

جلوه‌هایی از جادوی مجاورت در مثنوی

اثر: دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی
استاد دانشکده ادبیات دانشگاه تهران

و دکتر میترا گلچین

(از ص ۲۹ تا ۴۲)

چکیده:

موضوع این مقاله درباره یکی از شیوه‌های بلاغی یا ساختارهایی است که در متون ادبی و هنری به چشم می‌خورد. در این شیوه، هماهنگی و توازن آوایی موجود در میان کلمات، معنی تازه می‌آفریند؛ بدین معنی که موسیقی ایجاد شده از رهگذر وحدت یا تضاد صامت‌ها و مصوت‌های کلمات با مفهوم مورد نظر شاعر هماهنگی و مطابقت دارد. بنابراین در این ساختار هنری، موسیقی کلمات موجب تقویت معنی می‌گردد، معانی متضاد و دور از هم را به یکدیگر نزدیک ساخته وحدت می‌بخشد، گاهی با ایجاد ابزار بلاغی تازه معنای نو می‌آفریند. نکته مهم دیگری که باید به آن توجه نمود، این است که قلمرو این ساختار وسیعتر از انواع جناس می‌باشد؛ چرا که تجنیس تنها جنبه لفظی و صوری دارد اما این شیوه بلاغی هنگامی خودنمایی می‌کند که موسیقی صوری کلمات معنای نو بیافریند، در نتیجه اگر به جای کلماتی که از چنین ویژگی برخوردارند، از معادل‌هایی استفاده شود که فاقد این قابلیت هستند، در این صورت هماهنگی، توازن، وحدت و تأثیری که قبلاً در انتقال معنی وجود داشت کاملاً محو خواهد شد.

واژه‌های کلیدی: تناسب آوایی، موسیقی کلمات، آفرینش معنی، صامت،

مصوت.

مقدمه:

اگر چنانچه نویسندگان رسایل اخوان الصفا تبیین کرده‌اند، هستی و تمامی پدیده‌های طبیعی و کاینات را دارای نظام موسیقایی بدانیم، بدین معنی که به وجود توازنها، تناسبها، تنوع و تکرارهای متوالی موجود در طبیعت توجه کنیم و در آن تأمل نماییم، در خواهیم یافت که این نظام موسیقایی و انسجام و پیوستگی که در آن وجود دارد، خود اصیل‌ترین و بنیادی‌ترین عامل ایجاد معنا در آفرینش، است. حال اگر شعر را تجسم موسیقایی کلام تعریف کنیم، طبیعتاً می‌توان آن را به عنوان بخشی از کل نظام موسیقایی هستی مورد دقت و بررسی قرار داد تا از این رهگذر شیوه‌هایی را که از طریق آنها موسیقی کلمات معنی می‌آفریند، بشناسیم. (۱).

دکتر شفیع کدکنی در مقاله «جادوی مجاورت» در تعریف این ساختار هنری می‌گویند: «جادوی مجاورت یکی از عوامل تعیین کننده در تأثیرات زبانی و شیوه‌های بلاغی است، همان چیزی که بعضی از انواع آن را ادیبان و ارباب بلاغت با عنوان جناس یا معادل‌های آن در زبانهای فرنگی شناخته‌اند.» (۲)

آنچه از آن به عنوان جادوی مجاورت تعبیر می‌کنیم، در حقیقت رفتن از لفظ به سوی معنا و یا ایجاد و آفرینش معنا از رهگذر موسیقی صوری موجود در کلمات است. از میان جلوه‌های متنوع موسیقی شعر که شامل موسیقی بیرونی یا عروضی، موسیقی کناری یا موسیقی ایجاد شده از طریق قوافی و ردیفها، موسیقی معنوی یا کاربرد برخی از شیوه‌های بیان هنری مانند مراعات نظیر، تضاد، پارادوکس، حس آمیزی و غیره، سرانجام موسیقی درونی، این مورد اخیر است که عرصه تجلی جادوی مجاورت است. مجموعه هماهنگیهایی که از رهگذر وحدت، تشابه یا تضاد صامت‌ها و مصوت‌ها در کلمات یک شعر پدید می‌آید، جلوه‌هایی از این نوع موسیقی است. (۳)

گاه دلالت‌های معنایی که در ساختار آوایی کلمات وجود دارد و نظام آهنگینی که

از رهگذر مجاورت این کلمات هماوا ایجاد می‌شود، می‌تواند محملی برای ظهور جادوی مجاورت باشد مانند این بیت حافظ:

چشمم از آینه داران خط و خالش گشت لبم از بوسه ربایان بر و دوشش باد
تکرار متوالی مصوت‌های «ا و آ» در مصرع اول که با دهان باز ادا می‌شوند،
تداعی‌کننده حالت حیرت است و به عکس در مصرع دوم، تکرار صامت «ب» و
مصوت «و» که با دهان بسته ادا می‌گردد، نشان‌دهنده حالت بوسیدن است. (۴)

نمونه‌ای از هماهنگی ساختار آوایی کلمات با مفهوم مورد نظر شاعر را در بیت زیر از مثنوی مولانا در دو کلمه «زور» و «زاری» می‌توان مشاهده نمود:

۱/۲۵۷- ای خنک آن کو نکوکاری گرفت زور را بگذاشت او زاری گرفت
۱/۲۲۸- تا بماند جانت خندان تا ابد همچو جان پاک احمد با احد (۵)

در جمال‌شناسی شعر مولانا، موسیقی نقش بسزایی دارد و در غزلیات شمس و مثنوی او نمونه‌های فراوان و برجسته‌ای از ایجاد معنا و تناسب از رهگذر موسیقی را می‌توان یافت. این امر یادآور نظر صورت‌گرایان روسی از جمله تینیانو است که گفته است: «در شعر، این موسیقی کلمات یا Sound است که معنی را جهت می‌دهد...» (۶)

یادآوری نکاتی در باب جادوی مجاورت می‌تواند مکمل این بحث باشد: گفته شد که جادوی مجاورت از میان انواع موسیقی شعر با موسیقی درونی سر و کار دارد، بدین جهت که در اینجا صورت کلمات نقش‌آفرینی می‌کند. البته نکته مهمی که باید به آن توجه نمود، این است که جادوی مجاورت فراتر از کاربرد انواع جناس و صنایع لفظی است و تنها زمانی خودنمایی می‌کند که نزدیکی کلمات در صورت و اشتراک در موسیقی لفظی منجر به آفرینش معنی تازه شود و یا مفهوم مورد نظر شاعر را با قوت بیشتر به مخاطب القا نماید. (۷) یا کمالات دور از هم و گاه متضاد رادر کنار یکدیگر قرار دهد و از این رهگذر به آنها وحدت معنایی ببخشد، به تعبیر

دیگر از راه تناسب صوری و موسیقایی تناسب، انسجام و اتحاد معنوی ایجاد نماید؛ مانند بیت ۲/۳۸۲۰:

بس کنم گر این سخن افزون شود خود تجگر چه بود که خارا خون شود
گاه جادوی مجاورت یا اشتراک آوایی و موسیقایی کلمات فرمهای بلاغی تازه
ایجاد می‌کند و از این طریق معنای تازه می‌آفریند؛ مانند بیت ۱/۳۴۹۴:

رفت فکر و روشنایی یافتند نحر و بحر آشنایی یافتند (۸)

نکته دیگری که در مصادیق جادوی مجاورت به نظر می‌رسد، آن است که این ساختار هنری در محور افقی شعر یعنی در طول مصراعها پدید می‌آید و نباید آن را با مراعات قوافی و ردیفهای پایان مصراعها و ابیات یعنی موسیقی کناری که به طور عمودی در شعر قرار می‌گیرند، اشتباه نمود، به تعبیر بهتر جادوی مجاورت می‌تواند در هر جای مصراع یا بیت ظهور یابد، بر خلاف قافیه و ردیف؛ نظیر بیت ۱/۱۰۱۱:

آنچه حق آموخت کرم پيله را هیچ پيلي داند آن گون حيله را
(کلمات پيله و پيل مورد نظر است)

نکته آخر اینکه آنجایی که جادوی مجاورت معنی می‌آفریند اگر به جای کلماتی که دارای موسیقی مشترک لفظی هستند، معادلهای آنها را قرار دهیم، معنی تازه، تقویت معنایی و تناسب ایجاد شده در صورت اول به کلی محو خواهد شد. (۹)

جلوه‌های جادوی مجاورت در دو دفتر مثنوی:

تا بماند جانت خندان تا ابد همچو جان پاک احمد با احد

(۱/۲۲۸)

در مصرع دوم، اشتراک سه صامت و مصوتهای کوتاه در دو کلمه «احمد» و «احد» به تداعی معنی وحدت میان این دو بیشتر کمک می‌کند.

افزون بر این تکرار متوالی مصوت‌های «آ» و «ا» در این بیت که با دهان باز ادا می‌شوند، حالت خندان بودن را با قوت بیشتری برای شنونده تداعی و به او القا می‌کند. (۱۰)

آنچه حق آموخت کرم پيله را هيچ پيلي داند آن گون حيله را
(۱/۱۰۱۱)

احضار کلمهٔ دوم (پیل) بر اساس نزدیکی به موسیقی کلمهٔ مقدم (پيله) که این نزدیکی موسیقایی مفهوم مورد نظر را با قدرت اقناع بیشتری به مخاطب القا می‌کند. باید توجه داشت که شاعر می‌توانست به جای پیل، اسم حیوانات دیگری را بیاورد اما رعایت این قاعده، بیت را هم از نظر موسیقی لفظی دلنشین‌تر کرده و هم از جهت رساندن معنا موفقتر بوده است. این بیت از نمونه‌های خوبی است که ثابت می‌کند آفرینش معنی توسط موسیقی لفظی در هر کجای بیت می‌تواند رخ دهد و منحصر به قافیه و ردیف نیست.

ای خنک آن کو نکوکاری گرفت زور را بگذاشت او زاری گرفت
(۱/۱۲۵۷)

در مصراع دوم تضاد معنایی میان دو کلمهٔ «زور» و «زاری» و القای مفهوم مورد نظر به سبب موسیقی مشترک میان این دو، بهتر منتقل می‌شود. علاوه بر اشتراک حروف (جناس شبه اشتقاق) اختلاف میان دو مصوت «و» که با دهان بسته ادا می‌شود، در کلمهٔ «زور» با «آ» در «زاری» که با دهان باز ادا می‌گردد، گویی محدودیت و وابستگی انسانی که در بند اعمال زور خویش است و در برابرهایی و ارتقای مقام کسی را که اهل تواضع و تضرع به درگاه الهی است، با کلمهٔ زاری در مقابل زور، بیانی روشنتر و زیباتر می‌یابد و اگر کلماتی بدون برخورداری از چنین موسیقی به جای این دو به کار می‌رفت فاقد چنین زیبایی می‌بود؛ مثلاً کاربرد کلمهٔ

ظلم به جای زور و...

عذرخواه عقل کل و جان تویی جان جان و تابش مرجان تویی

(۱/۱۸۰۸)

آهنگی که در مصراع دوم میان کلمات «جان جان» و «مرجان» به وجود آمده، معنای مورد نظر شاعر را با قوت بیشتری به مخاطب القا می‌کند و موسیقی مشترک این دو را با همه فاصله معنایی که از یکدیگر دارند، وحدت بخشیده است.

دکتر شفیع کدکنی در مقاله «جادوی مجاورت» در توضیح این نکته می‌گویند: «اگر به جای کلمات «جان جان» «روح روح» و به جای «تابش مرجان»، «تابش لولو» را بگذاریم، متوجه می‌شویم که چقدر میان معنی این کلمات فاصله وجود دارد و دیگر آن تناسب و وحدت معنوی را به هیچ وجه نخواهیم داشت اما در «جان جان» و «تابش مرجان» تأثیر نیرومند جادوی مجاورت، این کلمات دور از هم را وحدت معنایی می‌بخشد تا جایی که شنونده احساس می‌کند جان جان همان تابش مرجان است و تابش مرجان همان جان، به ویژه وقتی که در بافت کلی بیت با نقش موسیقایی قافیه این جادوی مجاورت تقویت می‌شود.» (۱۱)

هین که اسرافیل وقتند اولیا مرده را ز ایشان حیات است و حیا

(۱/۱۹۳۰)

از نظر لفظی، صنعت به کار رفته در «حیات» و «حیا» جناس زاید و از نظر مفهوم، کلمه حیا در اینجا حیات را از بار معنایی بالاتر و زیباتری برخوردار ساخته، بدین گونه که از آن، مفهوم شرمگین و خجل بودن از مردگی خویش به ذهن متبادر می‌شود و چنین احساسی معنای موجود در حیات نویافته را قوت و تداوم می‌بخشد.

۱/۱۹۵۵

جان مرده یافت در خود جنبشی

نیکلسون در توضیح این بیت می‌گوید: دو نسخه از کهنترین نسخ خطی من این

بیت را به صورتی دیگر آورده‌اند:

جان ناری یافت از وی انتفا مرده پوشیده از بقای او قبا
«بقا» و «قبا» در مصراع دوم، از نوع احضار کلمه همجنس در حروف و دارای
موسیقی لفظی نزدیک به یکدیگر در یک مصراع است، از رهگذر قلب حروف یک
کلمه و ساختن کلمه دیگر. اهمیت موسیقی مشترک لفظی وقتی بیشتر آشکار
می‌گردد که توجه کنیم شاعر می‌توانست مثلاً به جای قبا کلمه دیگری که بر پوشش
دلالت دارد، به کار برد اما با استفاده از این کلمه، تأثیر معنایی بیت را از راه وحدت
موسیقایی دو چندان ساخته است.

ای بلال افراز بانگ سلسلت زان دمی کاندر دمیدم در دلت
(۱/۱۹۸۷)

لفظ «سلسله» در ترکیب بانگ سلسلت به معنی بانگ زنجیروار در مصراع اول و
مکرر آمدن حرف دال در مصراع دوم، تداوم و پیوستگی نفوذ روحانی رسول در
جان بلال را با قوت و زیبایی افرونتر تداعی می‌کند.

بانگ سلسلت به معنایی که در بالا ذکر گردید ضبط صحیحتر به نظر می‌رسد.
ز. ۱/۱۹۸۷: در پاره‌ای از نسخ از جمله شرح آنقروی این کلمه را «سلسله»
خوانده‌اند که معنی آن زنجیر است. *پرتال جامع علوم انسانی*
ن. ۱/۱۹۸۷: یکی از نسخه‌ها «سلسلت» نوشته است که قافیه مناسبتری را ارائه
می‌دهد و بدون شک صحیح است. مفهوم بانگ سلسلت را این تعبیر میلتون دقیقاً
می‌رساند:

Linked sweetness long drown out.

در حروف مختلف شور و شکی است گرچه از یک روز سر تا پا یکی است
(۱/۲۹۱۵)

در ترکیب اتباعی شور و شک، به نظر می‌رسد عامل موسیقایی یعنی اشتراک

صامت شین در دو کلمه، نزدیکی معنایی آن دو را نیز بیشتر تقویت می‌کند.
هستیت در هست آن هستی نواز همچو مس در کیمیا اندر گداز
(۱/۳۰۱۱)

موسیقی که در اثر تکرار متوالی کلمات «هستی» و «هست» ایجاد می‌شود
حالت گداختن وجود مجازی انسان را در وجود حقیقی حق با قوت و قدرت افزونتر
تداعی می‌کند.

رفت فکر و روشنایی یافتند نحر و بحر آشنایی یافتند
(۱/۳۴۹۴)

در مصراع دوم ابتدا چنین به نظر می‌رسد که اگر شاعر کلمه «نهر» را با «بحر» به
کار می‌برد، از جهت معنایی تناسب بیشتری داشت اما این تنها یک تناسب معمولی
است، حال اینکه شاعر با انتخاب کلمه «نحر» و ایجاد موسیقی مشترک میان نحر و
بحر از رهگذر این هماهنگی صوری، ابزار بلاغی دیگری را نیز ایجاد کرده است که
به نوبه خود معانی تازه و بدیعتی را به مخاطب القا می‌کند، یعنی استعاره مکنیه که
در ترکیب نحر بحر آشنایی، دو بار برای انتقال معانی تازه ایفای نقش کرده است،
نحر بحر و نحر آشنایی و این مورد از نمونه‌های بارز و برجسته‌ای است که اشتراک
در موسیقی صوری کلمات در نزد مولانا قدرت تداعی معانی تازه را افزایش داده
است. (۱۲)

بس کنم گر این سخن افزون شود خود جگر چه بود که خارا خون شود
(۱/۳۸۲۰)

اشتراک موسیقایی میان خارا و خون موجب شده تا این دو کلمه با آن همه
اختلاف معنایی که میانشان وجود دارد در کنار یکدیگر قرار گیرند و در نهایت
جادوی مجاورت از رهگذر موسیقی مشترک به نزدیکی و وحدت معنایی این دو که
مورد نظر مولانا است کمک کرده است، این بیت از نمونه‌های برجسته‌ای است که

نقش وحدتبخش معنایی جادوی مجاورت یا اشتراک آوایی کلمات را به خوبی نشان می‌دهد.

عکس راز مرد حق دانید روز ۲/۲۹۴

می‌توانست به جای راز، از کلمات سر، جان، روح و یا قلب استفاده کند، موسیقی نزدیکی که میان دو واژه «راز» و «روز» وجود دارد، به زیبایی کلام مولانا افزوده است. در عین حال تضاد معنایی که میان این دو لفظ وجود دارد، از رهگذر این اشتراک در آهنگ تلفظ، رنگ می‌بازد در نتیجه نزدیکی موسیقایی به نزدیکی معنایی این دو که مورد نظر مولانا است یاری می‌رساند.

بحر جان و جان بحر ار گویمیش نیست لایق نام نو می جویمیش
(۲/۹۳۴)

بحر جان و جان بحر، ایجاد معنی تازه از راه کاربرد شکل مقلوب ترکیب اول، بحر جان که تشبیه فشرده است با معکوس شدن، ترکیب استعاری یا استعاره مکنیه جان بحر را به وجود آورده که بدین ترتیب از صورتی جدید به مفهومی بدیعتر منتقل می‌شویم.

این سخنها خود به معنی یاربی است حرفها دام دم شیرین لبی است
(۲/۱۱۸۹)

دام دم، نزدیکی موسیقایی این دو کلمه به تداعی مفهوم مورد نظر مولانا که نزدیکی اجابت حق به دعای بنده است بیشتر یاری می‌رساند، با توجه به این نکته ظریف که دام کنایه از خواست و استدعای بنده و دم کنایه از پذیرش و لبیک حق تعالی به او است و هر دو سوی معنی مورد نظر در این دو کلمه جمع آمده است. چون سفیهان راست این کار و کیا لازم آمد یقتلون الانبیا

(۲/۱۳۹۹)

در مصراع اول، کار و کیا ترکیبی است به معنی صاحب قدرت بودن و

برخورداری از بزرگی و شکوه و جلال، به نظر می‌رسد نزدیکی موسیقایی این دو کلمه بار معنایی را که از ترکیب آنها بر می‌آید، دو چندان می‌سازد با توجه به این نکته که می‌توان کلماتی با همان مفهوم اما فاقد این موسیقی لفظی را جایگزین هر یک از این دو کلمه نمود.

دزدیی کن از دورن مرجان جان ۲/۱۴۲۸

مرجان جان، اشتراک موسیقایی دو کلمه با یکدیگر، لطافت و زیبایی بار معنایی این ترکیب را افزونتر می‌نماید، با توجه به این نکته که آنچه مورد نظر است یعنی صفای باطن و معرفت بر اسرار جهان غیب خود اموری معنوی و لطیف می‌باشند. گر ترا باز است آن دیده یقین زیر هر سنگی یکی سرهنگ بین (۲/۲۳۴۷)

در مصراع دوم، موسیقی درونی که به واسطه اشتراک از صامت و مصوت‌های میان دو کلمه سنگ و سرهنگ ایجاد شده، ذهن مخاطب را برای یافتن تقابلی که از جهت معنایی و مفهوم کنایی میان این دو وجود دارد بیشتر به کوشش می‌گیرد، (در اینجا سنگ نماد سادگی و بی‌ارزشی و سرهنگ نماد عظمت و ارزشمندی است) جمع شدن اشتراک صوری و تقابل معنایی در یک جا، هنرنمایی و زیبایی آفرینی شاعر را بیشتر آشکار می‌سازد. آنچه ملاک ایجاد جادوی مجاورت است آفرینش معنی از رهگذر صوری کلمات است و گرنه صرف کاربرد صنعت جناس را نمی‌توان جادوی مجاورت تلقی نمود مانند جناس خط میان گلیم و کلیم در بیت زیر از مولانا:

پیش آن چشمی که باز و رهبرست هر گلیمی را کلیمی در برست (۲/۲۳۴۸)

بازگرد امروز روز راز نیست ۲/۲۳۸۵

موسیقی مشترک میان دو کلمه روز و راز، ملازمت روز با روشنی و آشکارگی و

افشا و ملازمت راز با پنهان بودن و خفا، در نتیجه تقابل معنایی میان این دو را به ذهن متبادر می‌سازد. البته چنین به نظر می‌رسد که اختلاف مصوت‌های «و» و «آ» و تفاوتی که در تلفظ این دو وجود دارد («و» با دهان بسته و «آ» با دهان باز) نقش مهمی در القای تضاد معنایی میان روز و راز بر عهده گرفته است.

کرد عزم بازگشتن سوی شاه اشک می‌بارید و می‌برید راه

(۲/۳۶۵۸)

در مصراع دوم اشتراک موسیقی دو فعل باریدن و بریدن، راه رفتن و حرکت توأم با تشویش و اضطراب فرستاده شاه را به گونه‌ای زیبا به تصویر کشیده است و یا به تعبیر بهتر به تداعی روشنتری از کیفیت راه رفتن این شخص در ذهن شنونده کمک می‌کند و این یکی از جلوه‌های ایجاد معنی از راه موسیقی مشترک کلمات است.

کزدم از گندم ندانست آن نفس می‌پرد تمییز از مکر هوس

(۲/۲۷۴۱)

عوامل موسیقایی مشترک میان دو کلمه کزدم و گندم که در اصطلاح بدیع دارای جناس خط هستند و از نظر شکل ظاهر مانند هم نوشته می‌شوند معنای مورد نظر مولانا را که یکی شدن راست و دروغ و باطل در نظر کسی است که فریب شیطان و نفس را خورده است به زیبایی نشان می‌دهد و به مخاطب منتقل می‌نماید.

همچو کوره عشق را سوزیدنی است هرکه او زین کور باشد کوره نیست

(۲/۱۳۷۷)

به نظر می‌رسد که در مصراع دوم دو کلمه «کور» و «کوره» تنها یک جناس زاید یا مذیل ساده نیستند بلکه با اندک تأملی روشن می‌شود که شکل ظاهری کلمه کوره و افزون بودن یک حرف آن بر کور، معنای مورد نظر مولانا را با قدرت اقناع بیشتری منتقل می‌کند، پیام او این است: آن کس که آشنا به معرفت و عشق الهی نباشد

طبیعتاً جان و روحش نیز فاقد تأثرات، هیجانات شورانگیز و حرارت حاصل از این عشق خواهد بود، پس نقصانی در وجود او هست که در عاشق حق نیست.

باز افزون است هنگام اثر
از هزاران تیشه و تیغ و تبر
با توجه به بیت پیش از این بیت:

نک ز غسبیت یک نمود آرایش است کز لطافت چون هوای دلکش است

به نظر می‌رسد آوردن کلماتی از یک خانواده (تیشه، تیغ و تبر) و تکرار متوالی صامت «ت» سختی اثر قطع و ضربت ناشی از آنها را بهتر تداعی و القا می‌کند و هرچه شدت تأثیر از این سو بیشتر باشد. شدت تأثیر لطیفه غیبی که با اغراق بیت دوم، بیان شده، بیشتر بر ما معلوم می‌گردد.

یادداشتها:

۱- محمدرضا شفیعی کدکنی، موسیقی شعر، چاپ چهارم، انتشارات آگاه، تهران، ۱۳۷۳، صص ۳۸۹، ۳۹۰، ۳۹۱، ۳۳۱، ۳۳۲.

در رساله پنجم از جزء اول رسایل اخوان الصفا آمده است: وزن، تناسب و زیبایی نغمات موسیقی نفوس جزئیه را متنبه می‌سازد که حرکات افلاک و ستارگان نیز از چنین نغمه‌های متناسب، منسجم و زیبا و شیرین برخوردارند.

رسایل اخوان الصفا و خلان الوفا، بیروت، ۱۳۷۶ هـ / ۱۹۵۷ م. الجزء الاول، ص ۱۷۸.

۲- شفیعی کدکنی، مقاله «جادوی مجاورت»، مجله بخارا، سال اول، شماره دوم، مهر و آبان ۱۳۷۷، ص ۱۷.

۳- شفیعی کدکنی، موسیقی شعر، ص ۳۹۲.

۴- همان، ص ۳۱۹.

شاعران گاه، آگاهانه یا ناآگاهانه کلماتی به کار می‌برند که مفاهیم آنها با ساختار آوایی یعنی مجموعه اصواتی که آن کلمات را می‌سازند، همخوانی دارند و بدین طریق به ایجاد حال و هوا و فضای مناسب با مضمون شعر خود کمک می‌کنند، مانند مصراع سوم از بند زیر، تکرار حرف شین صدای کشیدن شمشیر را در گوش ایجاد می‌کند:

شعر فروشان روزگار من و او

اینک بعد از هزار سال ببینند

شاعر و شمشیر را و بیشه‌ای از شیر

شفیعی کدکنی به نقل از میمنت میرصادقی (ذوالقدر)، واژه‌نامه هنر شاعری، انتشارات کتاب

مهناز، چاپ اول ۱۳۷۳، مدخل «بافت» texture

۵- به توضیح این دو بیت در متن رجوع شود.

۶- شفیعی کدکنی، موسیقی شعر، ص ۴۲۰.

۷- به ابیات ۲/۲۳۴۷ و ۲۳۴۸ و مقایسه آنها در متن رجوع شود.

۸- به توضیح ابیات در متن رجوع شود.

۹- توضیح بیت ۱/۱۰۱۱ را در متن بخوانید.

۱۰- در مقالات شمس تبریزی همین مضمون آمده است:

از احمد تا احد بسی نیست میمی به جهان حجاب معنی است

آن میم جهان شمر چو برخاست احمد به صفت احد بود راست

سخن شنو کل جیم ب و کل ب جیم، این لازم است که بسم‌الله جیم الله باشد زهی محال، آن میم انکار است و حجاب حال است چون میم نماند حال شود محال نماند آن میم جهان شمر چو برخاست.

مقالات شمس تبریزی، به تصحیح محمدعلی موحد، چاپ دوم، انتشارات خوارزمی، تهران

۱۳۷۷، ص ۶۴۱ و ۶۴۲.

۱۱- شفیعی کدکنی، مقاله «جادوی مجاورت» صفحات ۲۴ و ۲۵.

۱۲- تعبیر «نحر و بحر» در کتاب مرموزات اسدی نیز آمده است:

چه معدن گوهر یا بحر است یا نحر، بعضی گوهر از بحر به نحر برند، بعضی از نحر به بحر برده‌اند، چون ابر که از بحر به نحر می‌برد، پس از نحر به بحر باز می‌آورد و به حقیقت قدر گوهر هم بحر شناسد که پرورده اوست. اما هر گوهر را بحر پرورد جز این گوهر را که نحر پرورد. گوهر بحر را صدف از گل است و گوهر نحر را صدف، دل است. بسیار فرق است میان آنچه گل پرورد تا آنچه دل پرورد.

مرموزات اسدی در مزمورات داوودی، از نجم‌الدین ابوبکر عبدالله بن محمد رازی معروف به دایه، به اهتمام محمدرضا شفیعی کدکنی، مؤسسه مطالعات اسلامی دانشگاه مک‌گیل شعبه

تهران، ۱۳۵۲، ص ۹.

منابع:

- ۱- اخوان الصفا: رسایل اخوان الصفا و خلان الوفا ۷ بیروت ۱۳۷۶ ق. / ۱۹۵۷ م.
- ۲- زمانی، کریم: شرح مثنوی مولوی، ۶ جلد، انتشارات اطلاعات، دفتر اول، چاپ سوم ۱۳۷۵، دفتر دوم، چاپ دوم، ۱۳۷۴.
- ۳- شفیعی کدکنی، محمدرضا: موسیقی شعر، چاپ چهارم، انتشارات آگاه، تهران ۱۳۷۳.
- ۴- شفیعی کدکنی، محمدرضا: مقاله «جادوی مجاروت» مجله بخارا، سال اول، شماره دوم، مهر و آبان، ۱۳۷۷.
- ۵- شمس تبریزی: مقالات، تصحیح محمدعلی موحد، چاپ دوم، انتشارات خوارزمی، تهران ۱۳۷۷.
- ۶- مولوی، مثنوی معنوی، ۳ جلد، تصحیح رینولد، ۱. نیکلسون، چاپ هفتم، انتشارات مولی، تهران ۱۳۶۹. (دفتر اول و دوم)
- ۷- میر صادقی، میمنت: واژه نامه هنر شاعری، چاپ اول، انتشارات کتاب مهناز، تهران ۱۳۷۳.
- ۸- نجم‌الدین دایه: مرموزات اسدی در مزموارات داوودی، به اهتمام محمدرضا شفیعی کدکنی، مؤسسه مطالعات اسلامی دانشگاه مک‌گیل، شعبه تهران، ۱۳۵۲.
- ۹- رینولد ا. نیکلسون: شرح مثنوی مولوی، ترجمه حسن لاهوتی، چاپ اول، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران ۱۳۷۴.