ما شمس‌ایم غم مباش

هشتم مهرماه امسال ،در روز بزرگداشت مولوی ، نشست کتاب ماه ادبیات وفلسفه به بحث و گفت وگو در بارهٔ دیوان شمس اختصاص داشت که با حضور دکتر محمدعلی موحد ، دکتر ضیاء موحد ودکتر مریم ابوالقاسمی برگزار شد. حاصل این نشست پیش روی شماست.

***

■ **محمدعلی موحد:** این مجلس به مناسبت بزرگداشت مولانا و به یادبود سالروز وفات مولانا منعقد شده است. بنابراین بنده مناسب می دانم بااین شعر شروع کنم:

میابی دف به گور من برادر
که در بزم خدا غمگین نشاید

امروز بزم خداست و لازمهٔ بزم خدا این است که از گفتن مطالب پرتکلف و پیچیده خودداری کنیم و بیشتر با مسائلی که روشن و روشنگر باشد، سر و کار داشته باشیم. همچنین چون بحث از **غزلیات شمس** است و در سرتاسر این غزلیات نام شمس و یاد شمس است که موج می زند، من فکر می کنم گفت وگو در چنین مجلسی نمی باید و نمی تواند از احساس حضور شمس خالی باشد. آن آفتاب معنی که چون در افق زندگی مولانا طالع شد، هیچ وقت دیگر غروب نکرد. مولانا تا آخر عمرش با شمس ماند و مرگ شمس را باور نکرد.

کی گفت که آن زندهٔ جاوید بمرد
کی گفت که آفتاب امید بمرد
آن منکر خورشید برآمد بر بام
دو چشم ببست و گفت خورشید بمرد

دیوان کبیر غزلیات، مالا مال از طراوت و نشاط وغنای حضور شمس است. بنده این چند بیت را به مناسبت امروز می خوانم و بعد وارد بحث خواهم شد:

آتشی از تو در دهان دارم
لیک صد مُهر بر زبان دارم
دو جهان را کند یکی لقمه
شعله هایی که در نهان دارم
آنچه داده ست شمس تبریزی
ز من آن جو، که من همان دارم

***

مفخر تبریزیان شمس دل و دین بگو
بلکه صدای تو هست این همه گفتار من

***

این نشانها که بر رخم پیداست
دان که از شاه همنشین دارم
آن یکی گنج کز جهان بیش است
در دل و جان خود، دفین دارم
از دمم بوی باغ می آید
کز درون باغ و یاسمین دارم
رو به تبریز، شرح این بطلب
زان که من این ز شمس دین دارم

آنچه می خواهم در اینجا مطرح کنم، نو آوریها، سنت شکنیها یا تفننهایی است که شمس در زبان غزل داشته است. این البته یک وادی بسیار وسیعی است و من ناچار از یادداشتهایی که داشتم چند موردرا برگزیده‌ام تا با شما در میان بگذارم و برای هر موردنمونه هایی می آورم و شما می توانید امثال و نظایربسیاری را برای آنها در دیوان بیابید.

۱- غزل یا قصیده؟

ما در فارسی شاعر بزرگی داریم که فقط قصیده گفته و غزل نگفته است و آن، ناصرخسرو است. یک شاعر بزرگ دیگری هم داریم که غزل گفته و قصیده نگفته و او مولاناست. دیوان باقی شعرا را که بازکنیم، قصاید و غزلیات هر دو را دارند. از عنصری گرفته تا سنایی، خاقانی، عطار، سعدی و حافظ. اینهاهمه غزلیات دارند و قصاید هم دارند. قصیده وجه شاخص و ممتاز شعر کلاسیک عرب است و غزل وجه شاخص و ممتاز شعر کلاسیک فارسی است. می گویند غزل از سه بیت کمتر نیست و معمولاً ۷-۸ بیت است و ممکن است ۱۰-۱۲ بیت هم باشد، اما اگر از ۱۵-۱۶ بیت درگذشت قصیده است و دیگر غزل نیست. من خود در مولانا غزلهایی را شمرده ام که از ۵۰ بیت بیشتر است، اما غزل است و خودش هم آن را غزل می خواند. این تمایزی که قائل شده اند که با تعداد ابیات غزل را از قصیده تشخیص دهیم، فکر می کنم یک معیار بسیار فرمالیستی بی معنایی است. می گویند قصیده را به این علت قصیده می گویند که شاعر در آن قصد یک مطلب ویک موضوعی را دارد و تمام ابیات قصیده رو به آن سو حرکت می کنند، حالا مدح ممدوح است، منقبت است، حماسه است، مرثیه است، خمریه است یاهرچه هست. تمام ابیات قصیده رو به یک سوحرکت می کنند، اما در غزل هر بیتی رو به سویی دارد. این معیار هم همه جا صدق نمی کند. شاید مثلا در حافظ جواب بدهد، اما در مولانا چنین نیست. قاعدتاً باید دنبال مادهٔ شعر رفت. آنچه غزل را ازقصیده ممتاز می کند، مادهٔ شعر است و نه صورت شعر و تعداد ابیات آن.

یعنی آنچه در قصیده مهم است صلابت، استحکام، متانت، طنطنه و قدرت بیان است و درغزل رقت و نرمی و سلاست و گیرایی و شیرینی سخن است که مهم است. پس آن رنگ و بوی شعر و بافت کلام و موسیقی خاص آن است که غزل را ازقصیده ممتاز می کند. در تعریف غزل آمده است که آن ذکر جمال معشوق و وصف احوال عشق است. خب، این یک چیز کلی است. خود غزل اصلاً به چه معناست: رجل غَزِل، یعنی مردی که به اصطلاح امروزیها خوش تیپ باشد رفتار و گفتارش برای زنها جذاب باشد. می گویند که سگ شکاری وقتی دنبال آهو می دود، آهو فرار می کند و بعد از مدتی خسته می شود و درمی ماند. آهو در آن حال که بیچاره می شود و سایهٔ مرگ را احساس می کند، بانگی ضعیف سرمی دهد که توش و توان سگ را می رباید. آن صدا پاهای سگ را سست می کند و سگ دیگرنمی تواند حرکت کند. می گویند: غَزِلَ الکلب، یعنی که سگ فرو ماند. کلمات غزال و غزل هم از این لَحاظ باهم ارتباط دارند.

در بازار ادبیات ایران قصیده تا قرن هفتم مرغوب ترین متاع است. قصیده تا اول این قرن به اوج شکوفایی و شکوه خود رسیده است. از قرن هفتم به این سو بازار قصیده از رونق می افتد و ما دیگر قصیده سرای نامداری نداریم تا زمان قاجار که دوردوم قصیده سرائی با امثال صبا و قاآنی و شیبانی آغازمی شود و با ملک الشعرای بهار پایان می پذیرد. شعرنو که آمد در اولِ حمله قصیده را از میدان به در کرد. غزل و مثنوی مقاومت بیشتر به خرج دادند و چنین می نماید که غزل به یمن ذوق لطیف و قریحهٔ تابناک سیمین بهبهانی نَفَس تازه کرده و آن کاخ کهن، جلوه و صفایی نو یافته است. مثنوی نیز با امکانات وسیع، با آن کوله بار گرانبها از مواریث بی نظیر، چشم به راه سیمینی دیگر است که حشمت و حرمت دیرین خود را بازیابد.

در هر حال مولانا یکسره از قصیده اعراض دارد اما غزلهای مولانا صبغهٔ خاصی دارند.

غزل او در موارد بسیار از ۱۵-۱۴ بیت متجاوزاست و گاهی از پنجاه بیت هم درمی گذرد و با این همه درازی رنگ و بوی خاص غزل را از دست نمی دهد خود مولانا گاهی متوجه این مسئله است که درازی غزلش آن را از حد متعارف خارج می کند. غزلی با این مطلع دارد:

باز نگار می کشد چون شتران مهار من
یارکشی است کار او، بارکشی است کار من

در مقطع غزل باشوخ طبعی خاص خود درازی غزل را توجیه می کند:

مطلع این غزل شتر بود از آن دراز شد
زاشتر کوتهی مجو، ای شه هوشیار من

۲- صنعت وصل

اینک به تفننی دیگر از مولانا اشاره می کنم که نظیر آن را در هیچ شاعر دیگر نمی بینیم و آن صنعتی است که مولانا خود بر آن نام «وصل» رانهاده است. نمونه ای از آن را یاد می کنم تا مطلب روشن شود: شمس در مقالات عبارتی دارد و می گوید: «عقل تا درگاه راه می برد اما اندرون خانه ره نمی برد، آنجا عقل حجاب است و دل حجاب و سرحجاب.» پارهٔ اخیر این عبارت بسیار پرمعنا و لطیف را مولانا گرفته و دستمایهٔ یک غزل کرده است:

عقل بند رهروان است، ای پسر
بند بشکن ره عیان است، ای پسر
عقلْ بند و دلْ فریب و جانْ حجاب
راه ازین هر سه نهان است، ای پسر
مرد کو از خود نرفت او مرد نیست
عشق بی درد آفسان ست، ای پسر

مولانا بی باک است و بر زبان مسلط است. زبان در دست اوست و آن را به هر شکل درمی آورد و از اومقبول است. من اگر در شعر افسانه را آفسان بیاورم مسخره ام می کنند، اما از او مقبول است.

عشق کار نازکان نرم نیست
عشق کار پهلوان است، ای پسر
عشق را از کس مپرس، از عشق پرس
عشق ابر دُر فشان است، ای پسر
ترجمانی منش محتاج نیست
عشق خود را ترجمان است، ای پسر
هر کجا که کاروانی می رود
عشق قبلهٔ کاروان است، ای پسر
شمس تبریز آمد و جان شادمان
چون که با شمسش قران است، ای پسر

این غزل را مولانا با الهام از آن گفتهٔ شمس ساخته است و این کار البته تا اینجا سابقه دارد، یعنی نظیر چیزی است که در اصطلاح شاعران «نقل» یا «الملم» خوانده‌اند. حالا مولانا همین غزل را با افزودن یک واژه که تغییر وزن و لاجرم تغییر حالت در گوینده و شنونده را اقتضا می‌کند، به غزلی دیگر تبدیل می‌کند. ملاحظه بفرمایید:

عقل بند رهروان و عاشقان است، ای پسر
بند بشکن ره عیان اندر عیان است، ای پسر

در اینجا یک کلمه «عاشقان» در مصراع اول اضافه شده و متناسب با آن تغییرات و اضافاتی در مصراعهای دیگر لازم آمده است:

مرد کو از خود نرفته ست او نه مردست، ای پسر
عشق کان از جان نباشد، آفسان است، ای پسر
هر طرف که کاروانی ناز نازان می رود
عشق را بنگر که قبلهٔ کاروان است، ای پسر
ترجمانی من و صد چو منش محتاج نیست
در حقایق عشق خود را ترجمان است، ای پسر
بیتهای این غزل گر شد دراز از «وصلها»
پرده دیگر شد ولی معنا همان است، ای پسر

خب، «وصل» به معنی پیوند است. اینجا یک کلمه را به بدنهٔ یک غزل پیوند زده است. وُصله دسته مویی را می‌گفتند که خانمها برای تکمیل آرایش به موی طبیعی سر خود می‌پیوستند. این کلمه در ضبط کهن‌ترین نسخه‌های حافظ آمده است، در این شعر:

معاشران گره از زلف یار باز کنید
شبی خوش است بدین وصله‌اش دراز کنید

در قرائت مشهور این شعر البته به جای «وصله» «قصه»، آمده است: «شبی خوش است بدین قصه‌اش دراز کنید» ولی حق شاید با مرحوم خانلری باشد که ضبط نسخه‌های قدیمی را بر قرائت مشهورتر ترجیح داده است.

نمونه دیگری از همین صنعت وصل رامی آوریم. مولانا غزلی دارد که مضمونش تحریض سالک است به نشاط و امیدواری و پایداری در طلب، و ایمان به نتیجه کار، و تلاش در سیر معنوی و چستی و چالاکی در راه وصول به مقصود:

هله زیرک، هله زیرک، هله زیرک زوتر
هله کز جنبش تو، کار همه نیکوتر
بدوان از پی مردان، بنگر از چپ و راست
جسته از سنگ ستاره، ز قمر مه روتر
عشق داود شود آهن از آن نرم شود
شیر آهو شود آنجا و ازو آهوتر
اندران حال اگر ماه ببوسد لب تو
گویی‌اش: خیز! برو از بر ما آن سوتر

این غزل اصلی است که واژه هله در مصراع اول آن سه بار مکرر شده است. از همین غزل با یک تغییر جزئی یعنی افزودن هلهٔ چهارم در مصراع اول غزل مستقل دیگری درآورده است. حال و هوای هر دو غزل یکی است، ولی افزایش یک حرف تنبیه دیگر و تغییر وزن که لازمهٔ آن افزایش بوده موجب تأکید بیشتر بر مقصود و ایجاد تحرک و هیجان بیشتر در شنونده است:

هله زیرک، هله زیرک، هله زیرک، هله زوتر
هله کز جنبش ساقی، بدود باده به سر بر
هله برجه، هله برجه، که ز خورشید سفر به
قدم از خانه به در نه، همگان را به سفر بر
دم بلبل چو شنیدی، سوی گلزار دویدی
چو بدان باغ رسیدی، بدو اکنون به شجر بر
به شجر بر هله برگو، مَثَل فاخته: کوکو
که طلَب کار بدین خو نزند کف به خبر بر

حال نمونهٔ سومی از این صنعت وصل رامی بینیم: شمس در مقالاتش تک بیتی دارد که من نمی‌دانم از کدام شاعر است:

انجیرفروش را چه بهتر
انجیرفروشی ای برادر

یعنی هرکس باید حد خویش نگاه دارد و ازفضولی و معرفت‌تراشی در جایی که وارد نیست خودداری نماید. مولانا از این مضمون خوشش آمده و آن تک بیت را مطلع غزلی ملمع گردانیده است:

انجیرفروش را چه بهتر
انجیرفروشی ای برادر
سرمست زییم و مست میریم
هم مست دوان دوان به محشر...

آنگاه با افزودن یک واژهٔ «جانا» در هر مصراع ازدو بیت اول غزل آن را به یک چارپاره تبدیل کرده است:

انجیرفروش را چه بهتر جانا
انجیرفروشی ای برادر جانا
سرمست زییم و مست میریم ای جان
هم مست و دوان دوان به محشر **جانا**

۳- تسمیط و اِعنات

اشارهٔ دیگر من به اوزان غریب و شیوه های غریب تری است که مولانا به کار می گیرد. شعر وموسیقی هر دو ترجمان عالم عواطف و حالتهاهستند. در غزل مولانا شعر و موسیقی دست دردست هم دارند تا از هیجانات و تموجات تلألؤ وشعشعهٔ روح مولا پرده برگیرند ونفخه ای از آن ظهورات رنگین و دل انگیز شور و شوق و خیال را درما بدمند. در این حالتها رقت و حزن و نشاط و طرب وحیرت و مجذوبیت و ربودگی درهم تنیده اند. شاعر ازژرفای وجود خود با ما حکایت می کند، اما به حکایت بسنده نمی کند. مولانا قصه گو نیست، منادی گر است. ندا می دهد و صلا می زند. گرممان می کند و مستمان می کند و دستمان را می گیرد تا با خود ببرد. ببرد درآن عالم ناآشنای دور دست بی کران؛ عالم معنی که همان عالم خدا است:

گفت: «المعنی هوالله» شیخ دین
بحر معنیهای رب العالمین
حجله اطباق زمین و آسمان
همچو خاشاکی بر آن بحر روان

در غزلهای مولانا آهنگ و موسیقی است که حرف اول را می زند. غزل اصولاً دوگونه وزن دارد: یک وزن ظاهر که مثلاً بحر هزج است و قافیه معینی دارد. این وزن نقشهٔ کلی و هندسه و استخوان بندی بنایی را که شاعر در نظر دارد مشخص می کند. وزن دیگر نقشه های تفصیلی باریک کاریها و ظرافتهایی است که در هریک از اجزاء بنا منظور می افتد. مولانا در هر دو قسمت سنگ تمام می گذارد. در انتخاب اوزان به بحور مألوف و مأنوس که مثلاً در شعرسعدی و حافظ داریم اکتفانمی کند و از طبع آزمایی دربحور غریبه که نمونه های آنها را مثلا در شعر رودکی و ناصرخسرو می بینیم خودداری نمی نماید. می دانیم که مولانا از قافیه اندیشی بیزاری می جوید و می گوید: «مفتعلن، مفتعلن، مفتعلن کُشت مرا» آن شعرمعروفش را در مثنوی همه به یاد داریم که می گوید:

قافیه اندیشم و دلدار من
گویدم مندیش جز دیدار من
کیف یأتی النظم لی و القافیه
بعد ما زالت اصول العافیه

پس عجب است که او در بحور غریبه طبع آزمایی کند و عجب تر که به نازک کاریها ونقش بندیهای درونی ابیات بپردازد. این غزل راگوش کنید:

یار ما، دلدار ما، عالم اسرار ما
یوسف دیدار ما، رونق بازار ما
دوش گفتم عشق را، ای شه عیار ما
سرمکش، منکر مشو، برده ای دستار ما
پس جوابم داد او، کز تو است این کار ما
هر چه گوئی وا دهد، چون صدا کهسار ما

تا آخر غزل، ملاحظه می کنید این آدم که از قافیه فرار می کند به مراعات قافیه و ردیف در آخر ابیات راضی نمی شود و مصراعهای غزل و قافیه و ردیف راهم در مصراعهای اول و هم در مصراعهای دوم ملتزم می شود.

۴- چارپاره ها یا غزلواره ها

حالا غزلی دیگر برایتان می خوانم که آن هم به صورت چارپاره هایی سروده شده و در هر یک از چارپاره ها وزن و قافیه و ردیف مراعات گردیده، اماابیات غزل فقط در وزن و ردیف مشترک اند و قافیه آنها اختلاف دارد:

ای یوسف خوش نام ما، خوش می روی 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 مَی 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، عیّار ما، دام دل خمّار ما
پا وامکش از کار ما، بستان گرو دستار ما

ملاحظه بفرمایید هر چهار پارهٔ تک تک ابیات قافیه و ردیف واحد دارد (نام ما، بام ما، جام ما، دام ما در بیت اول و سور ما، منصور ما، شور ما، انگور ما در بیت دوم) اما قافیه بیت اول (بام ما - دام ما) با قافیه بیت بعدی (منصور ما - انگور ما) یکسان نیست، پس این

چگونه غزلی است که با مشخصات شناخته
نمی دهد. این غزل را که تک
مستقل جداگانه داردولی همه ابیات آن
نمی کندممکن است بگوییم، گونه ای مثنوی مسجع است اما اگر
آن رامثنوی به حساب بیاوریم با بیت آخر یامقطع آن چه کنیم که
اگرچه در وزن و ردیف با ابیات قبلی یکسان است اصلاً قافیه در
آن مراعات نشده است.

مقطع غزل چنین است:

در گِل بمانده پای دل جان می دهم چه جای دل
وز آتش سودای دل ای وای دل ای وایِ ما

شاعر می توانست پارهٔ آخر بیت را مقلوب کند و به جای ای
وای دل،ای وای ما بگوید:ای وای ما،ای وای دل و در این صورت
قافیه درست درمی آمد،اما این کار را نکرده است.

برخی از چارپاره های مولانا به صورت ترجیع بندی است که
در بیت اول هر چهارپاره قافیه واحد دارد، اما از بیت دوم فقط سه
پارهٔ اول آنها مقفی است و پارهٔ چهارم بیت اول در همه بیتهای
بعدی تکرار می شود.

اینک نمونه ای از این ترجیعات را می آوریم:

ای یار قمرسیما ای مطرب شکرخا
آواز تو جان افزا تا روز مشین از پا
سودی همگی سودی برجمله برافزودی
تا بود چنین بودی تا روز مشین از پا
صد شهر خبر رفته کای مردم آشفته
بیدار شد آن خفته تا روز مشین از پا
میرآمد و میرآمد آن بدر منیر آمد
وآن شکّر و شیر آمد تا روز مشین از پا

و نمونه ای دیگر:

تا چند تو پس روی به پیش آ
در کفر مرو به سوی کیش آ
در نیش تو نوش بین به نیش آ
آخر تو به اصل اصل خویش آ
هر چند به صورت از زمینی
پس رشتهٔ گوهر یقینی
بر مخزن نور حق امینی
آخر تو به اصل اصل خویش آ
چون از بر یار سرکش آیی
سرمست و لطیف و دلکش آیی
با چشم خوش و پر آتش آیی
آخر تو به اصل اصل خویش آ
در پیش تو داشت جام باقی
شمس تبریز شاه ساقی
سبحان الله زهی رواقی
آخر تو به اصل اصل خویش آ

۵- غزل فارسی و شیوهٔ عربی

در شعر عربی گاهی لفظی را که آخر آن مجزوم یعنی ساکن
است و حرکت ندارد حرکت می دهند،مثلاً فیکُمْ را فیکُمُ
می خوانند با اشباع ضمه که به صورت فیکمو تلفظ می شود. مثلاً
در این بیت مولانا:

انتم الشمس والقمر، منکم السمع والبصر
نظر القلب فیکم، بکم ینجلی النظر

مصراع دوم به این صورت درمی آید: نظر القلب فیکمو، بکمو
ینجلی النظر

حالا این نکته را داشته باشید تا به سراغ تفننی دیگر از مولانا برویم که بدیع است و منحصر به فرد، یعنی هیچ شاعری جز او جسارت چنان تفننی را در شعر فارسی نداشته است. می دانیم که مولانا سخت شیفتهٔ متنبی بود و انس خاطر او با مضمونهای دل انگیز و پرجوش آن شاعر زبردست عرب در جای جای دیوان کبیر انعکاس دارد. متنبی قصیده‌ای دارد که با این مصراع شروع می شود: «فؤاد لا تسلیه المدام» دلی دارم که شراب هم درمانش نمی کند، دلی که حتی از شراب آرام نمی گیرد. مولانا این قصیدهٔ متنبی را در یک غزل ملمع جواب گفته است که قافیه های آن به تقلید از قصیدهٔ عربی باید با اشباع خوانده شود:

بگردان ساقی مه روی جامْ
رهایی ده مرا از ننگ و نامْ
گرفتارم به دامت ساقیا زانک
نهادستی به هر گامی تو دامْ
رها کن کاهلی، دریاب ما را
ولا تَکْسَلْ فإن القومَ قاموا
أَلَیْسَ الصبْحُ منزلُ کلِّ همّ؟
أَلَیْسَ العیشُ فی همٍّ حرامْ؟
هر آن کو روزه دارد در حدیث است
مه حق را ببیند وقت شامْ
نکو نبود که من از در درآیم
تو بگریزی ز من از راه بامْ
تو بگریزی و من فریاد در پی
که یک دم صبر کن ای تیز گامْ
مسلمانان! مسلمانان چه چاره
که من سوزیدم و این کار خامْ
نباشد چاره جز صافی شرابی
بأقداحٍ تُقَلِّبُها الکرامْ
جواب گفتهٔ متنبی است این
فُؤاد ما تُسَلّیهِ المُدامْ

۶-نوآوری و کهنه‌فروشی

نوبت کهنه فروشان درگذشت
نوفروشانیم و این بازار ماست

این فکر نوجویی و نوآوری، عبور از کهنه و قانع نشدن به کهنه را مولانا از شمس دارد. فکری که درسرتاسر **مقالات شمس** به بیانی مختلف و درمناسبتهای گوناگون مطرح می شود، مثلاً در این تکه از **مقالات** دقت کنید که شمس می گوید: «مرا نو ببین که من هیچ کهن نشوم، تو کهن نشو و اگر کهنی درنظرت آمد، رجوع کن که عجب، سبب چه بود، با اهل هوی نشستم؟ چه شد؟ عیب به سوی خود نه و مرا ببین به حقیقت. این سوز خود را نو کن، من نوام. خود را اثبات کن، من اثباتم.»

حالا این بیزاری از هرچه کهنه و فرسوده و به اصطلاح تاریخ مصرفش به سر رسیده است، این شیفتگی به نو شدن و نوآوری را داشته باشید تا برگردیم به قونیهٔ آن روزگار. در آن زمان هم مثل حالا دوره گردهایی بودند که در شهرهای بزرگ، بام تا شام در کوچه ها می گشتند و اجناس مستعمل می خریدند. از این دوره گردها مخصوصاً آنها که دنبال کفش کهنه بودند و کفشهایی فرسوده و پاره پوره را می خریدند، برای مولانا جالب توجه بود. این کفشهای مندرس دور انداختنی را البته پینه دوزهای شهر وصله پینه می کردند و قالب می زدند و نونمایشان می کردند و می فروختند. مولانا کاسبی این دوره گردها را که هنرشان سرهم کردن و به هم دوختن و رنگ کردن یک مشت اجناس وازدهٔ بنجل بود نمونه ای می دید از معرفت تراشیها و بولفضولیهای مدعیان علم و معرفت که صبح تا شام در کوچه پس کوچه های قرون و اعصار به دنبال تکه پاره های کلمات گذشتگان می گردند و با سرهم کردن آنها بازار خود را گرم نگاه می دارند. شمس تبریز به فضل فروشانی که سرمایه شان صرفاً نقل یک مشت آیات و احادیث و کلمات بزرگان است می تازد و می گوید آری، اینها همه درست، اما تو در این میان چه می گویی؟ در این عبارتها از مقالات شمس دقت کنید:

«این کلام مبارک اوست. تو کیستی؟ از آنِ توچیست؟ این احادیث حق است و پر حکمت، و این دگر اشارت بزرگان است. آری هست. بیار از آنِ تو کدام است؟»

برگردیم به مولانا که می گوید:

عشق خوش و تازه رو، طالب او تازه تر
شکل جهان کهنه ای، عاشقِ او کهنه خر
عشق خران جو به جو، تالب دریای هو
کهنه خران کو به کو، «اسکی ببج کمده ور»

«اسکی ببج کمده ور» عبارت ترکی است که دوره گردها صدا می زدند، یعنی «کفش کهنه کی دارد»؟ «کفش کهنه می خریم» (بَبَجْ همان کلمه پاپوش فارسی است) همین بیت را مولانا، گاهی با اندک تغییر، در چند غزل دیگر تکرار کرده است:

چون سرکس نیستت فتنه مکن، دل مبر
چون که ببردی دلی، پردهٔ او را مدر
وجهک وجه القمر، قلبک مثل الحجر
روحک روح البقا، حُسنُک نورالبصر
عشق خران جو به جو، تالب دریای هو
کهنه خران کو به کو، اسکی بَبَجْ کِمْدَه ور

باز در این غزل:

عشق خوش و تازه رو، عاشق او تازه تر
شکل جهان کهنه ای، عاشق او کهنه تر

باز در غزل دیگری همان بیت را تکرار می کند:

چون سرکس نیستت، فتنه مکن، دل مبر
چون که ببردی دلی، باز مرانش ز در
طبع جهان کهنه دان، عاشق او کهنه دوز
تازه و ترّست عشق، طالب او تازه تر
عشق برد جو به جو، تالب دریای هو
کهنه خران را بگو: اَسکی ببج کمده ور

در همه این غزلها یک فکر اساسی مطرح است: بیزاری از کهنه خری و کهنه دوزی*. برای مولانا عجیب است که کسی صبح تا شب دنبال کهنه بگردد و کهنه بخرد.

وقتی دربارهٔ صنایع لفظی در مولانا صحبت می کنیم، نکته ای را باید یادآور شوم این طور نباشد که مثلاً یک موجود زیبایی را

گوش و چشم و دندانش را درآوریم و روی میز تشریح بگذاریم این اجزاء کوچک که تک‌تک‌شان البته زیبا هستند در یک مجموعهٔ ارگانیک باید موردنظر قرار گیرند و تنها در آن مجموعه است که معنی و مفهوم پیدا می‌کنند و طراوت و سرزندگی از خود به ظهور می‌رسانند، وگرنه برخورد مکانیکی با کلام مولانا که مثلاً فلان صورت فعلی یا فلان قید یا صفت را چند بار استعمال کرده و از این قبیل کارها که اسم آن را تحقیقات ادبی می‌گذاریم و درواقع پوششی است برای بی‌مایگی خودمان و ظلم در حق مولانا است.

اما دربارهٔ ملمعات مولانا، ملمع تا زمان مولانا فقط با زبان عربی سر و کار دارد. تفننی است که شاعر می‌کند و در وسط کلام فارسی یک مصراع یا یک بیت به عربی می‌سراید و آن شعر را از یکنواختی درمی‌آورد و یک نوع تغییر حالت و زیبایی غریب غیربومی به آن می‌دهد که نمونه‌های آن را در منوچهری می‌بینیم و یا در ملمع مشهور سعدی:

سَلِ المَصانِعَ رَکْباً تَهیمُ فی الفَلَواتِ
تو قدر آب چه دانی که در کنار فراتی
شبم به روی تو روز است و دیده‌ام به تو روشن
وَانْ هَجَرْتَ سواء عَشِیتی و غَداتی
فَکَمْ تُمَرِّرُ عیشی و اَنتَ حاملُ شهد
جواب تلخ بدیع است از آن دهان نباتی
فراق نامهٔ سعدی عجب که در تو نگیرد
و ان شکوت الی الطیر نحن فی الوکنات

از این ملمعاتِ فارسی - عربی تا زمان مولانا زیاد داریم، اما مولانا ترکی و یونانی را هم در ملمع به کار گرفته است. پیش از مولانا برخی از شعرا الفاظ مفردهٔ ترکی را در شعر خود آورده‌اند، مثلاً سوزنی می‌گوید: ای ترک سن سن گوی من.

سن سن کلمهٔ ترکی است، اما من به خاطر ندارم که شاعری پیش از مولانا ملمع فارسی - ترکی ساخته باشد. ملمع فارسی - یونانی را هم تنها در مولانا و فرزند او سلطان ولد داریم. در آن روزگار در قونیه چهار زبان متداول بود: علما و فقها معمولاً با عربی سر و کار داشتند. خود مولانا برای تحصیل به سوریه رفته بود و بده و بستان فرهنگی در میان فضلای شام و بلاد الروم جریان داشت. اما مردم بومی قونیه به یونانی سخن می‌گفتند و هیأت حاکمه و سرداران و سربازان، یعنی اهل شمشیر ترک بودند و خواجگان یعنی طبقهٔ وزیران و مستوفیان و دبیران به فارسی می‌گفتند و می‌نوشتند. پس مخاطبان مولانا با این چهار زبان آشنایی داشتند و چنین است که مثلاً می‌بینیم مولانا در ملمعی با این مطلع:

انتم الشمس والقمر، منکم السمع والبصر
نظر القلب فیکم، بکم ینجلی النظر

می‌گوید:

چه غم است ار زرم بشد، که مبی هست همچو زر
عربی گرچه خوش بود عجمی گو تو ای پسر

و در ملمعی دیگر می‌خوانیم:

اگر کی در قریناش یوقسا یاووز
اوزون یُلدا سنا بودور قلا ووز
چُبانی بَرک دُت قُرْت دَن اکشدور
اِشیت بَندن قراقوزیم قراقوز
اگر تات سَنْ اگر روم سَنْ اگر ترک
زبان بی زبانان را بیاموز

باز در غزلی دیگر می‌خوانیم:

رو شریعت را گزین و امر حق را پاس دار
گر عرب باشی و گر ترک و اگر سراکیوس

و سراکیوس لفظی است که یونانیها به مسلمانان اطلاق می‌کردند و همان است که در زبانهای اروپایی امروز به صورت Saracen یا Sarrasen و امثال آن درآمده است. آن زبان یونانی که در زمان مولانا متداول بود، البته حالا فراموش شده و محققان زبان یونانی می‌گویند آثار مولانا و فرزند او سلطان ولد از منابع معدود و بسیار با ارزش برای تحقیق در یونانی متداول آن عصر است.

■ **ضیاء موحد:** بحثی که شایستهٔ مولوی باشد- در واقع تا جایی که توانایی من اجازه می‌دهد - این است که در یک چارچوب نظری بتوانیم تنوع وتکثری که در مولوی هست، گردآوری کنیم و در واقع جغرافیای کار مولوی را رسم کنیم. برای این منظور مقدمهٔ کوتاهی می‌آورم و می‌گذرم چون این بحث، بحثی کاملا فنی است و نیاز به جلسهٔ مفصلی دارد. ابتدا چند مفهوم را برایتان شرح می‌دهم و بعد می‌گویم چطور می‌شود اینها را به نظریه‌ای در هنر تعمیم داد. اما نخست لازم است به بحث طرح مفهومی در فلسفهٔ علم اشاره کنم.

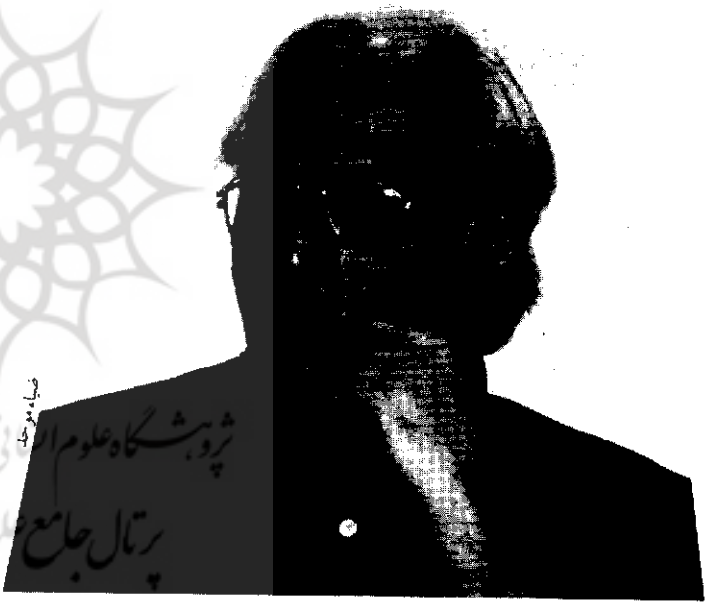
منظور از طرح مفهومی یا conceptual scheme، نظریه‌ای است که می‌گوید طرحهای مفهومی یک عنصر subjective دارند و یک عنصر objective. روشن‌تر بخواهم بگویم، وقتی ما می‌خواهیم نظریه‌ای علمی بدهیم، این نظریهٔ علمی در قالب یک رشته مفاهیم بیان می‌شود که این رشته مفاهیم، در دنیای خارج وجود ندارند. حتی جرم یا انرژی یا اندازهٔ حرکت به معنایی که در فیزیک به کار می‌روند، در عالم خارج وجود ندارند. اینها به اصطلاح ترمهای نظری (theoretical terms) هستند، مفاهیمی که ما در زبان می‌سازیم، تا یک طرح مفهومی از جهان ارائه بدهیم. شاید هنوز بسیاری بر این عقیده باشند که این طرحهای مفهومی، یک جنبهٔ مربوط به شخص دارد که به عنوان فاعل شناسایی آنها را در زبان می‌آورد و مفهوم‌سازی می‌کند و یک جنبهٔ مربوط به جهان دارد، یعنی به جهان نگاه می‌کنم و از راه تجربه و داده‌های حسی این مفاهیم و آن داده‌ها را به هم گره می‌زنم و یک نظریه می‌سازم. نکته‌ای که دیوید سون - که یکی از مشهورترین فلاسفه تحلیلی است و در ایران به علت فنی بودن کارش شناخته نیست - بر آن انگشت می‌گذارد این است که این را به عنوان یک حکم جزمی تجربه‌گرایی، رد می‌کند. یعنی می‌گوید هیچ کس نیامده یک فرمول‌بندی‌ای به ما بدهد که بین آنچه subjective هست یعنی مربوط به فاعل شناسایی است و فاعل شناسایی از خودش جعل می‌کند و دنیای خارج خط فارق بکشد. هیچ فرمول‌بندی‌ای نیست که اینها را کاملا از هم جدا کند و بگوید زبان و مفاهیمی که ما ساختیم، کجا کار می‌کند، جهان کجا کار می‌کند و داده‌های حسی در کجا.

بنابراین با دلایلی که می‌آورد، این تقسیم‌بندی را رد می‌کند.

به عقیدهٔ دیویدسون حتی وقتی من می‌خواهم به خودم علم پیدا کنم، در علم به خود پیداکردن، وجود جهان را از پیش باید فرض کنم و وقتی راجع به جهان صحبت می‌کنم، باید مفاهیمی که می‌خواهم آنها را به جهان اعمال بکنم، از پیش فرض کنم. یعنی اینها با هم در ارتباط تنگاتنگ هستند. خب، دیوید سون این حرفها را در موردنظریه‌های علمی می‌زند و می‌خواهد بگوید طرحهای مفهومی این طور نیستند که شما بتوانید بگویید یک جنبهٔ کاملا مفهومی دارد و یک جنبهٔ کاملا تجربی و اینها از هم جدا هستند. اینها با هم در تعامل اند و قابل جداکردن از هم نیستند.

همین مسئله را می‌توانیم به تجربه‌های عاطفی و طرحهای عاطفی تعمیم دهیم. وقتی با غزلیات مولوی سروکار پیدا می‌کنیم، یکجا زبان هست، یکجا مفاهیم عرفانی. مفاهیم عرفانی در جهان به شکلی که عرفا مطرح می‌کنند، وجود ندارند. بدون وجود جهان هم مفاهیم عرفانی تکیه گاهی ندارند.

اگر بخواهیم این دو را از هم جدا کنیم، در واقع مسئلهٔ جدا



کردن محتوا و شکل پیش می‌آید که در هنر مسئله‌ای کاملا مردود است. اینها با هم درتعامل اند. حال اگر بخواهید جغرافیای کار مولانا را رسم کنید، باید به کل آثارش نگاه کنید، کل آثار مولوی در واقع هم مجسم کنندهٔ تجربیات ذهنی و هم تجربیات جهان خارج است. این دو را چنان به هم گره می‌زند که جداکردنشان از هم ممکن نیست و عینیت کار مولوی نیز در همین است. اگر امروز درقرن بیستم آثار مولوی را می‌خوانیم و لذت می‌بریم، به خاطر این است که مسائل فقط ذهنی نیست و عینیتی هم در کار هست. آن تجربیات حیرت‌انگیزی که در شعر مولوی به دست می‌آوریم، به این دلیل حیرت‌انگیز است که با تجربیات خودمان مقایسه می‌کنیم و کنار هم می‌گذاریم و می‌بینیم که سخن از جنس دیگر شد، وگرنه نمی‌توانستیم با آن ارتباط برقرار کنیم. تمام این مطالبی که گفتم، مولوی در یک بیت بسیار زیبا بیان کرده است. اما قبل از آن بگویم که اعمال نظریهٔ دیویدسون و در واقع رد کردن ثنویت در طرح مفهومی عالم هنر، کاری است که گمان کنم دیوید سون انجام داده و در کار دیگران هم ندیده‌ام، این احتیاج به بحث مفصلی دارد و از این طریق می‌توانیم جغرافیای نظری بقیهٔ شعرای خودمان را هم رسم کنیم، البته شاعرانی که صاحب‌اندیشه‌اند، یعنی شاعرانی مثل فردوسی، حافظ، مولانا و سعدی. اینکه می‌گویند آن اندیشهٔ لازم درشعر معاصر دیده نمی‌شود، منظور این است که درکار آنان این جغرافیای نظری دیده نمی‌شود. ما فقط پراکندگی می‌بینیم. اما وقتی به مولوی مراجعه کنید، می‌بینید که در پشت این تنوع و تکثر، وحدتی هست و این وحدت را به انواع و اقسام مختلف بیان می‌کندو به همین دلیل تکرار در کار مولوی خیلی زیاد است و جالب است که این تکرارها ما را خسته نمی‌کند، برای اینکه همه با بیانهای مختلف یک چیز را بیان می‌کنند. بیت مولوی این است:

همی آید ز کف و دف یک آواز
اگر یک نیست از هَمْشان جداکن

دف یک طرف است و کف طرف دیگر. منظورش از کف، دست نیست، زیرا دست زمانی که با حرکات موزون و موسیقی و با مفاهیمی که از موسیقی داریم، ترکیب نشود و به دف نخورد، آن صدا بلند نمی‌شود؛ اما از ترکیب این دو، یک صدا می‌شنویم و این دو صدا را نمی‌توانیم از هم جدا کنیم و در واقع اینها یکی هستند. در مسائل عاطفی هم همین طور، از طرفی جهان را داریم و از طرف دیگر تجربهٔ عارفانه و عاطفی از جهان را. من شرح این نکته‌ها را به فرصت دیگر می‌گذارم.

اما در هر صورت مولوی شاعر است و ابزار شاعرهم شعر است. ببینیم مولوی در بیان مطالب خود چه شگردهای زبانی‌ای را به کار برده است. به نمونه‌هایی اشاره می‌کنم:

یکی موسیقی کلام است. وارد موسیقی کلام نمی‌شوم چون دربارهٔ آن صحبت شده و شمامی‌توانید به کتاب **موسیقی شعر** دکتر شفیعی کدکنی مراجعه کنید. آنجا دربارهٔ انواع و اقسام وزنهایی که مولوی دارد، بحث شده. جناسهایی که می‌آورد، صدای نزدیک به هم اصوات که این یکی از کارهای بسیار درخشان مولوی است که در کمتر شاعری به این استواری دیده می‌شود، اصلا موسیقی ناب است.

یار مرا غار مرا عشق جگر خوار مرا
یار تویی غار تویی خواجه نگه دار مرا

وقتی این غزل را می‌خوانید تماماً موسیقی است و آن چیزی است که جزء لاینفک شعر متعالی است و این خود به بحث جداگانه‌ای نیاز دارد که موسیقی تا چه اندازه در شعر اهمیت دارد. یادم هست زمانی قبل از انقلاب در تاکسی نشسته بودم، شاملو برنامهٔ کودکان داشت می‌خواستم در جایی که به مقصد نزدیک شده بودم پیاده شوم. یک دفعه شاملو شروع به خواندن آن شعر کرد و با صدای گرم و حالتی خواند که از پیاده شدن منصرف شدم و تا پایان غزل پیاده نشدم. البته همین غزل شاملو را وقتی از نوار شنیدم اصلا آن حالت را نداشت. متوجه شدم کسی که شعر را می‌خواند باید برای این کار تربیت شده باشد. شاملو در یکی از این

استودیوها بوده و آن شعر را بی احساس خوانده است. اصلا غزلی که آن روز دربرنامهٔ رادیو از شاملو شنیدم، آن گونه شورانگیز نبود. در انگلیس که شعر از هنرهای اساسی شان است، شعرهای هر شاعری را به خوانندگان خاصی می دهند، مثلا خوانندهٔ شعرهای دیلن تامس - که خودش یکی از کسانی است که می گویند وقتی دررادیو شعر می خواند، مردم در چهارراهها می ایستادند و گوش می کردند - ریچارد برتون است. وقتی ریچارد برتون نوارهای دیلن تامس را می خواند، نمی توانید گوش ندهید ولو اینکه اصلا متوجه معنای آن نشوید. در هر صورت از موسیقی که مسئلهٔ بسیارمهمی در شعر است می گذرم و به برخی عوامل دیگرکه مولوی به کار می برد می پردازم. این عوامل عبارت اند از:

۱- بهره گیری از کلمات پیشین برای تمام کردن بیت.

فلک کبود و زمین چو کور راه نشین
کسی که ماه تو بیند رهد ز کور و کبود

از این قبیل در کار مولوی زیاد است:

بر نشانهٔ خاک ما اینک نشان زخم تو
ای نشانه، شاد زی و ای نشانی، شاد باش

۲- گاهی از یک کلمه به یک تصویر منتقل می شود و اینجاست که آنی بودن شعر مولوی مشخص می شود.

آمده‌ام که بر دهم عشق ترا به سر برم
ور تو بگویی ام که نی، نی شکنم شکر برم

می بینید که از کلمهٔ «نی» چه تصویری می سازد. یا در غزلی با مطلع:

گم شدن در گم شدن دین من است
نیستی در هست آیین من است

به این بیت می رسیم:

شمس تبریزی که فخر اولیاء ست
سین دندانهاش یاسین من است

این تفاوت قافیه است در شعر مولوی با شعر دیگر شعرا، این نکته را از دکتر محمدعلی موحد دارم که شاعران دیگر در شعر، قافیه اندیشی می کنند. حتی سعدی و حافظ وقتی غزلی را شروع می کنند، قافیه ها در نظرشان هست و برای هر قافیه بیتی می سازند، اما چنان استادند که ما نمی فهمیم. در مولوی این طور نیست، در شعر مولوی قافیه ازمتن شعر برمی خیزد، مثال دیگر از تداعی تصویر باکلمه:

مرد سخن را چه خبر از خمشی همچو شکر
خشک چه داند چه بود ترللا ترللا

یک دفعه ترللا ترللا را از خشک می گیرد و این کلمه را می سازد.

تو مسافر شده‌ای تا که مگر سود کنی
من از این سود حقیقت به مگر می نروم

۳- صفات تفصیلی بدیعی می سازد:

ای می بترم از تو من باده ترم از تو
پر جوش ترم از تو آهسته که سرمستم

یا:

در دو چشم من نشین ای آنکه از من من تری
تا زبان اندر کشد سوسن که تو سوسن تری

۴- گاهی اوقات در نهایت تسلط با یک کلمه بازی می کند:

با ما تو یکی کن سر زیرا سر وقت است
تا همچو سران شاد سرانجام بمانی

۵ - ترکیب سازیهایی که می کند خودش داستانی است و می توان فهرستی طولانی از آنهافراهم کرد:

بنگر سوی حریفان همه مستند و خرابند
تو خموش باش و چنان شو هله ای عربده باره

در بیتی که می خواهم بخوانم کلمه‌ای به کار برده که فرهنگستان ادب بر خود بالید که این کلمه را درمقابل کلمهٔ فرنگی سو بسید پیدا کرد:

چون نگه کردم چه دیدم آفت جان و دلی
ای مسلمانان ز رحمت یاری یارانه ای

۶ - لحن محاوره‌ای

من به سوی باغ و گلشن می روم
تو نمی آیی نیا من می روم

۷- در دنیای مولوی همه چیز جاندار است. چنان دربارهٔ درخت، زمین و هوا حرف می زند که گویی با موجوداتی جاندار سخن می گوید، به قول خود مولوی در مثنوی:

ما سمیعیم و بصیریم و هشیم
با شما نامحرمان ما خامشیم

شعر مولوی با طبیعت درآمیخته است. دورنایستاده تا نوازندگان بنوازند، کاری که در کارقصیده‌سرایان به چشم می خورد.

ای گل چمن بیا را می خند آشکارا
زیرا ز سرما پنهان در خار می دویدی

نکتهٔ متفاوت دیگر مضامین و تصاویر غریب مولوی است، به چند نمونه اشاره می کنم:

ز هر غبار که آواز های و هو شنوی
بدان که ذرهٔ من اندر آن غبار بود

***

چو بگفتم ببرم سر، سر من گفت آمین
چون غمش کند ز بیخم از آن روییدم

***

خواهی که به هر ساعت عیسای نوی زاید
زان گلشن خود بادی بر چادر مریم زن
گر تخت نهی ما را بر سینهٔ دریا نه
ور دار زنی ما را بر گنبد اعظم زن

این پروازهای ذهنی را در کار هیچ شاعری نمی بینید:

خواهی که مه و زهره چون مرغ فرود آید
زان می که به کف داری یک رطل به بالا ده

معمولاً در شعر ایران ردیف شعر ساز است و شعرهای بدون ردیف به نسبت اندک اند. سعدی یکی از استادان شعرهایی است که ردیف ندارند، اما زیبا هستند:

بیدل گمان مبر که نصیحت کند قبول
من گوش استماع ندارم لمن تقول
ای پیک نامه بر که خبر بری به دوست
یالیت اگر به جای تو من بودمی رسول

حال به این غزل مولوی توجه کنید که در عین حال که ردیف در کار نیست، قوافی از درون زبان می جوشند. چنین قافیه هایی چه در شعر نو چه در شعر قدیم شعر سازند. بافت این غزل هم بافت مختص اوست و هیچ کس دیگر این بافت شاد و حماسی را ندارد. شعر مولوی حماسه است. وقتی غزل او را می خوانیم، لذت می بریم، زیرا روشن و پر ازپویایی و تحرک است. این چیزی است که در حافظ نمی بینیم، حافظ گوشه نشین است. او هم جغرافیای خاص خودش را دارد که باید جداگانه رسم کرد و دید در تعامل با دنیای خودش چگونه است. اما غزل مولانا:

چون خیال تو درآید به دلم رقص کنان
چه خیالات دگر مست در آید به میان
گرد بر گرد خیالش همه در رقص شوند
وان خیال چو مه تو به میان چرخ زنان
هر خیالی که در آن دم به تو آسیب زند
همچو آیینه ز خورشید بر آید لَمَعان
سخنم مست شود از صفتیّ و صد بار
از زبانم به دلم آید و از دل به زبان

چون کار ما بدون انتقاد نمی گذرد باید به مولوی چند نکته بگیریم. یکی وفور کلمات عربی است که گاهی اوقات به چشم نمی آید و گاهی به شدت به چشم می آید. دیگر اینکه اغلب غزلها یکنواخت نیست. به همین دلیل کسانی که از مولوی غزل انتخاب کرده اند، بعضی از ابیات را حذف کرده اند، چون، همسطح ابیات دیگر نیست. گاهی اوقات هم سمبولها را توضیح می دهد. این توضیح سمبولها در شعر، قدر شعر را پایین می آورد:

به سر مناره اشتر رود و فغان بر آرد
که نهان شدم من اینجا مکنید آشکارم
شتر است مرد عاشق، سر آن مناره عشق است
که مناره هاست فانی و ابدی است این منارم

این توضیح سمبول، غزل را می شکند:

خواهند از سلطان امان چون دزد افزونی کنند
دزدی چو سلطان می کند پس از کجا خواهند امان
عشق است آن سلطان که او از جمله دزدان دل برد
تا پیش آن سرکش برد حق سرکشان را هوکشان

البته در برابر آن همه استعارات زیبا و آن همه تعابیر عجیب و تنوع و فضای شاد و جغرافیای یکپارچه و اینکه ما با آدمی روبه رو هستیم که اندیشه ای دارد و آن را به انواع و اقسام بیان می کند، این نکات کوچک ناچیز است.

■ **سیده مریم ابوالقاسمی:** سخنوران و بزرگان ادب به منظور بیان اعتقادات و تجربیات باطنی خویش از شیوه های هنری خاصی بهره می گیرند تا تأثیر بیشتری بر روح و روان و ذهن مخاطبان خویش برجای گذارند. مسلماً تنوع گونه های بیان به منظور ارائهٔ تفکر و یا تجربه ای باطنی و درونی، حاکی از تسلط و توانایی سخنور بر الفاظ و چگونگی ترکیب آنهاست. شاعران توانمند و متبحر، این قدرت را در خود احساس می کنند که درخوانندگان آثار خویش تأثیر بیشتری بر جای گذارند و آنها را با خود به دنیای شگفت انگیز شعر، سوق دهند. این مهارت در تعدادی از شاعران بزرگ پارسی گوی به خوبی یافت می شود که از جمله آنهامی توان به «مولانا جلال الدین محمد بلخی» (۶۷۲-۶۰۴ هـ.ق) اشاره نمود.

هدف ما در این مقاله بیان تسلط و توانایی مولانا در آفرینش واژگان، کلمات و ترکیبات عرفانی **دیوان شمس** است.

تعداد بی‌شماری از غزلیات مولانا در مجلس سماع و در حالت وجد و شور و مستی سروده شده‌اند،بنابراین حرکت، پویایی و جانداری را در تک تک واژه‌ها و کلمات آن می‌توان به خوبی احساس نمود.از رهگذر این کلمات جاندار و پویاست که خواننده تجلی حقیقت را در آن بیشتر و بهتر درک می‌کند. اگریکی از شرایط و ویژگیهای شعر ناب، اصیل وتأثیرگذار، اصالت مضمون و محتوا و ابتکار زبان وبیان آن باشد، مسلماً این خصیصه در **دیوان شمس** به حد کمال یافت می‌شود. با وجود اینکه غزلیات مولانا بر بدیهه (فی‌البداهه) سروده شده است و نیزباتوجه به عدم رغبت و علاقهٔ مولانا به «قافیه‌اندیشی»[1]ها و توجهات شاعرانه و ادیبانه درامر ساختن کلمات و عبارات و الفاظ، باز مشاهده می‌کنیم که قدرت ابتکار و تسلط او بر زبان فارسی به‌اندازه‌ای قوی است که واژه‌ها و کلمات را به خوبی استخدام می‌نماید و به جا و درخور از آنها استفاده می‌کند. او در میان شاعران از حیث استادی و توانایی و مهارت بر زبان شعری، بی‌مانند و بی‌نظیر است.تنوع حالات درونی و تجارب روحانی و عرفانی به اوامکان داده تا از واژگان پویاتر، وسیع تر و مبتکرانه‌ای استفاده کند. «سادگی و بی‌قیدی درخشانی که دربیان طبیعی و بی‌تکلف او دیده می‌شود، چندان است که خواننده را غرق اعجاب و حیرت می‌کند، این همه سخن او را سبک و شیوه‌ای خاص می‌بخشد، سبک و شیوه‌ای که با وجود ابهام، ساده و با وجود تیرگی،درخشنده است. بی‌قیدی در انتخاب لفظ و تعبیر،آزادی از قید نظم و ترتیب منطقی، بی‌اعتنایی به‌قواعد و سنتها و استفادهٔ دائم از تعبیرات مربوط به‌زندگی عادی و روزانه، سبک او را مشخص می‌کند.»[2]

غزلیات شمس در میان آثار غزلسرایان ایران ازحیث تنوع واژگان و تعدد نحوهٔ بیان کاملاً بی‌نظیر واستثناست، مسلماً این گستردگی و تنوع چیزی‌نیست جز وسعت و تنوع دامنهٔ معانی و مضامین موجود در ذهن و زبان مولانا.

ابزار مولانا برای ایجاد تنوع در زبان، صور خیال شاعرانه‌ای چون تشبیه، مجاز، استعاره و کنایه است،او به خصوص به کمک استعاره و کنایه بسیاری ازمفاهیم انتزاعی و تجریدی رابه گونه‌ای بسیار زنده وقابل فهم بیان کرده است.

با آنکه محور اصلی موضوعات **دیوان شمس** را مفاهیم و مباحث عرفانی تشکیل می‌دهد، اما به‌دلیل استفاده درست و خلاقانهٔ مولانا از زبان و آفرینش واژه‌های جدید، دیوان او به مانند آثارعرفانی پیش از او، از اصطلاحات عرفانی درجه اول(توبه، رضا، توکل و...) آکنده و گرانبار نشده، بلکه اومفاهیم دشوار عرفانی و سیر و سلوک را با زبانی شیرین و قابل فهم و با کمک کنایات و استعاراتی بدیع و دلنشین بیان نموده است.

در این مقاله به نمونه‌هایی از تنوع زبانی مولانادر قلمرو موضوعات عرفانی اشاره می‌شود:

سماع:

از جمله موضوعاتی که در **دیوان شمس**، مفصلاً در باب آن سخن به میان آمده «سماع» و ارزش واهمیت آن در تصفیه باطن سالک است. گفته‌اند:«هرچیزی را قوتی است و قوت روح، سماع است.»[3]

همچنین در کتاب **اسرار التوحید** آمده: «از شیخ ماسؤال کردند از سماع، شیخ ما گفت: السماعُ قلب حیٌ و نفس میت.»[4]

مولانا سماع را آرام بخش جان بی‌قراران حقیقت قلمداد می‌کند و معتقد است:

سماع آرام جان زندگانست
کسی داند که او را جان جانست
(۳۶۶۳/۱)

در **غزلیات شمس** حدود شصت مفهوم و تعبیرکنایی در باب «سماع» وجود دارد که با هنرمندی واستادی هرچه تمام‌تر بیان شده است، به عنوان مثال:

سیده مریم ابن‌القاسمی

به رقص آوردن:

کالبد ما ز خواب کاهل و مشغول خاست
آنکه به رقص آورد کاهل ما را کجاست؟
آنکه به رقص آورد پردهٔ دل بردرد
این همه بویش کند، دیدن او خود جداست
جنبش خلقان ز عشق، جنبش عشق از ازل
رقص هوا از فلک، رقص درخت از هواست
(۴۹۹۹-۵۰۰۱/۱)

دست فشان و چرخ زنان:

دست فشانم چو شجر، چرخ زنان همچو قمر
چرخ من از رنگ زمین پاک‌تر از چرخ سما
(۴۹۳/۱)

در آب و گل لغزیدن:

بت گل روی چون شکّر، چو غنچه بسته بود آن در
چو در بگشاد وقت آمد که در ریزیم مستانه
که جانها کز الست آمد بسی بی خویش و مست آمد
از آن در آب و گل هر دم همی لغزیم مستانه
(۲۴۳۵۷-۲۴۳۵۸/۵)

دوّار آمدن:

سرمایه مستی منم، هم دایهٔ هستی منم
بالا منم، پستی منم، چون چرخ دوّار آمدم
(۱۴۵۹۵/۳)

دست زنان:

مژده مژده، همه عشّاق بکوبید دو دست
کانکه از دست بشد دست زنان می آید
(۸۴۳۷/۲)

و نیز:

به رقص و طرب درآوردن، پا کوبیدن، پاکوفتن، پای کوب، چون آسیا گشتن، در رقص درآمدن، دست کوبیدن، رقصان گشتن، گردان کردن، مست وکف زنان کردن، گردان بودن و...

اگر پوشیدم این اطلس، سخن پوشیده گویم بس
اگر خود صد زبان دارم نگویم حرف چون سوسن
(۱۹۵۳۸/۴)

مشبه به محسوس (سوسن) و «تشبیه گسترده»[۶] است.

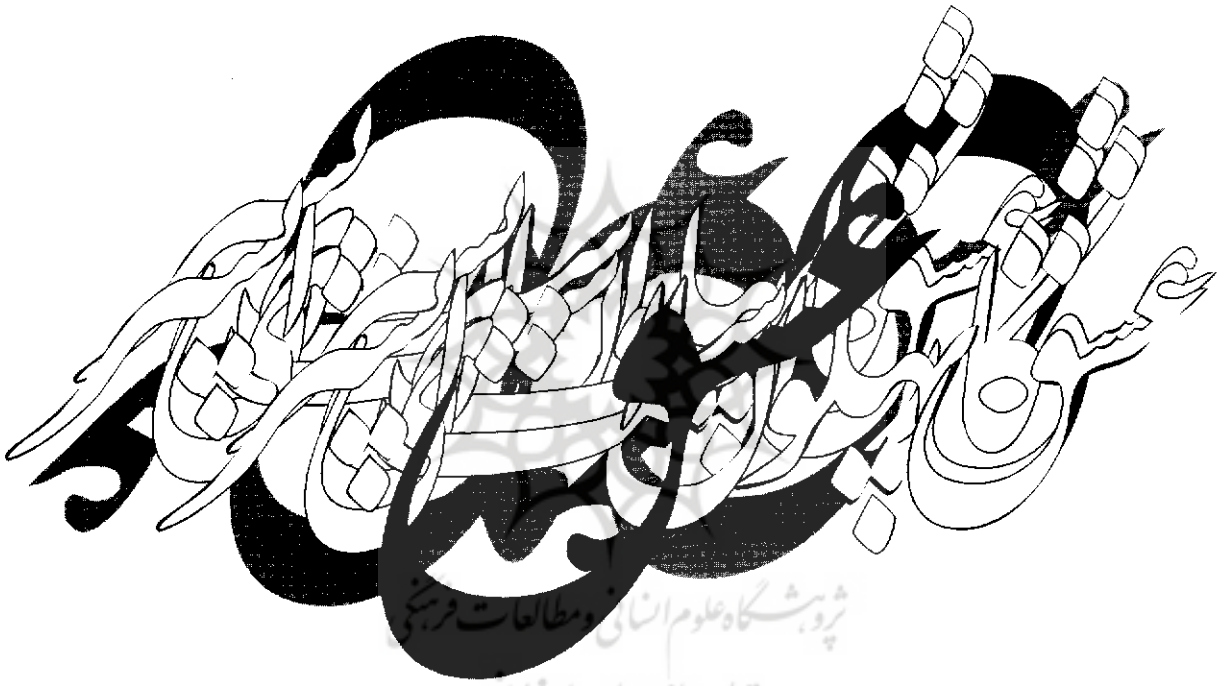
«چون پسته دهان بستن»:

از جان و جهان رسته، چون پسته دهان بسته
دمها زده آهسته، زان راز که گفتستی
(۲۷۴۳۲/۵)

ساختار اصلی کنایه مذکور، تشبیه است.

«پرسخن را نگشودن»:

مگشای پر سخن کزان سو
بی پر باشد همیشه پرواز
(۱۲۶۸۳/۳)



خاموشی:

در **غزلیات شمس**، زیباترین و پرمفهوم‌ترین تعبیرات و عبارات را در باب نظریهٔ «سکوت وخاموشی» می‌توان مشاهده نمود، همچنین در این دیوان حدود دویست و سی تعبیر و کنایه در باب خاموشی و اهمیت سکوت بیان شده که مولانا از اعماق وجود سراپا پویای خویش، آنها را خلق نموده است.

معمولاً ساختار اصلی تعبیرات کنایی مولانا در **دیوان شمس**، تشبیه، استعاره و یا مجاز است، مانندعبارت «آینهٔ بیان را در نمد کردن» در بیت:

ز سخن ملول گشتی که کسیت نیست محرم
سبک آینه بیان را تو بگیر و در نمد کن
(۲۱۰۰۲/۴)

در بیت مذکور، بیان به آینه‌ای (مشبه به محسوس) تشبیه شده و «تشبیه فشرده»[۵] است.

«چون سوسن حرف بر زبان نیاوردن»:

استعاره مکنیه و یا «تشخیص»[۷] وجاندار انگاری، ساختار اصلی کنایه مذکور را تشکیل می‌دهد.

مولانا در بسیاری از اشعار خود در جایگاه «تخلّص» از الفاظی چون «خاموش، خمش، خموش، خمش کن و...» استفاده کرده و یا از کلمات و کنایات و تعبیراتی که بار مفهوم خموشی را در خود نهفته دارند، عبارات و کنایات دلنشین زیر، از این نوع اند:

از امر و نهی بس کردن، از حرف برهنه شدن، ازحرف توبه کردن، از سخن گریختن، از سخن گویی بس کردن، از سودای گفت و گو رستن، از قشر حرف گذر کردن، از قیل و قال رهیدن، از گفت چنگ داشتن، از گفت زبان خود را کندن، از گفت سیر گشتن، از گفت لب بستن، از منطق طهارت کردن، دم دار شدن، سوفسطایی نشدن، دفتر گفتار را درجوی افکندن، طبل مقالت را نکوبیدن، نفس نزدن، نقل را هشتن و...

عالم ماده (دنیا، جهان):

دنیا، جهان و عالم ماده در غزلیات شمس به گونه های مختلف

توصیف شده‌اند، در برخی از ابیات مولانا به کمک صورت بیانی «تشبیه» دنیا و عالم ماده را به خوبی و زیبایی وصف نموده:

خوک دنیاست صید این خامان
آهوی جان شکار بایستی
(۳۳۸۲۲/۷)

(تشبیه محسوس و فشرده)

دامیست دام دنیا کز وی شهان و شیران
ماندند چون سگ اندر مردار تا به گردن
(۲۱۴۰۷/۴)

(تشبیه محسوس و فشرده)

گنده پیرست جهان، چادر نو پوشیده
از برون شیوه و غنج و ز درون رسوایی
(۳۰۴۲۴/۶)

(تشبیه محسوس و گسترده)

تعداد کلماتی که در **دیوان شمس**، استعاره از دنیا یا عالم ماده‌اند، نسبتاً زیاد است. این استعارات اکثراً از امور محسوس انتخاب شده‌اند، به عنوان مثال:

«آب شور»:

چون نشوی سیر ازین آب شور
چونکه امیر آب دو صد کوثری
(۳۴۹۲۱/۷)

در ساختار برخی کلماتی که مجاز یا استعاره از عالم ماده است، از ترکیبی توأم با صفت اشاره و اسم استفاده شده است؛ مانند:

این خشک، این منزل، این ولایت، این طرف، این سو، این سرا، این طرف.

رخت ازین سوی بدان سو کشم
بنگرم آن سوی نظامی دگر
(۱۲۴۴۳/۳)

من بی من و تو بی تو در آییم درین جو
زیرا که درین خشک بجز ظلم و ستم نیست
(۳۵۸۷/۱)

و نیز:

آب و سبزه، آب و گل، آخُر، آخر ستوران، اقلیم نار، برون، بند، بلاد کافری، پست، پستی، پنج و شش، تاریک غار، تنگ زندان، تیره گل، تنگنا، جادوی سحّار، جیفه، چار دیوار، چاه، چرخ آبگونی، چرخ بدپیوند، حبس، خاربن بد، خارستان، خاک، خاکدان، خانقاه ششدری، خانه، خانه پرغوغا، خانهٔ عاریت، دارفانی، دام، دامگه، دوزخ امشاج، ده، دهر، دهلیز، دیرفانی، رباط کهنه، زمین زندان، زندان غبرایی، سرگین، شوره، شهر، صورت، مرعای شهوانی، مصطبه، متاع غرور، ویران و...

عالم معنی:

در **دیوان شمس** تعداد ترکیبات، واژه‌ها و کلمات استعاری، مجازی و کنایی که بار مفهوم عالم معنی و نظایر آن را در بردارند، بسیار فراوان است؛ همچنین ترکیب ساختاری برخی از این کلمات، صفت اشاره واسم است، مانند: آن سو، آن کران، آن ولایت و... به نمونه هایی از این نوع توجه فرمایید:

آن سو:

گر خواری و گر عزیز اینجا
زان سوست بقا و ملک و اعزاز
(۱۲۶۸۲/۳)

آن کران:

در غیب جهان بی کران دیدم
آلا جق خود بدان کران بردم
(۱۶۲۴۳/۳)

آسمان دیگر:

عدم تو همچو مشرق، اجل تو همچو مغرب
سوی آسمان دیگر که به آسمان نماند
(۸۰۵۱/۲)

چمن اخضر:

تن ما خفته در آن خاک به چشم عامه
روح چون سرو روان در چمن اخضر او
(۲۳۴۷۲/۵)

خرمنگاه گردون:

به خرمنگاه گردونی که راه کهکشان دارد
چو ترکان گرد تو اختر، چه خرگاهی نمی دانم
(۱۵۱۹۰/۵)

دریا:

ما ز بالاییم و بالا می رویم
ما ز دریاییم و دریا می رویم
(۱۷۵۴۰/۴)

میخانه:[۸]

صافی انگور به میخانه رفت
چونکه اجل خوشهٔ تن را فشرد
(۱۰۶۳۸/۲)

گلشن باقی:

در آ در گلشن باقی، بر آ بر بام کان ساقی
ز پنهان خانهٔ غیبی پیام آورد مستان را
(۷۵۲/۱)

و نیز:

آسمان غیبی، آسمان قدسی، آفاق گردون، آن دیار، آن سوی هفت آسمان، از آن دست، از آن سر، اقلیم بالا، اقلیم بی جایی، اوج، بارگاه، بالا، بالا ترک بالای چرخ گردون، بالای چرخ نیلی، بالای فلک، بام هفت آسمان، بتخانهٔ غیبی، بحر، برج، برج ابد، بستان بی جایی، بقا، بی جا، جوی رحمت، چمن اخضر، چرخ خطهٔ بی حد، دارالامان، دارملک لم یزل، درگاه بی چونی، سقف سماء، سقف مصفا، سقف معلا، شهر حقایق، شهر شگرف، عالم پایدار، علا، عیش خانه و...

ملامت:

ملامت که به اعتقاد مولانا به منزلهٔ «نقل می عشق»[۹] است، از جمله کلمات مهمی است که به گونه های مختلف بیانی از آن سخن به میان آمده است؛ به این نمونه ها توجه فرمایید:

آب رو کمتر شدن:

گر آب رو کمتر شود صد آب رو محکم شود
جان زنده گردد وارهد از ننگ گور و گورکن
(۱۸۸۵۹/۴)

از نام و ننگ رهیدن:
صدر خرابات کسی را بود
کو رهد از صدر و ز نام و ز ننگ
(۱۴۰۹۴/۳)

فضل و ادب را رها کردن:
خامش کن ای برادر، فضل و ادب رها کن
تا تو ادب بخواندی، در تو ادب ندیدم
(۱۷۷۱۴/۴)

ترک حیا و شرم کردن:
ترک حیا و شرم کن، پشت مراد گرم کن
پشت من و پناه من، خویش من و تبار من
(۱۹۲۸۴/۴)

گرفتار زهد و پرهیز نبودن:
ما گرفتار شادی و طربیم
نه گرفتار زهد و پرهیزیم
(۱۸۵۰۶/۴)

و نیز:
آبروی رفتن، از بدنامی نترسیدن، از بی شرمی عار نداشتن، از چشم مردم افتادن، از حرمت عارداشتن، از خلق زخم آمدن، از زخم زبان نگریختن، ازسجاده بیزار بودن، از عافیت بریدن، از نیکنامی دل کندن، از یاران بدنام نگریختن، بدنام عشق شدن، برخلق بدنام بودن، بر عار گردیدن، پرده شرم دریدن، پردهٔ ناموس و سالوس را دریدن، زخم زبان کشیدن، خرقه را گرو خرابات گذاشتن، ننگ را خریدن و...

عشق:

عشق که اساسی ترین و بنیادی ترین واژه **دیوان شمس** است، حدود پنج هزار بار به گونه های مختلف از آن یاد شده است. کلماتی که در **دیوان شمس** استعاره از عشق اند و یا عشق به آنها تشبیه شده (درجایگاه مشبه به قرار دارند) عبارت اند از:

آب حیات:
تن همی گوید به جان پرهیز کن از عشق او
جانش می گوید حذر از چشمهٔ حیوان چرا؟
(۱۶۰۹/۱)

آتش:
سحری صلای عشقت بشنید گوش جانم
که درآ در آتش ما، بجه از جهان آتش
(۱۳۲۳۷/۳)

خسرو شاهنشهان:
ای خسرو شاهنشهان، ای تختگاهت عقل و جان
ای بی نشان با صد نشان، ای مخزنت بحر عدم
(۱۴۶۴۹/۳)

نیز:
آب، آتش، آفتاب، آشنا، اصل، باغ، بحر بی کنار، بحر معنی، بلای جان، بهار، بهار دل، جان آسمان، جان جان، جان فزا، خورشید، دریا، دریای درفشان، زنده جاودان، شهر، شه، شهریار و....

دل:

دل که مخزن و محل اسرار الهی است و «دایرهٔ وجود از دور حرکت او به وجود آمده»[۱۰]، در دیوان شمس تعبیرات و استعارات خاصی را به خود اختصاص داده است، به عنوان مثال:

آینه:
هلا که شاهد جان آینه همی جوید
به صیقل آینه ها را ز زنگ بزدایید
(۹۹۷۷/۲)

باز سپید:
او باز سپید پادشاهست
پرید به سوی پادشا شد
(۷۵۸۸/۲)

جان:

جان که حقیقت وجود آدمیست، در **دیوان شمس** با عناوین زیر یاد شده:

آب حیات:
ماه وجودش ز غباری برست
آب حیاتش بدر آمد ز درد
(۱۰۶۳۶/۲)

باز مسکین:
درین ویرانه جغدانند ساکن
چه مسکن ساختی ای باز مسکین؟
(۱۹۹۵۵/۴)

کیمیا و یوسف:
یوسفا در چاه شاهی تو ولیک
بی لوایی! بی لوایی! بی لوا
چاره را چون قصر قیصر کرده ای
کیمیایی! کیمیایی! کیمیا
(۱۹۳۷/۱-۱۹۳۶)

بستان:
باغ جان را تازه و سرسبز دار
قصد این مستان و این بستان مکن
(۲۱۳۱۲/۴)

وقت:

وقت که حقیقتی میان ماضی و مستقبل به شمار می‌رود و «چیزیست که در دل از لطایف غیب حاصل می‌شود»[۱۱]، در **دیوان شمس** تعابیر کنایی فراوانی رابه خود اختصاص داده است.

به این نمونه ها توجه فرمایید:

از حال دی و فردا رهیدن:
دو گوشم بست یزدان تا رهیدم
ز حال دی و فردا و خرافات
(۳۸۷۳/۱)

ذکر مامضی نکردن:
زان حالها بگو که هنوز آن نیامده ست
چون خوی صوفیان نبود ذکر مامضی
(۲۱۷۸/۱)

گردن فردا زدن:
آنکه نقل و می او در ره صوفی نقدست
رسدش گر به نظر گردن فردا بزند
(۸۲۱۴/۲)

همچنین: بر نقد زدن، به فردا نیفکندن، در امروزنگریستن، روزگار خویش را امروز دانستن، کار امروزرا فردا نگفتن، مدت آینده را نپاییدن، نام فردا رانگفتن، نسیه را گردن زدن، نقد ستاندن، نوبت را به فردا نیفکندن، وعده فردا را بادل نگفتن، وعدهٔ فردارا رها کردن.

***

غیر از مواردی که بدان اشاره نمودیم، در **غزلیات شمس** تعبیرات و کنایاتی وجود دارند که مجموعاً مفهومی عرفانی از آنها استنباط می شود؛ مانند:

از بشریت گذر کردن:
گذر کن از بشریت فرشته باش دلا
فرشتگی چو نباشد بشر چه سود کند؟
(۹۸۷۷/۲)

از آب و طین برجهیدن:
ای دل ز دیده دام کن، دیده نداری وام کن
ای جان نفیر عام کن، تا برجهی زین آب و طین
(۱۸۹۱۶/۴)

از حجاب سر برون کردن:
بار دیگر سر برون کن از حجاب
از برای عاشقان دنگ را
(۱۹۴۲/۱)

از خود برهنه گشتن:
ز اوصاف خود گذشتم وز خود برهنه گشتم
زیرا برهنگان را خورشید زیور آمد
(۸۸۵۱/۲)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

سوی بی‌سویی روان شدن:
ز خرمنگاه شش گوشه نخواهی یافتن خوشه
روان شو سوی بی‌سویان، رها کن رسم شش سویی
(۲۶۵۹۳/۵)

و نیز ترکیبات و تعبیرات کنایی مانند:
از آب و گل فارغ شدن، از اشغال بریدن، از اندیشه بری گشتن، از بر و برگ وارهیدن، از بود برهنه شدن، از تن برون رفتن، از جان و جهان رستن، از جهت گریختن، از چار بسیط برون بودن، از چنان و چنین رهیدن، از چون و چرا رستن، از حجاب سر برون کردن، از خود بریدن، از خود تهی شدن، از خود فارغ آمدن، از خویش طاق گشتن، از صورت برتر آمدن، از عشق زادن، از غیر بریدن، از قالب رمیدن، از گل برون رفتن، از هستی گذشتن، بَرسلطان رسیدن، بر نیستی خنبک زدن، بسمل شدن، بی سر شدن، جاروب زلا ستاندن، خرقه دریدن، درچله شدن، رخت به آسمان بردن، هستی را رفتن، نقش خود را زدودن، هوا را حد زدن و...

از جمله نکات قابل توجه در **دیوان شمس** این است که واژه‌ها و تعبیرات منتخب، برگرفته از زبان عامه مردم و امور قابل فهم همگان است. اکثر عناصر اصلی استعارات او را امور محسوس تشکیل می‌دهد، به اعتقاد مولانا کل حیات در حال حرکت است. بنابراین ویژگی مهم استعارات او را حرکت وحیات و پویایی تشکیل می‌دهد، مستعار له‌ها (مشبه‌ها) معمولاً امور و حالات عرفانی، انتزاعی وتجریدی هستند و مستعار منه‌ها (مشبه به‌ها) امورمحسوس و ملموس؛ مانند: دریا (عشق)، ماهی (سالک)، آینه (دل).

قدرت و قریحهٔ مولانا در امر ساخت ترکیبات وصفی و اضافی نیز بی‌نظیر است. در **غزلیات شمس** حدود دهها هزار ترکیب وجود دارد که بسیاری از آنها مسلماً از ضمیر خلاق مولانا سرچشمه گرفته است.

از این مبحث می‌توان نتیجه گرفت که ابداعات مولانا در قلمرو زبان و بیان، ناشی از مهارت و تسلط روح بزرگ و بینش متعالی اوست؛ بنابراین آنچه ازچنین ذهن و زبانی بیرون تراویده، رنگ جاودانه، اصیل و بشری به خود می‌گیرد.

□ لطفا بفرمایید با توجه به نکته‌ای که دیویدسون هم مطرح کرده یعنی جدایی یا اتحاد objective و subjective آیا جرم یک چیز ذهنی است یا عینی.

■ **موحد:** کسانی که فیزیک خوانده‌اند مسئله را می‌دانند. وقتی می‌گویند جرم نمی‌تواند با سرعت نور حرکت کند چون بی‌نهایت می‌شود، این جرم، دیگر معنای جرم معمولی را نمی‌دهد و داستان دیگری است، یعنی مفهوم عوض می‌شود. حتی در مکانیک نیوتنی هم جرم یک ترم تئوریک است. وقتی شما از یک طرح مفهومی به طرح مفهومی دیگری می‌روید، می‌بینید که مفاهیم هم معنای دیگری پیدا می‌کنند. این مفاهیم را ما وضع می‌کنیم، برای اینکه نظریه‌ای را بیاوریم، مثلا اندازهٔ حرکت، گشتاور و...همه مفاهیمی است که ما وضع می‌کنیم. حال اینکه، عینی یا ذهنی بودن این مفاهیم بستگی دارد به اینکه تا چه حد در سیستمی که داریم کار می‌کنیم، به کارمان بیاید و پدیده‌های خارجی را برایمان توضیح دهد.

□ آیا حافظ هم اول به قافیه‌ها فکر می‌کرد و بعد شعر می‌گفت؟

■ **موحد:** چنانکه گفتم این حرف را از دکترمحمدعلی موحد شنیدم. ثانیا وقتی حافظ می‌گوید:
دوش رفتم به در میکده خواب آلوده
جامه تر دامن و سجاده شراب آلوده
وقتی به «تراب آلوده» می‌رسد قافیه در ذهنش آمده و باید فکری کند. منتها همان طور که گفتم آنهاچنان این کار را می‌کنند که ما احساس تصنع نمی‌کنیم و این فرق می‌کند با غزلسرایان بعدی که تصنع در آنها مشهود است و شما حس می‌کنید که این بیت را برای فلان قافیه گفته است.

□ کدام یک از شاعران معاصر ما از غزلیات شمس تأثیر پذیرفته است؟

■ **موحد:** شاعری که اکنون به ذهنم می‌آید، سپهری است. یعنی در **هشت کتاب** سپهری دربخش اول شعرهایی هست که آهنگین است وفضای غزلیات مولانا را دارد و البته با حال و هوای سپهری می‌خواند. البته زبانش بعداً عوض می‌شود ودر کتاب هشتم متأسفانه تحت تأثیر رؤیایی قرارمی‌گیرد و یک دفعه کارش افت می‌کند. سایه نیزغزلیاتی به تقلید از مولانا دارد.

می‌دانم که شاملو در جوانی تحت تأثیر مولوی بوده. استادابوالحسن نجفی گفتند که یک بار آمد وشعر «روشنی خانه تویی خانه بمگذار و مرو» را خواند، گفتم برایم بنویس و نوشت و ایشان دستخط شاملو را که این غزل را از حافظه نقل کرده بود به من نشان دادند. اما آن تحرک و پویایی شاملو در **باغ آیینه**، **هوای تازه** و شعری مانند «ماهی» شاید زیرتأثیری از مولوی باشد. تأثیر گرفتن شاعران از هم امر دقیقی است، به خصوص اگر شاعر در این کارظریف باشد. ازرا پاوند می‌گوید یا مضمونی را ازشاعری نگیرید یا چنان بگیرید که هیچ کس نفهمد. ویتگنشتاین در جایی گفته است من هیچ حرف تازه‌ای از خود ندارم، هر چه دارم از دیگران است، اماچنان بیان می‌کنم که خیال می‌کنند از من است. اگرکسی فرگه را خوب بشناسد متوجه می‌شود که چقدرویتگنشتاین حرفهای فرگه را تکرار می‌کند، اما درلباسی که خاص ویتگنشتاین است.

□ آیا اثری در زمینهٔ جغرافیای کلام وجود دارد؟

■ **موحد:** نه این نظریه طرح مفهومی که یکی ازمقالات معروف دیویدسون است برای رد کردن این تعارض "On the very idea of conceptual scheme" مقالهٔ خیلی معروفی است و اتفاقاً یکی از جاهایی است که با کوآین اختلاف پیدا می‌کند. من فکر کردم این طرحهای مفهومی را می‌شود از نظریات علمی به نظریات هنری توسعه داد منتها به پردازش و کارنیاز دارد، چون فلسفه در حرف زدن ایجاد می‌شود، اما شکل نهایی اش را در نوشتن می‌گیرد. اگر فرصتی کردم شاید بتوانم این مسائل را بنویسم.

پانوشتها:

* این اصطلاح «کهن دوزی» را نظامی هم دارد و از آن تبرّی می جوید:

تا توانم چو باد نوروزی
نکنم دعوی کهن دوزی

۱ـ قافیه اندیشم و دلدار من
گویدم مندیش جز دیدار من

خوش نشین ای قافیه اندیش من
قافیه دولت تویی در پیش من

مثنوی معنوی، مولانا جلال الدین محمد بلخی، به تصحیح دکتر محمد استعلامی، تهران، انتشارات زوّار، چاپ اول، ۱۳۶۰، ج ۱، ص ۸۷.

۲ـ **با کاروان حله**، دکتر عبدالحسین زرین کوب، تهران، انتشارات علمی، چاپ ششم، ص ۲۴۱.

۳ـ این سخن از ابوالقاسم نصرآبادی (عارف مشهور) نقل شده است.

تذکرة الاولیاء، فریدالدین عطار نیشابوری، به تصحیح دکتر محمداستعلامی، تهران، انتشارات زوار، چاپ ششم، ۱۳۷۰، ص ۷۹۳.

۴ـ **اسرار التوحید**، محمد بن منوّر، به تصحیح دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران، انتشارات آگاه، چاپ اول، ۱۳۶۶، ص ۳۰۵.

۵ ـ مقصود از «تشبیه فشرده» تشبیهی است که به صورت ترکیب اضافی باشد.

۶ـ مقصود تشبیهی است که به صورت ترکیب اضافی نباشد.

۷ـ Personification به مفهوم قسمی استعاره به کاررفته است که به موجب آن عناصر بی جان یا انتزاعی، صورتی انسانی، بهیمی یا جاندار می یابند.

فرهنگ اصطلاحات ادبی، سیما داد، تهران، انتشارات مروارید، چاپ چهارم، ۱۳۸۰، ص ۷۷.

۸ـ «میخانه، عالم لاهوت و معنی را گویند».

رشف الالحاظ، شرف الدین الفتی تبریزی، به تصحیح نجیب مایل هروی، تهران، انتشارات مولی، چاپ اول، ۱۳۶۲، ص ۶۰.

۹ـ عاشق چو مست تر شد بر وی ملامت آید
زیرا که نقل این می نبود به جز ملامت
(۴۵۹۷/۱)

۱۰ـ این تعریف در **کشّاف** ذکر شده است.

کشّاف اصطلاحات الفنون، محمدعلی بن علی تهانوی، مطبعة بدارالخلافة العلیه.

۱۱ـ **شرح شطحیات**، روزبهان بقلی شیرازی، به تصحیح پروفسور هانری کربن، تهران، انستیتوی ایران و فرانسه، ۱۳۴۴، ص ۵۴۸.