

موسیقی اصوات در مثنوی و غزلیات مولانا

علی محمد موذنی*

استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران

هادی انصاری

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرج

(از ص ۱ تا ۱۸)

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۵/۹/۲۱، تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۶/۶/۲۵

چکیده

آثار منظوم مولانا جلال‌الدین پُر از آوا و نوا و موسیقی است؛ زیرا جان سراینده‌اش با موسیقی آمیخته شده و موسیقی نیز در تمام اجزای وجودش رخنه کرده است. به گواهی اشعارش، به‌ویژه غزلیات، وی در موسیقی علمی و عملی روزگار خود مهارت و تسلط کامل داشته است. آن دم که کلامش پر از وزن و آهنگ و موسیقی می‌شود، می‌توان معنای سخن او را دریافت که در نظر او، شعر موسیقی کیهانی است و «اصوات» از هر نوعی که باشد، بهترین ابزار برای ایجاد موسیقی است. این آواها، نواها و صوت‌ها نشانگر روح پرتلاطم و خروشان مولاناست که دمی آرام ندارد و همواره در حال تکاپو و جنبش است؛ چون می‌خواهد از «لفظ» به «معنی» برسد و در این مسیر، موسیقی، یاریگر خوبی است. در میان انواع موسیقی که در کلام منظوم مولانا دیده می‌شود، نوعی موسیقی می‌توان یافت که صوت‌ها، آواها و تکرار آن‌ها نقش مهمی در ایجاد آن دارند. مولانا در این موسیقی اصوات که از هماهنگی صامت‌ها و مصوت‌ها ایجاد می‌شود و به موسیقی داخلی شعر مربوط است، از صوت (شبه‌جمله)، اسم صوت (نام آوا)، اتباع (الفاظ به‌ظاهر مبهم، ولی موسیقی‌آفرین) و ارکان عروضی فراوان استفاده کرده است.

واژه‌های کلیدی: صوت، اسم صوت، موسیقی، ارکان عروضی، اتباع.

۱. مقدمه

اصولاً زبان شعر با زبان عادی و روزمره تفاوت دارد و این امتیاز به واسطه نظام موسیقایی شعر است. اغلب شاعران این مرزوبوم خود خنیاگر و موسیقی‌دان بوده‌اند. در میان سرایندگان ایرانی، پیش از مولانا، شاعرانی مانند رودکی و فرخی از آن دسته بوده‌اند که علاوه بر شاعری، از موسیقی نیز بهره داشتند. اینان به لحاظ آشنایی با موسیقی و مهارت در نواختن، کلام خود را با نوای چنگ و بربط و سازهای دیگر به همراه آواز خوش، به گوش شنونده می‌رساندند.

نظامی عروضی حکایت «بوی جوی مولیان» رودکی را که نشانگر تأثیر تغنی کردن و همراهی شعر با آهنگ و آواز است، در چهارمقاله آورده است (۱۳۸۸: ۱۴۵). از دیگر شاعرانی که با علم موسیقی آشنایی داشته‌اند، می‌توان از منوچهری، فرخی و نظامی یاد کرد که در اشعار خود، الحان و نام سازهایی را آورده‌اند که نشان‌دهنده آشنایی آنها با آهنگ‌ها و نواها و اصطلاحات موسیقی معمول روزگار خودشان است (مشحون، ۱۳۷۳، ج ۱: ۱۶۲-۱۶۸).

مولانا جلال‌الدین نیز از آن دسته شاعران است که بر موسیقی علمی و عملی روزگار خود تسلط دارد. غزلیات مولانا درباره موسیقی شعر و تنوع اوزان آن و دیگر مسائل موسیقایی، اثری کاملاً منحصربه‌فرد و یگانه است. یکی از انواع موسیقی که در آثار منظوم مولانا جلال‌الدین جلوه و نمود دارد، نوعی موسیقی است که از به‌کاربردن آواها و اصوات حاصل می‌شود. هرچند او می‌خواهد «خَمُش» باشد و بی «حرف و صوت و گفت» دم بزند، ولی از نظر صوت و آوا این آثار، دنیایی دیگرگونه پیش چشم ما به نمایش می‌گذارند و ما را به تماشای جلوه‌های گوناگون و دل‌انگیز می‌نشانند. این نوع موسیقی که شاید بتوان نام یا عنوان «موسیقی اصوات» بر آن نهاد، در ایجاد هماهنگی و هارمونی و خوش‌نوایی واژه‌ها دخالت و تأثیر فراوانی دارند. رنه ولک در نظریه ادبیات از آن با عنوان «سمبولیسم آوایی» یا «استعاره آوایی» یاد می‌کند (ولک و وارن، ۱۳۷۳: ۱۸۰). در نظر مولانای عاشق، جنبش و پویایی این آواها، صوت‌ها، اتباع‌ها، تکرارها و موسیقی حاصل از آنها بی‌گمان در جهت‌بخشیدن به معنی نقش بسزایی دارند و ترجمان روح پُر از موسیقی و جنبش اویند و بدین‌سان آواها و اصوات، سهم بسیار زیادی در باروری چنین موسیقی‌ای (موسیقی اصوات) دارند.

یکی از نوآوری‌های مولانا در زمینه واژگان، صوت‌ها و اسم صوت‌هایی است که گاه با

معنی و گاه بی‌معنی، القای عاطفه و احساس می‌کند. برای اینکه با آن دنیای ذهن و زبان پر از نغمه و نوا، هم‌آوا شویم، این چند بیت را می‌خوانیم. آیا از آنها نوا ساز و آواز به گوش نمی‌رسد؟ بی‌تردید همان مجالس سماع را فریاد می‌آورد.^۱

مطربِ جان بیا بزن تَنْتَنِ تَن تَنْ تَنْتَنِ تَنْ تَنْ تَنْتَنِ تَنْ تَنْ تَنْتَنِ تَنْ تَنْ تَنْتَنِ تَنْ تَنْ تَنْتَنِ تَنْ تَنْ تَنْتَنِ

کاین دل مست از پگه یاد نگار می‌کند

(مولانا، ۱۳۶۳، ج ۲: ۵۵۶)

گفت من نیز تو را بر دف و بریط بزنم

تَنْتَنِ تَنْ تَنْتَنِ تَنْ تَنْتَنِ تَنْ تَنْتَنِ تَنْ تَنْتَنِ تَنْ تَنْتَنِ تَنْ تَنْتَنِ تَنْ تَنْتَنِ تَنْ تَنْتَنِ

(همان: ۱۹۹۱)

باده‌پرستان همه در عشرت‌اند

تَنْتَنِ تَنْتَنِ شِنُو ای تَنْ پرست

(همان، ج ۱: ۵۱۶)

این «تَنْ تَنْها» همان آواها یا هجاهای افاعیل عروضی‌اند و از این فضاهای موزیکال در غزلیات مولانا فراوان است. شفیع‌ی کدکنی در موسیقی شعر، در بحث نظام آوایی در شعر اظهار می‌دارد که اینها آگاهانه نیستند و در شاهکارهای ادب جهان ناخودآگاه چنین مواردی وجود دارد (شفیع‌ی کدکنی، ۱۳۷۳: ۳۲۰). سپس بیت زیر را از عنصری مثال می‌آورد:

به یک خدنگ دژآهنگ جنگ داری تنگ تو بر پلنگ شخ و بر نهنگ دریا، بار

آنگاه چنین می‌افزاید: «چه کسی است که به هنگام شنیدن این بیت و تکرار صدای (ang) در مقاطع خاص مصراع‌ها، صدای رهاشدن تیر از کمان را احساس نکند؟» (همان). برای نشان دادن تغییر درونی مولانا که حاصل شنیدن صوت و صدای طبیعی است، بی‌تردید حکایت افلاکی در مناقب العارفین می‌تواند گواهی بر این مدعا باشد که شنیدن طَقْ طَقْ چکّش صلاح الدّین زرکوب بوده که او را با عالم وجد و سماع و چرخش و پایکوبی آشنا کرده است (افلاکی، ۱۳۷۵، ج ۱: ۴۲۹).

۲. شیوه‌های مولانا در آفرینش موسیقی اصوات

مولانا برای آفرینش موسیقی اصوات، از روش‌های زیر بهره گرفته است:

۲-۱. صوت (شبه‌جمله)

واژه یا گروهی از واژگان است که غالباً برای بیان حالت عاطفی گوینده به کار می‌رود و انواع زیادی دارد؛ مانند بیان حالت درد، تحسین، تعجب، شادی، تحذیر و...؛ مثال: آه،

آفرین، خَهْ خَه (انوری و گیوی، ۱۳۶۷: ۲۴۳). مولانا صوت یا شبه‌جمله را به چند طریق به کار می‌برد:

۲-۱-۱. به تنهایی: مانند حیف، آفرین، مرحبا و...

جان بی‌کیفی شده محبوس کیف
آفتابی حبس عقده اینت حیف
(مولانا، ۱۳۷۴، د ۵: ۳۵۸)

۲-۱-۲. با تکرار: مانند های‌های، وای‌وای و...

خاموش باش تا صفت خویش، خود کند
کو های‌های سرد تو کو های‌های دوست
(مولانا، ۱۳۶۳، ج ۱: ۴۴۲)

۲-۱-۳. ساخت فعل و مصدر از صوت: مانند خُرْخُر کردن و...

درو فتاد او آن زمان از ضربت زخم گران
خُرْخُرکنان چون صرعیان در غَرغَره مرگ و فنا
(همان: ۲۷)

۲-۱-۴. استفاده از ترکیبات و جملات عربی به صورت شبه‌جمله: مانند حاشِ لَّله.

حاشِ لَّله این حکایت نیست هین
نقد حال ما و توست این خوش ببین
(مولانا، ۱۳۷۴، د ۱: ۲۹۰۰)

۲-۱-۵. ساخت شبه‌جمله از فعل امر: مانند خَپ یا خَب که فعل امر است از خوابیدن، به معنای «خاموش باش».

رو بگرداند به سوی دست چپ
در تبار و خویش گویندش که خَپ
(همان، د ۳: ۲۱۶۸)

۲-۲. اسم صوت (نام‌آوا یا صوت‌آوا)

لفظی است مرکب که معمولاً از طبیعت گرفته شده و خود بیانگر صداهایی از قبیل صوت خاص انسان یا حیوان، صوت خواندن و راندن حیوانات و صوت به هم خوردن دو شیء به یکدیگر است (انوری و گیوی، ۱۳۶۷: ۲۴۳). این واژگان ممکن است ظاهراً مرکب تلقی شوند، اما چون به اجزای معنی‌دار قابل تجزیه نیستند، واژگان «ساده» نامیده می‌شوند و انواع گوناگون دارند (نیکوبخت، ۱۳۸۳: ۱۲۲). مولانا اسم صوت یا نام‌آوا را به چند صورت به کار می‌برد که در ادامه می‌آیند.

۲-۲-۱. به تنهایی: مانند طَراق، بُلُق، مَو و...

این بانگ طَراق، چوب ما را
دانیم که از فِراق خیزد
(مولانا، ۱۳۶۳، ج ۲: ۷۰۲)

۲-۲-۲. همراه با «وند»: مانند: قَرَوُفَر، ترنگاترنگ و...

همچو ابر خالی پُر قَرَوُفَر
نه در او نفع زمین نه قوت بُر
(مولانا، ۱۳۷۴، د ۶: ۱۰۵۷)

۲-۲-۳. تکرار به صورت مزدوج: مانند طَق طَق، لَم لَم و...

نیم بیداری که او رنجور بود
طَق طَق آهسته‌اش را می‌شنود
(همان، د ۳: ۲۸۰۰)

۲-۲-۴. ساخت فعل و مصدر از اسم صوت: مانند ترنگیدن (از ترنگ)، عَویدن (از عوعو)

دلَم از چنگ غمت گشت چو چنگ
نخروشد، نترنگد، چه کند؟
(مولانا، ۱۳۶۳، ج ۲: ۸۳۵)

۲-۳. اتباع

لفظی است مهمل و بی‌معنی یا فاقد معنی روشن که به دنبال اسم یا صفت می‌آید برای تأکید و گسترش معنی آنها یا بیان نوعی مفهوم جنس و قسم؛ مانند رَخت‌و پَخت، هارت‌و پورت و... (انوری و گیوی، ۱۳۶۷: ۱۰۱). اتباع‌ها، صوت‌آوایی هستند که به پاره‌ای حالات انسان اطلاق می‌شوند؛ مانند هارت‌و پورت، شارت‌و شورت، همهمه (نیکوبخت، ۱۳۸۳: ۱۲۴). اتباع، معمولاً در ترکیب با کلمه، لفظی مهمل و بی‌معنی است و تابع واژه اصلی است؛ بدین لحاظ آن را «مُهْمَل» نیز می‌گویند. مولانا آنها را با واو عطف به کار برده است. مانند: نازوباز، کَرَوَمَر، لوت‌و پوت و...

آن دفع گفتنت که برو شه به خانه نیست
وان ناز و باز و تندی دربانم آرزوست
(مولانا، ۱۳۶۳، ج ۱: ۴۶۳۰)

۲-۴. ارکان یا افاعیل (اتانین) عروضی

مولانا اتانین (تَن تَن‌ها) و ارکان عروضی مانند فاعلاتن، مُسْتَفْعَلُن و... را که برای تعیین وزن شعر و هماهنگی با ارکان عروضی استفاده می‌شود، در شعر خود فراوان به کار برده است؛ مانند «تَن تَن تَن» که آوای مُسْتَفْعَلُن است یا «تَتَّتَن تَن» که با فَعْلَاتُن

هم‌آواست. گاهی یک مصراع یا نیم مصراع از بیت را با ارکان عروضی شکل می‌دهد. همان‌گونه که ذکر شد، هدف مولانا از این کاربردها افزایش موسیقی شعر است. آنگاه که در بررسی شعر مولانا از موسیقی اصوات سخن گفته می‌شود، بی‌تردید عنصر تکرار، به‌ویژه تکرار آوایی (صامت‌ها و مصوت‌ها) نقش مهمی را بازی می‌کند. «در مورد ایجاد هماهنگی از راه ترکیب صامت‌ها و مصوت‌ها، دیوان شمس سرشار از شواهدی است که نشان می‌دهد چگونه مولانا کلمات هماهنگ را به سود موسیقی شعر خود به خدمت گرفته است» (مولانا، ۱۳۷۰: بیست‌وشش).

آنچه اینجا مطرح است، تکرار آوایی صامت‌ها و مصوت‌ها در کنار برخی اصوات است که معمولاً تنها و مفرد به‌کار می‌روند؛ مانند آه، حیف، آفرین، حاش‌لله، هیهات و... . اصوات فراوانی هستند که اصولاً با تکرار ساخته شده‌اند و گویی اصل بر این بوده است که حتماً به‌صورت مزدوج بیایند؛ مانند: چک‌چک، قُم‌قُم، آخ‌آخ و... . حتی اصوات مفرد نیز در مواردی که گوینده به تأکید نیاز دارد یا فحوای کلام می‌طلبد، می‌توانند تکرار شوند؛ مثلاً به‌صورت آه‌آه، حیف‌حیف و... به‌کار می‌روند. تکرار اصوات در آثار منظوم مولانا به چند شکل جلوه‌گری می‌کند:

- به شکل مزدوج، مانند خُرْخُر، بَقْ بَق؛
- به همراه «وند»، مانند قَروقَر، ترنگاترنگ؛
- به همراه «وند» و ایجاد جناس، مانند کَرومَر، طِم و رَم؛
- ایجاد جناس مرکب، مانند لک‌لک (نام پرنده‌ای) با صوت لک لک (ذکر توحید است: از آن توست). یا قُم قُم (نام ظرفی) با صوت قُم قُم (صوت ریختن مایعات، آب یا شراب)؛
- ساخت فعل از تکرار صوت، مانند عوعو که عویدن از آن ساخته شده است؛
- گاه صوتی سه بار ذکر می‌شود، مانند: چاغ چاغ چاغ و لَم لَم لَم.

۳. انواع صوت در مثنوی و غزلیات مولانا

براساس نمونه‌های یادداشت‌شده از مثنوی، غزلیات و رباعیات مولانا، اصوات به‌کاررفته را می‌توان به شش دسته زیر تقسیم‌بندی کرد:^۲

۳-۱. اصواتی با منشأ انسانی

۳-۱-۱. اصوات دارای ساخت ساده: آه، آه (آه)، ای، تا (صوت تحذیر)، خَپ (خَب)، دی (صوت تعجیل)، زهی، عِه، شُه (صوت نفرت)، وای، ها (صوت تنبیه)، هان، های (صوت تأسف)، الا (هلا)، هی (صوتی در مقام تهدید، تحسین و تعجب)، هین (صوت تعجیل)؛ مثال:
آه (آه): صوتی است برای نشان دادن درد و رنج تأسف؛ آه، وه:

گفت آه من فوت کردم فرصه را
چون نگشتم همره آن رهنما
(مولانا، ۱۳۷۴، د ۴: ۲۲۴۲)

خَپ (خَب): فعل امر از خوابیدن (خاموش شدن) است؛ برای هماهنگی با قافیه خَپ شده (گوهرین، ۱۳۶۲) و نیز به معنی «خفه شو» آمده است (استعلامی، ۱۳۷۴، ج ۳: ۳۵۱):
رو بگرداند به سوی دست چپ
در تبار و خویش گویندش که خَپ
(مولانا، ۱۳۷۴، د ۳: ۲۱۶۸)
عِه: صوتی است برای بیان فشار و خستگی بدنی هنگام ضربه، کوبیدن یا کلنگ زدن:
ما غم نخوریم خود که دیده است؟
تو بار کشی و او کند عِه
(مولانا، ۱۳۶۳، ج ۵: ۲۳۵۲)

۳-۱-۲. اصوات برگرفته شده از فعل: شاباش، غیژ (از غیژیدن)؛ مثال:

شاباش: شاباش مخفف شادباش است؛ «شا» به معنی شاد هم آمده است. شاباش دراصل پول و زری است که در جشن عروسی بر سر عروس و داماد یا رقصندگان می پاشند. شاباش گفتن به معنی آفرین و احسنت گفتن است (مولانا، ۱۳۸۷، ج ۲: ۷۰۹):
موی را نادیده می کرد آن لطیف
شیر را شاباش می گفت آن ظریف
(مولانا، ۱۳۷۴، د ۱: ۲۸۵۲)

غیژ (غیژیدن): اسم صوتی است از لغزیدن یا سُرخوردن:

لنگ ولوک و خفته شکل و بی ادب
سوی او می غیژ و او را می طلب
(همان، د ۳: ۹۸۰)

۳-۱-۳. تکرار مزدوج اصوات: تی تی (صدای کودکانه)، خُرْخُر، داد، خَهْخَه (صوت تحسین)، فِج فِج، فوز فوز (صوت اعلام چیزی)، غَرْ غَر (صوت خزیدن و سُرخوردن)، کِخ کِخ، وای وای، های های؛ قاقا و قی قی (مولانا، ۱۳۷۰: ۵۸۳) مثال:
خُرْخُر: اسم صوتی است از اصوات انسانی، در هنگام خواب یا حالت صرع؛ (خُرْخُر)

درو فتاد او آن زمان از ضربت زخم گران
خُرْخُرکنان چون صَرعیان در غَرغَره مرگ و فنا
(مولانا، ۱۳۶۳، ج ۱: ۲۷)

فَجْفِج (فَجْفِجَه): معرّب پِچ پِچ فارسی است؛ آهسته با هم سخن گفتن، نجوا (معین، ۱۳۶۴):

فجفجی افتادشان با یکدگر
کاین فضولی نیست از ما ای پدر
(مولانا، ۱۳۷۴، د ۳: ۲۲۸۲)

کِخ کِخ (کُخ کُخ): سُرْفه و آواز بلند، اسم صوتی است برای اظهار رضایت. به معنی صدای پاکوفتن نیز آمده است (استعلامی، ۱۳۷۴، ج ۳: ۳۵۱). دربیت زیر به معنی (های وهوی) است:

کِخ کِخِی و های وهوی می زدند
تای چندی مست و بیخود می شدند
(همان: ۳۰۱۷)

۳-۱-۴. همراه کردن اصوات با «وند»: شادا، قال و قال، وهوهه؛ مثال:

شادا: صوتی است که از «شادا» به همراه الف کثرت ساخته شده است؛ خوشا و خَرّما:

حَبّذا آن شرط و شادا آن جزا
آن جزای دل نواز جان فزرا
(همان، د ۵: ۵۸۵)

قال و قال: سروصدا، گفت و گو به آواز بلند، نزاع زبانی، قیل و قال:

گر هجده هزار عالم ای جان
پر گشت ز قال و قالم ای جان...
(مولانا، ۱۳۶۳، ج ۲: ۷۱۵)

وهوهه: لفظی است که برای تعجب و تحسین به کار می رود؛ نیز صیحه زدن از روی خُزن است. در بیت زیر به معنی فریاد برآوردن است (گوهرین، ۱۳۶۲):

چون که نماید جمال گوش سوی غیب دار
عرش پُر از نعره هاست فرش پُر از وهوهه
(مولانا، ۱۳۶۳، ج ۵: ۲۴۰۵)

۳-۱-۵. اصواتی با ساختار عربی: اَفّ، الامان، الحذر، اللّهلّله، بلی، بَخ (صوت تحسین)، حاشِ لّله (صوت تنزیه)، حَبّذا (صوت تحسین و تعجب)، مَرَحَب (مرحبا)، واهلاکا، وَاخَرَب (صوت هنگام مصیبت)، وَاحسرتا، وَاطَرَب (صوت هنگام شادی)، وَافرحتاه، وَاوِیَلتا (صوت خُزن و افسوس)، هَیْهات، یا حسرتاه؛ مثال:

اَفّ: مَخَفّ اَفّ، اسم فعل است در معنی صوت؛ یعنی ملولم، به ستوه آمده ام:

اَمْرُهْم شوری بخوان اندر صُخف
یار را باش و مکن از ناز اَفّ
(مولانا، ۱۳۷۴، د ۶: ۱۵۹۰)

الله‌الله: صوتی است برای بیان سوگند (تو را به خدا)، تعجب و تحذیر (معین، ۱۳۶۴):

این بُود اظهار سِر در رستخیز الله‌الله از تن چون خر گریز
(همان، د ۵: ۱۳۹۵)

وَأَفْرَحْتَاه: واژه‌ای است برای اظهار شادی؛ خوشا، خُنک، بسیار خوب (گوهرین، ۱۳۶۲):

گلشنی کز گلِ دمد گردد تباه گلشنی کز دل دمد وافرختاه
(همان: ۳۶۵۰)

۱-۶. اصواتی به صورت جناس و همراه با «وند»: قُش‌وَدُش؛ مثال:

قُش‌وَدُش: مردمان پست، کاه، زُباله، چیزهای پست؛ و نیز سر و صدا. منظور مولانا مباحث علمای ظاهری است که حاصل آن جز گفت‌وگوهای بی‌معنی و باطل نیست (مولانا، ۱۳۷۴، ج ۵: ۳۲۴):

از قُشِ خود و ز دُشِ خود باز ره که سوی شه یافت آن شهباز، ره
(همان: ۲۱۹۵)

۲-۳. اصواتی با منشأ حیوانی

۱-۲-۳. اصواتی با ساخت ساده: غُرّه، مَو، میاو؛ مثال:

غُرّه: همان غُرش است. آواز رعد و سیاع (درندگان) و غُرش حیوانات (گوهرین، ۱۳۶۲):

ترک خواب و غفلت خرگوش کن غُرّه این شیر ای خر، گوش کن
(همان، د ۱: ۱۱۵۶)

میاو: صدای گربه:

نفس اگر چون گربه گوید که میاو گربه‌وارش من دراین انبان کنم
(مولانا، ۱۳۶۳، ج ۴: ۱۶۵۶)

مَو: صدای گربه، همان میاو یا میو است (معین، ۱۳۶۴):

اسب حوحو می‌کند چون دید جَو چون بجنید گوشت گربه گفت مَو
(مولانا، ۱۳۷۴، د ۵: ۲۹۷۸)

۲-۲-۳. اصواتی همراه با «وند»: بَقْرَبَقُو، نَهْنَهه؛ مثال:

بَقْرَبَقُو: صدای کبوتران است:

خانه دل باز کبوتر گرفت مشغله و بَقْرَبَقُو درگرفت
(مولانا، ۱۳۶۳، ج ۱: ۵۱۵)

نَهْنَه (مخفف نَهْنَهه): صوتی که برای بازداشتن حیوانی مانند شتر به کار می‌رود:

ارواح همچون اُشتران زاواز سیروا مستیان همچون عرابی می‌کند آن اُشتران را نَهْنَهی
(همان، ج ۵: ۲۴۳۷)

۳-۲-۳. تکرار مزدوج اصوات: بَق بَق، جیک جیک، چاغ چاغ (چیغ چیغ) ، حوحو، غَف غَف

(صوت اُشتران)، کاغ کاغ (بانگ کلاغان)، کوکو (نوی فاخته)، وَع وَع، عوعو، هوهو (صوت مرغانی
مانند کبوتر و نیز ذکر صوفیان)؛ مثال:

بَق بَق: صدای سگ است؛ مانند وَع وَع یا عوعو:

منکر است و رو سیه، ملعون و مردود ابد از حَسَد همچون سگان از دور بَق بَق می‌زند
(همان، ج ۲: ۷۳۸)

چاغ چاغ (چیغ چیغ): صدای موش است:

غم چیغ چیغ کرد چو در چنگ گربه، موش گو چیغ چیغ می‌کن و گو چاغ چاغ چاغ
(همان، ج ۳: ۱۲۹۸)

حوحو: صدای اسب که از شادی کند (گوه‌رین، ۱۳۶۲):

اسب هم حوحو کند چون دید جَو چون بجنبد گوشت گربه کرد مَو
(مولانا، ۱۳۷۴، د ۵: ۲۹۷۸)

۴-۲-۳. اصواتی که از آنها فعل ساخته است: عویدن (از عوعوی سگ) مَعو: عوعو مکن:

ای تن چو سگ کاهل مشو افتاده عوعو بس مَعو تو بازگرد از خویش و رو سوی شه‌ن‌شاه بقا
(مولانا، ۱۳۶۳، ج ۱: ۲۳)

۵-۲-۳. اصواتی به صورت جناس: لَک لَک و لَک لَک؛ مثال:

لَک لَک: نوعی ذکر است (از آن توست) منسوب به مرغ لَک لَک، و نیز سخنان بیهوده:

لَک لَک ایشان چه لَک لَک می‌زند آتش توحید در شک می‌زند
(مولانا، ۱۳۷۴، د ۲: ۳۷۶۹)

۳-۳. اصوات برخاسته از اشیا

۱-۳-۳. اصواتی با ساخت ساده: بُلُق، تَرَنگ (صوت زه کمان یا ساز)، چَکَره، دَق (صدای شکستن

اشیا)، شَرَفه (صدای پا و مجازاً هر صدایی)، طَرَاق؛ مثال:

بُلُق: صدای آب؛ هنگامی که سنگ و کلوخ در آن اندازند، بانگ آب:

او ز بانگ آب پُر می تا عُنُق نشنود بیگانه جز بانگ بُلُق
(همان: ۱۲۱۴)

چکره: صوتی دیگر از تلفظ چکه است؛ صدای افتادن قطره آب:

هفت دریا اندرو یک قطره‌ای
جمله هستی ز موجش چکره‌ای
(همان، د ۵: ۱۸۸۰)

طراق: صدای کوفتن و شکستن چیزی مانند استخوان و چوب (تراک)، مجازاً هر ضربه‌ای:

این بانگ طراق، چوب مارا
دانیم که از فراق خیزد
(مولانا، ۱۳۶۳، ج ۲: ۷۰۲)

۳-۲. تکرار مزدوج اصوات: چاق چاق (صدای شکافتن چیزی)، چک چک یا چرک چرک (صدای سوختن هیزم و آتش)، خِشْت خِشْت (صدای حرکت حیوانی مانند موش یا مار)، زَغ زَغ (صدای به‌هم خوردن گردو یا بادام که در کیسه ریخته باشند و نیز به‌هم خوردن دندان)، ژِیغ ژِیغ، طاق طاق، طَق طَق، لَم لَم، هوی هوی (صدای باد)؛ مثال:

چاق چاق: آوای تیر و تیغ، صدای شکافتن و تَرک خوردن. در بیت زیر به معنی صدای برخورد دو چیز است (گوهرین، ۱۳۶۲):

بِسِرْشَد گاهیش نرم و گه درشت
زو برآرد چاق چاقی زیر مشت
(مولانا، ۱۳۷۴، د ۶: ۳۹۴۶)

ژِیغ ژِیغ: صدایی که از باز و بسته شدن در یا چوب حاصل شود؛ مجازاً سر و صدا (گوهرین، ۱۳۶۲):

صد دریچه در سوی مرگ لَدِیغ^۳
ژِیغ ژِیغ تلخ آن درهای مرگ
می‌کند اندر گشادن ژِیغ ژِیغ
نشنود گوش حریص از حرص برگ
(همان، د ۳: ۳۱۰۳-۴)

لَم لَم (لَم لَم): صدای دُهل (ساز کوبه‌ای) است:

همه مستیم ای خواجه به روز عید می‌ماند
دُهل مست و دُهلزن مست و بیخود میزند لَم لَم
(مولانا، ۱۳۶۳، ج ۳: ۱۴۴۰)

دریبتی «لَم» سه بار آمده است (لَم و لَم و لَم):

اِشکم دُهل شده است از این جام دم‌به‌دم
می‌زن دُهل به شکر دلا، لَم و لَم و لَم
(همان، ج ۴: ۱۷۰۴)

۳-۳-۳. اصوات همراه با «وند»: ترنگاترنگ، چاقاچاق (صدای شکافتن یا شکستن چیزی)، دَبَدَبَه (صدای گام، طبل، نقره، مجازاً شکوه)، زَغَاغَغ، نَغْنَغَه؛ مثال:

تَرَنگَا تَرَنگ: صوتی است مانند ترنگ، نوای زِه ساز، آوای و تَرَسَازی مانند چنگ و رَباب:

جز من و ساقی بنماند کسی چون کند آن چنگ، تَرَنگَا تَرَنگ

(همان، ج ۳: ۱۳۳۲)

زَغَاغَغ: صدای ریخته شدن بادام و گردوست در کیسه‌ای، به‌ویژه در حالت پوسیدگی؛ مجازاً بانگ و صدا (گوهرین، ۱۳۶۲):

تلخ و شیرین در زَغَاغَغ یک شی‌اند نقص از آن افتاد که همدل نی‌اند

(مولانا، ۱۳۷۴، د ۳: ۴۰۲۶)

نَغْنَغَه: آواز یا آهنگی از موسیقی. احتمالاً اسم صوت یا مُبَدَّل «نقنقه» باشد که بازگرداندن غوک است، صوت خود را (مولانا، ۱۳۶۳، ج ۷: ۴۵۰). در بیت زیر به معنی نغمه، نوا و آهنگ آمده است:

مطرب خوش نوای من، عشق نواز همچین نَغْنَغَه ی دگر بزن پرده تازه برگزین

(مولانا، ۱۳۶۳، ج ۴: ۱۸۴۰)

۳-۳-۳. اصواتی به صورت جناس و همراه با «وند»: قَرَوَقَر،

قَرَوَقَر: صدای رعدوبرق، ابر، صدای شکم؛ مجازاً هیاهو و سروصدا (مولانا، ۱۳۷۴، ج ۶: ۲۷۵)؛ همان قارّ و قور امروزی:

همچو ابر خالی پُر قَرّ و قُرّ نه در او نفع زمین، نه قوت بُر

(مولانا، ۱۳۷۴، د ۶: ۱۰۵۷)

۳-۳-۵. اصواتی که جناس مرکب ایجاد کرده‌اند: قُمُقُم و قُمُقُم؛ مثال:

قُمُقُم: صدای ریختن آب یا مایعات یا شراب از ظرفی مانند قُمُقُم (قُمُقُمه) است:

رسید از باده‌خانه پُر به زیر مشک می‌اُشتر رها کن خواب و خُرَاخُر که قُمُقُم بانگ زد قُمُقُم

(مولانا، ۱۳۶۳، ج ۳: ۱۴۴۱)

در بیت مذکور بین قُمُقُم (ظرف) و قُمُقُم (صوت) جناس ایجاد شده است.

۳-۳-۶. اصواتی که از آنها فعل ساخته است: تَرَنگیدن از (ترنگ)؛ مثال:

تَرَنگیدن: تَرَنگ برآوردن؛ مانند و تَر (سیم) چنگ و رَباب، صدا داشتن؛ مجازاً خروشیدن:

دلَم از چنگ غمت گشت چو چنگ نخرود، نَتَرَنگد، چه کند؟

(همان، ج ۲: ۸۳۵)

۳-۴. اصوات حاصل از اتباع

۳-۴-۱. اصواتی به صورت جناس و همراه با «وند»: حَفَه و رَفَه، خُردومُرد (ناچیز و بی‌ارزش)، طِمّوَرِمّ، کُردومُرد (هرکس، اهل و نااهل) فروزانفر به صورت کُردومُرد آورده و نوشته: به معنی فی‌الحال و بی‌درنگ نیز آمده است (مولانا، ۱۳۶۳، ج ۷: ۳۹۸)، گیج‌وگاج، گول‌وهول فروزانفر درباره این صوت می‌نویسد: این صوت از قبیل اتباع است (همان: ۴۱۷). شفیعی-کدکنی هم آن را به معنی دستپاچه و دست‌وپا گم کرده آورده است (مولانا، ۱۳۸۷، ج ۲: ۷۲۰)، لوت‌وپوت، نازوباز؛ مثال:

حَفَه‌وَرَفَه: رَفَه اتباع برای حَفَه و ظاهراً به معنای آرایش و پیرایش است:

خوب چو نبود عروس خوش نشود زو نفوس از حَفَه و از رَفَه، ز اطلس و زربینه‌ای
(همان، ج ۶: ۳۰۱۲)

طِمّوَرِمّ: خُرد و کلان، همه؛ خشک و تر دنیا (مولانا، ۱۳۷۴، ج ۴: ۳۶۸):

عقل تو قسمت شده بر صد مهم بر هزاران آرزو و طِمّوَرِمّ
(مولانا، ۱۳۷۴، ج ۵: ۳۲۸۸)

لوت‌وپوت: اقسام خوردنی‌ها و نوشیدنی‌ها؛ قوت و غذا (مولانا، ۱۳۸۷، ج ۲: ۱۱۷۵):

که بخور این است ما را لوت‌وپوت نیست او را جز لقاءالله قوت
(همان، ج ۳: ۴۰۱)

۳-۴-۲. اصواتی با دو واژه متفاوت و همراه با «وند»: طاق‌وطُرمّ.

طاق‌وطُرمّ: از اشیا گرفته شده است. سروصدای ظاهری، شکوه و عظمت ناپایدار:

این معانی راست از چرخ نُهم بی همه طاق‌وطُرمّ، طاق‌وطُرمّ
(همان، ج ۲: ۱۱۰۲)

۳-۴-۳. اصواتی که از آنها فعل ساخته است: کژشدن و مژشدن؛ مثال:

چون کشتی بی لنگر کژ می‌شد و مژ می‌شد وز حسرت او مُرده صد عاقل و فرزانه
(مولانا، ۱۳۶۳، ج ۵: ۲۳۰۹)

۳-۵. اصوات حاصل از ارکان (اتانین) عروضی

رَباب و چنگ عالم گر بسوزد بسی چنگی پنهانی است یارا
تَرَنگ و تَن تَنش رفته به گردون اگر چه ناید آن در گوش صمّا
(همان، ج ۱: ۱۱۰)

«اتانین» و «افاعیل» از اصطلاحات عروض (علم شناخت وزن شعر) اند. واژه‌هایی مانند فَعُولُن، مُسْتَفْعَلُن، فاعِلَاتُن و... را «ارکان عروضی» می‌نامند. معمولاً شاعران برای سنجش وزن شعر از این اتانین (تَن تَن‌ها) و افاعیل استفاده می‌کنند. اهل عروض در تقطیع، برای سهولت تلفظ، در مقابل هجای کوتاه، لفظ «ت» و هجای بلند، لفظ «تَن» را قرار می‌دهند. موسیقی‌دانان گذشته دو حرف «ت» و «تَن» را مناسب‌ترین حروف برای ضرب (ریتم) می‌دانستند؛ مثلاً به جای رکن فَعُولُن، آوای هم‌وزن آن، یعنی «ت تَن تَن» یا به جای مُسْتَفْعَلُن «تَن تَن تَن» به کار می‌بردند و می‌برند. در نگاهی کلی، می‌توان گفت مقصود مولانا از به‌کار بردن این اتانین که هم‌وزن ارکان عروضی‌اند، افاده معنای مجازی بوده و از آنها مفهوم شعر، آهنگ و موسیقی اراده کرده است. در بیت زیر از مثنوی، قصدش از به‌کار بردن ارکان «فَعُولُن فاعِلَات»، این بوده است که لفظ را در برابر معنی بیاورد:

کی چشد درویش صورت زان زکات معنی است آن، نه فَعُولُن فاعِلَات
(مولانا، ۱۳۷۴، د ۵: ۲۷۹)

می‌دانیم که غزلیات شمس حاصل جوشش درونی مولاناست و اتانین و افاعیل در شعر او بی‌تردید تداعی‌کننده لحظات سماع است؛ زیرا گاهی به جای واژه و گاه به جای آهنگ، شعر و وزن شعر از آنها استفاده کرده است. در همان پایکوبی‌های سماع بوده که برای تکمیل وزن، فی‌البداهه، واژگانی از دهانش برون می‌جسته است و این اتانین و واژگان شبیه به آنها، نشانگر همان لحظه‌هاست:

مطربِ جان بیا بزن تَن تَن تَن، تَن تَن تَن کاین دل مست از پگه یاد نگار کند
(مولانا، ۱۳۶۳، ج ۲: ۵۵۶)

مولانا در ابیات زیادی، تَن تَن‌ها را در معنی شعر و آهنگ و موسیقی به‌کار برده است. در دو بیت زیر، بین تَن تَن‌های موسیقی و تَن (جسم) جناسی زیبا آفریده است:

باده‌پرستان همه در عشرت‌اند تَن تَن تَن شنو ای تَن پرست
(همان، ج ۱: ۵۱۶)
تَن تَن تَن شنو و تَن مزن وقت تو خوش ای قمرخوش لقا
(همان، ۲۵۵)

معمولاً اتانین را سازی مانند چنگ همراهی می‌کند:

آن چنگ نشاط ساز نو یابد؟	وین گوش حریف تن تَنن گردد؟ (همان، ج ۲: ۶۸۷)
تا روز زنگیان را با روم دار و گیرست	تا روز چنگیان را تن تَنن است امشب (همان، ج ۱: ۳۰۵)
گوییا آن چنگ عشرت‌ساز یافت	تا نوای تن تَنن می‌آیدم (همان، ج ۴: ۱۶۶۲)
دامنت بر چنگل خاری زبند	چنگلش چنگی شود با تن تَنن (همان: ۲۰۰۶)
زان زخمه او همیشه این چنگ	بس تن تَنن و بس ترنگ دارد (همان، ج ۲: ۶۹۴)
چنگ زن ای زهره من تا که برین تَنن تن	گوش برین بانگ نهم دیده به دیدار روم (همان، ج ۳: ۱۳۹۶)

در بیت زیر مصراع دوم دقیقاً نواهای ساز بربط و دف است که مولانا با اتانین بیان کرده است. این وزن، آواهای عروضی «فَعْلَاتُنْ فَعْلَاتُنْ فَعْلَاتُنْ فَعْلَاتُنْ» است و فشار صدا و ضرب قوی روی هجاهای «تَنن» است:

تَنن تَن تَنن تَن تَنن تَن تَنن تَن تَنن
گفت من نیز تو را بر دف و بربط بزمن
(همان، ج ۴: ۱۹۹۱)

در مصراع دوم بیت زیر، اتانین ذکرشده، بیان همان جمله موسیقایی و زمزمه‌ای است که در مصراع نخست مطرح شده است. اینجا نیز فشار صدا و وزن، بر روی هجای «تَنن» است:

فَاغْتَبِمُ السُّكَّرَ وَ زَمَزِمَ لَنَا
تَن تَن تَن تَن تَن تَن تَن تَن تَن
(همان، ج ۵: ۲۱۲۸)

مولانا گاه به جای اتانین، افاعیل را برای همراهی موسیقایی به یاری می‌گیرد و البته از آنها معنی مجازی آهنگ و شعر و موسیقی اراده می‌کند:

مَسْتَفْعَلُنْ مَسْتَفْعَلُنْ اَكْنُونْ شَكْرَ پَنهَانْ كُنْمْ	کز غیب جوقی طوطیان آورده‌اندم غارتی (همان: ۲۴۴۳)
مُفْتَعِلُنْ فَاعِلَاتْ، رَفْتَه بُدَمْ از صَفَاتْ	محو شده پیش ذات دل به سخن چون فتاد (همان، ج ۲: ۸۸۴)
رَوِ خُمُشْ كُنْ قَوْلْ كَمْ گو بعد از این فَعَالْ باش	چند گویی فاعلاتُنْ فاعلاتُنْ فاعلات (همان، ج ۱: ۳۸۶)

در بیت معروف زیر، مُراد از مَفْتَعِلُنْها، کاربرد ظاهر الفاظ، واژگان و ارکان عروضی است:
رَسْتَمْ از این بیت و غزل ای شه و سلطان ازل مَفْتَعِلُنْ مَفْتَعِلُنْ مَفْتَعِلُنْ کشت مرا
(همان: ۳۸)

در بسیاری ابیات، تمام یک مصراع ارکان عروضی است؛ مانند ابیات زیر:

شعرش از سر برکشیم و حور را دربرکشیم	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
(همان، ج ۴: ۱۹۴۹)	
فَعَلَاتُنْ فَعَلَاتُنْ فَعَلَاتُنْ فَعَلَاتُنْ فَعَلَاتُنْ	تو گمان داشتی ای جان که مگر رفتم و مُردم
(همان، ج ۳: ۱۶۰۶)	
مَفَاعِلُنْ مَفَاعِلُنْ مَفَاعِلُنْ مَفَاعِلُنْ مَفَاعِلُنْ	مکن با او تو همراهی که او بس سُست و حیز آمد
(همان، ج ۲: ۵۸۹)	
مَفْتَعِلُنْ مَفَاعِلُنْ مَفْتَعِلُنْ مَفَاعِلُنْ	در مگشا و کم نما گلشن نورسیده را
(همان، ج ۱: ۴۶)	

گاهی تمام بیت را ارکان عروضی تشکیل می دهد:

مَفْتَعِلُنْ مَفْتَعِلُنْ مَفْتَعِلُنْ فَعَلَاتُنْ فَعَلَاتُنْ فَعَلَاتُنْ
(همان، ج ۵: ۲۱۲۸)

۳-۶. اصوات تقلیدی

در شعر مولانا، به ویژه در دیوان غزلیات واژه‌هایی مانند تَرَلَلَا، تَرَلَا، تَرَلَا یلا و تَرَلَا یلا آمده که تقلید و برداشتی از آواها و صداهای موسیقایی است؛ مثلاً «تَرَلَلَا» یا «تَرَلَلَا» از نظر وزنی هم وزن ارکان عروضی مَفْتَعِلُنْ و مَفَاعِلُنْ است که می توان آواهای «تَن تَن تَن» یا «تَن تَن تَن» را نیز جایگزین این ارکان کرد. در بیت زیر «تَرَلَلَا»، در مقابل واژه «خشک»، با اصطلاح موسیقایی «تَر زدن» (با حال و دلنشین نواختن) ارتباط معنایی دارد. ضمناً «تر» با «خشک» تضاد هم ایجاد کرده است. در این بیت می گوید که انسان خشک مغز و ناآگاه، آهنگ و موسیقی تر و نغز و دلنشین را در نمی یابد:

مرد سخن را چه خبر از خمشی همچو شکر خشک چه داند چه بود تَر لَلَا تَر لَلَا
(مولانا، ۱۳۶۳، ج ۱: ۳۸)

در رباعی زیر صوت «تَرَلَلَا» را با جناس به کار برده است:

هرجا که تو را تَرَلَلایی باشد	بگریز که زیر آن بلایی باشد
هرجا که دلی غزل سرایی باشد	ویرانی خانه و سرایی باشد
	(همان، ج ۸: ۵۹۷) ^۵

در ابیات زیر نیز اصوات «تر لایلا» و «تر لایلالا» دیده می‌شود:

طَرَبْ جهانی، عجب قِرانی	تو سماع جان را تر لایلابی
بزنی ز بالا تر لایلالا	تو نه یک بلایی تو دوصد بلایی
	(همان، ج ۷: ۳۱۱۱)

اصواتی مانند «قافا» و «قی‌قی» هم از همین جنس‌اند که معنی خاصی ندارند و برای ایجاد موسیقی شعر استفاده شده‌اند. مولانا در مطلع غزلی نظیر این اصوات را به-کاربرده است:

ای مطرب خوش قافا، تو قی‌قی و من قوقو
تو دق‌دق و من حَق‌حَق، تو هی‌هی و من هوهو
(مولانا، ۱۳۷۰: ۵۸۳)^۶

۴. نتیجه

آنچه بیش از هر چیزی مولانا جلال‌الدین را به تلاطم و خروش می‌کشاند، اصوات رنگین و پرطنین آواها و نواهای موسیقی‌آفرین در شعر اوست. اصوات از نظر او فریادهایی است که در نتیجه وصل ذرات عالم به هم ایجاد می‌شود. این وزن و طنطنه و موسیقی هجاهاست که او را به شعرگفتن وامی‌دارد. او عاشق حرکت و جنبش و پویایی است. کلام مولانا سرشار از زیبایی‌های موسیقایی است و برای آفرینش چنین زیبایی‌هایی، اصوات نقش بسیار مهمی دارند. آمدن این اصوات در شعر او بی‌تردید ریشه در مجالس سماع دارد. موسیقی اصوات شعر مولانا از عناصری مانند صوت (شبه‌جمله)، اسم صوت (نام‌آوا)، اتباع (الفاظ به‌ظاهر مبهم، ولی موسیقی‌آفرین)، ارکان و اتانین عروضی و تکرار آن عناصر حاصل می‌شود. این اصوات می‌توانند منشا انسانی و حیوانی و اشیاء داشته باشند یا ممکن است از اتانین ارکان عروضی برگرفته شده باشند. همه این صوت‌ها، نواها، آواها و تکرارها که در سخن مولانا جاری است، نشانگر فراوانی عنصر موسیقی در شعر اوست. از این منظر است که دیوان غزلیات او به اثری بی‌نظیر تبدیل شده است.

پی‌نوشت

۱. نمونه‌های ذکرشده از مثنوی، از مثنوی تصحیح استعلامی است که پس از سال انتشار، به دفتر که با «د» نشان داده شده است، و شماره بیت ارجاع داده‌ایم. نمونه ابیات غزلیات را نیز از کلیات شمس تصحیح فروزانفر آورده‌ایم که پس از سال به جلد (ج) و شماره غزل ارجاع داده‌ایم.

۲. برای شرح لغات و اصطلاحات، از غزلیات شمس تبریز (تصحیح شفیع کدکنی) و شرح‌های مثنوی استعلامی، فرهنگ دیوان غزلیات (جلد هفتم تصحیح فروزانفر)، فرهنگ لغات و تعبیرات مثنوی (سیدصادق گوهرین) و فرهنگ معین و... استفاده کرده‌ایم.
۳. لدیغ: مارگزیده
۴. سُکر و مستی را غنیمت بشمار و برای ما زمزمه‌ای کن و نوایی بخوان... .
۵. شماره در این ارجاع، شمارهٔ رباعی است.
۶. این غزل در کلیات شمس مُصَحَّح فروزانفر نیست و ما آن را از گزیدهٔ غزلیات شمس تصحیح شفیع کدکنی آورده‌ایم.

منابع

- افلاکی، شمس‌الدین محمد (۱۳۷۵)، *مَنَاقِبُ العارَفین*، به کوشش تحسین یازجی، چاپ سوم، تهران، دنیای کتاب.
- انوری، حسن و حسن احمدی‌گیوی (۱۳۶۷)، *دستور زبان فارسی ۲*، چاپ دوم، تهران، فاطمی.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۳)، *موسیقی شعر*، چاپ چهارم، تهران، آگاه.
- فروزانفر، بدیع‌الزمان (۱۳۸۷)، *شرح مثنوی شریف*، چاپ سیزدهم، تهران، زوآر.
- گوهرین، سیدصادق (۱۳۶۲)، *فرهنگ لغات و تعبیرات مثنوی*، چاپ دوم، تهران، زوآر.
- مشحون، حسن (۱۳۷۳)، *تاریخ موسیقی*، تهران، رُخ.
- معین، محمد (۱۳۶۴)، *فرهنگ معین*، چاپ هفتم، تهران، دانشگاه تهران.
- مولانا، جلال‌الدین (۱۳۸۷)، *غزلیات شمس تبریزی*، تصحیح محمدرضا شفیع کدکنی، تهران، سخن.
- (۱۳۶۳)، *کلیات شمس*، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، چاپ سوم، تهران، امیرکبیر.
- (۱۳۷۰)، *گزیدهٔ غزلیات شمس*، تصحیح محمدرضا شفیع کدکنی، چاپ هشتم، تهران، کتاب‌های جیبی.
- (۱۳۷۴)، *مثنوی*، تصحیح و شرح محمد استعلامی، تهران، زوآر.
- نظامی عروضی، احمد بن عمر (۱۳۸۸)، *مجمع النوادر (چهارمقاله)*، به کوشش محمد معین، تهران، زوآر.
- نیکویخت، ناصر (۱۳۸۳)، «صوت آواها و نظریهٔ منشأ زبان»، *پژوهش‌های ادبی*، سال اول، دورهٔ ۱، ش ۳، ۱۱۵-۱۳۲.
- ولک، رنه و آوستین وارن (۱۳۷۲)، *نظریهٔ ادبیات*، ترجمهٔ ضیاء موحد و پرویز مهاجر، تهران، علمی-فرهنگی.