

در مرز زبان و موسیقی

(بررسی یک گونه شعری در زبان فارسی با تکیه بر غزلیات شمس)

دکتر خلیل کهریزی

دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی
kh.kahrizi@gmail.com

چکیده

زبان فارسی گونه‌های شعری متعددی دارد که بررسی و طبقه‌بندی آنها می‌تواند به شناخت دقیق و علمی‌تر شعر در این زبان بینجامد. در هر یک از این گونه‌ها می‌توان ویژگی‌ها و کارکردهایی را در شعر دید که پیرامون یک هدف کانونی قرار دارند. از همین‌روی بدون شناخت این گونه‌ها نمی‌توان شعر فارسی را نیز به درستی تعریف کرد. در یک گونه از شعر فارسی، شاعر می‌کوشد آنچه در زبان عادی و هنجارمند نمی‌گنجد، بیان کند. به دیگر سخن، تجربه‌های ذهنی ویژه و اندیشه‌هایی که تا کنون جامه لفظ بر تن نکرده‌اند، در این گونه از شعر هستی می‌یابند و شاعر، با بیان کردن آنها، مرزهای زبان و ذهن را گسترش می‌دهد. از همین‌روی، این گونه از شعر پیوند ویژه‌ای با موسیقی دارد و برای بیان‌پذیر کردن اندیشه‌ها از این ابزار استفاده می‌کند؛ زیرا در بین همه هنرها، موسیقی، به دلیل تنوع مدلول‌ها، در بر دارنده معانی ضمنی بسیار است و می‌تواند اندیشه‌ها و حالات ویژه‌ای به مخاطب القا کند. بر همین اساس، ما در این مقاله کوشیده‌ایم، با بررسی زبان و پیوند آن با موسیقی این گونه از شعر را که در غزلیات شمس تبرز نمود بسیاری دارد، معرفی و تعریف کنیم.

کلیدواژه‌ها: شعر فارسی، گونه‌شناسی، مولانا، غزلیات شمس

۱. مقدمه

تعریف شعر، دسته‌بندی آن و معرفی گونه‌های مختلفش یکی از کارهای مهم منتقدان ادبی در زبان فارسی است که پشتوانه شعری قابل‌اعتنایی دارد. زبان فارسی از این دیدگاه تا کنون بررسی نشده و صورت‌ها و گونه‌های شعری مختلف آن مورد بررسی جدی و هدفمند قرار نگرفته است. معرفی گونه‌های شعری نه تنها می‌تواند در شناخت دقیق میراث شعری این سرزمین ما را یاری کند، بلکه انتظارات ما را از شاعران مختلف نیز مشخص می‌کند و به منتقدان می‌آموزد که در برخورد با هر شعری از پشت عینک همان شعر و با توجه به کارکردها و اهداف کانونی آن به شعر بنگرند و مثلاً در برخورد با شعری که هدف کانونی آن روایت و نقل است، در پی کارکردهای غنایی یا مضمون‌یابانه نباشند.

اگر تاریخ شعر فارسی را بررسی کنیم، به گونه‌های شعری بسیاری مانند شعرِ روایی و نقلی، غنایی، مدحی و فنی و... می‌رسیم که هر کدام ویژگی‌ها و کارکردهای ویژه خود را دارند. مثلاً هدف کانونی در شعرِ روایی روایت و نقلِ درست و بهنجار صحنه‌هاست. بنابراین آنچه در کار شاعر روایت‌پرداز اهمیت دارد، محور عمودی کلام و پیوند منطقی و درست و بی‌کم و کاست مجموعه چند بیت است که در خدمت توصیف و نقل یک صحنه قرار گرفته‌اند. آنچه در شعر نقلی اهمیت ویژه دارد، در شعر مدحی جایگاهی ندارد و به همین‌صورت می‌توان کارکردهای ویژه و هدف کانونی هر گونه شعری را به دست داد و بر اساس همان کارکرد و هدف آنها را بررسی کرد.

یک گونه از شعر فارسی به بیان اندیشه اختصاص دارد. البته منظور ما آن نیست که تنها در این گونه با اندیشه به معنای عام آن روبه‌رو هستیم؛ بلکه مقصود آن است که هدف کانونی این گونه بیان اندیشه‌ای ویژه است. خود این گونه را می‌توان به دسته‌هایی چند بخش کرد. در یک دسته از این گونه می‌توان خیام را قرار داد که رباعی را محمل بیان اندیشه‌های فلسفی خود قرار داده است. در دسته دیگری از این گونه ناصر خسرو قرار دارد که شعرش جایگاهی

برای تبلیغ و توضیح و تبیین اندیشه‌های اسماعیلیان است و سرانجام در یک دسته نیز می‌توان مولانا را نشان داد که می‌کوشد معانی گریزپایی را که در چهارچوب محدود و مشخص زبان نمی‌گنجد و حاصل تجربه‌های عرفانی ویژه اوست، به بند بکشد. به دیگر سخن، در این گونه از شعر، اندیشه‌ها و مفاهیمی که در زبان عادی نمی‌گنجد و بیان نمی‌پذیرند، با کارکردهایی ویژه به گفتار می‌آیند.

آنچه در این مقاله با عنوان شعر اندیشه از آن نام می‌بریم، همین دسته اخیر است که می‌توان مولانا را بزرگ‌ترین شاعر آن دانست. در واقع مولانا برای بیان آنچه بیان‌ناپذیر است، با نزدیک کردن شعر به موسیقی می‌کوشد اندیشه‌های ناگفتنی را در چهارچوب محدود و مشخص زبان بگنجد و با این کار مرزهای زبان فارسی را گسترش دهد. در این گونه شعری موسیقی جایگاهی مهم و حیاتی دارد؛ زیرا موسیقی، به دلیل تنوع مدلول‌ها و القای بیکران اندیشه، والاترین هنر است و استفاده ویژه مولانا از آن نیز به همین دلیل است. البته کار مولانا در این زمینه مانند کسانی نیست که با افراط در نزدیک کردن شعر به موسیقی، از دایره زبان خارج شده‌اند؛ بلکه او در مرز زبان و موسیقی حرکت کرده و از همین روی توانسته است، دریای بیکران اندیشه را در کوزه زبان بریزد و به آن شأن فلسفی ببخشد. ما در این مقاله کوشیده‌ایم این گونه شعری فارسی را که غزلیات شمس تبریز بهترین نمونه آن است، بررسی و تعریف کنیم.

۲. انواع زبان

زبان نظامی از نشانه‌هاست. نشانه‌ها نیز با دو نوع دلالت کارکرد می‌یابند؛ یکی دلالت صریح و دیگری دلالت ضمنی. دلالت اگر روشن باشد و دال فوراً به مدلول ارجاع دهد و نشانه بدون پیچیدگی و درنگ و تأمل دریافته شود، صریح است، «در دلالت صریح با مدلولی روبه‌رویم که به صورت عینی و چنان‌که هست، به تصور درآمده است» (گیرو، ۱۳۹۲: ۴۷). در دلالت صریح «واژه‌ها را صرفاً نام‌هایی برای پدیده‌های جهان می‌دانیم» (مکاریک، ۱۳۹۳: ۱۲۷). در غیر این صورت دلالت ضمنی است. «دلالت ضمنی معنای مرتبه دومی است که از بافت کاربردی واژه حاصل می‌شود، کارکردی استعاری دارد و اغلب واجد بار عاطفی، موقعیتی، اجتماعی و فرهنگی است» (مکاریک، ۱۳۹۳: ۱۲۷).

این دو نوع دلالت دو نوع پیام و دو نوع زبان نیز به وجود می‌آورند؛ زیرا «عناصر بنیادین زبان‌ها را نشانه‌ها تشکیل می‌دهند» (کالر، ۱۳۹۳: ۲۰). در واقع بسامد نوع خاصی از دلالت در یک پیام، مشخص‌کننده نوع آن پیام است. «علوم به آن دسته از پیام‌ها تعلق دارند که در آنها دلالت‌های صریح نقش صریحی دارند و هنرها به آن دسته از پیام‌ها متعلقند که در آنها نقش مسلط را دلالت‌های ضمنی ایفا می‌کنند» (گیرو، ۱۳۹۲: ۴۷). از همین روی است که عطار گفته است: «زبان علم می‌جوشد چو خورشید / زبان معرفت گنگ است جاوید» (ر.ک: شفیی کدکنی، ۱۳۹۲: ۲۴ به جلو).

در زبان عاطفی (زبان معرفت) که بر آمده از دلالت‌های ضمنی است، آنچه اهمیت دارد، معنا نیست، بلکه «معنای معنا» است و این همان است که بارت آن را نظام ثانویه نشانه‌شناسی نامیده است (ر.ک: بارت، ۱۳۹۲: ۳۸) و آن را اصل اساسی هر ایدئولوژی می‌داند. در بین فیلسوفان، لودویگ ویتگنشتاین به این امر توجه ویژه داشته و مسأله اصلی فلسفه را زبان دانسته است؛ او معتقد است که «تمام فلسفه عبارت است از نقد زبان» (ویتگنشتاین، ۱۳۹۳ الف: ۴۸). «ویتگنشتاین سررشته‌هایی به دست می‌دهد، ولی معانی ضمنی آنها را معمولاً شرح نمی‌کند؛ در کتاب [تراکتاتوس]، مجازها و استعاره‌های فراوانی پیدا می‌شود، ولی تجزیه و تحلیل آنها به خواننده واگذار شده است» (واربرتون، ۱۳۹۴: ۲۹۵). او معتقد است که «مسائل فلسفی هنگامی پیش می‌آیند که زبان تعطیل می‌شود» (ویتگنشتاین، ۱۳۹۳ ب: ۵۷). منظور از تعطیل شدن زبان در اینجا ناتوانی دلالت‌های صریح است که در چهارچوب منطقی قرار دارند و نمی‌توانند فراتر از امور واقع را بیان کنند. ویتگنشتاین در فقره پایانی تراکتاتوس برای این مسأله راه حلی پیشنهاد می‌کند و این پیشنهاد «سکوت» است: «از آنچه نمی‌توان درباره‌اش سخن گفت باید به سکوت گذشت» (ویتگنشتاین، ۱۳۹۳ الف: ۱۲۹). البته تعابیر مختلفی می‌توان از این سکوت کرد و «شارحین رساله، در باب معنای این گزاره و نسبت آن با سایر فقرات رساله، آراء گوناگون و متفاوتی را اختیار کرده‌اند. برخی معتقدند که این سکوت، شبیه به سکوتی است که عرفا از آن سخن گفته‌اند و اشاره

به ساحت رازآلود هستی و بی‌کرانگی آن دارد که تجربه کردن آن در حاق ساحت قدسی برای سالک طریق میسر می‌گردد و سخن گفتن از آن برای اونا ناممکن؛ به طوری که وی می‌تواند صرفاً بدان اشاره کند و بس» (دباغ، ۱۳۹۳: ۲۳). پیشنهاد ویتگنشتاین همان است که مولانا بارها مطرح کرده و استاد شفیع کدکنی (مولانا، ۱۳۸۸: ۱۰۷) آن را بوطیقای خاموشی نامیده است. «مولانا گاه به مرحله‌ای می‌رسد که آن را باید بوطیقای خاموشی نامید، یعنی آنجا که زبان از ادای وظیفه خویش بازمی‌ماند. عطار در فصل‌های پایانی اسرارنامه، وقتی که می‌خواهد از جهان دیگر و پیوستن به عالمی که در آنجا از الفاظ کاری ساخته نیست، سخن بگوید، پیوسته حکایاتی می‌آورد که در ستایش خاموشی است و با همین حکایات خود نیز خاموش می‌شود. حضرت مولانا نیز در لحظه‌هایی بدان‌جا می‌رسد که زبان، در معنی شناخته و عرفی‌اش کارایی خود را از دست می‌دهد». از همین روی است که «عارفان گاه، چه بسیار، از عهده نشان دادن احوال خویش عاجز بوده‌اند و از زبان در مفهوم ویژه آن و ناتوانی‌های آن شکایت کرده‌اند و زبان در مفهوم رایج آن را خار دیوار رزان و مانع رسیدن به معانی توصیف کرده‌اند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۲۵).

زبان از آن روی مانع بیان اندیشه‌هاست که در چهارچوب و نظام ویژه‌ای شکل می‌گیرد و فهم ما را از جهان شکل می‌دهد؛ از همین روی، نمی‌تواند فراتر از آنچه در چهارچوبش قرار می‌گیرد، به بیان درآورد. به دیگر سخن، انسان حیوانی نمادساز است. در واقع هم شرف انسان و هم ناتوانی او هر دو به این دلیل است که می‌تواند نماد بسازد؛ کاری که موجودات دیگر نمی‌توانند انجام دهند. در واقع، انسان تنها موجودی است که با ساختن نماد می‌تواند آنچه در ذهن دارد، به دیگری انتقال دهد؛ زیرا «برای آنکه موجودی بتواند نمودگار به کار ببرد، باید در درجه اول بتواند میان نشانه و چیزی که مدلول آن است، فرق بگذارد و سپس بتواند پی ببرد که میان دال و مدلول رابطه‌ای هست. این همان خصوصیت عمده‌ای است که اندیشه انسانی را از واکنش حیوانی ممتاز می‌کند و عبارت است از توانایی بازشناختن «الف» از «ب» و در عین حال پی بردن به اینکه «الف» و «ب» به نحوی وابسته به یکدیگرند» (لیچ، ۱۳۵۸: ۶۸). ساختن نماد انسان را در چهارچوبی مشخص محدود کرده است و این اجازه را به او نمی‌دهد که فراتر از زبان را دریابد. «انسان میان خود و طبیعت که هم از درون و هم از بیرون بر او عمل می‌نماید، زبان را حائل می‌کند. یعنی او خود را در جهان واژه‌ها محصور می‌کند تا جهان اشیاء را درک و بیان کند» (کاسیرر، ۱۳۹۳: ۷۲). به دیگر سخن، آنچه انسان می‌تواند درباره‌اش بیندیشد، در چهارچوب زبان اوست و آنچه انسان به وسیله آن می‌اندیشد، زبان است. پس زبان هم ابزار اندیشه است، هم مانع فرارفتن اندیشه. از همین روی «طبق تعریف کاسیرر انسان جهان‌های سمبلیکی می‌آفریند که میان او و واقعیت حائل می‌شوند» (کاسیرر، ۱۳۹۳: ۲). زبان محدوده جولان اندیشه آدمی و خود نظامی از نشانه‌هاست. از همین روی است که فردوسی گفته است:

خرد گر سخن برگزیندهمی همان را ستاید که بیندهمی
(فردوسی، ۱۳۸۹، ج ۱: ۳)

۳. شعر و گسترش زبان

هر اندیشه‌ای تا به گفتار نیاید، ارزش فلسفی ندارد؛ اما ناگفته پیداست که زبان نیز نمی‌تواند همه اندیشه‌های بشری را در ظرف خود بریزد و به دیگری منتقل کند. به دیگر سخن «گر بریزی بحر را در کوزه‌ای / چند گنجد قسمت یک روزه‌ای» (مولانا، ۱۳۷۱: ۲). از قضا، در یک گونه از شعر نیز هدف گنجاندن همین دریای بیکران حقایق و اندیشه‌ها در کوزه محدود و کوچک زبان است و پیشروان و پرچم‌داران فرهنگ بشری نیز کسانی هستند که با بیان کردن و به زبان آوردن امور ناگفتنی بر گستره زبان و اندیشه بشری می‌افزایند. «اگر بپذیریم که انسان در زبان سکونت دارد، شاعر کسی است که دیوارهای این محل سکونت را گسترش می‌دهد و کارش توسعه این محل سکونت است. از این چشم‌انداز مولانا بیشترین سهم را در گسترش حوزه زبان انجام داده‌است، چه از رهگذر انتخاب حوزه واژگانی شعرش، در نحو و صرف زبان، و چه از نظر گستردگی دایره قاموسی زبان شعرش. با این همه، بیش از آنکه از این چشم‌اندازها

به گستردگی زبان شعر همّت گماشته باشد، از طریق استعاره‌ها و مجازها و نیز از طریق ترکیب‌هایی که در زبان ساخته است، به این توسعه پرداخته است» (مولوی، ۱۳۸۸، مقدمه مفسر: ۱۰۸).

در موارد بسیاری گسترش دایره یک زبان با دلالت‌های ضمنی ممکن است. البته ناگفته پیداست که گسترش دلالت‌های ضمنی موجب گنگی و نامفهومی کلام از نظرگاه ساحت ارجاعی آن می‌شود و این ویژگی‌ای است که در نثر ویتگنشتاین نیز دیده می‌شود. «یک انتقاد مهم بر سبک نگارش ویتگنشتاین در پژوهش‌های فلسفی این است که سبک او منجر به کتابی می‌شود که تن به تفسیرهای متعارض فراوانی می‌سپارد. در بسیاری از قسمت‌های کتاب اصلاً مشخص نیست که منظور دقیق ویتگنشتاین از مثال یا تمثیلی که آورده چیست، و نیز همواره معلوم نیست که پاره‌ای از دیدگاه‌هایی که به نظر می‌رسد آماج حمله ویتگنشتاین است، هرگز قائلانی داشته باشد. غالباً به نظر می‌آید که تنها به قله کوه یخی می‌رسیم که در آب فرو رفته و آنگاه ما می‌مانیم و معلوم کردن اینکه چه چیزی باید زیر سطح ظاهری اظهارنظری پنهان باشد» (واربرتون، ۱۳۹۴: ۳۰۵). در واقع، هرچه سویه ضمنی دلالت‌ها افزایش یابد، مفاهیم بیشتری را می‌توان در زبان گنجانند و گستره زبان را افزایش داد. افزایش محدوده و گستره یک زبان در واقع موجب گسترش اندیشه و گام نهادن بشر در ساحت‌های جدید فکر می‌شود. از همین روی نیز در چنین گفتارهایی به‌ناچار با ابهام روبه‌رو می‌شویم؛ ابهامی برخاسته از گام نهادن در جهان‌های جدید.

زبان مکانیکی و روزمره زبانی است که مشحون از دلالت‌های صریح است و کلمات در آن مُرده‌اند و در ترکیبی مکانیکی فقط کاربردی ارتباطی دارند و جنبه احساسی و اسطوره‌ای خود را از دست داده‌اند. به دیگر سخن، سویه صریح دلالت در زبان روزگار ما افزایش یافته است؛ زیرا «صورت زبان در مرحله کنونی که مراحل از رشد، پیچیدگی و کمال را پشت سر گذارده است، خصلتی منطقی دارد و بیشترین بار عاطفی - احساسی‌اش را از دست داده است و بیشتر در برگیرنده معانی گوناگون است تا هستی‌های زنده» (کاسیرر، ۱۳۹۰: ۱۵). از همین روی، شاعر کسی است که در کلام او رستاخیز کلمات رخ دهد و واژگان را به هستی فراموش‌شده آنها بازگرداند. به دیگر سخن، کلمه در شعر دیگر یک نشانه نیست که نماینده چیز غایبی باشد و خود از هویت برخوردار نباشد، بلکه آنچه در شعر اهمیت می‌یابد، خود کلمه است. «در نظر شاعر، کلمات اشیاء طبیعی‌اند که چون گیاه و درخت به حکم طبیعت بر روی زمین می‌رویند و می‌بالند» (سارتر، ۲۵۳۶: ۱۸). شاعر، «از کلمات "استفاده" نمی‌کند، بلکه حتی می‌توانم بگویم که به آنها استفاده می‌رساند. شاعران از جمله کسانی‌اند که تن به "استعمال" زبان نمی‌دهند، یعنی نمی‌خواهند آن را چون وسیله به کار برند» (همان: ۱۶). کلمه در شعر به هستی اسطوره‌ای خود دست می‌یابد و هدف شاعر هم بازگرداندن این هستی فراموش‌شده و خاموش است. به دیگر سخن، «کلمه در شعر ارزش ذاتی و جمال‌شناسیک دارد و به هیچ روی وظیفه انتقال معنی به مخاطب را ندارد... کلمات شعر ارجاع به هیچ چیزی ندارد جز به خودش و به جانب جمال‌شناسیکش» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۳۳). به همین شیوه است که شاعران می‌توانند مرزهای تفکر بشری را گسترش دهند.

در چنین دیدگاهی، کار یک شاعر به کار پیامبران شبیه است. پیامبران جان‌های مُرده انسان‌ها را هستی دوباره می‌بخشند و نگاه‌های مُرده آنها را زنده می‌کنند. «اینکه نگاه‌های ما، همه، مرده است و نمی‌بیند، در اندیشه عارفان ایرانی امری است بدیهی. وقتی مولانا از "رستاخیز نگاه‌های مُرده" سخن می‌گوید به همین مسأله نظر دارد، و ما غالباً، چون نگاهمان به‌راستی مرده است، همین حرف شگرف او را نمی‌توانیم ببینیم. مثنوی را می‌خوانیم و از کنار این حرف عبور می‌کنیم، بی‌هیچ اندیشه‌ای: یا کرامی، اذْبَحُوا هَذَا الْبَقْرَ / انْ اَرْدْتُمْ حَشْرَ اَرْوَاحِ النَّظْرِ» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۳۷). پیامبران آمده‌اند تا نگاه‌های مُرده ما را زنده کنند و هستی حقیقی را در پس زندگی روزمره به ما نشان دهند. رسالت یک شاعر نیز زنده کردن کلمات یا به تعبیر فرمالیست‌های روس، رستاخیز کلمات است. از همین روی، بیراه نیست که نظامی، حکیم داستان‌سرای ایرانی، سخن‌پروری را سایه‌ای از پرده پیغمبری دانسته و در صف کبریا، شعرا را در پس انبیا جای داده است:

پرده رازی که سخن پروری ست
سایه‌ای از پرده پیغمبری ست
پیش و پسی بست صف کبریا
پس شعرا آمد و پیش انبیا
(نظامی، ۱۳۸۷: ۴۱)

۴. زبان و موسیقی

هرقدر کلام گنگ و سویه ضمنی دلالت‌ها بیشتر شود، مدلول‌های بیکرانی می‌توان برای دال‌ها متصور شد. از این نظر، موسیقی مهم‌ترین زبانی است که مفاهیم بسیار بیکرانی عرضه می‌کند و در بین هنرها از این لحاظ والاترین هنر است. «موسیقی زبانی است که پیام‌ها را کمال و ظرافت می‌بخشد و اینکه این پیام‌ها را بسیار کسان می‌توانند دریابند، ولی گروهی اندک آنها را می‌فرستند و از میان همه زبان‌ها تنها نوعی است که دو خصوصیت متناقض را در خود می‌آمیزد؛ یعنی در یک زمان هم دریافتنی است و هم ترجمه‌ناپذیر. این واقعیات، آفریننده موسیقی را همانند خدایان می‌گرداند و خود موسیقی را رمز بازپسین معرفت آدمی می‌کند. موسیقی فرجام سیر همه رشته‌های دیگر معرفت و پاسدار طلسم پیشرفت آنهاست» (لیچ، ۱۳۵۸: ۱۸۲). در واقع، هر موسیقی از دال‌هایی تشکیل شده‌است که مدلول‌های آنها را کاملاً نمی‌توان یافت و از همین روی نشانه‌شناسی موسیقی به نتیجه و معنایی دقیق و مشخص نمی‌رسد. از این لحاظ موسیقی و اسطوره به هم شباهت دارند. اسطوره نیز از دال‌هایی تشکیل شده که نمی‌توان مدلول‌های آنها را دقیقاً روشن و آشکار کرد.

لوی استروس معتقد است که اسطوره و موسیقی مانند دو خواهر هستند که زبان، منشأ و سرچشمه و میانجی آنهاست. همان‌طور که می‌دانیم واج کوچک‌ترین عنصر زبانی است که صوت است و در سطح اوکیه خود و به تنهایی فاقد معناست. از ترکیب واج‌ها با هم کلمات به وجود می‌آیند و از ترکیب کلمات با هم در سطح سوم جمله تولید می‌شود. موسیقی نیز چنین است، یعنی می‌توان نت‌های موسیقی را واج‌های آن دانست. این نت‌ها به تنهایی هیچ معنایی ندارند و از ترکیب آنها با هم است که جمله (نغمه) و در نتیجه موسیقی به وجود می‌آید. تفاوت موسیقی و زبان در آن است که عنصر دوم، یعنی کلمه را در موسیقی نداریم. اسطوره نیز از همین منظر از زبان سرچشمه می‌گیرد. البته در اسطوره واج نداریم، و کلمه هم ساده‌ترین عنصر است. «لذا، اگر زبان را به عنوان الگو و نگاره در نظر بگیریم، این نگاره ابتدا از واج‌ها، در مرحله دوم از کلمات و در مرحله سوم از جملات تشکیل می‌شود. ما در موسیقی برای واج‌ها و جملات معادل داریم، اما معادلی برای کلمات نداریم. در اسطوره برای کلمات و جملات معادل داریم، اما معادلی برای واج‌ها نخواهیم داشت. بدین ترتیب، در هر دو مورد یک سطح وجود ندارد» (لوی استروس، ۱۳۹۵: ۶۰). بنابراین موسیقی از یک سو و اسطوره از سوی دیگر هر دو ریشه در زبان دارند، اما از راه‌های متفاوتی شکل گرفته‌اند. موسیقی بر وجه اصوات تکیه دارد و اسطوره بر وجه معنا. «زبان از عناصر تفکیک‌ناپذیری به وجود می‌آید که از یک سو صوت و از سوی دیگر معناست... شما صوتی دارید که معنا دارد و هیچ معنایی نمی‌تواند بدون صوت به وجود آید. در موسیقی عنصر صوت غالب است و در اسطوره عنصر معنا» (لوی استروس، ۱۳۹۵: ۶۰). بنابراین، موسیقی پیوندی مهم با زبان دارد و از آنجا که تنوع مدلول‌ها در آن بسیار بیشتر است، می‌تواند در القای مفاهیم بیشتری کارگر باشد.

۵. موسیقی و گونه‌ای از شعر

اسطوره و موسیقی از این لحاظ که نمی‌توان آنها را مانند گزاره‌های زبانی نشانه‌شناسی کرد و مدلول‌های مشخص هر دال را در آنها به درستی و دقیق پیدا کرد، به هم شبیه هستند. مدلول‌های یک دال صوتی در موسیقی می‌تواند متعدد و بی‌پایان و به نسبت کسانی که آن را گوش می‌دهند، متفاوت باشد. این مسأله می‌تواند موجب تعدد و بیکرانی معنا شود. از همین روی، موسیقی از لحاظ تنوع مدلول‌ها والاترین هنر است و همه هنرها در این باره می‌کوشند، خود را به موسیقی برسانند؛ زیرا «موسیقی فرجام سیر همه رشته‌های دیگر معرفت و پاسدار طلسم پیشرفت آنهاست. با این حال، اسطوره و موسیقی و رؤیا پاره‌ای عناصر مشترک دارند و به گفته لوی استروس دستگاه‌هایی برای فشردن زمان هستند» (لیچ، ۱۳۵۸: ۱۸۳). بنابراین، گونه‌ای از شعر که در پی القا و بیان مفاهیم بیان‌ناپذیر است، شعری است که خود را تا جایی

که امکان دارد به موسیقی نزدیک کند؛ از همین‌رو است که شعر را «مرز موسیقی و کلام» دانسته‌اند (ر.ک: شفيعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۴۲۶).

در چنین مسیری، یعنی نزدیک کردن زبان به موسیقی، نباید از دایره و چهارچوب زبان بیرون رفت؛ زیرا در این صورت به اصطلاح فرمالیست‌های روس با پدیده‌ای به نام «زائوم» روبه‌رو خواهیم شد. در این مرحله، شعر تبدیل به موسیقی محض می‌شود؛ یعنی بدون آنکه ارزش زبانی داشته باشد، فقط جنبه و ارزش موسیقایی دارد. به دیگر سخن «شعر موسیقایی شدن عواطف بشری است، در جامه تصویرهای زبانی» (شفيعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۳۶) و اگر این تصویرهای زبانی در آن وجود نداشته باشد، تبدیل به زائوم می‌شود.

نمونه عامیانه زائوم «اتل متل توتوله» است که معنای منطقی وابسته به «وضعیت امور ممکن» ندارد و فقط موسیقی است و صرفاً ارزش موسیقایی دارد. به دیگر سخن، در این موارد، «جنب موسیقایی، معنی را رهبری کند» (همان: ۱۴۱). گویندگان این نوع اشعار، در واقع قطعه‌ای موسیقی ساخته‌اند و بر کسی پوشیده نیست که این قطعه‌ها در عالم موسیقی در نازل‌ترین سطح خود قرار دارند؛ زیرا صورت‌های پیشرفته آنها را می‌توان با چنگ و دف و نی نواخت. از دیگر سو، کار آنها ارزش زبانی نیز ندارد؛ زیرا از چهارچوب و سیستم و خانه زبان خارج شده‌اند و هیچ تصویر زبانی‌ای نیز نساخته‌اند.

در گونه‌ای از شعر معاصر فارسی نیز که شاعران آن کوشیده‌اند، جنبه موسیقایی را افزایش دهند، گرفتار همین مسأله شده‌اند. در واقع چنین اشعاری «بیشتر با گوش سر و کار داشت» (تسلیمی، ۱۳۸۷: ۱۵۶) و می‌کوشید با «عبور از صوت به سخن و سخن به صوت» (همانجا) نوآوری ایجاد کند؛ اما شاعران این گونه از این نکته غافل بودند که با این کار از دایره زبان بیرون می‌روند و آنچه اصطلاحاً می‌آفرینند، ارزش زبانی ندارد و از همین‌رو نمی‌توان آن را شعر نیز نامید. در واقع نتیجه کار این شاعران فقط تولید صوت است و از همین‌رو در حوزه موسیقی قرار می‌گیرد؛ نه زبان. بنابراین، این‌گونه سروده‌ها را باید قطعه‌ای موسیقی دانست که البته به دلیل نازل بودن سطح موسیقایی آنها ارزش موسیقایی نیز ندارند؛ زیرا صورت پیشرفته آنها را می‌توان با آلات موسیقی نواخت. از همین‌رو، تولید صدای دف با واژه‌ها یا ایجاد اصواتی دیگر که قطعاً خارج از حوزه زبان است، اگر موسیقی هم نامیده شود، یک موسیقی بسیار سطحی و نازل است که می‌توان با دف به زیباترین شکلی آن را نواخت.

دهمین همایش ملی پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی - دی ۱۳۹۹

۶. مولانا در مرز زبان و موسیقی

در بین شاعران زبان فارسی توجه مولانا به موسیقی در شعر و کاربرد آن در زبانش آشکارا پیداست. «پرموسیقی‌ترین دیوان‌های شعر فارسی دیوان حافظ و دیوان شمس است» (شفيعی کدکنی، ۱۳۹۷، ج ۱: ۱۶۳). نگاهی کوتاه به غزلیات شمس به راحتی نشان می‌دهد که مولانا در سرودن این غزل‌ها تناسب‌های آوایی بسیاری رعایت کرده است. این مسأله موجب شده میزان استفاده مولانا از قافیه درونی در غزلیات شمس بسیار باشد؛ چنان‌که در نمونه‌های زیر می‌بینیم:

ای یارِ ما عیارِ ما، دامِ دلِ خمّارِ ما پا و امکش از کارِ ما، بستانِ گرو دستارِ ما
در گلِ بمانده پایِ دل، جان می‌دهم چه جایِ دل وز آتشِ سودایِ دل، ای وایِ دلِ ای وایِ ما
(مولانا، ۱۳۸۸: ۱۵۳).

تکرارهای مولانا نیز در راستای همین توجه به موسیقی شکل گرفته است. استاد شفيعی (۱۳۹۷، ج ۱: ۱۶۳) موسیقی داخلی دیوان شمس را «موسیقی خیزابی» نامیده و معتقد است «مولانا اساس هماهنگی درونی مصراع‌ها را بر توازن صرفی و یا توازن عروضی کلمات قرار داده است». او با این تکرارها می‌خواهد ریتمی در کلام ایجاد کند و موسیقی را تا جایی که می‌تواند به زبان وارد کند؛ چنان‌که در مثال‌های زیر دیده می‌شود:

بگریز ای میرِ اجل از ننگِ ما، از ننگِ ما زیرا نمی‌دانی شدنِ هم‌رنگِ ما، هم‌رنگِ ما
از حمله‌های جُند او وز زخمه‌های تند او سالم نماند یک رگت بر چنگِ ما، بر چنگِ ما
اولِ شرابی درکشی، سرمست گردی از خوشی بیخود شوی، آنکه کنی آهنگِ ما، آهنگِ ما

زین باده می خواهی؟ برو اول تَنک چون شیشه شو
هر کان می احمر خورد، با برگ گردد، بر خورد
ماده است مریخِ زَمَن، اینجا درین خنجر زدن
گر تیغ خواهی تو ز خور، از بدر برسازی سپر
اسحاق شو در نَحْرِ ما، خاموش شو در بحرِ ما
چون شیشه گشتی برشکن بر سنگ ما بر سنگ ما
از دل فراخی ها بَرَد دلتنگ ما، دلتنگ ما
با مقنه کی تان شدن در جنگ ما، در جنگ ما
گر قیصری، اندر گذر از زنگ ما، از زنگ ما
تا نشکند کشتی تو در گنگ ما، در گنگ ما
(همان: ۱۵۵)

علاوه بر این، مولانا گاه یک مصراع را نیز از تکرار چندبارهٔ یک واژه یا یک جمله کوتاه می سازد؛ چنان که در زیر دیده می شود:

هله خاموش، که بی گفت، از این می همگان را
بچشانند، بچشانند، بچشانند، بچشانند
(همان: ۴۵۹)

دل من گرد جهان گشت و نیاید مثالش
به که ماند؟ به که ماند؟ به که ماند؟ به که ماند؟
(همانجا).

ای هوس های دلم، باری بیا رویی نما
مشکل و شوریده ام چون زلف تو چون زلف تو
از ره منزل مگو، دیگر مگو، دیگر مگو
تا ز نیکی وز بدی من واقفم، من واقفم
تا نسوزد عقل من در عشق تو، در عشق تو
شه صلاح الدین که تو هم حاضری هم غایبی
ای مراد و حاصلم، باری بیا رویی نما
ای گشاد مشکلم، باری بیا رویی نما
ای تو راه و منزلم، باری بیا رویی نما
از جمالت غافلم، باری بیا رویی نما
غافلم، نی عاقلم، باری بیا رویی نما
ای عجبوه واصلم، باری بیا رویی نما
(همان: ۲۲۹)

با جست و جو و درنگ در غزلیات شمس می توان نمونه های بسیاری از چنین کارکردهایی به دست داد و به پیوند پنهان و آشکار زبان مولانا با موسیقی رسید. البته این مسأله می تواند معلول علل برون متنی نیز باشد. مثلاً اهمیت و رواج یک هنر در یک دوره می تواند، موجب تلاش هنرمندان هنرهای دیگر برای نزدیک کردن اثر خود به هنر اصلی دوره باشد؛ چنان که در روزگار ما با رواج هنر عکاسی بسیاری از هنرها و از جمله شعر نیز می کوشد، به آن نزدیک شود و بسیاری از شعرهای معاصر ما فقط عکس (تصویری) است که در کلمات دیده می شود.

آنچه مولانا را در تجارب موسیقایی اش در غزلیات شمس فراتر از تجربه های شاعران همعصر ما در شعر آوا می نشاند، این است که مولانا جانب زبان را فرو نمی هلد، بلکه آنچه می گوید در چهارچوب و حصار زبان است. از همین روی، در این گونه از شعر، هنرمند واقعی کسی است که در مرز زبان و موسیقی، بی آنکه از روی دیوار زبان در خانه موسیقی فروافتد، شعری بگوید و از چهارچوب زبان بیرون نرود. نمونه های بی نظیری از این کار شگرف را می توان در غزلیات شمس تبریز دید و شاید معروف ترین آنها نمونه زیر باشد:

مرد سخن را چه خبر از خمشی همچو شکر
خشک چه داند چه بود ترللا ترللا
آینه ام آینه ام مرد مقالات نه ام
دیده شود حال من ار چشم شود گوش شما
(مولوی، ۱۳۸۸: ۱۷۶)

استاد شفیع کدکنی دربارهٔ ترللا گفته است: «مفهومی که از مجموعه کاربردی او می توان استنباط کرد، نوعی اسم صوت است در زمینه موسیقی، از مقوله "تن تن تن" (همان: ۱۷۷). در واقع مولانا در این بیت کوشیده است، بی آنکه از خانه زبان در حوزه موسیقی بیفتد، یک قطعه موسیقی کوتاه بسازد و در همان چهارچوب زبان معانی ای را که در زبان هنجارمند و معمول نمی گنجد، به خواننده القا کند. از همین روی است که دکتر شفیع (مولوی، ۱۳۸۸: ۱۰۱) گفته است: «مولانا که از منظر معرفت شناسی و ادراک فلسفی روی بام زبان ایستاده است، در چشم انداز هنری هم این اقتدار را

دارد که روی دیوار گرامر زبان راه برود و سقوط نکند» از همین‌رو، «حافظ با بیان پارادوکسی خویش و مولانا با پرت کردن زبان در میان دریای پرخیزاب موسیقی» (همان: ۷۶) از روزمرگی و اتوماتیزه شدن گریخته‌اند. بر پایه آنچه گذشت، گونه‌ای از شعر فارسی را که در آن شاعر می‌کوشد، آنچه ناگفتنی و بیان‌نشدنی است، در زبان بگنجانند، می‌توان چنین تعریف کرد: تلاش زبان برای نزدیک شدن به موسیقی در راستای بیان مفاهیمی که در زبان عادی نمی‌گنجد. بی‌شک در تاریخ زبان فارسی باید مولانا را در این گونه شعر سرآمد دانست و غزلیات شمس تبریز او را بهترین تجربه ایرانیان در این شیوه به شمار آورد.

نتیجه

زبان فارسی گونه‌های شعر بسیاری دارد که هر یک از آنها کارکرد و هدف کانونی خاصی دارند. یکی از گونه‌های شعر فارسی با موسیقی پیوند بسیار تنگاتنگی دارد. این پیوند به شکلی است که برخی کوشیده‌اند به جای نزدیک کردن شعر به موسیقی، شعر را به موسیقی تبدیل کنند و با این افراط از مرز زبان درگذرند و به حوزه موسیقی وارد شوند. بررسی و شناخت این گونه شعر و تعیین حدود، کارکردها و اهداف کانونی آن می‌تواند ما در تعریف و شناسایی آن یاری کند. در این مقاله با درنگ در زبان و ماهیت این گونه مهم از شعر فارسی که غزلیات شمس تبریز نمونه دقیق آن است، به نتایج زیر رسیدیم:

۱. موسیقی هنری است که در آن می‌توان اندیشه‌های ویژه‌ای را به مخاطب القا کرد. این ویژگی که حاصل ماهیت موسیقی و برآمده از تنوع مدلول‌ها در آن است، موجب شده که برخی از شاعران نیز بکوشند شعر خود را به موسیقی نزدیک کنند تا بتوانند اندیشه‌هایی را که جامعه لفظ بر تن نکرده‌اند، عینی کنند و به بیان درآورند. ما این گونه شعر را شعر اندیشه نامیده‌ایم و مولانا را سرآمد آن دانسته‌ایم؛ زیرا او در غزلیات شمس شعر را بسیار به موسیقی نزدیک می‌کند؛ اما هیچ‌گاه از دایره زبان بیرون نمی‌رود و شعر او هیچ‌گاه به موسیقی تبدیل نمی‌شود. این نکته، تفاوت اصلی مولانا با کسانی است که در نزدیک کردن شعر به موسیقی افراط کرده و در مواردی شعر را به موسیقی تبدیل کرده‌اند. از آنجا که شعر اتفاقی است که در زبان می‌افتد و اساساً پدیده‌ای است در چهارچوب زبان، این دسته را نمی‌توان شعر به شمار آورد؛ زیرا اصولاً خارج از دایره زبان است و در حوزه موسیقی قرار می‌گیرد. از همین‌رو، نمونه‌های شعرآوا که حاصل تبدیل شدن شعر به موسیقی است، نمونه‌های نازلی از موسیقی هستند که صورت‌های حرفه‌ای آنها را می‌توان با آلات موسیقی نواخت.

۲. برعکس نمونه‌های شعرآوا در زبان فارسی، مولانا در غزلیات شمس می‌کوشد در مرز زبان و موسیقی و بدون آنکه از خانه زبان در دایره موسیقی افتد، آنچه بیان‌ناپذیر است و حاصل اندیشه‌ها و تجربه‌های عرفانی اوست، به بیان درآورد. از همین‌رو، با توجه به غزلیات شمس می‌توان شعر را که هدف کانونی شاعر آن نزدیک کردن شعر به موسیقی برای بیان اندیشه‌های بیان‌ناپذیر است و ما آن را شعر اندیشه نامیدیم، این گونه تعریف کرد: تلاش زبان برای تبدیل شدن به موسیقی در راستای القای مفاهیمی که در زبان عادی نمی‌گنجد.

منابع

- بارت، رولان (۱۳۹۲). *سطوره امروز*، ترجمه شیرین دخت دقیقیان، چاپ ششم، تهران: مرکز.
- تسلیمی، علی (۱۳۸۷). *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران (شعر)*، چاپ دوم، تهران: اختران.
- سارتر، ژان پل (۲۵۳۶). *ادبیات چیست؟*، ترجمه ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی، چاپ پنجم، تهران: زمان.
- شفیع کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱). *رستاخیز کلمات*، چاپ اول، تهران: سخن.
- _____ (۱۳۹۲). *زبان شعر در نشر صوفیه*، چاپ اول، تهران: سخن.
- _____ (۱۳۹۷). *این کیمیای هستی*، چاپ اول، تهران: سخن.

- دباغ، سروش (۱۳۹۳). «سکوت در تراکتاتوس»، سکوت و معنا (جستارهایی در فلسفه ویتگنشتاین)، چاپ چهارم، تهران: مؤسسه فرهنگی صراط.

- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۹). شاهنامه، به کوشش جلال خالقی مطلق، چاپ سوم، تهران: مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی.

- کاسیرر، ارنست (۱۳۹۰). زبان و اسطوره، ترجمه محسن ثلاثی، چاپ دوم، تهران: مروارید.

- ----- (۱۳۹۳). فلسفه صورت‌های سمبلیک (جلدوم: اندیشه اسطوره‌ای)، ترجمه یدالله موقن، چاپ چهارم، تهران: هرمس.

- کالر، جانانان (۱۳۹۳). فردینان دو سوسور، ترجمه کورش صفوی، چاپ چهارم، تهران: هرمس.

- گیرو، پی‌یر (۱۳۹۲). نشانه‌شناسی، ترجمه محمد نبوی، چاپ چهارم، تهران: آگه.

- لیچ، ادموند (۱۳۵۸). لوی استروس، ترجمه حمید عنایت، چاپ دوم، تهران: خوارزمی.

- مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۹۳). دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمه مهراں مهاجر و محمد نبوی، چاپ پنجم، تهران: نشر آگه.

- مولانا، جلال‌الدین محمد (۱۳۷۱). مثنوی معنوی، به سعی و اهتمام رینولد الین نیکلسون، چاپ یازدهم، تهران: امیرکبیر.

- ----- (۱۳۸۸). غزلیات شمس تبریز، مقدمه، گزینش و تفسیر محمدرضا شفیعی کدکنی، چاپ پنجم، تهران: سخن.

- نظامی، الیاس بن یوسف (۱۳۸۷). مخزن‌الاسرار، با تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، چاپ یازدهم، تهران: نشر قطره.

- واربرتون، نایجل (۱۳۹۴). آثار کلاسیک فلسفه، ترجمه مسعود علیا، چاپ ششم، تهران: ققنوس.

- ویتگنشتاین، لودویگ (۱۳۹۳ الف). رساله منطقی - فلسفی، ترجمه و شرح سروش دباغ، چاپ اول، تهران: هرمس.

- ----- (۱۳۹۳ ب). پژوهش‌های فلسفی، ترجمه فریدون فاطمی، چاپ هفتم، تهران: مرکز.

پایگاه استنادی علوم جهان اسلام

انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی

انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی

دهمین همایش ملی پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی - دی ۱۳۹۹

www.anjomanfarsi.ir