

تاریخ دریافت: ۹۵/۱/۲۱

تاریخ پذیرش: ۹۵/۵/۲۵

رستاخیز عرفانی انواع نادر صوت در غزلیات شمس

پروین پارسا^۱

ماندانا کمرخانی^۲

چکیده:

غزلیات شمس پیوندخروش ناخودآگاه درونی شاعر و آواهای طبیعی نظام هستی است، این دو در تطبیق با فضای عرفانی و معنایمتن شاعرانه به سبکی موسیقایی احضار می‌شوند، مولانا بی‌هیچ انتخاب‌گزینشی یا تحمیلی بر متن، مفاهیم عرفانی را در بستر جویباری غزل می‌نشانند و در این راستا به جلوه‌های طبیعی و شاعرانه صوت روی می‌آورد، رویکرد درونی و جوششی مولانا به اصوات، مجموعه‌ای از حرف‌آهنگ‌ها، واژه‌آهنگ‌ها، متن‌آهنگ‌ها و صدامعناها را در حریم غزلیات شمس فراهم آورده است، این اصوات دارای مصادیق متعددی است و در این جستار با عناوین: اصوات شاعرانه، اصوات قراردادی، اصوات موکد، اصوات ممتد، اصوات وابسته و اصوات نواختی نامگذاری شده و کیفیت دیگر انواع شناخته شده صوت و صوت‌آفرینی در غزلیات شمس، از جمله: نام‌آوا، صدامعنا، نغمه حروف، تکرار، تجنیس و...، تحلیل شده است، در غزلیات شمس منشا اصوات، حرکت است و این دو، کفه‌ها یک ترازو هستند، در این جستار مهمترین عناصر ایجاد حرکت که به خلق ابزارهای صوت‌آفرینی منجر می‌شود، بر شمرده شده است، رابطه صدا و حرکت و مقاصد ثانویه اصوات در غزلیات شمس، دیگر محورهای این پژوهش هستند،

کلید واژه‌ها:

مولانا، غزلیات شمس، اصوات عرفانی، حرکت،

^۱ - دانش آموخته دانشگاه آزاد اسلامی واحد مهاباد، ایران،

^۲ - دانش آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی، نویسنده مسئول: mkamarkhani@yahoo.com

پیشگفتار

شکل‌گیری زبان عارفانه بیش از آن که در گرو معنا و مفاهیم ذهنی و گزینشی شاعر باشد و امدار آهنگ و طنینی حاصل از ناخودآگاه است که حرکت را در محور همنشینی کلمات ایجاد می‌کند، کلمات قریب‌المخرجاً ساختار موسیقایی نزدیک به هم و دارای مشابهت صوری بیشتر، تاکید و تکیه بر کانون‌های پیام و قوافی، ناخودآگاه شاعرانه را به شکل قابل توجهی به خود جذب می‌کند، این جذبۀ شاعرانه به صوت به مراتب در شعر عرفانی شدت بیشتری دارد، چراکه شعر عرفانی شعری زهدی که به عرضه‌الگوهای سنجیده پردازد، نیست، بلکه عرفان شعری متافیزیک است که دستی در ماوراءطبیعه دارد و از پروازهای عرفانی فردی شاعر حاصل می‌شود و منوط به معنای نظریات زاهدانه و گزینشی نیست، براین اساس مکاشفه‌های فردی و سیرعاطفی، شاعر را به مسیرسویه‌های غریب ناخودآگاه وی هدایت می‌کند، در این سفر عرفانی و شاعرانه جاذبه‌های صوتی زبان که حرکت و رفتاری بی‌وقفه دارند، دایرۀ دریافت‌ها و شکار ناخودآگاه وی را تشکیل می‌دهند، سپس معنا نیز فراخور آن احضار می‌گردد، بنابراین عاطفه، تخیل و ناخودآگاه در سروده‌های عرفانی دخالت بیشتر و محسوسی می‌یابد: «شعر گره‌خوردگی عاطفه و تخیل در زبانی سیال و آهنگین می‌باشد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۶۱) و این عناصر، رهبران شاعر به وادی شعری هستند که در آن صوت و موسیقی زبان بر اندیشه و معانی نظاممند و گزینشی می‌چربد، یعنی صوت و موسیقیدر گرو بی‌چون و چرای معنا نیست و شعر هرچقدر به صوت نزدیکی بجوید، از پیچیدگی‌های اندیشه در آن کاسته می‌شود، رویکرد جوششی مولانا به اصوات در غزلیات جویباری شمس معنا را نیز متأثر از خود و در خویش جذب نموده است، شفیعی کدکنی می‌گوید: «اصولا معنی در شعر مولانا همان موسیقی است و بس، شعر او تجربه حیاتی است» (همان: ۴۱۷)، در نتیجه از میان آذین‌های شاعرانه «اصوات» یک آذین عرفانی معرفی می‌شود و به لحاظ بسامد، تنوع و تاثیرگذاری اصوات و تاثیرپذیری از هنجارهای عارفانه، می‌توان معرف رسمی اصوات عارفانه را مولانا دانست، مولانا به تقلید از طبیعت و دریافت‌های غریزی، اصوات رادِرک نموده و در شعر خویش به کار می‌گیرد: «شعر زابیده دو نیروست، یکی غریزه تقلید و دیگری خاصیت درک آهنگ و به این ترتیب می‌توان چنین داوری کرد که جمع میان شعر و موسیقی، جمع میان موسیقی و الفاظ و الحان است» (ابوتراب‌رزانی، ۱۳۴۲: ۸۳) در غزلیات شمس، زبان و درون‌مایه در سایه موسیقی به بالاترین جایگاه ملکوتی خود ارتقا یافته و اوج می‌گیرد، در واقع اصوات در غزلیات شمس، معیاری برای مترسّم نمودن تصویر یک روح عرفانی است و میزان تراوش شعر یک شاعر از سیر ناخودآگاه را رقم زده و به طبع جوششی

بودن شعر نیز قابل حدس است، اصواتدر غزلیات شمس دارای مصادیقی است، از آن جمله: نام آوا، صدامعنا، اصوات طبیعی، اصوات شاعرانه، اصوات ممتد، اصوات نواختی، اصوات موکد، اصوات وابسته را می‌توان نام برد که برای هر یک تعریف و مصادیق آن خواهد آمد،

بیان مساله: در کنار اصوات یاد شده، عناصر دیگری هستند که موسیقی را به شکلی ضمنی و نامحسوس می‌نوازند و یا صوت حاصل از دیگر عناصر را شدت می‌دهند که این صوت حاصل از مختصه بارز غزلیات شمس یعنی حرکت است، عناصر ایجاد حرکت که به جوشش شعر مولانا می‌انجامد چیست؟ با توجه به اینکه غزل مولانا غزلی نمایشی نیست و صرفا متظاهر و متفاضل نیست، کدام مصادیق و رویکردهای شاعرانه شعر وی را به چنین رستاخیز و شور درونی و برونی می‌رساند؟ عناصر صوت‌آفرینی با چه تحلیلی‌های عرفانی‌یی در غزلیات مولانا به کارگرفته می‌شوند؟ اهداف پژوهش: در این پژوهش الف، مصادیق تعریف نشده صوت و انواع نادر آن در غزلیات شمس مطرح می‌گردند و برای هر یک به شکلی منسجم تعریف داده می‌شود، عناصر ایجاد صوت و رستاخیز عرفانی در غزلیات شمس بررسی شده و مقاصد ثانویه مولانا از کاربرد اصوات به اختصار تحلیل می‌شود، علاوه بر آن رابطه صدا و حرکت به عنوان عامل برجسته موسیقی درونی شعر تحلیل شده و رابطه اصوات و نظام موسیقایی را با اندیشه‌های عرفانی مولانا و سطح تاثیرگذاری صوت بر مفاهیم عرفانی نیز محور پژوهش است،

پیشینه

پیدایش برخی از گونه‌های صوت و صدامعنایی در متن با عنوان یک کاربرد شعری و معیار ادبی در کتاب‌های دستور زبان فارسی، زبانشناسی عربی و بدیع تحلیل شده است، شایان ذکر است که اغلب اصوات تعریف شده در این پژوهش، هیچ‌گونه پیشینه علمی و تحقیقی ندارند و برای نخستین بار مطرح و تعریف می‌شوند، تاکنون از این انواع اصوات، تنها صدامعنایی و نام آوا نقد شده‌اند و بعضا تعاریف این دو به غلط با هم خلط شده است و یا اگر تعاریف متفاوت است، نمونه‌ها یکسان است، می‌توان پیشینه رگه‌های این ساخت‌ها را در آثار اندیشمندان یونانی و اسلامی به ویژه افلاطون در رساله کراتیلوس، میرداماد و محمد بن سلمان تنکابنی در «قصص العلماء» جستجو کرد، به علاوه رمضان عبدالنواب در «مباحثی در فقه‌اللغه و زبانشناسی عربی» تأثیر نام آوا و تقابل آن را با مبحث مترادفات بررسی کرده است، پرویز ناتل خانلری در «شعر و هنر» (۱۳۴۵)، مبحث روانشناسی حروف را به عنوان نوعی از عوامل صدا برگزیده بود، او بر این باور بود که یک دسته از حروف، صدا و فضایی شاد و دسته‌ای دیگر صدایی حزن‌آلود خلق می‌کنند، تقی و حیدریان کامیار در «فرهنگ نام‌آوایی فارسی» (۱۳۷۵)، تنها به فهرست‌نویسی و دسته‌بندی و تفکیک انواع نام آوا و اصوات می‌پردازد،

سیروس شمیسا در «نگاهی تازه به بدیع» (۱۳۸۱)، صدامعنائی را به دو نوع هم‌حروفی و هم‌صدایی تقسیم کرده و تفاوت میان این دو را بیان کرده است، او عنصر ممیزه هم‌صدایی را حرکات و هم‌حروفی را واج می‌داند، «دستور زبان فارسی» (۱۳۸۵)، اثر احمدی گیوی و انوری، ذیل مبحث «صوت» یا «نام‌آوا» تنها منبع اصوات طبیعی، چگونگی ایجاد صدا و قاعده ساختار زبانی آن را توضیح داده است، در این کتاب عنوان نام‌آوا آورده شده است؛ اما مثال‌هایی از صدامعنائی ذکر می‌شود؛ یعنی باور به تفاوت میان صدامعنا و نام‌آوا محسوس نیست،

عناصر خلق موسیقی در غزلیات مولانا:

در شعر هر شاعری، عناصر موسیقایی و تنیدن خروش در زبان به حسب تجربیات روحی و میزان تسلط وی بر ساحات زبان و اندیشه متفاوت است و به شکلی فردی منجر به سبک شدگی است، در غزلیات مولانا مضمون و زبان با تمام استعداد و گونه‌های آن اعم از گویش و تعبیرات خاص نواحی مشرق ایران، زبان طنز، زبان گفتار و...، از منشور ناخودآگاه عبور می‌کند و بازسازی عارفانه می‌شوند، گستردگی کرانه‌های بینش مولانا و حاکمیت او بر تمام جوانب زبان چنان است که در سیر پیشتازانه ناخودآگاه، کلمات به سرعت و با الگوی موسیقایی فراهم آمده و تحمیل‌های گزینشی و وضعی در کشف اندیشه‌های عمیق عرفانی وی، وقفه ایجاد نمی‌کند، اما خروش زبان و موسیقی از شعر یک شاعر به نسبت دیگری فرق دارد، مهمترین عناصر رستاخیز صوت در زبان غزلیات مولانا - که منشایی حرکتی دارند - را می‌توان در مواردی زیر تحلیل نمود،

- تضادهای حرکتی: تضاد از ابزارهایی است که برای شناسایی هر چه بهتر مفاهیم توسط شاعر به کار گرفته می‌شود، چرا که گفته‌اند: «هرچیز را به ضد آن بهتر می‌توان شناخت»، ساخت‌هایی که ماهیت تفسیری و روشن‌گری دارند و ابهام و گرفتگی معنا در آن‌ها به انعقاد پیام منجر نشده است، بیشتر مستعد ایجاد خروش و خلق فضاهای سبک در شعر هستند، حال با وجود استعداد باطنی‌ای که تضاد در روشن‌گری و تاکید کلمات ریتمی دارد، اگر این تقابل به جولان در مسیر بیانجامد، سوای خروشی که عناصر موسیقایی چون نغمه حروف و تکرار کلمات و کوفتن بر قافیه میانی ایجاد می‌کند؛ نوعی حرکت و پویایی را در درون مایه‌های غزلیات مولانا ایجاد نموده که کمتر قابل تحلیل است، تضاد، حرکتی عرفانی و وجدی عاشقانه را برای روح بی‌قرار عارف رقم می‌زند که در هیچ مکان و فضایی نمی‌گنجد، وی با بهره از عنصر تضاد، جهات گوناگون را در وحدت وجود عارف عاشق می‌گنجانند:

بالا همه باغ آمد و پستی همگی گنج ما بوالعجبانیم نه بالا و نه پستیم
(غزلیات شمس: ۲۷۷)

در این نمونه شاعر ضمن به کارگیری موسیقی تکرار در کلمات متضادی که خلاف جهات یکدیگرند، خروش در ساختار و حرکت در مضمون را ایجاد نموده است، اما با همین عناصر بی‌قراری روح پویای عارف که در هیچ مکان نمی‌گنجد و گریزپایی عاشق که و عدم رضایت و کفایت او از هر آنچه غیر از معشوق است، نیز نموده شده است،

چيست در آن مجلس بالای چرخ از می و شاهد که در این پست نیست
(غزلیات شمس: ۷۵)

در این نمونه نیز تضاد رسالت آن دارد که دریافت وصال عرفانی معشوق است که سبب امتیاز عالم بالا بر این عالم است چرا که از نظر مادیات و لذات باطل دو عالم دارای اشتراکاتی هستند، تضاد حرکت را و نغمه حروف صوت را نمایان کرده و این توافق، جولان مضامین عرفانی را به شکل خاصی چشمگیر نموده است،

- سماع: «واژه سماع در ادبیات منظوم فارسی، گاه به معنای آوازی که شنیدن آن خوش آید، به کار رفته است (دهخدا، ۱۳۳۹، ج ۲۷: ۶۱۸) و یا «سماع عبارت است از یک حالت جذبه و اشراق و بیخودی که سالک را در آن اختیاری نیست، آمده است» (همان)، در غزلیات مولانا سماع و رقص عارفانه، آمیختن بلافصل ضرب آهنگ و ضرب تنبور و طبل‌ها به راحتی قابل کشف است، بسیاری از درون مایه‌های شعر وی در حالت وجد عارفانه و سماع حاصل می‌شود و غالب این مضامین به شکلی پرخروش و توفنده اوج می‌گیرند، گرچه پایه‌های معنا در آن‌ها غور و غایت نمی‌یابد اما حالتی از سهل و ممتنع شدگی برای توسیع دایره تعلیل مخاطب و اندیشه‌های فردی شاعر بر جای می‌ماند:

بر ضرب دف حکمت این خلق همه می‌رقصند بی پرده تو رقصد یک پرده؟ نیندارم
جز گوش رباب دل از خشم نمانم من جز چنگ سعادت را از زخمه نرنجانم
(غزلیات شمس: ۲۷۰)

با توجه به خروش ساختار زبان و حرارتی که محتوای غزلیات شمسبه تاثیر از سماع عارفانه می‌گیرد، اصواتی در شعر مولوی به نام «اصوات نواختی» قابل نامگذاری است،
- بهره از زبان گفتار: در سروده‌های عرفانی، زبان گفتار و مردمی، در مقایسه با زبان گزینشی

و تصنعی مورد استقبال بیشتری است، چراکه عرفا مخاطب پیام ظاهری شعر عرفانی را عامه مردم می‌دانند و اصل بلاغت را با این رویکرد مراعات داشته‌اند، نخست اینکه این زبان به لحاظ توسیع و گستردگی دایره کلمات خواه ناخواه موجب تنوع است و این تنوع به شکل طبیعی از خمودگی موسیقی زبان پیشگیری نموده و صدا و موسیقی طبیعی و مادرزادی زبان گفتاری شاعر را در شعر وی به شکل رشته‌هایی نامرئی جای می‌دهد، تی‌اس‌الیوت معتقد است: «موسیقی شعر منبعث از زبان آن است، زبانی که خود منبعث از مکالمات روزمره مردم و گفتگوهای عادی در محیط زندگانی است» (شمیسا به نقل از الیوت، ۱۳۸۱: ۱۱)، دوم: به مراتب زبان گفتار در ساحت غزل عرفانی جایگاه دو چندانی دارد و طبعاً غزل عرفانی موسیقی مضاعفی خلق می‌کند، زیرا بافت صمیمی و انعطاف‌پذیر زبان گفتار با مضامین عاشقانه و حدیث نفس‌های بی‌پیرایه که از روی خلوص در قالب غزل روایت می‌شود، سنخیت بیشتری دارد، نتیجه اینکه: زبان در غزل عرفانی معبری مردمی، عوام‌فهم و آشنا دارد، بن‌مایه‌های غزل عرفانی نیز از ذهنیت‌پردازی، تعدد و وسایط عقلی به دور بوده و برای عامه مخاطبین تجربیات مشترک عاشقانه‌ای را رقم می‌زند، از نظر آذین‌ها ابزار مولانا در غزل عرفانیتمثیل، کنایه و مثل‌های مردمی است (آذین‌هایی که خاستگاه طبیعی و مردمی دارند) که تمامی این عناصر برای عموم آشنا است، بنابراین زبان، آذین‌ها و بن‌مایه‌های غزل عرفانی مولانا به علت خاستگاه مردمی و معهودی که دارند، نوعی موسیقی از پیش پرداخته شده معنوی و صوتی سیال و جاری، حاصل از عناصر زبان گفتار را در غزل او تعریف نموده است، علاوه بر آنچه گفته شد، بسیاری از مصادیق صوت که مولانا در غزلیات خویش به کار می‌گیرد، دارای منبع و معبری مردمی و دست‌بردن در صرف و نحو زبان دبیری به تبعیت از زبان گفتار است، مانند: نام‌آواها، صدامعناها، اتباع و متن‌آهنگ‌ها نیز ما را به صوتی راه می‌دهند که در گفتار مردمی دارای جایگاه هستند و این پیشینه آشنا برای دریافت مضامین معرفتی که مخاطب اولیه آن عموم است، بیشتر مناسب می‌آید:

رفتم به کوی خواجه و گفتم که «خواجه کو؟» گفتند: خواجه عاشق و مست است و کوبه کو

(غزلیات شمس: ۳۶۴)

چون آینه که سینه‌شان، آن سینه بی‌کینه شان دلشان چون میدان فلک، سلطان سوی میدان شده

از هیبه و هیهایشان، وز لعل شکرخایشان نقل و شراب و آن دگر در شهر ما ارزان شده

(غزلیات شمس: ۳۶۷)

— پارادوکس: مضامین پارادوکسی در عرفان، شطحیات عارفانه هستند، هانری کربن معتقد است: «شطح همان پارادوکس‌های ملهم هستند و ماینسیون آن را سخنان خدا زده

می خواند» (روزبهان بقلی، ۱۳۷۴: ۱۷)، کربن اصطلاح پارادوکس ملهم و عبارات متناقض نما را در مقابل شطح به کار می برد، از نظر وی شطح نوعی سمبولیسم فطری است که متشابه با پارادوکس اشیا و اشخاص است (کربن، مقدمه شطحیات، ۱۳۸۵: ۱۴)، با این تفاسیر پارادوکس نوعی بیان خلاف عادت عارفانه بوده کهسباق عادی ساختار شعر و محتوا را از گونه ای هنجارگریزی هنری برخوردار می کند، فتوحی معتقد است: «پارادوکس بیشترین ظرفیت را برای بیان تجربه های حیرت آور در نقطه ادراکی شاعر دارد» (فتوحی، ۱۳۸۶: ۳۷)، علاوه بر آن پارادوکس، غزلیات شمس را به آهنگ و موسیقی از نوع تساهل و خوش باشی عرفانی آراسته می کند: «در بلاغت صوفیه محور جمال شناسی شکستن عرف ها و عادت های زبانی است، چه در دایره اصوات و موسیقی و چه در دایره معانی، در مرکز این قلمرو استنیک غلبه موسیقی و شطح و پارادوکس، بر دیگر جوانب بیان هنری کاملاً آشکار است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۴۲۸)، نتیجه اینکه شطحیات کمابیش انسجام و التزام بیت برای حفظ معنا را در هم می شکنند و بیانگر روحیه بی قیدی و سنت شکنی عارفانه شاعر است و خود به این آشفته گویی آگاه است:

از اول امروز چو آشفته و مستیم آشفته بگویم که آشفته شدستیم
(غزلیات شمس: ۱۳۶)

پارادوکس سبب خلق مجموعه ای از مفاهیم است که فضایی خلسه ای و سبک دارند، غالباً در مضامین شطحی و پارادوکسی انتخاب کلمات مشابه بوده و براساس نغمه حروف و طرد و عکس یا تضاد است، مضامین پارادوکسی علاوه بر ایجاد آواهای عرفانی و پویایی، سبب ایجاد اعجاب و خلاف هنجارهای عرفانی نیز هستند،

- تکیه و تاکید: تکیه از ابزارهایی است که گوینده با شدت بخشیدن به بخشی از کلمه حوزه مفهوم خود را مرزبندی می کند، یعنی در میان اجزای یک کلمه، هجایی از آن برجسته تر تلفظ می شود که با تغییر جایگاه وضعی تکیه مفهوم نیز تغییر می کند، غالب کلمات در شعر مولانا دارای تاکید و تکیه هستند، اما از آنجا که جملات پرسشی و ادوات استفهام در غزلیات شمس از بسامد بالایی برخوردار است و غالب کلماتی که با عنوان قافیه میانی در پایان نیم مصرع ها می آیند، دارای تاکید و تمرکز است، میزان تکیه در غزلیات شمس از نمود بالایی برخوردار است و چون این کوفتن و تاکید بر کانون های قرینه کلمات همراه با حروف مشترک قافیه و نظم وزنی است، تاثیرگذاری آن را دو چندان می کند:

ای دل، نه اندر ماجرا می گفت آن دلبر ترا؟ هر چند از تو کم می شود از خود تمامت می کنم
(غزلیات شمس: ۲۰۶)

تکرار نیز از مهمترین عناصر خروش و غرش زبان مولوی در غزلیات اوست که در سطح
حرف (واج آرای) کلمه و عبارت (تکرار) نمایان شده است:

زنخلی بزایید خرما و گفت که هم دخل و هم نخل و خرما تویی
(غزلیات شمس: ۴۶۵)

بیا بیا که شدم ر غم تو سودایی درآ، درآ که به جان آمدم ز تنهایی
مرو، مرو چه سبب زود زود می بروی بگو، بگو که چرا دیر، دیر می آیی
(غزلیات شمس: ۴۶۶)

استفهام: یکی از مصادیق نمودار شدن تکیه در غزلیات شمس بسامد بالای مصارح استفهامی
است که تکیه یا بر ادات پرسشی بوده (که، چه، چرا و...) و یا بر هجای پایانی آخرین کلمه مصراع
تکیه و تاکید شده است:

این شکل که من دارم ای خواجه که را مانم؟ یک لحظه پری شکلم، یک لحظه پری خوانم
(غزلیات شمس: ۲۲۵)

خبرت هست که در شهر شکر ارزان شد؟ خبرت هست که دی گم شد و تابستان شد؟
خبرت هست که بلبل ز سفر بازرسید در سماع آمد و استاد همه مرغان شد
(غزلیات شمس: ۱۳۴)

- کلمات با مشابهت صوری

سماع آمد، سماع آمد، سماع بی صداع آمد وصال آمد وصال آمد، وصال پایدار آمد
(غزلیات شمس: ۹۶)

برو ای تن پریشان! تو و آن دل پشیمان که زهر دو تا نرستم، دل دیگرم نیامد
(غزلیات شمس: ۱۳۰)

- قافیه میانی، درونی، کناری و بیرونی: از دیگر عناصر ایجاد صوت در غزلیات شمس هستند که
استاد محمدرضا شفیعی کدکنی به نیکی بدانها پرداخته است،

- تکرار و تنوع: این مختصه به دو مفهوم در غزلیات مولانا تعریف و جایگاه موسیقایی می‌یابد، الف، تنوع دادن به عناصر تکراری زبان: مولانا با بهره از عناصر معمول و طبیعی زبان، در ترتیب کلمات تغییر داده و در همنشینی موزن نیم مصرع‌ها طنین انداخته است و به فرجام با خلق ترکیب‌های متنوع و ایجاد موسیقی، تازگی و تنوع آوایی را از تکرار به شکل هنرمندانه استخراج کرده است و شور و حرارت را در مضامین عارفانه غزل خود می‌دمد:

ای جان جان جانان، از ما سلام برخوان رحم آر برضعیفان، عشق تو بی امان است

(غزلیات شمس: ۶۴)

دل و جان فانی «لا» کن تن خود همچو قبا کن نه اثر گو، نه خیر گو، نه نشانی نه علامت

چو من از خویش برستم، ره اندیشه ببستم هله‌ای سرده مستم برهانم بتمامت

(غزلیات شمس: ۵۹)

ب، تکرار کلمات، ترکیب‌ها و نغمه حروف، (در موضوع حرف آهنگ بدان پرداخته می‌شود)،
- رجوع: رجوع به یک مضمون واحد، مستلزم کلمات مشترکی است که ساختار زبانی مشابه و هم‌آوایی دارد و این عامل نیز در کنار دیگر خروش‌های زبانی و جوشش‌های حرکتی معنا، سبب خروش و فراز آواهای غزل مولاناست:

دوش خوابی دیده‌ام خود عاشقان را خواب کو؟ (۴۴۴)،

جان و جهان! دوش کجا بوده‌ای؟ نی، غلطم در دل ما بوده‌ای

(غزلیات شمس: ۴۶۶)

رجوع از حکمی به حکم دیگر همیشه همراه با تکرار کلماتی است که مضمون مردود شده را بیان داشته است و چون مضمون صرفاً با یک قید نفی تکرار می‌شود، نوعی صوت جویباری را خلق می‌کند، اما مهمترین انواع صوت که به شکل یک مجموعه، هارمونی آوایی غزل مولانا را می‌نوازند، به ترتیب زیر می‌آیند،

صدامعنایی

اهل ادب، این نمود هنری برگرفته از طبیعت را بامفاهیم گوناگونی که دارد، یکی دانسته‌اند و اسم صوت، نام‌آوا و حرف آهنگ را صدا معنایی می‌نامند، برای نمونه گفته‌اند: «صدامعنایی حاصل توالی پیاپی چند مصوت است»، (مجتبی، ۱۳۸۰: ۱۴۶) در حالی که هریک از این اصطلاحات دارای تعریف و مصادیق جدای از نوع دیگری است، صدامعنا آن است که برای معانی و

مفاهیم طبیعی و موجود در هستی که بیشتر با صدا همراه هستند، نامی وضع می‌شود که غلبه با خروج آن مفهوم است:

گه به مثال ساقیان عقل زمغز می‌بری گه به مثال مطربان نغغه ساز می‌کنی

(غزلیات شمس: ۴۰۳)

کیست که از دمدمه روح قدس حامله چون مریم آبست نیست؟

(غزلیات شمس: ۷۵)

چون بروم از پستی، بیرون شوم از هستی در گوش من آنجا هم هیهای تو می‌آید

(غزلیات شمس: ۱۰۷)

ساغر می قهقهه آغاز کرد خابیه خونابه گرستن گرفت

(غزلیات شمس: ۷۴)

«نغغه، دمدمه، قهقهه» صدامعنا هستند که «نغغه» معرف ساز و صدایی است که معنای ناخوشی و ناسازی را می‌رساند و مولانا برای بیان تلون روحی معشوق از آن بهره گرفته است، دمدمه نیز به معنی صدای حاصل از دمیدن و در گرفتن است و قهقهه به معنای صدای برآمده از ریختن می‌عرفانی و به کام بودن بزم عشق و مستی با معشوق است که بیشتر به صدا معنا می‌گردد، در این انواع مولوی برآنست تا هرچه بیشتر فضای صمیمی و تاثیر عشق عرفانی را با عناصر موسیقایی ترسیم کند، بعضی اصوات هم که به عنوان شبه‌جمله شناخته شده‌اند، در زیرمجموعه صدامعنا قرار می‌گیرند، چراکه قابلیت تفسیر به معنا را دارد:

هله برجه، هله برجه قدمی بر سر خود نه هله برپرهان برپرچون من از شکر و غرامت

(غزلیات شمس: ۵۹)

«هلهوهان» اصواتی هستند که بری تشویق و ترغیب نمودن بکار می‌روند، و به وفور در غزلیات شمس دیده می‌شود، این نوع اصوات به مثابه نفع‌های در کالبد مضامین عرفانی است و غالباً موجب حرکت و پویایی درون مایه غزل‌های مولانا است، اصوات در غزلیات مولانا نوعی گرتنه‌برداری از طبیعت است که بسیاری از مفاهیم عرفانی شعر وی را تحلیل و نامگذاری می‌کند، برخی از نظریه‌پردازان اصوات را منشأ زبان می‌دانند و بر این باورند که منشأ زبان اولیه تقلیدی از صداهای طبیعی محیط اطراف است؛ چنان‌که «نظریه نام‌آوایی» که نام‌گذاری بعضی از اشیا و پدیده‌ها را ناشی از صداهای مسموع از آن‌ها می‌داند، همانند پرنده فاخته که آن را «کوکو» نیز نامیده‌اند، و یا نظریه

اصوات عاطفی که منشا زبان را اصوات عاطفی می‌داند» (نیکوبخت، ۱۳۸۳: ۱۱۷)، در نتیجه صدامعنایی، صوتی متضمن معنا است که حداقل یک جزء از اجزای آن قابل تفسیر و معنا می‌باشد. تو اگر های نگوویی و اگر هوی نگوویی* همه اموات و جمادات بجوشند زجوشت (غزلیات شمس: ۵۸)، در «های وهوی» یک جزو معنا دارد، هو ضمیر اشاره کننده به او و نام محبوب است که ابتدا صوت، سپس نوعی اتباع و مفهوم عرفانی را هم با مهارت در بند کشیده و تبادر را نیز به کار بسته است، از مصادیق دیگر صدامعنا در غزلیات شمس آنست که دو جزو فاقد معنا را بر مصادیق دارای معنا اطلاق نمود، کامیار معتقد است: «واژه‌هایی را که می‌توان به نوعی بین لفظ و معنای آن‌ها دلالتی ذاتی اثبات کرد؛ جزء صدامعنا محسوب کرده‌اند» (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۵: ۱)،

خمش! چندان بنالیدم که تا صدقن این عالم در این هیهای من پیچد بر این هیهای من گردد
(غزلیات شمس: ۹۴)

هیهای دلالت بر های وهوی عرفانی و مویۀ عارف در راه رسیدن و نیل به محبوب دارد، که صوت دلالت کننده بر این مفاهیم، صدامعنا محسوب می‌شود، نام آوا: «بیانگر صداهایی از قبیل: صوت خاص انسان یا حیوان، صوت خواندن یا راندن حیوانات و صوت به هم خوردن چیزی به چیزی است، مانند: هن‌هن-جرینگ‌جرینگ-کیش‌کیش-غارغار-بع‌بع-خش‌خش و...» (انوری و احمدی گیوی، ۱۳۸۵: ۱۰۲)، صوت در نام آوا همان گونه که هست، بی‌کم و کاست و برای اطلاق بر یک صوت یا ویژگی صوتی انسان و حیوان وضع شده و مستعد تفسیر مفهومی غیر از آن صوت در حریم شعر نیست، در واقع صرفاً واژه‌هایی که به تقلید از صداها ساخته می‌شوند، نام آوا هستند، در نام آوا، تنها حوزه‌های صدور صوت ملاک است و تنها پیکرۀ صدا را توضیح می‌دهد، کثرت این اصوات در غزلیات شمس منجر به ایجاد متن آهنگ و فضاهاى ریتمی و شورانگیز عارفانه و در عین حال طبیعی می‌شود که مخاطب را به وجد می‌آورد:

چو در اسرار درآیی کندت روح سقایی به فلک غلغله افتد ز هیهای خروشت
(غزلیات شمس: ۵۸)

خانۀ دل باز کبـور گرفت مشـغله و بقربقـو در گرفت
(غزلیات شمس: ۷۶)

غلغلـ مستان چو به گردون رسید کـرکس زرینـ فلک پرگرفت
(غزلیات شمس: ۷۴)

«بقریقو» نامی است که صرفاً برای آوای کبوتر وضع شده و «غلغل» صدای نوشیدن و سرازیر شدن می است و برآن اطلاق شده است، این اصوات از ثقل معانی عرفانی می‌کاهد و احساس و عاطفه را به شکلی نواختی اوج می‌دهد،

رستاخیز عرفانی صدامعنایی و نام‌آوا

نام‌آوا و صدا معنایی با همدیگر متفاوتند، نام‌آوا را می‌توان مقدمه صدامعنایی پنداشت، از آن جهت که رسالت صوت را با حفظ قواعد صدامعنایی به عهده دارد، صدامعنایی چون دارای معنا است، اسم مرکب است و «نام‌آواها از آنجا که به اجزای معنادار قابل تجزیه نیستند، اسم ساده به حساب می‌آیند» (نیکوبخت، ۱۳۸۳: ۱۲۲) البته می‌توان به نوع دیگری از مصادیق صدامعنا که از نظر ساختمان ساده و بسیط هستند، قایل شد، این نوع خاموش صدامعنا در غزلیات شمس از بسامد چشمگیری برخوردار است و از نظر ساختمان همانند نام‌آوای ساده هستند و صداهایی هستند که قابلیت معناشدن دارند، مانند فریاد، غوغا، آواز و،:

آتش به من اندر زن، آتش چه زند با من کاندر فلک افکندم صدا آتش و صد غوغا
ما چنگ زدیم از غم در یار و رخان ما ای دف تو بنال از دل وی نای به فریاد آ
(غزلیات شمس: ۲۹)

مولانا با بهره از حجم وسیعی از این نوع صدامعناها که مستعد جوشیدن و توفیدن و خروشدن است، وجد و بی‌قراری روحی و معنوی عارف را در صداها و عناصر طبیعت ذوب نموده و تلفیق می‌کند، با بیان این جوهراتراقمیانمصادیق صدامعنا، نام‌آوا و نغمه حروف و بسامد چشمگیر اینانواع در غزلیات شمس، می‌توانتوانتو تنوع صوت در غزلیات شمسی برد،

رستاخیز عرفانی حرف‌آهنگو صدامعنایی در غزلیات شمس

مهدی محبتی در تعریف حرف‌آهنگ می‌نویسد: «گاه هنرمند در جمله حروفی را استخدام می‌کند که ذهن مخاطب از تکرار پیاپی آنها به فضا، معنا و منبع رهنمون می‌شود، بی‌آنکه مستقیم از آن معنا یا منبع یادی کرده باشد» (محبتی، ۱۳۸۰: ۱۴۴-۱۴۶)

گوید تا تو با تویی، هیچ مدار این طمع جهد نمای تا بری رخت تویی از این سرا
(غزلیات شمس: ۲۷)

تکرار حرف «ت» در این بیت فضای تنفر و طرد نمودن «تویی» را در مقابل «ماشدن» ترسیم نموده و بر دوری از آن تاکید می‌کند،

«حرف آهنگ دو نوع است: الف، هم حروفی (Alliteration) ب، صدامعنایی (Onomatopoeia)، (محبّتی، ۱۳۸۰: ۱۴۶) هم حروفی حاصل توالی پیاپی چندصامت است و این نغمه حروف با فراز واج‌های زنگ‌دار به ایجاد صدا و معنا می‌انجامد، (نقل به مضمون، کرمی، ۱۳۶۲: ۱۰۳) صدامعنا و هم حروفی در واقع تفاوت ذاتی و جوهری ندارند و تمایزشان در مخرج صداست، نخست اینکه هم حروفی در زیرمجموعه صدامعنایی قرار می‌گیرد و نام‌آوا نیز، چون صرفاً حاصل از صدا و مختوم به صدا است در زیرمجموعه صدامعنایی است؛ دوم: تفاوت هم حروفی و صدامعنایی در مخرج صداها نیست بلکه هر آنچه به برافراشتن صدا و خروش در شعر منجر می‌شود و صوت را برمی‌آورد، صدامعنایی است که نغمه حروف نیز از عوامل ایجاد آن به شمار می‌آید و تنها تفاوتی که مخرج صدا میان این دو (هم حروفی و صدامعنایی) به وجود می‌آورد، تفاوت در کیفیت صوت، تندی و کندی یا فراز و فرود است و در اینکه مجموعاً موجب صوت و صدا هستند، تردیدی نیست، مثلاً: صدای حاصل از صامت‌های (ز، س، چ، ش) تند و زیر است:

رستم از این نفس و هوا، زنده بلا مرده بلا زنده و مرده وطنم نیست بجز فضل خدا
(غزلیات شمس: ۱۸)

در این نمونه مولانا صدای حاصل از (ز، س) که ریتمی تند دارد برای بیان مضمون شادی و رستن و فضل محبوب، نیک به کار گرفته است،
و مصوت (او یا صامت میم) کند و خموداست:

آه که آن صدر سرا می نهد بار مرا می نکند محرم جان محرم اسرار مرا
(غزلیات شمس: ۱۹)

در این نمونه تکرار صامت «میم» خمودگی متناسب با محرومیت «من شاعر» از وصال معشوق را در بیت رقم می‌زند و این خمودگی فقط با در نظر گرفتن توالی و تاکید بر «میم» احساس می‌شود و نغمه حاصل از آوای «س» و قافیۀ پایان نیم مصرع‌ها ملاک نیست،
سوّم: نغمه حاصل از حروف تنهایی کمسیررامی پیماید و آنسیر حروف و خروشا صوت‌برای رسیدن به فضا، معنا، منبعوسیر بیعکسا ناست،

روز تویی، روزه تویی، حاصل در یوزه تویی آب تویی، کوزه تویی، آب ده این بار مرا
(غزلیات شمس: ۱۷)

شاعر با نغمه حاصل از حروف «ت، ز» بر آن است تا اعجاب، توجه، صلابت و اهمیت معشوق را

بیشتر بنمایاند،

اما مصداق دیگر در شناخت صدامعنایی که تا کنون به آن اشاره نشده است، عبارت از سیر فضا، معنا و منبع به سوی اصوات در صدامعنایی است: «ریزش مخروبه سینه پیرمرد ← خزخز» و «سرازیر شدن آبشارها ← شرشر»، (کمرخانی، ۱۳۸۹: ۱۵۲)

هر هستی در وصل خود، در وصل اصل خود خنبک زنان بر نیستی، دستک زنان اندر نما
(غزلیات شمس: ۱۵)

در این نوع کلمات «خنبک زنان و دستک زنان» نوعی از صدامعنا را مانند: «هوم هوم، دوم دوم» در ذهن خلق می‌کند، با کیفیتی که از صدامعنا و حرف آهنگ آمد، در می‌یابیم که در غزلیات شمس این دو آدین رسالت رستاخیز عرفانی معانی و اوج دادن مفاهیم را به عهده دارند، و این انواع صوت نیز در غزلیات شمس عامل اوج‌گیری مفهوم و مقام معشوق است، انتقال مضامین جوششی عرفانی با بهره از صداها در غزلیات شمس امری قابل اثبات و تحلیل است، عده‌ای از زبان‌شناسان بین کاربرد حروف و مصوت‌ها در یک واژه با معانی و مفاهیم آن واژه، ارتباطی ذاتی و طبیعی دیده‌اند، برخی معتقدند که گروهی از واژه‌ها هستند که «آوای آنها از طریق فرایندی مبهم و رابطه دیداری و شنیداری که همزمان پیش آمده؛ تاحدودی تداعی گر معنی آن هاست؛ یعنی صدایی که همزمان با تصویر رخ داده، نام آن را در برداشته است»، (یول، ۱۳۷۷: ۸) و مولانا در غزلیات، اصوات و حروف را با کیفیتی به کار بسته است که در این القا و انتقال پیام به‌شکلی رسا و جویباری مفاهیم ناب عرفانی را در چارچوب ابیات ثبت نموده است:

در هاون ایام چه درها که شکستید آن سرمه دیده ست بسایید، بسایید
(غزلیات شمس: ۱۱۷)

صدای در شکستن در هاون ایام و ساییدن سرمه، فضایی خمود و نوایی یاس و ناکامی را مترسم می‌کند،

مولانا در ایجاد نمودن توافق معنوی صوت و مضمون عرفانی به‌شکلی روان‌شناسانه عمل کرده است که می‌توان آن را ناشی از دریافت‌های غیبی و جوشش درونی او در زایایی مفاهیم عرفانی دانست، در پاره‌ای از زبان‌های دنیا بسیاری از کلمات که با حرف «ک» شروع می‌شود بر معنی «پوشش چیزی قرار گرفتن» و «چیزی را در خود پنهان کردن» دلالت می‌کند؛ چنان که در زبان انگلیسی واژه‌هایی مانند: «کلاه، کابشن، کلاسور، کیوسک، کیش، کلیسا، کنشتو»، (نیکوبخت،

۱۳۸۳: ۱۲۵) و در غزلیات شمس حروف بیشتر رسالت وجد آفرینی و جوشدن و خروشدن و عشق را بر عهده دارند،

اصوات وابسته

برای اصوات وابسته می توان نام های دیگری چون: «اصوات ضمنی یا هم جوار» را در نظر گرفت و آن به صوتی گفته می شود که به خودی خودی معنا از آن ها استنباط نمی شود و نمی توان برای این نوع اصوات، به شکل مستقل هیچ گونه مفهومی را استخراج کرد؛ بلکه این خروش از مضامین ذهنی و مفاهیم عرفانی که پیشینه تجربی و فردی نزد شاعر دارند، برمی آید و برای مفاهیم حاشیه ای بیات متصور است، کلماتی که مشابهت ساختمانی دارند، تکرارهای نامحسوس، انواع جناس و صدامعناهایی که در سطح یک کلمه بسیط نمود می یابند، غالباً وابسته ها یا متعلقان فرعی عناصر صوت آفرینی اصلی هستند:

مست شدم ولی اندککی باخبرم زین خبرم باز رهان، ای که زمن با خبری

(غزلیات شمس: ۴۰۱)

پیشتر آ پیش که آن شعشعه چهره تو می نهلد تا نگرم که ملکی یا بشری

(همان)

صدایی که از حالت مستی و مصوت بلند «آ» برمی آید و نغمه حرف «شین» برای تشدید آوایی و تصویری واژه «شعشعه» به عنوان آوای وابسته شناخته می شوند، در واقع هدف این نوع صوت تقویت احساس، مضمون و تزریق ریتمی ملایم یا محکم است که متناسب با روانشناسی درونی و مجموعه مفاهیم شعری است که توسط شاعر اجرا می شود، در این نوع صوت، گویی شاعر برای شعری که یک هنرمند در صدد اجرای آن است، سعی دارد، موسیقی مناسبی را در جوار کلمات شعر بنوازد و جای دهد،

اصوات ممتد

در غزلیات عرفانی شمس، انسجام گریزی که مشخصه غزل عهد اوست کمتر به چشم می خورد و سر رشته احساس و پیام عاطفی را رها نمی کند و همین موضوع سبب جایگیر شدن اندیشه عرفانی با خروش اصوات در غزلیات اوست، این امتداد و اتصال اندیشه وقتی با عناصری چون موسیقی تکیه، قافیه درونی، حروف فاقد معنایی که حاصل از آشفته گویی و شطح است، تکرار و تاکید بر حرفی که متضمن پیام است، همراه گردد، نوعی موسیقی ممتد در سراسر شعر (نه صرفاً مصرع و بیت) ایجاد نموده و تاثیرگذاری و اهمیت مفاهیم عرفانی را دوچندان می کند، بیات زیر

مصدّق بارز این نوع صوت است:

هم سوی دولت درجی، هم غم ما را فرجی هم قدحی هم فرحی، هم شب ما را سحری
 هم گل سرخ و سمنی، در دل گل طعنه زنی سوی فلک حمله کنی، زهره و مه را بیری
 چند فلک گشت قمر تا به خودش راه دهی چند گدازید شکر تا تو بدو در نگری
 (غزلیات شمس: ۳۹۹)

در اصوات ممتد ملاک دریافت صوت و موسیقی عرفانی از محدوده مصرع و بیت فراتر می‌رود و علاوه بر عناصر سطوح زبانی در بطن مفاهیم عرفانی کل شعر خروش درونی و بیرونی صوت جای گرفته است و این موسیقی از هر بیت به بیت دیگر انتقال و امتداد می‌یابد، به نحوی که جذبه‌ای برای مخاطب در دنبال کردن شعر و مفهوم ایجاد می‌کند، اصوات ممتد اصطلاحی است که تفاوتی بنیادین با صدامعنا و نام‌آوا دارد، مهمترین ویژگی‌های «اصوات ممتد» که تفاوت آن را با دیگر انواع صوت، به ویژه صدامعنا و نام‌آوا بیان می‌کند، عبارت از: الف، نمود یافتن در سطح جمله؛ ب، متمایل شدن و آمیختن با آذین‌هایی چون، نغمه حروف و تکرار واژه‌ها و تراکیب عرفانی؛ ج، حامل ریتم و موسیقی عمومی شدن، زیرا موسیقی با نواختن ممتد در محور همنشینی جمله حاصل می‌شود، نه فقط ترکیب‌های جزئی مانند: صدای حروف قافیه یا کلماتی که مشابهت صوری دارند و از پیش و پس خود منفصل هستند؛ د، کلیت و گستردگی موسیقی؛ ه، در برداشتن مصادیق عینی متعدد صوت در ساحت زبان و بهره از عناصر طبیعی صوت آفرینی و، ابداع مفاهیم و تفسیر واژگان مبهم هستند، این نوع صوت با حضور در شعر مولانا، ناصر خسرو، حافظ و، بیانگر قدمت خود در شعر فارسی است:

بی هم‌هی جسم و عرض، بی دام و دانه و بی غرض از تلخکامی می‌رهی، در کامرانی می‌روی
 نی همچو عقل دانه چین، نی همچو نفس پرزکین نی روح حیوان زمین، نی جان جانی می‌روی
 (غزلیات شمس: ۳۹۶)

براهنی در این باره می‌نویسد: «من در شعر مولوی و حافظ و در تغزل‌های منوچهری این شیفتگی عجیب به اشیاء و کلمات را می‌بینم؛ البته در مولوی بیش از سایر شعراء شیء بلافاصله تبدیل به احساس و اندیشه عاطفی می‌شود، علاوه بر اشیاء صداها و حروف زبان نیز تبدیل به احساس می‌شود،» (براهنی، ۱۳۷۱: ۵۴)

اصوات نواختی

مولانا در غزلیات، با اصوات رابطه‌ای خاص و شاعرانه برقرار می‌کند، وی در این ارتباط دربند هیچ ظابطه‌ی تحمیلی که از عالم غیر شاعرانه به او الهام شده باشد، نیست و قواعد تجویزی و وضعی نوشتار را بر اصواتی که به وی الهام می‌شود، دریافت نمی‌کند، شاعر می‌کوشد اصوات نواخته شده‌ی یک متن را به شکلی هنری در لابلا‌ی پرواز خیال انگیز و عارفانه اش تعبیه کند، وی با این رویکرد گونه‌ای بی‌قیدی و بی‌اعتنایی را به هستی و هرآنچه غیر از معشوق اوست، در شعر خود خلق می‌کند، در راستای جذبه‌های عشق عرفانی و بی‌خودشدگی شاعر با نقب به ناخودآگاه ملکوتی خویش به خلق و ابداع و موسیقی کلمات نیز دست زده است، این نمود تنها محدود به غزلیات شمس نبوده است:

عف همی زند اشتر من ز تف تقی وع وع همی کند حاسدم از شلقلقی
وع وع چگویدم طفلک مهد بسته را دق دق همی رسدگوش مرا ز وق وقی
(مولوی، ۱۳۷۸: ۱۱۹۴)

ای مطرب خوش قاقا، تو قی قی و من قوقو تو دق دق و من حق حق تو هی هی و من هوهو
(غزلیات شمس: ۷)

در این شعر، شاعر به شکلی کوبه‌ای، با بهره‌گیری از نغمه‌ی حروف و نواختی جویباری، همچنین تکرار کلماتی که محصول همان حروف هستند نواخت کلمات را به شکلی مطبوع طبع و گفتاری تنظیم کرده است، و هدف ایجاد فضاهای عرفانی و خلق خلسه‌های ماورایی و در عین حال طبیعی در شعر خویش است، وی در این نوع صوت رسالت وجدآفرینی عرفانی و دل سپردگی معرفتی را برای مخاطب در پذیرفتن مضامین رقم می‌زند، مولانا مخاطب خویش را در پذیرش مفاهیم بلند پایه عرفانی ابتدا به فهم ذوقی و درک شهودی دعوت می‌کند، سپس اشتر عقال عقل را به میان می‌آورد که اصوات از ابزارهای این کیفیت کشف در غزلیات شمس است، نکته اینک این صوت ابتدا در محور جانشینی نمود می‌یابد، سپس در سطح جمله بهتر با آمیختن با مصادیق اصوات ممتد تقویت می‌گردد، در این نوع از صوت، صدای نواخت موسیقی در مجاورت معانی کلمات با هم پیش می‌روند و گویی شاعر قصد دارد، آهنگ یک موسیقی را برای معانی آن بنویسد:

ای شاخ درخت گل ای ناطق امر قل تو کبک صفت بوبو، من فاخته وش کوکو
(غزلیات شمس: ۷)

اصوات موکد

هر شاعری برای اهمیت دادن و تاکید بر مفهوم ذهنی مورد نظرش از اسلوب‌های خاص شاعرانه‌اش بهره می‌گیرد، از آن جمله: «تکرار کلمه و تقدیم جزء مهم کلام بر دیگر اجزاء است» (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۱: ۵). گاه شاعر تجزیه اجزای کلمه را ابزار این تاکید و برجسته‌سازی قرار می‌دهد، تجزیه اجزای واژه و تفکیک آن به واج‌ها، نوعی صوت مانع، بازدارنده و موقوف را خلق می‌کند، به نحوی که خواننده درمی‌یابد، شدت احساسی و مرکزیت مفهوم در صدای جزء جزء واج‌های کلمه تفکیک شده است، بنابراین این مفهوم می‌تواند این نوع صوت را به «اصوات کوبه‌ای یا موقوفه‌ای» نیز نام‌گذاری کرد، یعنی شاعر برابریجسته‌سازی مفهوم موجود در کلمه مورد نظر خویش، بر فراز واژه توقف کرده و با تجزیه نمودن آن به اجزای جزئی‌تر و بابه نظر مخاطب آوردن واژه، بر بند بند کلمه توقف کرده و قلم می‌کوبد، مولانا به تاکید مفاهیم عرفانی خویش دلپسته استو گاه آن تاکید و تمرکز از تقسیم مصرع به دو نیم مصرع عدول کرده و هر مصرع به چهار ایستگاه موسیقایی تقسیم می‌شود که نوعی صوت نواختی را در شعر ایجاد نموده و این نوع صوت مسبب ایجاد و تقویت وجدها، شورها و غلیان‌های درونی و عرفانی شاعر است:

ای عشق، آخر چند، من وصف تو گویم بی دهن گه بلبلم گه گلبنم، گه خضرم و گه اخضرم

(غزلیات شمس: ۲۶۴)

ذاتید و صفاتید گهی عرش و گهی فرش در عین بقاییید و مبراز فناييید

اسمید و حروفید و کلامید و کتابید جبرئیل امینید و رسولان سَمایید

(غزلیات شمس: ۲)

اصوات طبیعی یا قراردادی

به آن دسته اصواتی گفته می‌شود که شاعر در قالب ساخت‌هایی: چون شبه جمله، صدامعنایی، اسم صوت و اتباع مهمل، (آن دسته از ساخت‌های اتباع که با اصوات طبیعی می‌آمیزد) صداهای طبیعی جهان عینی را در شعر خود بیاورد، در واقع منبع این اصوات زبان طبیعی گفتاری شاعر و مردم بوده و خاستگاه آنها طبیعت و عناصر آن می‌باشد، از سویی این اصوات نسبتاً با ساخت‌های قراردادی و عینی که آشنای عموم هستند، ارتباط تنگاتنگی دارند، ساخت‌هایی که قافیه میانی (پایان هر نیم مصرع) را تشکیل می‌دهند، سبب ایجاد صوت طبیعی در غزلیات عرفانی شمس است، قوافی که مشابهت صوری دارند و بیشتر مبتنی بر نظام آوایی بوده تا قواعد خطی، فراز صوت را به شکل طبیعی در غزلیات شمس به ارمغان می‌آورد، علاوه بر این عناصر در غزلیات شمس، صداهای تولیدی

حیوانات و پرندگان مانند: - بقربقو (صدای کبوتر)، توتو (صدایی که پرندگان را با آن خوانند و دانه دهند) کوکو- و،، علاوه بر آن صدای محسوس عناصر طبیعی، (غلغل، غلغله، دق دق، قاقا، قوقو) و صداهای طبیعی انسان است، (هیپات، هیاهو، هوی وهای، هوهو، هی هی، قیل و قال) یعنی این اصوات منشاء و خاستگاه بیرونی و ملموس دارند؛ مانند: صدای ریختن برگ (خش خش)، ریزش آب (شرشر)، نغمه گنجشک (جیک جیک)، مولانا بادلدادگی افراطی این نوع اصوات را فرامی خواند، این رویکرد شاعرانه به اصوات طبیعی سبب شده است، فضایی زنده و حیاطمند، طبیعی و محسوس، محلی و گفتاری بر شعر او حاکم شود،

بسیاری از نام آواهای طبیعی و شبه جملات مکرر که مورد کاربرد در گفتگوهای روزمره هستند نیز جزء اصوات قراردادی به حساب می آیند:

— شبه جمله:

ای ساریان با قافله مگذر مرو زین مرحله اشتر بخوابان هین هله، نز بهر من بهر خدا
(غزلیات شمس: ۱۵)

— اتباع مهمل:

یک لحظه و یک ساعت دست از تو نمیدارم زیرا که تویی کارم، زیرا که تویی بارم
(غزلیات شمس: ۲۶۹)

اتباع به ترکیبی گفته می شود که جزو دوم به تبعیت از اسم اول می آید و غالب اسم دوم فاقد معناست که براساس شباهت ظاهری کلمه با اسم قبل از خود می آید و این تکرار حروف یکسان عامل موسیقی است، از سویی بافت آشنا و صمیمی این ساخت که منشا گفتاری دارد، سبب نرمای موسیقی زبان با مفاهیم عرفانی و غزلی مولانا می گردد،

— صدا معنایی:

ای قیل و ای قال تو خوش، وی جمله اشکال تو خوش، وی جمله اشکال تو خوش*

ماه تو خوش، سال تو خوش، ای سال و مه چاکر تو را (غزلیات شمس: ۹)

«قیل و قال» صدایی است که بر شور و هیاهوی مبهم دلالت می کند و اصولاً اهل قال بیشتر شطح گویان و پراکنده گویان هستند که از نظر عاشق این پراکنده گویی نیز خوش می آید، صوتی متضمن پیامی گنگ که مورد خوشامد عاشق است و این مفهوم وقتی در جوار خروش عناصری چون تکرار «خوش و حرف شین» قرار می گیرد تاثیر آن دو چندان می شود،

اصوات شاعرانه عرفانی

به آن دسته اصواتی گفته می‌شود که شاعر در قالب دیگر واحدهای زبانی به خلق اصواتی می‌پردازد که خاستگاهی محدود به ذهن شاعر و ناخودآگاه فردی او دارند، این اصوات در مقابل اصوات قراردادی قرار می‌گیرند که عمومی و از پیش پرداخته شده نیستند، از آنجا که دریافت‌های عرفانی عارف صبغه فردی و سلیقه‌ای دارد، کیفیت برخی از اصوات نیز منحصر به فرد است، و بعضاً نمی‌توان برای خروش اصوات معنایی را وضع نمود، در نتیجه احساس و عاطفه‌ای عرفانی با شاکله‌های شاعرانگی ویژه را در شعر برجای می‌گذارد، در غزلیات شمس، مولانا در ترسیم معشوق برای رفتارها، رخدادها، گفت‌وگوها و افعال عینی انسانی، با بهره‌گیری از اصوات ذهنی خود نام‌هایی موجز وضع می‌کند که بدان‌ها اصوات ذهنی می‌گویند:

پیش آر نوشانوش را، از بیخ برکن هوش را آن عیش بی روپوش را، از بند هستی برگشا

(غزلیات شمس: ۱۵)

باقیش مگو تا روز دگر تا دل نپرد از مصدر من

(همان: ۳۳۵)

در این نوع صوت هرگونه ابزار و آذین تصنعی و بدیعی در سطح لفظی و معنوی علل ایجاد صوت شاعرانه هستند،

اصوات ذهنی و شاعرانه دایره وسیعی را به خود اختصاص داده‌است، چراکه اصوات موکد و ممتد چون منبع آفرینشی ذهنی دارند، بنابراین در این زیرمجموعه قرار می‌گیرند و آن دسته از اصوات ذهنی و بی‌پیشینه عینی که صرفاً آفرینش‌های شاعرانه است و هم در سطح کلمه و هم در سطح جمله (به صورت ممتد) به شکلی مبهم و غیر قابل دریافت نمود می‌یابند،

رابطه صوت و معنای عارفانه در غزلیات شمس

اصوات در غزلیات شمس رهاورد تعدیل مفاهیم و اندیشه‌های معمول و جلوه‌های طبیعی و زمینی هستند که از منشوریجوشی وافلاکی قابل دریافت و تفکیک از هم هستند، دریافت معنای اصوات در غزلیات شمس حتی در نمونه‌هایی که صوت به محض شدگی و خروش صرف کلمات تبدیل می‌شود، از فضا و لحن آشنای آن قابل تحلیل است:

گر لعل و گر سنگی، هلا، می‌غلت در سیل بلا با سیل سوی بحر رو، مهمان عشق شنگ شو

(غزلیات شمس: ۳۴۲)

من چند گفتم: های دل، خاموش از این سودای دل سودش ندارد های من، چون بشنود دل هوی او
(غزلیات شمس: ۳۴۰)

بنابراین غلبه جنبه انفسی مفاهیم عرفانی بر اصوات و حتی آمیختن عناصر صوت با سخنان شطح آمیز و مفاهیم پارادوکس عرفانی، فهم اصوات را دشوار نموده و جایگاه آن‌ها در جوار اندیشه‌های عرفانی، معنای شعر را ثقیل و گران نموده است، و فهم کلام و مفاهیم عرفانی رابه سهل و ممتنع شدگی خوشایندی نایلمی کند که بایزید بهتر کیفیت این کلام را توصیف می‌کند: «فهم‌های مردمان از شناخت کمال وی ناتوان است و وهم‌های خاص و عام در فهم معانی الفاظ او حیران، الفاظ وی نقل می‌شود اما اغراض او دریافت نمی‌شود، شگفتی‌های آن وصف می‌شود ولی غرایب آن دریافت نمی‌شود، دقایق آن جمع می‌شود اما حقایق آن شنوده نمی‌شود، عباراتش دانسته می‌شود اما اشارات او دریافت نمی‌شود» (به نقل از شفیع کدکنی، ۱۳۸۴: ۶۴)، ریتم و موسیقی نهفته حتی در اصوات فاقد معنا با طبیعت انسانی موافقت و سازگاری دارد، ب، اصوات فاقد معنا تحلیلی عرفانی در غزل مولانا دارد که پیشینه‌ای تجربی و فردی نزد شاعر دارد و الهام‌هایی عرفانی و غیرقابل تحلیلی از آن برمی‌آید که حتی بدون توان تفسیر موافق طبع است، بنابراین علل اصوات و حرکت درونی معنا در شکل دادن این کیفیت اندیشه عرفانی دخالت دارد، علاوه بر آنچینش و ترتیب این حروف آهنگین، با اسلوب همه فهم و آشنای زبان گفتار صورت می‌گیرد که بعضاً طنز گفتاری و روحیه خوش باشی در آن برتری دارد، براین اساس ریشه‌آوایی که این اصوات در زبان معمول دارند و نیز بستر غزلی که در آن جای می‌گیرد در دریافت اصوات ذهنی و حاصل از دستبردهای خالص عارفانه، تاثیرگذار بوده و فهم آنها را آسان می‌کند،

صدا و حرکت عرفانی در غزلیات شمس

در سراسر غزلیات شمس با فضایی ساکن و خمود مواجه نمی‌شویم و اندیشه عرفانی باچنان شور و گرمایی قرین می‌شود که عنصر حرکت را در غزلیات وی ایجاد می‌کند، حرکت خود موجد صوت است همان طور که ایستایی و سکون، سکوت را به بار می‌آورد، حرکت در جای جای مضامین عارفانه و عاشقانه مولانا مسکن دارد، شفیع کدکنی معتقد است: «مولوی بیشتر اهل تجربه و رفتار و حرکت است چه در ذهن و چه در عالم خارج» (شفیع کدکنی، ۱۳۷۰: ۴۱۳)، از جمله مفاهیمی و عناصری که حرکت را در غزلیات مولانا می‌دمد: اوصاف عشق فاقد مرز و عارفانه، وصف عاشق مجنون و بی‌قرار که سلسله‌جنبان و سلسله‌گسل است: «طبعم چو جنون آرد، زنجیر بجنانم» (غزلیات شمس: ۲۷۲)،

گریزپایی، روحیه ناآرام و لامکانی که از روح بی‌قرار مولانا در غزلیات او برجای گذارده، شعر او را مستعد جوشش و حرکت می‌کند:

دگر بار دگر بار ز زنجیر بجستم از این بند و از این دام زبون گیر بجستم
شب و روز دویدم، ز شب و روز بریدم و زین چرخ پرسید که چون تیر بجستم
(غزلیات شمس: ۲۲۸)

پویایی و کوشش پیوسته عاشق در جستجوی مطلوب نیز حرکتی را در استخوان بندی مفاهیم دارد که صوت درونی را از درون به برون سروده‌ها منتقل می‌کند:

اگر یک دم بیاسایم، روا من نیساید من آن لحظه بیاسایم، که یک لحظه نیاسایم
(غزلیات شمس: ۲۱۹)

تضادهای حرکتی یا جهتی نیز موجب حرکت است، تضادهای جهتی به آن دستمفاهیم گفته می‌شود که تقابل کلمات و مفاهیم در محدوده جهات باشد، مانند: بالا و پایین، راست و چپ، فراز و فرود و...، که این نوع تضاد در غزلیات شمس نمود چشمگیری دارد و حرکت مسیری این مفاهیم به شکلی ناخودآگاه و غیرقابل تحلیل پویایی و جولان اصوات را در موازات سیر عرفانی مفاهیم منجر می‌شود:

بالا همه باغ آمد و پستی همگی گنج مابوالعجبانیم نه بالا و نه پستیم
(غزلیات شمس: ۲۷۷)
فروشدن چو بدیدی، برآمدن بنگر غروب شمس و قمر را چه زیان باشد
(غزلیات شمس: ۱۵۸)

مصادیقی که مستلزم پرواز روح شاعر و با سیر عارفانه و ناخودآگاه انعکاس می‌یابد، سبب ایجاد حرکت هستند، مانند: آنیما (بعد زنانگی روان مرد) کهن الگوها و شطحیات عارفانه، حرکت حاصل از این عناصر در مسیر شوربخشی به عناصر صدا قرار می‌گیرد:

این شکل که من دارم ای خواجه، که را مانم؟ یک لحظه پری شکلم یک لحظه پری خوانم
(غزلیات شمس: ۲۲۵)

براین اساس حرکت و پویایی با عناصر محسوس صوت در غزلیات مولانا می‌آمیزد و شمس رابطی نامحسوس میان اندیشه عرفانی و اصوات را در شعر خویش احضار کرده است: «شعر مولانا

گویی حرکت هستی است که در آواها و صداها و نغمه‌های موسیقی ذوب شده است» (مریم حسینی، ۱۳۹۱)، دو عامل صدا و حرکت در نتیجه پرواز خیال شاعر و ناخودآگاه او تولید می‌شوند: «منطق ناآگاهی و سکر و مستی بر شورانگیزترین غزلیات مولوی حاکم است» (پورنامداریان، ۱۳۶۹: ۱۰۰)، الگوبرداری او از صدا و حرکت اندیشیده شده و از پیش سنجیده نیست، حاصل وجدهای عارفانه و انقلاب‌های درونی مولانا است که تصرف‌های تصنعی عقل بر آن‌ها تحمیل نمی‌شود: «غلبه هیجان‌ات عاطفی ناشی از عشقی عظیم بر ذهنی سرشار از معارف و تجربه‌های عرفانی و سکر و مستی حاصل از این عشق سبب می‌شود که مولوی در ضمن تجربه‌های روحی و عارفانه آن من بیکرانه را در اعماق وجود خویش کشف کند، وصول این تجربه‌های روحی مستلزم تعطیل حواس و خروج موقت از عقل و هوشیاری و نیل به تجربه فنای عارفانه است» (پورنامداریان، ۲۱۸: ۱۳۸۰)، در بطن حرکت و صوتی که در غزلیات شمس جریان دارد، تجربیات و اندیشه‌های عرفانی وی نیز به رفتار نایل شده و اوج می‌گیرند، این تجربیات از عادات فراتر رفته و در سایه نغمه‌زبانی و شور درونی مولانا بازآفرینی می‌شود، شفیع کدکنی معتقد است: «در غزلیات مولانا گریزی است از همه نظام‌ها و عرف‌ها و عادت‌ها، برای پیوستن به نظام موسیقایی کیهان و آفریدن این منظومه شمس» (شفیع کدکنی، ۱۳۸۶: ۳۹۳)، عناصر یاد شده از حرکت در کنار مصادیق ایجاد صوت که بدان خواهیم پرداخت، سبب اتحاد با صوت شده و موسیقی درونی و برخونی غزلیات را دوچندان می‌کند،

مقاصد ثانویه اصوات عرفانی در غزلیات شمس

- ابهام و در پرده نگاه داشتن برخی مضامین عرفانی که عموماً «سر مگویی» است که بایسته است از اغیار پوشیده ماند:

ای شعشعه نور فلک در قبه مینای تو پیمانۀ خون شفق پنگان خون پیمای تو
ای میله در میل‌ها، وی سیل‌ها در سیل‌ها رقصان و غلطان آمده تا ساحل دریای تو
(غزلیات شمس: ۳۴۳)

- تفسیر و روشن‌گری برخی مضامین عرفانی برای آن که عموم مردم آن را دریابند چرا که زبان عرفا زبانی رمزی بوده و مفاهیم ظاهری آن برای درک و دریافتی اولیه به عموم پرورده می‌شود:

با رفعت و آهنگ مه، مه را فتد از سرکله چون ماه رو بالا کند تا بنگرد بالای تو
(همان)

نمی‌آیی، سر از طاقی برون کن بین این غلغل و غوغای مستان
(غزلیات شمس: ۳۱۱)

- ایجاد وجد و خروش عرفانی در مخاطب، در غزلیات شمس، عشق به معنای زندگی و حرکت و پویایی به واسطه موسیقی و انواع صوت پیوسته در حال اوج گرفتن و پیوند زدن هست‌های طبیعی با درک‌های روحانی و نشاط‌آور است:

دست‌زنان چون چنار، رقص کنان چون صبا غنچه چو مستوریان کرده رخ خود نهان
(غزلیات شمس: ۴۶)

- صمیمیت و پیش‌بردن بی‌مانع مفاهیم عرفانی، غالب اصوات در غزلیات شمس منبع و منشایی صمیمی و شناخته شده دارند، برخی از این ساخت‌ها مانند اتباع مهمل، نام‌آواها و صدامعناها در گفتگوهای مردمی برمی‌خیزند و به راحتی کلمات هم‌وزنی که خروش آن‌ها در متن ایجاد شود، احضار می‌گردد و مصاریع را با صمیمیت و خروش پیش می‌برد،

- انعکاس طبیعت: بخشی عظیمی از طبیعت را اصوات تشکیل می‌دهد، و نمایش این بخش از طبیعت با زبان‌ریتمی و ابزارهای صوت بهتر صورت می‌پذیرد مولانا در غزلیات شمس به جلوه‌های آرام و بی‌قرار طبیعت خروش و آوا را تزریق نموده است،

- نمایش ناخودآگاه و تبلور سویی‌های غریب ناخودآگاه شاعر در بیان خالص‌ترین دریافت‌های عارفانه شاعر، در غزلیات شمس آنیما یا همان روحیه زنانه شاعر انعکاس دهنده خیال شاعر است چرا که شاعر تا حدودی از صفات و خیال‌های قاطع مردانه دوری می‌جوید و این پرواز خیال در مسیری خلاف خویشتن شاعر نمایانگر رفتارهای ناخودآگاه است:

آمد مه ما مستی، دستی، فلک‌ا، دستی من نیست شدم باری، در هست یکی هستی
(غزلیات شمس: ۴۱۶)

صنماتو همچو شیری من اسیر تو همچو آهو به جهان که دید صیدی که بترسد از رهایی
به درون توست یوسف، چه روی به مصر هرزه؟ تو درآ درون پرده، بنگر چه خوش لقایی
(غزلیات شمس: ۴۳۸)

ترسیم معشوق مذکر در غزلیات شمس نمایانگر آنیما بوده و آنیما مستلزم خیال انگیزی شاعر است که در این اوج و فرود خیال اصوات به پیشبرد و جولان و حرکت زبانی و درون مایه سروده‌های شاعر امداد می‌رساند،

- تقویت نمودن مفاهیم سماع: سماع یا رقص و پای کوبی عارفانه در غزلیات شمس با شور و حرارت و ویژه‌ای بیان می‌شود، ضمن اینکه مفاهیمی که در نتیجه غلیان روحی و عاطفی عارف با بهره از سماع و ابزار یا ادات لفظی آن بیان می‌شود، ابیات را مستعد فضایی موسیقایی و تزئین احساسی شورانگیز می‌کند، در این راستا اصوات یاد شده در کنار موسیقی درونی، بیرونی، کناری و خروج حروف و واژگان این شور را دو چندان و وجد سماع را بیشتر مترسم می‌کند، سماع خود موجد صداست و صدا تقویت کننده و دمنده در شور سماع است، نفعه مولانا در غزل با بهره از سماع و صوت حتی در مضامین غمگین نیز موجب حرکت و پویایی است:

مرا چون نی در آوردی به ناله چو چنگم خوش بساز و بانوا کن
اگرچه می‌زنی سلیم چون دف که آوازی خوشی داری، صدا کن
چو دف تسلیم کردم روی خود را بزن سلیلی و رویم را قفا کن
همی زاید زدف و کف یک آواز اگر یک نیست از همشان جدا کن
(غزلیات شمس: ۳۱۲)

نتیجه‌گیری:

در غزلیات شمس یکی از مهمترین جنبه‌های انفسی و فراطبیعی، رویکرد مولانا به صداها است، اصواتی که درون شاعرانه، خروج طبیعت، خلسه‌های فرازمینی و مفهوم پویای عشق را پوشش می‌دهند، اصوات در شعر مولانا از توان و تنوع ویژه‌ای برخوردار است و معانی عرفانی متناسب با نموده‌های گوناگون آن‌ها تحت تاثیر قرار می‌گیرد، در مجموع اصوات در غزلیات شمس، با مقاصدی چون ایجاد خروج در سطح زبان، برزخ شدگی میان لفظ و معنا، ابهام محسوس، اعجاب در ابیاتی که دارای پارادوکس نیز هست، خلق زبان عینی و ساده که در محور همنشینی با دیگر اجزا مختصه «سهل و ممتنع شدگی» را سبب می‌شود و، به کارگرفته می‌شود، عناصر زبانی و آذین‌های بدیعی رسالت موسیقایی دارند، موسیقی و حرکت در توافق باهمدیگر پویایی و حرارت را در غزلیات شمس ایجاد نموده و معناها با اصوات در هم تنیده شده‌اند و به فرجام غزلی غزلی که تمامی عناصر خود را از معبر موسیقی عبور می‌دهد، به رستاخیزی عرفانی و شورانگیز نایل می‌شود،

منابع و مأخذ:

- ۱- انوری، حسن و احمدی گیوی، (۱۳۸۵)، «دستور زبان فارسی»، چاپ بیست و پنجم، تهران: موسسه فاطمی،
- ۲- براهنی، رضا، (۱۳۷۱)، «طلا در مس»، جلد اول، چاپ اول، تهران: ناشر نویسنده،
- ۳- پورنامداریان، تقی، (۱۳۸۰)، «در سایه آفتاب»، تهران: انتشارات سخن،
- ۴- -----، (۱۳۶۹)، «داستان پیامبران در کلیات شمس»، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، چاپ اول،
- ۵- فتوحی، محمود، (۱۳۸۶)، «بلاغت تصویر»، تهران: انتشارات سخن،
- ۶- رزانی، ابوتراب، (۱۳۴۲)، «شعر و موسیقی وساز و آواز در ادبیات فارسی»، تهران: انتشارات اداره کل نگارش وزارت و فرهنگ،
- ۷- روزبهان، بقلی شیرازی، (۱۳۷۴)، «شرح شطحیات»، تصحیح: هنری کرین، تهران: کتابخانه طهوری، چاپ سوم،
- ۸- -----، (۱۳۸۵)، «شرح شطحیات»، تصحیح: هنری کرین، ترجمه مقدمه از: محمدعلی امیری معزی، تهران: کتابخانه طهوری، چاپ پنجم،
- ۹- شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۸۴)، «دفتر روشنائی»، تهران: انتشارات سخن،
- ۱۰- شمیسا، سیروس، (۱۳۸۱)، «عروض و قافیه»، تهران: انتشارات فردوس، چاپ هجدهم،
- ۱۱- -----، (۱۳۷۰)، «صورتخیال در شعر فارسی»، تهران: انتشارات سخن،
- ۱۲- -----، (۱۳۸۶)، «موسیقی شعر»، تهران: انتشارات آگاه، چاپ دوم،
- ۱۳- کرمی، احمد، (۱۳۶۲)، «گفتگو در شعر فارسی»، چاپ اول، تهران: نشریات ما،
- ۱۴- کمرخانی، ماندانا، «بررسی شاخصه‌های جریان شعر گفتارگرا»، (۱۳۸۹)، (پایان نامه کارشناسی ارشد)، کرمانشاه: دانشگاه رازی،
- ۱۵- محبتی، مهدی، (۱۳۸۰)، «بدیع نو»، چاپ ششم، تهران: آگاه،
- ۱۶- مولوی بلخی، جلال الدین محمدبن محمد، (۱۳۷۸)، «گزیده غزلیات شمس»، چاپ نوزدهم، تهران: امیرکبیر،
- ۱۷- نیکوبخت، ناصر، (۱۳۸۳)، «صوت آواها و نظریه منشا زبان، فصلنامه پژوهش‌های ادبی»، شماره ۳، صص ۱۱۵-۱۳۱،
- ۱۸- وحیدیان کامیار، تقی، (۱۳۷۵)، «فرهنگ نام‌آوایی فارسی»، چاپ اول، مشهد: فردوس،
- ۱۹- یول، جورج، (۱۳۷۷)، «نگاهی به زبان»، ترجمه: نسرين حیدری، چاپ سوم، تهران: سمت،