سماع، موسیقی و معنی‌گریزی در غزل مولوی

منظر سلطانی[۱]
سعید پورعظیمی[۲]

چکیده: در بسیاری از غزل‌های مولوی موسیقیِ حاصل از تکرار که از اقتضائات مجلس سماع است دلالت‌های معنایی سخن را کم‌رنگ و بافت آوایی کلام را برجسته می‌کند. غلبهٔ هیجانات عاطفی چنان است که غزل مولوی گاه از کارکرد معنایی تهی، و وارد ساحت بی‌معنایی و تناقض می‌شود. در این شرایط، متن نقش القایی به‌خود می‌گیرد و عواطف پرشور گوینده با نغمه‌های تکرارشونده به مخاطب منتقل می‌شوند. زوال آگاهی و عدم هشیاری در لحظات شور و جنون سماع، به خلق غزل‌هایی انجامیده که با تکیه بر تکرارهای متنوع، عطف‌های ناهمگون و هم‌نشینی‌های موسیقایی در طول بیت یا در صورت ردیف‌گونه‌های بلند، سعی در تولید خلسه و بی‌خویشی دارند و یا خود به بی‌خودواری و خلسه می‌انجامند.

این نوشته بر آن است تا اسباب و گونه‌های معنی‌گریزی در غزل مولوی را با توجه به پیوند این غزل‌ها و مجلس سماع به بحث بگذارد، تا درنهایت آشکار شود که هرقدر عواطف شدت گیرد از کارکرد معنایی شعر کاسته می‌شود؛ چنان‌که در بسیاری از غزل‌های مولوی کلمات و عبارات با فرونهادن بار معنایی، تنها نقش موسیقایی دارند و نیز بسیاری از زیباترین غزل‌های مولوی حاصل همین مجاورت‌ها و هم‌نشینی‌های موسیقایی کلماتند.

واژگان کلیدی: مولوی، سماع، موسیقی، معناگریزی، غزل، تکرار

---

۱. استادیار دانشگاه تربیت معلم تهران E-mail: soltani53@yahoo.com
۲. کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی E-mail:saeid_purazimi@yahoo.com

دریافت مقاله: ۱۳۹۰ /۸/۲۶ پذیرش مقاله:۱۳۹۰/۹/۱۲

Archive of SID
www.SID.ir

مقدمه

غزل مولـوی چه از نظر صـورت و چه از نظر محـتوا و معنا، تفاوت‌های بنیانی با سنّت غزل‌سرایی در شعر فارسی دارد. در بسیاری از غزل‌های *دیوان کبیر* که حاصل مناسبات و بافت مجلس سماع است رعایت جوانب موسیـقی و تکیه بر تکرارها و قرینه‌سازی‌هایی که در خدمت گسترشِ توازن و بافت موسیقایی شعرند موجب معنـی‌زدایی از کلمـات و گـزاره‌ها گشـته و هماهنگی‌های آوایی کلمات، بافت غزل را شکل داده و غزل را به موسیقی ناب بدل کرده است. خلاقیت‌های هنری مولوی در شکل بیان و القای تجربیات ناب عرفانی‌اش در قالب غزل‌های شورانگیز چنان است که خواننده را حیران و مجذوب این تکرارها و «مجاورت‌های جادویـی» می‌کنـد؛ بی‌آنکه خواننده بتواند معنایی از این غزل‌ها دریابد. این سخن بدان معنا نیست که این غزل‌ها کاملاً بی‌معنی‌اند؛ زیرا کلمات در نظام زبان، بنابه منش ماهوی‌شان نمی‌توانند کاملاً از معنا تهی باشند و حتی برای گسیخته‌ترین عبارات نیز می‌توان معنایی در نظر گرفت. چنان‌که بنابه تصریحِ مولوی، صوفیان از همین اصوات و حروف و اشارات سخن‌ها فهم می‌کنند. عدم دلالت معنایی در غزل‌های مورد بحث ناظر بر برجستگی و غلبهٔ نظام موسیقایی یا اولویت موسیقی بر معناست.

در این مقاله نخست به جایگاه سماع نزد مولوی می‌پردازیم و پس از تبیین رابطهٔ سماع و تأثیر شرایط و هیجانات عاطفیِ این مجلس بر ساختار و معنای غزل مولوی و تأکید بر این نکته که شدتِ عواطف و غلیان‌های روحی و سعی بر انتقال این حالات و شهودهای باطنی از بار معنایی کلام می‌کاهد و سخن را معنی‌گریز می‌کند، نمودهای غلبهٔ موسیقی و معنی‌گریزی در غزل مولوی را نشان داده‌ایم.

۱) سماعِ مولوی

رقص صوفیانه با موسیقی خاص در خانقاه نیایشی است سرشار از اشارت و رمز که هر جنبش و سخنی در آن، حامل تحفه‌های آن جهانی است.[۱] بیرون کشیدن جامه‌های سیاه، نشان فروگذاشتن صفات و ساحات زمینی و رِدای سپیدِ صوفیان در سماع، نموداری از تجربهٔ

www.SID.ir

مرگ و رستاخیز، و پیوند جان با جانان در کفن است. پیچ‌وتاب و چرخش ذره‌وار صوفیان به گرد خورشید حقیقت، به‌سودای آمیختن و فنای در او و به‌منزلهٔ طعام جان است[۲]

پس غذای عاشقان آمد سماع که در او باشد خیال اجتماع
(مثنوی، دفتر چهارم، بیت ۷۴۲)

معشوقه چو آفتاب، گردان گردد عاشق به مثال ذره، گردان گردد
چون باد بهار عشق جنبان گردد هر شاخ که خشک نیست، رقصان گردد
(کلیات شمس، رباعی ۴۶۶)

* * *

در سماع آفتاب این ذره‌ها چون صوفیان کس نداند برچه قولی برچه ضربی برچه ساز
(کلیات شمس، غزل ۱۱۹۵)

شمس تبریز که به گزارش سپهسالار، مولانای واعظ و مفتی را به رقص و سماع برانگیخت[۳] سخنان شگفت و زیبایی در مورد سماع دارد:

رقص مردان خدا لطیف باشد و سبک. گویی برگ است که بر روی آب می‌رود. اندرون چو کوه و صدهزار کوه، و برون چون کاه (شمس تبریزی، ۱۳۶۹، دفتر دوم:۲۵).

و با نظر به اتحاد باطنی اولیا و پیوند روحی و معنوی شیران خدا می‌گوید:

هفت آسمان و زمین و خلقان همه در رقص آیند آن ساعت که صادقی در رقص آید، اگر در مشرق، مؤمنی محمدیی در رقص باشد، اگر محمدیی در غرب باشد، هم در رقص بود و شادی (شمس تبریزی، ۱۳۶۹، دفتر دوم :۸۰).

ازآن‌پس سماع در چشم مولوی مقامی چنان ارجمند یافت که نشانی از وصال ازلی گشت: «سماع پرتوی است از عالم بهشت وصال که بر تابهٔ دل تابد» (مولوی، ۱۳۸۸: ۲۴۴-۲۴۳) و روزن عاشقان به‌سوی حق دانسته شد:[۴]

پنجره‌ای شد سماع سوی گلستان تو گوش و دل عاشقان بر سر این پنجره
(کلیات شمس، غزل ۲۴۰۴)

و یا سپاه سلیمان عشق:

www.SID.ir

عشقا تو سلیمان و سماعست سپاهت رفتند به سوراخ خود از بیم تو موران
(کلیات شمس، غزل ۱۸۹۴)

و پس از مولوی نیز با شاخ و برگ فراوان به‌صورت مراسم آئینی و نشان مشخص مولویان درآمد.[۵] مولوی حضور معشوق را در برپایی سماع حتمی می‌دانست و تا یار در میانه نبود میل پایکوبی نمی‌کرد. عدم حضور شمس یا صلاح‌الدین یا حسام‌الدین، مانع برخاستن و سماع مولوی می‌شد و سماع بی ایشان حرام بود:

بی حضوری سماع نیست حلال همچو شیطان طرب شده مرجوم
(کلیات شمس، غزل ۱۷۶۰)

اما با حضور معشوق، صوفیان حول شهدِ عسل زنبوری می‌کنند:

تا کند جان‌های بی‌جان در سماع گرد آن شهد عسل زنبوری‌یی
(کلیات شمس، غزل ۲۹۲۴)

در غزلی که با «سماع» ردیف شده است، حضور معشوق را جانِ جانِ سماع می‌داند:

بیا بیا که تویی جانِ جانِ سماع بیا که سرو روانی به بوستان سماع
(کلیات شمس، غزل ۱۲۹۵)

در این غزل می‌گوید: «برون ز هر دو جهان است این جهان سماع» و سماع را نردبانی می‌داند که از بام هفت فلک برگذشته است: «گذشته است ازین بام نردبان سماع». در غزلی دیگر نیز با ردیف «سماع» از معشوق تقاضا می‌کند که نردبان سماع را از بام فلک به‌سوی مشتاقان سرازیر کند:

بیا که بر در تو شسته‌اند مشتاقان ز بام خویش فرو کن تو نردبان سماع
(کلیات شمس، غزل ۱۲۹۶)

سماع عروجی روحانی است و غایت آن وصال حق و رؤیت اوست؛ چنان‌که در گفت‌وگوی شمس با یکی از منکران سماع آمده است:

گفت: دانشمندان را بدنام کردی جمله به این سماع! گفتم: ندانستی که ظاهر نشود مگر بدیشان نیک از بد و کافر از مسلمان؟ می‌گوید: تو به رقص به خدای رسیدی،

Archive of SID

www.SID.ir

گفت: تو نیز رقصی بکن به خدای برسی؛ خطوتین وَ قَد وصل (شمس تبریزی، ۱۳۶۹: ۲۱۴).

همچنین: «این تجلی و رؤیت خدا، مردان خدا را در سماع بیشتر باشد» (شمس تبریزی، ۱۳۶۹: ۷۲-۷۳). سلطان ولد سماع را میراث انبیا و مقام محو در معشوق دانسته:

آخر این سماع از انبیاء -علیهم‌السلام- مقتبس و موروث است. سماع رقص نیست، سماع آن حالت است که تو از هستی خود بگذری و سر و پا گم کنی و بی‌هوش و محو گردی (سلطان ولد، ۱۳۶۷: ۳۱۲-۳۱۳).

میل وافر مولوی به سماع، با فنای در معشوق که سودای نهایی مولوی است ارتباطی مستقیم دارد. تأکید او بر حضور معشوق در مجلس سماع و گردش صوفیانِ فانی به گرد او که در ترکیب متناقض‌نمای «جان‌های بی‌جان» نمود یافته به‌خوبی روشنگر کارکرد سماع و نتایج آن نزد مولوی است. درواقع آنچه بر او در لحظاتِ بی‌اختیاری و جنون‌آمیز سماع گذشته، غزل‌هایی پدید آورده که مراعات جانب معنی در آن‌ها دیده نمی‌شود؛ اگرچه مولوی می‌گوید «از حرفی اشارت‌ها معلوم می‌گردانند» (مولوی، ۱۳۸۸: ۱۰۴). اما این امر به اقتدار سخن عرفانی نیز بازمی‌گردد که فهم مفاهیمِ عمیقِ عرفانی را برای آن‌ها که از این دایره بیرونند ناممکن می‌داند، حتی اگر این معناها در قالب کلمات و عباراتی هذیان‌آلود بیان گردد. بنابراین ازآنچه مولوی دربارهٔ سماع می‌گوید چنین برمی‌آید که فنای در معشوق و رؤیت حق در سماع، گونه‌ای سخن گفتن درعین خاموشی است.

۱.۱) سماع و خاموشی

سماع مقام بی‌خویشی و فنای در معشوق است و شور و شوقی که در این مجلس جنون می‌رود مولود بی‌خودواری و محو در حق. رسیدن به مرحلهٔ فنا، جان را محل الهامات الاهی و زبان را خاموش و مستمع، و ضمیر را گویا می‌کند. مولوی در غزلی دربارهٔ سماع، عرش را در حالت سماع صوفی، خروشان و گوینده می‌بیند و پایان‌بندی غزل چنین است:

مائیم چون جان خموش و گویا　　حیران شده در خموش دیگر

(کلیات شمس، غزل ۱۰۵۷)

www.SID.ir

سماع ورود به ساحت خاموشی است، آنجاکه زبان اشارت و باطن گشوده می‌گردد. پریشانی و بی‌خودواری صوفی در سماع، حاصل غلبات معشوق و حالات ناشی از آن است. روایت رُوَیم از مجلس سماع صوفیان بسیار عجیب است:

ابوالحسین علی بن محمد الصَّیرفی گوید: رویم را پرسیدند از پیران که رویم ایشان را دیده بود اندر سماع، که ایشان را در سماع چون دیدی؟ گفت: رمهٔ گوسفند که گرگ اندر ایشان افتد (قشیری، ۱۳۶۱: ۶۲۶).

جنون و حیرانی و های‌هوی صوفیان، و از خود به‌درشدگی ایشان از سخن رویم استنباط می‌شود. مولوی دربارهٔ نعره‌های صوفیان در سماع می‌گوید:

این های‌هوی بلند که می‌زنند سِرّش آن است که از سخنی سخن‌ها فهم می‌کنند و از حرفی اشارت‌ها معلوم می‌گردانند (مولوی، ۱۳۸۸: ۱۰۴).

حالات صوفی و مغلوبی او که ناشی از شدت عواطف و هیجانات است، سخن گفتن ارادی را زایل می‌کند و آنچه در این احوال بیان می‌شود با منطق سخن و معنی سازگاری چندانی ندارد و ازآنجاکه در این احوالِ بحرانی تأکید بر گویندهٔ پیام است، نقش عاطفی کلام قوت می‌گیرد و ناگزیر، بار معنایی کلام کم‌رنگ و گاه کاملاً محو می‌شود و واژگان از دلالت معنی‌شناختی تهی می‌گردند و محور جانشینی و هم‌نشینی کلام، نه بر قاعدهٔ معنی، که بر بنیان موسیقی استوار می‌شود.

اگر سماع را موطن خاموشی و گویایی بدانیم شاید به یکی از موارد تعلق خاطر مولوی به سماع نزدیک شویم، چون جهد مولوی ورود به اقلیم خاموشی و قرارگرفتن در معرض الهامات ربّانی است و سماع «پنجرهٔ آن اقلیم» است. بسیاری از غزل‌های مولوی در حالت وجد و سماع سروده شده است؛ این دست غزل‌ها که توسط مولوی تقریر و یا توسط قوّال و گوینده خوانده می‌شده، از منظر صورت و معنی تفاوت‌هایی بنیانی با دیگر سروده‌ها دارند. این غزل‌ها اغلب اوزانی تند و دوری و ساختاری مبتنی بر تکرار و سرشار از قافیه‌های درونی دارند. حتی بسیاری از

Archive of SID

www.SID.ir

اوزان متروکی که در شعر قدیم وجود داشته و متروک شده و شمس قیس آن‌ها را جزء اوزان متروکه نام برده است، تمام آن اوزان را مولانا ساخته و بهتر از اوزان معموله ساخته است و این توسّع در وزن مولود موسیقی است (فروزانفر، ۱۳۵۱: ۳۳۳).

۲.۱) جانِ تناسب‌جو

طبق تحقیق مسعود فرزاد،(۶) مولوی در غزلیات ۴۸ وزن عروضی را به‌کار برده که این میزان تنوع وزنی در یک متن در شعر فارسی نظیر ندارد. جان تناسب‌جوی مولوی، عطش سیری‌ناپذیری به بهره‌گیری از اوزان متنوع و خیال‌های موسیقایی دارد، آن‌چنان‌که حتی آلات موسیقی را رمزی برای عارف شادخو که در پنجهٔ تقلیب ربّ است قرار می‌دهد که متضمن معنای تسلیم و بی‌ارادگی در برابر حق است. رمزپردازی با آلات موسیقی از ابداعات مولوی است.

گشایش افق‌های نو با استفاده از موسیقی، یکی از تصورات اصلی مولوی در خیال موسیقایی است. تصوری که پیش‌تر در اندیشه‌های نوافلاطونی بخصوص در آثار ایامبلیخوس دیده شده است. موسیقی خطاب ازلی روز الست را که زندگی و عشق به جان عنایت کرد به یاد جان می‌آورد (شیمل، ۱۳۷۵: ۳۰۵).

تکرار در شعر مولوی اهمیتی اساسی دارد، هم موسیقی را به اوج می‌برد و هم با ایجاد جذبه و بی‌خودی، ذهن را به‌شدت با آن امر درگیر می‌کند که گاه تکرار گروهی از واژه‌ها و از همه بیشتر تکرار جمله است. اوزان شورانگیز وقتی با تکرارهای متنوع و قرینه‌سازی‌ها جمع می‌آیند توازن و موسیقی شعر را شدت بسیار می‌بخشند و در این احوال، توجه خواننده بیشتر معطوف به آوا و تناسبات موسیقایی است تا معنای متن. «تناسب اگر در مکان واقع شد آن را قرینه می‌خوانند و اگر در زمان واقع شد، وزن می‌خوانند» (خانلری، ۱۳۶۷: ۱۰). همان‌گونه که در سماع، حرکات موزون در مکان تکرار می‌شوند، در غزل مولوی نیز این تکرارها در زمان به‌غایت می‌رسند. صمیمیت عاطفی مولوی وقتی با غنای موسیقایی همراه می‌شود تأثیری عمیق بر خواننده می‌نهد. حالات پرشور و هیجان و غلیان عواطف مولوی هماهنگی بی‌مانندی با موسیقی شعر او دارد، درواقع موسیقی شعر او زادهٔ حالات اوست.

Archive of SID

www.SID.ir

صورت و محتوی در شعر مولوی به‌غایت به هم آمیخته‌اند و «این‌همانی» شکل گرفته است. «والتر پیتر گفته: هر هنری آرزوی رسیدن به وضعیت موسیقی را دارد» (بورخس، ۱۳۸۱: ۷۳). و بورخس در ادامهٔ سخن والتر پیتر می‌نویسد: «دلیل روشن آن شاید این باشد که در موسیقی شکل و محتوا نمی‌توانند دو پاره شوند» (بورخس، ۱۳۸۱: ۷۳). در این دست غزل‌های مولوی، آهنگ حاصل از تکرار، دلالت‌های معنایی سخن را از میان بر می‌دارد و نظام موسیقایی شعر است که برجسته می‌شود و لذت می‌بخشد نه معنای آن. «توماشفسکی می‌گفت: شعر گفتاری است که یکسر بر اساس بافت آوایی خود نظم گرفته است» (احمدی، ۱۳۷۴: ۶۰). در بسیاری از غزل‌های مولوی، کلمات رها از هرگونه جبر منطقی یا دستوری، براساس تناسبات موسیقایی در کنار هم قرار می‌گیرند و این امر موجب پیدایی زبانی متناقض، معنی‌گریز، و گاه هذیان-نما می‌شود. با توجه به سخن تزوتان تودوروف دربارهٔ روابط عناصر سازندهٔ متن ادبی می‌توان گفت در غزل‌های مولوی، ارتباطی معنی‌دار میان ترکیب واژه‌ها وجود ندارد و علیّت میان‌واژگانی محذوف است.(۷)

تأکید فراوان بر نقش زبان و برجسته‌سازی آن به قصد محو معنی و ویرانی روابط قراردادی و دلالی متعارف و بدل ساختن آن به چیزی که خواننده را به تعمق و جهد در فهم آن فرا می‌خواند، از متن آشنایی‌زدایی می‌کند. یاکوبسن و اشکلوفسکی برآنند که آشنایی‌زدایی به صورتِ عامدانه در متن صورت می‌گیرد؛(۸) اما باید پذیرفت که آشنایی‌زدایی در غزل مولوی ناخودآگاه است و کمترین نشانی از عمد و تصنّع ندارد. جاناتان کالر دربارهٔ بنیان شعر می‌گوید: «برجسته‌سازی زبان و غرابت بخشیدن به آن از طریق سازماندهی عروضی و تکرار اصوات، شالودهٔ شعر را می‌سازند» (کالر، ۱۳۸۵: ۱۰۷).

۳.۱) اصوات جنون

غزلیات مولوی موسیقی سماع صوفیانه است. سرودی است روحانی که می‌کوشد با شور و التهابی که از رهگذر شتابناکی و تکرار تولید می‌کند، آدمی را سرانجام به بی‌خودی و خلسه کشاند. این غزل‌های مولوی شعر تأمل و توجه نیستند و مجالی برای تفکر و تأمل و معنی باقی

Archive of SID

www.SID.ir

نمی‌گذارند؛ «سماع موطن تدبر و تفکر نیست» (باخرزی، ۱۳۸۲: ۱۹۲). این سخن بدان معناست که متنی که حاصل شور و هیجان شدید و از خود به‌درشدگی ناشی از سماع است از نظارت عقل می‌گریزد و مراعات جانب معنی نمی‌کند.

آشفتگی مقدس ذهن[۹] در سماع، متنی معنی‌گریز با غنای موسیقایی و اثر القایی، مبتنی بر تکرار تولید می‌کند. تکرارهایی خواب‌آور و وردگونه که بی‌کارکرد معنایی در سراسر غزل تکرار می‌شوند.

نورتروپ فرای اجزای اصلی سازندهٔ شعر تغزلی را اصوات نامفهوم و خط‌خطی نامیده که ریشه‌شان طلسم و معمّاست. [فرای می‌گوید:] شعرها اصواتی نامفهوم را ادا می‌کنند. وجوه غیرمعنایی زبان را برجسته می‌کنند -وجوهی چون صوت، وزن، تکرارِ حرف‌ها- تا طلسم یا ورد را بسازند. شعرها با آن راهنمایی نکردن خودسرانه‌شان، فرمول‌بندهای گیج‌کننده‌شان، اصواتی نامفهومند یا گیجمان می‌کنند (کالر، ۱۳۸۵: ۱۰۶).

جنون شاعرانه (Poetic madness) در سماع مولوی به اوج می‌رسد، چنان‌که گاه گویی هذیان می‌گوید[10]

عف عف عف همی زند اشتر من ز تف تفی — وع وع وع همی کند حاسدم از شلقلقی!
وع وع وع چه گویدم طفلک مهد بسته را — دق دق دق همی رسد گوش مرا ز وق وقی
قو قو قو قوی بلبلان نعره همی زند مرا — قم قم قم شب غمان تا بصبوح ساقی‌ای
جم جم جم ز جام جم جمجمهٔ مرا نوا — نی نی نی بدف زند کاتش عشق مطلقی
هی هی هی شب غمان می‌بردم به طور او — کف کف کف مرا مده در ظلم عشقشقی
دم دم دم همی دهد چون دهلم هوای او — خم خم خم کمند او می‌کشدم که عاشقی
حق حق حق همی زند فایض نور شمس دین — دق دق دق منه بخود حرف خرد که دق دقی

(کلیات شمس، غزل۳۲۲۷)

یا:

بس از سر مستی همه این ناله برآرند — قوقو بققو بق بقو بق بقیقی
من بندهٔ شمس الحق تبریز که مه کرد — شقا شقا شق شقا شق شقیقی

(کلیات شمس، غزل ۳۱۳۱)

Archive of SID

www.SID.ir

اگرچه کسانی در تعلق برخی از این غزل‌ها و از جمله دو غزل فوق به مولوی تردید کرده‌اند؛ اما باید دانست که در میان قدما هیچ‌کس سخنی ازین‌گونه نسروده و این شکل از شعر خاصِ مولوی است و تنها اوست که لفظ را به قوارهٔ موسیقی می‌برد؛ و در بوطیقای شعری‌اش موسیقی بر هرچیز دیگر مقدّم است. در شعر مولوی ابتکار عمل با کلمات است، کاری که استفان مالارمه شاعران را بدان توصیه می‌کرد.(۱۱) در غزل مولوی گاه هم‌نشینی غریب کلمات، گاه تکرارهای متنوع که در مواردی شکل ترجیع می‌گیرند، به‌گونه‌ای معنی‌گریزی می‌انجامد؛ زیرا نقشی به‌لحاظ معنایی ندارند و چیزی بر معنای بیت نمی‌افزایند و تنها محضِ موسیقی به شعر افزوده می‌شوند. مثلاً برگردان‌های ردیف‌گونه‌ای مانند «هله تا تو شاد باشی»، «تا روز مشین از پا» یا «ای دوست مخسب امشب» و بسیاری دیگر بی‌معنی نیستند؛ اما وقتی در بافت غزل قرار می‌گیرند، نقش معنایی خود را از دست می‌دهند و شعر بدون آن‌ها نیز دارای معناست. یعنی این گزاره‌ها در درونِ متن، معنی‌زدایی می‌شوند و نحوهٔ هم‌نشینی است که موجب معنی‌گریزی می‌شود. هانزلیک منتقد اتریشی نوشته است: «موسیقی زبانی است که می‌توانیم به‌کار گیریم، می‌توانیم بهفمیم، اما قادر نیستیم معنی کنیم» (بورخس، ۱۳۸۱: ۷۳).

غزل مولوی خواننده را از خود می‌ستاند، این منشِ موسیقی است که جان را آزاد می‌کند، یادگار روزگار ازلی، آدمی را اندک‌اندک از بند کوه تن رها می‌کند:

این گران زخمه‌یی است نتوانیم رقص بر پردهٔ گران کردن
یک دو ابریشمک فروترگیر تا توانیم فهم آن کردن
اندک‌اندک ز کوه سنگ کشند نتوان کوه را کشان کردن
تا نبینند جان جان‌ها را کی توان سهل ترک جان کردن

(کلیات شمس، غزل ۲۰۹۹)

در غزل ۴۵۷ با مطلع:

ای چنگ پرده‌های سپاهانم آرزوست وی نای! نالهٔ خوش سوزانم آرزوست

که سرشار از اصطلاحات موسیقی است می‌گوید:

Archive of SID

www.SID.ir

این علم موسِقی برِ من چون شهادتست چون مؤمنم شهادت و ایمانم آرزوست
(کلیات شمس، غزل ۴۵۷)

ارج موسیقی نزد مولوی با این بیت مشخص می‌گردد. موسیقی مقامی معادل شهادت و ایمان دارد که آرزوی مؤمن است. این مایهٔ تعلق خاطر به موسیقی و سماع، غزل‌های مولوی را به نغمه‌هایی هوش‌ربا بدل کرده است که موسیقی در آن بر هرچیز دیگر ترجیح دارد؛ تا آنجاکه بسیاری غزل‌ها را از القای معنی تهی و بستر هم‌نشینی عناصر نامرتبط کرده است. در این غزل‌ها، مولوی معنا را با موسیقی می‌شکند و در بسیاری موارد رعایت موسیقی موجب عطف‌های ناهمگون، تکرارهای پی‌درپی کلمه، عبارت یا جملاتی شده که هیچ نقشی به‌لحاظ معنایی در شعر ایفا نمی‌کنند و حضورشان در شعر محض افزایش موسیقی است. در این ساحت، کلمات نقش القایی می‌گیرند و جانب معنی را فرو می‌گذارند. این ویژگی سخن مولوی بی‌تردید از مناسبات مجلس سماع مایه می‌گیرد. در مجمعی که هرچیز در آن نقش موسیقایی می‌گیرد تا به ایجاد خلسه و بی‌خودی بینجامد، شعر نیز به آوایی پرشور و هیجان‌انگیز مبدل می‌شود. لحظات جذبه و شور و جنونِ شاعر که مولود تسخیر او توسط فرشتهٔ الهام یا تلقین‌گر درونی است، شاعر را دچار حالاتی غریب می‌کند. جان میسفیلد شاعر انگلیسی هنگام بحث در ماهیّت الهام شاعرانه تجربهٔ خویش را در این زمینه چنین بیان می‌کند: «اشراق با حالتی بحرانی توأم است و چندان شگفت است که به بیان در نمی‌آید» (استیس، ۱۳۸۴: ۷۷). و جان درایدن در اثر خود به نام *آبشالوم و آخیتوفل* گفت: «شک نیست که فکرهای بزرگ با شوریده‌حالی پیوند نزدیک دارند»[۱۲] (دیچز، ۱۳۶۶: ۳۶).

۲) موسیقی و معنی‌گریزی در *دیوان کبیر*

معنی‌گریزی با موسیقی در *دیوان کبیر* نمودهای متنوعی از جمله ردیف‌های بی‌معنی، انواع تکرار و تناسبات صوتی و عطف‌های نامرتبط و ناهمگون دارد.

Archive of SID

www.SID.ir

۱.۲) ردیف‌گونه‌های بی‌معنی

در بیشتر غزل‌ها، این ردیف‌های بلند، کارکرد معنی‌شناختی ندارند. این جمله‌های معنی‌دار در بافتی موسیقایی معنازدایی می‌شوند و شعر بی‌حضور این گزاره‌ها نیز کامل است. در غزل ۱۵ *دیوان*، ردیف «چیزی بده درویش را» که نیمی از مصراع‌های زوج را تشکیل داده، محض موسیقی است و در مصراع اول بیت نخست نیز نیامده است؛ و جالب‌تر آنکه در این غزل هشت بیت قافیه و ردیف جداگانه دارد و شبیه قالب مثنوی است، و اینکه هر بیت قافیه و ردیفی جداگانه دارد موسیقی کلام را شدت می‌بخشد. ردیف‌گونهٔ «چیزی بده درویش را» حکم افزودهٔ موسیقی بخش را دارد. در این بیت:

ای تن‌پرست بوالحزن، در تن مپیچ و جان مکن
منگر به تن، بنگر به من، چیزی بده درویش را

هیچ مناسبتی میان ردیف‌گونه و باقی اجزای بیت وجود ندارد و نمی‌توان از «تن‌پرستِ بوالحزن» تقاضایی معنوی داشت. این نوع غزل‌ها را نمی‌توان در قالب مشخصی گنجاند، زیرا «شعری که هیجان، ابداع و موسیقی باشد همیشه از معیار و تعریف می‌گریزد» (دوبوادفر، ۱۳۸۲: ۵۴).

غزل ۸۳ نیز ساختاری این‌گونه دارد و عبارت ردیف‌گونه «تا روز مشین از پا» ست. غزل‌های ۱۵۶ و ۱۵۷ نیز همین گونه‌اند:

ای هوس‌های دلم بیا بیا بیا بیا ای مراد و حاصلم بیا بیا بیا بیا
مشکل و شوریده‌ام چون زلف تو چون زلف تو ای گشاد مشکلم بیا بیا بیا بیا
از ره و منزل مگو دیگر مگو دیگر مگو ای تو راه و منزلم بیا بیا بیا بیا

همین غزل بدون هیچ تفاوتی با تغییر ردیف‌گونه تکرار شده:

ای هوس‌های دلم باری بیا رویی نما ای مراد و حاصلم باری بیا رویی نما
مشکل و شوریده‌ام چون زلف‌تو چون زلف تو ای گشاد مشکلم باری بیا رویی نما

Archive of SID

www.SID.ir

این ردیف‌گونه‌های بلند مبتنی بر تکرار هیچ معنایی جز القای حالت شور و جنون ندارند. چنان‌که می‌بینیم در این دو غزل یکسان، تغییر ردیف‌گونه تفاوت معنایی ایجاد نکرده است و در مجموع جست‌وجوی معنا در این غزل‌ها وجهی ندارد.

در غزل‌های ۲۹۲ و ۲۹۳، ردیف‌گونه‌ها شبیه همند: «ای دوست مخسب امشب» و «زنهار مخسب امشب».

۲۹۲:

زان شاهد شکرلب، زان ساقی خوش‌مذهب
جان مست شد و قالب، ای دوست مخسب امشب
زان نور همه عالم هر شیوه همی نالم
تا بشنود احوالم، ای دوست مخسب امشب

۲۹۳:

مهمان توأم ای جان، زنهار مخسب امشب
ای جان و دل مهمان زنهار مخسب امشب

غزل ۵۳۳ از غزل‌های مشهور مولوی است:

رندان سلامت می‌کنند، جان را غلامت می‌کنند
مستی ز جامت می‌کنند مستان سلامت می‌کنند
در عشق گشتم فاش‌تر وز همگنان قلاش‌تر
وز دلبران خوش‌باش‌تر مستان سلامت می‌کنند
غوغای روحانی نگر سیلاب توفانی نگر
خورشید ربانی نگر مستان سلامت می‌کنند

غزل در ستایش حسام‌الدین چلبی است:

ای شه حسام‌الدین ما، ای فخر جمله اولیا
ای از تو جان‌ها آشنا مستان سلامت می‌کنند

در غزل ۵۳۴ این ردیف‌گونه در تمام هفت بیت غزل تکرار شده است:

Archive of SID

www.SID.ir

رو آن ربابی را بگو مستان سلامت می‌کنند وان مرغ آبی را بگو مستان سلامت می‌کنند
وان میر ساقی را بگو مستان سلامت می‌کنند وان عمر باقی را بگو مستان سلامت می‌کنند
وان میر غوغا را بگو مستان سلامت می‌کنند و آن شور و سودا را بگو مستان سلامت می‌کنند

این نوع از تکرارهای پایانی در غزلیات مولوی همچون ورد در مجلس سماع تکرار می‌شده و نوعی هماهنگی و وحدت را ایجاد می‌کرده است؛ یعنی صوفیان حاضر، این عبارات را همراه با قوّال و مطرب و یا خود مولوی تکرار می‌کرده‌اند و تکرار، دقیقاً مناسب حال شور و خلسه است. تکرارهای مداوم و خواب‌آور که وقتی میان غوغای روحانی تکرار می‌شود به بی‌خویشی می‌انجامد و آدمی را اندک‌اندک از خویش می‌ستاند. واقعاً غزل اخیر چه معنایی دارد؟ آیا معنا در آن موسیقی نیست؟

غزل ۵۵۳ از زیباترین غزل‌های مولوی است با ردیف‌گونهٔ «بی تو به سر نمی‌شود»:

بی‌همگان به سر شود بی‌تو به سر نمی‌شود داغ تو دارد این دلم جای دگر نمی‌شود
دیدهٔ عقل مست تو چرخهٔ چرخ پست تو گوش طرب به دست تو بی تو به سر نمی‌شود
جان ز تو جوش می‌کند دل ز تو نوش می‌کند عقل خروش می‌کند بی تو به سر نمی‌شود

در این غزل نیز معیارگریزی از همان بیت نخست آشکار است؛ مصرع دوم شعر فاقد ردیف‌گونه است و از ۱۳ بیت شعر، ۱۰ بیت دارای قافیه و ردیف جداگانه است و قالب مثنوی دارد؛ اما در غزل ۱۵ به خلاف این غزل مصرع نخست شعر فاقد ردیف‌گونه است. این غزل‌ها ساختار معینی ندارند و به اقتضای موسیقی تغییر می‌کنند.

در غزل‌های ۱۴۴۶ و ۱۴۴۸ نیز «آهسته که سرمستم» تکرار می‌شود و در دو غزل، هیچ مناسبت معنایی میان این ردیف‌گونه‌ها با دیگر اجزای شعر وجود ندارد:

رندی و چو من فاشی بر ملت قلاشی در پرده چرا باشی آهسته که سرمستم
از بادهٔ جوشانم از خرقه فروشانم از یار چه پوشانم آهسته که سرمستم
(کلیات شمس، غزل ۱۴۴۶)

در مجلس آن رستم در عربده بنشستم صد ساغر بشکستم آهسته که سرمستم
ای منکر هر زنده خنبک زنی و خنده ای هم خر و خربنده آهسته که سرمستم

Archive of SID

www.SID.ir

تو شخصک چوبینی گر پیشترک شینی صد دجلهٔ خون بینی آهسته که سرمستم
آن‌ها که ملولانند زین راه چه گولانند بس سرد فضولانند آهسته که سرمستم
(کلیات شمس، غزل ۱۴۴۶)

غزل‌هایی که ردیف‌گونه‌هایی مشابه دارند در *دیوان کبیر* فراوانند از جمله غزل‌های: ۱۴۶۵: «من خانه نمی‌دانم»، ۱۸۶۵: «هاده چه به درویشان»، ۱۸۷۲: «رو کم ترکوا برخوان»، ۲۳۱۰: «از مات سلام الله»، ۲۴۸۲: «هان که قرابه نشکنی»، ۲۵۰۴: «چه شیرین است بی‌خویشی». ۲۸۵۰: «هله تا تو شاد باشی»، ۲۶۰۴: «ای مه تو که را مانی»، ۳۰۳۱: «همچنان‌که تو دیدی»، ۳۰۴۴: «چه آفتی چه بلایی».

و از جمله برخی ابیات این غزل که ریف «تا به گردن» هیچ مناسبت معنایی با زنجیرهٔ کلام ندارد:

گرچه بسی نشستم در نار تا به گردن اکنون در آب وصلم با یار تا به گردن
گفتم که تا به گردن در لطفهات غرقم قانع نگشت از من دلدار تا به گردن
گفتم «سر من ای جان نعلین توست لیکن قانع شو ای دو دیده این بار تا به گردن
(کلیات شمس، غزل ۲۰۲۸)

اما برخی ازین دست ردیف‌ها عربی‌اند: غزل ۵۱۹: «کالصبر مفتاح الفرج»، ۲۳۲۸: «فی لطف امان الله»، ۲۴۰۷: «لا اله الا الله»، ۲۵۳۸: «که سبحان الذی اسری»، ۱۵۸۲: «لا نسلم لا نسلم»، ۲۴۱۸: «فی ستر الله»... .

غزل ۲۲۰۴ از این حیث قابل توجه است:

عاشقی بر من پریشانت کنم، نیکو شنو کم عمارت کن که ویرانت کنم، نیکو شنو

این غزل همان غزل ۱۶۶۵ *دیوان* است که از زبان حق‌تعالی است، با این تفاوت که در غزل ۲۲۰۴، ردیف‌گونهٔ «نیکو شنو» به این غزل افزوده شده است؛ و همین نمونه به‌خوبی نشان می‌دهد که در غزل‌های مشابه، این ردیف‌گونه‌ها هیچ نقشی به‌لحاظ معنایی ندارند و مثلاً «نیکو شنو» معادل این صوت است: «تَن تَن تَتَ».

Archive of SID

www.SID.ir

۲.۲) تکرار

تکرار از مشخصه‌های سبکی شعر مولوی است و موسیقی شعر او بیشتر در همین تکرارها و تقارن‌های صوتی و قافیه‌های درونی متبلور است.

۱.۲.۲) تکرار جمله در طول بیت

شکل دیگری از معنی‌گریزی با موسیقی را می‌توان در ابیات و غزل‌هایی دید که کلمه یا جمله‌ای در طول مصراع یا بیت تکرار می‌شود، مانند غزل ۲۱۶۴:

فقیر است او فقیر است او فقیر ابن الفقیر است او
خبیر است او خبیر است او خبیر ابن الخبیر است او
لطیف است او لطیف است او لطیف ابن اللطیف است او
امیر است او امیر است او امیر ملک‌گیر است او
پناه است او پناه است او پناه هر گناه است او
چراغ است او چراغ است او چراغ بی‌نظیر است او
سکون است او سکون است او سکون هر جنون است او
جهان است او جهان است او جهان شهد و شیر است او

و یا:

تو فقیری تو فقیری تو فقیر ابن فقیری — تو کبیری تو کبیری تو کبیر ابن کبیری
تو اصولی تو اصولی تو اصول ابن اصولی — تو خبیری تو خبیری تو خبیر ابن خبیری
تو لطیفی تو لطیفی تو لطیف ابن لطیفی — تو جهانی دو جهان را به یکی کاه نگیری

(کلیات شمس، غزل ۲۸۲۲)

در برخی از غزل‌ها تمام مصراع‌های زوج حاصل تکرار است؛ مانند غزل ۲۶۹۴:

مرا بگرفت روحانی نگاری — کناری و کناری و کناری
بزد با من میان راه تنگی — دوچاری و دوچاری و دوچاری
ز جان برخاست آتش‌های عشقش — بخاری و بخاری و بخاری
مبادا هیچ دل را زین چنین عشق — قراری و قراری و قراری

Archive of SID

www.SID.ir

و یا غزل ۲۷۱۲:

بیا جانا که امروز آن مایی کجایی تو کجایی تو کجایی
به فرّ سایه‌ات چون آفتابیم همایی تو همایی تو همایی
جهان فانی نماند زانک او را بقایی تو بقایی تو بقایی

و غزل ۲۹۰۲:

ای در آورده جهانی را ز پای بانگ نای و بانگ نای و بانگ نای
چیست نی، آن یار شیرین بوسه را بوسه جای و بوسه جای و بوسه جای
آن نی بی دست و پا بستد ز خلق دست و پای و دست و پای و دست و پای

این بخش‌های مبتنی بر تکرار، همچون ردیف‌گونه‌های یاد شده به احتمال، تنها نقش آوایی و هماهنگ کننده داشته‌اند.

در عروض شعر مولانا، همه جا مقطع‌هایی وجود دارد که از مشارکت حاضران و جمع حکایت می‌کند و در هر پارهٔ آن، جایی برای دم گرفتن و تکرار و ترجیع وجود دارد و موسیقی جمع است و غالباً همراه با دف و ضرب (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۴۰۰).

۲.۲.۲) تکرار اجزا در مصراع

نوع دیگری از تکرار چنین است که اجزای هر مصراع در همان مصراع تکرار می‌شوند، مانند غزل ۱۷۸۵:

بیا بیا دلدار من دلدار من درآ درآ در کار من در کار من
تویی تویی گلزار من گلزار من بگو بگو اسرار من اسرار من
بیا بیا درویش من درویش من مرو مرو از پیش من از پیش من
تویی تویی هم‌کیش من هم‌کیش من تویی تویی هم‌خویش من هم‌خویش من
هر جا روم با من روی با من روی هر منزلی محرم شوی محرم شوی
روز و شبم مونس تویی مونس تویی دام مرا خوش آهویی خوش آهویی

Archive of SID

www.SID.ir

ای شمع من بس روشنی بس روشنی درخانه‌ام چون روزنی چون روزنی
تیر بلا چون در رسد چون در رسد هم اسپری هم جوشنی هم جوشنی

غزل ۱۲۶۹:

آینه‌ام من آینه‌ام من، تا که بدیدم روی چو ماهش
چشم جهانم چشم جهانم تا که بدیدم چشم سیاهش
چرخ زمین شد چرخ زمین شد جنت مأوا راحت جان‌ها
تا که برآمد تا که برآمد بر کُه جودی خیل و سپاهش

غزل ۵۶۹:

بهار آمد بهار آمد بهار مشکبار آمد نگار آمد نگار آمد نگار بردبار آمد
صبوح آمد صبوح آمد صبوح راح‌و روح آمد خرامان ساقی مه‌رو به ایثار عقار آمد

در برخی غزل‌های دیگر تکرارها و وزن شعر به گونه‌ای است که گویی هذیان است:

افتادم افتادم در آبی افتادم گر آبی خوردم من دلشادم دلشادم
در دف نی، بر نی نی، یک لحظه بیگارم بر خم نی، بر می نی، پیوسته بنیادم
در عشق دلداری مانند گلزاری جان دیدم جان دیدم، دل دادم دل دادم
مِیْ خوردم مِیْ خوردم در شهرت می‌گردم سرتیزم سرتیزم پر بادم پر بادم

(کلیات شمس، غزل ۱۴۹۴)

این تکرارها جنبهٔ موسیقایی دارند و حاصل لحظات بی‌خویشی‌اند که به شاعر پروای معنی‌اندیشی نمی‌دهد. توجه به موسیقی نزد مولوی تا بدان حد است که در تعدادی از غزل‌ها با قافیه‌هایی بسیار عجیب و نامأنوس مواجه می‌شویم. غزل **۲۹۹۶** قافیه‌هایی دارد که تنها در *دیوان کبیر* دیده می‌شود:

گر من ز دست بازی هر غم پژولمی زیرک نبودمی و خردمند، گولمی
عشق ار سماع‌باره و دف‌خواه نیستی من همچو نای و چنگ غزل کی شخولمی
ساقیم گر ندادی داروی فربهی همچون لب زجاج و قدح در نحولمی

و به اقتضای موسیقیِ قافیه از شمال، شَمول ساخته:

Archive of SID

www.SID.ir

ور راه نیستی به یمین از سوی شمال کی چو چمن حریف جنوب و شمولمی

این بوطیقای مولوی است که موسیقی به واژه‌ها شکل و جهت می‌دهد و کلمات را به الگوی خویش می‌برد.

قافیهٔ غزل‌های ۱۳۱۶و ۱۳۱۷، ۲۴۸۱، ۲۸۰۷، ۲۸۴۱ و ۲۹۳۹ نیز غریب و نامأنوس‌اند:

با همگان فضولکی چونکه به ما ملولکی رو که به دین عاشقی سخت عظیم گولکی
مستک خویش گشته‌ای گه‌ترشک گهی خوشک نازک و کبرکت که چه در هنرک نغولکی
گر تو کتاب خانه‌ای طالب باغ جان نه‌ای گر چه اصیلکی ولی خواجه تو بی‌اصولکی
(کلیات شمس، غزل ۲۴۸۱)

۳.۲) تناسبات صوتی

تقدّم موسیقی در *دیوان کبیر* یکی از بارزترین جلوه‌هایش را در تناسب‌آفرینی‌های صوتی و عطف‌های ناهمگون می‌یابد که شعر را معنی‌گریز می‌کند. این غزلِ مشهور بهترین نمونه در این باره است؛ در این غزل و غزل‌های مشابه، انتخاب و گزینش کلمات براساس نظام صوتی و موسیقایی است نه نظام معنایی:

یار مرا غار مرا عشق جگرخوار مرا یار تویی غار تویی خواجه نگه‌دار مرا
نوح تویی روح تویی فاتح و مفتوح تویی سینهٔ مشروح تویی بر در اسرار مرا
نور تویی سور تویی دولت منصور تویی مرغ کُه طور تویی خسته به منقار مرا
قطره تویی بحر تویی لطف تویی قهر تویی قند تویی زهر تویی بیش میازار مرا
حجرهٔ خورشید تویی خانهٔ ناهید تویی روضهٔ امید تویی راه ده ای یار مرا
روز تویی روزه تویی حاصل دریوزه تویی آب تویی کوزه تویی، آب ده این بار مرا
دانه تویی دام تویی باده تویی جام تویی پخته تویی خام تویی بمگذار مرا
این تن اگر کم تَنَدی راه دلم کم زندی راه شدی تا نَبَدی این همه گفتار مرا

این غزل نمونهٔ اعلای غلبهٔ موسیقی بر معناست، و تنها موسیقی است که این کلمات نامرتبط را در کنار هم می‌نشاند و تناسب می‌بخشد. چه مناسبتی میان نور و سور یا نوح و روح یا روز و روزه و دریوزه هست؟ کلمات در این وضعیت نقش نت‌های موسیقی را دارند

Archive of SID

www.SID.ir

و موسیقی را نمی‌توان معنا کرد بلکه تنها می‌توان آن را شنید. بسیاری از غزل‌های جلال‌الدین مولوی بر همین مبنا پدید آمده‌اند؛ به سخن دیگر «رعایت قید و بندهای صوری شعر کلاسیک به بسیاری از سخنان هذیان‌نمای مولوی صورت شعر بخشید» (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۱۸۳). هرچند می‌توان معنایی برای این غـزل‌ها تدارک دید؛ اما حق آن است که این غزل‌ها را آوای پای‌کوبی و دست‌افشانی بدانیم که غایت معنی‌شناختی مشخصی را دنبال نمی‌کنند و بلاغتشان ناشی از همین هم‌نشینی‌های موسیقایی است. درواقع تداعی‌های صوتی، زنجیره‌یی از کلمات نامرتبط اما متناسب را شکل می‌دهد؛ مثلاً در این بیت چه مناسبت و ارتباط معنایی میان «خمار و خمیر» یا «شکر و نجات و نبات» هست؟

همگی آب حیاتی همگی قند و نباتی همگی شکر و نجاتی نه خماری نه خمیری

(کلیات شمس، غزل ۲۸۲۲)

نتیجه

بسیاری از غزل‌های مولوی در مجلس سماع و براثر بی‌خویشی و شور و جنون حاصل از رقصِ روحانی پدید آمده‌اند. این دست غزل‌ها که توسط مولوی تقریر و یا توسط قوّال و گوینده خوانده می‌شده، از منظر صورت و معنی تفاوت‌هایی بنیانی با دیگر سروده‌ها دارند. بیشتر این غزل‌ها اوزانی تند و دوری و ساختاری مبتنی بر تکرار و سرشار از قافیه‌های درونی دارند.

در این غزل‌ها محور جانشینی و هم‌نشینی کلام، نه بر قاعدهٔ معنی، که بر بنیان موسیقی استوار می‌شود؛ در بسیاری از غزل‌های مولوی کلمات رها از هرگونه جبر منطقی یا دستوری، براساس تناسبات موسیقایی در کنار هم قرار می‌گیرند و این امر موجب پیدایی زبانی متناقض، معنی‌گریز و گاه هذیان‌نما می‌شود. موسیقی در آن بر هرچیز دیگر ترجیح دارد؛

www.SID.ir

تاآنجاکه بسیاری غزل‌ها را از القای معنی تهی و بستر هم‌نشینی عناصر نامرتبط کرده است. در این غزل‌ها، مولوی معنا را با موسیقی می‌شکند و در بسیاری موارد رعایت موسیقی موجب تکرارهای پی‌درپیِ کلمه، عبارت یا جملاتی شده که هیچ نقشی به لحاظ معنایی در شعر ایفا نمی‌کنند و حضورشان در شعر محض افزایش موسیقی است؛ چنان‌که در بسیاری از غزل‌ها، هیچ مناسبتی میان ردیفِ بلندِ شعر و باقی اجزای بیت وجود ندارد. ردیف‌گونه‌های بلندِ مبتنی بر تکرار هیچ معنایی جز القای حالت شور و جنون ندارند. این گزاره‌ها در درونِ متن، معنی‌زدایی می‌شوند و نحوهٔ هم‌نشینی موجب معنی‌گریزی می‌گردد و شعر نیز به آوایی پر شور و هیجان‌انگیز مبدل می‌شود که نیاز مجلس جنون‌آمیز سماع است. معنی‌گریزی با موسیقی در *دیوان کبیر* نمودهای متنوعی از جمله ردیف‌های بی‌معنی، انواع تکرار و تناسبات صوتی و عطف‌های نامرتبط و ناهمگون دارد.

پی‌نوشت‌ها

۱. رک: (سپهسالار، ۱۳۸۵: ۵۸).

۲. «گویند سماع غذای ارواح اهل معرفت است» (قشیری، ۱۳۶۱: ۶۱۶). شیخ ابوالقاسم نصرآبادی گفته: «هرچیز را قوتی است، و قوت روح سماع است» (غنی، ۱۳۷۴: ۳۹۴). البته این عقیده ریشه‌هایی در سنت شعر تغزلی دارد، در *دیوان فرخی سیستانی* آمده است:

غذای روح سماع است و آن شخص نبید　　خوشا نبید کهن با سماع طبع گشای

۳. رک: (سپهسالار، ۱۳۸۵: ۵۶).

Archive of SID

www.SID.ir

۴. در *مثنوی معنوی* ۱۹ بار واژهٔ «سماع» به‌کار رفته است که جز در یک مورد ذکرشده که بیانگر دیدگاه مولوی دربارهٔ سماع و اجتماع با معشوق است، باقی موارد یا در معنای قاموسی کلمه به‌کار رفته‌اند، مانند:

صد هزاران چشم را آن راه نیست هیچ چشمی از سماع آگاه نیست

(مثنوی، دفتر چهارم: ۲۰۲۱)

و یا به‌معنای اصطلاحی کلمه به‌کار رفته‌اند و بیانگر رأی مولوی در باب سرشت و یا کارکردهای سماع نیستند، مانند:

ولوله افتاد اندر خانقه که امشبان لوت و سماع است و شره

(مثنوی، دفتر دوم: ۵۲۲)

۵. (گلپینارلی، ۱۳۸۲: ۴۹۲ – ۴۶۳).

۶. مولوی در غزلیات از ۴۸ وزن مختلف و خوش‌آهنگ استفاده کرده است، که تعدادی از این اوزان ابتکار خود اوست. این اوزان بیشتر شاد و ضربی هستند و ویژگی آن‌ها در بسیاری موارد، تکرار ترجیع و دور است. از مجموعهٔ ۴۸ وزن به‌کار رفته، ۲۴ وزن تند و شاد است که بیش از ۸۳ درصد غزل‌ها را تشکیل می‌دهد. (فرزاد، ۱۳۴۹: ۱۴۱).

۷. رک: (غیاثی، ۱۳۶۸: ۳۲).

۸. رک: (سلدن، ۱۳۷۷: ۱۳).

۹. تعبیری است از آرتور رمبو (چدویک، ۱۳۷۵: ۴۴).

۱۰. شمس تبریز نیز در *مقالات* عباراتی هذیان‌گونه دارد: «یخنی مخور ترشی است، سرد باشد، معده را سرد کند. تو را شیرینی‌ها به باشد از ترشی؛ خوش می‌گرید آه آه آه. چنین مخند هـ هـ هـ بعد از

Archive of SID

www.SID.ir

آن هـ هـ هـ چشمت درد می‌کند، سه بار حقیققو قو قو را باید گفتن، و چه سود دارد؟ آن گربکک ما چگونه باشد در حلب؟ (شمس تبریزی، ۱۳۶۹: ۲۴۲).

۱۱. رک: (غیاثی، ۱۳۶۸: ۱۷۹). در میان مکتب‌های ادبی نیز پیروان سمبولیسم، بر کلام آهنگین و تأثیر موسیقایی کلام تأکید بسیار می‌کردند و عقیده داشتند همان‌گونه که اصوات و نغمات در موسیقی ابزار و حامل معنی نیستند، زبان و کلمات نیز در شعر فاقد چنین وظیفه‌ای هستند. «پل والری از سمبولیسم این تعریف را ارائه می‌دهد: تمایل چند شاعر برای اینکه مال خود را از موسیقی پس بگیرند» (چدویک، ۱۳۷۵: ۱۴). فرمالیست‌ها نیز به جنبهٔ القایی و آوایی شعر اهمیت فراوان می‌دهند و درواقع غنای موسیقایی متن شعری سودای فرمالیست‌هاست: «فرمالیست‌ها شعر را کاربرد ادبی ناب زبان می‌دانستند: شعر گفتاری است که در بافت کاملاً آوایی خود سازمان یافته است و مهم‌ترین عامل سازندهٔ آن وزن است» (سلدن، ۱۳۷۷: ۴۸). اما بیشترین و برجسته‌ترین شکل استفاده از موسیقی زبانی در شعرهای «لتریست»ها نمود یافت. چیزی که مولوی هفت قرن پیش به هنرمندانه‌ترین وجهی از آن بهره برده است و بسیاری از مشهورترین و زیباترین غزل‌های او، فارغ از معنی و درواقع موسیقی ناب‌اند؛ هرچند می‌توان معناهایی نیز برای این غزل‌ها در نظر گرفت.

لتریست‌ها عقیده داشتند «شعر باید تنها موسیقی الفاظ باشد و کلماتی که در شعر به‌کار می‌روند نباید معنی داشته باشند. زیرا مراعات معنی مانع ایجاد موسیقی دلخواه است» (خانلری، ۱۳۴۶: ۷۳۳). شاعر باید با تکیه براثر القایی شعر و محو اثر استدلالی شعر را به موسیقی بدل کند. از جمله الگوهای شعری ایشان در شمارهٔ ویژهٔ مجلهٔ چشمه، شعرهایی بود با عنوان «رقص شیطنت‌آمیز» از فرانسوا دوفرن:

دولسه، دولسه/ یا آز فولسه/ دولسه، دولسه/ یولی دلینه.

که هیچ معنایی ندارد و تنها نغمهٔ حروف است.

Archive of SID

www.SID.ir

۱۲. افلاطون در رسالهٔ *فایدروس* چهار قسم دیوانگی برمی‌شمارد: «دیوانگی غیب‌گویان، دیوانگی خداپرستان، دیوانگی شاعران و دیوانگی عشق» به نظر او دیوانگی شاعرانه حاصل لحظات بحرانی الهام است که می‌توان از آن به «پَری‌زدگی ارواح پاک» تعبیر کرد. رأی افلاطون دربارهٔ دیوانگی، شباهت فراوانی با سخن صوفیان در مورد دیگرشدن حال در مواقع الهامات غیبی و گشادن باب معانی به روی آن‌ها دارد. (نک: افلاطون، ۱۳۴۷: ۱۷۴).

منابع

- احمدی، بابک. (۱۳۷۴)، *ساختار و تأویل متن*، تهران، مرکز.
- استیس، والتر ترنس. (۱۳۸۴)، *عرفان و فلسفه*، ترجمهٔ بهاءالدین خرمشاهی، تهران: سروش.
- افلاطون. (۱۳۴۷)، *چهار رساله*، ترجمهٔ محمود صناعی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- باخرزی، ابوالمفاخر یحیی. (۱۳۸۲)، *اوراد الاحباب و فصوص الآداب*، به‌کوشش ایرج افشار، تهران: دانشگاه تهران.
- بورخس، خورخه‌لویس. (۱۳۸۱)، *این هنر شعر*، ترجمهٔ میمنت میرصادقی (ذوالقدر) و هما متین-رزم، تهران: نیلوفر.
- پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۰)، *در سایه آفتاب*، تهران: سخن.
- تبریزی، شمس‌الدین محمد. (۱۳۶۹)، *مقالات*، تصحیح و تعلیق محمدعلی موحد، تهران: خوارزمی.
- چدویک، چارلز. (۱۳۷۵)، *سمبولیسم*، ترجمهٔ مهدی سحابی، تهران: مرکز.
- دوبوادفر، پیر. (۱۳۸۲)، *شاعران امروز فرانسه*، ترجمهٔ سیمین بهبهانی، تهران: علمی و فرهنگی.
- دیچز، دیوید. (۱۳۶۶)، شیوه‌های نقد ادبی، ترجمهٔ غلامحسین یوسفی و محمدتقی صدقیانی، تهران: علمی.

Archive of SID

www.SID.ir

- سپهسالار، فریدون بن احمد. (۱۳۸۵)، *رسالهٔ سپهسالار*، مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدافشین وفایی، تهران: سخن.
- سلدن، رامان؛ پیتر ویدوسون. (۱۳۷۷)، *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*، ترجم عباس مخبر، تهران: طرح نو.
- سلطان ولد. (۱۳۶۷)، *معارف*، به‌کوشش نجیب مایل هروی، تهران: مولی.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۶۸). *موسیقی شعر*، تهران: آگاه.
- شیمل، آنه‌ماری. (۱۳۷۵). *شکوه شمس*، ترجمهٔ حسن لاهوتی، تهران: علمی و فرهنگی.
- غنی، قاسم. (۱۳۷۴)، *تاریخ تصوف در ایران*، تهران: زوار.
- غیاثی، محمدتقی. (۱۳۶۸)، *درآمدی بر سبک‌شناسی ساختاری*، تهران: شعلهٔ اندیشه.
- فرخی سیستانی. (۱۳۷۱)، *دیوان فرخی سیستانی*، به‌کوشش محمد دبیر سیاقی، تهران: زوار
- فرزاد، مسعود. (۱۳۴۹)، «مجموعهٔ اوزان شعر فارسی»، دفتر چهارم، شیراز: مجلهٔ *خِرد و کوشش*.
- فروزانفر، بدیع‌الزمان. (۱۳۵۱)، *مجموعهٔ مقالات و اشعار*، به‌کوشش عنایت‌الله مجیدی، تهران: دهخدا.
- قشیری، ابوالقاسم عبدالکریم بن هوازن. (۱۳۶۱) ترجمه *رسالهٔ قشیریه*، ابوعلی حسن بن احمد عثمانی، به تصحیح و استدراکات بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: علمی و فرهنگی.
- کالر، جاناتان. (۱۳۸۵). *نظریهٔ ادبی*، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران، مرکز.
- گلپینارلی، عبدالباقی. (۱۳۸۲)، *مولویه پس از مولانا*، ترجمه و توضیح توفیق سبحانی، تهران: علم.
- مولوی، جلال‌الدین. (۱۳۶۳)، *کلیّات شمس تبریزی*، با تصحیحات و حواشی بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: امیر کبیر.

Archive of SID

www.SID.ir

- ـــــــــــ . (۱۳۷۷)، *مثنوی معنوی*، رینولد نیکلسون، به‌اهتمام نصرالله پورجوادی، تهران: امیرکبیر.
- ـــــــــــ . (۱۳۸۸). *فیه ما فیه*، تصحیح و توضیح توفیق سبحانی، تهران: کتاب پارسه.
- ناتل‌خانلری، پرویز. (آبان‌ماه ۱۳۴۶). «*شیوه حروفی در شعر*: لتریسم»، مجله *سخن*، دورهٔ هفدهم، شماره ۸. صص ۷۳۱-۷۳۵.
- ـــــــــــ . (۱۳۶۷)، وزن شعر فارسی، تهران: توس.

Archive of SID

www.SID.ir