



بررسی تحلیلی سبک شخصی مولانا در غزلیات سمیث

شادروان دکتر علی حسین پورچافی

Analysis of Rumi's Personal Style in "Ghazaliat-e Shams"

Dr. Ali Hosseinpour Chafi

شابک: ۹۶۴ ۵۳۰ ۱۰۸ ۴

قیمت: ۱۴۵۰۰ ریال

مرکز بخش و نمایشگاه دانشی: بهران، خیابان انقلاب اسلامی، خیابان ابو، نجاشی،

شماره ۲ - تلفن: ۶۶۲۰۸۱۲۰ - نمابر: ۶۶۲۰۵۶۷۸



9 789645 301086



بردی وکیل علی محمدی مولانا در ریاست

سازمان کربلای حسین بن علی

۱۱/۱۰ ف
۹/۱۳



دانشگاه
کتابخانه تخصصی ادبیات
۱۳۷۶

بررسی و تحلیل سبک شخصی مولانا در غزلیات شمس

شادروان دکتر علی حسین پور چافی

تهران

۱۳۸۵



سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها (سمت)

زبان و ادبیات فارسی ۵۱

حسین پور چافی، علی، ۱۳۴۷-۱۳۸۵
بررسی و تحلیل سبک شخصی مولانا در غزلیات شمس / علی حسین پور چافی. —
تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها (سمت)، ۱۳۸۵.
هفت، ۲۰۷ ص. — («سمت»؛ ۱۰۴۹: زبان و ادبیات فارسی؛ ۵۱)

ISBN 964-530-108-4

بها: ۱۴۵۰۰ ریال.

فهرست نویسی بر اساس اطلاعات فیبا.

Ali Hosseinpour Chafi. Analysis of Rumi's

صفحه عنوان به انگلیسی:

Personal Style in "Ghazaliyat-e Shams".

کتابنامه: ص. ۲۰۵-۲۰۷؛ همچنین به صورت زیرنویس.

۱. شمس تبریزی. شرح. ۲. مولوی، جلال الدین محمد بن محمد، ۶۰۴-۶۷۲ ق. شمس
تبریزی — نقد و تفسیر. ۳. شعر فارسی — قرن ۷ ق. — تاریخ و نقد. ۴. مولوی، جلال الدین
محمد بن محمد، ۶۰۴-۶۷۲ ق. شمس تبریزی. شرح. الف. سازمان مطالعه و تدوین کتب
علوم انسانی دانشگاهها (سمت). ب. عنوان.

۸ فا ۱/۳۱

PIR ۵۲۹۷/ح ۵ ب ۴

۱۳۸۵

م۸۵-۳۴۲۱۸

کتابخانه ملی ایران



سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها (سمت)

بررسی و تحلیل سبک شخصی مولانا در غزلیات شمس

شادروان دکتر علی حسین پور چافی

چاپ اول: پاییز ۱۳۸۵

تعداد: ۵۰۰

حروفچینی و چاپ: سمت

قیمت ۱۴۵۰۰ ریال. در این نوبت چاپ قیمت مذکور ثابت است و فروشندگان و عوامل
توزیع مجاز به تغییر آن نیستند.

آدرس ساختمان مرکزی: تهران، بزرگراه جلال آل احمد، غرب پل یادگار امام (ره)،
روبروی پمپ گاز، کدپستی ۱۴۶۳۶، تلفن ۲-۴۴۲۴۶۲۵۰.

www.samt.ac.ir

info@samt.ac.ir

کلیه حقوق اعم از چاپ و تکثیر، نسخه برداری، ترجمه و جز اینها برای «سمت» محفوظ
است (نقل مطالب با ذکر مأخذ بلامانع است).

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



لسان شعر بالاترین لسان است.

صحیفه نور: ج ۱۷، ص ۱۹۲

سخن «سمت»

یکی از اهداف مهم انقلاب فرهنگی، ایجاد دگرگونی اساسی در دروس علوم انسانی دانشگاهها بوده است و این امر، مستلزم بازنگری منابع درسی موجود و تدوین منابع مبنایی و علمی معتبر و مستند با در نظر گرفتن دیدگاه اسلامی در مبنایی و مسائل این علوم است.

ستاد انقلاب فرهنگی در این زمینه گامهایی برداشته بود، اما اهمیت موضوع اقتضا می‌کرد که سازمانی مخصوص این کار تأسیس شود و شورای عالی انقلاب فرهنگی در تاریخ ۶۳/۱۲/۷ تأسیس «سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها» را که به اختصار «سمت» نامیده می‌شود، تصویب کرد.

بنابراین، هدف سازمان این است که با استمداد از عنایت خداوند و همت و همکاری دانشمندان و استادان متعهد و دلسوز، به مطالعات و تحقیقات لازم پردازد و در هر کدام از رشته‌های علوم انسانی به تألیف و ترجمه منابع درسی اصلی، فرعی و جنبی اقدام کند.

دشواری چنین کاری بردانشمندان و صاحب‌نظران پوشیده نیست و به همین جهت مرحله کمال مطلوب آن، باید به تدریج و پس از انتقادات و یادآوریهای پیاپی ارباب نظر به دست آید و انتظار دارد که این بزرگواران از این همکاری دریغ نورزند. کتاب حاضر برای دانشجویان رشته زبان و ادبیات فارسی در مقطع کارشناسی به عنوان منبع کمکی درس غزلیات شمس به ارزش ۲ واحد تدوین شده است. امید می‌رود که علاوه بر جامعه دانشگاهی، سایر علاقه‌مندان شعر و ادب فارسی نیز از آن بهره‌مند شوند.

از استادان و صاحب‌نظران ارجمند تقاضا می‌شود با همکاری، راهنمایی و پیشنهادهای اصلاحی خود، این سازمان را در جهت اصلاح کتاب حاضر و تدوین دیگر آثار مورد نیاز جامعه دانشگاهی جمهوری اسلامی ایران یاری دهند.

فهرست مطالب

صفحه	عنوان
۱	مقدمه
۵	فصل اول: سبک شخصی
۱۲	فصل دوم: سطح فکری دیوان شمس
۱۴	۲-۱ شادی گرایي و غم ستیزی
۲۳	۲-۲ عرفان حماسی و حماسه عرفانی
۳۳	۲-۳ حقیقت‌نمایی
۴۳	۲-۴ وحدت وجود
۵۳	۲-۵ مرگ ستایی
۶۴	۲-۶ خاموشی
۷۹	فصل سوم: سطح زبانی دیوان شمس
۷۹	۳-۱ سطح آوایی یا سبک‌شناسی آواهای دیوان شمس
۸۲	۱. موسیقی بیرونی یا عروضی
۸۵	۲. موسیقی کناری
۹۲	۳. موسیقی درونی
۹۲	۱. گونه‌های مختلف تکرار
۱۰۰	۲. تسجیع
۱۰۳	۳. تجنیس
۱۰۴	۴. مشدد آوردن مخفف و مخفف آوردن مشدد
۱۰۶	۵. تخفیف واژه‌ها با حذف حروف آنها
۱۰۸	۶. ابدال

۱۰۹	۷. تلفظ کسره اضافه بعد از کلمات مختوم به های غیرملفوظ به ...
۱۱۰	۸. به کار بردن اصوات علم موسیقی و اصوات حیوانات و اشیاء
۱۱۱	۹. آوردن اوزان شعری در میانه یا پایان غزلها
۱۱۲	۱۰. مطابق نبودن تعداد ابیات غزلیات مولانا با تعداد ابیات معمول در ...
۱۱۵	۲-۳. سطح لغوی یا سبک‌شناسی واژه‌های دیوان شمس
۱۱۹	۱. گسترده‌گی واژگان
۱۲۰	۲. لغات و عبارات عربی
۱۲۲	۳. واژه‌های ترکی و یونانی
۱۲۶	۴. استفاده از واژه‌های غیررسمی و عامیانه
۱۲۹	۵. واژه‌های برساخته، نامستعمل و نادرستی
۱۳۱	۶. واژه‌های محوری
۱۳۸	۷. استعمال «اندر» به جای «در»
۱۳۸	۸. کاف تصغیر، تحقیر، تحییب و ترخم
۱۴۰	۹. اصوات «هله»، «هین» و «زهی»
۱۴۲	۳-۳. سطح نحوی دیوان شمس
۱۴۴	۱. کاربردهای کهن دستوری
۱۴۹	۲. حذف حروف اضافه
۱۵۰	۳. آوردن حرف اضافه پس از متمم
۱۵۰	۴. کوتاهی جمله‌ها
۱۵۱	۵. تکرار جمله‌ها
۱۵۳	۶. کثرت جمله‌های خطابی
۱۵۵	فصل چهارم: سطح ادبی دیوان شمس
۱۵۸	۴-۱. نمادگرایی
۱۷۲	۴-۲. جاندارانگاری یا تشخیص
۱۷۸	۴-۳. گسترده‌گی صور خیال عامیانه و وجه‌شبه‌های عارفانه

صفحه	عنوان
۱۸۴	۴-۴ تصاویر پارادوکسی یا متناقض نما
۱۹۲	۴-۵ کثرت تلمیح
۱۹۹	نتیجه گیری
۲۰۵	منابع و مآخذ

تقدیم به:

پدر و مادر مهربانم،

همسر عزیزم،

و روان پاک برادرم.

مقدمه

تحقیق حاضر حاصل نگرشی است نو به دیوان غزلیات مولانا جلال‌الدین محمد بلخی از سه نظرگاه فکری، زبانی و ادبی. در این تحقیق کوشیده‌ایم تا در حدّ توان خویش به تفکّر، زبان و بیان مولانا در غزلیاتش نزدیک شویم، تا شاید از این رهگذر به عناصر محوری و بنیانی شعر او که سبک او از آنها مایه می‌گیرد، دست یابیم. حقیقت این است که دستیابی به «سبک شخصی» شاعری چون مولانا کاری است بس اندیشه‌سوز و توانفرسا، و ما هیچ‌گاه مدّعی نیستیم که در این تحقیق به «مختصّه اصلی» شعر او دست یافته‌ایم؛ چرا که این مهم، نیازمند سالها تحقیق و تأمل در شعر شاعر است و با وقت کمی که ما برای تدوین این رساله داشته‌ایم، سازگار نیست. صائب، که خود شاعری نازک‌خیال و باریک‌بین است و سالها با غزلیات مولانا مأنوس بوده و بسیاری از غزلیات او را به زیبایی تمام استقبال کرده است، دربارهٔ دشواری آشنایی با «طرز مولانا» می‌گوید:

سالها اهل سخن باید که خون دل خورند

تا چو صائب آشنای طرز مولانا شوند^۱

اصولاً «کشف مختصات سبک فردی و مخصوصاً آن ویژگی بنیادی سبک شخصی، غبطهٔ هر سبک‌شناسی است. این دشوارترین مرحلهٔ سبک‌شناسی و از سوی دیگر مفیدترین و شیرین‌ترین بخش آن است؛ اما فقط سبک‌شناسان باتجربه‌ای که عمری دراز با آثار شاعران و نویسندگان خاصی محشور و مأنوس

۱. صائب تبریزی، دیوان، به کوشش محمد قهرمان، ج ۳، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۶، ص ۱۲۷۴، غزل ۲۶۰۴.

بوده‌اند، می‌توانند از عهده تبیین مختصّه یا مختصّات سبک ویژه برآیند.^۱ با این حال، سعی کرده‌ایم که به برخی از مهم‌ترین عناصر فکری، زبانی و ادبی غالب، فراگیر و متکرّر غزلیات مولانا دست یابیم و با استفاده از شواهد فراوان شعری از جای‌جای دیوان شمس، این عناصر را توصیف و تحلیل کنیم. بدین ترتیب، در سطح فکری به شش ویژگی، در سطح ادبی به پنج ویژگی و در سطح زبانی به چند ویژگی دیگر اشاره کردیم، و این تحقیق، در واقع، تفصیل این ویژگی‌هاست. البته برخی از این ویژگی‌ها نسبت به ویژگی‌های دیگر از اهمیت بیشتری برخوردارند و در شناخت سبک شخصی شاعر مفیدتر و رهگشاترند.

گفتیم که در این تحقیق از سه نظرگاه فکری، زبانی و ادبی به غزلیات مولانا نگریسته‌ایم. این تقسیم‌بندی را می‌توان چنین توجیه کرد: نگرش خاص هنرمند به جهان بیرون و درون موجب می‌شود که «فکر»ی در ذهن او نقش بندد. اگر هنرمند بخواهد این فکر را به دیگران منتقل کند، ناچار به استفاده از وسیله است. اگر نقاش باشد، از رنگ و قلم‌مو و کاغذ بهره می‌گیرد، و اگر موسیقیدان باشد، از نتها و آواهای موسیقی کمک می‌گیرد. در این میان، شاعر و نویسنده به «زبان» متوسل می‌شوند و بدین وسیله از مکّنونات فکر خویش پرده برمی‌گیرند؛ اما آنچه موجب تمایز سخن شاعر از سخن دیگر گویندگان می‌شود، استفاده از زبان «ادبی» است. کار شاعر نقاب برگرفتن از رخ اندیشه با به کارگیری زبانی است که از ادب مایه‌ور است. بدین ترتیب، در هر شعری، با سه عنصر اساسی مواجه هستیم: فکر، زبان، و ادب. از این رو، شعر را می‌توان چنین تعریف کرد: شعر، تبلور فکر در زبانی خیال‌آمیز است.

هر یک از این عناصر و سطوح سه‌گانه یعنی فکر، زبان و ادب دارای هنجارهایی است و خروج شاعر از این هنجارها می‌تواند موجب ایجاد سبکی خاص برای او باشد، و کار سبک‌شناس، شناخت هنجارها یعنی قراردادهای و سنن

فکری، زبانی و ادبی، و خروج از آنهاست. غزلیات مولانا نیز در هر سه سطح زبانی، فکری و ادبی نسبت به دیگر شاعران سبک عراقی از تشخصها و تمایزاتی برخوردار است که محصول خروج هنری او از هنجارها و معیارهای دوره خویش است. همین خروجهای هنری است که موجب شده است غزلیات مولانا از سبک‌دارترین غزلیات ادب فارسی باشد، و تحقیق حاضر تلاشی است برای دستیابی به این خروجهای هنری؛ خروجهایی که در مجموع، سبک شخصی مولانا را تشکیل می‌دهند.

از آنجا که مسئله «سبک شخصی» هنوز در ایران به درستی شناخته شده نیست و تحقیقهای انجام شده در حیطه سبک‌شناسی معمولاً بر مدار و مبنای «سبک دوره» است، در آغاز تحقیق حاضر، بحثی را به سبک شخصی اختصاص داده‌ایم و کوشیده‌ایم تا به تعریف و توصیف درستی از آن نایل شویم.

نکته دیگر اینکه، مبنای کار ما در این تحقیق، مجموعه ده جلدی غزلیات مولانا معروف به دیوان کبیر یا کلیات شمس، تصحیح مرحوم فروزانفر بوده است. جلد یک تا شش و همچنین قسمتی از جلد هفتم این مجموعه به غزلیات مولانا اختصاص یافته است. همچنین بخش کوچکی از جلد هفتم مشتمل بر ترجیعاتی (۴۴ ترجیع) است که از مولانا به جای مانده است. قسمت اعظم جلد هفتم مربوط به «فرهنگ نوادر لغات و تعبیرات و مصطلحات» دیوان است که مرحوم فروزانفر آنها را جمع و تدوین کرده است. جلد هشتم به رباعیات مولانا اختصاص دارد، و جلد‌های نهم و دهم (مجلد نهم) به کشف‌الابیات یا فهرست قوافی کل دیوان. مجلد نهم با دقت و حوصله خاصی به وسیله مرحوم فروزانفر و همکاران او تهیه و تنظیم شده و در دستیابی به ابیات دیوان کبیر مولانا بسیار رهگشاست، و کان سعیم مشکوراً. در این تحقیق، ما تنها به بررسی و تحلیل غزلیات فارسی مولانا، که خود در حدود سه هزار غزل است، پرداخته‌ایم و برای پرهیز از وسیع شدن دامنه کار، از غزلیات عربی و ترجیعات و رباعیات او صرف نظر کرده‌ایم و آنها را به تحقیقی دیگر وا نهاده‌ایم.

در ارجاع به غزلها و بیتها شیوه‌ای که اتخاذ کرده‌ایم، چنین است: عدد سمت راست در هر ارجاع نشان دهنده شماره جلد و عدد سمت چپ نماینده شماره غزل است. برای مثال، ۲۵/۱ یعنی جلد یکم، غزل بیست و پنجم، و ۳۱۲۵/۷ یعنی جلد هفتم، غزل سه هزار و صد و بیست و پنجم. در پایان، توفیق خویش در عمل به وظایف شرعی، اجتماعی و علمی را، از صمیم جان، از خداوند رحیم و رحمان خواهانم.

علی حسین پور

تابستان ۱۳۷۵

فصل اول

سبک شخصی

بحث را با نقل سخنی از مرحوم شهید مطهری در همین زمینه آغاز می‌کنیم: «به یاد دارم که در اواخر ایام طلبگی خویش که هم با قرآن آشنا شده بودم و هم با نهج البلاغه، در یک لحظه، به طور ناگهانی این نکته برایم کشف شد: نهج البلاغه را مطالعه می‌کردم؛ یکی از خطبه‌های آن است که بسیار تشبیه و تمثیل در آن به کار رفته، و جداً از آن نوع فصاحت و بلاغتهایی که بشر به کار می‌برد، بسیار فصیح و بلیغ است. این خطبه ... واقعاً خطبهٔ تکان‌دهنده‌ای است؛ می‌فرماید:

دار بالبلاء محفوفة و بالغدر معروفة، لاتدوم احوالها و لایسلم نزالها، احوال مختلفة و تارات متصرفة. العیش فیها مذموم و الامان منها معدوم ... (نهج البلاغه، خطبهٔ ۲۲۷)؛ تا آنجا که یک مرتبه یک آیه قرآن می‌خواند که:

هنالك تبلوا كل نفس ما أسلفت وردوا الى الله مولاهم الحق و ضل عنهم ما كانوا يفترون (یونس، آیه ۳۰).

با وجود آنکه سخن علی (ع) آن همه اوج دارد و موج دارد، در عین حال وقتی این آیه قرآن در وسط می‌آید، گویی آب روی حرفهای قبل ریخته می‌شود و چنان می‌نماید که در یک فضای تاریکی، ستاره‌ای پدید آید. اصلاً سبک، سبک دیگری است»^۱.

۱. مطهری، مرتضی، آشنایی با قرآن: سوره‌های حمد، بقره، ص ۱۷۹-۱۸۰.

آری، همین گونه است؛ سبک قرآن و سبک نهج البلاغه دو سبک کاملاً مجزا و متمایز از هم است. صاحب این قلم نیز چنین چیزی را به تجربه دریافته است: چند سالی پیش از این که هنوز با دعای پرمحتوای کمیل انسی داشتم و گاه آن را برای دیگران و گاه، برای دل خویش می خواندم، نکته‌ای تقریباً در هر بار خواندن توجه مرا به خود جلب می کرد، و آن، تفاوت و تمایز عمیق و عجیبی بود که بین جمله‌ای از این دعا با جمله‌ها و پاره‌های دیگر وجود داشت؛ آن جمله این بود:

أفمن كان مؤمناً كمن كان فاسقاً، لا يستونون

بعدها وقتی که در حین قرائت سوره سجده، به این آیه رسیدم که: أفمن كان مؤمناً...، لذتی دوچندان به من دست داد؛ چرا که من توانسته بودم، هر چند به گونه‌ای مبهم، به تفاوت سبکی کلام الهی و سخن فصیح‌ترین بندگان او، علی (ع)، پی ببرم.

با این مقدمه، به سراغ «سبک» و «سبک شخصی» می‌رویم و سعی می‌کنیم تا از زوایای مختلف، آن را مورد تحلیل قرار دهیم:

مفهوم سبک از دیرباز در بین شعرا و نویسندگان فارسی مطرح بوده و آنان در به کارگیری واژه‌هایی چون «شیوه»، «سیاق»، «طریقه» و خاصه «طرز» در واقع مفهوم سبک را مورد نظر داشته‌اند. برای مثال، می‌توان گفت که مقصود خاقانی از «شیوه تازه» در بیت زیر همان سبک است:

منصفان استاد دانند که از معنی و لفظ شیوه تازه نه رسم باستان آورده‌ام
اما این اشاره‌ها به مفهوم سبک در آثار پیشینیان ما به گونه‌ای نیست که بتوان از طریق آنها سبک را تعریف کرد و ماهیت آن را به درستی شناخت. نخستین بحث جدی را در این زمینه مرحوم بهار ارائه داده است. او در تعریف سبک می‌گوید: «سبک در اصطلاح عبارت است از روش خاص ادراک و بیان افکار به وسیله ترکیب کلمات و انتخاب الفاظ و طرز تعبیر. سبک به یک اثر ادبی، وجهه خاص خود را از لحاظ صورت و معنی القا می‌کند، و آن نیز به نوبه خویش وابسته به طرز تفکر

گوینده یا نویسنده درباره حقیقت می‌باشد».^۱

این تعریف، در واقع تلفیقی است از چند دیدگاه نسبت به سبک: نخست اینکه بهار سبک را نوعی «ادراک» می‌داند و وجهه خاص یک اثر ادبی را وابسته به «طرز تفکر گوینده یا نویسنده درباره حقیقت» می‌داند. او در جای دیگر در این باره می‌گوید: «سبک همان طرز فهمیدن حقایق و تعبیر آنهاست ... تعبیر یا بیان هر امر منوط به طرز تفکر شخصی است که آن را مورد مطالعه و مشاهده قرار می‌دهد. مثلاً فرض کنید یک نقاش، یک روستایی، یک مهندس و یک راننده اتومبیل از راهی که در وسط مزارع احداث شده است می‌گذرند. نقاش فقط مفتون جمال طبیعت و مناظر جالب توجه آن می‌گردد؛ روستایی جز به غله و نوع خاکی که گندم در آن می‌روید توجهی ندارد؛ مهندس فکرش را در ترسیم نقشه زمین و راههای شوسه و پلها و ساختمانهای اطراف تمرکز می‌دهد، و راننده به این سو و آن سو نگاه می‌کند و جز به طبیعت زمین و نشیب و فراز آن به چیزی دقت ندارد. حال اگر هر یک از چهار تن بخواهند نتیجه مشاهدات خود را به رشته نگارش درآورند، بدیهی است که جز همان مستدرکات ذهنی خود چیزی نخواهند نوشت؛ پس رابطه طرز مشاهده و طرز بیان نیک آشکار گردید».^۲

این تعریف از سبک همان تعریفی است که فلوبر، نویسنده فرانسوی، از سبک ارائه داده است: «سبک شیوه دیدن است».

نکته دیگری که در تعریف مرحوم بهار از سبک وجود دارد، این است که او سبک را شیوه بیان افکار به وسیله ترکیب کلمات و «انتخاب» الفاظ و طرز تعبیر می‌داند. این دیدگاه نسبت به سبک نیز با تعریفی دیگر از سبک که آن را «محصول گزینش (choice) واژه‌ها و تعابیر و عبارات»^۳ می‌داند، مطابق است.

۱. بهار، محمدتقی، سبک‌شناسی، ج ۱، ص «د».

۲. همان، ص «ه».

۳. شمیسا، سیروس، کلیات سبک‌شناسی، ص ۲۳.

مسئله مهم دیگر در این تعریف، تأکید مرحوم بهار بر «وجهه خاص» اثر ادبی از لحاظ «صورت و معنی» است. مطمئناً موقعی می‌توان یک اثر ادبی را دارای «وجهه خاص» دانست که آن اثر نسبت به سایر آثار مشابه تفاوتها و تمایزاتی داشته باشد، یعنی از هنجار جاری زبان، چه به لحاظ صورت و چه به لحاظ معنی، به طریقی فاصله گرفته باشد. در نتیجه می‌توان سبک را این گونه نیز تعریف کرد: «سبک حاصل انحراف و خروج از هنجارهای عادی زبان است».^۱ بدین ترتیب، می‌توان گفت که تعریف مرحوم بهار از سبک، تعریفی نسبتاً جامع و دقیق است؛ چرا که به سه چهره و مشخصه اصلی سبک یعنی «نوع نگرش»، «نوع گزینش» و «انحراف از هنجار» اشاره دارد. دکتر شمیسا نیز در کتاب کلیات سبک‌شناسی، پس از تحلیل مبسوط تعاریف سه گانه از سبک به این نتیجه می‌رسند که «تعاریف سه گانه (مخصوصاً تعریف اول و دوم) مکمل یکدیگرند، نه اینکه سه تعریف کاملاً متفاوت از سبک باشند. شیوه خاص دیدن، یعنی رفتارهای ذهنی خاص، منجر به رفتارهای خاص زبانی می‌شود (تعریف اول) و لاجرم، هنرمند دست به گزینشهای خاصی در زبان می‌زند (تعریف دوم) و چه بسا در مسیر این گزینش، مجبور به اعمال سلیقه‌هایی در زبان یا خروج از هنجارهای متعارف (تعریف سوم) شود».^۲ اینک برای روشن‌تر شدن مفهوم سبک، برخی دیگر از تعاریف آن را نقل می‌کنیم:

«در شعر هر گوینده - البته شاعر واقعی را می‌گوییم، نه هر تقلیدپیشه قافیه‌بند را - چیزی هست که آن را از شعر دیگران ممتاز می‌کند؛ چیزی که خاص اوست و آن را در کلام شاعران دیگر نمی‌توان یافت: سبک. در واقع این سبک بر حسب یک تعبیر که منسوب است به شوپنهاور، حکیم آلمانی، قیافه برونی ذوق و قریحه شاعر است که بی آن نمی‌توان یک شاعر را از دیگران باز شناخت».^۳

۱. همان، ص ۳۲.

۲. همان، ص ۴۵.

۳. زرین‌کوب، عبدالحسین، شعر بی‌دروغ، شعر بی‌تقاب، ص ۱۷۵.

«سبک یک اثر ادبی (هنری) مجموعه رهنمودهایی است که در سازماندهی تمامی عناصر و اجزای متشکل یک اثر به وحدتی با کیفیتی نوین مؤثر است و در واقع سازنده اصلی در ساختار یکپارچه اثر هنری است. سبک، جهت دهنده و تنظیم کننده وحدت بافت و ساختار آن است».^۱ «سبک، روش خاص بیان هر فرد است برای اظهار افکار و عواطف و احساسات خود؛ به گفته کلودل، سبک بیان هرکس مانند آهنگ صدای او منحصر به فرد است ... سبک، شیوه خاص یک سخنور یا یک اثر یا مجموعه آثار ادبی است».^۲

حال که مفهوم سبک مشخص شد، به مسئله شخصی بودن سبک می پردازیم. در این زمینه دو نظر کاملاً متفاوت وجود دارد که منشأ آنها آراء و نظریات افلاطون و ارسطو است. «بر حسب نظریه افلاطونی، سبک کیفیتی است که در بعضی از آثار وجود دارد و بعضی از آثار فاقد آن هستند ... از این دیدگاه، نویسنده ای صاحب سبک است که توانسته باشد برای اندیشه خود، کلمات و بیان مناسب را پیدا کند. استعمال اصطلاح سبک از این نظرگاه نشان دهنده این است که نویسنده به الگوی لفظی یگانه ای که می تواند معانی و مفاهیم او را القا کند، دست یافته است. پس هر نوشته ای اگر توانسته باشد شکل مناسب بیان خود را پیدا کند، سبک دارد. تحت تأثیر همین طرز تفکر است که گاه در قضاوت درباره اثر نویسنده یا شاعری گفته می شود که فکر خوبی دارد، اما سبک ندارد. دیدگاه ارسطویی سبک را نه به عنوان جوهری که در اثر وجود دارد (یا ندارد)، بلکه به عنوان محصولی از عوامل متعددی در نظر می گیرد که در نوشته ای جمع می شود و آن را از دیگر نوشته ها متمایز می کند. از این جهت از نظر منتقدان این گروه به تعداد نوشته ها سبک وجود دارد و سبک هر نویسنده ای به همان اندازه خاص اوست که حرکات و حالات صورت، خنده، طرز راه رفتن و دستخط او».^۳

۱. عبادیان، محمود، درآمدی بر سبک و سبک شناسی در ادبیات، ص ۲۹.

۲. فرشیدورد، خسرو، درباره ادبیات و نقد ادبی، ج ۲، ص ۶۵۴.

۳. میمنت میرصادقی، میمنت، واژه نامه هنر شاعری، ذیل «سبک».

به نظر می‌رسد که تفاوت دو دیدگاه فوق در این است که در دیدگاه افلاطونی، مفهوم ارزشی سبک لحاظ شده است اما در دیدگاه ارسطویی این جنبه از سبک مورد توجه قرار نگرفته است. منتقد افلاطونی منکر این مسئله نیست که هر نوشته‌ای دارای ویژگیهای مثبت یا منفی منحصر به فردی است که موجب تمایز آن از نوشته‌های دیگر می‌شود، بلکه آنچه او بدان قائل نیست این است که تمام نوشته‌ها دارای الگوی مناسب واحد برای بیان اندیشه و درونمایه خود باشند، چرا که سبک از نظر منتقد افلاطونی، دستیابی نویسنده به شیوه‌ای یگانه برای القای اندیشه و احساس مورد نظر خود است و بی‌شک، این ویژگی در اکثر نوشته‌ها موجود نیست. نکته دیگر اینکه «سبک شخصی مقول بالتشکیک است، یعنی مراتبی دارد؛ در برخی از آثار، پررنگ‌تر و در برخی کم‌رنگ‌تر است. هرکسی کم‌وبیش برای خود سبک شخصی دارد».^۱

شایان ذکر است که مقصود ما از سبک شخصی در این نوشتار به دیدگاه افلاطونی سبک بسیار نزدیک‌تر است؛ چرا که مطابق دیدگاه افلاطونی، «سبک به معنی هماهنگی کامل بین هدف و وسیله یعنی اندیشه و الفاظی است که برای بازگو کردن آن به کار می‌رود و در حقیقت منظور از آن منطبق بودن زبان نویسنده است با آنچه قصد گفتن آن را دارد».^۲ این نکته بسیار حائز اهمیت است و مطمئناً در بسیاری از آثار ادبی این ویژگی وجود ندارد.

بدین ترتیب، «مراد ما از سبک شخصی، سبک شاعران و نویسندگانی است که آثار آنان در کل تاریخ ادبیات فارسی به وجه خیره‌کننده‌ای همواره متمایز و مشخص بوده است. به این اعتبار، فقط عده معدودی دارای سبک شخصی هستند و شاعران و نویسندگان دیگر در مقام foil و سیاهی‌لشکر فقط برای آن‌اند که تشخص این هنرمندان صاحب سبک شناخته‌آید. شاعرانی مانند فردوسی، خاقانی، نظامی، سعدی، مولانا، حافظ، صائب، نیرا و نویسندگانی چون بلعمی،

۱. شمیسا، پیشین، ص ۷۵.

۲. میرصادقی، پیشین، ذیل «سبک».

بیهقی، نصرالله منشی، سعدی، قائم مقام فراهانی، صادق هدایت دارای سبک شخصی هستند.^۱

هر یک از این شعرا و نویسندگان از عناصر زبان و شیوه‌های بیان به گونه‌ای استفاده کرده‌اند که مهر و نشان خود را بر آنها نهاده‌اند و بدین ترتیب نظامی شخصی را در گفتار خود پی افکنده‌اند، و کار اصلی سبک‌شناس، دست یافتن به این نظام شخصی است. «منتقد سبک‌شناس باید با دلبستگی به نویسنده و از اشراق رمز او را کشف کند. وظیفه سبک‌شناسی بازشناسی شبکه ارتباطات نظام شخصی نویسنده است. شبکه ارتباطات شخصی در واقع همان سبک است.»^۲ نویسندگان کتاب راهنمای رویکردهای نقد ادبی نیز معتقدند که «سبک‌شناسی به معنی مطالعه واژه‌ها و دستور زبان مورد استفاده یک نویسنده نیست، بلکه مطالعه روشی است که نویسنده با آن، واژه‌ها و دستور زبان و نیز عوامل دیگر را در جمله (که به نظر بعضی تجلیگاه آنهاست) و به طور کلی در متن به کار می‌گیرد.»^۳ دکتر زرین کوب نیز معتقد است که سبک «مهر و نشانی است که اثر هر شاعر را از آثار کم و بیش مشابه جدا می‌کند و در حقیقت امضای نامرئی و تخلص واقعی بی‌تزیین و مصون از جعل اوست». آری، سبک «تخلص واقعی» شاعر و نویسنده است. در واقع این مثل که «مشک آن است که خود ببوید، نه آنکه عطار بگوید» در مورد سبک نیز کاملاً صادق است. اثر باید به گونه‌ای باشد که خود «نام گوینده‌اش را جار بزند» و تنها برخی از آثار در پهنه ادب فارسی این گونه‌اند. برای مثال، بسیاری از غزلیات مولانا، سعدی و حافظ از چنان تشخص سبکی برخوردارند که حتی اگر تخلص شاعر از پایان آنها حذف شود، به انتساب این غزلیات به شاعر مربوط به خود هیچ لطمه‌ای وارد نمی‌شود؛ چرا که شاعران آنها بر پیشانی بیت بیت غزل خویش، داغ و نشان خود را نهاده‌اند و سرتاسر غزل به منزله «امضای نامرئی» آنهاست.

۱. شمیسا، پیشین، ص ۷۵.

۲. غیائی، محمد تقی، درآمدی بر سبک‌شناسی ساختاری، ص ۳۸.

۳. ویلفرد ال. گورین، و دیگران، راهنمای رویکردهای نقد ادبی، ص ۲۹۶.

فصل دوم

سطح فکری دیوان شمس

سبک بیان هرگوینده و نویسنده‌ای تا حدّ زیادی تابع نوع نگرش و بینش اوست؛ چراکه «سبک حاصل نگاه هنرمند به جهان بیرون و درون است که لزوماً در شیوه خاصی از بیان تجلّی می‌کند. به عبارت دیگر، هر دید ویژه‌ای در زبان ویژه‌ای رخ می‌نماید».^۱ افکار، عقاید و عواطف هر فرد، آگاهانه یا ناآگاهانه، در نوع‌گزینش اواز، واژه، وزن، ترکیب، تصویر و ... اثر می‌گذارد. بی‌شک رفتار زبانی کسی که معتقد است:

به نام عیش بریدند ناف هستی ما به روز عید بزادیم ما ز مادر عیش
(مولانا)

و کسی که احساس می‌کند:

دیگران قرعه قسمت همه بر عیش زدند

دل غمدیده ما بود که هم بر غم زد
(حافظ)

یکسان نیست. از این رو، تعریف «امرسون» از سبک که آن را «صدای ذهن نویسنده»^۲ می‌داند، با همه کوتاهی، بسیار گویا و دقیق است. همچنین است تعریف

۱. شمیسا، سیروس، پیشین، ص ۱۵. ۲. به نقل از: همان، ص ۱۸.

«فلوربر» از سبک که معتقد است: «سبک شیوه دیدن است».^۱ در حقیقت، هر کس آن گونه که می اندیشد و احساس می کند، سخن می گوید. شعر، آیینه اندیشه و احساس شاعر است. خوش بینی و بدبینی، امید و نومیدی، جرئت و جبن، علو طبع و دنائت نفس شعرا در شعرشان بازتابهای متفاوتی دارند. «اگر طبع شاعر تند و سرکش باشد، سبک بیانش غالباً سریع و کوتاه می شود و اگر طبعی داشته باشد خیال پرور و رؤیایی، سبک او درآکنده می شود از استعارات و مجازات دور و دراز. آنکه در وی تداعی معانی قوی است، بیانی دارد پر از تغییر و تنوع که احیاناً رشته پیوند افکارش ممکن است آسان به دست نیاید... از طبع بلند، سبک عالی برمی آید و از طبع حقیر، سبک ضعیف... سبک هر شاعر حاکی است از کیفیت توافقی که بین احوال نفسانی او هست... شخصیت هر شاعر یا بی شخصیتی او در سبک نشان می گذارد».^۲ فکر و روان را می توان به سرچشمه ای مانند کرد که چشمه زبان از آن جاری است. زلالی چشمه از زلال بودن سرچشمه آن خبر می دهد و گلناکی آن از گل آلودگی سرچشمه. مولانا نیز معتقد است که از کلام هر کسی می توان به شخصیت و روان او دست یافت، چرا که سخن هر کسی بوی او را می دهد. افلاکی از او چنین نقل می کند که «سخن آدمی بوی آدمی است و از بوی نفس او نفس او را می توان معلوم کردن، مگر مسام مشام به علت زکام مسدود گشته باشد:

بوی صدق و بوی کذب گول گیر هست پیدا در نفس چون مشک و سیر
گر ندانی یار را از ده دله از مشام فاسد خود کن گله
چه، از قرآن بوی خدا می آید و از حدیث بوی مصطفی می آید و از کلام ما
بوی ما می آید».^۳ آری، کلام مولانا دریچه ای است که از چشم انداز آن می توان جان و روان او را به نظاره نشست، خاصه غزلهای او که محصول لحظه های بی خویشی و سرمستی اوست و آیینه تمام نمای ناخودآگاه او. حال که سبک سخن بازتاب فکر و روان گوینده و به تعبیری «خود» گوینده است، یکی از بهترین و عملی ترین راههای

۱. همان جا. ۲. زرین کوب، پیشین، ۱۷۵ و ۱۷۶.

۳. شمس الدین احمد افلاکی عارفی، مناقب العارفین، ص ۴۵۸.

تعیین سبک شخصی در یک اثر، بررسی و تحلیل ویژگیهای فکری آن است. در حقیقت «دقت و کندوکاو در سطح فکری اثر راحت تر می تواند سبک شناس را به تعیین سبک دوره و حتی سبک شخصی برساند. مضافاً بر اینکه بررسی سبک از این دیدگاه جذاب تر و از طرف دیگر مفیدتر است».^۱ همچنین ویژگیهای زبانی و ادبی اثر، در بیشتر موارد، معلول عوامل فکری آن هستند و از این رو، ویژگیهای فکری غالب در هر اثر، تبیین کننده و توجیه گر ویژگیهای زبانی و ادبی آن نیز هستند؛ برای مثال، «اینکه غزلیات مولانا از حیث طرز تعبیر و تنوع واژگان و وزن و قافیه و ردیف، حتی در برخی صورتهای صرفی و نحوی با شعر دیگران فرق دارد، به همان سبب است که درونمایه سخن او و حالتی که احساس می کرده و شعری بیان آن حالات و تجربه هاست، با آنچه دیگران احساس کرده و اندیشیده اند متفاوت است».^۲ بدین جهت، ما نیز در تحلیل سبکی غزلیات مولانا، نخست سطح فکری آن را بررسی می کنیم و پس از آن به ویژگیهای زبانی و ادبی دیوان شمس که در واقع بازتاب و پیامد مختصات فکری مولانا هستند خواهیم پرداخت.

بدین ترتیب، در این سطح سعی کرده ایم که برخی از مهم ترین وجوه و عناصر فکری غالب، فراگیر و متکرر دیوان شمس را مورد ارزیابی و تحلیل قرار دهیم. این عناصر عبارت اند از:

۱. شادی گرایی و غم ستیزی،
۲. عرفان حماسی،
۳. واقعیت نمایی،
۴. وحدت وجود،
۵. مرگ ستایی،
۶. خاموشی.

۲-۱ شادی گرایی و غم ستیزی

مادرم بخت بدست و پدرم جود و کرم
فرح ابن الفرح ابن الفرح ابن الفرح
۱۶۳۸/۴

۱. شمیسا، کلیات سبک شناسی، ص ۱۵۷.

۲. یوسفی، غلامحسین، چشمه روشن: دیداری با شاعران، ص ۲۲۹.

یکی از ویژگیهای بارز عرفان مولانا غم‌ستیزی و شادی‌گرایی است. عرفان او عرفان سکر و سرور و بسط است. می‌دانیم که از دیرباز سه‌گرایش در عرفان و تصوّف وجود داشته است: گروهی قبض را بر بسط ترجیح می‌نهادند، و گروه دیگر به بسط متمایل بودند و گروه سوم معتقد بودند که هیچ یک از این دو را بر دیگری ترجیحی نیست و این دو، دو دم یک تیغ و دو روی یک سکه‌اند. هجویری می‌گوید: «از مشایخ گروهی بر آن‌اند که رتبت قبض رفیع‌تر است از رتبت بسط، مردو معنی را: یکی آنکه ذکرش مقدّم است اندر کتاب،^۱ و دیگر آنکه اندر قبض‌گدازش و قهر است و اندر بسط نوازش و لطف، و لامحاله‌گدازش بشریت و قهر نفس فاضل‌تر باشد از پرورش آن؛ از جهت آنکه آن حجاب اعظم است، و گروهی بر آن‌اند که رتبت بسط رفیع‌تر است از رتبت قبض؛ از آنکه تقدیم ذکر آن اندر کتاب علامت تقدیم فضل مؤخّر است بر آن؛ از آنچه اندر عرف عرب آن است که اندر ذکر، مقدّم دارند مر چیزی را که اندر فضل مؤخّر بود کما قال الله تعالی: فمنهم ظالم لنفسه و منهم مقتصد...^۲ و نیز اندر بسط سرور است و اندر قبض ثبور، و سرور عارفان جز در وصل معروف نباشد و ثبورشان جز در فصل، مقصود نه. پس قرار اندر محل وصل بهتر از قرار اندر محل فراق؛ و شیخ من گفתי (رح) که قبض و بسط هر دو یک معنی است که از حق به بنده پیوندند».^۳

از این میان مولانا را باید بزرگ‌ترین نماینده مکتب بسط شمرد. از نظر او «همه چیز نشاط‌انگیز است. جز امید و خنده کاری برای ما نمی‌ماند؛ زیرا از جمال ازلی جز زیبایی و خوبی انعکاسی نیست و از این رو در دیوان شمس فراوان است ابیات یا غزلهایی که از خنده می‌درخشد».^۴

۱. منظور، آیه «والله یقبض و یبسط» (بقره، ۲۴۵) است که در آن، قبض بر بصط (بسط)

مقدّم شده. ۲. فاطر، ۳۲.

۳. الجلابی الهجویری، کشف المحجوب، ص ۴۸۹.

۴. دشتی، علی، سیری در دیوان شمس، ص ۱۶۲.

زندگی مولانا را باید به دو دوره کاملاً مجزا و متفاوت تقسیم کرد: دوره پیش از طلوع شمس در عرصه آسمان زندگی او و دوره پس از آن. منظومه شمسی دیوان شمس متعلق به دوره دوم زندگانی مولانا است. پیش از آن، مولانا واعظ و زاهدی بود با ترس که قبض بر افعال و احوال او مسلط بود. پس از این برخورد بود که او حیاتی تازه یافت. دولت عشق شمس او را به دولتی پاینده تبدیل کرد:

مرده بدم زنده شدم گریه بدم خنده شدم

دولت عشق آمد و من دولت پاینده شدم

از همان روزهای آغازین، شمس بی پرده و صریح، چنان که عادت همیشه او بود، از مولانا خرده گرفت که او چنان که باید، سرمست و آکنده طرب نیست، و مولانا با انقیاد تمام، این سخن را پذیرفت و از آن پس، چنان شد که شمس می خواست و می پسندید. روایت این گفتگو، و دگرگونی احوال مولانا پس از آن را در بیت‌های بعد می خوانیم:

گفت که: «سرمست نه‌ای رو که ازین دست نه‌ای»

رفتم و سرمست شدم وز طرب آکنده شدم

گفت که: «تو کشته نه‌ای در طرب آغشته نه‌ای»

پیش رخ زنده کنش کشته و افکنده شدم

گفت که: «تو زیرکی مست خیالی و شکی»

گول شدم هول شدم وز همه برکنده شدم ...

از تووم ای شهره‌قمر در من و در خود بنگر

کز اثر خنده تو گلشن خندنده شدم ...

۱۳۹۳/۳

از این پس، این «گلشن خندنده» هیچ گاه از شکفتن و شکرخند زدن باز نایستاد. در واقع، شمس به مولانا شادی واقعی (شکل دگر خندیدن) را آموخت:

جستی کرد جهان را ز شکر خندیدن

آنکه آموخت مرا همچو شرر خندیدن

گرچه من خود ز عدم دلخوش و خندان زادم
عشق آموخت مرا شکل دگر خندیدن ...
یک شب آمد به وثاق من و آموخت مرا
جان هر صبح و سحر، همچو سحر خندیدن ...
۱۹۸۹/۴

او با شادی عهد بست که هیچ گاه از او جدا نشود:
مرا عهدیست با شادی که شادی آن من باشد
مرا قولیست با جانان که جانان جان من باشد
۵۷۸/۲
جان خندان او چنان با شادی و طرب عجین و آمیخته شد که در طرب
مستحیل شد و به طرب تبدیل شد:
من طربم، طرب منم، زهره زند نوای من

عشق میان عاشقان شیوه کند برای من
۱۸۲۵/۴

از این روست که مولانا می گوید که غم از او می گریزد؛ چرا که او طرب است،
و غم همواره از طرب گریزان است، آن گونه که دزد از شحنة و شکار از شیر می گریزد:
چنان کز غم دل دانا گریزد دو چندان، غم ز پیش ما گریزد
مگر ما شحنة ایم و غم چو دزدست چو ما را دید، جا از جا گریزد
بغرد شیر عشق و گلّه غم چو صید از شیر در صحرا گریزد
ز نابینا برهنه غم ندارد ز پیش دیده بینا گریزد
مرا سوداست تا غم را ببینم ولیکن غم ازین سودا گریزد
همه عالم به دست غم زیونند چو او بیند مرا تنها گریزد
اگر بالا روم پستی گریزد و گر پستی روم بالا گریزد
خمش باشم، بودکین غم در افتد غلط، خود غم ز ناگویا گریزد

۶۷۴/۲

مولانا از این هم پا فراتر می‌نهد و می‌گوید:

غم را چه زهره باشد تا نام ما برد؟! دستی بزن که از غم و غمخوار فارغیم
۱۷۱۰/۴

او تمام اینها را مدیون شمس است. شاید این بزرگ‌ترین درسی باشد که او از شمس آموخته است. او در غزلی شمس را «شاه شیرینان» می‌نامد و جان شیرین خود را فدای او می‌خواند و چشمی را که شمس را «ترش» ببیند، کژبین می‌داند و می‌گوید که هر چه در باغ و بستان وجود شمس گشته است هیچ میوه ترشی ندیده است. او سپس برای توجیه تندبها و ترشیهایی که گاه شمس داشته است تعلیل زیبایی می‌آورد و شمس را به سلطانی مانند می‌کند که هر چند در دیوان ترش ظاهر می‌شود، در حرم خویش خندان است. پس از آن، مولانا نکته بسیار مهمی را بیان می‌کند که کلید فهم مکتب شاد عرفانی اوست. او ایمان را در کنار انگبین و شکر می‌نشانند و با این کار، ذهن و فکر را به این سمت می‌کشاند که همان طور که شیرینی در انگبین و شکر ذاتی است، شور و نشاط و شادی نیز ذاتی ایمان است. ایمان از «امن» است و چگونه کسی که در «امان» است، غمین و حزین باشد:

اندر آمد شاه شیرینان ترش	جان شیرینم فدای آن ترش
چشم کژبین را بگفتم: کژ مبین	کس کند باور گل خندان ترش ...
گرد باغش گشتم و والله نبود	میوه‌ای اندر همه بستان ترش
در حرم خندان بود سلطان ولیک	می‌نماید خویش در دیوان ترش
گر تو مرد مؤمنی باور مکن	انگبین و شکر و ایمان ترش ...

۱۲۶۰/۳

این تنها باغ وجود شمس نیست که از میوه‌های ترش خالی است، خانه دل مولانا نیز از هر غم و غصه عاری است:

ای شکران ای شکران! کان شکر دارم ازو

پندپذیرنده نیم شور و شرر دارم ازو

خانه شادیست دلم، غصه ندارم، چه کنم

هر چه به عالم ترشی دورم و بیزارم ازو

۲۱۴۶/۵

ترش نگردم از آنک از تو همه شگرم گریه نصیب تنست من گهر جانیم

در دل آتش روم تازه و خندان شوم همچو زر سرخ از آنک جمله زر کانیم

۱۷۱۸/۴

چون گل همه تن خندم نر راه دهان تنها

زیرا که منم بی من با شاه جهان تنها

۸۴/۱

جز لطف و جز حلاوت خود از شکر چه آید؟!

جز نور بخش کردن خود از قمر چه آید؟!

۸۵۲/۲

خنک آن کس که چو ما شد همگی لطف و رضا شد

ز جفا رست و ز غصه همه شادی و وفا شد

۷۶۳/۲

یکی جانیمست ما را شادی انگیز که گر ویران شود عالم، بسازیم

۱۵۳۴/۳

طوطی قند و شکر غیر شکر نخورم هر چه به عالم ترشی دورم و بیزارم ازو

۲۱۴۲/۵

مولانا در توصیفی دیگر از شمس، می گوید که سرکه هفت ساله از لب شیرین

او حلاوت می یابد و خارین خشک از چهره خندان او طراوت می گیرد:

سرکه هفت ساله را از لب او حلاوتی خارینان خشک را از گل او طراوتی

جان و دل فسرده را از نظرش گشایشی سنگ سیاه مرده را از گذرش سعادت

۲۴۷۷/۵

به روایت افلاکی در مناقب العارفین، خود مولانا نیز نسبت به مریدان چنین

حالتی داشت؛ یعنی جان شادی انگیز او موجب خوشی و شادی آنان می شد. افلاکی می نویسد: «ولد فرمود که روزی به حضرت والد گفتم که یاران می گویند که وقتی که ما مولانا را نمی بینیم اصلاً خوش نمی شویم و خوشی ما می رود. فرمود که هر که بی من خوش نمی شود، آن است که مرا نشناخته است؛ مرا آن وقت شناخته باشند که بی من خوش باشند از من، یعنی با معنی من آشنا باشند. فرمود که: بهاء الدین! هر وقتی که خود را ببینی که خوشی ای داری و حالت خوش، بدان که آن خوشی منم در تو. چنان که گفت:

لیک ما را چو بجویی سوی شادیا جو که مقیمان خوش آباد جهان شادیم.^۱
او خود را حکیم و طبیبی الهی می دانست که از بغداد جهان جان برای باز خریدن بیماران روحی از غم و غصه آمده بود و چون پیامبران، بر نعمت هدایت خلق، اجر و مزدی از آنها طلب نمی کرد:

حکیمیم، طبیبیم، ز بغداد رسیدیم
بسی علّیان را ز غم باز خریدیم ...
سرغصه بکویم غم از خانه برویم
همه شاهد و خویم، همه چون مه عیدیم
طبیبان الهیم ز کس مزد نخواهیم

که ما پاک روانیم نه طماع و پلیدیم

۱۴۷۴/۳

مولانا همواره به مریدان گوشزد می کرد که هیچ گاه غم عشق را به چشم غم نبینند و معتقد بود که غم عشق، برخلاف سایر غمهای بشری، چون شکر، شیرین است:

تلخ بود غم بشر وین غم عشق چون شکر
این غم عشق را دگر بیش به چشم غم مبین

۱. افلاکی عارفی، پیشین، ج ۱، ص ۳۱۱-۳۱۲.

چون غم عشق ز اندرون یک نفسی رود برون

خانه چو گور می شود، خانگیان همه حزین

۱۸۴۰/۴

این است که «در مثنوی مولوی و دیوان او ... به ابیات فراوانی بر می خوریم که در آنها از شورانگیزیهای عشق به گونه ای بسیار شیرین و نشاط انگیز و سرورآمیز و بسیار عمیق سخن رفته است، تا بدان جا که هیچ شاعری را در تاریخ شعر جهان نمی توان یافت که از این حیث بتواند با او برابری کند یا قابل قیاس باشد»^۱.

از نظر مولانا بسیاری از غمها بیهوده اند و خاستگاهی جز طمع و حسد و تنگ نظری و دون همّتی ندارند. او برای اینکه بیهودگی غم برخی از افراد را نشان دهد، مثل زیبایی می آورد: اگر ترکی در شهری، فی المثل بلاساقون، دو کمان داشت و سپس به دلیلی یکی از آنها کم شد، چرا باید این مسئله موجب اندوه ما شود؟ همچنین اگر در شهری دیگر، فی المثل شام، امیری زین اسبی به کسی بخشید، چرا باید جان ما از حسد دچار خفقان غم و اندوه شود؟ چرا باید ما این گونه باشیم که از بوده و نابوده دچار غم بیهوده شویم؟

گویند به بلاساقون ترکی دو کمان دارد

ور زان دو یکی کم شد ما را چه زیان دارد؟!

ای در غم بیهوده از بوده و نابوده

کین کیسه زر دارد و ان کاسه و خوان دارد

در شام اگر میری، زینی به کسی بخشد

جانت ز حسد اینجا رنج خفقان دارد

۶۰۳/۲

ای در غم بیهوده رو «کم ترکوا» بر خوان

وی حرص تو افزوده رو «کم ترکوا» بر خوان

۱۸۷۲/۴

این است که بسیاری از غمها نشان از همت دون ماست، و دون همتی موجب محروم ماندن از اسرار الهی است:
در خانه غم بودن از همت دون باشد
و اندر دل دون همت اسرار تو چون باشد؟!
بر هر چه همی لرزی، می دان که همان ارزی

زین روی دل عاشق از عرش فزون باشد

۶۰۹/۲

وانگهی، مگر غم به خوردن تمام می شود. جز ملالت حاصل اندوه چیست؟
مرغ دل در بی غمی است که پر می گیرد و محرم اسرار می شود:

ازیرا غم به خوردن کم نگردد...	بگو دل را که گرد غم نگردد
که در غم پُر و پا محکم نگردد	مگرد ای مرغ دل پیرامن غم
که دیگر گرد این عالم نگردد...	دل اندر بی غمی پری بیابد
ملول اسرار را محرم نگردد	دلا سر سخت کن، کم کن ملولی

۶۵۸/۲

یکی دیگر از اسباب غم «گرانی» است؛ مولانا برای آن نیز چاره ای اندیشیده است:

ای رو ترش که کاله گران است، چون خرم
بگذر، مخر که ما ز خریدار فارغیم
ما را مسلّم آمد شادی و خوشدلی

کز باد و بود اندک و بسیار فارغیم

۱۷۱۰/۴

بزرگ ترین موجب غم که یاد آن همواره انسان را می آزارد و غمین می دارد، مرگ است؛ اما همین مرگ در نظر مولانا چون عروسی، زیبا و شادی انگیز است:

مرگ ما هست عروسی ابد	سرّ آن چیست؟ هوالله احد ...
هر که زنده ست به نور الله	مرگ این روح مر او راست مدد

۸۳۳/۲

وقتی که مرگ نیز نتواند خاطر کسی را بپیشد، دیگر چه چیزی موجب غم و اندوه او خواهد شد؟ پس او حق دارد که بگوید:

به نام عیش بریدند ناف هستی ما به روز عید بزادیم ما ز مادر عیش

۱۲۸۴/۳

او حتی «گور» خود را «بزم خدا» می خواند و سفارش می کند که کسی بی دف در این بزم حاضر نشود:

اگر آبی به گور من زیارت تو را خر پشته ام رقصان نماید

میا بی دف به گور من، برادر! که در بزم خدا غمگین نشاید

۶۸۳/۲

۲-۲ عرفان حماسی و حماسه عرفانی

دیده سیر است مرا جان دلیر است مرا زهره شیر است مرا زهره تابنده شدم

۱۳۹۳/۳

«حماسه واژه‌ای است تازی، به معنی تندی و تفتی در کار و دلاوری. حمیس و حمس به معنی دلیر است و کسی که در کار، سخت و ستوار باشد. تحامس و احتماس به معنی درهم آویختن و کشتن به کار برده شده است».^۱ کسی که دیده‌ای سیر و جانی دلیر و زهره‌ای چون زهره شیر داشته باشد، بی‌گمان انسانی حمیس و حمس است. این است که مولانا، این صوفی عاشق عارف، چنین، ادعای پیلی و پهلوانی می‌کند؛ چون همه اسباب دلیری و دلاوری در او جمع است. نباید به رخ زرد و تن نزار او نگریست، او برج آهن است و پایی آهنین دارد:

ای آنکه سست دل شده‌ای در طریق عشق

در ما گریز زود که ما برج آهنیم

۱۷۱۱/۴

چه دانی تو که در باطن چه شاهی همنشین دارم

رخ زرین من منگر که پای آهنین دارم

۱۴۲۶/۳

او هر چند که در ظاهر چون زمین ذلول است، در باطن چون فلک عزیز است؛ گاه چون خورشید تیغ زن است و گاه مانند دریا گوهر فکن:

گهی خورشید را مانم گهی دریای گوهر را

درون، عزّ فلک دارم، برون ذلّ زمین دارم

۱۴۲۶/۳

آنچه «که حماسه بر پایه آن پدید می آید ستیز ناسازهاست».^۱ این ناسازها گاه در درون پهلوان اند و گاه بیرون از وجود او. شاهنامه استاد طوس بهترین نمونه توصیف ستیز ناسازهای بیرونی است و دیوان شمس والاترین گونه تبیین نبرد دیوهای درونی. «اگر فردوسی در شکل ظاهری شعرش و در انتخاب مضامین، شاعری حماسی است، مولوی از نظر معنوی و شکل باطنی و برداشت ذهنی شاعر حماسی دیگری است. گرچه فردوسی از نظر برداشت در همان مضامین خودش روح کاملاً حماسی نشان می دهد، ولی مولوی از نظر رفتاری که با اشیاء می کند، در قطبی دیگر، نوعی خصوصیت حماسی را روشن می دارد».^۲

بدین ترتیب باید به سه نوع از حماسه یعنی حماسه های اسطوره ای، تاریخی و دینی، حماسه دیگری افزود و آن، حماسه عرفانی است. این نوع حماسه را باید در سروده های برخی از عرفای صوفی سراغ گرفت. قلندرانه های سنایی و عطار را باید از این دست شمرد. «سروده های صوفیانه گونه ای از حماسه درونی را در خود نهفته اند؛ حماسه ای که در این سروده ها، پاره پاره، پراکنده شده است. در این حماسه درونی، ستیز ناسازها که بنیاد هر حماسه ای بر آن است، به کشمکشی نهانی

۱. همان، ص ۱۸۳-۱۸۴.

۲. براهنی، رضا، طلا در مس، ج ۱، ص ۱۳۶-۱۳۷.

در میانه درویش با خویشتن دیگرگون شده است. هم‌آورد برونی در رویارویی و آویزش حماسی، در سروده‌های صوفیانه، به ستیزنده‌ای در درون بدل گردیده است ... نبرد همواره و ناگزیر درویش با خویشتن، با بدآموزی نیرنگ‌باز و فریفتار که در نهاد وی خانه کرده است، سرشتی حماسی دارد.^۱ این سرشت حماسی در دیوان شمس به نقطه اوج خود رسید. بدین ترتیب «حماسه که در عرفان به نبرد انسان با خود تحدید و تعدیل شده بود، در عرصه دیوان مولانا دوباره حیاتی تازه یافت. تصاویر دهشت‌آفرینی از خون و خونریزی و کشتنها و سربریدنها و شکستنها و بستنها سراسر دیوان را فرا گرفته است».^۲ اگر حماسه اسطوره‌ای و تاریخی عرصه جولان یلان و پهلوانان است، حماسه عرفانی نیز پهلوانان خاص خود را می‌طلبد. از نظر مولانا حضور در عرصه عشق کار خفتگان و نازکان نرم نیست، بلکه کاری است کارستان که محتاج مردانی است پر دل و پهلوان:

عشق کار خفتگان و نازکان نرم نیست

عشق کار پردلان و پهلوان است ای پسر

۱۰۸۲/۳

مولانا با کنار هم نشانیدن رستم، پهلوان حماسه اسطوره‌ای، و شیر خدا و حیدر کزار، قهرمان حماسه دینی، قهرمان حماسه عرفانی خود را به وجود می‌آورد: زین هم‌رهان سست عناصر دلم گرفت شیر خدا و رستم دست‌انم آرزوست

۴۴۱/۱

در واقع او خود، قهرمان حماسه عرفانی خویش است. او خود را حیدر کزاربیشه جان می‌داند که غم، از حذر سیلی و قفای او گردن خود را می‌دزدد:

دزد غم گردن خود از حذر سیلی من زانکه من از بیشه جان حیدر کزار شدم

۱۳۹۲/۳

۱. کزازی، پیشین، ص ۱۹۵.

۲. شمیسا، گزیده غزلیات مولوی (انتخاب و توضیح)، ص ۴۳.

او معتقد است که رستم دستان باید از او دستان و دستبرد بیاموزد:
کورستم دستان تا دستان بنماییمش؟ کو یوسف تا بیند خوبی و فرما را؟
۷۶/۱

او حتی تازیانه و رخس خود را به رخ رستم می‌کشد و می‌گوید که رستم و هزاران چون او بنده و بازیچه دستان وی هستند:
با رستم زال تا نگویی از رخس و ز تازیانه ما

۱۲۱/۱
رستم دستان و هزاران چو او بنده و بازیچه دستان ماست
۵۰۴/۱

نبیند روی من زردی به اقبال لب لعلش
بمیرد پیش من رستم چو او دستان من باشد
۵۷۸/۲
بدین ترتیب با چنین جان دلیری، او حق دارد که از خلقی پر شکایت و گریان ملول شود و های وهوی و نعره‌های مستانه را آرزو کند:
زین خلق پر شکایت گریان شدم ملول

آن های وهوی و نعره مستانم آرزوست
۴۴۱/۱
چرا که آنان مستی بی دست و پا هستند که از حدیث رستم دستان (سخنان او) چیزی نمی‌دانند:

یکی مستی ازین بی دست و بی پا حدیث رستم دستان چه دانند
۶۸۰/۲
«نفس»، بزرگ‌ترین ضد قهرمان حماسه‌های عرفانی، در نظر مولانا چنان ضعیف و زبون است که او برای از بین بردنش نیازی به برکشیدن تیغ نمی‌بیند:
نفس ماده کیست تا ما تیغ خود بر وی زنیم؟!
زخم بر رستم زنیم و زخم از رستم خوریم

۱۵۹۷/۳

در عین حال او خطاب به دیگران می‌گوید که اگر بتوانند با نفس لثیم
مبارزه‌کننده سرور مردان و رستم دل و جان خواهند بود:

تو رستم دل و جانی و سرور مردان اگر به نفس لثیمت غذا توانی کرد
۹۵۹/۲

البته اگر نفس رستمی کند، چاره، تو سَل به سیف صیام است:
گرچه نفست رستمی باشد مسلط بر دلت

لرز بر وی افکند چون بر گل لرزان، صیام
۱۶۰۲/۳

حدیث رستم دستان در دیوان شمس به همین جا ختم نمی‌شود. در این
دیوان ۴۹ بار نام رستم آمده است. همچنین از زال و سام و نریمان و رخس رستم در
آن سخن به میان آمده است. در زیر به آوردن چند نمونه اکتفا می‌شود:

چون بوی عنایت تو باشد زالان همه رستم جهادند
چون از بر تو مدد نباشد گر حمزه و رستمند، بادند

۶۹۰/۲

چند مخنث نژاد دعوی مرد می‌کند؟

رستم خنجر کشید، سام و نریمان رسید
۸۹۵/۲

گفت که دل آن ماست رستم دستان ماست

سوی خیال خطا بهر غذا می‌رود
۸۹۸/۲

چو زخم تیغ نباشد به جنگ و نیزه و تیر

چه فرق حیز و مخنث ز رستم و جاندار
۱۱۳۸/۳

تو رستم دستانی از زال چه می‌ترسی؟ یارب برهان او را از ننگ چنین زالک
۱۳۱۶/۳

صیقل هر آینه‌ام رستم هر میمنه‌ام قوت هر گرسنه‌ام انجم هر انجمم

۱۳۹۵/۳

اما حدیث حیدر کَرّار در دیوان شمس از لونی دیگر است. مولانا در این دیوان، هفده بار نام علی (ع)، نه بار صفت حیدر، چهار بار لقب مرتضی و نه بار وصف شیر خدا و شیر حق را می‌آورد. چندین بار نیز از ذوالفقار او سخن می‌گوید. در همه این موارد کلام او توأم با تحسین و احترام است. نکته جالب توجه این است که تقریباً در تمام این موارد، آنچه توجه مولانا را به خود جلب می‌کند صفت کَرّاری و صاحب ذوالفقاری و شیرمردی و شجاعت علی (ع) است:

گرچه نی را تهی کنند، نگذارند بی نوا

رو پی شیر و شیرگیر که علی و مرتضی

۲۴۳/۱

عارفا بهر سه نان دعوت جان را مگذار تا سنان چو علی در صف هیجا بزند

۷۸۶/۲

آمد بهار خرّم و رحمت نثار شد سوسن چو ذوالفقار علی آبدار شد

۸۷۱/۲

دریغ پرده هستی خدای برکندی چنان که آن در خیبر علی حیدر کند

۹۳۷/۲

ز انتظار رسول، تیغ علی در غزا خویش ذوالفقار کند

۹۸۵/۲

به صف اندر آی تنها که سفندیار وقتی در خیبر است برکن که علی مرتضایی

۲۸۴۰/۶

بر آر نعره ارنی به طور موسی وار بزن تو گردن کافر غزا بکن چو علی

۳۰۹۱/۶

اکنون بزند گردن غمهای جهان را کاقبال تو چون حیدر کَرّار برآمد

۶۴۶/۲

گر عصا را تو بدزدی از کف موسی چه سود؟

بازوی حیدر ببايد تا براند ذوالفقار

۱۰۶۱/۲

تو سرو و گلی من سایه تو من کشته تو، تو حیدر من

۲۰۹۲/۴

زهی شمشیر پر گوهر که نامش باده و ساغر

توی حیدر ببر زوتر سر بیگانه ای ساقی

۲۵۰۵/۵

اگر انکار خواهی کرد از عجزیست اندر تو

چه داند قوت حیدر مزاج حیز از حیزی

۲۵۵۶/۵

چو کز و فرّ او دیدی توی کرّار و شیر حق

چو بال و پرّ او دیدی توی طیار چون جعفر

۱۰۲۴/۲

دل تو شیر خدايست و نفس تو فرس است

چنانکه مرکب شیر خدای شد دلدل

۱۳۵۸/۳

راقی جان در می دمد چون پور مریم رقیه ای

ساقی ما هم می کند چون شیر حق کرّاری

۲۴۵۳/۵

که بر شکافت زره بر تن چنین کافر به غیر شیر حق و ذوالفقار برّانی؟

۳۰۹۲/۶

روحیه حماسی مولانا باعث شده است که او از میان تمام صفات برجسته

علی (ع) تنها به صفات پیش گفته توجه کند.

علاوه بر نام و صفات علی (ع) که از نظر مولانا مظهر شجاعت است، نام دو

فرزند نامدار او، حسن (ع) و حسین (ع) به مناسبت، در چندین بیت از دیوان شمس آمده است (نام امام حسن (ع) یازده بار و نام امام حسین (ع) هفت بار). در این میان، نام حسین (ع) از نظر مولانا با شهادت و شهادت قرین است.

مرتضای عشق! شمس الدین تبریزی ببین

چون حسینم خون خود در، زهرکش همچون حسن

۱۹۴۳/۴

هرک آتش من دارد او خرقه ز من دارد

زخمی چو حسینستش جامی چو حسن دارد

۶۰۴/۲

در چند غزل، مولانا به حادثه کربلا اشاره می‌کند و نام «شهید» و کربلا را با تقدس و احترام خاصی بر زبان می‌راند:

حشرگاه هر حسینی گر کنون کربلایی کربلایی کربلا

۱۷۰/۱

حسین کربلایی آب بگذار که آب امروز تیغ آبدار است

۳۳۸/۱

رو مسلمان! سپر سلامت باش	جهد می‌کن به پارسا بودن
کین شهیدان ز مرگ نشکینند	عاشقانند بر فنا بودن
از بلا و قضاگریزی تو	ترس ایشان ز بی بلا بودن
ششه می‌گیر و روز عاشورا	تو نثانی به کربلا بودن

۲۱۰۲/۴

کجایید ای شهیدان خدایی؟	بلاجویان دشت کربلایی
کجایید ای سبک‌روحان عاشق؟	پرنده‌تر ز مرغان هوایی
کجایید ای شهان آسمانی؟	بدانسته فلک را در گشایی ...

۲۷۰۷/۶

گزینش صفت «بلاجو» برای شهیدان دشت کربلا، گذشته از جناس مطرفی

که بین «بلا» و «کریلا» وجود دارد و احتمالاً مورد نظر مولانا نیز بوده، حکایتی از جان بلاجوی مولانا نیز می‌تواند باشد.

گذشته از قهرمانان اسطوره‌ای و تاریخی دیوان شمس، زبان و بیان بسیاری از غزل‌های آن از صبغه و صورتی حماسی و پهلوانی برخوردار است. نگرش و بینش حماسی مولانا باعث شده است که واژه‌های غزل‌های او کسوتی رزمی و حماسی به خود پوشند. در غزل زیر این مسئله کاملاً مشهود است:

در عشق زنده باید کز مرده هیچ ناید
دانی که کیست زنده؟ آنکو ز عشق زاید
گرمی شیر غرّان تیزی تیغ برّان
نرّی جمله نرّان با عشق کند آید
در راه رهزنانند وین هم‌رهان زنانند
پای نگار کرده این راه را نشاید
طبل غزا بر آمد وز عشق لشکر آمد
کو رستم سر آمد تا دست برگشاید
رعدش بغرّد از دل جانش ز ابر قالب
چون برق بجهد از تن یک لحظه‌ای نپاید
هرگز چنین سری را تیغ اجل نبرد
کین سر ز سر بلندی بر ساق عرش ساید ...

۸۴۳/۲

در نگاه اول چنین به نظر می‌رسد که مولانا صحنه‌ای جنگی را وصف می‌کند. بیشتر واژه‌های این غزل یا به خودی خود و یا در تقابل با واژه‌های دیگر و یا به صورت ترکیب اضافی و وصفی به نوعی حماسی هستند: زنده (در تقابل با مرده)، گرمی، شیر، غرّان، تیزی (در تقابل با کندی)، تیغ، نرّان، نرّی، برّان رهزنان، طبل، غزا، برآمد، لشکر، رستم، سرآمد، برگشاید، رعد، بغرّد، برق، بجهد، تیغ اجل، نبرد، سر بلندی، ساق عرش و ساید. انتخاب بحر رجز (مستفعلن فعولن) نیز

بر بار حماسی غزل افزوده است. مشدد آوردن نری و نران نیز در همین راستاست. عشق بزرگ‌ترین پهلوان عرصه حماسه عرفانی است. از نظر مولانا عشق از همه چیز و همه کس قدرتمندتر است. بزرگ‌ترین رقیب عشق، عقل است. یکی از سخت‌ترین و خونین‌ترین مصافها در دیوان شمس بین عشق و عقل درمی‌گیرد، اما در نهایت پیروزی با عشق است:

گرز بر آورد عشق، کوفت سر عقل را

شد ز بلندی عشق، چرخ فلک پست دوش

۱۲۷۶/۳

غزل زیر که در بیان صفات عاشق سروده شده است، شاهد بسیار خوبی است برای تبیین حماسی بودن اندیشه و احساس مولانا. عاشق که در نزد بسیاری از شعرا کسی است که جز گریستن و در سوگ و سوز زیستن کاری ندارد، از نظر مولانا مست سرانداز و جانبازی است که هر باری که برخیزد، قیامتهای پر آتش زهر سویی برانگیزد؛ دریاها را بشوراند و از آنها غبار برانگیزاند:

مرا عاشق چنان باید که هر باری که برخیزد

قیامتهای پر آتش زهر سویی بر انگیزد

دلی خواهیم چون دوزخ که دوزخ را فرو سوزد

دو صد دریا بشوراند ز موج بحر نگریزد

فلکها را چو مندیلی به دست خویش در پیچد

چراغ لایزالی را چون قندیلی در آویزد

چو شیری سوی جنگ آید دل او چون نهنک آید

بجز خود هیچ نگذارد و با خود نیز بستیزد

چو هفتصد پرده دل را به نور خود بدراند

زعرش این ندا آید بنامیزد بنامیزد

چو او از هفتمین دریا به کوه قاف رو آرد

از آن دریا چه گوهرها کنار خاک در ریزد

۵۷۴/۲

حقیقت این است که این صفات، تمام در خود مولانا جمع است. غزلی دیگر را از او با ردیف «بشکنم» می‌خوانیم. جالب آنکه او در این غزل خود را کشنده گردنکشان و طاغیان و درهم شکننده جور جائران و ظلم ظالمان دانسته است و این، نقطه اوج و بلندترین موج عرفان حماسی و حماسه عرفانی است:

باز آمدم چون عید نو تا قفل زندان بشکنم

وین چرخ مردم‌خوار را چنگال و دندان بشکنم
هفت اختر بی آب را کین خاکیان را می‌خورند

هم آب بر آتش زخم هم بادهاشان بشکنم
از شاه بی آغاز من پیران شدم چون باز من

تا جغد طوطی‌خوار را در دیر ویران بشکنم
ز آغاز عهدی کرده‌ام کین جان فدای شه کنم

تا گردن گردنکشان در پیش سلطان بشکنم
روزی دو، باغ طاغیان گر سبز بینی غم مخور

چون اصلهای بیخشان از راه پنهان بشکنم
من نشکنم جز جور را یا ظالم بد غور را

گر ذره‌ای دارد نمک، گیرم اگر آن بشکنم ...
چرخ ار نگردد گرد دل، از بیخ و اصلش برکنم

گردون اگر دونی کند، گردون گردان بشکنم ...

۱۳۷۵/۳

۲-۳ حقیقت‌نمایی

ای وصال یک زمان بوده فراقت سالها

ای بزودی بار کرده بر شتر احمالها

۱۴۵/۱

این بیت ممکن است زبان حال هر یک از ما باشد که پس از وصال به درد

هجران مبتلا شده است؛ چرا که شب فراق یک آن آن، سالیان است و روز وصال، سالیان آن، یک زمان. این مسئله باعث می شود که ما از خواندن و دوباره خواندن آن احساس لذت کنیم؛ گویی که شاعر، آن را در وصف حال ما گفته است. حال اگر بدانیم که شاعر آن کیست و مخاطب آن چه کسی است و شعر در چه حالت و موقعیتی سروده شده، لذتی دو چندان از خواندن آن به ما دست می دهد؛ چرا که ما نخست آن را با واقعیت زندگی شاعر منطبق می کنیم و سپس آن را با حال خویش مطابق می یابیم و هر یک از این دو، لذت خاص خود را دارد.

طبق شواهد تاریخی، شمس، آن «آفتاب عرشی»، در سال ۶۴۲ در آسمان زندگی مولانا طالع گشت و در سال ۶۴۳ به دلایلی از آن غروب کرد؛ در ۶۴۴ به نزد او باز آمد و در ۶۴۵ برای همیشه از پیش او باز رفت. بدین ترتیب تمام دوره وصال این حبیب و محبوب چیزی در حدود سه سال بوده است. در بیتی دیگر از همین غزل، مولانا از حسام الدین، محبوب دیگر خویش، نام می برد، و می دانیم که حسام الدین بعد از وفات صلاح الدین زرکوب (در سال ۶۵۷) مورد عنایت شدید مولانا قرار گرفت و چند سال پس از آن یعنی در ۶۶۲ به طور رسمی به عنوان جانشین صلاح الدین معرفی شد. از این رو غزل اخیر باید دست کم دوازده سال پس از غیبت نهایی شمس سروده شده باشد. پس مولانا حق دارد که بگوید:

ای وصال یک زمان بوده فراقت سالها

ای بزودی بار کرده بر شتر احمالها

کسی که با این پیشینه و زمینه تاریخی آشنا باشد، التذاذ او از این شعر بسیار بیشتر از کسی است که چنین اطلاعی ندارد و تنها بدین سبب که شعر، موافق و مناسب حال اوست از آن لذت می برد. نتیجه اینکه دانستن موقعیت سرایش شعر و آگاهی بدین نکته که شعر ریشه در واقعیت دارد، موجب التذاذ بیشتر خواننده می شود. از این ویژگی در شعر به حقیقت نمایی یا واقعی نمایی تعبیر می شود. این ویژگی باعث می شود که خواننده، ضمن بیشتر لذت بردن از مضمون و محتوای شعر، حرف گوینده را باور کند و با او همدل و همدرد شود؛ از این رو بدین

خصیصه، باورداشت (make believe) نیز می‌گویند.^۱

از آنجا که مولانا غالب غزلهایش را به طور زنده و در مناسبت‌های مختلف می‌سرود، غزلیات او سرشار از ویژگی حقیقت‌نمایی است. اساساً «زندگی غریب او با شمس تبریزی (و بعدها با صلاح الدین زرکوب و حسام‌الدین چلبی) اساس وجوه سبکی در آثار اوست».^۲ دیوان شمس انعکاس حالات مختلف مولانا در طول دوران وصال و فراق او و شمس است. هر قدر که ما از کیفیت ارتباط این دو و ماجراهایی که بین آنها رفته است اطلاع بیشتری داشته باشیم، لذتی که از غزلیات مولانا - که در واقع غزلیات شمس است - می‌بریم، به همان میزان بیشتر خواهد بود. برای مثال، در بیت دوم غزلی که مطلع آن ذکر شد می‌خوانیم:

شب شد و در چین ز هجران رخ چون آفتاب

درفتاده در شب تاریک بس زلزله‌ها

هر شاعر عاشقی ممکن است رخ معشوق خود را به آفتاب تشبیه کند. این تصویر فی‌نفسه زیبا و لذت‌بخش است؛ اما اگر بدانیم این معشوق که رخ او چون آفتاب است، شمس (آفتاب) است، لذتی که از شعر می‌بریم دو چندان می‌شود. بالاتر از آن اگر بدانیم که شمس واقعاً سرخ رخ بوده است، التذاذ ما چند چندان خواهد شد. غزلیات مولانا پر است از این امور واقعی‌نما، و همین مسئله یکی از دلایل مهم قوت تأثیر آنها در شنونده و خواننده است. غزلی دیگر را از این دیدگاه بررسی می‌کنیم:

رو سر بنه به بالین تنها مرا رها کن ترک من خراب شبگرد مبتلا کن

۲۰۳۹/۴

حتی اگر خواننده نداند که گوینده این شعر کیست و چرا خود را خراب و شبگرد و مبتلا خوانده و مخاطب او چه کسی است، دست کم می‌داند که شعر خاستگاهی حقیقی و واقعی دارد. از این رو درصدد بر می‌آید که به شأن نزول غزل

۱. رجوع کنید به: شمیسا، سیر غزل در شعر فارسی، ص ۱۰۷.

۲. شمیسا، سبک‌شناسی شعر، ص ۲۳۱.

دست یابد، و وقتی در مناقب العارفین به داستان زیر بر می خورد، تازه حقیقت حال بر او مکشوف می شود. لذتی که در این هنگام از خواندن و شنیدن غزل به او دست می دهد، با لذت پیشین قابل مقایسه نیست. افلاکی می نویسد: «گویند حضرت سلطان ولد از خدمت بی حد و رقت بسیار و بی خوابی به غایت ضعیف شده بود. دایم نعره ها می زد و جامه ها را پاره می کرد و نوحه ها می نمود و اصلاً نمی غنود. همان شب حضرت مولانا فرمود که: بهاءالدین! من خوشم. برو سری بنه و قدری بیاسا. چون حضرت ولد سر نهاد و روانه شد، این غزل را فرمود و حضرت چلبی حسام الدین می نوشت و اشکهای خونین می ریخت:

رو سر بنه به بالین تنها مرا رها کن ترک من خراب شبگرد مبتلا کن ...
الی آخره، و غزل آخرین که فرمودند این است.^۱

با خواندن این داستان، خواننده در می یابد که گوینده غزل مولانا است و مخاطب آن، پسرش سلطان ولد، و شعر در آخرین روزهای حیات مولانا که روزهای سخت بیماری و ضعف او بوده، سروده شده است و زمان سرایش غزل نیز شب بوده است. اکنون خواننده معنی خراب و شبگرد و مبتلا را نیز بهتر می فهمد، چون می داند که گوینده آن عاشقی بیمار است (عاشق بودن گوینده را از بیتهای بعد همین غزل در می یابد). پس او می تواند هم خراب و مبتلا را خراب و مبتلای عشق معنی کند و هم خراب ضعف و مریضی و مبتلای به بیماری. ترکیب «زردروی عاشق» که در بیتی دیگر از همین غزل آمده نیز می تواند به هر دو معنی اخیر اشاره داشته باشد؛ چرا که زردروی هم می تواند از عشق باشد و هم از بیماری. واژه «شبگرد» نیز همین گونه است. شبگرد، شب بیدار است، و عاشقان و بیماران هر دو شب بیدار و شب زنده دارند. خواننده ای که این تب و تاب فکری را برای رسیدن به معنی واقعی بیت پشت سر گذاشته، پس از رسیدن به حقیقت، در حقیقت به لذتی بزرگ دست یافته است. در بیتی دیگر از این غزل می خوانیم:

۱. افلاکی عارفی، پیشین، ج ۲، ص ۵۸۹ - ۵۹۰.

در خواب دوش پیری در کوی عشق دیدم

با دست اشارتم کرد که عزم سوی ما کن
اگر این بیت از شاعری جز مولانا بود، ممکن بود دوش را شبی خیالی تصوّر کنیم و پیر را پیری نوعی. همچنین می‌توانستیم عزم سوی پیر کردن را طی کردن جاده طریقت و رفتن به سوی حقیقت معنی کنیم؛ اما از آنجا که می‌دانیم شعر از مولاناست و می‌دانیم که اشعار مولانا ناظر به واقعیّات زندگی اوست، درصدد برمی‌آییم که بیت را بر زندگی واقعی او منطبق کنیم. پیری که مولانا در کوی عشق دیده است کسی نیست جز پیر و مراد پیشین او، شمس تبریزی. او که در سال ۶۴۵ مولانا را ترک گفت اکنون پس از گذشت ۲۷ سال، در سال ۶۷۲ در ایام پیری و بیماری مولانا به خواب او درآمده و با اشارت دست او را به سوی خود خوانده است. مولانا با دیدن این خواب، به فراست مرگ نزدیک خویش را دریافته است. برای همین است که می‌گوید:

دردیست، غیر مردن آن را دوا نباشد پس من چگونه گویم کین درد را دواکن
اینکه کسی که مولانا را با اشارت دست به سوی خویش و در واقع به سوی مرگ خوانده، شمس تبریزی است، با روایتی از افلاکی نیز تأیید می‌شود: «همچنین در این حالت بودیم که گویندگان درآمدند و این رباعی را آغاز کردند:

دل بر تو گمان بد برد دور از تو وان نیز ز ضعف خود برد دور از تو
تلخی به دهان هر دلی صفراپی خود بر تو شکر حسد برد دور از تو
و تمامت اصحاب نعره‌زنان می‌گریستند و فریادها می‌کردند. فرمود: آری، چنان است که یاران می‌گویند؛ اما چون خانه را خراب می‌کنند چه سود؟:

دل خراب مرا بین خوشی به من بنگر که آفتاب نظر خوش کند به ویرانه
یاران ما این جانب می‌کشند و حضرت مولانا شمس‌الدین آن سوم می‌خواند؛ اجببوا داعی الله و آمنوا به. به ناچار رفتنی است.^۱
اصولاً هر هنری که خاستگاهی حقیقی داشته باشد، جذّابیت آن بسی بیشتر

از هنری است که از این خاستگاه برخوردار نیست. برای مثال اگر «لبخند ژوکوند» لبخند زنی تخیلی و افسانه‌ای بود، شاید هرگز معرفیتی را که اکنون دارد کسب نمی‌کرد. آگاهیهای جانبی بینندگان در هنگام تماشای این تصویر دیدنی، خود نقاش دیگری است که زیبایی و رعنائی آن را دوچندان می‌کند. آگاهی از اینکه این لبخند در واقع لبخند «مونالیزا» است که «داوینچی» با سحر قلم خویش آن را برای همیشه به بند تصویر کشیده و از آن لبخندی جاودانی ساخته و همچنین اطلاع ما از موقعیت و نحوه پیدایش و آفرینش آن بر جذابیت آن بسیار افزوده است. حتی وقتی که چند سال پیش با توجه به پیشرفتهای علم رایانه چنین گمان زدند که این نقش در واقع تصویر خود نقاش است که به طرزی ماهرانه و مرموزانه در پشت لبخند رازناک مونالیزا از چشمها پنهان مانده است، جذابیت آن برای صاحب نظران و دیده‌وران بسی افزون گشت.

غزلیات مولانا نیز به عنوان هنر و شعری اصیل از ویژگی حقیقت‌نمایی به طور بارزی برخوردار است، تا آنجا که استاد دکتر شمیسا مختصه اصلی سبک مولانا را تطابق آن با وقایع حقیقی یا خاصیت حقیقت‌نمایی می‌داند و معتقد است که در مثنوی معنوی و در سطح پایین‌تری در دیوان شمس «حقیقت‌نمایی مرکز اثر است؛ اگر بخواهیم آن را با روان سراینده مربوط کنیم باید بگوییم مولانا شاعر حرفه‌ای نبود؛ بر اثر تغییر حال و عشقی بود که به شاعری روی آورده بود و لذا جز داستانهای واقعی روح و زندگی خود را نمی‌سرود، و اگر بخواهیم برای این مطلب شواهدی بیابیم گفته‌های خود او در آثارش و در مناقب العارفین مستندی قوی است».^۱

از آنجا که بزرگ‌ترین واقعه زندگی مولانا دیدار او با شمس تبریزی و سپس جدایی او از شمس بوده، مهم‌ترین عنصر واقع‌نمایی در دیوان شمس موضوع وصل و هجران است، و از آن رو که همیشه در وصل، خوف جدایی است و در هجر، شوق نظر، غالب غزلیات مولانا را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: دسته نخست

۱. شمیسا، سبک‌شناسی شعر، ص ۲۳۷.

شامل غزلیاتی است که در وصال شمس سروده شده و در آنها مولانا با خواهش و التماس از شمس می‌خواهد که از پیش او نرود. گویی بر طومار دل او، که به درازی ابد است، چیزی جز «تو مرو» نوشته نشده است:

گر رود دیده و عقل و خرد و جان تو مرو
که مرا دیدن تو بهتر از ایشان، تو مرو ...
هست طومار دل من به درازی ابد

بر نوشته ز سرش تا سوی پایان تو مرو
گر نترسم ز ملال تو بخوانم صد بیت
که ز صد بهتر وز هجده هزاران تو مرو

۲۲۱۵/۵

ای خدا این وصل را هجران مکن سرخوشان عشق را نالان مکن ...
نیست در عالم ز هجران تلخ تر هر چه خواهی کن ولیکن آن مکن

۲۰۲۰/۴

بشنیده‌ام که عزم سفر می‌کنی مکن
مهر حریف و یار دگر می‌کنی مکن ...
از ما مدزد خویش و به بیگانگان مرو
دزدیده سوی غیر نظر می‌کنی مکن
ای مه که چرخ زیر و زبر از برای تست
ما را خراب و زیر و زبر می‌کنی مکن ...
ای برتر از وجود و عدم بارگاه تو
از خطّه وجود گذر می‌کنی مکن
ای دوزخ و بهشت غلامان امر تو
بر ما بهشت را چو سقر می‌کنی مکن
اندر شکرستان تو از زهر ایمنیم
آن زهر را حریف شکر می‌کنی مکن

جانم چو کوره ایست پر آتش، بست نکرد

روی من از فراق چو زر می کنی مکن

۲۰۵۴/۴

دسته دیگر شامل غزلیاتی است که مولانا در فراق شمس سروده و در آنها اشتیاق شدید خود به آمدن و بازگشت شمس را بیان کرده است. برخی از غزلیات مولانا در واقع نامه های منظومی است که او خطاب به شمس نوشته و ملتسمانه از او خواسته است که به قونیه برگردد:

خواجه بیا خواجه بیا خواجه دگر بار بیا

دفع مده دفع مده ای مه عیار بیا

عاشق مهجور نگر عالم پرشور نگر

تشنه مخمور نگر، ای شه خمّار بیا...

ای ز نظر گشته نهان ای همه را جان و جهان

بار دگر رقص کنان بی دل و دستار بیا

روشنی روز توی شادی غم سوز توی

ماه شب افروز توی، ابر شکر بار بیا

ای علم عالم نو، پیش تو هر عقل گرو

گاه میا، گاه مرو، خیز بیکبار بیا

ای نفس نوح بیا وی هوس روح بیا

مرهم مجروح بیا، صحت بیمار بیا

۳۶۱/۱

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

توی توی گلزار من گلزار من بگو بگو اسرار من اسرار من

بیا بیا درویش من مرو مرو از پیش من از پیش من

توی توی هم کیش من هم کیش من توی توی هم خویش من هم خویش من

۱۷۸۵/۴

خنک آن دم که نشینیم به ایوان من و تو
 به دو نقش و به دو صورت به یکی جان من و تو
 داد باغ و دم مرغان بدهد آب حیات
 آن زمانی که در آییم به بستان من و تو
 اختران فلک آیند به نظاره ما

مه خود را بنماییم بدیشان من و تو ...

۲۲۱۴/۵

هر چند که حقیقت‌نمایی و یژگی اصلی غالب غزلیات مولاناست و از این رو
 نیازی به ارائه نمونه‌های بیشتر در این زمینه نیست و «در این چمن که زگلهای
 برگزیده پر است، برای چیدن گل انتخاب لازم نیست»، اما برای متمیم فایده ذیلاً به
 چند نمونه دیگر با توضیحی کوتاه، اشاره می‌شود:

چو غلام آفتابم هم از آفتاب گویم
 نه شبم نه شب پرستم که حدیث خواب گویم
 چو رسول آفتابم به طریق ترجمانی

پنهان ازو بپرسم به شما جواب گویم ...

۱۶۲۱/۳

کیست که تا اندازه‌ای با زندگی مولانا و رابطه او با شمس آشنا باشد و با
 شنیدن دو ترکیب «غلام آفتاب» و «رسول آفتاب» رابطه مرید و مرادی آن دو در
 ذهنش تداعی نشود؟ اینک نمونه دیگر:
 نگفتمت مرو آنجا که مبتلات کنند؟

که سخت دست‌درازند بسته پات کنند؟

نگفتمت که بدان سوی دام در دامست؟

چو در فتادی در دام کی رهات کنند ...

چو تو سلیم دلی را چو لقمه برابند

به هر پیاده شهی را به طرح مات کنند ...

تو مرد دل‌تنکی پیش آن جگرخواران

اگر روی چو جگر بند شوربات کنند ...

۹۱۲/۲

نگفتمت مرو آنجا که آشنات منم

درین سراب فنا چشمه حیات منم؟

وگر به خشم روی صد هزار سال از من

به عاقبت به من آیی که منتها منم؟ ...

نگفتمت که چو مرغان به سوی دام مرو

بیا که قوت پرواز و پر و پات منم؟ ...

۱۷۲۵/۴

ناگفته پیداست که دو غزل فوق در خطاب و عتاب به مردی «سلیم‌دل» و «دل‌تنک» سروده شده که به هر دلیلی روی ارادت از مولانا بر تافته و روی به قبله‌ای دیگر آورده و بدین سبب گرفتار بلا و آفتی بزرگ گشته است. روایت افلاکی در مناقب العارفین مؤید این گفته است. او این دو غزل را خطاب به سلطان رکن‌الدین سلجوقی می‌داند که نخست از ارادت خویش به مولانا و سپس از مشورتی که با او کرده بود سرپیچید و بدین جهت رفت بر او آنچه رفت. حکایت افلاکی در این زمینه خواندنی است.^۱

نمونه دیگر:

گر نخسپی شبکی جان! چه شود؟ ورنکوبی در هجران چه شود؟

و ربه یاری شبکی روز آری از برای دل یاران چه شود؟

افلاکی درباره این غزل نیز حکایتی شیرین نقل کرده و آن را درباره معین‌الدین پروانه دانسته و بیان کرده است که چگونه مولانا در حالت چرخ و سماع از قصد و

۱. رجوع کنید به: افلاکی عارفی، پیشین، ج ۱، ص ۱۴۷-۱۴۹.

نیت معین‌الدین با آغاز کردن این غزل پرده برداشته است.^۱
شاهد دیگر:

دی میان عاشقان ساقی و مطرب میر بود
درهم افتادیم زیرا روز گیراگیر بود ...
دیدم آنجا پیرمردی طرفه‌ای روحانی‌ای
چشم او چون طشت خون و موی او چون شیر بود
۷۳۲/۲

این طرفه پیرمرد روحانی که چشم او چون طشت خون سرخ است و موی او
چون شیر، سفید، کسی نیست جز شمس تبریزی. در پایان همین غزل نیز مولانا نام
او را آورده است. در غزلی دیگر نیز مولانا به سرخی و خونین بودن چشمهای
شمس اشاره می‌کند و آن را «بحر خون» می‌خواند:

ای نهاده بر سر زانو تو سر
وز درون جان جمله با خبر
پیش چشمت سرّ کس روپوش نیست
آفرینها بر صفای آن بصر
بحر خون است ای صنم آن چشم نیست
الحذر ای دل ز زخم آن نظر ...
۱۰۹۹/۳

۲-۴ وحدت وجود

جان من و جان تو بود یکی ز اتحاد
این دو که هر دو یکی است جز که همان یک مباد
فرد چرا شد عدد؟ از سبب خوی بد
زاتش بادی بزاد در سر ما رفت باد

گشت جدا موجهها، گرچه بد اول یکی

از سبب باد بود آنکه جدایی بزاد

۸۸۳/۲

شاید بهترین تمثیل برای بیان وحدت وجود و کیفیت ارتباط کثرت و وحدت و حادث و قدیم، تمثیل موج و دریا باشد. موج از دریا بر می آید و بدان باز می گردد؛ وجودی مستقل ندارد؛ همان دریاست که به صورت موج جلوه گر شده است. تا وقتی باد برقرار است، موج نیز موجود است، اما با فرو ایستادن باد، موج نیز در دریا فروکش می کند. دریا، چه آن زمان که موج بر می دارد و چه آنگاه که بی موج است، دریاست. اگر هزاران موج نیز بر پیشانی دریا بنشینند، دریا همچنان واحد خواهد بود.

هستی نیز همانند دریاست. موجی از الست آمد و کشتی قالب ما را در دریای هستی شناور کرد. آنگاه که این کشتی با موجی دیگر در هم بشکند، ما در دریای بی کرانه وجود غوطه ور خواهیم شد:
آمد موج الست، کشتی قالب ببست

باز چو کشتی شکست، نوبت وصل و لقاست

۴۶۳/۱

اساس نظریه وحدت عرفانی وجود را می توان از تمثیل موج و دریا دریافت. طبق این نظریه «عالم و اشیائی که در آن است، خدا نیست، ولی حقیقت آنها چیزی جز حقیقت او نیست. اگر چنین نباشد، آنها نیز حقیقتهای مستقلی خواهند بود که در واقع مثل این است که آنها نیز خدایانی جز الله بوده باشند».^۱ پیداست که این اعتقاد، از پایه و اساس با نظریه «همه خدایی» یا پانتئیسم^۲ متفاوت است؛ چرا که «پانتئیسم آیینی فکری است قائل به اینکه همه چیز خداست، یا «همه»

۱. نصر، سیدحسین، سه حکیم مسلمان، ص ۱۲۷-۱۲۸.

خداست».^۱ وحدت وجود هیچ گاه بدین معنی نیست. عارف هیچ گاه نمی گوید که موج هم دریاست، بلکه می گوید که حقیقت موج چیزی جدای از حقیقت دریا نیست. او یک چیز بیشتر نمی شناسد و آن دریاست، چرا که بدون وجود دریا موجی هم متصور نیست، اما دریا بی موج نیز دریاست، بی هیچ نقصی. در واقع امواج نمودی بیش نیستند؛ آنچه هست، دریاست:

ما که باشیم ای تو ما را جان جان تا که ما باشیم با تو در میان
ما عدمهایم و هستیهای ما تو وجود مطلق فانی نما^۲
مولانا به صراحت می گوید که «ما از دریایم» نه خود دریا؛ چون موجی از خود، یعنی از اصل و حقیقت خویش، سر بر آورده ایم و سرانجام در خود فرو خواهیم رفت، یعنی به اصل خویش که وجود خود را از او وام گرفته ایم باز خواهیم گشت:

ما ز بالایم و بالا می رویم	ما ز دریایم و دریا می رویم
ما از آنجا و از اینجا نیستیم	ما ز بیجاییم و بیجا می رویم
«لااله» اندر پی «الاله» است	همچو «لا» ما هم به «الا» می رویم
«قل تعالوا» آیتست از جذب حق	ما به جذبه ی حق تعالی می رویم
کشتی نوحیم در طوفان روح	لاجرم بی دست و بی پا می رویم
همچو موج از خود بر آوردیم سر	باز هم در خود تماشا می رویم ...
خواننده ای «انا الیه راجعون»	تا بدانی که کجاها می رویم ...

۱۶۷۴/۴

پس حکایت ما حکایت «از دریا به دریا»ست. جدایی ما از دریا به معنی استقلال ما از دریا نیست. ما همواره و در هر حال در دریای هستی هستیم:

بلکه به دریا دریم، جمله در و حاضریم ورنه ز دریای دل موج پیاپی چراست؟

۴۶۳/۱

۱. عبدالحکیم، خلیفه، عرفان مولوی، ص ۱۶۰.

۲. مولوی، مثنوی معنوی، ج ۱، ص ۳۸.

همچنین وحدت وجود با وحدت موجود نیز متفاوت است؛ چرا که وحدت موجود بدین معنی است که «حقیقت وجود (ذات باری) عین موجودات است و عبارت از مطلق است که جز در مقیّدات و موجودات جزئی و متعیّن یافت نگردد؛ وی در جانداران حیّ است و جاندار، و در جمادات جمادات است و بی جان».^۱ این اعتقاد، که در واقع صورتی دیگر از پانثیسم (همه‌خدایی) است، مستلزم تجسم یافتن خداوند و موصوف شدن او به صفات پدیده‌هاست و با بی‌نیازی ذات باری نیز سازگار نیست؛ در حالی که بنا به عقیده وحدت وجود، «حقیقت الهی از مظاهر و تجلیاتش متمایز است و نسبت به آنها جنبه تعالی دارد، ولی این مظاهر و تجلیات از هر لحاظ مجزّا از حقیقت الهی نیست که به صورتی آنها را فرا می‌گیرد».^۲ البته نباید فراموش کرد که «با وجود تفاوتی که میان وحدت وجود و وحدت موجود است، در برخی از کتب مربوطه، این دو با هم خلط شده‌اند و وحدت وجود در جای وحدت موجود ذکر شده است».^۳

در مورد سابقه وحدت وجود باید گفت که هر چند اعتقاد به وحدت وجود از دیرباز در بین عرفا و متصوّفه اسلامی رواج داشت، این اعتقاد تا زمان ابن عربی بیشتر جنبه شهودی و اشراقی داشت. نخستین کسی که علاوه بر نظرگاه شهودی، از دیدگاه نظری و فکری نیز بدین مسئله نگریست ابن عربی بود. با وجود این نباید چنین تصور کرد که وحدت وجود ابن عربی تفکری فلسفی است. اصولاً اشتباه کسانی که ابن عربی را به تفکر همه‌خدایی متهم می‌کنند این است که «اینان نظریات عرفانی ابن عربی را به جای فلسفه می‌گیرند و این امر را در نظر نمی‌آورند که راه عرفان از فیض و برکت الهی و ولایت جدا نیست. تهمت عقیده همه‌خدایی به صوفیان زدن بی‌شک خطاست، از آن جهت که اولاً مکتب همه‌خدایی یک دستگاه فلسفی است، در صورتی که محی‌الدین و دیگران مانند او هرگز ادعای پیروی از

۱. ضیاء نور، فضل‌الله، وحدت وجود، ص ۴۳.

۲. نصر، پیشین، ص ۱۲۹.

۳. ضیاء نور، پیشین، ص ۴۴.

یک دستگاه فلسفی از هر قبیل که باشد یا اختراع آن را نداشته‌اند. ثانیاً از آن جهت که مکتب همه‌خدایی مستلزم یک پیوستگی جوهری و مادی میان خداوند و جهان است، در صورتی که شیخ نخستین کسی است که تعالی مطلق خداوند را نسبت به هر یک از مقولات و از جمله جوهر اظهار داشته است.^۱

مولانا ظاهراً از طریق صدرالدین قونوی، شاگرد خاص محی‌الدین، با افکار محی‌الدین در مورد وحدت وجود آشنایی داشته است؛ منتها باید دانست که وحدت وجود مولانا صرفاً جنبه عرفانی دارد و نوعی بینش شهودی و درونی به هستی است که با چاشنی ذوق شاعرانه نیز همراه گشته و لطیف‌تر شده است. نمونه‌هایی که پس از این نقل و تفسیر می‌شود، این مسئله را به خوبی نشان می‌دهد. مولانا صورتهای عالم را کف بحر وجود می‌داند. او در شعر زیر، خطاب به «شهیدان خدایی» و «بلاجویان دشت کربلایی» می‌گوید:

دران بحرید کین عالم کف اوست زمانی بیش دارید آشنایی
کف دریاست صورتهای عالم ز کف بگذراگر اهل صفایی

۲۷۰۷/۶

کف نازل‌ترین مرتبه وجودی دریاست و صورتهای این عالم فروترین بخش عالم حقیقت‌اند. همچنین کف از دریا برمی‌خیزد و در آن فرو می‌رود و فانی می‌شود؛ صورت نیز از بی‌صورتی پدید می‌آید و سپس بدان باز می‌گردد:

آن بحرکفی کرد و به هر پاره از آن کف نقشی ز فلان آمد و جسمی ز فلان شد
هر پاره کف جسم کزان بحر نشان یافت در حال گدازید و در آن بحر روان شد

۶۴۹/۲

مولانا همچنین جهان را کف، و صفات خداوند را دریا می‌خواند. کف این جهان مانند حجابی است که دریای صفات خداوند را پوشیده می‌دارد. عارف باید از کف بگذرد و به بحر بنگرد:

جهان کفست و صفات خداست چون دریا

ز صاف بحر، کف این جهان حجاب کند

همی شکاف تو کف را که تا به آب رسی

به کف بحر بمنگر که آن حجاب کند

۹۲۱/۲

او خود را قطره‌ای از دریای عمان می‌داند که عاقبت به سوی آن باز می‌گردد:

من چو از دریای عمان قطره‌ام قطره قطره سوی عمان می‌روم

۱۶۶۷/۴

تمثیل دیگر در این زمینه، تمثیل رود یا سیل و دریاست. آغوش دریای

وحدت منزلگه سیل‌های کثرت است:

چو سیلیم و چو جوییم همه سوی تو پوییم

که منزلگه هر سیل به دریاست خدایا

۹۴/۱

ما چو سیلیم و تو دریا، ز تو دور افتادیم

به سر و روی روان گشته به سوی وطنیم

۱۶۳۳/۴

نماد دیگری که مولانا برای بیان مسئله وحدت وجود از آن بهره می‌گیرد

خورشید است:

شمس تفریق شد از روزنها بسته شد روزنها رفت عدد

۸۳۳/۲

تفصیل این بیت در مثنوی معنوی چنین است:

منبسط بودیم و یک جوهر همه بی سر و بی پا بدیم آن سر همه

یک گهر بودیم همچون آفتاب بی گره بودیم و صافی همچو آب

چون به صورت آمد آن نور سره شد عدد چون سایه‌های کنگره

کنگره ویران کنید از منجنیق تا رود فرق از میان این فریق^۱
 مرحوم فروزانفر در شرح مثنوی شریف در تفسیر ابیات فوق می‌نویسد:
 «وجود نزد صوفیه یک حقیقت است دارای دو وجه: یکی جهت اطلاق و دیگر
 جهت تقیید. جهت اطلاق، حق و جهت تقیید، خلق است که ظهور مرتبه اطلاق
 است، و مولانا در اشاره بدین اصل می‌گوید که چون ما در مرتبه اطلاق بودیم، یگانه
 و متحد بودیم؛ زیرا هنوز کثرت و تعینی پدید نیامده بود و منبسط و محیط و
 نامحدود بودیم؛ زیرا وجود مطلق محیط و جامع جمیع کمالات است و به هیچ
 حدی محدود نمی‌شود، و مانند آفتاب بودیم؛ زیرا وجود، ظاهر بالذات و
 مظهر للغير است و بدین معنی آن را نور و ضیا می‌گویند و مانند آب، پاک و بی‌رنگ
 بودیم، ولی آن حقیقت در لباس اسما و صفات جلوه کرد، صور خلق ظاهر شد و
 کثرت و تعین پدیدار گشت، مانند آفتاب که بر بارو و برج قلعه افتد و سایه‌های
 متعدد در نمود آید. نور آفتاب یکی است و تعدد سایه کنگره آن را متعدد نمی‌کند و
 اگر کنگره از دیوار فرو ریزد، تعدد برمی‌خیزد... این ابیات، صریح است در مذهب
 وحدت وجود...»^۲

همچنین مولانا معتقد است که گرچه همه نورها نور حق هستند، نور بر دو
 نوع است: نور باقی که همان نور خداست، و نور فانی یا نور ناری که صفت جسم و
 جسد است. نور فانی یا ناری چیز مستقلی نیست، بلکه نازل‌ترین مرتبه نور باقی
 است. کثرتی که در عالم هست مربوط به نورهای ناری است. آنگاه که نورهای ناری
 در نور باقی فانی شوند، یکرنگی و یگانگی روی خواهد نمود:

نورها گرچه همه نور حقند	تو مخوان آن همه را نور صمد
نور باقیست که آن نور خداست	نور ناری صفت جسم و جسد
نور ناریست درین دیده خلق	مگر آن را که حقش سرمه کشد

۱. مولوی، پیشین، ج ۱، ص ۴۳.

۲. فروزانفر، بدیع الزمان، شرح مثنوی شریف، ج ۱، ص ۲۸۳-۲۸۴.

نار او نور شد از بهر خلیل چشم خر شد به صفت چشم خرد
۸۳۳/۲

استاد علامه جلال‌الدین همایی دربارهٔ علّت تشبیه «وجود» به «نور» می‌نویسد: «وجود، یک حقیقت بیش نیست؛ و همان حقیقت واحد فرد یگانه است که به اختلاف درجات و مراتب شدت و ضعف و نقص و کمال و فقر و غنی و قلّت و کثرت در سراسر موجودات از واجب و ممکن سریان دارد، و در این جهت، وجود را به نور تشبیه می‌کنند؛ به این مناسبت که نور نیز یک حقیقت است که بر حسب شدت و ضعف و قلّت و کثرت در درجات و مراتب مختلف ظاهر می‌شود ... اختلاف مراتب و درجات وجود به سبب شدّت و ضعف و نقص و کمال همان وجود است نه شایبهٔ امر دیگر؛ چنان‌که اختلاف درجات نور نیز به سبب شدّت و ضعف همان نور است نه مداخلهٔ امر دیگر ...:

همچو آن یک نور خورشید سما صد بود نسبت به صحن خانه‌ها
لیک یک باشد همه انوارشان چون که برگیری تو دیوار از میان»^۱
علاوه بر دریا و خورشید که نمادهای بارزی برای بیان وحدت وجود هستند، در دیوان شمس به نمادها و تمثیلهایی بر می‌خوریم که با همهٔ سادگی، مفهوم وحدت وجود را به خوبی القا می‌کنند. برای مثال، مولانا برای بیان اینکه عدد مربوط به جهان پنج و چار است و در جهان وحدت، عدد راه ندارد، چنین می‌گوید:
در جهان وحدت حق این عدد را گنج نیست

وین عدد هست از ضرورت در جهان پنج و چار
صد هزاران سیب شیرین بشمری در دست خویش

گر یکی خواهی که گردد جمله را درهم فشار

۱۰۷۷/۲

او در این ابیات «به‌روشنی توضیح داده که وجود مثل آب سیبهاست که اصل

۱. همایی، مولوی‌نامه: مولوی چه می‌گوید، ج ۱، ص ۲۰۲-۲۰۳.

و ارزش سیبها هم به آن است. در ابتدا هزاران سیب جدا از هم شمرده می‌شوند و چنین می‌نماید که با هم اختلاف و چندگانگی عددی دارند، ولی اگر آب سیبها را بگیریم آنچه به دست می‌آید یک آب سیب است و آنچه باقی می‌ماند تفاله سیبها و یا به عبارت دیگر ماهیت آنهاست که بی‌ارزش است».^۱

در بیتی دیگر از غزل فوق، مولانا وجود را به باده شاهانه تشبیه می‌کند. تا زمانی که این باده در حجاب پوست دانه‌های انگور مستور است، «صد هزاران دانه» است، اما اگر این صد هزاران دانه را در هم بفشریم و پوست و دانه را از آن جدا کنیم، آنچه باقی می‌ماند «یک چیز» بیشتر نیست: صد هزاران دانه انگور از حجاب پوست شد

چون نماند پوست مانند باده‌های شهریار

۱۰۷۷/۲

مولانا این تمثیل را در چندین غزل دیگر نیز تکرار کرده است، از جمله:

آن عددها که در انگور بود نیست در شیر کز انگور چکد

۸۳۳/۲

مثال کشتنش باشد چو انگوری که کوبندش

که تا فانی شود باقی شود انگور دوشابی

اگرچه صد هزار انگور کوبی، یک بود جمله

چو وا شد جانب توحید جان را اینچنین بابی

۲۵۱۴/۵

مبحث وحدت وجود در دیوان شمس را با نقل غزلی از مولانا در این باره به پایان می‌بریم. این غزل به تمامی، درباره اتحاد و وحدت وجود عرفانی است. او در این غزل هرگونه سخن از «توی و منی» را ناشی از احوالی و دویینی می‌داند و معتقد است که «ما همه یک کاملیم»، و به تعبیری دیگر، «ما همه یک گوهریم». نباید فریب

۱. فاطمی، سیدحسین، تصویرگری در غزلیات شمس، ص ۲۱۵.

تعدد جسمها را خورد، روح یکی بیش نیست؛ همچنانکه تمام بادامها وقتی درهم فشرده شوند و روغن آنها گرفته شود، به یک حقیقت بدل خواهند شد که آن «روغن بادام» است؛ چرا که در روغن بادام هیچ تعددی راه ندارد. همچنین، آب اگر در هزاران سبو نیز پراکنده باشد، یک آب بیش نیست؛ چرا که با شکسته شدن سبوها و به هم پیوستن «آبها» یک حقیقت بیشتر نخواهد ماند و آن حقیقت وجود آب است، بی هیچ تکثر و تعددی:

پیشتر آ پیشتر، چند ازین رهزنی؟

چون تو منی من توم، چند تویی و منی؟

نور حقیم و زجاج، با خود چندین لجاج؟!

از چه گریزد چنین روشنی از روشنی؟

ما همه یک کاملیم، از چه چنین احولیم؟

خوار چرا بنگرد سوی فقیران غنی؟

راست چرا بنگرد سوی چپ خویش خوار؟

هر دو چو دست توند، چه یمنی، چه دنی

ما همه یک گوهریم، یک خرد و یک سریم

لیک دوبین گشته ایم زین فلک منحنی

رخت ازین پنج و شش جانب توحید کش

عرعر تسو حید را چند کنی منثنی؟

هین ز منی خیز کن با همه آمیز کن

با خود خود حبه ای، با همه چون معدنی

هرچه کند شیر نر، سگ بکند هم سگی

هر چه کند روح پاک، تن بکند هم تنی

روح یکی دان و تن گشته عدد صد هزار

همچو که بادامها در صفت روغنی

چند لغت در جهان، جمله به معنی یکی
آب یکی گشت چون خابیه‌ها بشکنی
جان بفرستد خبر جانب هر با نظر
چونکه به توحید، تو دل ز سخن برکنی
۳۰۲۰/۶

۵-۲ مرگ ستایی

مرگ ما هست عروسی ابد سر آن چیست؟ هوالله احد

۸۳۳/۲

چگونه ممکن است مرگ برای کسی به عروسی، آن هم عروسی ابدی، بدل شود؟ سر آن چیست؟ مولانا خود با بیانی کوتاه، اما گویا، از این راز پرده برمی‌گیرد: سر آن «هوالله احد» است. فهم درست دلیل مرگ ستایی و مرگ دوستی مولانا در گرو درک این دقیقه است که «خداوند یگانه است». اما چه ارتباطی بین عروسی بودن مرگ و وحدت خداوندی موجود است؟ عروسی، پیوستن و ازدواج است و مرگ گسستن و افتراق؛ کیست که در عروسی بگرید و کیست که در مرگ بخندد؟ چگونه مرگ می‌تواند عروسی باشد. بیت بعد تمثیل و تعلیلی است برای بیان این نکته:

شمس تفریق شد از روزنها بسته شد روزنها رفت عدد

۸۳۳/۲

خورشید واحد است، اما همین خورشید واحد وقتی از روزن خانه‌ها می‌تابد، کثیر می‌شود. روزن هر خانه‌ای به تناسب هیئت و موقعیت خود، نور خورشید را به شکل و رنگ خاصی در می‌آورد. اگر روزن خانه وسیع باشد، نور بیشتر و شدیدتری به صحن خانه می‌تابد و اگر تنگ و باریک باشد، نور ضعیفی به درون راه می‌یابد. همچنین رنگهای مختلف شیشه‌های روزنها نور خورشید را به صورتها و رنگهای متفاوتی جلوه‌گر می‌سازند. حال اگر با منجنیق خانه‌ها را ویران

کنیم و روزنها را از میان برداریم، خورشید همچنان واحد خواهد بود. از نظر مولانا جسمهای ما همانند روزن خانه‌هاست. «خداوند نور آسمانها و زمین است». همین نور است که از دریچه جسم انسانها به درون می‌تابد و بدان زندگی و حیات می‌بخشد. اگر ما زنده‌ایم بدان سبب است که خداوند حی است. او از روح خویش در ما دمیده است. این روح از عالم امر است و از امر «کن» به وجود آمده است؛ اما جسم از عالم خلق است. بر عالم امر، وحدت حاکم است و بر عالم خلق، کثرت تا وقتی که انسان در این دنیا زنده است و به قول مولانا «با سر» است، معنی مجرد بودن روح و از عالم امر بودن آن را در نمی‌یابد؛ تنها با ترک سر است که انسان به عالم امر که همان عالم وحدت است می‌پیوندد:

تن با سر ندادند سرّ «کن» را تن بی سر شناسد «کاف و نون» را

۱۰۱/۱

آنگاه که عدد از میان برخاست، احد آشکار می‌شود. پس مرگ پیوستن است نه گسستن، و رسیدن است نه بریدن. از این رو، مرگ می‌تواند عروسی باشد؛ چرا که عروسی نیز پیوند است؛ جز اینکه مرگ و پیوستن به عالم وحدت، پیوندی ابدی و جاودانه است، عروسی ابدی است.

مولانا معتقد است که مرگ ملاقات است، ملاقات عاشق و معشوق. باید برای «روز لقا» آماده شد؛ باید «خوش لقا» بود. روز لقا روز شادی است نه روز غم و ماتم؛

چون ملاقات عشق نزدیکست خوش لقا شو برای روز لقا
مرگ ما شادی و ملاقاتست گر تو را ماتمست رو زینجا

۲۴۶/۱

مرگ «زمان وصال» است نه هنگام جدایی. در این وصال، روح به عالم اصلی خویش می‌پیوندد، و از آنجا که عالم روح عالم تجرد و وحدت و بی‌زمانی است، مرگ پیوند و عمری ابدی است:

عمر ابد پیش من هست زمان وصال زانکه نگنجد درو هیچ زمانی مرا

۲۰۷/۱

مرگ پیامبر و پیام آوری است که «پیام عیش ابد» را به عاشق می‌رساند:
 ز مرگ خویش شنیدم پیام عیش ابد زهی خدا که کند مرگ را پیمبر عیش
 ۱۲۸۴/۳

کسی که مرگ را مایه عیش ابد می‌داند چرا باید طالب طول عمر باشد. در
 مناقب العارفین می‌خوانیم که «روزی حرم مولانا، قدس الله سرهما، گفته باشد که
 حضرت خداوندگار را سیصد سال و اما چهارصد سال عمر عزیز بایستی تا عالم را
 برحقایق و معانی کردی. فرمود که چرا؟ چرا؟ ما فرعونیم؟ نمرودیم؟ ما را به عالم
 خاک چه کار است؟ یا خود ما را چه جای باش و قرار است؟ همانا که جهت
 خلاصی محبوسی چند در این زندان دنیا محتبس گشته‌ایم. امید است که عن قریب
 سوی حبیب رجوع افتد:

عالم خاک از کجا گوهر پاک از کجا
 از چه فرود آمدیم؟ بار کنید، این چه جاست؟
 چه، اگر مصلحت حال این بیچارگان نبود، در این نشیمن خاک دمی قرار
 نکردمانی و فرمود:

من از برای مصلحت در حبس دنیا مانده‌ام
 من از کجا حبس از کجا، مال که را دزدیده‌ام.^۱
 مولانا معتقد است که مهلت خواستن از خدا برای بیشتر زیستن در دنیا کاری
 ابلیسانه است؛ چرا که ابلیس، مطابق آیات قرآن کریم، از خداوند مهلت خواست که
 تا روز بعث زنده باشد: «قال أنظرنی الی یوم یبعثون».^۲ باید اسماعیل سان، خوش و
 خندان، در پیش خنجر دوست گردن نهاد:
 آن بلیس بی تبش مهلت همی خواهد ازو
 مهلتی دادش که او را بعد فردا می‌کشد

۱. افلاکی عارفی، پیشین، ج ۲، ص ۵۷۹. ۲. اعراف، ۱۴.

همچو اسماعیل گردن پیش خنجر خوش بنه

درمزد از وی گلو، گر می کشد، تا می کشد

۷۲۸/۲

سراسر غزل فوق که درباره «سرّ مرگ عاشقان» است خواندنی است:

دشمن خویشیم و یار آنکه ما را می کشد

غرق دریاییم و ما را موج دریا می کشد

زان چنین خندان و خوش ما جان شیرین می دهیم

کان ملک ما را به شهد و قند و حلوا می کشد

خویش فربه می نماییم از پی قربان عید

کان قصاب عاشقان بس خوب و زیبا می کشد ...

نیست عزرائیل را دست و رهی بر عاشقان

عاشقان عشق را هم عشق و سودا می کشد

کشتگان نعره زنان «یا لیت قومی یعلمون»

خفیه صد جان می دهد دلدار و پیدا می کشد

از زمین کالبد برزن سری وانگه ببین

کو تو را بر آسمان بر می کشد یا می کشد

روح ریحی می ستاند راح روحی می دهد

باز جان را می رهاند جغد غم را می کشد ...

هر یکی عاشق چو منصورند خود را می کشند

غیر عاشق وانما که خویش عمدا می کشد

صد تقاضا می کند هر روز مردم را اجل

عاشق حق خویشتن را بی تقاضا می کشد

بس کنم یا خود بگویم سرّ مرگ عاشقان

گرچه منکر خویش را از خشم و صفرا می کشد

۷۲۸/۲

چرا باید از مرگ بیزار بود؟ مرگ پایان تلخکامی و آغاز کامرانی است:
ای آنکه بر اسب بقا از دیر فانی می‌روی
دانا و بینای رهی آن سو که دانی می‌روی
بی هم‌ره جسم و عرض بی‌دام و دانه و بی‌غرض

از تلخکامی می‌رهی در کامرانی می‌روی

۲۴۳۰/۵

مولانا، با زیبایی تمام، جان را به شاهی زیبارو و بدن را به چادر تشبیه می‌کند. چادر زیباییهای شاهد را از نگاه نامحرم و ناهلان پوشیده می‌دارد. اگر روزی محرمی پیدا شود و شاهد نقاب از چهره برکشد و حسن و جمال خود را بر آفتاب افکند، رشک و حسرت ماه و فرقد خواهد بود. همچنین چادر تن ممکن است خلق شود، اما شاهد جان هیچ‌گاه کهن نمی‌شود:

روزی که افکنیم ز جان چادر بدن

بینی که رشک و حسرت ماهیم و فرقدیم ...

آن شاهی نه‌ایم که فردا شود عجز

ما تا ابد جوان و دلارام و خوش‌قدیم ...

آن چادر از خلق شد، شاهد کهن نشد

فانیست عمر چادر و ما عمر بی‌حدیم

۱۷۰۵/۴

آنچه محدود است عمر تن است؛ عمر جان بی‌حد است و آن را غایت و

نهایتی نیست:

دریای پر مرجان ما عمر دراز و جان ما

پس عمر ما بی‌حد بود، ما را نباشد غایتی

۲۴۴۳/۵

هر آن جانی که دست شمس تبریزی ببوسیدی

حیاتش جاودان گشتی و بر مردن بخندیدی

۲۵۲۵/۵

ای عمر بی مرگی ز تو، وی برگ بی برگی ز تو

الحق خدنگ مرگ را پاینده اسپر ساختی

۲۴۳۳/۵

او برای اینکه نشان دهد مرگ رستن از قیدها و آزاد شدن جان از بند و قفس تن است و پُران شدن آن در روضه رضوان، به تمثیلی متوسل می شود او مرگ را به خواب تشبیه می کند؛ چرا که مطابق روایات «خواب برادر مرگ است»:

در پرده خاک ای جان! عیشیت به پنهانی

ونسدر تتق غیبی صد یوسف کنعانی

این صورت تن رفته وان صورت جان مانده

ای صورت جان باقی، وی صورت تن فانی

گر چاشنی ای خواهی، هر شب بنگر خود را

تن مرده و جان پُران در روضه رضوانی

۲۵۷۳/۵

شبها هنگام خواب، ما و من و انانیت از انسانها رخت بر می بندد و این یعنی تحقق «لااله». چون «لااله» محقق شد، «الا الله» حاصل است. اگر پیش از خواب، گندم جان با کاه تن آمیخته بود، با وزش نسیم خواب، کاه از گندم یک سو شد و جان از تن آزاد. هندوی تن که از خرگاه گریخت، ترک جان به خلوت درآمد:

شب شد و هنگام خلوتگاه شد قبله عشاق روی ماه شد ...

خواب آمد، ما و من ها «لا» شدند وقت آن بی خواب «الا الله» شد

مغزها آمیخته با کاه تن تن بخفت و دانه ها بی کاه شد

هندوان خرگاه تن را روفتند ترک خلوت دید و در خرگاه شد

۸۳۲/۲

از نظر مولانا روح و روان انسان چون رود یا سیلی است که در بستر جسم جاری است اختلاف رودها ناشی از اختلاف مسیرها و مسیلهاست. همه آب اند و جوهره اصلی آنها یکی است، اما یکی قلیل است و دیگری کثیر؛ یکی خروشان

و جوشان است و دیگری آرام و رام؛ این یکی تیره است و آن دگر روشن. تازمانی که این رودهای روحها و روانها به دریای وحدت نپیوسته‌اند، انسان - این ساکن روان - به سکون و آرامش نمی‌رسد؛ اما پس از بازگشت رودها به آغوش دریا، همه یکی می‌شوند و همه آنچه بر دریای وحدت حاکم است یکرنگی و یگانگی است. در این میان، مرگ، پایان رود و آغاز دریاست؛ انتهای کثرت و ابتدای وحدت است. این تصویر و تمثیل بسیار مورد علاقه مولاناست:

چو سیلیم و چو جوییم، همه سوی تو پوییم
که منزلگه هر سیل به دریاست خدایا

۹۴/۱

سجده کنان رویم سوی بحر همچو سیل

بر روی بحر زان پس ما کف‌زنان رویم

۱۷۱۳/۴

ما چو سیلیم و تو دریا، ز تو دور افتادیم

به سر و روی روان گشته به سوی وطنیم

۱۶۳۳/۴

ای قطره گر آگه شوی با سیلها هم‌ره شوی

سیلت سوی دریا برد، پشت نباشد آفتی

۲۴۴۳/۵

بدین ترتیب، عجب نیست اگر مولانا مرگ را تنگ‌تنگ در کنار کشد:

مرگ اگر مرد است آید پیش من تا کشم خوش در کنارش تنگ‌تنگ
من ازو جانی برم بی‌رنگ و بو او ز من دل‌قی ستاند رنگ‌رنگ

۱۳۲۶/۳

افلاکی می‌نویسد: «همچنان از حضرت چلبی حسام‌الدین منقول است که روزی خدمت شیخ صدرالدین با اکابر درویشان به عبادت مولانا آمده بودند؛ تملّق عظیم نموده، از آن حالت متألّم می‌شد. گفت: شفاک الله شفاء عاجلاً؛ رفع درجات باشد؛ امید است که صحت کُلّی روی نماید، و حضرت مولانا جان عالمیان است،

به صحت‌ها ارزانی است. فرمود که بعد از این، شفاک الله شما را باد. همانا که در میان عاشق و معشوق پیراهنی از شعر بیش نمانده است؛ نمی‌خواهید که بیرون کشند و نور به نور پیوند؟:

گفت لبش گرز شعر و ششتر است اعتناق بی حجابش خوشتر است
من شدم عریان ز تن، او از خیال می‌خرامم در نهایت الوصال
شیخ با اصحاب اشکریزان، خیزان کرده، روانه شد و حضرت مولانا این غزل را سرآغاز کرده، و می‌گفت و جمیع اصحاب، جامه‌دران و نعره‌زنان، فریادها می‌کردند:

چه دانی تو؟ که در باطن چه شاهی همنشین دارم
رخ زرین من منگر که پای آهنین دارم
بدان شه که مرا آورد کلی روی آوردم

و زان کو آفریدستم هزاران آفرین دارم.^۱
مولانا در مرگ چیزی می‌دید که صدرالدین و دیگر مریدان نمی‌دیدند. آنچه در نظر آنها «مرگ» نام داشت، در نظر مولانا «عمر شکرسته» بود که او را به شکرستان غیب متصل می‌کرد. در نظر آنها مرگ ویرانی بود، اما مولانا یقین داشت که در این ویرانی ظاهری گنجی گران نهفته است:

هر که بمیرد شود دشمن او دوستکام
دشمنم از مرگ من کور شود والسلام
آن شکرستان مرا می‌کشد اندر شکر

ای که چنین مرگ را جان و دل من غلام
در غلط افکنده است نام و نشان خلق را

عمر شکرسته را مرگ نهادند نام
از جهت این رسول گفت که الفقر کنز

فقر کند نام گنج تا غلط افتند عام

وحی در ایشان بود، گنج به ویران بود

تا که زر پخته را ره نبرد هیچ خام

۱۷۱۵/۴

در بیت بعد، او خطاب به کسانی که تصوّر درستی از مرگ ندارند و بدین

سبب از آن گریزان‌اند، می‌گوید:

گر تو بدانی که مرگ صد باغ دارد و برگ

هست حیات ابد، جوییش از جان مدام

او جانی را که نسبت به مرگ بدگمان باشد و از آن ترسان و نالان، «جان

مرگ‌اندیش» می‌خواند و آن را از خویش می‌راند:

آمد شراب آتشین، ای دیوغم کنجی نشین

ای جان مرگ‌اندیش رو، ای ساقی باقی درآ

۳۴/۱

رهد ز خویش و ز پیش و ز جان مرگ‌اندیش

رهد ز خوف و رجا و رهد ز باد و ز بود

۹۵۰/۲

آنچه باید از آن نگران بود زندگی در دنیاست نه مرگ؛ چرا که مطابق حدیث

نبوی، دنیا زندان مؤمن است. «اگر دنیا سجن مؤمن است، پس مرگ رهایی از زندان

است»^۱:

چونکه زندان ماست این دنیا عیش باشد خراب زندانها

آنکه زندان او چنین خوش بود چون بود مجلس جهان‌آرا؟!

تو وفا را مجو درین زندان که در اینجا وفا نکرد وفا

۲۴۶/۱

البته ترس از مرگ معمولاً به دلیل ترس از اعمال نادرست است. مرگ به

شکل اعمال ما ظاهر می‌شود. اگر مؤمن باشیم، مرگ مؤمنانه با ما سلوک می‌کند، و

اگر کافر باشیم، مرگ ما نیز کافر خواهد بود. با این حساب، مؤمن باید از مرگ آمن باشد. مرگ آینه‌ای است که ما چهره واقعی خود را در آن می‌بینیم: اگر زشتخو باشیم، مرگ در برابر ما زشت و کریه ظاهر می‌شود و اگر نیک‌مخبر باشیم، مرگ ما چون یوسف خوش‌منظر خواهد بود:

چون جان تو می‌ستانی چون شگ‌رست مردن

با تو ز جان شیرین شیرین‌ترست مردن

بردار این طبق را زیرا خلیل حق را

باغست و آب حیوان، گر آذرست، مردن ...

بگذار جسم و جان شو، رقصان بدان جهان شو

مگریز اگر چه حالی شور و شرست مردن

والله به ذات پاکش نه چرخ گشت خاکش

با قند وصل همچون حلوا گ‌رست مردن

از جان چرا گ‌ریزیم؟ جانست جان سپردن

وز کان چرا گ‌ریزیم؟ کان ز‌رست مردن

چون زین قفص برستی در گلشن است مسکن

چون این صدف شکستی چون گوهرست مردن

چون حق تو را بخواند سوی خودت کشاند

چون جنت است رفتن چون کوثرست مردن

مرگ آینه‌ست و حسنّت در آینه درآمد

آینه بر بگوید: «خوش‌منظرست مردن»

گر مؤمنی و شیرین هم مؤمن است مرگت

ور کافرئ و تلخی هم کافرست مردن

گر یوسفی و خوبی آینه‌ات چنانست

ورنی، در آن نمایش هم مضطربست مردن ...

این همه تعاریف و تصاویر زیبا که مولانا از مرگ ارائه می دهد برای این است که او چهره خود را در آینه مرگ، زیبا دیده است. وقتی که او «در لحد» بودن را «با احد» بودن می بیند، چگونه از آن تعریف نکند؟
بر سر خرپشته من بانگ زن: «ای کشته من»

دان که من اندر چمنم، صورت من در لحدی
گرچه بود در لحدی، خوش بودش با احدی

آنکه در آن دام بود کی خوردش دام و ددی

۲۴۶۱/۵

به این دلیل است که او وصیت می کند که در روز مرگش کسی دریغ دریغ، فراق فراق، و وداع وداع نگوید و نپندارد که او درد این جهان دارد. مرگ، زمان وصال و ملاقات و گور، پرده جمعیت جنان است. پس باید وصال وصال گفت نه فراق فراق. وانگهی، هر فرو شدنی، بر آمدنی دارد. غروب هیچ زیانی برای مهر و ماه ندارد. حال که این گونه است باید «شروق» گفت نه غروب. تن انسان مانند دانه ای است که در زمین فرو می رود یا چون دلوی است که در چاه می شود. کدام دانه برای همیشه در دل خاک مانده است و کدام دلو، پراز چاه بیرون نیامده است؟
به روز مرگ چو تابوت من روان باشد

گمان مبر که مرا درد این جهان باشد.

برای من مگر و مگو: «دریغ دریغ»

به دوغ دیو درافتی دریغ آن باشد

جنازه ام چو ببینی مگو: «فراق فراق»

مرا وصال و ملاقات، آن زمان باشد

مرا به گور سپاری مگو: «وداع وداع»

که گور پرده جمعیت جنان باشد

فرو شدن چو بدیدی بر آمدن بنگر

غروب شمس و قمر را چرا زیان باشد؟

تو را غروب نماید ولی شروق بود
 لحد چو حبس نماید خلاص جان باشد
 کدام دانه فرو رفت در زمین که نرست؟
 چرا به دانه انسانیت این گمان باشد؟
 کدام دلو فرو رفت و پر برون نامد؟
 ز چاه یوسف جان را چرا فغان باشد؟
 دهان چو بستی ازین سوی، آن طرف بگشا
 که های وهوی تو در جو لامکان باشد
 ۹۱۱/۲

۲-۶ خاموشی

حرام دارم با مردمان سخن گفتن و چون حدیث تو آید سخن دراز کنم
 ۱۷۲۴/۴
 یکی از آرزوهای بزرگ مولانا در سراسر زندگی، کم‌گویی و خاموشی
 بوده است:

به گفت هیچ نیایم چو پر بود دهنم
 سر حدیث نخارم چه خوش بود به خدا
 ۲۱۹/۱

از دعا‌های اوست که «ان شاء الله خدای تعالی ما را و جمله یاران را توفیق
 دهد به کم خوردن و کم گفتن و کم خفتن. آمین، آمین، یا رب العالمین».^۱ در وصیتی که
 در آخر عمر و در بستر بیماری کرد نیز به کم‌گویی اشاره کرده است: «بعد از آن
 اصحاب را وصیت فرمودن گرفت، و این است صورت وصیت: أوصیکم بتقوی الله
 فی السرّ و العلانیة و بقلّة الطّعام و قلّة الکلام...».^۲

۱. افلاکی عارفی، پیشین، ج ۲، ص ۵۰۷. ۲. همان، ص ۵۸۴.

دیوان شمس پر است از عتابها و خطابیهای هزاربارۀ مولانا به خویشان که:

اسب سخن بیش مران، در ره جان گرد مکن

گرچه که خود سرمۀ جان آمد آن گرد مرا

۴۳/۱

خاموش و مگو دیگر، مفزای تو شور و شر

کز غیب خطاب آید جانهای خطابی را

۷۸/۱

خמוש باش که گفتی بسی و کس نشنید

که این دهل ز چه بامست و این بیان ز کجا

۲۱۵/۱

خمش! بس است حکایت، اشارتی بس کن

چه حاجتست بر عقل طول طومارش

۱۲۸۸/۳

خاموش باش و لب مگشا خواجه! غنچه وار

می خند زیر لب تو به زیر ظلال گل

۱۳۴۸/۳

بس کن ز سخن گویی، از گفت چه می جویی؟

ای باد بپیموده، رو کم ترکوا برخوان

۱۸۷۲/۴

دیگر مگو سخن که سخن ریگ آب توست

خورشید را نگر چو نه ای جنس اعمشان

۲۰۴۸/۴

خاموش که گفت و گو حجابند از بحر معلق معانی

۲۷۲۹/۶

خاموش کنون که در خموشی از جمله خامشان گذشتی

۲۷۴۳/۶

او برای گفتارگریزی و سکوت دوستی خود دلایلی هم دارد. کمترین فضل خاموشی این است که خوف و رجایی در پی ندارد:
ای خمشی مغز منی، پرده آن نغز منی

کمتر فضل خمشی کش نبود خوف و رجاء

۳۸/۱

تا وقتی که سخن در دهان است چون تیری است که به چله کمان است و مهار آن آسان؛ اما آنگاه که از دهان جست، دیگر نمی توان به هیچ روی بازگشت آن را صورت بست. به قول آن صاحب دل تا وقتی که سخن را نگفته ایم مانند این است که بر آن امیریم، اما آنگاه که آن را بیان کردیم، در چنگ آن اسیریم. حال که در سخن بیم اسارت می رود، خاموشی فضل کمی نیست.

همچنین، در بسیاری از موارد، ما نیک و بد گفتار خویش را تشخیص نمی توانیم داد. چه بسا سخنی را به زعم نیکی می گوئیم، اما بد از آب در می آید. پس خاموشی دفع ضرر محتمل است:

هر چه بگویم ای سند! نیست جدا ز نیک و بد

هم تو بگو به لطف خود، بی تو به سر نمی شود

۵۵۳/۲

حتی اگر ما سخن درستی بگوئیم و نیت خیر نیز داشته باشیم، هر کسی از ظن خود یار ما می شود. چه بسا که در این میان گمانهای بدی زده شود و سرگردانی و ویرانی به بار آید:

تن زخم زیرا ز حرف مشکش هر کسی را صد گمان آید همی

۲۸۹۷/۶

گر شرح کنم این را ترسم که مقلد را آید به خیال اندر اندیشه سرگردان

۱۸۷۱/۴

گفتنیها بگفتمی ای جان گر نترسید می ز ویرانی

۳۱۴۸/۶

زیاده‌گویی موجب ملال شنونده می‌شود. مولانا متکلمی است بلیغ و این نکته را نیک می‌داند:

اگر ملول نگردي يکان يکان شمرم مسافران جهان را دو تا دو تا و سه تا
۲۱۴/۱

گر نترسم ز ملال تو بخوانم صد بیت که ز صد بهتر و ز هجده هزاران، تو مرو
۲۲۱۵/۵

باقی غزل و رای پرده محجوب ز تو که در ملالی
۲۷۲۸/۶

یکی از مهم‌ترین دلایل تن زدن مولانا از گفتن، اهل نبودن مخاطب برای شنیدن راز است. افشای راز به نزد نااهلان از نظر صوفیه گناهی نابخشودنی است و با کفر هم کفه است. کثیری از ابیات دیوان شمس بدین نکته اشاره دارد:
خاموش کن آخر دمی، دستور بودی گفتمی

سری که نفکنده‌ست کس در گوش اخوان صفا
۱۱/۱

خمش باش خمش باش درین مجمع او باش
مگو فاش مگو فاش ز مولی و ز مولا
۹۲/۱

خموشید خموشید که تا فاش نگردید
که اغیار گرفته‌ست چپ و راست خدایا
۹۵/۱

خمش کن کو نمی‌خواهد ز غیرت که در دریا در آرد همگنان را
۱۰۰/۱

خاموش کن و هر جا اسرار مکن پیدا در جمع سبک‌روحان هم بوله‌بی باشد
۵۹۵/۲

می خارد این گلویم، گویم عجب، نگویم

بگذار تا بخارد، بی محرمی مخارش

۲۱۶۱/۳

تا در نرود درون هر گوش	ما نعره به شب زنیم و خاموش
بر دیگ وفا نهیم سرپوش	تا بونبرد دماغ هر خام
این شهره گلاب و خانه موش	بخلی نبود ولی نشاید

۱۲۴۱/۳

مولانا برای اینکه فضل خاموشی را به خود تلقین و برای دیگران تبیین کند، به سراغ طبیعت و محیط اطراف خویش می رود و نمونه های زیبا و قانع کننده ای برای خاموشی می یابد و با مصادره کردن آنها به مطلوب خویش، مضامینی دلکش می آفریند:

بسته بودن دهان صدف دریایی نشان دهنده این نکته است که برای پر در شدن و پر در ماندن نباید دریده دهان بود:

هین دهان بریند و خامش کن ازین پس چون صدف

کین زیانت در حقیقت خصم جانست ای پسر

۱۰۸۲/۳

دهان بریند در دریا صدف وار دهان بگشاده چون تمساح تاکی؟

۲۶۵۴/۶

بی زبان بودن ماهی در دریا نیز سرمشق خوبی است برای ماکه دهان خود را از بسیاری گفتنها بریندیم:

بریند دهان زیرا دریا خمشی خواهد ورنی دهن ماهی پرگفت و زبانستی

۲۵۸۵/۵

بس کن و چون ماهیان باش خموش اندر آب

تا نه چو تابه شود بر سر نارم طواف

۱۳۰۵/۳

گویى بحریان و غواصان دریا این نکته را از صدف و ماهی آموخته اند که به

هنگام غواصی، خامشی تلقین آنان است و دم می‌خورند و دم نمی‌زنند:

ای خرد ار بحرایی، دم مزن و دم بخور

چون هنرت خامشیست، برچه هنر عاشقی؟

۳۰۲۶/۶

خمش کن کندرین دریا شاید نعره و غوغا

که غواص آن کسی باشد که او امساک دم دارد

۵۶۵/۲

خاموش! وصف بحر و در کم گوی در دریای او

خواهی که غواصی کنی دمدار شو دمدار شو

۲۱۳۳/۵

همین نگرش است که باعث می‌شود او باز را بر بلبل ترجیح نهد. بلبل قوالی

است که در «فالک» خویش درمانده است، اما باز هر چند خاموش است، در صید شاه «صدمرده» است:

خامش کن و شه را بین، چون باز سپیدی تو

نی بلبل قوالی درمانده درین فالک

۱۳۱۶/۳

خامش! که بلبل، باز را گفتا: چه خامش کرده‌ای

گفتا: خموشی را مبین، در صید شه صدمرده‌ام

۱۳۷۱/۳

او با نگرشی عارفانه و شاعرانه به برخی دیگر از پدیده‌های طبیعی به نوعی

دیگر از خاموشی اشاره می‌کند که عین گویایی است. آینه خاموش است، اما بهتر و

صادق‌تر از هر کسی زشتیها و زیباییهای ما را به ما می‌گوید. آینه همه تن زبان است،

هر چند به ظاهر خاموش باشد. او خاموش گویاست:

همچو آینه شوی خامش و گویا تو اگر همه دل گردی و برگفت زبان نستیزی

۲۸۶۲/۶

عاشق خموش خوشتر، دریا بجوش خوشتر

چون آینه‌ست خوشتر در خامشی بیانها

۱۹۲/۱

چرخ نیز اگرچه خاموش کردار است، جملگی گفتار است؛ هر چند بانگ
گردشهای او را کسی نمی‌شنود، آواز طنبورها و حلقها حکایتی از صدای اوست.
عاشق نیز باید این‌گونه باشد:

عاشقا رو تو همچو چرخ بگرد خامش از گفت و جملگی گفتار

۱۱۵۸/۳

این است که مولانا خود را «خاموش‌گویان» می‌خواند:

می‌زنم من نعره‌ها در خامشی آمدم خاموش‌گویان ای پسر

۱۰۹۸/۳

ماییم ز عشق شمس تبریز هم ناطق عشق هم خموشی

۲۷۲۷/۶

خاموشی خود نوعی گفتن است:

خامش باش ای دلیل، خامشیت گفتنست

شد سر و گوشت بلند از سخن پست دوش

۱۲۷۶/۳

پس بی حرف نیز می‌توان سخن گفت، خاصه از عالم بی‌چون:

ای دل خموش کن همه بی حرف گو سخن

بی لب حدیث عالم بی‌چون و چند کن

۲۰۴۴/۴

سخن و زبانی که بی حرف باشد دیگر زبان لفظی نیست، زبان معنوی است:

سوفسطایی مشو خموش کن بگشای زبان معنوی را

۱۱۶/۱

زبان معنوی مانند زبان زرگری است که همه آن را نمی‌دانند؛ تنها برخی آن را

می فهمند. با این زبان می توان در میان جمع نامحرمان با محرمی سخن گفت، به گونه ای که تنها او بشنود و دریابد:

من با تو حدیث بی زبان گویم وز جمله حاضران نهان گویم
جز گوش تو نشنود حدیث من هر چند میان مردمان گویم

۱۵۴۷/۳

مولانا برای اینکه امکان بیان بی زبان را برای شنونده ملموس تر کند، در ادامه تمثیلی می آورد:

در خواب، سخن نه بی زبان گویند؟ در بیداری من آنچنان گویم

۱۵۴۷/۳

با این مقدمات که همه مبین این نکته اند که «خوی مولانا خاموشی است» انتظار چنین است که او مردی خاموش و کم خروش باشد؛ اما باید گفت که ابداً این گونه نیست. آرزوی بزرگ او برای خاموش ماندن هرگز برآورده نشد و دعای او به درگاه خداوند برای توفیق یافتن به کم گویی هیچ گاه به هدف اجابت اصابت نکرد؛ چرا که تنها غزلیات به جای مانده از این مرد خاموش شامل ۳۴۶۶۲ بیت است، و اگر ترجیعات و رباعیات و مثنوی معنوی او را، که خود ۲۶ هزار بیت است، بدین مقدار بیفزاییم، رقمی در حدود ۷۰ هزار بیت به دست خواهد آمد؛ بگذریم از مجالس و مکتوبات و فیه مافیه او که در آنهاست آنچه در آنهاست. گویی تناقضی بزرگ بین قول و فعل او وجود داشته است. اما حق این است که هیچ تناقضی در کار نیست. نباید این همه خطاب و نهیب و عتابی را که او برای خاموش کردن خویش در پایان غزلهایش دارد مصنوعی و کاذب پنداشت. او حقیقتاً از صمیم جان خواهان خاموشی بوده است. تخته سنگی سترگ را در نظر آورید که در مسیر و مسیل سیلی دراز آهنگ و پیچان وزمین کن ایستاده است. تاکی می توان به مقاومت این تخته سنگ در برابر آن سیل بنیان کن امیدوار بود؟ دریا با همه عظمت و پهناوری اش چگونه در برابر وزش طوفانهای سخت موج بر ندارد و کوه با همه صلابتش چه سان در مقابل بومهنی مهیب نلرزد. مولانا از همان آغاز هیچ قصد گفتن

و سرودن نداشت، اما ظهور شمس، آن ترک تند عریده کن، در مسیر زندگی او «داعیه‌ای بود عظیم که موجب گفتن بود»^۱ دریای جان مولانا در برابر طوفان شمس چگونه می‌توانست متلاطم نشود؟:

ز جوش شوق تو من همچو بحر غریدم بگو تو ای شه دانا و گوهر گویا
۲۲۴/۱

این گونه بود که وقتی شمس بر تارهای چنگ جان مولانا چنگ می‌انداخت، زیر و زار مولانا تا به گردون بر می‌رفت:

تا که عشقت مطربی آغاز کرد گاه چنگم گاه تارم روز و شب
می‌زنی تو زخمه و بر می‌رود تا به گردون زیر و زارم روز و شب
۳۰۲/۱

می‌گفت که تو در چنگ منی من ساختمت، چونت نزنم؟
من چنگ توم، بر هر رگ من تو زخمه زنی من تن تنم
۱۷۵۰/۴

مرا چو نی‌بنوازید شمس تبریزی بهانه، برنی و مطرب ز غم خروشیده
۲۴۱۵/۵

مولانا بارها تصمیم گرفته بود که دست از گفتن بشوید و از منطق طهارت کند، اما پیاپی شدن حوادثی عظیم در زندگی او، که شمس باعث همه آنها بود، هر بار موجب شده بود که او وضوی توبه خود را بشکند و به ناچار لب به سخن بگشاید: بشستم دست از گفتن، طهارت کردم از منطق

حوادث چون پیاپی شد وضوی توبه بشکستم

۱۴۱۸/۳
از پی هر غزل دلم توبه کند ز گفتگو راه زند دل مرا داعیه اله من
۱۸۲۳/۴

خמוש کردم و بگریختم ز خود صد بار

کشان کشان تو مرا سوی گفت می آری

۳۰۸۴/۶

در غزل ذیل، مولانا بیان می کند که چگونه شمس، وقت و بی وقت، به اصرار

از او تقاضای غزل می کرده است:

به وقت خواب بگیری مرا که هین، برگو

چواشتهای سماعت بود بگه ترگو

چو من ز خواب سراپای خویش گم کردم

تو گوش من بگشایی که قصّه از سرگو

چو روی روز نهان شد به زیر طرّه شب

بگیریم که از آن طرّه معنبرگو

فتاده آتش خواب اندرین نیستانها

تو آمده که حدیث لب چو شکرگو

و آنگهی به یکی بار کی شوی قانع

غزل تمام کنم گویم مکررگو ...

من این به طیبیت گفتم وگر نه خاک توم

مرا مبارک و قیماز خوان و سنجرگو

۲۲۴۹/۵

مولانا خود به «مکثر» و «مکثار» بودن خویش آگاهی داشت، اما چه

می توانست کرد که چاره ای جز این نداشت:

بردی ز حد ای مکثر، بر بند دهان آخر نی عاشق عشقی تو، تو عاشق گفتاری

۲۵۹۵/۵

بیار رطل گران تا خمش کنم پی آن نه لایقست که باشد غلام تو مکثار

۱۱۴۶/۳

فریفت یار شکریار من مرا به طریق که شعر تازه بگو و بگیر جام عتیق

چه چاره؟ آنچه بگوید ببایدم کردن چگونه عاق شوم با حیات کان و عقیق

۱۳۱۲/۳

او تمام سعی خود را می‌کرد که نگوید یا کمتر بگوید؛ دست بر لب می‌نهاد و قفل بر دهان می‌زد، اما هیچ فایده نمی‌کرد:

ای خدایا دست بر لب می‌نهم تا نگویم ز آنچه گشتم مست تر

۱۱۰۰/۳

دهان بر بند و قفلی بر دهان نه ز ضایع کردن مفتاح تاکی

۲۶۵۴/۶

خمش که گر دهنم مرده شوی بر بندد ز گور من شنوی این نوا پس مردن

۲۰۸۳/۴

شمس، آن رستخیز ناگهان، چنان در بیشه اندیشه مولانا آتش افروخته بود که تا مدت‌ها زیانه‌های آن از کام و دهان مولانا به آسمان بلند بود، و اگر او راه را بر آتش درون می‌بست و خمش می‌گشت، خود بر آتش می‌نشست؛ و کیست که بر آتش بنشیند و فریاد و فغان او بر نخیزد؟:

مـلامتم مکنید ار دراز می‌گویم

بود که کشف شود حال بنده پیش شما

که آتشیست که دیگ مرا همی جوشد

کزو شکاف کند گر رسد به سقف سما...

روان شده‌ست یکی جوی خون ز هستی من

خبر ندارم من کز کجاست تا به کجا

به جو چه گویم؟ کای جو مرو، چه جنگ کنم؟

برو بگو تو به دریا: مجوش ای دریا

به حق آن لب شیرین که می‌دمی در من

که اختیار ندارد به ناله این سرنا

خמוש باش و مزن آتش اندرین بیشه

نمی شکیبی، می نال پیش او تنها

۲۲۷/۱

دهان بستم خمش کردم اگر چه پر غم و دردم

خدایا صبرم افزون کن درین آتش به ستاری

۲۵۳۳/۵

اینجاست که مولانا آشکارا نقض عهد می کند و می گوید:

بگفته ام که نگویم ولیک خواهم گفت من از کجا و وفاهای عهدها ز کجا؟!

۲۲۳/۱

نکته دیگر در باب خاموشی در دیوان شمس، تخلص مولانا به خمش یا

خاموش است. معروف است که مولانا دو تخلص داشته است، یکی شمس یا

شمس تبریزی و دیگری خمش یا خاموش. در اینکه او در بسیاری از غزلها به نام

محبوب خویش، شمس، تخلص می کرد حرفی نیست؛ چرا که مولانا گوینده

حقیقی را شمس می دانست. او بود که از زیان و دهان مولانا سخن می گفت:

سخن بخش زیان من چو باشد شمس تبریزی

تو خامش تا زبانها خود چو دل جنبان من باشد

۵۷۸/۲

هله بنشین تو بجنبان سر و می گوی بلی

شمس تبریز نماید به تو اسرار غزل

۱۳۴۴/۳

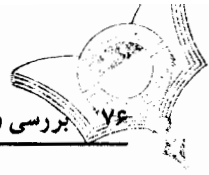
شمس الحق تبریزی! یارب! چه شکر ریزی

گویی ز دهان من صد حجت و صد برهان

۱۸۶۹/۴

اما به دلایلی باید در تخلص مولانا به لفظ خاموش و نظایر آن تردید روا

داشت: نخست اینکه داشتن دو تخلص به طور هم زمان (شمس و خاموش) در



سنت شعری فارسی چندان سابقه‌ای نداشته است. بوده‌اند شاعرانی که در قسمتی از عمر به یک نام و در قسمت دیگر به نامی دیگر تخلص می‌کرده‌اند؛ برای مثال انوری در آغاز شاعری، خاوری تخلص می‌کرد و خاقانی در بدو امر، حقایقی؛ اما تخلص هم‌زمان به دو نام و گاه حتی در یک غزل امری است که در آن می‌توان تردید کرد. برای مثال در بیت زیر، «شمس تبریز» و «خמוש» با هم آمده است:

ماییم ز عشق شمس تبریز هم ناطق عشق و هم خاموشی

۲۷۲۷/۶

دیگر اینکه، آن گونه که پیش‌تر ذکر شد، مولانا به دلیل گریز از درازگویی، در پایان بسیاری از غزلها خود را به سکوت و خاموشی فرا خوانده است و به نوعی به یاد خویش آورده است که باید ساکت و خاموش باشد. او برای بیان این مطلب، تنها از لفظ خمش یا خاموش استفاده نکرده است، بلکه به هر لفظ و عبارتی که این معنی را برساند متوسل شده است، هر چند که از لفظ خمش بیشتر استفاده کرده است. اگر خمش را تخلص شعری او به حساب آوریم، باید تمام این الفاظ و عبارات را نیز نام شاعری او بدانیم. به برخی از این الفاظ و عبارات در زیر اشاره می‌شود:

بس بود ای ناطق جان، چند ازین گفت زبان

چند زنی طبل بیان بی دم و گفتار مرا

۳۶/۱

دهان بر بند و بگشا روزن دل از آن ره باش با ارواح گویا

۱۱۰/۱

دهان ببند و امین باش در سخنداری که شه کلید خزینه بر امین کشدا

۲۲۸/۱

فروکش این دم زیرا تو را دمی دگرست چو بسکلد زلب این باد، آن بود بر جا

۲۳۱/۱

من بس کنم تو چست شو، شب بر سر این بام رو

خوش غلغلی در شهر زن ای جان به آواز بلند

۵۳۲/۲

بس کن رها کن گفتگو نی نظم گو نی نثر گو

کان حيله ساز حيله جو بدو کلامت می کند

۵۴۰/۲

سخن مگوی، چو گویی ز صبر و توبه مگوی

حدیث توبه مجنون بود فشار آمیز

۱۲۰۳/۳

بهل ابتر تو غزل را به ازل حیران باش

که تمامش کند و شرح دهد هم صمدش

۱۲۵۳/۳

بهر نطق یار خوش گفتار خویش لب ببند از گفت و کم گفتار باش

۱۲۵۷/۳

بس کن کین گفت زبان هست حجاب دل و جان

کاش نبود ز زبان واقف و دانا دل من

۱۸۱۷/۴

زین بیش می نگویم و امکان گفت نیست

والله چه نکته هاست درین سینه گفتنی

۲۹۹۷/۶

مهم تر آنکه، مولانا در پایان بسیاری از غزلیات عربی نیز با الفاظی چون

«أسکت»، «سکتنا» و ... خود را به خاموشی خوانده است. نمی توان پذیرفت که او

تخلص خود (خاموش) را به عربی ترجمه کرده باشد؛ برای مثال:

اسکت یا صاح کفی، واعف عفا الله عفا

هات رحيقاً بصفاً قد وصل الوصل وصل

۱۳۶۵/۳

مستفعِلن مستفعِلن مستفعِلن مستفعِلن باب البیان مغلق قل صممتنا أولى بنا

۲۸/۱

سکتنا یا صبا نجد فبلغ انت ما تدری

و ترجم ما کتمناه لاهل الحیّ حتی حین

۲۱۱۸/۴

ألا فاسکت و کلمهم بصمت فانّ الصمت للاسرار أبین

۲۱۲۱/۵

سخن درباره «خاموشی» در دیوان شمس بسیار است و مجال گفتار در آن باره

وسیع؛ اما به قول مولانا:

قصه درازست و اشارت بس است دیده فزون دار و سخن مختصر

۱۱۷۰/۳

بس کنم ای دوست تو خود گفته گیر یک دو سه میم و دو سه لامی دگر

۱۱۷۱/۳

سطح زبانی دیوان شمس

این سطح خود به سه سطح کوچک تر آوایی، صرفی و نحوی تقسیم می شود:

۱-۳ سطح آوایی یا سبک شناسی آواهای دیوان شمس

بارزترین ویژگی غزلیات مولانا که در نگاه اول به چشم می آید و قابل تشخیص است غنای موسیقایی آن است. اگر بپذیریم که «شعر خاستگاهی جز به موسیقی رساندن زبان ندارد»^۱ و بپذیریم که «شعر، تجلی موسیقایی زبان است»^۲ باید مولانا را بزرگ ترین شاعر پهنه ادب فارسی بدانیم، چرا که دیوان غزلیات او از این حیث در میان تمام دواوین شعر فارسی سرآمد و ممتاز است. در حقیقت «عنصر غالب و مایه اصلی غزلیات مولوی جنبه غنایی و موسیقی است و این خصیصه در میان غزل گویان معروف قرن ششم هجری به بعد منحصر و مخصوص به همان غزلیات مولوی است».^۳

از میان همه دلایلی که می توان برای توجیه علت قوی بودن موسیقی غزلیات مولانا برشمرد، شاید مهم ترین دلیل، روح سرکش، پرغلیان، طوفانی و بی آرام، اما موزون مولانا است. طنین این روح است که امواج بحور شعر او را چنین

۱. شفیع کدکنی، موسیقی شعر، ص ۳۸۹.

۲. همان جا.

۳. همایی (به اهتمام)، دیوان عثمان مختاری، ص ۵۷۴.

تیزخرام و از خود رسته کرده است. در واقع «این پویایی و خیزایی بودن اوزان چندان چشمگیر است که بار دیگر مفهوم بحر را در ذهن با دریا مرتبط می‌کند، چنان‌که هزج او دریایی است و رمل او دریایی و بحر در معنی دقیق کلمه در شعر او دیده می‌شود؛ در حالی که در غالب دیوانهای شعر، بحرها فقط بحر عروض اند و هیچ آب و موجی در آن بحرها دیده نمی‌شود».^۱ استاد همایی نیز بر این عقیده است که «غزل‌سرایی مولوی برای نمایش شعر و شاعری نبود و در ساختن غزل به هیچ وجه جنبه تصنع و تنوع شاعرانه نداشت، بلکه غزلیاتش انگیزه حالت جذبه و شور و هیجان روح و مولود احساسات تند و جوش و خروشهای عمیق عاشقانه بود و بیشتر این نغمه‌های موزون خود را که به نام غزلیات مولانا می‌خوانیم مخصوصاً برای حالت رقص و سماع صوفیانه و شاید هم بعضی را در همان حالت پایکوبی و دست‌افشانی ساخته است و بدین جهت در اکثر غزلیاتش بحور و اوزانی از قبیل هزج و رجز به کار رفته است که با حالت رقص و سماع و دف و کف حلقات ذکر و مجالس پرحال و شور آن جماعت مناسب است».^۲

عامل دیگر در غنای موسیقایی غزلیات مولانا علاقه وافر او به موسیقی و آشنایی کامل او با این علم و هنر است. معروف است که «مولانا رباب می‌زده و در رباب اختراعی داشته است و موسیقی می‌دانسته است».^۳ غزل ذیل میزان علاقه و آگاهی مولانا را به این هنر نشان می‌دهد:

ای چنگ! پرده‌های سپاهانم آرزوست

وی نای ناله خوش سوزانم آرزوست

در پرده حجاز بگو خوش ترانه‌ای

من هدهدم صفر سلیمانم آرزوست

از پرده حجاز به عشاق تحفه بر

چون راست و بوسلیک خوش الحانم آرزوست

۲. همایی، پیشین، ص ۵۷۳.

۱. شفیع کدکنی، پیشین، ص ۴۰۰.

۳. فروزانفر، مجموعه مقالات و اشعار، ص ۳۳۳.

آغاز کن حسینی زیرا که مایه گفت
 کان زیر خرد و زیر بزرگانم آرزوست
 در خواب کرده‌ای زرهاوی مرا کنون
 بیدار کن به زنگله‌ام کانم آرزوست
 این علم موسیقی بر من چون شهادت است

چون مؤمنم شهادت و ایمانم آرزوست ...

۴۵۷/۱

همچنین است غزل بعد که حدود بیست اصطلاح علم موسیقی در آن درج شده است:

می زن سه تا که یکتا گشتم من دوتایی
 یا پرده رهاوی یا پرده رهایی
 بی زیر و بی بم تو ماییم در غم تو
 در نای این نوا زن کافغان ز بی نوایی
 قولی که در عراق است درمان این فراق است
 بی قول دلبری تو آخر بگو کجایی؟
 ای آشنای شاهان در پرده سپاهان
 بنواز جان ما را از راه آشنایی
 در جمع سست رایان رو زنگله سرایان
 کاری ببر به پایان تا چند سست رایی؟
 از هر دو زیر افکند بندی بر این دلم بند
 آن هر دو خود یک است و ما را دو می‌نمایی
 گر بار راست کاری ور قول راست داری
 در راست قول برگو تا در حجاز آیی
 در پرده حسینی عشاق را در آور
 وز بوسلیک و مایه بنمای دلگشایی

از تو دو گاه خواهند تو چار گاه برگو

تو شمع این سرایی ای خوش که می سرایی

۲۹۶۳/۶

شایان ذکر است که منظور ما از موسیقی شعر مولانا تنها وزن شعر او (موسیقی عروضی یا بیرونی) نیست، بلکه قافیه و ردیف (موسیقی کناری) شعر او و اصولاً هر گونه وحدت یا تشابه یا تضاد صامت‌ها و مصوّتها در کلمات شعر او که نوعی هماهنگی را به وجود آورده باشند (موسیقی درونی) نیز جلوه‌هایی از موسیقی شعر او هستند. حتی برخی در این میان به «موسیقی معنوی» نیز قائل شده‌اند و منظور از آن را مجموعه تقارن‌ها و تشابهات و تضادها در حوزه امور معنایی و ذهنی دانسته‌اند.^۱ البته این نوع از موسیقی مربوط به صنایع بدیع معنوی است و اطلاق لفظ موسیقی بدان از مسامحه به دور نیست. به هر روی، در این مبحث، ما به موسیقی بیرونی، موسیقی کناری و موسیقی درونی دیوان شمس خواهیم پرداخت:

۱. موسیقی بیرونی یا عروضی

«در نخستین برخورد چشمگیرترین عرصه موسیقی دیوان شمس در موسیقی بیرونی شعرهاست، یعنی تنوّع و حرکت و پویایی اوزان عروضی آن».^۲ مولانا ۳۲۲۹ غزل خود را به قولی در ۵۵ بحر^۳ و بنا به قول درست‌تر در ۴۸ بحر^۴ ساخته است. با این حساب می‌توان گفت که هیچ یک از شعرای فارسی از وزن بدین گستردگی استفاده نکرده‌اند. حتی «آن اوزان متروکی که در شعر قدیم وجود داشته و متروک شده و شمس قیس آنها را جزء اوزان متروکه نام برده است، تمام آن اوزان را مولانا ساخته و بهتر از اوزان معموله ساخته است و این توسع در وزن مولود

۱. رجوع کنید به: شفیع کدکنی، پیشین، ص ۳۹۲ - ۳۹۳.

۲. همان، ص ۳۹۳. ۳. فروزانفر، پیشین، ص ۳۳۳.

۴. شمس، گزیده غزلیات مولوی، ص ۵۸ و به نقل از: مسعود فرزاد، «عروض مولوی»، مجله خرد و کوشش، دفتر اول، اردیبهشت ۱۳۴۹.

موسیقی است».^۱

ویژگی سبکی این اوزان این است که «غالباً از رکنهای سالم و یا سالم و مزاحفی تشکیل شده که حالت ترجیع و دور در آنها محسوس است»:^۲
ای رستخیز ناگهان وی رحمت بی‌منتها

ای آتشی افروخته در بیشه اندیشه‌ها

۱/۱

ای دل چه اندیشیده‌ای در عذر آن تقصیرها

زان سوی او چندان وفا زین سوی تو چندین جفا

۳/۱

یکی گنجی پدید آمد در آن دکان زرکوبی

زهی صورت، زهی معنی، زهی خوبی، زهی خوبی

۲۵۱۵/۵

همرنگ جماعت شو تا لذت جان بینی

در کوی خرابات آ تا دردکشان بینی

۲۵۷۷/۵

می‌توان گفت که بیشتر شاهکارهای تغزلی مولانا در غزلیاتی است که دارای رکنهای سالم و یا سالم و مزاحف هستند و از وزنی دوری برخوردارند و آنچه به طرز و سبک مولوی معروف است بیشتر در این غزلیات نمود پیدا می‌کند. این گونه غزلیات با تجارب روحی شاعر هماهنگی بیشتری دارند و در واقع طنین روح بی‌تاب و بی‌قرار شاعرند که در سماعی راست به جوش و خروش درآمده است. فراموش نکنیم که بیشتر غزلیات مولانا در حالت شور و غلیان سماع و در بین جمع و بالبداهه سروده شده است، یعنی «خاستگاه طبیعی وزن در دیوان شمس، حرکت

۱. فروزانفر، پیشین، ص ۳۳۳.

۲. شفیع‌ی کدکنی، پیشین، ص ۳۹۴.

سماع و رقص و تپش قلب و نبض سراینده است و چنگ و چغانه جان مولانا با حرکت‌های طبیعی زندگی و قلب انسان کوک شده است.^۱ برای مثال مولانا غزل ذیل را هنگامی ساخته است که از صدا و نت برخاسته از چکش شاگردان دکان زرکوبی صلاح‌الدین زرکوب به وجد آمده بود:

یکی گنجی پدید آمد در آن دکان زرکوبی

زهی صورت، زهی معنی، زهی خوبی، زهی خوبی

نکته دیگری که درباره موسیقی بیرونی دیوان شمس گفتنی است، اتحاد بین فکر و فرم و به تعبیر دیگر محتوا و قالب در آن است. صورت و کسوت اشعار او آئینه تمام‌نمای معنی و سیرت آنهاست. برای مثال، شاعر در غزل ذیل می‌خواهد که مخاطبان خود را به خیزش و تحرک و تکاپو و آماده شدن برای پذیرش و استقبال یار دعوت کند. او به خوبی آگاه است که انتخاب هر وزنی این مقصود او را برآورده نمی‌سازد؛ لاجرم وزنی که برمی‌گزیند وزنی است تند و مهیج (مفتعلن مفاعلهن مفتعلن مفاعلهن). دوری بودن وزن نیز درست در همین راستاست:

آب زنید راه را هین که نگار می‌رسد

مژده دهید باغ را بوی بهار می‌رسد

راه دهید یار را آن مه ده چهار را

کز رخ نوربخش او نور نثار می‌رسد

چاک شدست آسمان غلغله‌ایست در جهان

عنبر و مشک می‌دمد سنجق یار می‌رسد

رونق باغ می‌رسد چشم و چراغ می‌رسد

غم به کناره می‌رود مه به کنار می‌رسد

تیر روانه می‌رود سوی نشانه می‌رود

ما چه نشسته‌ایم پس؟ شه ز شکار می‌رسد ...

۲۴۹/۲

۲. موسیقی کناری

یکی دیگر از عواملی که در غنای موسیقی غزلیات شمس مؤثر است قافیه و ردیف است که از آن به موسیقی کناری تعبیر کرده‌اند. موسیقی کناری دیوان شمس نیز از جهاتی تشخیص دارد و به نوبه خود از عوامل سبک‌ساز است.

با اینکه مولانا در اشعار و آثار خود بارها از قافیه و دست و پاگیری آن شکوه سر داده است، بهره‌گیری خلاق او از قافیه و ردیف به گونه‌ای است که «کمتر شاعری به اندازه او از قدرت بلاغی و موسیقایی قافیه و ردیف و نیز قافیه‌های داخلی استفاده کرده است؛ مخصوصاً در اوزان ضربی امکان برخورداری از قافیه‌های داخلی فراهم‌تر است».^۱ گویی تناقضی بین گفته و عمل او نهفته است. اما اگر در زندگی مولانا دقیق شویم پی خواهیم برد که این متناقض‌نمایی در تمام احوال و اطوار و اقوال او به روشنی دیده می‌شود. برای مثال، او که خود را «مرد مقالات» نمی‌دانست و آن همه در اشعار و آثار خویش از شعر و شعرا بی‌زاری می‌جست، اگر اشعار او را از غزل و مثنوی و رباعی و ترجیعات در نظر آوریم از هفتاد هزار بیت تجاوز خواهد کرد. تنها دیوان غزلیات او در حدود ۴۳ هزار بیت است. جالب‌تر آنکه «بر وزن چهار مفعول (رجز مثنی مطوی) مولوی ۵۸ غزل سروده است و معلوم می‌شود این وزن مورد علاقه و توجه او بوده است»^۲، اما در بیت ذیل خواهیم دید که او چگونه از این وزن اظهار تنفر کرده است:

رستم ازین بیت و غزل ای شه و سلطان ازل

مفتعلن مفتعلن مفتعلن کشت مرا

۳۸/۱

بدین ترتیب شاید بتوان گفت که «ریشه روانی آن اعتراضها بر قافیه و قافیه‌اندیشی در همین شیفتگی بیش از حد او نسبت به قافیه و قافیه‌اندیشی نهفته

باشد.^۱ با آنکه مولانا بسیار می‌کوشید که چون اقیانوسی آرام و خاموش باشد و سخنی نگوید و شعری نسراید، هرگاه که در حالت خاص از شور و هیجان قرار می‌گرفت، دریای درون او موج برمی‌داشت و خون او به جوش در می‌آمد و کشتی عجیب بر کوشش او غالب می‌شد و او را مجبور به گفتن و سرودن می‌کرد. در این حالت او دیگر نمی‌توانست نگوید و نسراید و حتی نمی‌شد سدّ راه سرودن او شد: ای ز دل من خبیر رو دهنم را مگیر ورنه شکافد دلم خون بجهد از شکاف
۱۳۰۴/۳

بگفته‌ام که نگویم ولیک خواهم گفت من از کجا و وفاهای عهدها ز کجا؟
۲۲۳/۱

اما هنگامی که این شور و هیجان با سرودن بیتی چند (بیشتر یا کمتر بسته به شدّت و حدّت شور اولیه) اندکی فروکش می‌کرد تازه به یاد او می‌آمد که شیوه او خاموشی بوده است. این است که او در پایان بسیاری از غزلهایش بر خود نهیب زده و خود را به خاموشی خوانده است:
خاموش کن پرده مدر سغراق خاموشان بخور

ستار شو ستار شو خوگیر از حلم خدا
۳۴/۱

اسب سخن بیش مران در ره جان گرد مکن
گرچه که خود سرمه جان آمد آن گرد مرا
۴۳/۱

خمش کن در خموشی جان کشد چون کهر با آن را
که جانش مستعد باشد کشاکشهای بالا را
۶۰/۱

به هر جهت استفادهٔ خلاق مولانا از قافیه به نوعی سنت‌شکنی در غزلیات او

۱. شفیع کدکنی، موسیقی شعر، ص ۴۰۶.

منجر شده است؛ تا آنجا که بعضی از منتقدان، پاره‌ای از شاهکارهای تغزلی او را بی‌قافیه دانسته‌اند. نمونه بارز آن غزل ذیل است:

بی‌همگان به سر شود بی‌تو به سر نمی‌شود
داغ تو دارد این دلم جای دگر نمی‌شود
دیده عقل مست تو چرخه چرخ پست تو
گوش طرب به دست تو بی‌تو به سر نمی‌شود
جان ز تو جوش می‌کند دل ز تو نوش می‌کند
عقل خروش می‌کند بی‌تو به سر نمی‌شود
خمر من و خمار من باغ من و بهار من
خواب من و قرار من بی‌تو به سر نمی‌شود ...

۵۵۳/۲

اگر با توجه به معیارها و ملاکهای شعری قدیم بخواهیم شعر فوق را نقد کنیم باید بپذیریم که این شعر، جز در دو بیت اول، از قافیه‌عاری است، و به ظاهر این مسئله عیب و نقصی است برای این غزل؛ اما در نگاهی دقیق‌تر متوجه می‌شویم که مولانا به شیوه‌ای خلاق و خاص خود از عنصر قافیه در شعر خود استفاده کرده است. او قافیه را نه در پایان بیتها (قافیه‌کناری) که در درون هر بیت التزام کرده است و این همان چیزی است که به «قافیه درونی» شهرت یافته است؛ چیزی که قدما «از آن به نامهای مسمط قدیم، شعر مسجع و مسمط چهارخانه یاد کرده‌اند».^۱ برای مثال در بیت دوم کلمات «مست»، «پست»، «دست»، و در بیت سوم، کلمات «جوش»، «نوش» و «خروش» به عنوان قافیه به کار رفته‌اند. التزام همین قوافی درونی است که مولانا را گاه از آوردن قافیه‌کناری مستغنا کرده است. نکته دیگر اینکه علاوه بر قافیه درونی که تقریباً در همه ابیات بعضی غزلیات او التزام شده، در بیشتر ابیات این گونه غزلها، جدای از ردیف‌کناری، ردیف درونی نیز وجود دارد. برای

مثال، کلمات «تو»، «می‌کند»، «من»، «تویی»، «روی» در بیت‌های دو تا شش غزل پیش‌گفته از مقوله ردیف درونی است. این قافیه‌ها و ردیف‌های درونی باعث شده است که موسیقی شعر مولانا بسیار غنی و چشمگیر باشد. در بیت زیر این مسئله کاملاً مشهود است:

ای هفت‌گردون مست تو، ما مهره‌ای در دست تو

ای هست ما از هست تو، در صد هزاران مرحبا

۳۴/۱

شایان ذکر است که قبل از مولانا شعرای معدود دیگری به اهمیت قافیه‌های درونی در ایجاد و تقویت موسیقی شعر پی برده بودند. سرآمد این شعرا در این زمینه خاقانی شروانی بود که در برخی از قصایدش از این ابزار موسیقی‌آفرین به نیکی استفاده برد؛ اما نخستین کسی که در سطحی وسیع و به گونه‌ای بدیع و خلاق از این صنعت بهره برد و آن را محور موسیقی شعر خویش قرار داد همانا مولانا جلال‌الدین بود و از این جهت می‌توان استفاده وسیع از این صنعت را یکی از اختصاصات مهم غزلیات او محسوب داشت؛ مخصوصاً که او با توسل به قافیه‌های درونی، گاه خود را از آوردن قافیه کناری مستغنا دانسته است.

توجه به غزلیاتی از دیوان شمس که از قافیه کناری عاری است و دقیق شدن در آنها یک نکته مهم را بر ما معلوم می‌دارد و آن این است که معمولاً در شعرهایی این عدم توجه به قافیه کناری صورت گرفته که ردیف آنها طولانی و غالباً فعلی بوده است. غزل‌های زیر شواهد خوبی برای این مدعا هستند:

ای نوش کرده نیش را بی خویش کن باخویش را

باخویش کن بی خویش را چیزی بده درویش را

تشریف ده عشاق را پر نور کن آفاق را

بر زهر زن تریاق را چیزی بده درویش را

۱۵/۱

رندان سلامت می‌کنند جان را غلامت می‌کنند

مستی ز جامت می‌کنند مستان سلامت می‌کنند

در عشق گشتم فاشتر وز همگان قلاشتر

وز دلبران خوشباشتر مستان سلامت می‌کنند

۵۳۳/۲

بی همگان به سر شود بی تو به سر نمی‌شود

داغ تو دارد این دلم جای دگر نمی‌شود

دیده عقل مست تو چرخه چرخ پست تو

گوش طرب به دست تو بی تو به سر نمی‌شود

۵۵۳/۲

شاید دلیل این امر آن باشد که التزام به قافیه‌ها و ردیفهای درونی و آوردن ردیفهای بلند خلأ موسیقی را در این گونه غزلیات به اندازه کافی پر می‌کند و دیگر به یک معنی نیازی به آوردن قافیه‌های کناری احساس نمی‌شود، و سرّ اینکه بسیاری از اهل ذوق بارها این گونه غزلیات را خوانده‌اند و شنیده‌اند اما به بی قافیه بودن آنها پی نبرده‌اند درست در همین نکته است.

توجه به موسیقی باعث شده است که اکثر شاهکارهای تغزلی مولانا، خواسته یا ناخواسته، دارای ردیفهای فعلی باشد و همان طور که می‌دانیم ردیفهای فعلی در غنای موسیقی شعر و ایجاد تحرک و تکاپو نقش مهمی را ایفا می‌کنند. در واقع این نوع ردیفها با روان‌شناسی شخصیت مولانا که جسم و جانش همواره در جنبش و اهتزاز سعی و سماع بوده است بسیار مأنوس تر هستند. این است که می‌بینیم «مولانا ردیفهای اسمی بسیار کم دارد، در صورتی که بیشترین تنوع جویی معاصران او در حوزه ردیف، تنوع در کاربرد ردیفهای اسمی است و این ردیفهای اسمی غالباً جامد و ایستایند»^۱.

در باره ردیفهای بلند فعلی در غزلیات مولانا می‌توان به نکته حائز اهمیت دیگری اشاره کرد و آن این است که «غالباً این ردیف یا برگردانهای مخصوص هیچ

نقشی به لحاظ معنی ندارند و فقط از ترجیع و تکرار آنها نوعی لذت صوتی و سماعی حاصل می‌شود و جنبه غنائی شعر را سرشارتر می‌کند و می‌توان به هنگام خواندن از نظر معنی آنها را نادیده گرفت و شاید هم بتوان گفت که این شعرها جز همین مفاهیم موسیقایی مفاهیم دیگری ندارند.^۱ دقت در برخی از ابیات غزل زیر این مسئله را بر ما روشن می‌کند:

رندان سلامت می‌کنند جان را غلامت می‌کنند

مستی ز جامت می‌کنند، مستان سلامت می‌کنند

در عشق گشتم فاشتر وز همگان قلاشتر

وز دلبران خوشباشتر مستان سلامت می‌کنند

غوغای روحانی نگر سیلاب طوفانی نگر

خورشید رنای نگر مستان سلامت می‌کنند

افسون مرا گوید کسی توبه ز من جوید کسی

بی پا چو من پوید کسی؟ مستان سلامت می‌کنند ...

۵۳۳/۲

تنوع جویی و سنت‌شکنی مولانا در قافیه و ردیف به همین جا ختم نمی‌شود. در واقع باید گفت که دسته‌بندی خاصی از غزلیات او در این زمینه نمی‌توان به دست داد. ذیلاً تنها نمونه‌هایی از انحراف قافیه‌بندی غزلیات او از هنجار و نرم قافیه در سنت غزل‌سرایی ادب فارسی آورده می‌شود:

در شاهد نخست اگر ردیف «ما» را در نظر بگیریم، شعر از نظر قالب به مثنوی

شبيه‌تر خواهد بود؛ چرا که هر یک از بیتها برای خود قافیه‌ای جداگانه دارند؛ البته غیر از بیت آخر که با بیت‌های دیگر همخوانی ندارد:

ای یوسف خوشنام ما خوش می‌روی بر بام ما

ای در شکسته جام ما ای بردریده دام ما

ای نور ما ای سور ما ای دولت منصور ما
 جوشی بنه در شور ما تا می شود انگور ما
 ای دلبر و مقصود ما ای قبله و معبود ما
 آتش زدی در عود ما نظاره کن در دود ما
 ای یار ما عیار ما دام دل خمّار ما
 پا وامکش از کار ما بستان گرو دستار ما
 درگل بمانده پای دل جان می دهم چه جای دل
 وز آتش سودای دل ای وای دل ای وای ما

۴/۱

شاهد بعد نیز تنها از ردیفی بلند برخوردار است و از قافیه کناری عاری است. به نظر می رسد که در بیت اول، کلمات «مذهب» و «امشب» هم قافیه باشند، اما در بیت‌های بعد از آن خواهیم دید که عبارت «ای دوست مخسب امشب» ردیف شعر است و در این صورت واژه «مذهب» در مصرع اول بیت اول قافیه‌ای است درونی که با کلمات «لب» و «قالب» نوعی شعر مسجع را ایجاد کرده است:

زان شاهد شگرلب زان ساقی خوش مذهب
 جان مست شد و قالب ای دوست مخسب امشب
 زان نور همه عالم هر شیوه همی نالم
 تا بشنود احوالم ای دوست مخسب امشب
 گاهی به پریشانی گاهی به پشیمانی
 زین عیش همی مانی ای دوست مخسب امشب

۲۹۲/۱

در غزل بعد، ردیف بلند «مستان سلامت می کنند» در پایان تمام مصرع‌ها آمده و هر بیت برای خود قافیه‌ای جداگانه دارد:
 رو آن ربابی را بگوستان سلامت می کنند
 وان مرغ آبی را بگوستان سلامت می کنند

وان میر ساقی را بگو مستان سلامت می کنند
 وان عمر باقی را بگو مستان سلامت می کنند
 وان میر غوغا را بگو مستان سلامت می کنند
 وان شور و سودا را بگو مستان سلامت می کنند
 ای مه زرخسارت خجل مستان سلامت می کنند
 وی راحت و آرام دل مستان سلامت می کنند
 ای جان جان ای جان جان مستان سلامت می کنند
 ای تو چنین و صد چنان مستان سلامت می کنند...
 ۵۳۴/۲

۳. موسیقی درونی

منظور از موسیقی درونی موسیقی ای است که به وسیله صنایع بدیع لفظی به وجود آید؛ صنایعی که باعث می شوند «کلمات به وسیله تشابه و تجانس هر چه بیشتر مصوتها و صامتها به یکدیگر وابسته شوند و بین آنها رابطه آوایی محسوسی ایجاد شود».^۱ مهم ترین این صنایع عبارت اند از انواع سجع، موازنه و ترصیع، انواع جناس و گونه های مختلف تکرار. همچنین مسائلی از قبیل تشدید یا تخفیف حروف و کلمات، تسکین و یا تحریک آنها، تلفظهای کهن و غیره در این حیطه قرار می گیرند.

۱. گونه های مختلف تکرار

یکی از مهم ترین عوامل ایجاد موسیقی درونی در غزلیات مولانا تکرار است. از آنجا که «بنیاد جهان و حیات انسان همواره بر تنوع و تکرار است، از تپش قلب و ضربان نبض تا شد آید روز و شب و توالی فصول»^۲ شعر مولانا نیز که تجلی واقعی جهان و طبیعت و حیات انسانی است همواره بر تنوع و تکرار مبتنی است. سماع صوفیانه

۱. شمیسا، نگاهی تازه به بدیع، ص ۱۴.

۲. شفیع کدکنی، موسیقی شعر، ص ۳۹۰.

و چرخ‌زدنهای مکرر و بی‌وقفه او که خود نمادی از گردش مداوم افلاک بود در بندبند شعر او بازتابی شایسته یافته است. در همین چرخ‌زدنهای مکرر مجلس سماع بود که او بسیاری از غزلیات خود را بالبداهه سرود و هم از این روست که می‌بینیم «در عروض شعر مولانا همه جا مقطعهایی وجود دارد که از مشارکت حاضران و جمع حکایت می‌کند و در هر پاره آن جایی برای دم گرفتن و تکرار و ترجیع وجود دارد».^۱ بدین ترتیب در غزلیات او به همه نوع تکرار بر می‌خوریم؛ از تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها گرفته تا تکرار واژه‌ها، عبارات، جملات و ابیات. در واقع عنصر تکرار یکی از محوری‌ترین ویژگی‌های غزلیات مولاناست. اینک به برخی از جلوه‌های تکرار در شعر او که مختصه‌ای سبکی دارند اشاره می‌شود:

الف) تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها: یکی از جلوه‌های موسیقی درونی دیوان شمس تکرار و همسانی صامت‌ها و مصوت‌هاست. این همسانی انواع مختلفی دارد؛ گاه در صامت‌ها و مصوت‌های آغازین کلمات است به طور منظم و گاه در صامت‌ها و مصوت‌های میانی و پایانی واژه‌هاست به طور پراکنده و گاه تلفیقی از این دو. قدما به برخی از این انواع (خاصه اتحاد صامت‌های آغازین) صنعت توزیع و یا اعنات می‌گفتند و امروزه با توجه به گونه‌های مختلف این صنعت نامهایی چون واج‌آرایی، موسیقی یا نغمه حروف، هم‌حروفی، هم‌صدایی و غیره بدان داده‌اند. مناسب‌ترین اصطلاح همان هم‌حروفی^۲ برای همسانی صامت‌ها و هم‌صدایی^۳ برای همگونی مصوت‌هاست.^۴ البته منظور ما از این دو اصطلاح در اینجا توسعاً اتحاد صامت‌ها و مصوت‌های آغازین و جز آن است.

در غزلیات شمس به وفور به این نوع از تکرار بر می‌خوریم و یکی از دلایل غنای موسیقایی این دیوان کبیر همین تکرار و ترنم شیرین و موزون ناخودآگاه و

۱. همان، ص ۴۰۰.

2. alliteration

3. assonance

۴. برای اطلاع بیشتر رجوع کنید به: شمیسا، پیشین، ص ۵۷-۵۸.

خودجوش واکها و مصوٰتهاست. در شاهد زیر هم حروفی و هم صدایی به طور زیبایی به کار رفته‌اند:

یار مرا، غار مرا، عشق جگرخوار مرا یار تویی، غار تویی، خواجه نگهدار مرا
۳۷/۱

در این بیت یازده بار حرف «ر» تکرار شده است. حرف «م» نیز چهار بار آمده است. همچنین مصوت بلند «a» یازده بار تکرار شده است. البته این هم حروفی و هم صدایی تنها مختص به این بیت نیست؛ تمام ابیات این غزل از این صنعت بدیعی سرشارند، و اینک تمام غزل:

نوح تویی، روح تویی، فاتح و مفتوح تویی
سینه مشروح تویی، بر در اسرار مرا
نور تویی، سور تویی، دولت منصور تویی
مرغ که طور تویی، خسته به منقار مرا
قطره تویی، بحر تویی، لطف تویی، قهر تویی
قند تویی، زهر تویی، بیش میازار مرا
حجره خورشید تویی، خانه ناهید تویی
روضه امید تویی، راه ده ای یار مرا
روز تویی، روزه تویی، حاصل دریوزه تویی
آب تویی، کوزه تویی، آب ده این بار مرا
دانه تویی، دام تویی، باده تویی، جام تویی
پخته تویی، خام تویی، خام بمگذار مرا
این تن اگر کم تندی، راه دلم کم زندگی
راه شدی، تا نبدی این همه گفتار مرا

۳۷/۱

در ابیات زیر نیز که از غزلیات مختلف است تأثیر هم حروفی و هم صدایی را در تقویت موسیقی شعر مولانا مشاهده می‌کنیم:

می زنی تو زخمه و بر می رود تا به گردون زیر و زارم روز و شب
 ۳۰۲/۱
 هرگز چنین سری را تیغ اجل نبرد کین سرز سربلندی بر ساق عرش ساید
 ۸۳۴/۲

سماعیست سماعیست از آن سوی که سو نیست
 عروسی همه آنجاست شما طبل زناید
 خموشید خموشید خموشانه بنوشید
 بپوشید بپوشید شما گنج نهانید
 ۶۳۷/۲

(ب) تکرار واژه‌ها، عبارات و جملات: هرگاه سخن از تکرار واژه‌ها و عبارات و جملات در شعر کلاسیک فارسی به میان می‌آید صناعی چون ردّ العجز علی الصدر، تشابه الاطراف، التزام یا اعنات، تکریر، طرد و عکس و ردّ المطلع در ذهن تداعی می‌شود؛ اما باید دانست که منظور از تکرار در شعر مولانا هیچ یک از این موارد نیست. یکی از مهم‌ترین انواع تکرار واژه‌ها و عبارات در غزلیات او تکرار قافیه یا ردیف و یا هر دوی آنهاست. برای مثال قافیه اسمی در غزل زیر سه بار تکرار شده است:

...یک ولی کی خوانمت؟! که صدهزار اولیایی، اولیایی، اولیا
 حشرگاه هر حسینی گر کنون کربلایی، کربلایی، کربلا
 مشک را بر بند ای جان گر چه تو خوش لقایی، خوش لقایی، خوش لقا
 ۱۷۰/۱

در غزل زیر نیز قافیه فعلی تکرار شده است:

بار دیگر ملتی بر ساختی بر ساختی سوی جان عاشقان پرداختی پرداختی
 بار دیگر در جهان آتش زدی آتش زدی تا به هفتم آسمان بر تاختی بر تاختی
 پرده هفت آسمان بشکافتی بشکافتی گوی را در لامکان انداختی انداختی
 ۲۷۹۰/۶

در غزل بعد قافیه و ردیف هر دو تکرار شده‌اند:
حیلت رها کن عاشقا دیوانه شو دیوانه شو
وندر دل آتش در آ پروانه شو پروانه شو
هم خویش را بیگانه کن هم خانه را ویرانه کن
وانگه بیا با عاشقان همخانه شو همخانه شو
رو سینه را چون سینه‌ها هفت آب شوی از کینه‌ها
وانگه شراب عشق را پیمانه شو پیمانه شو
۲۱۳۱/۵

در شاهد دیگر ردیف چهار بار مکرر شده است. در مصراعهای اول هر بیت نیز تکرار واژه‌ها و عبارات صورت گرفته است:
ای هوسهای دلم بیا بیا بیا بیا
ای مراد و حاصلم بیا بیا بیا بیا
مشکل و شوریده‌ام چون زلف تو چون زلف تو
ای گشاد مشکلم بیا بیا بیا بیا
از ره و منزل مگو دیگر مگو دیگر مگو
ای تو راه و منزلم بیا بیا بیا بیا
۱۵۶/۱

نوع دیگر از تکرار که بسامد آن در غزلیات مولانا بسیار چشمگیر است و از اختصاصات سبکی او به شمار می‌آید تکرار جمله‌ها و عبارات خاصه افعال در درون ابیات است که گاه فعل یا جمله‌ای به عینه تکرار می‌شود و گاه با اندکی تغییر. در زیر، نمونه‌هایی از این نوع تکرار در دیوان شمس آورده می‌شود:
بهار آمد بهار آمد بهار مشکبار آمد
نگار آمد نگار آمد نگار آمد نگار بردبار آمد
صبح آمد صبح آمد صبح راح و روح آمد
خرامان ساقی مهر و به ایثار عقار آمد ...
۵۶۹/۲

بمیرید بمیرید درین عشق بمیرید درین عشق چو مردید همه روح پذیرد
بمیرید بمیرید وزین مرگ نترسید کزین خاک برآید سماوات بگیرد ...
۶۳۶/۲

برانید برانید که تا باز نمانید بدانید بدانید که در عین عیانید
بتازید بتازید که چالاک سوارید بنازید بنازید که خوبان جهانید
چه دارید؟ چه دارید؟ که آن یار ندارد بیارید بیارید درین گوش بخوانید
۶۳۷/۲

گونه خاصی از تکرار در دیوان شمس وجود دارد که قدری عجیب به نظر می‌رسد و آن تکرار غزل خاصه بیت‌های آغازین آن است با همان حال و هوا و وزن (و احیاناً قافیه و ردیف) با اندکی اختلاف. «بدیهی است مولانا غزل خود را از حفظ نداشته و قصد او تکرار آنها نبوده است، وگرنه می‌بایستی بی‌کم‌وکاست آن را باز گوید، و این غزل‌های تکرار شده در نسخه‌های مختلف آمده است. پس طبعاً چنین حدس زده می‌شود که عین ضرب و آهنگ یا تشابه محیط سماع طبع وی را به تکرار همان غزل برانگیخته است».^۱ به غزل‌های زیر توجه می‌کنیم:

هر نفس آواز عشق می‌رسد از چپ و راست

ما به فلک می‌رویم عزم تماشا که راست؟

۴۶۳/۱

مقایسه شود با:

هر نفس آواز عشق می‌رسد از چپ و راست

ما به چمن می‌رویم عزم تماشا که راست؟

۴۷۳/۱

امروز روز شادی و امسال سال لاغ نیکوست حال ما که نکو باد حال باغ

۱۲۹۸/۳

مقایسه شود با:

امروز روز شادی و امسال سال گل نیکوست حال ما که نکو باد حال گل
۱۳۴۸/۳

ای دوست شکر خوشتر یا آنکه شکر سازد؟

ای دوست قمر خوشتر یا آنکه قمر سازد؟
۶۰۵/۲

مقایسه شود با:

ای دوست شکر بهتر یا آنکه شکر سازد؟

خوبی قمر بهتر یا آنکه قمر سازد؟
۶۲۸/۲

همچنین مطلع بعضی از غزلها با مطلع غزل دیگر کاملاً یکی است، مانند
غزل ۱۵۱۵/۳ با غزل ۱۵۱۶/۳:

چه نزدیکست جان تو به جانم که هر چیزی که اندیشی بدانم
درد و غزلی که پس از این می آید، علاوه بر بیتهای آغازین، بیشتر ابیات بعد
نیز، هم از نظر محتوا و مضمون و هم از نظر لفظ به نوعی تکرار شده اند:
درخت اگر متحرک بدی ز جای به جا
نه رنج ازّه کشیدی نه زخمهای جفا^۱
نه آفتاب و نه مهتاب نور بخشیدی
اگر مقیم بدندی چو صخره صمّا ...
چو آب بحر سفر کرد بر هوا در ابر
خلاص یافت ز تلخی و گشت چون حلوا ...
نگر به یوسف کنعان که از کنار پدر
سفر فتادش تا مصر و گشت مستثنا ...

۱. اصل این بیت از انوری است:

درخت اگر متحرک بدی ز جای به جای نه رنج ازّه کشیدی و نه جفای تبر

نگر به احمد مرسل که مکه را بگذاشت

کشید لشکر و بر مکه گشت او والا ...

۲۱۴/۱

مقایسه شود با:

درخت اگر متحرک بدی به پا و به پر

نه رنج ازّه کشیدی نه زخمهای تبر

ور آفتاب نرفتی به پَر و پا همه شب

جهان چگونه منور شدی به گاه سحر؟

ور آب تلخ نرفتی ز بحر سوی افق

کجا حیات گلستان شدی به سیل و مطر؟ ...

نه یوسفی به سفر رفت از پدر گریان

نه در سفر به سعادت رسید و ملک و ظفر؟

نه مصطفی به سفر رفت جانب یثرب

بیافت سلطنت و گشت شاه صد کشور؟ ...

۱۱۴۲/۱

در دو غزل دیگر، که در زیر خواهد آمد، مولانا نخست غزلی بر وزن «فاعلاتن

فاعلاتن فاعلن» سروده و سپس یک «فاعلاتن» بر آن افزوده و غزلی بر وزن «فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن» به وجود آورده است، و این نشان می‌دهد که او «گاه

غزلهایی را در وزنهای عادی می‌گفته و بعد در لحظه سماع در آنها تصرف می‌کرده و

پاره‌ای بر آن می‌افزوده و عبارتی ترجیع‌وار در نهایت مصراعهای اصلی ضمیمه

می‌کرده است تا از این رهگذر جانب موسیقایی شعر را کمال بخشد.^۱ غزل نخست

چنین است:

عقل بند ره‌روانست ای پسر بند بشکن ره‌عیانست ای پسر

عقل، بند و دل، فریب و جان، حجاب راه ازیں هر سه نهانست ای پسر
چون ز عقل و جان و دل برخاستی این یقین هم در گمانست ای پسر
مرد کو از خود نرفت او مرد نیست عشق بی درد آفسانست ای پسر ...
۱۰۹۷/۳

غزل تغییر یافته چنین است:

عقل بند ره روان و عاشقانست ای پسر
بند بشکن ره عیان اندر عیانست ای پسر
عقل، بند و دل، فریب و تن، غرور و جان، حجاب
راه ازیں جمله گرانیها نهانست ای پسر
چون ز عقل و جان و دل برخاستی بیرون شدی
این یقین و این عیان هم در گمانست ای پسر
مرد کو از خود نرفتست او نه مردست ای پسر
عشق کان از جان نباشد آفسانست ای پسر ...
۱۰۸۲/۳

مولانا خود در بیت پانزدهم غزل اخیر چنین توضیح می دهد که:

بیتهای این غزل گر شد دراز از وصله ها
پرده دیگر شد ولی معنی همانست ای پسر
۱۰۸۲/۳

۲. تسجیع

در اکثر شاهکارهای مولوی که دارای تشخص سبکی هستند نوع خاصی از سجع دیده می شود. پیش از این در مورد وجود قافیه های درونی در غزلیات شمس سخن گفتیم؛ در اینجا اضافه می کنیم که این قافیه ها در واقع نوعی سجع اند که در قدیم به اشعاری که دارای این نوع سجع بوده اند شعر مسجع می گفته اند. همان طور که می دانیم سجع بر سه گونه است: متوازی، مطرّف، متوازن. قرینه آمدن کلماتی که

هم در وزن و هم در حرف آخر یکسان هستند سجع متوازی را تشکیل می‌دهد و قرینه قرار گرفتن کلماتی که تنها در حرف آخر یکسان هستند سجع مطرف را به وجود می‌آورد، و سجع متوازن اتحاد واژه‌هاست تنها در وزن. از انواع سه گانه سجع، سجع متوازی از ارزش موسیقایی بیشتری برخوردار است و پس از آن سجع مطرف است. در غزلیات مولانا سجع متوازی و مطرف از بسامد بالایی برخوردار است، به طوری که می‌توان آن را یک مختصه زبانی به حساب آورد. پیش از مولانا خاقانی و عطار نیز در شعر خود از انواع سجع بهره گرفتند، اما هیچ یک از آنها به اندازه مولانا آن را در اشعار خود به کار نبردند. اینک چند شاهد برای سجع متوازی: از سرو گویم یا چمن از لاله گویم یا سمن

از شمع گویم یا لگن یا رقص گل پیش صبا

۵/۱

در بیت فوق واژه‌های «چمن»، «سمن» و «لگن» در وزن و حرف آخر با هم یکسان‌اند. همچنین است بیت‌های بعد:

در کف ندارم سنگ من با کس ندارم جنگ من

با کس نگیرم تنگ من زیرا خوشم چون گلستان

۱۷۸۹/۴

ای در زمین ما را قمر، ای نیمشب ما را سحر

ای در خطر ما را سپر ای ابر شگربار من

۱۷۹۸/۴

من بی‌زیر و زیرم در پنجه آن شیرم زاحوال جهان شیرم زاحوال فلان برگو

۲۱۷۱/۵

اینک نمونه‌هایی برای سجع مطرف:

ای تن پرست بوالحزن، در تن مپیچ و جان مکن

منگر به تن، بنگر به من، چیزی بده درویش را

۱۵/۱

ای جان سخن کوتاه کن، یا این سخن در راه کن
در راه شاهنشاه کن، در سوی تبریز صفا
۲۳/۱

ای عشق چون آتشکده در نقش و صورت آمده
بر کاروان دل زده، یکدم امان ده یافتی
۵/۱

همچنین در بسیاری از ابیات سجع متوازی و مطرف با هم به کار رفته است:
مردار جانی می شود پیری جوانی می شود
مس زرّ کانی می شود در شهر ما نعم البدل
۱۳۳۴/۳

نورگرفته از برش کرسی و عرش اکبرش روح نشسته بر درش می نگرد به بام دل
۱۳۳۶/۳

این سجعهای متوازی و مطرف و به تعبیر دیگر قافیه درونی (یا شعر مسجع)
هنگامی که با ردیفهای درونی همراه می شوند زیباترین و موسیقایی ترین غزلیات را
به وجود می آورند:

این باغ روحانیست این یا بزم یزدانیست این
سرمه سپاهانیست این یا نور سبحانیست این
آن جان جانافزاست این یا جنة المأواست این
ساقی خوب ماست این یا باده جانیست این
تنگ شکر را ماند این سودای سر را ماند این
آن سیمبر را ماند این شادی و آسانیست این
امروز مستیم ای پدر توبه شکستیم ای پدر
از قحط رستیم ای پدر امسال ارزانیست این
۱۷۹۲/۴

نوع دیگر از شعر مسجع که در غزلیات مولانا دیده می شود و بسامد آن نیز

بسیار بالاست، آن است که تنها دو پاره اول و دوم هر بیت که مصراع اول را تشکیل می دهند دارای سجع متوازی و مطرف هستند، مانند:

رفتیم سوی شاه دین با جامه های کاغذین
 تو عاشق نقش آمدی همچون قلم در رنگ شو
 در عشق جانان جان بده بی عشق نگشاید گره
 ای روح اینجا مست شو وی عقل اینجا دنگ شو
 شد روم مست روی او شد زنگ مست موی او
 خواهی به سوی روم رو خواهی به سوی زنگ شو

۲۱۳۴/۵

۳. تجنیس

بیشترین کاربرد جناس در دیوان شمس در قافیه های درونی است؛ چرا که برای ایجاد قافیه درونی، کلمات پایانی هر پاره باید در وزن و حرف آخر و یا تنها در حرف آخر همگون و متجانس باشند و از آنجا که قافیه های درونی به وفور در دیوان شمس مورد استفاده قرار گرفته، جناس نیز که از لوازم ایجاد این نوع از قافیه هاست در غزلیات مولانا کاربرد نسبتاً وسیعی دارد. برای مثال در بیت زیر، واژه های «عقل»، «نقل» و «بقل» که بین آنها جناس مضارع و لاحق برقرار است، قافیه درونی شعر را به وجود آورده اند:

این سکر بین هل عقل را وین نُقل بین هل نُقل را

کز بهر نان و بقل را چندین نشاید ماجرا

۱/۱

همچنین در بیت فوق بین «نقل» و «نقل» جناس ناقص یا محرّف برقرار است. در بیت بعد نیز بین «وحل» و «زحل» (مضارع و لاحق) و «زهره» و «زهره» (ناقص یا محرّف) رعایت صنعت جناس شده است:

افتد عطار در وحل آتش در افتد در زحل

زهره نماند زهره را تا پرده خرم زند

۵۲۷/۲

از قافیه‌های درونی که بگذریم، انعکاس تجنیس در دیوان شمس چندان گسترده نیست، و از این نظر کمتر در آن به تکلف و تصنعی بر می‌خوریم، جز در پاره‌ای موارد که به نظر می‌رسد چندان هم اتفاقی صورت نگرفته و این نشان می‌دهد که مولانا نیز گهگاه در شعر تفننی می‌جسته است؛ جناسهای مرکب «خریز و خر، بز» و «ماکیان و ما، کیان» و «گلنار و گل، نار» در بیت‌های زیر از این گونه‌اند:

خامی سوی پالیز جان آمد که تا خریز خورد

دید ی تو یا خود دید کس کندر جهان خر، بز خورد

۵۲۹/۲

اگرچه ما نه خروس و نه ماکیان داریم ز بیضه سرکن و بنگر که ما، کیان داریم

۱۷۴۳/۴

تا که درآمد به باغ چهره گلنار تو آه که چه سوز افکند در دل گل، نار تو

۲۲۴۲/۵

۴. مشدد آوردن مخفف و مخفف آوردن مشدد

در دیوان شمس به وفور به کلمات مخفّی بر می‌خوریم که بنا به ضرورت وزن باید آنها را مشدد خواند و یا به عکس. حتی برخی از کلمات در یک غزل مخفف آمده و در غزل دیگر به صورت مشدد به کار رفته‌اند و عجیب‌تر آنکه گاه یک واژه در دو مصرع از یک بیت به دو صورت مخفف و مشدد آمده است. این مسئله دو دلیل عمده می‌تواند داشته باشد: نخست آنکه، آنچه برای مولانا اهمیت دارد معنی است، و لفظ تنها ظرفی است که معنی را منتقل می‌کند. مهم این است که معنی به درستی منتقل شود، حتی اگر لفظ در این میان قربانی شود و از اصل وضع خود خارج گردد:

حرف چه بود تا تو اندیشی از آن حرف چه بود خار دیوار رزان
حرف و صوت و گفت را بر هم زنم تا که بی این هر سه با تو دم زنم^۱
دیگر آنکه «مولانا اغلب غزلیات خود را در حال شور و جذبه و بی‌تابی و
رقص و سماع و چرخیدن و بیهوشی سروده و در واقع شعر نمی‌پرداخته بلکه شرح
سوز و گداز درون را بی‌اختیار به صورت عبارات موزون ادا می‌کرده و آنگاه
مربدانش آن را در صحیفه‌ها نگاشته و ضبط می‌نموده‌اند»؛^۲ پیداست که در چنین
حالی نمی‌توان انتظار داشت که مولانا در گزینش کلمات دقت کافی به خرج داده
باشد و یا اینکه واژه‌ها را کاملاً مطابق صورت وضعی و صرفی آنها به کار برده باشد.
در واقع مولانا در چنین حالی تابع قواعد صرفی و واژگانی نبود بلکه عنان اختیار
خود را به دست معنی سپرده بود و بدین جهت است که در شعر او به «مخالفت
قیاس صرفی» زیاد بر می‌خوریم. بدین ترتیب تشدید مخفّف و تخفیف مشدّد در
شعر او چندان شگفت نمی‌نماید. اینک نمونه‌هایی برای هر یک از این دو ارائه
می‌دهیم. نخست تشدید مخفّف:

ساربانان اشتران بین سربه سر قطار مست

میر مست و خواجه مست و یار مست اغیار مست

۳۹۰/۱

هر نفس آواز عشق می‌رسد از چپ و راست

ما به فلک می‌رویم، عزم تماشا که راست؟

۴۶۳/۱

به سوی تو ای برادر نه مسم نه زرّ سرخم

ز در خودم برون ران که نه قفل و نه کلیدم

۱۶۲۳/۴

۱. مولوی، مثنوی معنوی، ج ۱، ص ۱۰۶.

۲. مؤتمن، زین‌العابدین، تحوّل شعر فارسی، ص ۲۷۴.

تا که سرو از شرم قَدّت قَدّ خود پنهان کند

تا زبان اندر کشد سوسن که تو سوسن تری

۲۷۹۸/۶

نمونه‌هایی برای تخفیف مشدّد:

مشک را بر بند ای جان گرچه تو خوش سقایی خوش سقایی خوش سقا

۱۷۰/۱

بد و نیک دوستان را به کنایت ار بگفتم به بهینه پرده آن را چونساج بر تنیدم

۱۶۲۳/۴

نجار گفت پس از مرگ کاشکی قومم گشاده دیده بدنندی ز ذوق اسرارم

۱۷۳۷/۴

در شاهد زیر واژه «شکر» در مصرع نخست مشدّد آمده و در مصرع دوم مخفّف آمده است:

لب توست که شکر ز عین او روید نه منتظر که رسد نسیه از بقاع شکر

۱۱۵۰/۳

۵. تخفیف واژه‌ها با حذف حروف آنها

مختصّه زبانی دیگر غزلیات مولانا کاربرد صورت مخفّف کلمات با حذف حروفی از آنهاست. برای مثال او در بسیاری از جاها واژه «ابلیس» را که در قرآن نیز به همین صورت آمده است، به صورت «بلیس» به کار می‌برد، یا واژه «اسرافیل» را «سرافیل» تلفظ می‌کند:

چون تو سرافیل دلی زنده کن آب و گلی

در دم ز راه مقبلی در گوش ما نفخه خدا

۱۱/۱

بلیس وار ز آدم مبین تو آب و گلی بین که در پس گلی صد هزار گلزارم

۱۷۳۷/۴

البته بسیاری از این تخفیفها و حذفها در واقع از خود مولانا نیست، بلکه اینها صورت محاوره و عامیانه‌ای از کلمات است که مولانا در شعر خویش از آن تبعیت کرده است. بسیاری از نمونه‌هایی که در زیر آورده می‌شود از این دسته‌اند:

رقصان سوی گردون شوم زانجا سوی بیچون شوم

صبر و قرارم برده‌ای ای میزبان زوتر بیا

۸/۱

مهمان شاهم هر شبی بر خوان احسان و وفا

مهمان صاحب دولتم که دولتش پاینده با

۱۰/۱

ای یار قمر سیما ای مطرب شگرخا آواز تو جان‌افزا تا روز مشین از پا

۸۳/۱

هم ناظر روی تو هم مست سبوی تو هم شسته به نظاره بر طارم تو جانا

۹۰/۱

در میان عاشقان عاقل مباح خاصه اندر عشق این لعین قبا

۱۷۲/۱

خמוש باش که گفתי ازین سپی تر چیست

خسان سیاه گلیمند اگر چه یاسمند

۹۱۳/۲

چون مرا در عشق استا کرده‌ای خود مرا شاگرد گیر استا مگیر

۱۱۰۶/۳

این فلک هست سطرلاب و حقیقت عشق است

هر چه گوییم ازین گوش سوی معنی دار

۱۰۹۲/۳

خاموش باش اگرچه به بشرای احمدی

همچون مسیح ناطق طفل گواره‌ایم

۱۷۰۹/۴

ع. ابدال

تبدیل حرفی به حرف دیگر که از مختصات زبانی کهن سبک خراسانی است و باید آن را از مقوله تلفظهای قدیمی به حساب آورد، در شعر مولانا انعکاسی وسیع دارد. شاید کاربرد این لغات در آغاز شعر فارسی چندان تعجبی نداشته باشد، چرا که تا آن زمان هنوز تلفظ واکهای کلمات صورت ثابت و واحدی نداشت؛ اما در عصر مولانا بسیاری از تلفظها تقریباً تثبیت شده بود. از این رو کاربرد وسیع ابدال در غزلیات مولانا می تواند تا حدودی انحراف از هنجار سبک دوره او به حساب آید؛ مخصوصاً تبدیل حرف «د» به حرف «ت» که در نسخ کهن زبان فارسی وجود داشته و در سبک عراقی تقریباً منسوخ شده، در غزلیات شمس هنوز دیده می شود:

ای خان و مان بمانده و از شهر خود جدا

شاد آمدیت از سفر خانه خدا

۱۹۹/۱

گوهر پاک از کجا عالم خاک از کجا

بر چه فرود آمدیت؟ بار کنید این چه جاست!

۴۶۳/۱

العزّة لله جميعاً چو شنیدیت خاطر به سوی سبّلت و دستار مدارید

۶۵۵/۲

نمونه های دیگر:

هرگز نداند آسیا مقصود گردشهای خود

کاستون قوت ماست او یا کسب و کار نانبا

۲۱/۱

سوی شما نبشت او بر روی بنده سطری

خط خوان کی است اینجا کین سطر را بخواند

۸۴۲/۲

ز اندیشه‌ها نخسپی ز اصحاب کهف باشی

نوری شوی مقدس از جان و جا چه باشد

۸۴۴/۲

چو بلیس کو ز آدم بندید جز که نقشی

من ازین بلیس ناکس به خدا که نابدیدم

همه عیب از من آمد که ز من چنین فن آمد

که به قصد کزدمی را سوی پای خود کشیدم

۱۶۲۳/۴

تو نه از فرشتگانی، خورش ملک چه دانی؟

چه کنی ترنگبین را تو حریف گندنایی

۲۸۳۸/۶

۷. تلفظ کسره اضافه بعد از کلمات مختوم به های غیر ملفوظ به صورت «ی»

در دیوان شمس و در مثنوی معنوی بسیار به این مسئله بر می‌خوریم. بی‌شک مولانا در این نوع از تلفظ کسره اضافه تحت تأثیر لهجه خراسانی بوده است. هنوز هم در برخی از قسمتهای خراسان کسره اضافه را به صورت «ی» تلفظ می‌کنند؛ برای مثال می‌گویند: «پنجره‌ی خانه‌ی بزرگ». مولانا هر جا که وزن و سیاق کلام اقتضا کرده، از این نوع تلفظ در شعر خویش استفاده کرده است. جالب این است که او گاه در یک مصرع از بیت، کسره اضافه را به صورت «ی» استعمال کرده و در مصرع دیگر به صورت معمول در زبان فارسی. در مصرع اول بیت زیر، ترکیب «افسانه‌ی دوکون» آمده و در مصرع دوم آن، ترکیب «افسانه دیوانگی»:

پنبه در گوشند جان و دل ز افسانه‌ی دوکون

تا شنیدند از خرد افسانه دیوانگی

۲۸۰۳/۶

اینک چند نمونه دیگر:

گفتا که من خرینده‌ام، پس بایزیدش گفت: رو

یارب خرش را مرگ ده تا او شود بنده‌ی خدا

۳/۱

فسانه‌ی عاشقان خواندم شب و روز کنون در عشق تو افسانه گشتم

۱۴۹۹/۳

چو مؤمن آینه‌ی مؤمن یقین شد چرا با آینه ما روگرانیم

۱۵۳۵/۳

۸. به کار بردن اصوات علم موسیقی و اصوات حیوانات و اشیاء

مسئله دیگری که در دیوان شمس بدان بر می‌خوریم وجود کلمات و اصواتی است که «معنای لغوی ندارد و فقط حکایت از صوتی می‌کند، مثل هجاهایی که موسیقیدانان برای بیان وزن و آهنگی به کار می‌برند، از قبیل تن تن، تن تنن، لم لم، قم قم».^۱ برای مثال مصرع دوم بیت زیر تنها از همین اصوات تشکیل شده است:

گفت من نیز تو را بر دف و بریط بزنم تنن تن تنن تن تنن تن تنن

۱۹۹۱/۴

چند نمونه دیگر:

مرد سخن را چه خبر از خمشی همچو شکر

خشک چه داند چه بود ترللا ترللا

۳۸/۱

مطربا بهر خدا تو غیر شمس‌الدین مگو

بر تن و جان وصف او بنواز تن تن تن تن

۱۹۷۸/۴

سرنهم آنجا که سرم مست شد گوش نهم سوی تنن تن تنن

۲۱۰۸/۴

گاه نیز مولانا صوت حیوانات یا اشیای خاصی را در شعر می آورد. برای مثال، صوت «چینگ چینگ» یا «چاغ چاغ» در بیت زیر، صدای نازک موشی است که در چنگ گریه اسیر شده است:

غم چینگ چینگ کرد چو در چنگ گریه، موش

گو چینگ چینگ می کن و گو چاغ چاغ چاغ

۱۲۹۸/۳

«بقریقو» نیز در بیت زیر تقلیدی از صدای کبوتر است:

بلیانت ز دست شد سر او باز مست شد

زند او باز این زمان چو کبوتر بقریقو

۲۲۵۵/۵

در بیت زیر، «لَمْ لَمْ وَلَمْ» صوت برخاسته از کوفتن طبل است:

اشکم دهل شدست ازین جام دم به دم

می زن دهل به شکر دالَم و لَمْ و لَمْ

۱۷۰۴/۴

۹. آوردن اوزان شعری در میانه یا پایان غزلها

نکته بدیع دیگر در سطح آوایی دیوان شمس این است که مولانا در میانه و بیشتر در پایان برخی غزلها به دلایل مختلف به وزن غزل مربوط اشاره کرده است. در غزلی که پس از این می آید، او برای ابراز شکوه و شکایت خویش از بیت و غزل، به وزن شعر اشاره کرده است:

رستم ازین نفس و هوا، زنده بلا مرده بلا

زنده و مرده وطنم نیست بجز فضل خدا

رستم ازین بیت و غزل ای شه و سلطان ازل

مفتعلن مفتعلن مفتعلن کشت مرا

۳۸/۱

در غزل بعد نیز، او برای اینکه بر خود نهیب زند و خود را از گفتن باز دارد، «فاعلاتن فاعلاتن فاعلات» را، که وزن شعر اوست، در آخرین بیت غزل درج می‌کند، و بدین ترتیب، برای پی بردن به وزن این شعر و نظایر آن دیگر نیازی به تقطیع عروضی نیست:

چون نداری تاب ذاتش چشم بگشا در صفات

چون نبینی بی جهت را نور او بین در جهات ...

رو خمش کن قول کم گو بعد ازین فعال باش

چند گویی فاعلاتن فاعلاتن فاعلات

۳۸۶/۱

نمونه‌های دیگر:

مستفعَلن مستفعَلن مستفعَلن مستفعَلن باب البیان مغلق قل صمتنا أُولی بنا

۲۸/۱

مفتعلن مفاعِلن مفتعلن مفاعِلن در مگشا و کم نما گلشن نو رسیده را

۴۶/۱

شعرش از سر برکشیم و حور را در برکشیم

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعِلن

۱۹۴۹/۴

مفتعلن مفتعلن مفتعل فعللن فعللن فعللن

۲۱۲۸/۵

۱۰. مطابق نبودن تعداد ابیات غزلیات مولانا با تعداد ابیات معمول در غزل فارسی «ویژگی چشمگیر دیگر در غزلیات مولانا محدود نبودن ابیات به تعدادی است که معمولاً برای غزل تعیین کرده‌اند».^۱ تتبع و تحقیق در سنت غزل سرایی فارسی این

نکته را بر ما آشکار می‌سازد که معمولاً تعداد ابیات غزلها از پنج تا شانزده یا هفده بیت متغیّر بوده است؛ اما در دیوان شمس چنین قاعده‌ای به هیچ وجه رعایت نشده است. در این دیوان، تعداد ابیات غزل بین دو تا هشتاد و دو بیت در نوسان است. برای مثال غزل زیر تنها از دو بیت برخوردار است:

زهی سرگشته در عالم سروسامان که من دارم

زهی در راه عشق تو دل بریان که من دارم

وگر در راه بازار غم عشقت خریدارم

به صد جانها بفروشم ز عشقت آنچه من دارم

۱۴۴۲/۳

و غزل بعد، غزلی سه بیتی است:

نظری به کار من کن که ز دست رفت کارم

به کسم مکن حواله که بجز تو کس ندارم

چه کمی درآید آخربه شرابخانه تو

اگر از شراب وصلت ببری ز سر خمارم

چونیم سزای شادی ز خودم مدار بی‌غم

که در این میان همیشه غم توست غمگسارم

اما غزلیاتی با مطلعهای زیر هر کدام به ترتیب دارای ۳۸، ۴۳، ۴۳، ۴۵، ۴۷ و

۸۲ بیت است:

مستی و عاشقی و جوانی و جنس این آمد بهار خرم و گشتند همنشین

۲۰۴۶/۴

بویی همی آید مرا مانا که باشد یار من بریاد من پیمود می آن با وفا خمّار من

۱۷۹۱/۴

خرامان می‌روی در دل چراغ افروز جان و تن

زهی چشم و چراغ دل زهی چشمم به تو روشن

۱۸۴۷/۴

آن خواجه را در کوی ما در گل فرو رفته ست پا

با تو بگویم حال او برخوان اذا جاء القضا

۲۷/۱

ای مبدعی که سگ را بر شیر می فزایی سنگ سیه بگیری آموزش سقایی

۲۹۴۴/۶

ای ز تو مه پای کوبان و ز تو زهره دف زنان

می زنند ای جان مردان عشق ما بر دف، زنان

۱۹۴۰/۴

مطابق نبودن تعداد ابیات غزلیات مولانا با تعداد ابیات معمول در غزل فارسی دلیل دیگری است بر اینکه غزلیات مولانا از پیش اندیشیده و کوشیده نبود، بلکه «جوشیده» بود؛ ساخته و بافته نبود، بلکه یافته و تافته بود. تعداد ابیات غزلیات او به میزان جوش و خروش درونی او بستگی داشت و دریای روح و جان او به تناسب وزشهای احساسات و عواطف او موج بر می داشت. اگر نسیمی نرم بر این دریا می وزید، چینی چند بر آن می نشست و سپس آرام و خاموش می ماند، و اگر طوفانی مرکب بر آن می تازید، امواجی سهمگین از آن بر می خاست، و تا طوفان در ترکتازی بود، امواج در رقص و بازی بودند. این است که می بینیم «غزلیات او گاه بسیار کوتاه و گاه بسیار بلند است ... آنجا که شور و شوق و وجد او یا به عبارت دیگر، معنی تمام می شده، غزل را تمام می کرده است. در غزل ۷۷۲ (ج ۲) حس می کند که غزل تمام نشده است، این است که در مقطع، خطاب به مطرب می گوید:

دو سه بیت مانده باقی، تو بگو، که از تو خوشتر

که ز ابر منطق تو دل و سینه اخضر آمد.^۱

در پایان غزلی دیگر، مطرب را چنین مورد خطاب قرار می‌دهد:

باقی این غزل را ای مطرب ظریف

زین سان همی شمار که زین سانم آرزوست

۴۴۱/۱

گویی که به نظر او «موسیقی ... دنباله شعر است؛ شعری که در آن آواها جای واژگان را گرفته است. واژگان اندیشه را برمی‌تابند، لیک آواها یکسره انگیزه شده‌اند»^۱ و «شعر آنگاه که به یکبارگی از بند اندیشه رست، ناچار از بنیاد دیگرگون می‌شود؛ سرشت و ساختاری دیگر می‌یابد. در آن هنگام دیگر شعر نیست، موسیقی است؛ واژگان در آن به آواها دیگرگون خواهد شد».^۲

۲-۳ سطح لغوی یا سبک‌شناسی واژه‌های دیوان شمس

یکی از تعاریف سبک «نوع‌گزینش واژه‌ها و عبارات» است، و این‌گزینش ممکن است در «محور جانشینی» (paradigmatic axis) صورت گیرد یا در «محور همنشینی» (axis syntagmatic) «با توجه به اینکه بحث مترادف در سبک‌شناسی منتفی است و بین لغات به ظاهر مترادف هم به هر حال اختلاف ظریف معنایی است، هرگزینشی باید مبین هدفی یا نشانگر سبکی باشد».^۳ بدین ترتیب با پی‌بردن به نوع‌گزینش شاعر یا نویسنده در دو محور جانشینی و همنشینی و دست‌یافتن به علل آن می‌توان سبک اثر و متن را تحلیل کرد. همچنین‌گزینش ممکن است خود آگاه یا ناخودآگاه انجام گیرد. تفاوتی که منتقدان بین شعر و نظم قائل شده‌اند از همین جا ناشی می‌شود. گزینش آگاهانه نظم‌ی بیش نیست؛ نظم‌ی برساخته و تصنعی که چون با هیچ انگیزه‌ای همراه نیست، هیچ انگیزشی را موجب نمی‌شود. اما گزینش ناخودآگاه همان شعر و هنر راستین است. در حقیقت «هنر جوشش ناخودآگاه است».^۴ از

۱. کزازی، در دریای دری، ص ۱۰.

۲. همان‌جا.

۳. شمیس، کلیات سبک‌شناسی، ص ۲۴.

۴. کزازی، پیشین، ص ۶.

این رو «هنرمند راستین تا به خود است آفرینشی نمی تواند داشت. کاروساز و روند آفرینش هنری با خود باختگی و بی خویشی هنرمند آغاز می گیرد. تلاش آگاهانه هنرمند تا بدان جاست که روزی به جهان درون خویش، به آنچه روانشناسان آن را ناخودآگاه می نامند، بگشاید. پس از آن، هنر خود از این روزن خواهد جوشید».^۱

پس از آنکه هنر از روزن ناخودآگاه جوشید و کسوت شعر به خود پوشید، شاعر ممکن است یکی از دو شیوه را در پیش گیرد: یا آنکه در این محصول جوشش درونی دست ببرد و آن قدر در آن بکوشد که آن را کاملاً بپیراید و بپالاید و یا آنکه بی هیچ تغییری یا با اندک تصرفی آن را به پیشگاه هنرشناسان و شعر دوستان عرضه کند. شعر حافظ نمونه والا و گویای هنر نوع نخست یعنی شعر جوشیده کوشیده و هنر خودجوش ویراسته و پیراسته است. محور جانشینی و همنشینی واژه ها و عبارات غزلیات او به گونه ای است که به ندرت می توان در آن به گزینشی شایسته تر و بایسته تر دست زد. نقطه مقابل حافظ در این زمینه مولانا است. «مولوی غالب غزلیات خود را «زنده» گفته است؛ بدین معنی که به کنجی ننشسته و در جدال کاغذ و قلم شعر نساخته است، بلکه غالباً، بر طبق مدارک بسیار، آنها را فی البداهه در مجالس رقص و سماع در حالت وجد سروده است، چنان که خود گوید:

تو مپندار که من شعر به خود می گویم تا که بیدارم و هشیار یکی دم نزنم
از این روی زبان رسمی ادبی گاه در شعر او دچار نوسانات یا نقایصی است؛ ولی همین جنبه به غزلیات او تشخیص و اصالت داده است و از طرف دیگر آثار او را سرشار از مضامین نو و باروح کرده است».^۲ بدین ترتیب، گاه مولانا در اشعار سروده شده، که مریدان آنها را نوشته بودند، هیچ دست نمی برد و تغییری نمی داد و گاه اندک تغییرات و اصلاحاتی در آن ایجاد می کرد. «بیان مولانا بیش از هر شاعر دیگری حال و هوای سوررئالیستی دارد؛ بدین معنی که اغلب بازنمونی آزاد و بی تکلف و جریانی سیال از ژرفناها و «نهانخانه های دورانیش» (به قول نظامی) و

۲. شمیسا، سیر غزل در شعر فارسی، ص ۱۰۷.

۱. همان، ص ۴.

هزارتوهای ضمیر ناخودآگاه است».^۱ آنچه در غزلیات مولانا اصالت دارد فکر است نه فرم و محتوا و معنی است نه قالب و لفظ. «مولانا شعر خویش را مطلقاً به حسن ترتیب الفاظ وصف نکرده است. حق هم این است که حسن ترتیب الفاظ امری است در بلاغت و فصاحت شاعر درجه دوم ... آنچه مولانا سخن خود را با آن وصف می‌کند قوّت تأثیر است».^۲ اگر بخواهیم اندکی علمی‌تر و دقیق‌تر به موضوع بنگریم باید مولانا را شاعری ژرف ساختگرا بنامیم. «اگر کلّ یک اثر شعری را یک ساختار بدانیم، این ساختار از دو جنبهٔ روساخت و ژرف‌ساخت تشکیل می‌شود. بنابراین در یک تقسیم‌بندی اجمالی و استعجالی می‌توانیم شاعران را بر اساس میزان و نحوهٔ گرایش هر کدام به هر یک از دو جنبهٔ یاد شده، یا دقیق‌تر بگوییم غلبهٔ توجه و تعلق خاطر نسبت به هر یک از این دو جنبه، به شاعران روساختگرا (یا بیان‌گرا) و ژرف‌ساختگرا (یا مفهوم‌گرا) تقسیم کنیم».^۳ غلبهٔ توجه به ژرف‌ساخت در دیوان شمس باعث شده است که روساخت در بعضی موارد دچار نقص شود. «بدیهی است وقتی اجتهاد و توجه ادیبانه در کار نباشد و سخن از روی بی‌خودی و مستی ادا گردد، اگرچه سخن را سوز و حالی دیگر خواهد بود، ولی از طرفی جانب لفظ مهمل می‌ماند و ناچار ضعف و فتوری در بنیان آن راه می‌یابد. روی همین اصل است که غزلیات مولانا از لحاظ فصاحت یکدست نیست و غث و سمین فراوان دارد؛ گاهی معانی در آسمان هفتم است و الفاظ که در حقیقت کالبد معنی است، مناسب و در خور آن نیست».^۴

درست است که محور جانشینی واژه‌ها و عبارتهای غزلهای مولانا آسیب‌پذیر است و می‌توان در آن به گزینشهایی بهتر و مناسب‌تر دست زد، اما باید دانست که همین گزینشهای ناخودآگاه، که تغییر و تصرف چندانی در جهت اصلاح

۱. حمیدیان، سعید، آرمانشهر زیبایی: گفتارهایی در شیوهٔ بیان نظامی، ص ۴۱-۴۲.

۲. فروزانفر، مجموعهٔ مقالات و اشعار، ص ۳۳۲. ۳. حمیدیان، پیشین، ص ۳.

۴. مؤتمن، تحوّل شعر فارسی، ص ۲۷۵.

آنها صورت نگرفته، موجب شده است که شعر مولانا ترجمان واقعی روح و روان او باشد. در واقع این تعریف «بوفن» از سبک که «سبک، خود شخص است» تنها موقعی مصداق پیدا می‌کند که گزینش ناخودآگاه انجام گیرد. تنها در این صورت است که واژه‌ها طنین و پژواک حقیقی روح شاعر و نویسنده خواهند بود. از این رو «بیشتر سبک‌شناسان برگزینشهای ناآگاهانه تکیه کرده‌اند و گفته‌اند هر چه نوشته‌ای آگاهانه‌تر باشد سبک حقیقی را کمتر نشان می‌دهد. به عقیده بسیاری از سبک‌شناسان، گزینش ناخودآگاه بیشتر expressive یعنی بیانگر و پر معنی و رساست و جنبه‌های روانی و اجتماعی را نشان می‌دهد و گزینشهای خودآگاه معمولاً impressive یعنی انفعالی و تأثیری است و جنبه‌های تعلیمی و بلاغی را بیان می‌کند».^۱ استاد زرین کوب نیز بر این باورند که «سبک وقتی ناخودآگاه است حاکی است از افکار و احوالی که شاعر تمایلی به ابراز آن و افشا کردنش نداشته است. اینجاست که می‌توان گفت شعر بی‌دروغ است و آنچه شاعر می‌گوید حقیقت است و صدق. نهایت آنکه فهم مقصود او لازمه‌اش هوشی است خاص و محرم این هوش جز بیهوش نیست. اما سبک خودآگاه حاصل جستجویی است که شاعر برای بیان چیزی دارد - که بیان آن غایت اوست».^۲ از این رو مولانا همان گونه که می‌اندیشید، می‌دید، و همان گونه که می‌دید، دست به گزینش واژه می‌زد، و بدین ترتیب، واژه‌های او پیامبران راستین اندیشه او بودند.

سؤالی که در اینجا مطرح است این است که معنی گرایی مولانا و توجه بسیار او به ژرف ساخت و گزینشهای ناخودآگاه او تا چه حد به شعر مولانا صبغه و صورت «شخصی» بخشیده است و به دیگر بیان، از نظر صرفی، واژگان شعر او دارای چه ویژگیهایی است و این ویژگیها تا چه حد غزلیات او را از غزلیات دیگر شعرا متفاوت و ممتاز کرده است. در زیر به برخی از این ویژگیها اشاره می‌شود:

۱. شمیسا، کلیات سبک‌شناسی، ص ۲۶.

۲. زرین کوب، شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب، ص ۱۸۷-۱۸۸.

۱. گستردگی واژگان

وسعت استفاده مولانا از واژگان فراخ زبان فارسی چنان است که ترتیب دادن فرهنگ لغتی از آن می‌تواند بسیاری از نیازهای گفتاری و زبانی ما را برآورده سازد و از رفتن به سراغ سایر فرهنگها و قاموسها بی‌نیاز کند. «دیوان شمس به لحاظ گستردگی واژگان در میان مجموعه‌های شعر زبان فارسی، بخصوص در میان غزل‌سرایان استثناست. این گسترش و تنوع ناشی از وسعت دامنه معانی مورد نظر مولانا و تعبیرات اوست. به خلاف بسیاری از شاعران گذشته که خود را در تنگنای واژگان رسمی محدود می‌کردند، مولانا کوشیده است تا زبان را در شکل ساری و جاری آن به خدمت گیرد. در حقیقت، معانی فراوان و لحظه‌های متنوع و حالها و تجربه‌های بی‌شمار، استفاده از واژگانی زنده‌تر و فراخ‌تر را ایجاب می‌کرده است».^۱

در غزلیات او به همه نوع لغت و واژه بر می‌خوریم: گاه لغات، عامیانه و مربوط به زندگی عادی و روزمره است و گاه رسمی، عالمانه، ادبی و شاعرانه؛ گاه با اصطلاحات خاص عرفانی روبه‌رو هستیم و گاه با واژه‌هایی که جنبه شرعی و مذهبی دارند؛ گاه لغات، فارسی اصیل است و گاه عربی و ترکی و یونانی. همچنین شمار واژه‌های غیرفصیح، نادرستی، خودساخته و مخالف قواعد صرفی در دیوان شمس بسیار است. مولانا به معانی می‌اندیشد و معانی خود الفاظ خاص خویش را بر می‌گزینند و ملاک در این بین انتقال پیام است، و از آنجا که دامنه و گستره معانی مکنون ضمیر مولانا بسیار وسیع است، الفاظ و ترکیبات و عباراتی که از این معانی مستور پرده برگیرند و آنها را به جلوه در آورند نیز بسیار گسترده و وسیع است. «جهان بی‌کران اندیشه و تخیل دورپرواز و پهناور مولوی و عطش نیاز به بیان و تقریر آنها موجب آمده که وی به زبان و واژگان معمول و معهود - که تاب تعبیر مفاهیم مورد نظر او را نداشته - اکتفا نکند و با آفرینش ترکیبات و تعبیرات تازه به زبان شعر فارسی چالاکی و طراوت و توانی هر چه بیشتر ببخشد».^۲

۱. شفیع کدکنی، گزیده غزلیات شمس، ص بیست و یک.

۲. یوسفی، چشمه روشن، ص ۲۱۸.

۲. لغات و عبارات عربی

از آنجا که مولانا شیفته فرهنگ اسلامی بود و بیشتر عمر خود را به تحصیل و تدریس علوم اختصاص داد که منابع اصلی آنها به زبان عربی بود، واژه‌ها و ترکیبات عربی در نثر و نظم به جای مانده از او بسیار است و از آنجا که او بیشتر به معنی می‌اندیشید تا به لفظ، فارسی و عربی بودن لغات چندان تفاوتی برای او نمی‌کرد و رسایی پیام در آنها بیشتر لحاظ می‌شد. آنچه در این قسمت سبک مولانا را از دیگر شاعران مکتب عراقی که درصد لغات عربی در شعر آنها نیز بالاست جدا و مشخص می‌کند، نوع به کارگیری لغات و ترکیبات عربی است. توضیح اینکه لغات عربی موجود در دیوان شاعرانی چون سعدی و حافظ بیشتر لغاتی هستند که در قرن هفتم و هشتم در زبان گفتار و نوشتار متداول بودند و به کارگیری آنها در شعر برای کسی غریب و دور از انتظار نبود، اما در غزلیات مولانا به واژه‌ها و ترکیباتی برمی‌خوریم که در زبان فارسی خاصه در غزل به ندرت به کار می‌رفته‌اند. این الفاظ گاه غزلیات مولانا را از لطافت و خوش‌نوایی که لازمه غزل است، دور کرده است؛ خاصه اینکه برخی از این لغات برای خوانندگان غزلیات شمس مفهوم نیست:

شمس تبریزی! بر آراز چاه مغرب، مشرقی

همچو صبحی کو بر آرد خنجر مغمود را

۱۳۴/۱

این خواجه را چاره مجو، بندش منه، پندش مگو

کانجا که افتاده‌ست او نی مفسقه نی معبده است

۳۲۱/۱

اگرچه زار گردد تازه رویست ضحوی عاشقان را خوی و دابست

۳۵۹/۱

به خدمت لب‌ت آمد به انتجاع، شکر

که از لب شکرین بخش یک دو صاع شکر

۱۱۵۰/۳

لعلها را درخش او صیقل سیم و زر را کفایتش صواغ

۱۳۰۰/۳

کان زمردیم ما آفت چشم ازدها

آنکه لدیغ غم بود حصّه اوست و اسف ...

نخله خشک ز امر حق داد ثمر به مریمی

یافت ز نفخ ایزدی مرده حیات مؤتلف

۱۳۰۱/۳

تو آن ما و من آن تو همچو دیده و روز چرا روی ز بر من به هر غلیظ و عتل

خدای را بنگر در سیاست عالم عقول را بنگر در صناعت انمل

۱۳۵۸/۳

بس کن در آ در انجمن در انخلاق مرد و زن

می ساز و صورت می شکن در خلوت فخره‌ای

۲۴۴۵/۵

گاه مولانا، به همان شیوه که در مثنوی عمل می‌کرد، جمله‌ها و عبارات عربی و بیشتر قرآنی را در شعر درج می‌کند و این مسئله به غزلیات او صورت و فرمی متفاوت با غزلیات دیگر شعرا می‌بخشد:

هله صدر و بدر عالم منشین مخسب امشب

که براق بر درآمد «فاذا فرغت فانصب»

نفسی فلک نیاید دو هزار در گشاید

چو امیر خاص «إقرأ» به دعا گشاید آن لب

سوی بحر رو چو ماهی که بیافت در شاهی

چو بگوید او چه خواهی؟ تو بگو «إلیک أَرغب»

۳۰۱/۱

از «سقاهم رُبهم» بین جمله ابرار مست

وز جمال لایزالی هفت و پنج و چار مست ...

تن چو سایه بر زمین و جان پاک عاشقان

در بهشت عشق «تجری تحتها الانهار» مست

۳۹۸/۱

جدای از لغات و ترکیبات و عبارات عربی، ملمعات زیادی نیز در غزلیات شمس آمده است. مولانا در این ملمعات از هیچ سنت و قاعده خاصی پیروی نمی‌کند. گاه تنها یک یا دو بیت به فارسی است و بقیه به عربی و گاه به عکس. غزلیات عربی دیوان شمس نیز چندان زیاد است که می‌توان از آنها دیوانی جداگانه ترتیب داد. از آنجا که هدف ما در این تحقیق، بررسی و تحلیل غزلیات فارسی مولانا است، از بحث در مورد غزلیات عربی دیوان او خودداری می‌کنیم.

۳. واژه‌های ترکی و یونانی

در سال ۶۱۷ سلطان العلماء، بهاء ولد، به دلیل حمله قریب الوقوع مغول یا به سبب اختلاف با خوارزمشاه، به همراه خانواده و فرزندش جلال‌الدین مهاجرت طولانی خود را از بلخ آغاز کرد. در آغاز این سفر، جلال‌الدین سیزده ساله بود. آنها از نیشابور و بغداد گذشتند و آهنگ حجاز و حج کردند. پس از آن، از چندین شهر و دیار دیگر نیز گذشتند و در سال ۶۲۶ به شهر قونیه در آسیای صغیر، که تحت حکومت سلاجقه روم بود، رسیدند. «در آن روزگار کشور روم پناهگاهی مأمون و مطمئن برای فضلا و دانشمندان و هنرمندان ایرانی بود که از بلای ناهنجار هجوم مغول و تاتار بدان مملکت می‌گریختند و در کنف پادشاهان سلجوقی و وزرای فضل‌پرور ایشان می‌آسودند و به نشر زبان و ادبیات فارسی و علوم و فنون و هنرهای ایرانی در آن سرزمین می‌پرداختند».^۱ علاء‌الدین کیقباد، سلطان سلجوقی، مقدم آنها را گرامی داشت. «روزگاری که مولانا و پسرش، سلطان ولد، در کشور روم (اناطولی) می‌زیستند زبان ادبی و درباری آن دیار زبان فارسی، زبان مهاجمان سلجوقی، ترکی

و زبان مردم بومی، گویشی یونانی بوده است، که تا آغاز سده بیستم هنوز در بعضی جاها رواج داشته است. بنابراین طبیعی است اگر واژه‌هایی از این دو زبان اخیر یعنی ترکی و یونانی در دیوان آنها یافت شود.^۱ بدین ترتیب، هر چند اهل دیوان، علما، صوفیه، شعرا و اکثریت سکنه یعنی محترفه و بازرگانان و تعداد زیادی از وزرا و عمال و ارکان دولت به زبان فارسی سخن می‌گفتند و مکاتبات آنها نیز بیشتر به زبان فارسی بود، اما «وجود پاره‌ای ابیات و قطعات که از عهد مولانا و پسرش سلطان ولد به ترکی یا یونانی در نزد مولویه باقی است استمرار نفوذ لهجه‌های محلی را در زبان اهل شهر در این ایام نشان می‌دهد».^۲ بیت زیر از دیوان شمس، حضور سه گروه فارسیان (طط = تات، که منظور فارسی‌زبان است) و رومیان و ترکها را در قونیۀ آن روز که مرکز حکومت سلاجقه روم بود، نشان می‌دهد:

اگر ططسن اگر رومین و گر ترک زبان بی زبانان را بیاموز

۱۱۸۳/۳

یکی از دلایل وجود لغات ترکی در دیوان شمس این است که بسیاری از ترکمانان که امرا و لشکریان حکومت سلاجقه روم را تشکیل می‌دادند، ترک‌زبان بودند. «کمترین‌ای هم به نام اکدشان (اکادشه) وجود داشت که نژاد آمیخته‌ای از ترک و یونانی بود».^۳ وجود واژه‌های ترکی در دیوان شمس در واقع انعکاس زبان این گروه‌هاست. مهم‌تر از آن، ترک‌زبان بودن شمس تبریزی، محبوب و مراد مولاناست که مولانا در بسیاری از ابیات دیوان شمس که واژه ترک یعنی زیبارو را می‌آورد، گوشۀ چشمی نیز به این ترک تبریزی دارد. در این گونه ابیات است که مولانا علاقه‌مند می‌شود واژه‌ها و جملاتی را به ترکی بیاورد. اینک چند نمونه:

اما چنین نماید کاینک تمام شد چون ترک گوید «اشپو» مرد رونده را

۲۰۱/۱

۱. ماهیار نوابی، یحیی، «غزلی از مولانا با قافیۀ یونانی»، آئینده، ص ۶۸۶.

۲. زرین‌کوب، پله پله تا ملاقات خدا، ص ۶۵-۶۶. ۳. همان، ص ۶۶.

واسطه برخاستی گر نفسی ترک عشق

پیش نشستی به لطف کای چلیپی کیمسن

۲۰۶۱/۴

به صلح آمد آن ترک تند عربده کن گرفت دست مراگفت: تَکْرِی یَرْ لَغُسُنْ

۲۰۸۵/۴

ای ترک ماه چهره چه گردد که صبح تو

آیی به حجره من و گویی که: گل برو؟!

تو ماه ترکی و من اگر ترک نیستم

دانم من این قدر که به ترکیست آب، سو ...

ای ارسلان، قلع مکش از بهر خون من

عشقت گرفت جمله اجزام مو به مو

برما فسون بخواند ککجک ای قُشَلَرُنْ

ای سَزُدِش تو سیرک سزدش قنی بجو ...

دَکُتُر شنیدم از تو و خاموش ماندم

غَمَاز من بسست درین عشق رنگ و بو

۲۲۳۳/۵

وجود برخی واژه‌ها، جمله‌ها و ابیات یونانی در دیوان شمس انعکاس زبان

گروهی از بومیان رومی شهر قونیه است که به آیین نصارا بودند. همچنین، همان

طور که گفته شده گروه اندکی به نام اکادشه در شهر قونیه می‌زیستند که نژاد

آمیخته‌ای از ترک و یونانی داشتند. چند ملّمع معدود در دیوان شمس وجود دارد

که مولانا در آنها به زبانهای فارسی، عربی و یونانی سخن گفته است. ملّمع زیر یکی

از آنهاست:

بوسیسی افندیمو هم محسن و هم مه رو

نیپو سرکینیکا چونم من و چونی تو

یا نعم صباح ای جان مستند همه رندان

تا شب همگان عریان با یار در آب جو

یا قوم اتیناکم فی الحب فدیناکم
مذنحن رأیناکم امنیتنا تصفوا
گر جام دهی شادم، دشنام دهی شادم
افندی اوتی تیلس ثیلو که برا کالو
چون مست شد این بنده بشنو تو پراکنده
قویئز می کناکیمو سیمیرا برالالو ...

پویسی چلبی پویسی ای پوسه اغاپوسی
بی نخوت و ناموسی این دم دل ما را جو ...

۲۲۶۴/۵

همچنین غزلی که با مطلع زیر آغاز می شود به چهار زبان فارسی، عربی،
ترکی و یونانی است:

افندس مسین کاغا یومیندن . کابیکینونین کالی زویمسن

۲۱۲۱/۵

متأسفانه واژه های یونانی دیوان شمس نه در فرهنگنامه پایان دیوان (مجلد هفتم) و نه در هیچ واژه نامه دیگری نیامده و معنی نشده است؛ اما دو نفر به نامهای بورگیر و مانتران این اشعار یونانی را در مقاله ای به نام «چند شعر یونانی از سده سیزدهم به خط عربی» آورده و معنی کرده اند.^۱ البته این دو به غزلی از دیوان شمس با قافیه یونانی، که ذیلاً آورده می شود، و سایر واژه های یونانی پراکنده در دیوان شمس اشاره ای نکرده اند. دکتر ماهیار نوابی واژه های یونانی غزل مزبور را معنی کرده اند.^۲ ما پس از آوردن تمام غزل در ذیل، معانی واژه های یونانی آن را به نقل از آن استاد فرزانه نقل می کنیم:

۱. برای دستیابی به مأخذ و مرجع این مقاله رجوع کنید به: ماهیار نوابی، پیشین، ص ۶۸۶.

۲. رجوع کنید به: همان، ص ۶۸۹.

۱. نیمشب از عشق تا دانی چه می‌گوید خروس
«خیز شب را زنده دار و روز روشن نستکوس»
۲. پرّها بر هم زند یعنی دروغا خواجه‌ام
روزگار نازنین را می‌دهد بر آنموس
۳. در خروش است آن خروس و تو همی در خواب خوش
نام او را طیر خوانی نام خود را اثربوس
۴. آن خروسی که تو را دعوت کند سوی خدا
او به صورت مرغ باشد در حقیقت انگلوس
۵. من غلام آن خروسم کو چنین پندی دهد
خاک پای او به آید از سر واسیلیوس
۶. گرد کفش خاک پای مصطفی را سرمه ساز
تا نباشی روز حشر از جمله کالویروس
۷. رو شریعت را گزین و امر حق را پاس دار
گر عرب باشی و گر ترک و وگر سراکنوس

۱۲۰۷/۳

معانی واژه‌های یونانی: (۱) نستکوس: روزه، (۲) آنموس: باد، (۳) اثربوس (اثربوس): انسان، (۴) انگلوس: فرشته، (۵) واسیلیوس: شاه، (۶) کالویروس: راهب، (۷) سراکنوس: نامی است که یونانیان و رومیان به عربهای چادرنشین «بادیه‌الشم» و کویرهای آن سامان که به مرزهای امپراتوری رم شرقی حمله می‌بردند، داده بودند.

۴. استفاده از واژه‌های غیررسمی و عامیانه

یکی از مهم‌ترین دلایل گستردگی واژگان در دیوان شمس، استفاده وسیع مولانا از واژه‌هایی است که در زندگی عادی و روزمره مردم به کار می‌رفته است. مولانا عالی‌ترین مسائل عرفانی را با استفاده از واژه‌های مردم کوچه و بازار بیان کرده است؛ کاری که نه پیش از او و نه پس از او کسی نتوانست در این سطح به انجام آن

موفق شود.» او شاعری بود که هیچ گاه از مردم جدا نمی شد. تمام استعارات خود را از میان مردم می گرفت، و از این روست که در ابداعات او نیروی زاینده حیات نهفته است. زمین، مزرعه، بذر، آسیاب، زراعت، خرمن، آب و جویبار ... از اصیل ترین عناصر اشعار اوست. استعاره های او همه از این نوع زندگی سرچشمه می گیرد: شهر، ده، بازار، کوه، تپه، صحرا، خارپشت، دانه و دام، شیر، نهنگ، گربه، سگ، مورچه، مگس، حتی دست بر سر زدن مگس، دریا، پرگاه، تندباد، ماسه، کویر، بیابان و تخته سنگ، لب بام، دیوار، نور، آفتاب، چشمه و کوزه، دریا و موج، کشتی و محموله کشتیها، شنا و دهان گشودن و نبستن به هنگام شناگری، ماهی و قدرت فریاد نداشتن ماهیان، جنگلها و شیرهای نهان شده در آنها ... همه خمیرمایه استعارات مولانا را تشکیل می دهند.^۱ برای مثال، واژه های سبو، کوزه، میرآب، کاسه، پالیز، خربز (خربزه)، خر، بز، ریگ، دیگ، خروس، زاغ، دوغ، و سیر در بیت های زیر، همگی از تداول روزمره گرفته شده اند:

بشکن سبو و کوزه ای میرآب جانها تا وا شود چو کاسه در پیش تو دهانها
۱۹۲/۱

خامی سوی پالیز جان آمد که تا خربز خورد
دیدي تو یا خود دید کس کاند ر جهان خر، بز خورد
۵۲۹/۲

تشنه ترم من ز ریگ ترک سبو گیر و دیگ
با جگر مرده ریگ ساقی جان در ستیز
۱۲۰۰/۳

در نمازش چو خروسم سبک و وقت شناس
نه چو زاغم که بود نعره او وصل گسل
۱۳۴۵/۳

۱. شمیسا، گزیده غزلیات مولوی، ص ۵۵-۵۶. به نقل از: گولپینازلی، عبدالباقی، مولانا جلال الدین، ترجمه توفیق سبحانی، ص ۴۲۴.

در دوغ او افتاده‌ای خود تو ز عشقش زاده‌ای

زین بت خلاصی نیست خواهی به صد فرسنگ شو

۲۱۳۴/۵

نهادی سیر بر بینی نسیم گل همی جویی؟

زهی بی رزق کو جوید ز هر بیچاره‌ای چاره

۲۲۹۱/۵

برخی از واژه‌های عامیانه با همان تلفظ خاص عوام در دیوان شمس وجود

دارد. واژه‌های زلوبیا، کلیچه، لبلبو، قلف، غلبیر و غلملیچ در بیت‌های زیر نمونه‌ای از

این دسته‌اند:

هله زین جمله در گذر بطلب معدن شکر

که شوی محو آن شکر چو لبن در زلوبیا

۲۴۴/۱

نه از حلاوت حلوی بی حد لب توست

که چون کلیچه فتاده کنون در افواهم؟

۱۷۲۸/۴

تو اگر در فرح نه‌ای که حریف قدح نه‌ای

چه برد طفل از لبش چو بود مست لبلبو

۲۲۵۵/۵

هم فرقی و هم زلفی مفتاحی و هم قلفی

بی‌رنج چه می‌سلفی آواز چه لرزانی؟

۲۶۰۶/۵

آن قراضه‌ی ازلی ریخته در خاک تنست

کو قراضه‌ی تک غلبیر تو گر می‌بیزی؟!

۲۸۶۳/۶

ز بامداد کسی غلملیچ می‌کندم گراف نیست که من ناشتاب خندانم

۱۷۴۰/۴

۵. واژه‌های بر ساخته، نامستعمل و نادستوری

یکی از ویژگی‌های مهم دیوان شمس در سطح زبانی، وجود واژه‌های بر ساخته در آن است؛ واژه‌هایی که پیش از آن در هیچ دیوان و سفینه‌ای یافت نمی‌شود و بسیاری از آنها نیز پس از مولانا به وسیله هیچ شاعر و نویسنده‌ای به کار گرفته نشده است. از این رو، وجود این واژه‌ها در دیوان شمس می‌تواند مختصه‌ای سبکی به حساب آید. در یک تقسیم‌بندی کلی می‌توان این واژه‌ها را به سه دسته تقسیم کرد: دسته نخست شامل واژه‌هایی است که هم از نظر مسائل صرفی و دستوری و هم از جهات معنایی و آوایی و زبان‌شناسی، صیغه و ساخت آنها درست است؛ مانند واژه‌های «سردلب» و «سردچانه» به معنای کسی که سخنش خوشایند و مؤثر نیست:

مشنو غم عشق را ز هشیار کو سردلبست و سردچانه

۲۳۵۱/۵

یا مانند واژه «سیستان» در بیت بعد:

سیب را بو کرد موسی جان بداد باز جو آن بو ز سیستان کیست

۴۳۲/۱

دسته دوم شامل واژه‌هایی است که از نظر صرفی و دستوری درست است، اما از نظرگاه‌های دیگر صحیح نیست؛ مانند واژه «بندنده» در بیت زیر که از نظر صرفی درست مانند «گوینده» است و مشکلی ندارد، یعنی از بن مضارع و پسوند «نده» ساخته شده است، اما از آنجا که تلفظ آن اندکی مشکل است، در نظم و نثر فارسی کاربرد نداشته است:

جان همچو مسیحست به گهواره قالب آن مریم بندنده گهواره ما کو؟

۲۱۷۶/۵

یا مانند واژه «سودناک» که از نظر صرفی بی‌اشکال است، اما از نظر معنایی و همچنین سابقه کاربرد پسوند «ناک» در زبان فارسی صحیح به نظر نمی‌رسد:

خرقه بده در قمارخانه عالم خوب حریفی و سودناک قماری

۳۰۲۹/۶

دسته سوم لغات و ترکیباتی را شامل است که حتی از نظر صرفی و دستوری نیز درست نیست و وجود این گونه واژه‌ها در دیوان شمس، که شمار آنها نیز بسیار است، هر چند از دیدگاه علم دستوری ارزش و بالاتر از آن ضد ارزش است، از نظر علم سبک‌شناسی و حتی زبان‌شناسی دارای ارزش بسیاری است و در شناخت سبک شاعر می‌تواند بسیار رهگشا باشد. برای مثال در غزل زیر واژه‌های «من تر»، «گلشن تر»، «سوسن تر»، «آهن تر» و «جوشن تر» خلاف قاعده ساخته شده‌اند؛ چرا که صفت تفضیلی در زبان فارسی از ترکیب صفت و پسوند «تر» ساخته می‌شود، اما تمام واژه‌های مذکور از ترکیب اسم و پسوند «تر» ساخته شده‌اند:

در دو چشم من نشین ای آنکه از من من تری

تا قمر را وانمایم کز قمر روشن تری

اندر آ در باغ تا ناموس گلشن بشکند

زانکه از صد باغ و گلشن خوش تر و گلشن تری

تا که سرو از شرم قدّت قدّ خود پنهان کند

تا زبان اندر کشد سوسن که تو سوسن تری

وقت لطف ای شمع جان مانند مومی نرم و رام

وقت ناز از آهن پولاد، تو آهن تری

زان برون انداخت جوشن حمزه وقت کارزار

کز هزاران حصن و جوشن روح را جوشن تری ...

۲۷۹۸/۶

واژه‌های «جان تر»، «درمان تر»، «چنین تر»، «آن تر»، «ایمان تر» و «کان تر» که

در جای جای دیوان شمس آمده‌اند، همگی از این نوع‌اند. ریخت و ساخت برخی از

واژه‌ها در دیوان شمس بسیار عجیب و جالب است، مانند واژه «خندمین» به معنی

خنده‌آور در بیت زیر:

راح نما روح مرا تا که روح خندد و گوید سخنی خندمین

۲۱۱۶/۴

و یا واژه «هستانه» در بیت بعد:

دانا شده‌ای لیکن از دانش هستانه بی دانش هستانه رو دیده تو بینا کن

۱۸۷۶/۴

واژه‌های بر ساخته در دیوان شمس چندان زیاد و متنوع است که خود مقال و مجال جداگانه و سیعی را می‌طلبد. برای نمونه، مولانا تنها از واژه بسیط «عشق» واژه‌هایی چون عشق‌بار، عشق‌باره، عشق‌باف، عشق‌خو، عشق‌گیر، عشق‌ناک، عشق‌نویس، عشق‌همّت و عشقین را ساخته است. برای پرهیز از اطالة کلام، در زیر، برخی از این واژه‌ها، بدون اشاره به بیت و شماره آن، آورده می‌شود:

باشش، باشیده، بنداندن، بندنده، بندیدن، پیونده، چراغ‌دل، خواب‌ناک، خوریدن، خوش‌آباد، خاموشه، خمدان، خموشانه، غریبستان، قهرستان، گیجیده، هزارکاره، هم‌جهه، کلوخین، خندنده، ذرایر (جمع ذره)، بیگاه‌خیز، ادبناک، اویان، خنده‌خانه، خوشین، فغانه، خیالانه، خوکرد، خونریزیک، خون‌کهن، خونی‌بک، قندیدن (از قند که اسم است)، قهرباره، کارستان (کارگاه)، کژانه، کرم‌باره، کشانه، گریزانه، گلوپرست، لت‌خواره، مات‌خانه، مستیان (به جای مستان)، فردایی، نمکستان، هشیاره، هم‌استاره، هم‌جمال، همه‌دان، هواپیشه، یارکده، دلکده، یخدان، جان‌سیر، تنگین، بیشه‌ستان، دلانه، دلبرانه، دوانه، ره‌روانه، دوغگین، دیگینه (دیروزی)، روحناک، روحیان، خیالیان، ریزاندن، ریزیدن، جمله‌خوار (آنکه تمامی چیزی را بخورد)، شپش‌ناک و

۶. واژه‌های محوری

در شعر هر شاعری به برخی لغات و اصطلاحات خاص بر می‌خوریم که نسبت به کل واژگان مورد استفاده او جنبه محوری و کلیدی دارند. همواره واژه‌های خاصی سنگینی بار فکر و معانی مورد نظر شاعر را به دوش می‌کشند و رسالت ابلاغ آنها را به عهده دارند. مهم‌ترین راه شناخت این واژه‌های اساسی و محوری، تکرار گونه‌گون آنها در جای جای شعر شاعر است. این واژه‌ها در شناخت سبک شاعر بسیار راهنما و راهگشایند. واژه‌هایی چون رند، مغ، مغبچه، دیرمغان، پیرمغان،

میکده، ساقی، طرّه، جعد، زلف، صوفی، زهد، ریا و ... در شعر حافظ این گونه‌اند. واژه «صبح» در شعر خاقانی از چنان تکرار و تنوعی برخوردار است که برخی او را «شاعر صبح» لقب داده‌اند. همچنین «آینه» در شعر بیدل چنان بازتابی یافته که او را به حق «شاعر آینه‌ها» خوانده‌اند. در دیوان شمس نیز با همه وسعت و عظمتش می‌توان از واژه‌هایی سراغ گرفت که حامل پیام اصلی روح و فکر مولانا باشند. مهم‌ترین این واژه‌ها، دو واژه خورشید (شمس، آفتاب) و دریا (بحر) است:

گهی خورشید را مانم گهی دریای گوهر را

درون، عرّ فلک دارم، برون، ذلّ زمین دارم

۱۴۲۶/۳

بی‌گمان محوری‌ترین واژه در دیوان شمس، خورشید است. اینکه «برخی از نویسندگان به لغات خاصی علاقه دارند و به بهانه‌های مختلف آن را تکرار می‌کنند»^۱ سخنی است کاملاً درست و اساسی. علاقه مفروطی که مولانا به شمس تبریزی داشته، موجب شده است که دیوان او به صورت «منظومه‌ای شمسی»^۲ و «کهکشانی از نور» درآید. در حقیقت «هر زمان که ما در شعر مولوی اشاره‌ای به خورشید می‌بینیم می‌توانیم بدانیم که او آگاهانه یا ناآگاهانه شمس‌الدین را در فکر داشته است»:^۳

ای نور افلاک و زمین چشم و چراغ غیب‌بین

ای تو چنین و صد چنین مخدوم جانم شمس دین

خورشید جان همچون شفق در مکتب تو نو سبق

ای بنده‌ات خاصان حق مخدوم جانم شمس دین

۱۸۱۲/۴

۱. شمیسا، کلیات سبک‌شناسی، ص ۱۵۴.

۲. این تعبیر و تعبیر پس از آن از دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی است (موسیقی شعر، ص ۳۳۹).

۳. شیمل، آن ماری، شکوه شمس، ترجمه حسن لاهوتی، ص ۹۴.

از پی شمس حق و دین دیده گریان ما از پی آن آفتابست اشک چون باران ما
۱۴۸/۱

بیایید بیایید که گلزار دمیده‌ست
بیایید بیایید که دلدار رسیده‌ست
بیایید بیکبار همه جان و جهان را
به خورشید سپاریم که خوش تیغ کشیده است

۳۲۹/۱

چو آفتاب جمالت برآمد از مشرق ز ذره ذره شنیدم که نعم مولانا
۲۲۳/۱

بی جهت نبود که او خود را «غلام و رسول آفتاب» می دانست:
چو غلام آفتابم هم از آفتاب گویم
نه شبم نه شب پرستم که حدیث خواب گویم
چو رسول آفتابم به طریق ترجمانی
پنهان ازو بپرسم به شما جواب گویم
به قدم چو آفتابم به خرابه‌ها بتابم
بگریزم از عمارت سخن خراب گویم
۱۶۲۱/۳

دکتر عبدالکریم سروش می نویسد: «یکی از چیزهایی که در خواندن مثنوی و در دیوان شمس خیلی توجه من را به خود جلب کرد عبارت بود از همین به کارگرفتن وسیع دریا و آفتاب یا آفتاب و خورشید یا بحر و شمس یا نور در ابیات مولوی و کم بودن اینها در اشعار حافظ و دیگر بزرگان ما، و این به گمان بنده آینه بسیار خوبی است برای دیدن روح این بزرگان و مدخل نیکویی است برای ورود به دنیای اسرارآمیز این هنرمندان».^۱ ایشان برای علت توجه و علاقه مولانا به این دو

واژه دلایلی آورده‌اند که ما خلاصه و نقاوه آن را در ذیل هر یک از این دو واژه نقل می‌کنیم.^۱ در این قسمت به علت توجه مولانا به خورشید می‌پردازیم:

۱. پرتوهای خورشید عین خورشید است، پاره‌هایی از وجود خورشید است؛ پس بهترین سمبل است برای عارفی که قائل به وحدت وجود است.

۲. خورشید بی‌توقع هیچ مزد و منتی نسبت به همه بخشندگی دارد، بر همه جا می‌تابد و همه از نعمت نور او می‌توانند بهره‌مند شوند؛ پس بهترین نماد است برای رحمانیت خدا.

۳. خورشید پاک‌کننده است؛ در شرع مقدس اسلام نیز یکی از پاک‌کننده‌ها خورشید است.

۴. خورشید لایبالی و گستاخ است، بر خشک و تر، پاک و ناپاک می‌تابد. خورشید از نظر مولوی تیغ هم دارد؛ تیغ او همان شعاع و نور اوست که با آن پرده‌های ظلمت را می‌برد. عارف نیز باید گستاخ و جسور باشد، سخت‌رو و مقاوم و پا برجا باشد.

۵. آفتاب «بین» است؛ خود دلیل خویش است؛ نیاز به اثبات ندارد.

۶. آفتاب سایه را که از جنس عدم است از بین می‌برد، پس بهترین سمبل است برای فنای عارف در ذات حق.

۷. آفتاب «خواب‌کش» است؛ بیداری‌آفرین است.

۸. خورشید به انسان گرمی و روشنایی می‌بخشد؛ انسان را پشت‌گرم و دلگرم می‌کند.

۹. نور خورشید قوت و غذای چشم است؛ عارف باید «نورخوار» باشد. واژه دیگری که بسیار مورد علاقه و عنایت مولانا است، دریاست؛ دریا با همه جلوه‌ها و متفرعات و مترادفات آن، از قبیل بحر، اقیانوس، قلزم، آب، قطره، باران، موج، جوی، رود، سیل، کف دریا، کشتی، مرغ دریا، ماهی دریا و ... علل توجه

۱. برای بسط و توضیح بیشتر و همراه با شواهد شعری رجوع کنید به: همان، ص ۲۶-۵۰.

مولانا به این واژه را در موارد زیر می‌توان خلاصه کرد:

۱. از نظر مولوی مهم‌ترین خصوصیت دریا عبارت است از «لابالگیری». این مسئله موجب خوفناک بودن دریا می‌شود. این صفت می‌تواند کنایه‌ای باشد از محبوب لابیالی لایزالی که هر که را خواهد به قرب خود می‌رساند و هر که را خواهد از قرب خود محروم می‌سازد. خوفناکی دریا نشانی از جباریت حق است.
۲. موج دریا چیزی جدای از دریا نیست، بلکه عین دریاست، پس موج و دریا می‌توانند نمادهای مناسبی برای بیان اندیشه وحدت وجود باشند.
۳. دریا بخشنده است؛ بخشش او بی‌منت است؛ همه از بخشش او نصیب می‌برند؛ نزدیکان در می‌یابند و انسانهای دور از ساحل از نعمت باران که از دریا برمی‌خیزد، بهره می‌برند.
۴. دریا پاک‌کننده است؛ اصولاً دریا برای پاک کردن ناپاکهاست. اگر نجس به آب و دریا پناه نبرد، چگونه پاک خواهد شد. گناهکار نیز به دریای عفو الهی چشم دوخته است.
۵. مکاری دریا منشأ بسیاری از الهامات برای مولاناست. مکاری دریا این است که کف بر روی آن ظاهر می‌شود و انسانها فریفته آن کف می‌شوند و از عمق و عظمت آب غافل می‌مانند. دنیا نیز دارالغرور است. انسان نباید فریب ظاهر دنیا را بخورد.
۶. دریا پر از راز و اسرار است، با این حال خموش است؛ عارف نیز باید چنین باشد.
۷. دریا راز خود را تنها با مرده و غرقه در میان می‌گذارد، پس مرید باید در نزد عارف کامل مطیع و بی‌اراده باشد.
۸. از دریا باید چون مرکبی استفاده کرد و بر آن روان شد، اگر آب به درون کشتی راه یابد، موجب غرق شدن کشتی خواهد شد. دنیا وسیله است و اگر به هدف تبدیل شود موجب هلاکت انسان می‌شود.
۹. دریا غایت و نهایت همه جوها و رودها و سیلهاست، همان گونه که مبدأ و

منشأ آنها نیز هست. بدین ترتیب «حرکت آدمی به سوی خداوند، که یکی دیگر از مراحل سیر و سلوک عارفانه است، اغلب به سفر سیل یا رود به سوی اقیانوس مانند می شود»^۱:

چو سیلیم و چو جوییم همه سوی تو پوییم
که منزلگه هر سیل به دریاست خدایا

۹۴/۱

سجده کنان رویم سوی بحر همچو سیل

بر روی بحر زان پس ما کف زان رویم

۱۷۱۳/۴

تداعیهای مربوط به دریا در شعر مولانا به همین جا ختم نمی شود. اگر هر یک از مسائلی را که به نحوی با دریا مربوط است در دیوان شمس بررسی و تحلیل کنیم، به شبکه وسیعی از تداعیها دست می یابیم که در شناخت تفکر مولانا و سبک شعر او می تواند بسیار راهگشا باشد. برای مثال، رابطه ماهی و دریا در نزد مولانا تداعی گر بسیاری از مسائل مهم و پیچیده عرفانی است. او با علاقه خاصی بارها این واژه را در شعر خویش به کار گرفته و پاره ای از افکار بدیع خود را با توسل به آن بیان کرده است.

«ماهی در متون عرفانی رمز سالک است که در دریای هستی و خدا و حقیقت دست و پا می زند».^۲ مولانا خود را ماهی دریای معنی و عالم نهان می داند:

چو ماهی باش در دریای معنی که جز با آب خوش همدم نگرده ...
یکی دریاست در عالم نهانی که در وی جز بنی آدم نگرده

۶۵۸/۲

تمام هستی ماهی، دریاست؛ اگر ماهی را از دریا جدا کنند می میرد. عاشق نیز

۱. شیمل، پیشین، ص ۱۱۶.

۲. شمیسا، نگاهی به سهراب سپهری، ص ۱۳۷.

چون جسمی است که جان او معشوق است؛ جسم، بی جان حیاتی ندارد:
 ای دل من در هوایت همچو آب و ماهیان
 ماهی جانم بمیرد گر بگردی یک زمان
 ماهیان را صبر نبود یک زمان بیرون آب
 عاشقان را صبر نبود در فراق دلستان
 جان ماهی آب باشد صبر بی جان چون بود؟
 چونکه بی جان صبر نبود چون بود بی جان جان؟

۱۹۶۸/۴

به دیگر بیان، عاشق به عشق زنده است، و عشق دریاست؛ پس عاشق
 ماهی ای است که در دریای عشق شناور است و اگر او را از این دریا جدا کنند
 خواهد مرد:

دریای عشق را دل من دید ناگهان از من بجست در روی و گفتا: مرا بیاب
 ۳۱۰/۱

همچنین هیچ گاه ماهی را از آب سیری و ملال دست نمی دهد، اما هر که جز
 ماهی زود از آب سیر می شود. سالک نیز هیچ گاه از سلوک به سمت حقیقت خسته
 نمی شود و هیچ عاشقی از عشق ورزیدن دچار ملال نمی شود:

ملالی نیست ماهی را ز دریا که بی دریا خود او خرم نگردد

۶۵۸/۲

اگر تحقیقی بسامدی و روان شناختی در مورد واژه های مورد علاقه و عنایت
 مولانا در کلیات شمس صورت گیرد و نمادها و سمبل های این دیوان کبیر به درستی
 بررسی و تحلیل شود، می توان به روشن شدن پاره های مهم مبهمی از تفکر و
 اندیشه تو در توی مولانا امیدوار بود. چگونه است که او از میان تمام فصول به بهار،
 از میان حالات انسان به خنده و خمشی، از میان خوردنیها به شکر، از میان پرندگان
 به بط و باز و کبوتر، از میان حیوانات خشکی به شتر و شیر و آهو، و از میان حیوانات
 دریا به ماهی و نهنگ توجه و علاقه نشان می دهد؟ چه جنبه هایی از این واژه ها

بیشتر مورد توجه او بوده و او چه استنباطی از هر یک از آنها داشته است؟
عقده گشایی از این واژه‌هاست که ما را به شناخت عقیده او رهنمون می‌شود.
برخی دیگر از ویژگیهای لغوی دیوان شمس:

۷. استعمال «اندر» به جای «در»

واژه «اندر» که از ویژگیهای سبکی دوره سامانی است از دوره‌های بعد (ظاهراً از عهد غزنوی) به صورت مخفف (در) به کار رفته است. کاربرد این واژه در سبک عراقی به نسبت دوره سامانی بسیار کمتر است؛ با این حال، در دیوان شمس بسامد آن بالاست؛ برای نمونه:

ای دل قرار توچه شد؟ وان کار و بار تو چه شد

خوابت که می‌بندد چنین اندر صباح و در مسا؟

۵/۱

خود را مرنجان ای پدر سر را مکوب اندر حجر

با نقش گرمابه مکن این جمله چالیش و غزا

۲۰/۱

شاه پریان بین ز سلیمان پیمبر اندر طلب هدهد طیار رسیده

۲۳۳۳/۵

اندر دلم آمدی چو ماهی چون دل به تو بنگرید جستی

۲۷۴۲/۶

۸. کاف تصغیر، تحقیر، تحییب و ترخم

حجم وسیع کاربرد انواع کاف در دیوان شمس می‌تواند مختصه‌ای زبانی به حساب آید و در تحلیل سبکی برخی اشعار او راهگشا باشد. برای مثال، او برای اینکه «شب» را کوتاه و کم‌اهمیت جلوه دهد، آن را به صورت «شبک» می‌آورد:

گر نخسبی شبکی جان! چه شود؟ ور نکوبی در هجران چه شود؟

۸۳۸/۲

و برای اینکه «زیرکی» را در عشق امری منفور جلوه دهد، آن را به «زیرکک» تبدیل می‌کند:

گفت که تو زیرککی، مست خیالی و شکی

گول شدم هول شدم وز همه برکنده شدم

۱۳۹۳/۳

همچنین برای اینکه «کودک» را بسیار کوچک و خرد نشان دهد، آن را به صورت «کودکک» می‌آورد:

از سر پستان عشق چونک دمی شیر یافت

قامت سروی گرفت کودکک یک مهبه

۲۴۰۵/۵

به نمونه‌های دیگری نظر می‌افکنیم:

به دلجویی و دلداری درآمد یار پنهانک

شب آمد چون مه تابان شه خونخوار پنهانک

۱۳۱۴/۳

رو رو که نه‌ای عاشق ای زلفک و ای خالک

ای نازک و ای خشمک پا بسته به خلخالک

با مرگ کجا پیچد آن زلفک و آن پیچک

بر چرخ کجا پرّد آن پرّک و آن بالک ...

۱۳۱۶/۳

آن میر دروغین بین با اسپک و با زینک

شنگینک و منگینک، سر بسته به زرّینک ...

ترک خور و خفتن گو، رو دین حقیقی جو

تا میر ابد باشی بی‌رسمک و آیینک ...

این هجو منست ای تن، وان میر منم هم من

تا چند سخن گفتن از سینک و از شینک

۱۳۱۷/۳

بباید عشق را ای دوست دردک دل پر درد و رخساران زردک
که بی درد دل و بی سوز سینه بود دعوی مشتاقیت سردک

۱۳۱۹/۳

لولیکان تویم در بگشا ای صنم لولیکان را دمی بار ده ای محتشم

۱۷۱۷/۴

در زیر نقاب شب این زنگیکان را بین

با زنگیکان امشب در عشرت جان بنشین

۱۸۸۰/۴

۹. اصوات «هله»، «هین» و «زهی»

از میان همه اصوات، مولانا به این سه صوت علاقه خاصی نشان می دهد. معانی ای که او از این اصوات اراده می کند بسیار متنوع و متفاوت است. شاید در قصاید رزمی و مثنویهای حماسی به کار بردن این اصوات چندان شگفت نباشد، اما در زبان غزل، آمدن این اصوات می تواند تشخص خاصی بدان ببخشد. از آنجا که زبان و بیان مولانا زبان و بیانی حماسی و پر تپش و جوشش است، استفاده از این اصوات مهیج و محرک دور از انتظار نیست. نقش شبه جمله یا صوت «هله» در ایجاد تحرک و تکاپو در بیت های زیر کاملاً آشکار است:

هله خواجه خاک او شو، چو سوار شد به میدان

سر اسب را مگردان که تو سر نه ای تو سنبی

۲۸۴۱/۶

هله مرحوم امتان هله ای عشق همّتان بستر دیم جرمتان که سلام علیکم

۲۲۵۸/۵

هله ای پری شبرو که ز خلق ناپدید

به خدا به هیچ خانه تو چنین چراغ دیدی؟ ...

هله آسمان عالی! ز تو خوش همه حوالی
سفری دراز کردی به مسافران رسیدی
هله عشق! عاشقان را و مسافران جان را
خوش و نوش و شادمان کن که هزار روز عیدی
۲۸۴۳/۶

نمونه‌هایی برای شبه‌جمله «هین»:
دل شکسته هین چرایی؟ بر شکن قلبها و قلبها و قلبها
۱۷۰/۱
آب زنید راه را هین که نگار می‌رسد مژده دهید باغ را بوی بهار می‌رسد
۵۴۹/۲

هین کژ و راست می‌روی باز چه خورده‌ای بگو
مست و خراب می‌روی خانه به خانه کوبه کو
۲۱۵۴/۵

هین سبو بشکن و در جوی رو ای آب حیات
پیش هر کوزه‌شکن چند کنی کاسه گری
۲۸۷۳/۶

هین مترس ای دل از آن جور که مأمن آنجاست
ای دل ار عاقلی آرام به مأمن گیری
۲۸۷۶/۶

نمونه‌هایی برای شبه‌جمله «زهی»:
زهی باغ زهی باغ که بشکفت ز بالا زهی قدر و زهی بدر تبارک و تعالی
۹۲/۱

زهی عشق زهی عشق که ما راست خدایا
چه نغز است و چه خوبست و چه زیباست خدایا
۹۴/۱

اگر درآید ناگه صنم زهی اقبال چو در بتان زند آتش بتم زهی اقبال
۱۳۵۶/۳
زهی حلاوت پنهان درین خلای شکم مثال چنگ بود آدمی نه بیش و نه کم
۱۷۳۹/۴

ریگ ز آب سیر شد من نشدم زهی زهی
لایق خرکمان من نیست درین جهان زهی
۲۴۷۴/۵

یکی گنجی پدید آمد دران دکان زرکوبی
زهی صورت زهی معنی زهی خوبی زهی خوبی
۲۵۱۵/۵

۳-۳ سطح نحوی دیوان شمس

پیش از این گفتیم که یکی از معانی سبک، «نوع گزینش» است و اینکه این گزینش در «محور جانشینی» کلام صورت گیرد یا در «محور همنشینی». در محور جانشینی سخن از صرف و تجزیه بود، اما در محور همنشینی از نوع ترکیب و تألیف جمله‌ها بحث می‌شود و از این جهت به محور همنشینی، «سبک‌شناسی جمله»^۱ نیز می‌گویند؛ یعنی «گاهی اوقات حتی همه یا اکثر واژه‌های دو متن یکی است، اما اختلاف در تأکید و آهنگ و لحن یا موقعیت و ترکیب لغات (محور همنشینی) یا به اصطلاح نحو (syntax) کلام، سبک را عوض می‌کند».^۲ مقصود و مفهوم واحد را می‌توان به طرق مختلف و متعدد بیان کرد. هر چند این طرق مختلف بیان از نظر علم بیان دارای ارزشی نباشند، از دیدگاه علم سبک‌شناسی ارزش بسیاری دارند. ممکن است شاعری در سرودن شعر از منطق نثر پیروی کند؛ یعنی فاعل، مفعول و

1. stylistics of the sentence

۲. شمیسا، کلیات سبک‌شناسی، ص ۲۷-۲۸.

فعل در شعر او به همان صورتی بیاید که در کلام عادی، معمول و متعارف است. برای مثال بیشتر غزلیات سعدی از این ویژگی برخوردار است، چنان‌که در برگردان ابیات این غزلها به نثر نیازی به پس و پیش کردن ارکان جمله نیست. این خود یک ویژگی زبانی است. ممکن است شاعری در بیشتر موارد عکس این عمل کند، یعنی فعل را بر فاعل و مفعول مقدم بدارد. این نیز یک ویژگی زبانی است. این تقدیم و تأخیر ممکن است در سایر ارکان جمله نیز صورت گیرد. مثلاً در قید یا در صفت و ... مثلاً اگر صفت را از موصوف جدا کنیم و پس از فعل بیاوریم تا حدی از هنجار زبان فارسی فاصله گرفته‌ایم و این می‌تواند سبک‌آفرین باشد؛ یعنی اگر به جای جمله «جامه‌ای بلند داشت» بگوییم «جامه‌ای داشت بلند»، از ساخت متعارف زبان فاصله گرفته‌ایم، و سبک در یک معنی، همین فاصله گرفتن از ساختهای متعارف است. در کلیله و دمنه در بسیاری موارد صفت از موصوف جدا شده و پس از فعل آمده است و لذا می‌توان این پدیده را یک مختصه زبانی این کتاب دانست. همچنین می‌توانیم مقصود خود را مؤکد بیان کنیم یا بدون تأکید؛ در قالب پرسش، سخن خود را عرضه داریم (استفهام تقریری) یا در قالب خطاب؛ به جمله‌های انشایی متوسل شویم یا جمله‌های خبری؛ کم گو و گزیده گوی باشیم یا پرگو و درازگوی. همه اینها که در سطح نحو کلام (جمله‌بندی) مطرح می‌شوند می‌توانند به گفتار ما سبک و سیاق خاصی ببخشند و آن را از شیوه گفتار دیگران ممتاز و متمایز کنند. خلاصه اینکه مقصود از نوع‌گزینش در محور همنشینی همان دقت در ساختهای نحوی متعارف و غیر متعارف زبان است، و متأسفانه «در تحلیل بلاغی ساختارهای نحوی زبان فارسی هنوز هیچ کاری انجام نگرفته است».^۱

نکته دیگر اینکه در تحلیل سطح نحوی اثر، و همچنین در تحلیل سطوح دیگر، به هیچ وجه «نمی‌توان فهرست دقیق و کاملی از همه موارد را در پیش چشم داشت و در اثر به دنبال یکایک آنها گشت. هر اثر به مقتضای طبیعت و نوع خود،

توجه و دقت مخصوصی را ایجاب می‌کند.^۱ دیوان کبیر مولانا نیز از این قاعده مستثنا نیست. غزل‌های این دیوان از نظر نحوی دارای ویژگی‌هایی است که ذیلاً به پاره‌ای از آنها می‌پردازیم:

۱. کاربردهای کهن دستوری

در دیوان شمس به بسیاری از کاربردهای کهن دستوری بر می‌خوریم، و از آنجا که این دیوان متعلق به اواسط قرن هفتم هجری یعنی دوران رونق و رواج سبک عراقی است، وجود این کاربردهای کهن در آن می‌تواند نوعی انحراف از هنجار دوره به حساب آید. «کلاً زبان مثنوی از غزلیات کهنه‌تر است و همچنین زبان غزلیات او از دیگر معاصران او کهنه‌تر است؛ زیرا اولاً اهل خراسان بود و ثانیاً فارسی او فارسی نسل پیش از اوست»^۲؛ چرا که مولانا سیزده ساله بود که به همراه پدر مجبور به مهاجرت از سرزمین فارسیان به سرزمین ترکان (قونیه) شد و همان طور که می‌دانیم زبان فارسی‌ای که در حوزه‌های دیگری غیر از ایران جریان داشته و دارد، هیچ‌گاه با تحولات و تطورات زبان فارسی داخل ایران هماهنگ نبوده و نیست. نمونه بارز آن زبان فارسی مردم افغانستان و تاجیکستان است که هنوز بسیاری از مسائل زبانی کهن فارسی در آنها به وضوح دیده می‌شود. بدین ترتیب، زبان فارسی‌ای که در قونیه جریان داشت از زبان فارسی هم‌عصر خود در ایران بسی کهنه‌تر و قدیمی‌تر بود، و این کهنگی در دیوان شمس کاملاً مشهود است. در زیر به برخی از این کهنگی‌های زبانی اشاره می‌شود:

۱. آوردن دو حرف اضافه برای یک متمم در پیش و پس آن

بلکه به دریا دریم جمله درو حاضریم ورنه ز دریای دل موج پیایی چراست؟

۴۶۳/۱

۱. شمیسا، پیشین، ص ۱۵۶.

۲. شمیسا، سبک‌شناسی شعر، ص ۲۲۹.

ور طایر غیبی به تو بر سایه فکندی سیمرغ جهان در نظر تو مگسستی
۲۶۲۵/۶
به صف اندر آی تنها که سفندیار وقتی در خیبرست، برکن که علی مرتضایی
۲۸۴۰/۶

خواب بدیده‌ام قمر، چیست قمر به خواب در؟
زانکه به خواب حل شود آخر کار و اولین
۱۸۳۹/۴

۲. استعمال «را» در علت و موجب فعل (مفعول لاجله)
این نوع «را» معمولاً با حروف اضافه مرکبی چون «ز بهر»، «ز برای» و ... می‌آید و در
واقع می‌توان آن را نوعی رای زاید به حساب آورد:
این سکر بین هل عقل را وین نقل بین هل نقل را
کز بهر نان و بقل را چندین شاید ماجرا
۱/۱

ای جان چه جای دشمن؟! روزی خیال دشمن
در خانه دلم شد از بهر رهگذر را
۱۹۴/۱
مگریز ای برادر تو ز شعله‌های آذر ز برای امتحان را چه شود اگر درآیی؟
۲۸۴۰/۶

۳. استعمال «مر» برای تأکید مفعول صریح و غیر آن
برخوردم از زمانه چو او خورد مر مرا در بحر عذب رفتم و وارستم از عذاب
۳۰۹/۱
از قضا و از قدر مر عاشقان را خوف نیست
چون قدر را مست گشته با قضا آورده‌ای
۲۷۸۶/۶

مر تو را جایی برد آن موج دریا در فنا در ریاید جانت را او از سزا و ناسزا
۱۵۵/۱

۴. مقدم داشتن «می» بر نون نفی در فعل مضارع

گفتی مکن شتاب که آن هست فعل دیو

دیو او بود که می نکند سوی تو شتاب

۳۰۸/۱

بسیار خصم داری پنهان و می نبینی

کین جمله حيله کردی ویشانت مات کردند

۸۴۹/۲

می نگنجد جان ما در پوست از شادی تو

کین جمال جانفزا از بهر ما آورده‌ای

۲۷۸۶/۶

۵. در آوردن بای تأکید در آغاز فعلهای نهی و نفی

دانه توی، دام توی، باده توی، جام توی

پخته توی، خام توی، خام بمگذار مرا

۳۷/۱

خمش ای عاشق مجنون بمگو شعر و بخور خون

که جهان ذره به ذره غم غوغای تو دارد

۷۵۹/۲

ره خواب من چو بستی بمبند راه مستی

ز همه جدام کردی مده از خودم جدایی

۲۸۳۹/۶

ای دل به غمش ده جان یعنی بنمی‌ارزد

بی سر شو و بی سامان یعنی بنمی‌ارزد

۶۰۷/۲

چو بلیس کوز آدم بندید جز که نقشی

من ازین بلیس ناکس به خدا که نابدیدم

۱۶۲۳/۴

یقین بنشکند آن نردبان وگر شکند ز عین رخنه اشکست نردبان داریم

۱۷۴۳/۴

۶. آوردن «ب» بر سر فعل ماضی به رسم قدیم

ای یوسف امانت آخر برادرانت

بفروختندت ارزان و اندک بهات کردند ...

آنها که این جهان را بس بی‌وفا بدیدند

راه اختیار کردند ترک حیات کردند

۸۴۹/۲

هر شب و هر سحر تو را من به دعا بخواستم

تا به چه شیوه‌ها تو را من ز خدا بخواستم

۱۴۰۶/۳

سوخت یکی جهان به غم، آتش غم پدید نی

صورت این طلسم را هیچ کسی بدید؟ نی

۲۴۷۱/۵

۷. آوردن واو عطف در آغاز مصرع یا بیت

استعمال واو عطف در آغاز مصرع یا بیت از مختصات سبکی شعر دوره اول است.

در سبک عراقی به ندرت به این کاربرد بر می‌خوریم. البته در شعر معاصر، این واو

دوباره کاربرد خود را باز یافته است و این یکی از نمونه‌های بارز باستانگرایی (archaism) است. به هر روی، استعمال این نوع واو در غزلیات مولانا که متعلق به قرن هفتم است، می‌تواند نوعی انحراف از سبک دوره به حساب آید؛ برای نمونه: و اگر بر تو ببندد همه رهها و گذرها ره پنهان بنماید که کس آن راه نداند ۷۶۵/۲

ما نه زان محتشمانیم که ساغر گیرند و نه زان مفلسکان که بز لاغر گیرند ۷۸۵/۲

دهان بر می‌نهاد او دست یعنی دم مزن خامش
و می‌فرمود چشم او در آ در کار پنهانک ۱۳۱۴/۳

حرام دارم با مردمان سخن گفتن و چون حدیث تو آید سخن دراز کنم ۱۷۲۴/۴

ز توست این تقاضا به درون بی قراران
و اگر نه تیره گل را به صفا چه آشنایی؟! ...
و عجبتر اینکه آن شه به نیاز رفت چندان
که گدا غلط در افتد که مراست پادشایی ۲۸۳۸/۶

۸. استعمال یای شرطی به سبک قدیم

گر علم خرابیات تو را هم‌نفسستی
این علم و هنر پیش تو باد و هوسستی ۲۶۲۵/۶

قدر غم گر چشم سر بگریستی
آسمان گر واقفستی زین فراق
روز و شبها تا سحر بگریستی
زین چنین عزلی شه ار واقف شدی
انجم و شمس و قمر بگریستی
بر خود و تاج و کمر بگریستی ... ۲۸۹۳/۶

۲. حذف حروف اضافه

یکی از ویژگیهای مهم نحوی در دیوان شمس که بسامد آن بسیار بالاست، حذف حرف اضافه است. در زیر به برخی از موارد اشاره می شود:

حذف حرف اضافه «به»:

بیا که دانه لطیفست، رو، ز دام مترس قمارخانه در آ و ز ننگ وام مترس
۱۲۱۴/۳

عشقا تو را قاضی برم کاشکستیم همچون صنم
از من نخواهد کس گوا که شاهد من نی ضامنم
۱۳۸۴/۳

چو رباب ازو بنالد چو کمانچه رو در افتم
چو خطیب خطبه خواند من از آن خطاب گویم
۱۶۲۱/۳

ما ز بالاییم و بالا می رویم ما ز دریاییم و دریا می رویم
۱۶۷۴/۴

هرکه ز حور پرسدت رخ بنما که همچنین
هرکه ز ماه گویدت بام بر آ که همچنین
۱۸۲۶/۴

باغ آی و ز باران سخن نرگس و گل چین
نرگس ندهد قطره از بام چکیده
۲۳۳۴/۵

حذف حرف اضافه «از»:

جمله جهان پر است غم در پی منصب و درم
ما خوش و نوش و محترم مست طرب در این کنف
۱۳۰۱/۳

جان جان مایی خوشتر از حلوایی چرخ را پر کردی زینت و زیبایی
۳۱۱۰/۷

حذف حرف اضافه «بر»:

دهان بر می نهاد او دست یعنی دم مزن خامش
و می فرمود چشم او در آ در کار پنهانک

۱۳۱۴/۳

حذف حرف اضافه «در»:

این جهان وان جهان مرا مطلب کین دوگم شد در آن جهان که منم

۱۷۵۹/۴

۳. آوردن حرف اضافه پس از متمم

بحر اگر شود جهان کشتی نوح اندریم کشتی نوح کی بود سخره آفت و تلف؟

۱۳۰۲/۳

ما آب دریم، ما چه دانیم؟! چه شور و شریم، ما چه دانیم!؟

۱۵۷۹/۳

آینه کیست تا تو را در دل خویش جا دهد؟

ای صنما به جان تو کاینه در بننگری

۲۴۸۹/۵

۴. کوتاهی جمله‌ها

پیش از این گفتیم که یکی از مهم‌ترین ویژگیهای غزلیات مولانا که در نگاه اول به چشم می‌آید، تقسیم ابیات هر غزل به چهار پاره مشخص است (شعر مسجع یا مسقط چهارپاره). این مسئله باعث شده است که بیشتر ابیات این گونه غزلها دست کم از چهار جمله یا جمله‌واره برخوردار باشد:

بار دگر آغاز کن، آن پرده‌ها را ساز کن

بر جمله خوبان نازکن، ای آفتاب خوش‌لقا

۳۴/۱

عاشق مهجور نگر عالم پرشور نگر تشنه مخمور نگر ای شه خمّار بیا...

ای نفس نوح بیا وی هوس روح بیا مرهم مجروح بیا صحت بیمار بیا

۳۶/۱

همان گونه که در بیت‌های فوق آشکارا دیده می‌شود، تقسیم بیت‌ها به پاره‌های مختلف باعث کوتاهی جمله‌های آنها شده است. بدین ترتیب، برخلاف بسیاری از شعرا که بیت‌های شعر آنان یک یا دو جمله بلند را شامل است، بیت‌های غزل‌های مولانا غالباً از چندین جمله کوتاه تشکیل می‌شود؛ گویی که او در هر بیت، پیام‌های متعدد برای ارسال و ابلاغ دارد. برای مثال بیت‌های زیر از شش یا هفت جمله کوتاه تشکیل شده است:

قطره توی بحر توی لطف توی قهر توی

قند توی زهر توی بیش میازار مرا...

روز توی روزه توی حاصل دریوزه توی

آب توی کوزه توی آب ده این بار مرا

دانه توی دام توی باده توی جام توی

پخته توی خام توی خام بمگذار مرا

۳۷/۱

مرده بدم زنده شدم گریه بدم خنده شدم

دولت عشق آمد و من دولت پاینده شدم

۱۳۹۳/۳

از میان همه عواملی که برای قوت تأثیر غزلیات مولانا در خواننده و تحریک و تهییج او می‌توان بر شمرد، دو عامل شاید از بقیه مهم‌تر باشد: نخست کوتاهی جمله‌ها، و دیگری تکرار آنها.

۵. تکرار جمله‌ها

گاه چو سوسن پی گل شاعر و مداح شدم

گاه چو بلبل به سحر سخره تکرار شدم

۱۳۹۲/۳

در سطح آوایی، در قسمت «انواع مختلف تکرار» از تکرار جملات و ارزش

موسیقایی آن بحث شد. تکرار جمله‌ها مشخص‌ترین نوع تکرار در دیوان شمس است. این نوع از تکرار، در واقع انعکاس حالت‌گوینده و موقعیت سرایش برخی از غزلهاست. تکرار هر جمله محصول یک دست‌افشانی و چرخزنی است:
دست فشانم چو شجر چرخزان همچو قمر

چرخ من از رنگ زمین پاک‌تر از چرخ سما

۳۸/۱

در این دست‌افشانیها و چرخزدنهای مکرر بود که مولانا جمله‌ها را دوباره و چند باره تکرار می‌کرد. از آنجا که او غزلها را فی‌البداهه و فی‌المجلس می‌سرود، تکرار یک جمله فرصت و زمان مناسبی برای او ایجاد می‌کرد که بتواند پاره‌بعدی کلام را برای سرودن آماده سازد و بدین وسیله جانب وزن و قافیه را نیز نگاه دارد. نکته دیگر اینکه بسیاری از این تکرارها علاوه بر ارزش موسیقایی، از نظر بلاغی نیز دارای ارزش و اهمیت هستند. برای مثال، تکرار جمله «خواجه بیا» در بیت زیر بیانگر نوعی خواهش و التماس است و در التماس، الحاح و اصرار و تکرار امری طبیعی است:

خواجه بیا خواجه بیا خواجه دگر بار بیا

دفع مده دفع مده ای مه عیار بیا

۳۶/۱

همچنین در غزل بعد، که تمام آن وصف درآمدن بهار و نگار است، مولانا شدت علاقه و اشتیاق خود را نسبت به این دو محبوب ابراز کرده است و بدین وسیله موجب التذاذ خود و شنونده و خواننده شده است:

بهار آمد بهار آمد بهار مشکبار آمد

نگار آمد نگار آمد نگار بردبار آمد

صبح آمد صبح آمد صبح روح و روح آمد

خرامان ساقی مه رو به ایثار عمار آمد

صفا آمد صفا آمد که سنگ و ریگ روشن شد

شفا آمد شفا آمد شفای هر نزار آمد

حبیب آمد حبیب آمد به دلداری مشتاقان
 طبیب آمد طبیب آمد طبیب هوشیار آمد
 سماع آمد سماع آمد سماع بی صداع آمد
 وصال آمد وصال آمد وصال پایدار آمد
 ربیع آمد ربیع آمد ربیع بس بدیع آمد
 شقایقها و ریحانها و لاله‌ی خوش عذار آمد
 کسی آمد کسی آمد که ناکس زو کسی گردد
 مهی آمد مهی آمد که دفع هر غبار آمد
 دلی آمد دلی آمد که دلها را بخنداند
 میی آمد میی آمد که دفع هر خمار آمد
 کفی آمد کفی آمد که دریا در ازو یابد
 شهی آمد شهی آمد که جان هر دیار آمد...

۵۶۹/۲

مولانا در غزلهای دیگری نیز آمدن بهار را به تکرار توصیف کرده است، برای نمونه:
 بهار آمد بهار آمد بهار خوش عذار آمد

خوش و سرسبز شد عالم اوان لاله‌زار آمد

۵۷۰/۱

بهار آمد بهار آمد سلام آورد مستان را ازان پیغامبر خوبان پیام آورد مستان را

۶۲/۱

۶. کثرت جمله‌های خطابی

ویژگی دیگر در سطح نحوی دیوان شمس، خطابی بودن جمله‌هاست. غزلیات شمس در واقع نامه‌ منظوم مبسوطی است که مولانا خطاب به شمس تبریزی، محبوب و مراد خویش، سروده است. در مطلع، متن و مقطع این غزلیات، مولانا صدها، بلکه هزاران وصف و صفت را خطاب به شمس به کار می‌برد: «ای رستخیز ناگهان»، «ای روح بخش بی‌بدل»، «ای یوسف خوشنام ما»، «ای دلبر و مقصود ما»،

«ای طوطی عیسی نفس»، «ای باد بی آرام ما»، «ای جان پاک خوش گهر»، «ای آفتاب جان و دل»، «ای فصل با باران ما»، «ای جان جان ای جان جان»... . بیشتر این جمله‌های خطابي با حرف ندای «ای» آغاز شده است. برای مثال از سی غزل اول دیوان شمس پانزده غزل، از بیت اول با «ای» آغاز می‌شود:

ای رستخیز ناگهان وی رحمت بی منتها

ای آتشی افروخته در بیشه اندیشه‌ها

۱/۱

ای طایران قدس را عشقت فزوده بالها در حلقه سودای تو روحانیان را حالا

۲/۱

ای دل چه اندیشیده‌ای در عذر آن تقصیرها

زان سوی او چندان وفا زین سوی تو چندین جفا

۳/۱

ای یوسف خوشنام ما خوش می‌روی بر بام ما

ای در شکسته جام ما ای بر دریده دام ما

۴/۱

همچنین تمام بیت‌های غزل زیر با «ای» شروع شده و تمام جمله‌ها خطابي است:

ای نو بهار عاشقان داری خبر از یار ما؟

ای از تو آبستن چمن وی از تو خندان باغها

ای بادهای خوش نفس عشاق را فریاد رس

ای پاکتر از جان و جا آخر کجا بودی کجا؟

ای فتنه روم و حبش حیران شدم کین بوی خوش

پیراهن یوسف بود یا خود روان مصطفی

ای جو یار راستی از جوی یار ماستی

بر سینه‌ها سیناستی بر جانهای جانفزا

ای قیل وای قال تو خوش وی جمله اشکال تو خوش

ماه تو خوش سال تو خوش ای سال و مه چاکر تو را

۱۲/۱

فصل چهارم

سطح ادبی دیوان شمس

مقصود از سطح ادبی مسائلی است که در حوزه علم معانی، بیان و بدیع معنوی مطرح می‌شود، یعنی همان عناصری که «موسیقی معنوی» کلام را به وجود می‌آورند. در مقایسه با سه نوع از موسیقی، یعنی موسیقی بیرونی، کناری و درونی، که پیش از این در سطح زبانی به تفصیل درباره آنها صحبت شد، به نظر می‌رسد که موسیقی معنوی دیوان شمس از تشخیص کمتری برخوردار باشد. اصولاً دیدگاه مولانا نسبت به شعر با دیدگاه دیگر شعرا کاملاً متفاوت بوده است. او در سرودن شعر به دنبال تنوّق و تفتّن شاعرانه نبود، بلکه داعیه‌ای عظیم‌تر او را به شعرگفتن و می‌داشت. او بیش و پیش از هر چیز یک عارف بود؛ شاعری خوی ثانویه او بود، در حالی که در نزد بسیاری از شعرا، عرفان تنها ابزاری برای مضمون‌آفرینی بود. از این رو، او را باید «عارف شاعر» خواند و شعرای عرفان‌گرای دیگر را «شاعر عارف» و بین این دو فرقی عظیم است. انگیزه مولانا برای سرودن پاسخ گفتن به یک ندای درونی بود. او به دنبال مسحور ساختن مخاطب به وسیله صنایع لفظی و معنوی نبود. او همواره با شعری که تنها به مدح و وصف شاعرانه اشتغال داشتند و شعرا در خدمت مقاصد پست مادی به کار می‌گرفتند سخت مخالف بود:

قافیه و مغلطه را گو همه سیلاب ببر

پوست بود پوست بود در خور مغز شعرا

در بیت زیر، او شعرای توصیف‌گرای صرف را که، فی‌المثل، هلال ماه را به نعل اسب تشبیه می‌کنند، به ژاژخایی متهم می‌کند:

گر نسبتی کنند به نعل آن هلال را زان ژاژ شاعران نفتد ماه از مهی

۲۹۸۱/۶

بدین ترتیب، از چنین عارف شاعری نباید انتظار داشت که مانند شعرای دیگر، خود را به صنعتگری و مضمون‌آفرینی صرف مشغول بدارد. اساساً اگر موسیقی معنوی را در حوزه تقابلهای دلالی (semantic) کلمات جستجو کنیم و به تقابل و تضاد منطقی مفاهیم کلمات بیندیشیم، شعر مولانا که گریزان از منطق و مراعاتهای آگاهانه است در مقیاس با دیگر استادان شعر چندان تشخص و امتیازی ندارد، یعنی در این قلمرو، شعر حافظ و سعدی بر او پیشی دارد و اگر ملاک را صرف بهره‌مندی از آنچه صنایع بدیع می‌خوانند، بدانیم و به کاربرد خلاق آن صنایع نظری نداشته باشیم، حتی شاعران صنعتگری از نوع رشیدالدین و طواط و عبدالواسع جبلی هم بر او تقدم دارند... اصولاً معنی در شعر مولانا با معنی در شعر دیگرگویندگان تفاوتی دارد. معنی در شعر او همان موسیقی است و بس. شعر او تجربه‌ی حیاتی اوست و در زندگی او مراعات خیلی از چیزها معنی ندارد، تا چه رسد به مراعات نظیر.^۱

البته این بدان معنی نیست که غزلیات مولانا از جهت موسیقی معنوی، یعنی همان صنایع بیانی و بدیع معنوی و ... کم‌مایه باشد؛ بلکه سخن در این است که ملاک زیباشناسی در شعر او با شعر دیگر شعرا متفاوت است. شاید بتوان در این بیت حافظ که:

بدان کمر نرسد دست هر گدا حافظ خزانه‌ای به کف آور ز گنج قارون بیش

چنین ادعا کرد که بین «کم» در واژه «کمر» و واژه «بیش» ابهام تضاد وجود دارد، و شاید این مسئله در نزد بسیاری از افراد جذّابیت شعر حافظ را بیشتر کند، اما

۱. شفیع کدکنی، موسیقی شعر، ص ۴۱۶-۴۱۷.

جذابیت شعر مولانا در نزد خوانندگان وابسته به مسائل دیگری است. برای مثال در این بیت از مولانا که:

خانه دل باز کبوتر گرفت مشغله و بقره بقو در گرفت

می توان چنین گفت که «باز» (به معنای دوباره) در معنای دیگر خود (مرغ شکاری) با «کبوتر» ایهام تناسب یا ایهام تضاد دارد، اما بی شک مولانا بدین صنعت توجهی نداشته، و وجود این صنعت و صنایعی از این دست در شعر او گرچه فضلی برای او محسوب می شود، اما کمترین فضل اوست. پیش از این نیز گفتیم که آنچه شعر مولانا را از شعر دیگر شعرا متمایز می کند، قوت تأثیر و بلاغت است، نه صنایع بدیعی و بیانی، و «صفت کلام و شعر حقیقی این است که در خواننده تأثیر کند و خواننده را به عالم شعر ببرد. در شعر مولانا این اثر به طور قطع و به حدّ اشد موجود است، یعنی هیچ یک از شعرای ما این اندازه نمی تواند وجد و حال و شور در خواننده ایجاد کند که مولانا کرده است».^۱ قوت تأثیر در شعر نکته بسیار مهمی است. شعرای بسیاری را می شناسیم که شعر آنها از نظر فنی در اوج است، یعنی پر است از استعاره ها و تشبیه های نو و تضادها و تناسبهای چندسویه، اما با این حال، هیچ در دل نمی نشیند؛ تنها می تواند شاهد خوبی برای کتب معانی و بیان باشد. ولی در شعر مولانا چیزی هست که خواننده را به خود می کشد و دماغ جان او را سرمست می کند. «در غزل وی آهنگ و نوای خاصی هست. خوب پیدا است که گوینده قصد شاعری ندارد؛ نه سعدی است که سحر کلام خود را درک کند و به آن بنازد و نه حافظ است که شعر خود را دایم زیب و پیرایه بدهد. حالی دارد که هم خود را فراموش می کند و هم شعر خود را. بدون آنکه بخواهد، اندیشه اش از پرده خیال بیرون می تراود و رنگ شعر و غزل می گیرد. خود او در میان نیست که پایبند ادیبی بماند ... غزل او چیزی است بی مثل و بی نام، ژرف و گیرا، گرم و آکنده از جوش و تپش».^۲

۱. فروزانفر، مجموعه مقالات و اشعار، ص ۳۳۳.

۲. زرین کوب، با کاروان حله، ص ۲۳۷-۲۳۸.

با همه این اوصاف، از آنجا که «در هر متنی توجه با مسائل خاصی ممکن است پیش بیاید... و به طور کلی، مسائل مربوط به فصاحت و بلاغت در هر سبکی سیری دارد»^۱، در سطح ادبی دیوان شمس نیز به برخی از ویژگیهای ادبی برمیخوریم که نسبت به غزلیات دیگر شعرا از تشخص و تمایز برخوردار است. این ویژگیها که در این بخش بدان مفاهیم خواهیم پرداخت عبارتاند از:

۱. نمادگرایی

۲. جاندارانگاری

۳. گستردگی صور خیال عامیانه و وجه شبهه‌های عارفانه

۴. تصاویر پارادوکسی یا متناقض نما

۵. کثرت تلمیح

۴-۱ نمادگرایی

یکی از ویژگیهای ادبی مهم دیوان شمس نمادگرایی است. در فرهنگ اصطلاحات ادبی دربارهٔ نماد و تفاوت آن با نشانه چنین آمده است: «نماد به چیزی یا عملی گویند که هم خودش باشد و هم مظهر مفاهیمی فراتر از وجود عینی خودش. تفاوت نماد با نشانه در آن است که هر نشانه مفهوم ساده و واحدی را در بردارد مثل چراغ راهنمایی، اما نماد مظهر مفاهیمی پیچیده‌تر از علامت است»^۲. نماد که بدان رمز و مظهر نیز می‌گویند معادل واژه انگلیسی سمبل (symbol) است. «سمبل نیز مانند استعاره ذکر مشبه به و ارادهٔ مشبه است، منتهی با دو فرق:

۱. مشبه به در سمبل صریحاً به یک مشبه خاص مشخص دلالت ندارد، بلکه دلالت آن بر چند مشبه نزدیک به هم و به اصطلاح هاله‌ای از معانی و مفاهیم مربوط و نزدیک به هم (a rang of reference) است؛ مثلاً زندان در شعر عرفانی سمبل تن و دنیا و تعلقات دنیوی و امیال نفسانی است.

۲. در استعاره ناچاریم که مشبه به را به سبب وجود قرینهٔ صارفه حتماً در

۱. شمیسا، سیروس، کلیات سبک‌شناسی، ص ۱۵۸ و ۱۵۹.

۲. داد، سیما، فرهنگ اصطلاحات ادبی، ص ۳۰۱.

معنای ثانوی دریابیم؛ اما سبیل در معنای خود نیز فهمیده می‌شود؛ فی الواقع قرینه صریحی ندارد و قرینه، معنوی و مبهم است و درک آن مستلزم آشنایی با زمینه‌های فرهنگی بحث است.^۱

از آنجا که مولانا شاعری معنی‌گراست و به جهان یا جهانهایی برتر از جهان ماده قائل است، الفاظ در نظر او نمادها و سمبلهایی هستند که مظهر آن حقایق برترند. او در جهانی به سر می‌برد که این جهان و آن جهان در برابر عظمت آن حقیر و مختصرند:

این جهان و آن جهان مرا مطلب کین دو گم شد در آن جهان که منم

۱۷۵۹/۴

سخن گفتن از چنین جهانی آسان نیست. چگونه می‌توان با حروف و الفاظی که پوستی بیش نیستند از جهان بی‌رنگ و بی‌نشان خبر داد. هر چه بگوییم، حقیقت چیزی است فراتر از آن:

گفتم ای جان تو عین مایی، گفت: عین چه بود درین عیان که منم
گفتم: آنی، بگفت: های خموش! در زبان نامده‌ست آن که منم
با این همه عارف شاعر برای بیان تجربه‌های عارفانه و کشف و شهودهای رازورانه ابزاری جز حروف و الفاظ ندارد. اینجاست که او ناچار است از الفاظ نهایت استفاده را ببرد. در جهان ماده هر لفظی به معنایی خاص دلالت دارد، اما عارف که جان او دریای معانی است نمی‌تواند به یک معنی از هر لفظ، آن هم معنای صوری، اکتفا کند. این است که هر لفظ را نماد و مظهر چند معنی قرار می‌دهد. البته «در به کار بردن سمبلها و استفاده از آنها شعرا بر دو دسته‌اند: یک دسته آنها را که ذوق و ابتکار ندارند و ناگزیرند از سمبلهای شناخته شده و معمولی استفاده کنند و چیزهایی را بگویند که بارها دیگران پیش از آنها تکرار کرده‌اند، و دسته دوم کسانی مثل عطار و مولوی که گرچه از بیان سمبلهای معمولی هم ابایی

ندارند، ولی در بسیاری جاها خود با استفاده از استعداد هنری سمبلیهای زیبای عرفانی می‌آفرینند و یا سمبلیهایی را که قبلاً دیگران آورده‌اند آنها را در تصویری زیباتر دوباره می‌آورند. دسته اول که مقلد شاعران بزرگ‌اند هر چه زمان بیشتر بر ادب صوفیه گذشته تعدادشان بیشتر شده و شعرهایشان نمودار انحطاط مکتبی است که با مولوی به اوج کمال خود رسیده بوده است.^۱

اینک با مثالی از دیوان شمس، مفهوم دقیق کاربرد نمادین واژه‌ها را بررسی می‌کنیم:

باز آمدم چون عید نو تا قفل زندان بشکنم
وین چرخ مردم‌خوار را چنگال و دندان بشکنم
هفت اختر بی‌آب را کین خاکیان را می‌خورند
هم آب بر آتش زخم هم بادهاشان بشکنم
از شاه بی‌آغاز من پُران شدم چون باز من
تا جغد طوطی خوار را در دیر ویران بشکنم ...

۱۳۷۵/۳

زندان در بیت اول مفهومی نمادین دارد. این زندان می‌تواند زندان نفس باشد، یا نظر به تعلقات دست و پاگیر مادی داشته باشد و یا آنکه رمزی از دنیا باشد، چنان‌که مولانا در بیتی دیگر گوید:

چونکه زندان ماست این دنیا عیش باشد خراب زندانها

۲۴۶/۱

همچنین زندان می‌تواند نماد تن باشد که چون قفسی، راه را بر پرواز مرغ جان، که مرغ باغ ملکوت است، می‌بندد:
مرغ باغ ملکوتیم نیم از عالم خاک
دو سه روزی قفسی ساخته‌اند از بدنم

۱. فاطمی، تصویرگری در دیوان شمس، ص ۲۱۵-۲۱۶.

ای خوش آن روز که پرواز کنم تا بر دوست

به هوای سرکوش پر و بالی بزنم

مولانا در جایی دیگر تعبیر وسیع‌تری از زندان دارد؛ او از زندانی به نام

«زندان ابد» نام می‌برد که مفهوم آن چندان روشن نیست:

می‌وصلم بچشان تا در زندان ابد از سر عریده مستانه به هم درشکنم

همچنین ترکیب «جغد طوطی خوار» در بیت سوم از غزل مذکور تنها استعاره

از تن نیست، بلکه می‌تواند به دسته‌ای از معانی و مفاهیم نظر داشته باشد. پیش از

این نیز گفتیم که از نظریک عارف و شاعر نمادگرا هر لفظ این استعداد را دارد که بر

مفاهیمی پیچیده و «به اصطلاح، هاله‌ای از معانی و مفاهیم مربوط و نزدیک به هم»

دلالت کند.

اساساً زبان سمبلیک و رمزی یکی از ویژگیهای مهم سروده‌های عرفانی

است. این زبان ممکن است برکل ساختاریک اثر عرفانی و ادبی حاکم باشد و یا بر

پاره‌ها و اجزا و عناصر مهم و محوری آن. بهترین نمونه برای مورد نخست

منطق الطیر عطار و والاترین گونه برای مورد دوم دیوان غزلیات مولاناست. اگر

سراسر منطق الطیر شرح سیر و سفر نمادین سی مرغ (نماد کثرت) به سوی سیمرغ

(رمز وحدت) است، دیوان شمس نیز پر است از مفاهیمی رمزی و نمادین که این

معنی را به نوعی دیگر بیان می‌کنند. برای مثال دریا در دیوان شمس نماد وحدت،

یکرنگی، یگانگی، سکون و آرامش، کمال و بساطت و ... است و جویها و سیلها

همگی مظهر کثرت، تفرقه، بی‌قراری، حرکت، محدودیت و ... هستند. این واژه‌های

نمادین به کرات در جای جای دیوان شمس به کار رفته‌اند:

جانها چو سیلابی روان تا ساحل دریای جان

از آشنایان منقطع با بحر گشته آشنا

سیلی روان اندر وله سیلی دگر گم کرده ره

الحمد لله گوید آن وین آه و لاحول و لا

چو سیلیم و چو جوییم همه سوی تو پوییم
که منزلگه هر سیل به دریاست خدایا

۹۴/۱

ما ز بالاییم و بالا می‌رویم ما ز دریاییم و دریا می‌رویم

۱۶۷۴/۴

ای قطره گر آگه شوی با سیلها هم‌ره شوی
سیلت سوی دریا برد پیش‌ت نباشد آفتی

۲۴۴۳/۵

نمونه بارز دیگر که مولانا از آن به عنوان سمبل و نماد معانی متعدد و پیچیده استفاده می‌کند و اساس بسیاری از افکار خود را بر آن بنا می‌نهد خورشید است. پیش از این در بحث از سطح زبانی دیوان شمس در قسمت واژه‌گزینی به کثرت استعمال خورشید در دیوان شمس و اوصاف مختلف آن از نظر مولانا اشاره کردیم. در اینجا می‌افزاییم که خورشید از نظر مولانا یک نماد است، و مانند همه نمادهای دیگر نخستین معنی آن همان معنای ظاهری آن است: خورشید منبع نور و روشنایی است؛ گرما می‌بخشد؛ موجب بیداری است؛ پاک‌کننده است؛ در رویش گیاهان نقش اساسی دارد و به اعتقاد قدما لعل‌گراست و اوصاف نیک دیگری از این دست دارد. چیزی که چنین اوصاف مهمی داشته باشد، کاملاً برای تبدیل شدن به سمبل آمادگی دارد. از نظر مولانا، شمس آفتابی است عرشی که همه این خصوصیات را در سطح وسیع‌تری داراست؛ پس خورشید می‌تواند سمبل شمس باشد. البته این تنها شمس نیست که از این ویژگیها برخوردار است هر انسانی که به کمال حقیقی رسیده باشد نیز چنین است؛ پس خورشید می‌تواند سمبل انسان کامل باشد. بالاتر از اینها کسی که این صفات را به نحو اتم و اکمل دارد و خورشیدهای فرشی و عرشی پرتویی از نور وجود او هستند خدای خورشیدآفرین است و از این رو خورشید مظهر خداوند است. همچنین خورشید می‌تواند سمبل حقیقت در مفهوم کلی، روح (در برابر جسم)، معنی (در برابر صورت) و ... باشد:

چه گرمیم چه گرمیم ازین عشق چو خورشید

چه پنهان و چه پنهان و چه پیداست خدایا

۹۵/۱

در ظل آفتاب تو چرخ می زنیم کوری آنکه گوید ظل از شجر جداست

۴۵۰/۱

تیغ کشید آفتاب خون شفق را بریخت خون هزاران شفق طلعت او را حلال

۱۳۴۹/۳

خور چو به صبح سرزند جامه سپید می کند

ای رخت آفتاب جان دور مشو ز محضرم

۱۴۰۷/۳

تو خورشیدی و یا زهره و یا ماهی نمی دانم

وزین سرگشته مجنون چه می خواهی نمی دانم ...

زهی خورشید بی پایان که ذرات سخن گویان

تو نور ذات الهی تو الهی نمی دانم

۱۴۳۶/۳

چو غلام آفتابم هم از آفتاب گویم

نه شبم نه شب پرستم که حدیث خواب گویم

چو رسول آفتابم به طریق ترجمانی

پنهان ازو بپرسم به شما جواب گویم

به قدم چو آفتابم به خرابه ها بتابم

بگریزم از عمارت سخن خراب گویم ...

چو ز آفتاب زادم به خدا که کیقبادم

نه به شب طلوع سازم نه ز ماهتاب گویم

۱۶۲۱/۳

چون بینی آفتاب از روی دلبر یاد کن چو بینی ابر را از اشک چاکر یاد کن

۱۹۴۴/۴

برف فسرده کو رخ آن آفتاب دید

خورشید پاک خوردش اگر هست تو به تو

۲۲۳۹/۵

این توسّعی که در معنای خورشید ایجاد شده است نتیجه استفاده نمادین و سمبلیک از آن است. در تشبیه و استعاره ما هرگز با چنین توسّعی روبه‌رو نیستیم. آئینه سمبل این توانایی را دارد که از یک تصویر، بی‌نهایت تصویر بسازد، تصاویری که از اصل آن نیز روشن‌تر و زیباتر باشند. نگرش نمادین به اشیاء و وقایع باعث می‌شود که ما آنها را بسی عمیق‌تر و وسیع‌تر از آنچه هستند، درک و دریافت کنیم. در نگرش نمادین کوچک‌ترین چیزها می‌توانند نشان و مظهر بزرگ‌ترین مسائل باشند. نباید از کنار هیچ چیزی به سادگی گذشت. نگرش نمادین می‌تواند به اشیای بی‌جان، معنی و جان ببخشد و آنها را نشان و نماد حقایق برتر سازد. دقت و تأمل در بیت‌های زیر این نکته را آشکار می‌سازد. مولانا در غزلی درباره «گل سرخ» می‌گوید:

میان باغ گل سرخ های و هو دارد که بو کنید دهان مرا چه بو دارد!

۹۳۳/۲

ممکن است کسی «گل سرخ» را در این بیت در معنی حقیقی خود بفهمد و ممکن است آن را در معنای مجازی (به علاقه مشابَهت) استعاره از معشوق بداند؛ اما گل سرخ از نظر مولانا مفهومی بس وسیع‌تر و عمیق‌تر از این دارد و در حقیقت یک نماد و رمز است. دلیل این مدّعا غزلی دیگر از مولانا است که آن نیز درباره گل (= گل سرخ) است:

امروز روز شادی و امسال سال گل

نیکوست حال ما که نکو باد حال گل

گل را مدد رسید ز گلزار روی دوست

تا چشم ما نبیند دیگر زوال گل

مست است چشم نرگس و خندان دهان باغ

از کز و فرّ و رونق و لطف و کمال گل

سوسن زبان گشاده و گفته به گوش سرو
 اسرار عشق بلبل و حسن خصال گل
 جامه دران رسید گل از بهر داد ما
 زان می دریم جامه به بوی وصال گل
 گل آن جهانی است نگنجد درین جهان
 در عالم خیال چه گنجد خیال گل؟!
 گل کیست؟ قاصدی است ز بستان عقل و جان
 گل چیست؟ رقعهای است ز جاه و جمال گل
 گیریم دامن گل و همراه گل شویم
 رقصان همی رویم به اصل و نهال گل
 اصل و نهال گل عرق لطف مصطفاست
 زان صدر، بدرگردد آنجا هلال گل
 زنده کنند و باز پرو بال نو دهند
 هر چند برکنید شما پَر و بال گل
 مانند چار مرغ خلیل از پی فنا
 در دعوت بهار ببین امثال گل
 خاموش باش و لب مگشا خواجه غنچه وار
 می خند زیر لب تو به زیر ظلال گل

۱۳۴۸/۳

می بینیم که گل از نظر مولانا دارای اوصاف متعدد و متنوعی است: گل از گلزار روی دوست مدد گرفته و بدین سبب زوال ناپذیر است؛ دارای کَر و فَر و لطف و کمال است؛ حسن خصال دارد؛ از بهر داد ماست که جامه دران رسیده است، از این رو شایسته است که ما نیز به آرزوی وصال او جامه بر خویشتن بدریم. بالاتر از همه اینها آن جهانی است و در این جهان نمی گنجد؛ در عالم خیال نیز نمی گنجد. او قاصد بستان عقل و جان است؛ رقعهای از جاه و جمال گل (= خداوند یا پیامبر

اکرم (ص)) است؛ اصل و نهالی دارد و اصل و نهال او همان عرق لطف مصطفاست، چرا که مطابق حدیثی که به پیامبر اکرم (ص) نسبت داده‌اند، گل سرخ از عرق رسول اکرم (ص) که بر زمین چکیده، رویده است این گل سرخ دیگر تنها گل سرخی معمولی و حتی استعاری نیست، بلکه گل سرخی نمادین است که ریشه در احساسات، تفکر و باورهای شاعر دارد و از این رو، هرگاه در غزلیات دیگر این شاعر به واژه گل سرخ برخوردیم، حتی اگر هیچ توصیف و توضیحی درباره آن نیامده باشد، با توجه به توصیفاتی که در این غزل و برخی غزل‌های دیگر از گل سرخ آمده، می‌توانیم همین توصیفها و تلقیها را در مورد گل سرخ در آن غزلها نیز صادق بدانیم. برای مثال می‌توانیم چنین فرض کنیم که شاعر، خواسته یا ناخواسته، گل سرخ را در بیت زیر به همان معانی‌ای که پیش از این آورده شد، به کار برده باشد:

میان باغ گل سرخ‌های وهو دارد که بو کنید دهان مرا چه بو دارد!

۹۳۳/۲

بسیاری از غزلیات دیوان شمس به گونه‌ای است که علاوه بر وجود واژه‌های نمادین در آنها، کلّ غزل دارای ساختاری سمبلیک است. در این گونه غزلها برای رسیدن به ژرف ساخت، علاوه بر فهم واژه‌های محوری، باید کلّ روستاخت را تأویل و به معانی مورد نظر تفسیر کرد. غزل زیر را که تمام بیت‌های آن از صورتی نمادین برخوردار است می‌خوانیم:

بر چرخ سحرگاه یکی ماه عیان شد

از چرخ فرود آمد و در ما نگران شد

چون باز که بر باید مرغی به گه صید

بر بود مرا آن مه و بر چرخ دوان شد

در خود چو نظر کردم خود را بندیدم

زیرا که در آن مه تنم از لطف چو جان شد

در جان چو سفر کردم جز ماه ندیدم

تا سرّ تجلی ازل جمله بیان شد

نه چرخ فلک جمله در آن ماه فروشد
 کشتی وجودم همه در بحر نهان شد
 آن بحر بزد موج و خرد باز برآمد
 و آوازه در افکند چنین گشت و چنان شد
 آن بحر کفی کرد و به هر پاره از آن کف
 نقشی ز فلان آمد و جسمی ز فلان شد
 هر پاره کف جسم کزان بحر نشان یافت
 در حال گدازید و در آن بحر روان شد
 بی دولت مخدومی شمس الحق تبریز

نی ماه توان دیدن و نی بحر توان شد

۶۴۹/۲

در این غزل، چرخ، سحرگاه، ماه، عیان شدن، از چرخ فرود آمدن، نگران شدن ماه در شاعر و ربودن او و بر چرخ دوان شدن، در خود نظر کردن و خود را ندیدن، در جان سفر کردن و جز ماه ندیدن، بیان شدن سرّ تجلی ازل، فرو شدن نه چرخ فلک در آن ماه، بحر، و موج زدن و کف بر آوردن آن، آن هم بر فراز چرخ و ... همگی مفاهیمی نمادین هستند که فهم غزل بی تأویل و تفسیر آنها ممکن نیست علاوه بر پاره‌ها و اجزای غزل، ساختار کلّ غزل نیز، به عنوان یک واحد، باید تأویل شود. گویی این غزل خوابی است که مولانا به هنگام «سحرگاه» دیده است؛ آن گونه که غزل زیر نیز، به روایت خود او، گزارش خواب دوشین اوست، هر چند که جمله «خود عاشقان را خواب کو» نشان دهنده این است که این خواب خوابی معمولی نبوده است:

دوش خوابی دیده‌ام، خود عاشقان را خواب کو؟

کندرون کعبه می‌جستم که آن محراب کو؟

کعبه جانها، نه آن کعبه که چون آنجا رسی

در شب تاریک گویی شمع یا مهتاب کو؟

بلکه بنیادش ز نوری کز شعاع جان تو
نورگیرد جمله عالم، لیک جان را تاب کو؟
خانقاهش جمله از نورست، فرشش علم و عقل
صوفیانش بی سر و پا، غلبه قبقاب کو؟...

۲۲۰۵/۵

دکتر پورنامداریان نیز بر این باورند که «شعر مولوی فضایی رؤیایی گونه دارد. اشیاء و حوادثی که در آن تصویر می شود همچون اشیاء و حوادث رؤیای غیرعقلانی و واقعیت گریز می نماید و مبهم و رمزآمیز است ... به همین سبب است که تأویل و تفسیر آن بر اساس نظریات روانکاوی و روانشناختی فروید و یونگ نیز می تواند یکی از راههای نفوذ به باطن شعر و باطن مولوی باشد».^۱ ایشان در جای دیگر می گویند: «بعضی از غزلیات مولوی در دیوان شمس شباهت زیادی با بیان یک رؤیا دارد، معنی کاملاً در آن مکتوم است. مثلاً در غزل زیر، در هشت بیت اول غزل، گویی رؤیایی بدون هیچ تعبیر و تأویلی بیان می شود»:^۲

داد جاروبی به دستم آن نگار	گفت کز دریا بر انگیزان غبار
باز آن جاروب را زاتش بسوخت	گفت کز آتش تو جاروبی برآر
کردم از حیرت سجودی پیش او	گفت بی ساجد سجودی خوش بیار
آه بی ساجد سجودی چون بود؟!	گفت بی چون باشد و بی خار خار
گردنک را پیش کردم گفتمش	ساجدی را سر ببر از ذوالفقار
تیغ تا او بیش زد، سر بیش شد	تا برست از گردنم سر صد هزار
من چراغ و هر سرم همچون فتیل	هر طرف اندر گرفته از شرار
شمعها می ورشد از سرهای من	شرق تا مغرب گرفته از قطار
شرق و مغرب چیست اندر لامکان؟	گلخنی تاریک و حمّامی بکار ...

۱۰۹۵/۳

۱. پورنامداریان، رمز و داستانهای رمزی در ادب فارسی، ص ۷۸-۷۹.

۲. همان، ص ۷۵-۷۶.

در مورد «جاروب» و برانگیختن غبار از دریا به وسیله آن، که در بیت نخست بدان اشاره شده، نظریات مختلف و متنوعی به وسیله اهل تحقیق ارائه شده است و متأسفانه برخی در این میان به راههای کثری رفته‌اند و کار پاکان را قیاس از ناپاکان گرفته‌اند. استاد پورنامداریان در کتاب ارزشمند داستان پیامبران در کلیات شمس به تفصیل درباره این بیت سخن رانده‌اند و نکات بسیار سودمندی را بیان کرده‌اند.^۱ مجملش این است که «خداوند عصایی در اختیار موسی قرار می‌دهد تا با زدن آن به دریا، دریا را بشکافد و زمین خشک پدیدار گردد و موسی و قومش از دریا بگذرند و از دست فرعون و فرعونیان نجات یافته، به سرزمین موعود برسند. در بیت مولوی نیز نگار (حق)، انسان کامل که مظهر حق است، پیر یا شمس تبریزی (جاروبی در اختیار مرید، عاشق، سالک طریقت (مولوی) می‌گذارد تا او چو موسی از دریا گرد بر آورد. چنان‌که دیده می‌شود عناصر اصلی واقعه مولوی با عناصر اصلی داستان موسی متناظر است. نگار جانشین حق است، جاروب جانشین عصا، و مولوی جانشین موسی. گرد نیز در هر دو حادثه مشترک است. کاری که خدا از موسی می‌خواهد با عصا انجام دهد، نگار از سالک و اصل می‌خواهد با جاروب به انجام برساند».^۲ «دریا را هم می‌توان رمز عالم جان شمرد و هم رمز جان و روح آدمی، که از دریا آمده است و دریایی است و طالب دریا و خود دریاست، و غبار را نیز رمز جهان محسوس و عالم خاکی و حواس ظاهر و وهم و فهم و فکر و علوم عقلی و نقلی ناشی از این حواس جسمانی به حساب آورد ... شرط آنکه جان به جانان و عالم جان برسد و سیر ظاهر به سیر باطن و حس خشکی به حس آسمانی و روحانی تبدیل شود، برخاستن حجاب غبارهای جسم و جسمانی از میان جان و عالم جان است و زدوده شدن غبار نقشهای حاصل از فعالیت حواس خاص و شرایط زیست و ادراک در جهان خاکی و حالت آگاهی. تعطیل حس خشکی و ترک انانیت و تحقق

۱. رجوع کنید به: پورنامداریان، داستان پیامبران در کلیات شمس، ص ۶۸-۹۵.

۲. همان، ص ۸۳.

محو و سکر و فنا، مقدمه‌اش و وسیله‌اش ریاضت است.^۱ «جاروب را همچنین می‌توان به «لا»، «لااله» و یا «لااله الاالله» تعبیر کرد و دریا را به طریقت یا باطن، و غبار را به شوایب نفی یا تعلقات حیوانی و کدورت نفسانی، و یا هستی.^۲

دربارهٔ بیت‌های دیگر این غزل نیز که صورتی رمزی و نمادین دارند در این کتاب گرانسنگ، مطالب بسیار مفید و رهگشایی آمده است.^۳

غزلهایی که دارای زبانی سمبلیک و ساختاری نمادین باشند، در دیوان شمس بسیار است و مجال سخن دربارهٔ آنها فراخ؛ اما برای پرهیز از دراز شدن سخن، در اینجا این بحث را با نقل دو غزل نمادین دیگر به پایان می‌بریم. غزل نخست:

دیدم نگار خود را می‌گشت گرد خانه

برداشته ربابی، می‌زد یکی ترانه

با زخمهٔ چو آتش می‌زد ترانهٔ خوش

مست و خراب و دلکش از بادهٔ مغانه

در پردهٔ عراقی می‌زد به نام ساقی

مقصود باده بودش ساقی بدش بهانه

ساقی ماهرویی در دست او سبویی

از گوشه‌ای درآمد بنهاد در میانه

پرکرد جام اوّل زان بادهٔ مشعل

در آب هیچ دیدی کاتش زند زبانه؟

بر کف نهاده آن را از بهر دلستان را

آنگه بکرد سجده بوسید آستانه

بستد نگار از وی اندر کشید آن می

شد شعله‌ها از آن می بر روی او دوانه

می دید حسن خود را می گفت چشم بد را

نی بود و نی بیاید چون من درین زمانه

۲۳۹۵/۵

در غزل بعد، مولانا با استفاده از دو نماد ماهی و دریا سخنان رمزآمیز زیبایی را عرضه می دارد که می توان آنها را به معانی و مفاهیم مختلفی تأویل کرد. او که به رمزگویی خود واقف است، در بیت نهم غزل از خویش می خواهد که رمزگویی را رها سازد و حقایق را روشن ترک بیان کند، تا اینکه رمز موجب تحیر شنوندگان نشود: مر بحر را ز ماهی دایم گزیر باشد

زیرا به پیش دریا ماهی حقیر باشد

مانند بحر قلزم ماهی نیابی ای جان

در بحر قلزم حق ماهی کثیر باشد

بحرست همچو دایه ماهی چو شیرخواره

پیوسته طفل مسکین گریان شیر باشد

با این همه فراغت گر بحر را به ماهی

میلی بود به رحمت فضل کبیر باشد

وان ماهیی که داند کان بحر طالب اوست

پایش ز روی نخوت فوق اثیر باشد

آن ماهیی که دریا کار کسی نسازد

الا که رای ماهی آن را مشیر باشد

گویی ز بس عنایت آن ماهیست سلطان

و آن بحر بی نهایت او را وزیر باشد

گر هیچ کس ز جرأت ماهیش خواند او را

هر قطره ای به قهرش مانند تیر باشد

تا چند رمزگویی رمزت تحیر آرد

روشنترک بیان کن تا دل بصیر باشد ...

۸۵۳/۲

۲-۴ جاندارانگاری یا تشخیص

آب زنید راه را هین که نگار می‌رسد
 مژده دهید باغ را بوی بهار می‌رسد
 راه دهید یار را آن مه ده چهار را
 کز رخ نوربخش او نور نثار می‌رسد
 چاک شده‌ست آسمان غلغله‌ایست در جهان
 عنبر و مشک می‌دهد سنجق یار می‌رسد
 رونق باغ می‌رسد چشم و چراغ می‌رسد
 غم به کناره می‌رود مه به کنار می‌رسد
 تیر روانه می‌رود سوی نشانه می‌رود
 ما چه نشسته‌ایم پس؟ شه ز شکار می‌رسد
 باغ سلام می‌کند سرو قیام می‌کند
 سبزه پیاده می‌رود غنچه سوار می‌رسد ..

۵۴۹/۲

یکی از ویژگی‌های مهم غالب غزلیات مولانا وجود حرکت و حیات در آنهاست. پیش از این در بخش زبانی، در سطح آوایی به برخی از دلایل و زمینه‌های ایجاد این حرکت و حیات اشاره کردیم. نکته‌ای که در اینجا باید بدان بیفزاییم این است که علاوه بر مسائل زبانی و لفظی، برخی از عوامل معنوی و ادبی نیز در تشکیل و تشدید تحرک و تکاپو در غزلیات مولانا نقش دارند که یکی از مهم‌ترین آنها بسامد بالای عنصر جاندارانگاری یا تشخیص است. جاندارانگاری در حقیقت همان استعاره مکنیه تخیلیه است، اما از آنجا که «در استعاره مکنیه تخیلیه مشبه‌بھی که ذکر نمی‌شود در اکثر موارد انسان است و به اصطلاح استعاره، انسان‌مدارانه (anthropomorphic) است، غریبان به این نوع استعاره، personification می‌گویند که در فارسی به تشخیص ترجمه شده است و می‌توان

به آن انسانوارگی یا استعارهٔ انسان‌مدارانه یا انسانواره گفت^۱ گاهی نیز مشبّه‌بھی که حذف شده، حیوان است و از این رو، اصطلاح جاندارانگاری عام‌تر است؛ چرا که تشخیص (شخص‌انگاری) را نیز شامل می‌شود؛ هر چند که اکنون در عرف ادبی، تشخیص غالباً همان معنی و مفهوم جاندارانگاری را القا می‌کند. به هر جهت، منظور ما از جاندارانگاری، نسبت دادن صفات و حالات و افعال انسانی یا حیوانی به اشیای بی‌جان و مقصود از تشخیص، نسبت دادن خصایص و خصایل انسانی به حیوانات و اشیاء است. اکنون شعری را که پیش از این نقل کردیم، از این جهت بررسی می‌کنیم:

آب زنید راه را هین که نگار می‌رسد مژده دهید باغ را بوی بهار می‌رسد
شاعر، باغ را، که موجودی است بی‌جان، جاندارای با شعور (انسان) انگاشته
که می‌توان مژدهٔ رسیدن بوی بهار را به او داد، یعنی در نگاه شاعر، باغ چون انسانی
است که قابلیت درک و دریافت مژده و در نتیجه شاد شدن و شادی سردادن را دارد.
باغی که ذهن شاعرانهٔ مولانا باغبان آن است، باغی است که می‌تواند سلام کند،
و سرو آن می‌تواند قیام کند؛ سبزهٔ آن قدرت پیاده‌روی دارد و غنچهٔ آن سواره
سر می‌رسد:

باغ سلام می‌کند، سرو قیام می‌کند

سبزه پیاده می‌رود، غنچه سوار می‌رسد
هیجان و غلیانی که در ذهن و فکر شاعر به سبب در رسیدن نگار به وجود
آمده، بر قالب، محتوا، مضمون و تصاویر شعر او کاملاً اثر گذاشته و آنها را زنده و
پویا کرده است. باغی که او از آن سخن می‌گوید، باغی مرده، جامد و ایستا نیست،
بلکه باغی است دارای حیات، آن هم حیاتی انسانی، و متحرک این مایه حرکت و
حیات در سایهٔ به کارگیری آرایهٔ جاندارانگاری حاصل شده است. «سخنور به یاری
چنین ترفندی هنری، پدیده‌های بی‌جان و جنب را زندگی می‌بخشد و به تلاش و

تکاپوی می آورد، تا کوبندگی و نیرویی فزون تر به سخن خویش بدهد. جهان پندارهای شاعرانه جهانی است فسون خیز و فسانه آمیز که پر از هنگامه هاست. در این جهان شگفت، بی جانان خاموش نیز جان می گیرند و به سخن می آیند. مردگانی افسرده چون کانیها و سنگها می جنبند و می زیند.^۱

بدین ترتیب، هر چند «پرسونیفیکاسیون جزو ذات ادبیات است و در ادبیات فرقی میان جاندار و بی جان نیست ... و علاوه بر این در زبان عادی هم نمونه های فراوان دارد»،^۲ اما به سبب نقشی که این صنعت در ایجاد حرکت و حیات در غزلیات مولانا و دادن «کوبندگی و نیرویی فزون تر به سخن» او دارد، از نظر سبکی قابل اعتناست. از این رو، دکتر شفیع کدکنی نیز معتقد است که «تشخیص ... در تصاویر شعری مولانا ممتاز است. در این تشخیص، حیات و حرکت بارزتر است؛ به طوری که به اعتباری، تعبیر تشخیص را به تصاویر او مخصوص می دارد. تصاویری چون «دست روزگار» و «چشم زمانه» در اشعار شاعران دیگر در بافتی به کار رفته که آنها را در حدّ یک اضافه استعاری نگه داشته است؛ اما وقتی مولانا می گوید: «بیار آن جام خوشدم را که گردن می زند غم را» یا: «پیش آب لطف او بین آتشی زانورده» یا: «اگر غمی آید گلوی او بگیر» یا: «گردن بزن خزان را چون نوبهار گشتی»، آدمی در آنها حس و حرکت و زندگی را به گونه ای بارز می بیند. شاید علت، کاربرد فعل در ساختمان این تشخیصها باشد. «اندیشه را خون ریختن» یا «اندیشه را آویختن» یا «وضوی توبه را شکستن» یا «سواری باده بر کف ساقی» در:

خنک آن دم که صلا در دهد آن ساقی مستان

که کند بر کف ساقی قدح باده سواری

همه و همه تصاویری عرضه می دارند بس زنده و پویا.^۳

جاندارانگاری ممکن است به دو شیوه صورت گیرد: نخست به صورت

۱. کزازی، بیان، ص ۱۲۷. ۲. شمیسا، پیشین، ص ۱۶۱.

۳. شفیع کدکنی، گزیده غزلیات شمس، ص نوزده.

اضافه استعاری مانند نمونه‌های زیر:

از سرو گویم یا چمن از لاله گویم یا سمن

از شمع گویم یا لگن یا رقص گل پیش صبا

۵/۱

رخ بر رخ شکر بنه لذت بگیر و بو بده در دولت شکر بجه از تلخی جور فنا

۱۳/۱

هر نفس آواز عشق می‌رسد از چپ و راست

ما به فلک می‌رویم عزم تماشا که راست

۴۶۳/۱

از توم ای شهره قمر در من و در خود بنگر

کز اثر خنده تو گلشن خندنده شدم

۱۳۹۳/۳

که شمار این نوع از استعاره دیوان شمس چندان قابل توجه نیست. دوم جاندارانگاری به صورت فعلی یا استعاره در فعل است که هم بسامد آن در غزلیات مولانا بالاست و هم در بسیاری از موارد صورتی بدیع و بی سابقه دارد، مانند بوسه خواستن انار از سیب در بیت زیر و جواب دندان شکن سیب به انار:

با سیب انار گفت که شفتالویی بده گفت این هوس پزند همه منبلان باغ

۱۲۹۸/۳

و یا پهلوانی عشق در بیت بعد:

گرز بر آورد عشق، کوفت سر عقل را

شد ز بلندی عشق، چرخ فلک پست دوش

۱۲۷۶/۳

و دیگر جلوه‌های عشق در بیت‌های زیر:

هزار نکته نبشته‌ست عشق بر رویم ز حال دل چو شما عاشقید برخوانید

۹۲۶/۱

عشقا تو را قاضی برم کاشکستیم همچون صنم
از من نخواهد کس گوا که شاهدم، نی ضامنم
۱۳۸۴/۳

راهی پر از بلاست ولی عشق پیشواست
تعلیممان دهد که درو بر چه سان رویم
۱۷۱۳/۴

اگر بخواهیم از دیدگاه علم معانی به این گونه از استعاره بنگریم؛ باید آن را «اسناد مجازی» بخوانیم. «اسناد مجازی نسبت دادن فعل به فاعل غیر حقیقی است که به آن مجاز عقلی هم می‌گویند، مثل «گریستن ابر» که گریستن (مسند) را به ابر (مسندالیه) اسناد داده‌ایم و عقلاً و عرفاً به چنین اسنادی باور نداریم.^۱ دیوان شمس سرشار از این اسنادهای مجازی و مجازهای عقل است، و حرکت و حیات و شادابی معنوی غزلیات مولانا که پیش از این بدان اشاره کردیم بیشتر مدیون همین اسنادها و مجازها یا استعاره‌های در افعال است. در زیر نمونه‌های دیگری برای این نوع از اسنادها آورده می‌شود:

ای دل چه اندیشیده‌ای در عذر آن تقصیرها

زان سوی او چندان وفا زین سوی تو چندین جفا
۳/۱

عشق تو کف بر هم زند صد عالم دیگر کند
صد قرن نو پیدا شود بیرون ز افلاک و خلا ...
گل دیده ناگه مر تو را بدریده جان و جامه را
و آن چنگ زار از چنگ تو افکنده سر پیش، از حیا
مقبل‌ترین و نیک‌پی در برج زهره کیست؟ نی
زیرا نهد لب بر لب تا از تو آموزد نوا

نیه‌ها و خاصه نیشکر بر طمع این بسته کمر
رقصان شده در نیستان یعنی تعزّ من تشا
بد بی تو چنگ و نی حزین برد آن کنار و بوسه این
دف گفت می‌زن بر رخم تا روی من یابد بها ...
۷/۱

ای باد بی‌آرام ما با گل بگو پیغام ما
که ای گل گریز اندر شکر چون گشتی از گلشن جدا
۱۳/۱

ای طالب دیدار او بنگر درین کهسار او
ای که چه باده خورده‌ای؟! ما مست گشتیم از صدا
۱۴/۱

بهار آمد بهار آمد سلام آورد مستان را
از آن پیغمبر خوبان پیام آورد مستان را
زبان سوسن از ساقی کرامت‌های مستان گفت
شنید آن، سرو از سوسن، قیام آورد مستان را
۶۲/۱

غم ترسد و هراسد، ما را نکوشناسد
صد دود ازو بر آرم گر آتشین نباشد
غم خصم خویش داند هم حدّ خویش داند
در خدمت مطیعان جز چون زمین نباشد
۸۵۴/۲

چو باد در سربید افتد و شود رقصان
خدای داند کو با هوا چها گوید
چنانر فهم کند اندکی زسوز چمن
دو دست پهن برآرد خوش و دعا گوید

پیرسم از گل کان حسن از که دزدیدی؟

ز شرم سست بخندد، ولی کجا گوید؟!

اگرچه مست بود گل خراب نیست چو من

که راز نرگس مخمور با شما گوید ...

۹۲۷/۲

۳-۴ گسترده‌گی صور خیال عامیانه و وجه شبه‌های عارفانه

ما بارها دیده‌ایم که چگونه قصابان استخوانهای پشت و گردن و پیه و چربی گاو و گوسفند را به همراه گوشت صاف حیوان به فروش می‌رسانند و شاید خود ما نیز تاکنون یک یا چند بار مشتری چنین قصابانی بوده‌ایم. سؤال این است که آیا چنین تصویری که مربوط به زندگی روزمره ماست، می‌تواند به عنوان تصویری شعری در غزل، که لطیف‌ترین قالب شعری فارسی است، آن هم غزلی عارفانه مورد استفاده قرار گیرد؟ نگاهی گذرا به تاریخ غزل فارسی نشان می‌دهد که بسیاری از شعرا با ورود چنین تصویرهایی به حریم غزل، که عرصه معاشقه و مکاشفه است، موافق نبوده‌اند؛ اما مولانا به این سؤال پاسخ مثبت می‌دهد. وقتی که او از معشوق خویش می‌پرسد که چرا از پی «یک وصل» او را به «چندین هجر» مبتلا کرده است، معشوق به او می‌گوید که او چون قصاب است و «گردران» را همراه با «گردن» می‌دهد:

گفتمش آخر پی یک وصل چندین هجر چیست

گفت آری من قصابم گردران با گردنست

۳۸۷/۱

این حادثه معمولی نظر مولانا را به خود جلب کرده و او بدین وسیله تصویری بدیع ساخته و سخنی بس بزرگ را از این طریق عرضه داشته است. همان طور که قصاب، گوشت صاف و ناصاف و خالص و ناخالص را با هم به مشتریان خود می‌فروشد، معشوق نیز به راحتی و آسانی عاشق را به وصل خود نمی‌رساند و تا او را به نیش هجر مبتلا نسازد، نوش وصل را به کام او نمی‌چشانند.

مولانا در چندین جای دیگر نیز با استفاده از تصویر و تمثیل «قصاب و کشته او» از معانی و مفاهیم مهم دیگری پرده بر می‌گیرد. برای مثال در بیت‌های زیر، او عاشق را به میش و معشوق را به قصاب تشبیه می‌کند: وقتی که قصاب سر میش را می‌برد و لاجرم میش از حرکت باز می‌ایستد، خود قصاب لاشه میش را بر زمین می‌کشد و آن را به حرکت در می‌آورد، و وقتی میش از دم زدن باز می‌ماند، قصاب از دم خویش در او می‌دمد. مولانا از این موضوع نتیجه می‌گیرد که هیچ‌گاه عاشق نباید از لطف معشوق نومید شود، حتی زمانی که معشوق عاشق را از پیش خویش براند و همه درها و گذرها را بر روی او ببندد؛ چرا که معشوق چون قصاب است که هیچ‌گاه کشته خویش را و نمی‌نهد:

هله نومید نباشی که تو را یار براند

گرت امروز براند نه که فردات بخواند؟

در اگر بر تو ببندد مرو و صبر کن آنجا

زیس صبر تو را او به سر صدر نشاند

در اگر بر تو ببندد همه رهها و گذرها

ره پنهان بنماید که کس آن راه نداند

نه که قصاب به خنجر چو سر میش ببرد

نهد کشته خود را، کشد آنگاه کشاند؟

چو دم میش نماند، ز دم خود کندش پر

تو ببینی دم یزدان به کجاهات رساند

به مثل گفتم این را و اگر نه کرم او

نکشد هیچ کسی را و ز کشتن برهاند ...

۷۶۵/۲

در غزلی دیگر مولانا می‌گوید که اصولاً فربهی ما برای این است که در عید

عاشقان در پیش معشوق، که «قصاب عاشقان» است، قربان شویم:

خویش فربه می‌نماییم از پی قربان عید

کان قصاب عاشقان بس خوب و زیبا می‌کشد ...

همچو اسماعیل گردن پیش خنجر خوش بنه

در مدزد از وی گلو گر می کشد تا می کشد

۷۲۸/۲

مولانا در مشاهده خود چنان دقیق است که حتی خون لیزی سگ قصاب را از روی زمین پس از انجام عمل ذبح نیز از یاد نمی برد و در تشبیهی، هجر را به سگ قصاب تشبیه می کند و از او می خواهد که خونس را خوش بلیسد:

ای سگ قصاب هجر، خون مرا خوش بلیس

زانکه تیرزد کنون خون رهی یک لکیس

۱۲۱۳/۳

می بینیم که مولانا با چه ظرافت خاصی به زندگی و مسائل روزمره پیرامون خود و محیط اطرافش نظر دارد و چگونه آنها را در شعر خویش وارد می کند و از آنها تصاویری بدیع و زیبا می سازد «کمتر شاعری در زبان فارسی مانند مولوی چنین به زندگی توجه داشته و از آن سخن گفته است. بر خلاف مفاهیم بلند عرفانی که در شعرش هست، مواد تصاویر او که باید این معانی والا را بیان کند، چیزهایی است آشنا به ذهن همه و اشیائی که هر روز بارها به چشم مردم می آید و با آن سروکار دارند. از این نظر، او را باید شاعر مردم دانست. کمتر چیزی از مظاهر زندگی و وسایل آن از چشم شاعر به دور مانده ... مولوی آنقدر زبانش و تصویرگری اش خاص خود اوست که شعر او را در میان همه اشعار می توان مشخص کرد ... و یکی از عللی که شعر او تا این اندازه رنگ شخصیتش را دارد، توجه خاص وی به اشیای عادی زندگی است»^۱.

گاه مولانا با چنان دقتی به امور جزئی اطراف خود می نگرد که موجب شگفتی است:

۱. فاطمی، تصویرگری در غزلیات شمس، ص ۱۱۱.

آبی میان جو روان، آبی لب جو بسته یخ

آن تیزرو، این سسترو، هین تیز رو تا نفسری
بی گمان مولانا در یک روز سرد زمستانی شاهد جوی آبی بوده که جوانب آن
یخ بسته بوده و آب از زیر و لابه لای یخها به کندی حرکت می کرده، اما باریکه ای از
آب از وسط آن با سرعت جریان داشته است. این مشاهده مولانا را به درک و
دریافت این نکته رهنمون شده است که برای فسرده نشدن و دچار جمود و خمود
نگشتن باید همواره در تلاش و تحرک و تکاپو بود، چرا که ماندن مساوی با یخ بستن،
فسردن و مردن است.

در دیوان شمس، فراوان به این نوع از تصاویر بر می خوریم، تصاویری که با
همه سادگی و به ظاهر کم اهمیتی، آینه دار مفاهیمی بس بزرگ اند. برای مثال
«ریگ» خرد و بی ارزش در این دیوان کبیر چنان اهمیت و اعتباری پیدا می کند که
مشبه به عشق واقع می شود. آب خواری و دیرسیری ریگ وجه شبه خوبی است که
شاعر عشق آدمخوار هل من مزید گو را بدان تشبیه کند:

من آن آبم که ریگ عشق خوردش چه ریگی، بلکه بحر بی کناری
۲۶۹۰/۶

و در بیتی دیگر، مولانا خود را دیرسیرتر از ریگ می داند:

ریگ ز آب سیر شد، من نشدم زهی زهی!

لایق خرکمان من نیست درین جهان زهی

۲۴۷۴/۵

در جای دیگر، مولانا جان را به گربه تشبیه می کند، گربه ای که از عطسه شیر
ازل به وجود آمده است؛ و البته مطابق داستانها، گربه از عطسه شیر حیات یافته
است. عجیب آنکه مولانا حتی از «موکردن» گربه نیز نگذشته و آن را ذکر کرده است:
گربه جان عطسه شیر ازل شیر لرزد چون کند آن گربه مو

۲۲۲۶/۶

همچنین است بیت زیر که در آن از رمیدن موش به یک «مو» گربه سخن

رفته است:

گرچه شود خانه دین رخنه ز موش حسدی

موش که باشد؟ برمد از دم گربه به موی

۲۴۵۷/۵

مولانا حتی با وسایل آشپزخانه تصویرآفرینی می‌کند و معانی مورد نظر خود

را بیان می‌نماید:

به گرد دیگ دل ای جان چو کفچه گرد به سر

که تا چو کفچه دهان پر کنی از آن حلوا

۲۲۵/۱

مرگ دیگی برای ما پخته است آن خورش را گوار بایستی

۳۱۴۴/۷

دل من تابه حلوا، ز بر آتش سودا

اگر از شعله بسوزد، نه که حلوی تو دارد؟

۷۵۹/۲

انواع خوراکیها نیز در خیالبندی مولوی کاربردی وسیع دارند. او برای اینکه خوشی ایام وصال و بدحالی دوران فراق را وصف کند، خود را در ایام وصال به نام پخته سرخ و در هنگام فراق به نام خشک ریز ریز شده و به خاک ره ریخته تشبیه می‌کند:

چونان پخته ز تاب تو سرخ رو بودم چونان ریزه کنونم ز خاک ره بر چین

۲۰۸۴/۴

همچنین برای اینکه بی‌ارزشی دنیا و متاع دنیوی را هر چه بیشتر و بهتر به تصویر بکشد، آن را به «دوغ زشت گندیده» و «پاچه گاو» تشبیه می‌کند:

زینچنین دوغ زشت گندیده این مگس را حذار بایستی

۳۱۴۴/۷

کم خور ازین پاچه گاو ای ملک سیر چریدی خر شیطان شوی

۱۳۷۱/۷

بدین ترتیب، «هر چیزی، از پیاز پوسیده گرفته تا زیبایی درخشان قرص ماه و از سرگین الاغ گرفته تا نسیم جانبخش بهاری برای مولوی قابلیت تشبیه و استعاره پیدا می‌کند و شگفت آنکه حتی تعبیرات نازیبا و ناهنجار مانع لذت بردن آدمی از شعر او نمی‌شود. به حقیقت می‌توان گفت که جلال‌الدین استعداد دگرگون ساختن هر چیزی را که به دستش می‌آمد داشت».^۱ نمونه ذیل این مسئله را به خوبی نشان می‌دهد:

از شهنشه شمس دین من ساغری را یافتم
در درون ساغرش چشمه‌ی خوری را یافتم ...
چودکان سر پزان سرها و دلها پیش او
هست بسی پایان در آن سرها سری را یافتم
چون نگه کردم سر من بود پر از عشق او
من برون از هر دو عالم منظری را یافتم

۱۶۰۰/۳

«کدام شاعر دیگری خانه معشوق خود را به دکان کله‌پزی که در آنجا دلها و سرها را می‌فروشنند مانند می‌کند؟ این مغازه‌های کوچک که اجزای داخلی گوسفند را می‌فروشنند تا همین چند سال پیش در قونیه دیده می‌شد. مولوی تصویر دل و سر عاشق را که در پای معشوق قربانی می‌شود با تأکید و اهمیت زیادی به کار برده و این صور را برای نمایش قدرت خوفناک او تمثیلی مناسب یافته است»^۲ خلاصه، همان طور که «خداوند از مثل زدن به پشه‌ای خرد یا چیزی بزرگ‌تر از آن باک ندارد»،^۳ مولانا نیز به عنوان شاعری معنی‌گرا که سبک و سیاق کلام او سخت متأثر از قرآن کریم است، از به کار بردن عناصر زندگی عامیانه و مسائل زندگی روزمره و محیط پیرامون خویش در شعر هیچ پروایی نداشت. او کیمیاگری بود که به رمز و راز

۲. همان، ص ۲۰۳.

۱. شیمیل، شکوه شمس، ص ۹۰.

۳. اِنَّ اللّٰهَ لَا يَسْتَحْيِي اَنْ يَضْرِبَ مَثَلًا مَّا بَعُوضَةٌ فَمَا فَوْقَهَا (سوره بقره، آیه ۲۶).

نحوه تبدیل مس به کیمیا دست یافته بود و نحلی بود که از گلهای تلخ نیز می توانست شهد شیرین بسازد «دید خاص او نسبت به اشیاء سبب شده است که روابط شگفتی بین اشیاء و امور بیابد؛ روابطی که از چشم دیگران معمولاً پنهان است، و بین مشبه و مشبه به اگر ارتباط دادن او نبود، فاصله زیادی که غیرقابل اتصال است می دیدند».^۱

۴-۴ تصاویر پارادوکسی یا متناقض نما

اه چه بی رنگ و بی نشان که منم!	کی ببینم مرا چنان که منم؟!
گفتی اسرار در میان آور	کو میان اندرین میان که منم؟!
کی شود این روان من ساکن؟	اینچنین ساکن روان که منم
بحر من غرقه گشت هم در خویش	بوالعجب بحر بیکران که منم!
این جهان وان جهان مرا مطلب	کین دو گم شد در آن جهان که منم
فارغ از سودم و زیان چو عدم	طرفه بی سود و بی زیان که منم
گفتم آنی، بگفت های خموش	در زیان نامده است آن که منم
گفتم اندر زیان چو در نامد	اینت گویای بی زیان که منم
می شدم در فنا چو مه بی پا	اینت بی پای پادوان که منم
بانگ آمد چه می دوی، بنگر	در چنین ظاهر نهان که منم
شمس تبریز را چو دیدم من	نادره بحر و گنج و کان که منم

۱۷۵۹/۴

با اندکی تأمل در غزل فوق به این نتیجه می رسیم که بسیاری از ترکیبها، عبارتها و جمله های آن، به نوعی متناقض به نظر می رسند: کو میان اندرین میان که منم، ساکن روان، بحر من غرقه گشت هم در خویش، بحر بی کران، گویای بی زیان، بی پای پادوان و ظاهر نهان. چگونه می توان در میانی بود که بی میان باشد، یا ساکنی

را تصور کرد که روان باشد؟ چگونه بحر می تواند در خود غرقه شود؟ آیا این لازمه اش آن نیست که بحر از خود کوچک تر باشد؟ بحر بی کران نیز، با همه جافتادگی، از تناقض به دور نیست. همچنین چگونه می توان بی زبان گفت و بی پا دوید؟ و آیا ظاهر می تواند نهان نیز باشد؟

یکی از ویژگیهای ادبی مهم دیوان شمس، وجود تصاویری از این دست در آن است. نمونه های دیگری را از نظر می گذرانیم:

چو اندر نیستی هستست و در هستی نباشد هست

بیامد آتشی در جان بسوزانید هستش را

۶۸/۱

برگرد ماهش می تنم بی لب سلامش می کنم

خود را زمین بر می زنم زان پیش کو گوید صلا

۵/۱

چوگان زلف دیدی چون گوی در رسیدی

از پا و سر بریدی، بی پا و سر به رقص آ

۱۸۹/۱

ما را سفری فتاد بی ما آنجا دل ما گشاد بی ما

آن مه که ز ما نهان همی شد رخ بر رخ ما نهاد بی ما

۱۲۸/۱

چاره ای نبود جز از بیچارگی گرچه حيله می کنیم و چاره ها

۱۷۷/۱

ساقیا گردان کن آخر آن شراب صاف را

محو کن هست و عدم را بردران این لاف را

۱۳۵/۱

غریو و ناله جانها ز سوی بی سویی مرا ز خواب جهانید دوش وقت دعا

۲۲۴/۱

ز کسب و کار ماندم کسبم اینست رخا زر زن تو را دینار اینست

۳۴۲/۱

هر آن کز بیم تو خاموش باشد اگرچه خر، خردمند عظیمست

هر آنکس کو هنر را ترک گوید ز بهر تو، هنرمند عظیمست

۳۴۴/۱

خارم ز تو گل گشته، اجزا همه کل گشته

هم اول ما رحمت هم آخر ما رحمت ...

در غوره ببین می را در نیست ببین شی را

ای یوسف در چه بین شاهنشهی و ملکت

۳۲۶/۱

زهست و نیست برونست تختگاه ملک

هزار ساله ازان سوی نفی و اثباتست

۴۷۷/۱

طبيب درد بی درمان کدامست؟ رفیق راه بی پایان کدامست؟...

چراغ عالم افروز مخلصد که نی کفرست و نی ایمان کدامست؟

۳۵۱/۱

این عدم خود چه مبارک جایست که مددهای وجود از عدمست

۴۳۵/۱

منم که کار ندارم به غیر بیکاری دلم ز کار زمانه گرفت بیزاری

۳۰۵۴/۶

در دیوان شمس فراوان به این گونه از تصاویر بر می خوریم. دکتر شفيعی کدکنی این نوع از تصاویر را تصاویر پارادوکسی نام نهاده و در تعریف آن گفته است: «منظور از تصویر پارادوکسی، تصویری است که دوروی ترکیب آن، به لحاظ مفهوم، یکدیگر را نقض می کنند، مثل سلطنت فقر».^۱ آقای عبدالامیر چناری نیز در

۱. شفيعی کدکنی، شاعر آینه ها: بررسی سبک هندی و شعر بیدل، ص ۵۴.

رساله‌ای با عنوان «متناقض‌نمایی در غزل‌های مولوی»، با پیشنهاد معادل «متناقض‌نما» برای این گونه از تصاویر، در تعریف آن می‌نویسد: «متناقض‌نمایی در بلاغت، بیانی ظاهراً متناقض با خود یا مهمل است که میان دو امر متضاد جمع کرده باشد، اما در اصل دارای حقیقتی باشد که از راه تفسیر یا تأویل بتوان به آن دست یافت».^۱ ایشان در ادامه می‌افزاید: «متناقض‌نمایی یکی از ویژگی‌های سبکی آثار مولوی است و در مثنوی و فیه مافیه جلوه‌های گوناگون دارد، اما در غزلیات شمس جلوه بیشتری یافته است».^۲

نکته مهمی که درباره تصاویر پارادوکسی، گفتنی است این است که به‌رغم ظاهر متناقض این تصاویر، هیچ تناقضی از نظر مفهومی در آنها وجود ندارد؛ چراکه اصولاً تناقض عقلاً و منطقاً محال است: النفیضان لایجتمعان و لایرتفعان. سخنی که واقعاً از نظر مفهومی و معنایی دارای تناقض باشد، یاوه و مهملی بیش نیست و این گونه سخنان از ساحت شعر مولانا که شاعر معناست کاملاً به دور است. در پس تمام تصاویر متناقض‌نما، معانی و مفاهیمی راست و درست نهفته است، منتها برای رسیدن به این معانی که مورد نظر شاعر است، باید صورت ظاهر آنها را تأویل و تفسیر کرد. مولانا خود در تفسیر آیه «و ما رمیت اذ رمیت و لکن الله رمی»^۳ که ظاهری متناقض‌گون دارد، می‌گوید:

نفی آن یک چیز و اثباتش رواست

چون جهت شد مختلف، نسبت دو تاست

ما رمیت اذ رمیت از نسبت است

نفی و اثباتست و هر دو مثبت است

۱. چناری، عبدالامیر، متناقض‌نمایی در غزل‌های مولوی، صفحه چکیده.

۲. همان‌جا.

۳. انفال، ۱۷: ای پیامبر! هر چند که آن ریگها و خاکها را با دست خود به طرف دشمنان افکندی، اما تو آن را نیفکندی، بلکه خدا افکند.

آن تو افگندی چو بر دست تو بود
نه تو افگندی که قوت حق نمود
زور آدمزاد را حـدّی بـود
مشت خاک اشکست لشکر کی شود
مشت مشت توسـت و افگندن ز ماست

زین دو نسبت نفی و اثباتش رواست^۱
همان طور که می بینیم، مولانا عقیده دارد که می توان چیزی را هم نفی کرد و هم اثبات، به شرطی که جهت مختلف باشد، یعنی می توان یک چیز را از جهتی نفی کرد و از جهت دیگر اثبات نمود. هم می توان گفت: رمیت (افگندی) و هم می توان گفت: ما رمیت (نیفکندی) آنگاه که می گوئیم (افکندی)، منظور ما این است که این کار به دست تو انجام گرفته است و زمانی که می گوئیم «نیفکندی» مقصود ما این است که فاعل حقیقی که قدرت انجام این عمل را به تو داده است، خداوند بوده است؛ پس هم افکندی درست است و هم نیفکندی، و قول مولانا نفی و اثبات هر دو مثبت است.

مولانا متناقض نمای «هست و نیست» را که یکی از پرکاربردترین متناقض نماها در دیوان شمس است، به صورت ذیل تفسیر و تأویل می کند:

گفت قایل در جهان درویش نیست	ور بود درویش آن درویش نیست
هست از روی بـقـای ذات او	نیست گشته وصف او در وصف هو
چون زبانه ی شمع پیش آفتاب	نیست باشد، هست باشد در حساب
هست باشد ذات او تا تو اگر	بر نـهی پنبه بسوزد آن شرر
نیست باشد روشنی ندهد تو را	کرده باشد آفتاب او را فنا
در دو صد من شهد یک اوقیّه خل	چون در افکندی و در وی گشت حل
نیست باشد طعم خل چون می چشی	هست اوقیّه فزون چون برکشی ^۲

۱. مولوی، مثنوی معنوی، ج ۲، ص ۲۰۸.

۲. همان، ص ۲۰۹.

او می‌گوید که درویش را از آن جهت که وصف او در وصف هو نیست شده است، می‌توان «نیست» به حساب آورد، اما از آنجا که ذات او هنوز باقی است، می‌توان او را «هست» انگاشت؛ پس می‌توان گفت که درویش هم هست و هم نیست: بیت‌های بعد از دیوان شمس نیز از همین مقوله است:

چو اندر نیستی هستست و در هستی نباشد هست

بیامد آتشی در جان بسوزانید هستش را

۶۸/۱

زان سوی هست و عدم چون خاص خاص خسروی

همچو ادبیران چه در هستی خزیده‌ستی دلا؟!

۱۴۷/۱

در غوره بین می‌را در نیست بین شی‌را

ای یوسف در چه بین شاهنشهی و ملکت

۳۲۶/۱

رو محو یار شو به خرابات نیستی

هر جا دو مست باشد ناچار عریده‌ست

۴۴۶/۱

به همین ترتیب می‌توان برای تمام متناقض‌نماها توجی‌ها و دلایلی آورد و نشان داد که در ژرف‌ساخت هیچ یک از آنها هیچ گونه تناقض وجود ندارد. برای تبیین هر چه بیشتر این موضوع چند نمونه دیگر را بررسی می‌کنیم. مولانا در بیتی می‌گوید:

ادب عشق جمله بی ادبیست امة العشق عشقهم آداب

۳۱۷/۱

اینکه ادب عشق جمله بی‌ادبی باشد، ظاهری تناقض‌آمیز دارد، اما مولانا خود در مثنوی معنوی از این جمله به صورت زیر رفع تناقض می‌کند:

این قیاس ناقصان برکار رب جوشش عشقست نر ترک ادب

نبض عاشق بی ادب بر می جهد / خویش را در کفّه شه می نهد
 بی ادبتر نیست کس زو در جهان / با ادبتر نیست کس زو در نهان
 هم به نسبت دان وفاق ای منتجب / این دو ضدّ با ادب یا بی ادب
 بی ادب باشد چو ظاهر بنگری / که بود دعویّ عشقش هم سری
 چون به باطن بنگری دعوی کجاست / او دعوی پیش آن سلطان فناست^۱
 همچنین دو ترکیب «کشته زنده» و «تیغ حیات انگیز» در بیت‌های زیر،
 روستاخرتی تناقض آمیز دارند:

بس کشته زنده را که دیدم / از غمزه چشم پر خمارت

۳۷۹/۱

چو از تیغ حیات انگیز زد مر مرگ را گردن

فرو آمد ز اسب اقبال و می بوسید دستش را

۶۸/۱

و همین گونه است بیت زیر:

چون بمردی به پای شمس الدین / زنده گشتی تو ایمنی ز ممات

اما وقتی که آیه ۱۵۴ سوره بقره را مبنی بر زنده بودن کشتگان در راه خدا می خوانیم و به خاستگاه الهام شاعر پی می بریم، بیت‌های فوق تناقض ظاهری خود را از دست می دهند و به سخنانی با مفاهیم بلند بدل می شوند؛ آیه مذکور چنین است: «ولا تقولوا لمن یقتل فی سبیل الله اموات بل احياء ولكن لا تشعرون» همچنین برخی از تصاویر متناقض نمای دیوان شمس صرفاً جنبه شاعرانه دارد و تناقض ظاهری موجود در آنها از صبغه‌ای هنری برخوردار است؛ مانند بیت زیر که در آن «روز» استعاره از محبوب است:

روزیست اندر شب نهان، ترکی میان هندوان

شب ترکنازیها بکن کان ترک در خرگاه شد

۵۲۴/۲

نکته مهم دیگر این است که تضاد و تناقض مربوط به عالم ماده و عالم کثرت است و در عالم تجرّد و وحدت که یگانگی و یکرنگی بر آن حاکم است هیچ گونه تضاد و ناسازگاری وجود ندارد. وقتی که عارف در حالت مشاهده و مکاشفه قرار گرفت و به خلسه روحانی فرو رفت، در واقع به عالم وحدت و تجرد پیوسته است. در این حالت، عارف از منظر عالم وحدت به عالم کثرت می نگرد و لاجرم در آن هیچ تعدد و تضادی نمی بیند. حال اگر چنین عارفی بخواهد از تجربه عارفانه خود سخن گوید و از شهود خویش خبر دهد، سخن او برای ما که از منظر عالم کثرت و جهان اضداد بدان می نگریم، در پاره ای از موارد متناقض جلوه می کند:

زین واقعه مدهوشم باهوشم و بی هوشم
هم ناطق و خاموشم هم لوح خموشانم ...
هم خونم و هم شیرم هم طفلم و هم پیرم
هم چاکر و هم میرم هم اینم و هم آنم
هم شمس شکرریزم هم خطه تبریزم
هم ساقی و هم مستم هم شهره و پنهانم

۱۴۶۶/۳

منم پیدا و ناپیدا چو جان و عشق در قالب
گاهی اندر میان پنهان گهی شهره کمر باشم

۱۴۳۰/۳

این شکل که من دارم ای خواجه که را مانم؟!
یک لحظه پری شکلم یک لحظه پری خوانم
در آتش مشتاقی هم جمعم و هم شمعم
هم دودم و هم نورم هم جمع و پریشانم ...
ای خواجه چه مرغم من؟ نی کبکم و نی بازم
نی خوبم و نی زشتم نی اینم و نی آنم
نی خواجه بازارم نی بلبل گلزارم
ای خواجه تو نامم نه تا خویش بدان خوانم

نی بنده نی آزادم نی موم نی پولادم

نی دل به کسی دادم نی دلبر ایشانم

۱۴۶۷/۳

این بحث را با نقل ابیاتی از ترجمان الاشواق ابن عربی که بیان تجربه‌ای است عارفانه، به پایان می‌بریم. این ابیات نیز، همانند بیت‌های پیشین از مولانا، نظری است به عالم کثرت از منظر عالم وحدت. ابن عربی در این شعر ادعا کرده است که قلب او هم کعبه است و هم بتخانه، و این سخن گرچه به ظاهر متناقض می‌نماید، شکی نیست که مقصود وی از کعبه و بتخانه یک چیز بیشتر نبوده، و آن تجلیگاه معبود یگانه است:

لقد صار قلبي قابلاً كل صورة	فمرعی لغزلان و دیر لرهبان
و بیت لاوئان و کعبه طائف	و الواح تورا و مصحف قرآن
أدين بدين الحب أتی توجهت	رکائبه فالحب دینی و ایمانی ^۱

ترجمه: همانا قلب من توانایی پذیرش هر صورتی را پیدا کرده است؛ پس هم چراگاهی است برای غزلان (زیبارویان) و هم دیری است برای راهبان (که به زیباییها بی اعتنا هستند)؛ قلب من خانه‌ای برای بتها و کعبه‌ای است برای حاجیان و لوحی است برای تورات و صحیفه‌ای است برای قرآن؛
من متدین به دین عشقم، هر آن سویی که ناقله عشق بدان روی آورد. پس،
دین و ایمان من عشق است.

۵-۴ کثرت تلمیح

تلمیح اشاره‌ای است ضمنی در اثنای کلام به افسانه، داستان یا واقعه‌ای مشهور یا مثلی سائر و یا شعری معروف. تلمیح را از آرایه‌های بدیعی کلام شمرده‌اند، اما از آن روی که بین کلام و تلمیحی که در آن به کار رفته، تشبیهی مضمّر (غالباً تشبیه

۱. به نقل از: نیکلسون، رینولد الین، عرفان عارفان مسلمان، ص ۲۱۰.

مرکب به مرکب (وجود دارد، می‌توان آن را از نظرگاه علم بیان نیز قابل بررسی دانست. در واقع همواره ارتباطی بین کلام و داستان یا قصه و ... که به طور ضمنی در آن آمده وجود دارد و این ارتباط در غالب موارد همان مشابهتی است که بین آن دو موجود است. برای مثال در غزل ذیل، مولانا به قسمتی از ماجرای زندگانی یوسف کنعان، موسیٰ عمران، عیسیٰ مریم و احمد مرسل اشاره کرده است. حرف اصلی مولانا بیان لزوم و سودمندی سفرکردن از خوی خویش به خوی و خلق خداست. او برای اینکه نشان دهد که در این سیر و سفر، سودها و منفعتهاست، نمونه‌هایی از سفر انبیای الهی را ذکر می‌کند که تمام آنها با انجام و فرجامی خوش همراه بوده‌اند. مولانا در واقع به طور ضمنی سفری انفسی (سفر از خوی خویش به خوی خدا) را به سفری آفاقی (سفر انبیای الهی در طول زندگی) تشبیه کرده است و چه‌شبه در هر دو سفر می‌تواند نیک‌فرجامی باشد:

درخت اگر متحرک بدی ز جای به جا

نه رنج اژه کشیدی نه زخمهای جفا

نه آفتاب و نه مهتاب نور بخشیدی

اگر مقیم بدندی چو صخره صمّا ...

نگر به یوسف کنعان که از کنار پدر

سفر فتادش تا مصر و گشت مستثنا

نگر به موسیٰ عمران که از بر مادر

به مدین آمد و زان راه گشت او مولا

نگر به عیسیٰ مریم که از دوام سفر

چو آب چشمه حیوانست یحیی الموتی

نگر به احمد مرسل که مکه را بگذاشت

کشید لشکر و بر مکه گشت او والا

چو بر براق سفر کرد در شب معراج

بیافت مرتبه قاب قوس او ادنی

اگر ملول نگردی یکان یکان شمرم

مسافران جهان را دو تا دو تا و سه تا

چو اندکی بنمودم بدان تو باقی را

ز خوی خویش سفرکن به خوی و خلق خدا

۲۱۴/۱

به هر روی، تلمیح در غزلیات مولانا جایگاه ویژه‌ای دارد. البته مقصود ما از تلمیح در غزلیات مولانا نوع خاصی از آن است که همان تلمیح به داستانهای پیامبران و قصص قرآنی و مذهبی است. «بهره‌گیری از داستان پیامبران در کلیات شمس چنان گسترده و متنوع است که هیچ کتابی را در ادب فارسی از این نظر نمی‌توان با آن مقایسه کرد مگر مثنوی معنوی خود مولوی را».^۱ غالب غزلیات مولانا به نوعی چشمزدی به داستانهای انبیا و اولیای الهی و وقایع زندگی آنها و یا اطرافیان و دشمنان آنها دارد، و حتی در بعضی غزلها، مانند غزلی که پیش از این نقل شد، به چند مورد از داستانهای پیامبران اشاره شده است غزلی دیگر از این دست را می‌خوانیم:

معشوقه بسامان شد تا باد چنین بادا

کفرش همه ایمان شد تا باد چنین بادا

ملکی که پریشان شد از شومی شیطان شد

باز آن سلیمان شد تا باد چنین بادا ...

درویش فریدون شد هم کیسه قارون شد

همکاسه سلطان شد تا باد چنین بادا ...

فرعون بدان سختی با آن همه بدبختی

نک موسی عمران شد تا باد چنین بادا

۱. پورنامداریان، تقی، داستان پیامبران در کلیات شمس، ص ۱۱۵.

آن گرگ بدان زشتی با جهل و فرامشتی
نک یوسف کنعان شد تا باد چنین بادا ...
از اسلم شیطانی شد نفس تو ربّانی
ابلیس مسلمان شد تا باد چنین بادا
آن ماه چو تابان شد کونین گلستان شد
اشخاص همه جان شد تا باد چنین بادا ...

۸۲/۱

نخستین داستان مشهوری که در غزل فوق بدان اشاره شده، داستان سلیمان و دیو است؛ دیوی که نگین پادشاهی سلیمان را می‌دزدد و مدتی بر ملک سلیمان حکم می‌راند، اما سرانجام، ملک آن سلیمان می‌شود. هم کیسه قارون شدن درویش اشاره دیگری است که یادآور زندگانی قارون و ماجراهای او با حضرت موسی است. داستان فرعون بدان سختی و شدت عمل او در برابر موسی و پیروزی نهایی موسی در برابر او تلمیح دیگر این غزل است. در بیتی دیگر به ماجرای گرگ دروغین و یوسف راستین اشاره شده است. پس از آن، مولانا به واقعه مسلمان شدن شیطان به دست پیامبر اکرم (ص) و فرموده آن حضرت که «اسلم شیطانی علی یدی...» اشاره می‌کند. گلستان شدن کونین در بیت بعد نیز ظاهراً تلمیحی است به داستان گلستان شدن آتش بر ابراهیم خلیل (ع) آن گونه که در بیت زیر صراحتاً بدان اشاره شده است:

چو ابراهیم در آذر درآمد همچو نقد زر

بروید از رخ آتش سمنزار و گل و سوسن

۱۸۵۰/۴

«این تنوع و وسعت تلمیح به داستان پیامبران، هم در غزلیات شمس و هم در مثنوی بی‌گمان ناشی از آشنایی کامل و عمیق مولوی با معارف اسلامی و به خصوص غور و تأمل مستمر وی در قرآن کریم و تفاسیر قرآن و حدیث است».^۱

مولانا پیش از آنکه به شعر گفتن بپردازد، واعظ و خطیبی توانا بوده است، و همان طور که می‌دانیم یکی از مهم‌ترین ابزار کار واعظان همواره نقل داستانهای انبیا و اولیا و ماجراهای آنها با دشمنانشان بوده است. از این گذشته، مولانا خود مفسری بزرگ بود و مثنوی معنوی او در واقع تفسیر منظوم قرآن کریم است «آشنایی عمیق مولوی با تفاسیر و قصص قرآن کریم سبب شده است که هم در مثنوی و هم در کلیات شمس، مایه‌های تلمیحی در زمینه داستان پیامبران بسیار متنوع باشد. این تنوع چشمگیر نه تنها نکات و حوادث و شخصیت‌های برجسته داستان پیامبران را که در قرآن کریم و اغلب کتابهای تفسیر و قصص آمده است شامل می‌گردد، بلکه نکات و اشاره‌های ناآشنا و بسیار مهجور را که تنها در بعضی از تفاسیر و قصص ذکر شده است نیز در بر می‌گیرد».^۱ آگاهی از این داستانها و وقایع در حقیقت یکی از ابزارهای مهم مولانا در تصویرآفرینی است برای مثال، او برای اینکه زنده شدن دوباره گل را به واسطه آمدن بهار توجیه کند، آن را به چهار مرغ قطعه قطعه شده‌ای تشبیه می‌کند که با فراخوان ابراهیم (ع) جانی دوباره یافتند و به سوی او شتافتند:^۲

مانند چار مرغ خلیل از پی فنا در دعوت بهار بین امثال گل

او با استفاده از داستان فریب خوردن حوا از مار و خوردن میوه ممنوعه و رانده شدن آدم و حوا از بهشت به این نتیجه می‌رسد که حال که یک مار موجب بیرون شدن آدم و یا نسل آدمی از بهشت شد، چگونه انسان در دنیا، که پراست از انسانهای مارطینت و کژدم صفت، در امان خواهد بود:

چو آدمی به یکی مار شد برون ز بهشت

میان کژدم و ماران تو را امان ز کجا؟!

در غزلی دیگر، مولانا با اشاره به داستان گذشتن موسی (ع) از رود نیل و دو معجزه بزرگ او یعنی عصای اژدهاپیکر و ید بیضا، تصاویر بدیعی را به وجود می‌آورد:

بیا کامروز شه را ما شکاریم سرخویش و سرعالم نداریم

بیا کامروز چون موسی عمران به مردی گرد از دریا برآریم

۱. همان، ص ۱۱۷. ۲. تفصیل این داستان در سورة بقره، آیه ۲۶۰ آمده است.

همه شب چون عصا افتاده بودیم	چو روز آمد چو ثعبان بی قراریم
چو گرد سینه خود طوف کردیم	ید بیضا ز جیب جان بر آریم
بدان قدرت که ماری شد عصایی	به هر شب چون عصا و روز ماریم
پی فرعون سرکش ازدهاییم	پی موسی عصا و بردباریم

۱۵۳۱/۳

و در بیت دیگر این غزل، مولانا به داستان نمرود ستمکار و پشه نزار اشاره می‌کند؛ پشه‌ای که با همه لاغری و ضعیفی، به واسطه همت بلند خویش نمرود پرباد و بود را از پای درآورد:

به همت خون نمرودان بریزیم تو این منگر که چون پشه نزاریم
مهم‌تر از این، استفاده نمادینی است که مولانا از داستانهای پیامبران در جهت بیان احساسات و اندیشه‌های خود می‌برد. از نظر مولانا «داستان پیامبران مثال و مظهر عینی و محسوس حوادث مکرر و مستمر نفسانی و انسانی است. داستان پیامبران تنها حادثه‌ای تاریخی که یک بار اتفاق افتاده و تمام شده باشد نیست، بلکه حادثه‌ای است که در وجود هر کس و در هر زمان تکرار می‌شود و نقد حال هستی انسان است»^۱ هر چند انبیا همگی نور واحدند، هر یک از آنها مظهر و نماد صفات و مفاهیم خاصی هستند. از این رو، هر کس که دارای آن صفات باشد، آدم، نوح، سلیمان، ابراهیم، اسماعیل و ... اوست به قول فردوسی:

فریدون فرخ فرشته نبود	ز عود و ز عنبر سرشته نبود
به داد و دهش یافت آن نیکوی	تو داد و دهش کن فریدون توی

این است که مولانا خطاب به شمس که انسانی است کامل و متصف به صفات انبیا می‌گوید:

مها توی سلیمان، فراق و غم چو دیوان
چو دور شد سلیمان، نه دست یافت شیطان؟

توی به جای موسی و ما تو را عصایی
 بجز به کف موسی عصا نیافت برهان
 مسیح خوش دمی تو و ما ز گل چو مرغی
 دمی بدم تو بر ما بر اوج بین تو جولان
 تو نوح روزگاری و ما چو اهل کشتی
 چو نوح رفت، کشتی کجا رمد ز طوفان؟
 توی خلیل ای جان همه جهان پر آتش
 که بی خلیل آتش نمی شود گلستان
 تو نور مصطفایی و کعبه پریشان شد
 هلا بیا برون کن بتان ز بیت رحمان
 تو یوسف جمالی و چشم خلق بسته
 نظر ز تو گشاید چو چشم پیر کنعان ...

۱۸۸۹/۴

می بینیم که مولانا شمس را سلیمان، موسی، مسیح خوش دم، نوح روزگار، خلیل، نور مصطفی و یوسف جمال می خواند و در واقع با این تعبیر و توصیف، همه آنها را جلوه های مختلف یک حقیقت می داند، حقیقتی که در وجود شمس تحقق یافته است. در حقیقت، همه انبیا و اولیا، انسانهایی هستند خداگون و جلوه و مظهری هستند از آن یگانه بی چون. این خداوند است که به صورتهای مختلف و کسوتهای متفاوت ظاهر می شود:

آن سرخ قبایی که چو مه پار برآمد	امسال درین خرقه زنگار برآمد
آن ترک که آن سال به یغماش بدیدی	آن است که امسال عرب وار برآمد
آن یار همان است اگر جامه دگر شد	آن جامه به در کرد و دگر بار برآمد ...

۶۳۹/۲

بدین ترتیب، تلمیحهای مولانا به داستان پیامبران در دیوان شمس، در واقع تجلیل و تبجیل اوست از انسان کامل؛ انسان کاملی که مظهر و نماینده خداوند در روی زمین است.

نتیجه گیری

گفتیم که سبک شخصی حاصل خروج و عدول هنری شاعر از هنجارها و معیارهای فکری، زبانی و ادبی دوره‌ای است که در آن به سر می‌برد. مولانا نیز به عنوان شاعری صاحب سبک، در هر یک از سطوح سه گانه فکری، زبانی و ادبی از سبک دوره خویش یعنی سبک عراقی، کم و بیش، خروج‌هایی هنری داشته، و تحقیق حاضر، در حقیقت، غور و تأملی است در دیوان غزلیات او برای شناخت، توصیف و تحلیل این خروج‌ها و عدول‌ها که سبک شاعر نتیجه آنهاست.

نکته مهمی که توجه بدان حائز اهمیت بسیاری است این است که تقریباً هیچ ویژگی و عنصری نیست که تنها یک شاعر بدان پرداخته باشد و شعرای دیگر هیچ به گرد آن نگشته باشند، و از این رو نباید «مختصه سبکی» را به «چیزی که خاص یک شاعر است» تعریف کرد. نباید در کشف سبک شخصی یک شاعر به دنبال چیزی بود که در شعر هیچ شاعر دیگری وجود نداشته باشد؛ چرا که به ندرت به چنین چیزی بر خواهیم خورد. آنچه سبک شخصی یک شاعر را تشکیل می‌دهد، تلفیقی از مجموعه‌ای از عوامل است و البته در این میان، پاره‌ای از عوامل از پاره‌ای دیگر مهم‌تر و به اصطلاح سبک‌سازترند. سبک مولانا نیز از این قاعده مستثنا نیست. مجموعه‌ای از عوامل و عناصر، سبک شخصی او را تشکیل می‌دهند. بدین ترتیب، ما در سطوح فکری، زبانی و ادبی غزلیات مولانا به ویژگی‌ها و مختصات اشاره کردیم که مجموع آنها در شعر هیچ شاعر دیگری وجود ندارد. پس برای اینکه به انتساب یا عدم انتساب غزلی به مولانا پی ببریم، باید چندین ویژگی از ویژگی‌هایی را که در این تحقیق بر شمردیم، در نظر آوریم. درست است که «شادی‌گرایی» یکی

از ویژگیهای فکری مهم در بیشتر غزلهای مولاناست، اما وجود این ویژگی در یک غزل برای انتساب آن به مولانا کافی نیست، بلکه این ویژگی در کنار چند ویژگی دیگر می‌تواند احتمال انتساب غزل مذکور به مولانا را افزایش دهد، و گاه حتی سبک‌شناس را به طور قطع و یقین به تشخیص سراینده غزل رهنمون شود. برای مثال، در بیت اول شعر زیر، وجود ویژگی شادی‌گرایی این احتمال را در ذهن سبک‌شناس ایجاد می‌کند که این غزل ممکن است از مولانا باشد، اما این کافی نیست؛ باید به دنبال ویژگیهای دیگری - که در این تحقیق بدانها اشاره کرده‌ایم - بود و در صورت وجود تعدادی از آنها، احتمال اولیه قوی‌تر می‌شود و حتی ممکن است این احتمال تبدیل به قطع و یقین شود:

مرا عهدیست با شادی که شادی آن من باشد

مرا قولیست با جانان که جانان جان من باشد ...

اگر هشیار اگر مستم، نگیرد غیر او دستم

وگر من دست خود خستم همو درمان من باشد

چه زهره دارد اندیشه که گرد شهر من گردد؟

که قصد ملک من دارد؟ چو او خاقان من باشد

نبیند روی من زردی به اقبال لب لعلش

بمیرد پیش من رستم چو او دستان من باشد

بدرم زهره زهره، خراشم ماه را چهره

برم از آسمان مهره چو او کیوان من باشد

بدرم جبّه مه را، بریزم ساغر شه را

وگر خواهند تاوانم همو تاوان من باشد

چراغ چرخ گردونم چو اجری خوار خورشیدم

امیر گوی و چوگانم چو دل میدان من باشد

منم مصر و شکرخانه، چو یوسف در برم گیرد

چه جویم ملک کنعان را چو او کنعان من باشد

زهی حاضر زهی ناظر زهی حافظ زهی ناصر!
 زهی الزام هر منکر! چو او برهان من باشد
 یکی جانیت در عالم که ننگش آید از صورت
 بپوشد صورت انسان ولی انسان من باشد
 سر ما هست و من مجنون، مجنبت زنجیرم
 مرا هر دم سر مه شد، چو مه برخوان من باشد ...

۵۷۸/۲

در این غزل علاوه بر ویژگی فکری شادی‌گرایی، چندین مختصه فکری،
 زیبایی و ادبی دیگر نیز وجود دارد که برخی از آنها عبارت‌اند از:

۱. عرفان حماسی: غزل، غزلی عرفانی است، اما بسیاری از واژه‌ها، عبارات
 و مفاهیم، حماسی است: بمیرد پیش من رستم، بدرم زهره زهره، خراشم ماه را
 چهره، برم از آسمان مهره، بدرم جبهه مه را، بریزم ساغر شه را، چراغ چرخ گردونم،
 امیرگوی و چوگانم ...

۲. واقعیت‌نمایی: شاعر خود را اجرای خوار (وظیفه‌خوار و راتبه‌گیر)
 خورشید می‌داند. این ترکیب با واقعیت زندگی مولانا کاملاً مطابق است؛ چرا که او
 هر چه داشت، از خورشید (شمس) داشت. همچنین شاعر به مجنون بودن خویش
 در سر ماه اشاره می‌کند و می‌گوید اگر محبوب ماه چهره برخوان او باشد، هر دم
 برای او سر ماه خواهد بود، یعنی هر دم مجنون خواهد بود. این مطلب نیز با
 واقعیت زندگی مولانا و بی‌خویشی و مدهوشی او در پیش شمس و سرایش شعر در
 حال سرمستی و بی‌اعتنایی او به بسیاری از قید و بندها مطابقت دارد. بیت دهم این
 غزل (یکی جانیت در عالم ...) نیز اشاره به واقعیتی در زندگی شاعر دارد که
 افلاکی قصه آن را در مناقب العارفین آورده است.

۳. وجود قافیه‌های درونی در برخی از ابیات غزل دلیل دیگری است که ما را
 به سبک مولانا بیشتر رهنمون می‌شود:

اگر هشیار اگر مستم نگیرد غیر او دستم
وگر من دست خود خستم همو درمان من باشد ...
بدرّم زهره زهره خراشم ماه را چهره
برم از آسمان مهره چو او کیوان من باشد ...
۴. تکرار صوت «زهی» که پیش از این، در سطح لغوی دیوان شمس بدان و کاربرد وسیع آن در غزلیات مولانا اشاره کردیم:
زهی حاضر زهی ناظر زهی حافظ زهی ناصر!

زهی الزام هر منکر! چو او برهان من باشد
۵. شاعر محبوب خود را به کیوان (زحل) تشبیه می‌کند، و می‌دانیم که کیوان در سنت ادب فارسی سیّاره نحسی است، بلکه نحس اکبر است. شاعر با لحاظ کردن وجه شبیهی نو در کیوان، معشوق خود را به آن، که از نظر شعرای دیگر نحس اکبر است، تشبیه کرده است و پیش از این گفتیم که مولانا با نگاهی نو به جهان، به وجوه شبه نو و در نتیجه به بیانی نو دست یافته است:
بدرّم زهره زهره، خراشم ماه را چهره

برم از آسمان مهره، چو او کیوان من باشد
۶. کثرت تلمیح را نیز یکی از ویژگیهای بیشتر غزلیات مولانا بر شمردیم که در غزل فوق نیز به چند داستان قرآنی اشاره شده است:
اگر هشیار اگر مستم نگیرد غیر او دستم
وگر من دست خود خستم همو درمان من باشد ...
منم مصر و شکرخانه چو یوسف در برم گیرد

چو جویم ملک کنعان را؟! چو او کنعان من باشد
بدین ترتیب، مجموعی از این ویژگیها و مختصات فکری، زبانی و ادبی می‌تواند ما را بدین نتیجه نسبتاً قطعی برساند که این غزل باید از آن مولانا باشد، و سخن اصلی ما در این تحقیق این است که اگر کسی از قبل با ویژگیهای فکری، زبانی و ادبی مولانا آشنا باشد، در برخورد با هر غزلی می‌تواند به انتساب یا عدم انتساب

آن به مولانا پی ببرد. البته این حکم، غزلیاتی از مولانا را که از تشخیص چندانی برخوردار نیستند شامل نمی‌شود؛ چرا که برخی از غزلیات مولانا ویژگی سبکی خاصی ندارند و این امر در مورد هر شاعر صاحب سبکی صدق می‌کند؛ برای مثال در برخی از غزلیات حافظ از ویژگی اصلی شعر او که ایهام آغشته به طنز است، خبری نیست.

نکته دیگر اینکه، درست است که برای پی بردن به سبک شاعر، وجود چندین مختصه در یک شعر لازم است، اما گاه وجود یک یا دو ویژگی در یک شعر چنان پررنگ و برجسته است که در نگاه اول، سبک‌شناس را به تشخیص سبک شخصی شاعر رهنمون می‌شود. در غزل زیر، بسامد تکرار جملات و کوتاهی آنها به حدی بالاست که سبک‌شناس به راحتی به انتساب و تعلق داشتن آن به مولانا پی می‌برد، چرا که همان گونه که در سطح نحوی دیوان شمس اشاره کردیم، تکرار جملات و کوتاهی آنها یکی از ویژگیهای اصلی در برخی از غزلیات مولانا است:

بهار آمد بهار آمد بهار مشکبار آمد

نگار آمد نگار آمد نگار بردبار آمد
صبح آمد صبح آمد صبح راح و روح آمد
خرامان ساقی مه‌رو به ایثار عمار آمد
صفا آمد صفا آمد که سنگ و ریگ روشن شد
شفا آمد شفا آمد شفای هر نزار آمد
حبیب آمد حبیب آمد به دلداری مشتاقان
طیب آمد طیب آمد طیب هوشیار آمد
سماع آمد سماع آمد سماع بی صداع آمد
وصال آمد وصال آمد وصال پایدار آمد ...

۵۶۹/۲

موضوع دیگری که اشاره بدان را لازم می‌دانیم این است که شاعران صاحب سبک همواره مقلدان موفق و غالباً ناموفقی نیز دارند و این تقلید، خاصه

در مورد مقلدان موفق، گاه شناخت دقیق شاعر را تا اندازه‌ای دچار اختلال می‌کند و کار سبک‌شناس را دشوار می‌کند. برای مثال غزل مولویانه زیر از هوشنگ ابتهاج در واقع تقلید موفق است از شیوه زبانی و بیانی غزلیات مولانا:

مژده بده مژده بده یار پسندید مرا
سایه او گشتم و او برد به خورشید مرا
جان دل و دیده منم گریه خندیده منم
یسار پسندیده منم یار پسندید مرا
کعبه منم قبله منم سوی من آرید نماز
کان صنم قبله‌نما خم شد و بوسید مرا
پرتو دیدار خوشش تافته در دیده من
آینه در آینه شد: دیدمش و دید مرا
آینه خورشید شود پیش رخ روشن او
تاب نظر خواه و ببین کاینه تابید مرا ...
نور چو فواره زند بوسه برین باره زند
ریشک سلیمان نگر و غیرت جمشید مرا
هر سحر از کاخ کرم چونکه فرو می‌نگرم
بانگ لک الحمد رسد از مه و ناهید مرا ...^۱

اما در هر صورت، سبک‌شناس خبره و باتجربه به ندرت در تشخیص سبک اصیل و ابتکاری از سبک غیر اصیل و تقلیدی دچار اشتباه خواهد شد، چرا که سبک، همان گونه که پیش از این گفته‌ایم حاصل مجموعه‌ای است از عناصر و مختصات فکری، زبانی و ادبی یک اثر که جمع آمدن تمام این ویژگیها در اثری دیگر تقریباً ناممکن است.

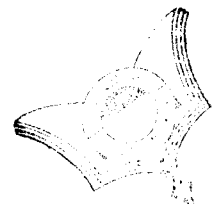
۱. ابتهاج (سایه)، هوشنگ، آینه در آینه (برگزیده شعر)، ص ۱۲۵-۱۲۶.

منابع و مآخذ

- ابتهاج، هوشنگ، آینه در آینه (برگزیده شعر)، به انتخاب دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی، چ ۵، تهران، نشر چشمه، ۱۳۷۴.
- افلاکی عارفی، شمس‌الدین احمد، مناقب العارفین، ۲ جلد، چ ۲، تهران، دنیای کتاب، ۱۳۶۲.
- براهنی، رضا، طلا در مس، جلد ۱، چ ۳، تهران، کتاب زمان، ۱۳۵۸.
- بهار، محمدتقی، سبک‌شناسی، جلد ۱، چ ۵، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۹.
- پورنامداریان، تقی، داستان پیامبران در کلیات شمس، تهران، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۶۴.
- _____، رمز و داستانهای رمزی در ادب فارسی، چ ۲، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۷.
- الجلایی الهجویری، ابوالحسن علی بن عثمان، کشف المحجوب، به تصحیح ژوکوفسکی، چ ۲، تهران، طهوری، ۱۳۷۱.
- چناری، عبدالامیر، متناقض‌نمایی در غزل‌های مولوی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، به راهنمایی دکتر پورنامداریان، دانشگاه تربیت مدرس، ۱۳۷۴، شماره الف، ۱۱۰، ۱۱۱۹.
- حمیدیان، سعید، آرمانشهر زیبایی: گفتارهایی در شیوه بیان نظامی، تهران، نشر قطره، ۱۳۷۳.
- داد، سیما، فرهنگ اصطلاحات ادبی، تهران، مروارید، ۱۳۷۱.
- دشتی، علی، سیری در دیوان شمس، چ ۷، تهران، جاویدان، ۱۳۶۲.
- ریتر، هلموت، دریای جان، جلد ۱، ترجمه عباس زریاب خویی، و مهر آفاق بایبردی، تهران، الهدی، ۱۳۷۴.
- زرین‌کوب، عبدالحسین، باکاروان حله، چ ۷، تهران، انتشارات علمی، ۱۳۷۲.
- _____، بله بله تا ملاقات خدا، چ ۷، تهران، انتشارات علمی، ۱۳۷۳.
- _____، شعر بی دروغ، شعر بی نقاب، چ ۷، تهران، انتشارات علمی، ۱۳۷۲.
- سروش، عبدالکریم، تمثیل در شعر مولانا، تهران، انتشارات برگ، ۱۳۶۷.

- شفیعی کدکنی، محمدرضا، شاعر آینه‌ها: بررسی سبک هندی و شعر بیدل، چ ۳، تهران، آگاه، ۱۳۷۱.
- _____، گزیده غزلیات شمس، چ ۴، تهران، شرکت سهامی کتابهای جیبی، ۱۳۶۲.
- _____، موسیقی شعر، چ ۴، تهران، آگاه، ۱۳۷۳.
- شمیسا، سیروس، بیان، چ ۳، تهران، فردوس، ۱۳۷۲.
- _____، سبک‌شناسی شعر، تهران، فردوس، ۱۳۷۴.
- _____، سیر غزل در شعر فارسی، چ ۲، تهران، فردوس، ۱۳۶۹.
- _____، کلیات سبک‌شناسی، تهران، فردوس، ۱۳۷۲.
- _____، گزیده غزلیات مولوی (انتخاب و توضیح)، چ ۴، تهران، نشر علم، ۱۳۷۳.
- _____، معانی، چ ۲، تهران، نشر میترا، ۱۳۷۳.
- _____، نگاهی به سهراب سپهری، چ ۳، تهران، مروارید، ۱۳۷۲.
- _____، نگاهی تازه به بدیع، چ ۵، تهران، فردوس، ۱۳۷۲.
- شیمیل، آن ماری، شکوه شمس، ترجمه حسن لاهوتی، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۷.
- صبور، داریوش، آفاق غزل فارسی، چ ۲، تهران، نشر گفتار، ۱۳۷۰.
- ضیاءنور، فضل‌الله، وحدت وجود، تهران، زوار، ۱۳۶۹.
- عبادیان، محمود، درامدی بر سبک و سبک‌شناسی در ادبیات، تهران، انتشارات جهاد دانشگاه تهران، ۱۳۶۸.
- عبدالحکیم، خلیفه، عرفان مولوی، ترجمه احمد محمدی و احمد میرعلایی، چ ۲، تهران، شرکت سهامی کتابهای جیبی، ۱۳۵۶.
- عبدالحکیم، خلیفه، و دیگران، مولوی، نیچه و اقبال، ترجمه محمد بقایی، تهران، حکمت، ۱۳۷۰.
- غیائی، محمد تقی، درامدی بر سبک‌شناسی ساختاری، تهران، شعله اندیشه، ۱۳۶۸.
- فاطمی، سید حسین، تصویرگری در غزلیات شمس، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۴.
- فرشیدورد، خسرو، درباره ادبیات و نقد ادبی، جلد ۲، چ ۲، تهران، امیرکبیر، ۱۳۷۳.
- فروزانفر، بدیع‌الزمان، شرح مثنوی شریف، جلد ۱، چ ۶، تهران، زوار، ۱۳۷۳.
- _____، مجموعه مقالات و اشعار، به کوشش عنایت‌الله مجیدی، تهران، دهخدا، ۱۳۵۱.
- کزازی، میرجلال‌الدین، بیان، چ ۲، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۰.
- _____، در دریای دری، تهران، نشر مرکز، ۱۳۶۸.
- _____، رؤیا، حماسه، اسطوره، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۲.
- گورین، ویلفرد، ال. و دیگران، راهنمای رویکردهای نقد ادبی، ترجمه زهرا میهن‌خواه، چ ۲،

- تهران، اطلاعات، ۱۳۷۰.
- ماهیار نوابی، یحیی، «غزلی از مولانا با قافیه یونانی»، آینده، ش ۹-۱۲، س ۱۶، ص ۶۸۶، آذر - اسفند ۱۳۶۹.
- مطهری، مرتضی، آشنایی با قرآن: سوره‌های حمد، بقره، چ ۲، قم، صدرا، ۱۳۵۹.
- مؤتمن، زین‌العابدین، تحول شعر فارسی، چ ۴، تهران، طهوری، ۱۳۷۱.
- مولوی، جلال‌الدین محمد، فیه ما فیه، با تصحیحات و حواشی بدیع‌الزمان فروزانفر، چ ۶، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۹.
- _____، کلیات شمس، ۱۰ جلد، با تصحیحات و حواشی بدیع‌الزمان فروزانفر، چ ۳، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۳.
- _____، مثنوی معنوی، جلد ۱، به همت رینولد الین نیکلسون، چ ۸، تهران، مولی، ۱۳۷۰.
- میرصادقی، میمنت، واژه‌نامه هنر شاعری، تهران، کتاب مهناز، ۱۳۷۳.
- نصر، سیدحسین، سه حکیم مسلمان، ترجمه احمد آرام، چ ۴، تهران، شرکت سهامی کتابهای جیبی، ۱۳۶۱.
- نیکلسون، رینولد الین، عرفان عارفان مسلمان، ترجمه اسدالله آزاد، مشهد، مؤسسه چاپ و انتشارات دانشگاه فردوسی، ۱۳۷۲.
- همایی، جلال‌الدین (به اهتمام)، دیوان عثمان مختاری، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۱.
- _____، مولوی‌نامه: مولوی چه می‌گوید؟ جلد ۱، چ ۷، تهران، مؤسسه نشر هما، ۱۳۶۹.
- یوسفی، غلامحسین، چشمه روشن: دیداری با شاعران، چ ۳، تهران، انتشارات علمی، ۱۳۷۰.



تاسیس ۱۳۷۶
کتابخانه تخصصی ایران