فصل‌نامۀ علمی – تخصصی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)
سال هفتم، شمارۀ نوزدهم، پاییز ۱۴۰۳ (صص ۱۸۱-۲۰۷)
مقالۀ پژوهشی
Doi: 10.22034/JMZF.2024.440410.1176

تداعی معنی از موسیقی اصوات و آواهای نامفهوم در دیوان شمس

شهاب‌الدین وطن دوست بکدیلو[۱] شکراله پورالخاص[۲] خدابخش اسداللهی[۳] بیژن ظهیری ناو[۴]

چکیده

فرم شعر که شاکله‌اش، ساخت و صورت به دور از پرداخت‌های درونی و تأثرات بیرونی است؛ ریشه در زبان و زیبایی‌شناختی دارد و این همان نظریۀ تقدم صورت بر معنای فرمالیست‌هاست که البته موسیقی نقش ویژه‌ای در آن ایفا می‌کند. موضوع مقالۀ حاضر، کاربرد کلمات خودساخته و عبارات نامفهوم یا واژگان با معانی ثانوی است که در بخشی از غزلیات شمس متبلور است. اهمیت بحث و نبود کار پژوهشی در این زمینه، ضرورت مسأله را دوچندان می‌کرد. بایستگی و شایستگی این کار در نقشی است که تکرار و موسیقی کلام به ویژه کلمات مغلق در زیبایی‌شناختی شعر بر مبنای نظریۀ فرمالیستی دارد. در این تحقیق، در چهار بخش تکواژها با عناوین جزء اصوات (صوت، اسم صوت، کاربردهای مزدوج یا پسوندی، اتباع یا مُهملات)، واژه با عناوین (کلمات بسیط، واژه‌های دوگانی و سه‌گانی، تکرار برای معانی خاص)، عبارات و جمله‌ها با زیرمجموعۀ قافیه و ردیف (ردیف‌های ناهمگون و غیرهمسو، ردیف‌های صوتی ابداعی) و تکرار کامل، سپس به اتانین و افاعیل و اوراد و اذکار خانقاهی پرداخته شد. نتیجه آنکه برجستگی موسیقیایی در کلمات و عبارات مغلق و نامفهوم از حیث نظام ایقاعی، در تداعی معنی، نقش بسزا و مؤثر ایفا می‌کنند. در واقع نظریۀ یکسان بودن صورت و معنی در تعریف فرم را براساس نقد و نظریۀ فرمالیستی به اثبات می‌رسانند.

کلید واژه‌ها: شعر کلاسیک، غزلیات شمس، الفاظ نامفهوم، موسیقی شعر، معانی ثانوی.

---

[۱] - دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران.
e.yasser68@gmail.com
[۲] - استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران (نویسندۀ مسئول).
pouralkhas@uma.ac.ir
[۳] - استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران.
Kh.asadollahi@gmail.com
[۴] - استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران.
bijanzahirinav@yahoo.com

تاریخ دریافت:۱۴۰۲/۰۶/۱۸- **تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۲/۱۰/۱۵

۱.مقدمه

وقتی از انتخاب واژه و ترکیب آن‌ها در محور همنشینی بحث می‌شود، ریشه در نظریهٔ فرمالیستی دارد که عبارت از فرم شعر و مجموعهٔ تداعی‌هاست. فرمی که اساسش، صورت و ساخت به دور از هرگونه پرداخت درونی و تأثرات بیرونی است. شفیعی‌کدکنی، فرمالیسم را اهمیت دادن به ساخت و صورت می‌خواند و هنر را چیزی جز آن نمی‌داند. او وظیفهٔ هنرمند را چیزی جز ایجاد فرم و وظیفهٔ فرم را چیزی جز ایجاد احتمالات و تداعی‌ها نمی‌بیند (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۶: ۳۱) این بدان معنا نیست که بر مبنای این نظریه هیچ جایگاه و اهمیتی بر معنا و مفهوم قائل نشده‌اند بلکه آن‌ها معنی را در گرو فرم و صورت دانسته و معتقدند این صورت است که معنی را هم به دنبال خود می‌آورد.

«در فرمالیسم؛ اصل، تقدم صورت بر معناست اما هیچ‌گاه منکر معنا نشده‌اند بلکه ضمن تلقی استقلال متن از امور برون متنی، تلاش کرده‌اند تا اصل مکمل در «تعین معنا در صورت» را به اثبات برسانند و از این رهگذر مفهوم درون مایه(teme) را پیش کشیده‌اند» (فولادی، ۱۳۸۷: ۱۴۰).

آنچه از غزلیات شمس برمی‌آید گویای این است که بسیاری از غزل‌های دیوان شمس به مصداق «صوفی ابن‌الوقت باشد ای صنم» سروده شده و چه بسا به دست مریدان و یاران او نگاشته شده باشد. در واقع حالت سُکر و غلبهٔ هیجانات عاطفی سبب شده که در غیبت و بی‌خویشی از عقل و آگاهی تجربی، تراوشات و اندوخته‌های ضمیر ناخودآگاه در عرصهٔ آگاهی او غلیان جُسته و حادثه‌ای از ازدحام عواطف و معانی در ذهن او برپا شود. (پورنامداریان، ۱۳۸۴: ۱۶۵) جسارت و بی پروایی و عریان بودگی معانی، بی‌سامانی در لفظ و معنا در عین سامان داشتن، گریزندگی از قید و بند و سنّت، از مختصات غزلیاتی است که ارتجالاً در حال شور و بی‌تابی و

چرخ زدن‌های بی‌پایان و در دیدارهای ناگهانی، در کف به دهن‌آوردن‌های روح و موج زدن عاطفه بر زبان آمده است(دهباشی، ۱۳۸۴: ۷۰۲).

۱ـ ۱. بیان مسئله و سؤالات تحقیق

از آنجا که برخی عبارات، واژگان و مکررها خاص زبان مولاناست و در اکثر منابع به آن‌ها پرداخت نشده است عده‌ای را گمان بر این بود که چنین شعرهایی نباید از زبان مولوی جاری می‌شد یا در دیوان او قرار می‌گرفت. ما در این تحقیق اثبات می‌کنیم کلمات و ترکیبات نامفهوم در غزلیات شمس بر مبنای تکرار الفاظ و برجستگی موسیقیایی، موجب اعتلای زبان از حالت عادی به ریتم و ضرب‌آهنگ‌های دلنشین می‌شود و باعث خیزش احساسات می‌گردد. براین مبنا می‌توانیم به سؤالات زیر پاسخ دهیم.

۱-اصوات و تکواژها یا عبارات خودساختهٔ مولوی چه جایگاهی در شورانگیزی غزلیات او دارد؟

۲- آیا اصرار و ابرام مولوی در استخدام و به‌کارگیری چنین عبارات، آگاهانه و عادی بوده یا در خلسهٔ بی‌خویشتنی، زبان او به افادهٔ آن‌ها چرخیده است؟

۳- توجیه منطقی-ادبی کاربرد این ترکیبات چه می‌تواند باشد؟

۱ـ ۲ اهداف و ضرورت تحقیق

با در نظر گرفتن شوریدگی مولانا به هنگام وجد و حال و رقص و پایکوبی در حلقهٔ مستانه می‌توان دریافت که این غزل‌ها خود جایگاه ویژه‌ای در آثار مولوی دارد و به زبان موسیقی، گویای ناگفتنی‌های روحی این عارف وارسته است. مقالهٔ حاضر هم در راستای اثبات این مطلب با محوریت دو هدف زیر نوشته شده است.

۱- توضیح و تفسیر ارکان ایقاعی و نقش موسیقی کلام در تداعی معنی.

۲- طرح ارتباط منطقی اصوات فراخرد و کلمات و عبارات نامفهوم در ساختار کلام برای ایجاد معنی.

۱ـ ۳ پیشینهٔ تحقیق

آنچه که مشخص است کتاب یا مقالهٔ مستقلی در این خصوص یعنی کلمات و عبارات نامفهوم و تداعی معنی از آن‌ها در شعر مولانا کار نشده، اما با مراجعه به منابع موجود و پژوهش‌های به عمل آمده می‌توان به پیشینهٔ زیرکه مدخلی برای ورود به این موضوع است، اشاره کرد.

- شفیعی‌کدکنی، محمدرضا، (۱۳۷۶) در فصل اول کتاب موسیقی شعر در مورد وزن، موسیقی، قافیه و ردیف و در فصل چهارم در خصوص چندآوایی در غزل‌های مولوی بحث کرده است.

- صفوی، کورش، (۱۳۹۰) فصل اول کتاب «از زبانشناسی به ادبیات» را به برجسته‌سازی ادبی در قالب هنجارگریزی اختصاص داده است و در فصل یازده نیز به بحث تکرار در جایگاه‌های مختلف بیت پرداخته است.

- مؤذنی،علی محمد، انصاری، هادی (۱۳۹۶) در مقالهٔ «موسیقی اصوات در مثنوی و غزلیات مولانا» به تحقیق در مورد اصوات به کار رفته غزلیات پرداخته‌اند و با شاهد مثال‌ها توضیح داده‌اند. اتباع و اتانین هم بخش دیگری از مطالب مقاله است.

- حیدری، حسن و رحیمی، یداله، (۱۳۹۳)، مقالهٔ «زائوم در غزلیات شمس» را نوشته‌اند. مهم‌ترین دستاورد این مقاله به‌کارگیری نظریهٔ فرمالیستی زائوم در زمینهٔ غزلیات شمس و شیوه‌های استفاده هنری مولوی از این نظریه است.

- واعظی، فرزانه و دیوسالار، فرهاد،(۱۳۹۲) در مقالهٔ «بررسی اتانین و رابطه آن با موسیقی و عروض شعر» ادوار ایقاعی و تأثیر آن بر عروض و اوزان شعری را بررسی کرده‌اند.

- رادمنش، عطامحمد، (۱۳۹۰)، در مقالهٔ «هنجارگریزی مولوی در ردیف غزل»، صرفاً به ردیف و اهمیّت آن در غزل‌های مولوی با تقسیم‌بندی زیبایی‌های انواع ردیف در دیوان شمس پرداخته است.

از آنجا که نقش موسیقی شعر در تداعی معنی مهم و غیرقابل انکار است ما در این مقاله؛ اصوات، عبارات و ترکیبات نامفهوم را که معنی ذاتی و صریح ندارند یا در معنی اصلی خود به کار نرفته اما در ایجاد موسیقی و هارمونی کلام دخیل هستند از ۹۴۰ غزل منتهی به «ی» استخراج کرده و با نگاه فرمالیستی توضیح دادیم. آنچه که در پیشینهٔ تحقیق کمتر بدان پرداخت شده است.

۲. بحث و یافته‌های تحقیق

۲ـ ۱. تکواژ

واژه‌هایی هستند که از نظر ساختاری بسیط بوده و قابل تجزیه نیستند. مولانا هم در جای جای دیوان شمس از چنین واژه‌هایی استفاده کرده‌است. تکواژهایی مثل «وَه» و «هی» یا سایر اصوات ابداعی که یا اصلاً معنی ندارند و یا در معنی مدّنظر شاعر به کار رفته‌اند. قسم دوم بیشتر کلماتی است که در اثر شطح و طامات و حالات سکر -بی‌خودشدن- از زبان او برون جسته و در میان ابیاتش قرار گرفته است. بیشتر این موارد موسیقیایی در نتیجهٔ رقص و پایکوبی خانقاهی یا سماع دایره‌وارشان، به موجب الهامات آنی در وقت حال و خلسه سروده شده‌است (دشتی، ۱۳۵۵: ۲۱ و ۶۴ - دهباشی، ۱۳۸۴: ۷۲۲).

۲ـ ۲ اصوات

اصوات، آواها یا صداهایی هستند که از تغییرات عاطفی و درونی افراد به نسبت تأثیرپذیری‌شان در برخورد با حوادث و اتفاقات صادر می‌شوند و ایجاد معنی می‌کنند. اصوات، مستقل‌اند و به منظور تحسین، تنبیه، تعجب، تأسف، ندا، تأکید و غیره به کار می‌روند(دهخدا،۱۳۷۷: ذیل اصوات).

مولوی یکی از شعرای کثیرالشعر زبان فارسی است که در اثر تحول روحی و معنوی خود به ویژه پس از دیدار و فقدان شمس تبریزی از کاربرد هیچ واژه و عبارتی پرهیز نکرده بلکه متهورانه و بی‌باکانه آن‌ها را در شعر خود آورده و گاهی چنان از چنبر خویش بیرون می‌جهد که در استخدام کلمات پیش پا افتاده و غیرشعری هم ابایی نمی‌کند. زبانش هم ساده و شیرین است و هم موسیقیایی و دلنشین. بی‌راه نیست که مولوی روی بام زبان جلوه‌گری می‌کند.

۲ـ ۲ـ ۱. صوت (شبه‌جمله)

شبه‌جمله یا صوت کلماتی بسیط یا مرکب هستند که بیانگر عاطفه و احساس افراد درهنگام مواجهه با غم و درد، تحسین، تعجب، شادی، تحذیر و غیره مثل اوهو، آه، آه، آها (انوری و احمدی، ۱۳۶۷: ۲۴۳) مولوی در دیوان شمس از اداتی مانند آه، احسنت، آوخ، خوشا، زهی، هی، خنک، هین، صلا بسیاراستفاده کرده است.

وه! که دلم بُرد غمزهای نگاری شیر شگرف آمد و ضعیف شکاری
(غزل ۳۲۶۹، ص ۱۲۰۹)

هین! وقت صبوح شد فتوحی هین! وقت دعاست الصلایی
(غزل ۲۷۶۹، ص ۱۰۲۸)

زهی خلوت! زهی شاهی! مسلم گشت آگاهی اگر زان سان من و ما را برون رانی که هر باری
(غزل ۲۵۲۷، ص ۹۴۱)

خنک آن دم که شب هجر بگوید که شبت خوش خنـــک آن دم که سلامی کند آن نور بهاری
(غزل ۲۸۱۴، ص ۱۰۴۳)

چه شاه است این چنین مهمان رسیده چه مـــاه است این چنین تابنده هی هی
(غزل ۳۱۷۵، ص ۱۱۷۵)

وه، هی، الصلا، خنک، هی هی و زهی اصواتی هستند که برای ادای معنی خاص به کار رفته‌اند.

شده زرکوب و حق مانده، تنش چون زر ورق مانده جواهر بر طبق مانده، چو زرکوبی کروبی
(غزل ۲۵۱۵، ص ۹۳۴)

چنانکه مشهود است مولانا، نت اصلی این غزل را در بحر هزج (۴ بار مفاعیلن) از صدای کوبش چکش‌های کارگاه زرگری گرفته است و کارآوای تتق تق تق را بن‌مایه غزل خود ساخته است.

صلا! ای صوفیـــان! کـامـــروز باری سماع است و نشاط و عیش، آری
(غزل ۲۶۶۵، ص ۹۸۹)

شبه‌جملهٔ «صلا» پنج بار در اول ابیات تکرار شده‌است. گاهی همین تکرارها درون‌مایه اصلی فکر بلکه انگیزش مولوی در ساختمان غزل‌های اوست و از همین پرده‌های آوایی به معانی و مفاهیم مد نظر دست می‌یابد.

۲ـ۲ـ۲ اسم صوت

گاهی اوقات صوت‌ها و صفیرهایی در طبیعت به گوش می‌رسند که تداعی معانی خاص می‌کنند و از کاربرد محاوره‌ای وارد زبان نوشتار شده‌اند. [صوت آواها] بیانگر اراده گوینده یا ابراز کننده آن صوت و حرکت در اعمال نظر خود یا عکس‌العملش نسبت به هنجارهای محیطی است. حتی صداهای موجود در طبیعت هم از این دسته اند. خُرخُر، قوقو، وق وق، تق تق، شُرشُر، طرق طروق تا خرناسه کشیدن غریزی حیوانات در هنگام خطر از جملهٔ آن‌هاست که مولوی هم از آن‌ها استفاده کرده است.

دو سه عوعو سگانه نزند ره سواران چه برد ز شیر شرزه سگ و گاو کاه‌دانی
(غزل ۲۸۳۰، ص ۱۰۴۸)

چون روز لالا دارد علالا کوری لالا کامشب نخسبی
(غزل ۳۳۵۷، ص ۱۲۴۶)

لالا و علالا اسم صوت‌هایی هستند که اولی برای خواباندن بچه به کار می‌رود و دومی به معنی بانگ و شور و غوغاست که بیشتر از سر سکر و بی‌خویشتنی صوفیانه بروز می‌کند.

ضمناً واژهٔ «لالا» در مصراع اول به قرینهٔ روز، روشنی لایه لایه و تابش نور را به ذهن متبادر می‌سازد و با «لالا»ی مصراع دوم که به معنی للـه و دایه است جناس تام ایجاد کرده است. اگر لالای مصراع اول را هم به معنی للـه بگیریم معنی بیت می‌شود : برخلاف درخواست‌ها و فریادهای للـه که در روز هم می‌خواهد تو را بخواباند به کوری چشم او تلاش کن که امشب را هم نخوابی.

آن وع وع زغ زغ چه زند راهِ قزغ زغ کاندر جزغِ زغ به جهان احمق‌قیقی
(غزل ۳۱۳۲، ص ۱۱۶۰)

وع وع وع چه گویدم طفلک مهد بسته را دق دق دق همی رسد گوش مرا ز وق وقی
(غزل ۳۲۲۷، ص ۱۱۹۴)

جنس سگانی، وغ وغ زنانی می‌گـــرد در کو، در خـــانه نایی
(غزل ۳۳۵۴، ص ۱۲۴۴)

بنا به اعتقاد لیچ (Leech) شاعر می‌تواند ساخت‌ها یا واژه‌هایی از گویش و محاورهٔ غیر از زبان هنجار وارد شعر کند. (صفوی، ۱۳۹۰: ۵۶) و از موسیقی آن در انگیزش شعرش استفاده کند. در این نمونه‌ها وع وع، زغ زغ، قزغ زغ، جزغ زغ، عف عف، تف تف، مصداق این کاربرد هستند چون غیر از تداعی صوت و صدا معنی خاصی ندارند. مولوی در این گونه هنجارگریزی‌ها یگانه است و نظیر ندارد.

۲ـ ۲ـ ۳ کاربرد مزدوج یا به صورت پسوندی

ضمن اینکه اکثر اسم صوت‌ها به صورت دوگانی و سه‌گانی در *دیوان شمس* به کار رفته است، مولوی گاه از هجای آخر کلمه برای تکرار استفاده کرده و از تأثیر موسیقیایی آن در القای معنی سود برده‌است.

بر مک مک لک لک نتواند به سمک مک در حضرت آن شاه زدن وق وق قیقی
گـــر برزند از مطلـــع رحمـــت رخ خورشید هر دل که بود دل نزند شق شققیقی

(غزل ۳۱۳۲، ص ۱۱۶۰)

تن تن تن ز زهره ام پرده همی زند مرا دف دف دف از این طرب پرده درد ز رقرقی
هی هی هی شب غمان می‌بردم به طور او کف کف کف مرا مده در ظُلَم عشقشقی

(غزل ۳۲۲۷، ص ۱۱۹۴)

در این دو مثال و مانندهای آن در سایر غزلیات، مولانا با تکرار هجاهای مک، وق، شق، رق و سه‌گانی‌های تن، دف، هی و کف نوعی هنجارشکنی زبانی کرده و با ردیف‌های متصل و بی‌معنی «قیقی» به موسیقی کلام خود افزوده

است که صد البته نمی‌توان گفت در القای معنی تأثیر ندارند بلکه کمک‌های شایانی به تداعی معانی می‌کنند.

مولانا گاهی اوقات چنان صمیمی و پرعاطفه ظاهر می‌شود که در مقابل معشوق و محبوبش به کرنش و التماس می‌افتد و در چنین مواردی خود را سراپا فدای او می‌بیند و با او یکی می‌شود. در غزل شماره ۳۲۶۰، ص ۱۲۰۶ همه کلماتش را با «ک» تحبیب و عاطفه می‌آورد حتی اسم معنی‌هایی که غیر از او کسی را یارای به کارگیری آن با «ک» تحبیب یا تصغیر نیست.

غمـــزکک، خونـریـــزکی، هـــاروتکی　　نرگسک سر مستک بیمارکی
بوسکی شیرینکی چون قندکش　　ذوقـــکافـــزای طبـــرزد بـــارکی
پیشک رخسارک رنگینکش　　ماهک و خورشید خدمتکارکی

و کلماتی چون کم‌گویک، گل‌چهرک، موزونک، زیبایک، شکرگفتارک، جادویک، سحرک‌آمیز، خرّمی‌افزایک، غم کاهک، شادمانی بخشک، بویک، مشکینک، حسنک، دلک، لعلک، قدّک، رفتارک، خطّک، پرتابک که در این غزل به کار رفته‌اند.

اگر مبنای این غزل را بر هجای محبت‌آمیز (ـَ ک) در «ک» تحبیب بگذاریم یادآور نظریهٔ فوتوریست‌هاست که می‌گفتند : کلمه، اهمیتش تنها در صداست و این نظریه در ابتدا یکی از مبانی مورد استفاده فرمالیست‌ها بود. (نفیسی، ۱۳۸۶: ۳۶) مولوی در این غزل ۹۰ کلمه‌ای، ۷۵ بار از این «ک» و هجای (ـَ ک) استفاده کرده و نهایت عشق و علاقهٔ خود را به معشوق برنمایانده است. همچنین این غزل نمونهٔ بارز آوا محوری است و در آن لحن کلام، قوت و تأثیر خود را بر شکل نوشتاری‌اش تحمیل می‌کند. شنونده لذتی که از شنیدن یا خواندن بلند و موسیقیایی آن می‌برد از مطالعهٔ ذهنی و چشمی صامت نمی‌برد. اینجاست که ژان. ژاک دریدا (Derrida.y) برتری گفتار بر

نوشتار را آوامحوری می‌نامد. آوامحوری با قرار دادن گفتار در جایگاهی برتر، نوشتار را فروتر قلمداد می‌کند(برسلر، ۱۳۸۶: ۱۵۴).

۲ـ ۲ـ ۴ اتباع یا مُهملات

الفاظی بی‌معنی که براساس لحن و آهنگ به دنبال کلمات به ویژه اسامی می‌آیند و صرفاً بر مبنای ساختار موسیقیایی کلمهٔ قبل از خود ساخته می‌شوند اما در القای معنی و هدف گوینده مؤثرند، مثل شرق شروق، کژ مژ، راست و ریس، شعر و معر و غیره.

در شعر مولانا هم از این موارد کم نیستند مثل (کژ می‌شد و مژ می‌شد) یا (ساز و باز) اما چون مرجع آماری ما غزلیات منتهی به «ی» است فعلاً به دو مورد بسنده می‌کنیم.

لا خیرَ و لا میر سِوَی الله تعالی فَالغیبةَ عَنهُ نَفَساً غیر سدیدی

(غزل ۳۱۳۶، ص ۱۱۶۱)

یرلا و یرلم یرللا، ترلا و ترلم ترللا حالی بخوان و دم مزن، یرلی یلی یرلی یلی

(غزل ۳۲۱۵، ص ۱۱۹۰)

میر مهمل خیر، ترلم مهمل یرلم و ترللا مهمل یرللاست که گویی گونه‌ای از یلّلی تلّلی است.

۲ـ ۳ واژه

علاوه بر اصوات، تکرار واژه یکی از مستمسک‌های مولوی در ایجاد موسیقی الحان است. این تکرارها گاه آگاهانه و از روی عمد است و گاه برخاسته از بی‌خویشتنی و مستی خانقاهی است و چه بسا هم حاوی معنی یا بدون معنی هستند. به نظر می‌آید که عارف وارستهٔ قرن هفتم در چنین احوالی مقید به

هیچ اصول نحوی یا زبانی نبوده است. «سخنی که در مستی و غیبت عقل بر زبان او جاری می‌شود، معنایی ندارد»(پورنامداریان، ۱۳۸۴: ۱۷۳). شاید منشأ این تکرارها را بتوان نظریهٔ جادوی مجاورت دانست و به سخن شفیعی‌کدکنی استناد کرد که «عمده هنر مولانا چه در *مثنوی معنوی* و چه در *غزلیات شمس* از همین جادوی مجاورت سرچشمه می‌گیرد. وی غالباً مفاهیم نامأنوس را چنان هنرمندانه بکار می‌گیرد که مخاطب با آن‌ها احساس بیگانگی نمی‌کند بلکه به عنوان یک ترکیب یا تصویری زیبا می‌پذیرد»(شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۴۲۰).

۲ـ ۳ـ ۱ کلمات بسیط (مجرّد)

کلماتی که به صورت مستقل و به تنهایی به کار رفته‌اند و جز نقش موسیقیایی معنی و مفهوم خاصی ندارند. یا از سایر گویش‌ها و زبان‌ها وارد شعر مولوی شده‌اند. این کلمات هم بیشتر نقش عاطفی و احساسی دارند. به عنوان مثال در غزل زیر:

بتاب ای ماه! بر یارم بگو یارا اغاپوسی — بزن ای باد! بر زلفش که ای زیبا! اغاپوسی
دلارام خوش روشن ستیزه می‌کند با من — ببار ای اشک و بر وی زن بگو ایلا اغاپوسی
منم نادان تویی دانا تو باقی را بگو جانا — به گو یایی افیغومی به ناگو یا اغاپوسی
(غزل ۲۵۴۲، ص ۹۴۶)

آغاپوسی ریشهٔ یونانی دارد و در ترکی استانبولی هم وارد شده به معنی عزیزم، جانم، قربانت درج نموده‌اند. رادمنش آغاپوسی را «کجایی؟» معنی کرده و ایلا را «عزیزم».(ر.ک رادمنش، ۱۳۹۰) «افیغومی» نیز واژهٔ یونانی به معنی خاموش است. نظر به سیاق کلام و لحن عاطفی، می‌توان گفت «در حالت گویایی هم عزیز منی و در حالت سکوت و خاموشی هم».

تتیپایش افندی این چه کردی — تتیپا ثا تتیپا ای افندی

(غزل ۲۶۸۲، ص ۹۹۵)

هیچ توضیحی در مورد لغت «تتیپا» در منابع موجود نیامده است. نه در فرهنگ‌ها و نه در ایضاحات فروزان‌فر. شاید بتوان گفت که «تتیپا» برگرفته از «تته پته» ترکی است. به قول اهل تحقیق، حضور بومیان نصرانی در شهر قونیه و تأثیر گویش‌های آنان در زبان مردم آن سامان و برخورد مولانا با آن‌ها موجب ورود برخی کلمات و اصطلاحات زبان ارامنه در شعر مولوی گشته است(حسین پورچافی، ۱۳۸۶: ۱۲۴).

الفاظ و عبارات ترکی و عربی در دیوان شمس کم نیستند و همهٔ این کاربردها نتیجهٔ فرهنگ و زبان معاصر مولوی در شرق آناتولی بوده است. زبان ترکی به جهت گویش بومیان آن منطقه و عربی از حیث تأثیر قرآن و حدیث در زبان و ادب فارسی که به لحاظ دینی و اعتقادیِ شعرای فارس زبان وارد شعرشان شده است.

۲ـ ۳ـ ۲ تکرار واژه به صورت دوگانی و سه‌گانی

در نمونه‌هایی که از *غزلیات شمس* به دست آورده‌ایم مواردی تکرار واژه به صورت دوبار یا سه‌بار پشت سر هم دیده می‌شوند که برگرفته از نوعی توازن و تناسب کمّی می‌باشند. توازنی که بیانگر «موسیقی حروف، وزن و واژه‌ها و نشان دادن ارتباط بین عناصر آوایی و موسیقیایی و معنا هستند و با وزن ارتباط می‌یابند»(نظری چروده، ۱۳۹۸: ۱۴۹). اینگونه بیان هدفی جز تأکید بر روی ذات کلمه مثل «حق حق حق» یا «هو هو هو» ندارد و مولوی می‌خواسته علاقهٔ خود به آن و ارتباط محبت آمیزش با معشوق را بیان دارد یا معنایی را که از تکرار و تأکید آن واژه حاصل می‌شده‌است ابراز نماید، به ویژه در محل قافیه و ردیف چرا که «در موارد بسیاری خاصیت تکرار، کارکردهایی فراتر از

موسیقی و تأکید دارد. ردیف که مکمل قافیه از حیث موسیقی کلام است، در نتیجهٔ امتزاج با دیگر کلمات محور افقی موجب ایجاد معانی جدید یا چندگانه می‌شود»(مالمیر، ۱۳۹۶: ۱۶۱).

خمش باش خمش باش! مکن فاش مکن فاش! چه خوانید چه دانید؟ به دستان افندی
(غزل ۳۱۴۶، ص ۱۱۶۵)

ای که خلیل من تویی! بهر خدا جکی جکی عزم جفا مکن مرو، پیش من آ جکی جکی
(غزل ۳۲۲۱، ص ۱۱۹۲)

گاهی پشت سر هم بودن چنین غزل‌هایی تا سه، چهار غزل حاکی از آن است که در یک مجلس عشق و حال سروده شده و بر همان مبنا هم در دیوان غزلیات در کنار هم ثبت شده‌اند و این اتفاقی نیست بلکه از غلیان روح سرشار از جنون برخاسته از عرفان مولوی سرچشمه می‌گیرد.

جم جم جم ز جام جم جمجمهٔ مرا نوا نی نی نی به دف زند کآتش عشق مطلقی
دم دم دم همی دهد چون دهلم هوای او خم خم خم کمنـــد او می‌کشـدم که عاشقی
(غزل ۳۲۲۷، ص ۱۱۹۴)

ورد سماعی ـ خانقاهیِ «یرلی یلی یرلی یلی» در دو غزل پشت سر هم ۳۲۱۵ و ۳۲۱۶ به صورت ردیف شعری و تکرارهای واژگان تک سیلابی در غزل ۳۲۲۷ آن هم در هر دو مصراع‌های اول و دوم، چه به صورت صدا آوا و چه برای تکرار واژه، بر وجه زیبایی‌شناختی غزل افزوده و موسیقی آن را لذت بخش‌تر می‌نماید.

تکرارهای سه‌گانه که در یک غزل ۱۲ بیتی، ۲۴ بار جمعاً ۷۲ بار در اول مصراع‌ها آمده است و رادمنش آن را ردیف صدری ـ ابتدایی (رادمنش، ۱۳۹۰: ۴۷) می‌نامد از زیبایی‌های چنین غزل‌هاست. بی‌راه نیست که «تکرار یکی از شگردهای زیبایی‌آفرین در کلام است. موسیقی شعر بر مبنای تکرار ایجاد

می‌شود و از اساسی‌ترین پایه‌های شعریت به حساب می‌آید» (وحیدیان کامیار، ۱۳۹۳: ۱۷).

تکرار جم جم جم با جام جم و جمجمه، نغمهٔ حروف ایجاد کرده و با ذکر نوا بدان متذکر می‌شود. نی و دف و دهل ضمن اینکه مراعات‌النظیر است، مجاز سببیت است که از ذکر مسبب به سبب یعنی از ابزار به نوای موسیقی گریز می‌زند. همهٔ این سه‌گانی‌ها از حیث توازن به ویژه جم جم جم، دم دم دم، غم غم غم، خم خم خم با همدیگر و قو قو قو، هو هو هو باهم، همچنین گل گل گل، غل غل غل باهم و نی نی نی با می می می و هی هی هی موسیقی ایجاد می‌نماید.

همچنین واژهٔ «می‌کِشدم» در مصراع دوم بیت دوم، می‌کُشدم را تداعی می‌کند چون به قرینهٔ کمند می‌کِشد خوانده می‌شود و به لحاظ عاشق‌کُشی معشوقکان کشتن را به یاد می‌آورد.

۲ـ ۳ـ ۳ تکرار برای معنای خاص

مولوی در برخی موارد تکرارهایی را در اول یا در میان مصراع‌ها می‌آورد که علاوه بر معنی اصلی، معانی ثانوی و عاطفی را هم تداعی می‌کند. در واقع معنی ذاتی کلمه تحت‌الشعاع معنی ثانوی قرار می‌گیرد و شنونده را اسیر توجیه و احساسات شاعرانهٔ خود می‌کند. مثل الله الله و آوخ! آوخ! در ابیات زیر:

چون جهان زهره ندارد که ستیزد با شاه　　الله الله! که تو با شاه جهان نستیزی

(غزل ۲۸۶۲، ص ۱۰۶۰)

ای مطرب! الله الله برگو صریح مطلق　　میخـــانه شمس دین است بالاتفاق ساقی

(غزل ۳۲۷۳، ص ۱۲۱۱)

الله الله کاین جهان از روی خود　　پر گـــل و نســـرین و سوســـن کرده‌ای
(غزل ۲۸۹۹، ص ۱۰۷۴)

آوخ! آوخ! چو من وفاداری　　در تمنای چون تو دلداری
آوخ! آوخ! طبیب خونریزی　　بر سرِ زار زار بیماری
(غزل ۳۳۰۸، ص ۱۲۲۴)

الله الله برای تأکید، اصرار و نصیحت یا تحسین و آوخ آوخ برای به ظاهر تأسف اما نوعی ابراز علاقه به کار برده شده‌است. «در اصول فرمالیست‌ها موسیقی از اجزای جدانشدنی شعر است و تکرار از مهم‌ترین عوامل موسیقی در غزل‌های مولوی است(یاوری و وفایی، ۱۳۹۶: ۱۶۷).

هم نظری هم خبری، هم قمران را قمری　　هم شکر اندر شکر اندر شکر اندر شکری
(غزل ۲۴۵۶، ص ۹۱۲)

بار دیگر ملتی برساختی برساختی　　سوی جان عاشقان پرداختی پرداختی
پرده هفت آسمان بشکافتی بشکافتی　　گوی را در لا مکان انداختی انداختی
(غزل ۲۷۹۰، ص ۱۰۳۵)

تو لطیفی، تو لطیفی، تو لطیف بن لطیفی　　تو جهانی، دو جهان را به یکی کاه نگیری
(غزل ۲۸۲۲، ص ۱۰۴۵)

مولوی در این تکرارهای تأکیدی، در کل غزل ۲۷۸۰ (در ارکان ۳ و ۴ مصاریع) و در سه بیت غزل ۲۸۲۲ هدفی فراتر از تکرار واژه داشته و به دنبال تداعی معانی خاص از قبیل القای مافی‌الضمیر و ناگفته‌های آرمانی است. این‌جاست که گاهی آنچه را که احساس می‌کنیم و از آن لذت می‌بریم نمی‌توانیم بر زبان بیاوریم(دشتی، ۱۳۵۵: ۲۶).

۲ـ ۴ عبارات یا جمله‌ها

گاهی اوقات تکرارهای مولوی نه یک واژه بلکه مجموعه‌ای از واژگان هستند که به منظور خاص به کار برده شده و ضمن القای معانی ویژه به صبغهٔ موسیقیایی کلام هم کمک می‌کند. «تکرار» به صورت کلمه یا جمله یا اضافهٔ تأکیدی در دیوان کبیر به وفور دیده می‌شود. علت آن هم علاوه بر تأکید، جنبهٔ موسیقیایی شعر مولاناست. شعر برای سماع یا در حین سماع ساخته شده. سماع تکرار حرکات است و به طور کلی هنر شعر و موسیقی نوعی تکرار است(دهباشی، ۱۳۸۴: ۷۰۹).

۲ـ ۴ـ ۱ قافیه و ردیف

از آنجا که «ردیف ویژگی خاص شعر ایرانی است»(شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۶: ۱۲۳). مولوی هم از این امکان و ابزار زبانی استفادهٔ بهینه جُسته و با به کار بردن ردیف‌های طولانی بر ریتم و آهنگ شعر خود می‌افزاید و آن را با روح و ضمیر خواننده گره می‌زند چون «ریتم و آوا، باهم موسیقی شعر را می‌سازند و این موسیقی دو نقش عمده و اساسی دارد : ۱- لذت بخش است. ۲- می‌تواند به تقویت معنی و استحکام ارتباط کمک کند»(پرین، ۱۳۷۶: ۹۷).

روش منحصر به فرد در غزل، عدم اعتنا به صیقل دادن جملات، بی‌قیدی در انسجام ترکیبات و توالی فکر و مطلب، اثباتی بر تصادفی بودن بسیاری از ردیف‌هاست و قدرت طبع مولوی را در بدیهه‌گویی و پیوند قافیه و ردیف به نمایش می‌گذارد(دشتی، ۱۳۵۵: ۱۱۶).

۲ـ ۴ـ ۱ـ ۱ ردیف‌های ناهمگون و غیرهمسو

ردیف‌هایی است که از نظر بافت و معنا با سایر عبارات بیت یا مصراع همخوانی و همسویی نداشته و معنی مستقیم و مستقل ردیف‌های جمله‌ای

در معنی بیت دخالت ندارند مگر این‌که نقش و معنی ثانوی داشته باشند. ردیف آیه‌ای «سُبحان الّذی اَسری» از آن دست ردیف هاست که جز بیان تعجب و تحسین یا ارتباط عرفانی نقشی از حیث دستوری یا زبانی ندارد.

دلم هر لحظه می‌پرّد لباس صبر می‌درّد　　از آن شادی که با مایی که سُبحان الّذی اَسری
گریزان شو به علّیین دلا یعنی صلاح الدّین　　چو تو بی دست و بی پایی که سُبحان الّذی اَسری

(غزل ۲۵۳۸، ص ۹۴۵)

مصراع دوم کل غزل ۳۲۰۴ ص ۱۱۸۶ به شکل ردیف «یا معتمدی و یا شفایی» و مصراع دوم کل غزل ۳۲۰۵ همان صفحه «ای ماه! بگو که کی برآیی» از ردیف‌های ابداعی مولاناست که با هنجارشکنی قالبی، صرفاً موافق میل خود غزل ساخته و با قرار دادن مصراع‌های دوم به جای ردیف، خود را از قید و شرایط غزل رهانیده است. شاعری با توان ذوقی مولانا با آن همه غزل نغز هیچ وقت چنین غزل ضعیفی با این گونه ردیف‌ها را نمی‌گفته است ولیکن حال و هوای عرفان و تصوف و سماع خانقاهی، او را از خود بی‌خود کرده و تن به بی‌قیدی داده است. ردیف «اللهُ مولانا علی» در سه غزل پشت سر هم نیز که در بسیاری از ابیات، صرفاً به عنوان شبه جمله و قید تأکید و تکرار و برای بیان عُلقه و محبت به کار گرفته شده است از جمله این ردیف‌هاست. غزل‌های ۳۲۱۲، ۳۲۱۳ و ۳۲۱۴ صفحات ۱۱۸۸ تا ۱۱۹۰.

ای شمس تبریزی بیا برما مکن جور و جفا　　رخ را به مولانا نما اللهُ مولانا علی

صد البته که در مطلع سوم، ردیف مربوط نسبت به سایر مطلع‌ها بلکه بیت‌ها در بافت معنایی شعر به کار رفته و همگونی صورت با معنا را دارد.

۲ ـ ۴ـ ۱ـ ۲ ردیف‌های صوتی ابداعی

مولوی در غزل‌هایی که هجای قافیه شان به (ـَـ ق) ختم می‌شود با افزودن پسوند نامفهوم (قیقی) به وجه موسیقیایی کلام در قافیه افزوده است. چه بسا به‌طور ناخودآگاه و از سرِ شوقِ اوراد و اذکار بوده و عمد یا هدفی در نظر نبوده است و صرفاً نغمهٔ حروف او را به این کار واداشته است. به قول وحیدیان کامیار غالباً نغمات صامت‌ها و هجاها آمیختگی شگرفی با مضمون شعر دارند و موسیقی حروف قدرت تداعی معنی را قوت می‌بخشند. ردیف‌ها و قافیه‌هایی که برگرفته از آواها و هجاهای کلام هستند. «سطح آوایی در شعر سبب ایجاد موسیقی آن می‌شود و این موسیقی آوایی عبارتند از موسیقی بیرونی، موسیقی کناری، موسیقی درونی و موسیقی معنوی»(رادپور، ۱۴۰۳: ۳۱).

ای خسرو خوبان دو عالم به حقیقی　　شـد مملکت حُســن، تو را مطلــق قیقـی

(غزل ۳۱۳۱، ص ۱۱۵۹)

آن سید عشاق چه از وجه حقیقی　　کاو راست صــدارت به جهــان مطلق قیقی

(غزل ۳۱۳۲، ص ۱۱۶۰)

چــون بدر منیــر است محمـد به حقیقی　　کز معجز او مه شده شقّا و شقیقی

(غزل۳۱۳۹، ص ۱۱۶۲)

در این سه غزل، قافیه و ردیف‌های مطلق‌قیقی، صدّق‌قیقی، راوق‌قیقی، بق‌بققیقی، شق‌شققیقی، سنجق‌قیقی، شرّق‌قیقی، ازرق‌قیقی، احمق‌قیقی، وق‌وققیقی، مستنطق‌قیقی، روزق‌قیقی، رق‌رققیقی، نفرق‌قیقی، حق‌قیقی، لکرق‌قیقی استفاده شده است. مولوی خود در مقطع غزل شماره ۳۱۳۹ ص ۱۱۶۲ به مُغلق بودن چنین الفاظ نامفهوم که صرفاً جنبهٔ موسیقیایی دارد و در مواردی به تداعی معنی کمک می‌کند اشاره نموده است.

ای شمس! بگو گفتهٔ مُغلق به حریفان　　دقّا دقا دق دقا دق دقیقی

همان‌که شفیعی‌کدکنی به عنوان «زائوم یا شعرآوا» مطرح می‌کند و شامل اغلب این تکرارها و تداعی‌ها می‌شود(شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱:۱۴۰). ردیف «یرلی‌یلی یرلی‌یلی» هم که از اوراد خانقاهی و طامات عرفاست و در غزل‌های ۳۲۱۵ و ۳۲۱۶ صفحات ۱۱۹۰ و ۱۱۹۱ آمده از جمله آن استخدام‌ها می‌تواند باشد.

همچنین ردیف‌های تق‌تق، شلقلق، وق‌وق، رقرق، عشقشق و دق‌دق در غزل ۳۲۲۷ ص ۱۱۹۴ از آن دسته‌اند. شفیعی‌کدکنی درخصوص نقش‌های قافیه که ردیف هم تابعی از آن است به موارد مهم از جمله؛ تأثیر موسیقیایی، تشخص شعر، لذت معنوی و کمک به تداعی معنی، توجه به زیبایی ذاتی کلمات و القاء مفهوم از راه آهنگ کلمات اشاره می‌کند و مولوی را با غزلیات شمس سرآمد شعرای قافیه‌پرداز می‌خواند(شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۶ : ۶۲ ـ ۶۵).

۲ـ ۴ـ ۲ تکرار کامل عبارت

در چند بیت یا مصراع از همین غزل‌ها به عباراتی مغلق برمی‌خوریم که ظرف کامل مصراع را پر کرده و ممکن است در سایر غزل‌های دیوان کبیر هم نمونه‌هایی از آن باشند. عباراتی که توجیهی جز جادوی مجاورت و تداعی معنی از راه موسیقی نمی‌تواند داشته باشد. نغمه حروف با قرار گرفتن در کنار هم حتی گاهی که معنی لغوی خاصی نیز ندارند در تعالی ساختار و زیبایی شناختی فرم شعر مؤثر است.

شمس الحق تبریز! که دل‌ها ز تو زارند　　شیدایی قوقو همه در نفرقفیقی

(غزل ۳۱۳۲، ص ۱۱۶۰)

کز یرلَلا یرلَلا یرلـله در نا وز تن تن در نازده‌ام علم موسیقی
ای شمس! بگـو گفتـه‌ی مغلـق به حـریفان دقّا دققا دق دققا دق دققیقی

(غزل ۳۱۳۹، ص ۱۱۶۲)

مصراع‌های مشخص این ابیات هیچ معنی خاصی ندارند و فقط ایقاع موسیقیایی آن‌ها، مدنظر شاعر در حلقهٔ رقص و پایکوبی مستانه بوده است. جز اینکه در مواردی می‌توان گفت نغمهٔ حروف به اشاراتی مثل حوادث تاریخی از جمله شق‌القمر حضرت رسول اکرم (ص) یا صدای پرندگان دارد. اما این نظام صوتی و تکرار آوایی در هجاها و واژه‌ها به مطنطن شدن شعر کمک کرده و به القای معانی خاص می‌انجامد و عواطف و احساسات بشری را برمی‌انگیزاند. (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۱۰۱).

۲ـ ۵ اتانین و افاعیل

در غزلیات دیوان کبیر گاهی اوقات به افاعیل عروضی و تن‌تنن تن‌تن‌ها بر می‌خوریم، آواها و هجاهایی که فضای موزیکال به شعر می‌دهد. به گفتهٔ اهل تحقیق و عرفان مثل افلاکی و کدکنی، کاربرد آن‌ها شاید آگاهانه هم نبوده است و بر اثر وجد و حال و در حال سماع از دهانشان بیرون جسته‌است. گاهی در یک رکن یا یک مصراع به کار رفته و به مطنطن بودن شعر کمک می‌کند. اتانین و افاعیل جوششی که در وجد و سماع و بطور غیرعمدی بر زبان جاری شده‌است. چنین ارکان و افاعیلی هیچ‌گاه برای پر کردن وزن گفته نشده‌اند. «ملودی شعر همواره جنبه موسیقیایی دارد و در شرایط اجرای بدون کلام و شعر هم، حس همزادپنداری و وحدت ادراک با مخاطب به وجود می‌آورد. (واعظی، فرزانه و همکاران ۱۳۹۲:۲۳۴). مولوی با به کار بردن این افاعیل علاوه بر تداعی برخی معانی، عروض را هم به بازی گرفته است و به این طریق بی‌محلی خود را نسبت به قوانین زبانی ابراز می‌دارد و خود را فارغ از هر قیدی می‌داند.

علی اللهِ بیانٌ ما نظمنا مفاعیلن مفاعیلن فعولی

(غزل ۳۱۵۸، ص ۱۱۷۰)

تن‌تن تنن تن‌تن تنن می‌گوی چون مرغ چمن با چون اویس اندر قرن یرلی یلی یرلی یلی

(غزل ۳۲۱۶، ص ۱۱۹۱)

در واقع شعر، تجلی موسیقیایی زبان است و موسیقی در معنی جامع و مانع خود، همهٔ قابلیت‌های زبانی را شامل می‌شود، هم از جهت ساخت و صورت و هم از لحاظ معنا و مفهوم.

مفتعلاتن مفتعلاتن خاص جهانی عام افندی

(غزل ۳۳۶۰، ص ۱۲۴۷)

شاعر از دو رکن «مفتعلاتن» به عنوان سنجش وزنی استفاده کرده‌است. گرچه به ظاهر برای پر کردن وزن است ولی منظور مقایسه‌ای دارد یعنی همانطور که مفتعلاتن برابر با مفتعلاتن است تو هم همان‌گونه که خاص جهانی، عام افندی هم هستی.

۲ـ ۵ اوراد و اذکار خانقاهی

علاوه بر موارد ذکر شده در قالب اصوات، واژه و عبارات و جملات، در غزلیات مولوی با وردها و ذکرهایی مواجه می‌شویم که هیچ معنی خاصی ندارند بلکه به عنوان نفس صوت و خوانندگی یا سرود به کار رفته‌اند که البته در اوقات بخصوص و در حال و محل‌های ویژه از زبان مراد و مُرید جاری شده‌اند و جمع حاضر را به خلسه و بی‌خودی می‌برده‌اند. مثل یلّلی، یرللی، یلّلی تلّلی، یرلی‌یلی، یرللا، ترللا، علالا، تلالا، هوهو، حق‌حق، و ترکیباتی از آن‌ها. تحولاتی که در نتیجه انبساط روحی و روانی در زاویهٔ خانقاه به ویژه

بعد از دیدار شمس در مولوی ایجاد شد و او را به شور و شوق واداشت، موجب راه یافتن این اوراد به شعر شورآفرین مولانا گردید و او را از هنجارهای زبانی رها ساخت (رادمنش، ۱۳۹۰: ۳۴).

ساقی بیار آن جام می مطرب بزن آواز نی　　برگو تلالا تاللا یرلی یلی یرلی یلی

(غزل ۳۲۱۵، ص ۱۱۹۰)

هو هو هو همی‌رسد از سوی کبریای حق　　دل دل دل که دل منه جانب این مدققی

حق حق حق همی‌زند فایض نور شمس دین　　دق دق دق منه به خود حرف خرد که دق دقی

(غزل ۳۲۲۷، ص ۱۱۹۴)

گویی «مولوی در غزلیات شمس، خود را از قید برخی محدودیت‌های ادبی مثل قافیه یا دستور رهانیده و صرفاً به بیان حال و هوای خانقاهی و عاشقانه پرداخته‌است. عاشقانه‌هایی که از سر عرفان و ملکوت برخاسته و از روح و روان سروده شده‌است» (پورالخاص و همکاران، ۱۴۰۲: ۱۳۴).

چنین وردهایی را که معنی خاصی ندارند می‌توان در زمرهٔ تداعی‌های معنوی قرار داد که در سایهٔ آهنگ و همخوانی با سایر قسمت‌های بیت یا غزل، مفهوم ویژه‌ای را به خواننده القاء می‌کند.

۳. نتیجه‌گیری

دیوان شمس که حاوی غزل‌های پرشور و غوغای مولانا جلال‌الدین بلخی است، علاوه بر اینکه زبانش شیوا و دلنشین است، موسیقی بسیار مؤثر و مخاطب‌پسند دارد. موسیقی برگرفته از وزن‌های دوری و خیزابی و در بسیار موارد متأثر از حال و هوای خانقاهی موجب گشته که:

۱- مولوی، گاه و بی‌گاه، قیود قالب‌ها را در هم شکند و از چنبر تعاریف و محدودیت‌ها بگذرد. این رویکرد خواسته یا ناخواسته ریشه در نظریه فرمالیستی دارد که از مؤلّفهٔ تکرار و موسیقی سرچشمه می‌گیرد.

۲- عبارات نامفهوم و مغلق، گاه بیش از واژگان صریح در تداعی معنی نقش ایفا می‌کنند. صدا آواهایی مثل وع وع، عف عف و قو قو و در مواردی هجاهای بی‌معنی افزون بر قافیه و ردیف مثل «قیقی» از جمله کاربردهایی است که مولانا بی‌ملاحظه از آن‌ها استفاده جسته‌است.

۳- استفاده از اتانین و افاعیل، تکرارهای جمله‌ای و ردیف‌های طولانی با کاربرد غیر ماوضع‌له در کنار عبارت‌های ابداعی چون دقّا دققا دق دققا و ... از هنجارگریزی‌هایی است که برخاسته از غلیان روحی و جوشش درونی اوست. شاعر عارفی چون مولوی می‌تواند با ضرباهنگ چکش‌های دکان زرکوبی، غزلی ریتمیک و آهنگین بسازد و حلقهٔ مریدان را با ذکر شعر خود به رقص و پایکوبی درآورد.

در مجموع می‌توان گفت که مولوی از هر امکان و ابزار زبانی مثل آرایه‌ها استفاده جُسته و شعر خود را با تکرار و موسیقی لذت‌بخش کرده‌است. شعر که تجلی موسیقیایی زبان است در غزلیات او جاری و ساری است. گرچه او به دنبال علوم بلاغی نبوده‌است ولی شعرش سراسر زیبایی و آرایه است. او الفاظ پیش پا افتاده را با آشنایی‌زدایی و زدودن غبار عادت تا جایگاه هنرسازه‌ای ارتقاء داده است.

کتاب‌شناسی

الف) کتاب‌ها

۱) حسین‌پور چافی، علی(۱۳۸۶)، ***بررسی و تحلیل سبک شخصی مولانا در غزلیات شمس***، تهران: سمت.

۲) پرین، لارنس(۱۳۷۶)، ***دربارهٔ شعر***، ترجمهٔ فاطمه راکعی، تهران: اطلاعات.

۳) پورنامداریان، تقی(۱۳۸۴) ***در سایهٔ آفتاب***، تهران: سخن.

۴) دشتی، علی(۱۳۵۵) ***سیری در دیوان شمس***. تهران: جاویدان.

۵) دهباشی، علی (۱۳۸۴) ***تحفه‌های آن جهانی***. تهران: سخن.

۶) دهخدا، علی‌اکبر(۱۳۷۷) ***لغت‌نامه دهخدا***، تهران: دانشگاه تهران.

۷) شفیعی‌کدکنی، محمدرضا(۱۳۹۱) ***رستاخیز کلمات***، تهران: سخن.

۸) .....،.....(۱۳۷۶) ***موسیقی شعر***، تهران: آگاه.

۹) صفوی، کورش(۱۳۹۰) ***از زبان‌شناسی به ادبیات***، جلد اول، تهران: سورهٔ مهر.

۱۰) علوی مقدم، مهیار(۱۳۷۷). ***نظریه‌های نقد ادبی معاصر (صورتگرایی و ساختارگرایی)***. تهران: سمت.

۱۱) مولوی، جلال‌الدین محمد بلخی(۱۳۶۷) ***کلیّات شمس تبریزی*(براساس نسخه فروزان فر)**، تهران: امیرکبیر.

۱۲) وحیدیان کامیار، تقی(۱۳۹۳) ***بدیع از دیدگاه زیبایی-شناسی***، تهران: سمت.

ب) مقاله‌ها

۱) رادپور، فدامحمد(۱۴۰۳) ***«بررسی سبک زبانی شعر «مست و هوشیار» از پروین اعتصامی و «خواندن محتسب مست خراب‌افتاده را به زندان» از مولوی با رویکرد تطبیقی»***، فصل‌نامهٔ بین‌المللی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)، دورهٔ ۶، شمارهٔ ۱۶، صص ۵۰ـ ۲۵.

۲) پورالخاص، شکرالله و شهاب‌الدین وطن‌دوست و همکاران(۱۴۰۲) ***«هنرسازه (prime)، نگرشی فرا آرایه»***، فصل‌نامهٔ مطالعات زبان فارسی (شفای دل سابق)، دورهٔ ۵، شمارهٔ ۱۵، صص ۱۱۳ـ ۱۵۲.

۳) نظری چروده، احمدرضا و معصومه نظری چروده(۱۳۹۸) ***«بررسی اشعار نادر نادرپور از منظر فرمالیسم روسی»***، فصل‌نامهٔ مطالعات زبان فارسی (شفای دل سابق)، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۳، صص ۱۴۳ـ ۱۸۰.

۴) مالمیر، تیمور(۱۳۹۶) ***«کارکرد ردیف در فرم و ساختار غزلیات حافظ»***. مجلهٔ شعرپژوهی (بوستان ادب). سال نهم. شمارهٔ ۴، صص ۱۴۳ـ ۱۶۲.

۵) یاوری، فاطمه و عباسعلی وفایی(۱۳۹۶) ***«تأثیر مکرّرها در ایجاد لحن در غزلیّات شمس از دیدگاه فرمالیستی»*** مجلهٔ شعر پژوهی بوستان ادب، سال نهم. شمارهٔ ۴. صص۱۶۳-۱۸۰.

۶) حیدری، حسن و یداله، رحیمی(۱۳۹۳)، ***«زائوم در غزلیات شمس»***، فصل‌نامهٔ عرفانیات در ادب فارسی، دورهٔ ۵، شمارهٔ ۱۸،صص ۲۷ـ ۴۶

۷) واعظی، فرزانه و فرهاد، دیوسالار(۱۳۹۲)، ***«بررسی اتانین و رابطهٔ آن با موسیقی و عروض شعر»***، فصل‌نامهٔ تفسیر و تحلیل متون

زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)، دورهٔ ۵، شمارهٔ ۱۷، صص ۲۱۵ – ۲۳۹.

۸) رادمنش، عطاءمحمد(۱۳۹۰)، «***هنجارگریزی مولوی در ردیف غزل***»، نشریهٔ متن‌شناسی ادب فارسی، دورهٔ۳، شمارهٔ ۱، صص ۳۳-۵۴.