کیفیت شعری مولانا

محمد فشارکی*

چکیده

جوهرهٔ ناب شعری در سخن شاعران بزرگ امری است بـدیهی کـه در کمـال آن مسایل و تکنیک‌های ادبی تأثیری فراوان دارد. شعر شـاعرانی چـون حـافظ و سـعدی از چنین جوهره‌ای ناب و والا برخوردار است و در مقایسه با شعر مولانا شاید بتـوان گفـت که شعر تر است. لیکن آن چه به شعر مولانا تشخص و والایی می‌بخشد عـشق خـاص و نوع بیان احساس مافی‌الضمیر مولاناست.

بطور کلی دو عامل اصلی موسیقی و عشق در القا نمودن احساسات پاک مولانا به خواننده، تأثیری شگرف دارد. در ایـن نوشـتار سـعی شـده اسـت تـا چگـونگی کـارکرد موسیقی و عوامل آن در شعر مولانا و بازتاب عشق خاصّ وی در این اشعار مورد بررسـی قرار گیرد.

کلید واژه

جوهرهٔ شعر ـ عشق خاص ـ مولانا ـ موسیقی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* استاد دانش‌گاه آزاد اسلامی ـ واحد نجف آباد.

مقدمه

در شعر مولانا دو عامل اصلی می‌توان یافت:

۱- موسیقی خاصّ شعری و مقتضیات آن از قبیل تکرار، سجع و ...

۲- عشق و بیان خاصّ آن که در بسیاری از غزلیّات شمس سیلان دارد.

دو عامل فوق می‌تواند شعر دیوان شمس را از شعر دیگران متمایز کند، نه این‌که شعر او را از نظر بلاغی شعرتر سازد. مسلّماً شعر حافظ و سعدی از این نظر شعرتراست از شعر شمس، هر چند جنبهٔ روانی شعر شمس گه‌گاه بیش‌تر است. به زبان ساده‌تر ممکن است گاهی اوقات شعر شمس بیش‌تر در دل و جان جای گیرد ولی از نظر جوهر شعری چندان قوی نباشد، یعنی تناسبات و تداعی‌ها، قرینه‌سازی‌ها، ترکیب‌ها، صور ذهنی، چند گونگی، انواع ایهام و غیره، در سطحی والا قرار نگرفته باشد. تأثیر روانی شعر و انگیزندگی آن به خاطر مسایل ثانوی، غیر از نفس شعر، مثلاً عرفان، مذهب، نوع خاصّ عشق، احساس‌های مشترک میان گوینده و خواننده شعر، اخلاقیّات، اجتماعیّات، سیاسیّات، طنز و زبانی خاص که مورد توجه طبقه‌ای خاص باشد، به نحوی در انگیزندگی شعر مؤثر است، ولی شعر و جوهر آن چیزی ورای این‌هاست؛ هر چند بی‌تأثّر ازین مسایل هم نیست، امّا ملاک شعریّت، موارد یاد شده و امثال آن‌ها نیست.

البتّه ذکر این نکته ضروری است که دل‌انگیزی شعر شمس ـ چه در اوزان خیزابی و چه در اوزان جویباری ـ غیر از جنبه‌های موسیقایی و دست‌بردهای صورت‌گرایانه، تا اندازه‌ای ناشی از شور و حال و عشقی است که آن‌چنان صادقانه و بی‌پروا و عمیق بیان شده که خوانندگانی را که با این عوالم سر و سرّی دارند، از خود بی‌خود می‌کند. به زبان دیگر تا اندازه‌ای با جهان‌بینی و احساسات خاصّ خواننده در ارتباط است. چه بسا غزلی از مولانا در خواننده‌ای تأثیر چندانی نداشته باشد و همان، خواننده‌ای دیگر را بوجد و رقص درآورد. این نکته بدین معنی است که این شعر و جوهر شعری نیست که خواننده سخن‌شناس را تحت تأثیر قرار می‌دهد، چنان‌که تحت تأثیر سخن سعدی و حافظ و فردوسی و نظامی قرار می‌گیرد، بلکه احساسات خاصِّ نهفته در شعر است که با احساسات خواننده در تطابق کامل یا نسبی قرار گرفته، چون زخمه‌ای تارهای روح او را به ارتعاش درمی‌آورد. درست است که جنبه‌های گوناگون و عناصر مختلف موجود در یک شعر، کلیّتی تفکیک‌ناپذیر را پدید می‌آورد، به طوری‌که نمی‌توان جزیی یا عنصری از عناصر سازندهٔ شعر را از دیگر عناصِر و عوامل سازندهٔ شعری جدا کرد و یک شعر به عنوان یک کُل که همهٔ این عوامل در آن بروز و ظهور دارد و هر یک

در دیگری تأثیر می‌کند و تأثّر می‌پذیرد و جذب می‌کند و متجذب می‌شود، لفظ در معنا و معنا در لفظ، ارزیابی می‌شود و درست نیست که گفته شود فلان شعر لفظش خوب است ولی معنا و محتوایش نازیباست و یا بالعکس. چه شعر مجموعه‌ای است از همهٔ این‌ها، به گونه‌ای که ضعف تألیف در هر یک از عناصر، ضعف کُلّی شعر را سبب می‌شود، امّا در غزلیّات شمس تا اندازه‌ای این تعادل بهم می‌خورد. در شعرِ مولانا آن‌چه جنبهٔ غالب را دارد، عشق خاص و بیان خاصِّ آن است که چون با خطّ فکری و موج احساس خواننده تشابهی دارد، موجب نوعی انگیزندگی خاص می‌گردد. البتّه بدین امر جهات موسیقایی و مقتضیات آن نیز کمک می‌کند. امّا اگر این انگیزندگی خاص (نحوهٔ احساس و بیان خاصّ آن) را در نظر نگیریم، شعرش در حدّ کمال نیست.

خلق می‌جنبند مانا روز شد — روز را جان بخش، جانا روز شد
چند شب گشتیم ما و چند روز — در غم و شادیِّ تو تا روز شد
در جهان بس شهرها کان‌جا شب است — اندرین ساعت که این‌جا روز شد
در شب غفلت جهانی خفته‌اند — زآفتاب عشق، ما را روز شد
صبح را در کنج این خانه مجوی — رو به بالا کن، به بالا روز شد
بر تو گر خارست، بر ما گل شکفت — بر تو گر شامست بر ما روز شد
روز را منکر مشو لالا مگو — چند لالا جان لالا روز شد[1]

زبان بلاغی و بیان شعری و هنری در غزل فوق دیده نمی‌شود، شاید اگر وزن و قافیهٔ آن را هم برداریم، تغییری چندان در انگیزندگی غزل ایجاد نشود. آرایه‌های بدیهی و صور خیال هم چندان بروز و ظهوری ندارد. حتّی از موسیقی شعر و آهنگ‌های خیزابی نیز خبری نیست. امّا بافت تمثیلی شعر با بیان خاصّ مولانا که بیان‌گر مرحلهٔ وصال و مرتبهٔ اشراقی اوست، رنگی خاص و نو به غزل داده است.

در غزل زیر، نه گل خندان مورد نظر است نه نار دهان گشاده و نه آفتاب تابان، نه سایه و نه دیگر مسایل که در بافت کُلّی شعر آمده، بلکه تمام غزل تمثیلی است از تجلیّات نور حقیقت در جهان بیرون و درون و چون صمیمانه و عاشقانه بیان شده، گیرایی خاصّی دارد:

گل خندان که نخندد چه کند — علم از مشک نبندد چه کند
نار خندان که دهان بگشادست — چون‌که در پوست نگنجد چه کند
مه تابان به‌جز از خوبی و ناز — چه نماید چه پسندد چه کند
آفتاب ار ندهد تابش و نور — پس بدین نادره گنبد چه کند
سایه چون طلعت خورشید بدید — نکند سجده، نخنبد چه کند

عاشـــق از بـــوی خـــوش پیرهنـــت / پیـــرهن را ندرانـــد چـــه کنـــد
تـــن مـــرده کـــه بـــرو مـــی‌گـــذری / نـــشود زنـــده نجنبـــد چـــه کنـــد
دلم از چنـگ غمـت گـشت چـو چنـگ / نخروشـــد نترنگـــد چـــه کنـــد
شـــیر حـــق شـــاه صـــلاح‌الدّینـــست / نکنـــد صـــید و نغـــرّد چـــه کنـــد[۲]

هدف مولانا سـر هـم کـردن بعـضی مطالـب و مـضامین شـاعرانه و تـشبیهات و استعارات بلاغی صِرف و تهی از نوعی جهان‌بینیِ خاص، نیست و جهـان‌بینـی و مکتـب نظری خاصِّ او که با زبانی ساده و صمیمی بیان شده، چنـان کیفیّتـی بـه شـعرش داده است که خواننده را تکان می‌دهد، لَمعه‌ای از لَمعاتِ انـوار درونـی و فکـری مولانـا را بـه خواننده می‌تاباند و او را تحت تأثیر قرار می‌دهد. سماع صوفیانه و رقص و چرخ خانقاهی که ناشی از باطنی واصل و امیدوار و مشتعل از آتـش شـوریدگی اسـت، کیفیّـت بخـش بسیاری از غزلّیات پرشور مولاناست. زبان و بیان و فلسفه و جهان‌بینی همـه و همـه، در حرکات دست‌ها و پاها و چرخ‌زدن‌ها، رنگی نو، کیفیّتی عجیب و گاهی موسیقیی رنگین بخود می‌گیرد. جَذَوات عشق درونی مولانا که در سماع بـه جـان و تـن الفـاظ و معـانی شعری او آتش می‌زند، پس از سماع خاموش و ساکت و آرام می‌گـردد و در ایـن هنگـام دیگـر از شـور و حـال‌هـا خبـری نیـست و یـا صـرفاً اخبـاری اسـت و گزارشـی از آن خوش‌حال‌ها:

بعد از سماع گویی کان شـورها کجـا شـد / یا خود نبود چیزی، یا بود و آن فنـا شـد
منکر مبـاش بنگـر انـدر عـصای موسـی / یک لحظه آن عصا بُد، یک لحظه اژدها شـد
یک گوهری چو بیضه جوشید و گشت دریا / کف کرد و کف زمین شد وز دود او سما شـد
هر حالتی چو تیرسـت انـدر کمـان قالـب / رو در نشانه جویش گر از کمان رها شـد[۳]

که کلّاً گزارشی است از شور و حال، نه تجلّی و بروز و ظهور شور و حال.

امّا در حین سماع و جذبه چنین می‌خروشد:

زهی عشق زهی عشق که ما راست خـدایا / چه نغزست و چه خوبست و چه زیباست خدایا
از آن آب حیات است که مـا چـرخ زنـانیم / نه از کفّ و نه از نای و نه دف‌هاست خدایا
یقین گشت که آن شاه درین عُرس نهان است / که اسباب شـکر ریـز مهیّاسـت خـدایا
به هر مغـز و دمـاغی کـه درافتـاد خیـالش / چه مغزست و چه نغزست چه بیناست خـدایا
ازین لوت و ازین قوت چه مستیم و چه مبهـوت / که از دخل زمین نیست زبالاسـت خـدایا
چو سیلیم و چو جوییم همه سوی تو پوییم / که منزل‌گه هر سیل به دریاسـت خـدایا[۴]

زبان و بیان و تعابیر نه بلاغی است نه با معیارهای بلاغت جور می‌آید، امّا چون بیان تجربه‌ای است عاشقانه و عارفانه، روشن‌گر حالاتی است الاهی و حاکی است از درونی ناآرام از عشق ازلی و سرشار از شور و جذبه که به سماع کشیده با بافتی تمثیلی و مغایر با دیگر بافت‌های هنری شاعران در طول قرون و اعصار، از بسیاری از غزلیّاتی که صددرصد با معیارهای بلاغت سنّتی جور می‌آید، انگیزندگیی بیش‌تر دارد. سیل خروشان جَذَوات و جَذَبات سماع، مولانا را از خود بی‌خود می‌کند، تا آن‌جا که در میان غزل عنان آهنگ و بحر شعر را از کف می‌دهد و ناگهان در حالی‌که در بحر متلاطم سماع، دست و پا می‌زند، بحر شعری را می‌بازد. در لابه‌لای غزل فوق که بر وزن: «مفاعیلُ مفاعیلُ مفاعیلُ مفاعیل» است، ناگهان می‌خوانیم:

نیِ تن را همه سوراخ چنان کرد کف تو — که شب و روز درین ناله و غوغاست خدایا
نی بی‌چاره چه داند که ره پرده چه باشد — دم نایی است که بیننده و دانا ست خدایا

بر وزن: «فعَلاتن فعَلاتن فعَلاتن فعَلاتن».

امّا این سیل دمادم به شکستن بحر به صورت فوق بسنده نمی‌کند، مولانا را در دریایی دیگر و بحری دیگرسان جدا از بحور فوق می‌کشاند. در ادامهٔ غزل می‌خوانیم:

که در باغ و گلستان زکرّ و فر مستان — چه نوراست و چه شورست و چه سودا ست خدایا

که مصراع اوّل بر وزن: مفاعیلُ مفاعیلُ مفاعیلُ مفاعیل است و مصراع دوم بر وزن مصاریع دیگر. مقطع بیت چنین است:

خمش ای دل که تو مستی مبادا به جهانی — نگهش‌دار زآفت که برجا ست خدایا

هر دو مصراع بر وزن: فعَلاتن فعَلاتن مفاعیلُ فعولن است، که هیچ تناسبی با وزن کُلّی شعر ندارد:

در غزلی دیگر در همین وزن به مطلع:

زهی باغ زهی باغ که بشکفت زبالا — زهی قدر و زهی بدر تبارک و تعالی[۵]

به بیت زیر برمی‌خوریم:

گر افلاک نباشد به خدا باک نباشد — دل غمناک نباشد تو مکن بانگ و عَلالا

مصراع دوم بر وزن: «فعَلاتن فعَلاتن مفاعیلُ فعولن» است و مغایر با وزن کُلّی غزل. شاید با معیارهای بعضی شعرشناسان روزگار ما که سنّت هزار سالهٔ أحسنُ الشّعرِ

اکذبه را زیر سؤال برده و شعر را بیان راستین لحظات عاطفه و احساس و تجربیّات درونی شاعر، خواه با تمثیل و هم‌راه با موسیقی شعر و خواه عریان و برهنه از هر پیرایه‌ای، حتّی از تعبیرات بلاغی و بدیعی دانسته، بعضی از غزلیّات شمس را شعر و حتّی شعر ناب تلقّی می‌کنند:

خفته نمود دل‌بر، گفتم زباغ زود — شفتالوی بدزدم او خود نخفته بود
خندید و گفت روبَه آخر به زیرکی — از دست شیر صید کجا سهل در ربود
مر ابر را که دوشد و آن‌جا که در رسد — الّا مگر که ابر نماید به خویش جود[۶]

بلبل نگر که جانب گل‌زار می‌رود — گل‌گونه بین که بر رخ گل‌نار می‌رود
میوه تمام گشته و بیرون شده زخویش — منصوروار خوش به سر دار می‌رود[۷]

آتش پریر گفت نهانی به گوش دود — کز من نمی‌شکیبد و با من خوش است عود
قدر من او شناسد و شکر من او کند — کاندر فنای خویش بدیدست عود سود
سر تا به پای عود گره بود بند بند — اندر گشایش عدم آن عقده‌ها گشود[۸]

هر چند در این گونه غزلیّات، گه‌گاه صور خیال هم دیده می‌شود (گوش دود، سخن گفتن آتش...) امّا وجه غالب و رنگ اصلی، تمثیلی است که درون مولانا و نظریّات اِشراقی او را می‌نمایاند. گاهی شور و شوق و جذبهٔ درونیِ مولانا و صداقت او در بیان عواطف درونی، در تصاویر ذهنی او نیز تأثیر کرده، نه تنها رنگ تصنّع و تکلّف را از آن‌ها می‌رباید بلکه بدان‌ها جانی تازه می‌بخشد؛ گویی شور درونی او، صور خیال را هم پرشور می‌کند:

آن گوش انتظار خبر نوش می‌کند — وان چشم اشک‌بار به دیدار می‌رسد
آن دل که پاره‌پاره شد و پارهاش خون — آن پاره‌پاره رفته به یک‌بار می‌رسد
ای مفلسان باغ خزان راهتان بزد — سلطان نوبهار به ایثار می‌رسد
در خامشیست تابش خورشید بی‌حجاب — خاموش کین حجاب زگفتار می‌رسد[۹]

تا چند خرقه بر درم از بیم و از امید — در ده شراب و وا خرم از بیم و از اُمید
پیش آر جام آتش اندیشه سوز را — کاندیشه‌ها ست در سرم از بیم و از امید
در آفتاب روی خودم دار، زان‌که من — مانند این غزل ترم از بیم و از امید[۱۰]

ردیف «از بیم و از امید» و زبان خاصّ شعری مولانا و تصاویر ذهنیِ ویژهٔ خودِ او «جام آتش اندیشه‌سوز» و ترکیب زیبای «مانند این غزل ترم» احساسی خاصّ از زیبایی و شور پدید می‌آورد. البتّه ابیات دیگر غزل چندان دل‌نشین نیست.

در غزل زیر دقت کنید که چگونه صادقانه و بی‌ریا از آتش درونی خود سخن می‌گوید، گویی همان وقت شراره‌های آتش عشق از سر و روی او بالا می‌رود. این احساس راستین و این بیان بی‌ریا را در کمتر شعری از دواوین استادان سخن می‌یابیم، هر چند که شعر از نظر بلاغی، چندان استادانه نیست:

آه کـه بـار دگـر آتـش در مـن فتـاد — وین دل دیوانه باز روی بـه صـحرا نهـاد
آه کـه دریـای عـشق بـار دگـر مـوج زد — وز دل من هر طرف چشمهٔ خون برگـشاد
آه که جَست آتـشی خانـهٔ دل در گرفـت — دود گرفت آسمان، آتش مـن یافـت بـاد
لشکر اندیشه‌هـا مـی‌رسـد از بیـشه‌هـا — سوی دلم طُلب‌طُلب و زغم من شادشـاد
نالهٔ خلق از شماست آنِ شـما از کجاسـت — این همه از عشق زاد عشق عجـب از چـه زاد[۱۱]

شور و حال و بیان خاص و زبان ویژهٔ مولانا در یکایک ابیات بالا مشهود است، حتّی آن‌جا که ترکیب نادل‌پسند (طُلب‌طُلب) آمده، به فضای کُلّی شعر که مملّو از احساس است و لشکر اندیشه‌های مولانا از بیشه‌زار نهان او، در آن ظهور و بروز دارد، لطمه‌ای وارد نمی‌سازد.

مولانا عاشقانه سخن می‌گوید، با معشوق سؤال و جواب می‌کند. زیاد حرف می‌زند، زیرا اندیشه‌هایش زیاد است و سخن او در جنب اندیشه‌هایش در حدّ ایجاز است. تجربیّات عشقی و احساسیش لایتناهی است. بیان هنری او فراسوی معیارهای بلاغی است. او با این امر کاری ندارد که کسی از سخن او خوشش آید یا نه، سخن او را موافق بلاغت بداند یا نداند، واژگان و تعبیرات او را فصیح و یا موافق ارزش‌های اخلاقی بداند یا نداند. مست معشوق است و با او خلوت کرده است و طبیعی است که زبان و تعبیرات چنین شوریده‌ای با زبان و تعبیرات استادان شعر در طول تاریخ فرق دارد:

بانگ زدم من که دل مـست کجـا مـی‌رود — گفت شهنشه خموش جانـب مـا مـی‌رود
گفتم: «تـو بـا منـی دم ز درون مـی‌زنـی — پس دل من از برون خیـره چـرا مـی‌رود
گفت که دل آن ماست رستم دستان ماست — سـوی خیـال خطـا بهـر غـزا مـی‌رود
هـر طرفـی کـو رود بخـت از آن سـو رود — هیچ مگو هر طـرف خواهـد تـا مـی‌رود
گه مثـل آفتـاب گـنج زمـین مـی‌شـود — گه چو دعای رسول سـوی سـما مـی‌رود
بـر اثـر دل بـرو تـا تـو ببینـی درون — سبزه و گل می‌دمـد جـوی وفـا مـی‌رود
صورت بخش جهان ساده و بی‌صورت است — آن سر و پای همه بـی‌سـر و پـا مـی‌رود
دل مَثَل روزن است خانه بدو روشن اسـت — تن به فنـا مـی‌رود دل بـه بقـا مـی‌رود
فتنه برانگیخت دل خون شهان ریخـت دل — با همه آمیخت دل گر چـه جـدا مـی‌رود
با تو دلا ابلهی اسـت کیـسه نگـه‌داشـتن — کیسه شد و جان پی کیـسه ربـا مـی‌رود
گفتم جادو کسی؟ سست بخندید و گفـت — سحر اثر کـی‌کنـد؟ ذکـر خـدا مـی‌رود

گفتم: آری و لیک سحر تـو سـرّ خداسـت سحر خوش است هم تک حکم قضا می‌رود[۱۲]

تشکّل موضوعی که بیش‌تر شاعران استاد ما چون سعدی و حافظ فاقـد آننـد، از مشخّصه‌های شعر شمس و بیان‌گر این امر است که مولانا یک خـطّ فکـری را در طـول غزل، پی می‌گیرد و از آغاز تا انجام غزل تجربه‌ای واحد ارائه می‌شود و هر بیتی در واقـع دنبالهٔ بیت پیش است نه چون بعضی شعرا، مغایر و متضادّ با آن.

چنان‌که گفتیم موسیقی مهم‌ترین مشخصّهٔ شـعر شـمس اسـت کـه در غزلیّـات خیزابی او، مُنعکس است. البتّه تنها مشخصّه نیست و ویژگی‌هـای دیگـر از قبیـل زبـان خاصّ شعری، صور خیال، نوع تعابیر و مهم‌تر از همه شوریدگی و سرمستیِ آن‌چنانی که گوینده (مولانا) را از چارچوب سنّت‌ها و قیود بطور کُلّی بیرون می‌برد، سبک شعری او را تعیین می‌سازد. البتّه باید دانست که دیگر شعرا نیز، اوزان خیزابی مـشابه مولانـا دارنـد ولی به خاطر ویژگی‌های دیگر، شعر مولانا کاملاً متمایز از دیگران است:

پیش‌ترآ مـی‌لبـا تـا همـه شـیدا شـویم بـیش‌تـرآ گـوهرا تـا همـه دریـا رویـم
دست به هم وادهیم حلقه صفت جوق جوق ج مع معلّ ق ز نان مست به در یا دو یم
بر لـب دریـای عـشق تـازه بـروییم بـاز های که چون گلستان تا به ا بد ما نویم
وزجگـر گلـستان شـعلهٔ دیگـر زنـیم چـون ز رخ آتـشین مایـهٔ صـد پرتـویم
جوهر ما رو نمـود لیـک از آن سـوی بحـر آه که تو ز ین سُوی آه که ما زآن سُویم
شاه سوارا بـه سـر تـاج بجنبـان چنـین تاج تو را گوهریم ا سب تو را ما جویم
بر سردارش کنیم هـر کـه بگویـد یکـیم آ تش ا ندر ز نیم هر که بگو ید دو یم[۱۳]

وزن شعر بالا، وزنی است متـرنّم و دوری و خیزابـی کـه خـود در برانگیزنـدگی، نقشی بسزا دارد همراه با تشکّل موضوعی و آرایه‌های لفظی و معنوی بدیعی، موزانه:

پیش‌ترآ می‌لبا ... بیش‌ترآ گوهرا – تا همه شیدا ... تا همه دریا ...

تشبیه: می‌لب، دریای عشق، چون گلستان، رخ آتشین و ...

استعاره: بر لب دریای عشق تازه برویم باز ... که خود را به گل یا گیـاهی ماننـد کرده که می‌روید. جگر گلستان.

کنایه: شعلهٔ دیگر زنیم (کنایه از ایجاد شور و حـال دیگـر) نیـز: تـاج جنبانـدن، (کنایه از اظهار قدرت کردن) و نیز: بر سردار کـردن و آتـش انـدر زدن (کنایـه از نـابود کردن).

مراعات النّظیر: می و شیدایی، گوهر و دریا، گلستان و تازه‌رویی، شعله و آتـشین، تاج و سر، اسب و جو و .... .

هم‌چنین با وجود رعایت جهات بلاغی و یا لاأقل کوشش در این راه، شعر در اوج بلاغت نیست. ترکیباتی از قبیل: تو زین سُوی، ما زآن سویم، اسب تو را ما جُویم و واژگانی نه چندان فصیح چون: جوق جوق، معلّق‌زنان، در غزل دیده می‌شود، امّا جالب این است‌که زبان خاصِّ مولانا و بیان شورانگیز او و احساس صادقانه‌اش و جهان‌بینی مکتبش، صبغه‌ای دیگر به شعر داده که نه تنها خواننده را خوش می‌آید، بلکه به مجرّد شنیدن، متوجّه خواهد شد که شعر از مولاناست و از این روست که باید مولانا را با وجود تمام ضعف‌های بلاغی، صاحب سبک بدانیم، همان‌طور که حافظ و سعدی و نظامی و فردوسی را. همین وزن را در غزلیّات سعدی می‌بینیم:

ماه چنین کس ندید خوش سخن و کش خرام — ماه مبارک طلوع سرو قیامت قیام
سرو درآید زپای گر تو بجنبی زجای — ماه بیفتد به زیر گر تو برآیی به بام
تا دل از آنِ تو شد دیده فرو دوختم — هر چه پسند شماست بر همه عالم حرام
گوش دلم بر دَر است تا چه بیاید خبر — چشم امیدم به راه تا که بیارد پیام؟
در همه عمرم شبی بی‌خبر از در درآی — تا شب درویش را صبح برآید به شام
بار غمت می‌کشم وزهمه عالم خوشم — گر نکند التفات یا نکند احترام
ای که ملامت کنی عارف دیوانه را — شاهد ما حاضر است گر تو ندانی کدام
سعدی اگر طالبی راه رو و رنج بر — یا برسد جان به حلق یا برسد دل به کام[۱۴]

غزل فوق از لحاظ بلاغت در اوج است و جای سخنی نیست. از شور و حال عاشقانه هم بی‌بهره نیست و گه‌گاه بسیار پرشور و از تشکّل موضوعی نیز برخوردار است. بی‌تردید از حیث فصاحت واژگان و خوش‌آوایی اصوات و رعایت تناسبات ادبی و عدم تکلّف در آرایه‌های بدیعی، بر غزل مولانا برتری دارد، امّا غزل مولانا احساسی دیگر به خواننده القا می‌کند. من به عنوان کسی‌که گرایشی بیش‌تر به سعدی دارم، در غزل مولانا عمقی دیگر، شوری دیگر و پیامی دیگر می‌بینم. حس می‌کنم که استاد یگانهٔ سخن بیش ازین‌که به بیان راستین احساسش بپردازد که البتّه پرداخته است، به بلاغت سخن اندیشیده، گویی آن شیفتگی و شوریدگی و مستی که همه جا مولانا را به دنبال خود می‌کشد، در سعدی یافت نمی‌شود. وقتی مولانا با احساس خاصِّ خود که به طور معمولی قابل بیان نیست مواجه می‌شود، از الفاظی که دالّ بر فریاد و خروش است استفاده می‌کند:

های که چون گلستان تا به ابد ما نُویم

او براستی بواسطهٔ آتش عشقی که در اندرونش شعله‌ور است صادقانه بیان می‌دارد که:

وز جگر گلستان شعلهٔ دیگر زنیم

جهان‌بینی مکتبی او نیز چنان‌که گفتم از فعّالیّت بـاز نمـی‌ایـستد و حقیقـت آن سویی و حقیقت این سویی، وحدت وجود و یا وحدت موجود، در شـعر او بـروز و ظهـور دارد:

یار مـرا غـار مـرا عـشق جگرخـوار مـرا — یار تویی غار تویی خواجـه نگـه‌دار مـرا
نوح تویی روح تویی فاتح و مفتـوح تـویی — سینهٔ مشروح تـویی، بـر در اسـرار مـرا
نور تویی سور تویی دولـت منـصور تـویی — مرغ کُه طور تویی خسته بـه منقـار مـرا
قطره تویی بحر تویی لطف تویی قهر تـویی — قند تویی زهر تـویی بـیش میـازار مـرا
حجرهٔ خورشید تویی خانـهٔ ناهیـد تـویی — روضـهٔ امیّـد تـویی راه دِه ای یـار مـرا
روز تویی روزه تویی حاصل دریـوزه تـویی — آب تویی کوزه تویی آب ده این بـار مـرا
دانه تویی دام تویی باده تویی جـام تـویی — پخته‌تویی خام تویی خام بمگـذار مـرا[۱۵]

انواع موسیقی درونی و برونـی و آرایـه‌هـای بـدیعی کـه خـود مـی‌توانـد مبـیّن صورت‌گرایی مولانا نیز باشد، در شعر فوق به حدّ اعلا بروز و ظهور دارد، امّا آن‌چه بـیش از این‌ها مُعرّف مولاناست چنان‌که گفتیم، انعکاس جهان‌بینی (وحدت وجود) اوسـت در شعر مزبور. بطور کُلّی موسیقی بیرونی و درونی، زبان ویژه، سادگی و بی‌تکلّفی (در عـین پای‌بندی به آرایه‌های بدیعی و گـه‌گـاه آوردن سـجع‌هـای پیـاپی و گـاهی ناپـسند بـه مقتضای موسیقی شعر) و عشق و شوریدگی و در نهایت مکتب و جهان‌نگری، غزل بالا و غزلیّات مشابه آن را رنگی خاص و طرحی نو و کیفیّتی دیگرگون می‌بخشد.

مولانا مست محادثهٔ با معشوق و در حال وحدت وجود است و در اثر شور و جذبهٔ ناشی ازین امر، به دامن موسیقیِ سماع پناه می‌برد، می‌سراید و می‌خواند و مـی‌نـوازد و زخمه بر تار جان‌ها می‌زند، امّا در عین حال از قرینه‌سازی و سجع‌بافی که اقتضای اوزان مترنّم و ضربی است، غفلت نمی‌ورزد. آن‌چنان مست نیست که قوافی سجع‌ها را فراموش کند و یا شرایط ترصیع و موازنه و جناس را فرو گذارد. نه تنها تناسب قطره را با بحـر و لطف را با قهر و قند را با زهر و ... می‌داند، بلکه آگاه است کـه بایـد مقابـل بحـر، قهـر و مقابل خورشید، ناهید و مقابل روزه، دریوزه و کوزه و ... بیاورد تا قرینـه‌سـازی او کامـل شود.

هم‌چنین در غزلیّات جویباری مولانا نیز سبک ویژه و زبان و تعبیرات خـاصّ او و وحدت و تشکّل موضوعی و نوع مضامین، شعر او را از شعرهای مشابه ممتاز می‌کند:

یکی گنجی پدید آمد در آن دکّان زرکـوبی — زهی صورت زهی معنی زهی خوبی زهی خـوبی
زهی بازار زرکوبـان زهـی اسـرار یعقوبـان — که جان یوسف از عشقش برآرد شور یعقـوبی

زعشق او دو صد لیلی چو مجنون بند می‌درّد — کزین آتش زبون آید، صبوری‌های ایّـوبی
شده زرکوب و حق مانده تنش چون زر و رق مانـده — جواهر بر طبق مانده چو زرکوبیِ کرّوبـی[16]

و یا:

یک پند زمن بشنو خـواهی نـشوی رسـوا — من خُمـره افیـونم زنهـار سـرم مگـشا
آتش به من اندرزن آتش چه زنـد بـا مـن — کاندر فلک افکندم صد آتش و صد غوغـا
گر چرخ همه سرشد ورخاک همه پـا شـد — نی سر بهلم آن را نی پـا بهلـم ایـن را[17]

تشبیه خود به خمرهٔ افیون ـ که شاید از نظر بلغـا ترکیـب جـالبی هـم نباشـد ـ بسیار جالب است. گاهی در غزلیات جویباری گونه‌ای از موسیقی را مورد اسـتفاده قـرار می‌دهد. بدین معنی که بعضی کلمات را تکرار می‌کند و همین تکرار نشان‌گر این اسـت که آن غزل با آواز و موسیقی همراه، و تکرار صرفاً برای پر کـردن وزن موسـیقایی شـعر بوده است:

در شرابم چیز دیگـر ریختـی در ریختـی — باده تنها نیست ایـن آمیختـی آمیختـی
چون بدیدم در سرم سودای تو سودای تـو — آمـدی در گـردنم آویختـی آویختـی
طـرّه‌هـای مـشک را دربـافتی دربـافتی — تارهای صـبر را بگـسیختی بگـسیختی
تو اگر منکر شدی گویم نشان گویم نـشان — مشک بر شَعر سیه می‌بیختی می‌بیختـی
ای قدح رخسار مـن افروختـی افروختـی — وی غم آخر از دلم بگریختی بگریختـی[18]

در عین تکرار، خطّ فکری مولانا، تشکّل موضوعی، شور و حال، زبان ویژه و سـایر مشخّصه‌ها، همه در غزل مزبور، نمودار است.

گاهی (در همین گونه اوزان جویباری) از موسیقی درونی (سجع و قرینـه‌سـازی) استفاده می‌کند در عین رعایت تشکّل موضـوعی و خـط سـیر معـین فکـری در لبـاس تمثیلات زیبا و شاعرانه:

چـو صـبحدم خندیـدی دَرِ بـلا بندیـدی — چو صـیقلی غـم‌هـا را زآینـه رندیـدی
چه جام‌ها در دادی چه خرقه‌هـا دزدیـدی — چه گوش‌ها بگرفتی به عیش دان بکـشیدی
چه شعله‌ها بر کردی چه دیگ‌هـا بپزیـدی — چه جسّ‌ها بگرفتی چه راه‌هـا پرسـیدی
اگرچه خود سرمستی دهان چـرا بربـستی — قلم چـرا بشکـستی ورق چـرا بدریـدی
چه شاخ‌ها افشاندی چه میوه‌هـا برچیـدی — ترش چرا بنشستی چه طالب تهدیـدی[19]

بکارگیری ترکیبات «بندیدن» و «رندیدن» که با معیار فصحا نمی‌خوانـد و بیـان اندیشه‌های والای عرفانیِ (جذب و انجذاب) در قالب تمثیلی بسیار ساده (پختن دیـگ و

شعله افروختن و ...)، بیان ارشاد و هدایت در قالب تمثیلی عامیانـه «گـوش را گـرفتن و بردن» هم‌چنین ترکیب نوِ «عیش‌دان» و ...، همه معرّف سبک مولاناست.

گاهی در همین اوزان از ردیف‌های موسیقایی کمتر مسبوق به سابقه و در نتیجه بسیار دل‌نشینی استفاده می‌کند هم‌راه با خطّ فکری، تشکّل موضـوعی، تمثـیلات زیبـا، شور و حال عاشقانه و عارفانه، تابش نور امید و فتوحات غیبیّه و تحوّلات روحی.

معشوقه به سامان شد تـا بـاد چنـین بـادا — کفرش همه ایمان شد تا بـاد چنـین بـادا
ملکی که پریشان شد از شومی شیطان شد — باز آن سلیمان شـد تـا بـاد چنـین بـادا
یاری که دلم خـستی در بـر رخ مابـستی — غم‌خوارهٔ یاران شد تـا بـاد چنـین بـادا
زآن خشم دروغینش زآن شیوهٔ شـیرینش — عالم شکرستان شد تـا بـاد چنـین بـادا
شب رفت و صبوح آمد غم رفت فتوح آمـد — خورشید درخشان شد تا باد چنـین بـادا
عید آمد و عید آمد یاری کـه رمیـد آمـد — عیدانه فراوان شـد تـا بـاد چنـین بـادا
شمس‌الحق تبریزی از بـس‌کـه درآمیـزی — تبریز خراسان شـد تـا بـاد چنـین بـادا
خاموش که سرمستم بربست کسی دسـتم — اندیشه پریشان شد تا بـاد چنـین بـادا[20]

گاهی اتفاق می‌افتد که غزلی نـه وزن موسـیقایی دارد و نـه از موسـیقی درونـی برخوردار است، امّا جهان‌نگری مکتبی مولانا، شور و جذبه و حال، تشکّل موضوعی، نـوع بیان و زبان خاصِّ شعری که کمتر در شعر فصحا یافت می‌شود، همه و همه، شعر او را از کیفیّتی ممتاز برخوردار می‌سازد:

گر رود دیده و عقل و خرد و جان تـو مـرو — که مرا د یدن تو به تر از ا یشان تو مرو
آفتاب و فلـک انـدر کنـف سـایهٔ توسـت — گر رود ا ین ف لک و اخ تر تا بان تو مرو
ای که دُرد سخنت صاف‌تر از طبـع لطیـف — گر رود صفوت این طبع سخن‌دان تو مرو
اهل ایمـان همـه در خـوف دم خاتمتنـد — خوفم از رفتن توست ای شه ایمان تو مرو
کی بود ذرّه که گوید تو مـرو ای خورشـید — کی بود بنده که گوید به تو سلطان تو مرو
لیک تو آب حیـاتی همـه خَلقـان مـاهی — از کمال کرم و رح مت و ا حسان تو مرو
هـست طومـار دل مـن بـه درازای ابـد — بر نوشته زسرش تا سوی پا یان تو مرو[21]

آن شوریدگی و عشق که معشوق را به تمام عالم وجود ترجیح می‌دهد، آن‌هم به صورت ظاهر بلکه با تمام وجود، فضای شعر را پر کرده است. تعبیری کـه در بیـت آخِـر آمده که طومار دلش را به درازای ابدیّت انگاشته که از ابتدا تا انتهـای آن نوشـته شـده: «تو مرو» بدون اغراق در سراسر ادبیّات فارسی، دیده نشده است و این کیفیّـت طلـب را تنها مولانا که براستی سراسر وجودش را عشق فرا گرفته، می‌تواند بیان دارد و بس.

مکتب عرفانی و جهان‌بینیِ خاصّ مولانا حتّی در اوزانی که نه تنها مترنّم و خیزابی نیست بلکه از نظر عروضیان از بحور جویباری و بسیار نرم نیز بشمار نمی‌آید یعنی، بحری‌که تنها از تعدادی هجاهای بلند تشکیل شده باشد، نیز انعکاس یافته است:

چون دل جانا بنشین بنشین — چون جان بی‌جا بنشین بنشین
عمری گشتی همچون کشتی — اندر دریا بنشین بنشین
افلاطونی جالینوسی — بشکن صف را بنشین بنشین
چون می چون می‌تلخی تا کی — همچون حلوا بنشین بنشین
دفعم جویی فردا گویی — پیش از فردا بنشین بنشین
یار نغزم اندر مغزم — همچون صهبا بنشین بنشین
هان ای مه رو برگو برگو — ای جان افزا بنشین بنشین[۲۲]

که براساس تقطیع عروضی هر بیت مرکّب است از شانزده هجای بلند که به تصریح عروضیان از سبب تنها شعر ساخته نمی‌شود، امّا هنر مولانا همین ترکیب خاصّ هجایی را به غزلی عارفانهٔ عاشقانه به همان خطّ فکری مشخّص، تبدیل کرده است.

امّا چنان‌که گفتیم اوج هنری مولانا در غزلیّات خیزابی و یا موسیقایی اوست. می‌توان انگاشت که این‌گونه اوزان تجسّم شور و هیجان درونی مولاناست. حالات وصل و وحدت و بَسط و نشاط و رقص و سماع حاصل از آن حالات که به گونه‌ای اوزان مترنّم و مترقّص بروز و ظهور کرده است. می‌توان گفت این‌گونه غزلیّات، موسیقی ملفوظ است. وجه تمایز و مشخّصه آن‌ها از دیگر غزلیّات بیش از همه، موسیقی است و بعد از آن شور و حال نهفته در آن غزلیّات.

جهان‌بینی مولانا و خطّ فکری او نیز هم‌چنان جای خود را داراست. عرفان عملی مولانا در حال سماع خانقاهی در این گونه غزلیّات تجسّم یافته است، در حالی‌که بسیاری از غزلیّات جویباری مولانا بیان و گزارش حالات عرفانی است نه خود آن‌ها. این است وجه افتراق دو گونه غزلیّات مولانا از یک‌سو و وجه افتراق شعر مولانا با دیگر شعرا. حافظ مراحل سلوک و عقبات راه را در شعر خود بیان می‌کند (البته با رعایت جهات هنری شعری) ولی شعر مولانا در این اوزان، تجسّم موسیقایی مراحل سلوک است نه گزارش آن. ازین روست که گاهی به جای کلمات، از نفس اصوات موسیقی بهره می‌گیرد:

من چنگ توام بر هر رگ من — تو زخمه زنی من تن تَننَم[۲۳]

و یا:

چنگ زن ای زهرهٔ من تا که برین تَنــتَنِ تَــن — گوش برین بانگ نهم دیده به دیدار روم[۲۴]

و یا:

مرده بُدم زنده شدم گریه بدم خنده شــدم — دولت عشق آمد و من دولت پاینده شدم
دیدهٔ سیر است مرا جان دلیــر اســت مــرا — زَهرهٔ شیر است مرا زُهــرهٔ تابنــده شــدم
گفت که دیوانه نه‌ای لایق این خانــه نــه‌ای — رفتم دیوانه شدم سلسله بندنــده شــدم
گفت که سرمست نه‌ای رو که ازین دست نــه‌ای — رفتم و سرمست شدم وز طرب آکنده شــدم
گفت که تو کشته نه‌ای در طرب آغشته نه‌ای — پیش رخ زنده کُنَش کشته و افکنده شدم
گفت که تو زیرککی مست خیالی و شــکی — گول شدم هول شدم و زهمه بر کنده شــدم
گفت که تو شمع شدی قبلهٔ این جمــع شــدی — جمع نیم شمع نــیم دود پراکنــده شــدم
گفت که شیخیّ و سری پیش رو و راه بــری — شیخ نیم پیش نیم امر تو را بنــده شــدم
گفت که با بال و پری من پر و بالــت نــدهم — در هوس بال و پرش بی‌پر و پرکنده شدم
چشمهٔ خورشید تویی سایه‌گــه بیــد مــنم — چون‌که زدی بر سر من پست و گُدازنده شدم
تابش جان یافت دلم وا شد و بشکافت دلــم — اطلس نو بافت دلم دشمن این ژنــده شــدم
باش چو شطرنج روان خامش و خود جمله زبان — کز رخ آن شاه جهان فرّخ و فرخنده شدم[۲۵]

غزل فوق در حقیقت کیفیّت تحوّل مولانا را پس از ملاقات شمس، بیان مــی‌دارد و می‌گوید که در راه عشق زیرکی و سَری و شیخی و هوشــیاری و شــمع بــودن و قبلــهٔ جمع بودن و با بال و پر بودن و ... سدّ راه اســت و بایــد از همــهٔ ایــن اعتباریّــات رهــایی یافت، محو در معشوق شد و در واقع عرفان عملی و نتیجهٔ آن که محو و طمس باشد به صورت سمبلیک در این غزل نمودار است. این جهان‌بینی و این موسیقی و ایــن زبــان و تعبیرات خاصّ او که بیش‌تر آن‌ها ابداعات مولانا و غیرموسیقی است و گه‌گاه به گونه‌ای است که با معیارهای بلاغت و فصاحت جور نمی‌آید و ازین روی نباید دنبــال ســابقهٔ آن در دواوین استادان شعر گشت، همه و همه تابلوی زیبا در برابر خواننده می‌گذارد که جز مولانا نمی‌تواند طرّاحی داشته باشد.

در غزل زیر نوع تعبیرات و تکرارها و محادثات و بطور کُلّــی جــوّ و فــضای شــعر نسبت به شعر استادان سخن، مغایرت تام دارد و از لونی دیگر است. معیارهای فــصاحت و بلاغت درهم ریخته شده است. بدین معنی که با آن معیارها، قابل ایراد است و سعدی و حافظ ساحت شعر خود را از این گونه تعبیرات و از این دست واژگان و تشبیهات بدور

داشته‌اند، امّا نکته این‌جاست که همین خلاف معیارها، همین ضعف تألیف‌ها و مخالف قیاس‌ها و گه‌گاه عامی بودن ترکیبات و واژگان، شور و حالی در خواننده ایجاد می‌کند که در غزلیّات سعدی و حافظ نمی‌یابیم. درک رمز این زیبایی، گیرندگی و جذابیّت که تا اعماق دل خواننده نفوذ می‌کند و او را از خود بدر می‌برد، براستی مشکل است. نگارنده را گمان این است که شور و حال زاید الوصف، صداقت و سادگی بیان، نوگویی و نوآوری در تعبیرات و تشبیهات و ترکیبات و موسیقی کلام و تشکّل موضوعی و ایمانی راستین که نتیجهٔ وحدت و اتصال به معشوق است و چون هاله‌ای همهٔ فضای شعر را در برگرفته، موجب این تشخّص و امتیاز شده است:

دفع مده دفع مده من نروم تا نخورم — عشوه مده عشوه مده عشوهٔ مستان نخرم
وعده مکن وعده مکن مُشتری وعده نیم — یا بدهی یا زدکان تو گروگان ببرم
پرده مَکن پرده مَدر در سپس پرده مرو — راه بده راه بده یا تو برون آ زِ حَرَم
ای دل و جان بندهٔ تو، بند شکر خندهٔ تو — خندهٔ تو چیست بگو جوشش دریای کرم
گر تو زمن صرفه بری من زتو صد صرفه برم — کیسه بُرم کاسه بَرم زان‌که دو رو هم‌چو زرم
گرچه دو رو هم‌چو زرم مُهر تو دارد نظرم — از مه و از مهر فلک مه‌تر و افلاک‌ترم
لاف زنم لاف که تو راست کنی لاف مرا — ناز کنم ناز که من در نظرت معتبرم
بر همگان گر زفلک زهر ببارد همه شب — من شکر اندر شکر اندر شکر اندر شکرم
هر کَسَکی را کَسَکی هر جگری را هوسی — لیک کجا تا به کجا من زهوایی دگرم
من طلب اندر طلبم تو طرب اندر طربی — آن طربت در طلبم پا زد و برگشت سرم
تیر تراشنده تویی دوک تراشنده منم — ماه درخشنده تویی من چو شب تیره برم
گیج شد از تو سر من این سر سرگشتهٔ من — تا که ندانم پسرا که پسرم یا پدرم
بازِ توَم باز توَم چون شنوم طبل تو را — ای شه و شاهنشه من باز شود بال و پرم
گر بدهی می‌بچشم ور ندهی نیز خوشم — سر بنهم پا بکشم بی‌سر و بی‌پا نگرم[۲۶]

مسلماً سعدی و حافظ ترکیبات مه‌تر (ماه‌تر) و افلاک‌تر و یا «هر کسکی را کسکی» و یا تیر تراشنده و دوک تراشنده و امثال این‌ها را بکار نبرده‌اند، امّا همین‌ها موجب زیبایی و سَبکی نو در شعر شمس شده است. مولانا در شعرش با تمام وجود و با شور و جذبه‌ای که وجود او را فراگرفته و در غرقاب فنا فرو برده، با معشوق سخن می‌گوید و هدفی جزیی ندارد. او در حال اتصال به معشوق با او حرف می‌زند، تمام وجودش او را طلب می‌کند، کاری ندارد که معیارهای بلاغی چه پیشنهاد می‌کند.

این امر بدین معنی نیست که شعر شمس را فصیح نشمریم، بلکه می‌خواهیم بگوییم، معیارهای بلاغت متعارف در درک زیبایی شعر شمس، ناتوان است و باید

معیارهای تازه‌ای جست و یافت چه، شکی در زیبایی و انگیزندگی غزلیّات مولانا وجود ندارد.

یا:

مطرب عشق ابدم زخمهٔ عشرت بزنم — ریش طرب شانه کنم سبلت غم را بکنم
تا همه جان ناز شود چون‌که طرب‌ساز شود — تا سر خم باز شود گِل زسرش دور کنم
وقت بهار است و عمل جفتی خورشید و حمل — جوش کند خون دلم آب شود برف تنم
ای مه، تابان شده‌ای از چه گدازان شده‌ای — گفت گرفتار دلم عاشق روی حسنم
گرچه درین شور و شرم غرقهٔ بحر شکرم — گرچه اسیر سفرم تازه به بوی وطنم
صیقل هر آینه‌ام رستم هر میمنه‌ام — قوّت هر گرسنه‌ام انجم هر انجمنم[۲۷]

با آن‌که مولانا در خانقاه به سرودن شعر می‌پرداخته و چندان وقت صرف ظرایف ادبی اشعار خود نمی‌کرده، امّا از آوردن تشبیهات بدیع و استعارات نو، غافل نبوده است و ازین لحاظ بر دیگر شعرای استاد زبان فارسی برتری دارد. زخمهٔ عشرت زدن، ریش طرب شانه کردن، سبلت غم را کندن، آب شدن برف تن و ... در شعر مزبور نمونه‌ای از نوآوری‌های اوست. تعداد ابیات غزل که برای اولین بار از مرز پانزده بیت گذشته و حتّی به پنجاه نیز رسیده، یکی دیگر از مشخصّه‌های شعر مولاناست.

زین دو هزاران من و ما ای عجبا من چه منم — گوش بنه عربده را دست منه بردهنم
چون‌که من از دست شدم در ره من شیشه منه — ور بنهی پا بنهم هر چه بیابم شکنم
زان‌که دلم هر نفسی دنگ خیال تو بود — گر طربی در طربم گر حَزَنی در حَزَنم
تلخ کنی تلخ شوم لطف کنی لطف شوم — با تو خوش است ای صنم لب شکر خوش ذقنم
اصل تویی من چه کسم آینه‌ای در کف تو — هر چه نمایی بشوم آینهٔ ممتحَنم
تو به صفت سرو چمن من به صفت سایهٔ تو — چون‌که شدم سایهٔ گل پهلوی گُل خیمه زنم[۲۸]

بیان این مسألهٔ عرفانی و وحدت وجودی که بیش از یک وجود بَحتِ بسیطِ اصیل در عالم نیست و هر چه هست سایه‌های اوست و وجودات ظلّی و تبعی است و:

کُلّ ما فی الکَون وهمٌ اوخیال — او عُکوسٌ فی المَرایا او ظِلال[۲۹]

به به‌ترین وجهی درین غزل نموده شده است. البته نه به زبان حکمت و فلسفهٔ اشراق بلکه به زبان شعر و هنر و تمثیل. در دو بیت اوّل به به‌ترین وجه بیان شوریدگی و مستی خود کرده است؛ به گونه‌ای که هیچ یک از استادان سخن آن طرز را ندارد: من

چه منی هستم از میان این‌همه من و ما، به عربدهٔ من گوش بده، دهانم را مبند. در حال مستی هر چه سرِ راهم باشد، می‌شکنم...

توصیفات سعدی و حافظ در باب عشق و گفت‌وگوی با معشوق با تمام زیبـایی و شیوایی که بالاتر از آن متصوّر نیست، متعارف و بـه هنجـار و مبـیّن عـشقی متعـارف و معمولی است، امّا گفت‌وگوی عاشقانهٔ مولانا با معشوق از لونی دیگر است و متناسـب بـا نوع عشق او و حـدّت و شـدّت آن کـه نامتعـارف و مـستانه و سـرانداز اسـت، خـارج از هنجارهای عادی شعر استادان فن است. چه از حیث مفاهیمی که ارائه می‌کند و چه از لحاظ تعبیراتی که می‌آورد، کاملاً نو و تازه است. او بهوش و آگاه و در حـال بـاخبری از خود، شعر نمی‌گوید که مطابق هنجار معمولی باشد، بلکه در حال مستی و بی‌هوشـی و بی‌خبری، می‌چرخد و می‌رقصد و شعر می‌سراید و مسلّماً هنجار و طرزی دیگـر را ارائـه می‌دهد. او نوآورترین شاعر ایرانی است از آغاز تا به امروز و شاید بر فرداها:

تیـز دَوَم تیـز دَوَم تـا بـه سـواران برسـم — نیست شوم نیست شوم تا برِ جانان برسم
خوش شده‌ام خوش شده‌ام پارهٔ آتش شـده‌ام — خانه بسوزم بـروم تـا بـه بیابـان برسـم
خاک شوم خاک شوم تا زتو سرسـبز شـوم — آب شوم سجده‌کنان تا به گلستان برسـم[۳۰]

بیان خوشی وصال که سالک را به آتش تبدیل سازد که خانه و کاشانه را بـسوزد و به بیابان برسد جز از کسی که بدین مرحله رسیده باشد، میسّر نیست. سعدی و حافظ هیچ‌گاه بدین مرحله نرسیده‌اند و لاجرم چنین تعبیری هم ندارند. شـعر راسـتین، بیـان تجربیّات روحی و روانی و عاطفی شاعر است. مولانا در مراحل عالی سلوک آمادگی خود را برای شکستن تمام تعلقات مادّی و نفسانی و پرواز به سوی حقیقت مطلـق، در قالـب شعر و کسرت هنر چنین ابزار می‌دارد:

باز آمدم چون عید نو تا قفل زنـدان بـشکنم — وین چرخ مردم خوار را چنگال و دندان بـشکنم
هفت اختر بی‌آب را کین خاکیان را می‌خورند — هم آب برآتش زنم هم بادهاشان بـشکنم
از شاه بی‌آغاز من پرّان شدم چـون بـاز مـن — تا جغد طوطی خوار را در دیر ویران بـشکنم
زآغاز عهدی کرده‌ام کین جان فدای شه کنم — بشکسته‌بادا پشت جان گر عهـد و پیمـان بـشکنم
گشتم مقیم بزم او چون لطف دیـدم عـزم او — گشتم حقیر راه او تا ساق شیطان بشکنم
چون در کف سلطان شدم یک حبّه بودم کان شدم — گر در ترازویم نهی می‌دان که میزان بشکنم
چون من خراب و مست را در خانهٔ خود ره‌دهـی — پس تو ندانی این‌قدر کین بشکنم آن بـشکنم
گر پاسبان گوید که «هی» بر وی بریزم جام می — دربان اگر دستم کشد من دست دربان بشکنم
چرخ ار نگردد گِرد دل از بیخ و اصلش بـرکَنم — گردون اگر دونی کند گردون گردان بشکنم
خوان کرم گسترده‌ای مهمان خویشم برده‌ای — گوشم چرا مالی اگر من گوشهٔ نـان بـشکنم

نی‌نی منم سرخوان تو سرخیل مهمانـان تـو — جامی دو بر مهمان کنم تا شرم مهمان بـشکنم
ای که میان جان من تلقین شعرم مـی‌کنـی — گرتن زنم خامش کنم ترسم که فرمان بـشکنم
از شمس تبریزی اگر باده رسد مـستم کنـد — من لاأبالی‌وار خود استون کیوان بشکنم[۳۱]

راستی کیست در میان جان مولانا که بدو تلقین شعر می‌کنـد؟! مـسلّم مولانـا از زبان او سخن می‌گوید. فرمان او را اجرا می‌کند و به زبان ساده‌تر، این‌همه عشق و شور و جذبه، عصیان و حماسه، هنر و زیبایی همه و همه، رشحه‌ای از «رَشَحات» اوست که در دل و جانش جای دارد و بدو تلقین شعر می‌کند و می‌تـوان گفـت تنهـا مولاناسـت کـه چنین است و لاغیر.

بیان راستین عواطف و احساسات و تجربیّات سلوک، مولانا را وادار بـه اسـتعمال واژگان و ترکیباتی می‌کند که شاید هیچ‌یک از فصحا و بلغای ادب فارسی، آن‌ها را بکـار نبرده باشند:

بس جهد می‌کردم که من آیینهٔ نیکـی شـوم — تو حکم می‌کردی که من خم‌خانهٔ سیکی شوم
خم‌خانهٔ خاصان شدم دریای غواصـان شـدم — خورشید بی‌نقصان شدم تا طب تشکیکی شوم
نقش ملایک ساختی بر آب و گـل افراختـی — دورم بدان انداختی کاکسیر نزدیکی شوم
هاروتیی افروختی پس جـادویش آمـوختی — زانم چنین می‌سوختی تا شمع تاریکی شوم
ترکی همه ترکی کند تاجیک تـاجیکی کنـد — من ساعتی ترکی شوم یک لحظه تاجیکی شوم
گه تاج سلطانان شوم گه مکر شیطانان شـوم — گه عقل چالاکی شوم گه طفل چالیکی شوم[۳۲]

نکته‌ای که باید در تحقیق شعر شمس بدان توجّه کرد و متأسـفانه کمتـر مـورد توجه قرار گرفته، این است که در جنب غزلیّات پرشور و حالی که اشارتی بدان‌ها رفـت، اُفت هنری نیز در بعضی غزلیّات شمس، مشهود است و نمی‌توان منکر آن‌ها شـد؛ البتّـه بیش‌تر در غزلیّات جویباری (غیرموسیقایی)، هر چند در بعضی غزلیّـات موسـیقایی نیـز اُفت هنری وجود دارد، امّا موسیقی شعر، آن را پوشانیده است.

این‌گونه غزلیات، چه موسیقایی و چه غیر موسیقایی از نظر بلاغت و زبان، ضعیف اسـت. آرایـه‌هـای بـدیعی در بـسیاری مـوارد، رنـگ تـصنّع و تکلّـف دارد، سـجع‌هـا و خانه‌بندی‌ها، در غزلیّات موسیقایی صرفاً جنبهٔ موسیقایی دارد نه بلاغی؛ بدین معنـا کـه بسیاری از سجع‌ها و یا تکرارها، تناسب لازم را ندارد و حَتّی گه‌گاه برای پر کردن وزنی و یا آوردن سجعی و یا جناسی، از ترکیبات ناپسند و مهجـور و دارای تنـافر لفـظ و معنـا، استفاده شده است و نباید انگاشـت کـه مولانـا بـدین مـسایل بـی‌توجّـه بـوده و صـرفاً می‌خواسته حرف‌هایش را بگوید، بالعکس بسیار هم می‌کوشـیده تـا رعایـت جنبـه‌هـای

لفظی و آرایه‌های بدیعی را بکند. البتّه درست است که مولانا اهل تسامُح بوده و رعایت بلاغت را چندان مهم نمی‌شمرده و به عقیدهٔ نگارنده، همین امر، افتِ هنری در بسیاری از شعرهایش را موجب شده است، ولی با تأمل در شعر او، چنین برمی‌آید که گه‌گاه به جدّ می‌کوشیده تا سخنش زیبا و ترکیباتش دل‌پسند و لفظ و معنا مطابق معیارهای بلاغت باشد، لیکن چندان از عهده بر نیامده است. عجیب این‌جاست که همین موارد ضعف و مهم نشمردن موازین بلاغت و یا عدم توانایی در تطبیق و ایراد سخن به مقتضای حال و مقام، برای بعضی سخن شناسان و نقّادان شعر فارسی، از جهات حُسن و زیبایی شمرده می‌شود. اگر می‌گفتند خصوصیّات شعر شمس این است، اشکالی نبود، ولی این‌که شعر شمس را به خاطر این ضعف‌ها، عالی‌تر و والاتر از شعر استادان سخن بشماریم، نامعقول است.

به غزل زیر که از زمره غزلیّات موسیقایی مولاناست دقت کنید:

بادا مبارک در جهان سور و عروسی‌های ما — سور و عروسی را خدا ببرید بر بالای ما
زُهره قرین شد با قمر، طوطی قرین شد با شکر — هر شب عروسیّ دگر از شاه خوش سیمای ما
إنّ القلوبَ فَرِحَت أنّ النّفوس زُوِّجَت — أنّ الهُمومَ اُخرِجَت در دولت مولای ما
خوش می‌روی در کوی ما خوش می‌خرامی سوی ما — خوش می‌جَهی در جوی ما ای جوی و ای جویای ما
رقصی کنید ای عارفان چرخی زنید ای منصفان — در دولت شاه جهان آن شاه جان افزای ما
خاموش کامشب زهره شد ساقی به پیمانه و به مُد — بگرفته ساغر می‌کشد حَمرای ما حَمرای ما[۳۳]

توجّه دقیق به غزل فوق که نظیر آن در میان اوزان خیزابی مولانا کم نیست و انتخابی در کار نبوده، چند نکته را روشن می‌سازد.

۱. شکّی نیست وزنی مترنّم، ضربی و موسیقایی است.

۲. شکّی نیست که بیان شوری درونی و احساسی عرفانی در همهٔ ابیات سیلان دارد. امّا شکّی هم نیست که جوهر شعری در لابه‌لای قرینه‌سازی‌های ظاهری: «زهره قرین شد با قمر»، «طوطی قرین شد با شکر»، هم‌راه با تکرارهای نامناسبِ «خوش می‌روی در کوی ما، خوش می‌خرامی سوی ما، که هر دو به بیان یک مطلب است و صِرف هماهنگی موسیقایی آمده، بخصوص مصراع دوم: «خوش می‌جهی در جوی ما ای جوی و ای جویای ما» که علاوه بر تکرار همان مطالب مصراع قبل، ترکیب «ای جوی و ای جویای ما» با همه توجیهات نمادگرایانه، قابل انکار نیست که شاعر از نظر صوری و ظاهری، می‌خواسته میان «جوی» و «جویا» رابطه‌ای برقرار کند، گم شده است. بعد بیت عربی أنّ القلوبَ ... که در میان غزل شیوای فارسی درآمده، ناهماهنگیی انکارناپذیر در موسیقی و فضای هنری شعر ایجاد کرده است.

در بیت: رقصی کنید ... روشن است میان «عارفان و منصفان» فقط موسیقی درونی و هماهنگی لفظی و حروفی دو کلمه، جامع بوده وگرنه تناسبی ادبی میان منصفان و عارفان، وجود ندارد. در بیت آخر، خاموش ...، شکّی نیست که مولانا می‌خواسته «مُد» به معنی پیمانه را هماهنگ با «شُد» در قرینهٔ نخستِ مصراع بیاورد وگرنه لفظ «مُد» کلمه‌ای زیبا نیست. نتیجه این‌که اگر از شور و هیجانی عاشقانه که در سراسر غزل مزبور نمودار است بگذریم، آن‌چه می‌بینیم صورت و صورت‌گرایی است و وزنی مترنّم با بعضی تکرارها و مراعات النّظیرها و جناس‌ها، آن‌هم در سطحی معمولی نه متعالی. چند گونگی، ایهامات زیبا، عمق هنری (منظور، ایست روی ترکیبات شعر است که بخاطر ابعاد مختلف معنایی که دارد، هم‌راه با زیبایی لفظی و اشارات و ایهامات گوناگون، خواننده را میخ‌کوب می‌کند) در شعر مزبور دیده نمی‌شود. نیز به غزل موسیقایی زیر توجه کنید:

ای یوسف آخر سوی این یعقوب نابینا بیا — ای عیسی پنهان شده بر طارم مینا بیا
از هجر روزم قیر شد، دل چون کمان بُد تیر شد — یعقوب مسکین پیر شد، ای یوسف برنا بیا
ای موسی عمران که در سینه چه سیناهاستت — گاوی خدایی می‌کند، از سینهٔ سینا بیا
رخ زعفران رنگ آمدم خَم داده چون چنگ آمدم — در گور تن تنگ آمدم ای جان با پهنا بیا
خورشید پیشت چون شفق ای بُرده از شاهان سبق — ای دیدهٔ بینا به حق وی سینهٔ دانا بیا[۳۴]

و یا:

ای هوس‌های دلم بیابیابیابیا — ای مراد وحاصلم بیابیابیابیا
مشکل و شوریده‌ام چون زلف تو چون زلف تو — ای گشاد مشکلم بیابیابیابیا
از ره و منزل مگو دیگر مگو دیگر مگو — ای تو راه و منزلم بیابیابیابیا
در ربودی از زمین یک مشت گِل یک مشت گِل — در میان آن گِلم بیابیابیابیا
تا زنیکی وز بدی من واقفم من واقفم — از جمالت غافلم بیابیابیابیا
تا نسوزد عقل من در عشق تو در عشق تو — غافلم نی عاقلم بیابیابیابیا
شه صلاح‌الدّین که تو هم حاضری هم غایبی — ای عجوبهٔ واصلم بیابیابیابیا[۳۵]

تردیدی نیست که غزل مزبور در سماع و با موسیقی و آواز خوانده می‌شده است. تکرارها و نوع ردیف، مؤیّد این مطلب است. موسیقی، تکرار، زبان خاصّ وجد و شور و عشق، سازندهٔ جوهر شعر فوق است.

شعر از لحاظ جوهری، عاری از بلاغت و فصاحت ادبی است. ترکیبات عُجُوبهٔ واصل، تو هم حاضری، هم غایبی، یک مشت گِل و غیره، اصلاً شعری نیست.

و یا:

یـــار مـــا دل‌دار مـــا، عـــالم اســـرار مـــا — یوســـف دیـــدار مـــا رونـــق بـــازار مـــا
بَـرَ دمِ امـــسال مـــا عاشـــق آمـــد پـــار مـــا — مفلـــسانیم و تـــویی گـــنج مـــا دینـــار مـــا
کـــاهلانیم و تـــویی حـــجّ مـــا پیکـــار مـــا — خفتگـــانیم و تـــویی دولـــت بیـــدار مـــا
خـــستگانیم و تـــویی مـــرهم بیمـــار مـــا — مـــا خـــرابیم و تـــویی از کـــرم معمـــار مـــا
دوش گفـــتم عـــشق را: «ای شـــه عیّـــار مـــا — سرمَکش منِکر مشو بُرده‌ای دســـتار مـــا»
پس جوابم داد او کـــز تُوَســـت ایـــن کـــار مـــا — هر چه گویی وادهد چون صدا کُه‌سار مـــا
گفتمش: «خود ما کُهیم این صـــدا گفتـــار مـــا — زآن‌که کُه را اختیاری نبود ای مختار ما»[۳۶]

سراسر غزل عبارت است از تعدادی قرینه‌های مُسجّع، ترکیباتی نه چندان بلیغ و الفاظی نه چندان فصیح، مطالبی تکراری، همراه با یک موسیقی دل‌انگیز شعری. آن‌چه جلب نظر می‌کند، موسیقی الفاظ است و مکتب خاصّ مولانا که در شعرش منعکس شده نه خود شعر، یعنی اگر این دو عامل را از آن بگیرم، دیگر انگیزندگیی چندان ندارد.

البته همراه با این جنبه‌های موسیقایی و مکتبی، آرایه‌های بدیعی ـ چه لفظی و چه معنوی ـ دیده می‌شود. بکارگیری آرایه‌های بدیعی هم چندان طبیعی و یا بی‌اختیار نبوده است.

بطور خلاصه تعبیرات خاص و نوادر لغاتی که مولانا بکار برده و زبان او که در بیش‌تر موارد از فصاحت لازم برخوردار نیست و کاملاً با زبان فصحای ادب و استادان زبان فارسی هم‌چون فردوسی و سعدی و حافظ و نظامی، اختلاف دارد و حتی گه‌گاه به زبان عامیانه و لهجه‌ای نزدیک شده است، همراه با تشکّل و یک‌پارچگی موضوعی که در غزلیّات او مشهود است و نیز محتوای آن‌ها که تقریباً در همهٔ دیوان حول و حوش یک موضوع است و آن، عشق و شوریدگی به مظهریت حق در نظر او یعنی، شمس تبریزی که گه‌گاه آن را با مصطلحات فلسفی و عرفان نظری و کلام و مسایل دینی در باب قیامت و حشر و نشر و گاهی آوردن اشعار عربی غیرفصیح، همراه می‌کند، ویژگی‌های غزلیّات شمس را تشکیل می‌دهد. در غزلیّات غیرموسیقایی اُفت هنری بیش‌تر محسوس است.

بـه روز مـرگ چـو تـابوت مـن روان باشـد — گمان مبر که مرا درد ایـن جهـان باشـد
بـرای مـن مَگـرِیّ و مگـو دریـغ دریـغ — بـه دوغ دیـو درافُتـی دریـغ آن باشـد
جنـازه‌ام چـو ببینـی مگـو فـراق فـراق — مـرا وصـال و ملاقـات، آن زمـان باشـد
مـرا بـه گورسـپاری مگـو وداع‌وداع — کـه گـور پـردهٔ جمعیّـت جَنـان باشـد
فـرو شـدن چـو بدیـدی بـر آمـدن بنگـر — غروب شمس و قمر را چـرا زیـان باشـد

تـو را غـروب نمایـد ولـی شـروق بـود — لَحَد چو حبس نماید خلاص جـان باشـد
کدام دانه فـرو رفـت در زمـین کـه نرُسـت — چرا به دانهٔ انسانت ایـن گمـان باشـد[۳۷]

در سراسر غزل مزبور، مسایل حشر و نشر و اثبات معـاد جـسمانی و امثـال ایـن مسایل است. از فصاحت لفظ و بلاغت معنی و حتّی موسیقی الفـاظ خبـری نیـست کـه نیست.

و نیز:

هـر کـه را ذوق دیـن پدیـد آیـد — شـهد دنیـاش کـی لذیـذ آیـد
آن‌چنـان عقـل را چـه خـواهی کـرد — کـه نگـون‌سـار یـک نبیـذ آیـد
عقـل بفـروش و جملـه حیـرت خـر — کـه تـو را سـود ازیـن خریـد آیـد
نـشود بـاز ایـن‌چنـین قفلـی — گـر همـه عقـل‌هـا کلیـد آیـد
چـه شـود بـیش و کـم ازیـن دریـا — بنـده گـر پـاک و گـر پلیـد آیـد[۳۸]

که هیچ حال و شور و بلاغتی در غزل فوق مشهود نیست و بیش‌تر غزلیاتی که از موسیقی شعری خاصّ مولانا بی‌بهره است، همین حال را داراست، چه آن‌چه به غزلیّـات او روح و جان می‌بخشد، بیش از هر عاملی، موسیقی است و چنان‌که گفتم اگر موسیقی را از شعر شمس جدا کنند، کم می‌افتد که شـعری دل‌کـش و دل‌نـشین باشـد جـز در مواردی خاص که بعداً اشاره می‌کنیم.

باز روی این نکته تکیه می‌کنم که مولانا هـر چنـد در بعـضی مـوارد بـه لفـظ و صورت‌گرایی و آرایه‌های بدیعی پرداخته است، امّا نتوانسته آن فـضای شـعری را کـه در غزلیات سعدی و حافظ است، در شعر خود ایجاد کند. فضای آن‌چنانی که در شعر حافظ و سعدی مشاهده می‌کنیم، در شعر مولانا دیده نمی‌شود.

شعر سعدی و حافظ به معنای واقعی و از نظر جوهر شعری، هنر است. فـصاحت لفظ و بلاغت معنا، چندگونگی و چند بُعدی ترکیبات و در مجمـوع مـضمون و محتـوا و آهنگ و لفظ یک کُلّ هنری را به وجود آورده است که می‌تـوان در بیـت زیـر مـشاهده کرد.

ببند یک نفس ای آسـمان دریچـهٔ صـبح — بر آفتاب که امشب خوش ا ست با ق مرم سعدی

خطاب تشخیصی به آسمان از یک‌سو و فرض دریچهٔ صبح برای او و بازی با لفظ و معنای قمر از سوی دیگر، همراه با شور و هیجان ناشی از عشق، یک کُلِّ هنـری را بـه نام شعر تشکیل داده است، هم‌چون یک تابلوی نقاشی که نتوان اجزای آن را از هم جدا

انگاشت و هر صحنه، مؤید صحنهٔ دیگر و افزایندهٔ زیبایی قسمت دیگر است، این کیفیت به هیچ وجه در شعر شمس یافت نمی‌شود:

یا رب این بوی که امروز به ما می‌آید — زسرا پردهٔ اسرارخدا می‌آید
بوستان کرمش خلعت نو می‌پوشد — خستگان را ز دواخانه دوا می‌آید
در نمازند درختان و به تسبیح طیور — در رکوع است بنفشه که دوتا می‌آید
هر چه آمد سوی هستی ره هستی گم کرد — که زمستی نشناسد که کجا می‌آید
از یکی، روح درین راه چو رو واپس کرد — اصل خود دید ز ارواح جدا می‌آید[۳۹]

که سراسر غزل عاری از شور و حال و موسیقی است، هم‌چون غزلیات معمولی زبان فارسی نیز:

لحظه‌ای قصّه کنان قصّهٔ تبریز کنید — لحظه‌ای قصّهٔ آن غمزهٔ خون‌ریز کنید
در فراق لب چون شکّر او تلخ شدیم — زآن شکرهای خدایانه شکر ریز کنید
هندوی شب سر زلفین ببرّد زطمع — زلف او گر بفشانید عبربیز کنید
بس زبان کز صفت آن لب او کند شود — چون سنان نظر از دولت او تیز کنید[۴۰]

در سراسر غزل چیزی جالب توجه بچشم نمی‌خورد و حتی از شور و حال و وجد و سماع هم که خصیصهٔ عمدهٔ شعر شمس است، خبری نیست. بیان بدوی و دور از بلاغت در سراسر غزل مشهود است. تشبیهات کلیشه‌ای چون: هندوی شب، لب چون شکر، روشنایی ماه مانند معشوق، فضای شعر را پر کرده است.

نیز:

طرفه گرمابه بانی کو زخلوت برآید — نقش گرمابه یک یک در سجود اندر آید
نقش‌های فسرده بی‌خبروار مرده — زانعکاسات چشمش چشمشان عبهر آید
گوش‌هاشان زگوشش اهل افسانه گردد — چشم‌هاشان زچشمش قابل منظر آید
نقش گرمابه بینی هر یکی مست و رقصان — چون معاشر که گه گه در می احمر آید
پر شده بانگ و نعره صحن گرمابه زیشان — کز هیاهوی و غلغل غُرّهٔ محشر آید
نقش‌ها یک‌دگر را جانب خویش خوانند — نقش از آن گوشه خندان سوی این دیگر آید
لیک گرمابه بان را صورتی در نیابد — گرچه صورت زجستن در کر و در فرآید
جمله گشته پریشان، او پس و پیش ایشان — ناشناسا شه جان بر سر لشکر آید
گلشن هر ضمیری از رخش پر گل آید — دامن هر فقیری از کَفَش پر زرآید
باده خم‌خانه گردد، مرده مستانه گردد — چوب حنّانه گردد، چونکه بر منبر آید[۴۱]

غزل مزبور در عین تشکّل و یک‌پارچگی موضوعی، سمبلیک نیز هست. در شانزده بیت این غزل تمثیلی، رابطهٔ گرمابه‌بان (:آفریدگار) و نقوش گرمابه (موجودات عالم) به زبانی معمولی و غیرهنری بیان شده است.

در این غزل موضوع وحدت و درآمیزی نیروهای به ظاهر متضاد را به بیانی ساده ایراد می‌کند.

چون بهار سرمدیّ حق رسید — شاخ خشک و شاخ تر آمیختند
رافضی انگشت در دندان گرفت — هم علی و هم عمر آمیختند
بر یکی تختند این دم هر دو شاه — بلکه خود در یک کمر آمیختند[۴۲]

هیچ جوهر شعری در این غزل دیده نمی‌شود.

این غزل نیز سمبلیک است و عنصر شعری در آن نیست و یا خیلی کم است:

سفرهٔ کهنه کجا در خور نان تو بود — خرمگس هم زکجا صاحب خوان تو بود
در زمانی که بگویی هله‌هان‌تان چه کم است — کو زبانی که مجابات زبان تو بود
گر سیه روی بود زنگی و هندوی توَست — چه غم است از سیهی چون‌که از آن تو بود
ببری در خم خویش و خوش و یک رنگ کنی — تا همه روح بود فرّونشان تو بود
ترس را سر ببر و گردن تعظیم بزن — در مقامی که عطا ها و امان تو بود[۴۳]

در بیت اخیر فرض «سر» برای ترس و «گردن» برای تعظیم، تصاویری ذهنی و تا اندازه‌ای زیباست. در بیت مقطع، مطلب خود را با زبان نازیبا و عامیانه بیان داشته است:

میِ اوخور همه او شو سرشش گوش مباش — مطلب که دو سه خر، گوش کشان تو بود

در غزلی دیگر، تمثیل‌وار از حقیقت جهان و تأثیر او در عالم وجود سخن می‌گوید: امّا نه زبان شعری دارد و نه احساس شاعرانه:

گر نخسبی زتواضع شبکی جان چه شود — ورنکوبی به درشتی در هجران چه شود
ور به یاریّ و کریمی شبکی روزآری — از برای دل پر آتش یاران چه شود
ور دو دیده به تماشای تو روشن گردد — کوری دیدهٔ ناشُستهٔ شیطان چه شود
ور بگیرد زبهاران و ز نوروز رخت — همه عالم گل و اشکوفه و ریحان چه شود
آب حیوان که نهفته است و در آن تاریکی است — پر شود شهر و کهستان و بیابان چه شود
دل ما هست پریشان تن تیره شده جمع — صاف اگر جمع شود تیره پریشان چه شود
چون عزیر و خر او را به دمی جان بخشید — گر خر نفس شود لایق جولان چه شود[۴۴]

نتیجه‌گیری:

شعر خداوندگار جلال‌الدین بلخی، در غزلیات موسوم به شمس، یک‌سان نیست بلکه به دو گونهٔ خیزابی و جویباری بخش می‌شود.

غزلیات جویباری معمولاً مبیّن مکتب دینی و ظاهرگرایانه و منبری مولانا و در عین حال تهی از شور و شوق عاشقانه و عارفانه است که گه‌گاه چندان وجه افتراقی میان آن‌ها و غزلیّات متعارف و معمولی پیشینیان، در آن‌ها دیده نمی‌شود و حتی چنان‌که اشاره شد ایرادهایی که بهتر است ترک اولی‌هایی از نظر فصاحت و بلاغت و در مقایسه با استادان طراز اوّل ادب فارسی در آن‌ها می‌توان جست و یافت.

امّا غزلیات خیزابی او که معمولاً در هنگام چرخ زدن‌هایش در سماع و در حال بی‌خبری و بی‌هوشی، و شور و جذبهٔ عشق‌های آتشینِ او به مظهریّت خورشید جمال حضرت حق، شمس تبریزی و مبیّن مکتب اشراقی عملی او همراه با بیان هنری و مترنّم و موسیقایی و هنجار شکنانه و نامتعارف و اوزان گه‌گاه نو و غیرمسبوق که از ابداعات خود اوست، مبیّن شخصیت واقعی مولانا و هنر شعری او به معنای اخصّ، یعنی هنجارشکنی و نوآوری و به زبانی ساده موسیقی ملفوظ اوست.

به گمان بنده بسیاری از غزلیات منسوب به حضرت مولانا که استاد مولاناشناس در سدهٔ اخیر، استاد فروزان‌فر هم در کتاب خود آورده‌اند، از او نیست، چه خیزابی و چه جویباری. این بحث فراغتی و کتابی و گوشهٔ چمنی دیگر می‌طلبد. درود بر دوستان مولانا.

لامکانی نی که در فهم آیدت هر دمی در وی خیالی زایدت[۴۵]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت‌ها

۱. غ،۸۱۶
۲. غ، ۸۳۵
۳. غ، ۸۴۰
۴. غ، ۹۴
۵. غ، ۹۲
۶. غ، ۸۷۳
۷. غ، ۸۶۴
۸. غ، ۸۶۳
۹. غ، ۸۷۰
۱۰.غ، ۸۷۶
۱۱.غ، ۸۸۱
۱۲.غ، ۸۹۸
۱۳.غ، ۱۷۱۹
۱۴.فروغی ۵۴۴
۱۵.غ، ۳۷
۱۶.غ، ۲۵۱۵
۱۷.غ، ۸۹
۱۸.غ، ۲۷۸۰
۱۹.غ، ۳۰۴۶
۲۰.غ، ۸۲
۲۱.غ، ۲۲۱۵
۲۲.غ، ۲۰۹۷
۲۳.غ، ۱۷۵۰
۲۴.غ، ۱۳۹۶
۲۵.غ، ۱۳۹۳
۲۶.غ، ۱۳۹۴
۲۷.غ، ۱۳۹۵
۲۸.غ، ۱۳۹۷
۲۹.جامی، غ، ۵۶۴
۳۰.غ، ۱۴۰۰
۳۱.غ، ۱۳۷۵
۳۲.غ، ۱۳۸۵
۳۳.غ، ۳۱
۳۴.غ، ۱۶
۳۵.غ، ۱۵۶
۳۶.غ، ۲۳۷
۳۷.غ، ۹۱۱
۳۸.غ، ۹۸۷
۳۹.غ، ۸۰۵
۴۰.غ، ۸۰۷
۴۱.غ، ۸۰۹
۴۲.غ، ۸۱۰
۴۳.غ، ۷۹۹
۴۴.غ، ۸۰۰
۴۵.مثنوی: ۱۵۸۲/۱

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی