کارکرد نام آواها در

غزلیات مولانا

دکتر احمد ابومحبوب

یکی از نقش‌های زبان، نقش شعری آن است، که برخلاف نقش ارتباطی زبان، که به مدلولی خارج از زبان ارجاع می‌دهد، متوجّه خودِ نشانه و ارزش درونی خودِ واژه است. در اینجا، زبان به سوی یک شیء یا مصداق بیرونی هدف‌گیری نشده است؛ بلکه خود پیام به طور مستقل ارزش دارد. زبان شعری، زبانی است که اطلاعات نمی‌دهد و دلالت‌های آن از گونه‌ای دیگر است.

افلاطون معتقد بود که بین لفظ و معنا دلالت طبیعی و ذاتی وجود دارد. بسیاری از صاحب‌نظران در قرون وسطا نیز همین عقیده را داشتند؛ اما امروزه، به‌ویژه با پژوهش‌های سوسور، این اندیشه دیگر جایگاهی میان زبان‌شناسان ندارد. رابطهٔ لفظ، که صوت است، با معنا، بدون تردید قراردادی است نه طبیعی. معنا همان تصور و مفهوم درونی و ذهنی است که با لفظ از طریق «تداعی» رابطه برقرار می‌کند. پس البته مقصود از معنا، همان مصداق خارجی یا پدیدهٔ بیرونی نیست.

راسل می‌گوید: «معنی لفظ را طبعاً امری موضوع، یعنی بنا به وضع، می‌دانند؛ اما صحّت این امر فقط تا حدود معیّنی است. کلمات جدیدی را می‌توان به وضع و جعل، به موجودی زبان علاوه کرد؛ چنان که مثلاً در مورد اصطلاحات علمی عمل می‌شود. کودکی که تکلّم می‌آموزد، عادات و متداعیاتی را یاد می‌گیرد که از لحاظ تقدیر و ایجاب از جانب محیط، عیناً مانند انتظاری است که از عوعو سگ یا بانگ خروس می‌توان داشت. قوم و جماعتی که به زبان معیّنی سخن می‌گویند، آن را آموخته و تدریجاً به انحاء و طرق تغییر داده‌اند، که تقریباً هیچ‌یک از آنها عمدی و به اختیار نبوده؛ بلکه

بر حسب قوانینی بوده که کم و بیش قابل کشف و تعیین است. اگر هریک از زبان‌های هند و اروپایی را به اصلشان رجوع کنیم (بر طبق نظر بعضی علمای فن)، به مرحله‌ای خواهیم رسید که بنا به فرض علمی زبان اصلی، عبارت خواهد بود از ریشه‌هایی که کلمات متأخّر مشتق از آن گردیده است. کسی نمی‌داند که چگونه خود این ریشه‌ها کسب معنی کرده‌اند؛ اما فرض منشأ موضوعه برای اصل کلمات، مثل «میثاق مدنی یا اجتماعی» هابس و روسو در مورد منشأ حکومت، افسانهٔ محض است. مشکل می‌توان فرض کرد که یک عده شیوخ گنگ و بی‌زبان دور هم بنشینند و کنکاش کنند و رأی دهند که گوسفند را گوسفند و گرگ را گرگ بنامند. ملازمه و مقارنهٔ لفظ با معنی، می‌بایستی حاصل یک جریان طبیعی باشد؛ هرچند که اکنون ماهیّت و نحوهٔ این جریان بر ما مجهول است» (راسل، ۱۳۵۷: ۲۱۹-۲۱۸).

راسل در واقع بر جریان پدید آمدن زبان و منشأ آن نظر دارد و پربیراه نمی‌گوید. وی اصل قرارداد را در دلالت‌ها نفی نمی‌کند؛ اما در پدید آمدن زبان، معتقد است که رابطهٔ طبیعی و ذاتی بین اصل و منشأ کلمات اولیه با معنا وجود دارد و بدین ترتیب، تا حدودی به افلاطون نزدیک می‌شود؛ اما باید دانست که وضع یا قرارداد، به معنای نشستن شیوخ و تصمیم گرفتن و رأی دادن نیست؛ بلکه رابطهٔ بین لفظ و معنا — با هر منشأ که بوده — اکنون در قلمرو قرارداد یا وضع قرار دارد و رابطهٔ ذاتی، اصولاً در جریان تاریخ زبان از میان رفته است. گویا راسل مفهوم قرارداد زبانی را که سوسور طرح کرده، به‌خوبی درنیافته است. اچسون نیز می‌گوید: «... طرح‌ریزی واژگانی، احتمالاً با «مفهوم یک کلمه» شروع شده و سپس این مفهوم در یک قالب صوتی مناسب ریخته می‌شود» (اچسون، ۱۳۶۴: ۴۲۹). این گفته تقریباً شبیه همان گفتهٔ راسل دربارهٔ پیدایش و منشأ زبان است. دکتر کورش صفوی نیز دو دسته از واژه‌هایی که رابطهٔ طبیعی را می‌رسانند، بیان می‌کند و می‌گوید: «البته نمی‌توان منکر وجود نمونه‌هایی بود که نوعی ارتباط طبیعی میان لفظ و معنی را نشان می‌دهند. این نمونه‌ها عبارتند از: دستهٔ اول، گروهی کوچک از واژگان، مانند ترقّه، غرّش و غیره، هستند که تلفظ آنها تا حدّی با معنی واژه مرتبط است؛ دستهٔ دوم، مانند عرعر، وغوغ، قوقولی قوقو، مقولهٔ دیگری از واژگان را تشکیل می‌دهد که بر اساس کیفیت خاصّ آوایی، با معنی خود در رابطه می‌باشند. در هر دو مورد بالا، نوعی رابطهٔ طبیعی میان لفظ واژه و پدیده‌ای که واژه به آن اطلاق می‌گردد، وجود دارد» (صفوی، ۱۳۶۰: ۱۶).

دستهٔ دوم، همان چیزی است که «نام‌آوا» (Onomatopoeia) نامیده می‌شود. نام‌آوا عبارت است از شکل‌بندی و به کار بردن واژه‌ها به تقلید از صداها. این، شیوه‌ای در زبان انسانی است که در آن، صدا احساس را بازتاب می‌دهد. احتمالاً این شکل از بیان، نخستین زبان بشر بوده، که بعدها در اثر تکامل و دگرگونی، به واژه‌های زبان تبدیل شده است. هرچند دکتر خانلری می‌گویند: «باید کاملاً از این گمان که زبان از تقلید صوت‌های طبیعی حاصل شده است، پرهیز کرد» (ناتل خانلری، ۱۳۶۱: ۲۰). اما این وسوسه‌ای است که نمی‌توان به سادگی از آن گذشت؛ اگرچه اطلاعات کافی در این مورد نداریم؛ ولی زبان کودک نوزاد تا حدود زیادی می‌تواند این روند را نشان دهد و ما را یاری و راهنمایی کند. از این جهت، نظام ارتباطی و زبان نوزاد، شبیه به نظام ارتباطی حیوانات است و در هر دو مورد، وابسته به نیازها و عواطف اولیه است؛ بدون تردید، بشر ابتدایی نیز همین نظام ارتباطی را داشته است؛ اما رفته رفته همان نظام ارتباطی و زبان، قاعده‌مند شده و تکامل یافته است؛ صداها به واژه‌ها تبدیل شدند و پی‌درپی آمدن آنها، جمله‌ها را ساخته و قانون و قاعده یافته‌اند؛ اما هنوز بقایایی از آن زبان و استفاده از آن شیوه باقی مانده است، که همان نام‌آواها را تشکیل می‌دهند.

«هوسرل (Husserl) میان شیء (Object)، یعنی پدیدهٔ غیرکلامی یا مصداق، و معنا، یعنی نحوهٔ ارائهٔ کلمات یا نشانه، تفاوت و تمایزی قائل می‌شود. شیء یا مصداق، در خارج از کلمه قرار دارد و کلمه به آن رجوع می‌کند؛ اما معنا در درون خود نشانه یا کلمه قرار دارد» (نفیسی: ۳۶). بنابراین «مصداق به رابطهٔ میان عناصر زبانی، نظیر واژه، جمله و غیره – از یک سو – و تجربیات غیرزبانی جهان خارج – از سوی دیگر– می‌پردازد. مفهوم، به نظام پیچیدهٔ روابطی که میان عناصر زبانی – معمولاً واژه‌ها – وجود دارد، مربوط می‌شود و دربرگیرندهٔ روابط درونی زبان است» (پالمر، ۱۳۶۶: ۶۰). پس در واقع، معنا عبارت است از رابطهٔ ما با جهان

یکی از نقش‌های زبان، نقش شعری آن است، که برخلاف نقش ارتباطی زبان، که به مدلولی خارج از زبان ارجاع می‌دهد، متوجّه خودِ نشانه و ارزش درونی خودِ واژه است. در اینجا، زبان به سوی یک شیء یا مصداق بیرونی هدف‌گیری نشده است؛ بلکه خود پیام به طور مستقل ارزش دارد. زبان شعری، زبانی است که اطلاعات نمی‌دهد و دلالت‌های آن از گونه‌ای دیگر است

یکی از نقش‌های زبان، نقش شعری آن است، که برخلاف نقش ارتباطی

خارج؛ به عبارت دیگر، تجربهٔ ما را از جهان خارج منعکس می‌سازد. هر قطعهٔ زبانی دارای صورت و معنا است؛ صورت همان رابطهٔ درونی زبان است و معنا رابطهٔ بیرونی آن، این معنا در خود واژه نهفته است که در همنشینی با واژه‌های دیگر پرده از رخ برمی‌دارد.

علامه طباطبایی می‌گویند: «اختلاف احساسات درونی مانند مهر و کینه و دوستی و دشمنی و انفعال و شفقت و تملق و شهوت جنسی و غیر آنها در شکل صدا اختلافاتی غیرقابل‌انکار به‌وجود می‌آورد و به این وسیله صداها تنوع پیدا کرده و کم و بیش تمیز و تعدد می‌پذیرند و در این مرحله مستمع یک گام فراتر گذاشته و با صداهای مختلف به مقاصد نسبتاً گوناگونی استدلال کرده و به چیزهای غایب از حواس پی می‌برد ولی باز چنانکه روشن است دلالت صدا بر مقصود، عقلی و طبیعی است و در این حال ذهن مستمع و خاصه انسان به رابطه میان حادثه و صدای ویژهٔ وی کم و بیش آشنا می‌گردد و کم‌کم حوادث را با صداهای ملازم وجود آنها حکایت می‌نماید و در نتیجه حروف تهجّی از همدیگر تمیز پیدا کرده و کلمات مرکبه پیدا می‌شود. چنان که می‌بینیم مقدار زیاد و معتنی بهی از کلمات در لغت‌های گوناگون حکایت اصواتی است که در حوادث صدادار مقارن حادثه پیدا می‌شوند و در این باب استعمال اشاره با دست و سر و چشم و سایر اعضاء زیاد مؤثر هستند و مقارن این احوال، دیگر انسان به مجرّد شنیدن کلمه بی‌توقف به یاد حادثه می‌افتد و دلالت عقلی و طبعی جای خود را به دلالت لفظی می‌دهد و انسان با پیدا کردن شعور به این خاصه کار تکلّم را یکسره می‌نماید تا کار به جایی می‌رسد که انسان هنگام سخن گفتن یا سخن شنیدن از الفاظ غفلت کرده و تنها متوجه معنی می‌شود چنانکه گویی معنی را می‌گوید یا می‌شنود یعنی معنی به حسب عقیده وی خود لفظ گردیده و از اینجاست که زشتی و زیبایی، محبوبیت و منفوریت معنی در لفظ تأثیر کرده و گاهی می‌شود که صفتی از معنایی به لفظی و از لفظ به معنای دیگر و همچنین ... سرایت می‌کند. اینجاست که کار اعتبار تمام شده و به حسب اعتبار لفظ عین معنی می‌شود. ... در همه کلمات لفظ نمایندهٔ معنی گردیده و بلکه در ظرف اعتبار و محیط تفهیم و تفهم، خود معنی می‌گردد» (طباطبایی، ۱۳۵۰: ۲۱۶– ۲۱۵).

هرچند که این نظریه، حوادث بی‌صدا را نمی‌تواند توجیه کند و پاسخی برای نام‌گذاری اشیا — به ویژه بی‌صدا — ندارد و تمایز حروف تهجی و پیدایش کلمات مرکب هنوز در آن روشن و مرتبط با بحث ایشان نیست، اما نکتهٔ مهمی را در بردارد که همان تبدیل لفظ به معناست. لفظ، خودش معناست؛ چرا که عواطف، خود را در لفظ نهان می‌کنند و سراسر آن را به تصرف درمی‌آورند. از طرفی، لفظ در حالت‌ها و موقعیت‌های متفاوت و گوناگون به زبان می‌آید؛ پس این لفظ که به معنا تبدیل شده، در موقعیت‌های ویژه به زبان می‌آید و از این رو، آن موقعیت ویژه، مصداق آن لفظ می‌شود؛ یعنی رابطهٔ بیرونی و جهان خارج. پس یکی از عوامل مهم در معنا دادن لفظ، همان موقعیت است؛ یعنی شرایط و وضعی که لفظ در آن هنگام به زبان آورده می‌شود. حالت درونی انسان نیز تغییری در شکل تلفّظ لفظ ایجاد می‌کند و معنای واژه یا لفظ را کامل می‌سازد. بنابراین می‌توان سه عامل را برشمرد:

الف. موقعیت

ب. حالت درونی و ذهنی

پ. همنشین‌ها

علاوه بر اینها، خود واژه و ویژگی‌های صوتی نیز معنای عاطفی دیگری را می‌افزاید. صداها و نام‌آواها در غزلیات مولانا همین نقش را بازی می‌کنند؛ حتی به گونه‌ای خود لفظ تبدیل به معنای خود می‌شود. دکتر رضا براهنی می‌گوید: «در شعر گفتن، نوعی بازگشت وجود دارد به سوی دوران کودکی شاعر و نیز به سوی دوران کودکی انسان. شعر، رقص شورانگیز و پاک و پرتصویری است در میان باغ‌های تنهایی انسان با طبیعت. شعر، نوعی به رقص برخاستن است در میان اشیاء به وسیلهٔ کلمات ...» (براهنی، ۱۳۵۸: ۱۵). ایشان غزلی از مولانا را به عنوان نمونه ذکر می‌کنند که چنین است:

عف عف عف همی زند اشتر من ز تف‌تفی
وع وع وع همی کند حاسدم از شلقلقی
وع وع وع چه گویدم طفلک مهد بسته را
دق دق دق همی رسد گوش مرا ز وق‌وقی
قو قو قوی بلبلان نعره همی زند مرا
قم قم قم شب غمان تا به صبوح ساقی‌ای
تن تن تن ز زهره‌ام پرده همی زند نوا
دف دف دف از این طرب پرده درد ز رقرقی
گل گل گل شکفت و من بلبل بینوا شدم
غل غل غل همی زنم در چمنش ز وق‌وقی
جم جم جم ز جام جم جمجمهٔ مرا نوا
نی نی نی به دف زند کآتش عشق مطلقی
هی هی هی شب غمان می‌بردم به طور او
کف کف کف مرا مده در ظلم عشقشقی
دم دم دم همی دهد چون دهلم هوای او
خم خم خم کمند او می‌کشدم که عاشقی
دل دل دل ز زلف او ره نبرد به هند و چین
غم غم غم ظلام آن ره زندش که عاشقی
هو هو هو همی رسد از سوی کبریای حق
دل دل دل که دل منه جانب این مدَقتی
دو دو دو چو گوی شو در خم صولجان او

افلاطون معتقد بود که بین لفظ و معنا دلالت طبیعی و ذاتی وجود دارد. بسیاری از صاحب‌نظران در قرون وسطا نیز همین عقیده را داشتند؛ اما امروزه، به‌ویژه با پژوهش‌های سوسور، این اندیشه دیگر جایگاهی میان زبان‌شناسان ندارد. رابطهٔ لفظ، که صوت است، با معنا، بدون تردید قراردادی است نه طبیعی. معنا همان تصور و مفهوم درونی و ذهنی است که با لفظ از طریق «تداعی» رابطه برقرار می‌کند. پس البته مقصود از معنا، همان مصداق خارجی یا پدیدهٔ بیرونی نیست

می می می‌رسد تو را جم جم جام حق‌حقی
حق حق حق همی زند فایض نور شمس دین
دق دق دق منه به خود حرف خرد که دق‌دقی[1]

به هر حال، چنان که پیش‌تر نیز اشاره کردم، نام‌آواها بازماندهٔ همان شیوه‌های ابتدایی سخن گفتن انسان است که پیش از تحوّل زبان، بدان تکلّم می‌کرد و در آن شیوه، بشر ابتدایی همچون حیوانات، با صداها عاطفه و دریافت خود را بروز می‌داد و این عملی است که نوزادان انجام می‌دهند. در واقع، مولانا بدین شیوه نوعی بازگشت به زبان نخستینهٔ بشری را به نمایش می‌گذارد که بیانگر روح طبیعت‌گرای اوست؛ روحی که همهٔ چیزها، حتی زبان، را پاک و نخستینه می‌خواهد؛ چرا که دچار عواطفی می‌شود که با زبان رایج و شکل‌گرفته نمی‌توان بیان کرد؛ درست برخلاف آنچه موریس کونفورث و همکارانش می‌پندارند، آنان معتقدند «... اگر انسان گمان برد که اندیشه‌ای دربارهٔ چیزهایی دارد که فاقد کلماتش هست، یا اینکه افکاری دارد که با زبان نمی‌تواند بیان کند، خود را فریب داده است[10]». نگرشی مانند آنچه کونفورث می‌گوید، اساساً اندیشه‌ها و عواطفِ فراتر از زبان را نفی می‌کند و به روان‌شناسی ذهن و زبان انسان توجه ندارد. بسیار اتفاق افتاده است که کسی از شدّت شادی یا ترس یا اندوه و یا هر چیز دیگر، زبانش بند آمده و چیزی نمی‌تواند بگوید، مگر اینکه آن حس تعدیل‌تر و آرام‌تر گردد تا بتواند در قالب زبان جای بگیرد. گاهی اشک جای کلام و زبان را می‌گیرد و این نتیجهٔ شدّت یا گسترهٔ حس و اندیشهٔ درونی است، که جز این عمل نمی‌تواند چیزی را برتابد. نمونه‌های این رفتارها در کنش‌های انسانی کم نیست؛ به‌ویژه وقتی وارد اندیشه‌ها و احساس‌های متناقض‌نمای عرفانی می‌شویم. از این روست که بسیاری از عارفان، در حال بیخودی به شطحیات روی می‌آورند.

این ادراکات چنان گسترده و پهناور و ژرف است که در قلمرو زبانِ جاری نمی‌گنجد. اریک فروم به درستی می‌پرسد: «برای توصیف یک احساس ساده، مثلاً چشایی، کلمات قدرت خود را از دست می‌دهند. آیا برای بیان تجربیات عاطفی احساسات درونی خود نیز با همین وضع روبه‌رو نیستیم؟» (فروم، ۱۳۴۹: ۱۳). عین‌القضات نیز دربارهٔ تجربه‌های عمیق عرفانی می‌گوید: «... مدرکات عالم ملکوت چون ظاهر نبود همگنان را، لابد آن را الفاظی موضوع نبود، و چون کسی خواهد که از آن خبر دهد، لابد او را از آن الفاظ موضوع، لفظی به طریق استعاره بباید گفت» (همدانی، ۱۳۶۲: ۲۸۶– ۲۸۷). در واقع، در این مرحله زبان به نماد تبدیل می‌شود و حتی صداها نیز از خصلت نمادین برکنار نمی‌مانند. نماد، تنها تصویر نیست. «در کنار نمادهای تصویری، صداهای نمادین نیز آثار عاطفی مختلفی را بر جای می‌گذارد که به آن، نشانه‌های شنیداری می‌گویند. نمادها و نشانه‌های شنیداری از طریق اندام حسّ گوش و نظام شنوایی دریافت می‌شوند. این صداها با تجربیات و پیشینه‌های ذهن درآمیخته می‌شوند و معانی‌ای ویژه را تولید می‌کنند؛ به عنوان مثال، صدای جغد، فضای ویرانی و شوم را ایجاد می‌کند؛ صدای کلاغ نشانهٔ بدیمنی و بدخبری است؛ صدای توفان نشانهٔ مرگ و نیستی و نابودی است؛ صدای تیک‌تاک ساعت نشان از گذر عمر و گذشت زمان را دارد؛ صدای خروس نشان از دمیدن صبح دارد و صدای جیرجیر سیرسیرک‌ها شب را تداعی می‌کند. آثار این صداها و نشانه‌های تصویری و شنیداری، در روح و روان آدمی معنای مختلفی را خلق می‌کند» (کریمی، ۱۳۸۰: ۶۳). مولانا در غزلیاتش به همین طریق، زبان را در حالت‌های گسترده و ژرف عاطفی هنجارشکنی می‌کند و شادمانگی کودکانهٔ بشر ابتدایی را زنده می‌سازد و می‌خواهد حالت‌ها و معناهای گوناگون را در روح و روان خلق کند. تمام نام‌آواهایی که وی به کار می‌برد، معناهای خود را به همان شیوه‌هایی که گفتیم، به دست می‌آورند؛ یعنی باید در موقعیتی ویژه، از طریق ویژگی‌های صوتیِ خود واژه، با حالت‌های درونی و ذهنی خواننده رابطه برقرار کنند و در نهایت، در ساختار زبانی وارد شوند تا به وسیلهٔ همنشین‌هایشان معنا به دست آورند. این حالتی است که خود مولانا حس کرده و طی کرده است تا لفظی را به زبان آورد که با حالت درونی او تطابق داشته باشد. تردیدی نیست که مولانا در حالت بیخودی ناب و شور بی‌حساب، خود را و عاطفه و احساس و ادراک خود را در آن لفظها ریخته است تا فراتر از واژه‌های معمولی و رایج، خودش و ادراک و احساسش را بیان کند؛ احساسی که دیگر نمی‌تواند در او بماند و محبوس شود؛ احساسی که خودبه‌خود می‌جوشد و بیرون می‌ریزد و جلوی آن را نمی‌توان گرفت. این جوشش و فیَضان روح و احساس مولاناست:

تو مپندار که من شعر به خود می‌گویم

تا که هشیارم و بیدار، یکی دم نزنم
به بیت‌های زیر توجه کنید:
باد آمد و با بید همی گوید هی هی
این جنبش و این شورش و این رقص تو تا کی؟ (کلیات شمس، ج ۷، ص۱۴۴)

صدای «هی هی»، که به گونه‌ای وزش باد در شاخ و برگ‌های بید را تداعی می‌کند، گویی نشانگر تلنگری است که باد به بید می‌زند و تنبّهی ایجاد می‌کند. تخیّل و حسّ درونی مولانا، باد را به سخن می‌آورد و صدای آن را در شعر وارد می‌کند و به تفسیر درونی و عاطفی و تخیّلی صدای آن از دیدگاه روحی خود می‌پردازد.

طرب جهانی، عجبِ قِرانی
تو سماع جان را ترِلایلایی
بزنی ز بالا، ترِلایلالا
تو نه یک بلایی، تو دو صد بلایی (کلیات شمس، ج۷، ص۴)

«ترِلایلا» صدای طرب و شادی هنگام رقص است. مولانا به جای «نوای موسیقی»، این نام‌آوا را نشانده است. اصطلاح نوا یا آوا یا موسیقی، یا هر چیز دیگر، نمی‌تواند حالت طرب را تصویر کند. مولانا در واقع این صدا را به واژهٔ معنی‌دار تبدیل کرده و صدایی نمادین ساخته است و به عبارت بهتر، صدا را تصویر کرده است. این تصویر صدا، عمق نفوذ تخیّل مولانا در ذات پدیده‌ها و اشیاء را نشان می‌دهد؛ چنان که در غزل دیگر نیز می‌گوید:

مرد سخن را چه خبر از خمشی همچو شکر؟
خشک چه داند چه بود تَر؟ للا تَر للا (کلیات شمس، ج ۱، ص۳۱)

نام‌آواها بازماندهٔ همان شیوه‌های ابتدایی سخن گفتن انسان است که پیش از تحوّل زبان، بدان تکلّم می‌کرد و در آن شیوه، بشر ابتدایی همچون حیوانات، با صداها عاطفه و دریافت خود را بروز می‌داد و این عملی است که نوزادان انجام می‌دهند. در واقع، مولانا بدین شیوه نوعی بازگشت به زبان نخستینهٔ بشری را به نمایش می‌گذارد که بیانگر روح طبیعت‌گرای اوست؛ روحی که همهٔ چیزها، حتی زبان، را پاک و نخستینه می‌خواهد

«للا» بلافاصله پس از واژهٔ «تَر»، ناخودآگاه به ذهن و زبان مولانا می‌آید و شور و شوق درون او را برملا می‌سازد؛ حال آنکه این صدا هیچ ارتباط مستقیمی با بیت ندارد. ممکن است برخی معتقد باشند که فقط برای پر کردن وزن و مصراع آمده است؛ اما مولانا چنین تکلّفی را هرگز به خرج نمی‌دهد. این صدای شادمانگی درون روح و روان مولاناست که خود را آینه می‌داند، نه مرد مقالات؛ آینه‌ای که خاموش است؛ اما در درونش بسیار جنبش و جوشش می‌گذرد و منعکس می‌شود؛ چنان که در بیت بعدی می‌گوید:

آینه‌ام آینه‌ام، مرد مقالات نه‌ام
دیده شود حال من ار چشم شود گوش شما

و آشکار می‌سازد که از طریق گوش و به وسیلهٔ صدا، حال خود را آشکار می‌کند. در واقع، «للا» همان حالت درون مولاناست و صدای روح و دل او، و تقریباً بدین معنا که «من از خموشی خود شادم». در بیت دیگر:

من چنگ توام، بر هر رگ من
تو زخمه زنی، من تن تننم (کلیات شمس، ج ۴، ص۷۴)

«من تن تننم» جمله‌ای است که با صدا هنجارشکنی شده است؛ یا اگر بهتر می‌پسندید، ساختارشکنی شده است. این یک جملهٔ اسمیه است. به جای «تن تنن» می‌توان یک اسم یا صفت گذاشت. بنابراین، «تن تنن» می‌تواند جزو هریک از این طبقه‌های دستوری باشد و در رابطهٔ جانشینی قرار بگیرد. این صدای نمادین می‌تواند به جای شاد، سرمست، خوشحال، اثرپذیر، تسلیم، متعلّق به تو، چنگ، صدادهنده و ... آمده باشد. همین حالت مبهم، نشاط ناشناختهٔ روان مولانا را پدیدار می‌سازد.

خانهٔ دل باز کبوتر گرفت
مشغله و بقو بقو درگرفت
غلغل مستان چو به گردون رسید
کرکس زرین فلک پر گرفت (کلیات شمس، ج ۱، ص۲۹۹)

«بقوبقو» صدای کبوتران است. مولانا به جای اینکه بگوید «صدای کبوتران می‌آید» فضای صوتی محیط را تصویر می‌کند تا در ذهن خواننده بپیچد؛ چنان که در ذهن و درون خودِ مولانا این صداها پیچیده است. این تصویری صوتی از تجمّع عاشقان و همهمه و هیاهوی آنان است.

گاهی مولانا ارکان عروضی را مستقیماً می‌آورد و به جای کلمه و جمله، طرب درونی یا اندیشهٔ خود را به وسیلهٔ آنها بیان می‌کند:

مستفعلن مستفعلن، اکنون شکر پنهان کنم
کز غیب جوقی طوطیان آورده‌اندم غارتی (کلیات شمس، ج ۵، ص۱۹۴)

این رکن‌ها در اینجا به عنوان صدا به کار برده شده‌اند و به

گونه‌ای دلالت بر خاموشی می‌کنند؛ خاموشی‌ای که خود، صداست؛ گویا «مستفعلن» پرده‌ای است که بر روی کلام افتاده و آن را پوشانده است؛ چنان که در غزلی دیگر می‌گوید:

تو سخن گفتن بی‌لب، هله خو کن چو ترازو
که نماند لب و دندان چو ز دنیا گذر آید (کلیات شمس، ج ۲، ص۱۲۸)

شلی می‌گوید: «اصوات و نیز افکار، بین خود و نسبت به آنچه خود نمودار آنند، پیوندهایی دارند و همواره معلوم شده است که درک نظم آن پیوندها، با درک نظم پیوندهای افکار مرتبط است. بنابراین زبان شاعران همیشه نوعی تکرار یکسان و هماهنگ اصوات را ایجاب کرده است که بدون آن، شعر شعر نیست» (دیچز، ۱۳۶۶: ۱۸۹). این عملی است که مولانا شاید بیش از دیگران انجام داده و بین اصوات و افکار و احساسات پیوندی عمیق ایجاد کرده است. وی تجربیات درونی و احساسات و افکار را به شکل پدیده‌ای حسی (صوت) در دنیای خارج بیان می‌کند. این کلام را با منطق عادی و روزمره نمی‌توان سنجید؛ زیرا تحت تسلط عواملی چون درجهٔ شدت احساسات و تداعی معانی است. گوینده، برای بیان یک جمله، عملاً پیام خود یا آنچه را که قصد انتقال آن را دارد، چه اندیشه یا تصوّر یا خواسته یا عاطفه، در قالب آن ساخت‌های معنایی می‌ریزد که دستور زبان مجاز می‌دارد. سپس صورت‌های نحوی و واجی مناسب با این ساخت معنایی برگزیده می‌شود و آنگاه بر اساس طرح آوایی، کلام از طریق صوت پدید می‌آید. حالات و عواطف شدیدی که نمی‌توانند در ساخت‌های نحوی قالب‌گیری شوند، یا به عبارت دیگر، نمی‌توانند به زبان درآیند، غالباً این ساخت‌ها را می‌شکنند و پیام را به اصواتی تبدیل می‌کنند که خارج از حوزه‌های دستوری زبان است و هرگاه واژگانی برای آنها یافت نشود، همان اصوات نقش واژگان یا جمله را بازی می‌کنند و تصویری صوتی از عاطفه و احساس ارائه می‌دهند و خواننده یا شنونده را عملاً وارد حوزهٔ آن عاطفه می‌سازند تا در صورت استعداد و آمادگی، مستقیماً به تجربهٔ عاطفی دست یابد.

در واقع، مولانا بدین شیوه اصوات را به رقص می‌آورد و به‌دست افشانی می‌کشاند و بدین ترتیب است که غزل مولانا با موسیقی پیوند تنگاتنگ می‌یابد و گویا گاهی هیچ ابزاری برای فیضان و جوشش عاطفه و ادراکش، جز زبان جهانی موسیقی کفایت نمی‌کند.

سر نهم آنجا که سرم مست شد
گوش نهم سوی تنن تن تنن
نکته مگو، هیچ به راهم مکن
راه من این است، تو راهم مزن (کلیات شمس، ج ۴، ص۲۹۳)

بدین ترتیب مولانا در حالات شدید خود، زبان موسیقی را به کار می‌گیرد و دست به دامن مطرب نیز می‌شود تا حال او را به زبان موسیقی بگوید:

مطربا، بهر خدا تو غیر شمس‌الدین مگو
بر تن و جان وصف او بنواز، تن تن تن تنن (کلّیات شمس، ج ۴، ص۲۱۷)

پی‌نوشت

۱. البته من این غزل را در کلیات شمس، چاپ مرحوم فروزانفر نیافتم؛ گویا از غزل‌هایی است که به تقلید از شیوهٔ مولانا سروده شده است و از خود وی نیست؛ احتمالاً منسوب بدوست.

کتابنامه

– راسل، برتراند، ۱۳۵۷، تحلیل ذهن. ترجمهٔ منوچهر بزرگمهر. چاپ دوم، تهران: شرکت سهامی انتشارات خوارزمی.
– اچسون، جین، ۱۳۶۴، روان‌شناسی زبان. ترجمهٔ دکتر عبدالجلیل حاجتی. چاپ اوّل، تهران: امیرکبیر.
– صفوی، کورش، ۱۳۶۰، درآمدی بر زبان‌شناسی. چاپ اوّل، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
– ناتل خانلری، پرویز، ۱۳۶۱، زبان‌شناسی و زبان فارسی. چاپ چهارم، تهران: توس.
– نفیسی، آذر، «آشنایی‌زدایی در ادبیات». کیهان فرهنگی. سال ۶، شمارهٔ ۲.
– پالمر، فرانک. ر، ۱۳۶۶، معنی‌شناسی. ترجمهٔ کورش صفوی. چاپ اول، تهران: نشر مرکز.
– طباطبایی، محمدحسین، ۱۳۵۰، اصول فلسفه و روش رئالیسم. ج ۲، قم: مطبوعات دارالعلم.
– براهنی، رضا، ۱۳۵۸، طلا در مس. ج ۱، چاپ سوم، تهران: زمان.
– کونفورث، موریس و دیگران، ۱۳۶۸، زبان، تفکر و شناخت. چاپ دوم، تهران: تو.
– فروم، اریک، ۱۳۴۹، زبانِ ازیادرفته. ترجمهٔ دکتر ابراهیم امانت. چاپ اول، تهران: مروارید.
– همدانی، عین‌القضات، ۱۳۶۲، نامه‌ها. ج ۲، به اهتمام علی‌نقی منزوی و عفیف عسیران. چاپ دوم، تهران: منوچهری و زوّار.
– کریمی، عبدالعظیم، ۱۳۸۰، تعلیم و تربیت نامرئی. چاپ اول، تهران: مؤسسهٔ فرهنگی منادی تربیت.
– دیچز، دیوید، ۱۳۶۶، شیوه‌های نقد ادبی. ترجمهٔ دکتر غلامحسین یوسفی و محمدتقی صدقیانی. چاپ اول، تهران: علمی.