بدایع صوری در شعر مولانا

محمّد خراسانی

مولانا پیش از آن که به شعر سنّت متکی باشد، به زندگی و تجارب انسانها متکی است. به همین سبب، در شعرش بسیاری از حالات و لحظاتی که برای انسانها اتفاق می‌افتد و کمتر به شعر درآمده است، دیده می‌شود. اینها به تأثیر بلاغی و عاطفی کلام می‌افزاید.

تمهید

منظور ما از «بدایع صوری» در این نوشته، آن دسته از هنرمندی‌هاست که در حوزهٔ صورت و ساختار ظاهری شعر، یعنی عناصر زبان، خیال و موسیقی روی می‌نماید و البتّه بحث در این هنرمندی‌ها در شعر کسی هم‌چون مولانا جلال‌الدّین به هیچ‌وجه به معنی فروگذاشت ارزش معنوی و محتوایی این آثار نیست، که خود بحثی دیگر می‌طلبد و البتّه در جای خود اهمیت فراوان دارد.

سیری مختصر در وجوه صوری شعر کهن ما نشان می‌دهد که در این سنّت ادبی، غالباً تقلید بر ابتکار غلبه داشته است و تقلید بر نوآوری. شاعران ما در بستر این سنّت، بیشتر به رعایت قراردادها و هنجارها توجّه داشته‌اند، تا خروج از این دایره و درافکندن طرحی تازه. ابتکارهایی هم که در کار بزرگان ما دیده می‌شود، غالباً در داخل همین دایره است و مقیّد به یک سلسله اصول ثابت بلاغی. به همین سبب شعر این شاعران غالباً مشابه است و اگر هم تمایزی از هم دارد، آن‌قدرها نیست که در نگاه اول به‌راحتی قابل تشخیص باشد.

ولی در این میان، ما فقط چند شاعر کاملاً متفاوت داریم که هر یک، نظام بلاغی خود را دارند و کمتر می‌توان آنها را با سنگ و معیار دیگر شاعران آن عصرها سنجید. از این میان، می‌توان ناصرخسرو، فردوسی و مولانا جلال‌الدّین بلخی و البتّه با قدری تسامح، خاقانی شروانی را یاد کرد که هر یک، جهانی خاص خود دارند.

چنین است که ما این شاعران را صاحب سبک و طرزی بسیار خاص و ویژه می‌شماریم. البتّه همه می‌دانیم که تمایزهای سبکی در کار هر شاعری کمابیش دیده می‌شود و کمتر می‌توان شاعری مطلقاً بدون سبک یافت، ولی این تمایزها در کار بعضیها بارزتر است و در شعر بعضیها، کمرنگ‌تر. مثلاً حافظ و سعدی به‌عنوان شاعرانی طراز اول، آن‌مایه تمایز سبکی را ندارند که خاقانی شروانی دارد، هرچند اگر از جهات مختلف بنگریم، آنان را در مقامی برتر از خاقانی و اقران او خواهیم یافت.

اما سخن ما دربارهٔ مولاناست که هم سبک، و طرزی خاص دارد و هم پایه و مایه‌اش در حدّی است که او را از جوانب صوری و معنوی، از بزرگ‌ترین شاعران فارسی‌زبان ساخته است و این ادعایی است بدون اغراق و بزرگ‌نمایی‌هایی که در تجلیل از بزرگان رایج است.

باری، تا ویژگیهای خاص سخن مولانا را نشناسیم و یکی یکی طرح نکنیم، هرچه بگوییم کلّی‌گویی است و کلّی‌گویی بدترین شیوه‌ای است که در چنین مقامی می‌توان اختیار کرد و متأسفانه این، شیوه‌ای است رایج.

پس با این مقدمات، در این نوشته توجّه خود را فقط به یک موضوع معطوف می‌کنیم، یعنی ویژگیهای بارز شعر مولانا، از جهات صوری، آن هم با تکیه بر دیوان شمس، چون می‌دانیم که در مثنوی، غلبه بر معنای شعر است و در دیوان شمس، صورت و معنا توازن بهتری دارند، هرچند مثنوی نیز خالی از بدایع صوری نمی‌تواند بود.

عناصر و فضاهای تازه

ما پیش از این به اجمال گفتیم که مولانا دارای یک نظام بلاغی خاص است و اینک این اجمال را بدین شکل تفصیل می‌دهیم که به‌طور کلّی، زیبایی در شعر، از دو مسیر کلّی ایجاد می‌شود، یکی تناسب‌هاست و دیگری مسیر غرابتها.

مسیر تناسب‌ها، یعنی رعایت قراردادها و رابطه‌هایی که در سنت ادبی ما میان پدیده‌ها وجود دارد، چنان‌که مثلاً در این شبکهٔ ارتباطی، «زلف» به «شب» تشبیه می‌شود و «چشم» به «نرگس» و «قد» به «سرو». حظ بردن از شعرهایی که بر اساس این تناسبها سروده می‌شوند، موقوف بر اطلاع از این شبکه است، چنان‌که اگر ما از رابطهٔ میان عناصر این بیت حافظ را ندانیم، از آن چندان لذت نمی‌بریم و مثلاً درنمی‌یابیم که «لب شیرین» ایهام دارد و یا «لیلی» در عین حال، یادآور «لیل» عربی است و با «طرّه» تناسب می‌یابد.

حکایت لب شیرین کلام فرهاد است
شکنج طرّهٔ لیلی مقام مجنون است

به همین سبب، دریافت شعرهای سنّتی ما غالباً منوط به یک سلسله آگاهی‌های قبلی از روابط میان اجزا و عناصر مختلف در این سنّت است.

ولی در مسیر دوم، شاعر، فضاها و عناصر جدیدی را می‌آزماید و لذّتی که خوانندهٔ شعر از اثر می‌برد، به واسطهٔ همین تازگی‌هاست، چیزهایی که در

شعر دیگران کمتر دیده شده است و به‌واقع مادهٔ اصلی‌شان از زندگی و محیط شاعر گرفته شده است. وقتی خاقانی می‌گوید:

بس طفل کارزوی ترازوی زر کند
نارنج از آن کند که ترازو کند ز پوست

اینجا به واقع تصویر یا صنعت خاصی در کار نیست. آنچه باعث زیبایی اثر می‌شود، غرابت مضمون است، مضمونی که شاید در شعر کمتر شاعری دیده شده باشد، این که کودکان از دو نیمهٔ پوست نارنج، ترازو می‌سازند و شاید من و شما در کودکی بارها این کار را تجربه کرده‌ایم.

ملاحظه می‌کنید که در اینجا، شعر نه بر سنّت ادبی، بلکه بر زندگی و تجارب ما متّکی است و چنین است که با خواندن آن، به یاد آن رویدادها و تجربه‌ها می‌افتیم و از این تقارن، لذّت می‌بریم. این یک لذّت طبیعی است و مبنای فطری و انسانی دارد، نه لذّتی که متّکی بر یک سلسله آرایه‌ها باشد و منوط بر آگاهی نسبت به آنها.

شعر مولانا هم غالباً چنین است و بیش از آن که به سنّت متّکی باشد، به زندگی و تجارب انسانها متّکی است. به همین سبب، در شعرش بسیاری از حالات و لحظاتی که برای انسانها اتفاق می‌افتد و کمتر به شعر درآمده است، دیده می‌شود. اینها به تأثیر بلاغی و عاطفی کلام می‌افزاید. ما در این کلام، احساس زندگی، پویایی و صمیمیّت می‌کنیم. از آن گذشته، ما کمتر برای دریافت لطایف و ظرایف شعرش، نیازمند آگاهی از قراردادهای موجود در این سنّت می‌شویم.

مثلاً در این بیت، شاعر به یک سنت رایج در میان مردم اشاره می‌کند، آب زدن راه به پیشواز مسافران:

آب زنید راه را هین که نگار می‌رسد
مژده دهید باغ را، بوی بهار می‌رسد

ملاحظه می‌کنید که مولانا زمین را آب می‌زند که چیزی است کاملاً ملموس، ولی حافظ وقتی به استقبال کسی می‌رود، از باد صبا و ملک سبا می‌گوید که متّکی بر سنّت ادبی است، نه سنّت زندگی. به همین سبب، شعرش از زندگی ما فاصله می‌یابد.

مژده ای دل که دگر باد صبا باز آمد
هدهد خوش‌خبر از ملک سبا باز آمد

در دیوان شمس، بسیار نشانه‌ها از رفتارها و گفتارهای مردم را می‌توان یافت، چنان‌که در این بیتها، یک تصویر عینی و ملموس از مهمانی می‌بینیم، چیزی که با این عینیت در شعر آن دوره، کم‌سابقه است.

چون من خراب و مست را در خانهٔ خود ره دهی
پس تو ندانی این‌قدر کین بشکنم، آن بشکنم
گر پاسبان گوید که «هی!»، بر وی بریزم جام می
دربان اگر دستم کشد، من دست دربان بکشنم
خوان کرم گسترده‌ای، مهمان خویشم برده‌ای
گوشم چرا مالی اگر من گوشهٔ نان بشکنم
نی نی، منم سرخوان تو، سرخیل مهمانان تو
جامی دو بر مهمان کنم، تا شرم مهمان بشکنم

نمونهٔ برجستهٔ دیگر از این نوع شعر، غزل «ز خاک من اگر گندم برآید» است که از بهترین غزلهای مولاناست و در عین حال، بسیار نزدیک به عناصر زندگی، مثل نان‌پختن و خمیرکردن و امثال اینها که هر کسی با آنها آشناست.

تخیّل و تصویرگری

طبعاً فضای تازه، علاوه بر سرزندگی خاصی که به شعر می‌دهد، موجد یک سلسله تصویرهای ابتکاری و بی‌سابقه هم می‌شود. واقعیت این است که در سنّت ادبی شعر فارسی، به سبب رویکرد عمومی شاعران به یک فضای واحد و ثابت، به مرور زمان امکان کشف تصویرهای تازه کاهش یافته است، یعنی چون شاعران به یک سلسله عناصر خاص می‌نگریسته‌اند، تصویرهایی مشابه می‌آفریده‌اند و اگر هم خلاّقیّتی داشته‌اند، بیشتر صرف آرایش همان تصویرها می‌شده‌است، تا کشف چیزهای تازه.

ولی مولانا چون از این دایرهٔ ثابت و محدود بیرون می‌رود، امکان تصویرسازی ابتکاری در کارش بالا می‌رود. درست است که شعر او کاملاً فارغ از آن عناصر معمول و محدود نیست، ولی به نسبت دیگر هم‌عصران او، در آثارش تصویرهای جدید و عینی و ملموس بیشتر می‌توان یافت، چنان‌که در این بیتها می‌بینیم که تصویر خانه‌های آب‌گرفته در کنار دریا چقدر زیباست و اگر وزن و قافیه در کار نمی‌بود، شاید گمان می‌بردیم که سرودهٔ یکی از شاعران نوپرداز امروز است:

همه خانه‌ها که آمد در آن به‌سوی دریا
چو فزود موج دریا، همه خانه‌ها درآمد
همه خانه‌ها یکی شد، دو مبین، به آب بنگر
که جدا نیند اگر چه که جدا جدا درآمد

این تصویر، کاملاً ملموس است و برای همه مردم در همه اعصار، قابل فهم. دریافت آن فقط به تجربه‌های زندگی وابسته است، نه قراردادهای سنّت ادبی ما.

ویژگی دیگری که در تصویرهای دیوان شمس دیده می‌شود، نوعی پویایی و تحرّک است. عناصر در اینجا بی‌جان نیستند، بلکه زندگی و حرکت دارند

مولانا هم‌چنان که در عناصر خیال کاملاً آزاد عمل می‌کند، در زبان نیز کاملاً بی‌قید است و گاهی واژه‌هایی در شعرش به کار می‌برد که حتی امروز هم بسیاری از غزل‌سرایان سنتی جرأت کاربردشان را ندارند

و همین، دیوان شمس را از حرکت و پویایی سرشار ساخته است. ببینید:

خواهی که مَه و زُهره، چون مرغ فرود آید؟
زان می‌که به کف داری، یک رطل به بالا ده
سوی خُم آمده ساغر که «بکن تیمارم»
خُم سر خویش گرفته است که «من رنجورم»

به این باید افزود بعضی صورتهای خیال مدرن و خاص را که در شعر کهن ما کمتر سابقه داشته است. ببینید متناقض‌نمایی‌های زیبای «صورت بی‌صورت» و «شاه بی‌طبل و دهل» و «راه رفتن بی‌پای» در این بیتها را.

گر صورت بی‌صورت معشوق ببینید
هم خواجه و هم خانه و هم کعبه شمایید
شد قلعه‌دارش عقل کل، آن شاه بی‌طبل و دهل
بر قلعه آن کس بر رود کو را نماند «او»ی او
افسون مرا گوید کسی؟ توبه ز من جوید کسی؟
بی‌پا چو من پوید کسی؟ مستان سلامت می‌کنند

و در این بیتها، نوع خاصی از اغراق دیده می‌شود، این که وقتی شاعر یاد نام معشوق را می‌کند، خانه روشن می‌شود، یا یک جرعه از جام شراب، همه دریا را آب حیات می‌سازد یا آفتاب و ماه، بالین خواب کسان می‌شوند:

هر جا که هستی، حاضری؛ از دور در ما ناظری
شب خانه روشن می‌شود چون یاد نامت می‌کنم
خواهی که همه دریا آب حَیوان گردد
از جام شراب خود یک جرعه به دریا ده
چون بتازند، آسمان هفتمین میدان شود
چون بخسپند، آفتاب و ماه را بالین کنند

نوعی دیگر از اغراق در شعر مولانا که خاص خود اوست و در آثار دیگران کمتر سابقه دارد، افزودن «تر» تفضیلی، به آخر اسم است، در حالی که این پسوند غالباً به صفت اضافه می‌شود. به واقع شاعر اسم را از فرط اغراق، به صفت تبدیل کرده است، مثل این که به کسی نگوییم «تو از گل زیباتری» بلکه بگوییم «تو از گل گل‌تری». برای نمونه ببینید «باده‌تر» را در این بیت مولانا.

ای می! بترم از تو، من باده‌ترم از تو
پرجوش‌ترم از تو، آهسته که سرمستم

بدایع زبانی

چنان‌که پیشتر گفتیم، شعر مولانا در حد خوبی از زندگی و تجارب و لحظات آن سرشار است. قرابت با زندگی انسان، این شعر را از لحاظ زبان نیز بسیار به محاورهٔ مردم نزدیک کرده است و این از امتیازهای مهم مولاناست. واقعیت این است که زبان شعر فارسی در قرن هفتم، یعنی دوران زندگی مولانا دچار نوعی محدودیت واژگانی است که تا یکی دو قرن بعد نیز ادامه داشته و حتّی بیشتر شده است. در نگاه این شاعران، واژگان زبان به «شاعرانه» و «غیرشاعرانه» تقسیم شده‌اند و شاعران، کمتر از دایرهٔ واژگان معمول شاعرانه بیرون رفته‌اند. یکی از علل این محدودیت، مسلماً محدودیت فضاست، چون وقتی فضا همان فضای سنتی شعرها باشد، زبان هم به تبع در یک دایرهٔ بسته و محدود سیر خواهد کرد.

ولی مولانا هم‌چنان‌که در عناصر خیال کاملاً آزاد عمل می‌کند، در زبان نیز کاملاً بی‌قید است و گاهی واژگانی در شعرش به کار می‌برد که حتّی امروز هم بسیاری از غزل‌سرایان سنتی جرأت کاربردشان را ندارند. ببینید:

آن میر دروغین بین با اسپک و با زینک
شنگینک و منگینک، سر بسته به زرّینک
چون منکر مرگ است او، گوید که «اجل کو، کو؟»
مرگ آیدش از شش سو، گوید که «منم، اینک!»
گوید اجلش، کای خر! کو آن همه کرّ و فر
و آن سبلت و آن بینی، و آن کبرک و آن کینک
کو شاهد و کو شادی؟ مفرش به کیان دادی
خشت است تو را بالین، خاک است نهالینک

به موازات این خارج‌شدن زبان از دایرهٔ بستهٔ غزل آن‌روز، مولانا توجّه ویژه‌ای به زبان مردم دارد و بسیاری از اصطلاحات و تعبیرات خاص محاوره را به طرزی هنری به‌کار برده است، مثل «کلاه از سر ماه برداشتن»، «آسمان و ریسمان» و «کژ و مژ شدن» در این بیتها:

هله، هشدار که در شهر دو سه طرّارند
که به تدبیر، کلاه از سرِ مه بردارند
خرَما آن دم که از مستیَ جانان جانِ ما
می‌نداند آسمان از ریسمان؛ ای عاشقان!
چون کشتی بی‌لنگر کژ می‌شد و مژ می‌شد
وز حسرت او مرده صد عاقل و فرزانه

اما یک وجه دیگر از بدایع زبانی مولانا در دیوان شمس، ترکیب‌سازی‌ها و یا تصرّفات شاعرانه‌ای است که در واژگان می‌کند، به‌گونه‌ای که گاه آنها را به شکلهای غیرمعمول و تازه به‌کار می‌برد. می‌پذیریم که بعضی از این تصرّفها بنابر مقتضیات وزن و قافیه بوده است، ولی در هر حال طراوت و تازگی خاص خود را دارد. گاهی نیز شاعر ما تصرّفهایی دستوری مثل جمع‌بستن نام اشخاص با «ان» دارد که زیباست و یادآور کاری که در عصر حاضر، نیمایوشیج و پیروان او کرده‌اند. کلمات «نازنازان»، «مریمان» (مریم‌ها)، «واگشت»، «هشیاردل»، «خوش‌باران» و «نایافت» نمونه‌هایی از این تصرّفهای هنری در زبان‌اند:

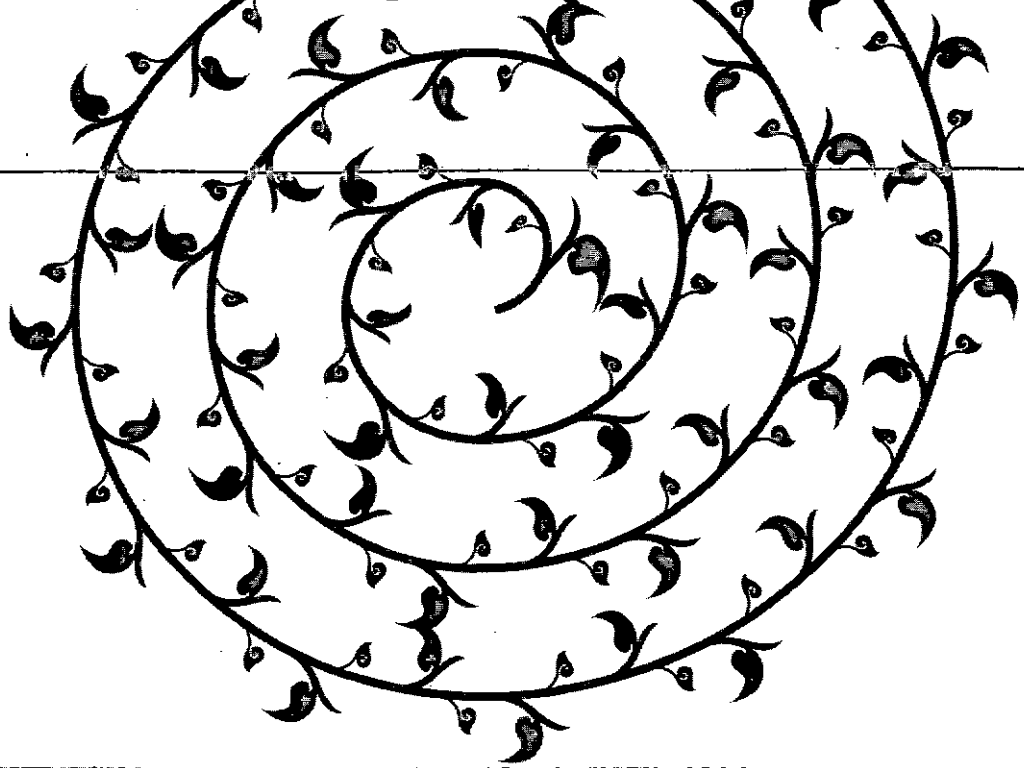
دلنوازان، نازنازان در رهاند
گل‌عذاران از گلستان می‌رسند
خرّم آن باغی که بهر مریمان
میوه‌های نو، زمستان می‌رسند
اصلشان لطف است و هم واگشت لطف
هم ز بستان سوی بستان می‌رسند
دو سه رندند که هشیاردل و سرمست‌اند
که فلک را به یکی عربده در چرخ آرند
ای ابر خوش‌باران! بیا، وی مستی یاران! بیا
وی شاه طرّاران! بیا، مستان سلامت می‌کنند
در عشق چون مجنون شود، سرگشته چون گردون شود
آن‌کو چنین رنجور شد، نایافت شد داروی او

در مجموع، می‌توان گفت که برخورد مولانا با زبان، بسیار آزادانه و مقتدرانه است. زبان شعر در دست او وسیله‌ای قابل انعطاف و پرقابلیت است، نه زنجیری که بر دست و پای شاعر پیچیده باشد.

در حوزهٔ موسیقی

اگر «موسیقی» را به معنی عام آن در نظر گیریم، یعنی هرگونه تناسبی که در اجزای شعر دیده می‌شود، دیوان شمس بدون شک غنی‌ترین اثر ادبی

مولانا متنوع‌ترین وزنهای شعر را به کار برده است و کمتر وزنی از اوزان رایج و حتّی کم کاربرد شعر فارسی را می‌توان یافت که در دیوان شمس نمونه‌ای نداشته باشد.



زبان فارسی از نظر کاربرد انواع گوناگون موسیقی است.
مولانا متنوع‌ترین وزنهای شعر را به کار برده است و کمتر وزنی از اوزان رایج و حتّی کم‌کاربرد شعر فارسی را می‌توان یافت که در این کتاب نمونه‌ای نداشته باشد. در این میان البتّه آنچه بیشتر در دیوان شمس جلوه دارد، وزنهای پرتحرّک و شاد است که غالباً شکل دوری دارد، یعنی هر مصراع را می‌توان به دو نیم مصراع مساوی تقسیم کرد و گاهی هر نیم مصراع خودش باز به دو بخش تقسیم می‌شود. در این غزلها، وزن چنان تپنده است که آدمی را بدون توجّه به معنی شعر، به هیجان می‌آورد.

من طربم، طرب منم، زُهره زند نوای من
عشق میان عاشقان شیوه کند برای من
شمس و قمرم آمد، سمع و بصرم آمد
وان سیم‌برم آمد، وان کانِ زرم آمد

این تحرّک، به‌ویژه وقتی بیشتر می‌شود که مولانا از یک عامل زبانی موسیقی‌آفرین هم بهره می‌گیرد، یعنی تکرار که گاه در صورت سادهٔ تکرار کلمه دیده می‌شود و گاه در شکل قرینه‌سازی در میان اجزای مصراع، یعنی نوعی تکرار ساختار و نه کلمه.

به لب جوی چه گردی؟ بجَه از جوی، چو مردی
بجه از جوی و مرا جو، که من از جوی بجستم
بهار آمد، بهار آمد، بهار مشکبار آمد
نگار آمد، نگار آمد، نگار بردبار آمد

اما استفاده از وزنهای دوری، که مولانا سخت بدان راغب است، یک امکان دیگر موسیقیایی هم به شاعر می‌دهد و آن، استفاده از قافیه‌های درونی است. این کار، البتّه در شعر دیگران هم سابقه دارد، از جمله قصیدهٔ معروف امیرمعزی:

ای ساربان منزل مکن جز در دیار یار من
تا یک زمان زاری کنم بر ربع و اطلال و دمن
ربع از دلم پرخون کنم، اطلال را جیحون کنم
خاک دمن گلگون کنم از آب چشم خویشتن
از روی یار خرگهی ایوان همی‌بینم تهی
در جای آن سرو سهی بینم همه زاغ و زغن

اما در شعر مولانا، از سویی این نوع قافیه‌آرایی بسامد بالایی دارد و از سویی دیگر، شاعر گاه یک بدعت زیبای دیگر هم به خرج می‌دهد، یعنی نیمهٔ دوم مصراعهای دوم را کاملاً یکسان اختیار می‌کند و شعر بدین‌ترتیب، شکل نوعی مسمط می‌گیرد. در اینجا دیگر قافیه‌آرایی معمول و سنّتی غزل دیده نمی‌شود، بلکه قافیه‌های درونی، جای قافیهٔ اصلی را می‌گیرند. ببینید:

بی‌همگان به‌سر شود، بی‌تو به سر نمی‌شود
داغ تو دارد این دلم، جای دگر نمی‌شود
دیدهٔ عقل، مست تو، چرخهٔ چرخ، پست تو
گوش طرب به‌دست تو، بی‌تو به‌سر نمی‌شود
جان ز تو جوش می‌کند، دل ز تو نوش می‌کند
عقل خروش می‌کند، بی‌تو به‌سر نمی‌شود

از وزن و قافیه که بگذریم به‌نوعی دیگر از موسیقی می‌رسیم که باز در دیوان شمس کاربرد بسیار دارد و آن، تناسبهای آوایی و معنایی میان کلمات است که در بلاغت قدیم، آنها را جناس و مراعات‌النظیر می‌گفته‌اند. مولانا سخت به این تناسبها دلبسته است و غالباً می‌کوشد که در کنار دیگر اشکال موسیقی، آنها را نیز رعایت کند.

مولانا البتّه در اصل رعایت این تناسبها، به دیگر شاعران عصر نزدیک می‌شود، چون می‌دانیم که ایهام و تناسب، از دستاویزهای مهم و تکیه‌گاه‌های اصلی هنری در شعر قرن هفتم و هشتم و بعد از آن بوده است. ولی مهم این است که مولانا بر خلاف دیگران که غالباً به یک سلسله ایهام و تناسبهای خاص وابسته‌اند و کمتر از آن مدار خارج می‌شوند، به تناسبهای تازه و ابتکاری چنگ می‌اندازد و بسیار اندک‌اند بیت‌هایی در دیوان شمس که در آنها، ایهام و تناسبی معمولی و رایج دیده شود، مثل این بیتها که در اولی، از اصطلاحات بازی شطرنج استفاده شده است و در دوّمی، چهار عنصر اصلی در علم کیمیای قدیم (آب و خاک و باد و آتش)، آمده است:

تا کی دوشاخه چون رخی؟ تا کی چو بیدق کم‌تکی؟
تا کی چون فرزین کژروی؟ فرزانه شو، فرزانه شو
هفت اختر بی‌آب را کین خاکیان را می‌خورند
هم آب بر آتش زنم، هم بادهاشان بشکنم

مولانا بر خلاف دیگران که غالباً به یک سلسله ایهام و تناسب‌های خاص وابسته‌اند و کمتر از آن مدار خارج می‌شوند، به تناسبهای تازه و ابتکاری چنگ می‌اندازد و بسیار اندک‌اند بیت‌هایی در دیوان شمس که در آنها، ایهام و تناسبی معمولی و رایج دیده شود

ولی چنان‌که گفتیم، این موارد اندک است و بیشتر تناسبهای لفظی و معنایی در شعر مولانا، تازه است و ابتکاری و در شعر دیگران، کمتر دیده شده است:

روز الست، جانِ تو خورد میی ز خوان تو
خواجهٔ لامکان تویی، بندگی مکان مکن
همه نقشها برون شد، همه بحر آبگون شد
همه کبرها برون شد، همه کبریا درآمد
سردهان‌اند، که تا سَر ندهی، سِر ندهند
ساقیان‌اند که انگور نمی‌افشارند
آمده‌ام که سر نهم، عشق تو را به سر برم
ور تو بگویی‌ام که نی، نی شکنم، شکر برم

و در این میان نمی‌توان اشاره نکرد به تناسب زیبای میان «بنده» و «خربنده» در این دو بیت که علاوه بر جلوهٔ هنری، از لحاظ معنایی نیز به کمک آمده است. در واقع اینجا جایی است که صورت شعر به تمام و کمال در خدمت معنای آن است:

روزی یکی همراه شد با بایزید اندر رهی
پس بایزیدش گفت: «چه پیشه‌گزیدی؟ ای دغا؟»
گفتا که «من خربنده‌ام، پس بایزیدش گفت: «رو!
یارب! خرش را مرگ ده تا او شود بندهٔ خدا»

تلمیح و پشتوانه فرهنگی

مولانا در مجموع شاعری صنعت‌گرا نیست و این از امتیازات اوست که در آن عصر رواج بی‌رویهٔ صنایع ادبی، نسبت به اینها تقریباً بی‌توجّه است. به همین سبب، تقریباً هیچ نشانه‌ای از صنایع پرتکلّف و در عین حال بیهوده در شعرش دیده نمی‌شود و البتّه بزرگانی هم‌چون حافظ و سعدی نیز در این ویژگی با او شریک‌اند.

مولانا از میان صنایع ادبی، جز آنچه در بخش موسیقی مطرح کردیم، به تلمیح هم سخت علاقه‌مند است و البتّه این امر، از آگاهی و دانش عمیق او نسبت به فرهنگ و معارف اسلامی نشأت گرفته است. در شعرهای مولانا، اشاره‌های بسیاری به آیات و احادیث، داستانهای مذهبی و ملی و حتّی متون دینی ادیان دیگر به چشم می‌خورد که از سویی شعرش را از تلمیح‌های زیبا بهره‌مند کرده‌است و از سویی دیگر، به پشتوانهٔ معنایی این شعر افزوده است، چون می‌دانیم که تلمیح، به واقع هم نقش هنری دارد و هم نقش معنایی. مثالهایی در دیوان شمس برای این هنرمندی ارزشمند، بسیار است و من فقط به چند بیت از یک غزل بسیار زیبای مولانا بسنده می‌کنم که در آن، اشاره‌هایی به متون متون و شخصیتهای مذهبی و تاریخی می‌توان یافت.

یعقوب‌وار واأسفاها همی‌زنم
دیدار خوب یوسف کنعانم آرزوست
زین همرهان سست‌عناصر دلم گرفت
شیر خدا و رستم دستانم آرزوست
جانم ملول گشت ز فرعون و ظلم او
آن نور روی موسی عمرانم آرزوست
دی شیخ با چراغ همی‌گشت گرد شهر
کز دیو و دد ملولم، انسانم آرزوست
گفتند: «یافت می‌نشود، جسته‌ایم ما»
گفت: «آن که یافت می‌نشود، آنم آرزوست»

پایانه

با آنچه گفته‌آمد، می‌توان تا حدودی بر یکی از رموز عظمت شخصیت ادبی مولانا وقوف یافت، یعنی توانایی ویژهٔ این شاعر در رعایت جوانب صوری شعر، و این چیزی است که در آثار دیگر شاعران عارف ما کمتر دیده می‌شود، به‌ویژه شاعران پس از مولانا که شعرهای عرفانی‌شان بیش از این که رنگ هنری داشته باشد، سرشار از اصطلاحات عرفان نظری است و بدین‌ترتیب، آن عرفان که می‌باید توسط یک بیان هنری تلطیف می‌شد و باب طبع مخاطبان می‌گشت، همانند متون عرفانی غلیظ و محتاج شرح و توضیح شده و به همین سبب، غالباً متروک مانده است.

شعر مولانا جهانی ویژه دارد و به همین لحاظ، در میان آثار ادب فارسی به طرزی ویژه می‌درخشد. این فضا نیز بیش از آن که متّکی بر فضای سنت ادبی شعر فارسی باشد، متّکی بر زندگی انسانهاست و به همین لحاظ، حتّی در زمان و مکانی که مردمش با آن سنّت ادبی ناآشنایند، برای انسانها قابل فهم و جذاب است. این است یکی از اسرار توجّه ویژهٔ جهان امروز به مولانا جلال‌الدّین بلخی.