مجلهٔ علمی مطالعات زبانی و بلاغی
سال ۱۳ـ شمارهٔ ۲۸ ـ تابستان ۱۴۰۱
صفحات ۷ ـ ۵۴ (علمی ـ پژوهشی)

مولانا و افزودن «ی» به کلمات مختوم به مصوّت کشیدهٔ «ی»

حمیدرضا توکّلی*

چکیده

افزودن انواع پسوند «ی» به کلماتی که با مصوّت کشیدهٔ «ی» پایان می‌گیرند، حالت نامتعارفی در تلفّظ ایجاد می‌کند. با آنکه گونه‌ای پرهیز از این رخداد آوایی وجود داشته، فارسی دری از دیرباز تا امروز شواهدی از این پدیده را نشان می‌دهد. در شعر مولانا این شواهد نه‌تنها چشمگیرند، بلکه بیشتر در شکل آشنایی‌زدایی‌هایی نمایان می‌شوند که از تمایز وتأکید نشان دارند. بدین شیوه او یک ناهنجاری آوایی را در قلمرو هنجارهای زیبایی‌شناختی خاص خود جای می‌دهد. از سویی، از این تشخّص سبکی، نشانه‌ای می‌آفریند که از ویژه بودن تجربه‌ها و لحظه‌هایی حکایت می‌کند که از آن‌ها سخن می‌آورد. بدین سان، از پدیده‌ای صوری و صوتی تا دلالت‌های باریک عرفانی راه می‌گشاید. باید یادآوری کرد این نوشتار، گزارش پژوهش بسیار گسترده‌تری است که طی چند سال و برپایهٔ شواهد پرشمار مولانا و شعر و نثر فارسی فراهم آمده که در آینده منتشر خواهد شد.

کلیدواژه: *پسوند «ی»، التقای واکه‌ها، تشخّص آوایی‌شناختی، مولانا.*

---

* استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سمنان h.hasanzadeh@semnan.ac.ir

تاریخ وصول: ۱۴۰۰/۰۹/۲۳ ـ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۱۰/۲۵

مقدّمه

با آنکه بخش مهمی از زیباشناسی سخن به جنبهٔ صوتی و آواشناختی و سازوکار موسیقایی آن بازمی‌گردد، به نظر می‌رسد هنوز به گونه‌ای سزاوار، بلاغت شعر و نثر پارسی را از چشم‌انداز باریک‌بینی‌های آواشناختی بررسی و بازنگری نکرده‌ایم. در این مطالعه روی یک پدیدهٔ آوایی خاص انگشت نهاده‌ایم: هنگامی که کلمهٔ مختوم به مصوّت کشیدهٔ «ی» یکی از انواع پسوند «ی» را دریافت می‌کند و التقای واکه‌ها رخ می‌دهد. این پدیده در شعر و نثر ما پیوسته نمونه داشته است؛ امّا اولاً برخلاف تصوّر نخستین، گاه نه به‌عنوان یک رخداد ناهنجار آوایی و در ستیزه با زیباشناسی سخن و موسیقی کلام، بلکه در جایگاهی زیباشناختی نمایان می‌شود. ثانیاً این رویداد آوایی که با شدّت و تأکید صوتی همراه است، گاه در برجسته‌سازی معنایی نقش بازی می‌کند. تأمّل در شواهد شاعران بزرگی که گوشهٔ چشمی به این پدیده داشته‌اند و نیز برخی نمونه‌هایی که عارفان به کار گرفته‌اند، تصویر و تصوّر دیگری از این پدیده را پدیدار می‌کند. مولانا در این میان، هم از نظر کمّی و هم از لحاظ کیفی جایگاهی یگانه دارد و تأمّل در نمونه‌هایش هم در شناساندن زیباشناسی متمایز او راهگشاست و هم شیوهٔ گره زدن جلوه‌های صوری با جهان معانی و تجارب او را می‌نمایاند.

نخست به گستردگی و گونه‌گونی پسوند «ی» در فارسی دری اشاره می‌کنیم که در پدیدهٔ آوایی ما جلوه می‌کنند و از آن پس، به وجوه آواشناختی این پدیده می‌پردازیم. چشم‌اندازی از شواهد و توجّه به برخی چهره‌های متمایزتر گزارش می‌شود و سپس به تفصیل به مولانا می‌پردازیم. می‌کوشیم از منظرهای مختلف چون دستور زبان، بلاغت و معانی، دقایق داستان‌پردازی و حتّی ظرایف عرفانی به این پدیدهٔ آوایی بنگریم و نمونه‌ای از گذار از صورت تا معنی را تجربه و تبیین کنیم.

پسوند «ی»

پسوند «ی» که از دیرباز تا امروز با گستردگی بسیار به پایان واژه‌های فارسی افزوده می‌شود، زنده‌ترین و زایاترین پسوند فارسی دری به شمار می‌آید. [۱] گونه‌گونی کارکردهای

این پسوند نیز چشمگیر است؛ تا جایی که برخی تردید کرده‌اند «که ما درواقع نه در برابر یک پسوند مشخّص، بلکه در مقابل چندین پسوند همگون قرار داریم» (کشانی، ۱۳۷۱: ۱۳).

این پسوند گاه نشانهٔ نکره است و در پایان اسم می‌آید و گاه نسبی است و صفت‌ساز و در آخر اسم یا ریشهٔ فعل می‌آید. پسوند «ی» گاه اسم‌ساز می‌شود و صفت یا جانشین صفت را به اسم مصدر و اسم معنی بدل می‌سازد. برخی در کنار اسم مصدر از حاصل مصدر یاد کرده‌اند و به‌خصوص دربارهٔ پسوند «ی» کاربرد تعبیر حاصل مصدر را درست‌تر دانسته‌اند (معین، ۱۳۶۹ب: ۱۱-۱۲). این پسوند در آشناترین شکلش ضمیر دوم‌شخص است و گاه به‌جای «هستی» می‌آید. کاربردهایی هم هست که در زبان کهن روایی داشته است؛ مانند نشانهٔ استمرار یا نشانهٔ تمنّا و آرزو و نیز نشانهٔ تردید. کاربرد مهم این پسوند در قلمرو افعال کهن به‌عنوان شرط یا جفت شرط و جزای شرط است. این پسوند گاه در نقش قیدساز پدیدار می‌شود. این پسوند زمانی در نقشِ نقش‌نمای اضافه یا صفت می‌آمده است. این کاربرد در پارسی میانه بوده که بعدها به کسره بدل شده است (همان، ۱۳۷۰: ۲۷). در گونه‌های یادشده، دگرگونی معنایی یا افزوده شدن چیزی به معنا نمایان است و در بیشتر آن‌ها این تغییر با دگرگونی طبقه یا حالت یا گونهٔ دستوری همراه می‌شود (طباطبایی، ۱۳۹۵: ۳۸-۳۹)؛ امّا نمونه‌هایی هم هست که تغییری در معنا ایجاد نمی‌گردد. پسوندهایی از این دست را زائد خوانده‌اند؛ امّا چه‌بسا در القای تأکید مؤثّر باشند یا کاربرد گذشته‌شان متفاوت بوده باشد یا نقشی زیباشناختی و بلاغی بازی کنند. [۲]

گاهی از گونه‌هایی دیگر نیز یاد می‌شود. در مواردی شاید همپوشانی‌هایی در میان گونه‌های یادشده به نظر بیاید، به‌ویژه توجّه به مقام و سیاق سخن و جنس گفتار و گونهٔ زبان در این کاربردها چه‌بسا تمایزاتی ظریف نمایان سازد. باید از منظر علم معانی به ماجرا نگریست که دستور زبان را در چشم‌اندازی زیبایی‌شناختی و بلاغی قرار می‌دهد. حضور گستردهٔ این پسوند در تعابیر ترجمه‌ای و واژه‌سازی‌های کهنه و نو نیز درخور درنگ است. به هر روی، در اینجا تنها خواستیم بر گستردگی و رنگ‌به‌رنگی این مهم‌ترین پسوند پارسی انگشت بگذاریم. [۳]

در مجموعهٔ این کاربردها که «ی» به انواع کلمه می‌چسبد، طبیعی است که کلماتی نیز پیدا شوند که با صامت «ی» پایان یابند؛ مانند میی. کلماتی نیز که به مصوّت «ا» یا «و»، پیش از

پسوند، یک صامت میانجیِ «ی» دریافت می‌کنند: دریایی، ترازویی و... . این صامت میانجی که گاه وقایه یا پوشالی خوانده شده، برای پرهیز از التقای مصوّت‌ها پدیدار می‌شود، چنان‌که کلمات مختوم به مصوّت‌های کشیده وقتی در جایگاه موصوف یا مضاف قرار می‌گیرند، درست به همین دلیل پیش از کسرهٔ نقش‌نما، مصوّت «ی» را می‌پذیرند: طوطی من (صادقی، ۱۳۸۰: ۲۷؛ معین، ۱۳۶۹الف: ۳۷).

پسوند «ی» پس از مصوّت «ی»

ماجرا از جایی آغاز می‌شود که به کلمات مختوم به مصوّت کشیدهٔ «ی» می‌رسیم. افزودن انواع پسوند «ی» به این واژه‌ها آشکارا ما را با یک حالت خاص و نامتعارف در تلفّظ روبه‌رو می‌کند. هنگامی که می‌شنویم ساقیِ یا دانیی، احساس می‌کنیم آواهایی یکسان یا نزدیک، چنان پیاپی شده‌اند که گویی از همنشینی آن‌ها بدین شیوه، همیشه پرهیزی در میان بوده است.

باید توجّه داشت که در این اتّصال همان گونه که پیش‌تر اشاره کردیم، میان مصوّت کشیدهٔ پایان کلمه و پسوند که آن هم دقیقاً مصوّت کشیدهٔ «ی» است، یک صامت «ی» میانجی هم در میان می‌آید که نگاشته نمی‌شود. این میانجی برای تلفّظ دو مصوّت کشیدهٔ پیاپی ضرورت دارد؛ زیرا در فارسی دو واکه نمی‌توانند از پی هم بیایند. در مرز دو تک‌واژ باید همخوان میانجی پدیدار شود (صادقی، ۱۳۸۰: ۲۵-۵۰؛ طباطبایی، ۱۳۹۵: ۵۹۲؛ بی‌جن‌خان، ۱۳۹۸: ۸۶-۸۷). در کلماتی که همزه دریافت می‌کنند، باز به «ی» میانجی در میانهٔ دو کسره می‌رسیم؛ مانند دانهٔ معنی، همین طور در کلمات مختوم به مصوّت کشیده که پسوند «ان» را دریافت می‌نمایند؛ مانند ترسا[ی]ان. البته در املای نمونهٔ آخر، میانجی نگاشته نمی‌شود؛ امّا سخن ما بر سر تلفّظ و آواست. اگر در این موارد باریک شویم، درمی‌یابیم که با نمونه‌های محل بحث ما چون «صوفیی» یکی نیست؛ زیرا در تلفّظ «ان» گویی مصوّت کشیده در آغاز نیست و صامت همزه پیش از مصوّت قرار گرفته است. در دست‌نویس‌های کهن ازجمله تفسیرهای قدیم قرآن، به نمونه‌هایی از این دست املاها می‌رسیم: ترساان و پیشواان (ناتل خانلری، ۱۳۷۴: ۸۸/۲؛ صادقی، ۱۳۸۰: ۴۳). آیا این نشانی است از تلفّظی فراموش شده؟ مولانا جایی «ما آ» را به کار برده است (غ ۱۶۲۴).

امّا دربارهٔ پدیدهٔ آوایی محل بحث ما، در میان آمدن میانجی، ماجرا را پیچیده‌تر می‌کند؛ صامت «ی» در میانهٔ دو مصوّت کشیدهٔ «ی» جای می‌گیرد و تلفّظی متمایز و دشوار می‌آفریند. نشان‌هایی از پرهیز و پروا از این پدیده از دیرباز دیده می‌شود؛ مثلاً گاه «گری» را جانشین «ی» حاصل مصدر در این موارد ساخته‌اند و به‌جای ساقیی و لاأُبالیی، ساقی‌گری و لاابالی‌گری به کار برده‌اند (معین، ۱۳۶۹ب: ۱۳۷). گاهی نیز برای این گریز از سیاق عربی بهره گرفته‌ایم و به‌جای مانیی یا ساریی گفته‌ایم: مانوی و ساروی (رک: فرشیدورد، ۱۳۶۷: ۱۴۹). همچنین گاه از تصریفات عربی یاری جسته‌ایم؛ مثلاً به‌جای صوفی‌گری و قاضی‌گری، تصوّف و قضاوت آورده‌ایم یا در تداول عامه انزلی‌چی به‌جای انزلیی (رک: صادقی، ۱۳۸۰: ۳۶). آنچه در این نمونه‌ها شایستهٔ درنگ است اینکه خصوصاً از پسوند «ی» نسبت در پایان کلمات مختوم به مصوّت «ی» پرهیزی شدید دیده می‌شود. به این نکته بازخواهیم گشت. تبدیل صامت میانجی به همزه هم چاره‌ای آشناست؛ مانند ساقیئی، صوفیئی. البته این دگرگونی، غرابت آوایی را یکسره از میان نمی‌برد (رک: معین، ۱۳۶۹الف: ۳۵). البته تلفّظ همزه به‌جای صامت «ی» در میان واژه یا میانجی که به هر روی پیش از مصوّت «ی» جای گرفته، روایی دارد. این تلفّظ گاه در املا نیز بازتاب می‌یابد؛ مانند پائیز، آئین و پارسائی. برخی بر آن‌اند که آنچه در این جایگاه داریم دقیقاً مانند همزه یا صامت «ی» تلفّظ نمی‌شود؛ بلکه آوایی است در میانهٔ این دو. گاه آن را همزهٔ ملیّن نام کرده و نگارش آن را بدون نشانهٔ همزه روی کرسی نادرست دانسته‌اند (فرشیدورد، ۱۳۷۸: ۵۷۲/۲). باید از مواردی نیز یاد کرد که های غیرملفوظ هنگام پیوستن به پسوند «ی»، بدل به «گ» می‌شود. البته اگر دقیق‌تر باشیم باید بگوییم که «ی» میانجی است که گاف می‌گردد (رک: ثمره، ۱۳۷۸: ۸۴)؛ مانند خانگی و زندگی. [۴] گرایش به این گریز نمونه‌های دیگری نیز دارد. [۵]

با همهٔ این‌ها پدیدهٔ آوایی ما در زبان فارسی دری نمونه‌ها دارد. این شاید تا اندازهٔ زیادی به گستردگی کاربرد پسوند «ی» بازگردد. به نظر می‌رسد این پدیده در فارسی میانه و باستان و حتّی اوستایی نمونه نداشته و اگر بخواهیم احتیاط کنیم، نمود چشمگیری نداشته است. [۶] قواعد تصریفی زبان عربی نیز از این پدیده اجتناب مطلق دارد. اساساً التقای مصوّت‌ها یا واکه‌ها در زبان‌های گوناگون گوش‌نواز نیست و در تلفّظ دشوار می‌نماید. [۷]

واجگاه واکه و همخوان «ی»

باید از یک نکتهٔ باریک آواشناختی یاد کرد. آواشناسان از مخرج مشترک مصوّت یا واکهٔ «ی» و صامت یا همخوان «ی» سخن می‌گویند. [۸] باید هم‌آوا با آواشناسان به‌جای مصوّت «ی» بگوییم شبه‌مصوّت، نیم‌مصوّت یا نیم‌واکهٔ «ی» (لازار[1]، ۱۳۹۳: ۴؛ سمائی، ۱۳۹۴: ۹۴). به هر روی، از منظر آواشناسی تولیدی، واکه و همخوان «ی» را -همچنان که واکه و همخوان «و» را- با یکدیگر هم‌واجگاه می‌دانند و دقیقاً از همین رو واکهٔ «و» را نیم‌واکه یا نیم‌همخوان می‌گویند. البته دربارهٔ تمایزی که میان این نیم‌واکه و واکه هست، ابهامات و نظرهایی چند در میان آورده‌اند. برخی این تمایز را صرفاً به کشش پیوند می‌دهند و برخی به یک حالت غلت اشاره می‌کنند که آوایی میان صامت و مصوّت می‌آفریند و گروهی از یک شبه‌آوای لین سخن می‌گویند همراه با گونه‌ای سایش (رک: مشکوةالدینی، ۱۳۷۷: ۳۴؛ انیس، ۱۳۸۴: ۳۰ و ۴۰-۴۱؛ حق‌شناس، ۱۳۷۶: ۷۶-۷۷؛ ثمره، ۱۳۷۸: ۷۷-۷۸). بدین ترتیب، درمی‌یابیم اینکه نشانهٔ «ی» هم به واکه و هم همخوان «ی» دلالت دارد، بی چیزی نیست؛ نکته‌ای که در الفبای لاتینی نیز نمود دارد. این‌که به‌جای مثلاً «ساقیی» می‌نگاریم «ساقی» یا در موارد دیگری چون زیاد و سیاه از املای زییاد و سییاه پرهیز می‌کنیم، شاید بازتابی از این نکتهٔ آواشناختی باشد. صامت یا نیمه‌مصوّت «ی» از آن رو نوشته نمی‌شود که با تلفّظ ضعیف‌تر به گوش می‌رسد و از همان واجگاه «ی» دیگر برمی‌آید و تمایز آوایی چشمگیر نیست. دربارهٔ پدیدهٔ آوایی ما نشانهٔ محذوف، به «ی» میانجی متعلّق است که نقش و آوایی کم‌رنگ‌تر دارد (رک: لازار، ۱۳۹۳: ۳۸ و طباطبایی، ۱۳۹۵: ۵۹۶). همچنین باید به این نکته توجّه کرد که مصوّت «ی» در همهٔ زبان‌ها بر صامت پیش از خود اثر می‌گذارد و آن را به رنگ خود درمی‌آورد (مارتینه[2]، ۱۳۸۰: ۱۹۱؛ بی‌جن‌خان، ۱۳۹۸: ۲۶۴-۲۶۵). به نظر می‌رسد این فرایند دربارهٔ نیم‌مصوّت میانجی که خود هم‌جنس مصوّت «ی» است، پررنگ‌تر باشد.

نقش تکیه

نکتهٔ باریک آواشناختی دیگری که باید از آن یاد کرد، نقش تکیه است در نمایاندن تمایز گونه‌های «ی»، انواع پسوند و نیز «ی» به‌عنوان آخرین واج کلمه. مثلاً مردی با «ی» نکره

1. Lazard
2. Martinet

در معنی یک مرد و با «ی» نسبت در معنای مردانگی و با «ی» دوم‌شخص در معنای «تو مرد هستی»، با تغییر تکیه مشخص می‌شوند (رک: فرشیدورد، ۱۳۹۲: ۹۱؛ اسلامی، ۱۳۹۰: ۷۰؛ ناتل خانلری، ۱۳۷۴: ۱/ ۶۲-۶۷؛ صادقی، ۱۳۸۰: ۶۷). در دو هجای پایانی کلمات مورد توجّه، داشتن یا نداشتن تکیه هم متغیّر دیگری است که حالت‌های متفاوت آوایی می‌آفریند. از منظر آواشناسی تاریخی، اینکه در این پدیده گاه به یای مجهول می‌رسیم و یکی از دو «ی» یا هر دو مجهول بوده‌اند و دارای تلفّظی متفاوت، غرابت آوایی را پیچ‌وتابی دیگر می‌داده است.

چشم‌انداز شواهد

نخست باید بر فراگیری این پدیدهٔ آوایی فارسی دست گذاشت. در نخستین نمونه‌های برجای‌ماندهٔ شعر و نثر دری تا نگاشته‌های امروز به‌ویژه ادب معاصر می‌توان شواهد آن را یافت. البته در سده‌های اخیر، آشکارا نمونه‌های آن کمتر و کمتر شده است. با قید احتیاط می‌توان گفت از سدهٔ هشتم شواهد سیر نزولی می‌یابند. البته این مسئله صرفاً تاریخی نیست و جنبهٔ جغرافیایی نیز دارد. همچنین سنّت‌های ادبی، گرایش شاعر و نویسنده به سبک‌های پیشین یا به زبان مردم و گویش محلّی، متغیّرهای تأثیرگذاری به شمار می‌روند. با این حال، در مجموع گستردگی و پویایی این پدیده تا سدهٔ هفتم افزون‌تر از سده‌های بعدی است؛ امّا چنان‌که گفتیم، نمی‌توان از نابودی و حتّی فراموشی این پدیدهٔ آوایی سخن گفت. متأسفانه مجال ذکر شواهد نیست و تنها چند نمونه بدون نقل بیت و جمله می‌آوریم:

بیماریی، آزاریی، زاریی، سختیی، ایرانیی (فردوسی، ۱۳۸۶: ۲۸۲/۱، ۳۶۰/۲، ۲۵۴/۴، ۳۰۲/۶)، غازیی (منوچهری، ۱۳۷۵: ۱۲۰)، هستیی (سنایی، ۱۳۶۲: ۷۲۷؛ همان، ۱۳۷۴: ۴۲۶)، مردمیی (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۱۸۷). خاقانی و نظامی و خصوصاً عطّار نمونه‌های بیشتری دارند و گونه‌ای گرایش و دلبستگی به آن نشان می‌دهند. خاقانیی (خاقانی، ۱۳۵۷: ۷۶، ۳۳۱، ۵۶۶ و ۶۱۹)، گرگ‌آشتیی (همان: ۴۳۶)، زینهاریی (همان: ۱۵۱)، ملامتیی (همان: ۶۲۰)، مسجدیی (نظامی، ۱۳۷۶الف: ۱۲۰)، شبیخون‌سازیی و لعبت‌بازیی (همان، ۱۳۷۶ب: ۲۱۸)، عیسیی (همان، ۱۳۷۶ج: ۲۹۴)، ناکامیی و بی‌آرامیی (عطّار، ۱۳۹۳: ۳۶۰)، دردیی (همان، ۱۳۶۶: ۲۱۵)، تشنگیی (همان، ۱۳۷۵: ۹۵)، بی‌خویشیی و درویشیی (همان، ۱۳۸۸ج: ۴۱۶)، زنگیی (همان، ۱۳۸۸ب: ۳۳۹)، بازیی (همان، ۱۳۸۸الف: ۱۸۴).

در متون منثور هم شواهدی می‌توان سراغ کرد: روزبی (ترجمهٔ تفسیر طبری، ۱۳۶۷: ۴۲/۱)، نشستیی و ندیدیی (تفسیر قرآن پاک، ۱۳۴۸: ۱۹)، فراگرفتیی (سورآبادی، ۱۳۸۰: ۱۴۴۳/۲)، زاریی و خواریی (میبدی،۱۳۶۱: ۴۵۷/۸)، هستیی (ابوعلی سینا، ۱۳۸۳: ۲۴)، دلتنگیی (بیهقی، ۱۳۵۶: ۲۱۷)، روشنیی (شیخ اشراق، ۱۳۷۳: ۱۸۷/۳)، اعرابیی (سعدی، ۱۳۸۹: ۱۵۸). امّا شواهد شاخص‌تر را باید در نثر صوفیان جست؛ مثلاً در *تذکرةالاولیا* و *مقالات شمس*: آزادیی (هجویری، ۱۳۸۷: ۵۹)، زندگانیی (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۱۷۳)، ترجیحیی (عین‌القضات، ۱۳۶۲: ۴۱۹/۱)، گرفتیی و بگریختیی (مولانا، ۱۳۷۲: ۵۶)، پایداریی (همان، ۱۳۹۵: ۱۸۰)، آدمیی و شادیی (همان، ۱۳۸۴: ۶۶)، پشیمانیی (همان: ۲۳)، جسمانیی (همان: ۱۲۱)، روزیی (عطّار، ۱۳۷۰: ۱۹۶/۱، بسنجید با تصحیح شفیعی، ۱۳۹۸: ۲۲۹/۱)، بودیی و ننگریستیی (همان: ۱،۴۱/۱) ولّیی (شمس، ۱۳۶۹: ۱۴۰/۱)، میانجیی (همان: ۱۵۷/۱)، هشیاریی (همان: ۱۴۷/۱)، بیگانگیی (همان: ۱۴۵/۱)، خوشیی (همان: ۱۱۸/۲)، مرغابیی (همان: ۲۶۹/۱).

همهٔ نمونه‌ها را با نگارشی یکسان آورده‌ایم؛ با دو «ی»، مانند ساقیی. این املا امروزه پذیرفته‌تر می‌نماید؛ امّا برخی گونه‌های دیگری را به کار می‌برند: ساقی‌ای، ساقییی، ساقی‌یی، ساقیی، ساقی‌ئی و ساقیئی.

تأکید آوایی یا معنایی

با درنگ در نمونه‌ها می‌توان دریافت در بسیاری موارد، گونه‌ای تأکید در این کلمات احساس می‌شود یا به تعبیر دقیق‌تر، تأکید آوایی و معنایی. مثلاً وقتی فردوسی می‌گوید: «مرا کاج هرگز نپروردیی»، پنداری مفهوم هرگز و قطعیت آن و حالت بیچارگی و احساس استیصال مطلق، پژواکی در پایان قافیه یافته است یا هنگامی که انوری می‌گوید: «از سر مردمیی گر تو کلاهی نهیم»، گویی به یاری این پدیدهٔ آوایی بر شیوهٔ ویژه‌ای از مردمی اشاره رفته یا بر روا داشتن مردمی هر ند بسیار ناچیز و تو بگو سرِ سوزنی انسانیت، تأکید شده است. به هر روی، نکتهٔ باریک اینجاست که این پدیده به‌ویژه در شعر، همیشه در چهرهٔ یک اضطراب و خشونت آوایی و نشانهٔ ناهمواری نمایان نمی‌شود؛ بلکه گونه‌ای گرایش به کاربرد آن برای القای تشخّص و تأکید به چشم می‌آید.

باید یادآوری کرد مفهوم تکیهٔ آوایی بیشتر با تصوّری -هرچند نارسا- از کلمهٔ مفرد تبیین می‌شود؛ امّا در اینجا سخن از آهنگ گفتار است که در بافت گفتار یا پاره‌گفتار مصداق می‌یابد و فهم می‌شود. درحقیقت زیر و بمی نه معنای واژگانی بلکه معنای بافت کلمات را دیگرگون می‌کند (اسلامی، ۱۳۹۰: ۴-۵). به نظر می‌رسد در خواندن شعر، گونه‌ای زیر و بمی ویژه هست که گاه آن را تکیهٔ عاطفی گفته‌اند؛ همان که لحن شعرخوانی را شکل می‌دهد. این تکیه‌ها به شیوه‌هایی پیچیده‌تر پدیدار می‌شوند. این نکته شاید تا اندازه‌ای به جابه‌جایی کلمات و تأکید شاعر بر واژه‌هایی ویژه بازگردد. همچنین موسیقی شعر گاه متغیّر مؤثّری می‌شود؛ مثلاً اینکه این پدیدهٔ آوایی با مرز یک رکن عروضی هم‌لبه شود و از آن ویژه‌تر آنکه در موقعیت قافیه قرار گیرد (رک: بی‌جن‌خان، ۱۳۹۴: ۲۹۹-۳۰۲).

از نقش تکیه در تمایز گونه‌های پسوند «ی» سخن می‌رود؛ مثلاً پسوند نکره برخلاف پسوند حاصل‌مصدری تکیه ندارد. این البته با انتزاع کلمه از جمله و بافت، فرض و تصوّر شده است. به این بیت دقت کنید:

اهل کام و ناز را در کوی رندی راه نیست رهروی باید جهان‌سوزی نه خامی بی‌غمی

(حافظ، ۱۳۷۴: ۵۲۴)

در مصراع دوم، چهار «ی» داریم که همگی در هجای پایانی جای گرفته و پسوند نکره‌اند که تکیه ندارد؛ امّا در خواندن درست شعر، میان دو واژهٔ نخست، یعنی رهروی و جهان‌سوزی، با دو واژهٔ دیگر، یعنی خامی و بی‌غمی تمایزی آشکار پدیدار است. دو کلمهٔ اوّل با آهنگ مخصوصی خوانده می‌شود که نمایشگر شکوه و بزرگی است و دو کلمهٔ بعدی با حالتی از خوارداشت و بی‌اعتنایی. پیداست مفهوم تکیه‌ای که این تفخیم و تحقیر را القا می‌کند، با تکیه داشتن یا نداشتن هجاهای کلمه کاملاً متفاوت است و همین طور با تکیهٔ جمله. [۹] در اینجا به یک معنا از قلمرو دستور زبان به میدان معانی که عملاً عبارت است از روی‌آوری زیبایی‌شناختی به دستور زبان یا به تعبیری فهم نحو در بافت گفتار و افق مقتضای کلام، عبور می‌کنیم (رک: کزازی، ۱۳۷۳: ۱۶۶-۱۶۸). از سوی دیگر، از تکیهٔ کلمه به آهنگ گفتار گذر می‌کنیم. به هر روی، پدیدهٔ آوایی ما در شواهد شعری، در مواردی با ظرایف معانی و آهنگ گفتار گره می‌خورد.

گستردگی نمونه‌های مولانا

با جست‌وجوی این پدیدهٔ آوایی در *مثنوی* و *غزلیات شمس* به‌آسانی و سرعت درمی‌یابیم که مولانا اصرار مخصوصی بر کاربرد آن و بلکه باید گفت پافشاری غریبی بر نشاندن آن در گوش و چشم مخاطب دارد. در *دیوان کبیر* به یازده غزل می‌رسیم که قوافی آن‌ها با این پدیدهٔ آوایی پایان می‌یابد:

«یاور من تویی بکن بهر خدای یاریی» (غ ۲۴۸۵)، «بویی ز گردون می‌رسد با پرسش و دل‌داریی» (غ ۲۴۵۳)، «یار در آخر زمان کرد طرب‌سازیی» (غ ۳۰۱۳)، «ای بداده خلق را حیرانیی» (غ ۲۸۱۰)، «ساخت بغراقان به رسم عید بغراقانیی» (غ ۲۸۰۹)، «هر نفسی از درون دلبر روحانیی» (غ ۳۰۱۱)، «آه از عشق جمال حوریی» (غ ۲۹۲۴)، «صبح چو آفتاب زد رایت روشنایی» (غ ۲۴۹۷)، «گشت جان از صدر شمس‌الدین یکی سودایی» (غ ۲۸۰۷)، «خواجه اگر تو هم چو ما بی‌خود و شوخ و مستیی» (غ ۲۴۸۴)، «ای کاشکی تو خویش زمانی بدانیی» (غ ۳۰۰۳).

مجموع ابیات این غزل‌ها ۱۴۱ بیت است. در چهار رباعی هم به قافیه یا ردیف‌هایی از این دست می‌رسیم؛ رباعی‌های شمارهٔ ۱۹۶۷، ۱۹۶۸، ۱۹۷۱ و ۱۹۷۲ (کلیات شمس، ۱۳۵۵: ۳۳۱/۸-۳۳۰).

باید یادآوری کرد که در دو غزل آخر که نخستین ۱۱ بیت و دیگری ۱۰ بیت دارد، پدیدهٔ آوایی علاوه بر قوافی بارها تکرار می‌شود؛ در اوّلی ۱۲ و در دومی ۱۱ بار. به‌ویژه به این بیت‌ها بنگرید:

«کی دم کس شنیدیی یا غم کس کشیدیی　　یـا زر و سیـم چیـدیی گر تو فناپرستیی
ور ز شراب دنگیی کز پـی نـام و ننگیی　　ور تو چو من نهنگیی کی به درون شستیی؟»
(غ ۲۴۸۴)

«از روح بی‌خبر بدیی گر تو جسمیی　　در جـان قرار داشتیی گر تو جانیی
یـک‌ذوق بودیی تو اگر یک‌اباییی　　یک نوع جوشیی چو یکی قازغانیی»
(غ ۳۰۰۳)

نشاندن این پدیده در قافیه‌های درونی که دقیقاً با آخر رکن عروضی، در وسط و پایان مصراع هم‌لبه می‌شود، کیفیتی ویژه آفریده است.

گونه‌گونی نمونه‌های مولانا

این رویداد آوایی در *مثنوی* و غزل‌ها نه‌تنها پرشمار است، بلکه بسیار گونه‌گون و رنگ‌به‌رنگ پدیدار می‌شود. این تنوّع از زوایای گوناگونی دریافتنی است. پیش‌تر اشاره کردیم نباید این پدیده را تنها در مقیاس کمّی دید، بلکه باید آن را در چشم‌اندازی کیفی نگریست. کاربردهای گسترده و گونه‌گون مولانا زمینهٔ فراخی برای این تأمّلات فراهم می‌آورد.

پسوند «ی» نکره

آشناترین و رایج‌ترین شکل این پدیده با «ی» نکره است که نمونه‌ها دارد: صوفیی (۱۵۶/۲، ۵۱۴/۲، ۳۸۱۰/۵، ۲۷۱۴/۶)، کشتیی (۴۸۰۱/۱، ۴۲۱۷/۵ و غ ۶۹۲)، طوطیی (۲۴۷/۱، ۱۵۴۷/۱، ۱۵۸۹/۱، ۱۷۱۷/۱، ۱۴۳۰/۵، ۱۵۸/۶، غ ۷۹۴)، چاشنیی (غ ۹۹۳، غ ۱۴۰۵، غ ۲۵۷۳)، لولیی (غ ۴۵۲، غ ۵۲۶، غ ۸۸۶، غ ۱۷۱۷)، اعمیی (۲۷۶۴/۱)، ساقیی (غ ۳۰۲، غ ۷۴۳، غ ۸۵۰، غ ۲۹۸۲، غ ۲۹۸۳)، ماهیی (۸۰۰/۲، ۳۲۲۶/۲، ۲۱۳۹/۵، ۸۱۷/۶، غ ۱۱۸۹، غ ۱۲۱۵، غ ۱۲۴۷، غ ۱۷۰۷، غ ۲۰۵۸، غ ۳۰۱۶، غ ۳۰۱۸، غ ۳۰۵۴، ترجیع ۲۸: بند ۲).

امّا هنگامی که صفتی را نکره می‌سازیم که خود با «ی» نسبت ساخته شده، پنداری با غرابتی افزون‌تر سروکار می‌یابیم: قبطیی و سبطیی (۳۴۳۱/۴)، جولقیی (۲۵۹/۱)، غازیی (۳۴۳۴/۱)، رافضیی (غ ۲۱۷۵)، فانیی (غ ۸۶۱، غ ۱۵۲۲)، سودایی (غ ۲۶۱)، صفراییی (غ ۵۲۹)، خراباتیی (غ ۱۲۸۲)، دریاییی (۱۶۰۶/۱)، فلسفیی(۲۸۳۴/۴).

و این نمونه‌ها را در مصرع‌ها و ابیات بنگرید:

«بخت نداشت دهریی منکر گشت بعث را» (غ ۲۱۵۸)، «ندارم روزیی از ژاژخایی» (غ ۲۷۱۰)، «عاشق آن نور کیست؟ جز دل نورانیی» (غ ۳۰۲۳). به شیوه‌ای غریب «لاابالی» را نکره می‌کند: «من تلف وصال تو لیک تو کیستی؟ بگو/ گفت که لاابالیی خیره‌کشی شهنشهی» (ترجیع‌بند ۱۸، بند آخر)؛ زیرا خود «لاابالی» در معنی لاابالی‌گو به کار گرفته شده و قدری غرابت دارد. در این بیت‌ها جای گرفتن نمونه‌ها در موقعیت قافیه و همراهی این پدیده با ضربه و تأکید موسیقی کناری درخور تأمّل است:

عقل حریف جنگیی، نفس مثال زنگیی/ عشق چو مست و بنگیی، صبر و حیا چو داوری» (غ ۲۴۶۴).

خواب در، بنهاده‌ای بیداریی/ بسته‌ای در بی‌دلی دلداریی (۳۵۶۸/۶)

در عدم پنهان شده موجودیی/ در سرشت ساجدی مسجودیی (۳۵۷۸/۶)

گفت یک روزی به خواجه گیلیی/ نان‌پرستی، نرگدا زنبیلیی (۱۲۳۷/۶)

در بیت آخر مخصوصاً قافیهٔ دوم که پس از صفت نکرهٔ دیگری قرار گرفته که آن نیز القای تحقیر می‌کند (نان‌پرستی)، چه مایه در نشان دادن طنزآمیزی شخصیت و ماجرا نقش بازی می‌کند!

نمونه‌هایی هم هست که اسم علم نکره می‌شود؛ کاربردی که خود خالی از غرابت نیست: لیلیی (غ ۷۴۳)، عیسیی (غ ۱۹۵۵ و ۱۱۰۲)، موسیی (۱۱۸۸/۱، ۳۰۰۶/۶، ۳/ ۲۷۸۸، غ ۴۶۸). یک نکته که غرابت این نمونه‌ها را افزون ساخته، پیاپی شدن دو یای مجهول است که بسیار نادر است؛ زیرا مصوّت «ی» که طبق قاعدهٔ اماله پدیدار می‌شده، مجهول بوده است. یک نمونهٔ آن در این بیت سرشار از یای تنکیر یافتنی است:

«خاصه مرغی مرده‌ای پوسیده‌ای/ پر خیالی اعمیی بی‌دیده‌ای» (۲۷۶۴/۱)

امّا باید از بیتی نام‌آور یاد کرد:

«چون که بی‌رنگی اسیر رنگ شد/ موسیی با موسیی در جنگ شد» (۲۴۶۷/۱)

در جهان مولانا موسی و فرعون بارها به‌عنوان نماد و نمایندهٔ خیر و شرّ مطلق به کار می‌روند که پیوسته در ستیزه‌اند. بدین سان، ستیز یک موسی با موسای دیگر به شیواترین شیوه نشان می‌دهد که در عالم رنگ‌ها و تکثّرات، چه مایه جنگ گریزناپذیر است. در نظر داشته باشید که در نگاه مولانا پیامبران و اولیا هیچ بیگانگی، دوگانگی و جنگی با یکدیگر ندارند. غرابت تعبیر مولانا گاه شارحان را به تعبیر و تفسیرهای عجیب کشانده است. [۱۰]

امّا اگر گامی پیش‌تر نهیم، به اسم‌های معنی مختوم به «ی» می‌رسیم که «ی» نکره را نیز دریافت می‌کنند. باید توجّه داشت که این اسامی معنی غالباً خود پسوندی دریافت داشته‌اند، مخصوصاً «ی» حاصل مصدر و این دوگونگی دو «ی» پیاپی، بر پیچیدگی ماجرا می‌افزاید؛ امّا نکتهٔ اصلی‌تر، جنبهٔ تجریدی این کلمات است. یک نکتهٔ درخور توجّه آنکه در زبان‌های اروپایی، پسوند حاصل مصدر را گاه پسوند اسم معنی (suffixe d’abstraits, abstract

suffix) نام نهاده‌اند و در این باریک‌بینیی هست (صادقی، ۱۳۸۰: ۱۰۳). بر این نکته انگشت نهاده شده که پسوند «ی» در زبان فارسی «مخصوصاً در ساخت اسامی انتزاعی بسیار زایاست» (مرادی، ۱۳۸۷: ۱۰۳). به هر روی، نکره ساختن مفهومی انتزاعی، قدری غریب می‌نماید و تلاقی دو «ی» پنداری این غرابت را پررنگ‌تر می‌کند و گوش را به درنگ وامی‌دارد:

«گر رسیدی مستیی بی جهد تو» (۴۱۰۸/۵، نیز ۶۷۳/۳، ۲۶۳۰/۱، ۴۸۷/۲، ۱۷۶۹/۵، غ ۸۳۱)

«جسم مجنون را ز رنج دوریی/ اندر آمد ناگهان رنجوریی» (۱۹۹۹/۵)

«بس بکوشیدی ندیدی گرمیی/ پس ز شید آورده‌ای بی‌شرمیی» (۷۲۹/۳)

«من نکردم جلدیی با عشق او، کز آتشش/ آب کردی مرمرا گر سنگ خارا بودمی» (غ ۲۷۸۵)

«تا تو مشتاقی بدان کاین اشتیاق تو بتی‌ست/ چون شدی معشوق از آن پس هستیی مشتاق نیست» (غ ۳۹۵)

امّا باز به نمونه‌هایی می‌رسیم که در غرابت از اقران سبق می‌برند:

«نی قرص سازد قرصیی، مطبوخ هم مطبوخیی/ تا در نیندازی کفی ز اهلیلهٔ خود در دوا» (غ ۲۱)

«گفتم: ای عقلم کجایی؟ عقل گفت:/ چون شدم می، چون کنم انگوریی؟» (غ ۲۹۲۴)

«هین ترکتازیی بکن کآن ترک در خرگاه شد» (غ ۵۴۲)

«هاروتیی افروختی پس جادویش آموختی» (غ ۱۳۵۸)

از هاروت حاصل مصدر ساختن و آن را نکره کردن و همراه آوردنش با فعل افروختن، با همهٔ فراز و فرود و گونه‌گونی‌اش بسیار دور از هندسهٔ زبان و بلاغت شعر کلاسیک فارسی است با همهٔ فراز و فرود و گونه‌گونی‌اش یا تنکیر «پایان‌دانی» در این بیت:

«بود مردی صالحی ربّانیی/ عقل کامل داشت و پایان‌دانیی» (۱۴۷۳/۵)

چنان‌که پیش‌تر یاد کردیم، «ی» نکره گاه از نقش دستوری خود فراتر می‌رود و سر از افق بلاغت درمی‌آورد. تنکیر می‌تواند اغراق را القا کند. این اغراق گاه در جهت تعظیم است و گاه تحقیر. به نظر می‌رسد در نمونه‌های دستهٔ اخیر، یعنی هنگامی که اسم معنی خصوصاً حاصل مصدر «ی» نکره دریافت می‌دارد، این معنی افزون‌تر می‌گردد و احساس می‌کنیم بر «ویژه بودن» یک تجربه و مفهوم انگشت نهاده می‌شود:

«جان را ز توست هر دم سلطانیی مسلّم/ این شکر از که گویم؟ از شاه یا ز صاحب؟» (غ ۳۰۶)

تعبیر «هر دم» ما را با تلقّی صوفیانه از تجربه و تجلّیِ آن‌سری پیوند می‌دهد که از آن چشم و چشم‌انداز پیوسته در حال تجدید است و تکراری در آن راه ندارد. بدین سان این «سلطانی» نه‌تنها دیگر است، بلکه هر لحظه به صورتی دیگر دریافت می‌شود. «هر دم» با همین شیوه در جایی دیگر به کار رفته: «هر دم خرابیی‌ست ز تو شهر عقل را» (غ ۲۹۸۶). یک جا خود «تجلّی» را نکره می‌آورد:

«عشق و نیاز و بندگی هست نشان زندگی/ در طلب تجلّیی در نظری و منظری» (غ ۲۴۶۴)

چقدر باریک بر شیوه و منش سلوک عارفانه انگشت نهاده شده است، اینکه سالک باید در جست‌وجوی پیوسته باشد تا شاید در یک افق و دیدار با یک تجلّی مخصوص مواجه شود.

در این نمونه:

«در دل هر فغان او چاشنیی سرشته‌ام/ تا نبری گمان که من سهو و خطاش می‌زنم» (غ ۱۴۰۵)

بر پیوند ویژهٔ میان انسان و خدا دست می‌گذارد و اینکه در هر نیایشی تجربه‌ای خاص و متفاوت نهفته است و این همه با دستیاری تنیدگی تنکیر و التقای مصوّت‌ها رنگی دیگر گرفته است. تعبیر چاشنی نیز ظرافتی دارد؛ زیرا در آن تنوّع و تازگی اهمیت بسیار دارد. از سویی، در تعابیر مولانا و پدرش بهره‌گیری از «مزه» برای توصیف تجربهٔ غیبی سابقه‌ها دارد. گونه‌گونی چشمگیر جلوه‌ها و تجلّیات در هستی در اینجا هم با ساخت نکره و پدیدهٔ آوایی ما همنشین شده است:

«هر ذرّه را ز فضلت خورشیدیی دگر ده/ خورشید فضل خود را بر جمله رام گردان» (غ ۲۰۳۳)

و در همین افق و بافت، این بیت‌ها را ملاحظه کنید:

«باز چو ناگه کنی سلسله‌جنبانیی/ شور برآرد به کبر از جهت امتحان» (غ ۲۰۵۵)

«گیر که خود جوهریی نیست پی مشتریی/ چون نکنی سروریی؟ ابر گهربار تو کو؟
بر سر مستان ابد خارجیی راه زند/ شحنگیی چون نکنی؟ زخم تو کو؟ دار تو کو؟» (غ ۲۱۴۴)

در دو بیت واپسین به‌روشنی می‌توان تمایزی میان «سروریی» و «شحنگیی» با سه نمونهٔ دیگر احساس کرد. آن دو واژه که حاصل مصدر نکره‌اند، غریب‌تر می‌نمایند تا سه کلمه‌ای که نکرهٔ اسم (مشتری) و صفت جانشین اسم هستند (جوهری و خارجی). مولانا حتّی «دلداری» را بارها از این دست نکره می‌کند:

«چو تو دلداریی کنی دو جهان جمله دل شود» (غ ۹۶۵، غ ۸۷۲، غ ۲۴۴۱، غ ۲۴۵۳، غ ۱۱۸۴، ۳۵۶۸/۶).

تکرار این کاربرد نامتعارف و نیز پی‌آوری این پدیده در یک بیت یا ابیات پیاپی که نمونه‌های فراوان دارد و به برخی از آن‌ها اشاره رفت، خود نشانهٔ آشکاری است از دلبستگی مولانا به این پدیدهٔ آوایی. در این نمونه‌ها پنداری بر بیان‌ناپذیری یک ویژگی تأکید می‌شود. این البته نکته‌ای است که در بسیاری از نمونه‌های مولانا با «ی» دوم نکره چشمگیر است و منحصر به مواردی نیست که «ی» نخست حاصل مصدری باشد. گاه مولانا با آوردن تعبیر و توضیحی بر این «طور دیگر» بودن تصریح می‌کند:

«تا علف چیند ببیند ناگهان/ بازیی دیگر ز حکم آسمان» (۸۰۹/۳)

«از مبدل هستی اول نماند/ هستیی [۱۱] بهتر به‌جای آن نشاند» (۷۹۱/۵)

گاه جمله‌واره‌هایی که از پی می‌آیند، «ویژه بودن» واژه‌ای را توضیح می‌دهند که مختوم به التقای واکه‌هاست:

«تا بود کز شمس تبریزی بیابی مستیی/ از ورای هر دو عالم کان تو را بی تو کند» (غ ۷۴۲)

«طوطیی کاید ز وحی آواز او/ پیش از آغاز وجود آغاز او» (۱۷۱۷/۱)

برخی دستورپژوهان، «ی» نکره‌ای را که به اسمی می‌پیوندد که آن اسم با یک بند موصولی توصیف می‌شود، «ی» موصولی می‌خوانند (طباطبایی، ۱۳۹۵: ۵۹۸). پیداست موصولی دانستن این «ی» نکره، از چشم‌انداز نحو و معانی است.

در این بیت باز اگر از منظر معانی بنگریم، «ی» نکره در یک کلمهٔ واحد، نخست تحقیر و بار دیگر تعظیم را القا می‌کند:

«شادیی کان از جهان اندر دلت آید مخر/ شادیی کان از دلت آید زهی کان شکر» (غ ۱۰۷۸)

یا در این نمونه ببینید که با دو بار خطاب به لولیان چگونه از یک لولی ویژه سخن می‌گوید و داستان او را البته به شیوه‌ای رؤیاوار و شاعرانه بازمی‌گوید؛ درست با بهره‌گیری از تنکیر –و نه تعریف!– و نیز طنین این پدیده:

«ای لولیان! ای لولیان! یک لولیی دیوانه شد

طشتش فتاد از بام ما نک سوی مجنون‌خانه شد

می‌گشت گِرد حوض او چون تشنگان در جست‌وجو
چون خشک‌نانه ناگهان در حوض ما ترنانه شد» (غ ۵۲۶)

در نمونهٔ دیگر کاربست صفتی از جنس موصوف، اختصاص را نشان می‌دهد:

«ای حسرت سرو سهی، ای رونق شاهنشهی
خواهم که یاران را دهی، یک یاریی یارانه‌ای» (غ ۲۴۳۲)

کاربرد «ی» نکره هم برای موصوف و هم برای صفت که طرز و طنینی کهن دارد، این تأکید بر اختصاص را افزون‌تر ساخته است و تا اندازه‌ای اسلوب مفعول مطلق در زبان عربی را به خاطر می‌آورد.

در میان بیت‌هایی که پدیدهٔ آوایی در قافیه یا قافیهٔ درونی جای می‌گیرد، گاه دو نمونه در کنار یکدیگر می‌آیند که «ی» دوم هر دو نکره است؛ امّا «ی» نخستینشان متفاوت:

«داد ما را فضل حق فرعونیی/ نه چو فرعونیت و ملکت فانیی» (۴۱۲۴/۵)

بدین سان در ضربهٔ پایانی قافیه، پدیدهٔ آوایی ما در عین نزدیکی، با تمایزی ظریف تکرار می‌شود. در نمونهٔ دیگر یک صفت نسبی با «ی» لیاقت همنشین شده با حاصل مصدری با «ی» اسم‌ساز:

«چون نه‌ای سباح و نی دریاییی/ در میفگن خویش از خودراییی» (۱۶۰۷/۱)

در این نمونه‌ها گاهی تفاوت تکیه دربارهٔ هجای دربردارندهٔ «ی» نخستین و نیز تمایزات معنایی وجود دارد.

جایی در دو بیت پی‌درپی به یک اسم نکرهٔ آشنا می‌رسیم، سپس به یک صفت نسبی نامعمول برساخته از یک مصدر عربی و در زوج قافیه‌اش باز یک اسم ذات:

«بر لب جو صوفیی بنشسته بود/ دست و رو می‌شست و پاکی می‌فزود
او قفایش دید چون تخییلیی/ کرد او را آرزوی سیلیی» (۱۳۳۰/۶)

غرابت «تخییلیی» با یک جفت «ی» پیش از «ل» افزون‌تر شده است. این بیت‌ها در صحنهٔ مخصوصی از قصّهٔ مطایبه‌آمیز «آن رنجور که طبیب در او امید صحّت ندید» پدیدار می‌شود که قهرمان رنجور قصّه، هوس سیلی زدن بر قفای صوفیی می‌کند که بر لب جو نشسته است. داستان، درست از همین صحنه، منش طنزآمیزش را آشکار می‌کند و گره در جریان ماجرا می‌افکند.

باید از نمونه‌های شاخصی یاد کنیم که در نقطه‌ای حسّاس از ماجرای داستان یا صحنهٔ خاصّی از توصیف پدیدار می‌شوند.

در قصّهٔ «دیدن خوارزمشاه در سیران در موکب خود اسپی بس نادر...»، یافتنی است:

«چون خدا پیوستگیی داده است/ بر سرم مال ای مسیحا زود دست» (۳۳۸۰/۶)

این بخشی از گفتار پرسوزوگداز یکی از امیران خوارزمشاه است خطاب به عمادالملک، پس از آنکه شاه اسب او را دیده و چشمش را گرفته است. امیر بر تعلّق و پیوستگی مخصوص خود به این اسب انگشت می‌گذارد؛ به‌گونه‌ای که عمادالملک تحت تأثیر قرار می‌گیرد. عماد در این باره نزد شاه، پایمردی و نزدیک خداوند، نیایشی پنهان می‌کند. در این جایگاه مجال پرداختن به ظرایف داستان نیست [۱۲]؛ امّا باید دانست پیوستگی امیر به اسبش که با پدیدهٔ آوایی ما درپیوسته و برجستگی یافته، جایگاهی ویژه در این قصّه دارد.

در حکایت «وحی کردن حق به موسی که تو را دوست می‌دارم»، هنگامی که خداوند رابطه‌اش با بندهٔ خاص را به پیوند مادر و کودک مانند می‌کند، در میانه به این بیت درخشان می‌رسیم:

«مادرش گر سیلیی بر وی زند/ هم به مادر آید و بر وی تند» (۲۹۲۵/۴)

مؤثّرترین بخش تمثیل، درست همین جاست که کودک/ بنده حتّی از عتاب مادر/ خدا به خود او پناه می‌برد. بدین سان این «سیلی» اشارات مخصوصی را در خود گنجانده است و دربرگیرندهٔ مجموعه‌ای از تجارب آدمی‌سوز از بلاها و شرور و سردرگمی‌ها و احساس راندگی است.

نمونهٔ دیگر در اواخر *مثنوی* رخ می‌نماید، هنگامی که مولانا داستانی را از دومین دفتر به یاد می‌آورد:

«...آن‌چنان که وجه وام شیخ بود/ بسته و موقوف گریهٔ آن وجود

کودک حلوایی بگریست زار/ توخته شد وام آن شیخ کبار» (۴۱۸۶/۶-۴۱۸۵)

در ماجرای غریمان شیخ احمد خضرویه، مرکزی‌ترین بن‌مایه، گریستن کودک حلوافروش است؛ کودکی که هنگام ورود به قصّه تصوّر نمی‌رود این مایه نقش‌آفرین شود. درحقیقت سرّ قصّه به تصریح شیخ و راوی همین معنی است که:

«تا نگرید کودک حلوافروش/ بحر رحمت درنمی‌آید به جوش» (۴۴۲/۲)

در قصّهٔ «آمدن رسول روم تا عمر» که رسول یکسر رسالتش را از یاد می‌برد و به عالمی دیگر راه می‌برد و «از سبب ابتلای ارواح با این آب و گل اجساد» می‌پرسد و عمر مسحور این سؤال می‌شود:

«گفت تو بحثی شگرفی می‌کنی/ معنیی را بند حرفی می‌کنی» (۱۵۱۷/۱)

و دقیقاً همین «معنی» است که داستان را رازناک می‌سازد و بدون کمترین اشاره‌ای به پیام رسول و حتّی پاسخ این پرسش معنوی، قصّه در سرگردانی مخاطب و رسول رها می‌شود.

در «داستان آن پادشاه جهود که نصرانیان را می‌کشت از بهر تعصّب»، هنگامی که در آغاز قصّه وزیر با شاه از این معنی سخن می‌گوید که با کشتار ترسایان راه به جایی نمی‌بری، شاه با شوق و شتاب از او راه چاره را می‌جوید. پیداست با شناختی که از تدبیر و تزویر خود دارد، می‌داند مکر او پیچیده‌تر و مؤثّرتر خواهد بود. در پرسش پادشاه هم این اطمینان به وزیر آشکار است و هم تعصّب و نفرت شگرف او نسبت به نصرانیان و این هر دو با این پدیدهٔ آوایی طنین‌انداز شده است:

«شاه گفتش پس بگو تدبیر چیست؟/ چارهٔ آن مکر و آن تزویر چیست؟

تا نماند در جهان نصرانیی/ نی هویدادین و نی پنهانیی» (۳۴۳/۱-۳۴۲)

در «داستان آن مرد که وظیفه داشت از محتسب تبریز»، در وصف خوابی غیبی و غریب که قصّه را به اوج معنا می‌رساند، در دوبیت با فاصله‌ای نزدیک، چهار بار به این پدیدهٔ آوایی، دقیقاً در آخر قوافی می‌رسیم که بر بیان‌ناپذیری و تمایز تجربه تکیه می‌کنند:

«خواب در بنهاده‌ای بیداریی/ بسته‌ای در بی‌دلی دلداریی» (۳۵۶۸/۶)

«... در عدم پنهان شده موجودیی/ در سرشت ساجدی مسجودیی» (۳۵۷۸/۶)

در داستان کرامات ابراهیم ادهم بر لب دریا نیز پدیداری این پدیدهٔ آوایی در خاص‌ترین صحنهٔ قصّه، افق مکاشفه را جلوه‌ای دیگر بخشیده است. داستان بر ساحل دریا می‌گذرد. ابراهیم سرگرم دوختن دلق خویش است و و ناگهان یکی از امیران پیشینش با او مواجه می‌شود. به تصریح راوی در خاطر امیر پرسش و تعجّبی شکل می‌گیرد و باز ابراهیم بی‌واسطهٔ کلام «واقف گشت از اندیشه‌اش». مولانا بدون آنکه گفتاری درگیرد، کار را به کنش داستانی می‌کشاند. شیخ سوزن را در دریا می‌اندازد و اینجا نخستین کلام نمایان می‌شود؛ آوازی بلند و غریب، سوزن را می‌خواهد. مخاطب همراه با امیر بر حیرتش افزوده می‌شود. از چه کسی

سوزن را می‌جوید؟ آیا ماجرای جنون او –به پندار امیر– این چنین به تماشا کشیده است؟ درست همین جاست که افق مکاشفه گشوده می‌شود؛ صحنه‌ای در عین حال بسیار شاعرانه و البته با طنین پدیدهٔ آوایی در قافیه:

«صد هزاران ماهی اللهیی/ سوزن زر در لب هر ماهیی» (۳۲۲۶/۲)

و در قصّهٔ غریب دقوقی، آنجا که قهرمان داستان بر ساحل و آستانهٔ دریای غیب در میانهٔ نماز در حالی که هفت ابدال بر او اقامه کرده‌اند، صحنه‌ای می‌بیند که به شفاعتگری او و پایان نامنتظر ماجرا می‌انجامد، درست سرِ وصف صحنه‌ای که به چشم دقوقی می‌آید، این پدیده پدیدار می‌شود:

«در میان موج دید او کشتیی/ در قضا و در بلا و زشتیی» (۲۱۷۹/۳)

درنگی در غزل‌های با قوافی مختوم به التقای واکه‌های «ی»

باید یادآوری کرد بیشتر غزل‌هایی که کلمات قافیهٔ آن‌ها با این پدیدهٔ آوایی پایان می‌یابد و پیش‌تر به آن‌ها اشاره کردیم، یای دومشان نکره است و یای نخستین، اصل مصدری یا نسبی است. غالباً با تنکیر مفاهیم تجریدی سروکار داریم. بسیاری از این کاربردها نامتعارف‌اند و خصوصاً در جایگاه قافیهٔ غزل غرابتی دارند؛ مانند: طرب‌سازیی، سراندازیی، ابخازیی، انبازیی، قالب‌پردازیی، خط‌خوانیی، سبحانیی، زنبوریی، معموریی، بغراقانیی، بورانیی، عیسی‌زاییی، جنون‌افزاییی، بدفرماییی، فردایی.

به این غزل‌ها شاید به‌واسطهٔ همین قوافی نامتعارف چندان التفات نشده است [۱۳]، در حالی که همین تمایز به شیوه‌ای ممتاز، احساسی را به مخاطب منتقل می‌کند؛ گونه‌ای تأکید بر تجربه‌ای ویژه که از غایت ظرافت و نازکی در هاله‌ای از ابهام فرورفته، پنداری شاعر هر بار برای بیانش می‌کوشد به تعبیری غریب‌تر و زنگ پایانی متفاوت‌تری درآویزد و برای اشارت بدان، زاویه‌ای تازه باز کند. القای بیان‌ناپذیری و تقلا برای بیان به شیوه‌ای ناآشنا، احساس دوگانه‌ای است که در سراپای این اشعار منتشر شده است. در این میان شاید این غزل قدری نغزتر و غریب‌تر باشد:

«بویی ز گردون می‌رسد با پرسش و دلداریی/ از دام تن وا می‌رهد هر خسته‌دل اشکاریی
هر مرغ صدپر می‌شود سوی ثریّا می‌پرد/ هر کوه و لنگر زین صلا دارد دگر رهواریی

مرغان ابراهیم بین با پاره پاره گشتگی/ اجزای هر تن سوی سر برداشته طیاریی...» (غ ۲۴۵۳)

به‌راستی در کدام سرود و سخن، چنین خلاق و غریب با اسلوب نکره رفتار شده است؟ باید یادآوری کرد که مولانا به‌طور کلّی به کاربرد «ی» نکره و القائات بلاغی گونه‌گون آن دلبسته است. پیش‌تر از پی‌آوری صفات نکره در سخن او یاد کردیم؛ چیزی که حتّی در عناوین منثور جلوه دارد. [۱۴] در رفتار بلاغی مولانا با این صورت دستوری تأکید بر اختصاص و ویژگی و دیگربودگی، مرکزیت دارد.

اشاره به ویژه بودن تجربه، مخصوصاً در پیوند سرّ آدمی با خداوند و جهان آن‌سری، در سنّت صوفیانه جلوه‌ها دارد و در زیباشناسی عارفانه به باریک‌ترین شیوه‌ها از آن یاد می‌شود. در عرفان و حتّی ادب عاشقانهٔ ما از رازآمیزی و بیان‌ناپذیری زیبایی معشوق/خداوند و کیفیت تجربهٔ عاشقانه و حال عارفانه سخن‌ها آورده‌اند و از آن با تعبیراتی چون «یدرک و لایوصف» یا «ادراک بلاکیف» یا «لطیفهٔ نهانی» و به‌ویژه «آن» یاد کرده‌اند [۱۵]؛ تجربه‌ای که در تحلیل ادراک زیباشناختی نیز از آن سخن به میان می‌آید. پنداری این همه را به طرز مرموزی در «ی» نکره نهفته باشند. باریک شدن در ظرافت‌های دستور زبانی و گره زدن آن با دقایق عرفانی سوابقی دارد، به‌ویژه در اشارت به مخصوص بودن رابطهٔ انسان و خدا. مثلاً در قصّهٔ اسرارآمیز خضر و موسی که صوفیان تأمّلات و تأویلات عرفانی فراوان دربارهٔ آن پرورده‌اند، خضر که از او نامی به میان نمی‌آید، بنده‌ای معرّفی می‌شود که مهربانی [:رحمه] و دانشی از نزدیک [:لدن] خداوند به او داده شده است. به نظر می‌رسد این کاربست اسلوب نکره دلالتی بر ویژه و متفاوت بودن این پیوند و این مهر و دانش دارد. [۱۶]

در سنّت عرفانی چنین نگاهی به ضمیر متکّلم متّصل در تعابیر قرآنی یافتنی است، آنجا که خداوند به گونه‌ای آدمی یا امری انسانی را بدین شیوه با خود نسبت می‌دهد. عارفان در تعابیری چون «نفخت فیه من روحی» و«خلقت بیدی»، بر «اختصاص اضافت» دست می‌نهادند (نجم رازی، ۱۳۷۴: ۶۷). نسبتی که در میانهٔ تمام دستگاه آفرینش تنها و تنها میان انسان و خداوند هست و از آن به «سِرّ» تعبیر می‌شود. [۱۷] حتّی در تعبیر «لعنتی» خطاب به ابلیس نیز عارفان آیتی از لطف کشف کرده‌اند. عطّار در حکایتی غریب که برای شرح وادی طلب در منقار هدهد تعبیه می‌کند، شبلی را بر بستر مرگ بی‌قرار توصیف می‌کند؛ در حالی که زنّار

حیرت بسته و از رشک و غیرت نسبت به ابلیس گدازان است. شبلی در دم آخر درست بر همین «ی» انگشت می‌گذارد:

«چون خطاب لعنتی او راست بس/ از اضافت آید افسوسم به کس» (عطّار، ۱۳۹۳: ۳۸۳-۲۸۲) [۱۸]

عارفان در تعبیر «بیتی» در مورد کعبه از همین زاویه نگریسته‌اند. سنایی می‌گوید:

«کعبه را جامه کردن از هوس است/ یاء بیتی جمال کعبه بس است» (مثنوی‌های سنایی، ۲۶۱)

بیتی که مولانا هم نقل می‌کند(مولانا، ۱۳۸۴: ۱۲۵).

امّا نمونهٔ غریبی که باید به آن اشاره کرد، در واپسین حکایت ذکر حلاج در *تذکرةالاولیا* نمایان می‌شود. بدین سان، کتاب در شماری از دست‌نویس‌های کهن با همین حکایت به پایان می‌آید. این بخش در تصحیح شفیعی کدکنی چنین ضبط شده است:

«و نقل است که چون حسین را بر دار کردند، ابلیس را بدید، گفت: یکی انا تو گفتی و یکی انا من. تو اناالحق گفتی و من انا خیر. مرا لعنت بار آورد و تو را رحمت. تفاوت از چیست؟ گفت: تو انانیت به خود بردی و من «یی» از خود دور کردم؛ چنان‌که «یی» را جای نیست» (عطّار، ۱۳۹۸: ۶۴۷/۱). در اینجا هم بر ضمیر متکلّم «ی» دست می‌نهد: «انا خیر منه خلقتنی من نار» (اعراف: ۱۲)، چنان‌که شفیعی کدکنی یادآوری می‌کند: «حلاج به ابلیس می‌گوید: من ضمیر متکلّم وحده (=یی) را از خود دور کردم» و اینکه در *مثنوی* هم به این داستان و قیاس مشهور اشاره شده است (۲۵۲۲/۲-۲۵۲۲) و نیز این نکته که «ی» ضمیر متکلّم را «یی» می‌نوشتند و گاهی «ی» و گاهی «یا» (همان: ۱۳۹۱/۲). در دست‌نویس‌های دیگر به ضبط‌های تأمّل‌پذیری می‌رسیم؛ ازجمله: «و من لی از خود دور کردم؛ چنان که لی حال نیست» یا «تو انانیت به خود بردی و من بی از خود دور کردم» و «چنان که یی را جای نیست» (همان: ۱۰۴۷/۲). نیکلسون[1] چنین گزارش کرده: «...گفت یکی انا تو گفتی و یکی من. چون است که از آن تو رحمت بار آورد و از آن من لعنت؟ حلاج گفت: تو انا به در خود بردی من از خود دور کردم. مرا رحمت آمد و تو را نه، چنان‌که دیدی و شنیدی تا بدانی که منی کردن نه نیکوست و منی از خود دور کردن به‌غایت نیکوست» (همان، ۱۳۷۰: ۱۴۵/۲). به نظر می‌رسد غرابت اشاره به «یی» که در سنّت و زیباشناسی صوفیان سابقه داشته، کاتبان را به

1. Nicholson

دگرگون و آسان ساختن عبارات مایل ساخته است. از یک حرف صوفیانهٔ دیگر در زمینهٔ باریک شدن در «ی» یاد کنیم: «التوحید اسقاط الیاءات» و نیز به‌صورت: «التوحید اسقاط الاضافات». در این تعبیر عرفانی، توحید عبارت است از نادیده گرفتن و رها کردن همهٔ «ی»ها که منظور یای اضافت و نسبت به متکلّم است و با تعبیری کنایی به مجموعهٔ تعلّقات آدمی دلالت دارد. قشیری در *رسالهٔ قشیریه* می‌گوید: «و قیل التوحید اسقاط الیاءات؛ لا تقول: لی و بی و منّی و الیّ» و در گزارش پارسی می‌خوانیم: «توحید افکندن اضافت بود از خویشتن. نگوید: مرا و به من و از من» و عطّار در *اسرارنامه* گوید: «نکوگویی نکو گفته‌ست در ذات/ که التوحید اسقاط الاضافات» و باز در روایت وادی فقر و فنا: «گر بود مویی اضافت در میان/ هست صد عالم مسافت در میان» (همان، ۱۳۹۳: ۴۱۷ و ۷۵۳؛ قشیری، ۱۳۷۴: ۵۱۹).

البته به هیچ روی نمی‌خواهیم پسوند «ی» فارسی را با «ی» ضمیر عربی درآمیزیم. تنها خواستیم یادآوری کنیم که ملاحظات بلاغی و زیباشناختی در افق جهان‌شناسی صوفیانه از رهگذر باریک شدن در دقایق دستوری پیشینه دارد.

یای مصدری

یای مصدری یا حاصل مصدری که می‌توان از آن به یای اسم‌ساز تعبیر کرد، معمولاً به آخر صفت می‌چسبد و آن را به حاصل مصدر یا اسم مصدر و اسم معنی بدل می‌سازد. چنان‌که گفتیم، در زبان‌های فرنگی آن را پسوند اسم معنی خوانده‌اند. دقّت در بسیاری از نمونه‌های یادشدهٔ پیشین مولانا نشان می‌دهد «ی» نکره به کلمه‌ای متّصل شده که خود «ی» مصدری دارد.

امّا در نمونه‌های این بخش، یای دومین، مصدری است:

«مرد بالغ گشت آن بچّگی بمرد/ رومیی شد، صبغت زنگی سترد» (۷۴۰/۶)

در این بیت شاهد با دو کلمهٔ دیگر دارای پسوند مصدری همنشین شده است.

تمایز ظریف آوایی این دسته از نمونه‌ها با شواهد پیشین در آن است که تکیه در اینجا بر «ی» دوم است؛ امّا در مواردی که «ی» نخست مصدری و «ی» دوم نکره باشد، مانند «طرب‌سازیی»، تکیه بر یای نخست است و یای دوم تکیه ندارد. نکتهٔ دیگری که باید بر آن انگشت نهاد این است که یای مصدری ممکن است یای نسبت به نظر برسد. درحقیقت، سیاق

کلام و بافت سخن نشان می‌دهد با کدام پسوند سروکار داریم. باید یادآوری کرد در شواهد مربوط به پدیدهٔ ما نمونه‌ای به نظر نرسید که یای دوم مصدری باشد.

به سراغ شواهد دیگر برویم: «ساقیی» در معنای ساقی‌گری و سردهی کردن. مولانا چنان‌که دیدیم «ساقیی» با پسوند نکره را بارها به کار برده است. نمونه‌های دیگری هم هست که پسوند «ی» به دو یا سه گونه در آن‌ها به کار رفته است؛ مانند «ماهیی» و «صوفیی».

«ساقیی کردی بشر را چل صبوح/ زآن خمیر اندر خمارم روز و شب» (غ ۳۰۲)

اینجا هم یای پس از یا، پنداری بر پیوند ویژهٔ آدمی با خداوند تکیه می‌کند. همین ساقی‌گری ازلی خداوند است که صوفیان از آن به‌عنوان شاهد سرّی میان انسان و حق یاد می‌کنند. در جای دیگر به «آدمیی» می‌رسیم به‌جای آدمیّت: «آدمیی را همه در خود بسوز» (غ ۳۴۶۰).

باید از گرایش مولانا به ساخت و کاربرد حاصل مصدر با پسوند «ی» یاد کرد (رک: صدیقیان، ۱۳۶۶: ۱۷۴–۱۸۰). بسیاری از این حاصل مصدرها نامتعارف یا کم‌کاربردند، به‌ویژه آنکه برخلاف معمول از صفت ساخته نشده‌اند:

«ز گل گلی بستاند ز خار هم خاری» (غ ۳۰۶۸)، «کفِّ دریا چه کند خواجه به‌جز دریایی؟» (غ ۲۸۸۷).

گاه با یک گروه، حاصل مصدر می‌سازد: «"با وی از ایمان و کفر، باخبری"، کافری است» (غ ۴۶۸).

تمام ظرافت معنای تازه‌ای که از کفر آفریده و تمایزش با مرزهای شناخته‌شدهٔ کفر و ایمان، با همین شیوه نمایش داده شده است. در *معارف* پدر مولانا نیز گونه‌ای کاربرد کمتر معمول حاصل مصدر رواج دارد؛ مانند ترتیبی به‌جای مرتّب بودن یا نقصانی به‌معنی ناقص بودن (رک: معین، ۱۳۶۹ب: ۱۲۱).

رفتار نامتعارف با حاصل مصدر گاه از تصویرآفرینی محسوس دربارهٔ مفهومی تجریدی فراهم می‌آید. در این نمونه‌ها تأکید یادشده با تشدید همراه گردیده و فزون‌مایه‌تر گشته است:

«در گمان افتاد جان انبیا/ ز اتّفاق منکریّ اشقیا» (۲۰۳۵/۳)

«بی‌حدیّ خویش بگمار ای کریم/ بر کژیّ بی‌حد مشتی لئیم» (۲۵۰۱/۲)

مولانا به‌صورت گسترده یای پایان کلمات را مشدّد به کار می‌برد. گویی این کاربرد و تأکید را خوش می‌دارد. دربارهٔ انواع پسوند «ی» و حتّی «ی» جزو کلمه، می‌توان از آن نشان یافت:

«ناموس لیلّیان برد لیلیّ خوش‌هنجار من» (غ ۱۷۹۱)

«خوش‌آوازیّ من دیدی، دواسازیّ من دیدی/ رسن‌بازیّ من دیدی ازین چنبر چه غم داری؟» (غ ۲۵۳۱)

«بادهٔ خاصی، نه مستیّ ز دوغ» (۱۷۶۹/۵)

«ای شقّی که خداش این حرص داد» (۱۲۲۸/۶)

«گه ندات آمد ازین چرخ نقی/ که شقّی و شقّی و شقی» (۲۴۹۶/۴)

«همه تویی که گهی هادیّ و گه مهدی» (غ ۳۰۵۲)

«جز خیالی عارضیّ باطلی/ کاو بود چون صبح کاذب آفلی» (۳۷۷۵/۳)

پنج نمونهٔ واپسین با پدیدهٔ آوایی همراه شده و شدّت تأکید از رهگذر تشدید بیشتر گردیده است.

باید یادآوری کرد که در قلمرو پدیدهٔ آوایی ما، رفتار غریب مولانا با پسوند «ی» حاصل مصدری را بیشتر در نمونه‌هایی می‌یابیم که پسوند «ی» نکره از پس پسوند یادشده می‌آید. به‌طور کلّی در شواهد پیاپی شدن «ی» در پایان کلمات، «ی» دومین بیشتر پسوند نکره است تا گونه‌های دیگر. شواهدی که «ی» دوم حاصل مصدری باشد اندک‌شمارند و با قید احتیاط باید گفت نمونه‌ای که «ی» دومش پسوند نسبی باشد یافتنی نمی‌نماید. البته شاهدی از پدیدهٔ ما که «ی» دوم نسبی باشد در متون کهنه و نو یافت نشد، بلکه پروا و پرهیز قاطعی دربارهٔ آن به چشم می‌آید. گاه در زبان گفتاری خصوصاً کودکان به گوش می‌رسد. [۱۹] نمونه‌هایی که پسوند «ی» دوم از گونه‌های دیگر باشد، از پی خواهد آمد. در میان آن‌ها اشکال فعلی تا اندازه‌ای پرشمارند؛ امّا به پای نمونه‌های نکره نمی‌رسند و شواهدی که «ی» دوم قیدساز باشد بسیار نادر است.

یای فعلی

پسوند «ی» در قلمرو افعال، حضوری گسترده دارد؛ امّا در مقام «ی» دوم این میدان تنگ‌تر می‌شود. این نمونه‌ها به دو دستهٔ کلّی بخش‌پذیرند. نخست، هنگامی که «ی» در معنی

«هستی» به کار می‌رود و به کلمه‌ای متّصل می‌شود که با «ی» پایان گرفته است؛ مانند موسیی در معنی موسی هستی. دیگر، مواردی است که «ی» به فعلی می‌چسبد که خود مختوم به «ی» است؛ مانند داشتیی.

امّا دستهٔ نخستین که در آن «ی» در جایگاه صیغهٔ مفرد مخاطب فعل ربطی است:

«ای اخی من خاکیم تو آبیی/ لیک شاه رحمت و وهابیی» (۲۷۲۶/۶)

«گر به هامان مایلی، هامانیی/ ور به موسی مایلی سبحانیی» (۲۷۱۷/۴)

به نظر می‌رسد اسلوب‌های گوناگون خطاب که مولانا دلبستهٔ آن‌هاست، بدین شیوه، تأکید و جلوه‌ای دیگر می‌گیرند. گویی به مخاطب روی‌آورتر می‌شوند و حالت عتاب یا هشدار یا حسّ القای اعتماد به نفس یا پرسش تردیدآمیز، تشخّص می‌یابد. خصوصاً در تمثیل‌هایی که از رهگذر اسلوب خطاب، مخاطب را در جایگاه تمثیل قرار می‌دهند، با همراهی این پدیده به شیوه‌ای مؤثّرتر تلنگر می‌زنند که تو خودت آن ماهی هستی یا کاسهٔ تهی. در این نمونهٔ درخشان در بزنگاه داستانِ مفتون شدن قاضی بر زن جوحی، روگردانی راوی از قصّه به مخاطب، با تأکید و غرابت آوایی همراه می‌شود:

«هر دمی صندوقیی ای بدپسند/ هاتفان و غیبیانت می‌خرند» (۴۵۳۷/۶)

نقطهٔ اوج ماجرا که قهرمان به منتهای اضطراب و هول‌وولا می‌رسد، دقیقاً به صندوق گره می‌خورد. واژهٔ «صندوق» که به مرکزی‌ترین بن‌مایهٔ داستان اشاره می‌کند، با دریافت پسوند نخستین، یعنی «ی» نسبت، به صندوقی بدل می‌شود که با کنایه‌ای باریک به قاضی گرفتار در صندوق بازمی‌گردد. او در آستان سوختن است و اگر نسوزد، رسوایی سوزشی سخت‌تر دارد؛ امّا «ی» دوم از چارچوب داستان گذر می‌کند و مخاطب را با قاضی نهفته در صندوق یگانه می‌گرداند. به‌راستی دو هجایی واپسین «صندوقیی» مانند نقطهٔ اوجی است که بسیاری از موسیقی‌شناسان و رهبران ارکستر برآن‌اند که در هر اثر در یک لحظهٔ مخصوص گنجانده شده است.

در دستهٔ دوم چنان‌که گفتیم، به نمونه‌هایی می‌رسیم که پسوند «ی» به پایان فعل می‌پیوندد. این پسوند در این شواهد خود دو گونه است: گاه تمنّایی است و گاه شرطی (شرط و جزای شرط).

در این نمونه‌های مولانا با دو وجه دستوری سروکار داریم: تمنّایی و شرطی. وجه اخباری با قید احتیاط نمونه ندارد، با آنکه وجه رایج‌تری است. این نکته شاید بتواند نشانه‌ای روشن از گرایش مولانا به شیوه‌های بیان عاطفی و دارای انعطاف به شمار آید.

وجه تمنّایی بیانگر آرزوی روی دادن یا بودن فعل یا صفت و حالتی است. این وجه در گذشته‌های دور در زبان‌های ایرانی بوده، ولی به‌تدریج از میان رفته است، هرچند نشان‌هایی از آن در متون کهن یافتنی است. «ی» بیان تمنّا مجهول بوده است (ناتل خانلری، ۱۳۷۴: ۳۰۷/۲، ۳۳۲-۳۳۱). غالباً این وجه با کاشکی یا ای کاش و مانند آن همراه می‌شده است. گاهی وجه تمنّایی را کنار وجه شرطی آورده‌اند و نیز کنار شکل خاصی از فعل که برای بیان خواب می‌آمده است. در هر سه گونهٔ فعل یادشده، «ی» به فعل می‌پیوسته. این سه گونه را گاه وجه تردیدی نام کرده‌اند (طباطبایی، ۱۳۹۵: ۵۷۶-۵۷۷). دسته‌ای از دستورنویسان نیز وجه تمنّایی و شرطی را در زبان فارسی، وجهی مستقل ندانسته و آن‌ها را در وجه التزامی گنجانیده‌اند (فرشیدورد، ۱۳۹۲: ۳۹۷؛ همان، ۱۳۸۳: ۲۹۸-۳۰۳). چند نمونه از «ی» تمنّا در پایان فعل‌هایی که خود به «ی» پایان گرفته‌اند:

«کاش بدانستیی بر چه دراستاده‌ای/ کاش بدانستیی بر چه قمر عاشقی» (غ ۳۰۲۶)

«ای کاشکی تو خویش زمانی بدانیی/ وز روی خوب خویشت بودی نشانیی

در آب و گل تو همچو ستوران نخفتیی/ خود را به عیش‌خانهٔ خوبان کشانیی» (غ ۳۰۰۳)

مولانا از رهگذر پدیدهٔ آوایی، گویی بر حسرت همیشگی‌اش انگشت می‌گذارد، اینکه کاش آدمی قدر مرتبهٔ راستینش را می‌شناخت؛ آرمانی که در مرکز نظام فکری و تعلیمی او جای دارد.

البته وجه شرطی شواهد چشمگیرتری دارد. این وجه بیشتر به‌صورت جمله‌های پایه و پیروِ شرط و جزایِ شرط پدیدار می‌شود و بیشتر در آخر هر دو فعل «ی» می‌آید. البته این «ی» تنها در شواهد کهن دیده می‌شود (رک: ناتل خانلری، ۱۳۷۴: ۳۲۱/۲-۳۳۰). از این رو، در گوش مخاطب امروزی زنگی ناآشنا دارد و مخاطب اهل و آشنا لحنی باستانی احساس می‌کند:

«ور خود آن بد را نمی‌بینی عیان/ ور نه دشمن بودیی خود را به جان» (۱۳۲۲/۱)

«سبزه نرویدی اگر چاشنی‌اش ندادیی» (غ ۲۱۵۸)

در این بیت‌ها پدیدهٔ آوایی در هر دو سویهٔ شرط و جزای شرط پدیدار می‌شود، آن هم در موقعیت مؤثّر و ضربه‌زنندهٔ دو هجای واپسین قافیه:

«گر تو ینبوع الهی بودیی/ این‌چنین آب سیه نگشودیی» (۳۲۳۶/۱)

«خندهٔ چه؟ رمزی ار دانستیی/ تو به‌جای خنده خون بگرستیی» (۱۷۱۹/۶)

«از زن دیگر گرش آوردیی/ بر وی این جور و جفا کم کردیی» (۱۴۳۴/۶)

شواهد چشمگیر و درخشان این بخش را باید از غزل‌هایی سراغ گرفت که در آن‌ها چند نمونه در یک بافت و فضای شرطی پی‌درپی پدیدار می‌شوند. به این بیت‌ها که از یک غزل گزین شده، بنگرید:

«چه شدی گر تو هم چو من شدیی عاشق ای فتی؟
همه روز اندرآن جنون همه شب اندرین بکا
...ز رفیقان گسستیی ز جهان دست شستیی
که مجرّد شدم ز خود که مسلّم شدم تو را
...ز هوس‌ها گذشتیی به جنون بسته گشتیی
نه جنونی ز خلط و خون که طبیبش دهد دوا» (غ ۲۴۴)

نکتهٔ جذّاب اینجاست که چهار فعلی که در بیت‌های دوم و سوم آمده، دقیقاً در امتداد فعل شرطی نخستین است؛ «اگر عاشق شدیی». در مصراع نخست، مفهوم تمنّا و آرزو در قالب شرطی گنجانده شده است. در چهار فعل بعدی، این فضای آرمان‌نشان و آرزونگار وصف می‌شود. به نظر می‌آید مولانا با ظرافتی کیمیاکار، مرز شرط و جزای شرط را برمی‌دارد. این شعر را هم می‌توان این‌گونه خواند: اگر مانند من عاشق می‌شدی و... و هم بدین سان: کاش مانند من عاشق می‌شدی و از رفیقان می‌گسستی و... . مولانا در جایی دیگر به شیوه‌ای شیرین از «ی» تمنّا به «ی» شرطی گذر می‌کند؛ در غزلی که پیش‌تر از دو بیت نخستینش، در بخش شواهد «ی» تمنّا یاد شد: «ای کاشکی تو خویش زمانی بدانیی...». از بیت چهارم به اسلوب شرطی می‌رسیم:

«از روح بی‌خبر بدیی گر تو جسمیی/ در جان قرار داشتیی گر تو جانیی
با نیک و بد بساختی همچو دیگران/ با این و آنیی تو اگر این و آنیی
یک‌ذوق بودیی تو اگر یک‌ابابیی/ یک نوع جوشیی چو یکی قازغانیی

زین جوش دردوار اگر صاف گشتیی/ چون صاف گشتگان تو بر این آسمانیی
گویی به هر خیال که: «جان و جهان من!» / گر گم شدی خیال تو جان و جهانیی» (غ ۳۰۰۳)

در اینجا هم در دو بیت اخیر، مصراع‌های زوج که جزای شرط در آن‌ها جای گرفته، آشکارا رنگ و نشان تمنّا و آرزو دارند. گویی در این بیت‌ها با نغمهٔ آغازین غزل پیوندی ظریف می‌یابیم. به یاد شیوهٔ فرود در موسیقی ایرانی می‌افتیم.

امّا غزلی هست که این حسّ و حالِ اگررنگی را به غایت می‌رساند و شاعر در هر قافیه و گوشه و کنارش در اگر می‌نشیند، هر چند خود می‌گفت: «در اگر نتوان نشست» (۷۴۲/۲).

«خواجه اگر تو همچو ما بی‌خود و شوخ و مستیی/ طوق قمر شکستیی فوق فلک نشستیی
کی دم کس شنیدیی یا غم کس کشیدیی/ یا زر و سیم چیدیی گر تو فناپرستیی...» (غ ۲۴۸۴)

در این غزل یازده بیتی، جدا از قوافی، یعنی دوازده بار که پدیدهٔ آوایی ما در ساخت شرط و جزای شرط آمده، دوازده بار دیگر نیز در میانهٔ ابیات به نمونه‌هایی از این دست می‌رسیم. از این دوازده مورد جز یکی همه در جایگاه قافیهٔ درونی قرار گرفته‌اند. از این گذشته، پنج فعل با «ی» شرطی آمده که البته حرف آخر فعل «ی» نبوده و پدیدهٔ آوایی روی نداده است. بدین سان با بافت به‌هم فشرده‌ای از ساخت شرط و جزای شرط پی‌درپی روبه‌رو می‌شویم. در کنار ضرب‌آهنگی که تکرار بیست‌وچهار «ی» پس از «ی» و پنج «ی» شرطی دیگر شکل داده، به یک ساختار موسیقی معنوی می‌رسیم که از پی‌آوری مفهوم شرط و مفهوم پیوستهٔ جزای شرط پدید آمده است. این هماهنگی، خود همخوانی باریکی با تجربهٔ روحی و وحدت حالی دارد که ویژگی ممتاز غزلیات شمس است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: [مقدّمه] ۱۳۵). این حالت اگررنگی یا انتشار شکل شرط و جزای شرط در غزل‌های دیگری هم یافتنی است که «ی» شرط یا جزا در قافیه جای گرفته، هرچند «ی» دیگری در پی نیامده و پدیدهٔ آوایی و آن مایه از غرابت پدیدار نشده است؛ مانند: «ز قیل و قال تو گر خلق بو نبردندی» (غ ۳۰۵۳)، «یک ساعت ار دو قبلکی از عقل و جان برخاستی» (غ ۲۴۴۷، غ ۲۹۱۹، غ ۲۷۸۲، غ ۲۵۱۶، غ ۲۵۱۷ و غ ۲۵۸۵).

این تکرار اسلوب شرطی را می‌توان از چشم‌انداز گسترش موسیقی معنوی دید و شنید.

امّا اینکه در این غزل و همین طور بسیاری از نمونه‌هایی که پیش‌تر در بخش‌های مختلف یاد شد، پدیدهٔ آوایی در قافیه جای گرفته، تشخّص این پدیده را چشمگیرتر ساخته است.

شفیعی کدکنی در تأمّلی که دربارهٔ «نقش‌های قافیه در ساختار شعر» دارد، به «تشخّصی که قافیه به کلمات خاص می‌بخشد» و نیز «توجّه دادن به زیبایی ذاتی کلمات» التفات می‌کند (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۶۲، ۷۱-۷۳ و ۹۳-۹۴). هر دو نکته در این نمونه‌ها نمایان است. هم از این رو که کلمات در مرکز توجّه جای می‌گیرند و هم از آن جهت که ما را از ناهنجار دانستن و شنیدن این پدیدهٔ آوایی پرهیز می‌دهد و ما را برمی‌انگیزد تا در افق زیبایی‌شناختی تازه‌ای با آن مواجه شویم.

یای قیدساز

پسوند «ی» گاه به فعل می‌پیوندد و قید می‌سازد. البته این افعال محدودند؛ مانند: گفتی، گویی و پنداری. پسوند «ا» گاه چنین کارکردی داشته است: مانا و گویا، ولی در مواردی «ی» دیگری پس از این «ی» قیدساز می‌آمده: گفتیی، گوییی و پنداریی.

«گفتیی در باطنش دریاستی» (۸۵۰/۲، ۲۷۴۷/۶ و ۳۷۹۳/۲)، «گوییی دل گویدی که میل او» (۲۷۶۲/۶).

مولانا «گوییا» را نیز به کار می‌گیرد: «گوییا شرقیّ و غربی با وی‌ست» (۳۰۳۶/۶، ۳۱۲۱/۶ و غ ۱۶۶۲).

باید یادآوری کرد گاهی برخی قیدها «ی» نکره می‌پذیرند؛ مانند اندکی و بسیاری (رک: فرشیدورد، ۱۳۷۵: ۹۹-۱۰۸). این کاربرد در شعر مولانا نمونه‌ها دارد. [۲۰]

غرابت‌افزایی در برخی نمونه‌ها

در برخی نمونه‌ها کلمهٔ پایان‌یافته به پدیدهٔ آوایی در شکل‌های صرفی یا نحوی به کار گرفته می‌شوند که احساس می‌کنیم به غرابتی افزون‌تر می‌رسیم؛ مثلاً «ماهیی» را در نظر بگیریم که مولانا بارها با هر سه گونهٔ پسوند نکره، حاصل مصدری و خطابی به کار برده است و پیش‌تر از آن‌ها یاد شد؛ امّا در این بیت با جمع بستن آن شکلی نامعمول‌تر یافته است:

«لیک در کُه مارهای پرفنند/ اندرین یم ماهیی‌ها می‌کنند» (۳۵۹۶/۳)

اساساً نکره ساختن حاصل مصدر و جمع بستنش، در هندسهٔ زبان فارسی نمی‌گنجد. در این جایگاه با ظرافتی غریب به گونه‌گونی تجربهٔ ماهیی کردن، با این همنشین ساختن تنکیر و

جمع اشاره می‌کند. در جای دیگر به این کاربرد غریب نزدیک می‌شود، البته این بار از پس «ی» نسبت، به نشانهٔ جمع می‌رسیم: «هم نه‌ای هدهد که پیکی‌ها کنی» (۱۲۶۳/۶).

در شواهد دیگر به حاصل مصدر، ضمیر متّصلی افزوده است:

«زد پرتو ساقییت بر ابر/ کز عکس تو ابرها سقا شد» (غ ۷۰۵)

«از درد چاره نیست چو اندر غریبی‌ایم» (غ ۱۷۱۳)

و در این نمونه‌ها به صفت نسبی:

«ما چو خراییم و خراباتی‌ایم/ خیز قدح پر کن و پیش آر زود» (غ ۱۰۰۴)

«لاجرم ما جنگییم از ضرّ و سود» (۵۰/۶)

و در اینجا به کلمهٔ بسیط: «صوفییم و خرقه‌ها انداختیم» (۱۰۰۸/۵)

و جایی به فعلی که با این پدیده پایان یافته: «گفتییش ای غصّهٔ منکر به حال» (۱۸۲۵/۶)

در نمونه‌هایی یک گروه را به پسوند حاصل مصدری پیوند می‌دهد و از آن پس، پسوند نکره را بر سرش می‌آورد:

«من بی تو نیم و لیک خواهم/ آن با تویی که هست پنهان» (غ ۱۹۲۰)

از این گذشته، با ضمیر اشارهٔ «آن» بر «با تویی» انگشت می‌گذارد و با جمله‌وارهٔ وصفی «که هست پنهان»، به یک با تو بودن مخصوص، یک تجربهٔ ویژه و مرموز اشاره می‌کند.

در جایی دیگر دم از «آن‌دمیی» می‌زند:

«آدمیی آدمی آدمی/ بسته‌دمی زآن که نه‌ای آن‌دمی

آدمیی را همه در خود بسوز/ آن‌دمیی باش اگر محرمی» (غ ۳۱۷۷)

در اینجا آدمیی دو بار در مصراع نخست با «ی» نکره آمده است؛ امّا در بیت دوم به «ی» حاصل مصدر می‌رسیم. این کاربرد دوگانه و تمایز آوایی/معنایی، پیچ‌وتابی به سخن بخشیده است. باید در این دقیقه باریک شد که آن‌دمیی با موقعیت قرینه‌ای که با آدمیی دارد، این احساس را برمی‌انگیزد که «ی» نخست نسبی و «ی» دوم حاصل مصدری است؛ امّا «ی» دوم پنداری طنین نسبی نیز داشته باشد، به‌ویژه با توجّه به «آن‌دمی» در مصراع دوم، گویی «ی» نسبتی به آن «آن‌دمی» افزوده شده باشد. البته دو یای پیاپی نسبی بسیار خلاف قیاس و قاعده می‌نماید. پیش‌تر هم یادآور شدیم در پدیدهٔ آوایی ما همواره پرهیز قاطعی از «ی» دوم نسبی دیده می‌شود. شاید بتوان چنین توجیه کرد که حاصل مصدر و مفهوم مصدری به‌جای صفت

به کار رفته باشد، چنان‌که سلامت گاه در معنای سالم به کار می‌رود شاید هم بتوان چنین تعبیر کرد که: [متّصل به/ در فضای] آن‌دمی بودن باش یا آن‌دمیانه باش. بدین سان، «ی» آخر را باید پسوند قیدساز دانست. به هر روی، با یک حالت نامتعارف افزون‌تر سروکار داریم. از این گذشته، در این ترکیب با اشارهٔ خاصّی که در «آن» هست، به کیفیت بی‌نشان دم ازلی و آن‌سری پیوند می‌یابیم:

«آن دمی کز آدمش کردم نهان/ با تو گویم ای تو اسرار جهان...» (۱۷۳۱/۱)

در این بیت نیز که پدیدهٔ آوایی در ضربهٔ پایانی قافیه قرار گرفته، هرکدام از پسوندها از گونه‌ای است و عملاً مولانا ما را با چهار پسوند «ی» سروکار می‌دهد:

«چون فروگیرد غمت گر چستیی/ زآن دم نومید کن واجستیی» (۱۸۲۴/۶)

در «چستیی» پسوند نخست خطابی است به‌معنای «هستی» و دومی شرطی است. در «واجستیی»، نخستین حاصل مصدری است و دیگری نکره. بدین سان، در عین همسانی، هر پسوند ساز خود را می‌زند و در تکرار تنوّع می‌آفریند.

در نمونه‌هایی دیگر، شکل نحوی در افزودن غرابت نقش‌آفرین است. مخصوصاً کاربرد فعل‌هایی که همنشینی‌شان با کلمهٔ مختوم به دو «ی» پیاپیی که مفهومی تجریدی یافته‌اند، نامتعارف می‌نمایند؛ مانند تلقین کردن با دلداریی:

«ای آن که هستت در سخن مستیّ می‌های کهن/ دلداریی تلقین بکن مر ترجمان را ساعتی» (غ ۲۴۴۱)

نمونه‌هایی از این دست در شواهد پیشین یافتنی است؛ امّا از یک شاهد چشمگیر نمی‌توان گذشت:

«الا ای شاه یغمایی شدم پرشور و شیدایی/ مرا یکتاییی فرما دوتا گشتم ز یکتایی (ترجیع‌بند ۳۱، بند۲)

یکتایی فرمودن غریب است تا چه رسد به نکره ساختنش که چنین معنایی را القا می‌کند: گونه‌ای یکتایی ویژه و مرموز.

از چشم‌انداز زیباشناسی و بلاغت

در گزارش نمونه‌های گوناگون، جابه‌جا سخن از نکته‌های بلاغی به میان آمد. بی‌گمان برای بررسی درست و سنجیدهٔ این پدیده باید به آن در افق بلاغت نگریست. در پایان این

گفتار می‌کوشیم با جمع‌بندی نکته‌های پیش‌گفته، پدیداری این پدیده را در شعر مولانا از منظر زیباشناسی و سخن‌سنجی تحلیل کنیم.

با آنکه در نگاه آغازین ممکن است این پدیده از لحاظ آوایی، نامتعارف و ناهنجار بنماید و گونه‌ای پرهیز و پروا از آن احساس شود، از نخستین نمونه‌های شعر و نثر فارسی دری تا امروز پیوسته پدیدار می‌شده است. گویا از سدهٔ هشتم به این سو، نمونه‌های آن کمتر باشد؛ امّا در شعر مولانا حضور چشمگیری دارد. در شعر شماری از شاعران و برخی متون منثور نیز این پدیده جلوه‌ای دارد. در این میان، شعر عطّار شاخص‌تر است و با مولانا سنجیدنی‌تر. یادآوری این نکته بایسته است که در مواجههٔ بلاغی با این پدیده نباید تنها معیارهای کمّی را در شمار آورد. غرابت این پدیده در کاربردهای گونه‌گون هرگز یکسان نمی‌نماید. این نکته هم به گونه‌های دو یایی که از پی هم می‌آیند بازمی‌گردد و گاه به نوع کلمه‌ای که این پدیده در پایانش جای گرفته است.

در نمونه‌هایی که «ی» دوم نکره است، اینکه اسم نخستین اسم معنی باشد، غرابتی افزون‌تر می‌سازد؛ مانند معنیی و اگر اسم نخست حاصل مصدر باشد، درجهٔ غرابت بیشتر می‌شود؛ مانند دلداریی. در نمونه‌هایی که حاصل مصدر نامتعارف باشد یا برساختهٔ مولانا، ماجرا از این هم پیچیده‌تر می‌نماید؛ مانند ارکانیی، خورشیدیی، عیسی‌زاییی یا زنبوریی.

همین طور اگر نمونه‌ها در ساخت صرفی پیچیده‌تری پدیدار شوند، القای غرابت بیشتری می‌کنند؛ مثلاً وقتی جمع بسته شوند: ماهیی‌ها یا زمانی که یک ترکیب پسوند «ی» بگیرد: آن‌دمیی.

از این گذشته، جای گرفتن کلمات مختوم به پدیدهٔ آوایی ما در موقعیت قافیه یا قافیهٔ درونی، آشکارا غرابت را چشمگیرتر می‌سازد؛ زیرا جایگاه تکیهٔ موسیقایی شعر است. همچنین پی‌آوری در فواصل کوتاه، مثلاً در قافیه‌های یک بیت یا حتّی یک غزل یا در جمله‌ها و تعبیرهای پیاپی، آن را چشمگیرتر می‌سازد.

امّا آنچه اهمیتی افزون‌تر دارد، قرار گرفتن نمونه‌ها در نقطهٔ ویژه‌ای از سیاق سخن یا جای مخصوصی ازجمله یا سر بزنگاه یا لحظهٔ حسّاسی از داستان است. اساساً در شنیدن این نمونه‌ها این احساس به ما دست می‌دهد که این نمونه‌ها از رهگذر شکل نامتعارف تلفّظ و تصریف، دلالتی ضمنی می‌آفرینند: مخصوص بودن یک تجربه و متفاوت بودن یک مفهوم. بدین

ترتیب، چه‌بسا در حکایتی یک بار این پدیده پدیدار شود؛ امّا در جایگاهی که ناگزیر می‌شویم، بررسی بسامدی را به یک سو نهیم.

همین جا باید بر نکته‌ای بنیانی دست نهاد. از رهگذر این نگاه کیفی و بافت‌مدار، درمی‌یابیم که اوّلاً ماجرا را نمی‌توان به شمار نمونه‌ها و تحلیل کمّی آن‌ها تقلیل داد، ثانیاً نباید این پدیدهٔ آوایی را همیشه شیوه‌ای ناهنجار به شمار آورد. باید پذیرفت بسیاری شاعران و نیز عارفان که در متون منثور، آن را ناهنجار نمی‌انگارند و حتّی اصرار به کار گرفتنش دارند، در آن ظرافتی می‌بینند و بلاغتی ویژه می‌یابند. به‌ویژه مولانا بسیار آن را خوش می‌دارد و دلبستگی مخصوصی به کاربست آن در سراپای *مثنوی* و غزل‌ها دارد.

اینجاست که به نقطهٔ تعیین‌کنندهٔ ماجرا می‌رسیم، هنگامی که احساس می‌کنیم باید در مرزهای هنجار و ناهنجار بازنگریست. درست همین جا نقطهٔ عزیمت مناسبی برای رهیافت بلاغی به این پدیده است. از دیرباز در همهٔ گونه‌های هنری، مرزبندی‌هایی دربارهٔ هنجار و ناهنجار به چشم می‌آید. در دوره‌های گونه‌گون و رواج و کساد پسندهای رنگ‌به‌رنگ، این مرزها دستخوش دگرگونی می‌شوند و همیشه این مرزها آشنا و آشکارا نیست و در انواع هنری مختلف و نیز قالب‌ها و مکتب‌ها و گرایش‌های گوناگون و نیز جغرافیاها و تاریخ‌های متفاوت، این مرزها جابه‌جا می‌شوند؛ امّا به هر روی، پیوسته میان آفرینشگران و مخاطبان و ناقدان، اجماعی در وجود مرزهای زیبایی‌شناختیِ قطعی و نسبی وجود دارد. دربارهٔ متون ادبی به نظر می‌رسد به‌ویژه نسبت به ناهنجاری‌های آوایی، تسامح و نسبیت کمتری روا داشته شود، در حالی که ناهنجاری‌های معنایی از یک متن تا متن دیگر که به دو عصر و سبک و سیاق تعلّق دارند، می‌تواند متفاوت فهم و ارزیابی شود. یک تصویر سبک هندی از منظر خوگران شیوهٔ خراسانی چه‌بسا ناهنجار و نازیبا قلمداد شود و بیان یک اندیشهٔ عرفانی از نگاه دلبستگان جهان حماسه، ممکن است بیگانه و غریب بنماید.

البته در عرصهٔ اصوات و آواها در هر زبان آرام‌آرام دگرگونی‌هایی روی می‌دهد، چنان‌که در شعر شاعران کهن خراسان ویژگی‌هایی آوایی به گوش می‌رسد که در دوره‌های بعد و مخصوصاً عصر ما چه‌بسا ناهنجار و گوش‌آزار به شمار آید. با این همه، آنچه برای بسیاری از مخاطبان و حتّی ناقدان در این زمینه زشت و ناهنجار احساس می‌شود، ممکن است با توجّه به حال‌وهوای شعر کهن و در نظر داشتن ملاحظات تاریخ زبانی و آواشناسی تاریخی،

به آسانی و سرعت بدل به زیبایی و هنجار نشود، در حالی که در زمینهٔ تصویر و معنا و درون‌مایه، چشم‌انداز تاریخی و خوگری با سنّت‌های پرورندهٔ متون چه‌بسا به تعدیل و تغییر نگاه بینجامد. با این حال، تأمّل در نمونه‌هایی چون پدیدهٔ آوایی ما، مخصوصاً باریک شدن در رفتار مولانا با آن، نشان می‌دهد که حتّی ناهنجاری‌های آوایی و آنچه در تلفّظ ثقیل و ناهموار می‌نماید، در بافت‌های گوناگون و بوطیقاهای مختلف به شیوه‌ای دیگر در گوش نشانده شوند.

رادویانی با اصطلاح «متنافر» که آن را «ضدّ متلائم» معرفی می‌کند، دست بر یکی از اساسی‌ترین نارسایی‌های سخن در چارچوب‌های بلاغی کهن می‌نهد. او متنافر را بر دو وجه می‌داند: یکی به حرف و دیگر به معنی. دربارهٔ گونهٔ نخست می‌نویسد: «چنان‌که حروف از یکدیگر گریزان بود و ناساخته. چنان‌که بیتی را دمادم روایت نتوان کردن و بر زبان گفتن آن دشخوار بود... و چنین سخن معیوب باشد» (رادویانی، ۱۹۴۹: ۱۳۴-۱۳۵). به نظر می‌رسد از دید قدما این پدیدهٔ آوایی، مصداق تنافر بوده است. گونه‌ای گریز از پیاپی شدن واج‌های یکسان یا دارای واجگاه‌های نزدیک، همیشه به چشم می‌آید، چنان‌که دوستر و بتر به‌جای دوست‌تر و بدتر به کار می‌رود (ذوالنور، ۱۳۷۳: ۱۸۸). فرشیدورد خوش‌آهنگی را از عوامل اصلی فصاحت کلمات می‌داند. او یک عامل دوری از آن را اجتماع واج‌ها و حروف قریب‌المخرج و هم‌واجگاه می‌داند و کلماتی چون روش‌شناسی و برف‌فام را مناسب نمی‌شمارد. او کلمهٔ دارای تنافر را گران‌آهنگ نام می‌نهد (فرشیدورد، ۱۳۷۸: ۵۷۰/۲-۵۶۹).

با این همه، در کار شاعران برجستهٔ ما گاه برخوردی کاملاً متفاوت با همنشینی واج‌های یکسان صورت می‌گیرد. شاعری با شناخت موسیقایی و حسّاسیت صوتی حافظ، بارها کلماتی را از پی هم می‌آورد که واج پایانی کلمهٔ نخست با واج آغازین کلمهٔ سپسین یکسان است. گاه در میانهٔ دو واج همسان واکه‌ای می‌آید؛ پدیده‌ای که با پدیدهٔ ما شباهتی دارد، گونه‌ای واج‌آرایی یا جلوه‌ای از جادوی مجاورت: «گویند سنگ لعل شود در مقام صبر» (حافظ، ۱۳۷۴: ۱۵۳) [۲۱].

اتفاقاً این حالت نامتعارف پیاپی شدن مصوّت «ی» با یک نیم‌مصوّت میانجی «ی»، آن هم در پایان واژه، مخاطب را به این احساس می‌رساند که با خصیصه‌ای سبکی سروکار یافته است، مخصوصاً دربارهٔ مولانا که وی با گشاده‌دستی این پدیده را به کار می‌گیرد و چنان‌که

گفتیم، گاه در فواصل نزدیک نمونه‌ها را پیاپی می‌آورد یا در موقعیت‌های ویژه‌ای آن‌ها را می‌نشاند. بایسته است این پدیدهٔ آوایی را یکی از مختصّات سبکی او به شمار آوریم، نکته‌ای که در تحلیل‌های سبک‌شناختی مولانا بدان التفاتی نشده است. آنچه باید در کاربست این پدیده بر آن دست نهاد، در میان آوردن شیوه‌ای دیگر در آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی است. شکستن عادت‌های مألوف و هنجارهای رایج در شگردهای هنری و رفتارهای بلاغی همواره در مرکز توجّه بوده است؛ امّا در اینجا با گذر از مرز سروکار داریم نه بازی با مرز! هنری دیدن «ناهنجار» یا به تعبیر درست‌تر «ضدّهنجار»، پنداری به مخاطب القا می‌شود که: «زشت باید دید و انگارید خوب!» اینکه دقیقاً زشتی، زایندهٔ زیبایی، آن هم زیبایی تازه و نوآیین تلقّی شود، غرابتی دیگر دارد و حتّی از قلمرو آشنایی‌زدایی‌های شناخته‌شده بیرون می‌افتد. می‌توان از پدیده‌ای همسان در جهان موسیقی سراغ کرد: کاربرد فواصل نامطبوع، به‌ویژه در تحلیل تحوّلات زبان و گزینش و رواج یک صورت خاص از «انتخاب الگوی خوش‌آهنگ‌تر و گوش‌نوازتر» سخن می‌رود (سارلی، ۱۳۸۷: ۱۲۰). بر سنّت موسیقی کلاسیک، تصوّری سایه و سیطره دارد که اصوات در فواصل معیّنی که از نظمی مخصوص پیروی می‌کنند، گوش‌نواز و پذیرفتنی‌اند؛ امّا در برخی قطعات و لحظات، چارچوب فواصل مطبوع به یک سو نهاده می‌شود. بیشتر این نمونه‌ها از موسیقی مدرن است. در موسیقی پیشامدرن غالباً خوش‌آهنگی تمام نغمات و اصوات، اصلی مسلّم بود. با این همه، باخ، آن معمار سترگ موسیقی، گاه با جسارتی غریب آن را تجربه کرده و کیمیاکارانه در ساختار استوار و سازوار موسیقی‌اش گنجانده، ازجمله در بیست‌ویک کرال مذهبی که برای ارگ دیر نگاشته است. نکتهٔ باریک آنکه موسیقی‌شناسان امروزه بر نسبی بودن مفهوم مطبوع/نامطبوع فواصل تأکید می‌کنند؛ یعنی تصوّری که از این دو وجود دارد، بسته به خوگری مخاطبان با گونه‌هایی از موسیقی و همسویی با سلیقهٔ دوران‌ها و مکتب‌های گوناگون و متغیّرهای دیگر، یکسان نخواهد بود (رک: احمدی، ۱۳۸۹: ۳۵۳-۳۵۵)؛ امّا با هنجارهای زیبایی‌شناختی صوتی که از مجموعهٔ آثار به ما القا می‌شود، چه‌بسا رویارویی با آثاری دیگر، ما را به شگفتی و درنگ وادارد. همین طور هنگامی که آنچه قاعدتاً باید ناهنجار و زشت به گوش می‌آمد، سرچشمهٔ زیبایی و گشایندهٔ افق بلاغتی متفاوت می‌شود، شگفتی ما افزون‌تر می‌گردد.

از این معنی در هنرهای دیگر هم می‌توان نشان یافت. این تصوّر و برداشت که هنر یکسر جلوه‌گاه جمال است و اجزای اثر هنری همیشه باید در اوج زیبایی باشند، از دیرباز محلّ مناقشهٔ نظری و عملی بوده است. تأمّل در تاریخ هنر نشان می‌دهد مرزهای زشتی و زیبایی از زوایای گوناگون شناور بوده و مصادیق خرد و کلان زشتی و نمونه‌های ناهنجاری همواره راه به جهان هنر گشوده‌اند و گاه جایگاهی والا و مؤثّر در آفرینش و شکل‌گیری اثر هنری داشته‌اند (رک: اکو[1]، ۱۳۹۵: ۲۹-۱۳؛ همان، ۱۳۹۲: ۷۳-۸۰). به هر روی، در مواجهه با آثار هنری و نیز تحلیل زیبایی‌شناختی آن‌ها، ناگزیر از نسبی‌نگری هستیم؛ آنچه در بلاغت سنّتی ما گاه مغفول مانده است. در همین قلمرو زیباشناسی آواشناختی، در مواردی نزدیک به پدیدهٔ ما، گاه برخی بر حافظ خرده گرفته‌اند که چرا کسره‌های نقش‌نما را پیاپی به کار بسته و جانب فصاحت سخن را فرونهاده است:

«ساکنانِ حرمِ سرّ و عفافِ ملکوت» یا «داستانِ شبِ هجرانِ تو گفتم با شمع» (تجلیل، ۱۳۷۴: ۱۰-۹).

در حالی که در این مصراع‌های درخشان دقیقاً همین تکرار هنری، تکیهٔ ظریفی آفریده است. البته در همین مورد برخی تأکید کرده‌اند که باید از زاویه‌ای دیگر نگریست و زیبایی‌شناسی ویژهٔ این کاربردها را دریافت، چنان‌که در بلاغت سنّتی، تنسیق صفات یک شیوهٔ سخن‌آرایی دانسته شده است (رک: فرشیدورد، ۱۳۷۸: ۶۰۴/۲-۶۰۵). دربارهٔ پدیدهٔ آوایی ما باید یادآوری کرد که حتّی آواشناسان اشاره کرده‌اند که «واج‌ها به‌جز نقش‌های تمایزدهنده یا مرزنما که در رساله‌های واج‌شناسی مطرح می‌شوند، اغلب نقش‌های دیگری نیز برعهده می‌گیرند»، به‌ویژه نقش زیبایی‌آفرینی که کمتر بدان التفاتی می‌شود (مارتینه، ۱۳۸۰: ۵۷).

نکته‌ای که باید در کاربست گسترده و گشاده‌دستانهٔ پدیدهٔ آوایی ما در *مثنوی* و *غزلیات شمس* بدان توجّه داشت، طرز غرابت‌مدار مولاناست. او پیوسته مرزهای زبان را به بازی می‌گیرد. عادت‌شکنی‌های او بسی گسترده و گونه‌گون است و هنجارهای واژگانی، نحوی، شیوه‌های رایج بیان تمثیل و داستان و نیز معیارهای زبان معیار و فاخر و شاعرانه و قواعد

1. Eco

بلاغت و فصاحت را درمی‌نوردد. این شکستن چارچوب‌های زبانی –زبان در مفهوم گستردهٔ پیش‌گفته– با ستیزهٔ او با زبان، پیوندی پیچیده و ژرف می‌یابد. او زبان را در فاصله با تجربه و حقیقت می‌پندارد و از سویی راهزن و گمراه‌ساز مخاطب. پنداری هنجارگریزی‌های زبانی او که زبانی این مایه متفاوت آفریده، در فراخ‌ترین چشم‌انداز، دلالتی ضمنی و کنایی در کار می‌کند؛ یعنی این زبان می‌کوشد از تجربه‌ای دیگر سخن سر دهد (رک: توکّلی، ۱۳۹۴: ۳۷۱). بدین سان، پدیدهٔ آوایی ما به سهم خود طنینی را به گوش مخاطب می‌رساند که نشانهٔ روشن آویزش همیشگی شاعر با زبان است. این نگاه به زبان در سنّت صوفیانه سابقه دارد؛ سنّتی که تجربهٔ عرفانی و ایمانی را آن‌سوی گفتن و آموختن می‌بیند. یک نکتهٔ باریک دیگر هم در روی‌آوری صوفیان به زبان هست که با این پدیده پیوند دارد: نزدیکی زبان آنان خصوصاً صوفیان خراسان به زبان مردم. در شعر و نثر صوفیانهٔ پارسی، چارچوب‌های زبان فاخر و معیار دربار و ادیبان حرفه‌ای به یک سو نهاده می‌شود. زبان، بی‌تکلّف و چالاک است و راه بر ورود واژه‌ها و ویژگی‌های آوایی و دستوری زبان عوام و لهجه‌های یک منطقه فرو نمی‌بندد. در زبان مولانا کنار هم نشاندن گونه‌ها و سطح‌های مختلف زبان چشمگیر است. در گوش مولانا شاید این پدیدهٔ آوایی، طنینی نوستالژیک داشته و زبان خراسان کهن را فرایاد او می‌آورده است. نکته‌ای که بار دیگر باید بر آن انگشت نهاد، این است که هرچند با پدیده‌ای آوایی سروکار داریم، این تشخّص آوایی با اشکالی از تأکیدات معنایی نسبت می‌یابد، به‌ویژه در کاربردهای مولانا. در بسیاری مصراع‌ها و ابیات و در مواردی پاره‌های کلام احساس می‌کنیم کلمهٔ مختوم به این پدیده، در مرکز توجّه جای می‌گیرد، اینکه آن کلمه جلوه و جایگاهی متمایز نسبت به کلمات همنشین خویش بیابد. اگر از چشم‌اندازی بنگریم که شعر را رستاخیز واژگان یا حرکت به‌سوی این رستاخیز فهم می‌کند، کانونی شدن کلمه چه‌بسا بتواند راهگشای این آرمان باشد (رک: شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۳–۵). هنگامی که مولانا می‌گوید: «هر ذرّه را ز لطفت خورشیدیی دگر ده» (غ ۲۰۳۳)، آشکارا آنچه مایهٔ تشخّص مصراع و جمله شده، همین پدیدهٔ آوایی است و تأکیدی که بر مفهوم/تصویر «خورشید بودن» شده است. این آشنایی‌زدایی که در تصویر بسیار آشنای «ذرّه و خورشید» صورت گرفته، دقیقاً به همین نقطه بازمی‌گردد؛ تصویر و تمثیلی که مولانا بارها بدان می‌پردازد. [۲۲]

در اینجا آمدن «ی» حاصل مصدری و از آن پس تنکیر این مفهوم تجریدی خورشید بودن، درحقیقت یک رویداد نامعمول در قلمرو معنا را با یک رخداد نامتعارف آوایی درهم تنیده است. تصوّر کنید اگر گفته بود ذرّه‌ها را خورشید کنی؛ مثلاً هر ذرّه را کنی تو خورشید بی‌مثالی، تعبیری بسیار عادی‌تر و فروتر به نظر می‌رسید و آن پیچ‌وتاب معنایی/آوایی در آن نبود؛ امّا آنچه در این نمونه و بسیاری شواهد دیگر مولانا شایستهٔ درنگ می‌نماید، تأکیدی است که به تمایز یک مفهوم و ویژگی یک تجربه می‌رود. دقیقاً همین پدیدهٔ آوایی/معنایی چنین القایی را می‌آفریند. در همان شاهد یادشده، با آمدن «ی» نخست به حاصل مصدر «خورشیدی» می‌رسیم، حال و مقامی که هر ذرّه قرار است تجربه کند. این با بخشیدن خورشید به هر ذرّه فرق‌ها دارد. «ی» دوم این تأکید را در کار می‌کند که تجربهٔ خورشید شدن هر ذرّه با ذرّهٔ دیگر تفاوت‌ها دارد و تکراری در تجلّی نیست. بدین سان، پسوند نکره هم بر تمایز تجربه و نیز تمایز تجارب تجربه‌کنندگان با همدیگر دلالت و اشارت می‌کند. پیداست این تلقّی، پیوندی ظریف با جهان‌شناسی مولانا و نگاه او به خداوند و فضل بی‌کرانه‌اش دارد. در بسیاری از نمونه‌ها بر بیان‌ناپذیری، شگرفی و ویژگی تجربه‌های آن‌سری خصوصاً پیوند انسان و خدا یا اطوار بندگان خاص و نیز آنات عاشقان و حالات معشوق انگشت گذاشته می‌شود. در بسیاری از این نمونه‌ها چنان‌که دیدیم، پسوند پایانی، «ی» نکره است. مولانا البته در این قلمرو میراث‌بَر سنّت ذهنی-زبانی صوفیه و نیز ادب غنایی است.

آنچه در این ماجرا جلوه‌ای جذّاب دارد، این است‌که در نگاه نخست، با پدیده‌ای کاملاً صوری در قلمرو اصوات –پیاپی شدن صامت و مصوّت «ی»– و دستور زبان –پیاپی شدن گونه‌های «ی»– سروکار داریم؛ پدیده‌ای بسیار خُرد در شبکهٔ صورت‌های مولانا که بسی گسترده و گونه‌گون و پیچیده است؛ امّا و هزار امّا که همین جلوهٔ صوری خُردینه با کلان‌ترین و مرکزی‌ترین اندیشه‌ها و عواطف او نسبت می‌یابد. گذاری چنین از صورت تا معنی، روشن‌ترین گواه این حقیقت است که معنی خود صورت خویش را برگزیده است و گویی میانهٔ معنی و صورت، مرز و تمایزی نباشد، ماجرایی که در هر هنر راستین و والایی جلوه دارد. بدین سان، سنجش هنر اصیل ما را به صورت‌گرایی می‌رساند (رک: شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۲۱۹-۲۰۸).

واپسین نکته‌ای که باید از آن یاد کرد، راهگشایی و روشنگری بررسی‌های صوری [۲۳] در مطالعهٔ ادب صوفیانه، خصوصاً شعر مولاناست. مولانا و عارفان، پیوسته صورت‌ها و جلوه‌های صوری چون زبان و شعر و روایت را فروکوفته‌اند و فاصله و راهزن و نارسان دانسته‌اند. شگفتا که برای راه یافتن به عالم معنا و تجربه در اوجیّات متون عرفانی، شیوه‌ای سنجیده‌تر از تحلیل صوری پیش رویمان نیست؛ زیرا در هر اثر اصیل و برجسته، صورت، سربه‌سر معنی را آینگی می‌کند و شاعر راستین و صوفی اهل تجربه و معنی، پشت یکایک کلماتش حضور دارد. درست همین نکته است که گفتار مولانا و آن بزرگان را از تصنّعات فریب‌کار و ریاآمیز سبک‌سازان عصر ما و هجوم هیجان‌آمیزشان به غرابت‌سازی‌های نوبه‌نو متمایز می‌سازد (رک: شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۴۲۸-۴۲۹؛ همان، ۱۳۹۲: ۷۸-۱۰۰؛ توکّلی، ۱۳۹۴: ۴۶۷). به یاد آوریم اشارت هوشمندانهٔ لئو اسپیتزر[1]، پژوهندهٔ سترگ سبک‌شناسی ادبی را که: «مطمئن‌ترین راه دریافت کانون‌های روانی هیجان در یک نویسنده یا شاعر این است که به خواندن اثر ادامه دهیم تا چیزی زبان‌شناختی توجّهمان را جلب کند» (ولک[2]، ۱۳۸۸: ۲۱۵/۷ ؛ غیاثی، ۱۳۶۸: ۴۲-۴۳).

نتیجه‌گیری

التقای دو واکهٔ «ی» در پایان کلمه که دومی یکی از گونه‌های پسوند «ی» است و اوّلی گاه جزء کلمه و گاه خود، یک پسوند است، از دیرباز تا امروز در فارسی دری نمونه دارد. با آنکه گونه‌ای پرهیز از این پدیدهٔ آوایی دیده می‌شود، از سویی در کار برخی شاعران و گاه در متون منثور، به‌ویژه متون عرفانی، این پدیده به شیوه‌ای نامتعارف در افقی زیباشناختی جای داده شده و این ناهنجاری آواشناختی، یک آشنایی‌زدایی هنری قلمداد گردیده است. در روی‌آوری هنری به این پدیده باید از دو شاعر خلاق آذربایجان، خاقانی و نظامی، در کنار عطّار و برخی نمونه‌های متون منثور عرفانی یاد کرد. با این همه، مولانا در این میانه جایگاهی یگانه دارد. او در یازده غزل و چند رباعی و بسیاری ابیات *مثنوی* کلمات مختوم به این پدیده را در موقعیت قافیه قرار می‌دهد. در برخی ابیات این پدیده سه یا چهار بار آشکار می‌شود. در بسیاری شواهد تعمّد مولانا در کاربست این پدیده نمایان است. نمونه‌های او از نظر تنوّع گونهٔ

1. Leo Spitzer
2. Wellek

پسوند «ی» دوم و در مواردی «ی» نخست نیز تأمّل‌برانگیز است. شمار چشمگیری از شواهد او برساختهٔ خود اوست و از نمونه‌های دیگران نامتعارف‌تر و نامعمول‌تر است؛ امّا نکتهٔ بنیانی در کاربردهای مولانا گره زدن تأکید آوایی در این پدیده با تکیهٔ معنایی است. مولانا این التقای واکه‌ها را که گونه‌ای درنگ در تلفّظ و شدّت صوتی می‌آفریند، به قلمرو معانی می‌کشاند و غالباً با آن نوعی اغراق و اختصاص را القا می‌کند. از این رهگذر، این پدیدهٔ آوایی در تبیین ویژه‌ترین حالات و آنات معنوی به کار گرفته می‌شود؛ مثلاً در اشاره به رابطهٔ مخصوص و اسرارآمیز ازلی خداوند با انسان یا در یادکرد تکراری نبودن تجلّی الهی و ویژه بودن ملکوت هر انسان. در برخی نمونه‌های درخشان حتّی به جایگاه روایت‌شناختی شواهد می‌توان توجّه کرد؛ آنجا که درست در صحنهٔ حسّاس داستان یا بزنگاه پیرنگ، کلمهٔ مختوم به پدیده پدیدار می‌شود و تمام بار قصّه را بر دوش می‌کشد و چونان نقطهٔ ثقلی نقش می‌آفریند. در روی‌آوری گسترده و گونه‌گون مولانا به این پدیده، شیوهٔ شاخص او در بازی با مرزهای زیبایی‌شناختی رایج را باید در نظر داشت و اینکه چه‌بسا او می‌کوشد از زشتی و ناهنجاری و ضدّزیبایی در چشم‌انداز سنّتی و آشنا، راهی به زیبایی‌شناسی تازه و متمایزی باز کند؛ «تا ز خمره‌یْ زهر هم شکّر خوری» (۴۲۳۷/۵).

پی‌نوشت‌ها

* در سراپای این نوشتار، تنها در ارجاعات مکرّر به *مثنوی* و *کلیات شمس* نام کتاب را نیاورده‌ایم. دربارهٔ کتاب نخستین، عدد سمت راست، شمارهٔ دفتر و عدد سمت چپ، شمارهٔ صفحه را نشان می‌دهد و در کتاب دوم، شمارهٔ غزل آمده است. همه جا از *مثنوی* تصحیح نیکلسون طبع لیدن و *کلیات شمس* ده جلدی فروزانفر نقل کرده‌ایم، مگر آنکه از چاپی دیگر یاد شده باشد.

۱. *فرهنگ فارسی زان‌سو* که شامل ۷۰۰۰۰ کلمهٔ *فرهنگ فارسی معین* و نیز ۴۰۰۰ واژهٔ عامیانه است و کلمات براساس حرف آخر به اوّل در آن مرتّب شده‌اند، نشان می‌دهد ۱۵۶۹۸ کلمه با «ی» پایان می‌گیرد که ۱۴/۳۸ درصد کل این کلمات را تشکیل می‌دهند که پس از کلمات مختوم به «ن» و «ه» مرتبهٔ سوم را دارند. نگاهی به مدخل «ی» نشان می‌دهد به شکل چشمگیری یای پایانی این کلمات پسوند است (کشانی، ۱۳۷۲: [مقدّمه] هشت و ۳۷۹-۴۳۸).

۲. برخی دستورنگاران ایرانی (کلباسی، ۱۳۹۱: ۲۵) و فرنگی، پسوندهای صرفی را اساساً پسوند نخوانده‌اند و بر آن‌ها عنوان واژه‌بست (enclitique) نهاده‌اند و تنها پسوندهای اشتقاقی را پسوند خوانده‌اند. دستورنویسان

سنّتی و زبان‌شناسان دربارهٔ اصطلاح اشتقاق وفاق ندارند و کاربرد این واژه در میان آن‌ها با تفاوت‌هایی همراه است (رک: طباطبایی، ۱۳۹۵: ۳۲-۳۸).

۳. برای آگاهی از گستردگی و گونه‌گونی این پسوند و بخش‌بندی‌های مختلف آن و نیز میزان زنده بودن و زایندگی‌اش، نک: فرشیدورد، ۱۳۸۶: ۱۳۴، ۱۳۸، ۱۴۰، ۱۵۲، ۲۳۴-۲۴۲ و ۴۷۱-۵۰۷؛ همان، ۱۳۹۲: ۱۴۷ و ۶-۱۵۵؛ همان، ۱۳۸۰: ۲۳۷؛ معین، ۱۳۶۹ب: ۷۷-۸۰ و ۸۸-۱۵۵؛ کلباسی، ۱۳۹۱: ۱۳-۲۱؛ لازار، ۱۳۹۳: ۲۹۲-۲۹۰؛ مرادی، ۱۳۸۷: ۹۳-۱۱۴؛ ابن‌الرسول، ۱۳۹۳: ۴۹-۵۸؛ توکّلی، ۱۳۸۹: ۱۰۵-۱۲۰ و نیز مدخل بسیار مفصّل «ی» در لغت‌نامهٔ دهخدا، ۲۳۶۱۸/۱۵-۲۳۶۳۸.

۴. این تبدیل در پسوند «ی» نکره روی نمی‌دهد و خانه‌ای و زنده‌ای به کار می‌بریم. شاید بتوان این تمایز را با دو نکتهٔ باریک پیوند داد. نخست اینکه پسوند نکره در گذشته یای مجهول بوده و تلفّظ آن با «ی» نسبت یا مصدری که معلوم بوده، فرق داشته است. یای مجهول در همراهی با همزه در این کلمات، دشواری و غرابت تلفّظ کمتری داشته است. دیگر آنکه تکیه دربارهٔ «ی» نسبت و مصدری روی «ی» است؛ امّا «ی» نکره تکیه ندارد. این نکته نیز تلفّظ «ی» نکره را آسان‌تر می‌ساخته است.

۵. «در گفتار سریع i پس از واکه تبدیل به y می‌شود: میآئی [به:] میای» (لازار، ۱۳۹۳: ۲۱).

همین طور نمونه‌های دیگری از کاربست قواعد عربی در این زمینه می‌توان یافت. هروی به‌جای هریی (هری: ریخت کهن هرات) یا دهلوی به‌جای دهلیی یا رازی به‌جای ریی (رک: فرهنگ پیشوندها و پسوندهای زبان فارسی، ۴۹۵).

۶. در فارسی میانه «ی» حاصل مصدر به شکل «-یه» بوده: بزرگیه به‌جای بزرگی و «ی» نسبت به صورت «-یک» یا «-یگ» می‌آمده: نامیک یا نامیگ به‌جای نامی (رک: کلباسی، ۱۳۹۱: ۱۱۶ و فرشیدورد، ۱۳۸۶: ۲۹۳۲/۴-۲۹۳۱). ریخت این دو پسوند بسیار مهم به گونه‌ای چشمگیر شمار کلمات مختوم به «ی» را نسبت به فارسی دری کاهش می‌دهد و امکان روی دادن پدیدهٔ آوایی مورد بحث ما را پایین می‌آورد. موارد دیگر مربوط به پسوند «ی» و نیز «ی» پایان کلمه نسبت به فارسی نو محدودیت‌هایی دارد که تفصیل آن مجالی دیگر می‌خواهد.

۷. چنان‌که قاضیّ به‌جای قاضیی (قاضی من) به کار می‌رود و موسوی به‌جای موسیی. در زبان‌های دیگر هم پرهیز و گریز در این زمینه دیده می‌شود. در فرانسه با جایگزین کردن ضمیری که با صامت پایان می‌گیرد به جای ضمیری که به واکه ختم می‌شود، هنگامی که کلمهٔ بعدی با واکه آغاز می‌گردد؛ مثلاً son به‌جای sa یا استفاده از صامت‌های میانجی یا تلفّظ صامت ناخوانای پایان کلمه و تمهیدات دیگر از التقای واکه‌ها (haitus) می‌پرهیزند و به‌گونه‌ای به خوش‌آوایی (euphonie) می‌گریزند. احتمالاً در کلمات بسیار نادری چون chiite بتوان این پدیده را یافت؛ در معنای شیعه که باز یک کلمهٔ دخیل است و از این نظر خلاف قیاس بودنش قدری موجّه است. گویا در زبان‌های انگلیسی و ایتالیایی نیز این پدیده پدیدار نشود و احیاناً در بسیاری زبان‌های دیگر نباشد یا دست‌کم در حدّ زبان فارسی نمونه نداشته باشد. شیوه‌های گریز از التقای واکه‌ها را گاه بدین صورت بخش‌بندی کرده‌اند: واکه‌زدایی، غلت‌افزایی، غلت‌سازی، ادغام دو واکه و نیز تبدیل دو واکه به یک واکهٔ مرکّب (رک: جم، ۱۳۹۴: ۷۹-۱۰۰). از شیوه‌ای دیگر هم باید یاد کرد: بهره‌گیری از صورت‌های دیگر دستوری

برای گریز از این رویداد آوایی، مثلاً به‌جای ماهیی تنها یا گل آبیی یا شکوه و زیباییی، بگوییم ماهی تنهایی یا گلی آبی یا زیبایی و شکوهی. همین طور به جایگزین کردن کلمات همسان یا نزدیک می‌توان اشاره کرد؛ مانند شکوه و جمالی (به‌جای زیباییی).

۸. قدما مخرج یای مصوّت را از یای صامت متمایز می‌دانستند (ابوعلی سینا، ۱۳۴۸: ۸۲).

۹. یک نکتهٔ سوءتفاهم‌برانگیز در زبان فارسی هست که اصطلاح تکیه را برای دو مفهوم متفاوت به کار می‌بریم، هم در معنای تکیهٔ کلمه (stress) که عملاً عبارت از تکیه کردن بر هجا و متمایز ساختن هجایی از کلمه است و از سویی، تکیه را در مفهوم زیر و بمی و تکیه در جمله (pitch-accent) هم به کار می‌گیریم؛ امّا تأکیدهای عاطفی که خصوصاً در خواندن شعر و گاه نثر دیده می‌شود، گونهٔ سومی از تکیه باید قلمداد شود که گاه از آن به‌عنوان لحن خوانش شعر یاد می‌کنند. برخی زبان‌شناسان تکیه را عنصری ساختاری به شمار می‌آورند، به‌گونه‌ای که می‌توان آن را در سراسر سطوح زبان سراغ کرد؛ از آواشناسی، واج‌شناسی، ساخت واژه، نحو، معناشناسی و گفتمان‌شناسی (سایپر، ۱۳۷۶: ۱۷۳-۱۷۵).

۱۰. «موسیی، بهتر است نسبت به موسی فرض شود؛ یعنی پیرو موسی. شارحان *مثنوی* به یای نکره خوانده‌اند و آن خالی از اشکال نیست؛ چه اگر مقصود حقیقت موسی و مرتبهٔ نبوّت باشد، آنجا خلافی متصوّر نمی‌شود» (فروزانفر، ۱۳۶۷: ۱۰۴۸/۳، بسنجید با: زمانی، ۱۳۸۶: ۷۳۶/۱)، در حالی که تمام ظرافت نگاه و گفتار مولانا در همین جاست که چون انبیا در چشم‌انداز بی‌رنگی و غیب جای دارند، یگانه‌اند و اگر آن‌ها نیز اسیر افق تکثّر شوند، به تضاد و ستیزه می‌رسیم.

۱۱. نیکلسون و موحّد (۷۹۱/۵) «هستی بهتر» خوانده‌اند؛ امّا به نظر می‌رسد ضبط نسخهٔ قونیه، یعنی «هستیی» با سبک و سیاق مولانا سازگارتر و در چنین بافتی پذیرفتنی‌تر باشد.

۱۲. دربارهٔ پیچیدگی‌های روایت‌شناختی این قصّه، مخصوصاً از نظر حضور خلاق و متمایز نیایش در آن نک: توکّلی، ۱۳۹۸: ۱۴۳-۱۴۵.

۱۳. این یازده غزل یادشده از گزیده‌های مشهور *غزلیات شمس* غایب‌اند. از میان سه گزینهٔ شفیعی کدکنی در گزیدهٔ مفصّل‌تر، یک غزل راه یافته است: «گشت جان از صدر شمس‌الدین یکی سودایی» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۱۲۷۱/۲).

۱۴. رک: توکّلی، ۱۳۹۴: ۳۶۵ [پی‌نوشت ۲۵۷] یا برای نمونه نک: غزل‌های شمارهٔ ۲۷۸۹، ۲۷۷۶ و ۲۴۸۱.

۱۵. سنایی می‌گوید: «آنچه گفتند صوفیانش «آن»/ تویی آن «آن» علیک عین‌الله»، «آن گویی و آن چو صوفیانت/ نی نی که تو پادشاه آنی» و عطّار: «آنچه آن را صوفیان گویند «آن» و مولانا: «ای آن که «آن» تو داری، آنیّ و چیز دیگر»، همهٔ شواهد به نقل از حمیدیان، ۱۳۹۶: ۱۸۸۳/۳ و نیز بنگرید به توضیحات ذیل کاربرد حافظ، «بندهٔ طلعت آن باش که «آن»ـی دارد» (همان: ۳/ ۱۸۸۱-۱۸۸۴ و شفیعی کدکنی، ۱۳۹۷: ۶۸/۱-۶۵).

۱۶. رک: توکّلی، ۱۳۹۴: ۱۵۵ و ۲۱۰ [پی‌نوشت ۵۵].

۱۷. نجم‌الدین رازی تعابیر «تشریف بیدی» و «تشریف خلعت بیدی» را به کار می‌گیرد. او برپایهٔ همین کاربرد می‌گوید: «تا بی‌خبران بدانند که آدم را با حضرت عزّت، اختصاصی هست که هیچ موجود را نیست.

دیگر آنکه در خلقت آدم به خصوصیت «بیدی» سرّی تعبیه افتاد که موجودات در آفرینش تبع آن سر بود» (نجم دایه، ۱۳۷۴: ۸۱-۸۲). همچنین از «خلعت اضافت یاء من روحی» یاد می‌کند (همان: ۸۶).

۱۸. شبلی می‌گوید: «آن اضافت لعنت به ابلیس نمی‌توانم دید. می‌خواهم که مرا بود که اگر لعنت است، نه آخر از آن اوست و نه در اضافت اوست؟» (عطّار، ۱۳۷۰: ۱۸۰/۲).

۱۹. مثلاً از زبان بچه‌ها می‌شنویم: «دستم بستنیی شد» یا «صورتم شیرینیی شد». باید به گشاده‌دستی کودک در کاربست ساخت‌های دستوری به‌صورت قیاسی و در مصادیق گسترده توجّه کرد. مثلاً کودک به قیاس «بدم می‌آید» به آسانی و سرعت می‌گوید: «خوبم می‌آید». همین طور افعال قیاسی می‌سازد؛ مثلاً به‌جای پختم، پزیدم را به کار می‌گیرد. درحقیقت درک روشنی از محدودهٔ رواج و روایی ساخت‌های دستوری ندارد (رک: امین‌پور، ۱۳۸۵: ۴۸-۵۰).

۲۰. «وآن‌گهانی هرچه می‌خواهی ببین» (۱۴۰۳/۱)، «ناگهانی آن مغیث هر دو کون» (۳۱۳۲/۳)، «در ببستم تا کسی بیگانه‌ای/ در نیاید زود نادانه‌ای» (۱۸۹/۴). در بیت اخیر، «نادانه‌ای» در معنای نادان‌وار آمده است (رک: فرشیدورد، ۱۳۸۶: ۴۹۹).

۲۱.دربارهٔ برجسته‌سازی می‌توانید بنگرید به: نورگارد، ۱۳۹۷، ۹۸-۱۰۰ و فتوحی، ۱۳۹۲: ۷۴.

و دربارهٔ سبک‌شناسی در سطح آوایی: فتوحی، ۱۳۹۲: ۲۴۳-۲۴۸ و صفوی، ۱۳۷۳، ۵۰/۱.

و دربارهٔ هنجارگریزی آوایی و قاعده‌کاهی آوایی، نک: صفوی، ۱۳۸۰: ۷۹/۲.

۲۲. شواهد این تصویر در شعر مولانا در یک پژوهش، جست‌وجو و طبقه‌بندی و تحلیل شده است: حکایت آفتاب‌گردش: تصویر ذرّه و آفتاب در آثار مولانا، سمیرا قیّومی.

۲۳. شفیعی کدکنی شیوه‌ای از مطالعهٔ نقد ادبی را «که در آن از ساخت و صورت به جهان معنوی و روحی هنرمند سفر کنیم و نزدیک شویم»، برترین و در عین حال دشوارترین شیوه‌ها به شمار می‌آورد (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۹).

منابع

- ابن‌الرسول، سید محمّدرضا و محمّد رحیمی خویگانی (۱۳۹۳)، **انواع «ی» در زبان فارسی امروز**، فنون ادبی، سال ۶، شمارهٔ ۲، صص ۴۹-۵۸.

- ابوعلی سینا (۱۳۸۳)، **الهیات دانش‌نامهٔ علائی**، مقدّمه، حواشی و تصحیح محمّد معین، چ ۲، تهران: انجمن آثار.

- _____ (۱۳۴۸)، **مخارج‌الحروف: اسباب حدوث الحروف**، تصحیح و ترجمهٔ پرویز ناتل خانلری، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

- احمدی، بابک (۱۳۸۹)، **موسیقی‌شناسی: فرهنگ تحلیلی مفاهیم**، تهران: نشر مرکز.

- اسلامی، محرّم (۱۳۹۰)، **واج‌شناسی: تحلیل نظام آهنگ زبان فارسی**، چ ۳، تهران: سمت.

- اکو، امبرتو (۱۳۹۵)، **تاریخ زشتی**، ترجمهٔ هما بینا و کیانوش تقی‌زاده انصاری، تهران: فرهنگستان هنر.

- _____ (۱۳۹۲)، **تاریخ زیبایی**، ترجمهٔ هما بینا، چ ۳، تهران: فرهنگستان هنر.
- امین‌پور، قیصر (۱۳۸۵)، **شعر و کودکی**، تهران: مروارید.
- انیس، ابراهیم (۱۳۸۴)، **آواشناسی زبان عربی**، ترجمهٔ ابوالفضل علامی و صفر سفیدرو، تهران: اسوه.
- بی‌جن‌خان، محمود (۱۳۹۴)، **الگوی تکیه در شعر عروضی فارسی**، در وزن شعر فارسی از دیروز تا امروز، تهران: هرمس.
- _____ (۱۳۹۸)، **نظام آوایی زبان فارسی**، چ ۳، تهران: سمت.
- بیهقی، ابوالفضل (۱۳۵۶)، **تاریخ بیهقی**، تصحیح علی‌اکبر فیّاض، چ ۲، مشهد: دانشگاه فردوسی.
- تجلیل، جلیل (۱۳۷۴)، **معانی و بیان**، چ ۷، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- **ترجمهٔ تفسیر طبری**، ج ۱، تصحیح حبیب یغمایی، چ ۳، تهران: توس.
- **تفسیر قرآن پاک** (۱۳۴۸)، به اهتمام علی رواقی، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- توکّلی، حمیدرضا (۱۳۹۴)، **از اشارت‌های دریا: بوطیقای روایت در مثنوی**، چ ۳، تهران: مروارید.
- _____ (۱۳۹۸)، **جایگاه روایت‌شناختی و بلاغی نیایش در مثنوی**، مجلهٔ مطالعات زبانی و بلاغی، سال ۱۰، شمارهٔ ۱۹، صص ۱۲۷-۱۶۰.
- توکّلی، نسترن و سیامک صاحبی (۱۳۸۹)، **پسوند «ی»: پیشینه و کاربردهای آن: یک پژوهش ترازمانی**، زبان‌شناسی و گویش‌های خراسان، سال ۲، شمارهٔ ۲، صص ۱۰۵-۱۲۰.
- ثمره، یدالله (۱۳۷۸)، آواشناسی زبان فارسی، چ ۵، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- جم، بشیر (۱۳۹۴)، **راهکارهای برطرف کردن التقای واکه‌ها در زبان فارسی**، زبان‌شناسی و گویش‌های خراسان، سال ۷، شمارهٔ ۱۲، صص ۷۹-۱۰۰.
- حق‌شناس، محمّدعلی (۱۳۷۶)، **آواشناسی**، چ ۵، تهران: آگه.
- حسن‌دوست، محمّد (۱۳۹۳)، **فرهنگ ریشه‌شناختی زبان فارسی**، ج ۴، تهران: فرهنگستان زبان.
- حمیدیان، سعید (۱۳۹۶)، **شرح شوق: شرح و تحلیل اشعار حافظ**، ج ۳، چ ۶، تهران: قطره.
- خاقانی (۱۳۵۷)، **دیوان**، تصحیح ضیاءالدین سجادی، چ ۲، تهران: زوّار.
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷)، **لغت‌نامه**، ج ۱۵، تهران: دانشگاه تهران.
-ذوالنّور، رحیم (۱۳۷۳)، **رفتارشناسی زبان**، تهران: زوّار.
- رادویانی، محمّد بن عمر (۱۹۴۹)، **ترجمان‌البلاغه**، ، تصحیح احمد آتش، استانبول: چاپخانهٔ ابراهیم خروس.
- زمانی، کریم (۱۳۸۶)، **شرح جامع مثنوی معنوی**، ج ۱، چ ۲۲، تهران: اطلاعات.
- سارلی، ناصرقلی (۱۳۸۷)، **زبان فارسی معیار**، تهران: هرمس.
- سایپر، ا. (۱۳۷۶)، **زبان: درآمدی بر مطالعهٔ سخن گفتن**، ترجمهٔ علی‌محمّد حق‌شناس، تهران: سروش.
- سعدی (۱۳۸۹)، **گلستان**، تصحیح غلام‌حسین یوسفی، چ ۹، تهران: خوارزمی.
- سمائی، سید مهدی (۱۳۹۴)، **تاریخچهٔ آواشناسی و سهم ایرانیان**، چ ۳، تهران: نشر مرکز.

- سنایی غزنوی (۱۳۷۴)، **حدیقةالحقیقه**، تصحیح مدرّس رضوی، چ ۴، تهران: دانشگاه تهران.
- _____ (۱۳۶۲)، **دیوان**، تصحیح مدرّس رضوی، چ ۳، تهران: کتابخانهٔ سنایی.
- سورآبادی، ابوبکر عتیق نیشابوری (۱۳۸۰)، **تفسیر**، ج ۲، تصحیح سعیدی سیرجانی، تهران: نشر نو.
- سهروردی، شهاب‌الدین یحیی (۱۳۷۳)، **مجموعه مصنّفات شیخ اشراق**، ج ۳، تصحیح سید حسین نصر، چ ۲، تهران: پژوهشگاه.
- شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۳۹۷)، **این کیمیای هستی: دربارهٔ حافظ**، ج ۱: جمال‌شناسی و جهان شعری، چ ۴، تهران: سخن.
- _____ (۱۳۹۱الف)، **حالات و مقامات م.امید**، تهران: سخن.
- _____ (۱۳۹۱ب)، **رستاخیز کلمات**، چ ۳، تهران: سخن.
- _____ (۱۳۹۲)، **زبان شعر در نثر صوفیه**، تهران: سخن.
- _____ (۱۳۷۲)، **مفلس کیمیافروش: نقد و تحلیل شعر انوری**، تهران: سخن.
- _____ (۱۳۷۶)، **موسیقی شعر**، چ ۵، تهران: آگه. -
- _____ (۱۳۸۴)، **نوشته بر دریا: از میراث عرفانی ابوالحسن خرقانی**، تهران: سخن.
- شمس تبریزی (۱۳۶۹)، **مقالات**، تصحیح محمّدعلی موحد، تهران: خوارزمی.
- صادقی، علی‌اشرف (۱۳۸۰)، **مسائل تاریخی زبان فارسی**، تهران: سخن.
- صدیقیان، مهین‌دخت (۱۳۶۶)، **پسوندهای پربسامد در غزلیات شمس**، در زبان خوش‌آهنگ پارسی، تهران: امیرکبیر.
- صفوی، کوروش (۱۳۷۳)، **از زبان‌شناسی به ادبیات**، ج ۱: نظم، تهران: چشمه.
- _____ (۱۳۸۰)، **از زبان‌شناسی به ادبیات**، ج ۲: نثر، تهران: حوزهٔ هنری.
- طباطبایی، علاءالدین (۱۳۹۵)، **فرهنگ توصیفی دستور زبان فارسی**، تهران: فرهنگ معاصر.
- عطّار نیشابوری، فریدالدین (۱۳۸۸الف)، **اسرارنامه**، تصحیح محمّدرضا شفیعی کدکنی، چ ۴، تهران: سخن.
- _____ (۱۳۸۸ب)، **الهی‌نامه**، تصحیح محمّدرضا شفیعی کدکنی، چ ۴، تهران: سخن.
- _____ (۱۳۸۸ج)، **مصیبت‌نامه**، تصحیح محمّدرضا شفیعی کدکنی، چ۴، تهران: سخن.
- _____ (۱۳۷۰)، **تذکرةالاولیاء**، تصحیح رینولد نیکلسون، دوجلد در یک مجلد، افست از طبع لیدن ۱۹۰۷، تهران: دنیای کتاب.
- _____ (۱۳۹۸)، **تذکرةالاولیاء**، دو جلد، تصحیح محمّدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن.
- _____ (۱۳۶۶)، **دیوان**، تصحیح تقی تفضّلی، چ ۴، تهران: علمی و فرهنگی.
- _____ (۱۳۷۵)، **مختارنامه**، تصحیح محمّدرضا شفیعی کدکنی، چ ۲، تهران: سخن.
- _____ (۱۳۹۳)، **منطق‌الطیر**، تصحیح محمّدرضا شفیعی کدکنی، چ ۱۴، تهران: سخن.
- عین‌القضات همدانی (۱۳۶۲)، **نامه‌ها**، ج ۱، تصحیح علی‌نقی منزوی و عفیف عسیران، چ ۲، تهران: زوّار.

- غیاثی، محمّدتقی (۱۳۸۶)، **درآمدی بر سبک‌شناسی ساختاری**، محمّدتقی غیاثی، تهران: شعلهٔ اندیشه.
- فتوحی، محمود (۱۳۹۲)، **سبک‌شناسی: نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها**، چ ۲، تهران: سخن.
- فردوسی (۱۳۸۶)، **شاهنامه**، ۱۱ جلد، تصحیح جلال خالقی مطلق، تهران: دایره‌المعارف بزرگ اسلامی.
- فروزانفر، بدیع‌الزمان (۱۳۶۷)، **شرح مثنوی شریف**، ج ۳، چ ۴، تهران: زوّار.
- فرشیدورد، خسرو (۱۳۷۸)، **دربارهٔ ادبیات و نقد ادبی**، ج ۲، چ ۳، تهران: امیرکبیر.
- _____ (۱۳۹۲)، **دستور مفصّل امروز**، چ ۴، تهران: سخن.
- _____ (۱۳۶۷)، **عربی در فارسی**، تهران: دانشگاه تهران.
- _____ (۱۳۸۶)، **فرهنگ پیشوندها و پسوندهای زبان فارسی**، تهران: زوّار.
- _____ (۱۳۸۳)، **فعل و گروه فعلی و تحوّل آن در زبان فارسی**، تهران: سروش.
- _____ (۱۳۷۵)، **گفتارهایی دربارهٔ دستور زبان فارسی**، تهران: امیرکبیر.
- _____ (۱۳۸۰)، **لغت‌سازی و وضع و ترجمهٔ اصطلاحات علمی و فنّی زبان‌شناسی برای زبان فارسی**، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
- قشیری، ابوالقاسم (۱۳۷۴)، **رسالهٔ قشریه**، ترجمهٔ ابوعلی عثمانی، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، چ ۴، تهران: علمی و فرهنگی.
- قیّومی، سمیرا (۱۳۸۸)، **حکایت آفتاب‌گردش: تصویر ذرّه و آفتاب در آثار مولانا**، تهران: سخن.
- کزّازی، میرجلال‌الدین (۱۳۷۳)، **زیباشناسی سخن پارسی**، ج ۲: معانی، چ ۳، تهران: نشر مرکز.
- کشانی، خسرو (۱۳۷۱)، **اشتقاق پسوندی در زبان فارسی امروز**، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- _____ (۱۳۷۲)، **فرهنگ فارسی زانسو**، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- کلباسی، ایران (۱۳۹۱)، **ساخت اشتقاقی واژه در فارسی امروز**، چ ۵، تهران: پژوهشگاه.
- لازار، ژیلبر (۱۳۹۳) **دستور زبان فارسی معاصر**، ترجمهٔ مهستی بحرینی، چ ۳، تهران: هرمس.
- مارتینه، آندره (۱۳۸۰)، **تراز دگرگونی‌های آوایی**، ترجمهٔ هرمز میلانیان، تهران: هرمس.
- مرادی، ابراهیم و غلام‌حسین کریمی دوستان (۱۳۸۷)، **بررسی نقش معنایی پسوند -ی در زبان فارسی**، پژوهش‌نامهٔ علوم انسانی، سال ۹، شمارهٔ ۲۴، صص ۹۳-۱۱۴.
- مشکوةالدینی، مهدی (۱۳۷۷)، **ساخت آوایی زبان**، چ ۴، مشهد: دانشگاه فردوسی.
- معین، محمّد (۱۳۶۹ الف)، **اسم جنس و معرفه نکره**، چ ۵، تهران: امیرکبیر.
- _____ (۱۳۶۹ب)، **اسم مصدر حاصل مصدر**، چ ۵، تهران: امیرکبیر.
- _____ (۱۳۷۰)، **اضافه**، چ ۵، تهران: امیرکبیر.
- منوچهری دامغانی (۱۳۷۵)، **دیوان**، تصحیح محمّد دبیرسیاقی، چ ۲، تهران: زوّار.
- مولانا جلال‌الدین (۱۳۸۴)، **فیه‌مافیه**، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، چ ۱۰، تهران: امیرکبیر.

- _____ (۱۳۵۵)، **کلیات شمس (یا دیوان کبیر)**، ۱۰ جلد، تصحیح و حواشی بدیع‌الزمان فروزانفر، چ ۲، تهران: امیرکبیر.
- _____ (۱۳۸۶)، **کلیات شمس**، براساس چاپ فروزانفر، چ ۲، تهران: هرمس.
- _____ (۱۳۷۵)، **مثنوی معنوی**، ۶ جلد، تصحیح رینولد نیکلسون، افست از روی طبع لیدن، تهران: توس.
- _____ (۱۳۹۷)، **مثنوی معنوی**، دو جلد، تصحیح محمّدعلی موحد، چ ۳، تهران: هرمس و فرهنگستان.
- _____ (۱۳۷۲)، **مجالس سبعه**، تصحیح توفیق سبحانی، چ ۲، تهران: کیهان.
- _____ (۱۳۹۵)، **مکتوبات**، تصحیح توفیق سبحانی، چ ۲، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- _____ (۱۳۸۸)، **غزلیات شمس تبریز**، دو جلد، مقدّمه، گزینش و تفسیر محمّدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن.
- میبدی، ابوالفضل رشیدالدین (۱۳۶۱)، **کشف‌الاسرار**، ج۸، تصحیح علی‌اصغر حکمت، چ۳، تهران: امیرکبیر.
- ناتل خانلری، پرویز (۱۳۷۴)، **تاریخ زبان فارسی**، ج ۱، چ ۵، تهران: نشر سیمرغ.
- نجم رازی (۱۳۷۴)، **مرصادالعباد**، تصحیح محمّدامین ریاحی، چ ۶، تهران: علمی و فرهنگی.
- نظامی گنجوی (۱۳۷۶الف)، **مخزن‌الاسرار**، تصحیح وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، چ ۲، تهران: قطره.
- _____ (۱۳۷۶ب)، **خسرو و شیرین**، تصحیح وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، چ ۲، تهران: قطره.
- _____ (۱۳۷۶ج)، **هفت‌پیکر**، تصحیح وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، چ ۲، تهران: قطره.
- _____ (۱۳۸۶)، **لیلی و مجنون**، تصحیح وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، چ۷، تهران: قطره.
- نورگارد، نینا و دیگران (۱۳۹۷)، **فرهنگ سبک‌شناختی**، ترجمهٔ احمد رضایی جمکرانی و مسعود فرهمندفر، چ ۲، تهران: مروارید.
- ولک، رنه (۱۳۸۸)، **تاریخ نقد جدید**، ج ۷، ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی، تهران: نیلوفر.
- هجویری (۱۳۸۷)، **کشف المحجوب**، تصحیح محمود عابدی، چ ۴، تهران: سروش.