

زائوم در غزلیات شمس

¹حسن حیدری

²یدالله رحیمی

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 روزمرگی نمی‌شود و همیشه می‌تواند به خوبی عهددار وظیفه خود باشد، یعنی با برانگیختن احساس و عاطفه به کمک موسیقی بشتاید 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 مصاديق زائوم و نقش آن در غزلیات مولوی پرداخته است. 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 روزمرگی نداشته باشند و از این طریق احساسات و عواطف مخاطب را بر انگیزند و خواننده را مسحور خود نمایند.

کلید واژه‌ها : زائوم، دیوان شمس، صورتگرایان، فراخرد

h-haidary@araku.ac.ir

kahman_۸۴@yahoo.com

تاریخ پذیرش

93/3/7

۱ - دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اراک

۲ - دانشجوی دکتری ادبیات فارسی دانشگاه اراک

تاریخ دریافت

92/10/22

مقدمه

زائوم از اصطلاحاتی است که نخستین بار توسط صورتگرایان روسی از جمله خلبنیکوف و آلكسی 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 تنشابات 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 مصاديق و ویژگی‌های آن می‌پردازنند.

«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 گستردۀ ترند.» (شفیعی کدکنی، 1391: 139)

در زبان روسی اصطلاح زائوم از ترکیب دو واژه جداگانه یعنی (za=za) به معنی فراتر، ماورای، آن سوی و (um=um) به معنی خرد، ذکا، هوش، عقل، درایت و... ترکیب یافته است. (گلکاریان، ج 2: 1381) در زبانهای اروپایی به هنگام آوا نویسی واژه زائوم (za um') بر روی m یک آپوستروف می‌گذارند به نشانه این که m نرم تلفظ می‌شود.

از مهم‌ترین ویژگی‌ها و مشخصات زائوم قادر 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)

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. این گونه ترکیبات، همیشه بار عاطفی و احساسی خود را حفظ کرده‌اند و از خودکار شدگی زبان و روزمرگی مصنون 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)

عزاییم 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

30 فصل نامه علمی پژوهشی «عرفانیات در ادب فارسی»

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

بر بحر مضارع است قطعش
طقطاقد تنن تنن تنا طق
(دیوان اشعار، 310)

از میان آثار شاعران فارسی زبان، غزلیات شمس بدان جهت که مولوی بنابر روایت افلاکی و دیگران، علاقه زیادی به سمع 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 (زاده) در قلمرو شعر جهان بدانند.» از این نظر می‌توان مهم‌ترین ویژگی‌های زاده 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 قله زبان ایستاده است، 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، بی‌آنکه 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 کاملاً 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 تأمل در واژه‌های غزل زیر از مولوی مشخص می‌شود که همنشینی کلمات در آن در فضای دهان، نه برای آن است که معنی معینی را

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

آن ووع زغزغ چهزند راه قرغ زغ
بر مکمک لکلک نتواند به سمک مک
شمس الحق تبریز که دله‌ها زتو زارند

کاندر جزغ زغ به جهان احمق قیقی
در حضرت آن شاه زدن وقوق قیقی
شیدایی قوquo همه در نفرق قیقی
(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 ایمازهاست...» (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 دقیقاً نمی‌توان معنای منطقی کرد. به ویژه وقتی سیلاخ موسیقی کلمات را به حرکت در می‌آورد.» (همان: 85)

بس از سرمستی هم‌هاین ناله برآرد
من بنده شمس الحق تبریز که مه کرد
قوق و برق و برق بقوقی بققی
شقا شقا شق شقا شق شققی
(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 همراهی با یکدیگر و موسیقی حاصل از تناسب و توازن آنهاست، که از نظر زائوم و رای 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 برده است، معنایی

32 فصل نامه علمی پژوهشی «عرفانیات در ادب فارسی»

منطقی و معینی ندارند و فاقد معنای قراردادی می‌باشند. اما مولوی با توانایی منحصر به فرد خود و با هنرمندی کم نظریش، با همین کلمات بی معنی دست به زبان آفرینی می‌زند و خواننده را مسحور خود می‌کند. واژه‌هایی مانند: چیغ چیغ، شنقشه، شلوشم، لُم، ترللا، علا، علا، تلا، تلای، یرلی‌یلی، تنن تن، جکی‌جکی، خاصبک، یغمابک، ترنگاترنگ، نفنه، زغ زغ، شققی، شقققا، فاق، قیقی، قوقو، یرلم‌یلا و... همه از مصاديق زائوم در شعر اöst که در فرهنگ‌های مختلف معنایی برای آنها ضبط نشده است. بنابراین بسیاری از غزلیات او که ورای خرد معمولی است از منظر زائوم قابل بررسی است. بدین منظور در 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 اتالین 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:

هردم زنم تن تن تنن یرلی‌یلی یرلی‌یلی	بازآکنون بشنو زمن یرلی‌یلی یرلی‌یلی
خودزنده و باقیست او یرلی‌یلی یرلی‌یلی	من خودکیم ماکیست او یاواز من یامن ازاو
حالی بخوان و دمزن یرلی‌یلی یرلی‌یلی	... یرلا و یرلم یرللا یرلا و ترلم ترللا
برگو تلا لا تلا لا یرلی‌یلی یرلی‌یلی	ساقی بیار آن جام می‌مطرب بزن آواز نی
(13-1/3215)	

«در این غزل‌هاست که رکن معنی‌داری نیز ویران می‌شود و این ناشی از شرایط خاص حاکم بر پدید آمدن این شعرهایست. 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 بپرون 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 «ترلللا» در سخن مولوی که ترکیب «تر» به معنای خیس و «لللا» درست شده‌است. در این واژه، پیشوند «تر» به سبب روزمرگی، خودکار شده‌است و شاعر برای پرهیز از روزمرگی آن را با «لللا» همراه ساخته‌است و موسیقی کلام خود را نیز غنا بخشیده‌است:

مرد سخن را چه خبر از خمشی همچو شکر
آینه‌ام آینه‌ام مرد مقالات نهام
خشک چه داند چه بود ترلللا
دیده‌شود حال من ارچشم شودگوش شما
(7/38)

«در این بافت از غزل مولانا «ترلللا ترلللا» 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 ببطی میان ترلللا و رطوبت و تری وجود نداشته است.» (شفیعی کدکنی، 1391: 145)

³⁴ فصل نامه علمی پژوهشی، «عرفانیات در ادب فارسی».

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

طرب جهانی عجب قرانی	تو سماع جان را ترلا یلایی
بیزنبی ز بالا ترلا یلایی	نه تو یک پلایی که دو صد بلایی

(3356، لات، غ)

زبان در این غزل‌ها ابزار انتقال معنی نیست و آن نقشی را که شاعران دیگر برای زبان محدود به انتقال معنی معین 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:

تىن تىن تىن تىن مىگو چون مغ چمن يا چواويس اندرقرن يرلى يلى يرلى يلى

(8/3216)

ڈائوم 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، ۱۳۸۶: ۱۶۱)

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

وع وع وع همی‌کند حاسدم از شلقلقی
قیقی قیم شب غمان تا به صبح ساقی
خم خم خم کمند او می‌کشدم که عاشقی
غم غم غم ظلام آن ره زندش که عاشقی
دل دل دل که دل منه جانب این مدققی
می‌می‌رسد ترا جم جم جام حق حقی
دق دق دق منه به خود حرف خردکه دق دقی
(12-1/3227)

عف عف عف همی‌زند اشتر من زتف تفی
قو قو قوی بلبلان نعره همی‌زند مرا
...دم دم دم همی دهد چون دهلم هوای او
دل دل دل ز زلف او ره نبرد به هند و چین
هو هو هو همی‌رسد از سوی کبریای حق
دو دو دو چو گوی شو در خم صولجان او
حق حق حق همی‌زند فایض نور شمس الدین

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.» (شفیعی کدکنی، 1376: 75)

بدین سان ملاحظه می‌شود که مولانا به زیبایی توانسته است 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 قربات مجموعه مصراع‌ها و ریتمیک واژه‌های است. «او سیپ بریک (osip brik)، اصطلاحی را به وجود آورده است با عنوان «انگیزش‌های ایقاعی» که بعدها محور بسیاری از مباحث فرمالیست‌ها و ساختگرایان قرار گرفته است و در مبحث شناخت نظم از آن بهره برده‌اند.

36 فصل نامه علمی پژوهشی «عرفانیات در ادب فارسی»

تن یانوшу را و نشر را بدین گونه از یکدیگر جدا می کند که در نظم عامل محوری «ایقاع» است و ماده کار عبارت است از مجموعه های معنی شناسیک. اما در نثر همان مجموعه های معنی شناسیک عامل ساختاری اند (معنی پیرنگ) و ماده عبارت است از عناصر ایقاعی کلام، در معنای گسترده کلمه.» (شفیعی کدکنی، 1391: 143)

«وجه غالب» غزلیات شمس، موسیقی و طبیعت است که از پیوند کلمات و واژه ها حاصل می شود. بسیاری از معانی که به صورت عادی نمی توان به غایت فلسفه معرفتی آنها دست یافت، از رهگذر موسیقی و پیوندی که میان واژه هاست، به ذهن خواننده و شنونده متداعی می شود. مولوی سیل معانی و مفاهیم را به کمک امواج موسیقیایی شعرش به ذهن و ضمیر خواننده و شنونده منتقل می کند و او را با خود به عوالم ماورای خودآگاهی می برد و به التذاذ می کشاند.

«وقتی شعر در نتیجه بحران عواطف و هیجانات روحی پدید می آید و تأمل و اندیشه های 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، نشانه هایی 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 غزل های او نشان دهنده این موضوع است که موسیقی کلمات جایی برای معنی متعارف آنها باقی نمی گذارد:

یار مرا، غار مرا، عشق جگر خوار مرا	نوح تویی، روح تویی، فاتح و مفتح 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، بحر تویی، لطف تویی، قهر تویی
قدن تویی، زهر تویی، بیش میازار مرا	حجره خورشید تویی، خانه ناهید تویی
روضه 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، خام بمگذار مرا	

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

«ساختار موسیقی مولانا متشكل 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 آمده است. 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. مثلاً در غزل مولوی «چیزی بد درویش را» اگر تمام این ردیف را برداریم یا دست کم در اغلب موارد چیزی از مطلب کاسته نمی‌شود.» (شفیعی کدکنی، 1376: 117)

ای نوش کرده نیش رای خویش کن با خویش را با خویش کن بی خویش راچیزی بد درویش را
امروزای شمع آن کنم بر نور تو جولان کنم برعشق جان افshan کنم چیزی بد درویش 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 موسیقی‌ای 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 ساخته‌های شعرش جاری می‌کند به گونه‌ای که گویی کلمات نیز در شعر او در حالت وجود و سماع می‌رقصند و پایکوبی می‌کنند و از این طریق خودکار شدگی و روزمرگی را در خود محو می‌کنند و از اتوماتیزگی بر حذر می‌مانند:

ای هوس‌های دلـم بیا بیا بیا بیا

ای مراد و حاصلـم بیا بیا بیا

38 فصل نامه علمی پژوهشی «عرفانیات در ادب فارسی»

مشکل و شوریده‌ام چون زلف تو چون زلف تو
ای گشاد مشکل‌م بیا بیا بیا بیا
از ره و منزل مگو دیگرمگو دیگرمگو
ای تو راه و منزل‌م بیا بیا بیا بیا
(غزلیات، 156)

ذبان 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 داشته باشیم این مصدق زائوم است.» (شفیعی کدکنی، 144:1391)

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 چه خبر دارد از این دم؟
که من از 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 خنده او حاجت 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

پیوندها و تصاویر سابقه نداشته است. تصاویری از جمله «چیغ چیغ غم»، «زهی سلام که دارد دمب دراز»، «آینه صبح را ترجمه شبانه کن» از تصاویر روایی مولاناست که از بینش بی خویشنی و رویت ماورائی او سرچشمه می گیرد:

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

تأثیرات روانی زائوم

کاربرد زائوم منحصر به حوزه شعر نیست و در ادبیات عامیانه (فلکلور) و نیز در میان جادوگران و وردخوانان مصادیق آن یافت می شود. آنها در درمان افراد عبارت هایی به کار می بردند که تأثیر القایی و روانی بیشتری دارد. واژه ها و عبارت هایی از قبیل «شجاع قرنیا قرنیا» یا «اجی مجی لا ترجی» یا «شولم شولم» که معمولاً در سحر و جادو به کار می رود نیز از مصادیق زائوم شمرده می شود. از جمله در این بیت اشاره ای به همین نوع کلمات دیده می شود:

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

نیرویی که در این واژه هاست چنان تاثیر روانی بر مخاطبان و مستعدان می گذارد که آنها درد و بیماری شان را فراموش می کنند و شفا می یابند «اصول بنیادی سحر بر این استوار است که کلمات را به گونه ای خاص استعمال کنیم. در این صورت کلمات دارای معانی مبهمی هستند که فهم آنها دشوار می نماید ولی چندان به تدریج اثر می گذارد که کارهای شگفت از آن به وجود می آید، بیمار شفا می یابد، و جنگجوی از شجاعت شعله ور می شود.» (شفیعی کدکنی، 1387: 84)

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

ای مطرب خوش قلاقا تو قی قی ومن قوقو تودق دق ومن حق حق تو هی هی و من هوهو
ای شاخ درخت گل ای ناطق امر قل تو کبک صفت بوبو من فاخته وش کوکو...
(غزلیات، 2265)

40 فصل نامه علمی پژوهشی «عرفانیات در ادب فارسی»

اتانین و افاعیل:

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

زان پس بر یاد او پرده عاشق ساز تن تننا تن تنن تن تننا تن تنن
(سنایی، 1388: 264)

انگشت ارغونون زن رومی به زخمه بر تب لرزه تناتننا بر افکند
(خاقانی، 1375: 43)

اتانین در تقطیع موسیقایی ابیات شخصی کامل دارند و بر این مبنای باید متناسب با وزن شعر انتخاب شوند. ا atanin در شعر مولانا تداعی کننده لحظه‌های سمعاند.
مطربا بهر خدا تو غیر شمس الدین مگو بر تن چون جان او بنواز تن تن تن
(3/1981)

مطربا بهر خدا تو غیر شمس الدین مگو بر تن و جان وصف او بنواز تن تن تن
(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 atanin استفاده می‌کرد و نغمه‌های موسیقیایی شعرش را غنا می‌بخشید:

مفععلن مفاععلن مفععلن مفاععلن در مگشا و کم نما گلشن نو رسیده را
(14/46)

مفععلن فاعلات رفتـه بدـم اـز صـفات مـحو شـده پـیش ذات دـل به سـخـن چـون فـتـاد
(14/884)

فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن
همه می‌گوی و مزن دم ز شهنشاه شهریم
(15/1612)

فعلن فعلن فعلن فعلن
تو گمان داشتی ای جان که مگر رفت و مردم
(10/1606)

رو خمث کن قول کم‌گو بعد ازین فعل باش
چند گویی فاعلتن فاعلتن فاعلات
(13/386)

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

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

شعرش از سر برکشیم و حور را در بر کشیم
فاعلتن فاعلتن فاعلتن 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 می‌باید:

مفععلن مفععلن مفععلن
 فعللن فعللن فعللن

(18/2128)

اتالین به جای آهنگ سمع و گاهی به جای شعر سمع و آواز خواننده و گاهی هم به
جای خود در زبان مولانا به کار رفته است. بر همین سیاق و برای تکمیل وزن در حالت
ترقص و پایکوبی کلمات و اصواتی از دهان او برمی‌آمده است که در واقع برای تکامل وزن
شعر بوده است. اتابین از مصادیق این کلمات و اصوات می‌باشد که مبین لحظه‌های وجود و
ذوق حاصل از سمع است.

42 فصل نامه علمی پژوهشی «عرفانیات در ادب فارسی»

فاغتنم السکر و زمزم لنا
تنن تن تنن تن تنن تن تنن
(9/1991)

در بسیاری از غزل‌های مولوی کلمات در حال وجود و ترقص هستند و مثل حرکات اندام مولوی در سمع 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 تنن شنو و تن مزن
تن تنن تن تنن تن تن
(1/2128)

تأثیری 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 سمعاییون و مطربان به هنگام وجود و سمع و نیز اسم صوت‌های حاصل از آلات 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)

تکرار اسم صوت با حرف عطف:

گه زیر می زن ای دل و گه به و به و به
(2 / 1704)

هین طبل شکر زن که می طبل یافته

صدای دف و بربط :

تنن تن تنان تن تنان تن تنان
(14/1991)

گفت من نیز ترا بر دف و بربط زنم

صدای پرندگان:

یاچو اویس اندر قرن یرلی یلی یرلی یلی
(8/3216)

تن تن تن تن تن می گوی چون مرغ چمن

آهنگ و موسیقی:

وقت تو خوش ای قمر خوش لقا
(5/255)

تن تن شنو و تنمزن

ذوق و سماع:

وز تن تن درنا زدهام علم موسیقی
(3139/3)

کز یرللا یرللا یرلله درنا

فعل مضارع:

تو زخمه زنی من تن تنانم
(8/1750)

من چنگ توام بر هر رگ من

قید حالت:

چنگلش چنگی شود با تن تن
(5/2006)

دامنت بر چنگل خاری زند

نکته های معرفتی:

تن تن که تو یعنی منی
(6/3301)

نکته چون جان شنوم من زه چنگ

44 فصل نامه علمی پژوهشی «عرفانیات در ادب فارسی»

تکمیل وزن شعر:

علی الله بیان ما نظمنا
مفاعیلن مفاعیلن فعلن

(13/3158)

حالت ترقص و پایکوبی:

باده پرستان همه در عشرتند

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 علا

(185/1)

نتیجه‌گیری:

مولوی شاعری توانست که با تسلط بر قواعد زبان، توانسته است به نقش آفرینی زبان نکاتی بدیع و تازه بیفزاید که در شعر پیش از وی کم نظری بوده است. 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 شده است که مولوی را باید از پیشاهمنگان این نظریه در تاریخ شعر ایران و جهان دانست. مولوی با استفاده از زائوم توانسته است 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 درماتیزه شدن و خودکارشدگی مصون بماند و همیشه جنبه هنری خود را حفظ کند. علاقه بیش از حد مولوی به وجود و سمع موجب شده است که کلمات در شعرو حالت رقص و پایکوبی و طرب و شادی به خود بگیرند. از میان ترکیبات و واژه‌هایی که مولوی برای ساختن زائوم استفاده کرده است، اصوات انسان و اسم صوت‌های ابزار و آلات موسیقی و نیز اسم صوت‌های موجود در طبیعت بیشترین نقش را داشته‌اند.

پی نوشت:

1. شعرآوا: آنچه در زبان‌های فرنگی به آن شعرآوا می‌گویند، گاه می‌تواند از مصاديق زائوم به شمار آید. مشروط بر اینکه جانب موسيقیایی متن را راهبری کند، نه اينکه شعری دارای معنی روشن از موسيقی مشخص هم بخوردار باشد. (ر.ک. رستاخيز 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 می‌دهد.

46 فصل نامه علمی پژوهشی «عرفانیات در ادب فارسی»

کتاب‌نامه:

- پورنامداریان، تقی. 1380. درسایه آفتاب. تهران: سخن.
- تسلیمی، علی. 1383. گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران (شعر). تهران: اختران.
- خاقانی، افضل الدین بدیل. 1375. دیوان خاقانی شروانی. ویراسته میر جلال الدین کزازی. تهران: مرکز.
- ستایشگر، مهدی. 1384. رباب رومی. تهران: شرکت تعاونی کار آفرینان فرهنگ و هنر.
- سنایی غزنوی، مجدد بن‌آدم. 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.
- . 1376. موسیقی شعر. چاپ پنجم. تهران: آگاه.
- عادل، محمدرضا. 1375. فرهنگ عبارت‌های عربی در شعر فارسی (همراه با عبارت‌های ترکی و یونانی). ج 2. چاپ اول. تهران: امیرکبیر.
- عمرانپور، محمدرضا. 1386. «اهمیت عناصر و ویژگی‌های ساختاری واژه در گزینش واژگان شعر». پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا): 1(1)، 181-192.
- 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 - روسي - فارسی. چاپ اول. تهران: دانشیار.
- مولوی، جلال الدین محمد. 1387. دیوان غزلیات شمس. با مقدمه. گزینش و تفسیر محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن.
- مولوی، جلال الدین محمد. 1388. کلیات شمس تبریزی. به تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر. تهران: انتشارات بهنود.
- فتوحی، محمود. 1389. بлагعت تصویر. چاپ دوم. تهران: سخن.
- وحیدیان کامیار، تقی. 1383. نگاهی تازه به بدیع. تهران: سمت.