# زائوم در غزلیات شمس

حسن حیدری[1]
یداله رحیمی[2]

**چکیده**

زائوم یا فراخرد از مباحث نوینی است که در تحلیل فرمالیستی، به مطالعه و بررسی متون می‌پردازد.از مهم ترین ویژگی‌های زائوم این است که مانند سایر واژه‌های زبان دچار خودکار شدگی و روزمرّگی نمی‌شود و همیشه می‌تواند به خوبی عهده‌دار وظیفه خود باشد، یعنی با برانگیختن احساس و عاطفه به کمک موسیقی بشتابد و جای معنی را پر کند. بسیاری از کلمات در غزلیات مولوی وظیفه اصلی خود را که در نزد شاعران دیگر محدود به ابزار انتقال معنی است، فرو می‌نهند و غایتی فراتر از خرد معمولی می‌یابند.این مقاله به بررسی و تحلیل مصادیق زائوم و نقش آن در غزلیات مولوی پرداخته‌است. مهم ترین دستاوردهای این مقاله به کارگیری نظریه فرمالیستی زائوم در زمینه غزلیات شمس و شیوه‌های استفاده هنری مولوی از این نظریه است. مطالعه نشان می‌دهد، مولوی با هنرمندی خاص خود اصوات زبان را در خدمت موسیقی کلام می‌گیرد و واژه‌های جدیدی خلق می‌کند یا از کلمات بهره‌جویی می‌کند به گونه‌ای که روزمرّگی نداشته باشند و از این طریق احساسات و عواطف مخاطب را بر انگیزند و خواننده را مسحور خود نمایند.

**کلید واژه ها** : زائوم، دیوان شمس، صورتگرایان، فراخرد

1 - دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اراک h-haidary@araku.ac.ir
۲ - دانشجوی دکتری ادبیات فارسی دانشگاه اراک kahman_۸٤@yhoo.com

تاریخ دریافت 92/10/22
تاریخ پذیرش 93/3/7

Archive of SID
www.SID.ir

**مقدمه**

زائوم از اصطلاحاتی است که نخستین بار توسط صورتگرایان روسی از جمله خلبنیکوف و آلکسی کروچه نیخ (1913)وارد حوزه ادبیات شد. این اصطلاح اول بار توسط شفیعی کدکنی از راه درس گفتارهایی که درباره نظریه ادبی صورتگرایان روس در کتاب *رستاخیز کلمات*(1391) نوشته‌اند، وارد زبان فارسی شد.زائوم اهمیت زیادی در تناسبات میان فرم بیرونی و معنی دارد و با فرم درونی که کارش باز نمایی و ارائه رابطه‌های مجازی آن دو (فرم بیرونی و معنی) است، ارتباط مستقیم دارد. البته صورتگرایان به جای تعریف دقیق زائوم به بیان مصادیق و ویژگی‌های آن می‌پردازند.

«اینان هیچ تعریفی از زائوم نمی‌دهند، ولی پیداست که مقصود از زائوم، حالت تشخّص سحرآمیز کلمه است که معنی جدیدی را در فضای زبان به وجود می‌آورد، ترکیب اصوات زبان، به صورتی آزاد و به گونه‌ای که عهده‌دار بیان عاطفی باشند. به عقیده آنها در زائوم اصوات همیشه از معنی گسترده‌ترند.»(شفیعی کدکنی، 1391: 139)

در زبان روسی اصطلاح زائوم از ترکیب دو واژه جداگانه یعنی(3α= za) به معنی فراتر، ماورای، آن سوی و ( мy = um)به معنی خرد، ذکا، هوش، عقل، درایت و... ترکیب یافته-است.(گلکاریان،ج2:1381) در زبانهای اروپایی به هنگام آوا نویسی واژه زائوم ( za um’ ) بر روی mیک آپوستروف می‌گذارند به نشانه این که m نرم تلفظ می‌شود.

از مهم‌ترین ویژگی‌ها و مشخصات زائوم فاقد معنی بودن کلمات و برتری موسیقی آنها بر معنی است، به گونه‌ای که موسیقی بتواند جای معنی را پر کند و چیزی فراتر از عقل و خرد معمولی شود.

«کروچه نیخ(kruchenykh) گفته است: ما عقیده داریم که در شعر کلمه از معنایش پهناورتر است. کلمه (و اصواتی که آن را به وجود می‌آورند) تنها نه یک معنی مختصر یا منطقی است بلکه فراتر از همه اینها است، فراخرد(trans rational)یعنی رازآمیز و جمال شناسیک است. کلمه فراخرد که زبان هنری است به ماورای عقل می‌رود و ملکات غیر عقلانی بشر را مخاطب قرار می‌دهد.» (شفیعی کدکنی، 1391: 139)

Archive of SID

www.SID.ir

زائوم این اختیار را به شاعر می‌دهد که با تسلط بر گرامر زبان، قواعد را منحل کند و به گونه‌ای هنرمندانه از اصوات زبان، واژه‌ها و عناصری فاقد معنا بسازد یا آنها را به گونه‌ای ترکیب نماید، که واژگان و جملات فاقد معنا، اما ریتمیک حاصل شود.

از نظر صورتگرایان شعر می‌تواند قابل فهم باشد یا نباشد، آنچه اهمیت دارد این است که شعر هنرمندانه و سرشار از حقیقت باشد. ماورای خرد بودن شعر یعنی این که اصوات و واژه‌های آن معنای گسترده‌تری داشته باشند و شعر بدان سوی خرد معمولی عبور کند و از خرد برتری که زبان حامل آن است، سخن بگوید.

برای ساختن زائوم شاعر این آزادی را در خود می‌بیند که قواعد زبان را نادیده انگارد و عناصری فاقد معنی بسازد یا این که عناصر و اصوات زبان را به صورت ترکیبات جدیدی به کار ببرد که فاقد معنی باشند. این عناصر که ظاهراً زائد و بی‌معنی هستند، کاربرد هنری یافته، جنبه عاطفی و موسیقایی سخن را تقویت می‌کنند، به گونه‌ای که خواننده را مسحور خود می‌سازند. بنابراین شاعر با استفاده از این فن، موسیقی کلام خود را افزایش می‌دهد و بار عاطفی آن را دو چندان می‌کند. از این رو در میان شعرهای فولکلور و اشعاری که مخاطب آن کودکان است، از این شیوه استفاده می‌شود که از نمونه‌های بارز آن « اتل متل توتوله»، «الیسون و والیسون» است. این‌گونه ترکیبات، همیشه بار عاطفی و احساسی خود را حفظ کرده‌اند و از خودکار شدگی زبان و روزمرّگی مصون مانده‌اند. « قرنهاست که این کلمات، حسی را در کودکان و در بزرگان بر می‌انگیزد که هیچ کسی نتوانسته است آن حس را در زبان گفتار معادل یابی کند. با این همه به تعبیر صورتگرایان روس این نظام صوتی به خوبی عهده‌دار وظیفه خویش باقی مانده‌است و خودکار نشده‌است.» (همان: 146)

عزایم و افسون‌هایی هم که معزمان و جادوگران به هنگام سحر بر زبان جاری می‌کنند، جز کلماتی نامفهوم و فاقد معنی منطقی نیست، اما آنها با استفاده از این روش تاثیر روانی شگرفی در القای معانی مقصود خود به مخاطبان می‌کنند. در زبان کودکان و نیز اصوات زبانهای دیگر که شاعر با آن زبان‌ها آشنایی ندارد، نمونه‌هایی از زائوم را می‌توان یافت.

در میان شاهکارهای زبان فارسی هم نمونه‌های فراوانی از زائوم دیده می‌شود و شاعران فارسی زبان برای افزایش بار عاطفی و غنای موسیقی کلام خود و اثرگذاری بر مخاطب در آثار خود به شیوه‌های مختلف از واژه‌هایی استفاده نموده‌اند که فاقد معنای منطقی هستند

Archive of SID
www.SID.ir

و نمی‌توان برای این گونه واژه‌ها معنای معین و مشخصی قائل شد. چنانکه ناصر خسرو می‌گوید:

بر بحر مضارع است قطعش  طقطاق تنن تنن تتا طق

(دیوان اشعار، 310)

از میان آثار شاعران فارسی زبان، غزلیات شمس بدان جهت که مولوی بنابر روایت افلاکی و دیگران، علاقه زیادی به سماع و پایکوبی داشت، از تنوع موسیقیایی بیشتری بهره‌مند است. این تنوع و سرشاری موسیقیایی و احاطه مولوی بر قواعد زبان موجب شده‌است که برخی محققان «مولانا [را] در نظریه و در عمل پیشاهنگ چنین بوطیقایی(زائوم) در قلمرو شعر جهان بدانند.» از این نظر می‌توان مهم‌ترین ویژگی‌های زائوم را در شعر و زبان مولانا بررسی کرد و به شیوه‌های بهره‌وری وی در این مورد دست یافت.

**بحث:**

مولوی از جمله شاعرانی است که هیچ گاه خود را مغلوب الفاظ و قواعد محدود زبان نمی‌داند، بلکه همواره با تسلط بر زبان و در اختیار داشتن آن، به آفرینش زبان و خلق واژه‌های جدید کمک می‌کند. او که از منظر معرفت شناسی بر قلّه زبان ایستاده‌است، زبان را آنگونه که بخواهد استعمال می‌کند و این اقتدار را در خود می‌بیند که به عوالمی از خلاقیت هنری دست یابد و رفتارهای تازه‌ای با زبان داشته باشد، بی آنکه باعث سقوط او شود.

در بسیاری از غزل‌های مولوی جانب موسیقیایی متن بر معنی و مفهوم برتری دارد. به گونه‌ای که زبان در این گونه غزل‌ها وظیفه اصلی خود را که رسانگی معنی است، از دست می‌دهد و غایتی فراتر از خرد معمولی، می‌یابد. به عبارت دیگر در این گونه غزل‌ها نباید به دنبال معنی منطقی بود. پورنامداریان نیز بر این عقیده است که «در بسیاری از غزل‌های مولوی کاملا آشکار است که کنار هم نشستن کلمات بر محور ترکیبی زبان برای آن نیست که قضایای معنی داری بسازد، بلکه برای آن است که ریتم و مایه موسیقیایی غزل حفظ گردد.» (پورنامداریان، 1380: 186) با اندکی تامل در واژه‌های غزل زیر از مولوی مشخص می‌شود که همنشینی کلمات در آن در فضای دهان، نه برای آن است که معنی معینی را

Archive of SID
www.SID.ir

القا کند، بلکه هدف شاعر از ترکیب چنین جملاتی ایجاد نظام ایقاعی و التذاذ موسیقایی است:

آن وعوع زغزغ چه‌زند راه قزغ زغ  کاندرجزغ زغ به جهان احمق قیقی
بر مک‌مک لکلک نتواند به سمک مک  در حضرت آن شاه زدن وق‌وق قیقی
شمس‌الحق تبریز که‌دلهـــا زتـــو زارند  شیدایی قوقو همه در نفـــرق قیقـــی
(13-11/3132)

برخی از محققان یکی از عوامل موسیقی‌ساز غزل‌های مولوی را در این نکته می‌دانند که «آنچه بیشتر سبب حرکت و خیزابی شدن اوزان و موسیقی در دیوان شمس شده، توجه بیش از حد مولوی به موسیقی داخلی است و نوعی فرمالیسم آگاهانه که در خدمت عواطف و ایماژهاست... » (شفیعی کدکنی، 1387 :118) بر اساس نظریه صورت گرایان هر نوع شعری که در آن موسیقی بر معنی تقدم داشته باشد تا جایی که موسیقی بتواند جای معنی را بگیرد، از مصادیق زائوم است.

شفیعی کدکنی عقیده دارد «در برداشت مولانا از کلمه نیز چنین حالتی هست. بسیاری از کلمات شعر او را دقیقا نمی‌توان معنای منطقی کرد. به ویژه وقتی سیلاب موسیقی کلمات را به حرکت در می‌آورد.»( همان: 85)

بس‌از ســـرمستی همـــــه‌این ناله برآرند  قـوقـــو بققـــوبق بققوبق بققیقی
من بنده شمس الحـــق تبریز که مه کرد  شقـــا شققا شق شققا شق شققیقی
(5-4/3131)

در این گونه غزل‌ها می‌توان شعر را تا آنجا که کلمات مناسب و ریتمیک یافتنی باشد ادامه داد، بدون این که کلمات ارزش معنا شناختی داشته باشند. اهمیت و ارزش کلمات در هماهنگی با یکدیگر و موسیقی حاصل از تناسب و توازن آنهاست، که از نظر زائوم ورای خرد معمولی می‌باشد.

شعر مولوی به‌ویژه در غزلیات شمس حاصل بی‌خویشتنی و تجربه‌های شخصی و ناخودآگاه اوست. به همین سبب او در لحظات شعر همه منطق‌ها و قراردادهای حاکم بر زبان را رها می‌کند، «لفظ را همیشه نارسان می‌داند» و از «حرف و گفت و صوت» نیز عبور می‌کند. بسیاری از کلمات و واژه‌هایی که او در غزلیات شمس به کار برده‌است، معنای

Archive of SID
www.SID.ir

منطقی و معینی ندارند و فاقد معنای قراردادی می‌باشند. اما مولوی با توانایی منحصر به فرد خود و با هنرمندی کم نظیرش، با همین کلمات بی معنی دست به زبان آفرینی می‌زند و خواننده را مسحور خود می‌کند. واژه‌هایی مانند: چیغ چیغ، شنقصه، شلولم، لُم لُم، ترللا، عللا، علالا، تللا، تلالی، یرلی‌یلی، تنن تن، جکی‌جکی، خاصبک، یغمابک، ترنگاترنگ، نغنغه، زغ زغ، شققیقی، شققا، قاقا، قیقی، قوقو، یرلم‌یلا و... همه از مصادیق زائوم در شعر اوست که در فرهنگ‌های مختلف معنایی برای آنها ضبط نشده‌است. بنابراین بسیاری از غزلیات او که ورای خرد معمولی است از منظر زائوم قابل بررسی است.بدین منظوردر این مقاله غزلیات مولوی در محورهای زیر مورد بررسی و تحلیل قرار می‌گیرد: زائوم نشانه شناسیک، زائوم صرفی، زائوم آوا شناسیک، زبان فراحسی زائوم، تاثیر روانی زائوم، نقش زائوم در موسیقی شعر، زائوم و اتانین و افاعیل عروضی، مفاهیم زائوم در غزلیات شمس.

**زائوم نشانه شناسیک**

در این گونه زائوم کلمات و واژه‌های رایج در زبان به گونه‌ای به کار گرفته می‌شوند که حالت اصلی و معمولی خود را از دست نداده باشند، اما از ترکیب آنها معنی معین و منطقی به دست نمی‌آید.

در بسیاری از غزل‌های مولوی به سبب شرایط روحی حاکم و هیجانات شدید عاطفی، روال منطقی و رکن معنی داری شعر به کلی فرو می‌ریزد و کلمات ارزش معنا شناختی خود را از دست می‌دهند و پیوند و هماهنگی آنها ارزش موسیقیایی و عاطفی می‌یابد و از این طریق تحول عظیمی در غزل فارسی به وجود می‌آید و این تجربه‌ای است که در میان گذشتگان کمتر سابقه داشته است:

بازآکنون‌بشنو زمن یرلی‌یلی یرلی‌یلی — هردم زنم تن‌تن تنن یرلی‌یلی یرلی‌یلی
من‌خودکیم‌ماکیست‌او یااوزمن یامن‌ازاو — خودزنده و باقیست او یرلی‌یلی یرلی‌یلی
... یرلا و یرلم یرللا یرلا و ترلم ترللا — حالی‌بخوان‌ودم‌مزن‌یرلی‌یلی‌یرلـی‌یلی
ساقی بیارآن جام می مطرب بزن آواز نی — برگو تلالا تاللا یرلی یلی یرلـــی یلی

(13-1/3215)

Archive of SID

www.SID.ir

«در این غزل‌هاست که رکن معنی‌داری نیز ویران می‌شود و این ناشی از شرایط خاص حاکم بر پدید آمدن این شعرهاست. تاثیر این شرایط یا زمینه وضعی، پدید آمدن شعر و نیز ساختار ذهنیت آشنای او با معارف و تجربه‌های حاصل از مکاشفه‌های عرفانی و عاطفه عشقی شدید و خارق العاده که بر زمینه موضوعی سخن اثر می‌گذارد، سبب می‌شود که حاصل فعالیت ناآگاه شاعرانه او، غزل‌هایی شود که ابهامی عمیق و عادت ستیز و معنی گریز بر آنها حاکم گردد، که شعر کلاسیک فارسی بیرون از غزلهای عارفانه، یکسره از آن تهی است و حتی در مقایسه با غزل‌های عارفانه نیز بیگانه می‌نماید و نقش ارتباطی و اجتماعی آن به عنوان پدیده‌ای که ماده آن زبان است، از میان می‌رود. در این شعرها زبان گاهی به کلی کارکرد معنی رسانی خود را از دست می‌دهد.»(پورنامداریان، 1380: 175)

**زائوم صرفی**

گاهی شاعر ریشه‌های شناخته‌شده کلمات را در سخن خود به گونه‌ای به کار می‌برد که از ترکیب آنها با پیشوندها و پسوندهای شناخته‌شده، کلمات جدیدی می‌سازد که فاقد معنی هستند. مانند «ترللا» در سخن مولوی که ترکیب «تر» به معنای خیس و «للا» درست شده‌است. در این واژه، پیشوند «تر» به سبب روزمرگی، خودکار شده‌است و شاعر برای پرهیز از روزمرگی آن را با «للا» همراه ساخته‌است و موسیقی کلام خود را نیز غنا بخشیده‌است:

مرد سخن را چه‌خبر ازخمشی همچو شکر　　خشک چه داند چه‌بود ترللا ترللا
آینـــه‌ام آینـــه‌ام مـــرد مقـــالات نه‌ام　　دیده‌شود حال‌من ارچشم شودگوش شما
(7/38)

«در این بافت از غزل مولانا «ترللا ترللا» در تقابل با خشک قرار گرفته است و طبعا باید «وظیفه» خود را در «بافت شعر» به گونه‌ای ادا کند که بیشترین رسانگی را در حوزه مفهومی مقابل خشک برساند، اما ظاهرا ربطی میان ترللا و رطوبت و تری وجود نداشته است.»(شفیعی کدکنی، 1391: 145)

Archive of SID

www.SID.ir

نمونه‌های دیگری از کاربرد این نوع زائوم را که در دیوان شمس مورد استفاده مولوی قرار گرفته‌است و بیان کننده حالت شادی و طرب است، در ابیات زیر می‌توان مشاهده نمود:

طرب جهانی عجب قرانی  تو سماع جان را ترلا یلایی
بزنی ز بالا تـــرلا یلایـــی  نه تو یک بلایی که دو صد بلایی

(غزلیات، 3356)

زبان در این غزل‌ها ابزار انتقال معنی نیست و آن نقشی را که شاعران دیگر برای زبان محدود به انتقال معنی معیّن و قابل فهم می‌کنند، فروگذار می‌کند. به عبارت دیگر موسیقی در این گونه غزل‌ها جای معنی را پر می‌کند و صرف و نحو زبان را تحت نفوذ خود قرار می‌دهد:

تن‌تن تنن تن‌تن تنن می‌گوی چون مرغ چمن  یا چواویس اندرقرن یرلی‌یلی یرلی‌یلی

(8/3216)

**زائوم آوا شناسیک**

در این نوع زائوم از ترکیب صداها و آواهای موجود در کلام استفاده می‌شود، به گونه‌ای که به دشواری می‌توان در میان آنها کلمات آشنایی را تشخیص داد.جنبه آوایی واژه‌ها در شعر از اهمیت زیادی برخوردار است. هر چند سطح آوایی و جنبه معنایی کلمات قابل تفکیک از یکدیگر نیست اما باید دانست که جانب آوایی واژگان در خدمت موسیقی شعر است.

«مهم‌ترین استفاده شعرا از جنبه آوایی واژه‌ها، در جهت غنی سازی موسیقی شعر است. موسیقی شعر که حاصل نوعی نظم در همنشینی آواها و واژه‌های زبان است، علاوه بر آهنگین کردن کلام، خود نوعی زبان القای مفاهیم است. از طریق موسیقی شعر ممکن است شادی و نشاط دریافت شود و از موسیقی شعر دیگر غم و اندوه.»(عمرانپور، 1386: 161)

در شعرآواها[1](sound poetry) نیز مصادیقی از زائوم را می‌توان یافت. وقتی که شعر معنی روشن و صریحی نداشته باشد و جانب موسیقیایی اصوات و کلمات معنی را رهبری کند، از ویژگی زائوم برخوردار است. «تبدیل شدن کلمات و جملات به حروف، زبان را غرق

Archive of SID
www.SID.ir

در آنارشی معنی شناختی می‌کنند وریشه زبان را به رخ زبان می‌کشند. »(تسلیمی،1383: 204) در بسیاری از غزل‌های دیوان شمس، مولوی سعی می‌کند برای حفظ سماع تا آنجا که می‌تواند از جنبه آوایی واژه‌ها و اصوات استفاده کند و جنبه معنایی کلمات را در نظر نمی‌گیرد :

عف عف عف همی‌زند اشتر من زتف تفی — وع وع وع همی‌کند حاسدم از شلقلقی
قو قو قوی بلبلان نعره همی‌زند مرا — قم‌قم‌قم شب غمان تا به صبوح ساقیی
...دم دم دم همی دهد چون دهلم هوای او — خم‌خم‌خم کمند او می‌کشدم که عاشقی
دل‌دل‌دل ز زلف او ره نبرد به هند و چین — غم غم غم ظلام آن ره زندش که عاشقی
هو هو هو همی‌رسد از سوی کبریای حق — دل‌دل‌دل که دل منه جانب این مدققی
دو دو دو چو گوی شو در خم صولجان او — می‌می‌می رسد ترا جم جم جام حق حقی
حق حق حق همی زند فایض نور شمس الدین — دق‌دق‌دق منه به خودحرف خردکه دق‌دقی

(12-1/3227)

در این گونه غزل‌ها بی‌آنکه به معانی کلمات توجه کنیم جنبه فیزیکی و صوتی الفاظ توجه ما را به کلمات جلب می‌کند. چنانکه شفیعی کدکنی در مورد قافیه نقل می‌کند: «این یک نوع بازی است که هنرمند با کلمات می‌کند تا ذهن خواننده را به خود جلب کند.» (شفیعی‌کدکنی،1376 : 75)

بدین سان ملاحظه می‌شود که مولانا به زیبایی توانسته‌است با استفاده از جادوی همنشینی کلمات و موسیقی حاصل از زائوم، خلاقیت هنری خود را در این زمینه آینگی کند و به نمایش گذارد.

**نقش زائوم در موسیقی شعر**

از نظر برخی از فرمالیست‌ها و ساخت‌گرایان بر اثر هماهنگی و نظام ایقاعی شعر لذتی از شنیدن آن حاصل می‌شود که نتیجه قرابت مجموعه مصراع‌ها و ریتمیک واژه‌هاست. «اوسیپ بریک( osip brik)،اصطلاحی را به وجود آورده‌است با عنوان «انگیزش‌های ایقاعی» که بعدها محور بسیاری از مباحث فرمالیست‌ها و ساخت گرایان قرار گرفته‌است و در مبحث شناخت نظم از آن بهره برده‌اند.

Archive of SID
www.SID.ir

تن‌یانوشعر و نثر را بدین گونه از یکدیگر جدا می‌کند که در نظم عامل محوری «ایقاع» است و ماده کار عبارت است از مجموعه‌های معنی شناسیک. اما در نثر همان مجموعه‌های معنی شناسیک عامل ساختاری‌اند(یعنی پیرنگ) و ماده عبارت است از عناصر ایقاعی کلام، در معنای گسترده کلمه.» ( شفیعی کدکنی، 1391: 143)

«وجه غالب» غزلیات شمس، موسیقی و طنینی است که از پیوند کلمات و واژه‌ها حاصل می‌شود. بسیاری از معانی که به صورت عادی نمی‌توان به غایت فلسفه معرفتی آنها دست یافت، از رهگذر موسیقی و پیوندی که میان واژه‌هاست، به ذهن خواننده و شنونده متداعی می‌شود. مولوی سیل معانی و مفاهیم را به کمک امواج موسیقیایی شعرش به ذهن و ضمیر خواننده و شنونده منتقل می‌کند و او را با خود به عوالم ماورای خودآگاهی می‌برد و به التذاذ می‌کشاند.

«وقتی شعر در نتیجه بحران عواطف و هیجانات روحی پدید می‌آید و تامل و اندیشه‌ای مقدم بر پدید آمدن آن نیست، مثل رقص و موسیقی، غایتی معنی شناختی در ورای خویش ندارد. کلمات مثل حرکات جسم در سماع و مثل آواها در موسیقی، نشانه‌هایی نیستند که مثل نور از بیشه بتوان از آنها عبور کرد و به مدلول آنها در بیرون از آنها رسید.»(پورنامداریان، 1380: 182)

مولوی بیشتر از دیگران به بعد موسیقایی شعر در غزلیات توجه داشته است، به طوری که سرشاری و تنوع موسیقایی در غزل‌های او نشان دهنده این موضوع است که موسیقی کلمات جایی برای معنی متعارف آنها باقی نمی‌گذارد:

یار مرا، غار مرا، عشق جگر خوار مرا — یارتویی، غارتویی، خواجه نگهدار مرا
نوح‌تویی، روح‌تویی، فاتح و مفتوح تویی — سینه مشروح تویی، بر در اسرار مرا
نور تویی، سور تویی، دولت منصور تویی — مرغ که تور تویی، خسته به منقار مرا
قطره تویی، بحرتویی، لطف‌تویی،قهر تویی — قند تویی، زهر تویی، بیش میازار مرا
حجره خورشید تویی، خانه ناهید تویی — روضه امید تویی، راه ده ای یار مرا
روزتویی، روزه تویی،حاصل دریوزه تویی — آب‌تویی،کوزه تویی، آب‌ده این بار مرا
دانه‌تویی،دام‌تویی،باده‌تویی،جـــام تویی — پخته تویی، خام تویی، خام بمگذار مرا

www.SID.ir

این تن اگر کم تندی، راه دلم کم زندی  راه شدی تا نبدی، این همه گفتار مرا
(غزلیات، 37)

«ساختار موسیقی مولانا متشکل از بخش‌های آهنگینی است که در لحظه‌های سماع همراه با زایش واژه‌ها و عبارتها و بیتها همزمان با عروج روحی او اما موزون و به طور مستقیم از دهان مبارک مولانا یا از دهان گوینده و مطرب مجلس سماع بیرون آمده‌است. مولانا در این لحظه‌ها زبان و بیان موسیقی دارد.»( ستایشگر، 1384 :39)

بسیاری از غزل‌های مولوی ردیف‌های بلند و سرشار از موسیقی دارند که البته بیشتر این ردیف‌ها هیچ نقشی به لحاظ معنی شناختی در سخن ایجاد نمی‌کنند. بلکه از تکرار و ترجیع آنها موسیقی شعر و جنبه غنایی و عاطفی آن افزایش می‌یابد. «گاهی این ردیف‌ها جنبه ریتمیک و وزنی دارد و هیچ نقشی در معنی ندارد. مثلا در غزل مولوی «چیزی بده درویش را» اگر تمام این ردیف را برداریم یا دست کم در اغلب موارد چیزی از مطلب کاسته نمی‌شود.» (شفیعی کدکنی، 1376 : 117)

ای‌نوش کرده نیش رابی‌خویش کن باخویش را  باخویش کن بی‌خویش‌راچیزی بده‌درویش را
امروزای شمع آن کنم بر نور تو جولان کنم  برعشق جان‌افشان‌کنم چیزی‌بده‌درویش را
(غزلیات، 15)

تکرار این گونه ردیف‌ها که در بیشتر غزلیات مولوی دیده می‌شود، موسیقی دل پذیری ایجاد می‌کند. زیرا «تکرار آنگاه که به توازن موسیقیایی بینجامد، زیبا و دل‌نشین خواهد بود و آنگاه که بی‌قاعده و نابهنجار باشد، زشت و ناپسند می‌نماید.»(وحیدیان، 1383: 17)

تکرار کلمات از لوازم خودکار شدگی و اتوماتیزه شدن(automatization)زبان است و اتوماتیزگی نیز پدیده‌ای هنری نیست. شاعران برای جلوگیری از اتوماتیزه شدن زبان و شعرشان، آشنازدایی می‌کنند و با شیوه‌های مختلف زبان خود را برجسته می‌کنند. مولوی با پویایی و حرکتی که به واژه‌های شعرش می‌بخشد، حیات را در صورت‌ها و ساخت‌های شعرش جاری می‌کند به‌گونه‌ای که گویی کلمات نیز در شعر او در حالت وجد و سماع می‌رقصند و پایکوبی می‌کنند و از این طریق خودکار شدگی و روزمرگی را در خود محو می‌کنند و از اتوماتیزگی برحذر می‌مانند:

ای هـــوس های دلـــم بیا بیا بیا  ای مراد و حاصلـــم بیا بیا بیا بیا

www.SID.ir

مشکل‌و شوریده‌ام چون‌زلف‌تو چون‌زلف تو ای گشاد مشکلـــم بیا بیا بیا بیا
از ره و منزل مگو دیگرمگو دیگرمگـــو ای تو راه و منزلـــم بیا بیا بیا بیا
(غزلیات، 156)

**زبان فرا حسی زائوم**

از ویژگی‌های زائوم « فراحسی»(trans sense) بودن آن است. بدین صورت که فهمیده می‌شود، اما یافتن معادلی برای آن آسان نیست. به عبارت دیگر سخن یا شعری را که دارای موسیقی باشد و مخاطب را تحت تاثیر قرار دهد، بی‌آنکه از معنای مشخصی برخوردار باشد،از زبان فراحسی برخوردار است. این که برای زائوم ظاهرا در هیچ زبانی معادل دقیق وجود ندارد ناشی از خصوصیت فراحسی بودن آن است. از این رو برخی از مترجمان انگلیسی زبان، برای زائوم برابر نهاد «زبان فراحسی» را قرار داده‌اند. «وقتی ساختار موسیقایی شعر، خود از معنی خبر دهد یا ما را تحت تاثیر خود قرار دهد بی‌آنکه در واقع خبری از معنی و کلمات آن داشته‌باشیم این مصداق زائوم است. »(شفیعی کدکنی، 1391: 144)

مولوی معتقد است که دنیایی را که در آن است با خرد معمولی قابل دریافت نیست و حتی خرد «پوره‌آدم » را ناتوان از درک عوالم خود می‌داند:

خرد پوره آدم چه‌خبر دارد از این دم؟ که من‌از جمله عالم به دوصد پرده نهانم
(غزلیات،606)

«او از دنیایی سخن می‌گوید که با عقل و حس قابل ادراک نیست و عقل و اندیشه را به آن دنیا راه نیست، برای درک آن عوالم باید اندیشه را گردن زد.»(فتوحی،1389: 167)

چنانکه تصاویری که از ابیات زیر به ذهن می‌آید، با حواس معمولی قابل دریافت نیست:

یک سیب بنی دیدم در باغ جمالش هر سیب که بشکافت از او حور برآمد
چون حور برآمد ز دل سیب بخندید از خنـــده او حـــاجت رنجور برآمد
(غزلیات،651)

مولوی بسیاری از تاملات معنوی و عواطف خاص را که فراحسی هستند، بی‌هیچ گونه اعتنایی به قواعد معنایی زبان، ملموس و حسی کرده‌است و از آنها تصاویری ساخته‌است که از راه مشابهت‌های عادی و منطقی قابل بیان نیست و قبل از او در شعر فارسی این گونه

Archive of SID
www.SID.ir

پیوندها و تصاویر سابقه نداشته است. تصاویری از جمله «چیغ چیغ غم»، «زهی سلام که دارد دمب دراز»، «آیینه صبوح را ترجمه شبانه کن» از تصاویر رویایی مولاناست که از بینش بی‌خویشتنی و رویت ماورائی او سرچشمه می‌گیرد:

غم چیغ چیغ کرد چو در چنگ گربه موش  گو چیغ‌چیغ می‌کن و گو چاغ چاغ چاغ
(غزلیات، 1298)

**تاثیرات روانی زائوم**

کاربرد زائوم منحصر به حوزه شعر نیست و در ادبیات عامیانه (فلکلور) و نیز در میان جادوگران و وردخوانان مصادیق آن یافت می‌شود. آنها در درمان افراد عبارت‌هایی به کار می‌برند که تأثیر القایی و روانی بیشتری دارد. واژه‌ها و عبارتهایی از قبیل «شجّا قرنیّا قرنیّا» یا «اجّی مجّی لا ترجّی» یا «شولم شولم» که معمولا در سحر و جادو به کار می‌رود نیز از مصادیق زائوم شمرده می‌شود. از جمله در این بیت اشاره‌ای به همین نوع کلمات دیده می‌شود :

مشنو حیلت خواجه هله ای دزد شبانه  به«شلولم به شلولم»مجه از روزن خانه
(1 /2373)

نیرویی که در این واژه‌هاست چنان تاثیر روانی بر مخاطبان و مستعدان می‌گذارد که آنها درد و بیماریشان را فراموش می‌کنند و شفا می‌یابند « اصول بنیادی سحر بر این استوار است که کلمات را به گونه‌ای خاص استعمال کنیم. در این صورت کلمات دارای معانی مبهمی هستند که فهم آنها دشوار می‌نماید ولی چندان به تدریج اثر می‌گذارد که کارهای شگفت از آن به وجود می‌آید، بیمار شفا می‌یابد، و جنگجوی از شجاعت شعله ور می‌شود.»
(شفیعی کدکنی، 1387: 84)

موسیقی و سماع نیز برای مولانا و از نگاه او برای هر کسی یک عامل درمانگر است، که روح را صیقل می‌دهد و موجب آرامش جان است. رفع ملال و رفع کدورت آینه خاطر می‌کند. سیر حیات روحانی را روان و شفاف می‌کند. موجب حرکت در جسم و جان است برای کاهش اضطراب و ایجاد آرامش مناسب است.

ای مطرب خوش قاقا تو قی‌قی ومن قوقو  تودق‌دق ومن‌حق‌حق تو هی‌هی و من هوهو
ای شاخ درخت گل ای ناطق امـــر قل  تو کبک صفت‌بوبو مـــن‌فاخته‌وش کوکو...
(غزلیات، 2265)

www.SID.ir

**اتانین و افاعیل**:

موسیقی دانان معمولا برای سنجش وزن موسیقایی اشعار و میزانی اصوات، از اتانین(ت و نون) استفاده کرده‌اند. زیرا این حروف هر چه تکرار شوند زبان از تعبیرات آنها عاجز نمی-شود. از آنجا که این حروف فاقد معنی معین هستند، از دیدگاه نظریه زائوم قابل بررسی می‌باشند. شاعران گذشته نیز با اتانین آشنا بوده‌اند و در شعر خود به صورت‌های گوناگون استفاده هنری کرده‌اند.

زان پس بر یاد او پرده عشاق ساز  تن تننا تن تنن تن تننا تن تنن

(سنایی، 1388: 264)

انگشت ارغنون زن رومی به زخمه  بر تب لرزه تناتننانا بر افکند

(خاقانی،1375: 43)

اتانین درتقطیع موسیقایی ابیات تشخصّی کامل دارند و بر این مبنا باید متناسب با وزن شعر انتخاب شوند. اتانین در شعر مولانا تداعی کننده لحظه‌های سماع‌اند.

مطربا بهر خدا تو غیر شمس الدین مگو  بر تن چون جان او بنواز تن تن تن تنن

(3/1981)

مطربا بهر خدا تو غیر شمس الدین مگو  بر تن و جان وصف او بنواز تن‌تن‌تن تنن

(4/1978)

این اصوات که برای تعیین نظام ایقاعی کلمات و نغمه‌های شعر مورد استفاده قرار می‌گیرند، همان نقشی را دارند که افاعیل عروضی برای تعیین آهنگ و توازن ابیات دارند و از نظر معنایی فاقد اعتبارند. بنابراین گاهی مولانا از افاعیل عروضی به جای اتانین استفاده می‌کرد و نغمه‌های موسیقیایی شعرش را غنا می‌بخشید:

مفتعـــــلن مفاعلـــن مفتعلن مفاعلن  در مگشا و کم نما گلشن نو رسیده را

(14/46)

مفتعلن فاعلات رفتـــــه بدم از صفات  محو شده پیش ذات دل به سخن چون فتاد

(14/884)

www.SID.ir

فعلاتن فعـــلاتن فعـــلاتن فعلاتن همه می‌گوی و مزن دم ز شهنشاه شهیرم
(15/1612)

فعلاتن فعـــلاتن فعـــلاتن فعلاتن تو گمان داشتی ای جان که مگر رفتم و مردم
(10/1606)

رو خمش کن قول کم‌گو بعد ازین فعال باش چند گویی فاعلاتن فاعلاتن فاعلات
(13/386)

مولوی گاهی تمام یا نیمی از بیت راکه نشان دهنده هماهنگی صدای موسیقایی دف و بربط است، با اصوات و حروف اتانین و افاعیل عروضی نشان می‌دهد که هیچ معنایی جز آهنگ و موسیقی، همراه با طرب و نشاط خاصی که منعکس کننده ذوق و سماع است، از آن مستفاد نمی‌شود.این گونه ابیات فقط تنظیم کننده حرکات ترقص و پایکوبی در حالت وجد و سماع سراینده و حاضران در مجلس است:

گفت من نیز تو را بردف و بر بربط زنم تنن تن تننن تن تننن تن تننن
(14/1991)

شعرش‌از سر برکشیم و حور را دربر کشیم فاعلاتن فاعلاتن فاعـــلاتن فاعلن
(18/1949)

گاهی افاعیل عروضی جهت تحقیر شعر نیست بلکه تقویت موسیقی آن است، چنان که در افاعیل هم دست می‌برد و افاعیل جدیدی می‌سازد.البته بسامد این موارد در مقایسه با موارد دیگر کمتر است. شاهد این امر غزلی است که با وزن تند و ضربی، به عربی سروده شده و در آن سخن از سکر و باده نوشی است که با این بیت پایان می‌یابد:

مفتعلن مفتعلن مفتعلن فعللن فعللن فعللن
(18/2128)

اتانین به جای آهنگ سماع و گاهی به جای شعر سماع و آواز خواننده و گاهی هم به جای خود در زبان مولانا به کار رفته‌است. بر همین سیاق و برای تکمیل وزن در حالت ترقص و پایکوبی کلمات و اصواتی از دهان او برمی‌آمده‌است که در واقع برای تکامل وزن شعر بوده‌است. اتانین از مصادیق این کلمات و اصوات می‌باشد که مبین لحظه‌های وجد و ذوق حاصل از سماع است.

Archive of SID
www.SID.ir

فاغتنم السکر و زمزم لنا  تنن تن تننن تن تننن تن تننن

(9/1991)

در بسیاری از غزل‌های مولوی کلمات در حال وجد و ترقص هستند و مثل حرکات اندام مولوی در سماع غایتی بیرون از خود حرکات رقص ندارند. یعنی این که پیش از آنکه به دنبال معنای مشخص و منطقی برای آنها باشیم، بهتر است به اصل زیباشناختی و موسیقایی و طربناکی این گونه غزلیات توجه داشته باشیم:

تنتن تنتن شنو و تن مزن  تن تنتن تن تنتن تن تنن

(1/2128)

تاثیری که از طریق این عناصر حاصل می‌شود، از عهده کلمات عادی و منطقی خارج است و چنانچه شاعر از جملات و واژه‌های عادی استفاده کند ارزش موسیقایی و هنری شعر کاسته می‌شود. بدین سان ملاحظه می‌شود آنجا که زبان از ادای وظیفه خویش که رسانگی معنی است باز می‌ماند، مولوی با رفتار تازه خود با زبان یعنی پناه بردن به زائوم، مفاهیم و مقاصد خود را منتقل می‌کند.

**مفاهیم و مقاصد زائوم در غزلیات شمس**

اساس زائوم بر فاقد معنا بودن و عبور از خرد معمولی است. با این حال در غزل‌های مولوی از زائوم در مواردی خاصی استفاده شده‌است که در میان آنها اصوات سماعیون و مطربان به هنگام وجد و سماع و نیز اسم صوت‌های حاصل ازآلات موسیقی بیشترین نقش‌ها را در ساخت کلمات زائوم به خود اختصاص داده‌اند. در ادامه مهم ترین مفاهیم و جایگاه زائوم در غزلیات شمس بررسی می‌شود:

**اسم صوت**:

چکچک و دودش چراست زانکه دو رنگی بجاست  چونکه شود هیزم او چکچک نبود ز لاف

(8 /1304)

www.SID.ir

**تکرار اسم صوت با حرف عطف**:

هین طبل شکر زن که می طبل یافتی  گه زیر می‌زن ای دل و گه بم و بم و بم
(2 / 1704)

**صدای دف و بربط** :

گفت من نیز ترا بر دف و بر بربط زنم  تنن تن تننن تن تننن تن تننن
(14/1991)

**صدای پرندگان**:

تن‌تن تنن تن تن تنن می‌گوی چون مرغ چمن  یاچو اویس اندر قرن یرلی‌یلی یرلی‌یلی
(8/3216)

**آهنگ و موسیقی**:

تنتن تنتن شنو و تنمزن  وقت تو خوش ای قمر خوش لقا
(5/255)

**ذوق و سماع**:

کز یرللا یرللا یرلله درنا  وز تن‌تن درنا زده‌ام علم موسیقی
(3139/3)

**فعل مضارع**:

من چنگ توام بر هر رگ من  تو زخمه زنی من تن تنننم
(8/1750)

**قید حالت**:

دامنت بر چنگل خاری زند  چنگلش چنگی شود با تن تنن
(5/2006)

**نکته های معرفتی**:

نکته چون جان شنوم من زه چنگ  تنتن تنتن که تو یعنی منی
(6/3301)

Archive of SID

www.SID.ir

**تکمیل وزن شعر**:

علی الله بیان ما نظمنا　　مفاعیلن مفاعیلن فعولن

(13/3158)

**حالت ترقص و پایکوبی**:

باده پرستان همه در عشرتند　　تن تن تن تن شنو ای تن پرست

(9/516)

**عربده و بانگ مستی**:

از بس که ریخت جرعه برخاک ما زبالا　　هر ذره خاک ما را آورد در علالا

(185/1)

**نتیجه‌گیری**:

مولوی شاعری تواناست که با تسلط بر قواعد زبان، توانسته‌است به نقش آفرینی زبان نکاتی بدیع و تازه بیفزاید که در شعر پیش از وی کم نظیر بوده‌است. یکی از ویژگی‌های شعر مولانا کاربرد فراوان زائوم است. ساخت گرایان و صورتگرایان روسی را پیشگامان نظریه زائوم می‌دانند، اما در این مقاله نشان داده شده‌است که مولوی را باید از پیشاهنگان این نظریه در تاریخ شعر ایران و جهان دانست. مولوی با استفاده از زائوم توانسته‌است واژه‌ها و کلمات فاقد معنی بیافریند که با افزایش بار عاطفی و احساسی و غنای موسیقی، خواننده را مسحور خود نماید. بسیاری از غزلیات مولوی کلمات، ترکیبات و تصاویری دارند که فراتر از خرد معمولی و به اصطلاح صورتگرایان زائوم است. زائوم در شعر مولانا موسیقی را افزایش می‌دهد و موجب می‌شود زبان از دراماتیزه شدن و خودکارشدگی مصون بماند و همیشه جنبه هنری خود را حفظ کند. علاقه بیش از حد مولوی به وجد و سماع موجب شده‌است که کلمات در شعراو حالت رقص و پایکوبی و طرب و شادی به خود بگیرند. از میان ترکیبات و واژه‌هایی که مولوی برای ساختن زائوم استفاده کرده‌است، اصوات انسان و اسم صوت‌های ابزار و آلات موسیقی و نیز اسم صوت‌های موجود در طبیعت بیشترین نقش را داشته‌اند.

Archive of SID

www.SID.ir

**پی نوشت:**

1.شعرآوا:آنچه در زبان‌های فرنگی به آن شعرآوا می‌گویند، گاه می‌تواند از مصادیق زائوم به شمار آید. مشروط بر اینکه جانب موسیقیایی متن را راهبری کند، نه اینکه شعری دارای معنی روشن از موسیقی مشخص هم برخوردار باشد.(ر.ک رستاخیز کلمات ص 141)

2.شواهدی که از دیوان غزلیات شمس در این مقاله آورده شده است، بر اساس دیوان کبیر تصحیح استاد فروزانفر است. بعد از نقل بیت‌ها عدد سمت راست داخل کمانک شماره غزل و عدد سمت چپ ممیز شماره بیت را نشان می دهد.

Archive of SID

www.SID.ir

**کتاب‌نامه:**

پورنامداریان، تقی. 1380. ***درسایه آفتاب***. تهران: سخن.

تسلیمی، علی. 1383. ***گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران(شعر)***. تهران: اختران.

خاقانی، افضل‌الدین بدیل. 1375. ***دیوان خاقانی شروانی***. ویراسته میر جلال‌الدین کزازی. تهران: مرکز.

ستایشگر، مهدی. 1384. ***رباب رومی***. تهران: شرکت تعاونی کار آفرینان فرهنگ و هنر.

سنایی غزنوی، مجدودبن‌آدم.1388. ***دیوان اشعار***. مقدمه و شرح بدیع‌الزمان فروزانفر. به اهتمام پرویز بابایی. چاپ سوم. تهران: نگاه.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. 1391. ***رستاخیز کلمات***. چاپ اول. تهران: سخن.

ـــــــــ ـــــــــ. 1376. ***موسیقی شعر***. چاپ پنجم. تهران: آگاه.

عادل، محمدرضا. 1375. ***فرهنگ عبارت‌های عربی در شعر فارسی*** *(همراه با عبارت‌های ترکی و یونانی)*. ج2. چاپ اول. تهران: امیرکبیر.

عمرانپور، محمدرضا. 1386. «اهمیت عناصر و ویژگی‌های ساختاری واژه در گزینش واژگان شعر». ***پژوهش‌های ادب عرفانی(گوهر گویا)*** :1 (1) ،192-181

قبادیانی بلخی، ناصرخسرو. 1387. ***دیوان اشعار***. تصحیح مجتبی مینوی. به اهتمام سیدنصرالله تقوی. چاپ چهارم. تهران: انتشارات معین.

گلکاریان، قدیر. 1381. ***فرهنگ دوسویه فارسی – روسی و روسی- فارسی***. چاپ اول. تهران: دانشیار.

مولوی، جلال‌الدین محمد. 1387. ***دیوان غزلیات شمس***. با مقدمه. گزینش و تفسیر محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن.

مولوی، جلال‌الدین محمد. 1388. ***کلیات شمس تبریزی***. به تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر. تهران: انتشارات بهنود.

فتوحی، محمود. 1389. ***بلاغت تصویر***.چاپ دوم. تهران: سخن.

وحیدیان کامیار، تقی. 1383. ***نگاهی تازه به بدیع***. تهران: سمت.

Archive of SID

www.SID.ir