دو فصلنامه علمی ـ تخصصی عـلامه
سال دوازدهم ـ شماره پیاپی ۳۶
بهار و تابستان ۹۱

هنر و منبع الهام هنری مولانا جلال الدین*

مجدالدّین کیوانی **

چکیده

محور این نوشتار یک فرض و یک پرسش است و سپس پاسخی موقت به آن پرسش که می‌تواند جای حرف داشته باشد. میان طرح فرض و پرسش فاصله‌ای نسبتاً طولانی است که شکیبائی خواننده را می‌طلبد؛ امیدوارم از من دریغ ندارد.

فرض: جلال‌الدین محمد یک هنرمند است. البته هنرمندیِ مولانا را نگارنده نه در مقام فردی متخصص بلکه به عنوان علاقمندی معمولی، مطابق با ضوابطی که برای خودم دارم و از قدیمی‌ترها آموخته‌ام، ارزیابی می‌کنم. خبر ندارم که هنر این بلخی زادگاهِ قونوی موطن، چگونه و تا چه حد با معیارهای کارشناسان امروزینهٔ هنر منطبق است. نگارنده مطابقِ آنچه سنتاً "هنر" تعریف شده و با توجه به آنچه از هنر سر در می‌آورم، مولانا را هنرمندی چند بُعدی می‌بینم.

کلیدواژگان: **مولانا،هنر،الهام هنری،موسیقی،تصویرگری،سخنوری.**

---

* تاریخ دریافت : ۹۱/۲/۱۰ تاریخ پذیرش: ۹۱/٤/۲۰

** استاد بازنشسته دانشگاه تربیت معلم؛عضوشورای علمی مرکزدائره المعارف بزرگ اسلامی
m2keyvani@yahoo.com

وجوه هنری مولانا

مولانا مخصوصاً در سه حوزه شاخصیتی به تمام دارد: موسیقی، تصویرگری و سخنوری .

الف- موسیقی

بی‌گمان جلال‌الدین با علم موسیقی نظراً و عملاً آشنائی داشته، و در سروده‌های خود بارها و بارها اصطلاحات و مفاهیم موسیقی را به کار گرفته است. استاد فروزانفر در مقاله‌ای تصریح می‌کند که مولانا از موسیقی نیک آگاهی داشته، و رباب می‌نواخته و "حتی در رباب اختراعی داشته" است (فروزانفر، ۱۳۵۱: ۳۳۳)، و این اشاره‌ای است به گزارش مؤلف *مناقب العارفین* که می‌نویسد حضرت مولانا، که به نی و رباب علاقهٔ خاصی داشته است، دستور می‌دهد چهار "خانه" یا گوشهٔ این ساز را به شش خانه افزایش دهند (۸۸/۱). اینکه سلطان ولد، پسر ارشد مولانا، یکی از مثنوی‌های خود را *رَباب نامه* نامیده است، نمی‌تواند متأثر از علاقهٔ پدرش به این ساز نبوده باشد. در غزلی با مطلعِ :

ای چنگ! پرده‌های سپاهانم آرزوست وی نای ! نالهٔ خوش سوزانم آ رزوست

مولانا لااقل از پانزده اصطلاح موسیقی، مانند "حجاز"، "عراق"، "بوسلیک"، "حسینی" و "پرده" نام می‌برد، و در بیتی از همین غزل می‌گوید:

این علم موسقی برِ من چون شهادت است چون مؤمنم شهادت وایمانم آرزوست

اینها و اشارات متعدد دیگر مولانا به موسیقی و نیز مضامین عمیقی که با این اصطلاحات می‌آفریند، پیوند او را با موسیقی از حد آشنایی علمی و عملی فراتر می‌برد؛ موسیقی در عالم روحانی و سلوک معنوی او نیز نقش کارسازی ایفا می‌کند.

فضای موسیقائی شعر مولانا، به ویژه در غزلیاتِ او کم نظیر است. *دیوان شمس* تنها به معنای "کلامِ به نظم در آمده" طبق ضوابط علم عروض نیست. این هست و چیزی به مراتب فراتر از این نیز؛ *دیوان شمس* هم منظومه‌ای شعری هم منظومه‌ای موسیقائی است. عناصری در این منظومهٔ موسیقایی وجود دارد که کمتر مدیون علم عروض و بیشتر بدهکار طبع استثنائی شاعر است *دیوان شمس* پنداری یک تالار موسیقی است که در هر گوشه‌اش گروهی به نوازندگی سرگرمند. تا آنجا که به منظومهٔ شعری مولانا مربوط می‌شود، بسیاری از شاعران دیگر شاید کمابیش هم طراز او باشند، ولی حتی بهترینشان به پای منظومهٔ موسیقائی او نمی‌رسند. موسیقی شعر او از لونی و سنخی دیگر است. بدیهی است که اوزان عروضیِ مورد استفاده در غزل‌های جلال-الدین خود به یک معنا- در کنار مبنای عروضی- مبنای موسیقائی دارد؛ منتها موسیقی در شعر او نقشی بس وسیع‌تر و اساسی‌تر ایفا می‌کند. با روح پر تلاطم، هیجان‌های عاطفی و انفعالات نفسانی که او داشته، موسیقی بهترین وسیله برای اظهار آن حالات بوده است. موسیقی در ذرّات وجود او رسوخ کرده بود. بندبندِ کالبدش و نقطه به نقطهٔ روحش همچون سیم‌های تار هر لحظه آماده بود که مولانا پنجه‌ای و زخمه‌ای به آن بزند و خروش دلنواز و نغمه‌های لطیف از آن بیرون آورد. این طبع موزونِ موسیقائی سرمایهٔ ارجمندی در اختیار مولانا بود که به وی امکان می‌داد تا در اوزان عروضی تفنّن کند. طبق احصای فروزانفر، ۳۵۰۰ غزلِ مولانا در ۵۵ بحر عروضی ساخته شده است و ما چنین تنوعی را در اوزان شعریِ هیچ یک از دیگر شاعران پارسی گوی سراغ نداریم (همانجا).

مولانا از موسیقیِ شعر برای بیان خلجان‌های روحی خود بهره می‌گرفت. در واقع، موسیقی بخش مهمی از ابزار اظهاراتِ عارفانهٔ او بود. بخشی از گفتنی‌های مولانا را

باید در زبان موسیقی شعر او جستجو کرد. گوش محرم و آشنا با اسرار موسیقی عرفانی می‌تواند دریابد که موسیقیِ او چه می‌گوید:

چنگ را در عشق او از بهرِ آن آموختم کس نداند حالتِ من، نالۀ من او کند

(دیوان، غزل ۷٤۱،ب۷۷۸۰)

اینجا چنگ بیانگر سخن ناله آمیز شاعر می‌شود، همان طور که نی حکایت روح از اصلِ دور افتادۀ او را باز می‌گوید (برای گفتنی‌های بیشتر، نک: زرین کوب، *۱۳۷۹: ۱۷۵*؛ همو، ۱۳۸۳، ج۲/٦٥۹). موسیقی همچون بال‌هائی بود که مولانا با آن به اوج آسمانِ روح پرواز می‌کرد و آن گاه سخنان منظوم در فضا می‌پراکند. بسیاری از سروده‌های پرشور و حال او بر روی زمین و در تنگنای محدوده‌های عالم خاکی قابل بیان نبود و بنابراین باید شاعر از خاک به افلاک می‌رفت تا بتواند حرف‌های آسمانی خود را از ذهن به زبان آورد. ریشه و خاستگاه موسیقی شعر مولانا به بهشت و روز اَلَست بر می‌گردد. به اعتقاد او سابقه‌ای از آوازهای روحانیِ روز الست در گوش عاشقان حق است و بنابراین، امروز با شنیدن آن آوازها شوق بازگشت به آن اصل در وجود آنان برانگیخته می‌شود: "آتش عشق از نواها گشت تیز" (*مثنوی*، ٤/ ب۷٤٥).

پس غذای عاشقان آمد سماع که دراو باشد خیال اجتماع

قوّتی گیرد خیالات ضمیر بلکه صورت گردد از بانگ و صفیر

(همانجا، ب۷٤۳-۷٤٤)

انسان با گذشتۀ خود فقط از زمانی آشناست که پای بر کرۀ خاکی نهاده است. شمه‌ای از تاریخ وجودی وی پیش از گرفتار آمدن در قفس این جهان، در قالب نواهائی ثبت شده که در او نهفته است ولی او از آنها خبر ندارد. مع ذلک، ناله‌های نی

و زخمه‌های رباب که به صدا در می‌آید او را به یاد آن گذشته می‌اندازد و به او می‌گوید که موجودیتِ او از روز تولدش بر روی زمین آغاز نشده است:

ما همه اجزای آدم بوده ایم در بهشت آن لحن‌ها بشنوده‌ایم
گرچه بر ما ریخت آب و گل شکی یادمان آمد از آنها چیزکی
لیک چون آمیخت با خاک کُرَب کی دهند این زیر و این بم آن طرب؟

(همانجا، ب ۷۳۷-۷۳۸)

مولانا تا آنجا پیش می‌رود که صدای طنبور را نمادی از "بانگ گردش‌های چرخ" و "نالهٔ سرنا و تهدید دهل" را شمه‌ای مختصر از همان آواز حق یا "ناقور کلّ" می بیند.

نالهٔ سرنا و تهدید دهل چیزکی ماند بدان ناقور کل

(همانجا، ب۷۳۳)

بدین ترتیب موسیقی نزد مولانا قداستی پیدا می‌کند مافوق ارزشی که معمولاً برای آن موسیقی تصور می‌شده و می‌شود.

چون موسیقی آماده سازِ ذهن و روح خواننده برای درک اندیشه‌های روحانی و گاه ماوراء طبیعی مولاناست، نقش محوری پیدا می‌کند، و در بسیاری از غزل‌های او به صورت مؤلفه‌ای اصلی درمی‌آید. ترنّم و ضرب آهنگی که در اکثر غزل‌های او دیده می‌شود نشان‌دهندهٔ ذهن و روح برانگیخته و ارتقاء یافتهٔ مولاناست که به نوبهٔ خود روح و ذهن شنونده را بر می‌انگیزد و به دنیایی بالاتر از دنیای خاکی سوق می‌دهد. اینها غزل‌هایی است که شفیعی کدکنی صفتِ گویای "خیزابی" را برای آنها وضع کرده است (۱۳۷۰: ۳۹۳). هنگامی که مخصوصاً پاره‌ای از غزل‌های او را می‌خوانید، اگر مختصر آشنائیِ احساسی و تجربی با موسیقی ایرانی داشته باشید، موسیقیِ آن غزل

به شما منتقل می‌شود. حتی ممکن است مقام یا دستگاهی را که برای خواندنِ آوازیِ آن مناسب است در ذهن شما شکل دهد و حس کنید که این غزل مناسب اجرا در کدام مایه از آوازهای ایرانی است. به علاوه، بعضی غزلهای جلال‌الدین بیشتر به ترانه و تصنیف مانند است تا غزل معمولیِ متعارف (گو اینکه تقریباً تمامی غزل‌های شاعران به نوعی از اصل موزنیت و صفت موسیقائی برخوردارند). بنابراین، بسیار اتفاق می‌افتد که شما حتی می‌توانید ترانه‌ای را به طور طبیعی براساس غزل مولانا زمزمه کنید. غزل‌های مولانا کارِ بسیاری از آهنگ‌سازها و خوانندگان ایرانی را آسان – یا آسان‌تر کرده است. پاره‌ای از این غزل‌ها در اوزانی سروده شده که یا از عروض عربی گرفته شده یا در عصر مولانا دیگر متروک بوده است. طبیعی است که این غزل‌ها را نمی‌توان به سیاق بقیهٔ غزلیات خواند؛ یعنی، به سبک معمول که خوانده شوند، موزونیّتی مطبوع در آنها احساس نمی‌شود، مگر آنکه به اصطلاح "رِنگی" به آنها بدهیم و آنها را تصنیف‌وار بخوانیم. پیداست که مولانا اصلاً این غزل‌ها را با رِنگی و آهنگی ترانه گونه می‌سراییده و می‌خوانده است، چون می‌باید مناسب حال مجالس سماع و رقص عارفانه در می‌آمد نه برای انشاد یا دکلاماسیون (قس. زرین کوب، *۱۳۷۹*: ۲۵۱). به ذکر دو نمونه بسنده می‌کنم. اولی چند بیت از غزلی است که هر طور آن را بخوانید، خواه و ناخواه با ضرب آهنگ و ریتم مطبوعی همراه می‌شود به قسمی که نمی‌توانید آن را از خودِ غزل جدا کنید:

نور دلِ ما روی خـــــوش تو　　بال و پر ما خویِ خـــــوش تو
عید و عرفه خنـــدیدن تـــــو　　مشک و گُـــل ما بوی خـــوش تو
ای طالعِ مـــا قرص مَـه تـــو　　سایه گـــَهِ ما موی خـــــوش تو
سجده گه ما خاک درِ تـــــو　　جولانگه ما کوی خـــــــوش تو

دل می نـــــرود ســـوی دگران چـون رفتـه بوَد سوی خـوش تو
ور دل برود ســـــوی دگـران او را بکـَشـَد اویِ خـــــوش تو
ای هستی مـــا از هستـی تـو غـــوطه گه مـــا جوی خوشِ تو
زرین شـدم از سیمیـن بـرِ تو یکتـو شـدم از تـوی خـــوش تو

(دیوان: غزل ۲۲۵۳)

نمونهٔ دوم غزلی است که به احتمال قریب به یقین مولانا آن را به آهنگ خاصی ترانه وار زمزمه می کرده است:

ای سرِ مردان بـرگو بـرگو وی شه میـدان بـرگو بـرگو
ای مـه باقی وی شـــه ساقی جان سخن دان بـر گو برگو
قبلـهٔ جمعی، شعلهٔ شمـعی قصـهٔ ایشان بـــرگو بـرگو
ای همه دستان، ساقیِ مستان راز گلســـــتان بـرگو بـرگو
هم همه دانی، هم همـه جانی خواجهٔ دیـــوان بـرگو بـرکو
آب حیاتی، شـــــاخ نـــباتی نکتـهٔ جانان بـــــرگو بـــرگو
خسرو شیرین؛ بنشین بنشین راه ســـپاهان بـــــرگو بـــرگو
دل بشکفتی، خیـلی و گفتی باز دو چندان بـــرگو بـــــرگو
یارِ ربابی، هرچه که یابـــی حـــرمت ایمان بـــرگو بـــرگو

(همانجا: غزل۲۲٤۷)

حضور اصطلاح «ترانه» در مقطع یکی از غزل‌های مولانا قابل تأمل است و به نظر می‌رسد که او این لفظ را در معنای کلام منظومِ صرف به کار نبرده است:

هر ترانه اوّلی دارد – دلا– و آخری بس کن آخر این ترانه ، نیستش پایان چرا؟

(برای آشنائی با دیگر خواص اشعار عرفانی مولانا، و بررسی علمی ترِ موسیقی سماع، نک: دورینگ، ۱۳۸٤: ۷۲/۲-۸٦).

یکی دیگر از نشانه‌های بارز این که جلال‌الدین به هنگام سرودن بسیاری از غزل‌های خود – غیر از اوزان عروضی – ترانه گونه‌هایی را در ذهن زمزمه می‌کرده و در نتیجه، پاره‌ای از غزلیاتش ویژگی‌های تصنیف و ترانه (تقریباً به معنای امروزی آن) را به خود گرفته، تکرار بعضی از کلمات (صرف نظر از ردیف) در یک غزل است. بدیهی است که تکرار زیاده از حدِ یک کلمه در غزل سنتاً معمول نبوده و نیست. مولانا این رسم را تا حدی شکسته است. در غالب ترانه‌های محلی و بسیاری از تصانیفی که در سدهٔ اخیر ساخته شده، عنصر تکرار به وضوح مشاهده می‌شود زیرا به آهنگین و مؤثر تر کردن احساسات مندرج در این قبیل سروده‌ها کمک می‌کند. عنصر تکرار در شعر مولانا خود مقوله‌ای است که بحثی مستقل می‌طلبد (برای آگاهی از تأثیر تکرار در غزلیات مولانا، نک مقالهٔ بورگل، ۱۳۸٤، ج ۳۷۵/۲-۳۸۹، مخصوصاً از ص ۳۸۱ به بعد). مع ذلک، غزل زیر را که واژهٔ دل در آن چندین بار تکرار شده است، نمونه می‌آوریم:

قصد جفاها نکنی، ور بکنی با دل من — وا دل من، وا دل من، وا دل من، وا دل من
قصد کنی بر تن من، شاد شود دشمن من — وانگه از این خسته شود یا دل تو یا دل من
واله ومجنون دل من، خانهٔ پر خون دل من — بهر تماشا چه شود، رنجه شوی تا دل من
مرده و زنده دل من، گریه و خنده دل من — خواجه و بنده دل من، از تو چه دریا دل من
خورده شکرها دل من، بسته کمرها دل من — وقت سحرها دل من رفته به هر جا دل من
سویِ صلاح دل و دین آمد جبریل امین — در طلب نعمت جان بهر تقاضا دل من

(دیوان، غزل ۱۸۱۸)

مولانا به تمام عالم به صورت یک "هارمونی" می‌نگرد، و همه چیز را موزون می‌بیند و موسیقی را در رگ‌های عالم وجود جاری و ساری احساس می‌کند. چشمش موزون می‌بیند؛ کوشش موزون می‌شنود و بند بندِ وجودش موزون حـسّ می‌کند. او موزونیّت جهان آفرینش را در بانگ اذان، درای جرس، آوای ساربانان، برگ درختان و فروریختن گردو در آب می‌شنید و به وجد می‌آمد. داستان رقص مولانا در بازار به آهنگ و ضربات شورانگیز زرکوبان حساسیتِ زایدالوصف مولانا را نسبت به هر صدائی که می‌شنود، می‌رساند (برای وصف دلنشین این صحنهٔ استثایی نک: گزارش احمد افلاکی به روایت زرین کوب، *۱۳۷۹*: ۱۷۰-۱۷۳). "آهنگ حُـدی که شتربان می‌خواند و نغمه‌ای که قـــوّال کاروان می‌خواند، او [مولانا] را با لحن‌ها و گوشه‌های ناشناختهٔ موسیقی آشنا می‌کرد" (همان: ۵۲). این اشارات همه می‌رسانند که موسیقی نزد مولانا، بیش از آنکه "آموختنی" بوده باشد "آمدنی" بوده است: "عشق آمدنی بود نه آموختنی". شاید موسیقی شناسیِ نظریِ او آن اندازه مهم نباشد که درک عمیق و تأثیرپذیری وی از این هنر روح پرور.

ب - تصویرگری

مراد از تصویرگری نقش پردازیِ خیالی و نگارگری ذهنی است، از سنخ آنچه حافظ در پاره‌ای از غزل‌هایش بیان می‌کند:

دیشب به سیل اشک رهِ خواب می‌زدم نقشی به یاد خـطِّ تو بر آب می‌زدم
نقش خـیال روی تو تا وقت صبحدم بر کارگاه دیـــدهٔ بی‌خواب مـی‌زدم

یا :

خیال روی تو در کارگاه دیده کشیدم به صورت تو نگاری نـه دیدم و نه شنیدم

یا :

هر نقش که دست عـــقل بـندد جز نقـــشِ نـــگار خـــوش نباشد

مع ذلک، کاری که مولانا در حوزهٔ نگارگری و کاربردهای مجازی زبان فارسی کرده، از محدوده و عمق معمول و مرسومِ دیگر شاعران به مراتب فراتر رفته است. ما در سروده‌های او، به ویژه در غزلیات شمس، با جهان دیگری از نگاره‌ها و تصویرها رو به روییم. عجائبی را آنجا شاهدیم که در دیوان کمتر شاعری می‌بینیم. شاید به قول علی دشتی، از میان شاعران، از این لحاظ، فقط خاقانی به مولانا نزدیک‌تر باشد (دشتی، ۱۳۵۵: ۱۱۹)، منتها باز میان آنها تفاوت‌هائی وجود دارد. مولانا از دایرهٔ هنجارهای رایج شعری و آنچه به "صنایع بدیعی" یا "صناعات ادبی" معروف است در بسیاری موارد پا بیرون نهاده است. اصلاً روشن و محقّق نیست که او به هنگام سرایندگی به این قبیل مقولات اعتنائی داشته یا نه؛ بعید به نظر می‌رسد. ضوابط سنتیِ جا افتاده و رسوم معمول را غالباً در سروده‌های جلال‌الدین به هم ریخته می‌یابیم. او به واقع طرحی نو افکنده که پس از او کسی نتوانست آن را دنبال کند چون بی‌گمان به عالم مولانا راه نیافته است. جلال‌الدین نه فقط در استفاده از ملموس و محسوس برای خلق تصاویر تقریباً حدّ و حصری قائل نشده، بلکه حتّی از مجردات و عوالم روحانی و نامشهود نیز برای این مقصود بی دریغ بهره گرفته است؛ و بنابراین صور خیالی آفریده که اکثراً بی‌سابقه بوده است. این است که به هنگام خواندن دیوان غزل‌های او با جهان دیگر و فضای ذهنی و احساسیِ دیگری رو به روییم. صور خیال نزد شاعر بلخی حیطهٔ بس گسترده‌تر، متنوع‌تر و سنت شکنانه‌تر از دیگر شاعران جلوه می‌کند. دستمایهٔ او در نگارگری هر دو عالم است نه چهارچوبهٔ هنجارهای مرسوم و فقط این جهانی. حیطهٔ

دیدِ نقاشی که مثلاً چهرهٔ کسی یا باغ گلی یا کوه پر برفی را ترسیم می‌کند، معمولاً به همان چهره و باغ و کوه محدود می‌شود. هر چه او از حدّ عناصرِ مألوف و رایج دوررتر شود، دنیایش وسیع‌تر، با تازگی‌ها و نامتعارف‌های دیگر، می‌شود؛ تا جائی که دنیای دید یا چشم‌انداز وی برای تماشا گران عادی ناآشنا و ناآشناتر می‌شود به گونه‌ای که دیگر از تصویری که نقاش کشیده سر در نمی‌آورند. نگارنده کمترین تخصصی در قلمرو نقاشی ندارم، اما احساس می‌کنم نقاشانی که تحت عناوین گونه‌گونی چون آبستره، امپرسیونیسم، کوبیسم و امثال اینها تصویرگری می‌کنند، احتمالاً تصوراتی را پیش روی ذهن دارند که برایِ امثال من بیگانه است. من در مقامی نیستم که بتوانم رگهٔ مشترکی میان کار جلال‌الدین و این دست مکاتب نقاشی پیدا کنم. اصلاً نمی‌دانم اینها قابل مقایسه‌اند یا نه؛ تنها چیزی که می‌دانم و بر آن تأکید می‌کنم این است که مولانا نه تنها در بُعد قالب‌های شعری و جهات صوری شعر مانند ردیف، قافیه و طول غزل، هنجار شکنی کرده، در قلمرو صور خیال و نگارگری‌های ذهنی نیز ابداعات بی‌شماری کرده که از حدود سنت های مقـّرر فراتر رفته است. انسان وقتی در غزل‌های مولانا سیر می‌کند، قصر خوَرنقِ حیره یا هفت گنبد بهرام گور در ذهنش مجسـّم می‌شود: پر از نقش و نگار و بدایع هنر و صورت‌های عجیب و شگفت.

مولانا کمتر سراغ جملات و ترکیبات ساختگی، قالبی و متکلّف رفته است. طغیان احساس و طوفان درونیِ او تکلیف شکل شعر او را تعیین می‌کرده است، نه ضوابط متعارفِ پیشنهادی از جانب دیگران. چون اندیشه‌های او نو و گاه غیرمتعارف بود، قهراً تعبیرات او هم نو و غیرمتعارف از آب در می‌آمد. مولانا قالب‌های فرسوده و مستعمل را دیگربرای ضبط تراوشهای بدیع و طبیعی روح خویش کافی و شایسته نمی‌دانست (دشتی، ۱۳۵۵: ۹۲، ۹٦، ۹۷، ۱۰۲، ۱۱۱). اصولاً جلال‌الدین چه در شعر چه در

زندگی - که خود شعری بوده - "از تـقیـّد به مألوفات خودداری ورزیده است" (زرین کوب، *۱۳۷۹*: ۱۰، نیز ص ۲۳٦، ۲٤۲،۲٤۳). او به هنگام نگارگری «الگوی» از پیش تعریف شده‌ای در مقابل خود ندارد؛ خلاقیت و تازگی کار او نیز در همین است. بسیاری از غزل‌های مولانا به «تابلوهایی» می‌ماند که فقط امضای خود او می‌تواند پای آنها باشد. گاه صحنهٔ کاملی از یک سلسله رویدادهای عینی و یا انتزاعی و ذهنی طی غزلی در برابر خواننده قرار می‌گیرد. محض نمونه دو غزل زیر را از نظر می‌گذرانیم:

آن خواجه را از نیمشب بیماری‌ای پیدا شده ست
تا روز بر دیوارِ ما بی خویشتن سر می زده ست
چرخ و زمین گریان شده، وز ناله اش نالان شده
دَم های او سوزان شده، گویی که در آتشکده ست
بیماری‌ای دارد عجب، نی درد سر نی رنجِ تب
چـــاره نـدارد در زمین، کـز آسمانش آمده ست
چون دید جالینوس را نبضش گرفت و گفت او
دستم بهل، دل را ببین، رنجـــم برونِ قاعده ست
نی خواب او را نی خورش، از عشق دارد پرورش
کاین عشق اکنون خواجه را هم دایه و هم والده ست
گفتم: خـدایـــا رحمتـی، کـــارام گیـــرد ساعتی
نی خون کس را ریخته ست، نی مال کس را بسته ست
آمد جواب از آسمان کاو را رها کن در همان
کـاندر بـلای عـاشقـــان دارو و درمـــان بیهـــده ست

(همان: غزل ۳۷۷)

بـــاز بنفشــه رسیـــد جـانب سـوسن دو تا
بـاز گـلِ لعل پـوش مـی بـــدرانَـــد قبـــا
بـــاز رسیـدند شـاد زان سوی عالم چو باد
مست و خـــرامان و خـــوش سبـــز قبایانِ ما
سرو علمدار رفت سوخت خزان را به تفت
وز سرِ کـُـــه رخ نمـــود لالهٔ شیـرین لقـــا
سنبله با یاسمین گفت: سلامٌ علـــــــیک
گفـت: علیکِ السـلام، در چمـن آی ای فتـــا
یـافتـه معـروف‌ای هـــر طـرفی صوف‌ای
دست زنـان چون چنار، رقص کنان چون صبا
غنچـه چـو مستوریان کرده رخِ خود نهان
باد کشد چادرش کای سرَه ، رو بر گـــشـــا
یـار در این کوی ما، آب در این جوی ما
زینـــت نیلـــــوفری تشنـــه و زردی چـرا؟
رفت دیِ رو ترُش، کُشته شد آن عیش کُش
عمـــر تـــو بـادا دراز، ای سمنِ تـــیز پا
نرگس در مـــاجرا چشمـــک زد سبـزه را
سبزه سخن فهم کرد، گفت که: فرمان تو را
گفت قـرنفل به بیـــد: من ز تو دارم امیـد
گفت: عزبخانه ام خلـــوتِ تست، الصّلا
سیب بگفت ای تَرنج: از چه تو رنجیده ای؟
گفت: من از چشم بد می نشوم خود نمـــا

فاخته با کو وُ کو آمد کان یـــــــار کو؟
کـردش اشـارت بـه گـل بلبلِ شیرین نوا
غیرِ بهارِ جهان هست بهـــــــاری نهان
مـــاهرخ و خـوش دهـان، باده بده ساقیا
چند سخن ماند لیک بیگه و دیرست نیک
هـر چـه به شب فـوت شد آرم فردا قضا
(همان، غزل ۳۷۷)

ج- سخنوری

سومین بُـعد هنری جلال‌الدین سخنوری اوست که در واقع تجلیگاهِ آن دو هنر دیگرِ او نیز هست:

با عقل و فهم و دانش دادِ سخن توان داد چون جمع شد معانی گوی بیان توان زد
(حافظ)

در نتیجهٔ میدان عملِ فراخ‌تری که مولانا برای خود اختیار کـرده از سـوئی، و بـا توجه به وسعت عالم معنویت و حوزهٔ اطلاعات و جهان شمولی اندیشـهٔ او از سـوئی دیگر و ، مزید بر اینها، با عنایت به موسیقی روحانیِ دلنشینی که سخن خود را در متن آن گنجانده، شعر او از رنگی دیگر و از جنسی دیگر شده است. "همـه گوینـد ولـی گفتهٔ سعدی دگر است" به جای خود درست، اما سخن مولانا نیز در حـدّ خـود و در نوع خود "دگر" و شاید بی‌مانند است. حوزهٔ درونمایـه‌هـای شـعریِ عمـوم شـعرا، مخصوصاً غزل‌سرایان کم و بیش محدود است. آنان پنداری از بیم مراقبـان و متولیـان سنّت جرأت نکرده‌اند که چندان از محدودهٔ آن دورتر روند. قیود ادبی، خطـوط بـد و خوب فرهنگی، تعقیدات دست و پا گیر دیگر، دست و بال شاعر را می‌بندند و اجـازه

نمی‌دهند تا مرغ اندیشه را آزادانه بـه دلخـواه خـود بـه هـر سـو پـرواز دهـد. ولـی جلال‌الدین، برخلاف بسیاری، از این قید و بندها خود را رهانیـده تـا بتوانـد آن همـه اندیشه‌های بکر و تأملات روحانی را به قالب کلام در آورد. مولانا هـیچ گـاه کمبـود اندیشه ندارد. برای "شکار" فکر و احساس به این در و آن در نمی‌زند تا بـه تکلّـف چیزی گفته باشد. مشکلِ او، به رغم تسلط خارق العاده‌اش بر زبان فارسی و عربی و با وجودِ آزادیِ عملی که برای خود قائل بود، تنگی میدان سـخن اسـت. مفـاهیم او بـه قدری فراوان و به اندازه‌ای پُـر نیرو است که وقتی در قالب زبان ریخته می‌شود، زبـان *ترَک بر می‌دارد* و دیگر به روال معمول و معهود پیش نمـی‌رود. اینجاسـت کـه شـعر مولوی خلاف قاعده‌ها را می‌پذیرد و به مسامحاتی تن در می‌دهد (قس. دشـتی، ۱۳۵۵: ۱۱٤). از دیگر سوی، همین فربهیِ اندیشه و انبوهی احساس و محدودیت نسبی زبـان باعث آفرینش‌های بی‌سابقه‌ای در شعر مولانا می‌شود که کلام او گاه از حـدّ بشری آن سوتر می‌رود. آفرینش هم یعنی هنر و هنر یعنی آفرینش.

منبع الهام

با عنایت به سه مؤلّفهٔ یاد شده و کیفیت والای هر یک باید پذیرفت که مولانا هنرمندی کم نظیر در عالی‌ترین حـدّ است. بدیهی است که چنین هنری – و عموماً هر نوع هنر دیگری – بدون بهره‌گیری از منبعی پر فیض امکان و معنا ندارد. این همه تراوش‌های هنری ناب نمی‌تواند بی‌سرچشمه‌ای باشد. اکنون می‌رسیم به پرسشی که در آغاز سخن وعدهٔ آن را دادم. خاستگاه این هنرِ سه وجهیِ جلال‌الدین محمد چیست؟ این هنر ریشهٔ اکتسابی دارد یا از جای دیگری نشأت می‌گیرد؟ بسیار بعید، و علی الاصول غیرممکن، است که مولانا این هنرها را – آن هم در این سطح استثنائی –

منحصراً در مکتبی یا در خدمت استادی فرا گرفته باشد. اگر هم چیزی از این هنرها را در جائی و از کسی آموخته باشد، ابعاد تجلّیِ آن چنان است که نمی‌توان تصور کرد که این همه از هیچ مکتب و دانشگاهی پس از سال‌ها قابل اکتساب باشد. اگر هم عنصر مکتبی در هنر جلال‌الدین بوده باشد – که احتمالش زیاد است – اکتسابی‌های او در جنب غیر اکتسابی‌ها بسیار ناچیز است، چون از این غیر اکتسابی‌ها در تاریخ شعر و ادب و تفکر ایرانی کمتر سابقه‌ای می‌توان یافت.

پس مولانا این همه را از کجا به دست آورده است؟ دانش اساطیری به ما می‌گوید که هر هنرمندی، به خصوص هر شاعری، ربّ النوعی یا "میوزی" (**Muse**) دارد که الهام‌بخش هنر اوست. آیا مولانا نیز مشمول این حکم بوده است، یا می‌تواند بوده باشد؟ من نمی‌دانم این ربّ‌النوع خیالی چیست و سرشتش چه می‌تواند باشد. همین قدر می‌توانم حدس بزنم که چون غیرِ شاعرها قادر نبوده‌اند آنچه را شاعرها می‌سرایند بسرایند احتمالاً به این نتیجه رسیده‌اند که لابـدّ موجودی از آن "بالاها" و از عوالم نامرئی، کلمات موزون را بر زبان شاعر جاری می‌کند! با این حال، کلام مولانا و شور و حال آن از اینها درگذشته است؛ این کلام به حـدّی و دارای چنان کیفیتی است که حتی نمی‌توان میوزها را به عنوان منبع الهام وی تصور کرد! بنده حتی تردید دارم که بتوان هنر مولانا را فطری و ذاتی – در معنائی که معمولاً از این کلمات استنباط می‌شود – دانست! پس این سرچشمهٔ شگفت انگیز را باید در کجا سراغ کرد؟

پاسخ پیشنهادی

رمز هنر جلال‌الدین عمدتاً در شکستن بیشتر موانع و دیوارهـایی بـود کـه بـرای شاعران دیگر محدودیت ایجاد می‌کرد و می‌کند. اولاً، او بسیاری از تفاوت‌ها، امتیازها،

"خط کشی‌ها، و طبقه‌طبقه کردن‌های سنتی را که برای زمینیان معمولاً مهم است، از میان برداشت. او حتی بسیاری از خوب و بدهای مرسوم و "قراردادی" را نادیده گرفت. بسیاری از بدها و شرّهای مفروض را از تهمت بدی و شرارت زدود و به چشم مثبت به آنها نگریست. او با انکار بسیاری از "خوب و بد کردن ها"، با ردّ طبقه‌بندی‌های ساختگی و غیر اصیل و با شکستن حصارهای خودخواهانهٔ اجتماعی و فرهنگی و دینی، و خوب تلقی کردنِ آفریده‌های خداوند، بارسنگینی را از پَرو بال ذهن و روح خود برگرفت و با بخشی از آنچه راندهٔ دیگران بود انس یافت و آشتی کرد. آیا آنچه سهراب سپهری در شعر زیر می‌گوید انعکاسی از تفکر مولانایی نیست؟

من نمی دانم
که چرا می گویند: اسب حیوان نجیبی است، کبوتر زیباست
و چرا در قفس هیچ کسی کرکس نیست
گل شبدر چه کم از لالهٔ قرمز دارد؟
چشم ها را باید شست، جور دیگر باید دید
واژه را باید شست
واژه باید خود باد، واژه باید خود باران باشد.

مولانا هشت سده پیش از طرح این پرسش از سوی سپهری، کرکس را همان اندازه زیبا می‌دید که کبوتر را. گل شبدر را با لالهٔ قرمز در یک گلدان می‌گذاشت و از هر دو به یک حدّ لذت می‌برد؛ چون او غرض و مرض را به آب وسعت مشرب و عمق معرفت خود شسته بود. آنچه را که شاعران دیگر از کاربردش در شعرِ خود اکراه داشتند، او به آسانی و با سعهٔ صدر به کار می‌گرفت و با آنها مضامینی عالی می‌پرورد. مولانا مانعی نمی‌بیند که مفردات و ترکیبات شاعرانه و ادیبانه‌ای را در کنار کلمات و اصطلاحات روزمرّه و رایجِ کوچه و بازار در غزلی بکار ببرد:

خانهٔ دل باز کبوتر گرفت مشغله و بقو بقو در گرفت (غزل ۵۱۵)

شرابِ خام بیار و به پختگان در ده من از کجا غم هر خام قلتبان ز کجا (غزل ۲۱۵)

ده‌ها بلکه صدها کلمه از نوع "بقو بقو" و "قلتبان" را در غزل‌های جدّیِ هیچ شاعر دیگری سراغ نداریم. آنچه برای مولانا اهمیت دارد لزوماً نه زیبایی و خوش تراش بودن صورت کلمات که معانی بلند است که الفاظ قادر به ضبط آنها نیست. او به بیان‌های مختلف ناخوشنودی خود را از ضوابط عروضی و قافیه‌ای ابراز می‌کند:

حقم نداد غمی جز که قافیه طلبی ز بهر شعر و از آن هم خلاص داد مرا

بگیر و پاره کُن این شعر را چو شعر کهن که فارغ است معانی ز حرف و باد و هوا

(*دیوان*،غزل ۲۲۹)

او که معتقد است: "جهان معانی به فرسنگ نیست" (*دیوان*، غزل ٤۹۵) و برای آن حد و مرزی تصور نمی‌شود، نمی‌تواند زیاد معطل خوب و بد و غثّ و سمین کردن الفاظ شود.

وقتی شما "تابو"ها و "مطرود"ها را بپذیرید و آنها را در کنار مطلوب‌ها و مقبول‌ها قرار دهید، دستتان برای انتخاب بازتر است. مولانا با این کار ذخیرهٔ بسیار غنی و متنوع‌تری برای خود فراهم آورد. آتش عشقی که از وجود مولانا زبانه می‌کشید خارستان تفاوت‌ها را در هر حدّ و سطحی در لهیب خود می‌سوزاند. او چون خدای را خالق همه چیز و همه چیز را پرتوی از عنایت او می‌دانست، به همهٔ آنها عشق می‌ورزید. غلبات عشق "او را با تمام انسانیت، با تمام موجودات زنده و حتی با تمام اجزای کاینات به تفاهم و توافق وا می‌داشت"، و از او کوهی از تحمل، محبت و فروتنی می‌ساخت، تا جائی که سردار مغول را هم آیت الهی تلقی می‌کرد (زرین کوب، ۱۳۷۹: ۲۸۱، نیز: صص ۲۸۳، ۲۸٤، ۲۸۷، ۲۹۱). خوب و بد کردن‌ها و سخت-

گیری‌های نا معقول زاییدهٔ تعصّب و دوبینی است و این همه مانع پیشرفت در سلوک معنوی است. به نظر مولانا "تسامح جلوه‌ای از تجربهٔ تبتلّ و انقطاع" (همان: ۳۰۹) از چیزهایی است که دست و پای شخص را می‌بندد. مولانای اهل تسامح و گریزان از تعصّب و تعلّق، احساس آزادی بیشتری می‌کرد، و چون همه چیز و همه کس را خوب می‌دید، آنها را به شعر خود راه می‌داد (برای نمونه‌هایی از این تسامح، نک: *دیوان*: غزلهای ۱۹۵ ،۲٤۱٦، ۲٤۰٤، ۲٤۳۸).

در ثانی و مهم‌تر آنکه مولانا بخت و اهلیت آن را هم پیدا کرده بود که افزون بر جهان خاک به عالم افلاک و عالم روحانیان نیز متصل شود. این عالم روحانی برای او اگر نه بی‌کرانه لابد ناپیداکرانه بود که گسترهٔ عظیمی از امکانات در اختیار او می‌گذاشت. فراموشمان نشود که او پیوسته از نیستانی دم می‌زند که از آنجا به جهان خاکی پا نهاده و لذا در فراق آن خاستگاه اصلی شکوه سر می‌دهد. با این حساب، جلال‌الدین برای خود عالمی آفریده که یک سوی آن نیستان روحانی یا عالم قدس، و سوی دیگرش جهانی در کنار دیگران است که زندگی موقتّ را در آن می‌گذرانند. ما چون از آن عالمِ او خبر نداریم، نمی‌توانیم بفهمیم او در آنجا شاهدِ چه شگفتی‌ها بوده است. او بارها از "آن سری" و "این سری" سخن می‌گوید. ما با عالمِ آن سریِ او آشنا نیستم که بدانیم چه مقدار و چه سنخ الهاماتی را از آن گرفته است. مع هذه، مسلّم است که عالم او بسیار فراخ‌تر و پُر عجایب‌تر از عالم دیگر شاعران بوده است. به نظر می‌رسد او عالم آن سری را لمس می‌کرده، نه اینکه فقط خیالی از آن در ذهن خود تصور کند. در عالمی این چنین – بدون حصر و حصار و مانع ورادع – بسیاری از ناممکن‌ها ممکن و ناشدنی‌ها شدنی شده است. او در فضائی لا یَتـنَاهی قرار می‌گیرد که می‌تواند مرغ اندیشه را به هر سو و تا هر ارتفاعی به جولان در آورد تا گاه

آرام و نرم به راست و چپ پرواز کند و گاه صاعقه وار به پایین فرود آید و باز راه بالا گیرد. مولانا حتی از عالم عدم هم خبرها دارد، عالمی که وجـود از آن سـر بـر آورده است:

این عدم خود چه مبارک جای است　　که مدد های وجود از عدم است
همـــه دل‌ها نگـــران سـوی عدم　　این عدم نیست که بـاغ ارم است
ایـــن همـــه لشکـــر اندیشهٔ دل　　ز سپـاهانِ عـدم یک علَـم است
(همان، غزل ٤٣٥)

مولانا از کهنه‌ها و تکراری‌ها دلزده شده و خواستار سخن تازه اسـت، زیـرا ایـن سخن تازه جهانی تازه فراروی ما می‌نهد، جهانی کـه حـد و مـرزی بـرای آن تصـوّر نمی‌شود:

هین سخن تازه بگو تا دو جهان تازه شود
وارهد از حدّ جهان، بی حد و اندازه شود
(همان، غزل ٥٤٦)

خلاصه کنم: مولانا از سوئی در عالمی زندگی می‌کرده بسیار وسـیع‌تـر از عـالم دیگران، و از سوی دیگر، در چنین عالمی خط و مرزها و محدویت‌ها بسیار معـدود و اندک است. در آنجا بسیاری از نامقبول‌ها مقبول و منفورها محبوب مـی‌شـوند و ایـن، گسترهٔ انتخاب و آزادی عملِ مولانا را بیشتر و بیشتر می‌کند، و دستش را باز می‌گذارد تا برای ابرازِ اندیشه‌هائی که بیان آن تـا زمـان او مرسـوم نبـوده و در زبـان متعـارف نمی‌گنجید، از آن گسترهٔ عظیمِ امکانات بهره گیرد. این است عالمی که منبع الهام هنـر شاعریِ مولانا را می‌سازد: عالمی آزاد از بسیاری از قید و بندها، مرزبندی‌ها، تعصـبات محدود کننده، من و تویی‌ها، نجس‌ها و مطـّهرها، خودی‌ها و غیرخودی‌ها. در پایان، به

بعضی ناممکن‌هائی که در چنین عالمی ممکن می‌شود گوش فـرا دهیـد و بـه پـاره‌ای نمونه‌ها که شرح و توضیحش در متن مقاله آمد:

از دیده چون جان می روی، اندر میان جان من
سـرو خـرامان منی، ای رونـق بستانِ من
چون می‌روی بی من مرو، ای جانِ جان بی من مرو
وز چشم من بیرون مشو ای شعلهٔ تابان من
هفت آسمان را بر دَرَم، و ز هفت دریا بگذرم
چون دلبرانه بنگری در جان سرگردان من
بی پا و سر کردی مرا، بی خواب و خور کردی مرا
سر مست و خندان اندرآ، ای یوسف کنعان من
تا آمدی انـدر بـرم، شـد کفـر و ایمـان چاکرم
ای دیدن تو دین من، وی روی تو ایمان من
از لطف تو چون جان شدم، وز خویشتن پنهان شدم
ای هست تو پنهان شده در هستیِ پنهان من
یک لحظه داغم می‌کَشی، یک دم به باغم می‌کَشی
پیش چراغم می‌کَشی تا واشود چشمان من
ای جانِ پیش از جان ها، وی کان پیش از کان ها
ای آنِ پیش از آنهـا، ای آنِ مـن، ای آن من
منزلگه مـا خـاک نـی، گـرتن بـریـزد بـاک نی
اندیشه‌ام افلاک نی، ای وصل تو کیوان من
مـر اهـل کشتی را لحـد در بـحر بـاشـد تا ابـد
در آب حیوان مرگ کو؟ ای بحر من عمّـان من

(*دیوان*، غزل ۱۷۸۵)

نمونه‌ای از غزل‌های پر تکرار و تصنیف گونه که از قافیه و ردیف واحدی تبعیت نمی‌کند:

بیا بیا دلدار من دلدار من، درآ درآ در کار من در کار من
توی توی[۱] گلزار من گلزار من، بگو بگو اسرار من اسرار من
بیا بیا درویش من درویش من، مرو مرو از پیش من از پیش من
توی توی هم کیش من هم کیش من، هم خویش من هم خویش من
هر جا روم با من روی، با من روی، هر منزلی محرم شوی محرم شوی
روز و شبم مونس توی مونس توی، دام مرا خوش آهوی خوش آهوی[۲]
ای شمع من بس روشنی بس روشنی، در خانه ام چون روزنی چون روزنی
تیر بلا چون در رسد هم اسپری هم جوشنی هم جوشنی

(*دیوان*، غزل ۱۱۷۸۵)

مثالی دیگر از غزل‌های پر تکرار با صور خیال و استعارات شگفت و وزنی "خیز آبی":

ای یار من، ای یارمن ، ای یار بی زنهار من
ای دلبر دلدار من، ای محرم و غمخوار من
ای در زمین ما را قمر، ای نیم شب ما را سحر
ای در خطر ما را سپر، ای ابر شکّر بار من
خوش می روی در جانِ من، خوش می کنی درمانِ من
ای دین و ای ایمان من، ای بحر گوهردار من
هم رهزنی، هم رهبری، هم ماهی و هم مشتری
هم این سری هم آن سری، هم گنج و استظهار من

ای شبروان را مشغله، ای بی دلان را سلسله
ای قبلـهٔ هـــر قـــافله، ای قافله سالار من
هم موسی‌ای بر طور من، عیسـّیِ هر رنجور من
هم نورِ نورِ نورِ من، هم احمد مختار من
هم مونس زندان من، هم دولت خندان من
والله که صد چندان من، بگذشته از بسیار من
گویی مرا: "هرچه بگو"، گویم: "چه گویم پیش تو"
گوئی: "بیا حجـّت مجو، ای بندهٔ طرار من"
گر گنج خواهی سر بنه، ور عشق خواهی جان بده
در صف درآ، واپس مَـجَه، ای حیدر کرّار من

(*دیوان*، غزل ۱۷۹۸، نیز نک: غزل ۱۸۱۷)

غزل زیر شرح اتفاقی واقعی است که ضمن آن مولانا از مریدان آزرومندانه خواهش می‌کند که بروند و شمسِ محبوب او را به قونیه باز گردانند. سخن‌ها اکثراً این جهانی، روزمّره و بشری است:

بـــروید ای حریفـان بکشیـد یـــار ما را
بـه مـن آورید آخـــر صنـم گـریز پا را
بـه ترانه های شیرین، به بهانه های زرین
بکشید سوی خانه مه خوب خوش لقا را
وگر او به وعده گوید که دم دگر بیایم
همه وعده مکر باشد، بفریبد او شمـا را

دمِ سخت گرم دارد که به جادُویّ و افسون
بـزند گـره بـر آب او وببندد او هوا را
به مبارکیّ و شادی چو نگار من در آید
بنشین نظاره می کن تو عجایب خدا را...

(*دیوان*،غزل ۱٦۳)

در این غزل، مولانا در عالمی سیر می‌کند که تصورش برای ما زمینی‌ها دشوار است:

مـا را سفری فـُـــتاد بی مـــا آنجـا دل مـا گشـاد بی مـــا
آن مـه کـه زمـا نهـان همی شد رخ بر رخ مـا نهـاد بی مـــا
چون در غمِ دوست جان بدادیم مـا را غـم او بـــزاد بی مـــا
مـــاییم همیشـه مسـت بی می مـاییم همیشـه شـاد بی مـــا
مـــا را مکنیـد یـــاد هـــرگـــز مـا خـود هستیم یـاد بی مـا
بـی مـا شـده‌ایم شـــاد، گوییم ای مـا که همیشه باد بی ما...
مـــاییم زنیک و بـــد رهیـــده از طـاعت و از فسـاد بی مـا

(*دیوان*، غزل ۱۲۸)

غزلی با وزنی تقریباً متروک یا کم بس آمد که لابد باید تصنیف‌وار به آهنگ خاصی خوانده شود، و نیز نمونه‌ای از شکستن قواعد قافیه:

یار من است او به چه نغزی، خواجه اگر چه همه مغزی
چون گذری بر سرِ کویش، پای نِکو نِه که نلغزی...
وز درِ بسته چـو بـرنجی، شیـــوه[۳] کنی زود بقنجی[٤]
شیوه مکن، قنج رها کن، پست کن آن سر که بگـُنجی

جـان و دلی تـو، دلِ جـانی، قبلـهٔ نظاره کنانی
چـونکِ شـود خیـره نظرشان، از ره دلشـان بکشانی
خانهٔ دل را دو دری کن، جانب جان راه بری کن
طالب دریای حیاتی، سنگ دلا رو گهری کن
جان و روان خیز روان کن، با شَهِ شاهان سَیَران کن
هیچ بَـطی جوید کشتی؟ جان شده ای، تَرکِ مکان کن
ای طربستان چه لطیفی؟ ای سرِ مستان چه ظریفی
دَه بخـوری تـو بـدهی یک، کی بـود این شرط حریفی؟
(دیوان ، غزل ۳۱۹٦، نیز نک: غزلهای ۳۱۱۱،۳۱۱۳)

غزلی پر عجایب، تصویر سازی‌های بی‌سابقه و فضائی بهت آور و پر رمز و راز:

از اَنبهـــیِ مـاهـی دریـــا بـنَـهـان گشتـه
انبُـه شـده قـالب‌ها تـا پـردهٔ جـان گشته
از فرقت آن دریـا چـون زهـــر شده شکـّر
زهـر از هـــوس دریـا آب حیـــوان گشته
در عشرت آن دریـا نی این و نـه آن بـوده
بر ساحل این خشکی این گشته و آن گشته
اندر هوس دریـا، ای جـانِ چـو مـرغابی
چندان تو چنین گفته کز عشق چنـان گشته
دوش از شکمِ دریـا برخاست یکی صورت
وآن غمزه اش از دریا بس سخته کمان گشته

دل گفت به زیرِ لب: "من جان نبرم از وی"
سوگند به جانِ دل کان کار چنان گشته
از غمزهٔ غمّازی وز طرفهٔ بغدادی
دل گشته چنان شادی جانم همدان گشته
در بیشه درافتاده، در نیم شبی آتش
در پختن آن شیران تا مغز پزان گشته
از شعلهٔ آن بیشه تابان شده اندیشه
تا قالب جان پیشه بی جان و مکان گشته
گرمابهٔ روحانی آوخ چه پری خوانست
وین عالم گورستان چون جامه کنان گشته

(همان ، غزل ۱۹۹۳)

غزل زیر نشان دهندهٔ اهمیتی است که مولانا برای موسیقی و موسیقی دان قائل است به حدّی که برای آنان دعای خیر می کند:

خدایا مطربان را انگبین ده — برای ضَرب دستِ آهنین ده
چو دست و پای وقفِ عشق کردند — تو همشان دست و پای راستین ده
چو پُر کردند گوشِ ما ز پیغام — توشان صد چشم بختِ شاه بین ده
کبوتر وار نالانند در عشق — توشان از لطف خود برج حصین ده
ز مدح و آفرینت هوشها را — چو خوش کردند، همشان آفرین ده
جگرها را ز نغمه آب دادند — ز کوثرشان توهم ماء مَعین ده

(*دیوان* ، غزل ۲۳٤۲)

و این غزلِ آخر شاهدی است بر بی‌اعتنائی مولانا به "تابوها" و یجوز و لایجوزهای شعری، و سعهٔ صدر او به قسمی که نه تنها سر و زر که گاو و خر را هم فدای دلبر می‌کند. خرو گاو هم، آخر، جان دارند و آفریدهٔ خداوندند:

کو خرِ من کو خرِ من؟ پار بمرد آن خرِ من
شکر خدا را که خَرم بُرد صداع از سرِ من
گاو اگر نیز رود، تا برود غم نخورم
نیست ز گاو و شکمش بوی خوش عنبرِ من
گاو و خری گر برود باد ابَد در دو جهان
دلبر من، دلبر من، دلبر من، دلبر من
حلقه به گوش است خرم، گوش خر و حلقهٔ زر؟
حیف نگر، حیف نگر، وا زرِ من، وا زرِ من
سرکشد و ره نرود، ناز کند جو نخورد
جز تلِ سَرگین نبود خدمت او بر در من
گاو برین، چرخ برین، گاو دگر زیر زمین
زین دو اگر من بَجهَم بخت بود چنبر من
رفتم بازار خران، این سو و آن سو نگران
از خرو از بندهٔ خر سیر شد این منظر من
گفت کسی: "چون خرِ تو مرد خری هست بخر"
گفتم "خاموش که خر بود به ره لنگر من"

(*دیوان*، غزل ۱۸۱۳)

پی‌نوشت‌ها

۱. امروز به جای "توی توی" معمولاً توئی توئی نوشته و تلفظ می‌شود.

۲. امروز به شکل آهوئی آهوئی می‌خوانیم و می‌نویسیم.

۳. شیوه: حیله ، ناز و کرشمه.

٤. غنجیدن: ناز کردن.

منابع

- افلاکی، شمس الدین(۱۹۵۹-۱۹٦۱)؛ ***مناقب العارفین***، به کوشش تحسین یازیجی، آنکارا، بی‌نا.
- بورگل، یوهان کریستف(۱۳۸٤)؛ "***وجد و نظم: دو ساختار در غزلیات جلال الدین رومی***"، میراث *تصوف*، ج ۲، ترجمهٔ مجدالدین کیوانی، تهران.
- جلال الدین محمد(۱۳۷۹)؛ ***مثنوی***، به کوشش محمد استعلامی، تهران، چ ششم.
- همو(۱۳۳٦-۱۳٤٦)؛ ***کلیات شمس یا دیوان کبیر***، به کوشش بدیع الزمان فروزانفر، تهران.
- دشتی، علی(۱۳۵۵)؛ ***سیری در دیوان شمس***، تهران، چ پنجم.
- دورینگ، ژان (۱۳۸٤)؛ "موسیقی صوفیانه چیست"، ***میراث تصوف***، ج ۲، ترجمهٔ مجدالدین کیوانی، تهران.
- زرین کوب(۱۳۷۹)؛ عبدالحسین، ***پله پله تا ملاقات خدا***، تهران، چ دوم.
- همو، ***سرّ نی***(۱۳۸۳)؛ تهران، چ دهم، دو جلد.
- شفیعی کدکنی(۱۳۷۰)؛ محمد رضا، ***موسیقی شعر***، تهران، چ سوم.
- فروزانفر، بدیع الزمان(۱۳۵۱)؛ "شعر مولوی"، ***مجموعه مقالات و اشعار***، به کوشش عنایت الله مجیدی، تهران.