

نشریه ادب و زبان  
دانشکده ادبیات و علوم انسانی  
دانشگاه شهید باهنر کرمان  
سال ۱۹، شماره ۳۹، بهار و تابستان ۱۳۹۵

نقش ترکیبات اشتقاقی مثنوی در آفرینش قافیه از منظر سبک‌شناسی  
( علمی - پژوهشی ) \*

دکتر پروین گلی زاده<sup>۱</sup>، دکتر قدرت قاسمی پور<sup>۲</sup>، رضا گورویی<sup>۳</sup>

### چکیده

مولوی یکی از قله‌های ادب پارسی است که در کنار معناگرایی، گاه‌گاه جلوه‌های زبانی در شعرش جلوه‌گر می‌شود. این شاعر توانمند، جهت زیبا و شیوا ساختن صورت سخنش، شگردهای متنوعی به کار می‌بندد. یکی از تکنیک‌های مولوی در انعطاف بخشی به صورت کلام، ابداع ترکیب‌های نو و اشتقاقی در مکان قافیه است. اندیشمندان و محققان مثنوی بیشتر به وجوه معنایی شعر مولوی پرداخته‌اند. در مورد نقش ترکیبات اشتقاقی در آفرینش قافیه در مثنوی تاکنون اثری شایسته چهره ننموده است. در این مقاله، به این جنبه از سخن مولوی پرداخته شود. مولانا در جایگاه قافیه به صورت وافر از ترکیب استفاده کرده است. برانگیختن توجه مخاطب به صورت کلام، نگارگری در عرصه سخن، آهنگین کردن کلام و انباشت جای خالی قافیه از مهم‌ترین انگیزه‌های مولوی در به کارگیری این تکنیک است. بازتاب نقش ترکیبات در خلق قافیه تحت عنوان‌هایی چون: ترکیبات ونددار، ترکیبات شبه‌ونددار، صفات فاعلی مرکب مرخم، ترکیبات وصفی، ترکیبات مصدری و کلمات پیوندی بررسی و تحلیل شده‌اند. تجلی ترکیبات اشتقاقی در جایگاه قافیه علاوه بر بلیغ ساختن صورت کلام مولوی موجب ایجاد تشخیص سبکی برای سخن او شده است، به گونه‌ای که سخن او را می‌توان از معاصرانش متمایز کرد.

**واژه‌های کلیدی:** ترکیب، مولوی، قافیه اندیشی، تشخیص، شگرد ادبی.

\* تاریخ ارسال مقاله: ۱۳۹۴/۰۲/۱۳

تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۳۹۴/۰۷/۱۵

E-mail: nasim.taheri11@yahoo.com  
E-mail: maryamgorouei@yahoo.com  
E-mail: rezagoroue@yahoo.com

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز  
دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز  
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز (نویسنده مسئول)

## ۱-مقدمه

یکی از جنبه‌های مطالعات سبک‌شناسانه، درک نرم زبان ادبی اثر است. کاربرد فراوان ترکیبات در مکان قافیه، حاصل نگاه و کشف شاعر است. این مطالعات کاربرد زبانی در ادبیات به نوعی سبک‌شناسی صورت‌نگراست و مبنای آن بر این است که با تمرکز دقیق بر متون و نمایش الگوهای زبانی یک متن که با آن معنی‌آفرینی می‌کنند و تأثیراتی که بر خواننده می‌گذارند، می‌توان به نتایج عینی دست یافت. برجسته‌سازی‌هایی که در مثنوی صورت گرفته، خواننده را تکان می‌دهد و بر سر شوق می‌آورد. اغلب برجسته‌سازی‌های مولوی به دو صورت قاعده‌افزایی و هنجارگریزی به صورت آگاهانه اعمال می‌شود. چنانچه می‌دانیم هنجارگریزی و قاعده‌افزایی خود به نوعی تکنیک و شگرد سبکی است که در زبان عادی اعمال می‌شود؛ بنابراین مولوی با توجه به بسآمد زیاد این کاربرد در اثرش به دنبال افشای این شگرد ادبی خود است. یکی از انگیزه‌های مولوی در به کارگیری ترکیب‌های دلنشین در مکان قافیه، پُر کردن وزن است. مولوی با خلق این ترکیب‌ها در جایگاه قافیه موجد حصول نوعی لذت صوتی و سماعی می‌شود و جنبه غنایی شعر را نیز تقویت می‌کند. وحیدیان کامیار درباره‌ی تأثیر قوافی در لذت بردن از اشعار می‌گوید: «یکی از ترفندهای زیبایی‌آفرینی در کلام، قافیه است. قافیه کلام را خوش‌آهنگ و دلنشین می‌سازد» (وحیدیان کامیار، ۷: ۱۳۸۱). نظری اجمالی بر ابیات زیر گواه این مطلب است:

آتش اینجا چو **آدم‌سوز** بود آنچه از وی زاد **مردافروز** بود

(مولوی، ۱۳۶۲: ۳/۵۵۵)

وهم مرفرعون **عالم‌سوز** را عقل مرموسی **جان‌افروز** را

(همان، ۱۳۶۲: ۴/۷۴۰)

از دیگر دلایل گرایش شاعر به قافیه‌پردازی بر مبنای ترکیبات اشتقاقی، تشخیصی است که به وسیله قافیه به کلمات خاصی بخشیده می‌شود. «قافیه در میان کلمات شعر تشخیص لفظی دارد، از طریق آهنگ کلمات، مفهوم را به خواننده و شنونده القا می‌کند، مصراع‌های شعر را تفکیک و مشخص می‌کند و توجه خواننده را به زیبایی ذاتی کلمات زبان جلب می‌کند و در نهایت بر خیال‌انگیزی شعر می‌افزاید» (احمدنژاد، ۱۳۷۲: ۱۴). شفیع کدکنی،

کوشش‌های مولوی را برای استفاده از قافیه چنین معرفی می‌کند: «کوشش‌هایی که مولوی برای استفاده از ردیف و انواع آن و قافیه و صور گوناگون آن انجام داده در هیچ دیوانی از دیوان‌های شعر پارسی و عربی دیده نشده است. او را باید شاعری به حساب آوریم که بیش از تمام شاعران جهان از موسیقی قافیه و ردیف و اهمیت آن خبر داشته و جای جای موسیقی کناری را در خدمت روح پوینده و جان مواج خویش در آورده است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۱۱۶). ترکیبات برجسته قافیه‌ساز مثنوی منجر به شیوایی سخن مولانا و نفوذ آن بر سوادای دل خوانندگان می‌شود:

کای رخت تابان چون ماهِ شب‌فروز      وای به صحبت کاذب و مغرورسوز

(مولوی، ۱۳۶۲: ۱۰۶۰/۶)

#### ۱-۱- بیان مسئله

مثنوی معنوی یکی از شاهکارهای ادبیات عرفانی است. هنجارگریزی‌هایی که شاعر در زبان عادی اعمال می‌کند، نسبت به دیگر شاعران معناگرا برای او موجد یک سبک و نگاه خاص شده است. یکی از جنبه‌های مطالعات عالی سبک‌شناسانه درک نرم زبان ادبی اثر است. کشف این مختصات زبانی به لحاظ زیبایی‌شناسی و تأثیراتی که بر خواننده می‌گذارد باعث تمایز می‌شود. این ویژگی برجسته در شعر مولانا باعث شده تا شعر او گیرایی و تأثیرگذاری و نقش آفرینی خود را تا حدودی بسیار فراتر ایفا کند. بر همین اساس این تکنیک مولوی را می‌توان یک خصیصه سبکی به شمار آورد. کاربرد سبک‌شناسانه به کارگیری ترکیبات در مکان قافیه این است که این ترکیبات می‌توانند در خدمت اعتلای موسیقی و بلاغت شعر باشند.

#### ۱-۲- پیشینه تحقیق

در مورد پیشینه پژوهش گفتنی است، توجه به روساخت مثنوی و جنبه‌های زبانی آن کمتر مورد عنایت پژوهشگران بوده است؛ بویژه تحلیل کارکردهای ترکیبات اشتقاقی در مثنوی موضوعی است که تاکنون به آن توجه نشده است.

### ۱-۳- ضرورت و اهمیت تحقیق

پژوهشگران مثنوی بیشتر به عرفان موجود در آن پرداخته‌اند و کمتر به جنبه‌های زبانی مثنوی، بویژه کارکرد ترکیبات اشتقاقی در آفرینش قافیه عنایت داشته‌اند. وجوه ادبی کلام مولوی را با استعانت از همین تکنیک می‌توان تبیین کرد. بهره‌گیری وافر شاعر از ترکیب‌های اشتقاقی در مکان قافیه تاحدی است که می‌توان آن را کشف مولانا دانست. مراد ما در این جستار انعکاس این ترکیب‌ها و نقش آن‌ها در آفرینش قوافی شعر مولاناست.

### ۲- بحث

#### ۲-۱- بازتاب نقش ترکیب‌های قافیه‌ساز مثنوی

۲-۱-۱- ترکیبات ونددار: ونداها یکی از امکانات پرشمار زبان فارسی هستند. این تک‌واژه‌های مقید به طور مستقل کارایی ندارند و تنها با افزودن بر جزء دیگر کلمه که پایه نامیده می‌شود در ساختار کلام جای می‌گیرند. ونداها را به سه دسته پیشوند، میانوند و پسوند تقسیم می‌کنند. بسآمد ترکیبات ونددار مثنوی در جایگاه قافیه بسیار است. مولانا ساخت بسیاری از قوافی خود را مرهون این جنبه زبانی است، چنانکه با نظری بر گستره شش دفتر مثنوی می‌توان این نکته را دریافت.

پسوند دارندگی و اتصاف «مند» از جمله پسوندهای مورد علاقه شاعر در خلق ترکیبات اشتقاقی است. از نگاه دیگر، یاری رسان شاعر قافیه‌پرداز در ساخت قوافی بکر، جهت آهنگین کردن کلام است. چنانکه شواهد زیر گویای این مطلب است:

کودکان خانه دمش می‌کشند      باشد اندر دست طفلان **خوارمند**  
(مولوی، ۱۳۶۲: ۵/۹۷۳)

ور کسی جان برد و شد در دین بلند      نوحه می‌دارند آن دو **رشک‌مند**  
(همان، ۱۳۶۲: ۵/۸۸۱)

از برون زنجیر در رادرفگند که ازو بدخشمگین و **دردمند**

(همان، ۱۳۶۲: ۸۲۴/۵)

مولوی در ساخت این ترکیبات از هنجارهای زمانی خود عدول کرده است و بر پایه اصل آشنایی زدایی و هنجارگریزی زبانی عمل کرده است و براین مبنا هرچه در فکرش آمده به قلم آورده است.

گاهی شاعر با خلق ترکیبی در مکان قافیه، موسیقی کلام را در نظر دارد و بدین صورت شعر را به موسیقی نزدیک کرده است:

همچنین پیغامهای **دردگین** صد هزاران آید از حضرت چنین

(مولوی، ۱۳۶۲: ۴۸۹/۳)

گاهی شاعر از آفرینش ترکیب در جایگاه قافیه، زیبای‌های لفظی را در نظر دارد، چنانکه تقابل «گوش‌وار» و «گوشوار» در بستر قافیه ایجاد جناس مرکب کرده است:

سمع شو یکبارگی تو **گوش‌وار** تا ز حلقه لعل یابی گوشوار

(مولوی، ۱۳۶۲: ۹۲۵/۵)

یکی دیگر از پسوندهای قافیه‌ساز در مثنوی پسوند «ناک» است. فرشیدورد در تعریف پسوند «ناک» می‌گوید: «-ناک» که پهلوی آن هم «ناک» (-nāk) است، پسوندیست فعال که بر نسبت و آغستگی و دارندگی دلالت می‌کند و به آخر اسم یا صفت یا ریشه مضارع می‌پیوندد و صفت می‌سازد» (فرشیدورد، ۱۳۸۶: ۴۱۲). مولوی در به کارگیری از این پسوند، در جهت ساخت قوافی دلنشین دست به قاعده‌افزایی می‌زند:

جنس چیزی چون ندید ادراک او نشنود ادراک **منکرناک** او

(مولوی، ۱۳۶۲: ۳۸۶/۳)

رحمت مخلوق باشد **غصه‌ناک** رحمت حق از غم و غصه‌ست پاک

(همان، ۱۳۶۲: ۵۶۳/۳)

هرچه گویی باشد آن هم **نورناک** کآسمان هرگز نبارد غیر پاک

(همان، ۱۳۶۲: ۹۴۹/۵)

کاربرد ترکیب در ایجاد قوافی شعری، گویی شگردی است که شاعر را در ساخت قوافی یاری گر است. مانند ابیات زیر:

هین سگ نفس ترا زنده مخواه      کو عدو جان تست از **دیـرگاه**  
(مولوی، ۱۳۶۲: ۲/۲۲۳)

جمله مغروران برین عکس آمده      برگمانی کین بود **جنت کده**  
(همان، ۱۳۶۲: ۴/۶۹۳)

یکی از پُرکاربردترین پسوندهای ترکیب ساز در مثنوی پسوند مکانی «ستان» است. «...»-  
«ستان» (استان و اُستان) پسوند فَعَال اسم ساز مکان و پسوند غیر فَعَال زمانست و در پهلوی  
«ستان» (stan) و در فارسی باستان (stāna) بوده است» (فرشیدورد، ۱۳۸۶: ۳۵۵). ترکیباتی  
که مولوی به مدد این پسوند در جایگاه قافیه نشانده است، همگی بکر و درخورند:  
پَر مَن بگشای تا پَران شوم      در حد یقه ذکر و **سیبستان** شوم  
(مولوی، ۱۳۶۲: ۵/۸۹۴)

این ترکیب خوش ساخت علاوه بر تحرک دادن به بیت، موجب درنگ مخاطب می شود و در جهت ادای مقصود بیشترین کارکرد را دارد.

مولوی به وسیله این پسوند هم دست به آشنایی زدایی می زند و هم ترکیباتی را می آفریند که علاوه بر توازن دو مصراع، موسیقی بیت را نیز غنی می کنند:  
ز آنک نیم او ز **عیبستان** بُدست      و آن دگر نیمش ز **غیبستان** بُدست  
(مولوی، ۱۳۶۲: ۲/۳۴۳)

فهرستی از دیگر ترکیب های ونددار قافیه ساز در مثنوی عبارتند از:

حلیه مند (۲۳۶)، خشکستان (۲۷۷)، آتشکده (۳۶۴)، قندستان (۴۰۴)، آبستان (۵۵۹)،  
حکم گاه (۵۸۰)، قیامتگاه (۶۱۵)، جانور (۶۶۹)، آدمکده (۶۴۹)، نادانه (۶۳۵)،  
منظرگاه (۶۱۷)، عمرور (۵۵۱)، دانگانه (۴۳۲)، مسکن گاه (۴۱۱).

۲-۱-۲- **ترکیبات شبه ونددار:** برخی دیگر از ترکیب های قافیه ساز مثنوی به مدد شبه وندها آفریده می شوند. کلباسی در تعریف شبه وند می گوید: «شبه وندها (موارد

میان مرزی) کلمات آزادی هستند که در ترکیب با کلمات دیگر با معنایی به جز معنی اصلی خود به کار می‌روند» (کلباسی، ۱۳۸۰: ۱۴۵). خانه، نامه، سرای و جای برخی از شبه‌وندهای معروف هستند. مولوی جهت پرکردن جای خالی قافیه، به استخدام این شبه‌وندها می‌پردازد. لذا در مثنوی پاره‌ای از قوافی را می‌بینیم که با این نوع ترکیب ایجاد شده‌اند. یکی از شبه‌وندهای قافیه‌ساز پربسامد در مثنوی، شبه‌وند «خانه» است. حضور این شبه‌وند در مکان قافیه، لطف سخن را دو چندان می‌کند:

چون بدانستی که شکر دانه‌ای      پس بدانی کاهل **شکرخانه**‌ای

(مولوی، ۱۳۶۲: ۵/۶۴۴)

خر بطنی ناگاه از **خرخانه**‌ای      سر برون آورد چون طعانه‌ای

(همان، ۱۳۶۲: ۳/۵۹۲)

نقش شبه‌وند «نامه» نیز در پردازش ترکیب‌های قافیه‌ساز مثنوی قابل توجه است، شاعر با خلق این ترکیب‌های قافیه‌ساز، موسیقی داخلی شعر را در خدمت موسیقی کناری قرار داده است:

چرخ برخوانده **قیامت‌نامه** را      تا مجرّه بر دریده جامه را

(مولوی، ۱۳۶۲: ۳/۶۱۷)

گشت از جذب چو تو علامه‌ای      در جهان گردان **حسامی‌نامه**‌ای

(همان، ۱۳۶۲: ۶/۱۰۴۳)

شاعر به کمک شبه‌وند گاهی به بازی با واژگان می‌پردازد تا قافیه مورد نیازش را بیابد:

چون عمارت‌دان تو وهم و رایها      گنج نبود در **عمارت جایها**

(همان، ۱۳۶۲: ۱/۱۲۳)

برخی دیگر از ترکیبات شبه‌ونددار قافیه‌ساز مثنوی عبارتند از:

درمان‌جای (۳۳)، خاک‌سرا (۱۳۰۱)، کبوترخانه (۱۱۴۰)، داروخانه (۸۳۰)، پنهان‌خانه (۵۰۷)، خراب‌خانه (۷۵۱)، خدعه‌سرا (۹۱۱).

۱-۲-۳-صفات فاعلی مرکب مرخم: پر بسآمدترین الگوی ترکیب‌سازی در مثنوی صفت‌های فاعلی مرکب مرخم هستند. گروهی از کلمات مرکب هستند که یک جزء آنها اسم، صفت یا ضمیر و جزء دیگر آن‌ها یکی از کلمات مشتق فعل است. این الگو زایاترین قاعده ترکیب‌سازی است. مولوی به وسیله این الگوی ترکیب‌سازی، ترکیباتی را ساخته است که کلام او را بسیار مجمل و موجز کرده است. یکی از جاهایی که این ترکیب نمود بیشتری دارد مکان قافیه است. مولانا در دفتر دوم در توصیف افراد مکار ترکیب «حیله پرست» را در جایگاه قافیه ارائه می‌دهد:

می‌نماید سیری این **حیلت پرست**      والله از جمله حریصان بترست  
(مولوی، ۱۳۶۲: ۲/۲۵۴)

شاعر موسیقی کناری بیت را در خدمت ترکیبات اشتقاقی قرار می‌دهد تا شعرش را به بلیغ‌ترین شکل ممکن بر خواننده عرضه دارد:

این جهان تن **غلطانداز** شد      جز مرآن را کوز شهوت باز شد  
(مولوی، ۱۳۶۲: ۲/۲۷۳)

این قافیه‌اندیشی و صورت‌پردازی مولانا، سبب‌ساز آفرینش صفات فاعلی مرکب متعدّد در جای قافیه شده است؛ ترکیباتی که شوری را در مخاطب بیدار می‌سازد:

منتظر مانی در آن روز دراز      در حساب و آفتاب **جانگداز**  
(مولوی، ۱۳۶۲: ۳/۵۵۵)

مرد بُرناز آن شراب **زودگیر**      در میان راه می‌افتد چو پیر  
(همان، ۱۳۶۲: ۴/۷۲۹)

گاهی شاعر ترکیب‌ها را با توازن مصراع‌ها و وزن شعر همراه می‌سازد و بدین ترتیب شعر را به موسیقی نزدیک کرده است:

آشت اینجا چو **آدم‌سوز** بود      آنچه از وی زاد **مردافروز** بود  
(مولوی، ۱۳۶۲: ۳/۵۵۵)

گه گاه مولوی صفات فاعلی مرکب را طوری می‌آفریند که هم موسیقی شعر غنی شود و هم ارزش بلاغی به شعر بخشیده می‌شود:



## گرنداری بوز جان روشناس

رو دماغی دست آور بوشناس

(مولوی، ۱۳۶۲: ۱۳۶/۳)

یکی از ویژگی‌های ترکیب‌سازی مولوی در مکان قافیه، آن است که او در پی آفرینش ترکیبی است که همچون نقطه‌ای در میان پرگار بیت عمل کند و نظم شاعرانه‌ای به بیت دهد؛ چنان که ترکیب‌های «مهرانگیز» و «لجاج‌اندیش» در بیت زیر این نقش را برعهده دارند:

چونک کردی دشمنی پرهیز کن مشورت با یار **مهرانگیز** کن

(مولوی، ۱۳۶۲: ۷۲۴/۴)

یا نمی‌بینی تو روی خویش را ترک کن خوی **لجاج‌اندیش** را

(همان، ۱۳۶۲: ۸۴۸/۵)

مولانا در جایی دیگر، جهت بیان مقصود و پرکردن وزن، ترکیبی را به دست می‌دهد که نه تنها خدشه‌ای به معنا وارد نمی‌کند، بلکه به کلامش لطافت خاصی داده، موجب درنگ مخاطب می‌شود:

شب نездیدی چراغ روز را پی نبردی باغ **عیش‌آموز** را

(مولوی، ۱۳۶۲: ۱۱۲۳/۶)

علاقه و انس شاعر به ترکیب‌سازی باعث شده است تا از هر فرصتی در جهت خلق این نوع ترکیب‌ها در جایگاه قافیه بهره بگیرد. بسیاری از این ترکیب‌ها نظرگیرند، اما برخی از آنان چندان چشم‌نواز نیستند و صرف خلق قافیه، شاعر را به ساختن این ترکیب‌ها راغب کرده است:

چون رباید غارتی از جفت شوی جفت می‌آید پس او **شوی جوی**

(مولوی، ۱۳۶۲: ۵۲۴/۳)

تا که مهمان باز گردد **شکرساز** پیش شه گوید ز ایشار تو باز

(همان، ۱۳۶۲: ۵۸۹/۳)

مولوی با عنایت به این که قافیه تشخص لفظی به کلمات می‌دهد، ترکیباتی را می‌آفریند که هم صورت کلامش را زیبا و هم سخنش را برجسته می‌سازند:

ای دریغا که دوا در رنججان گشت زهر قهر جان آهنججان

(مولوی، ۱۳۶۲: ۵۱۸/۳)

شرق خورشیدی که شد باطن فروز قشر و عکس آن بود خورشید روز

(همان، ۱۳۶۲: ۷۷۷/۴)

ترکیبات «جان آهنج» و «باطن فروز» علاوه بر پوشش وزنی، توجه مخاطب را بر می‌انگیزند و چنین است که کلام مولوی بر سر زبان‌ها می‌افتد.

شمار دیگری از صفات فاعلی مرکب مرخم قافیه‌ساز در مثنوی فهرست‌وار آورده

می‌شود:

بیداری گش (۲۰۲)، چشم‌دوز (۲۱۴)، پالان‌پرست (۲۳۴)، طبل‌خوار (۲۵۵)،

احمق‌گیر (۲۹۶)، خون‌آشام (۳۷۶)، دنواز (۴۸۱)، پخته‌خوار (۵۱۱)، پای‌سوز (۵۲۳)،

چرب‌خیز (۷۰۵)، دلفروز (۷۵۶)، اشک‌افروز (۸۲۷)، درداندیش (۱۱۴۰)، قوت‌پذیر (۱۰۶۸)،

دست‌آموز (۲۱۶).

۲-۱-۴- ترکیبات وصفی: نوع دیگری از ترکیب‌های اشتقاقی قافیه‌ساز در مثنوی،

ترکیبات وصفی هستند. ترکیباتی که دارای ساختار گوناگونی چون: اسم + صفت / صفت +

اسم / اسم + اسم هستند. بسآمد فراوان این گونه ترکیبات اشتقاقی قافیه‌ساز در مثنوی

گویای توجه ویژه شاعر صورت‌گرا به قافیه‌پردازی بر مبنای ترکیب است. مولوی آگاهانه

از این تکنیک بهره برده است و جایی که شعرش نیاز به قافیه پیدا کند، از این دست

ترکیب‌های اشتقاقی بهره می‌گیرد. این ترکیبات که در جایگاه قافیه حاضر می‌شوند به دلیل

تشخصی که قافیه به آنها می‌بخشد، دارای برجستگی خاصی هستند که نظر هر خواننده‌ای

را به خود جلب می‌کنند.

مولوی در دفتر دوم افراد پرخور و شکمباره را با ترکیب دلنشین «دوزخ گلو» معرفی

می‌کند:

در زمان پیش آید آن دوزخ گلو حجتش این که خدا گفتا کلو

(مولوی، ۱۳۶۲: ۲۳۰/۲)

ظرافت مولوی در خلق قافیه به مدد ترکیبات اشتقاقی کاملاً هویداست.

در دفتر سوم مولوی از ترکیب اسم + اسم صفت مرکب جدیدی را در مکان قافیه آفریده است:

تاجر ترسنده طبع **شیشه‌جان** در طلب نه سود دارد نه زیان  
(مولوی، ۱۳۶۲: ۵۳۵/۳)

«شیشه‌جان» در معنای ظریف، توصیف انسان‌های زودرنج و شکننده است.

یکی از کلمات پربسامد مولوی در ساختن ترکیبات وصفی قافیه‌ساز در مثنوی، واژه «خو» است. مولانا از این واژه جهت توصیف شخصیت‌ها و موقعیت‌ها بهره برده است:

نوح چون شمشیر در خواهید ازو موج طوفان گشت ازو **شمشیرخو**  
(مولوی، ۱۳۶۲: ۲۱۷/۲)

گفت من شناسم او را کیست او گفت او آن ماه روی **قندخو**  
(همان، ۱۳۶۲: ۵۳۸/۳)

از عطارد وز زحل دانا شد او ماز داد کردگار **لطف‌خو**  
(همان، ۱۳۶۲: ۹۵۵/۵)

به نظر می‌رسد، ترکیبات «شمشیر خو، قند خو، لطف خو» در شعر دیگران بی‌سابقه‌اند. مولانا جهت عرضه کردن قافیه‌ای نو برای بیت، دست به گزینش چنین ترکیباتی می‌زند. یکی دیگر از واژگان مورد علاقه شاعر ترکیب‌ساز در خلق قافیه واژه «کیش» است:

دید از دورش که آن **تسلیم کیش** تلخش آمد فرقت آن تخت خویش  
(مولوی، ۱۳۶۲: ۶۶۹/۴)

روی در روی خود آرای **عشق کیش** نیست ای مفتون تراجز خویش خویش  
(همان، ۱۳۶۲: ۱۱۴۰/۶)

برخی از این قبیل ترکیبات قافیه‌ساز منجر به زنده و پویا شدن سخن شاعر می‌شوند و رنگ کهنگی را از صورت کلام او می‌برند:

طرفه کوری دوربین **تیز چشم** لیک از اشتر نبیند غیر پشم  
(مولوی، ۱۳۶۲: ۳۸۸/۳)

عقل کامل نیست خود را مرده کن در پناه عاقلی **زنده سخن**  
(همان، ۱۳۶۲: ۴/۷۳۴)

نقل خارستان غذای آتشست بوی گل قوت دماغ **سرخوشت**  
(همان، ۱۳۶۲: ۶/۱۰۴۴)

در زیر برخی دیگر از ترکیب‌های وصفی قافیه‌ساز مثنوی آورده می‌شود:

دیده بلند (۵۵۷)، کامیار (۵۵۱)، سگ پوست (۵۷۸)، گرگ خو (۳۹۴)، سخت‌رو (۱۱۵۴)،  
خوش کیش (۱۰۹۶)، اندیشه کیش (۶۶۴)، روسیاه (۷۷۲)، خارخو (۶۷۶)، زبردست (۸۳۹)،  
دریادل (۹۹۹)، نغزو (۶۸۱)، بحر جود (۶۷۳)، دوردست (۴۶۷)، زود دست (۱۲۰۷).

**۲-۱-۵- ترکیب‌های مصدری:** ترکیب‌های مصدری در اصل صفت‌های فاعلی مرگب مرخمی هستند، که «یای» مصدری به آن‌ها افزوده می‌شود. فرشیدورد در تعریف «یای» مصدری می‌گوید: «ی» مصدری پسوند فعال اسم‌ساز است که اسم معنی و اسم مصدر می‌سازد. این لفظ معمولاً به آخر صفت می‌پیوندد و آن را تبدیل به حاصل مصدر می‌کند» (فرشیدورد، ۱۳۸۶: ۴۷۱-۴۷۲). مولوی از این ترکیبات جهت خلق قافیه و افزودن بر بار موسیقایی شعرش بیشترین بهره را برده است. شمار بسیار این نوع ترکیبات در مکان قافیه، مؤید این مطلب است. برای مثال ترکیب «سیاست گستری» در بیت زیر قافیه‌ساز است:

پیش شاهان در **سیاست گستری** می‌دهی تومال و سر را می‌خری  
(مولوی، ۱۳۶۲: ۳/۵۴۸)

آگاهی مولوی به زیر و بم‌های ترکیب‌سازی سبب شده است تا از تمامی ظرفیت‌ها جهت خلق ترکیب بهره گیرد. جای قافیه به دلیل تشخیصی که دارد بهترین مکان جهت خلق ترکیبات بکر است:

این درازی مدت از تیزی صنع می‌نماید **سرعت انگیزی** صنع  
(مولوی، ۱۳۶۲: ۱/۵۷)

مدتی بگذار این **حیلت پزی** چند دم پیش از اجل آزاد زی  
(همان، ۱۳۶۲: ۶/۱۲۶۰)

اهمیت موسیقی کناری در مثنوی بسیار است، به طوری که گاه شاعر هنرمند دو ترکیب مصدری را در مکان قافیه می‌نشانند و بار موسیقی شعرش را غنی می‌سازد:

آن نه بازی بلکه **جان بازیست** آن حيله و مکر و **دغاسازیست** آن  
(مولوی، ۱۳۶۲: ۴۰۳/۳)

لیک رفت از یاد **علم آموزیت** که بدم مستغرق **دلسوزیت**  
(همان، ۱۳۶۲: ۹۵۶/۵)

برخی از ترکیبات مصدری قافیه‌ساز مثنوی چندان چشمگیر نیستند و در شعر شاعران دیگر نیز نمود دارند:

هین سخن خانوبت لب خایی است گر بگویی خلق را رسوایی است  
(مولوی، ۱۳۶۲: ۱۱۴۹/۶)

خفیه کردندش به **حیلت‌سازی** کـرد آخر پیرهن غـمازیـی  
(همان، ۱۳۶۲: ۱۲۴۲/۶)

برخی دیگر از ترکیب‌های مصدری قافیه‌ساز در مثنوی در زیر فهرست وار آورده می‌شود:

چرخ‌پیمایی (۲۳۶)، پرده‌سازی (۲۶۰)، دست‌آلودی (۳۲۴)، پاگیری (۴۰۰)،  
سحرآموزی (۴۸۴)، بنده‌پروری (۶۴۱)، جهنم‌پروری (۶۷۹)، جهانسوزی (۶۹۷)،  
سربخشی (۷۷۲)، سخن‌شاشی (۸۱۴)، جان‌توزی (۹۱۰)، پایان‌دانی (۸۹۶).

**۲-۱-۶- کلمات پیوندی:** نوع دیگری از ترکیبات اشتقاقی قافیه‌ساز در مثنوی کلمات پیوندی هستند که اغلب محاوره‌ایند و با نام «ترکیبات عامیانه» شناخته می‌شوند. حضور پرشمار این ترکیبات در مکان قافیه گویای عنایت ویژه مولوی به زبان عامیانه است. کلباسی در تعریف این نوع ترکیبات می‌گوید: «این دسته از کلمات که غالب محاوره‌ایند از تکرار اسم، ضمیر، صفت، ستاک حال یا ستاک گذشته یک فعل همراه با «جزء افزوده» ساخته می‌شوند» (کلباسی، ۱۳۸۷: صص ۵۳-۵۴). شماری از پیوندها عبارتند از «و»، «ا»، «به»،

«تو» و «در». اغلب این دست ترکیبات، ترکیبات رایج عصر شاعر است و مولوی کمتر در این مورد دست به خلاقیت زده است.

یکی از ترکیبات پر بسآمد که در جای جای مثنوی حضور آن به چشم می آید، ترکیب «جان و جهان» است که مولانا برای مخاطب قرار دادن کسی یا چیزی که برای او ارزشمند بوده است به کار می برد:

که دلش می گفت کین را تو بشو      که درین جاهست حکمت توتو  
(مولوی، ۱۳۶۲: ۵/۸۲۵)

از جمله ترکیبات بکر مولوی که گویای زنده و پویایی کلام اوست، ترکیب «در بدر» است. شاعر با احضار این قبیل ترکیبات عامیانه در مکان قافیه، نه تنها صورت کلامش را نو می کند بلکه رسالتش را در قافیه سازی به انجام می رساند:

یک سبد پرنان ترا بر فرق سر      تو همی خواهی لب نان در بدر  
(همان، ۱۳۶۲: ۵/۸۷۴)

مولوی در دفتر دوم با به کارگیری میان وند «ا» ترکیبی را در مکان قافیه می آفریند که میان شاعران دیگر نیز معمول و رایج بوده است:

آن فقیر بهر پیچاپیچ نیست      بل پی آن که بجز حق هیچ نیست  
(مولوی، ۱۳۶۲: ۲/۳۶۵)

یکی از پیوندهای پر کاربرد در مثنوی در آفرینش ترکیبات قافیه ساز، پیوند «ب» است. شمار فراوان این نوع کلمات پیوندی در جایگاه قافیه، بیانگر نگاه عمیق شاعر به زبان عامیانه است. ترکیباتی چون: «مو به مو»، «سوسو» و «کوبکو» در شواهد زیر مؤید این مطلب است:

شحنه تقدیر گوید راست گو      آنچ بردی شرح واده مو بمو  
(مولوی، ۱۳۶۲: ۲/۳۳۹)

آن کمان و تیر اندر دست او      گرگ را جوین همه شب سوسو  
(همان، ۱۳۶۲: ۳/۴۱۴)

زندگی و مرگ سرهنگان او بر مراد او روانه **کوبکو**

(همان، ۱۳۶۲: ۴۷۶/۳)

برخی از کلمات پیوندی قافیه‌ساز که به وسیله پیوند واو عطف (و) در مثنوی خودنمایی می‌کنند، نمونه‌وار آورده می‌شود:

لوت و پوت (۴۰۳)، های و هوی (۶۱۶)، شور و شر (۶۲۰)، لاف و لاغ (۶۴۰)، باد و بود (۷۱۵)، پشک و مشک (۸۶۵)، کار و بار (۱۰۵۲)، چون و چند (۱۲۱۴)، زاد و بود (۶۷۷)، تار و بود (۶۷۷).

### ۳- نتیجه‌گیری

خلق ترکیب در جایگاه قافیه قاعده‌افزایی است که مولوی به کار می‌برد و این خصیصه سبکی در جای جای اثرش نمایان است. چنان‌که می‌دانیم مثنوی شعر ناب است که جدای از فکر متعالی به طرف موسیقی نیز گام برمی‌دارد؛ بنابراین کاربرد ترکیب‌های اشتقاقی پی در پی در جایگاه قافیه، گویای اعتلای موسیقی و بلاغت شعر مولاناست. بنا به نظر صورت‌گرایان، هنر بحث تکنیک و سبک است. مولوی نیز با توجه به بسآمد بالای کاربرد ترکیبات در مکان قافیه به دنبال افشای این شگرد ادبی خود است. عنایت بی‌اندازه مولوی به این شگرد ادبی تا اندازه‌ای است که هیچ شاعری را نمی‌توان قرین او دانست. زیباسازی صورت کلام و پوشش خلأ وزنی قافیه، مهم‌ترین اهدافی است که مولانا به مدد این تکنیک به آن‌ها دست یازیده است. به نظر نگارنده مولوی به طور آگاهانه از این تکنیک بهره برده است و افزون بر فصاحت و بلاغتی که به سخن خود بخشیده به لحاظ سبک‌شناسی نیز به شعرش تشخص داده است، به طوری که می‌توان سخن او را متمایز از هر شاعر دیگری دانست.

## فهرست منابع

## الف) کتاب‌ها

۱. احمدنژاد، کامل. (۱۳۷۲). **فنون ادبی**. چاپ اول. تهران: پایا.
۲. افراشی، آرزیتا. (۱۳۷۲). **ساخت زبان فارسی**. تهران: سمت.
۳. پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۰). **درسایه آفتاب**. تهران: سخن.
۴. زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۶۷). **بحر در کوزه**. چاپ دوم. تهران: سخن.
۵. شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۵۸). **موسیقی شعر**. تهران: توس.
۶. ----- (۱۳۸۷). **غزلیات شمس تبریزی**. چاپ چهارم. تهران: سخن.
۷. شمیسا، سیروس. (۱۳۸۸). **کلیات سبک‌شناسی**. چاپ سوم. تهران: میترا.
۸. ----- (۱۳۸۸). **نقد ادبی**. چاپ سوم. تهران: میترا.
۹. ----- (۱۳۸۲). **سبک‌شناسی شعر**. چاپ نهم. تهران: فردوس.
۱۰. صفاء، ذبیح‌الله. (۱۳۸۴). **تاریخ ادبیات ایران**. جلد دوم، چاپ هفتم. تهران: فردوس.
۱۱. صفوی، کوروش. (۱۳۷۳). **از زبان شناسی به ادبیات (دوره دوجلدی)**. چاپ اول. تهران: چشمه.
۱۲. فاطمی، سیدحسین. (۱۳۶۴). **تصویرگری در غزلیات شمس**. چاپ اول. تهران: امیرکبیر.
۱۳. فرشیدورد، خسرو. (۱۳۸۶). **فرهنگ پیشوندها و پسوندهای زبان فارسی**. چاپ اول. تهران: زوآر.
۱۴. ----- (۱۳۸۹). **ترکیب و اشتقاق در زبان فارسی**. چاپ اول. تهران: زوآر.
۱۵. کشانی، خسرو. (۱۳۷۱). **اشتقاق پسوندی در زبان فارسی**. چاپ اول. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
۱۶. کلباسی، ایران. (۱۳۸۷). **ساخت اشتقاقی واژه در فارسی امروز**. چاپ سوم. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
۱۷. ماهیار، عباس. (۱۳۸۹). **عروض فارسی**. چاپ دوازدهم. تهران: قطره.



۱۸. محبتی، مهدی. (۱۳۹۰). **از معنا تا صورت** (دورهٔ دوجلدی). چاپ دوم. تهران: سخن.
۱۹. مولوی، جلال الدین. (۱۳۶۲). **مثنوی معنوی**. به تصحیح رینولد الین نیکلسون. چاپ نهم. تهران: امیر کبیر.
۲۰. وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۸۱). **فرهنگ قافیه در زبان فارسی**. چاپ اول. مشهد: دانشگاه فردوسی.
۲۱. ----- (۱۳۷۴). **وزن و قافیهٔ شعر فارسی**. چاپ چهارم. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

### ب) مقاله‌ها

۱. قاسمی‌پور، قدرت. (۱۳۹۰). «ترکیب‌سازی واژگانی در پنج گنج نظامی». دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی اصفهان. سال سوم. شمارهٔ دوم، صص ۱۱۷-۱۳۵.
۲. گلی‌زاده، پروین و همکاران. (۱۳۹۲). «نقش جناس مرکب و خط در موسیقی کناری مثنوی از منظر سبک‌شناسی صورت‌نگرا». فصلنامهٔ سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی. سال ششم. شمارهٔ سوم، صص ۳۸۷-۴۰۲.

