نگاهی به آثار شعری جامی

دکتر رضا اشرف‌زاده

(دانشگاه آزاد مشهد)

شیخ نورالدّین عبدالرحمان جامی (تولد ۲۳ شعبان ۸۱۷ه‍/۷ نوامبر ۱۴۱۴ م، وفات ۱۸ محرم ۸۹۸/نوامبر ۱۴۹۲ در هرات)[۱] بدون شک از نام‌آورترین عارفان و شاعران قرن نهم هجری است که نه‌تنها مورد توجّه صوفیان زمان خود و رئیس یکی از فِرقِ این طایفه بوده،[۲] که موردنظر و اقبال پادشاهان و وزیران روزگار خود ـ چه در ایران و چه در عثمانی ـ نیز بوده است.

آنچه مسلّم است این است که جامی وارث تصوّف و عرفانی هفتصد ساله و شعری ۶۰۰ ساله است که هردو در قرن نهم به نوعی دچار رکود و ایستایی و به تعبیری دیگر، گرفتار انحطاط شده بودند خصوصاً تصوّف و عرفان، که از زمان حملهٔ مغولان به ایران ـ قرن هفتم ـ با همهٔ گستردگی و توسّعی که پیدا کرد، از درون پوسیده و کم‌محتوا شد و دیگر از آن شورآفرینی‌های بایزید بسطامی و حسین منصور حلاج و شیخ اشراق و عین‌القضات همدانی... اثری و نشانی دیده نشد.

برخوردهای جدال‌آمیز فرقه‌های گوناگون صوفیه، همراه با ادعاها و شطحیات بی‌اساس و غرورآمیز گروهی از صوفیان، اصلِ روش آنها را مورد انتقادِ آگاهان روزگار ـ حتی عارفان دل آگاه ـ قرارداد چنان که، حافظ شیرازی، شاعر قرن هشتم، با لحنی آمیخته به خشم و نفرت، می‌سراید:

صوفی نهاد دام و سرِ حقّه باز کرد بنیاد مکر با فلک حقّه باز کرد[۳]

یا:

کجاست صوفیِ دجال چشم‌ملحد شکل بگو بسوزا که مهدی دین پناه رسید[۴]

و جامی نیز، تقریباً با همین لحن، از آنها یاد می‌کند:

حذر از صوفیان شهر و دیار همه نامردمند و مردم‌خوار
هرچه دادی به دستشان، خوردند هرچه آمد ز دستشان کردند
کارشان غیر خواب و خوردن، نی هیچشان فکر روز مردن، نی
ذکرشان صرف، بهر سفرهٔ آش فکرشان صرف، در وجوه معاش[۵]

از محتوای اشعار عارفی صاحبدل چون جامی به صراحت می‌توان فهمید که او تمامی وجود خود را به عرفان نسپرده است، و به اعتباری می‌توان گفت که سال‌های بسیار در حقانیت فِرَقِ تصوّف عقایدی شک‌آلود داشته است و شاید یکی از عللی که موجب شدند که جامی در سال‌های آخر عمر تن به رهبری فرقهٔ نقشبندیه داد، همین باشد،[۶] و اگر این بیت را:

عطای عشق بسیار است، دردا کز آن بسیار ما را اندکی نیست[۷]

حمل بر تواضع عارفانه نکنیم، نشانهٔ عجز او در دریافت حقایق، خواهیم دانست.

کتاب *نفحات‌الانس* جامی، از سویی نشان دهندهٔ تعصبّ جامی به فرقهٔ نقشبندیه و از سوی دیگر، نمایندهٔ روح سرگردان و ناباور اوست که در مثنوی *سلسلة‌الذهب* به احتراق مبدّل می‌شود. در بسیاری از شعرهای این دفتر، شکوهٔ او را از صوفیان ریایی می‌بینیم.[۸] انتقاد جامی از اینان چونان فریادی است که شاید سال‌های سال، به گوش بسیاری نرسیده است. امّا نگرشِ او و سپس داوریّش نشان می‌دهد که تا چه اندازه بسیاری از انسان‌های آن زمان، از "عرفان" ـ که مسأله‌ای ارزشمند و در حد متعالی روح بشری است ـ سپری درست کرده بودند و از سادگی و صفای مردم به سود خویش بهره می‌جستند.

جامی از دیدگاه عرفان، به گروهی تعلّق دارد که پیوسته می‌جویند و نمی‌یابند، عاشقانه عشق می‌ورزند ولی همیشه شکّی ذاتی آزارشان می‌دهد و همین شک است که نمی‌گذارد تا به هدف بزرگی که در جست وجوی آنند، دست یابند و در نتیجه یا از تلاش بازمی‌مانند و یا بناچار، اعلام می‌کنند که هدفشان پوچ و نادرست است، زیرا که شک دائمی ایشان را از جستن و یافتن حقیقت دور می‌کند.

به نظر می‌رسد که جامی، نسبت به تصوّف، در سراسر عمر، گرفتار این شک بوده است و بهترین دلیل بر این مدّعا، شعرهای خود او و سپس تذکره‌هایی است که از قول او، برخی از عقایدش را بیان کرده‌اند و در همین تذکره‌هاست که می‌توانیم از چگونگی قضاوت و تفکّرش نسبت به تصوّف و صوفیان آگاه شویم. در کتاب *رشحات* نقل شده که روزی شخصی از جامی پرسید: «علّت این که شما ما را کمتر به عرفان تشویق می‌کنید، چیست؟» و جامی در پاسخ می‌گوید: «انگار که یکدیگر را مدّتی دیگر هم بازی دادیم».[9]

در سراسر کتاب *نفحات الانس* نیز خواننده با یک راوی، که هیچ نظری دربارهٔ عارفان و گفته‌های آنان ندارد، روبه‌روست، در حالی که می‌توانست با بیان نظریاتش، ما را به این نتیجه برساند که او نیز چون عطّار نیشابوری، جلال‌الدین محمّد مولوی و شمس‌الدّین محمد حافظ شیرازی و... به حقیقت عرفان دست یافته است.

از جهت شعر و شاعری نیز جامی نتوانسته است از چنبرهٔ زمان خود بجهد و خود را از روحِ مسلّط بر روزگار خود، بیرون بکشد.

در قرن نهم، بر اثر توجّه امیران و شاهزادگان تیموری و وزیران صاحب ذوقی چون امیر علیشیر نوایی بازار شعر و شاعری، رونق بسیار یافت و شاعران بسیار ظهور کردند، که نه شهرت چندانی به دست آوردند و نه توانستند صاحبِ سبکی نو و تازه در شعر و شاعری شوند. امیرعلیشیر نوایی، در تذکرهٔ *مجالس‌النفایس*[10] می‌گوید در رُبع آخر قرن نهم قریب ۱۳۲ شاعر می‌زیسته‌اند و البتّه این عدّه، تنها در خراسان و ماوراءالنهر زندگی می‌کرده‌اند.[11] دولتشاه سمرقندی هم شرح حال ۴۲ تن از مشهورترین شعرای زمان را آورده است. این شیوع و انتشار شعر منحصر به طبقه‌ای خاص نبوده، بلکه در میان همهٔ طبقات اجتماعی، اعم از دانشمندان و مردم عامی و امیر و سلطان و وزیر، رایج بوده است و به قول دولتشاه سمرقندی: «هرجا گوش کنی زمزمهٔ شاعری است و هرجا نظر کنی لطیفی و ظریفی و ناظری است... و گفته‌اند که هر چیز بسیار شود، خوار شود».[12] و این خود از جملهٔ عوامل انحطاط و رکود شعر در این دوره است. علّت دیگر این رکود را باید در تأثیر شدید شکست‌های روحی که بر اثر شکست‌های پی در پی و رنج‌های زمان، روح اجتماعی را فراگرفته بود، جست وجو کرد. چه، وقوع حوادث و مصائبی که خاطر ایرانیان را سخت آزرده می‌ساختند و دردمندی خاصّی ـ که مناسب سرودن شعر است ـ در این دوره، فراهم بود.

در روان‌شناسی فردی و روان‌شناسی اجتماعی، این امری بدیهی است که هرگاه فرد

یا گروه و یا جامعه‌ای مواجه با شکست‌هایی شود و روح آزادگی و استقلالشان دستخوش شکست و تلخکامی گردد و نتوانند به شکل طبیعی تمایلات خود را ارضاء کنند و از طریق متعارفِ "برون گرایی" اقناع نگردند، به "درون گرایی" پناه می‌برند و در خیال‌پروری فرو می‌روند، و از اَعمال مستقیم و مثبتِ خارجی ـ که انجام آنها در توانشان نیست ـ دور می‌شوند، در درون خود، دنیایی خیالی، موافق با خواسته‌هایشان می‌سازند و کارهای اجتماعی و فعّالیت‌های جمعی برای بِه‌سازی اجتماع را به نشست‌های منفی در صومعه‌ها و خانقاه‌ها، تبدیل می‌کنند. قرن نهم، چنین وضع و حالی دارد، و به همین جهت است که از سویی، تصوّف و خانقاه‌گرایی رشد می‌کند و از سوی دیگر، شعر به نوعی تقلید کورکورانه از گذشته و گذشتگان می‌پردازد. در یک کلام، باید گفت که در این دوره «شعر تقلید است، تا جایی که شاعر، گاه فقط کلمات یک بیت یا غزل یا قصیده را عوض می‌کند و آن را ارائه می‌دهد».[۱۳] به همین جهت، کوشش ذهنیِ شاعر در یافتن تعابیر و مضامین تازه به جایی نمی‌رسد و تنها با روی آوردن به اعنات‌ها و لزوم مالایلزم‌ها یا معمّا و چیستان‌گویی خود را از قید نوآوری و پرش ذهن و عاطفه خلاص می‌کند و شعر را از سادگی و صداقت ـ که جوهرهٔ اصلی شعر هستند ـ بیرون می‌آورد و آن را به پستی و انحطاط و تکلّف و تصنّع می‌کشاند.

شیخ عبدالرحمان جامی نیز از این قاعده مستثنیٰ نیست، امّا مقام او، به عنوان رئیس فرقهٔ نقشبندیه و همچنین نزدیکی او به دربار و درباریان، شعر او را برجسته کرده و بیشتر از دیگران نام‌آور و شهره شده است.

با بررسی کوتاهی در مجموعهٔ آثار شعری جامی ـ اعم از قصیده و غزل و رباعی و قطعه و مثنوی‌های هفتگانهٔ *هفت اورنگ* ـ خوانندهٔ آگاه متوجّه می‌شود که او در هیچ یک از قالب‌های شعری چندان موفّق نبوده است و اگرچه گاه در بعضی از غزلّیات و یا قصیده‌هایش لحظات درخشانی به چشم می‌خورند لیکن شاعر خوب، شاعری نیست که تنها رگه‌هایی اصیل و ناب، درکلِّ شعرهایش دیده شود. محتوای بیشتر غزل‌های جامی یا وام از تفکّر و احساس شاعران بزرگ پارسی‌گوی است، یا به کلّی سُست و نارساست و فقط در غزل‌هایی که بعدها آغازی بر سبک هندی شدند، تازه‌گویی و باریک‌اندیشی‌هایی دیده می‌شود. یکی از غزل‌هایی که از زیباترین و عارفانه ترین غزل‌های اوست ـ با مطلعِ:

بودم آن روز در این میکده دُردکشان که نه از تاک نشان بود و نه ازتاک نشان[۱۴]

انتحالی صریح از غزل مولوی است با مطلع:

پیش‌ازآن‌کاندرجهان‌باغ و می وانگور بود از شراب لایزالی جان ما مخمور بود[15]

است که مولوی، در مثنوی معنوی نیز همین مضمون را آورده است که:

پیشتر از خلقت انگورها خورده مَی‌ها و نموده شورها[16]

پیام قصیده‌هایش نیز چون بسیاری از غزل‌هایش، یا تکراری و نارساست و یا درگیری‌های سُست با پندیات و نصایح معلوم، و این مسلّم است که اکثر آنها تأثیر مثبت در اذهان نداشته‌اند.[17] و این مبالغه‌آمیز نیست زیرا که در هیچ‌یک از تذکره‌ها و آثار معاصرینش، او را شاعری غزل‌گو یا قصیده‌سرا نگفته‌اند.

در مورد رباعیاتش نیز باید گفته شود که رباعی، در شعر جامی، حاشیه‌ای است بر متن، خاصّه این که رباعی، مشکل‌ترین شِکل شعر، از میان شکل‌های مختلف شعر کلاسیک فارسی است، زیرا که شاعر مجبور است که اندیشه و پیامی رسا را در قالبی بسیار محدود و فشرده و با استفاده از کمترین واژه‌ها پرداخت کند. بسیاری از شاعران گذشته، در رباعی طبعی آزموده‌اند که تنها خواجه عبدالله انصاری، عمرخیامی نیشابوری و عطّار نیشابوری هستند که رباعی را به بهترین وجه، شناخته‌اند و توانسته‌اند به جوهرهٔ اصیل رباعی دست یابند و موفّق شده‌اند بهترین نمونهٔ رباعی را در شعر پارسی بسرایند و به اعتباری آن را به تکامل برسانند. از میان این چهارنفر، عطّار نیشابوری عمداً مجموعه‌ای از رباعیاتش را در مجموعه‌ای فراهم آورده و مختارنامه نام نهاده است که دسته‌ای از این رباعیات، با محتوای عارفانه، صورت کمال یافتهٔ رباعی و نمونه‌ای از بهترین رباعیات در شعر فارسی است، مانند این رباعی:

گر دل گویم، به پای غم بس افتاد ورجان گویم، به عشق سرمست افتاد

می‌شست‌به‌خون‌دیده، دل، دست‌از جان دل نیز چو خونِ دیده بر دست افتاد[18]

امّا آن کس که با رباعی فارسی آشناست از شنیدن کلمهٔ «رباعی» نامِ خیام در ذهنش تداعی می‌شود، و احیاناً چند رباعی از رباعیات او را هم به یاد می‌آورد. تجربه نشان داده است که فقط شاعرانی نامدار و جاودانه شده‌اند و شعرشان از نقب قرون و اعصار گذشته و در قشرهای مختلف جامعه نفوذ کرده است که راهی مستقل و شکلی خاص را در هنرشان شروع کرده‌اند و ادامه داده‌اند.

بزرگترین علّت عدم تعالیِ جامی سرگردانی اوست درصور مختلفِ شعر، و رباعیِ جامی نمونه‌ای از رباعی متوسط و تکامل نیافته است، خاصّه این که جهان‌نگری جامی،

محدود و نگرشش آنی، گذرا و چه‌بسا ناپخته است. به این رباعی توجّه شود:

هستم زعلایق جهان، آزاده دارم همه اسباب طرب، آماده
اشعار، ندیم و کسبِ دانش، معشوق دفتر، دف و کلک، نی، سیاهی، باده[19]

محتوای رباعیات جامی، به واسطهٔ بی‌حوصلگی و جدّی نبودنِ نفس آن، ضعیف و سطحی است و با تصوّر و شناختی که ما به واسطهٔ وجود رباعیاتِ خیام از حال وهوای رباعی داریم بی‌گمان رباعی جامی برایمان نارسا و کم‌عمق است و پیامِ رباعیات اکثراً همان مضامین غزل‌ها و قصیده‌های اوست. اما *هفت اورنگ* جامی[20] همچون مخروطی است که *لیلی و مجنون* و *یوسف و زلیخا* در رأسش قرار دارند و پنج مثنوی دیگر او، به موازاتِ هم، ضلع‌های این مخروط راکامل می‌کنند. البتّه اگر جامی فضای شعری این دو مثنوی را در پنج مثنوی دیگر رعایت می‌کرد، و اصولاً اساس مثنوی‌هایش را دگرگون می‌نمود، یکی از چهره‌های درخشان شعر پارسی به حساب می‌آمد و نامش در کنار سعدی و حافظ و فردوسی و عطّار و مولوی و... جای می‌گرفت. با این حال هرچند که چنین نکرد و چنین نشد، لیکن باز هم باید گفت: که جامی شاعر مثنوی است. هیچ‌یک از صورت‌های شعری دیگر او را نمی‌توان با مثنوی‌هایش مقایسه کرد.

لیلی و مجنون با آن که قدم به قدم، اقتباسی است از داستانِ نظامی، لیکن صورت واقعگرای جالبی به خود گرفته است. جامی در طولِ قصّهٔ *لیلی و مجنون* کوشیده است تا بین یک حکایتِ شاعرانه و تقریباً به دور از واقع، و عشق خاکی و زمینیِ آدمیان، پلی ایجاد کند و برای ساختنِ این پل از ایجاد سیر منطقی عاشقانه سود برده است. زاویه‌ای که جامی از آن جا به آدم‌های قصّه‌اش می‌نگرد کاملاً با نقطهٔ دید نظامی متفاوت است، و این، شگفتی‌آور نیست، زیرا که می‌دانیم که محیطی که شخصیتِ شعری جامی را پی‌ریزی کرده است با زمان و مکانی که نظامی را پرورانده، فرسنگ‌ها فاصله داشته است.

لیلی و مجنون جامی، از لحاظ صورت و لفظ هرگز به پای منظومهٔ نظامی نمی‌رسد، امّا به اعتبار داستانی عاشقانه، از همه گونه نمادها و استعارات ظریف و نیز منطقی شاعرانه مالامال است. مثنوی *سلسلة‌الذهب* در قیاس با سایر مثنوی‌های *هفت اورنگ* ضعیف‌ترین تجربهٔ جامی در سرودن مثنوی طولانی است، لیکن همین نارساترین مثنوی، قصّه‌ای است که از نظرگاه عاطفی دارای لطیف‌ترین و دقیق‌ترین احساسات عاشقانه، و به اعتبار زبان نمایانگر زیباترین صورت شعری است. این حکایت، داستان

عشق «عُیینه وریا»ست،[۲۲] که اصل آن را جامی، از یک قصّهٔ عربی قدیمی اقتباس کرده است. این روایت غم‌نامه‌ای است که به واسطهٔ فضای غمگنانه‌اش با بیشتر داستان‌های عاشقانهٔ جهان پهلو می‌زند.

سَبحة‌الابرار و *تحفة‌الاحرار* دو مثنوی دیگر جامی هستند که در قیاس با دو مثنوی *یوسف و زلیخا* و *لیلی و مجنون* ضعیف و غم‌انگیزند. این دو مثنوی پر از حکایاتِ کوچک و بزرگند، امّا برخی از این حکایات با سهل‌انگاری انتخاب و پرداخت شده‌اند به طوری که جامی را از شعر ـ به معنای هنری آن ـ دور کرده‌اند و به نظمی فرمایشی و کلیشه‌وار گرفتار کرده‌اند. پند و نصیحت صفت مشخصّهٔ این دو مثنوی است و اصولاً اکثر حکایاتی که در این دو کتاب آمده‌اند بر محور پند و پند عارفانه دور می‌زنند. برخی از این حکایات هیچ ارتباطی با اصلِ آنچه جامی می‌خواسته است بگوید، ندارند. به این معنی که تمثیل‌هایی که به کار رفته‌اند یا به کلّی پرت و بی‌ربطند و یا آن قدر ضعیفند که هیچ معنا و مفهومی را به ذهن خواننده متبادر نمی‌کنند،[۲۳] مگر بیت‌های پایان که ناگهان معلوم می‌دارند که مراد از مقدّمه‌پردازی‌های نارواِی او چه بوده است.

جامی مثنوی *تحفة‌الاحرار* را در شصت و چندسالگی[۲۴] سروده و با آن که در چنین سنّی در اوج تجربهٔ شعری خود بوده است باز هم بدین‌گونه به نفی شعر می‌پردازد:

شعر، اگرچه هنرِ دیگر است　　شمّه‌ای از عیب به شعر اندر است
شعر، که عیبش زمیان سرزند　　همّت پاکانش، قلم در زند
در فتدت گه‌گهی اندیشه‌اش　　کوش، که چون من نکنی پیشه‌اش![۲۵]

او در طول مثنوی *خردنامهٔ اسکندری* کُلّاً ناموفق و ناتوان است، زیرا که در سراسر حکایاتش سهل‌انگاری و آسان‌گیری و سطحی گرفتن مطلب، از خصوصیات برجستهٔ اوست و برای خوانندهٔ علاقه‌مند این سؤال پیش می‌آید که: «چرا شاعری که می‌تواند مثنوی‌های برجسته‌ای چون *یوسف و زلیخا* و *لیلی و مجنون* بسراید، چنین حکایات سست و نارسایی سروده است». لیکن در همین مثنوی نیز لحظات درخشانی دیده می‌شود که گاه شگفتی آورند و از این لحظات، اگرچه زودگذر ـ وگاه آنی هستند برمی‌آید که جامی در پرداخت آنها هم شاعری هوشیار و هم متفکّری بیناست که از راه ارتباط منطقی، داستان را پیش می‌برد و نتیجه می‌گیرد.[۲۶] از جملهٔ لحظات درخشان دیگر در این مثنوی، «ندبه‌های ده حکیم»[۲۷] است پس از مرگ اسکندر که از بیانی قوی برخوردار است. جامی در سرودن این ابیات، روح شاعرانهٔ خود را حفظ کرده و عمیقاً تحت‌تأثیر

حکایت قرار گرفته است، و بعضی ابیاتِ واقعاً جالب توجّه سروده است. مثلاً این بیت از ندبهٔ حکیم سوم:

چـــنان رفت کـز وی اثـر هـم نـماند اثر خود چـه بـاشد؟ خـبر هـم نـماند[۲۸]

از خصوصیات بارز و مشخص جامی در پرداخت مثنوی‌ها پند و اندرزی است کـه بارها و بارها قویّاً به چشم خواننده می‌خورد و اگر مثنوی‌هایِ او به فضای شـعرِ نـاب دست نمی‌یابند و بیشتر به نظمی رسا می‌مانند تا شعری زیبا، علتش این است که او در همه جا تلاش کرده است که به نحوی از آن نـتیجه‌گـیری اخـلاقی کـند، در حـالی کـه می‌دانیم که هنر اصیل هنری است که هیچ غایت و هدفِ از پیش تعیین شده‌ای را دنبال نکند و شعر راستین نیز شعری است که خواننده بی‌آن که متوجّه باشد، به پیام شعری شاعر پی ببرد، البتّه بـا تـوجّه بـه زمـانِ جـامی، شـاید بـه او حـق بـدهیم کـه هـمه جـا نصیحت‌گویی را شعار خویش سازد، چه او بـه هـر صـورت، رئـیس طـایفهٔ نـقشبندیه است،[۲۹] و یک شیخ یا پیر باید پند بدهد. و شاید یکی از علل شهرت بیش از حدّ جامی همین قطب زمان بودنش باشد، چه کسـانی هـمچون شـاه نـعمةاللّـه ولی، کـه شـعری نه‌چندان به معنیِ هنر و حتّی در بعضی مواقع نظمی سُست، دارند، به واسـطهٔ قـائد و مرشد بودن طرف توجّهند و شهرت دارند و شعرشان، هرچند نظم‌تر، خوبتر و بهتر.

و جامی نیز نمی‌تواند از این قاعده، مستثنیٰ باشد. آنچه می‌توان گفت این است که جامی اگر در قصیده‌ها و غـزل‌ها و ربـاعیاتش، زیـاده‌گـویی نـاتوانـی است، در بیشتر قسمت‌های مثنوی‌هایش، تحلیل کنندهٔ آگاهی است و زیاده‌گویی او واجب و ضروری است، البتّه این تحلیل و زیبایی، اوّل در مثنوی *لیلی و مجنون* و بعد در مثنوی *یوسف و زلیخا* بیشتر و بهتر است. نکتهٔ قابل توجّهی که در مثنوی *یوسف و زلیخا* می‌توان دید، قدرت توصیف است، همهٔ صحنه‌هایی که به وسیلهٔ واژه‌ها، در ایـن مـثنوی پـرداخـته شده‌اند، زنده و گویا و قابل لمس هستند. توصیفِ جامی از حدِّ بیان واقعگرا گذشته و می‌توان گفت که به نوعی «نورئالیست» شده است. در تصویرهای روشـن و زنـده‌اش، اجسام و اشخاص، با دقّتی عجیب شکل گرفته‌اند آن‌سان کـه مـی‌توان گـفت کـه او در پرداخت صحنه‌ها نقاشِ ماهری است که هیچ‌چیز از نظرش دور نمی‌ماند، به طوری که بافت کلّی این صحنه‌ها، خواننده را بیشتر به فضای موردنظر نزدیک می‌کند و در کمتر قسمتی به خواننده، احساس تصنّع دست می‌دهد، یا خواننده نمی‌توانـد ردپـای خـود

شاعر را بر این صحنه‌ها ببینند. چه که به یاد دارد که این صحنه‌ها، به فضایی عاشقانه تعلّق دارند، و به همین جهت است که تصویرها و نمادهایی که برای نقاشیِ صحنه‌ها به کار می‌گیرد، رنگی عاشقانه، همراه با چاشنی غمگنانه دارند. مثلاً، پس از افگندن طرح عشقِ زلیخا، صحنهٔ جان دادنِ زلیخا را به طرز رقّت‌آور و مؤثّری تشریح می‌کند. این صحنه، پایان تراژدی غم‌انگیزی است که تقریباً شبیه به زاری و جان‌کندنِ مجنون، بر گور لیلی است.[۳۰] در این صحنه، زلیخا، نخست چشمان خود را برمی‌کند و بر خاک می‌اندازد و با زیباترین کلام، می‌سراید:

چو باشد از گلِ رویت جدا، چشم چه کار آید در این بستان مرا چشم؟

و سپس:

چون آن مسکین زتابوتش جدا ماند دو بادام سیه بر خاک افشاند
به خاکش روی خون آلود بنهاد به مسکینی زمین بوسید و جان داد[۳۱]

از این گونه صحنه‌های زیبا در این مثنوی فراوان است.

به هر صورت، دریافت شعری جامی، روی هم رفته، خوب است ولی پرداختِ او در قوالبِ گوناگون متفاوت است، و به اطمینان می‌توان گفت که مثنوی‌های *یوسف و زلیخا* و *لیلی و مجنون*، جامی، از فکری شاعرانه و پرداختی منطقی‌تر برخوردارند. با این همه، این آخرین شاعر بزرگ سبک عراقی، در پیشْ صفِ دیگر شاعران همعصر خودش جای دارد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

یادداشت‌ها

۱. ادوارد براون، تاریخ ادبی ایران، ترجمهٔ علی‌اصغر حکمت، تهران، ۳/۹۶۲.

۲. رئیس فرقهٔ نقشبندیه بوده است (رک. رشحات عین‌الحیات، فخرالدین علی بن حسین واعظ کاشفی، به کوشش علی‌اصغر امینیان، بنیاد نیکوکاری نوریانی، تهران، ۲۵۳۶، ص ۱۱۰ به بعد).

۳. حافظ شیرازی، دیوان، محمد قزوینی ـ دکتر قاسم غنی، نشر محمّد، تهران، ۱۳۶۸، ص ۸۱.

۴. همان، ص ۱۶۰.

۵. جامی، مثنوی، هفت اورنگ، «سلسلة‌الذهب»، مرتضی مدرس گیلانی، چ دوم، تهران، ص ۱۲۶.

۶. رضازادهٔ شفق، تاریخ ادبیات ایران، تهران، انتشارات علمی، ۱۳۴۱.

۷. جامی، دیوان کامل، ویراستهٔ هاشم رضی، انتشارات پیروز، تهران، ص ۲۳۲.

۸. هفت اورنگ، ص ۱۲۶ به بعد.

۹. رشحات عین الحیات، ۲/۴۴۹.

۱۰. میرعلیشیرنوایی، تذکرهٔ مجالس‌النفایس، علی‌اصغر حکمت، چ اوّل، کتابخانهٔ منوچهری، ۱۳۶۳، ص ۵۶ به بعد.

۱۱. احسان یارشاطر، شعر فارسی در عهد شاهرخ، ص ۵۷.

۱۲. دولتشاه سمرقندی، تذکرة‌الشعرا، به همّت محمدرمضانی، کلالهٔ خاور، تهران، ۱۳۳۸، ص ۱۰.

۱۳. شعر فارسی در عهد شاهرخ، ص ۸۸.

۱۴. دیوان کامل جامی، ص ۵۹۱.

۱۵. مولانا جلال‌الدّین محمّد مشهور به مولوی، کلیّات شمس، چ اوّل، کتابخانهٔ منوچهری، ۱۳۶۳، ص ۵۶ به بعد.

۱۶. مولوی، مثنوی، استعلامی، زوّار، تهران، ۱۳۶۲، ۱۷/۲.

۱۷. مقایسه شود با قصیدهٔ معروف سنایی غزنوی و تأثیر این قصیده در اذهان، با مطلع:

مکن در جسم و جان منزل، که این دون است و آن والا
قدم زین هردو بیرون نِه، نه این جا باش و نه آن‌جا

(دیوان سنایی غزنوی، مدرس رضوی، انتشارات سنایی، تهران، ص ۵۱).

۱۸. اشرف‌زاده، رضا، گزیدهٔ رباعیات عطّارنیشابوری: مختارنامه، انتشارات اساطیر، تهران ۱۳۷۷، ص ۱۵۱.

۱۹. جامی، دیوان کامل، ص ۸۳۵.

۲۰. جامی، هفت اورنگ.

۲۱. همان، ۲ـ۳۰۹.

۲۲. همان، ص ۲۳۰ به بعد.

۲۳. مانند حکایت زشت‌رویی که خریدار کور یافته بود، ص ۴۰۵ و حکایت آن متکلّم و صوفی، ص ۴۷۰ و...

۲۴. علی‌اصغر حکمت، جامی، انتشارات توس، تهران، ۱۳۶۳، ص ۱۹۴.

۲۵. هفت اورنگ، ص ۴۴۰.

۲۶. مانند جواب نوشتن مادر اسکندر، ص ۱۰۰۸ و حکایات ص ۹۷۱ و ۹۷۵ و...

۲۷. هفت اورنگ، ص ۱۰۰۰.

۲۸. همان، ص ۱۰۰۱.

۲۹. علی‌اصغر حکمت، جامی، ص ۶۷ به بعد.

۳۰. نظامی گنجوی، لیلی و مجنون، وحید دستگردی، مطبوعاتی علمی، تهران، ص ۲۵۴ به بعد.

۳۱. هفت اورنگ، ص ۷۳۵.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی