از هنجارگریزی تا فرا هنجارگریزی و خاموشی
در غزلیات شمس در تعامل زبان و هیجانات

امیر سلطان‌محمدی*

سیدمهدی نوریان**

اسحاق طغیانی***

چکیده

غزلیات مولانا که تعامل احساس و هیجان او با زبان عقل اوست، یکی از شور انگیزترین اشعار غنائی جهان است. در تعامل این هیجان و زبان و بسامد متغیر این تعامل که به چه میزان هیجانات در آفرینش غزل موثرند و به چه میزان عقل و زبان ـ شعر او را از نوعی هنجار به هنجار گریزی و در نهایت در اوج هیجانات به نوعی فرا هنجارگریزی می‌کشاند که نمونهٔ آن را غیر از شعر او بسیار نادر می‌توان یافت. به شکلی که در شعر هرچه بسامد احساسات بالاتر می‌رود شعر او به هنجارگریزی نزدیک می‌شود و گاهی به اصوات بی‌معنی و نهایتاً به خاموشی تبدیل می‌شود. ما در این سیاهه به طبقه‌بندی این اشعار در فاصلهٔ بین هنجارگریزی تا فرا هنجارگریزی و نهایتاً خاموشی که در مباحث زبان‌شناسی و روان‌شناسی مطرح گردیده است، پرداخته ایم و شرایط آن‌ها را مورد تحلیل و بررسی قرار داده‌ایم.

واژه‌های کلیدی

زبان (ذهن)، هیجانات، غزلیات مولانا، هنجارگریزی، فراهنجارگریزی

مقدمه

بی‌شک جلال‌الدین بلخی در بین شاعران پارسی‌گو مقامی شامخ و خاص را داراست. این شاخص بودن هم از لحاظ معنا، هم از لحاظ فرم و ظواهر شعری و هم به دلیل ترجمهٔ احوال اوست. یکی از شاخصه‌های وی چنان که مشهور است این است که غزلیات او فی‌البداهه و برخی از آن‌ها در حالتی خلسه مانند و همراه با ادوات موسیقی سماع و در سکر بوده است. (سپهسالار، ۱۳۸۵: ۴۰) و در آن‌ها تأملاتی از لون تأملات شعرا وجود نداشته است. شعرهایی که به قول برخی مولانا با یک دست‌کاری کوچک گاه می‌توانسته آن‌ها را به اوج فصاحت و بلاغت برساند (سروش، ۱۳۷۶: ۴۸).

این حالات روحی، حالات خلسه مانند، عدم پرداخت شعر و مواردی از این قبیل در بستر زبان رخ می‌دهد و به شکل محصول ادبی خود را نشان می‌دهد و در بسیاری از موارد محصول آن یک نوعی از «هنجارگریزی» است. هنجارگریزی را اول بار « لیچ» (lich)، در مباحث ساختارشناسی زبان شعر مطرح کرد و آن را یکی از دو موردی برشمرد که به وسیلهٔ آن کلامی را برجسته‌سازی می‌کنیم. او هشت نمونه هنجارگریزی را مطرح می‌نماید که نمونه‌هایی از انحراف از قواعد حاکم بر زبان خودکار یا زبان معیار است. (رک: صفوی، ۱۳۷۳، ج ۱: ۴۴) البته نمونه‌های هنجارگریزی لیچ، چنان که خواهیم دید قابل توسع است.

در غزلیات شمس ما به نمونه‌هایی از این هنجارگریزی‌ها بر می‌خوریم که به قول مرحوم زرین‌کوب از گونه‌ای به سامانی

---

* دانشجوی دوره دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان .

** استاد دانشگاه اصفهان، زبان و ادبیات فارسی، اصفهان، ایران.

*** استاد دانشگاه اصفهان، زبان و ادبیات فارسی، اصفهان، ایران.

تاریخ دریافت: تاریخ پذیرش:

شعری شروعمی شود و گاه به ایجاد الفاظ نامأنوس و خلاف قیاس می‌رسد. (زرین‌کوب، ۱۳۸۶: ۲۸۹) و در نهایت با طی این مرحله گاه به الفاظ و عبارات مهمل و فاقد معنی می‌انجامد و البته این ساخت‌شکنی‌ها از آن جا که همراه با نوآفرینی یا ساخت آفرینی است، مطبوع طبع واقع می‌شود (همو، ۱۳۷۲: ۱۶).

بگذارید بحث را از تعریف «ازرا پوند» (Ezra Pound) از شعر و تصویر شروع کنیم. او گره خوردگی عاطفه و عقل را تصویر و شعر می‌داند. (رک: ولک و وارن، ۱۳۷۳: ۲۰۹). از این رو هر گاه شعر و تصویری شاعرانه خلق می‌شود عواطف و عقل یا تفکر با هم گره می‌خورند و تعامل دارند. از آن جا که در بین زبان‌شناسان، زبان و تفکر گاه یک چیز یا دو چیز بسیار نزدیک و مرتبط به هم شناخته می‌شوند و تکامل هر دو، یک شکل و در یک برهه صورت می‌گیرد، (ویگوتسکی، ۱۳۶۷: ۸۷) ما از این موارد گاه به جای هم و در یک معنا استفاده می‌کنیم.

به نظر می‌رسد یکی از تفاوت شعرها به خاطر تناسب این گره خوردگی یعنی تفکر و زبان با عواطف و احساسات است به این معنی که محصول خلق شده (شعر یا نثر ادبی) به تناسب این که عاطفه در این گره خوردگی چه سهمی دارد و یا سهم تفکر چقدر است، متفاوت خواهد بود.

در مباحث نوروسایکولوژی، زبان و تفکر مربوط به نیمکرهٔ چپ و عواطف و احساسات در نیمکرهٔ راست مغز هستند (کاپلان، سادوک، ۱۳۷۱، ج اول: ۴۹۱). البته این موضوع برای پنج درصد انسان‌ها به طور عکس است (معظمی، ۱۳۷۸، ۷۵). بنابراین شعر در روان‌شناسی محصول تعامل نیمکره چپ با نیمکره راست است. آن گونه که ازرا پوند شعر را تعریف می‌کند از آن جا که همیشه شدّت هیجانات و عواطف در نیمکره راست که مربوط به فعالیت‌های هنری، بصری، ادراکی و موسیقایی است (کاپلان، سادوک، ۱۳۷۱، ج اول: ۲۰۶)، متغیّر است. بنابراین شعرهای تولید شده نیز متفاوتند. گاهی این احساسات در خلق شعر نسبت کمرنگ تری در برابر زبان و تفکّر دارند. گاه این رابطه به شکل مساوی و پایاپای خواهد بود و گاه غلبهٔ احساسات به شکلی که هنوز زبان و تفکر در میان است خواهد بود و در پاره‌ای اوقات احساسات به شکل کامل بر زبان و تفکّر مسلّط می‌شود و با هجومی که ناشی از شرایطی تعریف نشده، مثل هیجانات و تحریکات از هر گونه که باشد زبان را نا به سامان می‌کند. البته ما از این نوع شعری که حتی می‌توان آن را «فرا شعر» نامید، نمونه زیاد نداریم و در ادب کلاسیک فارسی فقط در شعر مولانا می‌توان نمونه‌هایی یافت. در این حالت زبان دچار اختلالی زبان پریش گونه می‌گردد؛ البته این زبان‌پریشی از نوع زبان‌پریشی‌های مطرح در مباحث نقد ادبی است که نمونه‌ای از آن را هم در قطب‌های استعاری و مجازی مطرح کرده‌اند (رک: یاکوبسن، ۱۳۶۹: ۳۹ ـ ۴۷)؛ نه از نوع زبان‌پریشی‌هایی ناشی از روان‌پریشی دائمی که در مباحث روانشناسی آمده است.

از آن جایی که غزلیات مولانا در شرایطی کاملاً موسیقایی و با سماع برگزار شده طبعاً احساسات بر ذهن و زبان در برخی موارد غلبه داشته است و بسامد این غلبه متفاوت است. این معاملهٔ احساسات و زبان طبعاً باعث هنجارگریزی‌هایی در شعر مولانا می‌شده است. اما به خاطر نسبت متفاوت این معامله، این هنجارگریزی‌ها به یک شکل پدیدار نمی شده و انواع مختلفی داشته است که برخی از آن‌ها در هشت گونه هنجارگریزی لیچ مطرح است و برخی در مباحث او وجود ندارد. در نمونه‌های دیگری هم طبق تعاریف و قواعد لیچ این تعامل دیگر هنجارگریزی نمی‌سازد بلکه به خاطر غلبه کامل احساسات بر زبان شعر را به ورطه «فراهنجارگریزی» می‌کشاند و گاهی که احساسات بر تمام وجود زبان غلبه می‌کند و مولانا در آن‌ها غرق می‌شود و او را به «خاموشی» می‌کشاند.

بر اساس همین تعامل ما اشعار مولانا را در سه حیطه هنجارگریزی قرار دادیم سپس تحلیل آن را بر اساس همین تعامل خواهیم داشت که در این سه مورد در مورد اول ذهن و زبان غالب است، در مورد دوم رابطهٔ ذهن و زبان با عواطف و احساسات برابر و پایاپای است و در مورد سوم عواطف بر زبان غلبه می‌کند و یک حیطه را هم به فراهنجارگریزی اختصاص داده‌ایم که

مبحثی تازه و بی‌سابقه است که در آن ذهن و زبان به کل در برابر احساسات رنگ می‌بازد و به خاموشی می‌رسد. البته شاید بتوان موارد دیگری نیز از هنجارگریزی‌ها را در غزلیات شمس یافت، اما چیزی که در این میان مهم است بسامد بالاست که بیشتر از انحراف از نرم در بررسی سبکی اهمیت دارد. (شفیعی، ۱۳۷۱: ۳۹) ضمناً ما در این مسوده به خاطر ضیق مجال به ذکر مشتی از شاهد مثال‌ها اکتفا می‌کنیم و مولوی‌شناسان خود از نمونه‌های انبوه آن مطلع هستند.

در پایان هم باید گفت هر انحراف نرمی را نمی‌توان ادبیات یا شعر نامید. (ایگیلتون، ۱۳۸۳: ۹) بلکه به قول زرقانی باید شرایط جمال‌شناسیک را دارا باشد. (زرقانی، ۱۳۸۸: ۸۶).

الف ـ۱) هنجارگریزی نحوی

از آن جایی که رعایت دقیق دستور موجب سترونی عاطفی می‌شود (غیاثی، ۱۳۸۶: ۱۰۲) گاه شاعر با جابه‌جایی عناصر زبان و بر هم زدن قواعد نحوی معیار، زبان خود را برجستگی می‌بخشد.

الف ـ۱ـ۱) جابجایی اجزای جمله

کاشکی از غیر تو آگه نبودی جان من خود ندانستی به جز تو جان معنی دان من

(مولوی، ۱۳۸۷: ۷۳۲)

در این نوع هنجار گریزی که در شعر هر شاعر خامل‌الذکر دیگری هم می‌توان دید. منطقه خلق‌شدگی شعر در مرحلهٔ اول تعامل عواطف با زبان است یعنی زبان بر عواطف غلبه دارد بنابراین هنجارگریزی بسیار سطحی است.

الف ـ۱ـ۲) افزودن پسوند تفضیل ساز «تر» به اسم به جای صفت

کافری‌های زلف کافر تو گشته ز ایمان جمله‌ایمان تر

(همان: ۴۵۸)

ای می‌بترم از تو من باده ترم از تو پرجوش ترم از تو آهسته که سرمستم

(همان: ۵۵۸)

الف ـ۱ـ۳) ساخت ترکیب اضافی با تکرار اسم

من آب آب و باغ باغم ای جان هزاران ارغوان را ارغوانم

(همان: ۵۸۱)

یعنی آبی که آب‌های دیگر از آن سیراب می‌شوند. یا

به غیب باشد ایمان تو غیب را عیانی که عین عین عینی و اصل اصل ایمان

(همان: ۷۱۰)

این نمونه نیز به این جهت همراه با نمونه‌های «الف» آمد که هنوز غلبه ذهن و زبان بر عواطف مشخص است و در هر دو مورد ما یکی از رشته‌های فکری مولانا را می‌بینم و آن این که در نظر مولانا، دنیا و آن چه در آن است اصالت ندارد و همه نمودی از عالم حقیقت است؛ نمونه فکری که بسیار شبیه و شاید برگرفته از عالم مُثُل افلاطون باشد که در آن افلاطون عالم و موجودات آن را سایه‌ای از عالم بالا می‌داند و انسان‌ها را در غاری زندانی می‌پندارد که فقط سایه‌هایی از حقیقت را می‌بینند و

اصالت آن‌ها را در عالم بالا می‌داند، ولی چون مردم از طفولیت به آن عادت کرده‌اند، نمی‌توانند حقیقت را درک کنند. (افلاطون، ۱۳۶۰: ۳۹۵)

در هنجارگریزی‌هایی از این دست برای مولانا نیز از باده باده‌تر و مواردی از این دست، یعنی همان باده مربوط به عالم بالا و همچنین باغ باغ یا عین عین عین یعنی اصل باغ و اصل عین که همه در عالم جسم موجودیت ندارد رشته‌ای فکری که ما در مثنوی نیز می‌بینیم در جایی که آن جا هم تفکر و زبان بر عواطف غلبه دارد می‌بینیم حکایت صیادی که سایه مرغ را شکار می‌کند. (مولوی، ۱۳۶۳: ۵۹) یا تمثیل کرم بودن انسان و سیب بودن آسمان و زمین و عدم درک درست انسان از عالم واقع که عالمی شبیه به عالم مثل افلاطونی است و گاه خود مولانا از آن به لامکان تغییر می‌کند، عبارتی که حدود هفتاد و شش بار در غزلیات شمس آمده است.

تو مکانی اصل تو در لامکان　　این دکان بر بند و بگشا آن دکان

(همان، ۱۳۶۲: ۲۲۹)

پس در این مورد غلبه اندیشه و در نتیجه زبان مولانا هویداست و هنجارگریزی در این مورد را می‌توان از قواعد نحوی و کلامی دانست که این قواعد در زبان گاه توسط پیام‌ها از بین می‌رود. (احمدی، ۱۳۷۰، ج ۱: ۷۷)

الف ـ۲) هنجارگریزی آوایی

در این مورد شاعر از قواعد هجایی و آوایی زبان عدول کرده و با هنجارشکنی زبان خود را برجستگی می‌دهد. مانند انداختن مصوت به خاطر حفظ شرایط عروضی:

دست در دامن همچون گل و ریحانشْ زنید　　نه که پرورده به سر رشتهٔ آن گلزارید

(مولوی، ۱۳۸۷، ج۱: ۳۲۸)

و یا جابجایی مصوت به خاطر قافیه:

چون بدیدم صبح رویت در زمان برخیستم　　گرم در کار آمدم موقوف مطرب نیستم

(همان: ۶۰۶)

در این مورد اگرچه از موارد دیگر متفاوت است و قابل بررسی در حیطهٔ عروض اما از آن جایی که مولانا برای حفظ وزن به شکل آگاهانه دست به پرداخت واژه می‌زند تا شعرش در قالب عروضی بگنجد و نمونه‌های بیشتری از این موارد را در مثنوی ـ که آن جا نیز غلبه ذهن آشکار است ـ می‌بینیم از این رو چون غلبهٔ ذهن و زبان برای این نمونه‌ها بر عواطف بیشتر است، آن را در قسمت «الف» آوردیم.

ب) هنجارگریزی گویشی

در این‌مورد شاعر با آوردن کلماتی که گویش معیار نیست زبان خود را از هنجار خارج می‌کند.

ب ـ۱ـ۱) هنجارگریزی گویشی با اصطلاحات عامیانه و محلی

گر تو از طفلی ز روز آگه نه ای　　خیز با ما جان بابا روز شد

(همان: ۳۳۳)

یا کلمهٔ «چپی» از مصدر «چپیدن» به معنی داخل شدن:

اگر مجنون زنجیری سر زنجیر می‌گیری　　وگر از شیرزادستی چپی چون گربه در انبان

(همان: ۶۹۵)

ب ـ۱ـ۲) هنجارشکنی گویشی با اصطلاحات و لغات یونانی

بوسیسی افندویو هم محسن و هم مه رو نیپوسه کینکابو چونم من و چونی تو

(همان: ۸۴۸)

ب ـ۱ـ۳) هنجارشکنی گویشی با اصطلاحات و لغات ترکی

واسطه برخاستی گه نفس ترک عشق پیش نشستی به لطف کای چلپی کیمسن

(همان: ۷۷۳)

شاید این گفتهٔ صبور که مولانا برای بیان اندیشه خود از به کار بردن واژه‌ها و ترکیب‌های عامیانه پرهیز نمی‌کند (صبور، ۱۳۸۰: ۳۹۶) بیشتر مصداقش مثنوی باشد و این قول مرحوم زرین‌کوب برای غزل‌های او درست‌تر است که الفاظ و تعبیرات محاوره به غزلیات مولانا یک حالت خودمانی می‌دهد. (زرین‌کوب، ۱۳۸۶: ۲۹۸). چون ما در این مواردگاه اندیشه خاصی نمی‌بینیم این موارد در حقیقت بازتاب رفتار مولانا با مردم و عوام هم کیش از یک سو و مردم دیگر ادیان و زبان‌ها از سوی دیگر است (رک: افلاکی، ۱۳۶۲، : ۲۷۴ و ۳۵۶و زرین‌کوب، ۱۳۷۴: ۲۸۷)

از آن جا که در جلسات سماع مولانا همه گون مردمی شرکت می‌کردند؛ مولانا سهم احساسی آن‌ها را برای شریک قرار دادن آن‌ها در هیجانات شکل‌گرفته به این وضعیت بیان می‌کرده است ضمن این که جالب است بدانیم، کلمات یونانی و ترکی مورد استفاده مولانا نیز کلماتی عوامانه است. (گولپینارلی، ۱۳۷۵: ۴۱۷) و اگر بخواهیم آن گونه که شفیعی می‌گوید: به این دلیل که در مثنوی ابیات ترکی و یونانی به کار نرفته شک در صحتشان انتسابشان به مولانا وارد کنیم. (رک: شفیعی، ۱۳۸۷: ۴۵) چندان درست نیست و چون آن گونه که در ادامه خواهیم دید، موارد بسیار دیگری هست که در مثنوی وجود ندارد و نمی‌توان آن‌ها را از مولانا ندانست صرف این که نمونه‌ای در مثنوی از آن‌ها وجود ندارد چون فضای فکری بر مثنوی غلبه دارد و فضای احساسی بر غزلیات.

اما در این موارد عواطف و احساسات نسبت به ذهن در مقایسه با موارد «الف» بالاتر و حالتی پایاپای دارد اما هنوز عواطف زبان را زیر پا نگذاشته‌اند.

ب ـ۲) هنجارگریزی زبانی

که شاعر در این نمونه هنجارگریزی از موارد متداول در زبان قبل از خود استفاده می‌کند که باستان‌گرایی نیز نامیده می‌شود. (صفوی، ۱۳۷۳، ج ۱: ۵۴).

این نکته را در خراسانی بودن سبک مولانا نیز می‌توانیم ببینیم. (شمیسا، ۱۳۷۴: ۲۳)

برای مثال آمدن اسم اشارهٔ بیان وصف جنس (از این) که از ویژگی‌های سبک خراسانی است (رک. بهار، ۱۳۸۱، ج۱: ۳۹۲)

هست اندر پس دل واقف ازین جاسوسی که بگوید همه اسرار گرش بفشارند

(مولوی، ۱۳۸۷: ۳۱۸)

و یا مانند آمدن «تاء» به جای «دال» در سوم شخص جمع مثل: «رهیدیت» در:

ای اهل رباط وارهیدیت کز خط خوشش جواز آمد

(همان: ۲۹۶)

که نمونه‌های زیادی از آن را در معارف بهاء ولد می‌بینیم برای نمونه (رک: معارف، ۱۳۶۷: مقدمه)

ب ـ ۳) هنجارشکنی واژگانی

شاعر دست به خلق واژه‌های جدید می‌زند که در این مورد مولوی بی‌نظیرترین شاعر پارسی‌گوست به گونه که حدود هفتاد و پنج هزار ترکیب دارد که ده هزار ترکیب آن جدید است. (فروزانفر، ۱۳۳۷: ۳ـ۱۵۲)

گفت که دیوانه نه ای لایق این خانه نه ای رفتم و دیوانه شدم سلسله بندنده شدم

(مولوی، ۱۳۸۷: ۵۴۶)

سیب را بویید موسی جان بداد باز جو آن بو ز سیبستان کیست

(همان: ۳۰۰)

در این دو مورد نیز گرچه هیجانات و عواطف غلیان دارند ولی مثل تمام مواردی که در قسمت «ب» آمده این غلیان بر زبان نمی‌چربد و هنجارشکنی دارای ساختی منطقی در شعر است.

ب ـ۴) هنجارشکنی معنایی (نوع اول)

شاعر با عدول از قواعد معنایی زبان دست به تصویر آفرینی می‌زند مواردی چون تشخیص، استعاره و پارادکس محصول همین هنجارگریزی است (صفوی، ۱۳۷۳: ۵۱). این مورد از هنجارشکنی را در دو بخش گنجاندیم و بخشی از آن را در مورد «ج» خواهیم آورد. از آن جا که برخی از تصویرسازی‌های مولانا در حالتی که هنوز حضور زبان برجسته است مشاهده می‌شود و از تصویرهایی است که ممکن است در شعر شعرای دیگر هم دیده بشود و تصویرسازی‌هایی ملایم و همراه با تعامل پایاپای ذهن و عواطف است این موارد را در بخش «ب» آوردیم.

ای شه جاودانی و ای مه آسمانی چشمه زندگانی و گلشن لامکانی

(مولوی، ۱۳۸۷: ۱۰۷۰)

در گلشن ذوق او فرو رو که نرگس و لاله‌ها چه دارد

(همان: ۲۹۳)

ج ـ۱) هنجارشکنی معنایی (نوع دوم)

چنان که آمد برخی از این نمونه هنجارگریزی‌ها با موارد آمده در بخش قبل متفاوت است در این موارد غلبهٔ جنبهٔ خیال و عاطفه بر زبان بالا می‌رود و تصاویر گاه علاوه بر نو بودن غیرقابل درک هم می‌شوند، مثل:

حلاج اشارت گو از خلق بدار آمد وز تندی اسرارم حلاج زند دارم

(مولوی، ۱۳۸۱: ۵۶۲)

در مضامین ادبیات همیشه حلاج خودش برسردار است و حتی حافظ که مضامین را پرداخت و بازآفرینی می‌کند به همین شکل مضمون را می‌آورد.

حلاج بر سردار این نکته خوش سراید کز شافعی نپرسند امثال این مسائل

(حافظ، ۱۳۸۳: ۴۱۵)

اما در شعر مولانا حلاج شاعر را از تندی اسراردار می‌زند!

گوشم شنید قصهٔ ایمان و مست شد کو قسم چشم صورت ایمانم آرزوست

(مولوی، ۱۳۸۷، : ۲۰۳)

مستی گوش با قصهٔ ایمان!!!

بخند موسی عمران به کوری فرعون بخور خلیل خدا نوش کوری نمرود

(همان: ۳۷۲)

خلیل خدا نوش؛ تصویری که ساختنش علاوه بر ذهن بسیار خلاق، جسارت روحی بالایی می‌طلبد.

و تصاویر دیگری از این قبیل که تعداد آن‌ها بسیار زیاد است. تصاویری که گاه شعر او را به نوعی شعر سوررئال نزدیک می‌کند. (سرامی، ۱۳۶۹: ۷۰) تصاویری حیرت آفرین که به راحتی انتقال معنا نمی‌دهند گویی همان نکته‌ای است که در نوروسایکولوژی مطرح است که نارسایی تکلّمی منشأ عاطفی و هیجانی دارد. (عسگری و عنایتی و نقی پور، ۱۳۸۹: ۲۸۵). در این مرحله عواطف مولانا بر زبان او غلبه دارد و از این رو است که تصاویر، تصاویر فراواقعی یا سوررئالیستی می‌شوند. در تقسیم‌بندی اعمال روح توسط یونگ چهار بخش متمایز تعریف می‌شود که بخش اول خرد است که محصول شعری مولانا در این عمل روانی همان موارد الف بود. در مورد دوم خرد با هیجان و احساس تعاملی سازنده و پایاپای دارد که توضیح آن در قسمت «ب» رفت. اما در این موارد که در بخش «ج» می‌آید گویی هیجانات و احساسات تغذیه‌کننده روح مولاناست و حضور خرد بسیار کم رنگ است. این دسته از اشعار نشانگر خلاف ادعای کسانی است که می‌گویند: شعر مولانا فقط برای هنر نیست. (رک: سیدی و صفری، ۱۳۸۶، ۶۸). در این موارد اتفاقاً گویی مولانا یک شاعر پارناسین است که شعر را صرفاً برای شعر بودنش و التذاذ روحی سروده و هیچ توجیه اندیشه‌ای برای آن قابل دریافت نیست.

علاوه بر هنجارگریزی‌های یاد شده که لیچ آن‌ها را مطرح می‌کند، نمونه‌های پربسامد دیگری در غزلیات شمس می‌بینیم که برای تکمیل بحث سابق آن‌ها را می‌آوریم.

ج ـ ۲) هنجارگریزی عروضی

ج ـ۲ـ۱) استفاده از اوزان کم کاربرد و ابداعی

همان طور که مرحوم فروزانفر اشاره به استفاده مولانا از اوزان گوناگون و متروکه دارند (فروزانفر، ۱۳۲۷: ص) و پورنامداریان به این موضوع اشاره می‌کند که مولانا از هفده وزن کم کاربرد و سیزده وزن ابتکاری بهره می‌برد (پورنامداریان، ۱۳۸۴: ۱۶۶) و فشارکی در مقاله‌ای ممتع، نمونه‌هایی از این موارد را می‌آورد (فشارکی، ۱۳۷۱: ۴۸ ـ ۵۱).

اما هیچ یک اشاره به این موضوع نمی‌کنند که مولانا در بعضی موارد پا را ورای نوآوری گذاشته و ارکان شمس قیسی را دست‌خوش هنجارگریزی‌های عمیق کرده است. در عروض شمس قیس هر مصرع حداکثر شانزده هجا و چهار جزء دارد (رک: شمس قیس رازی، ۱۳۳۸: ۹۰ ـ ۹۱)، اما مولانا گاه بیست هجا در یک مصرع آورده، مانند غزلی با مطلع:

آینه‌ام من آینه‌ام من که تا بدیدی روی چو مـــاهش

چشم جهانم چشم جهانم تا که بدیدی چشم سیاهش

(مولوی، ۱۳۸۷: ۴۹۵)

یا حتی در یک شعر بیست و چهار هجا و شش جزء آورده که نوبری بی‌نظیر از روح موسیقایی مولانا است.

بیا بیا دلدار من دلدار من در آ درآ در کار من در کار من

تویی تویی گلزار من گلزار من بگو بگو اسرار من اسرار من

(همان: ۶۷۱)

اصولاً در این اوزان ابداعی مولانا تکرار وجود دارد و این مورد خود نشانگر همراهی موسیقی با شعاری از این دست است که همراه با سماع و رقص است. (شفیعی، ۱۳۷۶: ۴۰۱). این همان تکراری است که توازن موسیقایی ایجاد می‌کند و زیبا و دلنشین است. (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۳: ۱۷). از همان نوع تکرارهایی که آن را اساسی‌ترین شگرد هنری در تمام سطوح زبان می‌دانند (رک: تئودورف، ۱۳۷۹: ۹۵). این عامل که خود موسیقی ایجاد می‌کند با موسیقی همراه با شعر باعث غلبه عواطف بر زبان و عمیق شدن هنجارگریزی‌ها می‌گردد. استفاده مولانا از بحر هزج بیش از دو هزار بار نیز (سرامی، ۱۳۶۹: ۱۳۴) از آن جا که این وزن به قول اسحاق موصلی اصلح غناست. (غلامرضایی، ۱۳۷۵: ۹) خود بیانگر این نکته است که هیچ کس به اندازه مولوی حق شعر را از موسیقی نگرفته است. (شفیعی، ۱۳۷۶: ۳۹۰) و این توجه گسترده مولوی به وزن موسیقی نشان می‌دهد که مولانا آن گونه که بعضی می‌گویند: سرستیزه با وزن دارد. (دین لویس، ۱۳۸۵: ۴۱۴) به کل اشتباه است و هیچ کس به اندازه مولوی با وزن همراه نیست و به قول نوریان ما هیچ سندی نداریم که مولانا وزن و قافیه را برای شعر لازم نشمرده باشد یا حتی شعری بدون وزن و قافیه داشته باشد. (رک: نوریان، ۱۳۸۵: ۶۴)

ج ـ ۲ ـ ۲) هنجارگریزی در اوزان عربی

هنجارگریزی مولانا در وزن اشعار، مربوط به اشعار فارسی نیست.

از نمونهٔ هنجارگریزی‌های او در شعر عربی، خلق اشعار دوری با قافیه درونی است که به خاطر تعلّق بیش از حد مولانا به موسیقی است.

أخرج عن المکانِ بالصارم الزمانِ أسبح سباح حوت فی قلزم المعانی
(مولوی، ۱۳۸۷: ۱۱۹۸)

هَیِّجَ نومی و نَفی ریحٌ علی الغور هفا اذکرنی وامِضُه طیب زمانِ سلفا
(همان: ۱۴۸)

ج ـ ۳) هنجارگریزی قالبی

ج ـ ۳ ـ ۱) استفاده از ردیف به شکل شاخص

ج ـ ۳ ـ ۱ ـ ۱) استفاده از ردیف‌های طولانی و جمله به شکل فارسی یا عربی

چون عزم سفر کردی فی لطف امان الله پیروز تو واگردی فی لطف امان الله
(همان: ۸۶۹)

ابن‌سینا در بخش موسیقی شفا می‌گوید: اگر بیت بلند شوند قافیه خاصیت خود را از دست می‌دهد. (شفیعی، ۱۳۷۶: ۱۳۵۰) گویی همین نکته باعث می‌شود که مولانا برای جبران از بین رفتن این خاصیت درست به خلق ابیات بلند با ردیف بلند می‌زند تا باعث غنای جنبه موسیقایی و تحریک عواطف و هیجانات و در نتیجه تحلیل زبان و هنجارهای شعری گردد.

ج ـ ۳ ـ ۱ ـ ۲) استفاده از ردیف‌های آغازین؛ برای نمونه (رک: مولوی، ۱۳۸۷: ۶۵)

ج ـ ۳ ـ ۲) استفاده مفرط از قافیه درونی

گاه سوی وفا روی گاه سوی جفا روی آن من کجا روی بی تو به سر نمی‌شود

(مولوی، ۱۳۸۷: ۲۴۴)

که در این موارد نیز مولانا فقط جنبه موسیقایی شعرش را بارور می‌کند. ضمن این که اصولاً قافیه‌های درونی در شعرهای با وزن دوری اتفاق می‌افتد و این خود باعث درنگ در موسیقی که بیشتر در ارکان متساوی است، صورت می‌گیرد که به بیشتر شدن موسیقی متن می‌انجامد. (صفوی، ۱۳۹۱: ۴۴۳)

ج ـ ۴) ابداع قوالب خاص

ج ـ ۴ ـ ۱) ابداع نوعی خاص از غزل مثنوی (شمیسا، ۱۳۷۳: ۳۱۹) یا مثلاً شعر قافیه‌دار عربی را با شعر فارسی همراه می‌کند (رک: مولانا، ۱۳۸۷: ۴۰۴) در این صفحه دو غزل به همین شکل که بیان شد، آمده که از ابداعات مولانا است.

ج ـ ۴ ـ ۲) چهار پاره‌های متصل (مولوی، ۱۳۸۷: ۶۶۲)

ج ـ ۴ ـ ۳) نمونه‌ای از ترجیع‌بند در غزلیات (همان: ۲۲۸)

ج ـ ۴ ـ ۴) غزل بدون قافیه (همان: ۵۰)

ما نمی‌دانیم کتاب یوبه نامه خشوبی که شعری بدون قافیه بوده (رک: زرین‌کوب، ۱۳۷۲: ۱۰۱) چگونه اشعاری داشته اما مسلماً محبوبیتی نداشته که چیزی از آن باقی نمانده است، اما این دسته از اشعار مولانا به خاطر غلبه عواطف، ذهن را از قافیه پردازی منصرف می‌کند و با آوردن ردیف‌های طولانی و ممتد که تکرار موج صوتی آن رابطهٔ آشکاری با سماع دارد (شفیعی، ۱۳۷۶: ۴۱۰) و از لحاظ موسیقایی جبران قافیه می‌کند، طرحی نو در می‌اندازد.

همین فضای موسیقایی خود عامل غلبه احساسات و عواطف بر زبان و بروز هنجارگریزی‌های بی‌مثل و مانند می‌گردد. فضایی که گاه عارفان در آن خرقه جان می‌دریدند. البته شاید این فضای موسیقایی از محیط اجتماعی قونیه تأثیر گرفته باشد که ناله نی در آن جا شهرت داشته و موسیقی درمانی در آن جا وجود داشته است. (شیمل، ۱۳۸۷: ۲۱۰) و این نکته را نیز می‌توان افزود که مولانا برخلاف کسانی مثل اوحدالدین که از حس بینایی برای ارتباط با عالم بالا استفاده می‌کردند، مولانا از حس شنوایی برای این ارتباط سود می‌برده است، برای همین عده‌ای معتقدند:

مولانا از عشق ورزیدن به صورت جوانان زیبا مبرا است. (شیمل، ۱۳۷۶: ۴۶۱).

فراهنجارگریزی

لیچ برای هنجارگریزی سه شرط قائل می‌شود و اعتقاد دارد هنجارگریزی باید نقش‌مند، جهت‌مند و غایت‌مند باشد. (صفوی، ۱۳۷۱: ۴۵) اما ما نمونه‌هایی از اشعار مولانا را در دست داریم که نقش و جهت و غایت مشخصی را ندارند و نمی‌توان از آن‌ها به عنوان هنجارگریزی نام برد. حتی اصطلاح فراهنجاری که برخی به کار می‌برند (علوی مقدم، ۱۳۸۱: ۹۲) چیزی معادل همان هنجارگریزی است از این رو ما گونه اشعار را دارای« فراهنجارگریزی» می‌دانیم. اشعاری که فقط صدای محض است فقط موسیقی شنیداری در آن جریان دارد، گونه‌ای سیمولوژی است که وقتی فرد به هر دلیل از بیان هر تجربهٔ درونی ناتوان باشد. آن را با رقص و سماع و موسیقی یا گریه، خنده و سکوت عرضه می‌کند. (شفیعی، ۱۳۹۱: ۲۶۱) همان‌گونه شعری که «الیوت» (Elyot) منبع آن را غیر اختیاری می‌داند (الیوت، ۱۳۷۵: ۱۱۰) شعری که با توجه به اعمال روح که یونگ آن‌ها را مطرح کرد از منبع شهود ارتزاق می‌کند و انسان از بیان و صورت کردن آن‌ها عاجز است. گویی از همان احساساتی است که بزرگان هنگام ارتباط با کودکان تولید می‌کنند و معادل معنایی بر آن یافت نمی‌شود و گونه‌ای جریان سیال ذهن است. (شفیعی، ۱۳۹۱: ۱۴۶

و همو، ۱۳۹۲: ۳۹۷). نوعی زبان‌پریشی که به قول یاکوبسن هم اعمال فرازبانی و هم واحدهای زبانی تحلیل می‌روند. (یاکوبسن، ۱۳۶۹: ۱۰۵). این همان چیزی است که «شلگل» (Schlegel) آن را بیان موسیقایی هیجان در زبان می‌داند. (ولک، ۱۳۷۳، ج۲: ۷۰) همان شعری که از سر ناخودآگاه و به طرز قهرآمیز خلق می‌شود. (یونگ، ۱۳۷۲: ۱۷۹)

مولانا فقط موسیقی تولید می‌کند و همه قواعد زبان تخریب می‌شود. شاید این همان روان‌پریشی باشد که «رولان بارت» (Roland Barths)به نقل از «ژرژ باتای» (Gorge Batay) آن را «درک هراسناک یک حد اعلای ناممکن می‌داند و این را چاره‌ای می‌داند برای هر نوشته و شعار هر نویسنده که دیوانه هستم.» (بارت، ۱۳۸۲: ۲۴). در این مورد تعامل زبان و احساسات چنان چه در مباحث نوروسایکولوژی مطرح می‌شود، احساسات که در نیمکره راست است بر زبان که در نیمکره چپ است غلبه می‌کند. (معظمی، ۱۳۷۸: ۷۵ ـ ۷۶) و هنجارهای آن را به کلی محو می‌کند. ممکن است برای کسی این سؤال پیش آید که پس در این صورت مولانا چگونه قواعد وزنی عروضی را حفظ می‌کند که در این صورت باید گفت: ما نمونه‌هایی از زبان‌پریشی را داریم که شخص در برابر جملات جواب‌های موزون و مقفّا می‌دهد. (گودرزی، ۱۳۷۴: ۱۱۹)

اما نمونه‌هایی از این فراهنجارگریزی:

بس از سر مستی هم این ناله برآرند **قوقو بققو بق بققو بق بقیقی**
(مولوی، ۱۳۵۱: ۱۱۶۰)

یرلا و یرلم یرللا، ترلا و ترلم ترللا حالی بخوان و دم مزن یرلی یلی یرلی یلی
(همان: ۱۱۹۰)

عف عف عف هرزه نداشته ز تف تفی وع وع وع همی کندها سگم ز سلقلقی
(همان: ۱۱۹۴)

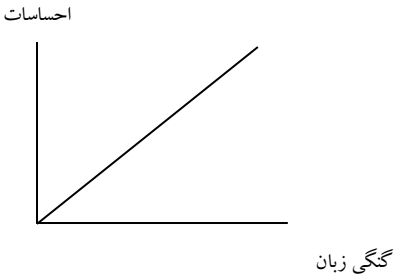
موارد بسیار دیگری از این دست وجود دارد که ساختار موسیقایی روح مولانا در لحظه‌های عروج عرفانی است (ستایشگر، ۱۳۸۴، ج ۲: ۳۹) و از این جهت است که برخی گفته مولانا آن قدر تشنه موسیقی است که گویی موسیقی می‌سراید (قاسمی پور، ۱۳۹۱: ۳۶)

برخی نیز از این موارد تحت عنوان زائوم یاد می‌کنند. (حیدری، ۱۳۹۳: ۳۲) که معادل فراخرد یا فراحسی است، اما باید دانست که این اصطلاح وقتی برای شعر مولانا صدق می‌کند که بدانیم مولانا این موارد را با تأمل و از سر تعمّد خلق نکرده و چون وی اهل کلام مهمل و بیهوده نیست، تحت تأثیر فضای موسیقایی سماع و احساسات غرق در عوالم روحانی خود می‌شود و همراه با سماع و موسیقی در بوستان الهی گشت و گذار می‌کند. گویی در شهود خود چون به درخت گل می‌رسد در آن حالت می‌خواهد برای دوستان تحفه‌ای کرامت بیاورد و دامن اختیارش از کف بیرون می‌رود و نمی‌تواند هدیه را به دوستان برساند که می‌گویند « من عرف‌الله کَلّ لسانه» این جا زبان مولانا کُند و خراب می‌شود و این کار نتیجه هجمهٔ شدید احساسات و هیجانات بر زبان است. مولانا گنگ خواب دیده می‌شود و عالم تمام کر مولانا می‌گوید ولی ما نمی‌فهمیم. در تمام این موارد گویی هر چه دامنهٔ احساسات بالاتر می‌رود، گنگی زبان بیشتر می‌شود و گویی احساسات او را به منبعی متصل می‌کند که زبانی متفاوت از زبان شعری و غیر شعری دارد، همان چیزی که خود او با بیانی بسیار زیبا سروده است:

سرمست شد نگارم بنگر به نرگسانش مستانه شد حدیثش پیچیده شد زبانش
گه می‌فتد از این سو گه می‌فتد از آن سو آن کس که مست گردد خود این بود نشانش

(مولوی، ۱۳۸۷: ۴۹۳)

و در نهایت مولانا به خاموشی پناه می‌برد و گرد و خاک زبان را در کوی عشق که خامشی است فرو می‌نشاند.



نتیجه

محصول شعر مولانا مثل هر شاعر دیگر نتیجه تعامل احساسات و عواطف او با ذهن و زبان است اما فرآیند این تعامل همیشه برآیند یکسانی ندارد، گاه احساسات در سیطره زبان‌اند و گاه تعامل بین زبان و احساسات پایاپای است که مولانا در این موارد عادت زدایی می‌کند، عادتی که موجب نابینایی ذهنی است (نفیسی، ۱۳۷۰: ۱۵). اما گاه نیز این عواطف بر جریان قاعده‌مند ذهن مولانا تسلّط پیدا می‌کنند و هنجارگریزی‌هایی شکل می‌گیرد که مسبوق به سابقه نیست و گاه این احساسات با فضای موسیقایی، غزل مولانا را چنان بارور می‌کند که جایی برای ذهن و زبان نیست و زبان مولانا غیرقابل فهم و از لون کلماتی که فقط بار موسیقایی دارند می‌گردد و در این جاست که باید گفت مولانا نمی‌خواهد شعر بگوید بلکه احساسات گنگ و مبهم خود را بیان می‌کند (دشتی، ۱۳۳۶: ۲۹).

منابع و مآخذ

احمدی، بابک. **ساختار و تأویل متن**، جلد اول، چاپ اول، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۰

افلاطون. **جمهور**، ترجمهٔ فؤاد روحانی، تهران: نشر بنگاه و ترجمهٔ نشر کتب، ۱۳۶۰.

افلاکی. **مناقب‌العارفین**. به تصحیح تحسین یازیچی. چاپ دوم. تهران: دنیای کتاب، ۱۳۶۲.

الیوت، تی اس. **برگزیده آثار**. ترجمه و تألیف محمد دامادی، تهران: انتشارات علمی، ۱۳۵۰.

ایگلتون، تری. **پیش درآمدی بر نظریه ادبی**. عباس مخبر، ویراست دوم، چاپ سوم، تهران: مرکز، ۱۳۸۳.

بارت، رولان. **لذت متن**. ترجمه پیام یزدان جو، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۳.

بهاءالدین ولد. **معارف**. به تصحیح و توضیح بدیع الزّمان فروزانفر، تهران: نشر مولا، ۱۳۶۷.

بهار، محمدتقی. **سبک‌شناسی**، ج ۱، تهران: زوار، ۱۳۸۱.

پورخالقی چترودی، مهدخت. **از سیمرغ عطار تا شمس مولانا**. مجموعه مقالات مولوی‌پژوهی، جلد دوم، زیر نظر غلامرضا اعوانی، موسسه پژوهش حکمت و فلسفه ایران، ۱۳۸۶.

پورنامداریان، تقی. **در سایه آفتاب**. چاپ دوم، تهران: انتشارات سخن، ۱۳۸۴.

تئودورف، تزوتان. **بوطیقای ساختگرا**. ترجمه محمد نبوی، تهران: نشر آگاه، ۱۳۸۹.

حافظ، شمس‌الدین محمد. **دیوان**. تصحیح قزوینی به کوشش دکتر خلیل خطیب رهبر، تهران: انتشارات صفی علیشاه، ۱۳۸۳.

حیدری، حسن؛ رحیمی، یدالله. **زائوم در غزلیات شمس**. عرفانیات در ادب فارسی، شماره هجدهم، دانشگاه آزاد همدان، صص ۲۷ـ۴۶، ۱۳۹۳.

دشتی، علی. **سیری در غزلیات شمس**. تهران: نشر امیرکبیر، ۱۳۳۶.

دین لویس، فرانکلین. **مولانا**. ترجمهٔ حسن لاهوتی، چاپ دوم، تهران: نشر نامک، ۱۳۸۵.

رازی، شمس قیس. **المعجم فی معاییر الاشعار العجم**، تصحیح علامه قزوینی، ۱۳۳۸.

زرقانی، سیدمهدی. **تاریخ ادبی ایران و قلمرو زبان فارسی**، تهران: نشر سخن، ۱۳۸۸.

زرین‌کوب، عبدالحسین. **جستجو در تصوف ایران**. چاپ هشتم، تهران: نشر امیر کبیر، ۱۳۸۶.

ـــــــــــــ . **شعر بی‌دروغ شعر بی‌نقاب**. تهران: انتشارات علمی، ۱۳۷۲.

ـــــــــــــ . **پله‌پله تا ملاقات خدا**. تهران: انتشارات علمی، ۱۳۷۳.

سپهسالار، احمد. **رساله سپهسالار**. تصحیح و تعلیق محمد افشین وفایی، تهران: نشر سخن، ۱۳۸۵.

ستایشگر، مهدی. **رباب رومی**. ج اول، تهران: شرکت تعاونی کارآفرینان فرهنگ و هنر، ۱۳۸۴.

سروش، عبدالکریم. **قمار عاشقانه**. تهران: موسسه فرهنگی صراط، ۱۳۷۹.

سیدی، حسین؛ صفری، خدیجه. **مست و مستور**. تهران: انتشارات رواق مهر، ۱۳۸۶.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. **مقدمه غزلیات شمس تبریزی**. چاپ اول، تهران: انتشارات سخن، ۱۳۸۷.

ـــــــــــــ . **زبان شعر در نثر صوفیه**. تهران: نشر سخن، ۱۳۹۲.

ـــــــــــــ . **موسیقی شعر**. چاپ هفتم، تهران: انتشارات آگاه، ۱۳۷۶.

ـــــــــــــ . **شاعر آینه‌ها**. چاپ دوم، تهران، انتشارات آگاه، ۱۳۷۱.

ـــــــــــــ . **رستاخیز کلمات**. چاپ اول، تهران، نشر سخن، ۱۳۹۱.

شمیسا، سیروس. **انواع ادبی**. تهران، انتشارات فردوس، ۱۳۷۳.

ـــــــــــــ . **سبک‌شناسی**. چاپ اول، تهران، انتشارات فردوس، ۱۳۷۴.

ـــــــــــــ . **گزیده غزلیات شمس**. چاپ دوم، تهران، نشر بنیاد، ۱۳۶۹.

شیمل، آنه ماری. **شکوه شمس**. ترجمه حسن لاهوتی، شرکت انتشارات علمی فرهنگی، ۱۳۷۶.

ـــــــــــــ . **مولانا امروز دیروز فردا**. ترجمه محمد طرف، چاپ اول، تهران، نشر بصیرت، ۱۳۸۷.

صبور، داریوش . **ذره و خورشید**. چاپ اول، تهران، نشر زوار، ۱۳۸۰.

سرامی، قدمعلی. **از خاک تا افلاک**. چاپ اول، تهران، چاپخانه تابش، ۱۳۶۹.

صفوی، کوروش. **از زبان‌شناسی به ادبیات**. ج اول (نظم)، تهران، نشر چشمه، ۱۳۷۳.

ـــــــــــــ . **آشنایی با زبان‌شناسی در مطالعات ادب فارسی**، تهران، نشر علمی، ۱۳۹۱.

عسگری، پرویز؛ عنایتی، میر صلاح‌الدین، نقی‌پور؛ **سیما**. مقدمات نوروسایکولوژی، اهواز، نشر دانشگاه آزاد اسلامی واحد اهواز، ۱۳۸۹.

علوی مقدم، مهیار. **نظریه‌های نقد ادبی معاصر**. چاپ دوم، تهران، سمت، ۱۳۸۱.
غلامرضایی، محمد. **داستان‌های غنایی منظوم**. تهران، انتشارات فردابه، ۱۳۷۰.
غیاثی، محمدتقی. **درآمدی بر سبک‌شناسی ساختاری**. تهران، انتشارات شعلهٔ اندیشه، ۱۳۶۸.
فروزانفر، بدیع الزّمان. **شعر مولوی**. یادنامه مولوی، کمیسیون ملی یونسکو در ایران، ۱۳۳۷.
فشارکی، محمد. **نگاهی به نوآوری‌های مولانا در وزن شعر فارسی**. مجلهٔ کیان، شماره۷، ۱۳۷۱، صص ۴۸ـ۵۱
کاپلان، هارولد؛ سادوک، بنیامین. **خلاصهٔ روانپزشکی**. ترجمهٔ نصرت‌الله پورافکاری، چاپ اول، تبریز، تابش، ۱۳۷۱.
گودرزی، بهزاد. **یادگیری؛ حافظه و زبان‌پریشی**. تهران، انتشارات آوای نور، ۱۳۷۴.
گولپینارلی، عبدالباقی. مولانا جلال‌الدین، مترجم و توضیحات توفیق سبحانی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۷۵.
معظمی، داوود. **مقدمات نوروسایکولوژی**. تهران، انتشارات سمت، ۱۳۷۸.
مولوی. **کلیات شمس**. جلد اول و دوم، به تصحیح مرحوم فروزانفر، چاپ چهارم، تهران، نشر نگاه، ۱۳۸۷.
ـــــ . **مثنوی**. تصحیح رینولد نیکلسون، چاپ هفتم، تهران، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۶۲.
ـــــ . **کلیات دیوان شمس**. به تصحیح مرحوم فروزانفر، تهران، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۵۱.
نفیسی، سعید. **تاریخ ادبیات روس**. چاپ اول، تهران، فردوس، ۱۳۴۴.
نفیسی، آذر. **آشنایی‌زدایی در ادبیات**. کیهان فرهنگی، سال ششم، شماره۲، ۱۳۷۰. صص۳۴ـ۳۷.
نوریان، سیدمهدی. **قافیه‌اندیشی مولانا**. مطالعات عرفانی، شماره سوم بهار و تابستان، ۱۳۸۵، صص۶۳ـ۷۲.
وحیدیان کامیار، تقی. **نگاه تازه به بدیع**. ۱۳۸۳.
ولک، رنه. **تاریخ نقد جدید**. جلد دوم، ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی، تهران، نشر نیلوفر، ۱۳۷۳.
ـــــــ و وارن، آستین. مترجم مینا موحد و پرویز مهاجر، تهران، انتشارات علمی فرهنگی، ۱۳۷۳.
ویگوتسگی، لوسیمونوویچ. **تفکر و زبان**، ترجمهٔ بهروز عزبدختری، تبریز، انتشارات نیما، ۱۳۶۷.
همایی، جلال‌الدین. **مولوی‌نامه**، چاپ دوم، تهران، هما، ۱۳۶۶.
یاکوبسن و فالر، راجر و لاج دیوید. چاپ اول، تهران، نشر نی، ۱۳۶۹.
یونگ، کارل گوستاو. **جهان‌نگری**. ترجمه جلال ستاری، تهران: توس، ۱۳۷۲.