق و نعل‌ریزان که ز کاسدی رسانمان به لطافت و ثمینی

(غزل، ۲۸۳۶)

به نظر می‌رسد برجسته‌سازی مولانا با واژه‌های ابداعی که ساخته و پرداخته ذهن شاعر است به شعر او زیبایی و جاهت خاص داده است. هنر مولانا در این است که با ترکیب این اجزاء، واژه‌های تازه‌ای ساخته است. برجسته‌سازی مولانا با واژه‌های مرده نیست بلکه از واژگان معمول و کاربردی زبان بهره گرفته است.

شیوه‌های بامی:

بر بام عشق بی‌تن، دیدم چو ماه روشن بر در بمانده‌ام من، زان شیوه‌های بامی

(غزل، ۲۹۵۶)

بهرام عشق:

بررسی رتوریک و زیبایی‌شناسی در غزلیات شمس از منظر واژگان و ترکیب‌سازی □ ۲۱۷

نفس شکم‌خواره را روزه‌مریم دهی تا سوی بهرام عشق، مرکب لاغر کشی

(غزل ۳۰۱۶)

انبان ما و من:

سوی انبان ما و من نیروی گرچه او گویدت که از مایی

(غزل ۳۱۵۱)

ویژگی‌های یک برجسته‌سازی هنری

در فرایند برجسته‌سازی، باید عواملی چون انسجام، نظام‌مندی، رسانگی، انگیزش و زیباشناسی مورد توجه قرار گیرد که البته از بین این عوامل، دو اصل رسانگی و زیباشناسی اهمیت بیشتری دارد (محمدی، ۱۳۸۰: ۲۱۱).

نظام‌مندی، ویژگی دیگر برجسته‌سازی است که انسجام اثر را نیز به دنبال دارد. در هر اثر ادبی، تعادلی میان عناصر برجسته و عناصر پس‌زمینه وجود دارد، هر گونه تغییر در این موازنه، کل روابط حاکم بر این نظام را برهم می‌زند؛ از سوی دیگر برجسته‌سازی تا حدی باید پیش رود که در ایجاد ارتباط اختلال ایجاد نکند، شفیعی کدکنی این ویژگی را «سارنگی» می‌نامد و معتقد است که شرط آفرینش اثر ادبی، رعایت اصل زیباشناسی است و باید در برجسته‌سازی، نوعی حس زیباشناسی در مخاطب برانگیخته شود (همان).

رفتار تازه با زبان در شعر مولانا

در غزل‌های عارفانه تحت‌تأثیر تجربه‌های روحی، فردی و هیجان‌های شدید عاطفی، رفتاری تازه در زبان رخ داد که به وسیله مولانا به کمال رسید و ساختار غزل‌های او را به صورت معنی‌داری، متفاوت از باقی شعرهای عارفانه در ادبیات فارسی نمود؛ «در بسیاری از غزل‌های مولانا، زبان ابزار انتقال معنی نیست و وظیفه اصلی خود را که در چشم‌انداز شاعران کلاسیک محدود به انتقال معنی معین و قابل فهم بود، فرو نهاد» (پور نامداریان، ۱۳۸۴: ۱۵۲).

□ فصلنامه زیبایی‌شناسی ادبی ❖ سال شانزدهم ❖ شماره ۳۷

۲۱۸ بررسی رتوریک و زیبایی‌شناسی در غزلیات شمس از منظر واژگان و ترکیب‌سازی

وقتی نه معنی، زبان را بلکه زبان، معنی را تولید می‌کند گذشته از شکستن ساختار منطقی و آشنای شیوه بیان، رابطه دال و مدلولی زبان نیز واژگون می‌شود. «در غزل عرفانی، مولانا از طریق تغییر و تحول اساسی در وظیفه و خصلت زبان، که درست نقطه مقابل نظرگاه قُدا نسبت به زبان است، تحوّل اساسی در شعر کلاسیک هم از نظر رکن معنی پدید آورد و هم از نظرگاه زبان» (همان: ۱۵۴).

در غزلیات مولانا، زبان بر اندیشه و معنی تقدّم دارد و این تقدّم، حاصل هیجانان شدید روحی است که در مولانا وجود دارد. در بسیاری از غزلیات مولانا کلمات نیز می‌رقصند، و مثل حرکات سمع‌وار مولانا در تلاطم‌اند؛ غزلیات مولانا کشمکش و درگیری میان حقیقتی را نشان می‌دهد که تن به قید زبان نمی‌دهد و زبانی دیگر و ترکیبات و واژگان دیگر را می‌طلبد؛ غزلیات مولانا شبیه مثنوی نیست که غالباً آگاهی و هوشیاری بر آن حاکم است و جهت‌گیری پیام به سوی مخاطب است و جنبه تعلیمی به خود می‌گیرد؛ غزلیات مولانا بر پایه «من» درونی و هیجانان روحی مولانا بنا شده است، به همین سبب نقش عاطفی در آن برجسته است؛ و به همین دلیل است که کارکرد زبانشناختی در بسیاری از غزلیات مولانا، که زمینه آن‌ها تجربیات فردی و شخصی شاعر است، پررنگ است؛ به نظر می‌رسد آنچه که در غزلیات مولانا در جنبه‌های مختلف «آشنایی‌زدایی» نام دارد حاصل رفتار آگاهانه مولانا نیست، غزل‌های او عادت‌ستیز است و این عادت‌ستیزی ناخودآگاه است. «گای‌کوک پس از اشاره به نظریه‌هایی که در باره نقش‌های زبان گفته‌اند، می‌گوید این نقش‌ها را می‌توان به دو نقش که در تمام نظریه‌ها مشترک است تقلیل داد: ۱- ابلاغ اطلاع در باره جهان ۲- ایجاد، حفظ یا قطع ارتباط‌های اجتماعی. گروهی از غزل‌های مولوی به سبب بافت حاکم یا زمینه وضع سرودن شعر، که با وجد و سُکر و یا حالت ناآگاهی پیوند دارد، عملاً از برآوردن این دو نقش درمی‌مانند. چون‌که شعری که حاصل لحظه‌های بی‌خویشی است، نه به منظور برآوردن آن دو نقش که لازمه‌اش هوشیاری و آگاهی است، هستی پیدا می‌کند و نه اصولاً نیتی بر آن مقلّم است که توجه به آن دو نقش را ایجاب کند؛ برآوردن این دو نقش، محتاج حالت آگاهی است و استفاده از زبان به

بررسی رتوریک و زیبایی‌شناسی در غزلیات شمس از منظر واژگان و ترکیب‌سازی □ ۲۱۹

عنوان ابزار انتقال معنی، که نخستین و مهم‌ترین و یگانه‌ترین نقش زبان از دیدگاه قُدا بود. اما در غزلیات مولانا، بافت حاکم که غلبهٔ هیجانات عاطفی آن را از حالت عادی و طبیعی خارج می‌کند بر فعالیت سخن‌گویی سایه می‌افکند، زبان از هنجار طبیعی و منطقی خود خارج می‌شود؛ حاصل خروج از حوزهٔ اقتدار نشانه‌های زبانی در رابطهٔ دال و مدلولی آن‌ها، شکست قوانین عادی حاکم بر زبان و کارکرد مورد توقع از آن است» (همان: ۱۶۱-۱۶۰).

مولانا و ترکیب‌سازی

مولانا با استفادهٔ استادانه از ترکیبات، تصاویر عینی از واقعیات اطراف و مفاهیم ذهنی خود خلق کرده است. مولانا موضوعی واحد را با تصویرسازی‌های پی‌درپی و با بهره‌گرفتن از ترکیبات بدیع می‌پروراند. «هر چند ساختن واژه‌های نو به کمک ترکیبات جدید در قرن ششم کاری بدیع و ابتکاری است» (یوسفی، ۱۳۷۰: ۲۷). نوجویی مولانا در زمینهٔ لفظ باعث شده است تا او در عرصهٔ ترکیب‌سازی همواره از امور مختلف بهره بگیرد. در شعر مولانا ترکیب‌سازی، وجه غالب در حوزهٔ زبان شعرش است ترکیباتی که مولانا به یاری امکان بالقوهٔ زبان ساخته است. «شاعران و صاحب‌ذوقان، بهترین لغت‌سازان زبانند، آنان کلماتی را در شعر خود جای داده‌اند که بر دل‌ها نشسته است. لغت‌سازی آیین و اصولی دارد که آن‌ها به خوبی از آن آگاه بوده‌اند.» (فرشید ورد، ۱۳۸۰: ۲۲۲).

مولانا از بزرگان و هنرمندانی است که از روزنهٔ دید هنری متفاوتی به جهان پیرامون می‌نگرد و برای بیان پندارهای تازه و توصیف دنیای خود، به کلمات تازه‌ای دست می‌زند تا شور و شیدایی‌اش را بر زبان آورد و به قول سارتر «اندیشهٔ بدیع، معانی و صور خیال نو و زبان ادبی تازه‌ای به دنبال خود می‌آورد و بدین وسیله فصلی نوین در ادبیات یک ملت گشوده می‌شود» (سارتر، ۱۳۶۳: ۱۶). از این رهگذر، مولانا از جمله شاعران تابع بی‌قید و شرط زبان نیست و تن به کلیشه‌های رایج زبان نمی‌دهد و در حوزهٔ تعبیر و ترکیب‌ها، تغییرات جدیدی می‌آفریند.

۲۲۰ بررسی رتوریک و زیبایی‌شناسی در غزلیات شمس از منظر واژگان و ترکیب‌سازی

بنابراین واژه آفرینی، یکی از مشخصه‌های بارز سبک او به ویژه در غزلیات شمس است. «هر نگرش نوین به جهان درون و برون، منجر به خلق زبانی نوین می‌شود» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۱۸). شعر مولانا از اندیشه‌ای والا و عرفانی سرچشمه می‌گیرد و برای بیان آن به آفرینش ترکیبات تازه و نوین در غزلیات شمس پرداخته است؛ چنان‌که در برخی موارد از هنجارگریزی نیز روی‌گردان نبوده است.

راز زیبایی غزل‌های مولانا تا حدّ بسیاری، مرهون زبان شاعر است که نوگرایی و کثرت لغات و ترکیبات، چهره‌ای ویژه به آن بخشیده است. تجربه‌های تازه مولانا سبب شده است که وی به شناخت ظرفیت‌های مختلف زبان، به زبانی مناسب برای شعرهای خود دست پیدا کند. مولانا برای نشان دادن عواطف و اندیشه‌های خود، معمولاً در زبان نوآوری‌هایی دارد؛ زیرا زبان تکراری، حق عاطفه و اندیشه نو را ادا نمی‌کند و جاذبه هنری نیز نخواهد داشت، پس با ایجاد شگردهایی زبان را از حالت عادی آن دور می‌کند و نوعی کارکرد غیر متعارف به آن می‌بخشد.

ساختار زبانی مولانا با ساختار زبانی شاعران و نویسندگان دیگر متفاوت است؛ زیرا اندیشه و احساس مولوی از رنگ دیگری است. گویی برای ابراز هیجانات عاطفی مولانا، ظرفیت و سطوح مختلف زبانی کافی نیست؛ به همین دلیل مولوی نه تنها از همه لایه‌های زبان استفاده می‌کند بلکه، ظرفیت‌های خاص می‌آفریند تا بتواند بار سنگین احساسات شاعر را عهده‌دار شود؛ غالب اشعار غزلیات شمس فی‌البداهه و در مجالس سماع و در حالت وجد سروده شده است؛ از این رو زبان رسمی و ادبی گاه‌ها در شعر او دچار نوساتی شده است؛ اما همین جنبه به غزل وی تشخص و اصالت بخشیده است. وی در عرصه خدا، دین، انسان، جهان هستی و ماهیت وجود آدمی، تجربیات تازه‌ای دارد؛ و در بیان این تجربیات، زبانی دیگرگون را به کار می‌برد. «ماهیت زبانی عرفانی با زبان دیگر علوم تفاوت دارد، تعالیم و موضوعات دیگر اکتسابی است و می‌تواند به دیگران منتقل شود اما مفاهیم و تعالیم عرفان اسلامی مبتنی بر دریافت‌ها و مواجید شخصی است. انتقال تجارب شخصی و دریافت‌های ذوقی غیر ممکن یا

بررسی رتوریک و زیبایی‌شناسی در غزلیات شمس از منظر واژگان و ترکیب‌سازی □ ۲۲۱

بسیار سخت است» (میریباقری فرد، ۱۳۹۱: ۸۲). بیان این تجربیات زبان را با محدودیت مواجه می‌سازد و به تعبیری «شکسته زبان» می‌شود. مولانا در جست و جوی معناست، اما از آن جایی که معنا در لفظ و زبان نمی‌گنجد، گاه ساختار زبان را زیرورو می‌کند؛ مولانا با زبان و سطوح مختلف آن سروکار دارد و شاید بیش از هر کس و بهتر از هر گوینده‌ای امکانات آن را آزموده و می‌داند که زبان چه قابلیت‌ها و محدودیت‌هایی دارد. «رفتار تازه با زبان شعر کلاسیک فارسی تحت تأثیر تجربه‌های روحی و فردی و هیجان‌های شدید عاطفی در غزل‌های مولانا به کمال رسید. در بسیاری از غزل‌های مولانا، زبان ابزار انتقال معنا نیست و وظیفه اصلی خود را که در چشم‌انداز شاعران کلاسیک محدود به انتقال معنی معین بود، فرو نهاده است» (پورنامداریان، ۱۳۸۴: ۵۴). بنابراین به طور کلی تجربه عرفانی بیان‌ناپذیر است. شاعر تا زمانی که در سطح ادراک عمومی سخن می‌گوید، نمی‌تواند محدودیت‌های زبان را دریابد اما همین که فراتر رفته و با دریافت‌های تازه سر و کار یافت، درمی‌یابد که چقدر در بیان یافته‌هایش مشکل دارد. شگفتی و آشنایی‌زدایی واژگان و ترکیبات در کلام مولانا بسیار است. فروزانفر در مقاله‌ای در یاد نامه مولوی نوشته است: «ده هزار ترکیب از ترکیبات مولوی در دیوان شمس حاصل خلاقیت شخصی وی است» (فروانفر، ۱۳۳۷: ۳۳۲-۳۳۴). همین بسامد بالا کوشش شاعر را در عرصه ترکیب‌سازی نشان می‌دهد. جدا از این، نوع ترکیبات مولانا با دیگران متفاوت است. «انوری، خاقانی و نظامی پیشاهنگ مولانا در عرصه ترکیب‌سازی هستند؛ اما آنان برای نمایش قدرت سخنوری خود و جبران بعضی از نقیصه‌های خود در حوزه معنا، دست به ابداع واژه و ترکیب می‌زدند؛ اما مولوی از سر نیاز عاطفی و بر اساس تجارب شخصی خود واژه‌سازی می‌کرد. بی تردید مولانا «خوش‌آباد»‌هایی را تجربه کرده بود که بر همین اساس واژه خوش‌آباد را ساخته است» (قوامی، ۱۳۹۰: ۱۹۲). هنر مولانا در طرح الگویی نو برای واژگان، ترکیب‌ها و ساخت ظرفیت‌های جدید دستوری نیست؛ بلکه هنر او در استفاده از این الگوها، برای ایجاد واژگانی بدیع می‌باشد. از این میان مولانا به بعضی الگوها علاقه بیشتری نشان می‌دهد.

فعل‌های نوساخته و ترکیبات جدید مولانا

در بافت غزلیات شمس، سازه نوین فعلی در قالب فعل‌های ابداعی و قیاسی، پیشوندی، مرکب و عبارت‌ها و فعل‌های مرکب کنایی و نیز انواع سازه‌های هنجارگریز دیگر به کار رفته است. فعل به لحاظ ساختاری به سه دسته ساده، پیشوندی و مرکب تقسیم می‌شود که دسته اخیر - مرکب - به علت وجود عبارات کنایی بسیار رعب‌برانگیز و پردامنه است؛ در زبان فارسی تمایل اصلی بیشتر معطوف به فرایند ترکیب و ساخت فعل‌های مرکب است، هم‌چنین جانشین‌سازی قیاسی فرایندی بسیار متداول جهت تولید فعل‌های جدید است؛ و زبان‌های توانمند امروزی از این شیوه بسیار استفاده می‌کنند، از قبیل ساختن مصدرهای جعلی یا استفاده از دیگر صورت‌های زبانی (هال، ۱۳۷۳: ۱۶۷-۱۷۵). سازه‌های جدید فعلی در حیطه مورد بررسی، شناسایی شده و با بهره‌گیری از لغت‌نامه‌های معتبر به ویژه لغت‌نامه دهخدا راستی‌آزمایی گردیده است.

فعل‌های ابداعی

تعدادی از فعل‌های به‌دست آمده در حیطه مورد بررسی، ساخت صورت‌های جدید فعلی است.

یک شمع از این مجلس، صد شمع بگیراند گر مرده‌ای ور زنده، هم زنده شوی با ما

(غزل ۲۴)

زخم پذیر و پیش رو، چون سپر شجاعی گوش به غیر زه مده، تا چو کمان خمانمت

(غزل ۵۱)

از جا نبرد چیزی، آن را که تو جان دادی غم نسترد آن دل را، کور را ز غم استردی

(غزل ۲۵۶۶)

بر عشق تو می‌چسبد، عاشق ز چه رو خُسبد چون دوست نمی‌خُسبد، با آن همه مطلوبی

(غزل ۲۵۸۱)

□ فصلنامه زیبایی‌شناسی ادبی ❖ سال شانزدهم ❖ شماره ۳۷

بررسی رتوریک و زیبایی‌شناسی در غزلیات شمس از منظر واژگان و ترکیب‌سازی □ ۲۲۳

سرمرست و پایکوبان، با جمع ماهرویان در نور روی آن شه، شاهانه می‌گرازی

(غزل ۲۹۷۱)

چو صبحدم خندیدی، در بلا بندیدی چو صیقلی غم‌ها را، ز آینه رندیدی

(غزل ۳۰۴۶)

ترکیب‌هایی دیگر نیز (نفسری)، (بفسراندت) یا (بپزیدی) در اشعار زیر:

جمع مکن تو برف را خود تا که نفسری برف تو بفسراندت، گر تو تنور آذری

(غزل ۲۴۹۱)

چه شعله‌ها برکردی چه دیگ‌ها بپزیدی چه جس‌ها بگرفتی چه راه‌ها پرسیدی

(غزل ۳۰۴۶)

و یا ترکیب برساخته «همی پزانمت» در بیت زیر:

هیچ مگو و کف مکن، سر مگشای دیگ را نیک بجوش و صبرکن، ز آن که همی پزانمت

(غزل ۵۱)

ترکیب‌های کنایی نظیر: (لعنت نوشیدن)، (کلید کشیدن)، (دفع گفتن):

بنوش لعنت و دشنام دشمنان، پی دوست که آن به لطف و ثناها و آفرین، کشدا

(غزل ۴۷)

دهان ببند و امین باش در سخندانی که شه، کلید خزینه بر امین کشدا

(همان)

وآن دفع گفتنت که: «برو! شه به خانه نیست» وآن ناز و باز و تندی دربانم آرزوست

(غزل ۶۵)

فعل (کورندی = کور بودن):

گر نی که کورندی چنین، آخر بدیدندی چنان آن سو هزاران جان ز مه، چون اختران آونگ‌ها

(غزل ۱۲)

۲۲۴ بررسی رتوریک و زیبایی‌شناسی در غزلیات شمس از منظر واژگان و ترکیب‌سازی

و یا ترکیب (با پاستی = با پا هستی):

در ره معشوق جان، گر پا و پر کار آمدی ذره ذره در طریقش، با پر و با پاستی

(غزل ۲۷۹۱)

و نیز (جوق جوق)

نک جوق جوق مستان، درمی‌رسند بستان مخمور چون نیاید، چون یافت بوی ما را؟

(غزل ۴۵)

ترکیبات ساخته شده با «وند»

وندها، واژگوهایی هستند که در اول یا وسط یا آخر تکواژها یا واژه‌ها می‌آیند و مفهوم جدیدی به آن‌ها می‌بخشند و در برخی موارد طبقه دستوری آن‌ها را عوض می‌کنند؛ یعنی از طبقه‌ای به طبقه دیگر می‌برند. مثلاً «بی» بر سر «اسم» می‌آید و آن را به صفت تبدیل می‌کند مانند: بیکار (انوری و احمدی گیوی، ۱۳۷۴: ۲۷۲). وندها بسته به محل ترکیبشان با کلمات، سه دسته‌اند: پیشوند، میانوند، پسوند که به ترتیب در اول، وسط یا آخر واژه‌ها قرار می‌گیرند. مولانا با بهره‌گیری از این «وندها» ترکیبات جدیدی ساخته است:

مردم‌وار:

نوح ار چه مردم‌وار بُد، طوفان مردم خوار بُد گر هست آتش ذره‌ای، آن ذره دارد شعله‌ها

(غزل ۱۰)

ناداشت‌وار:

شُکر که ناداشت‌وار از سبب زخم تو چون که به جان آمدیم، زود به جان آمدیم

(غزل ۱۷۲۰)

آدبناک:

ستیزه‌روی مرا لطف و دلبری تو کرد گر نه سخت آدبناک بودم و مسکین

(غزل ۲۰۸۰)

□ فصلنامه زیبایی‌شناسی ادبی ❖ سال شانزدهم ❖ شماره ۳۷

بررسی رتوریک و زیبایی‌شناسی در غزلیات شمس از منظر واژگان و ترکیب‌سازی □ ۲۲۵

عیشمندان:

به طرب هزار چندان که بوند عیش‌مندان به میان باغ خندان، مَثَل انار باشی

(غزل ۲۸۵۰)

عیش‌دان:

چه جام‌ها در دادی چه خرقه‌ها دزدیدی چه گوش‌ها بگرفتی به عیش‌دان بکشیدی

(غزل ۳۰۴۶)

سر مستک:

ای خواجه سر مستک شدی، بر عاشقان خُنَبک زدی مست خداوندی خود، کُشتی گرفتی با خدا

(غزل ۱۳)

با خویش:

ای نوش کرده نیش را، بی‌خویش کن باخویش را با خویش کن بی‌خویش را، چیزی بده درویش را

(غزل ۱۵)

گروه وصفی

ساختار گروه وصفی مانند گروه اسمی است؛ اما گروه وصفی، خود یکی از وابسته‌های اسم است و در ساختمان آن، صفت جایگاه هسته را اشغال می‌کند.

ترکیبات اسمی و صفتی

اسم و صفت می‌توانند ترکیب وصفی یا صفت مرکب بسازند. مولانا شاعری ترکیب‌ساز است و بسیاری از ترکیبات اشعارش برای نخستین بار ساخته شده و خود شاعر نیز آن را تکرار نکرده است و تنها در یک یا دو مورد محدود آن‌ها را به کار برده است؛ مولانا به اقتضای حال و مقام سخن، از شیوه‌های ترکیب‌سازی اسم و صفت برای ساخت واژگان تازه بهره برده است، شیوه‌های بسط ترکیب‌سازی مولانا متنوع است. بیشتر ترکیب‌های به‌دست آمده از نوع ترکیب اسمی است یعنی: ساختار اسم + اسم و گاه: ساختار صفت + اسم.

□ فصلنامه زیبایی‌شناسی ادبی ❖ سال شانزدهم ❖ شماره ۳۷

۲۲۶ بررسی رتوریک و زیبایی‌شناسی در غزلیات شمس از منظر واژگان و ترکیب‌سازی

وضع صفت و ترکیب وصفی

الف) صفت‌های مرکب

صفت + اسم: ترحال

گر شعرها گفتند پُر، پُر به بود دریا ز دُر / کز ذوق شعر آخر شتر، خوش می‌کشد ترحال‌ها

(غزل ۲)

اسم + صفت: روی سرخ

آن روی سرخ را می‌احمر دمی بدید / صفرای عشق او می‌حمر را بسوخته

(غزل ۲۴۰۱)

حرف اضافه + صفت: باپهنا

رخ زعفران رنگ آمده، خَم داده چون چنگ آمدم / در گور تن تنگ آمدم، ای جان باپهنا بیا

(غزل ۱۶)

اسم + صفت: غولان اندیشه

وگر غولان اندیشه همه یک گوشه رفتندی / بیابان‌های بی‌مایه پر از نوش و نوایستی

(غزل ۲۵۲۱)

قفل بی‌وفایی

آن در بسته ابد بگشاده از مفتاح لطف / قفل‌های بی‌وفایی با وفا آمیخته

(غزل، ۲۳۷۱)

بهانه زرین

به ترانه‌های شیرین، به بهانه‌های زرین / بکشید سوی خانه، مه خوب خوش لقا را

(غزل، ۳۸)

درخت بخت‌آور

زیرسایه درخت بخت‌آور / زود منزل کن فرود آیی

(غزل، ۳۱۵۰)

□ فصلنامه زیبایی‌شناسی ادبی ❖ سال شانزدهم ❖ شماره ۳۷

آهن صفت

از گلشکر، مقصود ما لطف حق است و بود ما ای بود ما آهن‌صفت، وی لطف حق آهن‌ریبا
(غزل، ۱۳)

ترکیبات حاصل از صدا معنایی

اهل ادب این نمود هنری برگرفته از طبیعت را با مفاهیم گوناگونی که دارد یکی دانسته‌اند و اسم، صوت، نام آوا و حرف آهنگ را صدا معنایی می‌نامند؛ برای نمونه گفته‌اند: «صدا معنایی حاصل توالی پیاپی چند مصوت و یا صامت است» (محبّتی، ۱۳۸۰: ۱۴۱). در حالی که هر یک از این اصطلاحات دارای تعریف و مصادیق جدای از نوع دیگری است. صدا معنا، آن است که برای معانی و مفاهیم طبیعی و موجود در هستی که بیشتر با صدا همراه هستند، نامی وضع می‌شود که غلبه با خروش آن مفهوم است؛ این صدا معنایی گاه به صورت ترکیب ساخته می‌شود و گاه به صورت بسیط:

مرد سخن را چه خیر، از خمشی هم‌چو شکر خشک چه داند چه بود تَرَلَلَا تَرَلَلَا
(غزل، ۱۸)

بگردان شراب ای صنم، بی‌درنگ که بزم است و چنگ و تَرَنگَاتَرَنگ
(غزل، ۱۳۳۰)

کیست از دلمدمه روح قُدس حامله چون مریم آبست، نیست؟
(غزل، ۷۵)

چون برروم از پستی، بیرون شوم از هستی در گوش من آن‌جا هم، هیهای تو می‌آید
(غزل، ۱۰۷)

ساغر می‌قهقهه آغاز کرد خابیه خونابه گرسنتن گرفت
(غزل، ۷۴)

۲۲۸ بررسی رتوریک و زیبایی‌شناسی در غزلیات شمس از منظر واژگان و ترکیب‌سازی

حَسَن شمس‌الدین تبریزی برفکنندی نقاب گرنه اندر پیش او فرآش لا، لالاستی

(غزل، ۲۷۹۱)

نغنغه، دمدمه، قهقهه صدا معنا و ترکیبات تازه‌ای هستند، نغنغه به عنوان مثال معنای تونق را به ذهن متبادر می‌کند و ناخوشی‌ساز را می‌گویند، مولانا برای بیان تلون روحی معشوق از آن بهره گرفته است. دمدمه نیز به معنی صدای حاصل از دمیدن و درگرفتن است؛ در این انواع مولانا بر آن است تا زیبایی‌شناسی ابیاتش را - هر چند به صورت ناخودآگاه - به کمک ترکیبات حاصل از صدا معنایی بیشتر سازد و فضای صمیمی و تأثیر عشق عرفانی را با زیبایی عناصر موسیقی برای خواننده بیشتر ترسیم کند:

دستِ دستان صبا، لخلخه را شورانید تا پیاموخت به طفلان چمن، خُلق حَسَن

(غزل، ۱۹۹۰)

و نیز:

مطرب خوش‌نوای من، عشق‌نواز هم‌چنین نغنغه دگر بزن، پرده تازه برگزین

(غزل، ۱۸۴۰)

نتیجه

ابهام و در پرده نگاه داشتن برخی مضامین عرفانی که عموماً «سیرمگویی» است، که بایسته است از اغیار پنهان بماند، گاه سبب شده است مولانا هیجانانگیز خود را بدین شیوه بیان کند؛ نیز ایجاد وجد و خروش عرفانی در مخاطب، در غزلیات شمس مولانا را به پویایی به‌واسطه موسیقی و انواع صوت پیوسته در قالب‌های مختلف وامی‌دارد. صمیمیت مولانا با مخاطب نیز که به راحتی کلمات هم وزن را با هیجان و خروش بر زبان می‌آورد و مصرع‌های شعرش را با کمک آن‌ها به ریتم منظمی از موسیقی دل‌نواز و گوش‌نواز بدل می‌سازد و یا نمایش ناخودآگاه و تبلور سویه‌های غریب ناخودآگاه شاعر در بیان خالص‌ترین دریافت‌های عارفانه وجود خویش، همه و همه او را به سمت و سوی این نوع از ترکیبات، یعنی ترکیبات

بررسی رتوریک و زیبایی‌شناسی در غزلیات شمس از منظر واژگان و ترکیب‌سازی □ ۲۲۹

صدا معنایی سوق داده است؛ چرا که در غزلیات شمس یکی از مهم‌ترین جنبه‌های انفسی و فراطبیعی برای ایجاد حس زیبایی‌شناسی در مخاطب، القای معانی عرفانی یا عدم واگویه اسرار، جذب و کشش در کلام و خلسه‌های فرازمینی، استفاده از آواهای «مُظنن» است که گاه به صورت ترکیبی نیز بیان شده‌اند؛ و سبب خلق اعجاب در خواننده، ایجاد زیبایی موسیقایی و پویایی و دینامیک در ساختار معنایی و عرفانی غزل مولانا شده است. به هر حال باید اذعان داشت که مولوی شاعر تکرارهاست؛ و بررسی عناصر تکرار و اقسام گوناگون آن در شعر او هم از منظر دستور زبان و هم زیباشناسی و بدیع، روشن خواهد نمود که سهم وی در کاربرد این شگرد بیش از هر شاعر دیگری است؛ «وی با بهره‌گیری از ترکیب عناصر مختلف توانسته است موسیقی دل‌انگیزی به شعر خود بدهد و آن را فراتر از شعر شاعران دیگر قرار دهد؛ او چنان مهارتی در این شیوه دارد که اغلب مقوله‌های زبانی را بی هیچ تنگنایی با تکرار به‌کار برده است» (وفایی، ۱۳۸۰: ۴۴)

هر شاعری که بر عنصر زبان تسلط بیشتری داشته باشد و با دید عمیق‌تری به پدیده‌ها و روابط آنها بنگرد، امکانات و ابزار متنوع و فراوان‌تری برای بیان افکار و احساسات خود در اختیار دارد و در خلق اشعاری با جوهره ادبی غنی، موفق‌تر خواهد بود. مولانا نیز در شمار این دسته از شاعران است و ژرف‌نگری او به روابط ظریف و باریک میان اجزاء و عناصر زبان که زائیده تخیل شاعرانه اوست، حیرت‌انگیز است. به دیگر سخن، آنچه باعث شده است مولانا را هنرمندتر از بسیاری شاعران ببینیم، علاوه بر آگاهی او از ظرایف و بن‌مایه‌های عرفان و تصوف، چیرگی فوق‌العاده او بر زبان، واژگان و درنگ و باریک‌بینی او در ترکیب‌سازی، ساختار و فرم زبان است که این امر سبب ساختار رتوریک و زیبایی‌شناسی کلام وی گردیده است. نکته آن است که توجه به فرم از سوی شاعر گاه باعث می‌شود که مفهوم نزد او کم اهمیت شود؛ درحالی که مولانا نه تنها مفهوم را فدای فرم و ساخت نکرده است، بلکه این فرم زیبا را در موارد بسیاری به صورت ناخودآگاه استفاده کرده است و نیز فرم و تکرار واژگان و ترکیبات نوساخته را دست‌مایه آفرینش مفاهیم و مضامین عارفانه - عاشقانه قرار داده است. هدف مولانا از کاربرد این ساختار زیباشناسانه زبان، جلب توجه شنونده، تأکید و حک کردن معنا و مفهوم مورد نظر در ذهن

۲۳۰ بررسی رتوریک و زیبایی‌شناسی در غزلیات شمس از منظر واژگان و ترکیب‌سازی
مخاطب و در یک کلام استفاده از شکل^۱ برای القای محتوا^۲ و فحوای پیام مورد نظر بوده است.

1- Form
2- content

□ فصلنامه زیبایی‌شناسی ادبی ❖ سال شانزدهم ❖ شماره ۳۷