

سماع، موسیقی و معنی‌گریزی در غزل مولوی

منظر سلطانی^۱

سعید پور عظیمی^۲

چکیده: در بسیاری از غزل‌های مولوی موسیقی حاصل از تکرار که از اقتضایات مجلس سمع است دلالت‌های معنایی سخن را کم‌زنگ و بافت آوایی کلام را بر جسته می‌کند. غلبه هیجانات عاطفی چنان است که غزل مولوی گاه از کارکرد معنایی تهی، 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 سمع، به خلق غزل‌هایی انجامیده که با تکیه بر تکرارهای متعدد، عطف‌های ناهمگون و همنشینی‌های موسیقایی در طول بیت یا در صورت ردیف گونه‌های بلند، سعی در تولید خلصه و بی‌خوبی دارند و یا خود به بی‌خودواری و خلصه می‌انجامند. این نوشتة بر آن است تا اسباب و گونه‌های معنی‌گریزی در غزل مولوی را با توجه به پیوند این غزل‌ها و مجلس سمع 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، سمع، موسیقی، معنی‌گریزی، 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

مقدمه

غزل مولوی چه از نظر صورت و چه از نظر محتوا و معنا، تفاوت‌های بینانی با سنت غزل‌سرایی در شعر فارسی دارد. در بسیاری از غزل‌های دیوان کبیر که حاصل مناسبات و بافت مجلس سمع است رعایت جوانب موسیقی و تکیه بر تکرارها و قرینه‌سازی‌هایی که در خدمت گسترشِ توازن و بافت موسیقایی شurnد موجب معنی‌زدایی از کلمات و گزاره‌ها گشته و هماهنگی‌های آوابی 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 سورانگیز چنان است که خواننده را حیران و مجدوب این تکرارها و «مجاورت‌های جادویی» می‌کند؛ بی‌آنکه خواننده بتواند معنایی از این غزل‌ها دریابد. این سخن بدان معنا نیست که این غزل‌ها کاملاً بی‌معنی‌اند؛ زیرا کلمات در نظام زبان، بنایه منش ما هوی‌شان نمی‌توانند کاملاً از معنا تهی باشند و حتی برای گسیخته‌ترین عبارات نیز می‌توان معنایی در نظر گرفت. چنان‌که بنایه تصویری مولوی، صوفیان از همین اصوات و حروف و اشارات سخن‌ها فهم می‌کنند. عدم دلالت معنایی در غزل‌های مورد بحث ناظر بر بر جستگی و غلبه نظام موسیقایی یا اولویت موسیقی بر معناست.

در این مقاله نخست به جایگاه سمع نزد مولوی می‌پردازیم و پس از تبیین رابطه سمع و تأثیر شرایط و هیجانات عاطفی 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 غلبه موسیقی و معنی‌گریزی در غزل مولوی را نشان داده‌ایم.

(۱) سمع مولوی

رقص صوفیانه با موسیقی خاص در خانقاہ 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 ساحتات زمینی و رُدای سپید صوفیان در سمع، نموداری از تجربه

مرگ و رستاخیز، و پیوند جان با جانان در کفن است. پیچ و تاب و چرخش ذرهوار صوفیان به گرد خورشید حقیقت، به سوادی آمیختن و فنای در او و به منزله طعام جان است^(۲)

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

عاشق به مثال ذره، گردان گردد معشوقه چو آفتاب، گردان گردد
هر شاخ که خشک نیست، رقصان گردد چون باد بهار عشق جنبان 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 صد هزار 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 محمدی در رقص باشد، اگر محمدی در غرب باشد،
هم در رقص بود و شادی (شمس تبریزی، ۱۳۶۹، دفتر دوم: ۸۰).

از آن پس سماع در چشم مولوی مقامی چنان ارجمند یافت که نشانی از وصال ازلی
گشت: «سماع پرتوی است از عالم بهشت وصال که بر تابه دل تابد» (مولوی، ۱۳۸۸: ۲۴۳-۲۴۴) و
روزن عاشقان به سوی 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:

عشقها تو سلیمان و سماع است سپاهت
رفتند به سوراخ خود از بیم تو موران
(کلیات شمس، غزل ۱۸۹۴)

و پس از مولوی نیز با شاخ و برگ فراوان به صورت 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 صلاح الدین یا حسام الدین، 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 زنبوری بی
(کلیات شمس، غزل ۲۹۲۴)

در غزلی که با «سماع» ردیف شده است، حضور معشوق را جان‌جان سماع می‌داند:
بیا بیا که توبیی جان‌جان‌جان سماع
(کلیات شمس، غزل ۱۲۹۵)

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

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

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

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

گفت: تو نیز رقصی بکن به خدای بررسی؛ خطوتین وَقَدْ وصل (شمس تبریزی، ۱۳۶۹: ۲۱۴).

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

آخر این سماع از انبیاء -علیهم السلام- مقتبس و موروث است. سماع رقص نیست، سماع آن حالت است که تو از هستی خود بگذری و سر و پا گم کنی و بی هوش 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 صوفیان فانی به گرد او که در ترکیب متناقض‌نمای «جان‌های بی‌جان» نمود یافته به‌خوبی روشنگر کار کرد 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 می‌گرددند» (مولوی، ۱۳۸۸: ۱۰۴). اما این امر به اقتدار سخن عرفانی نیز بازمی‌گردد که فهم مفاهیم عمیق عرفانی را برای آن‌ها که از این دایره بیرونند ناممکن می‌دانند، حتی اگر این معناها در قالب کلمات و عباراتی هندیان آسود بیان گردد. بنابراین از آنچه مولوی درباره سماع می‌گوید چنین برمی‌آید که فنای در معشوق و رؤیت حق در سماع، گونه‌ای سخن گفتن در عین 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 بی‌خدواری و محو در حق. رسیدن به مرحله فنا، جان را محل الهامات الاهی و زبان را خاموش و مستمع، و ضمیر را گوییا می‌کند. مولوی در غزلی درباره سماع، عرش را در حالت سمع 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)

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

ابوالحسین علی بن محمد الصیرفی گوید: رویم را پرسیدند از پیران که رویم ایشان را دیله بود انس سمع، که ایشان را در سماع چون دیله؟ گفت: رمه گوسفند که گرگ اند ایشان افتد (قشیری، ۱۳۶۱: ۶۲۶).

جنون و حیرانی و های هوی صوفیان، و از خود به درشدگی ایشان از سخن رویم استنباط می‌شود. مولوی درباره نعره‌های صوفیان در سماع می‌گوید:

این های هوی بلند که می‌زنند سررش 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 از آنجاکه در این احوال بحرانی تأکید بر گوینده 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 قاعدة 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 قرار گرفتن در معرض الهامات ریانی است و سماع «پنجه آن اقلیم» است. بسیاری از غزل‌های مولوی در حالت وجود 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 بینیانی با دیگر سرودها دارند. این غزل‌ها اغلب اوزانی تن و دوری و ساختاری مبتنی بر تکرار و سرشار از قافیه‌های درونی دارند. حتی بسیاری از

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 توسعه در وزن مولود موسیقی است (فروزانفر، ۱۳۵۱: ۳۳۳).

۲.۱) جان تناسب‌جو

طبق تحقیق مسعود فرزاد،^(۶) مولوی در غزلیات ۴۸ وزن عروضی را به کار برد که این میزان تنوع وزنی در یک متن در شعر فارسی نظری ندارد. جان تناسب‌جوی مولوی، عطش سیری ناپذیری به بهره‌گیری از اوزان متعدد و خیال‌های موسیقایی دارد، آنچنان‌که حتی آلات موسیقی را رمزی برای عارف شادخو که در پنجه تقلیب رب است قرار می‌دهد که متن ضمن معنای تسلیم و بی‌ارادگی در برابر حق است. رمزپردازی با آلات موسیقی از ابداعات مولوی است.

گشاش افق‌های نو با استفاده از موسیقی، یکی از تصورات اصلی مولوی در خیال موسیقایی است. تصویری که پیش‌تر در آندیشه‌های نوافلاطونی بخصوص در آثار ایامبیخوس دیده شده است. موسیقی خطاب از لی روز است 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 بهشت با آن امر در گیر می‌کند که گاه تکرار گروهی از واژه‌ها و از همه بیشتر تکرار جمله است. اوزان سورانگیز وقتی با تکرارهای متعدد 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 سمع، حرکات موزون در مکان تکرار می‌شوند، در غزل مولوی نیز این تکرارها در زمان به غایت 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، در واقع موسیقی شعر او زاده حالت است.

صورت و محتوى در شعر مولوى بهغايت به هم آميخته‌اند و «اين‌همانى» شكل گرفته است. والتر پيتر گفت: هر هنرى آرزوی رسيدن به وضعیت موسیقى را دارد» (بورخس، ۱۳۸۱: ۷۳). و بورخس در ادامه سخن والتر پيتر مى‌نويسد: «دليل روش آن شايد اين باشد که در موسیقى شكل و محتوا نمى‌توانند دو پاره شوند» (بورخس، ۱۳۸۱: ۷۳). در اين دست غزل‌های مولوى، آهنگ حاصل از تكرار، دلالت‌های معنابي سخن را از ميان بر مى‌دارد و نظام موسيقابي شعر است که برجسته مى‌شود و لذت مى‌بخشد نه معنای آن. «توماشفسکى مى‌گفت: شعر گفتاري است که يكسر بر اساس بافت آوايي خود نظم گرفته است» (احمدى، ۱۳۷۴: ۶۰). در بسيارى از غزل‌های مولوى، کلمات رها از هرگونه جبر منطقی يا دستوري، براساس تناسبات موسيقابي در کنار هم قرار مى‌گيرند و اين امر موجب پيدايي زيانى متناقض، معنى‌گريز، و گاه هذيان-نمای مى‌شود. با توجه به سخن تزوّتان تودوروف درباره روابط عناصر سازنده متن ادبی مى‌توان گفت در غزل‌های مولوى، ارتباطي معنی‌دار ميان ترکيب واژه‌ها وجود ندارد و علیّت ميان واژگانی محدود است.^(۷)

تاکيد فراوان بر نقش زبان و برجسته‌سازی آن به قصد محو معنی و ويراني روابط قراردادي و دلالي متعارف و بدل ساختن آن به چيزی که خواننده را به تعمق و جهد در فهم آن فرا مى‌خواند، از متن آشناييزدائي مى‌کند. ياكوبسن و اشكلافسکى برآند که آشناييزدائي به صورت عامدانه در متن صورت مى‌گيرد;^(۸) اما باید پذيرفت که آشناييزدائي در غزل مولوى ناخودآگاه است و كمترین نشانی از عمد و تصنّع ندارد. جاناتان كالر درباره بنيان شعر مى‌گويد: «برجسته‌سازی زبان و غربت بخشیدن به آن از طریق سازماندهی عروضی و تکرار اصوات، شالوده شعر را می‌سازند» (کالر، ۱۳۸۵: ۱۰۷).

۳.۱) اصوات جنون

غزليات مولوى موسيقى سماع صوفيانه است. سرودي است روحانى که مى‌کوشد با شور و التهابی که از رهگذر شتابناکی و تکرار تولید مى‌کند، آدمى را سرانجام به بى‌خودی و خلسه کشاند. اين غزل‌های مولوى شعر تأمل و توجه نيسنتند و مجالى برای تفکر و تأمل و معنی باقى

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

آشنتگی مقدس ذهن^(۴) در سمع، متنی معنی گریز با غنای موسیقایی و اثر القایی، مبتنی بر تکرار تولید می کند. تکرارهایی خواب آور و ورد گونه که بی کار کرد معنایی در سراسر غزل تکرار می شوند.

نورتربوپ فرای اجزای اصلی سازنده شعر تغزیی را اصوات نامفهوم و خط خطی نامیمده که ریشه‌شان طلسما و معماست. [فرای می‌گویند:] شعرها اصواتی نامفهوم را ادا می‌کنند. وجوده غیرمعنایی زبان را برجسته می‌کنند و وجوده‌ی چون صوت، وزن، تکرار حرف‌ها - تا طلسما یا ورد را بسازند. شعرها با آن راهنمایی نکردن خودسرانه‌شان، فرمول‌بند‌های گیجع کننده‌شان، اصواتی نامفهوم‌مند یا گیجمان می‌کنند (کالر، ۱۳۸۵: ۱۰۶).

جنون شاعرانه (Poetic madness) در سمع مولوی به اوج می‌رسد، چنان‌که گاه گویی
هذیان می‌گویند⁽¹⁰⁾

وع وع همی کند حاسدم از شلقلقی!
دق دق دق همی رسد گوش مرا ز وق وقی
قم قم شب غمان تا بصبح ساقی ای
نی نی بدف زند کاتش عشق مطلقی
کف کف کف مرا مده در ظلم عشقشی
خم خم خم کمند او می کشدم که عاشقی
دق دق منه بخود حرف خرد که دق دقی
(کلات شمس، غزل ۳۲۲۷)

عف عف همی زند اشتر من ز تف تفی
وع وع چه گویدم طفلک مهد بسته را
قو قو قوی بلبلان نعره همی زند مرا
جم جم جم ز جام جم جمجمه مرا نوا
هی هی شب غمان می بردم به طور او
دم دم همی دهد چون دهلسم هوای او
حق حق همی زند فاضی نور شمس، دین

٦١

قوقو بقفو بق بقفو بق بققيقى
شقا شقا شقا شقا شقا شقا شقيقى
 (كليات شمس، غزل ٣١٣١)

بس از سر مستی همه این ناله برآرند
من بندۀ شمس الحق تبریز که مه کرد

اگرچه کسانی در تعلق برخی از این غزل‌ها و از جمله دو غزل فوق به مولوی تردید کرده‌اند؛ اما باید دانست که در میان قدمای هیچ کس سخنی ازین گونه نسروده و این شکل از شعر خاص مولوی است و تنها اوست که لفظ را به قوا رد موسیقی می‌برد؛ و در بوطیقای شعری اش موسیقی بر هر چیز دیگر مقدم 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 متعدد که در مواردی شکل ترجیع می‌گیرند، به گونه‌ای معنی‌گریزی می‌انجامد؛ زیرا نقشی به لحاظ معنایی ندارند و چیزی بر معنای بیت نمی‌افزایند و تنها محض موسیقی به شعر افزوده می‌شوند. مثلاً بر گردن‌های ردیف گونه‌ای مانند «هله تا تو شاد باشی»، «تا روز مشین از پا» یا «ای دوست مخسب امشب» و بسیاری دیگر بی معنی 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 درون متن، معنی‌زادایی می‌شوند و نحوه همنشینی است که موجب معنی‌گریزی می‌شود. هانز لیک منتقد اتریشی نوشه است: «موسیقی زبانی است که می‌توانیم به کار گیریم، می‌توانیم بهفهمیم، اما قادر نیستیم معنی کنیم» (بورخس، ۱۳۸۱: ۷۳).

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

این گران زخمی است نتوانیم	رقص بر پرده گران کردن
یک دو ابریشمک فروتیرگیر	تا توانیم فهم آن کردن
اندک‌اندک ز کوه سنگ کشند	نتوان کوه را کشان کردن
تا نیستند جان جانها را	کی توان سهل ترک جان کردن

(کلیات شمس، غزل ۲۰۹۹)

در غزل ۴۵۷ با مطلع:

اوی نای! ناله خوش سوزانم آرزوست
ای چنگ پرده‌های سپاهانم آرزوست
که سرشار از اصطلاحات موسیقی است می‌گوید:

این علم موسيقى بِرِ من چون شهادت و ايمانم آرزوست
 (كليات شمس، غزل ۴۵۷)

ارج موسیقی نزد مولوی با این بیت مشخص می‌گردد. موسیقی مقامی معادل شهادت و ایمان دارد که آرزوی مؤمن است. این مایه تعلق خاطر به موسیقی و سمع، 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 نامرتب 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 به لحاظ 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 سمعای ماشه می‌گیرد. در مجموعی که هرچیز در آن نقش موسیقایی می‌گیرد تا به ایجاد خلسه و بی‌خودی بینجامد، شعر نیز به آوای پرشور و هیجان‌انگیز مبدل می‌شود. لحظات جذبه و شور و جنون شاعر که مولود تسخیر او توسط فرشته الهام یا تلقین گر درونی است، شاعر را دچار حالتی غریب می‌کند. جان میسفیلد شاعر انگلیسی هنگام بحث در ماهیّت الهام شاعرانه تجربه 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 آ بشالوم و آ خیتوفل گفت: «شک نیست که فکرهای بزرگ با شوریده‌حالی پیوند نزدیک دارند»^(۱۲) (دیچز، ۱۳۶۶: ۳۶).

۲) موسیقی و معنی گریزی در دیوان کبیر

معنی گریزی با موسیقی در دیوان کبیر نمودهای متنوعی از جمله ردیف‌های بی‌معنی، انواع تکرار و تناسبات صوتی و عطف‌های نامرتب و ناهمگون دارد.

۱.۲) ردیف‌گونه‌های بی‌معنی

در بیشتر غزل‌ها، این ردیف‌های بلند، کار کرد معنی‌شناختی ندارند. این جمله‌های معنی‌دار در بافتی موسیقایی معنادایی می‌شوند و شعر بی‌حضور این گزاره‌ها نیز کامل است. در غزل ۱۵ دیوان، ردیف «چیزی بدء 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 شیوه قالب مشتوی است، و اینکه هر بیت قافیه و ردیفی جداگانه دارد موسیقی کلام را شدت می‌بخشد. ردیف‌گونه «چیزی بدء درویش را» حکم افزوده موسیقی بخش را دارد. در این بیت:

ای تن پرست بوالحزن، در تن میچ و جان مکن

منگر به تن، بنگر به من، چیزی بدء درویش را

هیچ مناسبی میان ردیف‌گونه و باقی اجزای بیت وجود ندارد و نمی‌توان از «تن پرست 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» (دو بودافر، ۱۳۸۲: ۵۴).

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

ای هوس‌های دلم 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
همین غزل بدون هیچ تفاوتی با تغییر ردیف‌گونه تکرار شده:	

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

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

در غزل‌های ۲۹۲ و ۲۹۳، ردیف گونه‌ها شیوه همند: «ای دوست مخسب امشب» و «ازنهار 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 نال

تابشنود 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 و ز همگنان قلاش‌تر

وز دلبران خوش‌باش‌تر مستان سلامت می‌کنند

غوغای روحانی نگر سیلاپ توفانی نگر

خورشید ربانی نگر مستان سلامت می‌کنند

غزل در ستایش حسام الدین چلبی است:

ای شه حسام الدین ما، ای فخر جمله اولیا

ای از تو جان‌ها آشنا مستان سلامت می‌کنند

در غزل ۵۳۴ این ردیف گونه در تمام هفت بیت غزل تکرار شده است:

رو آن ریابی را بگو مستان سلامت می کنند وان مرغ آبی را بگو مستان سلامت می کنند وان میر ساقی را بگو مستان سلامت می کنند وان عمر باقی را بگو مستان سلامت می کنند وان میر غوغای را بگو مستان سلامت می کنند و آن شور و سودا را بگو مستان سلامت می کنند این نوع از تکرارهای پایانی در غزلیات مولوی همچون ورد در مجلس سماع تکرار می شده و نوعی هماهنگی و وحدت را ایجاد می کرده است؛ یعنی صوفیان حاضر، این عبارات را همراه با قول و مطلب و یا خود مولوی تکرار می کرده اند و تکرار، دقیقاً مناسب حال شور و خلسه است. تکرارهای مداوم و خوابآور که وقتی میان غوغای روحانی تکرار می شود به بی خویشی می انجامد و آدمی را اندکاندک از خویش می ستاند. واقعاً غزل اخیر چه معنایی دارد؟ آیا معنا در آن موسیقی نیست؟

غزل ۵۵۳ از زیباترین غزلهای مولوی است با ردیف گونه «بی تو به سر نمی شود»: بی همگان به سر شود بی تو به سر نمی شود داغ تو دارد این دلم جای دگر نمی شود دیده عقل مست تو چرخه چرخ پست تو گوش طرب به دست تو بی تو به سر نمی شود جان ز تو جوش می کند دل ز تنوش می کند عقل خروش می کند بی تو به سر نمی شود در این غزل نیز معیار گریزی از همان بیت نخست آشکار است؛ مصرع دوم شعر فاقد ردیف گونه 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 ردیف گونه است. این غزلها ساختار معینی ندارند و به اقتضای موسیقی تغییر می کنند.

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

رندی و چو من فاشی بر ملت قلاشی در پرده چرا باشی آهسته که سرمستم از باده 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 خنک زنی و خنده ای هم خر و خربنده آهسته که سرمستم

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

غزل‌هایی که ردیف گونه‌هایی مشابه دارند در دیوان کبیر فراوانند از جمله غزل‌های: ۱۴۶۵: «من خانه نمی‌دانم»، ۱۸۶۵: «هاده چه به درویشان»، ۱۸۷۲: «رو کم تر کوا برخوان»، ۲۳۱۰: «از مات سلام الله»، ۲۴۸۲: «هان که قرابه نشکنی»، ۲۵۰۴: «چه شیرین است بی‌خوبی». ۲۸۵۰: «هله تا تو شاد باشی»، ۲۶۰۴: «ای مه تو که را مانی»، ۳۰۳۱: «همچنان که تو دیدی»، ۳۰۴۴: «چه آفتی چه بلا بی».

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

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

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 این غزل همان غزل ۱۶۶۵ دیوان است که از زبان حق تعالی است، با این تفاوت که در غزل ۲۲۰۴، ردیف گونه «نیکو شنو» به این غزل افزوده شده است؛ و همین نمونه به خوبی نشان می‌دهد که در غزل‌های مشابه، این ردیف گونه‌ها هیچ نقشی به لحاظ معنایی ندارند و مثلاً «نیکو شنو» معادل این صوت است: «تن تن تَت».	کم عمارت کنم، نیکو شنو
--	------------------------

(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

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

فقیر است او فقیر است او فقیر ابن الفقیر است او

خیر است او خیر است او خیر ابن الخیر است او
لطیف است او لطیف است او لطیف ابن اللطیف است او

امیر است او امیر است او امیر ملک گیر 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 خیری تو خیری تو خیر ابن خیری
تو لطیفی تو لطیفی تو لطیف ابن لطیفی	تو جهانی دو جهان را به یکی کاه نگیری
(کلیات شمس، غزل ۲۸۲۲)	(کلیات شمس، غزل ۲۶۹۴)

در برخی از غزل‌ها تمام مصraig‌های 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
مبارا هیچ دل را زین چنین عشق	قراری و قراری و قراری

و یا غزل : ۲۷۱۲

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

و غزل : ۲۹۰۲

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

این بخش‌های مبتنی بر تکرار، همچون ردیف گونه‌های یاد شده به احتمال، تنها نقش
آوای و هماهنگ کننده داشته‌اند.

در عروض شعر مولانا، همه جا مقطع‌هایی وجود دارد که از مشارکت حاضران و
جمع حکایت می‌کند و در هر پاره آن، جایی برای دم گرفتن و تکرار و ترجیع
وجود دارد و موسیقی جمع است و غالباً همراه با دف و ضرب (شیعی 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 در آ در آ در کار من در کار من
توبی توبی گلزار من گلزار من بگو بگو اسرار من اسرار من
بیا بیا درویش من درویش من مرو مرو از پیش من از پیش من
توبی توبی هم کیش من هم کیش من توبی توبی هم خویش من هم خویش من
هر جا روم با من روی با من روی هر منزلی محرم شوی محرم شوی
روز و شبی مونس توبی مونس توبی دام مرا خوش آهوی خوش آهوی

ای شمع من بس روشنی بس روشنی درخانه‌ام چون روزنی چون روزنی
تیر بلا 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 گه جودی خیل و سپاهش

غزل: ۵۶۹

بهار آمد بهار آمد	نگار آمد نگار آمد	مشکبار آمد
صبح آمد صبح آمد	خرامان ساقی مهرو	به روح آمد
در برخی غزل‌های دیگر تکرارها و وزن شعر به گونه‌ای است که گویی هذیان است:		
افتادم افتادم در آبی افتادم		
بر خم نی، بر نی نی،	یک لحظه بیگارم	
جان دیدم جان دیدم،	دل دادم دل دادم	در عشق دلداری مانند گلزاری
سرتیزم سرتیزم پر بادم پر بادم		می خوردم می خوردم در شهرت می گردم
(کلیات شمس، غزل ۱۴۹۴)		

این تکرارها جنبه 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 نامأнос مواجه می‌شویم. غزل ۲۹۹۶ قافیه‌هایی دارد که تنها در دیوان کبیر دیده می‌شود:

زیرک نبودمی و خردمند، گولمی	گر من ز دست بازی هر غم پژولمی
من همچو نای و چنگ غزل کی شخولمی	عشق ار سمعاباره و دف خواه نیستی
همچون لب زجاج و قدح در نحولمی	ساقیم گر ندادی داروی فربه‌ی
و به اقتضای موسیقی قافیه از شمال، شمول ساخته:	

کی چو چمن حریف جنوب و شمولمی
ور راه نیستی به یمین از سوی شمال
این بوطیقای مولوی است که موسیقی به واژه‌ها شکل و جهت می‌دهد و کلمات را به
الگوی خویش می‌برد.

قافیه غزل‌های ۱۳۱۶ و ۲۸۴۱، ۲۴۸۱، ۲۸۰۷، ۱۳۱۷ نیز غریب و نامأнос‌اند:

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

تقدّم موسیقی در دیوان کثیر یکی از بارزترین جلوه‌هایش را در تناسب آفرینی‌های صوتی و عطف‌های ناهمگون می‌یابد که شعر را معنی گریز می‌کند. این غزل مشهور بهترین نمونه در این باره است؛ در این غزل و غزل‌های مشابه، انتخاب و گزینش کلمات براساس نظام صوتی و موسیقاًی است نه نظام معنایی:

یار تویی غار تویی خواجه نگهدار مرا سینهٔ مشروح تویی بر در اسرار مرا مرغ گه طور تویی خسته به منقار مرا قند تویی زهر تویی بیش میازار مرا روضهٔ امید تویی راه ده ای یار مرا آب تویی کوزه تویی، آب ده این بار مرا پخته تویی خام تویی خام بمگذار مرا راه شدی تائیدی این همه گفتار مرا این غزل نمونه اعلای غلبهٔ موسیقی بر معناست، و تنها موسیقی است که این کلمات نامرتب را در کنار هم می‌نشاند و تناسب می‌بخشد. چه مناسبی میان نور و سور یا نوح و روح یا روز و روزه و دریوزه هست؟ کلمات در این وضعیت نقش نت‌های موسیقی را دارند	یار مرا غار مرا عشق جگرخوار مرا نوح تویی روح تویی فاتح و مفتح تویی نور تویی سور تویی دولت منصور تویی قطره تویی بحر تویی لطف تویی قهر تویی حجرهٔ خورشید تویی خانهٔ ناهید تویی روز تویی روزه تویی حاصل دریوزه تویی دانه تویی دام تویی باده تویی جام تویی این تن اگر کم تندی راه دلم کم زندی
--	--

و موسیقی را نمی‌توان معنا کرد بلکه تنها می‌توان آن را شنید. بسیاری از غزل‌های جلال الدین مولوی بر همین مبنای پدید آمدند؛ به سخن دیگر «رعایت قید و بندهای صوری شعر کلاسیک به بسیاری از سخنان هذیان‌نمای مولوی صورت شعر بخشید» (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۱۸۳). هر چند می‌توان معنایی برای این غزل‌ها تدارک دید؛ اما حق آن است که این غزل‌ها را آوای پای‌کوبی و دست‌افشانی بدانیم که غایت معنی‌شناختی مشخصی را دنبال نمی‌کند و بلاغشان ناشی از همین همنشینی‌های موسیقایی است. درواقع تداعی‌های صوتی، زنجیره‌یی از کلمات نامرتبه اما مناسب را شکل می‌دهد؛ مثلاً در این بیت چه مناسب 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 رقص روحانی پدید آمدند. این دست غزل‌ها که توسط مولوی تقریر و یا توسط قوال و گوینده خوانده می‌شده، از منظر صورت و معنی تفاوت‌هایی بینایی با دیگر سرودها 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 قاعدة معنی، که بر بنیان موسیقی استوار می‌شود؛ در بسیاری از غزل‌های مولوی کلمات رها از هر گونه جبر منطقی یا دستوری، براساس تناسبات موسیقایی در کنار هم قرار می‌گیرند و این امر موجب پیدایی زیانی متناقض، معنی‌گریز و گاه هذیان‌نما می‌شود. موسیقی در آن بر هر چیز 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 تکرارهای بی‌دربی کلمه، عبارت یا جملاتی شده که هیچ نقشی به لحاظ معنایی در شعر ایفا نمی‌کند و حضورشان در شعر محض افزایش موسیقی است؛ چنان‌که در بسیاری از غزل‌ها، هیچ مناسبتی میان ردیف بلند شعر و باقی اجزای بیت وجود ندارد. ردیف‌گونه‌های بلند مبتنی بر تکرار هیچ معنایی جز القای حالت شور و جنون ندارند. این گزاره‌ها در درون متن، معنی‌زدایی می‌شوند و نحوه همنشینی موجب معنی گریزی می‌گردد و شعر نیز به آوازی پر شور و هیجان‌انگیز مبدل می‌شود که نیاز مجلس جنون‌آمیز سماع است. معنی-گریزی با موسیقی در دیوان کبیر نمودهای متنوعی از جمله ردیف‌های بی‌معنی، انواع تکرار و تنشیات صوتی و عطف‌های نامرتبط و ناهمگون دارد.

پی‌نوشت‌ها

۱. رک: (سپهسالار، ۱۳۸۵: ۵۸).
۲. «گویند سماع غذای ارواح اهل معرفت است» (قشيری، ۱۳۶۱: ۶۱۶). شیخ ابوالقاسم نصرآبادی گفته: «هر چیز را قوتی است، و قوت روح سماع است» (غنی، ۱۳۷۴: ۳۹۴). البته این عقیده ریشه‌هایی در سنت شعر تغزی دارد، در دیوان فرخی سیستانی آمده است:

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

۳. رک: (سپهسالار، ۱۳۸۵: ۵۶).

۴. در مثنوی معنوی ۱۹ بار واژه «سماع» به کار رفته است که جز در یک مورد ذکر شده که بیانگر دیدگاه مولوی درباره سمع و اجتماع با معشوق است، باقی موارد یا در معنای قاموسی کلمه به کار رفته‌اند، مانند:

صد هزاران چشم را آن راه نیست
هیچ چشمی از سمع آگاه نیست
(مثنوی، دفتر چهارم: ۲۰۲۱)

و یا به معنای اصطلاحی کلمه به کار رفته‌اند و بیانگر رأی مولوی در باب سرشت و یا کارکردهای سمع نیستند، مانند:

ولوله افتاد اندر خانقه
که امشبان لوت و سمع است و شره
(مثنوی، دفتر دوم: ۵۲۲)

۵. (گلپیساری، 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 مجموعه ۴۸ وزن به کار رفته، ۲۴ وزن تن 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. تعییری است از آرتور رمبو (چدویک، ۱۳۷۵: ۴۴).

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

آن هـ هـ چشمت درد می‌کند، سه بار حقیقتو 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 پروان 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 جنبه القایی و آوای شعر اهمیت فراوان می‌دهند و درواقع غنای موسیقایی متن شعری سودای فرمالیست‌هاست: «فرمالیست‌ها شعر را کاربرد ادبی ناب زیان می‌دانستند: شعر گفتاری است که در بافت کاملاً آوای خود سازمان یافته است و مهم‌ترین عامل سازنده آن وزن است» (سلدن، ۱۳۷۷: ۴۸). اما بیشترین و برجسته‌ترین شکل استفاده از موسیقی زبانی در شعرهای «لتريست»‌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؛ هر چند می‌توان معناهایی نیز برای این غزل‌ها در نظر گرفت.

لتريست‌ها عقیده داشتند «شعر باید تنها موسیقی الفاظ باشد و کلماتی که در شعر به کار می‌روند نباید معنی داشته باشند. زیرا مراجعات معنی مانع ایجاد موسیقی دلخواه است» (خانلری، ۱۳۴۶: ۷۳۳). شاعر باید با تکیه بر اثر القایی شعر و محو اثر استدلالی شعر را به موسیقی بدل کند. از جمله الگوهای شعری ایشان در شماره ویژه مجله چشمه، شعرهایی بود با عنوان «رقص شیطنت آمیز» از فرانسوا دوفرن:

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

که هیچ معنایی ندارد و تنها نغمه حروف است.

۱۲. افلاطون در رساله 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 «پریزدگی ارواح پاک» تعبیر کرد. رأی افلاطون درباره دیوانگی، شباهت فراوانی با سخن صوفیان در مورد دیگر شدن حال در موقع 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، ترجمه بهاءالدین خرمشاهی، تهران: سروش.
- افلاطون. (۱۳۴۷)، چهار رساله، ترجمه محمود صناعی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- باخرزی، ابوالمفاخر یحیی. (۱۳۸۲)، اوراد الاحباب و فصوص الآداب، به کوشش ابرج افشار، تهران: دانشگاه تهران.
- بورخس، خورخه‌لویس. (۱۳۸۱)،/ین هنر شعر، ترجمه میمنت میرصادقی (ذوالقدر) و هما متن - رزم، تهران: نیلوفر.
- پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۰)، در سایه آفتاب، تهران: سخن.
- تبریزی، شمس الدین محمد. (۱۳۶۹)، مقالات، تصحیح و تعلیق محمدعلی موحد، تهران: خوارزمی.
- چدویک، چارلز. (۱۳۷۵)، سمبولیسم، ترجمه مهدی سحابی، تهران: مرکز.
- دوبوادفر، پیر. (۱۳۸۲)، شاعران امروز فرانسه، ترجمه سیمین بهبهانی، تهران: علمی و فرهنگی.
- دیچز، دیوید. (۱۳۶۶)، شیوه‌های نقد ادبی، ترجمه غلامحسین یوسفی و محمد تقی صدقیانی، تهران: علمی.

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

-
- . (۱۳۷۷)، *مثنوی معنوی*، رینولد نیکلسون، به اهتمام نصرالله پورجوادی، تهران: امیرکبیر.
- . (۱۳۸۸). *فیه ما فيه، تصحیح و توضیح توفیق سبحانی*، تهران: کتاب پارسه.
- ناتل خانلری، پرویز. (آبان ماه ۱۳۴۶). «شیوه حروفی در شعر: لتریسم»، مجله سخن، دوره هفدهم، شماره ۸ صص ۷۳۱-۷۳۵.
- . (۱۳۶۷)، *وزن شعر فارسی*، تهران: توسع.