مجلهٔ علمی مطالعات زبانی و بلاغی
سال ۱۲ ـ شمارهٔ ۲۳ ـ بهار ۱۴۰۰
صفحات ۲۱۵- ۲۵۰ (علمی ـ پژوهشی)

سبک‌شناسی کاربرد منادا در مثنوی معنوی و دفتر هفتم منسوب به مولانا

محمّد شادروی‌منش* / مهناز نجفی**

چکیده

در میان آثاری که به مولانا نسبت داده‌اند، دفتر هفتم شهرت و اهمیتی بیشتر دارد. پژوهش حاضر به بررسی یکی از ویژگی‌های سبکی پرکاربرد در مثنوی و دفتر هفتم می‌پردازد. با توجه به کاربرد گستردهٔ منادا در مثنوی و دفتر هفتم و همچنین انتساب این دفتر به مولانا، پژوهش حاضر به مقایسهٔ سبکی خطاب‌ها، تشابهات و تفاوت‌های دو اثر در کاربرد منادا پرداخته است. از آنجا که جمله‌های ندایی، جمله‌هایی گفت‌وگومحور هستند، کاربرد متفاوت خطاب‌های شاعر، کمک شایانی در شناسایی دیدگاه‌ها، نگرش و سبک فردی خواهد داشت. نتایج حاصل از پژوهش، گویای آن است که مولانا با استفاده از شیوه‌های بلاغی و ابزارهای ادبی، موفقیت بیشتری در ایجاد ارتباط با مخاطب و القای پیام خود حاصل کرده و سرایندهٔ دفتر هفتم با وجود تلاش در نظیره‌گویی، توفیقی چشمگیر در این مسیر به دست نیاورده است.

کلیدواژه: *مقایسهٔ سبکی، کاربرد منادا، مثنوی معنوی، دفتر هفتم.*

---

* استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی (نویسندهٔ مسئول) shadrooy@khu.ac.ir
** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی
تاریخ وصول: ۱۳۹۹/۰۴/۰۷ ـ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۰۶/۱۷

۱. مقدّمه

شهرت، اهمیت و تأثیرگذاری مولانا جلال‌الدین محمّد بلخی سبب شده است کسانی به تقلید از وی، آثاری به وجود آورند و گاه ناشناس ماندن این افراد موجب شده برخی از این آثار به او نسبت داده شود.[۱] در کنار آثار منسوب به مولانا، برخی از مریدان و دوستداران وی با اعتقاد به ناتمام ماندن *مثنوی*، بدون قصد انتساب اثر خویش به مولانا، دفتری با تصوّر تکمیل این اثر سترگ سروده و تلاش خود را برای تکمیل این اثر مبذول داشته‌اند[۲]؛ امّا در این میان، *دفتر هفتمی* وجود دارد که فردی ناشناس در تکمیل جلد ششم *مثنوی* سروده و به مولانا منتسب شده است.[۳] مولوی‌پژوهان، عمدتاً انتساب *دفتر هفتم* به مولانا را مردود دانسته‌اند.[۴] از آنجا که بررسی عناصر سبکی در تأیید یا رد انتساب آثار، بسیار کارآمد است، پژوهش حاضر در نظر دارد با بررسی سبکی کاربرد منادا در *مثنوی* و *دفتر هفتم*، به میزان شباهت‌ها و تفاوت‌های این آثار بپردازد. در سبک‌شناسی، توجه به بسامد و عناصر تکرارشونده، بسیار حائز اهمیت است. به عبارتی، «یکی از شاخصه‌های مهم سبک، مسئلهٔ تکرار و تداوم رفتارهای زبانی خاص در یک پیکرهٔ متنی است» (فتوحی، ۱۳۹۵: ۴۸). «تکرار، عاملی بنیادی در ایجاد سبک است و عناصر سبک ادبی، یعنی گزینش، ابداع و هنجارگریزی، تنها بر اساس تکرار، تبدیل به عنصری سبکی می‌شوند»؛ امّا «نکتهٔ بسیار مهم و قابل توجه این است که این تکرار که گاه بازرخداد(recurrence) نیز نامیده می‌شود، از صنعت ادبی تکرار کاملاً متمایز است. صنعت ادبی تکرار، دامنه‌ای بسیار محدود دارد؛ حال آنکه تکرار سبکی، کل اثر یا آثار مؤلف را در برمی‌گیرد. صنعت ادبی تکرار همیشه خودآگاهانه است؛ ولی تکرار سبکی، غالباً به‌طور ناخودآگاه شکل می‌گیرد و مبنای ایجاد سبک می‌شود... هنگامی که عنصری سبکی با بسامدی معیّن، یعنی با موارد تکرار معیّن در آثار مؤلفی مشخص شود، می‌توان جنبه‌ای از سبک او را تحلیل کرد» (قاسمی، ۱۳۹۷: ۲۲۴).

در واقع، سبک‌شناسی قادر است با بررسی زوایای مختلف آثار ادبی و مقایسهٔ آن با آثار منتسب به شاعر یا نویسنده، با روشی علمی و ارائهٔ دلایل مستدل، در رد یا تأیید انتساب آثار، کارآمد باشد؛ زیرا سبک نیز همچون گفتار، گزینش منحصربه‌فرد افراد از شبکهٔ پیچیدهٔ زبان است. به همین سبب، سبک هر اثر مبیّن شخصیت نویسنده و شیوهٔ نگرش او به پدیده‌های جهان است. به عبارتی دقیق‌تر، «سبک، شیوهٔ شخصی بیان است که ما را به سوی نویسنده دلالت می‌کند» (شمیسا، ۱۳۷۸: ۱۹).

با توجه به بسامد بالای منادا در *مثنوی* و *دفتر هفتم*[۵] و انتساب این دفتر به مولانا، بررسی ساخت‌های ندایی، کمک شایانی در شناخت سبک دو اثر خواهد داشت.

۲. پیشینهٔ پژوهش

اگرچه دربارهٔ موضوع خاص این مقاله تاکنون پژوهشی صورت نگرفته است، در زمینهٔ کاربرد منادا و خطاب، مقاله‌ای با عنوان «مولانا و منادا» از جلیل مشیّدی و دیگران (۱۳۹۷) منتشر شده که به بررسی منادا در غزلیات مولانا پرداخته و چنین نتیجه گرفته است که عمده‌ترین طرف خطاب مولانا در غزلیات، خداوند متعال است که بیانگر تأثیرپذیری مولانا از معارف پدرش، بهاء ولد است.

سید علی‌اصغر میرباقری‌فرد و زهره اسماعیلی (۱۳۸۸) در مقالهٔ «بررسی نظریهٔ ارتباط و خطاب در *مثنوی*»، به بررسی شیوه‌های برقراری ارتباط مولانا با مخاطبان و انواع خطاب‌ها در *مثنوی* پرداخته‌اند.

هر دو مقالهٔ یادشده، رویکردی کاملاً متفاوت با پژوهش حاضر دارند که بر اساس مقایسهٔ سبکی کاربرد منادا در دو اثر صورت گرفته است.

۳. روش پژوهش

پژوهش حاضر، با هدف مقایسه و شناسایی سبک دو اثر در کاربرد منادا، با شیوهٔ استقرایی به استخراج ابیات حاوی منادا از دفتر ششم *مثنوی*[۶] و *دفتر هفتم* منتسب به

مولانا پرداخته و منادای به‌کاررفته در دو اثر را در حوزهٔ بلاغی دسته‌بندی، مقایسه و تحلیل کرده، اشتراکات و تفاوت‌های سبکی در کاربرد منادا را ارائه نموده است.

٤. کارکرد جملات ندایی

شناخت مقتضای حال مخاطب و درک موقعیت او، یکی از شروط اصلی در علم بلاغت است و شاعر را ملزم به در نظر گرفتن احوال مخاطب می‌کند.

یکی از شیوه‌های بلاغی مؤثر در برقراری ارتباط و ایجاد انگیزش در مخاطب، بهره‌گیری از ادات ندا برای بیان مفاهیم و مضامین اصلی شعری است. هنگامی که گوینده، مخاطب را با ذکر نام یا صفت خاص منادا قرار می‌دهد، علاوه بر جلب توجه، با ایجاد انگیزش، او را به درنگ یا اندیشیدن ترغیب می‌کند.

عبارت‌های ندایی و امری، از جمله گزاره‌هایی هستند که نقش اصلی آن‌ها ترغیب است. در این نقش، جهت‌گیری پیام به سوی مخاطب است؛ از این رو، «ساخت‌های ندایی یا امری را می‌توان بارزترین نمونه‌های نقش ترغیبی زبان دانست» (صفوی، ۱۳۹۴: ۳۵/۱).

عبارت‌های ندایی، عواملی ارتباط‌محور هستند و مهم‌ترین کنش در این ارتباط، گفت‌وگو است. بر همین اساس، «جهت‌گیری پیام به سوی مخاطب و نیز کارکرد کنشی زبان، بارزترین تجلّی خود را در دستور زبان به‌صورت ندایی و وجه امری می‌یابد» (فالر و دیگران، ۱۳۹۷: ۷۴). مولانا با وقوف طبیعی بر این اصل و اهمیت و نقش مخاطب در تولید معنا، از انواع شیوه‌های خطاب در اثر خویش استفاده کرده است. به تبع آن، سرایندهٔ *دفتر هفتم* نیز که به تقلید از مولانا منظومهٔ خویش را سروده، از این عنصر، بهره بسیار برده است.

از آنجا که شیوه‌های کاربرد زبان، بیانگر بخشی از ژرف‌ساخت‌های پنهان در متن و نمایانگر سبک اثر هستند، پژوهش حاضر در نظر دارد به بررسی سبکی شیوه‌های

کاربرد منادا در دفتر ششم *مثنوی* و *دفتر هفتم* منسوب به مولانا بپردازد. برای دستیابی به این منظور، منادا در دو اثر مورد تحلیل و قیاس قرار گرفته است.

۵. موسیقی‌آفرینی منادا در *مثنوی* و *دفتر هفتم*

نقش موسیقی کلام در انتقال پیام، در بسیاری از رویکردهای ادبی، اهمیتی بسیار دارد. یکی از آرایه‌های پرکاربرد در ادبیات به شکل عام و یکی از شگردهای موسیقی زبان مولانا به‌طور خاص، استفاده از عنصر تکرار است. آشنایی با موسیقی، موقعیت اجتماعی و ارتباط مولانا با مردم، از دلایل استفاده از انواع تکرار در آثار وی است. شفیعی‌کدکنی دربارهٔ کاربرد تکرار در آثار مولانا می‌گوید: «در مبانی جمال‌شناسی حاکم بر خلاقیت هنری مولانا، تنوّع از تکرار، جدایی‌ناپذیر است و در استتیک شعر او تکرار، جلوه‌های خلاق شگفت‌آوری دارد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۷: ۴۰۷). اگرچه اساس موسیقی شعر، متکی بر عنصر تکرار است، الزاماً هر تکراری هنری نیست. «تکرارهای هنری، تکرارهایی است که در ساختمان شعر، نقش خلّاق دارد و با اینکه لازمهٔ تکرار، ابتذال است و ابتذال، نفی هنر، تأثیر گونه‌هایی از تکرار در ترکیب اثری هنری، گاه تا بدان پایه است که در مرکز خلاقیت هنری گوینده قرار می‌گیرد» (همان: ۴۰۸).

تکرار واج، یکی از شیوه‌های موسیقی‌آفرینی و تقویت زبان برای انتقال مفاهیم موردنظر شاعر به مخاطب است و شکل ممتاز آن زمانی است که این تکرار واج‌ها به القای معنا نیز کمک کند. در بیت زیر، مولانا با تکرار «جان» و تکرار منظّم واج‌های خاص در کنار عناصری چون جناس و تکرار کلمه، ضمن برجستگی موسیقی سخن، معنا را تقویت کرده و تأثیرگذاری کلام را بر مخاطب ارتقا بخشیده است. تقدّم فعل «بیا» سبب تأکید بیشتر بر کلام و تکرار مصوت بلند «آ»، «بیا» را که همراه با برخاستن، حرکت و پویایی است، تداعی و برجسته می‌کند. با وجود آنکه مصوّت «آ» ۵ بار، صامت «ن» ۸ بار و صامت «ج» ۳ بار تکرار شده، تأثیر موسیقی مصوّت بلند «آ» و

صامت «ج»، بسیار بیشتر و محسوس‌تر است. همچنین تقدّم فعل و کاربرد قرینهٔ «هین»، تأکید بیشتری بر کلام بخشیده است.

هین بیا ای جان جان و صد جهان　　خوش غنیمت دار نقد این زمان

(مثنوی: ۴۲۸/۳)

در دسته‌بندی‌ای که علمای بلاغت ارائه کرده‌اند، جناس نوعی از تکرار و یکی از عوامل تعیین‌کننده در ایجاد موسیقی، تأثیرات زبانی و تقویت معناست. مولانا با کاربرد هنری جادوی مجاورت «جان جان و صد جهان»، تأثیر سخن خویش را به شکلی قابل توجه افزایش داده است. «جادوی مجاورت، یکی از مهم‌ترین عوامل تعیین‌کننده در تأثیرات زبانی و شیوه‌های بلاغی است؛ همان چیزی که بعضی از انواع آن را در بلاغت‌های ملل مختلف جهان، چندین هزار سال است که ادیبان و ارباب بلاغت با عنوان جناس یا معادل‌های آن، در زبان‌های فرنگی شناخته‌اند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۴۰۹).

در بیت زیر، «ن» ۸ بار، «آ» ۶ بار و «ز» ۴ بار تکرار شده؛ امّا صامت «ز» با وجود تکرار کمتر، موسیقی بیشتری در کلام ایجاد کرده است.

کاین عمر را نان ده ای انباز من　　راز یعنی فهم کن ز آواز من (مثنوی: ۴۵۶/۳)

کاربرد هنری تکرار، با تأثیرگذاری برکلمات پیش و پس از خود، بر معنای کلام تأکید می‌بخشد؛ امّا گاهی توجه صرف به موسیقی، ابزاری برای رفع کسالت و خستگی است. زرین‌کوب معتقد است: «انواع جناس غالباً به مولانا فرصتی برای بازی‌های لفظی عرضه می‌کند و به مستمع اجازه می‌دهد تا لحظه‌ای از فشار امواج معانی که مثل سیل باران بر وی فرومی‌ریزد، بیاساید» (زرین‌کوب، ۱۳۸۱: ۲۶۰).

شد اسیر آن قضا میر قضا　　شاد باش ای چشم تیز مرتضی

(مثنوی: ۴۳۷/۳)

مضافٌ‌الیه «مرتضی» در ترکیب «چشم تیز مرتضی»، اگرچه با «قضا» صورت نوشتاری متفاوت دارد، خوانش یکسان «ضا» و نمود سمعی آن در سه موضع، بر

موسیقی کلام افزوده است. با وجود این، از منظر بلاغی و کارکرد انگیزشی، نقش مثبتی ایفا نمی‌کند.

همچنین جناس مکرّر «پیروز روز» در بیت زیر، صرفاً موسیقی بیت را مضاعف ساخته است:

گریه کردی اشک می‌راندی به سوز　　گفت شه او را که ای پیروز روز

(همانان: ۳۶۳/۳)

مولانا در *غزلیات* و *مثنوی*، با ارائهٔ کلام آهنگین و کاربرد جناس در جایگاه قافیه، توجه مخاطب را جلب کرده و سخن را برجستگی بخشیده است؛ امّا کاربرد جناس در مناداهای *مثنوی*، دامنه‌ای محدود دارد. با این همه، مولانا با بهره‌گیری از جناس‌های مختلف، ضمن ایجاد موسیقی، سبب لذّت بیشتر مخاطب و جلب توجه او شده و با کاربرد چند آرایه در عبارت‌های ندایی، کارکرد انگیزشی کلام را فزونی بخشیده است.

همچنین در بیت زیر، کاربرد جناس لفظ «بحر و بهر»، جناس لاحق «بهر و گوهر»، تکرار صامت «هـ» و تشبیه، افزون بر ایجاد موسیقی، سبب درنگ مخاطب می‌شود.

ای چو بحر از بهر نزدیکان گهر　　داده و تحفه سوی دوران مطر

(همان: ۴۵۹/۳)

کاربرد جناس افزایشی «مردمان» با «مردم»، تکرار واج «م» و بهره‌گیری از عنصر تمثیل، سبب برجسته شدن پیام و انگیزش بیشتر در مخاطب شده است.

مرغ با پر می‌پرد تا آشیان　　پرّ مردم همّت است ای مردمان

(همان: ۳۷۸/۳)

اما سرایندهٔ *دفتر هفتم* در بیشتر موارد، فاقد چنین توانایی‌ای است. اگرچه نمونه‌های زیبایی از کاربرد آرایه‌ها در *دفتر هفتم* نیز مشاهده می‌شود، در اغلب موارد، یا عنصر معنا رنگ باخته یا کاربرد آرایه، ارزش هنری چندانی نیافته است.

آفتاب عـالم‌آرای ای همام　　هست در هر برج یک ماهش مقام

(دفتر هفتم: ۲۴)

عاشـــق او و عشق او معشوق او　　طالـــب او مطلوب نیز او ای عمو (همان: ۳۱)

واج‌آرایی «هـ» و قافیه قرار گرفتن «عمو» با «او» و تکرار «او» صرفاً نوعی بازی لفظی و فاقد کارکرد بلاغی و اقناعی است.

امّا در مصرع دوم بیت زیر، کاربرد جناس افزایشی «بی‌چون و چون» و ایجاد تضاد، تا اندازه‌ای سبب درنگ مخاطب شده است.

هرچه خواهی کن مطیـــعم از درون　　ما نمی‌گوییم ای بی‌چون که چون

(دفتر هفتم: ۱۰۱)

یکی از ویژگی‌های بلاغی *مثنوی*، کاربرد دو یا چند آرایه در یک بیت است. مولانا در بیت زیر، علاوه بر جناس مضارع میان «کور» و «گور»، با کاربرد آرایهٔ «طرد و عکس» و «تکرار»، از تمام ابزارهای بلاغی لازم برای هشدار، هدایت فکری و انتقال مفهوم پیام خویش به مخاطب بهره برده است. در قیاس با سرایندهٔ *دفتر هفتم*، کاربردهای بلاغی هدفمند و هنری مولانا همسو با مفاهیم موردنظر خود، به پیام برجستگی بیشتری بخشیده است.

بس بدیدی مرده اندر گور تو　　گور را در مرده بین ای کور تو

(مثنوی: ۳۶۱/۳)

سرایندهٔ *دفتر هفتم* در تلاش نظیره‌گویی *مثنوی*، با تکرار منادای «نار»، صامت «ن» و مصوت بلند «آ» در مصراع نخست بیت زیر، اگرچه موسیقی کلام را تأکید بخشیده و بین کلمات ناله، سوخته و نار ارتباط معنایی ایجاد کرده، درمقایسه با *مثنوی*، در انتقال معنا فاقد کارآمدی لازم است.

ناله می‌زد سوخته کای نار نار　　الغیاث الغیاث و زینهار

(دفتر هفتم: ۲۶)

یکی از شیوه‌های تأکید سخن، کاربرد دو ادات ندا برای یک منادا است. سرایندهٔ *دفتر هفتم* با کاربرد دو ادات ندا برای یک منادا و خطاب نام‌های مختلف پروردگار، بر کلام تأکید بیشتری بخشیده است.

یـــا الـــها، ربّنا، معـــــبودنا　　فاعـف عنّا ذنبنا و ارحـم لنا

(همان: ۳۲)

همچنین خطاب صفات مختلف پروردگار در دو بیت متوالی که کارکردی تکریمی دارد، از ویژگی‌های *دفتر هفتم* است و بدین شیوه در دفتر ششم *مثنوی* مورد استفاده قرار نگرفته است.

خـــالق عقـــلا، قدیمـــا، صـــانعـا　　مستعـــانـــا، دادبخشـــا، سامعـا

مـــالک المُلکـــا، رؤوفـــا، مُنعما　　پادشـــاها، ذوالجلالا، مُکـــرما

(همان: ۴۷)

خطاب‌های صفت واقع‌شده در *مثنوی*، شیوه‌ای متفاوت با *دفتر هفتم* دارد. در بیت زیر، مولانا با تکرار حرف ندای «ای» به ذکر صفات مختلف پرداخته است.

چون بگفتی ای صبور و ای حلیم　　چون بگفتی ای شجاع و ای حکیم

(مثنوی: ۳۷۳/۳)

شایان ذکر است در برخی موارد، ادات ندا به‌منظور خطاب مورد استفاده قرار نگرفته، بلکه ممکن است بیانگر تعجب و شگفتی گویندهٔ سخن باشد. در بیت زیر، «یا ربّا» بیانگر حیرت و شگفتی گویندهٔ کلام است:

گفت یا ربّا چه پنهان گوهری　　ای غریب عرش چونی خوش‌تری

(همان: ۳۴۲/۳)

مولانا در بیت زیر، با کاربرد دو ادات ندا، توصیفی بسیار هنرمندانه از منادا ارائه کرده است.

ای ببسته خواب جان از جادُوی　　سخت‌دل یارا که در عالم تُوی

(همان: ۳۰۷/۳)

٦. کاربرد نحوی منادا در مثنوی و دفتر هفتم

نحو، بررسی قواعد حاکم بر شیوهٔ ترکیب واژه‌ها و شکل گرفتن جمله‌ها در یک زبان است (فتوحی، ۱۳۹۵: ۲۶۹). یکی از راه‌های شناسایی دیدگاه شاعر یا نویسنده و سبک او، میزان انحراف و عدول از هنجارهای متعارف زبان است. اصولاً فراهنجاری نحوی در شعر به ضرورت وزن یا برای مقاصد بلاغی، بیش از نثر رخ می‌دهد. شاعر با جابه‌جا کردن عناصر جمله و تغییر جایگاه معمول آن، ساخت‌های عادی نحو زبان را بر هم می‌ریزد. «زبان معیار یا درجهٔ صفر نگارش در سبک‌شناسی، مبنای کشف و شناسایی هنجارگریزی‌های سبکی است. بنابراین در بررسی نحو هر متن، باید میزان خروج از معیارهای آن متن را بر اساس نحو پایه یا هنجار بسنجیم» (همان: ۲۷۰).

یکی از شیوه‌های برجسته کردن کلام، جابه‌جایی ارکان جمله و تقدّم فعل است. سرایندگان و نویسندگان با توجه به نوع نگرش خود، کلمات را در ساخت‌های زبانی خاص خویش به کار می‌برند. هنگامی که «هنجارگریزی نحوی به صورتی باشد که در کلام شخص به یک عادت زبانی بدل شود و ویژگی سخن وی به حساب آید، نحو شخصی وی را شکل می‌دهد» (همان).

زمانی که سخن بر مدار نحو طبیعی زبان جریان دارد، دیدگاه سخنور دربارهٔ موضوع، خنثی و طبیعی است؛ امّا تغییر جایگاه عناصر جمله، بیانگر موقعیت آن عنصر از دیدگاه گوینده است. به عبارتی، «هر نوع نظمی از یک گروه واژه‌ها، حامل معنایی متفاوت است؛ یعنی تغییر نظم واژگان، کاربردهای معنایی کاملاً متفاوتی به بار می‌آورد. هر واژه‌ای که از جایگاه نحوی خود به جای دیگری در جمله منتقل شود، موقعیت معنایی‌اش ارتقا یا تنزّل پیدا می‌کند. تغییر نظم کلام، رتبهٔ عناصر زبان را ارتقا و تنزّل می‌دهد. معمولاً یک عنصر زبانی که در آغاز جمله قرار گیرد، جایگاه آن والاتر می‌شود و مورد تأکید قرار می‌گیرد» (همان: ۲۷۲).

با توجه به این نکته که بخش قابل توجهی از انتقال پیام را فعل جمله برعهده دارد، بزرگان ادب فارسی با جابه‌جایی ارکان جمله، مفهوم موردنظر خود را برجسته و مؤکّد کرده‌اند.

مولانا و سرایندهٔ *دفتر هفتم*، برخلاف شیوهٔ طبیعی کلام، به دلیل اغراض بلاغی و هنری، با تقدیم فعل بر سایر اجزای جمله، سبب تأکید و برجستگی سخن خویش شده‌اند. در مناداهای به‌کاررفته در ابیات زیر، هستهٔ منادا محذوف است و تقدّم فعل، بیان‌کنندهٔ تأکید مولانا و سرایندهٔ *دفتر هفتم* بر انجام عمل است. چنین کاربرد نحوی، حدود دو درصد از مناداهای *مثنوی* و دو درصد از مناداهای *دفتر هفتم* را به خود اختصاص داده است.

کای رها کرده تو جان، بگزیده رنگ (مثنوی: ۲۷۷/۳) / ای ببسته خواب جان از جادُوی (همان: ۳۰۷/۳) / ای زننده بی‌گناهان را قفا (همان: ۳۵۰/۳) / ای دهندهٔ عقل‌ها، فریاد رس (همان: ۳۵۵/۳) / ای فرورفته به گور جهل و شک (همان: ۳۷۰/۳) / ای بکرده یار هر اغیار را (همان: ۴۰۴/۳) / ای کشیده ز آسمان و از زمین (همان: ۴۷۷/۳) / ای بگفته لاف کذب آمیغ تو (همان: ۵۱۱/۳).

ای شده غافل ز امر «من عرف» (دفتر هفتم: ۲۷) / ای فکنده خویش را در بند و قید (همان: ۳۷) / ای فروپیموده راه عشق راست (همان: ۷۷) / ای شده بر مرکب نخوت سوار (همان: ۹۵) / ای شـــده مغرور در کبر و منی (همان: ۹۷).

در هنجار زبان، ادات پیش از جمله جواب ندا قرار می‌گیرد؛ زیرا در زبان هنجار، ابتدا شخصی را خطاب قرار داده، سپس غرض خود را به شکل خبری یا سؤالی بیان می‌کنیم. بنابراین با خروج هدفمند از زبان معیار، با کارکرد جمال‌شناسه و اغراض ثانویهٔ سخن مواجهیم. این شیوهٔ بیان، هنگامی‌که با تقدیم فعل امر یا نهی همراه باشد، تأکید بیشتری بر کلام بخشیده، جنبهٔ انگیزشی و تأثیرگذاری سخن را افزایش می‌دهد.

منگر ای مردود نفرین ابد (مثنوی:۳۳۱/۳) / خیز ای مدبر ره اقبال گیر (همان: ۳۳۶/۳) / خیز ای داود از خلقان نفیر (همان: ۴۰۲/۳) / خیز ای پس ماندهٔ دیده ضرر (همان: ۴۱۴/۳) / هین بشو ای تن از این جان هر دو دست (همان: ۵۳۸/۳).

سرایندهٔ *دفتر هفتم* علاوه بر تقدّم فعل مضارع «دار» با هنجارشکنی نحوی، فعل مرکّب «نگاه دار» را در جناحین بیت به کار برده است. این شیوهٔ کاربرد، بیش از یک درصد دفتر ششم *مثنوی* و صرفاً یک بیت از مناداهای *دفتر هفتم* را شامل می‌شود.

دار ایمان همه ای پادشاه　　از شر تاراج شیطانی **نگاه**

(دفترهفتم: ۹۳)

یکی از هنجارشکنی‌های *مثنوی*، عدم تطابق فعل و فاعل است که مغایر با هنجارهای نحوی زبان و از ویژگی‌های سبکی شعر مولاناست. این نوع هنجارشکنی در *دفتر هفتم* شاهدی ندارد.

هرکسی دانند ای فخرالبنین　　که فزون باشد فن چرخ از زمین

(مثنوی: ۴۱۲/۳)

خود همه کس داند ای جان پدر　　که نباشم از شما من خردتر

(همان: ۴۱۳/۳)

۷. شیوهٔ کاربرد نام‌های عام، خاص و مبهم در *مثنوی* و *دفتر هفتم*

در *مثنوی* و *دفتر هفتم*، شواهد بسیاری مبنی بر کاربرد اسم‌های خاص به شکل اسم عام و شخص نامعیّن وجود دارد. مولانا در بسیاری از موارد به ضرورت وزن شعر یا برای جلب توجه مخاطب، مناداهایی را به کار می‌برد که صورتی عام دارند یا اسامی خاص که به شکل عام به کار برده می‌شوند. همچنین کاربرد اسم مبهم برای خطاب قرار دادن مخاطب، کاربرد زیادی دارد. در موارد بسیاری، اسم‌های عام، خاص و صفات، نقش مخاطب مبهم می‌گیرند. مولانا و سرایندهٔ *دفتر هفتم*، با خطاب به فرد

مبهم و ناشناس، گروه کثیری از خوانندگان را مخاطب خویش قرار می‌دهند. زرین‌کوب معتقد است خطاب به مخاطب مبهم که داستان و بیان را پویا و پرهیجان می‌کند از ویژگی‌های بلاغت منبری است و تنوّع خاصی به زبان *مثنوی* بخشیده است (زرین‌کوب، ۱۳۸۱: ۲۱۰-۲۱۲).

در این بخش به دلیل کثرت کاربرد انواع خطاب‌ها در *مثنوی* و *دفتر هفتم* صرفاً به ذکر چند نمونه بسنده شده است:

قدر جان زان می‌ندانی ای فلان　　که بدادت حق به بخشش رایگان

(مثنوی: ۵۱۶/۳)

«ای حسن» (همان: ۳۵۱/۳ و ۵۲۱)، «ای قباد» (همان: ۳۴۹/۳)، «ای فلان» (همان: ۳۵۰/۳، ۳۶۴، ۴۴۶ و ۵۱۶)، «ای پسر» (همان: ۲۹۲/۳ و ۳۶۰، «ای صنم» (همان: ۲۹۷/۳ و ۳۷۴).

خود مجال جنبش و زور آن زمـــان　　کی بود اندر رگ جـــان، ای فـــــلان

(دفتر هفتم: ۹۸)

«ای عمو» (دفتر هفتم: ۴۳، ۵۰، ۷۶ و ۸۸)، «ای قباد» (همان: ۳۰ و ۵۷)، «ای فلان» (همان: ۲۴ و ۹۷)، ای پسر(همان: ۶۱ و ۶۲).

برخی در این‌باره گفته‌اند: در آخر بسیاری از مصراع‌های *مثنوی*، الفاظی از قبیل «ای عمو»، «ای بوالعلا» و «ای بوالحسن» آمده و شک نیست که مولوی خود این قبیل تکمله‌ها را برای تمام کردن وزن یا درست کردن قافیه به کار برده است (شریعتمداری، ۱۳۳۸: ۲۰۱).

افزون بر موارد یادشده، توجه به تنوّع و شیوهٔ خطاب‌ها نیز حائز اهمیت است که متناسب با احوال مخاطب و شخصیت‌های داستانی، گاهی محترمانه، مشفقانه و در برخی موارد نیز تحقیرآمیز است. به عبارتی، خطاب‌های *مثنوی* گاهی برساخته از صفاتی مثبت همچون ای پرخرد، ای مغز وجود، ای مستدل، ای ره‌پرست و گاهی

خطاب‌هایی با صفاتی منفی مانند ای مفتری، ای عتل، ای قبیح و پیر خر که تکان‌دهنده و پرنهیب است (توکّلی، ۱۳۹۴: ۹۶).

چنان‌که پیش‌تر اشاره شد، مخاطب در آثار عرفانی و تعلیمی، اهمیتی ویژه دارد؛ به همین سبب در *مثنوی*، در فواصل کوتاه، مورد خطاب قرار می‌گیرد. این نوع مناداهای به‌کاررفته در دفترهای مذکور، از نظر نحوی برجستگی خاصی ندارند و شاخصهٔ سبکی قلمداد نمی‌شوند؛ امّا تنوّع کاربرد چنین مناداهایی در *مثنوی* نسبت به *دفتر هفتم* بیشتر است.

یکی از کاربردهای خاص منادا در *دفتر هفتم* که در *مثنوی* مورد استفاده قرار نگرفته، خطاب «هیچ‌کس» است. سراینده با استفاده از این خطاب که دربردارندهٔ بار معنایی منفی است و با بهره‌مندی از ابزار بلاغی، مخاطب را ارشاد و کارکرد ترغیبی پیام را به شکل قابل توجهی ارتقا بخشیده است.

خالق آتش بود فریادرس　　غافل از دولت مشو ای هیچ‌کس

(دفتر هفتم: ۲۷)

۸. شیوهٔ کاربرد خطاب اهل عرفان در *مثنوی* و *دفتر هفتم*

خطاب به عارف، صوفی و صفاتی مانند یا جایگزین آن در *مثنوی*، بیشتر از نوع منادای ساده است و بسامد کمتری نسبت به *دفتر هفتم* دارد و بیش از یک درصد از مناداهای *مثنوی* را شامل می‌شود.

عارفا تو از معرّف فارغی　　خود همی‌بینی که نور بازغی

(مثنوی: ۲۸۶/۳)

گفت قاضی صوفیا خیره مشو　　یک مثالی در بیان این شنو

(همان: ۳۶۴/۳)

لیک حاضر باش در خود ای فتی　　تا به خانه او بیابد مر ترا

(همان: ۳۶۶/۳)

پس مسافر این بود ای ره‌پرست　　که مسیر و روش در مستقبلست
(همان: ۴۳۱/۳)

این نوع منادا در *دفتر هفتم* با ادات ندای «ای» و به هر دو صورت ساده و وصفی به کار رفته است و بیش از چهار درصد از مناداهای *دفتر هفتم* را دربر می‌گیرد.

ای که در سیر و سلوک افتاده‌ای　　پای در راه طلب بنهاده‌ای
(دفتر هفتم: ۳۱)

سالک عارف شو ای جوهرشناس　　هی مکن مطلوب جزوی التماس
(همان)

چشم معنی برگشا، واپس مرو　　واقف ای عارف ز سرّالله شو
(همان: ۴۰)

از فنا بگذر بقا جو ای فتی　　کی کند عارف به دل میل فنا
(همان: ۸۳)

لیک دیجور است و راهش ناپدید　　هین برش شمعی بدار ای بایزید
(همان: ۷۷)

۹. کاربرد ادبی منادا در *مثنوی و دفتر هفتم*

۹-۱. تشبیه

یکی از راه‌های مؤثر در شناخت دیدگاه و سبک شاعران، بررسی تشبیهات به‌کاررفته در آثارشان است. به عبارتی، ملاحظات سبک‌شناسانه، «موقوف بر دقت در واژه‌هاست؛ زیرا از نظر زبان‌شناسی، هیچ دو کلمه‌ای وجود ندارند که مترادف باشند» و همچنین «مستلزم توجه دقیق به تشبیهات و استعارات است؛ زیرا شیوهٔ نگرش هنرمند را از همه آسان‌تر می‌توان در مشبّهٌ‌به‌های او بازجست» (شمیسا، ۱۳۷۸: ۲۳). از آنجا که بررسی تشبیهات شاعران از منظر وجه شبه، ساختمان و طرفین تشبیه، بیانگر تفاوت‌های معنادار میان سبک شاعران هم‌طراز است (فتوحی، ۱۳۹۵: ۳۰۷)، مناداهای تشبیهی *مثنوی و دفتر هفتم* مقایسه شده است.

از ابزارهای کارآمد برای بیان مفاهیم، انواع تشبیه است. مناداهای مشبّه واقع‌شده در *مثنوی*، در بیشتر موارد «حسّی به حسّی» یا «حسّی به عقلی» هستند. بیش از یک درصد از مناداهای *مثنوی* و بیش از دو درصد از مناداهای *دفتر هفتم*، حسّی به حسّی هستند. «تشبیه حسّی به حسّی، نمایانگر ذهنیتی است که نگرشی حسّی به اشیا دارد و نگرش او با فردی که غلبهٔ تشبیه به‌کاررفته در آثارش عقلی به حسّی است، متفاوت است» (همان). این تشبیه ساده‌ترین نوع تشبیه است؛ امّا از آنجا که حاصل نگرش فردی شاعر به پدیده‌ها و بیانگر گزینش بیانی شاعر از میان انواع تشبیه است، اهمیت زیاد دارد.

کای رخت تابان چو ماه شب‌فروز　　وی به صحبت کاذب و مغرورسوز

(مثنوی: ۲۹۱/۳)

ای چو بحر از بهر نزدیکان گهر　　داده و تحفه سوی دوران مطر

(همان: ۴۵۹/۳)

قوم گفتندش که ای چون تلّ ریگ　　پس چه می‌کردی کیی ای مُرده‌ریگ

(همان: ۳۰۳/۳)

در *مثنوی* به ضرورت تعلیمی بودن، اجزای تشبیه، روشن و آشنا به ذهن است. اگرچه تشبیه بلیغ به دلیل حذف وجه شبه و ادات تشبیه و فشردگی ساختار، بلاغت و تأثیرگذاری بیشتری نسبت به تشبیه گسترده دارد، با توجه به مخاطب‌محور بودن *مثنوی* و تنوّع پایگاه مخاطبان آن، استفاده از این نوع تشبیه، دارای کارآمدی بیشتری است.

مولانا با ابزارهای مختلفی که در اختیار دارد، برای انتقال مفاهیم موردنظر خود اقدام به گزینش بر مبنای فهم مخاطب می‌کند. به همین دلیل، کاربردهای بلاغی تشبیه در *مثنوی* همسو با اهداف مولانا در القای مفاهیم موردنظر وی مؤثر واقع شده است.

تشبیهات به‌کاررفته در عبارات ندایی *دفتر هفتم*، بیشتر «حسّی به حسّی» هستند؛ امّا برخلاف *مثنوی* که در بیشتر موارد ادات تشبیه «چو» آمده، در اغلب موارد ادات تشبیه حذف شده است. در مقایسهٔ کارکردهای بلاغی و هنرسازه‌ای نیز تمایز و برتری *مثنوی* کاملاً آشکار است.

ای بلنـــداختر، بـدان و آگـــاه باش روشـن و تـابـان مثـال مـاه بـاش

(دفتر هفتم: ۴۳)

ای تن تو هیمـهٔ خشـک آمده چـــون بـــود آن هیمه در آتشکده

(همان: ۸۳)

«ای شیرمرد» (همان: ۴۶)، «ای کُه‌تنه» (همان: ۵۸).

در بیت زیر، کاربرد تشبیه «حسّی به عقلی» و مشبّهٌبه «مار سر»، تشبیه را با نوعی اغراق و تأمل همراه ساخته است:

مغـز ما تا کی خوری ای مارسر می‌بـرآرد مغـــزت افـــریدون بِدَر

(همان: ۴۵)

کاربرد تشبیه «عقلی به حسّی» و «عقلی به عقلی» در ابیات زیر، افزون بر آنکه تشبیه را با نوعی اغراق همراه ساخته، شفافیت کمتری نسبت به تشبیهات «حسّی به حسّی» داراست و مخاطب را به درنگ بیشتری وامی‌دارد. تشبیه «عقلی به حسّی»، کمتر از یک درصد خطاب‌های *مثنوی* و یک درصد خطاب‌های *دفتر هفتم* را شامل می‌شود و تشبیه «حسّی به عقلی» نیز کمتر از یک درصد مناداهای *مثنوی* را به خود اختصاص داده، در *دفتر هفتم* شاهدی ندارد.

ای فرورفته به گور جهل و شک (همان: ۳۷۰/۳)، ای دلیل تو مثال آن عصا (همان: ۴۱۵/۳)، ای چو میکائیل راد و رزق‌ده (همان: ۴۵۹/۳)، ای چو رزق عام احسان و برت (همان: ۳/ ۴۵۹).

ای دلت پیوسته با دریای غیب ای به قاف مکرمت عنقای غیب

(همان: ۴۵۹/۳)

ای هزاران کعبه پنهان در کنیس ای غلط‌انداز عفریت و بلیس

(همان: ۵۳۸/۳)

۹-۱-۱. بدل تشبیه

بدل تشبیه، یکی از ابزارهای بلاغی و عناصر گسترش‌دهندهٔ جمله است که به کلام، تأکید بیشتری می‌بخشد و بخشی از مناداهای به‌کاررفته در *مثنوی* و *دفتر هفتم* را نیز شامل می‌شود. تشبیهات بدلی حسام‌الدین در *مثنوی* و *دفتر هفتم* از نوع «حسّی به عقلی» و بیانگر توجه و عنایت مولانا به حسام‌الدین است؛ بنابراین با تشبیه «حسّی به عقلی»، جایگاه او را از مرتبهٔ حواس مادّی به عقلی تعالی بخشیده است. به تبع مولانا، سرایندهٔ *دفتر هفتم* نیز همین شیوه را اختیار کرده است.

بسامد این نوع تشبیه در *مثنوی*، *نزدیک به* یک درصد و در *دفتر هفتم* بیش از یک درصد است.

ای حیات دل حسام‌الدّین بسی　　میل می‌جوشد به قسم سادسی
(*مثنوی*: ۲۷۱/۳)

ای ضیاءالحق حسام‌الدین بیا　　ای صقال روح و سلطان‌الهدی
(همان: ۲۸۱/۳)

ای ضیاءالحق حسام‌الدین (همان: ۳۸۶ و۳/۳۴۳)، ای ضیاءالحق حسام دین و دل (همان: ۳۸۷/۳).

ای حسام و قاطع ضرغام عشق　　مست عشقی نوش بادت جام عشق
(دفتر هفتم: ۹۹)

ای ضیاءالحق حسام‌الدین مست　　آفتابی از دلت سر برزده است
(همان)

ای ضیاءالحـــق حسام‌الدّین (همان: ۲۳ و ۷۵).

دیگر شیوهٔ کاربردی که در *دفتر هفتم* بسامدی بیش از *مثنوی* دارد، بدل واقع شدن ضمیر و منادا است که نقشی مهم در برجسته‌سازی و تأکید کلام ایفا می‌کند. بسامد آن در *مثنوی* حدود یک درصد و در *دفتر هفتم* حدود دو درصد است.

کای رقیب ما تو اندر گرم و سرد (*مثنوی*:۴۳۷/۳)، ای مشیر ما تو اندر خیر و شر (همان).

پاسبان توست نور و ارتقاش ای تو خورشید مستّر از خفاش
(همان: ۳۴۳/۳)

ای تو ضحّاک و دلت کور و کبود خاسری و بـرده‌ای ظن خیر و سود
(دفتر هفتم: ۴۵)

هی تو ای نمرود، مطـــرود آمدی از درِ اقبـــــال، مـــــردود آمـــدی
(همان: ۴۶)

هم تو گرگا امن و آسوده مباش تا به کی درندگی‌ها و تراش
(همان: ۵۱)

۹-۱-۲. تشبیه تفضیل

تشبیه تفضیل، یکی از شیوه‌های نو ساختن تشبیه‌های کلیشه‌ای و از برترین ساخت‌های تشبیهی است. مولانا در *مثنوی* با شیوه‌ای بسیار هنری و اقناع‌کننده، منادا را برمشبّهٌبه برتری می‌دهد. بسامد این تشبیه در ابیات ندایی *مثنوی* بسیار محدود و حدود نیم درصد است.

خواب‌ها بیزار شد از چشم من در غمت ای رشک سرو و یاسمن
(مثنوی: ۳۰۴/۳)

حاجت این منتهی زان منتهی تو بر آر ای حسرت سرو سهی
(همان: ۴۲۶/۳)

همچنین با کاربرد تشبیه مضمر و تفضیل، جانی تازه در کالبد تشـبیهات دمیـده و بـا استفاده از مبالغه که شرط و لازمهٔ تشبیه تفضیل است، به بیانی هنری دست یافتـه اسـت. ساخت چنین تشبیهاتی به دلیل هنجارگریزی و آشنایی‌زدایی، یکـی از شـیوه‌های ارائهٔ تشبیهات خلاقانه و نو است. سرایندهٔ *دفتر هفتم* از کاربرد چنین ساخت تشبیهی بی‌بهـره بوده است.

چون تو را دیدم خود ای روح البلاد مهر این خورشید از چشمم فتاد
(مثنوی: ۳۳۵/۳)

غنای تصویری این تشبیه به دلیل همراه شدن با تشبیه مضمر، دوچندان شده است.

۹-۲. استعارهٔ مصرّحه

اساس استعاره بر تشبیه و قیاس است؛ از همین رو، در جلب توجه و اقناع مخاطب بسیار کارآمد است. استفاده از صور خیال در عبارت‌های ندایی و گزینش خاص آن‌ها بیانگر اهداف و مقاصد گویندهٔ کلام و یکی از راه‌های شناخت سبک و فردیت‌های خلاق گوینده است. فتوحی، مهم‌ترین نقش استعاره را در متن، شخصی‌سازی، اعطای کیفیات خاص و روحیات فردی به زبان برای ادبی شدن می‌داند و معتقد است: «کارآمدترین تحلیل استعاری برای کشف فردیت سبکی، تحلیلی است که به بررسی نقش شخصی استعاره‌های متن بپردازد» (فتوحی، ۱۳۹۵: ۳۴۳).

اصل ادراکی در استعارهٔ مصرّحه، جایگزینی بر مبنای اصل مشابهت است. شاعر با یکسان‌پنداری دو پدیده، مشبّهٌبه را جایگزین مشبّه می‌کند. از منظر سبک‌شناسی، «این نوع استعاره، از ذهنیتی برمی‌آید که پدیده‌ها را در سطح ظاهری و بر اساس شباهت بیرونی آن‌ها به جای هم می‌نشاند. این نوع ذهنیت، شباهت‌جو، اثبات‌گرا و مبتنی بر تجربهٔ حسّی است. نقش این نوع استعاره، تنوّع‌بخشی به بیان بر اساس نگرش تشبیه، فشرده‌سازی کلام و آرایش اندیشه است» (همان: ۳۱۶).

در *مثنوی* به دلیل تعلیمی و داستانی بودن، منادا به شیوه‌های مختلف و با بسامد بالا مورد استفاده قرار گرفته است؛ امّا این استعاره‌ها گزینش خاص شاعر نیست و بیشتر استعاره‌های کلیشه‌ای و مستعمل است که برای مخاطبان شناخته شده است و ارزش زیبایی‌شناسی ندارد و نزدیک به چهار درصد از مناداهای *مثنوی* و بیش از یک درصد از مناداهای *دفتر هفتم* را شامل می‌شود.

کز تناقض‌های دل پشتم شکست　　بر سرم جانا بیا می‌مال دست

(مثنوی: ۳/۳۰۴)

پشت ما گرم از تو بود ای آفتاب　　رونق هر قصر و گنج هر خراب

(همان: ۴۵۹/۳)

چون خدا پیوستگی‌ای داده است　　بر سرم مال ای مسیحا زود دست
(همان: ۴۶۵/۳)

آفتابا[۷] با چو تو قبله و امام[۸]　　شب‌پرستی و خفاشی می‌کنیم
(همان: ۴۶۸/۳)

«دلبـرا» (همـان: ۲۸۸/۳)، «ای شـیر مسـت» (همـان: ۳۰۷/۳)، «جانـا» (همـان: ۳۲۷/۳)، «ای کـان زر» (همـان: ۳۲۹/۳)، «ای صـنم» (همـان: ۳۷۴/۳)، «ای نگـار» (همان: ۴۰۷/۳)، «ای سرو سهی» (همان: ۵۳۰/۳)، «ای جان» (همان: ۵۳۲/۳)

در *دفتر هفتم*، تنوّعی در منادای استعاری وجود ندارد و سراینده صرفاً از استعارهٔ متداول و کلیشه‌ای «جان من» استفاده کرده است که فاقد کارکرد بلاغی و انگیزشی است.

سالک راه خدایی جان من　　تصفیه دل کن نه خود تیمار تن
(دفتر هفتم: ۸۲)

«ای جان من» (همان: ۶۶ و ۶۷)

۹-۳. استعارهٔ کنایی و تشخیص

سرایندگان و نویسندگان با شخصیت بخشیدن به پدیده‌های بی‌جان و بیان مفاهیم انتزاعی، هنجار حاکم بر زبان را برهم زده، از این رهگذر، یکی از زیباترین گونه‌های صور خیال را رقم زده‌اند.

شـفیعی‌کدکنی، تشـخیص را از منظـر ناقـدان اروپـایی این‌گونـه تعریـف می‌کنـد: تشـخیص، «بخشـیدن صـفات انسـان و بـه‌ویژه احسـاس انسـانی بـه چیزهـای انتزاعـی، اصطلاحات عام و موضوعات غیرانسان یا چیزهای زندهٔ دیگر» است. (شـفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۶: ۱۵۰-۱۵۱).

از دیگر مناداهای به‌کاررفته در *مثنوی* که از ارزش زیبایی‌شناسی قابل توجهی برخوردار است، مناداهایی است که آرایهٔ تشخیص دارند. همچنین کاربرد چند آرایه در بیت که یکی از عوامل مؤثّر در سخن و مباحث نقد ادبی و زیبایی‌شناسی است، در

مثنوی همواره مورد توجه قرار گرفته است و می‌توان گفت یکی از برجسته‌ترین و مهم‌ترین تفاوت‌های *مثنوی* و *دفتر هفتم* است.

در بیت زیر، همراهی آرایهٔ «تشخیص» با « تشبیه و کنایه»، یکی از عوامل مؤثّر در زیبایی و تأثیرگذاری سخن مولانا است.

ای دل بی‌خواب، ما زین ایمنیم　　چون حرس بر بام چوبک می‌زنیم

(مثنوی: ۳۰۶/۳)

کاربرد آرایهٔ کنایه و تناسب همراه با تشخیص در بیت زیر:

که درافگندم به کیوان گوی را　　درکشید ای اختران هم روی را

(همان: ۳۱۱/۳)

همچنین همراهی کنایه و تشبیه با تشخیص در ابیات زیر:

در مدزد آن روی مه از شب‌روان　　سرمکش زین جوی ای آب روان

(همان: ۴۲۸/۳)

این چنین جانی چه درخورد تن است　　هین بشو ای تن از این جان هر دو دست

(همان: ۵۳۸/۳)

همچنین وجه پرسشی و توبیخی کلام با همراهی آرایهٔ تشخیص در بیت زیر، کارکرد کنشی کلام را تقویت کرده است:

ای خرد کو پند شکرخای تو　　دور توست این دم، چه شد هیهای تو

(همان: ۴۹۷/۳)

چون نمردی گشت جان کندن دراز　　مات شو در صبح ای شمع طراز

(همان: ۳۱۵/۳)

کژ منه ای عقل تو هم گام خویش　　تا نیاید آن خسوف رو به پیش

(همان: ۳۲۶/۳)

ای خدنگی تیر، خود برگو چرا　　که چنین زخمی زدی یک‌ره مرا

(دفتر هفتم: ۵۲)

تفاوت کاربرد منادای تشخیص در دو اثر کاملاً مشهود است. مولانا بسیار هنرمندانه از این آرایه بهره برده است؛ امّا شیوهٔ کاربرد آرایهٔ تشخیص در جایگاه منادا در *دفتر هفتم* کاملاً متفاوت با *مثنوی است و* سراینده در خطابی داستانی، از این آرایه استفاده کرده است؛ بی‌آنکه از منظر زیبایی‌شناسی به آن توجه داشته باشد. از منظر میزان کاربرد نیز این نوع منادا حدود ۱/۵ درصد از مناداهای *مثنوی و* کمتر از نیم درصد از مناداهای *دفتر هفتم* را به خود اختصاص داده است.

۹-٤. مراعات‌النظیر و تناسب

مولانا برای ایجاد انگیزش و تأثیر کلام، با چینش هنری واژه‌های متناسب با یکدیگر، به کلام برجستگی و استواری بخشیده است. همچنین با کاربرد چند آرایه در بیت، تفاوت معناداری در مقایسه با نحوهٔ کاربرد منادا در *دفتر هفتم* ایجاد کرده است.

برگ کاهم پیش تو ای تندباد　　من چه دانم که کجا خواهم فتاد
(مثنوی: ۳۲۵/۳)

این گل گویاست پر جوش و خروش　　بلبلا ترک زبان کن باش گوش
(همان: ۳۷۶/۳)

ای کمان و تیرها بر ساخته　　صید نزدیک و تو دور انداخته
(همان: ۴۰۶/۳)

یوسفم در حبس تو ای شه‌نشان　　هین ز دستان زنانم وارهان
(همان: ۴۳۲/۳)

ای دلت پیوسته با دریای غیب　　ای به قاف مکرمت عنقای غیب
(همان: ۴۵۹/۳)

زین چمن ای دی مبر آن اعتدال　　پنجه ای بهمن برین روضه ممال
(همان: ۵۵۱/۳)

در *مثنوی* با وجود آنکه کمتر از دو درصد از مناداها آرایهٔ تناسب دارند، نقش بلاغی مؤثری را ایفا می‌کنند؛ امّا صرفِ چینش واژه‌های متناسب در بیت و بی‌توجهی

سرایندهٔ *دفتر هفتم* به عناصر بلاغی، سبب شده است این گونه خطاب‌ها با وجود کاربرد شش درصدی، فاقد کارکرد بلاغی باشند.

ای بلنداختر، بدان و آگاه باش　　روشن و تابان مثال ماه باش

(دفتر هفتم: ۴۳)

پس سکون زهره بیست‌وپنج روز　　هست در هـر برج ای عالم‌فروز

(همان: ۲۴)

نان گندم می‌بری هی ای پسر　　تو فرامش کرده‌ای درّ پدر

(همان: ۱۰۰)

استفاده از خطاب‌النفس «مولوی» در هیچ‌یک از دفاتر *مثنوی* شاهدی ندارد و از منظر بسیاری از بزرگان ادب، از جمله فروزانفر، یکی از دلایل ردّ انتساب *دفتر هفتم*، کاربرد خطاب لفظ «مولوی» است که در دوره‌های بعد متداول شده است. در بیت زیر، سرایندهٔ *دفتر هفتم* در خطاب به خود، «مولوی» را منادا قرار داده است:

چون یکی دادی دو کـن ای مولوی　　چون لقب شد میکده‌ت را مثنـوی (همان: ۹۹)

۹- ۵. تلمیح

تلمیح نیز همچون سایر آرایه‌های بلاغی، بر اثر تکرار مبتذل می‌شود و ارزش بلاغی خود را از دست می‌دهد. هنگامی‌که شاعر، بدون خلاقیت و آشنایی‌زدایی، تلمیح را در سخن خود می‌آورد، کارکرد ترغیبی کلامش تقلیل می‌یابد؛ امّا کاربرد خلاقانه و هنری تلمیح، عنصر خیال‌انگیزی و ارزش بلاغی تلمیح را به شکل قابل توجهی افزایش می‌دهد. مولانا با تصرّف در معنا و ایجاد هنرسازه در بیت، ارزش بلاغی سخن و در نتیجه، تأثیرگذاری کلام را تعالی بخشیده است. این گونه خطاب‌ها کمتر از یک درصد مناداهای *مثنوی* و کمتر از نیم درصد مناداهای *دفتر هفتم* را شامل می‌شود.

ای عزیز مصر و در پیمان درست　　یوسف مظلوم در زندان توست (مثنوی: ۴۳۲/۳)

در بیت زیر، سرایندهٔ *دفتر هفتم* نیز در کنار تشبیه منـادا، بـا کـاربرد هنـری تلمـیح، ارزش بلاغی و انگیزشی سخن خویش را ارتقا بخشیده اسـت، ضـمن آنکـه اسـتفاده از

ترکیب «مارسر» به جای «ماردوش»، آن‌گاه که مخاطب را به ضحّاک تشبیه می‌کند، احتمالاً ناشی از سهو یا تسامح سراینده است.

مغز ما تا کی خوری ای مارسر　　می‌برآرد مغزت افریدون به در

(دفتر هفتم: ۴۵)

استفاده از عنصر بلاغی تلمیح، افزون بر ایجاز، به کلام ژرفای بیشتری بخشیده است. از منظر محتوایی، توجه سرایندهٔ *دفتر هفتم* به داستانی ملّی و اسطوره‌ای از شاهنامه، سبب کاربرد تلمیحی، ایرانی و ملّی شده است؛ اما بهره‌مندی مولانا از داستان حضرت یوسف (ع) بیانگر تفکر اعتقادی مولانا و وام‌گیری او از روایات مذهبی است.

دیو گرگ است و تو همچون یوسفی　　دامن یعقوب مگذار ای صفی

(مثنوی: ۳۰۰/۳)

یوسفم در حبس تو ای شه‌نشان　　هین ز دستان زنانم وارهان

(همان: ۴۳۲/۳)

۹-٦. کنایه

از دیگر شیوه‌های کارآمد در بیان و القای معنا، کاربرد آرایهٔ بیانی کنایه است. شاعر با توجه به اقتضای حال مخاطب و برای جلب توجه او معانی را در قالبی زیبا و ادبی ارائه می‌کند و با این شیوهٔ بیان، علاوه بر جذب مخاطب، دایرهٔ مفاهیم واژگان را در کلام خویش وسعت می‌بخشد.

ای در ابرویت ندیده کس گره　　ای چو میکائیل راد و رزق‌ده

(همان: ۴۵۹/۳)

ای هزاران جبرئیل اندر بشر　　ای مسیحان نهان در جوف خر

(همان: ۵۳۸/۳)

«ای مروت را به یکره کرده طی» (همان: ۳۷۴/۳)، «ای خام‌ریش» (همان: ۴۱۷/۳)، «ای کوته نمد» (همان: ۵۳۴/۳)

بیشتر مناداهای کنایی *مثنوی* و تمام مناداهای کنایی *دفتر هفتم*، منفی است. از نظر میزان کاربرد، کنایه در *دفتر هفتم*، بسامدی بیش از *مثنوی* دارد؛ امّا در هر دو اثر با مناداهای کنایی کلیشه‌ای مواجهیم که احتمالاً با هدف درک کنایات از سوی مخاطبان عام، بدین شیوه مورد استفاده قرار گرفته است. منادای کنایی در *مثنوی* یک درصد و در *دفتر هفتم* نزدیک به دو درصد از مناداها را شامل می‌شود.

«ای سیه‌رو» (دفتر هفتم: ۳۷)، «ای کم از خاک زمین» (همان: ۹۲)، «ای بی‌دست و پا» (همان: ۹۵)، «ای شیرمرد» (همان: ۴۶)

در بیت زیر، با کاربردی متفاوت از کنایه مواجهیم. استفاده شاعر از تعبیر «جبین» در معنای مجازی سر نیز همچون «مار سر» به جای «ماردوش»، از جمله کاربردهای متفاوت در *دفتر هفتم* است.

گفت: احسنت، ای هنرمند زمین ای بپوشیده تو موزه بر جبین

(دفتر هفتم: ۶۸)

۹-۷ . متناقض‌نما (پارادوکس)

متناقض‌نما، از جملهٔ هنری‌ترین نمود ناسازی و یکی از ابزارهای مهم برجستگی کلام است. کاربرد متناقض‌نما ضمن آنکه بیانگر دریافت‌های شاعر از پدیده‌های بیرونی و درونی است، کلام را مؤکّد می‌سازد و با ایجاد ابهام، سبب غافل‌گیری مخاطب می‌شود. در متناقض‌نما هنگامی که شاعر از بیان مضامین و مفاهیم ذهنی خود از رهگذر کلمات متداول زبان ناتوان می‌شود، ناگزیر به هنجارگریزی زبانی روی آورده، واژه‌ها را به رستاخیز وامی‌دارد. پژوهندگان، بیان متناقض‌نما را یکی از عوامل تشکیل‌دهندهٔ موسیقی معنوی دانسته‌اند. شفیعی‌کدکنی در این‌باره می‌گوید: «همان‌گونه که تقارن‌ها و تضادها و شباهت‌ها در حوزهٔ آواهای زبان، موسیقی اصوات را پدید می‌آورد، همین تقارن‌ها و شباهت‌ها و تضادها در حوزهٔ امور معنایی و ذهنی، موسیقی معنوی را سامان می‌بخشد» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۷: ۳۹۲-۳۹۳).

از ویژگی‌های اساسی پارادوکس که سبب خلق سخن هنری می‌شود، ابداع و شگفتی‌زا بودن آن است که این دو حاصل تفکّر و تأمّل شاعر و نویسنده است. هنگامی‌که تصویر و ترکیبی خلاقانه و متفاوت از دریافت‌های پیشین با تصرّف شاعر یا نویسنده به مخاطب عرضه می‌شود، تأمّل، ترغیب و اقناع مخاطب را در پی دارد.

در هر دو بیت زیر، با پارادوکس معنایی مواجهیم. پارادوکس‌های معنایی، بیانگر مفاهیمی قابل تأمّل هستند و در قیاس با پارادوکس‌های ترکیبی، از ارزش بلاغی و هنری بیشتری برخوردارند.

مولانا و سرایندهٔ *دفتر هفتم* با کاربرد پارادوکس معنایی، ضمن ایجاد تأمّل و تفکّر در خواننده، سبب اقناع حسّ زیبایی‌شناسی مخاطب شده‌اند.

ای دروغی که ز صدقت این نواست　　شکر نعمت گو مکن انکار راست

(مثنوی:۳/ ۳۹۹)

اصبع اندر جنبش آمد گفت: هین　　ای درازاندیشهٔ کوتاه‌بین

(دفتر هفتم: ۵۵)

در بیت زیر، سرایندهٔ *دفتر هفتم* ضمن طرح پرسش، با بهره‌گیری از پارادوکس ترکیبی «راه بی‌راه»، عنصر ترغیبی پیام را تقویت کرده است:

تا کی این راه پریشان می‌روی؟　　با خود از این راه بی‌راه ای غوی

(همان: ۳۴)

کاربرد این‌گونه منادا در *مثنوی* و *دفتر هفتم* بسیار محدود است و صرفاً یک بیت از *مثنوی* و دو بیت از *دفتر هفتم* را شامل می‌شود.

۹-۸ . استفهام

یکی دیگر از شیوه‌های مؤثّر در جلب توجه مخاطب و تأثیر بیشتر کلام، استفاده از جملات پرسشی است. از آنجا که مولانا تمام تلاش خویش را برای برقراری ارتباط و ایجاد انگیزش در مخاطب به کار برده است، در خطاب‌های خود از استفهام انکاری

که تأکیدی بسیار بیشتر از نفی دارد، بهره جسته است. در واقع وجه پرسشی استفهام با محتوای نفی و انکار، به قصد تأکید بر کلام در *مثنوی* به کار رفته است.

در عدم بودی نرستی از کفش از کف او چون رهی ای دست‌خوش (مثنوی: ۲۹۲/۳)

همچنین شیوهٔ کاربرد و چیدمان واژگانی جمله، بیانگر تأکید شاعر بر انتقال معناست.

جیم گوش و عین چشم و میم فم چون بود بی‌کاتبی ای متهم

(همان: ۲۹۲/۳)

آنچه نپسندی به خود ای شیخ دین چون پسندی بر برادر ای امین

(همان: ۳۶۲/۳)

ای ضیاءالحق حسام دین و دل کی توان اندود خورشیدی به گل

(همان: ۳۸۷/۳)

چون کنی خامش کنون ای یار من کز بن هر مو برآمد طبل‌زن

(همان: ۳۳۶/۳)

مولانا با بهره‌گیری از انواع عناصر بلاغی، افزون بر زیبایی بیان، کارکردهای بلاغی سخن را نیز به شکلی قابل توجه برجسته و تأثیرگذار کرده است. با کاربرد «استفهام انکاری» همراه با سایر آرایه‌های بلاغی همچون «تشبیه حروفی»، «حدیث» و «کنایه» در ابیات مذکور، بر کلام تأکیدی بیشتر بخشیده است.

در مقابل، سرایندهٔ *دفتر هفتم*، ناتوان از بهره‌گیری و همنشینی این عناصر، به کاربرد صرف استفهام انکاری اکتفا کرده است و این مسئله سبب شده کلامش در قیاس با *مثنوی*، کارآمدی ضعیف‌تری داشته باشد. از نظر میزان کاربرد، هر دو اثر مشابه هستند و حدود یک درصد از خطاب‌های *مثنوی* و *دفتر هفتم* را به خود اختصاص داده است.

چون که فردا از عدم نامد برون چون تو فردا آمدی ای ذوالجنون؟

(دفتر هفتم: ۶۸)

کای سلیمان حکمت ما وافر است آدمی بر کار ما کی ماهر است؟

(همان: ۸۸)

ای برادر گر تو را عقل است و رای　　چون بود بی صانع این هردو سرا[ی]؟

(همان: ۹۲)

نتیجه‌گیری

– اگرچه منادا در *دفتر هفتم*، بسامدی بیش از *مثنوی* دارد، برخلاف کمیت، کیفیت و تنوّع کاربرد منادا در *مثنوی*، بیش از *دفتر هفتم* است. از منظر کارکرد بلاغی، همنشینی کلمات در بیت، انتقال عواطف و تأثیر و نفوذ کلام بر مخاطب، *مثنوی* از جایگاهی رفیع‌تر برخوردار است.

– از منظر زیبایی‌شناسی و بلاغت نیز مولانا در بیشتر موارد بین اجزای بیت ارتباط معنایی برقرار ساخته است. همچنین در برقراری ارتباط بهتر و تأثیرگذاری بیشتر بر مخاطب، موفقیت بیشتری داشته است.

– مولانا با هدف طلب اقبال مخاطب و برانگیختن او، از منادا در اثر خویش استفاده کرده است؛ به همین دلیل شیوه‌های بلاغی و ابزارهای ادبی استفاده‌شده در *مثنوی*، موفقیت بیشتری در ایجاد ارتباط با مخاطب و القای پیام به دست آورده است؛ امّا سرایندهٔ *دفتر هفتم*، به دلیل تقلید ظاهری صرف و پربسامد، توفیقی چشمگیر در این مسیر حاصل نکرده است.

– زبان مولانا در *مثنوی*، زبانی صرفاً ارجاعی و اطلاعاتی نیست؛ بلکه ضمن انتقال پیام، از زبان عاطفی نیز برای انتقال بهتر و کامل‌تر پیام بهره برده است. همچنین با بهره‌گیری از انواع موسیقی، در بیشتر موارد، معنا را تقویت و میان مخاطب و پیام، پیوندی محکم‌تر برقرار کرده است.

– مولانا با کاربرد چند آرایه در بیت ندایی، کارکرد انگیزشی کلام را فزونی بخشیده؛ امّا سرایندهٔ *دفتر هفتم* در بیشتر موارد، فاقد چنین توانایی‌ای است. اگرچه در برخی موارد موفقیت قابل توجهی به دست آورده، در دیگر موارد یا عنصر معنا رنگ باخته یا کاربرد آرایه، هنری نیست.

– در *مثنوی* با هنجارشکنی و کاربردهای جمال‌شناسانهٔ منادا مواجهیم که کارآمدی بیشتری در انتقال پیام و اغراض ثانویه دارند. این ویژگی در *دفتر هفتم*، برجستگی کمتری دارد.

پی‌نوشت

۱. آثاری که به مولانا نسبت داده شده، عبارت‌اند از: الف. *تراش‌نامه*: مثنوی‌ای ۷۵ بیتی است که در آخرین بیت آن، تخلّص «مولانا جلال» به کار رفته است؛ در حالی که مولانا در هیچ‌یک از اشعار خود، تخلّص مولانا، جلال، ملا و رومی را به کار نبرده است. زبان این *مثنوی* و خطاهای موجود در قوافی نیز مجعول بودن آن را نشان می‌دهد. ب. *عشق‌نامه*: مثنوی‌ای ۹۴ بیتی است که در نسخه‌ای آن را به سلطان ولد نیز نسبت داده‌اند. ج. *رساله آفاق و انفس*: قصیده‌ای ۷۲ بیتی است و از نظر اسلوب و طرز بیان، هیچ‌گونه مناسبتی با آثار مولانا ندارد. د. *آفاق و انفس منثور*: در این اثر نیز چون رسالهٔ منظوم، تلاش مؤلف بر تطبیق کائنات بر وجود انسان بوده، حاوی عقاید باطنی است. به نظرمی‌رسد تمامی این آثار از ابراهیم ددهٔ مغلوی مولوی، معروف به شاهدی مولوی، یکی از خلفای محمّد چلبی است که به سبب تخلّص و نسبت او، به مولانا نسبت داده شده است. هـ. *رساله عقاید*: اثر منثور شانزده صفحه‌ای است و از قلم شخصی تراویده که خواسته است مولانا را نیز چون خود، فردی متعصّب نشان دهد. و. رساله‌ای عربی نیز به مولانا نسبت داده‌اند. ولد چلبی این کتاب را شرح کرده، در «*جریدهٔ صوفیه*» انتشار داده و سپس به‌صورت کتابچه‌ای ۷۵ صفحه‌ای با نام «*خیر الکلام*» به چاپ رسانده است. گفته‌ها از مولاناست؛ ولی رساله از او نیست. ز. محیی‌الدین جلال طوری در کتاب خود به نام «*مولوی*» از رسالهٔ «*خواب‌نامه*» سخن گفته است؛ امّا مولانایی که با خواب وخواب‌گزاری سروکاری نداشته، امکان ندارد دست به تألیف چنین رساله‌ای زده باشد (رک: گولپینارلی، ۱۳۶۳: ۴۳۵-۴۳۷؛ هـ. سبحانی، ۱۳۹۱: ۳۶۶/۱).

۲. توجّه ویژه به مولانا و اعتقاد به ناتمام ماندن *مثنوی* سبب شد افرادی بدون قصد انتساب اثر خود به مولانا، به شیوهٔ *مثنوی معنوی* آثاری با عنوان *دفتر هفتم* یا *اختتام مثنوی* بسرایند؛ از جمله:

الف. *سبع المثانی*، اثر نجیب‌الدین رضا تبریزی است. وی کتاب خویش را به‌عنوان مجلّد هفتم *مثنوی* جلال‌الدین مولوی در سال ۱۰۹۴ ق سروده است. این اثر به‌تنهایی حجمی تقریباً معادل تمامی شش دفتر *مثنوی* مولانا دارد (رک: چوگانیان، ۱۳۸۷: ۷-۳۰).

ب. *اختتام مثنوی* که تکمله‌ای بر *مثنوی معنوی* مولانا جلال‌الدین بلخی است و مفتی الهی‌بخش کاندهلوی آن را در همان وزن *مثنوی* در ۱۱۵۰ بیت سروده است. *اختتام مثنوی*، دنبالهٔ همان دو قصهٔ واپسین *مثنوی* است که از منظر برخی ناتمام مانده است. مولوی الهی‌بخش اظهار کرده است که با روح مولانا جلال‌الدین ارتباط درونی پیدا کرده و مولوی از او خواسته *اختتام مثنوی* را آغاز کند و به این ترتیب، کاندهلوی مبادرت به سرودن این *مثنوی* با نام *اختتام مثنوی* کرده است (رادفر، ۱۳۸۶: ۷۳؛ سیدزاده و دیگران، ۱۳۹۶: ۱۱۶ و ۱۲۱).

ج. *مثنوی معنوی* (*دفتر هفتم مثنوی* مولانای روم) منظومه‌ای قریب به سه هزار بیت از ابوالمحمود شیخ محمّد تهانوی است. این منظومه را شاعر به‌عنوان *دفتر هفتم مثنوی معنوی* مولوی رومی در سال ۱۲۷۶ ق برابر با عدد ابجدی «شور عشق» سروده است. علّت سرودن این اثر،خواب دیدن مولوی و شمس تبریزی و دستورآن‌ها به سرودن این اثر بیان شده است (رک: صدرایی خویی و دیگران، ۱۳۹۱: ۱۱۱/۱).

[۳]. از آنجا که دفتر ششم *مثنوی* از دیدگاه برخی افراد، ناتمام فرض شده بود، یکی از مریدان مولانا از روی ارادت و نه به قصد شهرت خویش، *دفتر هفتم* را سرود و برای شماری این شبهه را به وجود آورد که مولانا قصد سرودن *دفتر هفتم مثنوی* را داشته، امّا بیماری به او فرصت اتمام آن را نداده است؛ ولی پس از چندی، بهبودی نسبی حاصل شده و مولانا *دفتر هفتم* را پیش از مرگ خویش سروده است. در منابع قدیمی، مطلبی دربارهٔ جلد هفتم موجود نیست. نخستین بار شارح مشهور *مثنوی*، رسوخی اسماعیل دده (متوفی ۱۰۳۵ ق) نسخهٔ خطی *دفتر هفتم* مورخ ۸۱۴ ق را یافته و آن را شرح کرده و بدین ترتیب جلد هفتم *مثنوی* انتشار یافته است. به همین دلیل، *مثنوی‌های* بعد از سال ۱۱۰۰ ق هفت جلدی و *مثنوی‌های* پیش از این تاریخ، شش جلدی است (آتش، ۱۳۶۶: ۵۷). این نسخه به خط نسخ و کاغذ آن شبیه کاغذ نسخه‌های معاصر مولانا است؛ به‌طوری که ابتدا تصوّر می‌شود یکی از نسخه‌های قدیمی *مثنوی* است (رک: خیام‌پور، ۱۳۳۴: ۲۴۴-۲۴۵؛ دولت‌آبادی، ۱۳۷۷: ۲۳۹؛ هـ سبحانی، ۱۳۹۶: ۶۷-۷۰).

[۴]. بدیع‌الزمان فروزانفر با صراحت کامل و ذکر ادلّه، بیان می‌کند *مثنوی صرفاً* دارای شش دفتر است و آخرین دفتر که از حیث بیان حکایت، ناتمام است، انجام سخن مولاناست

(رک: فروزانفر، ۱۳۵۴: ۱۵۸-۱۶۱). عبدالباقی گولپینارلی، یکی از مولوی‌شناسان برجسته نیز بیان می‌کند که *دفتر هفتم* منسوب به مولانا کاملاً جعلی است (رک: گولپینارلی، ۱۳۷۴: ۴۳۵/۱ و ۲۵-۲۶). محمّد استعلامی بر این باور است که قصهٔ قلعهٔ ذات‌الصور نه‌تنها ناتمام نیست، بلکه اتمامی منطقی و آگاهانه برای *مثنوی* است (استعلامی، ۱۳۶۸: ۵۱۲-۵۱۳). همایی نیز در کتاب *مولوی‌نامه*، دفتر ششم را خاتمه و متمّم *مثنوی* دانسته است (رک: همایی، ۱۳۸۵: ۱۰۶۲/۲-۱۰۶۳). توفیق سبحانی در مقاله‌ای با عنوان «دفتر هفتم مثنوی از مولانا نیست»، اطلاعات ارزشمندی را در خصوص نسخه‌های *دفتر هفتم* و همچنین سرایندگان احتمالی آن ارائه کرده است (رک: هـ سبحانی، ۱۳۹۶: ۶۱-۷۲). تیمور مالمیردر مقالهٔ خود با عنوان «پایان ناتمام مثنوی»، معتقد است مولانا با وجود آنکه فرصت اتمام داستان دژ هوش‌ربا یا قلعهٔ ذات‌الصور را داشته، آن را بسط نداده و حسام‌الدین چلبی نیز اتمام داستان را از او درخواست نکرده است (مالمیر، ۱۳۸۸: ۱۰۳).

در کنار بزرگان و افرادی که *مثنوی* را شش جلد و *دفتر هفتم* را جعلی می‌دانند، افزون بر معرّف *دفتر هفتم*، افرادی دیگر نیز *دفتر هفتم* را اثر طبع مولانا دانسته‌اند، از جمله: شیخ اسمعیل قیصری در سال هزار هجری، شرحی بر *دفتر هفتم* نوشته، آن را از ملحقات ندانسته و مدعی است ناظم *دفتر هفتم*، مولاناست (رک: *دفتر هفتم مثنوی*، ۱۳۸۰: ۱۱). میرزا محمّد ملک الکتاب نیز *دفتر هفتم* را اثر طبع مولانا دانسته است (*دفتر هفتم*، ۱۳۰۱: برگ آخر، پ). حافظ محمّد امین، شیخ مولویه توقات، *دفتر هفتم* را از مولانا دانسته و آن را به ترکی منظوم ترجمه کرده است. نسخه‌ای از آن به شماره ۶۳۲۳ در مجموعه نسخه‌های خطی ترکی کتابخانهٔ دانشگاه استانبول موجود است. همچنین شاکر محمّد که *مثنوی* را به ترکی منظوم ترجمه کرده، *دفتر هفتم* را از مولانا دانسته و آن را به ترجمهٔ خود افزوده است. ترجمهٔ شاکر محمّد که ترجمه‌ای موفق بوده، در سال (۱۲۵۱ ق/۱۸۳۵ م) به پایان رسیده است. نسخهٔ زیبا و مذهّب آن که یک سال بعد از پایان ترجمه استنساخ شده، در موزهٔ کتابخانهٔ دانشگاه استانبول به شماره ۶۳۰۸ ثبت شده است.

همچنین ترجمه‌هایی از *دفتر هفتم* صورت گرفته است؛ از جمله: ترجمهٔ فرخ افندی (۱۸۴۰ م/ ۱۲۵۶ ق) بر *دفتر هفتم* که به خط نستعلیق در سال ۱۲۸۶ ق در مطبعه بولاق مصر چاپ شده است (گولپینارلی، ۱۳۶۶: ۱۹۰-۱۹۱). فرّخ اسماعیل نیز نظم *دفتر هفتم* را در سال ۱۲۳۴ ق به پایان رسانده است (همان: ۱۳۰).

۵. در دفتر ششم *مثنوی* با ۴۹۱۶ بیت، حدود ۵۲۴ منادا (۱۱ درصد) و در *دفتر هفتم* با ۱۷۶۶ بیت، حدود ۲۸۶ منادا (۱۶ درصد) استفاده شده است.

۶. سبب گزینش دفتر ششم *مثنوی* و مقایسهٔ آن با *دفتر هفتم*، نزدیکی زمانی میان دو اثر و نیز باور برخی به ناتمام ماندن *مثنوی* و ضرورت سرایش *دفتر هفتم* است.

۷. در ادامه آمده است:

سوی خود کن این خفاشان را مَطار زین خفافیشان بخَر ای مُستجار (مثنوی: ۴۶۸/۳)

در جهان مثنوی، مناجات با تجربه، پیوندی استوار دارد؛ تجربه‌ای عمیقاً شخصی که بیشتر جنبه‌ای عاطفی دارد، «احساس ناامیدی و روی‌گردانی از هر چیز و روی آوردن به خداوند با احساس احتیاج و فقر عمیق و البته امیدوارانه» (توکلی، ۱۳۹۸: ۱۳۹).

۸. برای سازگاری قافیه، «امام» را باید به شکل ممال «اِمیم» بخوانیم.

منابع

- آتش، احمد (۱۳۶۸)، **فهرست برخی از نسخه‌های خطی فارسی کتابخانه‌های موزهٔ مولانا و یوسف آغا در قونیه**، ماهنامهٔ فرهنگی سیمرغ، سال اول، شمارهٔ دوم، صص ۵۴-۶۴.

- استعلامی، محمّد (۱۳۶۸)، **در پاسخ به این پرسش که آیا دفتر ششم مثنوی و قصهٔ قلعهٔ ذات‌الصّور ناتمام است؟**، مجلهٔ ایران‌شناسی، شمارهٔ ۳، صص ۵۰۴-۵۱۴.

- توکّلی، حمیدرضا (۱۳۹۴)، **از اشارت‌های دریا: بوطیقای روایت در مثنوی**. چ ۳، تهران: مروارید.

- _____ (۱۳۹۸)، **جایگاه روایت‌شناختی و بلاغی نیایش در مثنوی**، مطالعات زبانی و بلاغی، دورهٔ ۱۰، شمارهٔ ۱۹، بهار و تابستان، ۱۲۷-۱۶۰.

- چوگانیان، داوود (۱۳۸۷)، **سبع‌المثانی تمام ناتمام مثنوی**، مجلهٔ ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی مشهد، شمارهٔ ۱۹، صص ۷-۳۰.

- خیام‌پور، عبدالرسول (۱۳۳۴)، **نشریّات ترکیه، چند کتاب خطی مهم فارسی در قونیه**، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم‌انسانی تبریز، صص ۲۴۱-۲۴۸.

- دولت‌آبادی، عزیز (۱۳۷۷)، **سخنوران آذربایجان، از قطران تا شهریار**، ج ۱، تبریز: ستوده.

- رادفر، ابوالقاسم، (۱۳۸۶). **مولوی در شبه قاره، مجموعه مقالات مولاناپژوهی**، دفتر چهارم، زیر نظر غلام‌رضا اعوانی، تهران: مؤسسه پژوهشی حکمت و فلسفهٔ ایران، صص ۶۳-۸۰.

- سیدزاده، نصیراحمد، مریم خلیلی جهان‌تیغ و محمّد بارانی (۱۳۹۶)، **معرفی و تحلیل ساختی اختتام مثنوی، اثر مفتی الهی بخش کاندهلوی**، فصلنامهٔ مطالعات شبه قاره ، سال نهم، شمارهٔ ۳۳، زمستان ۱۳۹۶، صص ۱۱۳-۱۳۶.

- شریعتمداری، علی‌نقی (۱۳۳۸)، **بانگ نای**، یغما، شمارهٔ ۱۳۳، صص ۱۹۹-۲۶۰.

- شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۳۸۶)، **صور خیال در شعر فارسی**، چ ۱۱، تهران: آگاه.

- _____ (۱۳۹۱)، **رستاخیز کلمات**، تهران: سخن.

- _____ (۱۳۹۷)، **موسیقی شعر**، تهران: آگه.

- شمیسا، سیروس (۱۳۷۸)، **کلیات سبک‌شناسی**، چ ۵، تهران: فردوس.

- صدرایی‌خویی، علی؛ ابوالفضل مرادی و حجت ذبیحی‌فر (۱۳۹۱)، **میراث مشترک ایران و هند**، ج ۶، قم: کتابخانهٔ بزرگ آیه‌الله العظمی مرعشی نجفی، گنجینهٔ جهانی مخطوطات اسلامی.

- صفوی، کورش (۱۳۹۴)، **از زبان‌شناسی به ادبیات**، ج ۱، چ۵ ، تهران: سورهٔ مهر.

- فالر، راجر و دیگران (۱۳۹۷)، **زبان‌شناسی و نقد ادبی**، ترجمهٔ مریم خوزان و حسین پاینده، چ۶، تهران: نی.

- فتوحی، محمود (۱۳۹۵)، **سبک‌شناسی، نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها**. چ ۳، تهران: سخن.

- فروزانفر، بدیع‌الزمان (۱۳۵۴)، **رساله در تحقیق احوال و زندگانی مولانا جلال‌الدین محمّد مشهور به مولوی**، چ ۲، تهران: زوار.

- گولپینارلی، عبدالباقی (۱۳۶۳)، **مولانا جلال‌الدین، زندگانی، فلسفه، آثار و گزیده‌ای از آن‌ها**، ترجمهٔ توفیق هاشم‌پور سبحانی، تهران: وزارت فرهنگ و آموزش عالی، مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

- _____ (۱۳۶۶)، **مولویه بعد از مولانا**، ترجمه توفیق ه. سبحانی، چ ۱، تهران: کیهان.

- _____ (۱۳۷۴)، **نثر و شرح مثنوی شریف**، ج ۱، ترجمهٔ توفیق هاشم‌پور سبحانی، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

- مشیّدی، جلیل؛ حسن حیدری و الهام فرمهینی فراهانی (۱۳۹۷)، **مولانا و منادا**، پنجمین همایش متن‌پژوهی ادبی، اردیبهشت، صص ۱-۲۲.

- مولوی، جلال الدین محمّد (۱۳۶۳)، **مثنوی معنوی**، تصحیح رینولد نیکلسون، ج ۳، تهران: امیرکبیر.

- میرباقری فرد، سید علی‌اصغر و زهره اسماعیلی (۱۳۸۸)، **بررسی نظریهٔ ارتباط و خطاب در مثنوی**، پژوهش‌نامهٔ زبان و ادبیات فارسی، سال اول، شمارهٔ دوم، صص ۵۳-۶۶.
- ناشناس (۱۳۰۱ ق)، **دفتر هفتم**، نسخهٔ خطی، کاتب میرزا محمّد ملک الکتّاب، شمارهٔ بازیابی ۱۷۱۶۳/۲، تهران: کتابخانهٔ مجلس.
- ناشناس (۱۳۸۰)، **دفتر هفتم مثنوی**، تصحیح منوچهر دانش‌پژوه، تهران: طهوری.
- وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۷۹)، **بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی**، چ ۱، تهران: دوستان.
- هاشم‌پور سبحانی، توفیق (۱۳۹۶)، **برگ‌های بادآورده**، تهران: نگاه معاصر.
- ـــــــــــــــ (۱۳۹۱)، **حافظ در قلمرو عثمانی، دایره‌المعارف بزرگ اسلامی**، مدخل حافظ (زندگی و اندیشه)، تألیف ۲۴ تن از نویسندگان، زیر نظر کاظم موسوی بجنوردی، به اهتمام اصغر دادبه، تهران: مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی، صص ۳۶۱-۳۷۲.
- همایی، جلال‌الدین (۱۳۸۵)، **مولوی‌نامه؛ مولوی چه می‌گوید؟**، ج ۲، تهران: مؤسسهٔ نشر هما.