

فصلنامه علمی پژوهشی کاوش‌نامه

سال شانزدهم (۱۳۹۴)، شماره ۳۰

در هم‌تنیدگی خوشه‌های موسیقایی، معنایی و زبانی در مقالات شمس*

دکتر علی حیدری^۱

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه لرستان

مریم میرزایی مقدم

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه لرستان

چکیده:

مقالات شمس، از جمله متونی است که محمل بسیاری از تمهیداتی گردیده که منجر به تخطی سیاق طبیعی نثر به سوی شعرگونگی کلام می‌شود. شعر سپید، برای رشد خود، عناصر شاعرانه زیادی از متون کلاسیک، بویژه، کتب صوفیانه اخذ کرده است. این مقاله در پی کشف روابط و عناصر مشترک، بین مقالات شمس و شعر سپید است.

متن مقالات، به طور کلی، در بردارنده عناصر شعر سپید و حتی پذیرنده افعال عروضی و شبه عروضی است. این جستار در پی کشف و ارائه مؤلفه‌های شعر سپید امروز؛ از جمله، موسیقی و کلام آهنگین در همگرایی با نمادها و تمثیل‌ها و دیگر عناصر شعری، انواع هنجارگریزی‌های نحوی، واژگانی و معنایی، استفاده از پارادوکس، تشخیص و... مقالات شمس است. ناگفته پیداست که این عناصر در شعر کلاسیک نیز حضور دارند؛ تأکید ما بر استفاده امروزی از آنهاست. تا بدین وسیله، تشخیص و تمایز سبکی شمس از سایر نویسندگان و عرفا، برجسته‌تر نشان داده شود.

واژگان کلیدی: مقالات شمس، موسیقی، زبان شعر، ایجاز، عناصر شعری.

* تاریخ دریافت مقاله: ۹۲/۵/۱۶

تاریخ پذیرش نهایی: ۹۳/۳/۲۸

مقدمه

مقالات شمس، گفته‌های پراکنده شمس‌الدین محمد بن علی بن ملک داد تبریزی، در مجالس خصوصی است که با حضور یا بی‌حضور مولانا برگزار می‌شده است. این اثر ارزنده، تنها منبع مهم زندگی و طرز نگرش این عارف بزرگ است. این کتاب تاکنون به جهت اهمّیت آن، از جهات مختلف مورد بررسی قرار گرفته است. ما در این مقاله، با نگاهی متفاوت با تحقیقات انجام شده، جنبه شعرگونگی مقالات، در واقع جنبه مشترک این متن را با عناصر شعر سپید بررسی می‌کنیم. در این مقاله تجزیه زبان به کوچک‌ترین عنصر زبانی یعنی واج را مدّ نظر داشته‌ایم؛ زیرا آهنگ کلمات و جملات در شعر سپید، از مهم‌ترین عوامل موسیقایی شدن کلام است. عناصر دیگری مانند استفاده از نماد، تشخیص و اسناد مجازی... نیز در کنار عناصر یاد شده، مورد توجه قرار گرفته است. در مقالات، خواننده با متنی روبه‌روست که بر طبق عقیده گوینده آن، براساس رهیافت‌های شهودی و ماوراءالطبیعه‌ای استوار است. نمونه‌هایی مانند: «آخر متکلم درویش نیست. این درویش فانی است، محو شده، سخن از آن سر می‌آید... در درویش کامل، متکلم خداست» (شمس تبریزی، ۱۳۸۴، ج ۱، ص ۱۷۳)، «مرا از حق تعالی دستوری نیست که از این نظیره‌های پست بگویم» (همان، ج ۲، ص ۱۳۴)، «آن اصل را می‌گویم بر ایشان سخت مشکل می‌آید، نظیر آن اصل دگر می‌گویم، پوشش در پوشش می‌رود تا به آخر، هر سخنی آن دگر را پوشیده می‌کند» (همانجا) و ... بسامد بسیار بالایی دارد.

خواننده در برخورد با چنین متونی باید خود را برای رمزگشایی، تعلیق‌های معنایی، اشارات گذرنده و ایجازهای پیاپی آماده کند. فصاحت و خوش‌آهنگی و لطف کلام، معانی عمیق، تناسب الفاظ و ترکیبات و... هارمونی و موج شعری خاصی به این گونه متون بخشیده است. بنابراین، چنین متونی با چنین خصایصی، می‌تواند به بهترین بستر برای شاعرانگی متن تبدیل گردد. «می‌دانیم که سخنان بزرگان قدیم مانند زردشت و سخنان بودا و برهمنان صاحب ودا و سخنان هر کسی که خواسته است شریعتی و

ملّتی پیدا آورد، و دل مردم را به سوی خود و گفتار خود فرو کشد، و قصه عالی و مرادی بزرگ داشته باشد، هر چند از وزن و قافیت تهی است، شعر است نه نثر...» (بهار، ۱۳۸۱، ج ۲، ص ۲۳۸). همین مطلب را با کمی توسّع، به اولیاءالله و بزرگان دینی می توان نسبت داد و تفکّر والای شمس را نیز ملحوظ داشت.

شهودی بودن این گونه متون، قابلیت تأویل پذیری آنها را تضمین می کند و «قطعاً متونی که تأویل های بیشتر را پذیرفته اند، در زمره متن های زنده و پویای تاریخ اند» (فتوحی، ۱۳۸۵، ص ۱۷۷). اگر عناصر درونی متن، تک تک بررسی شود، دلیل عمده حیثیت شعری آن کشف خواهد شد. اساس نظر ما، بر این عقیده استوار است که این حیثیت شعری کلام شمس، مرهون شخصیت و روحیه خاص اوست؛ زیرا «تفاوت سبک ها البته سببش تفاوتی است که در طبع ها هست و در منش ها» (زرین کوب، ۱۳۸۱، ص ۱۷۷). ذهن و ضمیر سماع طلب شمس نیز، فی البداهه موسیقایی و موزون است. «آهنگ کلام او طبیعی است که شنونده آن را با جان خود حس می کند و از آن اثر می پذیرد» (رضی و رحیمی، ۱۳۸۷، ص ۲۱۲).

به نظر می رسد، زیرساخت ترین عامل و عنصر شعری در این گفته های موزون و آهنگین، ایجازهای فراوان است. شمس تبریزی، خود، معتقد است که کلام او، اسراری است از جانب حق تعالی و ناچار باید سه گونه بیان شود. «آن خطاط سه گون خط نبستی، یکی او خواندی لا غیر، یکی هم او خواندی هم غیر، یکی نه او خواندی نه غیر او، آن منم که سخن گویم» (شمس تبریزی، ۱۳۸۴، ج ۱، ص ۲۷۲). همان طور که دیده می شود، تأکید وی بیشتر بر خط سوم است که ایجاز و ابهام از مؤلفه های اصلی آن خواهد بود. وی مثل سایر عرفا، علاقه ای ندارد که خواننده یا شنونده را در مسیر شهودات خود همراه سازد و تمام مناظر راه را به او بنمایاند. اما برجسته ترین عنصر شعری مقالات، موسیقایی بودن کلام شمس است. «وقتی نیما می گوید شعر باید "نثر آهنگ دار" باشد، در واقع بیش از هر چیز بر عنصر دراماتیک و لحن طبیعی گفتار تأکید دارد» (جورکش، ۱۳۸۳، ص ۱۰۸). روحیات، رفتارها، افکار و آموزه های مخصوص به

خود، از سبک مستقّلی برخوردار است، ریتم زبان نیز از آهنگی خاص و همسو با سبک نویسنده پیروی می‌کند (شیری، ۱۳۸۲، ص ۹۱). حتّی می‌توان گفت که «شعر جز به موسیقی رساندن زبان، وظیفه‌ای ندارد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱، ص ۴۱۱). تأثیر موسیقی در عاطفه و عاطفه در روحیه و شخصیت نویسنده، روشن و واضح است. تأثیر نگاه مثبت شمس به مسأله سماع و موسیقی نیز در موزون و آهنگین بودن کلام او، قابل تأمل است. سماع از ارمغان‌های شمس برای مولانا است (توکلی، ۱۳۸۹، ص ۴۵۷). و از طرفی «جای ابهامی نیست که مولوی، تا پیش از آشنایی با شمس، حتّی سماع نمی‌دانسته است و آیین رقص چرخان را شمس به وی آموخته است... شمس موسیقی را، تا حدّ وحی ناطق پاک، و نوای چنگ را، تا حدّ قرآن فارسی، بالا می‌برد و می‌ستاید» (صاحب‌الزمانی، ۱۳۸۷، صص ۷۳-۷۴). «رقص مردان خدا لطیف باشد و سبک، گویی برگ است که بر روی آب می‌رود. اندرون چو کوه و صد هزار کوه، و برون چو کاه» (شمس، ۱۳۸۴، ج ۲، ص ۲۵). موسیقی، بهترین بستر برای مؤثر کردن سایر عناصر شعری است. «همواره، شاعران بزرگ، آگاه و ناآگاه، بزرگترین شیفتگان موسیقی بوده اند. تصویر، معنی، بیان، همه و همه جلوه‌های گوناگون این موسیقی‌اند، و موسیقی، در این کاربرد، مفهومی گسترده‌تر از مفهوم عرفی و معهود خویش دارد. توفیق همه شاهکار-های ادبی جهان، به میزان نزدیکی آنها به این حوزه مفهومی موسیقی است» (دهباشی، ۱۳۸۲، صص ۷۱۲-۷۱۳).

«مقالات شمس» گفته‌های پراکنده‌ای است که گوینده آن به ارتجال و بداهه، بیان می‌کند. بنابراین، انتخاب و گزینش واژگان، چگونگی تنظیم و تنسيق جملات، پیوندها و گسست‌های کلام و ... تا حدود زیادی می‌تواند ذاتی و طبیعی زبان گوینده باشد. «مقالات، بیان می‌کند که شمس سخنرانی بود خوش بیان و نیات خود را به زبان فارسی، هم ساده و هم بسیار دل‌انگیز، بیان می‌کرده است» (لوئیس، ۱۳۸۴، ص ۱۸۱). ویلیام چیتیک نیز معتقد است: در کلمات شمس «چیزی قاطع و پر تأثیر وجود دارد،

حتی اگر بهت و بیزاری اغلب کسانی را که شنونده آن سخنان بوده‌اند برانگیخته باشد» (چیتیک، ۱۳۸۶، ص ۳۷).

نکته دیگر، شخصیت بی پروا و صریح شمس است که نمود این مزاج و طبع تند و سرکش را در سبک مقالات بخوبی می‌توان در جملات کوتاه و بریده و قاطعانه دریافت. «اگر طبع شاعر تند و سرکش باشد سبک بیانش غالباً صریح و کوتاه می‌شود و اگر طبعی داشته باشد خیال پرور و رویایی، سبک او در آگنده می‌شود از استعارات و مجازات دور و دراز» (زرین کوب، ۱۳۸۱، ص ۱۷۵). مهمتر این‌که، این شخصیت تند و سرکش و آمرانه که در بیان گفته‌هایش، چندان اعتنایی به روحیات مخاطب خود ندارد، کلامی شاعرانه دارد که به دلایل آن خواهیم پرداخت. «در واقع به اقتضای طبع و مزاج خاص، یکی تند و محکم و آمرانه حرف می‌زند و دیگری ضعیف و التماس آمیز. یکی الفاظ را سبک سنگین می‌کند و دیگری بی اعتناست هر چه بر زبانش بیاید می‌گوید. هم انتخاب لفظ تابع طبع مزاج شاعر است هم طرز ترکیب الفاظ» (همان، ص ۱۷۷). پس می‌توان ادعا کرد که یکی از دلایل ایجاز شاعرانه، مزاج و شخصیت آمرانه و تند شمس است.

ما در این جستار، با نگاهی فرمالیستی، به تجزیه تک‌تک اجزای کلام شمس و سپس تحلیل آن اجزاء در بافت کلی متن‌گزینش شده، می‌پردازیم. سپس میزان تأثیر و کارایی آنها را مشخص می‌کنیم. نکته مهمی که قبل از هر چیز باید مد نظر باشد، در هم تنیدگی و همراهی عناصر مختلف و بعضاً نامریبی شعرساز در عبارتی واحد است، که سخن شمس را شعر یا به عبارتی «همه شعر» کرده است و گرنه در بسیاری از سخنان عادی امکان دارد یکی از عناصر شعری وجود داشته باشد، اما کلام را شاعرانه نکرده باشد. ناگفته پیداست، اکثر نمونه‌هایی که تحلیل شده است، معمولاً از یک یا دو زاویه دیده شده، در حالی که در بردارنده عناصر شعری دیگری نیز هستند.

پیشینه تحقیق

تحقیقات مختلف و ارزنده‌ای پیرامون شخصیت شمس تبریزی و مقالاتش انجام گرفته است، در این میان مقالات ارزشمندی وجود دارد که در مورد زبان و فکر

«مقالات شمس» نگاشته شده است، از قبیل مقاله «زبان عرفانی در مقالات شمس» (۱۳۸۷) از احمد رضی و عبدالغفار رحیمی که به مباحثی مانند شفافیت، هنجارگریزی، روایت‌گری، متناقض‌نمایی، محاوره‌ای و عامیانه بودن زبان مقالات و... اشاره کرده‌اند (رضی و رحیمی، ۱۳۸۷، صص ۱۹۹-۲۱۴). «آیرونی در مقالات شمس» (۱۳۸۸) از غلامحسین غلامحسین‌زاده و زهرا لرستانی که به جنبه‌های مطایبه و طنز و کنایه و... در مقالات پرداخته‌اند. «سبک‌شناختی زبانی مقالات شمس» (۱۳۸۹) از علی محمدی که به بیان مهم‌ترین ویژگی‌های سبکی مقالات می‌پردازد. از همه مهم‌تر به «جریان سیال ذهن»، «نمود حرکتی زبان»، «سکوت متن دلیل گفت و گوی متن»، «جمله‌های معترضه و که» در مقالات پرداخته است (محمدی، ۱۳۸۹، صص ۹۵-۱۳۴). «بررسی عوامل سازنده ابهام در مقالات شمس با تأکید بر مسئله انسجام دستوری» (۱۳۸۸) از سیمرا بامشکی. وی علت ابهام موجود در متن مقالات را لفظی و کلامی دانسته است نه معنایی؛ یعنی حذف عوامل زبانی از نحو جملات را عامل ابهام مقالات دانسته است (بامشکی، ۱۳۸۸، صص ۴۵-۸۶). «پژوهشی در چگونگی تأویلات قرآنی شمس تبریزی» (۱۳۹۰) از محمد خدادادی، مهدی ملک ثابت و یدالله جلالی پندری که به جنبه‌های مختلف تأویل های شمس از آیات قرآن پرداخته‌اند (خدادادی، ملک ثابت و جلالی پندری ۱۳۹۰، صص ۱۹-۵۹). «کیمیای‌های شمس-تحلیلی از اسلوب بیان و ساختار تجارب عرفانی شمس تبریزی-» (۱۳۹۰) از بهمن نزهت که جنبه‌های برتری کلام گفتاری بر نوشتاری، تأویل‌پذیری سخنان شمس، تاثیر روحیه شمس بر شکل‌گیری مقالات، و بینامتنیت او با سایر عرفا را، تبیین کرده است (نزهت، ۱۳۹۰، صص ۲۳-۵۱). همچنین می‌توان مقالات دیگری از قبیل «فراهنجاری نحوی در غزلیات شمس تبریزی» (اسداللهی بیگلو، ۱۳۹۲، صص ۱-۲۲) و «توصیف زبانشناختی پارادوکس‌ها یا عبارات متناقض‌نما» (محمد وثوقی، ۱۳۷۸) را نام برد که اگر چه مستقیماً در مورد مقالات نیست، اما راهگشا است.

کتاب‌های ارزشمندی نیز وجود دارد که بخشی از آنها به ویژگی‌های زبانی مقالات نظر داشته‌اند، از جمله: «خط سوم، درباره شخصیت، سخنان، و اندیشه شمس تبریزی» (۱۳۸۷) از ناصرالدین صاحب‌الزمانی و «اندیشه و زبان در مقالات شمس» (۱۳۸۹) از جواد مرتضایی.

۱- در هم تنیدگی عناصر موسیقایی با عناصر دیگر

۱-۱- موسیقی و نماد: در بعضی از عبارات مقالات شمس، هم‌بستری موسیقی و نماد، به یاری بیانی شطح‌گونه، سبب تقویت ابهام و ایجاد تعلیق معنایی و در نتیجه، مجبور کردن خواننده به تأویل متن شده است و این از مهم‌ترین مؤلفه‌های شعر امروز محسوب می‌شود. شمس در مورد سخن خود می‌گوید: «این سخن من نیک است و مشکل اگر صد بار بگویم هر بار معنی دیگر فهم شود و آن معنی اصلی همچنان بکر باشد» (شمس تبریزی، ۱۳۸۴، ج ۱، ص ۱۶۸). «گفتند: ما را تفسیر قرآن بساز/ گفتم: تفسیر ما/ چنان است که می‌دانید/ نی از محمد و/ نی از خدا/ این من نیز منکر می‌شود/ مرا/ می‌گویمش: چون منکری/ رها کن/ برو/ ما را چه صداع می‌دهی؟/ می‌گوید: نی/ نروم/ هم‌چنین می‌باشم منکر/ این که نفس من است/ سخن من/ فهم نمی‌کند/ چنان که آن خطاط/ سه‌گون خط نبستی/ یکی او خواندی/ لاغیر/ یکی هم او خواندی/ هم غیر/ یکی نه او خواندی/ نه غیر او/ آن/ منم که سخن گویم/ نه من می‌دانم و/ نه غیر من!» (همان، ص ۲۷۲).

در ابتدا، نکته‌ای که باید در مورد شیوه کتابت تمام نمونه‌های انتخاب شده، گفته شود، این است که ما سعی کرده‌ایم، در چگونگی تقطیع جملات و عبارات کلامی، عوامل و عناصر شعری را مدنظر قرار دهیم، همان‌طور که «شاملو در کتابت شعرهای سپید خود، سلیقه‌ای خاص دارد. البته که شیوه او در کتابت این شعرها از روی تفنن نیست. مهم‌ترین انگیزه وی در انتخاب طرز تقطیع کتابتی شعرهای سپید، هدایت خواننده به حفظ ریتم در موسیقی است... نکته دیگری که در این شیوه کتابت به چشم می‌خورد، قرار دادن کلمات هم‌وزن، و یا به نوعی از انواع هماهنگ و هم قافیه، در

جایی است که تشخیص و موقعیت چشم‌گیر آن توجه خواننده را جلب کند تا از تناسب و هم‌آهنگی آنها غافل نماند» (پورنامداریان، ۱۳۸۱، ص ۴۴۳). ساختار کلی متن، به گونه‌ای است که می‌توان آن را به دو بند تقسیم کرد. در بند اول، تکرار واژه‌های تفسیر، نی و منکر، برجسته می‌نماید. «تفسیر»، خود، واژه‌ای است که فضای اطرافش، شناور و معلق است؛ زیرا واژه تفسیر، ذهنیت‌های متنوع و متفاوت را القا می‌کند. دو واژه «نی» و «منکر» نیز از واژگان منفی هستند. تعلیق و ابهام نهفته در واژه تفسیر، در ابتدای متن و منجر شدن آن به واژه منکر، با تأکید و تکرار آن، خبر از مفسری متفاوت اندیش می‌دهد. واژه «نی» نیز در هم‌جواری با دو واژه «خدا» و «محمد» به عنوان دو قطب برتر تفکر توحیدی، در بردارنده شطحی کفرگونه است. پورنامداریان در این باره معتقد است: «هر چه از قرن دوم جلوتر می‌آییم با حذف بیشتر این واسطه‌ها مواجه می‌شویم. تا بدانجا که حتی نبوت پیامبر و کتاب و سنت، حکم واسطه و حجاب پیدا می‌کنند. زیرا ایمان و اسلام حاصل از طریق این واسطه نیز اسلام و ایمان عادتاً تلقی می‌شود. اسلام و ایمان واقعی نتیجه ارتباط مستقیم با خداست و قرار گرفتن در شرایط وحی که میان آنان و خدا واسطه‌ای نباشد، جز خود انسان» (پورنامداریان، ۱۳۸۴، ص ۱۳۹). ضمیر اشاره «این» به «من منکر» که نفس گوینده است، به قصد تحقیر، در بافت جمله قرار گرفته است؛ بویژه که با قرار گرفتن در صدر جمله، مؤکد نیز شده است. تکرار صامت‌های «م» و «ن» که از حروف خیشومی هستند، نوعی غنه و دماغی ادا کردن جملات را موجب است، مخصوصاً وقتی با مصوت کشدار و سنگین «ای» نیز ترکیب گردد، اندوه آوازی تو دماغی و گنگ را القا می‌کند. این اندوه صوتی، با زمینه عمومی و موضوع سخن، همساز است. اندوهی که با خستگی گوینده در درک نکردن او، با استفاده از واژه «صداع» تشدید می‌شود.

بدین ترتیب تکرار در سطح واژگان و صامت‌ها و مصوت‌های بند اول، به عنوان کوچک‌ترین عناصر و اجزای کلام، در خدمت موسیقی و موزون شدن کلام قرار گرفته است. هم‌قافیه قرار گرفتن «ما»، «خدا»، «مرا» و هم‌چنین شبه قافیه‌های «نی»، «می‌دهی»،

«منکری» نیز روند موسیقایی کلام را پر طنین و حزن‌آمیزتر می‌کند؛ زیرا حروف قافیه را مصوت‌های بلند و هجا‌های کشیده تشکیل می‌دهد.

اوج ایجاز شاعرانه در پاره دوم کلام مشهود است. شمس، اغراقی در حدّ شطح و کفر را در تصویری کوتاه بیان می‌کند. تفسیر ما/ چنان است که می‌دانید/ نی از محمد/ نی از خدا. بار عاطفی و تأثیرگذار کلام بر عهده فعل «می‌دانید» است، هنگامی که در ترکیب «چنان است که می‌دانید»، قرار می‌گیرد. تأکید این فعل به قدری زیاد است که برای مخاطب نوعی تهدید و انذار به حساب می‌آید. این تصویر پارادوکسی (تفسیر قرآنی که نه مانند تفسیر خدا و نه مانند تفسیر پیغمبر است) بار موسیقی معنوی کلام را بر عهده دارد و محور اساسی جمال‌شناسی این پاره متن است.

این فعل «می‌دانید» همانند ستون محکمی است که بقیه اجزای سخن را از داشتن فعل بی‌نیاز می‌کند. سپس برای اغراق بیشتر در پاره بعد، به جابه‌جایی کلام و تأکید بر «من» و «مرا» کلامی موسیقایی، موجز و اغراق‌آمیز خلق می‌کند. ضمیر اشاره «این» به تحقیر «من» کمک می‌کند و سپس با پرتاب «مرا» که شخصیت خارق‌العاده و شگفت‌انگیز شمس است، به آخر جمله، باعث تکریم و تعظیم آن می‌شود. به عبارتی «این من» من منکر و حقیر شمس است در مقابل «مرا» که شخصیت عظیم و حقیقی اوست. «تغییر محل طبیعی ارکان و اجزای جمله اگر تنها ناشی از ضرورت وزن نباشد و به منظور جلب توجه خواننده و دقت او بر روی کلمه یا کلمه‌هایی خاص باشد، از جنبه‌های بلاغی کلام محسوب می‌شود، زیرا جدا از معنی حاصل از دلالت حقیقی کلمات، معانی ثانوی دیگری از قبیل غافل‌گیر کردن خواننده، رفع شک و تردید، القای تعظیم و تکریم و شدت توجه و تأثر‌گوینده را به خواننده نیز بر عهده می‌گیرد» (پورنامداریان، ۱۳۸۱، ص ۳۷۶). اما بند دوم سخن شمس، ارائه یک تصویر بکر و بدیع است. شفיעی کدکنی در باره این‌گونه تصاویر که تجربه شعری مستقل شاعر هستند. اصطلاحی به نام «تصویر مادر» دارد (شفיעی کدکنی، ۱۳۸۶، ص ۱۹۰)، که در مورد بعضی تصاویر شمس از جمله تصویر این بند صادق است. فضای خالی میان بند اول و دوم با بند سوم که

باید با فعالیت ذهنی خواننده پر شود، در واقع ارتباط بین تفسیر قرآن بر زبان شمس، از طریق ناخودآگاه یا الهام الهی است که در تمثیل خطاطی که نه خود و نه غیر خود می‌داند که چه می‌نویسد، بیان شده است. بند دوم سخن شمس در واقع، ارائه تعریفی بکر از خود شمس، است و به نوعی توجیه شطح‌گویی‌های او در بند اول است.

«خطاط» از واژه‌های کلیدی است که قابلیت تعمیم و تأویل دارد و می‌تواند نماد شخصی به حساب آید و به‌طور کلی، بند دوم را این‌گونه نیز می‌توان تأویل کرد: سه گونه خط، سه گروه اهل دانش و یا اهل بیان را تفکیک می‌کند. پایین‌ترین گروه، کسانی هستند که هم خود می‌دانند چه می‌گویند و هم دیگران می‌فهمند. گروه دوم کسانی هستند که فقط خود می‌فهمند چه می‌گویند و گروه سوم کسانی هستند که کلامشان اسرار است و نه خود می‌دانند چه می‌گویند و نه دیگران می‌فهمند. این اندیشه با همین تکنیک شعری (پیوند موسیقی و نماد) در متن مقالات بسیار دیده می‌شود. از جمله: «آن شخص نقصان‌اندیش / ورق خود برخواند / ورق یار بر نمی‌خواند / اگر از ورق یار یک سطر برخواندی / از اینها هیچ / نگوید / ورق خود خواند و بس / در آن ورق او / همه خط / کژ مژ تاریک باطل» (شمس تبریزی، ۱۳۸۴، ج ۱، ص ۹۸). و «ورق خود بر می‌خوانی / ورق پیغامبر (ص) بر نمی‌خوانی / یعنی از حال خود / قیاس می‌گیری / قیاس از حال او / نمی‌گیری» (همان، ج ۲، صص ۱۶۶-۱۶۷ و همان، ج ۲، ص ۱۲۸ و همان، ج ۲، صص ۱۳۹-۱۴۰). همان‌طور که دیده می‌شود در تمام این نمونه‌ها، درهم‌تیدن موسیقی و نماد در جملاتی موجز و قابل تأویل، بستری شاعرانه به‌وجود آورده است. تکرار در سطح واژگان و حروف نیز به طرق مختلف، موسیقی کلام را در خدمت معنا و با توجه به معنا، پیش می‌برد.

در نمونه زیر نیز، تعریفی که شمس از خود ارائه می‌دهد، ترکیبی از موسیقی و نماد است: «اکنون ای پدر! من دریا می‌بینم / مرکب من شده / و وطن و حال من این است / اگر تو از منی / یا من از توأم / درآ در این دریا / واگر نه / برو بر مرغان خانگی / و این / تور / آویختن است / گفت با دوست چنین کنی / با دشمن چه کنی؟» (همان، ج ۱،

ص ۷۷). «دریا» کلیدی‌ترین واژه این نثر شعرگونه است. با توجه به دریا، واژگان «مرکب»، «وطن»، «مرغان خانگی» ارزیابی می‌شوند «در تحلیل سبک شناسی، معمولاً طیف واژگان (Diction) یک نویسنده یا شاعر را یکی از عوامل شکل دهنده به سبک می‌شمارند... گزینش این طیف واژگانی ناشی از نگرشی هستی شناسی نویسنده است. نگاه اوست که این اوصاف را در اشیاء و جهان می‌بیند. بنابراین صفت‌ها و واژه‌هایی برای توصیف برمی‌گزیند که حامل آن نگرش باشند (فتوحی، ۱۳۸۵، ص ۵۰). «دریا»، نماد عالم روحانی و «مرغان خانگی»، نماد انسان‌هایی‌ست که به دنیای مادی تعلق دارند. واژگان «مرکب» و «دریا» هر دو نشان عدم سکون، تلاطم، حرکت و پیش‌روی، وسعت و نهایت هستند. در مقابل، «وطن» واژه‌ای است مقیم و ساکن اما ارزشمند. در صورتی که وطن (اقامتگاه ثابت) انسان، «مرکب» و «دریا» باشد. با گونه‌ای پارادوکس رو به رو خواهیم شد که به ناچار باید با توجه به دریا و مرکب از وطن معنایی دیگری ارائه دهیم. مثلاً تصور کنیم که وطن انسان، بر دریا و یا بر مرکبی در حال حرکت و به نهایت رسیدن است. پاره بعد «و حال من این است» جمله‌ای است که تمام‌کننده حجت بر شنونده است. شرایط روحی و فکری گوینده که اولاً غیر قابل تغییر و ثانیاً اعجاب انگیز و ماورایی است، مؤکد شده است. مرغان خانگی با توجه به واژگان یاد شده، در تضاد است. موسیقی آرام و سنگین و کشدار مصوت بلند «آ» در «درآ» و «دریا» در هم جواری با مصوت بلند «ایی» حرکت سنگین و مداوم و طوفانی دریا را به ذهن متبادر می‌کند و تکرار مصوت‌های کوتاه در «برو» و «بر» نوعی موسیقی جهش‌دار و حرکتی را تداعی می‌کند.

۱-۲- موسیقی و تمثیل: در مقالات نمونه‌هایی فراوانی وجود دارد که شمس از هم‌بستری و درهم‌تنیدگی موسیقی و عنصر تمثیل برای شاعرانگی نثر خود سود برده است. از جمله: «خوب گویم و خوش گویم/ از اندرون/ روشن و منورم/ آبی بودم/ بر خود می‌جویدم/ و می‌پیچیدم و بوی می‌گرفتم/ تا وجود مولانا بر من زد/ روان شد/ اکنون می‌رود/ خوش و تازه و خرم...» (شمس تبریزی، ۱۳۸۴، ج ۱، ص ۱۴۲). تمثیل

روشن و منور بودن شمس، پیش از ملاقات مولانا، به آبی جوشان که بر خود می‌پیچد، به زیباترین شکل ممکن با موسیقی هم‌آهنگ و هم‌خوان شده است؛ ریتم کلمات و جملات، ضرب‌آهنگی و پرتنش است. این ریتم ضربی از طریق ایجاز، اتّفاق سماعی زیبایی است که نیاز به وزن را برای موسیقی آن از بین برده است؛ به عبارت بهتر، پیایی آوردن چندین فعل پشت سر هم، طنین موسیقی را کوبنده و ضرب‌آهنگی کرده است و این موسیقی، تصویری بصری و شنیداری از رودی جوشان و پیچنده و خروشان را به ذهن متبادر می‌کند. اما این رود و موسیقی شعر، پس از دیدار مولانا آرام می‌شود. دیگر از حضور متوالی چندین فعل، خبری نیست. این آرامش در جاری بودن رود، این بار در تابع صفات، به خدمت گرفته می‌شود (اکنون می‌رود خوش و تازه و خرم... نمونه زیر نیز تمثیل انسانی است که بتواند بر نفس خود غالب آید و مطیع محض خدا یا اولیاءالله شود، به گونه‌ای که از انانیت و وجود موهوم او چیزی باقی نماند. «چون در دریا افتاد / اگر / دست و پای زند / دریا / در هم شکنندش / اگر خود شیر باشد / آلا / خود را مرده سازد / عادت دریا / آن است که تا / زنده است او را / فرو می‌برد / چندان که غرقه شود و بمیرد / چون غرقه شد و بمرد / برگرددش / و حمال او شود» (شمس تبریزی، ۱۳۸۴، ج ۱، ص ۱۴۸).

۳-۱- موسیقی و هنجارگریزی نحوی و... : یکی از مفاهیمی که به کرات در مقالات شمس دیده می‌شود، ناتوانی ظرفیت زبانی، برای حمل معانی شهودی و باطنی است. خود شمس در بیانی شعرگونه به این موضوع اشاره کرده و بستری مناسب برای همسویی موسیقی و هنجارگریزی نحوی و تشخیص فراهم آورده است. «آخر / عرصه سخن سخت فراخ است / که معنی / تنگ می‌آید در فراخنای عرصه او / و باز / معنایی است و رای عرصه این معنی / که تنگ می‌آرد فراخنای عبارت را / فرو می‌کشدش / در می‌کشدش / حرفش را / و صوتش را / که هیچ عبارت نمی‌ماند / پس خاموشی او / نه از کمی معنی است / از پُری است» (شمس تبریزی، ۱۳۸۴، ج ۱، ص ۹۸). تکرار صامت «س» و «ص» که از صامت‌های صفیری است، در سراسر قطعه، ذهن خواننده را همانند

صدای صغیر یا سوتی کشیده به دور دست می‌برد. تکرار این گونه صداها، در سراسر متن، با توجه به زمینه عمومی و موضوع آن، تجزیه و محو شدن کامل حرف، صوت، عبارت و سخن در فضای بسیار گسترده معنا را به ذهن متبادر می‌کند. تکرار ضمیر پیوسته مفعولی «ش» نیز به جای «او» این قدرت جذب و فرو بلعیدن و تجزیه کامل را شدت می‌بخشد.

کشف این تمهید موسیقایی می‌تواند منجر به دریافت بهتر احساس محوری سخن گردد. انتخاب واژه «عرصه» به جای مثلاً میدان و... ضمن آن که به مناسبت تکرار «ص» ایجاد واج آرایبی کرده است، گستردگی و وسعت بیشتری را نیز در هم‌جواری با «فراخی» مجسم می‌کند. «فراحنای» نیز ضمن تناسب اشتقاقی با فراخ، نوعی قافیۀ درونی با «ورای» تولید کرده است. تأثیرگذارترین تصویر این شعر عبارت است از: «آخر/ عرصه سخن سخت فراخ است»، و دلیل آن غیر از واج آرایبی، واژه سخت است که تشدیدکننده است، ضمن آن که ناخودآگاه، تنگ بودن معنی را نیز تشدید می‌کند، به گونه‌ای که گویی «سخت» به قرینه لفظی در پاره‌های بعد محذوف شده است. در این تصویر تکرار «را» نوعی سه نقطه (...) به معنی «و غیره» را تداعی می‌کند. یعنی همه چیزش را فرو می‌کشد. «را» در پایان پاره «که تنگ می‌آرد فراحنای عبارت را» نیز برای تأکید بر «به تنگ آوردن» است. این نوع تکرار گاه در کلمه «مرا» رخ می‌دهد: «چه شادم به دوستی تو/ که مرا/ چنین دوستی داد؟/ خدا این دل مرا به تو دهد/ مرا/ چه آن جهان/ چه این جهان/ مرا/ چه قعر زمین/ چه بالای آسمان/ مرا/ چه بالا/ چه پست» (شمس تبریزی، ۱۳۸۴، ج ۱، صص ۱۸۸-۱۸۹). گاهی این عدم حذف در بیشتر کلمات جمله صورت می‌گیرد: «من لا ابالیم/ نه از فراغ مولانا مرا رنج/ نه از وصال او مرا خوشی/ خوشی من از نهاد من/ رنج من هم از نهاد من/ اکنون مشکل باشد با من زیستن/ آن نی ام/ آن نی ام» (همان، ص ۱۵۹). همگامی «تشخیص» واژه «سخن» در مثال مورد بحث، ادبی بودن کلام را تقویت کرده، به سمت شعر سوق می‌دهد. به طور کلی جاندارمداری سخن در جای جای متن مقالات، تشخیص دارد: «او را/ چیزی فتاده است/ از نور

اوست/ و پرتو نور(او)/ که سخن از من می‌زاید/ موافق حال...» (شمس تبریزی، ۱۳۸۴، ص ۱۱۱). گاهی نیز به صورت اسناد مجازی رخ می‌نماید: «برین منوال می‌گفتم/ دی با خود/ و گرد خندق می‌گشتم/ سخن بر من فرو می‌ریخت/ مغلوب می‌شدم/ زیر سخن/ می‌ایستادم از غایت مغلوبی» (همان، ص ۳۲۲)

۱-۴- موسیقی و تصویرهای متباین: قطعه زیر از نمونه‌های این موضوع است: «سخن با خود توانم گفتن/ با هر که خود را دیدم در او/ با او/ سخن/ توانم/ گفتن/ تو/ اینی که نیاز می‌نمایی/ آن/ تو نبودی که بی‌نیازی و بیگانگی می‌نمودی/ آن/ دشمن تو بود/ از بهر آتش می‌رنجانیدم که تو نبودی/ آخر/ من تورا چگونه رنجانم/ که اگر بر پای تو بوسه دهم/ ترسم که مژه من/ در خلد/ پای تورا/ خسته کند» (همان، ج ۱، صص ۹۹-۱۰۰).

اگر کل سخن شمس به سه بند کلی تقسیم شود، بخوبی دیده می‌شود که در بند اول، سخن از من گوینده است. بند دوم، سخن از تو و در بند سوم، سخن از رابطه من و توست. در بند اول، تکرار واج به دلیل تکرار واژه و تکرار عبارت، موسیقی خش داری ایجاد کرده است. بیشترین بار را در تولید این موسیقی، هم‌جواری صامت «خ» که خشن و خشک ادا می‌شود با «ت» و «د» که به صورت انفجاری و پرتابی ادا می‌شود، برعهده گرفته است؛ زیرا قصد او تحقیر یا تهدید شنونده‌ای است که سخن او را درک نمی‌کند. «تمهیدات آوایی به کار رفته در متن از قبیل تلایم و تنافر در پیوند با موضوع اثر بررسی می‌شوند تا نشان داده شود که با ترکیب اصوات و تکرار آنها مثلاً با استفاده از تمهیداتی چون «هم‌صامتی» و «هم‌مصوتی» چگونه موسیقی خاص کلام به وجود می‌آورد، موسیقی‌ای که شکل آوایی اثر را تشکیل می‌دهد» (پاینده، ۱۳۸۲، ص ۲۰۶).

به نظر می‌رسد که هسته تأثیرگذار در بند اول پاره «با هر که خود را دیدم در او» است؛ زیرا پاره‌های دیگر، در اطراف و حاشیه آن قرار گرفته‌اند. آنچه شاعر می‌تواند، خود را در آن ببیند، آینه است. پس شنونده زمانی که مانند آینه صیقل و صفای درونی بیابد، قابلیت شنیدن کلام شمس را خواهد یافت. شاید بهترین دلیل تأثیرگذاری این

پاره، ذکر نکردن نماد «آینه» است. بدین گونه قابلیت تأویل پذیری خود را تشدید کرده است؛ زیرا شمس، نه تنها آینگی دل شنونده را لازم می‌داند، بلکه معیار خود (شمس) را مهمتر و لازم می‌داند؛ زیرا هر آینه و دلی، صلاحیت لازم را ندارد، بلکه آینه‌ای که منعکس‌کننده شمس باشد، صلاحیت کسب اجازه شنیدن سخنان او را به دست خواهد آورد. اگر به پایان پاره‌ها دقت شود، مکث‌هایی بعد از افعال و ضمائر ایجاد می‌شود، این مکث‌ها، ضمن آنکه باعث تأکید بر آن واژه‌ها می‌شود، فرصت کوتاهی برای تعمق بیشتر خواننده است.

در بند دوم، کاربرد و جابه‌جایی دو واژه «آن» و «تو» حائز اهمیت است. در پاره اول «تو» در صدر جمله قرار گرفته است و این نشان تعظیم و شکوه «تویی» است که نیاز می‌نماید (تو مثبت) در بند بعد، «آن» برای تحقیر و اهانت به تویی که بی‌نیازی و بیگانگی نموده (تو منفی) در صدر جمله قرار گرفته و (تو منفی) پس از آن. همین صورت در بند بعد نیز تکرار شده است. آن/ دشمن تو بود. «آن» در پاره بعدی، برای جلوگیری از تکرار و جلب توجه بیشتر خواننده، به صورت «شین» چسبیده به «آن» بیان شده است و همین جابه‌جایی در ارکان جمله، خود آهنگ جمله را شاعرانه کرده است. در واقع بند دوم بر محور تفاوت و تمایز «تو» بنا نهاده شده است.

اوج زیبایی معنایی این سخن در بند سوم است که یادآور دوبیتی مشهور بابا طاهر است:

عزیزم کاسه چشمم سرایت	میان هر دو چشمم جای پایت
از آن ترسم که غافل کج نهی پا	نشیند خار مژگانم به پایت

(باباطاهر همدانی، ۱۳۸۶، ص ۲۸)

بند آخر در واقع توجیه نهایی گفته‌های پیشین است. تکرار صامت‌های «خ» با «ت» و «د» خسته (مجروح کردن) و در خیلیدن را مملوس‌تر می‌کند. واژه «ترسم» واژه ای است که بار عاطفی بالایی دارد. این واژه مناسب‌تر از مترادفاتی مانند «آه اگر»، «وای اگر»، «افسوس و دریغا اگر» و... است، زیرا اولاً این واژه، تمام عواطف یاد شده را در

بردارد. ثانیاً در هم‌جواری با بوسه و خسته (مجروح) با تکرار صامت «س» و «ه» ترس و سکوت بوسه بی آزار را تا حد هراس مجروح کردن، القا می‌کند. صامت «ه» به دلیل این‌که از صامت‌هایی است که مخرج آن انتهای حلق است، برای القای با درد و رنج و حرارت سخن گفتن، بسیار مناسب است. بدین‌گونه در می‌یابیم که «بافت کلمات از خود کلمات اهمیت بیشتری دارند» (براهنی، ۱۳۸۸، ص ۱۸۸). به‌طور کلی، محور اصلی ساختار این سخن، بر تفاوت و تباین دوگانه هر کدام از شخصیت‌های مثبت و منفی «من» و «تو» استوار است که با بیانی شاعرانه و آهنگین ادا شده است.

۱-۵- پارادوکس: فتوحی برای تصاویر پارادوکسی چندین مشخصه ذکر می‌کند؛

از جمله، شگفت‌انگیز است؛ زیرا با ترکیب دو امر متناقض وحدتی محال در عالم خیال به‌وجود می‌آید، ابهام هنری تولید می‌کند و جریان خودکار ادراک را متوقف می‌کند، دوبعدی است و ایجاز هنری نیرومندی دارد، آزادی در زبان روزمره ایجاد می‌کند و با ایجاد تکانه‌های ذهنی، قابلیت تأویل به‌وجود می‌آورد (فتوحی، ۱۳۸۷، ص ۳۳۰). وجود تصویرهای پارادوکسی، در مقالات که کلام را شاعرانه کرده باشد، فراوان است؛ به عنوان نمونه: «آزادی؟ / غم نان می‌باید / جامه می‌باید / آخر / بنده را / هیچ این غم نیست / خداوندگار / ترتیب نان و جامه‌اش می‌کند / او را / چه عشق نان است؟» (شمس تبریزی، ۱۳۸۴، ج ۲، ص ۵۳). ساختار کلی این سخن بر پارادوکس بنا نهاده شده است. شمس با نگاهی متفاوت، تعریفی پارادوکسی از آزادی و بندگی ارائه می‌دهد و آزادی را در گرو بندگی می‌داند. این سخن، با سؤال شروع می‌شود و با سؤال تمام می‌شود. سؤال، خود، برانگیزاننده حواس خواننده است. واژه غم بلافاصله پس از آزادی، دور از ذهن به نظر می‌رسد و در ادامه «بنده را / هیچ این غم نیست»، این اعجاب پارادوکسی را قوت می‌بخشد. آزادی - برعکس بندگی - واژه‌ای است که عموماً فضای اطراف خود را شاد و نشاط‌انگیز می‌کند. فضای این سخن ظاهراً حاکی از برتری بندگی بر آزادی است و دلیل آن نیز، این است که صاحب بنده تدارک غذا و جامه او می‌کند، پس بنده نباید نگران این مسائل باشد، اما در پاره پایانی کلام، به جای ترکیب «غم نان»، از

ترکیب «عشق نان» استفاده شده است و همین واژه که در عبارتی سؤالی (استفهام انکاری) بیان شده است، نشان می‌دهد که بنده‌ای که عشق به نان و جامه ندارد، آزاد است. با توجه به زمینه عمومی کلام نیز می‌تواند نان و جامه را نماد دنیای مادی فرض کرد.

نمونه زیر، ارائه یک تصویر پارادوکسی شطح‌آمیز است و هدف گوینده، قرار دادن خواننده یا شنونده در موقعیت اعجاب و تحسین گوینده است: «ما دو کس عجب افتاده‌ایم / دیر و دور / تا / چو ما دو کس به هم افتد / سخت آشکار آشکاریم / اولیا آشکار نبوده‌اند / و سخت نهان نهانیم / این بود معنی الظاهر الباطن / هو الاول و الاخر / و الظاهر هو الباطن» (شمس تبریزی، ۱۳۸۴، ج ۱، صص ۹۳-۹۴). ساختار کلی این بند، بر اساس طباق استوار است. سخت‌آشکاری که سخت نهان است. طباقی پارادوکسی که اندیشه محوری و کلی گوینده را در بردارد. استفاده از آیات قرآنی به عنوان تلمیح، توجیه و تشریح این پارادوکس است. اما این تشریح و توجیه تلمیحی، خود، شطحی نهفته به همراه دارد. این آیات در مورد خداوندی صادق است که ضد نمی‌پذیرد و در عین ظاهر و باطنی و اول و آخری و... یکتاست. اگر چه همین تلمیح می‌تواند، اشاره‌ای به آشکاری ظاهری این دو ولی خدا و نهان بودن از نظر باطنی، داشته باشد. نمونه‌های زیر نیز از این دست پارادوکس‌ها هستند: «یار را دو دست است / اما چندان که بجویی / چپ بیابی / در دو دستش راست است» (همان، ج ۲، ص ۱۳). «راست است / تا چنان نشده‌ای / که خواب تو عین بیداری است / مخسب... / تا چنان شود / که خواب تو / عین بیداری بود» (همان، ص ۶۴)، «مرد آن باشد که در ناخوشی خوش باشد / در غم شاد باشد / زیرا که داند که / آن مراد در بی‌مرادی / هم چنان در پیچیده است / در آن بی‌مرادی / امید مراد است / و در آن مراد غصه رسیدن بی‌مرادی...» (همان، ص ۴۲). برای اطلاع بیشتر از پارادوکسیکال بودن زبان عرفا رجوع شود به (رضی و رحیمی، ۱۳۸۷، ص ۲۰۹).

۱-۶- موسیقی و حسّامیزی: غلبه عنصر حسّامیزی که «کاری است که نیروی خیال در جهت توسعه لغات و تعبیرات مربوط به یک حس انجام می‌دهد، یا تعبیرات و لغات مربوط به یک حس را به حس دیگر انتقال می‌دهد و این مسأله‌ای است که ناقدان اروپایی آن را synaesthesia می‌خوانند و ما اصطلاح حسّامیزی را در برابر آن پیشنهاد می‌کنیم» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶، ص ۲۷۱). در مقالات شمس جایگاه ویژه‌ای دارد: «عبارت سخت تنگ است/ زبان تنگ است/ این همه مجاهده‌ها/ از بهر آن است که تا/ از زبان برهند که تنگ است/ در عالم صفات روند/ صفات پاک حق» (شمس تبریزی، ۱۳۸۴، ج ۱، صص ۱۲۵-۱۲۶) عنصر غالب در این تصویر حسّامیزی است؛ زیرا برای «عبارت» صفت تنگی یا سخت تنگی، نمی‌آید. برای «زبان» نیز صفت تنگی به کار نمی‌رود؛ زیرا آنچه به حوزه دیداری و بصری مربوط می‌شود (دیدن عبارت و نوشته) با حوزه لامسه که تنگی مکان است، جابه‌جا شده است. همین طور حوزه شنیداری زبان با حوزه لامسه تنگی مکان جابه‌جا شده است. «آخر چه گریزپایی است؟/ بر پایت بند می‌باید نهاد تا نگریزی؟/ بند نمی‌پذیری/ جان و دل در پای تو پیچم/ سودی نیست/ برهم می‌سکلی» (همان، ص ۶۳). پیچیدن مربوط به حس لامسه یا باصره است در حوزه جان و دل نمی‌گنجد.

۲- حوزه زبان: با توجه به آن‌که نوآوری شاعر بیشتر «در زبانی است که به کار می‌گیرد، نه در تصویرهایی که ارائه می‌کند و آنچه در شعر اهمیت دارد نیز، همین دگرگونی در کاربرد زبان است» (علوی مقدم، ۱۳۷۷، ص ۶۴). از اینرو بررسی مقالات شمس از نظر زبانی، کاری درخور تحقیق و البته دشوار و دامنه دار است، در این مجال به اختصار در مورد هنجارگریزی‌های آن و بازی‌های واژگانی به اختصار مطالبی گفته خواهد شد.

۲-۱- هنجارگریزی یا انحراف از نرم: «انحراف از نرم در حوزه زبانشناسی به هر نوع استفاده زبانی (از کاربرد معنانشناسیک تا ساختار جمله) که مناسبات عادی و متعارف زبان در آن رعایت نشود، اشاره دارد» (داد، ۱۳۸۵، ص ۵۴۰). غلامحسین زاده و

لرستانی شکستن قواعد زبان را که بر ما تحمیل می‌شود، آبرونی نامیده‌اند (غلامحسین-زاده و لرستانی، ۱۳۸۸، ص ۸۶). هنجارگریزی و آشنایی‌زدایی، زمانی پسندیده است که «حسن زیبایی مخاطب را اقناع و تهییج نماید» (مرتضایی، ۱۳۸۹، ص ۴۲)، و گرنه از عیوب کلام تلقی خواهد شد. هنجارگریزی شمس در مقالات ریشه در هنجارگریزی رفتاری او دارد و آن نیز از بینش رفتاری او سرچشمه می‌گیرد» (رضی و رحیمی، ۱۳۸۷، ص ۲۰۴).

ما در این بخش به بررسی برخی از انواع هنجارگریزی‌ها در مقالات شمس پرداخته‌ایم؛ زیرا هنجارگریزی از مهم‌ترین اتفاقات زبانی است که در شعر سپید امروز رخ می‌دهد.

۲-۱-۱- هنجارگریزی نحوی: «انحراف در روابط دستوری جملات است» (همان، ص ۵۴). هنجارگریزی نحوی به طرق مختلفی رخ می‌دهد که برخی از آنها در متن مقالات کاربرد دارد. مانند؛ حذف فعل که در زبان معیار حذف نمی‌شود و حذف آن کلام را به سوی شعر می‌کشاند. این نوع هنجارگریزی نحوی در حذف افعال در مقالات شمس، به صورت پیاپی دیده می‌شود. «این همه عالم پرده‌ها و حجاب‌هاست / گرد آدمی درآمده / عرش غلاف او / کرسی غلاف او / هفت آسمان غلاف او / کره زمین غلاف او / قالب او غلاف او / روح حیوانی غلاف او / روح قدسی هم‌چنین / غلاف در غلاف و / حجاب در حجاب / تا آنجا که معرفت است» (شمس تبریزی، ۱۳۸۴، ج ۱، ص ۲۰۰). شمس از یک طرف فعل «است» را حذف می‌کند اما از طرف دیگر دو واژه «غلاف» و «حجاب» را چندین بار تکرار می‌کند. تکرار واژه‌های «غلاف» و «حجاب» با توجه به زمینه عمومی آن، بازگوکننده حجاب‌های تودرتوی انسان برای رسیدن به حقیقت است.

۲-۲- در هم ریختن سامان نثری: گاهی شمس، فقط با توجه به امکانات و ظرفیت‌های زبانی، و در هم ریختن سامان نثری، نثر را به سوی شعر می‌کشاند و تخیلی (هر چند کاذب) ایجاد می‌کند. مرتضایی یکی از دلایل این به هم ریختگی نحوی را،

خطابی و شفاهی بودن مقالات شمس دانسته است (مرتضایی، ۱۳۸۹، ص ۶۴). «ایام مبارک باد از شما/ مبارک شما/ مبارک شما/ ایام می آید تا/ به شما مبارک شود/ شب قدر در ناقد ر تعبیه کرده است/ آن/ در اوست» (شمس تبریزی، ۱۳۸۴، ج ۲، ص ۳۸). همان طور که دیده می شود شمس از طریق برهم زدن روابط منطقی و هنجار نحوی جمله «ایام بر شما مبارک باد» و جابه جایی ارکان جمله، به معنای جدید و انتزاعی تری دست یافته است. این اتفاق که در ساختار جمله رخ داده است، در واژه «ناقد ر» نیز اتفاق افتاده است که منجر به نوعی شطح و پارادوکس معنایی هم شده است؛ زیرا در نگاه اول، شب قدر در شبی ناقد ر نمی تواند رخ دهد. اما نشانه هایی برای تأویل آن وجود دارد. مخاطب شمس که «شما» قرینه آن است، در واقع شب قدری است که در ایام ناقد ر، تعبیه شده است؛ زیرا «شما» ایام را مبارک می کند.

از نمونه های دیگر می توان به موارد زیر اشاره کرد: «زود برخاستی/ من کسی دیگر را یافتم/ که فهمی نداشت زیادتی/ با او می گفتم» (همان، ص ۲۰). «خواستم سخن بار دیگر/ در دزدیدن و خاموش کردن/ اما اندرون گرم شده بود» (همانجا). که استفاده از دو مصدر پیاپی به جای فعل، کلام را از هنجار معیار خارج کرده است. گاه نیز تکرار فعل، این تخیل را به وجود می آورد مانند: «من بر این بودم/ و بدین آمدم/ که اگر در مریدان وفا بود بود/ و اگر نبود نبود/ چون مولانا بدست است» (همان، ص ۱۷۱). «اگر دو دم مانده است/ در آن دم اول امید است/ در آن دم دوم/ نعره ای بزن و گذشتی» (همان، ص ۹۵). بین آنچه که در دم اول رخ می دهد و رخداد دوم از «واو» عطف استفاده شده است؛ بنابراین براساس قواعد دستوری زبان معیار طبقه نقشی بعد از «واو» عطف با قبل آن باید برابر باشد؛ در حالی که این اتفاق نیفتاده است. همین اتفاق در دو جمله «نعره ای بزن و گذشتی» نیز رخ داده است. «آنچه گفت که من نخواندم/ عزالدین/ بر او رد کرد/ او را دروغ کرد/ چون گفت که آری منش خواندم» (همان، ص ۱۳۵).

۲-۳- استفاده از ضمیر متصل مفعولی: «اگر از آن من بودی/ صد پاره به جای آورده بودمی/ در هم سوخته بودمی/ هم رنج را / هم طیب را/ توش بتر کردی...»

(شمس تبریزی، ۱۳۸۴، ص ۶۴)، «تو دانی / به خدام می سپاری» (همان، ص ۶۷)، «چون در دریا افتادی / و شنا نمی دانی / مرده شو / تا آبت بر سر نهد» (همان، ص ۷۴)، «چشم محمد به تو روشن / چشم محمدی روشن / که تو اش امتی / تو اش امت باشی» (همان، ص ۷۹).

۲-۴- هنجارگریزی واژگانی: هنجارگریزی واژگانی یا قاموسی گاه با واژه آفرینی اتفاق می افتد و گاه با تغییر طبقه نقشی (داد، ۱۳۸۵، صص ۵۴۰-۵۴۱). «خیالها کم نیست / از خود می انگیزی / و حجاب خود می سازی» (همان، ج ۲، ص ۷۳)، «یکی را می زارد / و قطره ای آب نمی دهند» (همان، ص ۷۴). واژه می انگیزی به جای برمی انگیزانی و می زارد به جای زار می زند، از هنجارگریزی های واژگانی است که در شعر امروز بسیار رخ می دهد. گاه از شکل «فعل» به جای «اسم» استفاده می کند و این از شگردهای زبانی شعر مدرن و پست مدرن محسوب می شود «گفت: من چیزی نیستم / گفت: از آن «نیست» بیار / گفت: اول تو از آن «هست» بیار / گفت: هست طالب نیستی است» (همانجا). در نمونه زیر نیز «ان» جمع به شکل غیر معمولی به «سر» در هم جواری با «پایان» اضافه شده است. «که این راه سخت مشکل است / بی سران و پایان است / البته میسر نشود» (همان، ص ۱۴). در نمونه زیر از یک کلمه به جای یک عبارت استفاده شده است: «شیطان / شحنه است بر در / برون در / لعنتی دور است / لعنت عبارت از دوری باشد» (همان، ص ۱۷۱). معمولاً در هنجار طبیعی کلام، پس از «عبارت است از» یک جمله می آید.

۲-۵- هنجارگریزی نحوی و تمثیل: در بیشتر موارد هنجارگریزی ها با صور خیال عجین شده و ادبیت کلام را افزایش داده است. نمونه زیر که در بیان عظمت مولاناست، هنجارگریزی نحوی در بند اول و استفاده از تمثیل در بند دوم عنصر غالب شعری است: «باز مولانا را دیدم بر سر منبر / و دو کس از هوا درآمدند سوی مولانا / با گیسوهای علویانه / چشم هاشان بزرگ / چون دروازه / و پرنور / طبقها / با طبق پوش بیاوردند / پر جوهر / پیش مولانا نهادند / کوزه سفالین که بر زمین زنند / بشکند / عجب

نیست/ اما کوزه سفالین/ که پنجاه بار بر سنگلاخ زد/ شکست/ بر ریگ نرم افتاد/ شکست/ عجب می آید» (شمس تبریزی، ۱۳۸۴، ج ۱، صص ۲۸۹-۲۹۰). این قطعه به دو بند کلی تقسیم شدنی است. در بند اول، واژه مولانا در ابتدای جمله و واژه «منبر» که بار معنایی دینی و اعتقادی دارد، در پایان جمله قرار گرفته است. هر دوی این واژگان، جهت تأکید در صدر و انتهای جمله قرار گرفته‌اند. در هم‌ریختگی ارکان جمله در بیشتر پاره‌های این سخن، مشهود است و همین عامل، مهم‌ترین دلیل شعرگونگی آن شده است. در پاره دوم نیز، «دو کس» به صورت مبهم در ابتدای جمله، جهت شأن و شوکت، بیان شده است و تکرار «مولانا» در آخر دو سطر نیز، جهت تأکید بر آن ذکر شده است. «تکرار گاهی نیز برای رفع شک و تردید و حیرت خواننده است» (پورنامداریان، ۱۳۸۱، ص ۳۸۰) تشبیه بدیع چشم به دروازه، بویژه با پرتاب صفت «پر نور» از کنار موصوف چشم، جابه‌جایی صفت و موصوف است که در شعر سپید، بسامد بالایی دارد. در بند اول قطع روند معنایی، از طریق ورود ناگهانی به فضایی که درست نقطه مقابل فضای قبلی است، روابط منطقی ذهن را بر هم می‌ریزد.

تأویل و پرکردن فضای خالی دو بند این کلام نیز لازم به نظر می‌رسد. فضای خالی، می‌تواند بیان عظمت مولانا باشد که از سویی، هیچ‌کس و هیچ‌چیز نمی‌توانست او را منقلب کند و از سوی دیگر، ژنده‌پوشی مانند شمس، او را از خود بی‌خود کرد که در تمثیل کوزه‌ای سفالی که بر ریگ نرم می‌افتد و می‌شکند، بیان شده است. در بند اول، پاره «دو کس» از هوا در آمدند... فضای ساختار کلی را، شهودی و ماورایی کرده است، در حالی که واژگان «کوزه سفالین»، «سنگلاخ»، «شکستن»، «ریگ نرم»، فضای بند دوم را زمینی و طبیعی کرده است. واژه کوزه سفالین، واژه محوری است که «سنگلاخ» و «ریگ نرم» با توجه به آن قابل بررسی هستند. تصویر نمادین، رهاورد معرفت شهودی و دریافت باطنی است. «سویه دوم تصویرهای نمادین، عوالم ناشناخته و غیر محسوس، است. ورود به جهان ناشناخته‌ها تنها از طریق شهود و مکاشفه ممکن است و این امر غالباً حالتی است غیرارادی و بی‌اختیار» (فتوحی،

۱۳۸۵، صص ۱۷۲-۱۷۳). در محور جانشینی بند دوم با بند اول، کوزه سفالین را می توان جایگزین مولانا کرد؛ زیرا همان گونه که مولانا در بند اول، سبب اعجاب گوینده شده است، در بند دوم نیز، که در بافت کلی کلام شمس، پیوسته و در ادامه آن است، کوزه سفالین نیز سبب اعجاب شده است. در همین راستا شاید بتوان ریگ نرم را نیز در محور جانشینی، به خود گوینده (شمس) نسبت داد.

همان طور که دیده می شود، بند دوم برای تکمیل و توضیح بند اول بیان شده است و در خدمت ساختار کلی است. «بروکس» در مقاله ای با عنوان «استعاره و سنت» می نویسد که منتقد برای سنجش به جا بودن یا نبودن کاربرد صنایع ادبی شعر، فقط می تواند به یک روش متوسل شود، بدین ترتیب که ببیند آیا هر یک از آن صنایع نقشی در تأثیر کلی شعر دارند یا خیر. به گمان او، شعری واجد ارزش های ادبی است که صنایع لفظی و معنوی صرفاً به منظور زینت آن به کار نرفته، بلکه ماهیتی کارکردی داشته باشند، به گونه ای که حذف آنها موجب زایل شدن خود شعر شود» (پاینده، ۱۳۸۲، ص ۲۰۵).

۲-۶- هنجارگریزی نحوی و استفاده از نماد: شهودی بودن مقالات، استفاده نسبتاً زیادی از نمادها را ایجاب می کند که اگر با هنجارگریزی نحوی ترکیب شود، خود دلیل دیگری بر شاعرانگی مقالات خواهد بود. از نمونه های آن می توان به مورد زیر اشاره کرد: «اکنون / آینه به دست تو بدهم / الا اگر بر روی آینه عیبی بینی / آن را از آینه مدان / در آینه عارضی دان آن را / و عکس خود دان / عیب بر خود نه / بر روی آینه عیب منه / و اگر / عیب بر خود نمی نهی / باری بر من نه / که صاحب آینه ام / و بر آینه منه» (شمس تبریزی، ۱۳۸۴، ج ۱، ص ۷۰)، «این راه / سخت عجب پنهان است / اینک / شحنگان نشسته چندین / راه نیست آن / و ممکن نیست / زنهار / مروید» (همان، ج ۲، ص ۱۲۸). در این سخن درهم تنیدگی دو عنصر هنجارگریزی نحوی و استفاده از نماد، کلام را به سبک و سیاق شعر نزدیک کرده است. درهم ریختگی ارکان جمله، در جهت

تأکید مبالغه‌ای است که شمس برای نشان دادن سختی و خطرات راه عرفان، در نظر گرفته است.

این تأکید با در کنار هم آوردن واژه‌های "سخت"، "عجب" و "زهار" نیز اوج می‌گیرد. واژه "شحنگان" به تنهایی قابلیت تأویل دارد. این «چندین شحنگان» می‌تواند نماد حجاب‌ها باشد از ظلمانی و نورانی، می‌تواند نفس باشد یا شیطان یا علم... که تمام این مدل‌ها با توجه به اندیشه کلی شمس در مقالات قابل تعمیم به «دال» شحنة است.

۳- بازی‌های زبانی: اما در بخش زبانی، آنچه در شعر امروز با عنوان "بازی‌های زبانی" مطرح است و بسامد بسیار بالایی دارد، معمولاً با سجع‌آرایی و یا گونه‌های مختلف جناس صورت می‌گیرد و در تمام موارد آن تولید واج‌آرایی نیز می‌شود. از نمونه‌های آن در مقالات شمس، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: «دکان نمی‌خواستم / دو کان می‌خواستم / کانی زر و کانی نقره» (شمس تبریزی، ۱۳۸۴، ج ۱، ص ۲۶۰)، «لاغی خوش / دیناری مصری می‌ارزید / اگر مصری نمی‌ارزید / مس ری می‌ارزید / اگر مس ری / نمی‌ارزید / درم ری می‌ارزید» (همان، ج ۲، ص ۲۵۴). در این نمونه شمس، با استفاده از صنعت جناس و متتابع چه زیبا از مصری، به مس ری و در نهایت به درم ری کلام را سوق داده است. «ای دستگیر ناامیدان / مرا / طاقت جرح نیست / و تورا / حاجت شرح نیست» (همان، ج ۱، ص ۲۲۸)، «حیوان / به سر زنده است / آدمی / به سر زنده است / هر که به سر زنده است / بل هم اضل / هر که به سر زنده است / و لقد کرمننا...» (همان، ج ۲، ص ۱۱۶)، «دنیا را / چه زهره باشد که مرا / حجاب کند / یا در حجاب رود از من؟» (همان، ج ۱، ص ۷۹)، «پرسی آمد که با من / سر می‌بگو / گفتم من با تو سر نتوانم گفتن» (همان، ص ۱۰۵)، «آمدم / کنارت گرفتم / کنار گرفتی» (همان، ج ۲، ص ۶۶)، «تورا به این کار آورده‌اند / ترا به انکار نیاورده‌اند» (همان، ص ۴۴)، «در قرآن / اسرار کم‌تر گفته است / که مشهورست گرد جهان / شبگرد جهان دیده انگشت‌نمای» (همان، ص ۵۲). «مریدی، بی‌مرادی است» (همان، ص ۱۷۴)، «اگر چیزی یافتم / تو

رستی / و اگر نه به دستی» (شمس تبریزی، ۱۳۸۴، ص ۱۷۱). بازی با کلمات در مقالات بسامد بالایی دارد. در این شگرد زبانی که معمولاً از انواع جناس بهره گرفته می‌شود، کلام بیش از پیش موسیقایی می‌شود.

۴- **اشعار بدون تصویر:** اما بحث دیگری که در شعر امروز مطرح است، (البته نمونه‌های آن در شعر کلاسیک نیز کم نیست) بحث اشعار بدون تصویر است. یعنی اشعاری که از هر گونه کاربرد مجازی زبان خالی است. پاسخ فتوحی به این سؤال که آیا شعر بدون تمسک به صناعات بلاغی و بدون چنگ زدن در حواس جسمانی می‌تواند زیبا و مؤثر افتد و قدرت انگیزش داشته باشد؟ (فتوحی، ۱۳۸۵، ص ۴۱۹). این-گونه است که «کلام پرقدرت و تأثیرگذار، تنها سخن تصویری نیست. کلمات حکیمانه و پرقدرت بسیارند که جان و روان ما را به بازی می‌گیرند و از زیباترین شعرها دست-کمی ندارند. این سخنان که در خاطره تاریخ مانده‌اند شعر بی‌تصویرند (همان، ص ۴۲۰). عبارات و جملات بسیاری را نیز می‌توان در مقالات شمس برشمرد که از این دست اشعار حکیمانه و ماندگار به حساب می‌آیند و ویژگی برجسته آنها، تجربه روحانی و درونی و تأکید بر ساختارهای معنایی و درونی زبان است. از نمونه های آن می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: «مرا رساله محمد رسول الله سود ندارد / مرا رساله خود باید / اگر هزار رساله بخوانم / که تاریک‌تر شوم» (شمس تبریزی، ۱۳۸۴، ج ۲، ص ۲۷۰)، «هر که فاضل‌تر / دورتر از مقصود / هرچند فکرش غامض‌تر / دورتر است» (همان، ج ۱، ص ۷۵)، (اگر خلق نبودی / سخن بودی بی حرف و صوت / آنجا که حق است / حرف و صوت نیست» (همان، ج ۲، ص ۵۰)، «او همان بود که در آن بود» (همان، ص ۲۷)، «بر سر گوری نوشته بود / که عمر این / یک ساعت بود» (همان، ص ۴۰)، «اگر این نان انبان نبودی / گرد این طایفه را / جبریل / در نیافتی» (همانجا)، «درویش را / درویشی و خاموشی» (همان، ص ۷۰)، «چون در دریا / افتی و شنا نمی‌دانی / مرده شو تا / آبت بر نهد» (همان، ص ۷۴)، «بعضی کاتب و حیند / و بعضی / محلّ و حیند / جهد کن تا / هر دو باشی / هم محلّ و حی باشی / هم کاتب و حی خود باشی»

(شمس تبریزی، ۱۳۸۴، ص ۸۳)، «آنجا که من آنجا باشم / فرزند حجاب نشود / و هیچ حجاب نشود» (همان، ص ۱۵۹)، «قدحی پر کردم / نمی توانم خوردن / نمی توانم ریختن / دلم نمی دهد که رها کنم / بروم / چنان که با دگران کردم» (همان، ص ۵۲). به نظر ما مثال های ذکر شده که نمونه های آن در مقالات فراوان است، علیرغم سادگی و بی تصویری، از مرز شعر هم گذشته اند. این جملات که عاری از عناصر بدیعی و بیانی اند، از نظر تأثیر و ادبیت با جملاتی در حوزه زبان، از قبیل «من به مدرسه رفتم» و... تفاوت بنیادین دارند.

در پایان یادآور می شویم که اگر چه این مقاله در پی کشف عناصر و بویژه دلالت های ساختارهای آوایی و موسیقایی متن مقالات در اشتراک با شعر غیر عروضی سپید بوده است، اما تجانس و تناظر خوشه های آوایی و یا موج عمومی طرح های آوایی که شعبه های متفاوتی از وزن های عروضی است در این متون به وفور دیده می شود. نمونه های زیر را گاه با کم و زیاد کردن کلمات و یا حروفی می توان عروضی کرد. «سخن با خود توانم گفتن» (همان، ج ۱، ص ۹۹). که در وزن مفاعیلن مفاعیلن فع است و در وزن مفاعیلن مفاعیلن: «سخن بر من فرو می ریخت» (همان، ص ۳۲۲)، «عبارت سخت تنگ است / زبان تنگ است» (همان، صص ۱۲۵-۱۲۶)، «سوختم / طاقت این رنج ندارم» (همان، ج ۲، ص ۲۶). نیم مصرعی است در وزن فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن. «آنجا که من آنجا باشم / فرزند حجاب نشود.» (همان، ص ۱۵۹) در وزن مفعول مفاعیلن فع است.

نتیجه گیری

مقالات شمس از جمله کتب صوفیه است که بستر مناسبی برای بیان نگرش و جهان بینی او از طریق شیوه های غیرمستقیم و گریز از معیارهای زبان معیار و منطق عادی گفتار است. این نوع برخورد زبان با اندیشه، کلام را به سمت و سوی شعر سوق می دهد. شمس معمولاً فصیح ترین و خوش آهنگ ترین واژگان را انتخاب می کند و

آهنگ جملات و کلام را بر طبق موضوع، به گونه مناسبی با سایر اجزاء ساختار متن، هماهنگ می کند.

از آنجا که نگاه ما با عناصر شعری متن مقالات، بیشتر نگاهی فرمی بوده است، موسیقایی و آهنگین بودن کلام را از تجزیه واج و واژه و تأثیر آنها در جمله و عبارت در مرکز توجه قرار داده ایم. از جمله عناصر مهمی که در شعر امروز (مدرن و پست مدرن) حائز اهمیت است، برخوردهای تازه زبانی با عنوان بازی ها و شگردهای زبانی است که در متن مقالات به کرات دیده می شود. این بازی فرمی زبان، در واقع فرم معناسازی است که شمس و تقریباً تمام عرفا، از آن به بهترین شکل ممکن برای بیان موجز مباحث روحانی و معنوی خود، سود برده اند. ابهام و قابلیت تأویل از طریق موجز کردن کلام، بازی با کلمات، خالی گذاشتن فضای خالی بین عبارات، استفاده از نمادها و تمثیل ها در سراسر متن به چشم می خورد. تأویل و تعلیق معنایی نیز از خصایص و ویژگی های بارز شعر امروز به حساب می آید که نمونه های آن در مقالات کم نیست.

آنچه شاید بیش از همه، در زبان شمس و قدرت بیان او به وفور دیده می شود، جملات، عبارات و بندهای حکمی و به یاد ماندنی هستند که می توان آنها را در گروه اشعار بدون تصویر قرار داد. جملاتی را نیز می توان به عنوان نیم مصراع در متن مقالات یافت که عروضی و یا نیمه عروضی هستند. هنجارگریزی نحوی و معنایی و بیش از همه ایجاد موسیقی از طریق واج آرای، تکرار، سجع پردازی و... از خصایص دیگر متن مقالات است. در پایان یادآور می شویم که به نظر می رسد، بسیاری از عناصر یاد شده در متن مقالات، متأثر از شخصیت صریح و تند شمس باشد که کلام صریح و موجز و تأویل پردازی را می طلبد. از نظر ما مقالات نمونه اعلاای شعر سپید است و در بسیاری از قسمت های آن، تنها کافی است که نوع کتابت آن را تغییر داد تا با قوی ترین اشعار سپید فارسی، رقابت کند. از اینرو به نظر می رسد یکی از سرچشمه های شعر سپید، متون نثر عرفانی ادب کلاسیک ایران است.

منابع و مأخذ

الف) کتاب‌ها:

- ۱- براهنی، رضا، (۱۳۸۸)، خطاب به پروانه‌ها و چرا من دیگر شاعر نیمایم نیستم، تهران، نشر مرکز.
- ۲- بهار، محمدتقی، (۱۳۸۱)، سبک‌شناسی یا تاریخ‌تطور نثر فارسی، تهران، انتشارات زوار.
- پاینده، حسین، (۱۳۸۲)، گفتمان نقد: مقالاتی در نقد ادبی، تهران، انتشارات روزنگار.
- ۲- پورنامداریان، تقی، (۱۳۸۱)، سفر درمه، تهران، انتشارات نگاه.
- ۴- _____، (۱۳۸۴)، در سایه آفتاب، تهران، نشر سخن.
- ۵- توکلی، حمیدرضا، (۱۳۸۹)، از اشارت‌های دریا، بوطیقای روایت در مثنوی، تهران، نشر مروارید.
- ۶- جورکش، شاپور، (۱۳۸۳)، بوطیقای شعر نو، نگاهی دیگر به نظریه و شعر نیما یوشیج، تهران، نشر ققنوس.
- ۷- چیتیک، ویلیام، (۱۳۸۶)، من و مولانا، ترجمه شهاب‌الدین عباسی، تهران، نشر مروارید.
- ۸- داد، سیما، (۱۳۸۴)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، تهران، نشر مروارید.
- ۹- دهباشی، علی، (۱۳۸۲)، تحفه‌های آن‌جهانی (سیری در زندگی و آثار مولانا جلال‌الدین رومی)، تهران، نشر سخن.
- ۱۰- زرقانی، سیدمهدی، (۱۳۸۷)، چشم انداز شعر معاصر ایران، تهران، نشر ثالث.
- ۱۱- شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۸۶)، صور خیال در شعر فارسی، تهران، نشر آگاه.
- ۱۲- _____، (۱۳۸۳)، ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت، تهران، نشر سخن.

- ۱۳- شمس تبریزی، محمد بن علی، (۱۳۸۴)، مقالات شمس، تصحیح و تعلیق محمدعلی موحد، تهران، نشر خوارزمی.
- ۱۴- صاحب الزمانی، ناصرالدین، (۱۳۸۷)، خط سوم، درباره شخصیت، سخنان، و اندیشه شمس تبریزی، تهران، نشر عطایی.
- ۱۵- علوی مقدم، مهیار، (۱۳۷۷)، نظریه های نقد ادبی معاصر، (صورتگرایی و ساختارگرایی) تهران، انتشارات سمت.
- ۱۶- فتوحی رود معجنی، محمود، (۱۳۸۵)، بلاغت تصویر، تهران، نشر سخن.
- ۱۷- لویس، فرانکلین دین، (۱۳۸۴)، مولانا از دیروز تا امروز، شرق تا غرب، ترجمه حسن لاهوتی، تهران، نشر نامک.
- ۱۸- مرتضایی، جواد، (۱۳۸۹) اندیشه و زبان در مقالات شمس، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.

ب) مقالات:

- ۱- اسداللهی، خدابخش و منصور علیزاده بیگلو، (۱۳۹۲)، «فراهنجاری نحوی در غزلیات شمس تبریزی»، شعر پژوهی، شماره ۱۷، صص ۱-۲۲.
- ۲- بامشکی، سمیرا، (۱۳۸۸)، «بررسی عوامل سازنده ابهام در مقالات شمس با تأکید بر مسئله انسجام دستوری»، مطالعات عرفانی، شماره ۱۰، صص ۴۵ تا ۸۶.
- ۳- خدادادی، محمد مهدی، ملک ثابت، و یدالله جلالی پندری، (۱۳۹۰) «پژوهشی در چگونگی تأویلات قرآنی شمس تبریزی، پژوهش زبان و ادبیات فارسی»، شماره ۲۲، صص ۱۹ تا ۵۲.
- ۴- رضی، احمد، عبدالغفار رحیمی، (۱۳۸۷)، «زبان عرفانی شمس تبریزی، جستارهای ادبی»، شماره ۱۶۰، صص ۱۹۹ تا ۲۱۴.
- ۵- شیری، قهرمان، (۱۳۹۰)، «موسیقایی بودن ساختار در کلیدر»، فصلنامه علمی- پژوهشی زبان و ادبیات فارسی ادب پژوهی دانشگاه گیلان، سال پنجم، شماره ۱۶، صص ۳۵-۵۸.

- ۶- غلامحسین زاده، غلامحسین و زهرا لرستانی، (۱۳۸۸)، «آیرونی در مقالات شمس»، مطالعات عرفانی، شماره ۹، صص ۶۹ تا ۹۸.
- ۷- نزهت، بهمن، (۱۳۹۰)، «کیمیای‌های شمس (تحلیلی از اسلوب بیان و ساختار تجارب عرفانی شمس تبریزی)»، نامه فرهنگستان، شماره ۴۸، صص ۲۳ تا ۵۱.
- ۸- محمدی، علی، (۱۳۸۹) «بررسی و تحلیل سبک شناختی زبانی مقالات شمس»، پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی، شماره ۲، صص ۹۵-۱۳۴.
- ۹- وثوقی، محمد، (۱۳۷۸)، «توصیف زبانشناختی پارداوکس‌ها یا عبارات متناقض نما در مقالات شمس تبریزی»، مردم و زندگی، شماره ۲۴، صص ۱۶۸-۱۵۶.