نامهٔ پارسی، سال هشتم، شمارهٔ چهارم، زمستان ۱۳۸۲

انعکاس هنری و بلاغی آیات در مثنوی مولوی

ناصر علیزادهٔ خیاط[۱]

جهان هستی لبریز از شگفتی و اعجاب است که اگر به دیدهٔ تحقیق و با چشم دل نگاه کنیم بر آفریدگار احسن الصور فتبارک خواهیم گفت؛ آن که زیباست و دوستدار زیبایی است خالقی که زمین و آسمان، کوه، دریا و سرانجام انسان را در احسن تقویم آفرید و چشم و دل او را به هزار رنگ و آب، کمال بخشید که هم دلبری کند و هم دلبران را دریابد. هنر و زیبایی و جمال‌شناسی را در نهاد بشر تعبیه کرد تا لکی اعرف تحقق یابد و عاشقانه محو جمال و زیبایی‌های معشوق باشد و مانند کلوخی، جز خاک شدن و خاموشی گزیدن، چاره‌ای نداشته باشد.

چشم در صنع الهی باز کن لب را ببند بهتر از خواندن بود دیدن خط استاد را[۲]

مولانا جلال‌الدین بلخی یکی از این شگفتی‌های تبار انسانی است که هنر و زیباشناسی و عرفان را یکجا به موهبت گرفته است، همان هنر و زیباشناسی‌ای که او را از منبر وعظ و خطابه به مجلس وجد و سماع کشاند و به قول خود، بازیچهٔ کودکان کوی و برزن گردید.

---

۱. عضو هیئت علمی دانشگاه تربیت معلم آذربایجان

۲. دیوان غزلیات صائب، ج ۱، ص ۲۸.

برای روشن‌تر شدن مطلب، بهتر است افق دید را وسیع‌تر کنیم و مسئلهٔ انسان و جهان پیچیده و ناشناختهٔ او را هم به این نگرش اضافه کنیم تا بتوانیم رابطهٔ هنر و زیبایی و تأثیر این دو را در زندگی انسانی و بالاخره در خلاقیت‌های او اندکی حلاجی کنیم. نخست باید بگوییم که رابطهٔ هنر و زیبایی، پیوند لازم و ملزومی است که از هم جدایی‌ناپذیرند. به بیانی دیگر، زیرساخت هنر، زیبایی است چنان که شوپنهاور، فیلسوف آلمانی، می‌گوید: اشیا به همان اندازه که در ما اثر می‌کنند لطف و زیبایی دارند. زندگی هیچ‌گاه زیبا نیست فقط پرده‌هایی از زندگی هستند که از زیبایی بهره‌ای دارند، آن هم هنگامی است که آیینهٔ شعر، آن‌ها را روشن و منعکس کند.[۱]

پس می‌توان گفت که هنر، وسیلهٔ شفاف‌سازی زیبایی یا تجلی معقول آن است در قالب‌های محسوس، و از این‌جاست که انواع هنرها اعم از نقاشی، موسیقی، شعر و پیکرتراشی، و... ظهور می‌یابند؛ و حق این است که شعر در صدر هنرها قرار گیرد، به این دلیل که در شعر، انواع هنرها و زیبایی‌ها تجلی می‌یابند از جمله موسیقی، توازن و نظم که خود از عوامل ایجاد زیبایی است و انسان با این مجموعه (زیبایی و هنر) تنهایی و در انزوا زیستن را نفی می‌کند و خود را در میان اقوام و اعصار قرار می‌دهد و ایشان را با خود سهیم می‌سازد و این نیست مگر پویاسازی جهان. تئوفیل گوتیه، نویسندهٔ فرانسوی، در تأیید این سخن گفته است: «هنر در کالبد جهان روحی تازه می‌دمد.»[۲]

هر انسانی می‌خواهد زنده بماند و عشق و زیبایی و نیکی را بستاید. پرواضح است که تا زمانی که حضور او به تأیید دیگران نرسد، وجود و بودنش بی‌معناست؛ یعنی هر انسانی می‌خواهد هم برای خود و هم برای دیگران باشد. این‌جاست که هنر با پیام‌های مشترک، انسان‌ها را به هم پیوند می‌زند و ایشان را در احیای جهانی نو و دلپذیر یاری می‌کند. به‌طور حتم، توفیق هر هنرمند مربوط است به ارائهٔ مشترکات انسانی در صور قابل‌پذیرش و جمالی؛ یعنی هر اندازه به انسان‌ها نزدیک‌تر و از احساسات و احتیاجات ایشان باخبرتر باشد و در انتقال آن مشترکات از عوامل زیباسازی بهره‌مندتر باشد، به همان اندازه پایگاه خود را در دل اجتماع و مردم، محکم‌تر و رفیع‌تر خواهد کرد. در تاریخ و فرهنگ غنی ایران، چنین هنرمندان افزون‌مایه‌ای که در دل صفحات تاریخ این سرزمین، جایی به خود اختصاص داده‌اند، کم نیستند. بدون هیچ تردیدی، مولانا جلال‌الدین بلخی، نه تنها یکی از این افراد

۱. زیباشناسی، ص ۴۵. ۲. همان، ص ۷۰.

است، بلکه به خاطر دارا بودن ویژگی‌هایی توانسته است خود را در صدر این گروه قرار دهد.

او به عنوان فیلسوفی نامی و فقیهی منتقد و عارفی شاعر و عاشقی پاکباز، توانست اثری چون مثنوی معنوی را، که نفع دنیوی و سود اخروی را یکجا دارد، در جریدهٔ عالم به ثبت برساند. او با پیوند الفاظ ماهیت انسان، و فلسفهٔ هستی و حیات را ترسیم و تفسیر کرد، از نام و ننگ گذشت و فدایی ارشاد و دعوت به صراط مستقیم شد.

جلال‌الدین، در تکاپو در جهان هستی، با مفاهیم ماورای طبیعی، روی در روی ایستاد و آن‌ها را از ابعاد مختلف مورد تحلیل و اثبات قرار داد: اول «واحدهایی که از پشت پردهٔ هستی در روی پردهٔ آن نمودار می‌شود، مانند وحی و معجزه و امثال آن‌ها؛ جلال‌الدین این‌گونه مفاهیم را با بیاناتی جذاب و شیرین مطرح می‌سازد و در حقیقت هم آن‌ها را مطابق آنچه در فرهنگ اسلامی است، اثبات می‌کند و هم تفسیر؛ مثلاً دربارهٔ معجزه، عالی‌ترین نظریه و رای اثبات آن را بیان می‌کند و ممکن بودن معجزه در دست انبیا را با رساترین منطق توضیح می‌دهد. دوم مسئلهٔ الوهیت است. این مسئله، که عظیم‌ترین هدف جلال‌الدین در کتاب مثنوی است، از جنبه‌های گوناگون حکمت و معارف الهی و دریافت ذوقی، مورد بحث قرار گرفته است».[1]

هر اثر هنری، کم و بیش انتقادی است از زندگی موجود، و تلاشی است برای رهانیدن حیات از بی‌شکلی و نامقبولی، و نیز سوق دادن آن است به قیافهٔ منطقی‌تر و روشن‌تر حتی با موفقیت‌های اندک. مثنوی، این نغمهٔ آسمانی و نوای یزدانی، سروشی است که انسان‌ها را به سوی سرمنشأ معنوی خود رجعت می‌دهد و با آگاهی بخشیدن به آنان آفاق تازه و روشنی را در برابر ایشان می‌گشاید.

این اثر بی‌بدیل و شریف، که از آیات بزرگ فصاحت و بلاغت است، علاوه بر آن‌که از یک غنای کامل روحی و فکری سرشار است و نکته‌ای از آن گنجینه‌ای از عرفان اسلامی و تعلیم انسانی و تبلیغ ارزش‌های راستین است، مَثَل بارز جمال‌شناسی و هنروری صادقانه نیز است.

اگر قبول کنیم که «هنر، تجلی معقول زیبایی در قالبی محسوس است»[2] مثنوی معنوی را باید مصداق کامل و نمونهٔ بارز هنر و هنرمندی دانست و این که مولانا با ژرف‌نگری در طبیعت، از حقایق موجود، آیینه‌ای ساخته و با نیروی تخیل بی‌مانند خود، آن‌ها را به بهترین

۱. تفسیر و نقد و تحلیل مثنوی مولوی، ج ۱، ص ۵.
۲. زیباشناسی، ص ۴۷.

و زیباترین شکل، به یاری الفاظ، منعکس کرده است. او با سرودن این اثر جاودانه، توانست طالبان کمال و عاشقان جمال را از قیود خودی و ماندن در دنیای اضداد برهاند و در مراتب تعالی و روحانی سیر دهد؛ و در این روند، آنچه برجسته‌تر و روشن‌تر مشاهده می‌شود، تأثیر کلام وحی است در جای‌جای مثنوی، که هم در معانی آن نفوذ کرده و هم در اندیشهٔ موجود در ابیات. تأثیر *قرآن* در ابیات مثنوی به اندازه‌ای است که «مرحوم حکیم حاج ملا هادی سبزواری در هنگام توصیف و تمجید از کتاب مثنوی، آن را تفسیر *قرآن* می‌نامند»[1] و این حقیقتی است که مطالعهٔ دقیق مثنوی نه تنها صحت آن را اثبات می‌کند، بلکه احاطهٔ کامل جلال‌الدین را بر فرهنگ و معارف اسلامی و نیز استادی وی را در زمینهٔ *قرآن* و حدیث آشکار می‌سازد که ناگزیر، به صورت اعتقاد و باورهای شخصی، از ابیات مثنوی سرریز شده است. از این رو، برای درک ظرایف و نکات عمیق مثنوی، دانستن *قرآن* و آشنایی با زبان وحی، ضروری است.

جو قرآنی حاکم بر مثنوی، گذشته از این که از ضروریات تذکیر و وعظ بوده است و شاید توسعاً بتوان گفت که از راه تربیت خانوادگی به او منتقل شده، دلیل بسیار روشنی است بر این که مولانا، پیوسته مستغرق لطایف قرآنی بوده و همواره در ظرایف آن تدبّر داشته است. لذا کلام الهی، تمامیت ذهن و اندیشه او را پر کرده و هر چه گفته و هر برهانی را که برای اثبات مدعا ذکر کرده، یا عین آیهٔ قرآنی است یا بخشی از آن، و در مواردی هم بی‌آن‌که از محتوای آیه سود جسته باشد، به این راضی شده که با آوردن لفظی از کلام وحی، فضای سخن را پرعطر سازد. گرایش‌هایی که هنرمند بدان‌ها دسترسی پیدا می‌کند، بدون تردید در معرض تأثیرات پیوستهٔ بیرونی قرار دارند. به بیان دقیق‌تر، این گرایش‌ها، همیشه ناپایدارند و در شرایط گونه‌گون، تغییر می‌یابند. اما مثنوی معنوی، این نردبان معراج حقایق، که مشتمل است بر اصول تصوف و شرح رموز آیات و احادیث نبوی در لباس امثال و حکایات وگاهی در حدیث دیگران، چنان در جریدهٔ عالم و تاریخ بشری ثبت شده است که از جاودانه‌های معدود به شمار می‌رود.

از علل توفیق مولانا می‌توان به آشنایی او با رموز بلاغت اشاره کرد که با رعایت مقتضای حال مخاطب، توانسته است شور و اشتیاق سرریزی در صاحبان ذوق و حال عرفانی ایجاد کند و بانفوذ در اعماق انسان‌ها، هواجس نفسانی و آلودگی‌های درونی را

۱. مولوی و جهان‌بینی‌ها، ص ۵۶.

تصفیه کند و در عروج به قله‌های معنویت، یاورشان باشد.

باری، مولانا برای نیل به این اهداف مهم، گاهی سخن خود را در قالب داستانی بیان می‌کند که اغلب، سیر آرام و روند منظمی ندارد؛ زیرا هنگامی که هیجانات روحی و اندیشه‌های گوناگون بر او غالب شده‌اند، بارها به طور ناخواسته به حاشیه کشانده شده و سمند سخن را از دشتی به دشت دیگر و از گلگشتی به گلدشتی سیر داده است. زمانی هم هنرمندانه و جمال‌شناسانه، شعر را با عناصر هنری و بلاغی آرایش داده که مزیت هنر و هنروری مولوی، این زمان آشکار می‌شود، زیرا او به ریزه کاری‌های شعری تسلط کامل داشته و همهٔ گزینش‌های او در جهت اعتلای فصاحت و بلاغت بوده است و بی‌آن‌که در آوردن لفظ یا ترکیبی، عمدی داشته باشد، از فطرت جمال‌شناسی او تراوش یافته و در جایگاه مناسبی در بیت قرار گرفته است.

حرف، ظرف آمد درو معنی چو آب　　بحرِ معنی عنده امُ الکتاب
بحر تلخ و بحر شیرین در جهان　　در میانشان برزخ لایبغیان

۲۹۷-۲۹۶/۱

قادر توانا و توانای قادر، خداوند متعال است که عالم‌الغیب است و خزاین و اصل هر چیزی نزد علم اوست، و اوست که با قدرت بی‌مثال خود دریای شیرین و دریای شور را درکنار هم قرار داده و نیز از حکمت اوست که این دو گروه زشت و زیبا با هم نمی‌آمیزند تا فرقی بین آن‌ها باشد. بیت اول حاصل آیهٔ ۳۹ سورهٔ رعد است که فرمود: یَمحو اللّهُ مایشاء و یُثبِتُ و عنده اُم‌الکتاب. و بیت دوم، معنیِ روانِ آیه‌های ۱۹-۲۰ سورهٔ الرحمن است: مَرَجَ‌البحرینِ یَلْتَقیان بَیْنَهُما بَرزَخٌ لایَبغیان.

در بیت اول به نظر می‌رسد که مولوی به معنای ترکیبی ام‌الکتاب توجه داشته، هرچند که خود و مفهوم آیهٔ مذکور در سورهٔ مبارکهٔ رعد نیز در خاطر وی بوده است و این هنرنمایی مولوی است که می‌تواند از اجزای آیات الهی به صورت‌های گوناگون استفاده کند، حتی استفادهٔ لغوی و ترکیبی؛ چنان‌که در بیت دوم نیز همین هنرورزی به چشم می‌خورد، یعنی بدون هیچ شکی آیهٔ ۱۹ سورهٔ الرحمن، پیش چشم دل و ذهن او حاضر بوده که توانسته با استفاده از این آیه به مرزهای موجود در بین خوبی‌ها و بدی‌ها، کفر و ایمان، و... اشاره کند. علاوه بر این، فعل ماضی «آمد» در معنای معمول فعلی خود به‌کار نرفته، بلکه مولوی از آن، ادات تشبیه ساخته تا «حرف» را به «ظرف» مانند کند. چنان‌که آشکار، است در ظاهر عبارت،

تشبیهی احساس نمی‌شود، اما با دقت و ژرف‌نگری معلوم می‌شود که جلال‌الدین با انتخاب مشبه‌به محسوس، غیرمحسوسِ مشبه را برای همگان محسوس و ملموس کرده است. در نیمهٔ دوم مصراع اول، تشبیه دیگری از همین قبیل وجود دارد که با ترکیب دو لفظ «درو معنی» مشبه مرکب عقلی ساخته و چون چنین مشبهی نیازمند وضوح بیشتری است، لذا مشبه‌به آن را از ملموسات «آب» قرار داده است تا «معنی» موجود در آن «ظرف حرف» برای همگان معلوم گردد.

از تشبیهات زیبا و گیرا یکی «تشبیه بلیغ» است که به علت کوتاهی و تخفیف ارکان از بلاغت بیشتری برخوردار است، لذا در مصراع دوم «بحر معنی» که اضافهٔ مشبه‌به، به مشبه است، از ارزش و جایگاه ویژه‌ای برخوردار است که بر اهل فن پوشیده نیست.

تو ز قرآن باز خوان تفسیر بیت　　گفت ایزد ما رَمَیْتَ اذْ رَمیت

۶۱۵/۱

از فحوای بیت چنین برمی‌آید که آیهٔ ۱۷ سورهٔ انفال، مٰا رَمَیْتَ اِذْ رَمَیْتَ و لٰکنَّ اللهَ رَمیٰ، فضای ذهن مولوی را چنان آکنده از حال و هوای آسمانی کرده که قرآن و کلام وحی از آن می‌تراود.

از هنرورزی‌های مولوی در این بیت، یکی به‌کارگرفتن صنعت «طباق سلب» است از این جهت که اول، با ما رمیت نفی حکم شده، سپس با ذکر اِذ رمیت آن حکم اثبات گردیده است.

ظرافت دیگری که جلال‌الدین بلخی هنرمندانه از آن بهره‌مند شده است این که «تفسیر بیت» مسندالیهی است که مسندش را بخشی از آیهٔ مشهور و مذکور ما رمیتَ اذْ رمیت قرار داده است.

نیکوان را هست میراث از خوش آب
آن چه میراث است اَوْرَثنا الکتاب

۷۴۴/۲

صالحان و آشنایان به حقایق الهی، از آب گوارای معرفت، ارث می‌برند و این بشارتی است که حضرت حق، در آیهٔ ۳۲ سورهٔ فاطر به آن اشارت فرموده است: اَوْرَثنا الکتابَ الذین اصطَفَینا مِنْ عبادِنا. میراث بردن از ماترک میت، قرابت نسبی یا سببی می‌طلبد، پس اگر

صالحان و اولیای الهی، پیوستگان معنوی انبیا باشند، می‌توانند معرفت حق را از ایشان به ارث ببرند. این نکته‌ای ظریف و مطلبی بسیار دقیق است که مولانا اهل ذوق و معرفت را با آن آشنا کرده است.

هم‌آوایی حروف، فضای موسیقایی بیت را چنان خوش‌آهنگ و گوشنواز کرده که هر شنوندهٔ صاحب دلی را به خود جلب می‌کند. از دیگر نکته‌سنجی‌های مولوی در این بیت، هنر تکریر است که با تکرار میراث و اورثنا ابرهای تردید را از فضای اندیشه مخاطب می‌زداید و مفهوم خبر را تثبیت و محکم می‌کند.

صبغةَ اللّه نام آن رنگ لطیف لَعْنَةُ اللّه بوی آن رنگ کثیف

۷۶۶/۱

ترکیب صبغة اللّه مقتبس از آیهٔ ۱۳۸ سورهٔ بقره است که فرمود: صبغةَ اللّهِ وَ منْ اَحْسَنُ مِن اللّه صبغةً.

هنر مولوی در مقابل هم قرار دادن الفاظ مسجع و متضاد است به طوری که صبغة در قرینهٔ لعنة و لطیف در مقابل کثیف قرار گرفته که دارای سجع متوازی است و به تبع آن، صنعت ترصیع ایجاد کرده است و از این جهت که هر قرینه‌ای با قرینهٔ خود تضاد دارد، صنعت مقابله را به وجود آورده که از نظر جلوه گری دلرباتر از طباق است.

صاحب *انوار البلاغه* در بلاغت این آیهٔ کریمه بحثی دارد که ذکر آن بی‌فایده نمی‌نماید، زیرا از صبغةاللّه به «تطهیر حق تعالیٰ» تعبیر می‌کند. به اعتبار وقوع این کلام مجید در صحبت صبغهٔ نصاری تقدیراً و صبغةاللّه در این کریمه، مصدر فعل محذوف است و غرض از آن تأکید مضمون جمله‌ای است که پیش از اوست و آن احتمال غیر این ندارد و تقریر جمله چنین است: صبغنااللّه صبغةً و آمنّا. در جملهٔ سابق متضمن است بر تطهیر حق سبحانه و تعالی نفوس مؤمنان را به سبب ایمان؛ و دلالت بر آن می‌کند و احتمال معنی دیگری ندارد. پس صبغة اللّه که به معنی تطهیر اللّه است تأکید مضمون آمنابااللّه می‌کند.[1] «صبغة الله که آن راگاه در اشارت به رنگ کفر و ایمان که خداوند به قلوب کافران و مؤمنان می‌دمد وگاه در معنی رمز وحدت که تلوینات را می‌زداید به کار می‌برد و حتی گاه آن را اشارت به حکمت حق می‌داند که چشم بیننده را محجوب می‌دارد.»[2]

۱. انوار البلاغه، ص ۳۲۸.

۲. سرّنی، ج ۱، ص ۳۶۲.

کوه طور از نور موسی شد به رقص　　صوفی‌ای کامل شد و رست او ز نقص

۸۶۷/۱

به نظر می‌رسد که عظمت و شکوه آیهٔ ۱۴۳ سورهٔ اعراف آن‌جا که فرمود فلمّا تجلّیٰ ربُّه لِلْجَبلِ جَعَلَه دَکّاً و خَرَّ موسی صَعِقاً، اندیشه مولوی را تسخیر کرده و موجب شده است که با هنرنمایی‌های ناهوشیارانه به سرودن بیت حاضر بپردازد.

نخست هنرنمایی جلال‌الدین، ورود در حوزهٔ بی‌کران «تشخیص» است به کوه طور، که ظهور این هنرنمایی ایجاب می‌کند که هنرمند از ذهنیات کلیشه‌ای خود خالی شود و در عالم غیرواقع قدم گذارد، زیرا در آن جهان مجازی، رقص و رستن ز نقص، از کوه طور غیرمنتظر نمی‌نماید. هنرورزی دیگری که در این بیت به چشم می‌خورد تناسب و الفت الفاظ است هم از لحاظ موسیقایی و هم از جنبهٔ معنایی.

گر تو را اشکال آید در نظر　　پس تو شک داری در انشقّ القمر

۱۰۷۷/۱

این بیت به معجزهٔ شق القمر ناظر است که در کلام الهی آیهٔ ۱ سورهٔ قمر چنین آمده است: اِقْتَرَبت السّاعةُ و اَنْشَقّ القمرُ.

راز زیبایی‌های بیت، جای دادن قسمت اصلی آیهٔ مورد نظر است در عجز بیت، که تأکید مولوی را آشکار می‌کند علاوه بر آن رعایت همنوایی حروف «ش، ظ، س، ش، ش» که از صوت زیر تشکیل یافته‌اند قابل توجه است.

در دفتر دوم نیز ذهن مولوی به اعجاز پیامبر اسلام متوجه شده است:

دست من بنمود بر گردون هنر　　مُقریا برخوان که اِنْشَقّ القمر

۱۹۲۰/۲

و در جای دیگر با لحنی عتاب‌آمیز به منکران معجزهٔ حضرت پیامبر چنین می‌گوید:

کافران دیدند احمد را بشر　　چون ندیدند از وی انشق القمر

۱۶۰۵/۲

عالمی را لقمه کرد و در کشید　　معده‌اش نعره‌زنان هَلْ مِن مزید

۱۳۸۰/۱

که مقتبس است از آیهٔ ۳۰ سورهٔ ق: یومَ نَقولُ لِجَهنّمَ هَلْ اِمتَلَأتِ و تَقُولُ هَلْ مِن مزیدٍ.

سخن در وصف آتش جهنم است که هیزمش، کافران و سنگ‌هاست.

آتش در تخیل مولوی، موجود عظیمی است که می‌تواند جهان را به سان لقمه‌ای ببلعد که در گسترهٔ بلاغت، استعارهٔ بالکنایه نام دارد. از طرف دیگر «عالم» را به «لقمه» تشبیه کرده تا بتواند براحتی ببلعد.

از مصراع دوم برمی‌آید که تشبیه «جهنم» به حیوان عظیم‌الجثه، ذهن فعال مولوی را خرسند نکرده، لذا پس از تبدیل آن به استعارهٔ بالکنایه پای استعارهٔ تخییلیه را نیز پیش کشیده است تا در تصویرگری سنگ تمام گذاشته باشد و آن، اسناد «نعره زدن» به آتش جهنم است.

در مصراع دوم از مجاز مرسل نیز بهره جسته است، زیرا با ذکر جزء (معده) به کل (آتش جهنم = حیوان عظیم‌الجثه) نظر کرده است. نکتهٔ دیگر این که «در آیهٔ شریفه، تمثیل به کار رفته و سؤال و جواب در آن، از باب تمثیل و تخییل است به جهت هولناک بودن کار آن، و مقصود از آن، تصویر و تثبیت معنی در قلب است و از آن دو معنی فهمیده می‌شود: یکی این که جهنم با فراخی‌اش، جن و انس، دسته‌دسته در آن افکنده می‌شود تا پرگردد؛ دیگر این که جهنم به لحاظ وسعتش، طوری است که علی‌رغم داخل شدن هرکسی در آن باز جای خالی وجود دارد و یا این که به جهت خشم بر عاصیان، افزونی آن‌ها را می‌طلبد و این زیباترین و شگفت‌انگیزترین تخیل حتی برای تجسم جهنمی است که سیر نمی‌گردد و آن کسانی که در دنیا گوش‌های خودشان را از دعوت به سوی هدایت، کر کرده بودند و بر گمراهی و لجاجت خود اصرار می‌ورزیدند، هر لحظه در آن افکنده می‌شوند».[1]

زُیّـــنَ لِـلنّاسِ حـق آراســتست زانچ حق آراست چون دانـد جست

۲۴۲۵/۲

صدر بیت با بخشی از آیهٔ ۱۴ سورهٔ آل‌عمران مزیّن شده است: زُیّنَ لِلنّاسِ حبُّ الشَّهَواتِ مِن النسّاء و البنینَ و القَناطیرِ المُقنْطَرَةِ مِنالذهّب و الفضّة و الخیلِ المُسَوَّمَةِ و الأنعام و الحَرْثِ ذلک متاع الحیوة الدنیا و اللهُ عنده حُسن المآب.

شروع بیت با بیان الهی و زینت بخشیدن آن با زُیّنَ لِلنّاسِ، جان مولوی را به وجد آورده

۱. الجدول، ج ۱۳، ص ۳۱۴.

و از ضمیر ناهوشیار او کلماتی بیرون تراویده که کل بیت را آرایش داده است (... آراستن ـ آراست). چنین آرایش کلامی و گزینش الفاظ با ارتباط موسیقایی که ژرف‌ساخت شعر را خدشه‌دار نکرده، بی اختیارِ مولوی بوده است، چون بنا به اقوال متعدد و قراین گوناگون، مولانا در شور جذبه و بی‌خودی، به سرودن شعر می‌پرداخته و حسام‌الدین چلبی نیز آن‌ها را ثبت و ضبط می‌کرده است. پس آرایشی را که نظام عاطفی و احساسی مولانا به بیت داده است، بوضوح می‌توان مشاهده کرد.

زبان عاطفه، موزون و زیباست و حتی جاذب و پرکشش؛ لذا مولوی در مصراع دوم، با پرسشی انکاری به توبیخ مُنکِر این عقیده برمی‌آید که لذت‌ها و زیبایی‌هایی که خداوند برای بندگان خود آراسته است، گریزناپذیرند. نمونهٔ این نغمه حروفِ «ز ـ س ـ چ ـ ج» است که با هماوایی و تناسب خود ایجاد نظم و زیبایی کرده‌اند و غیر از آن‌که از موسیقی و توازن آن‌ها احساس لذت کنیم چاره‌ای دیگر نداریم.

ناقةالله آب خورد از جوی و میغ　　آبِ حق را داشتند از حق دریغ

۲۵۱۱/۱

حضرت صالح، پیامبری بود که بر قوم ثمود فرستاده شد و هشت بار نام او در قرآن کریم ذکر شده است: سورهٔ هود، آیه‌های ۶۴، ۶۵، ۶۹ ـ ۹۱؛ سورهٔ اعراف، آیه‌های ۷۱ و ۷۵؛ سورهٔ شعرا، آیهٔ ۱۴۲؛ و سورهٔ نمل، آیهٔ ۴۶. بیت بالا مقتبس است از آیهٔ ۶۴ سورهٔ مبارکهٔ هود، که فرمود: و یا قومِ هٰذهِ ناقةُاللهِ لَکُم آیةً فَذَروها تأکُل فی ارضِاللّه و لاتَمَسّوها بسوءٍ.

ناقةالله مسندالیه مصرع اول است که در صدر بیت، یا بهتر از آن در آغاز مصرع اول، به‌صورت تعریف به اضافه قرار گرفته است. پوشیده نیست که گاهی مسندالیه را به سبب اضافه کردن به یکی از معارف، معرفه‌تر می‌کنند که یکی از آن اهداف، احضار مسندالیه است در ذهن سامع با کوتاه‌ترین وجه. ناقةالله شرح مجملی است برای معرفی و توصیف ناقهٔ صالح یا معجزهٔ او. از این جهت که ذکر مسندالیه، اصل و از ارکان اصلی کلام محسوب می‌شود، آوردن آن لازم، بلکه ضروری است.

اهل نار و خلد را بین همدکان　　در میانشان برزخٌ لایبغیان
اهل نار و اهل نور آمیخته　　در میانشان کوه قاف انگیخته

۲۵۷۱-۲۵۷۰/۱

هدف مولانا، تفسیر آیه‌های ۱۹ و ۲۰ سورهٔ مبارکهٔ الرحمن است که فرمود: مَرَجَ البحرین یَلْتَقِیان بینهما بَرْزخٌ لا یبغیان.

از این رو، دو بیت بالا را با این عنوان مطرح می‌کند که نمودهای انسانی و طبیعی، در عالم ظاهر، مشابه دیده می‌شوند، ولی در جهان حقایق، میان آن‌ها فاصلهٔ زیادی وجود دارد و چنین طرحی برای این است مفهوم والای قرآنی را برای ما قابل لمس کند.

توان مولوی در سود جستن از تلمیح و آوردن تمثیل، بر همگان واضح است، زیرا علاوه بر این که بار فرهنگی ذهن او گران‌سنگ بود، از نظر تفسیر و ترکیب مواد خام داستانی نیز در اوج قرار داشت. بنابراین، در تفسیر آیه‌های مورد بحث براحتی تمام، «اهل نار» و «اهل خلد» را و همچنین «اهل نار» و «اهل نور» را با هم جمع کرده و سپس در مصراع‌های دوم با طرح دلیل منطقی و قانع‌کننده، تفاوت‌های ماهوی آن‌ها را بیان کرده است.

ساختن کنایه از الفاظ ساده و مرسوم، از اسلوب ویژهٔ مولوی است، چنان‌که در ترکیب کنایی «همدکان بودن» مشاهده می‌شود که آن را در معنای هم‌منزل بودن و هم‌مسکن بودن به کار برده است، یعنی از شیوهٔ انتقال غیرمستقیم اندیشه استفاده کرده و در نتیجه گفتار عادی را به شکل هنری و زیبایی عرضه نموده است.

هنر شاعری مولوی و پسند زیباشناسانهٔ او، موجب شده که قافیه‌ها از ارزش موسیقایی خاصی بهره‌مند شوند، به‌ویژه این که قافیه‌ای که بخشی است از آیهٔ لا یبغیان، با کشش ملایم و زیبایی، خواننده و شنونده را به سوی خود جذب می‌کند.

تأثیر قافیهٔ خوب و هنری بر کسی پوشیده نیست، زیرا گذشته از امتیازهای متعدد، ذهن را برای لذت بردن از قافیه‌های بعدی آماده می‌کند.

این ویژگی هنرمندان اگرچه تنها به نام مولوی ثبت نشده، ولی بهترین نمونه‌های این چنینی را می‌توان در اشعار او مطالعه کرد؛ چنان که قافیهٔ «دکان» در مصرع اول به اندازه‌ای ملایم و پرطنین است که ذهن را از زیبایی سرشار می‌سازد و گوش را آماده‌تر می‌کند که در قافیهٔ بعدی، بهرهٔ بیشتری را از لذت زیبایی کسب کند و این روش، نوعی ایجاد انگیزه است در ژرفای وجود شنونده برای بهره‌مندی از لذت‌های موسیقایی کلام.

همچو اعرابی که آب از چه کشید　　آب حیوان از رخ یوسف چشید

۲۷۸۷/۱

اشاره است به قصهٔ غلام کاروانی که به مصر می‌رفت و او را برای کشیدن آب از چاهی که

برادران یوسف او را در آن چاه افکنده بودند فرستادند. او دلو در چاه فروگذاشت و یوسف در دلو نشست و از چاه برآمد؛[1] چنان که در آیهٔ ۱۹ سورهٔ مبارکهٔ یوسف آمده است: و جاءَتْ سَیّارَةٌ فَاَرسَلوا وارِدَهُم فَاَدلیٰ دَلْوَه قالَ یا بُشریٰ هذا غلامٌ.

«چه نیکو قصه‌ای که قصهٔ یوسف است. قصهٔ عاشق و معشوق و حدیث فراق و وصال است دردزده‌ای باید که قصهٔ دردمندان خواند، عاشقی باید که از درد عشق و سوز عاشقان خبر دارد، سوخته‌ای باید که سوز حسرتیان در وی اثر کند.»[2]

سورهٔ یوسف لبریز از عواطف و احساسات عرفانی است که از این روی وقتی سخن مولانا به قصهٔ عشق‌آلود عرفانی می‌رسد، بی‌آن‌که بداند، به سوی عناصر لطیف بیانی کشیده می‌شود و خود را به «اعرابی که آب از چه کشید» تشبیه می‌کند. چنان‌که مشاهده می‌شود «من» یعنی خود مولانا، مشبه این تشبیه است، ولی با رسیدن به این داستان، عنان اختیار از کف می‌دهد و وجود مادی‌اش از میان برمی‌خیزد و «من» را به منزلهٔ عدم می‌پندارد و از آوردن آن (مشبه) خودداری می‌کند.

وجود چنین تشبیهی که به هرحال در یک طرف آن یوسف و جمال یوسف قرار دارد عواطف مولوی را برمی‌انگیزد و او را ملزم به رعایت زیباسازی کلام خود می‌کند و چنین حرکتی، مناسب حال و مقتضای مقام است. چنان‌که تناسب الفاظ «آب»، «چاه»، «آب حیوان» و «چشید» و از طرفی دیگر تناسب الفاظ «یوسف»، «چاه»، «کشید» به زیبایی کلام جلای ویژه‌ای داده است.

در مصرع دوم از شدت قلیان عواطف و توجه به جمال یوسف، تشبیهی نه آشکار، بلکه «مضمر» به‌کار برده است و در ژرفای دل خود، رخ زیبای یوسف را در حیات‌بخشی به آب حیوان تشبیه کرده است.

یوم دین که زُلْزِلَتْ زِلْزالها — این زمین باشد گواه حال‌ها
گو تُحَدِّثُ جَهْرَةً اَخبارَها — در سخن آید زمین و خارها

۳۲۷۶/۱-۳۲۷۷

دو آیهٔ ۱ و ۴ از سورهٔ مبارکهٔ زلزال مورد توجه مولوی بوده است که فرمود: اِذا زُلْزِلَتِ الارضُ زِلْزالها... یُومئذٍ تُحَدِّثُ اَخبارَها.

۱. کشف‌الاسرار، ج ۵، ص ۱۰.
۲. همان، همانجا.

از ویژگی‌های شعر مولوی در استفاده جستن از آیات و احادیث اسلامی، افزودن و کاستن است؛ به این صورت که گاهی لفظی یا الفاظی را بر آیات مورد استفاده افزوده یا به خاطر جای دادن آیه‌ای در بیت، الفاظی را از آن کاسته است، اما مهارت و حذاقت مولوی به قدری در این امر کارساز بوده که نه تنها از سلامت آن بیت‌ها کم نشده، بلکه بر عذوبت و بلاغتشان نیز افزوده است.

به عنوان مثال در بیتِ اول، لفظ ارض را نادیده گرفته تا زُلْزِلَتْ زِلْزالها مناسب وزن بیت باشد و در بیت دوم لفظ جهرة را افزده که همان حال حاصل می‌شود. پس گاهی روش بر افزودن و گاهی بر کاستن بوده است. چنان‌که در توضیحات قبل نیز بیان شد، همهٔ این دخل و تصرف‌ها در عالم ناهوشیاری صورت گرفته و در همین حالِ ناخودآگاهی بوده که از برخی عناصر خیالمندی هم بهره جسته است.

حوزهٔ تشخیص در تصویرگری و خیالپردازی جایگاه برتر و ویژه‌ای دارد که در هر حال از عنصر مجاز و استعاره به دور نیست. اما آنچه مشخص است این که عنصر تشخیص از نظر ارزش گاهی از استعاره‌های بالکنایه و تخییلیه هم بالاتر می‌نشیند. گواه بودن زمین بر احوال مردم، یا در سخن آمدن زمین و خارها، که هر دو یک مضمون را دربردارند، در حوزهٔ تشخیص قرار دارند، چرا که گواهی دادن بر چیزی و درباره چیزی دادِ سخن دادن از ویژگی‌های انسان است نه زمین و جمادات.

مولانا با توجه به آغاز و پایان جهان، تصویری از آیهٔ مورد بحث را ارائه داده است:

آغاز عالم غلغله، پایان عالم زلزله عشقی و شکری با گله آرام با زلزالها[1]

گفت حق نی بل که لا انساب شد زهد و تقوا فضل را محراب شد ۳۳۹۹/۱

این بیت ناظر است به آیهٔ ۱۰۱ سورهٔ مؤمنون که می‌فرماید: فاذا نُفِخَ فی‌الصّور فَلا اَنْسابَ بَیْنَهم یومئذٍ و لایَتَساءلون.

در روز قیامت، یکی از فرشتگان مقرب به نام اسرافیل، مأمور دمیدن روح به اجسام و صور می‌شود. دو بار در صور می‌دمد: در دمیدن اول، همهٔ مخلوقات، مرده و نیست خواهند شد و در دمیدن بار دیگر همه مردگان زنده خواهند شد.

۱. گزیدهٔ غزلیات شمس، ص ۳.

بیت موجود از نمونه‌های شعر زهد است که مولانا در یک مصرع، روز حشر را تصویرگری، و در مصرع دوم، راه نجات و رستگاری را پیشنهاد کرده است. این هم مانند سایر ابیات مولوی، مجموعه‌ای است از رهنمودهای اخلاقی و زهدی و عرفانی، که ژرف‌ساخت آن زهد و اندیشیدن دربارهٔ مرگ و بازبینی اعمال خویش است.

آموزش تقوا و پاکدامنی، که شکل آغازین تصوف بود، هنر اصلی مولوی است، به ویژه در مثنوی معنوی که این اندیشه را در کمال پختگی نشان داده است.

مطابق آیهٔ قرآنی، در روز حشر آشنایی‌ها به فراموشی و ناآشنایی بدل می‌شود و تأکید مولوی هم بر این موضوع قرار دارد؛ از این روی لاأنسابَ را در قافیت آورده که هم بیت را متبرک نماید و هم با رِدف اصلی، که در قافیه‌هاست، ایجاد موسیقی دلنواز کند. مصرع دوم از عنصر زیبای تشبیه مضمر، جمال یافته است و با دَهایِ تمام، بی‌آن‌که ظاهر شود زهد و تقوا را که هر دو معنوی و عقلی است به محراب، که محسوس و قابل درک با یکی از حواس پنجگانه است، مانند کرده است. تشبیه موجود را از این جهت که فقط طرفین آن مذکور است، می‌توان تشبیه بلیغ هم دانست که هنرمندانه‌ترین تشبیه است.

از حق اِنّ الظّنَ لایُغنی رسید　　مرکب ظن بر فلک‌ها کی دوید

۳۴۴۲/۱

فاصله ظن و حقیقت، فاصلهٔ مشرقین است و کسانی‌که عملکردشان به ظن و گمانِ صِرف متکی است، مشخص است که از رسیدن به حق عاجزند؛ بنابراین خداوند متعال برای پرهیز انسان‌ها از اتکا به ظن و گمان در آیهٔ ۳۶ سورهٔ یونس می‌فرماید: **اِنّ الظّنّ لا یُغْنی مِن الحقّ شیئاً.**

یکی از خصایص برجستهٔ تصویرهای مولوی، گرایش اوست به نوعی تمثیل که معانی را محسوس‌تر می‌کند و در القای مفاهیم، سهمی بسزا دارد. با این که تمثیل در شعر شاعران فارسی‌زبان کم نیست، اما در شعر هیچ کدام از شاعران این دوره، به این اندازه شاعرانه و هنری نیست.

اصولاً تمثیل برای ملموس کردن یک موضوعِ مغلق، فرمول بسیار مناسبی است؛ چنان که در بیت بالا، مصرع دوم مانند مثالی است که مفهوم مصرع اول را به شکل مفهوم‌تر بیان می‌کند. گذشته از جنبهٔ تمثیل، وجود ترکیب زیبا و هنری «مرکب ظن» توجه شنونده و خوانندهٔ بیت را به خود جلب می‌کند. «مرکب ظن» تشبیه بلیغی است که هم بدیع و تازه است و هم زیبا و دلنشین.

ابیات زیر از مثنوی، با مفهوم آیه و بیت مورد بحث، هم‌سمت و سوست:

ظنُّ لایُغْنِي مِنَ‌الحق خوانده‌ای　　وز چنان برقی ز شرقی مانده‌ای؟

۴۱۰۵/۶

و در بیت‌های زیر اذعان می‌دارد که ظن و گمان یک پر دارد، اما علم و یقین را دو پر است:

علم را دو پر گمان را یک پرست　　ناقص آمد ظن به پرواز ابترست

مرغ یک پر زود افتد سرنگون　　باز بر پرّد دو گامی یا فزون

۱۵۱۱-۱۵۱۰/۳

آفتابش چون برآمد ز آن فلک　　با شب تن گفت هین ما وَدَّعَکَ

۳۰۰/۲

با ظهور حضرت پیامبر(ص) روشنایی و صمیمیت پهنهٔ جهان را فراگرفت و نور وجود مبارکش، ظلمت و تاریکی را از حیات بشری زدود. آیهٔ ۳ سورهٔ الضحی (مَا وَدَّعَکَ رَبُّکَ و مَاقَلیٰ) تأییدی است بر این سخن.

این تعبیری است که با دریافت‌های عرفانی و اعتقادی مولوی مطابقت دارد و از جملهٔ باورهای درونی اوست، لذا با لطفات هنری مخصوصی به تصویرگری پرداخته است. از جملهٔ عناصر زیباشناسی، یکی استعاره است که، به جهت گریز از صراحت‌گویی، ذهن و دماغ خواننده را به تکاپو می‌کشاند و پس از نیل به ظرایف هنری استعاره لذت افزونی بر او می‌بخشد؛ از این رو به جای «وجود پیامبر» یا هر تعبیر دیگر، به زبان استعاره متوسل شده و بهترین و مناسب‌ترین لفظ مستعار بر این شخصیت والا «آفتاب» است که از جهت درخشندگی و نورانیّت ذاتی، اندکی با آن حضرت تناسب دارد.

همچنین «آن فلک» استعاره است از عالم الوهیت و معنویت و جامع میان مستعار له و مستعار منه، بلندی و عظمت مقام است.

در اشعار مولوی، تصویرهایی وجود دارد که دید زیباشناختی او را به معرض نمایش می‌گذارد، چنان‌که در ترکیب تشبیهی «شب تن» که میان دو حالت محسوس و نامحسوس معلق است، بوضوح مشاهده می‌شود. مانند کردن «تن» به «شب» از نظر تاریکی و نابینا بودن به عالم حقایق، کاملاً ابتکاری و هنری است که از کارگاه ابداعات مولوی صدور یافته است.

چون عصا از دست موسی آب خورد　　ملکت فرعون را یک لقمه کرد
۹۱۹/۲

که اشارتی است به آیهٔ ۴۵ سورهٔ شعرا که فرمود: فَأَلْقیٰ مُوسیٰ عَصاهُ فَاِذا هِی تَلْقَفُ ما یأفکون.

از نظر هنری، بهترین و زیباترین تصویرهای شعری، در قالب استعاره بیان می‌شود و از این جهت که یکی از طرفین تشبیه محذوف است، دقت و تفکر شنونده را برای دریافت معنی بیشتر می‌کند، در نتیجه ارزش زیباشناختی استعاره بیشتر از سایر عناصر هنری و بلاغی است.

اسناد «آب خوردن» و «یک لقمه کردن ملکت فرعون» به عصا تحقق نمی‌یابد مگر این که قبلاً تشبیهی صورت گرفته باشد و آن را به موجودی مانند کرده باشد که ظهور چنین اموری از او نامنتظر نباشد. بنابراین استعاره‌ای که در هر دو مصرع بخوبی پرورده شده، استعارهٔ بالکنایه یا مکنیه است که خواه ناخواه در حوزهٔ استعارهٔ تخییلیه قرار می‌گیرد.

نکتهٔ بسیار ظریف در «یک لقمه شدن ملکت» است، زیرا «ملکت» امر ذهنی است، نه حسی و مادی که بلعیده شود.

هست بر مؤمن شهیدی زندگی　　بر منافق مردنست و ژندگی
۱۰۷۶/۲

شهادت انسان مؤمن، آغاز حیات واقعی اوست، زیرا بنا به تصریح قرآن کریم (آیهٔ ۱۶۹ سورهٔ آل‌عمران)، ایشان زنده‌اند و در پیشگاه خدایشان روزی می‌خورند: و لا تَحْسَبَنَّ الذین قُتِلوا فی سَبیلِ‌اللهِ اَمواتاً بَلْ اَحیاءٌ عِنْدَ رَبِّهِم یُرزقون.

حوزهٔ تشبیه، وسیع‌ترین و پرفایده‌ترین و حتی پراستفاده‌ترین حوزه‌های بلاغی است که شعرا و ادبا از آن فایده‌ها برده و نگارگری‌ها کرده‌اند. مولوی هم نه تنها از این عنصر بلاغی سود جسته، بلکه به شکل‌های گوناگون و حتی ابداعی بهره‌ور شده است، چنان‌که در بیت مورد بحث از دو عنصر ذهنی با حذف ادات، تشبیه بلیغ ساخته و «شهیدی» را به «زندگی» مانند کرده است. ملاحظه می‌شود که طرفین تشبیه از امور ذهنی است و در عین این که «شهیدی» را به «زندگی» مانند کرده، چنان هنرمندانه و زیرکانه عمل کرده که، به قول ادبا، توهم اتحاد طرفین در ذهن‌ها ایجاد می‌شود؛ یعنی معلوم نمی‌شود که «شهیدی» مانند

«زندگی» است یا عین زندگی، که مورد اخیر بیشتر در ذهن حضور می‌یابد. و نیز گزینش خوب قوافی «زندگی» و «ژندگی» که از صنعت جناس لفظی برخوردار است، هنر دیگر مولوی است، چراکه دو کلمهٔ قافیه، علاوه بر این که نقش قافیه را بر عهده دارند، از نوعی تجانس و همانندی ظاهری نیز برخوردارند که به زیبایی ظاهری و موسیقایی کناری بیت کمک می‌کنند.

گفت اُدْعوا اللـه بـی زاری مـباش　　تـا بـجوشد شـیرهای مـهرهاش

۱۹۵۴/۲

شیر رحمت و مهربانی حق تعالی برای نیازمندی که به درگاه لایزالش اظهار عجز و نیاز کند، به خروش می‌آید؛ چنان‌که در آیهٔ ۱۱۰ سورهٔ اسراء فرموده است: **قُلْ اُدْعُوا اللهَ اَوِ ادْعُوا الرحمنَ اَیّاً مٰاتَدعُوا فَلَهُ الاسماءُ الحُسنیٰ.**

هر تصویری که به مرز پوشیدگی برسد یا تا حدودی به آن نزدیک‌تر شود، دقت و توجه خواننده را بیشتر به خود معطوف می‌سازد و موجب سیالی ذهن او می‌شود. تشبیه بلیغ یکی از این تصویرهای زیبای هنری است که از ارکان چهارگانهٔ تشبیه، فقط به ذکر طرفین آن قناعت می‌شود؛ از این جهت، جنبهٔ هنری آن فزون‌تر از سایر انواع تشبیه است. چنان‌که در ترکیب «شیرهای مهر» ملاحظه می‌شود «مهر» امری است ذهنی که به امر محسوس و مادی (شیر) مانند شده است؛ صفت و خصوصیت مشترکی که موجب شده اندیشهٔ مولانا دو امر مختلف (عقلی و حسی) را به هم تشبیه کند، جوشیدن، گوارایی و زلالیت است که در شیر و مهر وجود دارد.

رعایت موسیقی حرف «ش» نیز که گوشنوازی و جان‌پروری خاصی به بیت بخشیده، از دیدگاه هنری و هنرشناسی قابل بررسی است.

عَـجِّلُو اَصـحابَنا کـیْ تَـربحوا　　عقل می‌گفت از درون لاتفرحوا

۵۰۴/۳

انسان‌های ساده‌لوح به نویدهای دروغین سودجویان فریفته می‌شوند، ولی اگر به ندای عقلِ حقیقت‌بین و دوراندیش گوش فرا دهند، ایشان را از خطرات جدی آگاه می‌سازد، چنان‌که در آیهٔ ۲۳ سورهٔ حدید آمده است: **لِکَیلا تأسوا علی مافاتکم و لاتَفرَحوا بما اَتاکم واللهُ لا یُحبُّ کُلَّ مُختالٍ فَخور.**

با این که مولوی شاعری صنعت‌زده نیست و تمام کوشش خود را به کار گرفته تا زبان شعر را در شکل جاری و ساری آن به خدمت خود درآورد، از جنبه‌های زیباسازی شعر هم غافل نبوده است. البته این خصیصه بیشتر به فطرت جمال‌شناس او مربوط می‌شود که هرگاه لازم بوده، بی‌آن‌که قصد خود را آشکار سازد، به صنعتگری و هنرنمایی شاعرانه پرداخته است.

عنصر تشخیص یکی از زیباترین و هنرمندانه‌ترین عناصر زیباسازی شعر است که علاوه بر زیبایی از کثرت خیال نیز برخوردار است. در بیت حاضر، خیال مولانا «عقل» را به‌صورت شخصیتی تصور کرده که می‌تواند پیشنهاد کند و راه درست و نادرست را از هم تمیز دهد.

ملمّع بودن بیت که تبحر زبانی و علمی مولوی را نشان می‌دهد از تربیت خانوادگی و شغل خطیبی وی ناشی می‌شود. هر واعظ و صاحب منبری کم و بیش از این ویژگی برخوردار است و استمرار در این امر، قدرت بیان و مطابقت کلام با مقتضای حال مخاطب را تقویت می‌کند.

این تلمیح، به جلوه‌های گوناگون در مثنوی معنوی خودنمایی کرده است:

شاه لاتأسوا عَلیٰ مافاتَکُم　　کی شود از قدرتش مطلوب گم

۵۵۶/۶

راجعون گفت و رجوع این سان بود　　که گله واگردد و خانه رود

۱۱۱۸/۳

حق جلّ و علا در آیهٔ ۱۵۶ سورهٔ بقره می‌فرماید: انّا لِلّه و اِنّا اِلیه راجعُون.

هنرمند می‌کوشد تا به شیوه‌های مختلف، اندیشه خود را به صورت نمایش درآورد و به دیگران منتقل کند و ناگفته پیداست که شناخت هنرمند، شناختی حسی و نزدیک است؛ از این روی مثال‌ها و عناصر مورد استفادهٔ او نیز حسی و برای هنرپذیران و هنرشناسان قابل تجربه است.

مولوی در این میان، امتیاز ویژه‌ای دارد، زیرا شناخت بسیار نزدیک اجتماع و معاشرت با گروه‌های متعدد جامعه، ذهن او را بر واقعیت‌های هستی دقیق کرده بود؛ چنان‌که در مصرع دوم این بیت کاملاً معلوم است. مولوی با بهره جستن از آیهٔ مذکور، شعر را با راجعون آغاز

کرده و به توضیح آن پرداخته است و باز برای تبیین بیشتر، به عنصر تشبیه متوسل گردیده و راجعون را که امری عقلی است به «بازگشتن گله و رفتن به خانه» مانند کرده است که علاوه بر این که هنرنمایی بلاغی کرده، برای مستمعان کم‌سطح و کم‌اطلاع نیز کمک ذهنی نموده است.

مولوی در جای دیگر، این آیه را به عنوان تمثیل و برهان قاطع به کار می‌برد تا ثابت کند که انسان در این جهان، دوران فراق را سپری می‌کند:

فُرقتی لَو لَمْ تَکُنْ فی ذا السّکون　　لَمْ یَقُل اِنّا الیه راجِعُون

۳۹۳۶/۱

و باز در بیتی دیگر از این تلمیح به گونه‌ای متفاوت بهره جسته است:

رفت از وی جنبش طبع و سکون　　از چه؟ از انّا الیه راجعون

۲۷۳/۸

کافران کارند در نعمت جفا　　باز در دوزخ نداشان ربّنا

۲۹۸۲/۳

انسان‌های ناسپاس، در هنگام نعمت و آسایش، بذر ستمکاری و کافری می‌کارند و در زمان گرفتاری دست به دامان خدا می‌شوند: ربّنا اَخرِجنا مِنها فاِنْ عُدْنا فانّا ظالمون (سورهٔ مؤمنون، آیهٔ ۱۰۷).

گاهی شاعر خود را ملزم می‌دارد که چندگاهی از عالم محسوسات و جهان محدود مادی، که محصور در فرمول‌ها و قوانین دست و پاگیر است، فراتر رود و اندکی آزادانه به پرواز درآید و به دست‌ندادنی‌ها دست یازد و ناگفتنی‌ها را در مقابل ناباوری‌های مردم بیان کند، و در این عالم است که بهترین خلاقیت‌ها و زیباترین هنرمندی‌ها ظهور می‌یابند، چنان‌که در «کاشتن جفا» می‌بینیم، چراکه رشد جفا چونان بالیدن نهالی است.

«جفا» امری انتزاعی و عقلی است که برای کاشته شدن جز این که «بذر» باشد چاره‌ای ندارد. مولانا بی‌آن‌که به این امر توجهی داشته باشد «جفا» را می‌کارد.

ظرافت دیگر این بیت قرار دادن لفظ جلاله است در قافیهٔ هم به خاطر اهمیت موضوع و هم برای جذابیت بیشتر، که در اولین نظر توجه خواننده را به خود جلب می‌کند.

تو بدین دکّان زمانی صبر کن　　تا گذارم فرض و خوانم لَمْ یَکُنْ

۳۰۶۰/۳

لَمْ یَکُنْ بخشی است از آیهٔ ۴ سورهٔ مبارکه توحید که مؤمن نمازگزار در نمازهای خود می‌خواند: و لَمْ یَکُنْ لَهُ کُفُواً اَحَد.

منظور مولانا از لَمْ یَکُنْ خواندن، نمازگزاردن یا همان نماز خواندن است که در این صورت، بخشی از آیت به کل آن اطلاق شده است که از دقیقهٔ بلاغی مجاز جزء و کل بهره‌مند است.

حوزهٔ مجاز مرسل از رایج‌ترین و مشهورترین حوزه‌های بلاغی است که شاعر هنرمند و با ذوق در آن جولان می‌دهد و قدرت اندیشه و خیال خود را با خلق و توجه بدایع و ظرایف ادبی نشان می‌دهد.

گسترهٔ مجاز، توانایی آن را دارد که باریک‌ترین پیچش‌های خیال و بلندترین آرمان‌های درونی را تصویر کند و در برابر تماشای مردم قرار دهد.

مولانا، آیهٔ مذکور را با ترکیب‌های بدیع «باب رحمت» و «بارگاه مالَهُ کفواً اَحَد» در بیت زیر نیز به کار برده است:

باز باش ای باب رحمت تا ابد　　بارگاه ما لَهُ کفواً اَحَد

۳۷۶۵/۱

و در جای دیگر لَم یَلِد لَم یُولَد را برازندهٔ حضرت حق می‌داند و بس:

لَم یَلِد لَم یُولَد او را لایق است　　والد و مولود را او خالق است

۱۷۴۵/۲

آدمی بر خنگ کرّمنا سوار　　در کف درکش عنان اختیار

۳۳۰۰/۳

انسان، مختاری است که بر اسب کرّمنا سوار شده و بنا به مصلحت پیش می‌راند: وَ لَقَد کَرَّمنا بنی‌آدمَ و حَمَلناهُم فی‌البرِّ و البَحرِ و رَزَقناهم مِن الطّیّباتِ و فَضَّلناهم علیٰ کثیرٍ ممّن خَلَقنا تَفضیلا (سورهٔ اسراء، آیهٔ ۷۰).

خلاقیت ذهن مولوی در هر تصویری جداگانه بخوبی پیداست و خوانندهٔ باذوق، بهتر به

عظمت زیبایی تصویر و توانایی آفرینندگی مولوی پی‌خواهد برد که چگونه تصاویر تکراری، در دست او دگرگون و ویران می‌شوند و از نو وجود می‌گیرند و چگونه طرحی نو درمی‌اندازد.

خنگ و کرّمنا از مکررات شعر فارسی است، اما ترکیب ابداعی «خنگ کرّمنا» ساختهٔ ذهن هنرمند و خیالمند مولاناست، همان ترکیبی که در ادب فارسی، گاه به صورت «تاج کرّمنا» آمده که بر سر بنی‌آدم همواره تابان است.

«کف درک» و «عنان اختیار» هر دو، ترکیب استعاری‌اند که اولی نادرالاستعمال‌تر از ترکیب ثانی است، که اگر ترکیب ابداعی هم ندانیم باید بپذیریم که حضور «کف درک» در ذهن بسیار نادر است.

جلال‌الدین بلخی در بیتی دیگر «تاج کرّمنا» را با ترکیب بسیار بدیع و ظریف طوق أعطَیْناکَ به کار گرفته است:

تاج کـرّمناست بـر فـرق سـرت　　طـوق أعـطَیْناکَ آویـز بـرت

۳۵۷۴/۵

رحمتی افشان بر ایشان هم کنون　　در نـهانخانهٔ لَـدَینا مُحضَرون

۳۳۹۴/۳

گاهی شور و جذبه‌های درونی، مولانا را چنان ناهشیار می‌کرد که بی‌آن‌که روال عادی شعر ارتباطی با آیهٔ قرآنی داشته باشد، بخشی از کلام الهی را به صورت ترکیب یا غیر آن، در شعر می‌آورد؛ همان‌گونه که قسمتی از آیهٔ ۳۲ سورهٔ یس را در این بیت آورده است: و إنْ کلٌّ لمّا جمیعٌ لَدَینا مُحضرون.

«نهانخانهٔ لدینا محضرون» از عالی‌ترین و بلیغ‌ترین نوع استعاره است که از فکر بلند هنرمندانه و همت آزاد مولانا تراوش یافته و این که قبل از او کسی چنین تعبیری آورده باشد، بعید به نظر می‌آید.

هنر دیگری نیز در این بیت نهفته است و آن کاربرد غریب فعل «افشاندن» است که مولانا آن را به جای فعل کمکی «کردن» به کار گرفته، که این نیز از بدایع فکری و هنری مولاناست.

مولوی همین آیه را به صورت‌های گوناگون هنری به کار برده است، از جمله:

حسّ‌هـا و عـقل‌هاشان در درون　　مـوج در مـوج لَـدَینا مُحضَرون

۳۶۷۲/۱

گر ز قرآن نقل خواهی ای حرون　　خوان جمیعٌ هُم لَدَینا مُحضرون
مُحضَرُون معدوم نبود نیک بین　　تا بقای روح‌ها دانی یقین

۴۴۵-۴۴۴/۴

آنک فرزندان خاص آدم‌اند　　نفخهٔ انّا ظَلَمنا می‌دمند

۳۴۷/۴

در آن هنگام که حوادث زندگی، برخلاف مراد وزیدن گیرد و از هر گوشه‌ای از جهان، تندبادی انسان را احاطه کند، بهتر است که فرزند آدم به درماندگی و شکست خود اقرار نماید و به درگاه قادر متعال چنین زاری کند: ربّنا ظَلَمْنا اَنْفُسَنا و اِنْ لَمْ تغفِرْ لَنا و تَرْحمنا لَنَکُونَنَّ مِن الخاسرین (سورهٔ اعراف، آیهٔ ۲۲).

اِنا ظلمنا منهای انا، یادآور کل آیه‌ای است که در بالا اشاره شد، اما آنچه قابل ذکر است این که «آیه» قابل دمیدن نیست، مگر آن‌که در صورت چیزی ظاهر شود که این مراد، از آن برآید. از این روی، مولانا آیهٔ مورد بحث را به «نفخه» تشبیه کرده که هم به مراد خود نایل آید و هم امر ذهنی و معقول را در قالب محسوس عرضه کند. و با آوردن واژهٔ انّا بر سر ظَلَمْنا انتظار مثنوی خود را که آفرینش فاعلاتن است تأمین کرده است.

آن‌که گوید راز قالتْ نَمْلَةٌ　　هم بداند راز این طاق کهن

۸۷۲/۴

در آن هنگام که انسان گام به قلمرو معرفت پشت سراپردهٔ طبیعی می‌گذارد، موضوعات معرفت، همگی در یک وحدت عالی ذوب می‌گردد و دیگر تفاوتی میان فهم مقصود مورچهٔ ناچیز و فهم اسرار تمام جهان هستی کهنسال نمی‌ماند.[1] حتیٰ اذا اَتَوْا علیٰ وادِ النَّملِ قالَتْ نَمْلَةٌ یا ایها النّملُ ادخُلوا مَساکِنَکُم لایَحْطِمنّکم سلیمانُ و جنودُهُ و هُم لایَشْعَرون (سورهٔ نمل، آیهٔ ۱۸).

یکی از عوامل هنرنمایی در عالم بلاغت، یادکرد مسندالیه به صفتی است که مخصوص دلالت اوست که در آن هنگام، این صفت، صورت علم به خود می‌گیرد. «راز نمل» را با توجه به داستان قرآنی، غیر از سلیمان کسی دیگر نمی‌داند، لذا مولانا مصراع اول را، با اندک

۱. تفسیر و نقد و تحلیل مثنوی، ج ۱۰، ص ۴۶.

تخفیفی، به عنوان صفت یادکرده و دیگر این که قالت نملةٌ در معنی نطق و سخن نمل به کار گرفته، در حالی که یک جملهٔ فعلیه است؛ و این از بدایع هنری مولوی است. جهان پیر و آسمان گوژپشت و ... اوصافی هستند که به پیری و دیرینگی جهان هستی دلالت دارند و مولانا با استعانت از این بلاغت «طاق کهن» را استعاره از جهان هستی و یا این عالم مادی آورده است.

لیک زین شیرین‌گیای زهرمند ترک کن تا چند روزی می‌چرند

۱۰۷۴/۴

این بیت تلمیحی است به آیهٔ ۳ سورهٔ حجر که می‌فرماید: ذَرْهُم یأکُلوا و یَتَمتّعوا و یُلهِهِمُ الاَمَلُ فَسوفَ یَعْلَمُون.

چنان‌که پیشتر نیز گفته شد، مولوی عناصر تصویری را کلیشه‌وار استخدام نکرده، بلکه علاوه بر نوگرایی و بدیع بودن آن‌ها به ارتباط درونی آن عناصر نیز توجه داشته است و باز باید گفت که در عین نو بودن و بدیع بودن آن عناصر.

در شعر حاضر، ترکیب پارادوکسی «شیرین‌گیای زهرمند» علاوه بر تازگی ترکیب و هنری بودنش، مستعارٌمنه است از نعیمِ به ظاهر لذت‌بخش دنیوی که کار و گزینش انسان‌های نابصیر است؛ لذا ایشان را به طور مضمر به دواب نیز تشبیه کرده که چریدن از ویژگی‌های آنان است. از این رو در آخر بیت می‌گوید: چند روزی بچرند.

سَعْیُکُمْ شَتّی، تناقض اندرید روز می‌دوزید و شب برمی‌درید

۲۵۶/۵

حق سبحانه و تعالی، در سورهٔ مبارکهٔ لیل، در سه آیهٔ آغازین، قسم یاد می‌کند: و الّیلِ اذا یغشیٰ و النّهارِ اذا تجلّیٰ و ماخَلَقَ الذَّکَرَ و الانثیٰ. و در جواب قسم می‌فرماید: اِنّ سَعْیَکُمْ لَشتّیٰ.

مولانا، به جهت اهمیتی که در عمق موضوعِ طرح شده وجود دارد، برای تثبیت مفهوم آن مهم، به ذکر جواب قسم بسنده کرده و به طور مسلم سه قسم پیشین را نیز پیش چشم داشته است. هم ذکر آیه و هم ذکر موضوع (تناقض اندرید) در نهایت ایجاز، و مصداق کامل «قلّ و دلّ» است.

وی در مصراع دوم از دو کلام کنایی استفاده کرده که در عین حال، الفاظ آن دو عبارت

به صورت متضاد در قرینهٔ هم قرار گرفته‌اند (روز با شب، می‌دوزید با می‌درید) که در اصطلاح اهل بدیع، صنعت مقابله خوانده می‌شود.

انفقوا گفته‌ست پس کسبی بکن　　زان که نبود خرج بی‌دخل کُهُن

۵۷۹/۵

در آیات متعددی به انسان‌ها امر شده است که از اموال خود انفاق نمایند، از جمله آیهٔ ۲۵۴ سورهٔ بقره، که می‌فرماید: یا ایها الّذینَ آمنوا اَنْفِقوا ممّا رَزَقْناکم.

کلام مولوی، علاوه بر آن‌که از یک غنای کامل روحی و فکری برخوردار است و هر گوشه‌ای از آن گنجینه‌ای از عرفان و حکمت و تعلیم ارزش‌هاست، نمونهٔ اعلای جمال‌شناسی و هنرنمایی شاعرانه نیز هست.

او عارف مجربی بوده که زندگی را تجربه کرده بود، لذا شعرش نیز روش بهتر و حیات معقول را تعلیم می‌دهد که گاهی برای نیل بدین مهم لازم است از زبان عوام یا فرهنگ و امثال آنان بهره جست که در مصرع دوم، صورت تمثیل‌گونه را مشاهده می‌کنیم که آن را با استادی تمام، بجا و مستحسن به کار برده است.

مولوی پس از بیت مذکور به شرح و بسط کلام الهی می‌پردازد که مبادا فهم نادرست و دریافت ناقص آیه موجب کج‌اندیشی شود و نتیجه عکس دهد:

گرچه آورد اَنفِقُوا را مطلق او　　تو بخوان که اِکسِبوا ثُمَّ انفِقُوا

پس کلوا از بهر دامِ شهوتست　　بعد از آن لاتُسْرِفوا آن عفتست

۵۸۱-۵۸۰/۵

همچو ابلیسی که گفت اَغْوَیتَنی　　تو شکستی جام و ما را می‌زنی؟

۴۰۶/۶

ابلیس، سرکشی خود را به گردن قضا انداخت و گناه خود را به خدا منسوب کرد و گفت: و قالَ فَبِما اَغوَیتَنی لَأَقعُدَنَّ لَهُم صِراطکَ المستقیم (سورهٔ اعراف، آیهٔ ۱۶).

از رموز سخنوری و فن خطابهٔ مولوی، آوردن مثال‌های مناسب است که گاهی به صورت مثل و گاهی به صورت عبارت پرمعنایی است که به علت بیان نغز و زیبا، حالت مثلی به خود گرفته است.

آوردن مثل، برای بیان مسائل غامض و مغلق، بسیار سودمند است. از این رو تمثیل در ادب فارسی جایگاه ویژه‌ای داشته و دارد. مولانای خطیب هم در این فن مهارت و استادی ویژه‌ای داشته است، لذا مصرع دوم این بیت را به عنوان مثل برای تأیید مفهوم مصرع اول ذکر کرده و معنی مصراع دوم را با معنی مصرع اول مساوی و معادل کرده است.

وجه شبهی که وی بین دو موجود متفاوت «انسان» و «ابلیس» جسته است، جالب است، به ویژه که وجه‌اشتراک آن دو به صورت مثلی در مصراع دوم آمده است.

واضح است که شعر عرصهٔ تخیل است و دامنهٔ خیال با مرزهای بی‌کرانگی پیوند می‌خورد؛ از این رو شاعر می‌تواند بسیاری از تناقضات را به توافقات، و تضادها را به تجانس‌ها بدل سازد و بسیاری از ممتنعات را در عالم خیال، ممکن و میسر سازد.

حق ز هر جنسی چو زوجین آفرید　　پس نتایج، شد ز جمعیت پدید

۵۲۳/۶

مصراع اول اشاره است به آیهٔ ۴۹ سورهٔ ذاریات که می‌فرماید: وَ مِنْ کُلِّ شیءٍ خَلَقنا زوجینِ لعلّکم تَذَکَّرون.

تأثیر موسیقی حروف در جذابی و زیبایی شعر، واضح‌تر از آن است که نیازمند شرح و بسط باشد. تناسب حروف، و به تبع آن همخوانی الفاظ، زیبایی ظاهری به شعر می‌بخشد تا مستمع را به سوی خود جذب کند و سپس سایر زیبایی‌های موجود در بیت را به فهم و ادراک او تزریق کند. تناسب حروف «ح، ج، چ» در کلماتِ حق، جنس، چو زوجین، نتایج، و جمعیت، این ویژگی هنری را در بیت ایجاد می‌کند تا خواننده را به سوی خود جلب کند و مفاهیم عالی‌تر اخلاقی و عرفانی را به سمع او برساند.

شاه لا تأسَوا علیٰ مافاتَکُم　　کی شود از قدرتش مطلوب گم؟

۵۵۶/۶

از سلطهٔ احدیت چیزی گم نمی‌شود، بنابراین آنچه از شما فوت می‌شود موجب ناراحتی شما نشود: لِکَیلا تأسوا علیٰ مافاتکُم و لاتَفرَحوا بما آتاکُمْ (سورهٔ حدید، آیهٔ ۲۳).

عرفان مولوی، عرفان مثبت و عاشقانه بوده است. از این طریق جز به عشق و محبت سخن نگفته و عمل نکرده است. وی در سراسر مثنوی، مخاطبان خود را به عشق و دوستی و

صلاح و رستگاری دعوت می‌کند و این که در این بیت به گناهکاران امید می‌دهد، خود گواه عادل است بر این مدعا.

اما او برای زینت بیشتر این کلام الهی در نظر عامهٔ مردم، به هنرنمایی عرفانی و شاعرانه نیز متوسل شده و آیهٔ مورد نظر را به «شاه» مانند کرده تا احاطه و تسلط آیه و صاحب آیه را برای شنوندگان مسجل و محقق کند.

تشبیه از رایج‌ترین و مشهورترین عناصر بلاغی است که امکانات هنروری و هنرنمایی را برای شاعران آماده‌تر و بیشتر می‌کند. بهترین تشبیه را آن تشبیهی دانسته‌اند که جهات اختلاف، میان طرفین آن، بیشتر و رابطه مشبه و مشبه‌به، بسیار دور باشد، زیرا این کار نشان می‌دهد که شاعر هنرمند نسبت به ارتباطات موجود میان عناصر طبیعت و اشیا حساس‌تر است و حقایق پنهان از چشم و ادراک عامهٔ مردم را بهتر و عمیق‌تر ادراک می‌کند.

تشبیه بلیغِ «شاه لاتأسوا» از این قسم است، زیرا رابطهٔ لاتأسوا و شاه هرچند خالی از حقیقت نیست، ولی خیال فعال و هنرمند مولوی، بین آن دو پیوندی برقرار کرده و آن‌ها را به هم مانند کرده است.

کتابنامه

۱. انوار البلاغه، به کوشش علی غلامی‌نژاد، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۷۶.

۲. تفسیر و نقد و تحلیل مثنوی مولوی، محمدتقی جعفری، انتشارات اسلامی، تهران، ۱۳۶۷.

۳. دیوان غزلیات صائب تبریزی، به اهتمام محمد قهرمان، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.

۴. زیباشناسی، مهرانگیز منوچهریان، تهران، ۱۳۶۸.

۵. سرّ نی، عبدالحسین زرین‌کوب، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۶۴.

۶. غزلیات شمس تبریزی، به کوشش بدیع‌الزمان فروزانفر، انتشارات امیرکبیر، تهران.

۷. کشف‌الاسرار و عدة‌الابرار، ابوالفضل رشیدالدین میبدی، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۷۱.

۸. مثنوی مولوی، به کوشش نیکلسون، انتشارات علمی، تهران.

۹. مولوی و جهان‌بینی‌ها، محمدتقی جعفری، انتشارات بعثت، تهران.