ایران نامه
مجله تحقیقات ایران شناسی

سال بیست و پنجم، شماره ۱ و ۲ بهار و تابستان ۱۳۸۸

پیشگفتار

جلال‌الدین محمد، مشهور به مولوی یا مولانا، در روز سی ام سپتامبر ۱۲۰۷ (ششم ربیع‌الاول سال ۶۰۴ قمری)، در دامن آمنه خاتون و بهاءالدین ولد، به احتمال در شهر وخش، در خراسان قدیم، پای به گیتی نهاد. درهشتصدمین سالروز تولد مولانا مجالس یادبود و کنفرانس‌های متعددی در اروپا، آمریکای شمالی، خاورمیانه، و جنوب آسیا برگزار شد. آنان که در این گردهم‌آیی‌ها و کنفرانس‌ها شرکت کردند بر شهرت جهانی این شاعر و عارف بزرگ که به حق، نمایندهٔ عرفان اسلامی و مظهر گفت‌وگوی تمدن‌هاست، مهر تأئید نهادند. محبوبیت او در میان خاص و عام سبب شده است که دست کم، گفتمان عوامانه به اندازهٔ گفتمان محققانه مجال ابراز پیدا کند و در نتیجه، ضمن تداوم بخشیدن به افسانه‌های کهن، برخی کژنـمایی‌ها و غلط‌افکنی‌های تازه به بار آورند. همان‌گونه که مولانا خود در ابیات آغازین مثنوی، معروف به «نی نامه،»

گفته: "هرکسی از ظنّ خود" یار او شده و رازهای درون سینه او را در نیافته است.[۱]

راستی را، روزگاری پیش از این، در سال ۱۸۹۴، مارک تواین،[۲] نویسندهٔ نام‌آور و طنزپرداز آمریکائی، در داستانی فکاهی، هاک فین[۳] و تام سایر[۴] را سوار بر ماشین پرنده‌ای عظیم‌الجثه می‌کند، از اقیانوس اتلانتیک می‌گذراند و به آسمان قاهره می‌فرستد. در آن شهر، آنان گروهی از مولویان یا درویشان چرخ‌زن را می‌بینند که در جایی «شبیه به نوعی کلیسا» ایستاده‌اند و یکسره دور خود می‌چرخند. هاک از دیدن کلاه‌های کله‌قندی و دامن‌های آنان که وقتی می‌چرخند مانند چتر باز می‌شود و شکل فرفره را پیدا می‌کند، هوش از سرش می‌پرد. تام به هاک توضیح می‌دهد که "آنها همه مسلمانند." هاک معنی مسلمان را نمی‌داند، اما تام به او می‌گوید مسلمان "فردی ست که پیرو کلیسای پرزبیتاری[۵] نباشد." هاک، آنگاه، به این نتیجه می‌رسد که در ایالت میسوری آمریکا مسلمان فراوان است، اما او، تا به حال، آنها را تشخیص نمی‌داده است.[۶]

امروز، امّا، نسبت به صد سال پیش، اطلاعات دقیق‌تری در دست است، هم دربارهٔ معنی مسلمان بودن و هم دربارهٔ مولانا و مولویان. با این حال، جدا کردن داستان حقیقی از افسانهٔ خیالی، یعنی تمیز گفتمان عوامانه از دانش محققانه، همیشه به آسانی میسر نبوده است. تبدیل مولانا به شخصیتی افسانه‌مانند یا حتی به چهره‌ای اسطوره‌وار پنجاه سال پس از درگذشتش با *تذکره* سپهسالار و به‌خصوص *تذکره* افلاکی آغاز شد. تا سدهٔ بیستم میلادی، هیچ کوششی در راه شناختن زندگانی مولانا با استفاده از شیوه‌ای که امروز آن را شیوهٔ سرگذشتنامه‌نویسی می‌دانیم، صورت نگرفت. در این دوران *مثنوی* مولانا را اغلب به کمک نوشته‌های مؤلفی که در میانهٔ خواننده و مولوی قرار می‌گرفت و شارح نام داشت، می‌خواندند. شارح ابیات *مثنوی* را برای خوانندهٔ *مثنوی* تفسیر می‌کرد، اما از نگاهی خاص. از این روی، شرح‌های بی‌شمار بر *مثنوی* نوشته شد و نخستین آنها را که *دقایق‌الحقایق* نام گرفت، احمد رومی در حدود سال ۷۲۰ قمری / ۱۳۲۰ میلادی تألیف کرد.[۷] نوشتن شرح‌های مفصل‌تر در دهه ۱۴۳۰ میلادی

(حدود ۸۳۰-۸۴۰ق.) و با شرح کمال‌الدین خوارزمی، به نام *جواهرالاسرار* و *زواهرالانوار*، شروع شد.(۸) شرح نوشتن بر *مثنوی* و توضیح دشواری‌های آن در روزگاران نوین و به چندین زبان (افزون بر فارسی، به‌خصوص به ترکی و اردو) ادامه یافته است. اما شارحان امروز به بسیاری از خطاهای پیشینیان خود پی برده‌اند و از باب نمونه مدعی نیستند که مولانا به تبیین فلان نظریهٔ ابن عربی در تک تک ابیات *مثنوی* پرداخته است. در واقع، شمس و مولانا با آنکه به نظر می‌رسد ابن عربی را به چشم احترام می‌نگریسته‌اند، او را در پیروی از پیغمبر اسلام ثابت قدم نمی‌شمرده‌اند.

در سال ۱۲۸۰ قمری / ۱۸۶۳ میلادی، رضا قلی خان هدایت منتخباتی از *دیوان شمس* را منتشر ساخت (تبریز، چاپ سنگی)، مقدمه‌ای کوتاه بر آن افزود و ضمن آن با استناد به بیتی از غزلیات شمس به خطا گفت که مولانا هنگام نخستین ملاقات خود با شمس ۶۲ ساله بوده است. به این ترتیب، هدایت آن رویداد پراهمیت را در سال ۶۶۶ ق./ ۱۲۶۷م. قرار داد. یکی دیگر از محققان، گلپینارلی، نیز همین تاریخ را پذیرفت، اما نیکلسون که کوشش سترگ او به جای آنکه موافق آرزویش، منتهی به تألیف کتابی شود شامل در آمدی بر *مثنوی* و بررسی کلی آن، با انتشار شرح او بر *مثنوی* متوقف شد،[۹] این نظر را نادرست شمرد و روشن ساخت که مولانا سرودن دفتر دوم *مثنوی* را به راستی در سال ۶۶۲ق. / ۱۲۶۴م. شروع کرد و چون مولانا در سال ۱۲۰۷ به دنیا آمده است، به هنگام آغاز سرودن *مثنوی* در کنار حسام‌الدین، ۶۰ سال بیشتر نداشته است، حال آنکه شمس در سال ۶۴۲ / ۱۲۴۴ به قونیه آمد و مولانا در آن هنگام کمتر از چهل سال سن داشت.[۱۰] زمانی که محمدعلی موحد *مقالات شمس* را تصحیح و منتشر ساخت، بر اساس سخنان خود شمس دریافتیم که شمس سال‌ها پیش از آنکه به قونیه بیآید، مولانا را نخستین بار در شام – سوریه امروز – دیده و مولانا در آن ایام، در آن سرزمین که مرکز علوم اسلامی آن روزگار بشمار می رفته، مشغول تحصیل بوده است.[۱۱]

یکی از محققان هندی، شبلی نعمانی، نخستین شارحی بود که در راه تألیف شرح حال مولانا به شیوهٔ امروزی گام برداشت. وی *سوانح مولانای روم* (کانپور: مطبع نامی، ۱۹۰۶) را بیش از یکصد سال پیش، نوشت (این کتاب چندین بار تجدید چاپ شده و فخرداعی گیلانی آن را ، به زبان فارسی ترجمه کرده است).[۱۲] سی سال از عمر *سوانح* گذشته بود که بدیع‌الزمان فروزانفر کتاب خود دربارهٔ سرگذشت مولانا را نوشت: *رساله در تحقیق احوال و زندگانی مولانا جلال‌الدین محمد* (تهران: وزارت فرهنگ، ۱۳۱۵ / ۱۹۳۶). زرین‌کوب آن را بهترین رساله‌ای خوانده که تا کنون در ایران نوشته شده است. دو اثر ارزندهٔ دیگر در دههٔ ۱۹۵۰ میلادی نوشته شد: یکی تألیف مولاناشناسِ ترک، عبدالباقی گلپینارلی بود که در سال ۱۹۵۱ در استانبول منتشر شد و توفیق سبحانی آن را به فارسی برگرداند (*مولانا جلال‌الدین*، مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۶۳ / ۱۹۸۴) و دیگری تحقیق سودمند افضل اقبال بود به زبان انگلیسی:

Life and Thought of Muhammad Jalal al-Din Rumi (Lahore: Bazm Iqbal, 1955)

که دست‌کم شش بار با تجدید نظر، و مقدمهٔ ای. جی. آربری، تجدید چاپ شده است.
[۱۳] آثاری که از آن پس دربارهٔ زندگانی مولانا جلال‌الدین نوشته شد عبارتند از:

Annemarie Schimmel, *Rumi's World: The Life and Work of the Great Sufi Poet* (Boston: Shambhala, 2001).

این کتاب، بار اول، در سال ۱۹۹۲ به نام *I am Wind, You are Fire* منتشر شد و ترجمهٔ فارسی آن با عنوان *من بادم و تو آتش* در ایران به بازار آمد. پیش از آن کتاب دیگری از شادروان آنه ماری شیمل با نام *شکوه شمس* در ایران انتشار یافت که حسن لاهوتی آن را به فارسی ترجمه کرده بود و اکنون به چاپ پنجم رسیده است (تهران: انتشارت علمی و فرهنگی، ۱۳۶۷ / ۱۹۸۸). زرین‌کوب کتاب *پله پله تا ملاقات خدا: در بارهٔ زندگی، اندیشه و سلوک مولانا جلال‌الدین رومی* (تهران: انتشارات علمی، ۱۳۶۹ / ۱۹۹۰) را نوشت که قرار است ترجمهٔ انگلیسی آن در سال جاری انتشار یابد. و در سال ۲۰۰۰ نگارندهٔ این سطور نتیجهٔ تحقیقات خود را دربارهٔ تاریخ زندگانی، آثار و خاندان مولانا جلال‌الدین با نام:

Rumi: Past and Present, East and West (Oxford: Oneworld)

به مولوی‌پژوهان تقدیم داشت که با نام *مولانا، دیروز تا امروز، شرق تا غرب*، به ترجمه حسن لاهوتی در ایران منتشر شد (تهران: نشر نامک، چاپ سوم، ۱۳۸۶).

طی قرن اخیر دانشمندان حلقهٔ مولوی پژوهی چندین کتاب منتشر کرده اند که برای درک زندگانی مولانا حائز اهمیت شایان است. تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر از *معارف* بهاءالدین: *مجموعهٔ مواعظ و سخنان سلطان‌العلماء بهاءالدین محمد بن حسین خطیبی بلخی*، دو جلد (تهران: اداره کل انطباعات وزارت فرهنگ، ۱۳۳۳ / ۱۹۵۵ و ۱۳۳۸ / ۱۹۵۹)، و *معارف* برهان‌الدین: *مجموعه مواعظ و کلمات سید برهان‌الدین محقق ترمذی* (تهران: اداره کل نگارش وزارت فرهنگ، ۱۳۳۹ / ۱۹۶۱). تحقیق عالی فریتز مایر در بارهٔ پدر مولانا گامی مهم بود که برداشته شد و زمینه درک میراثی را فراهم ساخت که بهاءالدین به فرزند خود جلال‌الدین سپرد:

Bahā'-i Walad: Grundzüge seines Lebens und seiner Mystik (Leiden: E.J. Brill, 1989).

این کتاب ارزنده را مریم مشرف به فارسی ترجمه کرده که با نام *بهاء ولد، زندگی و عرفان او* انتشار یافته است (تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۸۲ / ۲۰۰۳). گفتنی آنکه، همین کتاب را مهر افاق بایبوردی نیز به فارسی برگردانده و با عنوان *بهاء ولد، والد مولانا جلال‌الدین* منتشر کرده است (تهران: سروش، ۱۳۸۲/ ۲۰۰۳).

همچنین انتشار کتاب منظوم سلطان ولد با تصحیح جلال الدین همائی، *مثنوی ولدی* (تهران: اقبال، ۱۳۱۶ / ۱۹۳۷)؛ ترجمهٔ ترکی آن به قلم گلپینارلی، *ابتدانامه* (آنکارا: Güven Matbaasi، ۱۹۷۶) و ترجمهٔ آن به زبان فرانسه به قلم اِوا دو ویترای میروویچ و جمشید مرتضوی:

Eva de Vitray-Meyerovitch and Djamchid Mortazavi, *La Parole Secrète* (Monaco: Rocher, 1988);

نیز، *رباب‌نامه*، به تصحیح علی سلطانی گرد فرامرزی (تورونتو: دانشگاه مک گیل و مؤسسهٔ مطالعات اسلامی و دانشگاه تهران، ۱۳۸۰ / ۲۰۰۱) ما را از زاویهٔ نگاه شاعرانه سلطان ولد با پدرش آشنا می‌سازد. در ضمن، آثار مناقب‌نامه‌نویسان که دو کتاب بسیار مهم در بارهٔ مولانا جلال‌الدین معرف آنهاست، به صورت تصحیح انتقادی انتشار یافت: *مناقب‌العارفین* شمس‌الدین افلاکی، با تصحیح شایستهٔ تحسین یازیجی در دو جلد (آنکارا: Türk Tarih Kurumu Basımevi، ۱۹۵۹) که اکنون به ترجمه و تحشیهٔ John O'Kane به انگلیسی ترجمه شده است:

The Feats of the Knowers of God (Leiden: Brill, 2002);

رسالهٔ سپهسالار را نیز سعید نفیسی تصحیح و منتشر کرد (تهران: اقبال، ۱۳۲۵ / ۱۹۴۷). این مناقب‌نامه‌ها دربارهٔ مولانا سخن فراوان گفته‌اند و باید دانست که گفته‌هایشان برخی بی‌گمان درست است و برخی از بُن مهمل.

مقالات شمس که پیش‌تر از آن یاد کردیم، سندی بسیار پراهمیت و حاوی مطالبی‌ست که شمس، در قونیه، در جمع یاران مولانا، می‌اندیشیده و بر زبان می‌آورده است. درک رویداد عظیم زندگی مولانا – پیوند دوستی با شمس – بدون خواندن این کتاب که محمد علی موحد آن را تصحیح کرده است، امکان‌پذیر نیست. بخش زیادی از *مقالات شمس* را ویلیام چیتیک به زبان انگلیسی ترجمه کرده و مطالب آن را از نظر پیوستگی، نظم و نسق تازه‌ای بخشیده است:

Me & Rumi: The Autobiography of Shams-i Tabrizi, tr. and edited William Chittick (Louisville, KY: Fons Vitae, 2004).

مقالات شمس دسترسی مستقیم ما را با افکار و اندیشه های شمس‌الدین تبریزی امکان‌پذیر می‌سازد و ما را از اسارت افسانه‌پردازی‌هایی نجات می‌بخشد که تعداد زیادی از آنها را شمس‌الدین افلاکی در کتاب معروف خود، *مناقب‌العارفین*، نوشته و با این کار سبب تداومشان را فراهم ساخته است.

در زمینهٔ نوشته‌ها و سروده‌های خود مولانا، محققان مولوی‌شناس پس از *مثنوی* ای که محمد رمضانی برای انتشارات کلاله خاور آماده ساخت (تهران: ۱۳۱۵-۱۳۱۹ / ۱۹۳۶-۱۹۴۰) و مکرر در مکرر تجدید چاپ شد و در نهایت، *مثنوی* را به صورت کامل در دسترس جمع بیشتری از مردمان فارسی‌زبان قرار داد، گام‌هایی چند برداشته‌اند. متن انتقادی خودِ *مثنوی*، بر اساس نسخهٔ خطی قونیه مورخ سال ۶۷۷ قمری، اصلاحات مهمی پذیرفته است. این نسخهٔ خطی چندین بار به صورت فاکسیمیله منتشر شده و اساس نسخه‌های چاپی جدیدی قرار گرفته است. جهد بلیغ

نیکلسون در تصحیح و ترجمهٔ متن شش دفتر *مثنوی*، نیز، شرح عالمانه‌ای که بر آن نوشت، یادگار عظیم و فراموش ناشدنی عالم تحقیق است:
(London: Messrs. Luzac and Co. for E.J.W. Gibb Memorial Trust, 1925-40).

این نسخهٔ چاپی با ادغام کامل همهٔ یادداشت‌ها و تصحیحات نیکلسون منتشر شده است: مثنوی معنوی، *آخرین تصحیح نیکلسون*، ترجمه و تحقیق حسن لاهوتی، ۴ جلد (تهران: نشر قطره، ۱۳۸۳ / ۲۰۰۴).

نسخهٔ چاپی دیگری بر اساس نسخهٔ خطی دیگری از *مثنوی* که در تاریخی غیر از سال ۶۷۷ قمری نوشته شده است، با تصحیح و توضیحات مبسوط محمد استعلامی به نام *مثنوی*، در هفت مجلد، انتشار یافت (تهران: زوار، ۱۹۸۷) و مکرر تجدید چاپ شد (چاپ دوم، زوار، ۱۳۶۹ / ۱۹۹۰، چاپ ششم، انتشارات سخن، ۱۳۷۹ / ۲۰۰۰ و چاپ نهم، انتشارات سخن، در ۱۳۸۷ / ۲۰۰۸).

گرچه نخست نیکلسون این نکته را در شرح خود بر *مثنوی* آورده بود، امروز، از روی چاپ‌های فاکسیمیله و نسخه‌های چاپی آن می‌توان فهمید که مشهورترین بیت *مثنوی* قرن‌ها، نادرست نوشته و خوانده شده است: به صورت غلط، به نظر مردم رسانده شده است. این بیت به صورت زیر درست نیست:

بشنو از نی چون حکایت می‌کند از جدایی‌ها شکایت می‌کند.

به یقین صورت اصلی و درست این بیت چنین است:

بشنو این نی چون شکایت می‌کند از جدایی‌ها حکایت می کند.

اما، چون با مرور زمان به صورت نادرست این بیت خو گرفته‌ایم، برای بسیاری از ما دشوار می‌بینیم تا علیرغم پیشرفت‌هایی که در زمینهٔ فهم متون کهن حاصل شده است، باورهای نادرست خود را تصحیح کنیم. به همین منوال، بسیاری از ما ترجیح می‌دهیم داستان‌هایی را مرتب بازگو کنیم که تحقیقات دقیق نادرستی یا بودن آنها را نشان داده است: تولد مولانا در بلخ (که در واقع، در وخش رخ داده است)، آوازهٔ بلند پدرش، دیدارغیرواقعی او با عطار و غیر آن. مقاله‌ای که محمد استعلامی در این شماره نوشته است. «زیستن با زمان» ، سخنی ست از روی اشتیاق دربارهٔ استفاده از دانش و اطلاعات گرد آمدهٔ خود در گفتمان محققانه و عامیانه راجع به مولانا جلال‌الدین محمد. در این ضمن، مقالهٔ نگارنده در شمارهٔ حاضر، «درآمدی بر تعیین تاریخ سُرایش

غزلیات مولانا»، از این سخن می گوید که باید اشعار مولانا را با دقت بیشتری خواند و با تعیین زمان سُرایش شعرهای او، به شیوه‌ای که تقریباً دربارهٔ همه نویسندگان و سرایندگان اروپایی صورت گرفته است، سیر اندیشه و تحولات فکری او را در یافت.

گذشته از *مثنوی*، که زبانزد خاص و عام است، مولانا دارای آثار شگرف دیگری نیز هست. *فیه ما فیه* او را فروزانفر تصحیح و منتشرکرد (تهران: امیر کبیر، ۱۳۳۰ / ۱۹۵۱؛ چاپ دوازدهم ۱۳۸۷). *کلیات شمس یا دیوان کبیر* را نیز فروزانفر تصحیح کرد و در دوره‌ای ده جلدی منتشر ساخت (تهران: انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۳۶-۴۶ / ۱۹۵۷-۶۷). این کتاب‌ها، گرچه چندین دهه پیش انتشار یافته، هنوز برای تحقیق دربارهٔ زندگی مولانا به طورکامل مورد استفاده قرار نگرفته است. یکی دیگر از منابع مهمی که هنوز به تمام و کمال مورد تحقیق قرار نگرفته، نامه های مولاناست. نخستین بار، م. ف. نافذ اُزلوق آنها را در سال ۱۹۳۷ میلادی در استانبول به نام *مولانانین مکتوبلری (Mektuplari Mevlânânın)* به چاپ رسانید. این کتاب را توفیق سبحانی به صورتی بسیار شایسته و با توضیحات مفصل خود منتشر کرد (تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۷۱ / ۱۹۹۲). سبحانی *مجالس سبعه مولانا* (تهران: کیهان، ۱۳۶۵ / ۱۹۸۶) را نیز تصحیح کرده و با چاپی بهتر از آنچه در ترکیه شده بود همراه با حواشی و فهرست های چندگانه در دسترس قرار داده است.

در زمینهٔ شرح‌نویسی، مولاناشناسان امروز آثاری به وجود آورده‌اند که در مقایسه با سنت شرح‌نویسی قدما، شیوه‌هایی ابتکاری را در پیش گرفته اند؛ از آن جمله است کتاب دو جلدی *سرّ نی: نقد و شرح تحلیلی و تطبیقی مثنوی* تألیف عبد الحسین زرین‌کوب (تهران: انتشارات علمی، ۱۳۶۴ / ۱۹۸۵) و *سیری در دیوان شمس* (تهران: جاویدان، ۱۳۴۳ / ۱۹۶۴)، تألیف علی دشتی. نقد ادبی تقی پورنامداریان از غزلیات مولانا در کتابی که به نام در *سایه آفتاب: شعر فارسی و ساختار شکنی در شعر مولانا* (تهران: نشر سخن، ۱۳۸۰ / ۲۰۰۱) نام دارد، همچنین، اثر عالمانه او درباره اوصاف پیغمبران در غزل‌های مولانا – *داستان پیغمبران در کلیات شمس* (تهران: مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۶۴ / ۱۹۸۵) – شیوه‌ای ست در شرح غزلیات دیوان شمس که خاصه توجه ما را بر می‌انگیزد. پورنامداریان در مقاله‌ای که برای این شماره نوشته است «مولوی و غزل»، چندین غزل از مولانا را بر همان شیوهٔ نو و دلکش بازمی گوید و تفسیر می کند.

در ایامی که زبان فارسی در قارهٔ هندوستان رواج داشت، صوفیان آن سرزمین نیز شرح‌های مختلفی بر *مثنوی* نوشتند که برخی از آنها به شیوه امروزی چاپ و منتشر شده است. *مکاشفات رضوی در شرح مثنوی معنوی*، تألیف محمد رضا لاهوری که رضا روحانی آن را تصحیح کرده است (تهران: سروش، ۱۳۸۱ / ۲۰۰۲). او در این

شماره در مقالهٔ «*مکاشفات رضوی*، شرحی مختصر و مناسب برای *مثنوی*»، در ارهٔ فایده‌ها و کاستی‌های این شرح ارزنده سخن می‌گوید و حسن لاهوتی نیز طی مقالهٔ خود «شرح‌های هندیان بر *مثنوی* مولانای ایرانیان»، از دیگر شرح‌های قدیمی *مثنوی* که صوفیان مولوی‌شناس ِ خطهٔ هند تألیف کرده‌اند، و با چاپ امروزی منتشرشده است، با نگاهی انتقادی یاد می‌کند.

کوشش‌های تازه‌ای نیز برای درک مباحث لطیف وعارفانهٔ الهی که اغلب در اشعار مولانا انعکاس یافته، صورت گرفته است. مقاله‌های ویلیام چیتیک و مهدی امین رضوی که در این شماره به چاپ رسیده است، دو نمونه خواندنی از این گونه مباحث را مطرح می‌سازند – یکی از نگاه عرفان و دیگری از نگاه فلسفه. چیتیک «شمشیر لا و آتش عشق» در بارهٔ اثبات یگانگی از راه نفی دویی و فنای هستی مجازی و تحقق هستی حقیقی سخن می گوید و امین رضوی «مولوی و اندیشه تسامح و تساهل» اندیشه مولانا دربارهٔ تحقیق و تقلید را با برداشتی فلسفی در میان اشعار او می‌کاود. سروش، در بیست و پنج سال گذشته، مقاله‌ها و کتاب‌های گوناگون در زمینهٔ تفکر دینی و عرفانی تألیف کرده و در مجامع ادبی، فلسفی دربارهٔ زندگی و سروده‌های او سخن رانده است. از جمله کتاب‌هایش دربارهٔ مولانا باید از *قصهٔ ارباب معرفت* و کتاب *قمار عاشقانه: شمس و مولانا* نام برد. سروش در مقالهٔاش در این شماره به تفسیر رابطه خدا، انسان و عشق در یکی از غزلیات مولانا پرداخته است.

تعداد کتاب‌ها و مقاله‌هایی که درباره مولانا جلال‌الدین نوشته شده است، واقعاً بی‌شمار است و روز به روز بر تعدادش افزوده می‌شود. به سبب محدودیت صفحات مجله، ما بسیاری از آنها را در این مقدمه حتی نام هم نبرده‌ایم. بسیاری از آثاری که در چهل سال گذشته دربارهٔ مولانا چاپ شده است، به شیوهٔ پژوهش‌های دانشگاهی نوشته نشده است، و واقعاً، مشهورترین «مترجمان» امروزینه آثار مولانا که برخی شعرهای او را به زبان انگلیسی برگردانده‌اند، به هیچ روی زبان فارسی نمی‌دانند، بلکه از روی ترجمه‌های انگلیسی دیگران، ترجمه گونه‌ای به هم بافته‌اند. با این وصف، همانگونه که در بالا خلاصه‌وار گفتیم، نسخه‌های چاپی و تحقیقات بسیار زیادی در طی قرن گذشته انتشار یافته که به راستی ما را قادر ساخته است تا زندگی و آثار مولانای روم را بهتر و عمیق تر از گذشته درک کنیم. یکی از منابع ارزنده‌ای که برای هر یک از پژوهندگان حوزهٔ مولاناشناسی ضروری‌ست، *کتاب‌شناسی مولوی* تألیف ماندانا صدیق بهزادی (تهران: مرکز نشر دانشگاهی، چاپ جدید ۱۳۸۰ / ۲۰۰۱) است. این کتاب مرجعی ست مفید حاوی نام و نشان کتاب‌ها و مقالات فراوانی که به زبان‌های رایج خاورمیانه و اروپا منتشر شده و افزون بر آن، مشتمل است بر کتاب‌شناسی نسخه‌های خطی فارسی آثار مولانا جلال‌الدین. در شکوه شمس، اثر

شیمل، و در *مولانا، دیروز تا امروز* نیز اطلاعات مبسوطی دربارهٔ کتاب‌شناسی مولانا ارائه شده است. حسن لاهوتی تعدادی از این آثار را در مقاله‌ای دیگر در این شماره «آثار مولانا جلال الدین در ایران» بررسی کرده است.

اگر یکی «ترجمه» سخنان مولیر و گوته را به نام خود منتشر سازد و حتی یک کلمه فرانسه یا آلمانی نداند، به راستی در شگفت می‌شویم، اما چون مولانا به چشم ما آمریکایی‌ها، شاعری «شرقی،» یعنی اهل سرزمینی خارج از جهان غرب است، و چون شاعران و نقالان تجارت پیشه می‌پندارند که واقعا برای توضیح اندیشه‌های مولانا به دیگران نیازی به درک اندیشه‌های الهی او نیست، شعرهای این اعجوبه روزگاران را به زبان انگلیسی فراوان می‌بینیم. افرادی مانند کالمن بارکس، که یک کلمه فارسی نمی‌داند، بیش از یک چهارم قرن است از راه «ترجمه» شعرهای مولانا برای خود پیشه‌ای و دولتی دست و پا کرده است.

خوشبختانه در آمریکا دانشمندانی وجود دارند که مترجمان ادبی ارزنده‌ای هم هستند مانند جاوید مجددی که نخستین دو دفتر *مثنوی* را با مهارت به نثر انگلیسی و با رعایت قافیه ترجمه کرده است:

Oxford World's Classics Series, 2004 and 2007.

نخستین جلد ترجمه او جایزه لُئِس راث را برد که خاص ترجمه‌های ادبی‌ست (Lois Roth Prize for Literary Translation from Persian). مجددی که استاد دانشگاه است درباره تاریخ تذکره‌نویسی صوفیان نیز، که یکی از انواع ادبی به شمار می‌رود، تحقیقات خود را به رشته تحریر در آورده است. او در این شماره، ضمن مقاله خود نشان می‌دهد که در وهله نخست، از طریق آشنایی با آن گروه از صوفیان بزرگ قدیم که مولانا بیش از همه به آنها ابراز علاقه می‌کند، و پس از آن با مقایسه شیوه‌های بدیعی که خود مولانا بدان شیوه‌ها درباره آن صوفیان سخن می‌گوید، می‌توان تمایلات قلبی او را نمایان ساخت.

منظور از انتشار این شمارهٔ ویژهٔ *ایران نامه* آن بوده است که تنی چند از دانشمندانی را گرد هم آوریم – هم از داخل و هم از خارج ایران – که در طول یکی دو دههٔ گذشته دربارهٔ زندگی، آثار، تعالیم مولانا و همچنین دربارهٔ اقبال مردم به او تحقیقات عالمانه دانشگاهی کرده اند. امیدواریم پیشرفت‌هایی را که حاصل شده است، بررسی کنیم و راه‌های تازهٔ پژوهشی را برای تحقیقات بیشتر و ارزنده‌تر پیشنهاد کنیم تا دانش ما دربارهٔ زندگی و اندیشه‌های گرانقدراین شاعر و عارف خردمند و تعالیم حکیمانه و پیروان صافی او افزون‌تر شود.

فرانکلین دین لوئیس

پا نوشت‌ها:

۱. برای خلاصه ای از رویداد شگرف شهرت جهانگیر مولانا در سال های اخیر، بن: فرانکلین لوئیس، "در جستجوی چهرهٔ تاریخی مولانا،" ایران نامه ۲۴، ۱ (بهار ۲۰۰۸): ۱-۲۲.

۲. Mark Twain.

۳. Huck Finn.

۴. Tom Sawyer.

۵. Presbyterian.

۶.

Franklin Lewis, *Rumi: Past and Present, East and West*, 2nd revised edition with a new preface (Oxford: Oneworld, 2008), pp. xvi-xvii.

به فارسی نک: *مولانا: دیروز تا امروز شرق تا غرب*، ترجمه حسن لاهوتی، چاپ سوم (تهران: نشر نامک، ۱۳۸۶)، ص ۶۳۶.

۷. این کتاب را محمد رضا جلالی نائینی و محمد شیروانی به شیوه امروزین تصحیح و منتشر کرده اند(تهران، شورای عالی فرهنگ و هنر، ۱۹۷۵/۱۳۵۴)

۸. این کتاب را محمد جواد شریعت به صورت امروزین تصحیح کرده اما تنها بخشی از آن منتشر شده است (اصفهان، مشعل اصفهان، ۱۳۶۰/ ۱۹۸۱و ۱۳۶۶/ ۱۹۸۷)

۹. حسن لاهوتی، ترجمه شرح مثنوی معنوی اثر رینولد الین نیکلسون، دوره شش جلدی (تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۷۴، چاپ دوم، ۱۹۹۹/۱۳۷۸).

۱۰. بن: فرانکلین لوئیس، مولانا: دیروز تا امروز، شرق تاغرب، ترجمه حسن لاهوتی (تهران: نشر نامک، ۱۳۸۶ / ۲۰۰۷)، ص ۲۲۴-۴۱۸ و همچنین:

Rumi: *Past and Present, East and West*, 2nd ed. (Oxford: Oneworld, 2000; 2nd revised edition, 2008), pp. 317-320.

نیکلسون خلاصه ای چند صفحه ای و نا تمام از سرگذشت مولانا به صورت مقدمه بر کتاب خود حاوی ترجمهٔ آثار مولانا نوشته بود، که آنرا، پس از فوت نیکلسون، ای. حی. آربری تکمیل کرد و به چاپ رساند:

R.A. Nicholson, *Rumi: Poet and Mystic* (London: George Allen and Unwin, 1950, reprint 1978), pp17-22 ..

۱۱. شمس الدین تبریزی، مقالات شمس تبریزی، تصحیح محمد علی موحد (تهران: سهامی، انتشارات خوارزمی، ۱۳۶۹ / ۱۹۹۰). این چاپ کامل مقالات است. ابتدا قسمتی از آن به صورت جداگانه به چاپ رسیده بود (تهران: دانشگاه صنعتی، ۱۳۵۶ / ۱۹۷۷).

۱۲. شبلی نعمانی، سوانح مولوی رومی : تحقیق احوال و زندگانی مولانا جلال الدین مولوی و تبصر و تقریظ مبسوط بر مثنوی شریف، ترجمه محمد تقی فخر داعی گیلانی (تهران: چاپ رنگین، ۱۳۳۲ / ۱۹۵۳).

۱۳. ترجمه هایی که خود آربری از ۴۰۰ غزل مولانا به زبان انگلیسی منتشر کرد در اقبال انگلیسی زبانان به مولانا تأثیر بسیار داشت. این غزل ها که ابتدا در دو مجلد جداگانه در سال های ۱۹۶۸ و ۱۹۷۹ انتشار یافت، به تازگی به دست فرانکلین لوئیس و حسن جوادی تصحیح و در یک مجلد منتشر شده است:

Mystical Poems of Rumi, tr. A.J. Arberry, new edition, ed. Franklin Lewis and Hasan Javadi (Chicago: University of Chicago Press, 2008).

مهدی امین رضوی*

مولوی و اندیشه تسامح و تساهل

از بدو تاریخ ادیان به طور عام و اسلام به طور خاص، دو شیوه متمایز و گاه متضاد در باب تبیین، تتبع و تفسیر دین وجود داشته است: درک فقها، از سوئی، و درک حکما از سوی دیگر. درک صرفاً فقهی از دین همچون مذاهب اربعهٔ تسنن و یا فقه جعفری،(۱) غزالی‌وارانه، دین را مجموعه‌ای از قوانین الهی می‌داند که متعبداً باید از آنها پیروی کرد.(۲) هم در مذاهب فقهی اهل تسنن که در آنها باب تفسیر بسته است و هم در فقه جعفری، عموماً، شارحانِ حقیقتِ شرع، سنت تقلید و تعبد را برای دیگران به ارث گذاشته‌اند.

درک صرفاً فقاهتی از دین استنباطی از اسلام را پدید آورده که اصل‌بین، جزمی‌نگر و خشک‌اندیش است، و از آن رو که اجرای مجموعه قوانین شرعی را شرط لازم و کافی دین‌داری می‌داند، تساهل و تسامح در حیطهٔ دین را بر نمی‌تابد. در مقابل درک فقها از دین، طیف وسیعی از اهل تفکر و تعقل هستند که بینش خود را درک حِکمی از اسلام می‌دانند. این گروه متشکل از صوفیان، عارفان، متکلمان و فیلسوفان، دین را حقیقتی چند بُعدی، قابلِ قبض و بسط و تفسیر و تأویل می‌دانند. آنچه مغزِ نغزِ بینشِ حِکمی را از درک صرفاً فقاهتی از دینِ جدا می‌کند آن است که حکما اگرَ چه حقیقَت غائی را ثابت و پایدار می‌دانند، درک و بینش بشر از این حقیقت را مختوم نمی‌پندارند، که به قول حافظ:

کس ندانست که منزلگه معشوق کجاست این قدر هست که بانگ جرسی می‌آید(۳)

* استاد رشته فلسفه و ادیان در دانشگاه سنت مری واشنگتن.

تضاد و عناد تاریخی این دو استنباط از اسلام که در فتاوی فقها از صدر اسلام تا هم اکنون دیده می‌شود، به شهادت حلاّج و سهروردی و تکفیر متصوفه و عرفا و فلاسفه‌ای چون ابن سینا و ملاصدرا منجر شده است.

در این مختصر، نگارنده بر آن است که مبانی فلسفی اندیشهٔ تساهل و تسامح و بردباری را از دیدگاه مولانا جلال‌الدین و با توجه به اصولِ معرفت شناسی بررسی کند.

از قدیم، رسم چنین بوده است که مولانا را صرفاً شاعری صوفی و فردی بدانند که نه تنها به تفکر استدلالی عنایتی ندارد، بلکه فلسفه را نیز به استهزاء می‌گیرد و فیلسوفان را «استدلالیان» می‌خواند و بر آنان خرده می‌گیرد که بر پای چوبین بی‌تمکین تکیه کرده‌اند. گرچه به اعتبار ظاهر، راست است که جلال‌الدین محمد به حکمت یونانی هیچ التفاتی نداشته، اشتباه است اگر از کنار مفاهیم فلسفی پرمغزی که در ژرفای اقیانوس اندیشهٔ او جای دارد به غفلت بگذریم. چشم آموزش یافتهٔ هر فیلسوفی که *مثنوی* و *دیوان شمس* را بخواند، به آسانی می‌تواند بیشتر موضوعات و مباحث فلسفی‌ای را بیابد که مولانا ضمن تمثیل‌ها و در سراسر اشعار خود پراکنده و به صورت غیرمنتظم و مشایی مطرح ساخته است.

مولانا جلال‌الدین بلخی، ضمن آن که معتقد است آدمی‌زادگان نمی‌توانند حقیقت مطلق را بشناسند، دیدگان ما را بر این واقعیت می‌گشاید که علم و ادراک آدمی از حقیقت دین نسبی است. بیان خواهیم کرد که بحث مولانا بر سر این نکته است که تنها مطلق می‌تواند مطلق را به صورت مطلق بشناسد. به عبارت دیگر، غیرمطلق قادر نیست مطلق را درک کند. نتیجهٔ درک نسبی از حقیقت دینی، بردباری، احترام و معرفت‌شناسی توام با فروتنی است. این فروتنی معرفت‌شناسانه را خیام چنین توصیف می‌کند:

اسرار ازل را نه تو دانی و نه من
وین حرف معما نه تو خوانی و نه من
هست از پس پرده گفت‌وگوی من و تو
چون پرده برافتد نه تو مانی و نه من(۴)

و خلاف چنین درکی حِکمی ادعایی است عیسی‌گونه که "راه منم، حقیقت منم، حیات منم."(۵)

بهتر است از این مقدمات بگذریم و تحلیل خود را آغاز کنیم. دربارهٔ این موضوع که آدمی چگونه می‌تواند به حقیقت دست یابد، در حوزه معرفت‌شناسی، چندین نظریه وجود دارد که عبارتند از:

۱. ادراک
۲. تقلید
۳. منطق و عقل
۴. کشف و شهود

رایج‌ترین شیوهٔ کسبِ معرفت شناخت حقیقت است از راه ادراک. بر اساس این نظریه، آدمی می‌تواند با استفاده از حواس خود دربارهٔ حقایق خارجی تأمل و تفکر کند و ادعا کند که از این راه مُتعلَقِ ادراک خود، یعنی آنچه را که درباره‌اش به تفکر و تأمل پرداخته است و مُدرَک نامیده می‌شود، شناخته است. در هر فعلِ ادراکی، سه جزء یا سه مؤلفه مؤثرند: عالِم، معلوم، و رابطهٔ معرفتی میان این دو. ارسطو نخستین فیلسوفی بود که به شرح و بسط این دیدگاه پرداخت. او عقیده داشت که نفس مانند آینه است که جهان خارج را منعکس می‌سازد. بدین سبب، بر وجود سیب علم دارم که در جهان خارج سیبی هست که نقش آن بر ذهن من امکان ادعایی درست را در این باب به من می‌دهد. با این حال، چون اساس این نظریه بر حواس پنجگانه استوار است، اعتبارِ این حواس شرط لازم می‌شود برای معتبر بودن ادعای آدمی بر شناخت حقیقت.

مولانا جلال‌الدین، در سراسر *مثنوی* و *دیوان شمس* خود، ادراک حس‌های پنجگانه آدمی را بی‌اعتبار می‌خواند و با زبان نکوهش از آن سخن می‌گوید و در نتیجه معیار درستی ادعاهایی را که براساس ادراکات حسی صورت می‌گیرد در هم می‌شکند. ادعاهای مطلق‌گرایانه که بر اساس ادراکات حواس پنجگانه صورت می‌گیرد، از آن رو بی‌پایه است که مُدرَکاتِ مبتنی بر حواس، قابل اعتماد نیستند. آنچه را که چشم و گوش از جهان خارج ادراک و استخراج می‌کنند تنها به طور نسبی می‌توان پذیرفت. مولانا در این باره می‌گوید:

جمله حس‌های بشر هم بی‌بقاست
زآنکه پیشِ نورِ روزِ حشر، لاست
نورِ حس و جانِ بابایانِ ما
نیست کلی فانی و لا(۶) چون گیا
لیک مانند ستاره و ماهتاب
جمله محوَند از شعاع آفتاب(۷)

اگر چه حواس پنجگانه نوعی معرفت را حاصل می‌کنند، صحت دانش حاصله، امری نسبی است. غایت و نهایتِ فایده این دانش‌ها از دیدگاه مولانا، در حیطه روزمَرّگی‌های روزمَرگی است. تحقیر این علوم، چنان که در ابیات زیر ملاحظه می‌کنیم، از آن رو

ست که مولانا آنها را مبنای ادعاهای معرفتی مطلق‌گرایانه نمی‌شناسد:

خرده‌کاری‌های علم هندسه
یا نجوم و علم طب و فلسفه
که تعلق با همین دنیاستش
ره به هفتم آسمان بر نیستش
این همه علم بنای آخُر است
که عِمادِ(۸) بودِ گاو و اشتر است
بهر استقبای(۹) حیوان چند روز
نام آن کردند این گیجان رموز(۱۰)

با توجه به این که مولانا بر نظریهٔ نیل به حقیقت از طریق ادراک حسی ایراد وارد می‌کند، شاید فردی ادعا کند که نظریهٔ تقلید ممکن است نظریه‌ای عملی باشد. بر این تقدیر، آدمی نمی‌تواند ادعا کند که اگرچه خود حقیقت را نمی‌شناسد، باید مقلِّد فلان عالِم، مجتهد و امام راه باشد که به گفتهٔ خود حقیقت را می‌داند. از دیدگاه فقه سنتی، مردم یا مقلِداند یا مجتهد، و طبیعی است که مقلدین را تقلید از مجتهدین واجب شرعی است. مولانا در چندین جای *مثنوی* بر نظریهٔ رسیدن به حقیقت از طریق تقلید اعتراض می‌کند و آن را پیروی از خیال و گمان می‌خواند و خطرآفرین می‌داند.(۱۱) نقد مولانا از تقلید طیف وسیعی از مسلمانان را در بر می‌گیرد، اعم از سنّی و شیعه که مقلدین مجتهدین خوداند و یا شیعیان اسماعیلی که معتقد به حضور وجود امام زمان‌اند و تبعیت از دستورات وی را مطلق و لازم شرعی می‌دانند. انتقاد مولوی که می‌گوید: "خلق را تقلیدشان بر باد داد،" انتقادی اصولی و بنیادین است، زیرا او تقلید را اندیشه‌سوز می‌داند:

صد هزاران اهلِ تقلید و نشان
افکند در قعر، یک آسیب‌شان(۱۲)
که به ظن، تقلید و استدلال‌شان
قائم است و بسته پر و بال‌شان
شبهه‌ای انگیزد آن شیطان دون
در فتند این جمله کوران سرنگون(۱۳)

آشکارا ذهنیت اصل‌بینان و جزمی‌گرایان، قبل از هر چیز، بر نظریهٔ پیروی از مجتهد قرار دارد: از نظر این یک، فقه شافعی سوی حقیقت راهبر است؛ به چشم آن یک، فقه وهابی و وهابیان.

مولانا پسر نوح را نمونه‌ای از گمراهان وادی تقلید می‌داند که می‌پنداشت با شنا کردن، که آن را هم به تقلید آموخته بود، می‌تواند از مهلکه جان بدر برد و خود را به ساحل نجات رساند. کسب حقیقت از طریق تقلید را مولوی همانند دانش طفلی می‌داند که چنگ در دامن مادر می‌زند و از او تقلید می‌کند. مولانا این علم را «علم عاریه» می‌خواند، آن را بر مبنای گمان و ظن استوار می‌داند و درباره‌اش چنین هشدار می‌دهد:

گرچه عقلت سوی بالا می‌پرد
مرغ تقلیدت به پستی می‌چرد
علم تقلیدی وبال(۱۴) جان ماست
عاریه ست و ما نشسته کان ماست(۱۵)

قرآن دربارهٔ کسانی که منکر دیدار بی‌واسطه خدایند می‌گوید: "ایشان را به آن علمی نیست؛ جز از پندار پیروی نمی‌کنند و بی‌گمان پندار چیزی از حقیقت را به بار نمی‌آورد."(۱۶) مولانا جلال‌الدین ظاهراً در تفسیر این آیه است که علم یقینی حاصل به وحیِ دل را به مرغی دارای دو بال و علم حاصل از گمان را به مرغی دارای یک بال مانند می‌سازد، که چون ناقص است توان پرواز ندارد و تا از زمین بلند شود، سرنگون بر زمین افتد؛ او که یک بال بیش ندارد، می‌کوشد دوباره پرواز کند، اما دو سه گامی نرفته نقش زمین می‌شود و افتان و خیزان خود را سوی آشیانه می‌کشاند و چه بسا که در این میانه گرفتار راهزنان و شیّادان شود. اما اگر بتواند پای خود را از بند گمان برهاند و حقیقت را به علم یقین درک کند، بی‌تقلید این و آن، دو بال پیدا می‌کند و مانند جبرئیل به پرواز در می‌آید:

علم را دو پر گمان را یک پر است
ناقص آمد ظن، به پرواز ابتر است
مرغ یک پر زود افتد سرنگون
باز بر پرد دوگامی یا فزون
افت و خیزان می‌رود مرغ گمان
با یکی پر بر امید آشیان
چون ز ظنّ وا رست، علمش رو نمود
شد دو پر آن، مرغ یک پر پر گشود...
با دو پر بر می‌پرد چون جبرئیل
بی‌گمان و بی‌مگر، بی‌قال و قیل(۱۷)

مولانا پس از آن که رسیدن به حقیقت از طریق ادراک و تقلید را به باد انتقاد می‌گیرد و حسن و قبح آن را بیان می‌دارد، توجه خود را به عقل و منطق معطوف می‌سازد. عقل محض را مولانا بر ادراک و تقلید مرجح می‌داند زیرا قابل اثبات و ابطال است. مقدم بر هر چیز، مولوی مفهوم عقل را به دو دسته تقسیم می‌کند: عقل کلی و عقل جزئی. عقل کلی ادراک کلیات را بر عهده دارد، اما عقل جزئی حاکم بر امور مربوط به این جهان است.

ریشهٔ اختلاف عقول را باید در اصول آفرینش جست. معتزله(۱۸) "خلقت عقل را در همگان یکسان می‌دانند و زیادت و نقصان عقل را تابع تاثیر از تعلیم و تجربه به حساب می‌آرند."(۱۹) در برابر آنان سُنیان قرار دارند که تسلیم حکم شرع‌اند و بی‌آن که پای عقل را به میدان کشند هرچه را کتاب و سنت گفته باشند بی‌چون و چرا می‌پذیرند و "آنان را نیاز به قیاس و مقدمات آن نیست."(۲۰) مولانا جلال‌الدین عقیده معتزلیانِ عقل‌ورز و استدلال‌گر را باطل می‌داند که می‌گویند عقل‌های افراد بشر در اول آفرینش با یکدیگر یکسانند و تعلیم و تربیت و تجربه‌های زندگی آنها را کم و زیاد می‌کند:

اختلاف عقل‌ها در اصل بود
بر وفاق سُنیان باید شنود
بر خلاف قول اهل اعتزال
که عقول از اصل دارند اعتدال
تجربه و تعلیم بیش و کم کند
تا یکی را از یکی اعلم کند(۲۱)

باید دانست که مولانا چنان که بسیاری محققان نوشته‌اند نه با استدلال مخالف است و نه با عقل‌ورزی، بلکه مانند ابوحامد محمد غزالی استفاده از آن را به حوزه‌ای خاص محدود می‌سازد. عقل‌های کلی و جزوی هر دو لازمند؛ مشکل وقتی پیش می‌آید که نقش‌های این دو عقل را مساوی هم بدانیم. تمایز روشنی که مولوی بین عقل کلی و عقل جزوی قائل می‌شود در حقیقت اعتراضی‌ست به ادعاهای مطلق‌گرایانه‌ای که بر اساس عقل‌ورزی و استدلال مجال طرح پیدا می‌کند.

عقل جزئی همان عقلی است که بر اساس تجربه و دانش‌اندوزی به دست می‌آوریم و آن را علم اکتسابی یا به قول مولانا «علم مَکسَبی» می‌خوانیم. مولانا دربارهٔ فرق این دو عقل چنین می‌گوید:

عقل دو عقل است: اول مَکسَبی
که در آموزی، چو در مکتب صَبی(۲۲)

از کتاب و اوستاد و فکر و ذِکر
از معانی وز علومِ خوب و بکر
عقل تو افزون شَود از دیگران
لیک تو باشی ز حفظ آن گران(۲۳)

انتقاد مولانا از عقولی چون مکسبی و تحصیلی سبب شده است که او به ضدیت با عقل و فلسفه و استدلال مشهور شود، حال آنکه مولوی کاربرد و استفاده از عقل و منطق را در قلمرو و حیطه مربوط به خود آنها تأیید می‌کند، اما تعمیم آن را به کلیه مقولات جایز نمی‌داند. دایرهٔ عقل و منطق، بالمآل، قضایای حملی و سلبی مطلق‌گرایانه را نیز نقض می‌کند و صدق و کذب آنها را نسبی می‌سازد.

حدیثی نبوی می‌گوید: در آغاز آفرینش، آفریدگار درّی گرانبها آفرید و آن را عقل نامید. این عقل همان عقل کلی است که از دیدگاه مولانا، هدیه‌ای است الهی و سرچشمهٔ آن نزد آفریدگار است که باید از جان آدمی بجوشد. او در این باره می‌گوید:

عقل دیگر بخشش یزدان بوَد
چشمهٔ آن در میان جان بوَد
چون ز سینه آب دانش جوش کرد
نه شود گَنده، نه دیرینه، نه زرد
ور رهِ نَبعَش(۲۴) بوَد بسته چه غم
کو همی جوشد ز خانه دم بدم
عقلِ تحصیلی مثال جوی‌ها
کآن رود در خانه‌ای از کوی‌ها
راهِ آبش بسته شد، شد بی‌نوا
از درون خویشتن جو چشمه را(۲۵)

انتقاد مولوی از عقل و منطق و حکمت یونانی نه آن است که وی مباحث فلسفی را فی‌نفسه، باطل می‌شمارد، بلکه وی بر این ادعاست که اگر فلسفه و مباحث عقلی محدودیت خویش را نپذیرند، مذمومند و زیان می‌آورند و مبنای دیگری برای ادعاهای مطلق‌گرایانه می‌شوند:

فلسفی منکر شود در فکر و ظن
گو برو سر را بر این دیوار زن
نطقِ آب و نطقِ خاک و نطقِ گِل

هست محسوسِ حواس اهل دل
فلسفی کو منکر حَنّانه است
از حواس انبیا بیگانه است(۲۶)

اکنون که کسب معرفت از طریق ادراک حسی، تقلید و خردگرایی نمی‌تواند مبنای معرفت مطلق قرار گیرد، شاید علم شهودی بتواند ما را بدان سوی راهبر شود. کشف و شهود که در عرفان از مبانی شناخت به شمار می‌رود، کسب دانش بی‌واسطه را می‌طلبد و معرفت را در اتحاد عاقل و معقول می‌داند. این طریقِ ادراک که بیشتر به کسب معرفت از طریق نفس و مقولات باطنی می‌پردازد، سنت دیرینه‌ای است که از افلاطون و دکارت تا سهروردی و ملاصدرا در تحول و تطور و تکامل بوده است.

مولوی دربارهٔ این مقولهٔ غامض نخست می‌گوید که پنج حس درونی وجود دارد که نوع دیگری از دانش را کسب می‌کند. حواس درونی ابعادی از نفس انسان را هویدا می‌سازد که با پنج حس ظاهری نمی‌توان به آنها دست یافت. آنچه که سهروردی حکمت ذوقی و یا اشراقی می‌نامد حاصل ادراکاتِ همین حس‌های درونی ست. شناخت انسان از وجود و ماهیتِ نفسِ خویش صرفاً از طریق حس‌های درون ممکن است. مولانا رابطهٔ حواس پنجگانهٔ ظاهری با حواس باطنی را تشبیه می‌کند به مس در برابر زر سرخ:

پنج حسی هست جز این پنج حس
آن چو زرّ سرخ واین حس‌ها چو مس
اندر آن بازار کاهل محشرند
حسِّ مس را چون حسِ زر کی خرند؟
حسِ ابدان قوت ظلمت می‌خورد
حسّ جان از آفتابی می‌چرد(۲۷)

مولانا دل را سلیمان کشورِ وجود آدمی می‌داند و می‌گوید که اختیار حس‌های ظاهری و باطنی در دست دل است؛ دل به آسانی بر حس‌های پنجگانهٔ جسمانی و پنجگانه روحانی فرمان می‌راند:

دل مگر مُهر سلیمان یافته است
که مهار پنج حس بر تافته ست!(۲۸)
پنج حسی از برون میسورِ او(۲۹)
پنج حسی از درون مأمورِ او

ده حس است و هفت اندام و دگر
آنچه اندر گفت ناید می‌شُمَر(۳۰)

کشف و شهود آنگاه پدید می‌آید که آدمی بتواند حس‌های باطنی را از بند اسارت حس‌های ظاهری برهاند. آن گاه هر یک از حس‌های آدمی پیامبری می‌شود که از گلشن حقایق برای حس‌های دیگر خبر می‌آورد و آنها را هم سوی آن گلشن غیبی می‌کشاند. طرفه آنکه، حس‌ها برای گفتن و شنیدن نیاز به زبان و کلمات و استفاده از صناعاتی مانند حقیقت و مجازهای سخنوران دنیا ندارند. زیرا عین حقیقت را بی هیچ تاویل و تفسیری مشاهده می‌کنند. آری! آدمی دارای چنان مقامی‌ست که چون همهٔ حس‌ها به فرمان دل او در آیند، آسمان‌ها نیز نتوانند سر از فرمان او بر تابند:

چون یکی حس در روش بگشاد بند
مابقی حس‌ها مبدّل می‌شوند
چون یکی حس غیرمحسوسات دید
گشت غیبی بر همه حس‌ها پدید ...
هر حست پیغمبر حس‌ها شود
جملهٔ حس‌ها را در آن جنّت کشد
حس‌ها با حسّ تو گویند راز
بی‌زبان و بی‌حقیقت بی‌مجاز ...
چون که حس‌ها بنده حس تو شد
مر فلک‌ها را نباشد از تو بُد(۳۱)

تأیید ضمنی مولانا بر علم شهودی نشان می‌دهد که او، افزون بر دیگر شعبه‌های معرفت‌شناسی، به حدود و مرزهای خاص این طریق از شناخت نیز واقف است. طریق کشف و شهود برای گشودن مقولات باطنی مفید است، اما نمی‌تواند مبنای ادعاهای مطلق‌گرایانه باشد همان گونه که گفتار ضد و نقیض عرفای اهل علم شهودی شاهدی بر این سخن است.

تبیین، تتبع و تفسیر انتقادی مولانا از انواع معرفت‌شناسی و اشاره به کمبود و سود و زیان آنها، فرصتی برای ادعاهای مطلق‌گرایانه بر جای نمی‌گذارد. این جاست که ادعاهای فقیهانهٔ «حقیقت این است» که مبنای اصول‌گرایی، جزم‌اندیشی و عدم بردباری و تساهل و تسامح قرار می‌گیرد، در هم فرو می‌ریزد و نسبی‌گرایی در اندیشه جایی برای روییدن پیدا می‌کند. امّا، باید به یاد آورد که «حقیقت» در چشم مولانا نسبی نیست. او که حقیقت را با حقیقت وجود صانع یکی می‌داند، تنها درک ما را از

آن نسبی می‌خواند. این نسبیت را حتی در حدیثی معروف می‌بینیم که پیامبر ضمن آن می‌گوید: "پروردگارا، مرا ببخشای که تو را به اندازه امکان خودم شناختم."(۳۲) تفکر و تعقل، در نهایت، مقوله‌ای بشری‌ست و قبول این ادعا راه را برای گفتمان و بحث و اقناع آماده می‌کند. مقولات درونی، باطنی و عرفانی که با باطن‌گرایی سر و کار دارد، در قلمرو خصوصی اندیشه قرار می‌گیرد و بنابراین، در این باره باید سکوت کرد. مولانا چنین می‌گوید:

حرف و صوت و گفت را برهم زنم
تا کی بی این هر سه با تو دم زنم(۳۳)

حال که طرق مختلف شناخت نمی‌تواند به حقیقت غایی و نهایی منجر شود، عارف باید سکوت اختیار کند و از اظهار ادعاهای مطلق‌گونه خودداری ورزد. عشق و مقولات باطنی با عقل و خرد تفاوت دارند و دو مقوله مختلف‌اند که هر یک متعلق به حوزه شناخت خاص خود هستند. در باب این جدایی مولانا می‌گوید:

با دو عالَم عشق را بیگانگی
اندرو هفتاد و دو دیوانگی(۳۴)
آزمودم عقل دور اندیش را
بعد از این دیوانه سازم خویش را(۳۵)
زین خرد جاهل همی باید شدن
دست در دیوانگی باید زدن(۳۶)

عارف در حوزه عشق و عرفان، می‌تواند هر عقیده شخصی را اتخاذ کند و در درون خویش از آن پاسداری کند. چنین مَنِشی اثر مثبت یا منفی بر تحمل افکار مغایر و مخالف نمی‌گذارد و لذا حوزه‌ای است بی‌طرف و خنثی. اقامهٔ مطلق‌گرایانهٔ قضایای حملی و سلبی است که به مقابله با ادعاهای دیگران بر می‌خیزد، مخصوصاً اگر در زمینه‌های فقهی باشد که آن را امری قدسی و الهی بداند. عاشق علاقه‌ای به نفی و اثبات صدق ادعای عاشق دیگر ندارد، چون خود گرفتار عشق خود است. فقیه و متکلم است که دعوی خویش را قدسی می‌پندارد و بالمآل، حاصلش یا انتظار تسلیم محض است و یا تکفیر مخالف. مولوی فقیهِ «بلخی» و اهل فتوا و تکفیر، اکنون مست عشق الهی است؛ او را چه که کافرِ

کیست و مسلمان کدام است:

مستی امروز من نیست چو مستی دوش
می‌نکنی باورم، کاسه بگیر و بنوش
غرق شدم در شراب، عقلِ مرا برد آب
گفت خرد : "الوداع!" باز نیایم به هوش.
عقل و خرد در جنون رفت ز دنیا برون
چون که ز سر رفت دیگ، چون که ز حد رفت جوش
این دل مجنون مست بند بدرید و جَست
با سر مستان مپیچ، هیچ مگو! رو! خمُش!(۳۷)

خشک‌اندیشی، جزمی‌گرایی و عدم تساهل حاصل گفتمان قدرت است. چنین گفتمانی بر مبنای منطق ارسطویی استوار است که هر ادعایی را یا صواب می‌داند و یا خطا و منزلی بین‌المنزلتین قائل نیست. مولانا با این صفات به جدال بر می‌خیزد، قیل و قال و ادعای دانستن حقیقت مطلق را محکوم می‌کند و به جای آن «خاموشی» را که عالی‌ترین مرتبهٔ معرفتِ فروتنانه است، از ما می‌طلبد:

خموشید! خموشید! خموشانه بنوشید
بپوشید! بپوشید! شما گنج نهانید ...
دهان بست، دهان بست از این شرح دل من
که تا گیج نگردید، که تا خیره نمانید(۳۸)

مولوی تکفیر و تعیین تکلیف را به فقیه می‌سپارد و تعبیر و تفسیر و تبیین و تتبع را به حکیم، زیرا که خود از این دو وادی گذشته است. مولوی «بلخی» فقیه به حدیث "مُوتوا قَبلَ أن تَمُوتواُ"(۳۹) لبیک گفته از قیل و قال فلسفه و کلام گذشته است؛ در بیشهٔ اندیشه او نه حاکمی هست و نه محکومی. او می‌سراید:

بمیرید بمیرید وز این ابر بر آیید
چو زین ابر بر آیید، همه بدر مُنیرید
خموشید! خموشید! خموشی دم مرگ است
هم از زندگی است این که ز خاموش نفیرید(۴۰)

عاشق فارغ است و خموش نه اهل اثبات است و نه ابطال؛ او را نه از خطا دغدغه است و نه از صواب، نه از کفر و نه از ایمان:

خامش کنم، خامش کنم، تا عشق گوید شرح خود
شرح خوشی، جان‌پروری، کز او نباشد غایتی(۴۱)

پا نوشت‌ها:

۱. در این مورد مکتب تفکیک و نوشته‌های میرزا مهدی اصفهانی نمونه بارز این نوع تفکر است.

۲. اطیعوا الله و اطیعوا الرسول و اولی الامر منکم (*قرآن*، سوره ۴ نساء، آیهٔ ۵۹). یعنی از خداوند و پیامبر و اولوالامرتان اطاعت کنید.

۳. از غزل معروف حافظ به مطلع: مژده ای دل که مسیحا نفسی می‌آید.

۴. *Rubaiyat of Omar Khayyam,* Translated by A. Saidi (Berkeley: Asian Humanities Press, 1991), p. 207.

۵. *انجیل یوحنا*، ۱۴:۶.

۶. لا در اینجا به معنی نیست و نابود است.

۷. *مثنوی معنوی*، تصحیح نیکلسون، دفتر چهارم، بیت‌های ۴۳۳-۴۳۱.

۸. به معنی پایه، ستوان؛ اساس.

۹. استقبا: محافظت و نگهداری.

۱۰. *مثنوی معنوی*، تصحیح نیکلسون، دفتر چهارم، بیت‌های ۱۵۱۹-۱۵۱۶.

۱۱. دربارهٔ آفت تقلید ن. ک. به: جلال‌الدین همایی، *مولوی نامه*، *مولوی چه می‌گوید*، (تهران، ۱۳۶۰) ج ۱، ص ۴۴۲.

۱۲. آسیب در اینجا به معنی شک و تردید است.

۱۳. *مثنوی معنوی*، دفتر اول، ابیات ۲۱۲۵-۲۱۲۷.

۱۴. یعنی مایه رنج و گرفتاری روح است.

۱۵. *مثنوی معنوی*، دفتر دوم، ابیات ۲۳۲۶-۲۳۲۷.

۱۶. *قرآن*، سوره ۵۳ نجم، آیهٔ ۲۸؛ ترجمهٔ خرمشاهی.

۱۷. *مثنوی معنوی*، دفتر سوم، بیت‌های ۱۵۱۰-۱۵۱۵.

۱۸. معتزلیان یا معتزله در زمان بنی امیه و در عهد عبدالملک مروان (۶۵-۸۶ق) ظهور کردند. این گروه یکی از فرقه‌های بزرگ اسلام به شمار رفته‌اند که در برابر فرقه‌های مخالف خود یعنی جبریه و صفائیه، عقایدی خاص خود پیدا کردند. و می‌کوشیدند عقاید خود را از بحث و استدلال اثبات کنند و در نتیجهٔ مشاجرات و مباحثاتی که بین خود آنان در گرفت به حدود بیست فرقه تقسیم شدند. معتزله پایه‌گذار علم کلام اسلامی‌اند. از جمله فرقه‌هایی که از نظرات امامان معتزله در مقالات خود استفاده کرده‌اند، فرقه‌های شیعه به‌خصوص شیعهٔ امامیهٔ اثنی عشریه و امامیهٔ اسماعیلیه و زیدیه‌اند. در این باره ن. ک به: محمد جواد مشکور، *فرهنگ فرق اسلامی*

(مشهد، ۱۳۶۸)، ص ۴۱۵ ؛ دهخدا و مآخذی که در آنجا ذیل معتزله امده است.

۱۹. سید جعفر شهیدی، *شرح مثنوی*، دفتر سوم (تهران، ۱۳۷۸)، ص ۲۳۷ ذیل ابیات ۱۵۳۸-۱۵۴۴.

۲۰. *همان*، دفتر دوم (تهران، ۱۳۷۵)، ص ۲ ذیل ابیات ۶۱-۶۴.

۲۱. *همان*، دفتر سوم، بیت‌های ۱۵۳۹-۱۵۴۱.

۲۲. صبی: کودک.

۲۳. گران در اینجا یعنی خسته و دلگیر. *مثنوی معنوی*، دفتر چهارم، بیت های ۱۹۶۰-۱۹۶۲.

۲۴. جوشیدن آب از چشمه.

۲۵. *مثنوی معنوی*، دفتر چهارم، بیت های ۱۹۶۴-۱۹۶۸.

۲۶. *همان*، دفتر اول، ۳۲۷۸-۳۲۴۰.

۲۷. *همان*، دفتر دوم، بیت‌های ۴۹-۵۱.

۲۸. در دست گرفته است.

۲۹. به فرمان او.

۳۰. *مثنوی معنوی*، تصحیح نیکلسون، دفتر اول، بیت‌های ۳۵۷۵-۳۵۷۷.

۳۱. همان، دفتر دوم، ۳۲۴۰، ۳۲۴۱؛ ۳۲۴۵، ۳۲۴۶، ۳۲۴۹.

۳۲. اللهم انی عرفتک علی مبلغ امکانی فاغفرلی فان معرفتی ایاک و سیلتی الیک.

۳۳. *مثنوی معنوی*، دفتر اول، بیت ۱۷۳۰.

۳۴. *همان*، دفتر سوم، بیت ۴۷۱۹.

۳۵. *همان*، دفتر دوم، بیت ۲۳۳۲.

۳۶. همان، دفتر دوم، بیت ۲۳۲۸.

۳۷. *دیوان کبیر*، یا *کلیات شمس*، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، دوره ده جلدی، غزل شماره ۱۲۷۰، ابیات ۱۳۴۳۲-۱۳۴۳۵.

۳۸. *همان*، بیت‌های ۶۶۴۹ و ۶۶۵۳.

۳۹. یعنی پیش از مرگ بمیر؛ احادیث مثنوی، به جمع و تدوین بدیع‌الزمان فروزانفر، (تهران ، ۱۳۶۳)، ص ۱۱۶. مولانا می‌گوید:

ای خنک آن را که پیش از مرگ مرد یعنی او از اصل این زر بوی برد

مثنوی معنوی، تصحیح نیکلسون، دفتر چهارم، بیت ۱۳۷۲.

۴۰. *دیوان کبیر*، تصحیح فروزانفر، بیت ۶۶۳۳- ۶۶۳۴ از غزل شماره ۶۳۶.

۴۱. *همان*، بیت ۲۵۷۸۲، از غزل ۲۴۴۲.

ویلیام چیتیک*

شمشیرِ «لا» و آتش عشق

در طول قرن‌ها، شرح‌های بسیار بر *مثنوی معنوی* مولانا جلال‌الدین نوشته شده است. بیشتر شارحان این دیوان کوشیده‌اند تا تعالیم شاعر را توضیح دهند. در میان مؤلفانی که در قرن بیستم، دربارهٔ اندیشه‌های مولانا جلال‌الدین محمد سخن گفته‌اند، معدودند افرادی که بیش از دانشمند بزرگ ایرانی جلال‌الدین همایی (۱۳۵۹-۱۲۷۸ / ۱۹۸۰-۱۹۰۰)، به این موضوع توجه پیدا کرده باشند. در سال تحصیلی ۱۳۶۸-۱۳۶۷ / ۱۹۶۷- ۱۹۶۸ که استاد همایی را راضی کرده بودند دوران بازنشستگی خود را یکسال به تعویق اندازد، افتخار یافتم که نزد او در دانشگاه تهران شاگردی کنم. روزی، در کلاس درس، ابراز تأسف می‌کرد از این که، به گفته او، نسل جدید دانشمندان ایران از تمام نکاتی که دربارهٔ هر متنی وجود دارد، مانند زندگی مؤلف، محیط تاریخی، منابع، فنون ادبی، نسخهٔ بدل‌ها و نسخ خطی آنها، اطلاع دارند، اما هیچ خبر ندارند که این متن‌ها از چه موضوعی سخن می‌گویند. چند سال بعد، او کتابی چاپ کرد به نام *مولوی‌نامه* که عنوان فرعی آن *مولوی چه می‌گوید* بود. روشن است که او می‌خواست جای‌های خالی تحقیقاتی را پر کند که در زمینهٔ مولاناپژوهی معاصر ایران مشاهده می‌کرد. با وصف آن که استاد همایی دانشمندی عالیقدر است، به نظر نمی‌رسد که کتاب او تیر را راست بر هدف نشانده باشد – البته اگر بتوان دربارهٔ مولانا تیر را راست بر هدف نشاند. این کتاب دو مجلد است و در کل هزار و صد صفحه را در بر می‌گیرد. با این حال، آن استاد عظیم‌الشأن از پس این کار بر نیامد، چه رسد به بنده ناچیز. تنها کاری که از دست من بر می‌آید آن است که

* استاد در بخش پژوهش‌های آسیائی و آسیائی-آمریکائی، دانشگاه ایالتی نیویورک در ستونی بروک.

بر نکاتی چشم بدوزم که از نگاه من لبّ پیام مولانا جلال‌الدین است.

همه می‌دانند که آشنائی با شمس تبریزی زندگی جلال‌الدین محمد را دستخوش دگرگونی ساخت. پیش از این آشنائی، جلال‌الدین مردی شناخته می‌شد دانش‌آموخته و برخوردار از احترام دانشمندان دیگر. او در علوم اسلامی، شامل قرآن، حدیث، فقه،[۱] کلام،[۲] و فلسفه تبحّر داشت. احتمال می‌رود بهتر و بیشتر از همه در تصوف تعلیم دیده باشد که در برنامهٔ تحصیلات عالی دانش‌پژوهان آن روزگار از دروس متداول به شمار می‌رفت. تصوف که دارای قوالب نظری گوناگون بود، علمی را مطرح می‌کرد که به طور کلی از روح آدمی و رابطهٔ آن با آفریدگار و با جهان سخن می‌گفت، که برای هر انسان اندیشمندی شایان اهمیت است. البته، فلسفه تنها شاخه دیگر دانش اسلامی بود که به این موضوع می‌پردازد. با این حال، بیشتر مسلمانان فلسفه را رشته‌ای انتزاعی و نظری می‌دانستند، و از این که فلاسفه به طور کلی تمایل داشتند خود را از قرآن و حدیث که منابع اصلی آئین اسلامی ست، دور نگاه دارند، ناخشنود بودند.

بنا بر این، کسانی که می‌خواستند راز پدیدار شدن آدمی در عالم جسم [تجسّد انسان] [۳] و ماهیت روح انسان را بدانند، بیشترشان پاسخ را از صوفیان می‌خواستند. افزون بر این، تصوف بسیار پرجاذبه بود، زیرا آموزگارانش نه تنها با دانشمندان بلکه با همهٔ قشرهای مردم سخن می‌گفتند و راه‌هایی را پیش پای آنان می‌نهادند که بتوانند بر قدرت همنشینی خود با خدا بیفزایند. برعکس، فقه و کلام پیشه علماء بود. فقیهان بدان سبب با مردم عادی سخن می‌گفتند که به آنان بیاموزند اعمال خود را چگونه با دستورهای خداوند موافق آورند. اهل کلام سر و کاری با غیراهل کلام نداشتند جز آن که با تعبیراتی نسبتاً جزمی به آنان بگویند چگونه باید دربارهٔ آفریدگار بیندیشند. و اما آموزگاران صوفی؛ آنان هم برای نخبگان جامعه و هم برای مردمان عادی توضیح می‌دادند که چگونه آفریدگار را در زندگی روزمره خود حاضر ببینند.

بنا بر گزارش‌های متداول و پیش پا افتاده که زبانزد مردم است، جلال‌الدین محمد عالمی بود فاضل که تنها مطالبی ظاهری دربارهٔ تصوف می‌دانست؛ و شمس درویشی بود بی‌سر و سامان و بی‌سواد، مست باده عشق حق تعالی. شمس دست به کاری زد که جلال‌الدین محمد را از دین هشیارانِ اهل کتاب و مدرسه به آئین مستان عشق در آورد که از جمله اوصاف آن یکی توجه به موسیقی و رقص، با سماع عارفانه، است.

این داستان، داستانی‌ست زیبا و تا حدی تصویری اجمالی و فوری را از آنچه که اتفاق افتاده است نمایش می‌دهد. داستانی‌ست خوش، اما دشوار بتوان آن را از نظر تاریخی درست دانست. واقعیت آن است که شمس به هیچ روی بی‌سواد نبود و

درعین حال، برخلاف تصوری که ممکن است از واژه‌های مستی و رقص پیدا کنیم، مردی نرم‌خوی و آسان‌گیر و دوست‌داشتنی نیز به شمار نمی‌آمد. او قرآن‌شناس بود و آموزگاری قرآن را پیشهٔ خود ساخته بود؛ با تفسیر قرآن، فقه و فلسفه نیز آشنایی داشت؛ در کارها بسیار دقیق و سخت‌گیر بود و چون کوشش‌های ناچیز آموزگاران قونیه را در زمینهٔ هدایت روحانی مردم مشاهده می‌کرد، آنان را حقیر می‌شمرد. نکته دیگر این که، شمس تشخیص داد که جلال‌الدین محمد پیرِ صوفی کاملی است. خودش در این باره چنین می‌نویسد: "من برِ مولانا آمدم؛ شرطَ آن بود اول که من نمی‌آیم به شیخی. آن که شیخ مولانا باشد او را هنوز خدا بر روی زمین نیاورده و بشر نباشد. من نیز آن نیستم که مریدی کنم. آن نمانده است مرا."[۴]

منظور من آن نیست بکوشم نقش شمس تبریزی را در انقلاب حال[۵] جلال‌الدین محمد بیان کنم، بلکه، بدان سبب سخن از شمس به میان می‌آورم که تصویر مجمل او به راستی مهم‌ترین موضوع منطوی را در تعالیم مولانا جلال‌الدین روشن می‌سازد. نه شمس در برابر اشتغالات ذهنی علما شکیبا بود و نه مولانا که به سن پختگی رسیده بود. در چشم آنان، منظور درست از کسب علم و فرا گرفتن دانش هدایت مردم بود در راه معرفت نفس،[۶] یعنی راهی که به شناخت آفریدگار و عشق ورزیدن به او و رسیدن به انقلاب روحانی منتهی شود. هرکه در پی کسب دانش می‌رفت، حتی در آن روزگار نیز، علم را، بیش از آنچه باید، برای منافع ظاهری علم می‌خواست، نه برای گوهر علم و هدف علم. دانش، نوعاً، همیشه وسیلهٔ کسب احترام در جامعه و دریافت حقوق و مستمری از مدرسه‌ای یا دانشگاهی بوده است. به قول شمس:

> این قوم که در مدرسه‌ها تحصیل می‌کنند، جهت آن می‌کنند که "معید[۷] شویم، مدرسه بگیریم."[۸] گویند: "حُسنیّات[۹] نیکو می‌باید کردن،" که در این محفل‌ها آن می‌گویند، "تا فلان موضع[۱۰] را بگیریم." تحصیل علم جهت لقمه‌ای دنیاوی چه می‌کنی؟ این رَسَن[۱۱] از بهرِ آن است که از چَه بر آیند، نه از بهرِ آن که از این چَه به چاه‌های دیگر فرو روند. در بند آن باش که بدانی که منَ کی‌ام؟ و چه جوهرم؟ و به چه آمدم؟ و کجا می‌روم؟ و اصل من از کجاست؟ و این ساعت در چه‌ام؟ و روی به چه دارم؟[۱۲]

اغلب، برای ما مردم این روزگار دشوار است بفهمیم که تحصیل علم، در آئین تصوف، وسیله‌ای بود برای آن که فرد را آماده سازد به خودآگاهی و خودشناسی[۱۳] برسد، باطن را صفا بخشد،[۱۴] و با سرمنشاء کل هستی و دانش دوباره یگانگی[۱۵] پیدا کند. مولانا جلال‌الدین با اشاره به این موضوع در *فیه ما فیه* می‌گوید:

> این کسانی که تحصیل‌ها کردند و در تحصیلند، می‌پندارند که اگر اینجا ملازمت کنند، علم را فراموش کنند و تارک شوند؛ بلکه چون اینجا آیند علم‌هاشان همه جان گیرد. علم‌ها همه نقشند، چون جان گیرند، همچنان باشد که قالبی بی‌جان، جان پذیرفته باشد. اصل این علم‌ها از آنجاست: از عالمِ بی‌حرف و صوت در عالم حرف و صوت نقل کردند.[۱۶]

وقتی از این دریچه به اشیاء می‌نگریم می‌بینیم که مراد از کل علم، حقیقت کلی، حقیقه الحقائق،[۱۷] است که جهان و روح انسان را پدید آورد. جویندگان دانش باید جهد کنند تا از نقش‌ها و صورت‌ها بگذرند و سوی روح الهی[۱۸] و عقل کلی[۱۹] ره بسپرند که در ماورای این عالم است و آنان و همهٔ جهان هستی را جان می‌بخشد.

دو گونه دانستن

اگر با نگاهی وسیع‌تر به مسئلهٔ طلب و جست‌وجوی دانش بنگریم، به آسانی می‌توانیم ببینیم که اکثر آئین‌های دینی دانستن را دو گونه می‌پندارند. منابع مسلمانان، اغلب، با استفاده از واژه‌های علماء و عرفا، بین این دو گونه تفاوت می‌نهند. علما یا اهل علم و دانشمندانِ دین افرادی هستند که هر آنچه را می‌دانند از کتاب و آموزگار آموخته‌اند. عرفا یا شناسندگان، افرادی هستند که در طریق معرفت نفس و خودشناسی از پیغمبران پیروی کرده‌اند و آن جان[۲۰] یافته‌اند که نقش‌ها و صورت‌ها را جان می‌بخشد. از باب نمونه، مولانا جلال‌الدین، در قطعه‌ای از *مثنوی*، عارفان را صوفی می‌خواند و تفاوت آنان با عالمان را چنین شرح می‌دهد:

> دفتر صوفی سواد و حرف نیست
> جز دلِ اسپیدِ همچون برف نیست
> زادِ دانشمند آثار قلم
> زادِ صوفی چیست؟ آثار قَدَم[۲۱]

بسیاری از صوفیان و فیلسوفان، از جمله شمس تبریزی و مولانا جلال‌الدین، با استفاده از اصطلاحات «تقلید» و «تحقیق»[۲۲] نقش‌ها و صورت‌ها را که ما «دانش» می‌نامیم، از دانش حقیقی متمایز می‌کنند. واژه عربی تقلید و قلاده، به معنی گردن بند و طوقی که دور گردن افتد، از یک ریشه‌اند و مراد از تقلید آن است که آدمی نه از عقاید خود که از عقاید فردی دیگر پیروی کند. تحقیق هم واژه‌ای‌ست عربی و با کلمه حق از یک ریشه است. حق کلمه‌ای‌ست قرآنی به معنای راستی، حقیقت، درستی، و سزاواری.

واژه «تحقیق» از نظر لغوی به معنی رسیدن به حقیقت در درون خود و پدیدار ساختن آن است. در زبان اصطلاحات علوم عقلی اسلامی، واژه «تحقیق» به معنی آن است که آفریدگار را حقیقت کل، حقیقت‌الحقائق، و حقیقت مطلق[۲۳] بدانیم و موافق همین معنی عمل کنیم.

اصطلاح مهم دیگری که آن هم با واژه‌های «تحقیق» و «حق» هم ریشه و به معنای راستی و درستی است، کلمهٔ حقیقت است. یکی از متداول‌ترین شیوه‌ها برای توضیح کلیت آئین اسلام استفاده از این واژه است و بدان منظور به کار می‌رود که هدف غایی دین، یعنی حقیقت الهی[۲۴] را که همه جویندگان جهد می‌کنند به آن برسند، مشخص کند. برای انجام این کار، مردم باید از شریعت، یعنی از مجموع احکامی که از راه وحی نازل شده است، همچنین از طریقت، یعنی از مجموعهٔ آداب روحانی که پیران صوفی آن را می‌آموزند پیروی کنند. مولانا جلال‌الدین، در دیباچهٔ دفتر پنجم *مثنوی* بیان می‌کند که شریعت و طریقت و حقیقت چگونه به یکدیگر پیوسته‌اند:

> شریعت همچو شمع است، ره می‌نماید و بی آن که شمع به دست آوری راه رفته نشود؛ و چون در ره آمدی، رفتن تو طریقت است؛ و چون رسیدی به مقصود، آن حقیقت است. ... شریعت همچو علم طب آموختن است؛ و طریقت، پرهیز کردن به موجب طب و داروها خوردن؛ و حقیقت، صحت یافتن ابدی و از آن هر دو فارغ شدن. ... شریعت، علم است؛ طریقت، عمل است؛ حقیقت، الوصول الی الله.[۲۵]

بنا براین، رسیدن به یزدان هدف جست‌وجوی روحانی ست، و آن را عموماً «تحقیق» می‌گویند. «تقلید» دانش معمولی روزمره است؛ نقشی‌ست حاصل از حروف و مرکّب، یعنی از قیل و قال،[۲۶] از گفته‌ها و شنیده‌های این و آن. هیچ فردی تا از مرحله «تقلید» نگذرد، نمی‌تواند به مرتبهٔ «تحقیق» برسد. گذشته از همه، مقصود از این سخن مطلبی‌ست که هر کسی باید از آن آگاهی داشته باشد: آن معلوماتی که ما می‌دانیم – یا بهتر است بگوئیم آنچه گمان می‌کنیم می‌دانیم – صرفاً سخنانی‌ست که شنیده‌ایم یا مطالبی‌ست که خوانده‌ایم. دربارهٔ هیچ یک ار آنها یقین نداریم، حتی اگر بر حسب اتفاق قوی‌ترین مفروضات یا گرامی‌ترین اعتقادات ما باشند. ما نمی‌دانیم که این فرضیات و اعتقاداتی که ما پیدا کرده‌ایم درست‌اند یا نه؛ صرفاً بر این باوریم که درست‌اند. برعکس، به مرحلهٔ تحقیق رسیدن یعنی این که آدمی نه تنها دانش مبتنی بر شناخت پیدا کند، بلکه از راه نائل شدن به یگانگی[۲۷] با حقیقتی که منشاء کل وجود و دانش است به شدت انقلاب روحی[۲۸] پیدا کند. در این مرحله از تکامل

انسانی، نمی‌توان بین عالِم[۲۹] و معلوم[۳۰] تمایزی قائل شد. فرد عالم غیر از حقیقتی که به آن علم پیدا کرده است و آن را می‌شناسد، نیست. نظایر این توضیحات را دربارهٔ هدف علم می‌توان در بیشتر آئین‌های دینی و صد البته در ادیان هندی [دارای مفاهیمی مانند موکشا[۳۱] و نیروانا[۳۲]] مشاهده کرد.

بحث بر سر رسیدن به حقیقت و تحقق حقیقت، اغلب، بر حسب مراتب یقین،[۳۳] یعنی بر اساس تعبیراتی ادامه پیدا می‌کند که در قرآن به کار رفته است. بنا بر این، می‌گویند که دانش دارای سه مرتبه است. نخستین مرتبه «علم‌الیقین»[۳۴] است و آن دانشی‌ست که از راه قیل و قال حاصل آید و براهین منطقی آن را تأیید کند. دومین مرتبه «عین‌الیقین»[۳۵] است، یعنی آنچه را که آدمی می‌خواهد بداند عیان ببیند. سومین مرتبه «حق‌الیقین»[۳۶] که عبارت باشد از یگانگی یافتن آدمی با حقیقت یگانه‌ای که شناخته است.

تمثیلی که معمولاً برای نشان دادن این سه مرتبه به کار می‌رود، آتش است. وقتی نشانه‌ای یا دلیلی چون گرما، ما را از وجود چیزی مانند آتش مطمئن سازد، در مرتبهٔ علم‌الیقین قرار داریم. وقتی زبانهٔ سوزان آتش را می‌بینیم، در مرتبهٔ عین‌الیقین هستیم. وقتی در آتش بسوزیم و خاکستر شویم به مرتبهٔ حق‌الیقین رسیده‌ایم.

حاصل عمرم سه سخن بیش نیست
خام بدم، پخته شدم، سوختم.

جان کلام همهٔ چنین گفت‌وگوهایی آن است که نوع دانش روزمرهٔ ما – مشتمل بر تحصیلاتِ آموزشگاهی و مهارت‌های حرفه‌ای – اصلش از «تقلید» است، نه «تحقیق». از چشم مولانا جلال‌الدین، مردم هرگز نباید به توضیحاتی قانع شوند که دربارهٔ جهان هستی، روح انسان، و آفریدگار یکتا در کتاب‌ها می‌خوانند و از آموزگاران می‌شنوند؛ بلکه، باید جهد کنند خود به حقیقت آفریدگار برسند، یعنی به مرتبه‌ای دست یابند که در آنجا عالِم و معلوم یکی ست و هویت فردی[۳۷] به آتش حقیقت جاویدان[۳۸] سوخته و از میان برخاسته است. برای رسیدن به این مرتبه، مردم باید از شریعت و طریقت، یعنی از دستورات دینی و طریق صوفیانه پیروی کنند.

پیش از ادامهٔ سخن، لازم است از یک کژفهمی احتمالی جلوگیری کنیم. قرن‌هاست که از «تقلید» انتقادهای بسیار شده است. شرق‌شناسان بر این گمان رفته‌اند که تقلید کورکورانه سیر پیشرفت و ترقی کشورهای مسلمان را کند کرده است؛ مسلمانان بسیار از «تقلید» به زبان انتقاد سخن گفته‌اند و آن را مایهٔ هلاکت جوامع خود خوانده‌اند. وقتی شمس تبریزی و مولانا جلال‌الدین «تقلید» را نکوهش

می‌کنند، ما نباید بی‌درنگ نتیجه بگیریم که آنان قرن‌ها از روزگار ما پیش بوده‌اند. در بحث‌های امروزین، مفهومی که در مقابل «تقلید» به تصور می‌آید «تحقیق» نیست، اجتهاد است که در لغت به معنی تجاهد است: جهد کردن و کوشیدن. «اجتهاد» در مفهوم اصطلاحی آن به معنی تسلط داشتن بر تعالیم فقهی اسلام – شریعت – است، به صورتی که آدمی بتواند این تعالیم را متناسب با وضعیت‌های نو دوبارهٔ تفسیر کند. مؤلفان امروزی اغلب ادعا کرده‌اند که «درِ اجتهاد» در روزگار میانه بسته شد و اگر مسلمانان می‌خواهند به جهان نوین قدم گذارند، باید آن در را دوباره بگشایند.

از چشم مولانا جلال‌الدین، شمس تبریزی و بسیاری دیگر از صوفیان و فیلسوفان، بحث «تقلید و تحقیق» هیچ ارتباطی با بحث «تقلید و اجتهاد» ندارد.[۳۹] آنان قبول داشتند که در جهان شریعت، «تقلید» برای اکثریت وسیع مردم مسلمان لازم است، زیرا نه مردم عادی، بلکه تنها بخش بسیار کوچکی از علما می‌توانند به سطح اجتهاد برسند. افزون بر این، برای همهٔ افراد مطلوب نیست در چنین کاری بکوشند، زیرا تسلط بر علم اجتهاد روح را فایده‌ای نمی‌رساند. بدین سبب است که اجتهاد در مقولهٔ فقهی فرض‌الکفایه،[۴۰] یعنی واجب بر امّت مسلمان، طبقه‌بندی می‌شود، نه در مقولهٔ فرض‌العین،[۴۱] یا واجب بر فرد مسلمان. برای امّت مسلمان همین کافی ست که در میانشان علمائی باشند که به مرتبهٔ اجتهاد رسیده باشند. و اما افراد مسلمان باید به اندازه کافی از احکام اسلام بدانند تا از آن پیروی کنند و در هنگام نیاز از علما تقاضای راهنمایی کنند، اما در هرحال هدف آنان باید رسیدن به حق تعالی باشد، نه مهارت یافتن در فقه.

خلاصهٔ کلام آن که از نگاه آموزگاران صوفی، مسلمانان عملاً باید در طریقت «مقلد»[۴۲] باشند. به عبارت دیگر، آنان باید در طریق الی الله[۴۳] از دستورات پیری واجدِ شرایط و دارای صلاحیت پیروی کنند. با این وصف، خودِ «تقلید» صرفاً وسیله است، نه هدف. هدف رسیدن به حقیقت آفریدگار است و رسیدن به این هدف «تحقیق» خوانده می‌شد. برعکس، این موضوع در بحث‌های امروزهٔ «تقلید» عبارت از آن است که از «اجتهاد» در جهت سازگار ساختن احکام اسلام با نیازهای جهان معاصر استفاده کنند. مفهوم عارفانه «تحقیق»[۴۴] نزد چنین طرفدارانی که هدف‌هایشان از حد مراتب اجتماعی، شرعی و سیاسی فراتر نمی‌رود، مفهومی‌ست سخت بیگانه.

مولانا جلال‌الدین هرگز کلمهٔ «تقلید» را به مفهوم فقهی آن به کار نمی‌برد و تقریباً هرگز از واژه «اجتهاد» و کلمات هم ریشه‌اش در هیچ جا جز به معنی لغوی آن، که جهد و کوشش باشد، استفاده نمی‌کند.[۴۵] او پیوسته به خوانندگان مثنوی خود تأکید می‌کند که برای آن که در راه شریعت و آئین طریقت از انبیاء و اولیاء پیروی

کنند، باید بر کوشش‌های خود بیفزایند. هدف آنان از جست‌وجویشان همیشه باید آن باشد که حق و حقیقت پروردگار را به چشم خود ببینند و به عقل خود بشناسند. آنان باید جهد کنند عارف باشند، شناسا باشد و شناسنده، نه تنها مقلّدانی دانشمند. همین است آنچه جلال‌الدین در ابیات زیر بیان می‌کند:

چشم داری تو، به چشم خود نگر
منگر از چشمِ سفیهی بی‌خبر
گوش داری تَو، به گوش خود شنو
گوش گولان را چرا باشی گرو؟
بی ز تقلیدی نظر را پیشه کن
هم برای عقل خود اندیشه کن[۴۶]

وقتی مولانا جلال‌الدین «تقلید» را عیب می‌شمارد منظور او ایراد گرفتن بر رعایت احکام شریعت و آداب طریقت نیست، بلکه او بر ادعای قاضی‌ها، کلامی‌ها، و فیلسوف‌هایی اعتراض می‌کند که می‌گویند حقیقت غایی اشیاء را می‌دانند. در واقع، آنچه ایشان می‌دانند صرفاً همان است که از دیگران شنیده‌اند یا در مورد مسائل پیچیده‌تر، می‌توان گفت آنچه ایشان می‌دانند از فعالیت عقلی خود حاصل آورده‌اند، اما، بر پایهٔ قیل و قال، مسموعات. آنها خود به حقیقت آفریدگار دست نیافته‌اند، بنا براین، بهترین کاری که می‌توانند کرد نقل سخنان افرادی‌ست که به حقیقت رسیده‌اند. در نتیجه، آنان کودکانی هستند که می‌کوشند مانند بزرگان سخن کنند.

طفلِ ره را فکرتِ مردان کجاست؟
کو خَیال او و کو تحقیق راست؟
فکر طفلان دایه باشد یا که شیر
یا مویزِ و جوز، یا گریه و نفیر
آن مقلّد هست چون طفل علیل[۴۷]
گر چه دارد بحثِ باریک و دلیل[۴۸]

خلاصه سخن آن که علمِ عالمان، متکلمان، فلسفیان، دانشمندان و دیگر درس‌خواندگان، از مسموعات، از قیل و قال، سرچشمه می‌گیرد نه از مشاهده. آنها از چشم‌های خود استفاده نمی‌کنند؛ با چشم خود نمی‌بینند، و مزه انقلابِ آتش‌وَش روحی را که برای «تحقیق» لازم است، نچشیده‌اند. میان محقّق[۴۹] و مقلّد فرق بسیار است:

از محقق تا مقلّد فرق‌هاست
کین چو داود است و آن دیگر صداست
منبع گفتار این سوزی بود
و آن مقلّد کهنه آموزی بود.[۵۰]

شمشیرِ «لا»

«تحقیق» به معنی عارفانهٔ آن، هم حوزه معرفت‌شناسی (یا آراء مربوط به معرفت نفس)[۵۱] را در بر می‌گیرد و هم عرصهٔ هستی‌شناسی[۵۲] (یا مبحث وجود) را شامل می‌شود. کلمهٔ «حقّ» که حقیقت از آن مشتق می‌شود، هم به معنی راستی است و هم به معنی درستی. پروردگار که که حقّ نامیده می‌شود، نهایت راستی[۵۳] و غایت درستی[۵۴] است. «تحقیق» عبارت است از شناختن حقِ مطلق[۵۵] و رسیدن به حقیقتِ محض،[۵۶] و این خود مستلزم توانایی تمیز دادن و انقلاب روحی یافتن است.

چنان که مولانا جلال‌الدین عموماً بیان می‌دارد تا آنجا که شریعت و طریقت «تقلید» را لازم می‌دانند، همیشه پیغمبر اسلام سرمشق قرار می‌گیرد و در مرتبهٔ دوم، انبیاء و اولیاء.[۵۷] با این حال، حقیقت آفریدگار را نمی‌توان از راه «تقلید» شناخت – آدمی باید با چشم خود ببیند، نه با چشم دیگران. مبنای نظری علم به حقِ مطلق و حقیقت راستین، توحید است، و آن عبارت است از تصدیق یگانگی خداوند که اساس ایمان را در دین اسلام تشکیل می‌دهد. معنای توحید در نخستین بخش از کلمات تصدیق دین اسلام خلاصه شده است که عبارت باشد از «لا اله الاالله،» نیست خدایی جز خدا.

این جمله که بیانگر توحید است، از دو اصل ساخته شده است که نفی[۵۸] و اثبات[۵۹] خوانده می‌شوند. «لا اله» (نیست خدایی) هر خیال باطل و آنچه را غیر حقیقت باشد نفی می‌کند؛ الا الله (جز خدا) حقیقت یگانه حق تعالی را اثبات می‌کند. این نفی و اثبات در کنار هم که قرار گیرند گفت‌وگویی[۶۰] را مطرح می‌سازند که در سراسر تعالیم صوفیانه طنین‌انداز است و به این قرار، حقیقتِ مستقلِ همهٔ دیگران» (یعنی غیر) را نفی می‌کند و حقیقت یگانه حق تعالی را اثبات. غیر خدای یگانه هرچه هست ناپایدار است، درگذشتنی و ناپدیدشدنی‌ست. تنها ایزد است که پایدار است، جاودانه، و پدیدار است. قرآن می‌گوید: «هر چه بر روی زمین است دستخوش فناست و ذات پروردگارت که صاحب جلالت و اکرام است، باقی می‌ماند.»[۶۱]

این آیه یکی از مفاهیم دوتایی رایج‌تری را به وجود می‌آورد که در گفت‌وگوی مربوط به نفی و اثبات به کار می‌رود و آن فنا و بقا، یعنی نابود شدن و باقی ماندن است. مفهوم دوتایی دیگری که رایج است وجود وعدم یا هستی و نیستی‌ست. مولانا

می‌گوید:

ما عدم هائیم و هستی‌های ما
تو وجود مطلقی فانی‌نُما
ما همه شیران ولی شیرِ عَلَم
حمله‌شان از باد باشد دَم بِدَم ...
بادِ ما و بودِ ما از دادِ توست
هستیِ ما جمله از ایجاد توست[۶۲]

جمله‌ای که برای بیان توحید به کار می‌رود نه تنها نظریه‌ای را به وجود آورده که اساس «تحقیق» است، بلکه برای تمرین و ممارست عملی هم بسیار مفید است. به عنوان نمونهً، همین جملهٔ بیانگرِ توحید یکی از متداول‌ترین عبارت‌هایی ست که طریقت‌های صوفی برای «ذکر»، یاد خدا، به کار می‌برند، و بخش بزرگی از مجموعهٔ قواعد لازم برای تفکر دربارهٔ آفریدگار و نعمت او را فراهم می‌سازد. در متون صوفیه، نخستین کلمهٔ این جمله یعنی «لا» را که به معنی «نه» است به شمشیر، یا تیغ، مانند می‌کنند – تا اندازه‌ای، به سبب شیوه نوشتن آن در زبان عربی. جویندگان باید با استفاده از این شمشیر دیگران، «یعنی غیر» را از میان بردارند تا تنها «حق» باقی بماند. دیگران، «غیر» عبارت‌اند از مخلوقات، که عاری از هستی‌اند، غیرموجودند،[۶۳] و تنها به چشم ما دارای هستی‌اند، و موجود[۶۴] به نظر می‌آیند. مولانا جلال‌الدین تمثیل شمشیر را در قطعه‌ای به کار می‌برد که، به نظر من، تعالیم او و مطالبی دیگر را که در آثار خود نوشته است، در آن قطعه خلاصه کرده است. این ابیات برای ما حکایت می‌کنند که نفس را باید به آتش عشق آفریدگار سوزاند و این عشق غیر از «شمشیرِ لا» نیست که همهٔ چیزهای عاری از هستی را قطعه قطعه می‌کند و از بین می‌برد:

عشق آن شعله‌ست کو چون بر فروخت
هرچه جز معشوقِ باقی جمله سوخت
تیغِ لا در قتلِ غیرِ حق براند
در نگر ز آن پس که بعدِ لا چه ماند
ماند الا الله، باقی جمله رفت
شاد باش ای عشقِ شرکت سوزِ زَفت[۶۵]

باز گردیم به نقشی که شمس تبریزی بازی کرد و به انقلاب حال جلال‌الدین محمد منتهی شد. سخنان شمس روشن می‌سازد که اصل مطلب او دقیقاً ضرورت رهسپار

شدن از جهانِ بی‌هستی، از عدم،[۶۶] به قصد رسیدن به جهان هستی مطلق،[۶۷] و به عبارت دیگر، ترک «تقلید» و رسیدن به «تحقیق» بوده است. قبل از آمدن شمس به قونیه، جلال‌الدین محمد، بی‌گمان، مستغرق جهان شریعت و طریقت بود، اما هنوز به شعلهٔ عشق حقیقتِ آفریدگار نسوخته و خاکستر نشده بود. *مثنوی معنوی* و *دیوان شمس*، هر دو، در ستایشِ آتش عشقی‌ست که در جان او گرفت، و سبب زوال همهٔ نقش‌ها و صورت‌ها و تحقّق حقّ را فراهم ساخت.

آتش عشق

اگر بخواهیم بر اساس مراتب علمی، سخن از طریق «تحقیق» گوئیم باید آن را با توجه به جنبهٔ خارجی آن شرح دهیم. خطر چنین کاری تبدیل کردن آن به بحث نظری دیگری‌ست که دانشمندان و هوس‌کاران آن را وِردِ صبح و شام خود سازند و قصهٔ هر کوی و برزن کنند. این موضوع یکی از دلایلی‌ست که مولانا جلال‌الدین کم از این شیوه‌ها سخن می‌گوید، بلکه بیشتر به عشق می‌پردازد که، چنان که همه می‌دانند، گفتنی نیست، چشیدنی ست:

عشق اندر فضل و علم و دفتر و اوراق نیست
هر چه گفت‌وگویِ خلق آن ره، رهِ عشاق نیست[۶۸]

عشق را نمی‌توان وصف کرد. آنان که می‌خواهند از مرز تقلید بگذرند و به حقیقت آفریدگار برسند، باید مزه عشق را از سویدای دل، با تمام وجود بچشند.

عشق جوشَد بادهٔ تحقیق را
او بود ساقی نهان صِدّیق را[۶۹]

مولانا جلال‌الدین، گرچه زبان اصطلاحات صوفیان نظریه‌پرداز را فراوان به کار می‌برد، انقلاب حال درون را، که آن اصطلاح باید بیان کند، مدّ نظر دارد. از شیوه‌های فراوانی که او بی‌گمان برای چنین هدفی به کار می‌برد یکی وصف سوختن نفس در آتش عشق است که طی مراحلِ زدودنِ همهٔ امیال و آرزوها، جز اشتیاقِ نیلِ به حقیقتِ محض، اتفاق می‌افتد. مولانا جلال‌الدین چنان بر اهمیت عشق تاکید می‌کند که آدمی با کسانی که معتقدند عشق اصل پیام مولانا جلال‌الدین است، هم سخن می‌شود. با این وصف، اگر به دقت بنگریم، می‌بینیم که در اینجا بیشتر مردم سرِ رشته را گم کرده‌اند، زیرا عشق را به صورتی تصور می‌کنند که در زندگی روزمره می‌بینند و در

فرهنگ این روزگار به نمایش در آمده است و با هرگونه نگاه منزه از شائبه‌های این جهانی[۷۰] بیگانه است. اگر بخواهیم معنی آنچه را مولانا جلال‌الدین درباره‌اش سخن می‌گوید بیابیم، باید استنباط آیین اسلام از عشق را بیان کنیم.

سعی می‌کنم زمینه‌ای را که سبب می‌شود مولانا جلال‌الدین ندای عشق در دهد، بر اساس آیه‌ای از قرآن که اغلب در این باره نقل شده است، خلاصه کنم. در قرآن می‌خوانیم: «آفریدگار آنان را دوست می‌دارد و آنان آفریدگار را دوست دارند.»[۷۱] بر اساس این آیه، آفریدگار و آدمی هر دو به صفت عشق ورزیدن متّصف‌اند، بنا بر این، هر یک از آن دو عاشق و معشوق دیگری‌ست. به عبارت دیگر، عشق به ایزد با عشق ایزد به عاشق خود معیّت دارد. مولانا جلال‌الدین می‌گوید:

هیچ عاشق خود نباشد وصل جو
گه نه معشوقش بوَد جویای او ...
در دل تو مِهرِ حق چون شد دو تو
هست حق را بی‌گمانی مِهرِ تو
هیچ بانگِ کف زدن ناید بدر
از یکی دست تو بی‌دستی دگر
تشنه می‌نالد که ای آبِ گوار
آب هم نالد که کو آن آب‌خوار
جذبِ آب است این عطش در جانِ ما
ما از آنِ او، و او هم آنِ ما[۷۲]

برای آن که برخی مفاهیم ضمنی ابیات مربوط به این عشق دو سویی را بفهمیم، می‌توانیم نظرهائی را که دربارهٔ عاشق و معشوق بیان کردیم با استفاده از تصویر عارفانهٔ شمشیرِ «لا» بررسی کنیم. جملهٔ بیانگرِ توحید به ما می‌گوید که جز ایزدِ یکتا خدایی نیست، یعنی هیچ چیزی جز حق تعالی حقیقی نیست. این جمله همهٔ اشیاء عاری از هستی را غیرموجود می‌داند و آنها را نفی می‌کند و ایزد یکتا را که هستی حقیقی ست اثبات می‌کند. نیز، عاشقان و معشوقان دروغین را نابود می‌سازد و عاشق و معشوق راستین را برجای می‌دارد. به عبارت دیگر، این جمله می‌گوید: "هیچ عاشقی جز ایزد یکتا نیست" و "هیچ معشوقی جز ایزد یکتا نیست."

این سخن که «تنها ایزد یکتا عاشق است» دارای دو مفهوم ضمنی ست. نخست آن که کل عشق در جهان هستی نشانه‌ای است از عشق الهی؛ دوم آن که با توجه به آخرین تحلیل، تنها ایزد یکتاست که عشق می‌ورزد. بنا بر این، ملاحظه می‌کنیم که مولانا جلال‌الدین سخن قرآن را باز می‌گوید که آفریدگار همه چیز را

دوتایی آفرید،[۷۳] و مانند ابن سینای فیلسوف و بسیاری دیگر، تصریح می‌کند که کل حرکت در جهان هستی همانا عشق ایزد یکتاست که به صورت جست‌وجوی و اشتیاقِ جهان آفرینش انعکاس یافته است.

حکمت حق در قضا و در قَدَر
کرد ما را عاشقان همدگر
جمله اجزای جهان زآن حکمِ پیش
جفت جفت و عاشقانِ جفتِ خویش[۷۴]

وقتی مولانا جلال‌الدین تصویر عارفانهٔ شمشیرِ «لا» را حتی با شور بیشتری به کار می‌برد، به ما می‌گوید که به راستی هیچ عاشقی جز ایزد یکتا نیست:

عاشقان را جست‌وجو از خویش نیست
در جهان جوینده جز او بیش نیست[۷۵]

این سخن که «هیچ معشوقی جز ایزد یکتا نیست» نیز دارای دو مفهوم ضمنی اساسی است. نخست آن که هر فردی تنها عاشق ایزد یکتاست و بس. هر چیزی دیگر را که مردم گمان می‌کنند دوست می‌دارند در واقع نشانه‌ای یا نُمودی از ایزد یکتا، تجلی و ظهور اسماء و صفات اوست:

عشقِ تو بر هرچه آن موجود بود
آن ز وصفِ حقّ زر اندود بود
چون زَری با اصل رفت و مس بماند
طبع سیر آمد، طلاقِ او براند
از زَر اندود صفاتش پا بکَش
از جهالت قلب را کم گوی خَوش
کآن خوشی در قلب‌ها عاریّت است
زیر زینت مایه بی‌زینت است
زَر ز رُویِ قلب در کان می‌رود
سویِ آن کان رَو تو هم کآن می‌رود
نور از دیوار تا خور می‌رود
تو بدآن خو رَو که در خور می‌رود
زین سپس بستان تو آب از آسمان
چون ندیدی تو وفا در ناودان[۷۶]

دومین مفهوم ضمنی جملهٔ «هیچ معشوقی جز ایزد یکتا نیست» آن است که وقتی آفریدگار در آیهٔ عشقِ دو سویی می‌گوید «آنها را دوست دارد» سخن از آن می‌کند که او آنها را تنها از این جهت دوست دارد که از تأثیر اسماء و صفات او مبدل به طلای حقیقی، زر بی‌غش، شده‌اند، زیرا هیچ چیز جز او نمی‌تواند متعلَّق راستین عشق باشد. با این حال، در اینجا مهم است به یاد داشته باشیم که حق تعالی گرچه همهٔ انسان‌ها را دوست دارد، برخی را بیشتر از بقیه دوست دارد. برای فهمیدن علت این که چرا چنین باید باشد، باید به این سؤال قدیمی نظری بیفکنیم که «چرا آفریدگار جهان هستی را آفرید؟» از چشم مولانا جلال‌الدین و به طورکلی از دیدگاه آئین تصوف، پاسخش این است: «زیرا آنها]جهان هستی[را دوست دارد.» بدون جهان هستی «آنها»یی در بساط نیست تا دوستشان بدارد.

این پاسخ را نوعاً بر اساس حدیث قدسی مشهوری توضیح می‌دهند که می‌گوید: "من گنجی بودم پنهان، دوست داشتم[۷۷] شناخته شوم. پس، خلق را بیافریدم تا شناخته شوم."[۷۸] عشق آفریدگار به شناخته شدن مقتضی تفاوت، غیریت، کثرت و بُعد است، زیرا شناختن و علم پیدا کردن متوقف بر تفاوت و تمایز است. به عبارت دیگر، عشق آفریدگار خود سبب فراق و جدایی از آفریدگار است که خود بیانگر گرفتار شدن ما در قید هستی و «جدایی‌ها»یی‌ست که در نخستین بیت *مثنوی* آمده و حال و هوای مضامین آن و بیش از آن حال و هوای غزل‌های *دیوان شمس* را پر کرده است.

از این دیدگاه که می‌نگریم می‌بینیم که اصل کل اشتیاق، تمنّا، آرزو، نیاز ،و درد و رنج در احساس هجرانی قرار دارد که حاصل «دوست دارم شناخته شوم» آفریدگارِ است. اگر «آنها» یعنی آدمیان، و نه دیگر مخلوقات را، آفریدگار دوست دارد ، دقیقاً بدان سبب است که تنها آدمیان قابلیت شناختن او را دارند، زیرا آفریدگار تنها آدم، یعنی ما، را «بر صورت خود آفرید»[۷۹] و «همهٔ اسم‌ها را به او آموخت.»[۸۰] چنین است نظر اصلی اسلام در مبحث «انسان‌شناسی».[۸۱]

مولانا جلال الدین، وقتی از نقش انسان گفت‌وگو می‌کند و او را یگانه معشوق پروردگار می‌خواند، نوعاً، بر اساس عشق حق تعالی به کامل‌ترین انسان، یعنی محمد(ص) سخن می‌گوید که آفریدگار در حدیثی قدسی خطاب به او گفت: «اگر بهرِ تو نبود، افلاک را نمی‌آفریدم.»[۸۲] با این حال، مولانا جلال‌الدین این بحث را به همهٔ انبیاء و اولیا تعمیم می‌دهد و آنان را نیز که انسان کامل‌اند محبوب حق تعالی می‌شمرد:

آسمان‌ها بندهٔ ماهِ وی‌اند
شرق و مغرب جمله نان‌خواهِ وی‌اند

زآن که لولاک است بر توقیعِ او
جمله در اِنعام و در توزیعِ او
گر نبودی او نیابیدی فلک
گردش و نور و مکانیِ ملک
گر نبودی او نیابیدی بحار[۸۳]
هیبت و ماهی و دُرِّ شاهوار
گر نبودی او نیابیدی زمین
در درونه گنج و بیرون یاسمین
رزق‌ها هم رزق‌خوارانِ وی‌اند
میوه‌ها لب‌خشکِ باران وی‌اند[۸۴]

برای این که از ماجرای عشق آفریدگار به آدمیان خبردار شویم، باید نقش زیبایی را به یاد بیاوریم که نقشی‌ست اساسی. به طور کلی، در فرهنگ اندیشه‌های اسلامی، آنچه متعلَق عشق – دست‌کم عشق راستین – قرار گرفته، همیشه زیبایی بوده است. پیغمبر اسلام در حدیثی به این ارتباط اشاره می‌کند و می‌گوید: «آفریدگار زیباست و زیبایی را دوست دارد.»[۸۵] اگر مفهوم شمشیرِ «لا» را دربارهٔ این حدیث به کار بریم، می‌بینیم که بخش اول این جمله – «آفریدگار زیباست» – به معنی آن است که «هیچ زیبایی نیست مگر آفریدگار.» به عبارت دیگر، همهٔ چیزهای زیبا «زراندود» ساده‌ای از زیبایی آفریدگارند. بخش دوم آن – « زیبایی را دوست دارد» – یعنی که هیچ چیزی متعلَق عشق آفریدگار نیست، مگر زیبایی. اگر آفریدگار به آدمیان عشق می‌ورزد، از آن جهت چنین می‌کند که آنان زیبایند. آنان زیبایند زیرا آفریدگار آنان را بر صورت خود آفرید. صورت آفریدگار را با استفاده از عبارت قرآنی «الاسماءالحسنی»[۸۶] یعنی «زیباترین نام‌ها» می‌توان وصف کرد. به عبارت دیگر، راه شایسته برای توصیف «صورتِ» حق، یعنی راهی که حق تعالی بدان راه بر ما پدیدار می‌شود، آن است که ما به مفهومی متوسل شویم که قرآن آن را «الاسماءالحسنی» می‌خواند. این نام‌هاست که می‌تواند به ما بفهماند معنی «هیچ زیبایی نیست مگر آفریدگار» یعنی چه. زراندود شدن آدم به این «زیباترین نام‌ها» ست که همهٔ زیبایی‌های شایستهٔ آدمی را به او ارزانی می‌دارد. نیز فراموش نکنیم که قرآن می‌گوید: «شما را آفریدگار به نقش‌های زیبا برآورد.»[۸۷] آفریدگار بدان سبب که آدمیان را از عشق آفریده است، پس، به همهٔ آنان، به یک یک آنان، عشق می‌ورزد – البته به همان میزان که آنان موافق زیبایی خدادادی آدمی، یعنی موافق خلقت ازلیِ خود، که در دین «فطرت» خوانده شده است، عمل کنند.

اما، آدمیان، نوعاً، به زیبایی خود توجه ندارند. آنان از یاد برده‌اند که کی هستند، و خود را آزاد می‌بینند که زیبایی، آفریدگار، پیغمبران، خرد، و عشق را «نفی»

کنند. آنان به همان نسبت که به جای حرف اثباتِ «آری» حرفِ «نه»ی نفی را بر زبان می‌آورند، زشتند. و آفریدگار زشت را دوست ندارد. قرآن، در چندین آیه، این نکته را روشن بیان کرده است که می‌گوید کافران، گناه‌کاران، تبهکاران، تعدی‌گران، اسراف‌کاران، متکبران و فخرفروشان را آفریدگار دوست ندارد.

بنابر این، ایزد یکتا گرچه «آنان را دوست دارد،» محبتش نسبت به همهٔ افراد یکسان نیست. او آدمیان را به اندازه‌ای که زیبایی او را منعکس می‌سازند، دوست دارد، زیرا «هیچ زیبایی نیست مگر ایزد یکتا» و «هیچ معشوقی نیست مگر ایزد یکتا.» بنابراین، واقعیت آن است که همهٔ مردم زیبایی ایزد را منعکس می‌سازند، زیرا «همه بر صورت او آفریده شده‌اند.» اما، مردم برای آن که به راستی زیبا باشند، باید از آزادی خود استفاده کنند و جهد بلیغ کنند تا خود را با آن که زیبای علی‌الاطلاق، زیبای محض و مطلق است، هماهنگ کنند، نه با آن که هیچ زیبا نیست. آنان تنها در صورتی می‌توانند چنین کنند که از انبیاء و اولیاء، از پیغمبران و یاران گزیدهٔ خدا، یعنی از کسانی پیروی کنند که به حقیقت دست یافته‌اند و به مرتبهٔ «تحقیق» رسیده‌اند. راه حقیقت را شریعت و طریقت روشن می‌سازند که خود بیانگر سنت پیغمبرند، آن یک در عرصهٔ افعال ظاهری و این یک در وادی تبدّل حال. قرآن نقشی را که پیغمبر اسلام در راه عشق ایزد یکتا بر عهده دارد، روشن نموده است:]ای محمد به آدمیان[«بگو اگر خدا را دوست دارید، از من پیروی کنید؛ تا خدا نیز شما را دوست بدارد.»(۸۸)

بنابر این، خلاصه کنیم که وقتی آفریدگار آدمیان را دوست دارد، نخست، یعنی این که او جهان هستی را می‌آفریند و موجب هجران می‌شود تا مردم آگاه باشند که هستی‌هایی جزئی‌اند – کل نیستند؛ آنگاه بدانند که «گنج پنهان سرمنشاء هستی همه است – هستی کل اوست. دوم، به این معنی ست که او مردمان را فرا می‌خواند تا با پیروی از پیغمبران روی سوی عشق او باز آورند. جدایی آدمیان از او بر حسب ضرورت پدید آمده است، و آنان را مجبور می‌سازد به اشتیاق و تمنای خود پی برند؛ عشق و نیاز خود بدانند، به نیستیِ خود و هستیِ آفریدگار معترف باشند. این هجران آنان را تبدیل به عاشقانی می‌کند گرفتار درد اشتیاق و آرزوی دیدار، اما آنان را وادار نمی‌سازد بدانند یگانه متعلَق عشق آنان آفریدگار است. تنها در صورتی که آنان از این نکته با خبر باشند و جهد کنند به او نزدیک شوند، عشق او به آنان زیادت می‌شود.

در متون صوفیه، سخنی که بیشتر اوقات نقل می‌شود و آن را ثمرهٔ پیروی از پیغمبر اسلام و نزدیک شدن (تقرّب) به پروردگار می‌دانند، حدیثی قدسی‌ست که حق تعالی در آن از بنده‌ای سخن می‌گوید که جهد می‌کند با انجام فرائض و نوافل، یعنی با انجام اعمال نیکوی واجب و مستحب، به او تقرّب یابد، یعنی خود را به او

نزدیک کند. وقتی بنده این اعمال نیکو را انجام دهد، پروردگار می‌گوید: «من او را دوست می‌دارم و چون من بندهٔ خود را دوست بدارم، گوش او می‌شوم که بدان بشنود، و چشم او می‌شوم که بدان ببیند و دست او می‌شوم که بدان بگیرد و پای او می‌شوم که بدان برود.»[۸۹] این حدیث را اشارت به هدف غایی آفرینش دانسته‌اند. آفریدگار، با آشکار گرداندن گنج پنهان، جهان هستی را گرفتار فراق و هجران می‌سازد – نی‌ها را از نیستان جدا می‌کند. نی‌ها از جدایی خود شکوه سر می‌دهند، یعنی به عبارت دیگر، آرزومندی خود را برای باز گشتن به سوی او ابراز می‌کنند. آفریدگار، در پاسخ به اشتیاق آنها، پیغمبران را می‌فرستد تا راه بازگشت یعنی راهی را پیش پای آنان گذارند که به غلبهٔ بر جدایی‌ها انجامد، به تقرب و وصال منتهی شود و شادمانی زندگی جاویدان در کنار معشوق راستین را نصیب سازد.

خلاصهٔ کلام آن که مولانا جلال‌الدین تمثیل عرفانی «تیغ ِلا» را دربارهٔ همهٔ چیزها به کار می‌برد، مگر معشوق حقیقی. او شنوندگان سخنانش را فرا می‌خواند که به آتش عشق بسوزند تا شاید به عالم حقیقت پروردگار رسند و در دریای وصال حق غوطه خورند. او به آنان می‌گوید که هدف از پدیدار شدن آنان در عالم جسم (تجسّد) این است که یگانگی نخستین خود با معشوق الهی خویش را باز یابند و این نکته را در روح خود به تحقق رسانند که «هیچ عاشقی جز آفریدگار نیست، هیچ معشوقی جز آفریدگار نیست.»

مولانا جلال‌الدین داستان عاشق و معشوق، سود و زیان، هجران و وصال، غم و شادی، را به شیوه‌های گوناگون و به مضامین بسیار حکایت می‌کند، و همیشه سخن را باز می‌رساند به دریای عشق، یعنی همان گنج بی‌پایان که خود را، بر اثر عشقِ به آدمیان آشکار ساخت، و اکنون آنان را فرا می‌خواند تا با ملکوت ازلی باز پیوندند. اما از بیم آن که مبادا گمان کنیم منظور از این فراخواندن باز گشتن «قطره به دریا» و نابودی جملهٔ چیزهایی‌ست که روح آدمی را به یگانگی و حقیقت می‌رساند، باید این داستان کوچک را از *مجالس سبعه* (*هفت خطابه*) مولانا جلال‌الدین بخوانیم که خلاصه‌ای‌ست مناسب از تعالیم اساسی او:

ماهی‌وار، با آن دریای حیات می‌گوییم:

«چرا موج زدی و ما را به خشکیِ آب و گل انداختی؟ این چنین رحمت که تو راست، چنان بی‌رحمی چرا کردی؟» ...

جواب می‌فرماید: «کُنتُ کَنزاً مَخفیًّا؛ اَحبَبتُ اَن اُعرَف» – گنجی بودم پنهان در پرده غیب، در خلوت لامکان؛ از پس پرده‌های هستی خواستم تا جمال و جلال مرا بدانند و ببینند که من چه آب حیاتم و چه کیمیای سعاداتم.

گفتند که: ما که ماهیان این دریاییم، اول، در این دریای حیات بوده‌ایم؛ ما می‌دانستیم عظمت این دریا را، و لطف این دریا را، که مس اکسیرپذیرِ این کیمیایِ بی‌نهایتیم؛ می‌دانستیم عزت این کیمیای حیات را. آنها که ماهیان این دریا نبودند، در اول، چندان که بر ایشان عرضه کردیم نشنیدند و ندیدند و ندانستند. چون اول، عارف ما بودیم و آخر، عارف این گنج هم ماییم. این چندین غربتِ دراز جهت «اَحبَبتُ اَن اُعرَف، خواستم تا مرا بدانند،» این با که بود؟

جواب آمد که: ای ماهیان! اگر چه ماهی قدر آب داند و عاشق باشد و چفسیده باشد بر وصال دریا، اما بدان صفت و بدان سوز و بدان گرمی و جان‌سپاری و ناله و خونابه باریدن و جگر بریان داشتن نباشد که آن ماهیی که موج او را به خشکی افکند و مدت‌های دراز بر خاک گرم و ریگ سوزان می‌طپد که «لا یَمُوتُ فیها وَ لا یَحیی.»[۹۰] نه فراق دریا می‌گذارد که حلاوت زندگی یابد و خود با فراق دریای حیات، چگونه لذت حیات یابد کسی که آن دریا را دیده باشد؟... دریا این ندا می‌کند که:

> خواستم که گنج خود را ظاهر کنم؛ خواستم که گنج‌شناسی شما هم ظاهر کنم و چنان که خواستم که صفا و لطف این دریا را پیدا کنم، خواستم که بلندهمتی این ماهیان را و لطف‌پروردگی این ماهیان و این دریا را پیدا کنم تا وفای خود را بینند و همت‌شان آشکار شود. «الم، اَحَسِبَ النّاسُ اَن یُترَکُوا اَن یَقُولُوا آمنّا و هُم لا یَفتَنُون؟»[۹۱] صد هزار مار است که دعوی ماهیی می‌کند؛ صورت، صورتِ مار ست و معنی، معنی مار.[۹۲]

پانوشت‌ها:

۱. Jurisprudence.

۲. Theology.

۳. Embodiment.

۴. ویلیام چیتیک، *من و مولانا، زندگانی شمس تبریزی*، ترجمه شهاب الدین عباسی (تهران: نشر مروارید، ۱۳۸۶)، ص ۲۰۵، شماره ۶۴.

۵. Transformation.

۶. Self-realization.

۷. معید در مدارس قدیم به فردی می‌گفتند که پس از استاد درس را برای شاگردان اعاده می‌کرد، دوباره می‌گفت و برای این کار ماهیانه و مستمری دریافت می‌کرد.

۸. مراد از مدرسه گرفتن، گرفتن منصبی بود در حد مدیر مدرسهٔ علمیهٔ قدیم که آن نیز همراه مستمری و منافع مادی و اجتماعی بوده است، به‌خصوص اگر مدرسه موقوفات می‌داشت منافش بسیار بود.

۹. نیکویی ها؛ کارهای پسندیده.

۱۰. مقام؛ شغل.

۱۱. طناب.

۱۲. ویلیام چیتیک، *من و مولانا*، ص ۸۶-۸۷، ش ۲۶.

۱۳. Self-awareness.

۱۴. Enlightenment.

۱۵. Reunification.

۱۶. *فیه مافیه، تصحیحات و حواشی بدیع‌الزمان فروزانفر* (تهران: امیر کبیر، چاپ دوم، ۱۳۴۸ / ۱۹۶۹)، ص ۱۵۶.

۱۷. Supreme Reality.

۱۸. Divine Spirit.

۱۹. Universal Intellect.

۲۰. Spirit.

۲۱. *مثنوی معنوی*، تصحیح نیکلسون، دفتر دوم، بیت‌های ۱۵۹-۱۶۰.

۲۲. Realization.

۲۳. Absolute Reality.

۲۴. Divine Reality.

۲۵. یعنی رسیدن به ایزد یکتا.

۲۶. Hearsay.

۲۷. Oneness.

۲۸. Spiritual transformation.

۲۹. Knower.

۳۰. Known.

۳۱. Moksha.

۳۲. Nirvana.

۳۳. Certainty.

۳۴. Knowledge of certainty.

قرآن، سوره ۱۰۲، تکاثر، آیهٔ ۵.

۳۵. Eye of certainty.

همان، سوره ۱۰۲، تکاثر، آیهٔ ۷.

۳۶. Truth (or reality) of certainty.

همان، سوره ۵۱، حاقّه، آیهٔ ۶۹.

۳۷. Individual ego.

۳۸. Everlasting Truth.

۳۹. مثلاً، تحقیق محور تعالیم ابن‌عربی را تشکیل می‌دهد و این نکته هم از نوشته‌های خودش پیداست و هم از سخنان پیروانش، مانند صدرالدین قونوی که شیوه مکتب ابن‌عربی را «مشرب‌التحقیق» می‌خواند. برای اطلاع از نقشی محوری تقلید در تعالیم ابن‌عربی، ن. ک. به:

William Chittick, *The Self-Disclosure of God* (Albany: State University of New York, 1998), pp.xxiv-xxv, and Ibn Arabi (Oxford: Oneworld, 2005), Chapter 5.

دربارهٔ این موضوع که تحقیق هدف فلسفه است، ن. ب:

William Chittick, The Heart of Islamic Philosophy (Oxford: Oxford University Press, 2001), pp. 63-65.

۴۰. Incumbent on the community.

۴۱. Incumbent on the individual.

۴۲. Imitator.

۴۳. Path to God.

۴۴. Realization.

۴۵. مولانا جلال‌الدین اصطلاح اجتهاد و مجتهد را حدود سی بار در مثنوی معنوی بکار برده، اما تنها یک بار آن را در مفهوم اصطلاحی‌اش آورده است (دفتر سوم، بیت ۳۵۸۱). و اغلب واژه اجتهاد را با جهد، مجاهده، و کوشش مترادف می‌آورد و هرگز آن را با تقلید مقابل نمی‌نهد.

۴۶. *مثنوی معنوی*، تصحیح نیکلسون، دفتر ششم، بیت‌های ۳۳۴۲- ۳۳۴۴.

۴۷. بیمار، مریض.

۴۸. *همان*، دفتر پنجم، بیت‌های ۱۲۸۷-۱۲۸۹.

۴۹. Realizer.

۵۰. *همان*، دفتر پنجم، بیت‌های ۴۹۳-۴۹۴.

۵۱. Epistemology.

۵۲. Ontology.

۵۳. Utimate Truth.

۵۴. Supreme Reality.

۵۵. Absolutely True.

۵۶. Supremely Real.

۵۷. جان رنارد در کتاب خود به این جنبه از تعالیم مولانا عنایت داشته است. ن. ب:

John Renard, *All the King's Falcons: Rumi on Prophets and Revelation* (Albany: State University of New York Press, 1994).

۵۸. Negation.

۵۹. Affirmation.

۶۰. Dialectic.

۶۱. *قرآن* ، سوره ۵۵، الرحمن، آیات ۲۶ و ۲۷.

۶۲. *مثنوی معنوی*، تصحیح نیکلسون، دفتر اول، بیت‌های ۶۰۲ – ۶۰۳ و ۶۰۵.

۶۳. Non-existent.

۶۴. Existent.

۶۵. *همان*، دفتر پنجم، بیت‌های ۵۸۸-۵۹۰.

۶۶. Non-existence.

۶۷. Absolute Being.

۶۸. *کلیات شمس یا دیوان کبیر*، تصحیح فروزانفر، دوره ده جلدی (تهران: امیر کبیر، ۱۳۵۵)، غ ۳۹۵، بیت ۴۱۸۲.

۶۹. مثنوی معنوی، تصحیح نیکلسون، دفتر سوم، بیت ۴۷۴۲.

۷۰. Transcendent vision.

۷۱. *قرآن* ، سوره ۵، مائده، آیهٔ ۵۴.

۷۲. مثنوی معنوی، تصحیح نیکلسون، دفتر سوم، بیت‌های ۴۳۹۳-۴۳۹۹.

۷۳. *قرآن* ، سوره ۵۱، ذاریات، آیهٔ ۴۹.

۷۴. *مثنوی معنوی*، تصحیح نیکلسون، دفتر سوم، بیت‌های ۴۴۰۰-۴۴۰۱.

۷۵. *کلیات شمس یا دیوان کبیر*، غ ۴۲۵۵، بیت ۴۴۷۱.

۷۶. *مثنوی معنوی*، دفتر سوم، بیت‌های ۵۵۴-۵۶۰.

۷۷. این حدیث به چند صورت روایت شده است و فعل آن یا احببتُ، «دوست داشتم» است یا اردتُ، «خواستم.» صورت دوم آن با این بحث قرآنی گره می‌خورد که خواستِ آفریدگار اساس آفرینش است همانطور که در سوره ۱۶، نحل، آیهٔ ۴۰ می‌بینیم. آفریدگار در آن آیه می‌گوید: «قول ما به چیزی که او را اراده کرده باشیم غیر از این نیست که به آن بگوییم موجود شود و بیدرنگ موجود می‌شود.» در هر صورت، بحث اصلی یکی ست: حق تعالی چیزهای خاصی یعنی آنهایی را دوست دارد یا می‌خواهد که می‌توانند او را بشناسند که کیست؛ تنها افرادی که بر صورت او هستند – یعنی آدمیان – می‌توانند این کار را انجام دهند.

۷۸. *احادیث مثنوی*، به جمع و تدوین بدیع‌الزمان فروزانفر (تهران: امیر کبیر، ۱۳۶۱)، ص ۲۹، ش ۷۰.

۷۹. *همان*، ص ۱۱۴، ش ۳۴۶. مثنوی (دفتر چهارم، بیت ۱۱۹۴) می‌گوید:

خلق ما بر صورت خود کرد خلق / وصف ما از وصف او گیرد سبق

۸۰. *قرآن*، سوره ۲، بقره، آیهٔ ۳۱.

۸۱. Anthropology.

۸۲. *احادیث مثنوی*، ص ۱۷۲، ش ۵۴۶؛ مثنوی می‌گوید (دفتر پنجم بیت ۲۷۳۷):

با محمد بود عشق پاک جفت بهر / عشق او را خدا لولاک گفت

۸۳. دریا ها.

۸۴. *مثنوی معنوی*، دفتر ششم، بیت‌های ۲۱۰۲-۲۱۰۶.

۸۵. *احادیث مثنوی*، ص ۴۲، ش ۱۰۶.

۸۶. *قرآن*، سوره ۷، اعراف، آیهٔ ۱۸۰.

۸۷. همان، سوره ۴۰، غافر، آیهٔ ۴۶.

۸۸. همان، سوره ۳، آل‌عمران، آیهٔ ۳۱.

۸۹. *احادیث مثنوی*، ص ۱۸-۱۹، ش ۴۲؛ ن. ب.: مثنوی معنوی، تصحیح نیکلسون، دفتر اول، بیت ۱۹۳۸.

۹۰. *قرآن*، سوره ۲۰، طه، آیهٔ ۴؛ نه در آن می‌میرد و نه زنده است.

۹۱. همان، سوره ۲۹، عنکبوت، آیهٔ ۲-۱؛ الف لام میم. آیا مردم گمان می‌کنند که رهایشان می‌کنند همین که بگویند ایمان آوردیم و ایشان را بدین دعوی نمی‌آزمایند؟

۹۲. مولانا جلال‌الدین رومی، *مجالس سبعه، هفت خطابه*، با تصحیحات و توضیحات دکتر توفیق سبحانی (تهران: انتشارات کیهان، ۱۳۷۹)، ص ۱۲۱.

***

توفیق سبحانی*

فیه ما فیه و جایگاه آن در میان آثار مولانا

اگر از کتاب‌های کم‌اعتبار و سستی، چون *تراش‌نامه*، *عشق‌نامه* و *رسالهٔ آفاق و انفس*، که به احتمال زیاد از شاهدی مولوی است[۱] و ناروا به مولانا جلال‌الدین محمد نسبت داده شده است، بگذریم، به پنج اثر عمده نظم و نثر می‌رسیم که مسلماً همه از آثار مولانا جلال‌الدین بلخی رومی‌اند. از سه اثر منثور او *مکتوبات* را نباید چون دیگر آثار مولانا تلقی کرد، هر چند در آن کتاب هم گهگاه مولانا در حال و هوای *دیوان کبیر* و *مثنوی* پرواز کرده است، از جمله در نامهٔ صد و سی‌ام که به حسام‌الدین چلبی نوشته است.[۲] اما محتوای بسیاری از نامه‌ها دنیوی است و توصیه‌هایی به این امیر و آن وزیر که کار این و آن را رو به راه کنند و در رفع دشواری و اصلاح امور مردم غفلت نکنند. این نامه‌ها در زمان‌های مختلف و با نیات مختلف تقریر شده است.

بی‌تردید آنچه شهرت مولانا را به چهار گوشهٔ عالم رسانده، کتاب تعلیمی او مثنوی‌ست که همواره مورد توجه خاص و عام بوده، شرح‌ها بر آن نوشته‌اند، گزیده‌ها فراهم کرده‌اند و هر کس کوشیده است که نکته‌ای یا نکته‌هایی بر شرح شارح پیش از خود بیافزاید. شایان یادآوری آن که مولانا خود نیز – چنان که خواهیم گفت – به شرح مثنوی برخاسته است.

دومین اثر منظوم مولانا *دیوان کبیر* یا *کلیات شمس تبریزی* اوست که شمار ابیات آن قریب یک برابر و نیم ابیات مثنوی‌ست. به جز تعدادی معدود از آنها که در بازار، یا در محافل خصوصی، به مناسبت‌های گوناگون سروده شده‌اند، بقیه، همه، احتمالاً در مجالسی که تعداد حاضران آن بیش از چند نفر نبوده‌اند، از چشمهٔ جوشان

* استاد دانشگاه پیام نور، تهران.

طبع مولانا فوران کرده و به همّت تنی چند از شنوندگان نوشته شده‌اند بی‌آنکه شأن نزول‌شان بر کسی معلوم شده باشد. البته، در بعضی از غزلیات اشاراتی به زوایای زندگانی خود مولانا و یا اطرافیان او دیده می‌شود، اما به هر حال، نکته‌هایی در آنها به چشم می‌خورد که هنوز چنان که باید روشن نشده است.یکی از دو کتاب منثور او، *مجالس سبعه*، یا «هفت خطابه» است. این کتاب که دربارهٔ مسائل تصوف و عرفان است در قرن هفتم و هشتم که از ادوار مهم رواج این گونه اندیشه‌هاست، متداول و مورد توجه بود. در این باب، *معارف* سلطان‌العلماء (م ۶۲۸ ق.) در آغاز این دوره قرار دارد. *مجالس* حاوی نکات بسیار دربارهٔ مشرب صوفیان است.(۳) مولانا در *مجالس سبعه* به شیوه خطیبان عمل کرده، در آغاز کلام، قاری آیه‌ای از قرآن تلاوت کرده و سپس مولانا ضمن شرح و تفسیر آن آیه، حدیثی از رسول اکرم(ص) را بر زبان آورده و آن را با شعر و قصه پرورانده است. شباهت چشم‌گیری که بین اسلوب مثنوی با شیوه بیان *مجالس سبعه* هست، وجود عناصر بلاغت منبری را در مثنوی مولانا به طور بارزی قابل توجیه می‌سازد.(۴) مولانا در آوردن آیات و اشارات مجمل در *مکتوبات* و *مجالس سبعه* از حد متعارف فراتر رفته و گاه موجب اطاله کلام شده است.(۵) وعظ در خانواده مولانا و نزدیکان او شایع بوده؛ از خاندان و اطرافیان او از پدر، *معارف*، از شمس تبریزی، *مقالات*، از سید برهان‌الدین محقق ترمذی، *معارف*، از خود او *مجالس سبعه* و *فیه ما فیه*، و از پسرش *معارف*، از یادگارهای این میراث خاندانی است. کلام مولانا، در *مجالس*، ساده و دور از هرگونه آرایش و پیرایش است ولی در عین سادگی چنان به مهارت سخن پرداخته که بی‌تردید باید او را در ردیف اول فصحای زبان‌آور فارسی قرار داد.(۶) از *مجالس سبعه* مولانا در فهم مثنوی بهره بسیار می‌توان برد.(۷) *مجالس سبعه* با وجود اشتمال بر نکات اخلاقی و عرفانی و به رغم لحن صوفیانه معتدلی که در آن هست، شور و هیجان مثنوی و غزلیات مولانا را ندارد.(۸) شاید مولانا در *مجالس* می‌خواسته است در حد افهام و عقول مستمعان سخن بگوید.(۹) و شاید هم هنوز خود را در جاده شریعت بیشتر محدود می‌دیده است.(۱۰) *مجالس* در واقع، نمونه‌ای از وعظ و شریعت و حفظ آن به وسیله مولانا ست. پس از وفات سید برهان‌الدین محقق (۶۳۸ ق.) تا دیدار شمس (۶۴۲ ق.)، مولانا بر جاده اهل شریعت و علمای ظاهر می‌رفت و به درس و بحث بیش از عشق و ذوق و آنچه لازمه جذبه و سلوک صوفیانه بود، علاقه نشان می‌داد.(۱۱)

مجالس سبعه، به احتمال قوی، پیش از دیدار مولانا با شمس‌الدین تبریزی به صورت موعظه و خطابه فراهم شده است. می‌دانیم که مولانا، به نوشته فریدون سپهسالار، پس از دیدار با شمس دست از درس و وعظ شست.(۱۲) پس از این دیدار، اگر گاهی به درخواست بزرگان و صلاح‌الدین به منبر می‌رفت، نادر بود.(۱۳) بازخوانی

مجالس سبعه به سبب وجود اشعاری از *ولدنامه* (= *ابتدانامه*) گویی به وسیله سلطان ولد انجام گرفته است. با توجه به آنکه *ولدنامه* را سلطان ولد پس از وفات کریم‌الدین بکتمر (۶۹۱ ق.) به نظم در آورده است، می‌توان احتمال داد که *مجالس سبعه* را هم در فاصله آن سال‌ها تدوین کرده باشد.[۱۴]

مولانا در هفت مجلس، خطابه‌های هفتگانهٔ خود، هفت مساله را مد نظر داشته و آن‌ها را با اتکاء به آیات و احادیث و اشعار گویندگان دیگر و سروده‌های خود بررسی کرده است:

۱. مردم به تباهی گرائیده‌اند و جامعه به فساد. چاره در چیست؟
۲. چگونه می‌توان از گناه دوری جست؟
۳. قدرت ایمان به چیست؟
۴. بندگانی که خود را فدای دیگران می‌کنند، چه جایگاهی دارند؟
۵. ارزش علم در چیست؟
۶. پرتگاه غفلت کدام است؟
۷. اهمیت و جایگاه عقل.[۱۵]

ویژگی‌های عمده این کتاب عبارت‌اند از:
۱. راه‌گشای فهم مثنوی است.
۲. سادگی زبان، گذشته از آغاز خطبه‌ها و مناجات‌ها.
۳. هر پیام مقتضای حال مجلس و زمانی خاص است.
۴. ساده‌تر از *فیه ما فیه* است و تسلط مولانا را بر کلام خطابه می‌رساند.
۵. نمونه‌ای از متون قرن هفتم فارسی است.
۶. مطالب مثنوی را در *مجالس* هم می‌یابیم، اما نثر *مجالس* ساده‌تر از مثنوی و مفهوم‌تر از آن است.

فیه ما فیه، امّا، کتابی است که تدوین آن بعد از وفات مولانا (۶۷۲ ق.) انجام گرفته و طبعاً نامی هم که بر آن نهاده شده است از مولانا نیست. از همین رو در نسخ قدیم گاه آن را *الاسرار الجلالیه* و گاه *فیه ما فیه* خوانده‌اند؛[۱۶] نامی که چندان جا افتاده نیست. در ظهریه برخی از نسخه‌های خطی ابیاتی نوشته‌اند که در آنها *فیه ما فیه* به کار رفته است. به گمان فروزانفر نام این کتاب را از قطعهٔ زیر که در *فتوحات* مکیه محیی‌الدین بن عربی (چاپ بولاق، جزو دوم، صفحهٔ ۷۷۷) آمده است، گرفته‌اند.

کتاب *فیه ما فیه* بدیع فی معانیه اذا عایفت ما فیه رایت الدرّیحویه[۱۷]

شیخ زین‌العابدین حائری مازندرانی، در دیباچه‌ای که به *فیه ما فیه* (چاپ سنگی، ۱۳۳۴ ق.) نوشته، آورده است که این مجموعه (*فیه ما فیه*) را بهاءالدین ولد، فرزند مولانا، گردآوری کرده و «به ملاحظهٔ عظمت قدرش که تحدید نمی‌توانست نمود و زیادتی قیمتش که بی‌نهایت بود، به اسمی معیّن و وصفی مشخّص محدود نفرمود، اقتباس از آیهٔ فاوحی الی ربّه ما اوحی نموده . به *فیه ما فیه* مسمّی نمود."[۱۸] در تأیید این نکته سیوطی می‌نویسد: "(ما اوحی) جبرئیل الی النّبی (ص) و لم یذکر الموحی تفخیماً لشانه."[۱۹] این کتاب را الو بیگ عبدالوهّاب در ازبکستان به نام *Icingdegiler icingdedir* ترجمه کرده است که بار اول، در سال ۱۹۹۷ و بار دوم در سال ۲۰۰۳ چاپ شده است.[۲۰] در زبان انگلیسی تا جایی که من می‌دانم، چند بار ترجمهٔ آن منتشر شده و آرتور جی. آربری آن را با عنوان *Discourses of Rumi* ترجمه کرده است. تاکستون (Thackston .M Wheeler) نیز آن را به نام *Sign of The Unseen* به انگلیسی برگردانده است.[۲۱] بهتر آن بود که در ترجمهٔ تاکستون نام کتاب به انگلیسی‌زبانان توضیح داده می‌شد. حتی برای فارسی‌زبانان هم معنای *فیه ما فیه* روشن نیست. ترجمهٔ تحت‌اللفظی آن باید "در آن است آنچه در آن است،" یا با تصرف در مصراعی از شعر هاتف اصفهانی "در او هست آنچه هست در او" باشد. سال‌ها پیش که *مجالس سبعه* را منتشر کردم، زیر عنوان کتاب آن را «هفت خطابه» نامیدم. امّا، آیا مناسب‌تر نیست به پیروی از آربری *فیه ما فیه* را سخنرانی‌های مولوی بنامیم؟

در مورد نام‌گذاری این کتاب مناسب است اشاره شود که کتابی به نام *معارف* از سلطان ولد پسر مولانا چاپ شده،[۲۲] و در ترکیه هم با عنوان *معارف Maarif* به چاپ رسیده است.[۲۳] در چاپ سنگی *فیه ما فیه* به صورت جلد دوم افزوده شده است.[۲۴] در حروفچینی مجدد آن هم عیناً از چاپ سنگی پیروی کرده‌اند.[۲۵] برای پایان دادن به بحث وجه تسمیه کتاب، باید یادآوری کرد که در قرن چهارم، ابوسهل محمد بن محمد بن علی انهاری نیز کتابی به نام *فیه ما فیه* داشته است.[۲۶] شاید بتوان احتمال داد که محیی‌الدین بن عربی هم در استفاده مکرر خود از عبارت *فیه ما فیه* به آن کتاب نظر داشته است.

از *فیه ما فیه* در فهرست‌ها بیش از چهل نسخه معرفی شده است. برخی از آنها تاریخ کتابت ندارند. بر پایهٔ بررسی خط و کاغذ نسخه‌ها، تاریخ استنساخ تقریبی آنها را حدس زده‌اند. قدیم‌ترین نسخه‌ای که تا کنون شناخته شده، نسخهٔ شماره ۲۷۶۰ متعلق به کتابخانهٔ فاتح استانبول است. این نسخه به خط حسن بن شریف‌القاسم بن محمدبن‌الحسن السمرقندی الحنفی الهمامی المولوی در غره ذی‌الحجه سال ۷۱۶ ق. کتابت شده است و تا پایان فصل ۴۴، یعنی تا پایان صفحهٔ ۱۷۰ تصحیح مرحوم

فروزانفر را دارد. از نظر ترتیب تاریخی، نسخهٔ شماره ۵۴۰۸ متعلق به کتابخانهٔ فاتح استانبول، مورخ ۷۵۱ ق.، نسخهٔ دوم است. نسخهٔ شماره ۷۹ کتابخانهٔ موزه مولانا، در قونیه، که حاوی هفت رساله از مولانا و اطرافیان اوست و همهٔ رسالات به خط یک کاتب است، با آنکه *فیه ما فیه* در این مجموعه تاریخ کتابت ندارد، اما چون *مجالس سبعه* در این کتاب در سال ۷۵۳ ق. به پایان رسیده، *فیه ما فیه* هم در همین سال و یا حتی پیش‌تر از سال یاد شده استنساخ شده است. در حاشیه یکی دو برگ آن - به احتمال زیاد - به خط کاتب افزوده شده است: "نقل من خطه الشریف قدس الله سرّه اللطیف و کتب من ها هنا الی خمسه صفحات." و در برگی دیگر: "وجد بخط خلیفته ..." دیده می‌شود. قید نخستین، اندکی بعید به نظر می‌آید. به این دلیل که مولانا *مثنوی* و *دیوان کبیر* را هم تقریر می‌کرده است و تحریر آنها را دیگران به عهده می‌گرفتند. دیگر نسخهٔ کتابخانه مرحوم عزّت قویون اوغلو در قونیه است که در سال ۷۶۰ ق. به پایان رسیده است. من مشخصات کتابشناسی این نسخه را نمی‌دانم و آن را شخصاً ندیده‌ام. دیگر نسخهٔ شماره ۲۱۱۱ کتابخانهٔ موزه مولانا در قونیه است. ظاهراً، این نسخه که در سال ۸۱۹ ق. به کتابخانهٔ آرامگاه مولانا اهدا شده، پیش از سال ۷۸۸ قمری که سال وفات امیر ساتی‌المولوی که نسخه به وی تعلق داشته، کتابت شده است. سپس نسخهٔ شماره ۵۶۷ کتابخانهٔ سلیم‌آغا در استانبول است که مرحوم فروزانفر آن را نسخهٔ بدون تاریخ و از قرن هشتم دانسته است.[۲۷] این نسخه ترقیمه دارد و چنین است: "تم الکتاب بعون الله الملک الوهّاب کتبه العبد الضعیف النحیف الفقیر المحتاج الی رحمه الله تعالی محمود بن حاجی سونج بک الحاج ترجانی فی غرّه جمادی الاخر سنه ثمان و ثمانین و سبعمائه" [آ ۳۰۲].[۲۸] نسخهٔ ۱۶۱۴، سلیمانیه اسد افندی، از سده هشتم است. نسخه مرحوم اصغر مهدوی، مورخ ۸۷۷ ق.،[۲۹] نسخهٔ متعلق به مرحوم فروزانفر ۸۸۸ ق.،[۳۰] نسخهٔ کتابخانهٔ ملی ایران، از سده نهم هجری،[۳۱] نسخهٔ مرحوم بیانی از ۱۳۰۸ ق.[۳۲] و جدیدترین نسخهٔ خطی از سال ۱۳۳۳ ق. خط علی گَرَگانی است.[۳۳] یادآوری باید کرد که نسخه‌های دیگری هم هست که فهرست هم شده‌اند ولی در فهرست کتابشناسی مولوی نشده‌اند.[۳۴]

از بررسی اقدم نسخه‌ها معلوم می‌شود که در این نسخه‌ها از نظر محتوا چندان تفاوتی نیست؛ تقریباً همهٔ نسخه‌ها یکسان‌اند، جز آنکه برخی فصل‌های عربی را نقل نکرده‌اند و بعضی نظیر قدیم‌ترین نسخه مقدار قابل اعتنایی از مطالب را ندارند. طرز تنظیم آن به تمام و کمال شبیه کتاب *معارف* بهاءالدین ولد پدر مولوی است[۳۵] و به پیروی از آن کتاب فصل‌بندی شده است، اما در اکثر نسخه‌ها شماره فصل نیست. نسخهٔ شماره ۷۹ شماره فصل هم دارد؛ دیگر نسخه‌ها در ابتدای هر فصل کلمهٔ «فصل» را با قلم جلی نوشته‌اند. در همین نسخهٔ شماره ۷۹ در بخشی تحت عنوان

بعضی از سخنان مولانا در فهرست آغاز مجموعه[۳۶] مطالبی آمده است که در دیگر نسخه‌ها نیست؛ ابتدای کتاب از صفحهٔ ۶۳ تا ۱۸۰ شماره فصل دارد. بخش پایانی شماره فصل ندارد. هر بخشی با فاصله از بخش بعدی جدا شده است. این بخش مطابق اصل نسخه به ۶۶ قسمت بلند و کوتاه تقسیم شده است. از ۷۴ فصل، فصل‌های ۲۲، ۲۹، ۳۹، ۴۲، ۴۶، ۴۷، و ۷۱– یعنی ۷ فصل – ـو از بخش‌های ۶۶ گانه بخش‌های ۵، ۱۱، ۲۰، ۲۲، ۲۷، ۳۴، ۳۶- ۴۳، ۴۹، ۵۲-۵۸ ، ۶۴-۶۶ – یعنی ۳۱ بخش – به عربی و بقیه به فارسی است که در لابلای آنها هم آیات، احادیث و ابیات عربی آمده است.

اغلب فصل ها به شیوهٔ پرسش و پاسخ و به اقتضای حال نوشته شده و هیچ ارتباطی با فصل پیش از خود ندارد و قسمت‌هایی هم خطاب به معین‌الدین پروانه است.[۳۷] گاهی مطلبی با یک قصه، یک واقعه یا یک سخن از مولوی یا شرح موضوعی که پیش‌تر سابقه داشته یا تفسیر آیه و حدیثی شروع می‌شود و به دنبال آن به مطالب گوناگون پرداخته می‌شود و گاه بدون مقدمه مطلبی طرح می‌شود.[۳۸]

در *فیه ما فیه* اطلاعاتی هم می‌توان از ولایت، قوم و تبار مولانا، به دست آورد، از جمله آنکه شعر و شاعری، به گواه *فیه ما فیه*،[۳۹] در میان قوم و تبار مولانا چندان پسندیده شمرده نمی‌شده است.[۴۰] به‌رغم آنکه مولانا شعر گفتن را نمی‌ستاید، وی یکی از پر شعرترین شاعران فارسی‌گوی است؛ چنان که اگر نسخهٔ *مثنوی* مورخ سال ۶۷۷ ق. را ملاک قرار دهیم، ۲۵۶۷۶ بیت و اگر نسخه قونیه را برای *دیوان کبیر* – بدون ابیات مکرر – مدّ نظر داشته باشیم، ۴۰۲۹۱ بیت دارد که جمعاً بالغ بر ۶۵۹۶۷ بیت می‌شود. مولانا می‌گوید: "این یاران نزد من می‌آیند، از بیم آنکه ملول نشوند، شعری می‌گویم تا به آن مشغول شوند؛ وگرنه من از کجا، شعر از کجا."[۴۱]

فیه ما فیه، همانند دیگر آثار مولانا، ستاره‌ای از کهکشان اندیشهٔ مولاناست. هر پنج اثر او در کنار هم، از یک نظر، کلی منسجم را تشکیل می‌دهند، منتهی هر یک از این پنج جزء ویژگی‌های خاص خود را هم دارد. *فیه ما فیه* از بسیاری جهات به *مجالس سبعه* شباهت دارد. اما *مجالس* از آثار دوره پیش از دیدار وی با شمس است. *فیه ما فیه* به گواهی محتوای آن، به تعبیری، از آثار دوره کمال مولاناست که آفرینش آن با مثنوی، و بخش هائی از *دیوان کبیر* مقارن بوده است. در این باب می‌توان به رویدادهایی اشاره کرد که در *فیه ما فیه* بازتاب یافته‌اند و زمان وقوع آن رویدادها معلوم است. مثلاً، در پایان فصل اول، سخت بر معین‌الدن پروانه می‌تازد که با مغولان همدست شده و مردم مصر و شام را قربانی کرده است. این فصل هرچند در ابتدای کتاب قرار دارد، اما به حدود سال ۶۷۰ / ۱۲۷۰ که سال‌های پایانی حیات مولاناست،

مربوط می‌شود. یا در فصل ۵۲، بیتی از مثنوی را که در دفتر دوم آمده است، تفسیر می‌کند و چون این دفتر در پانزدهم رجب سال ۶۶۲ / ۱۲۶۴ آغاز شده، پس این مجلس بعد از پایان یافتن دفتر دوم مثنوی برپا گردیده است.

پیشتر اشاره شد که در آثار منثور مولانا نشان بهره‌وری او از میراث سخنوری و خطابهٔ خاندانش به چشم می‌خورد. این نشان در *مجالس سبعه* بیشتر است. اما *فیه ما فیه* هم در این زمینه آثار بارزی دارد. عبارات این کتاب بسیار روان، زودیاب و روشن است. این نکته نشان می‌دهد که مبنا و مبداء آن بیان ملفوظ است نه مکتوب.[۴۲] مولانا در توسل به تمثیلات و قصص و استفاده از امثال و حکم متداول در عصر خود، مهارت خاص دارد.[۴۳] هرجا مطالب مثنوی با *فیه ما فیه* مناسبت پیدا می‌کند، آن مطالب زودتر فهمیده و معلوم می‌شود، چنانکه گویی این قسمت از *فیه ما فیه* شرحی است که مولانا بر مثنوی نوشته است.[۴۴] مطالب مثنوی از کنایات و تعبیرات دقیق عاری نیست؛ *فیه ما فیه* از این قیود عاری و بر کنار است.[۴۵] خلاصه آنکه از *فیه ما فیه* که گاهی معارف و گاهی *مقالات* و گاه *الاسرار الجلالیه* و غیر آن خوانده می‌شود، در کشف پاره‌ای اسرار مثنوی فوایدی کم‌نظیر به دست می‌آید.[۴۶] حتی تا وقتی که نسخهٔ صحیح و کهنه از *کلیات* به دست نیاید، می‌توان به یکی دو راه در تشخیص اشعار مولانا توسل جست: یکی از آنها مراجعه به کتب قدیم مانند *فیه ما فیه*، *معارف* سلطان ولد، مثنوی‌های ولدی، *مناقب‌العارفین* افلاکی و شرح کمال‌الدین حسین خوارزمی بر مثنوی و امثال آن است.[۴۷]

در پایان، برای ارائه نمونه، بخشی کوتاه از مثنوی را همراه با قطعه‌ای از *فیه ما فیه* که گویی شرح ابیات مثنوی است، نقل می‌کنیم: مولانا در مثنوی فرموده است:

هرچه محسوس است او رد می‌کند — وآنچه نا پیداست مَسنَد می‌کند
عشق او پیدا و معشوقش نهان — یار بیرون، فتنه او در جهان
این رها کن عشق‌های صورتی — نیست بر صورت، نه بر روی ستی
آنچه معشوق است صورت نیست آن — خواه عشق این جهان، خواه آن جهان
آنچه بر صورت تو عاشق گشته‌ای — چون برون شد جان چرایش هشته‌ای؟
صورتش بر جاست این سیری زچیست — عاشقا واجو که معشوق تو کیست
آنچه محسوس است اگر معشوقه است — عاشقستی هر که او را حسّ هست
چون وفا آن عشق افزون می‌کند — کی وفا صورت دگرگون می‌کند؟
پرتو خورشید بر دیوار تافت — تابش عاریتی دیوار یافت
در کلوخی دل چه بندی ای سلیم — واطلب اصلی که تابد او مقیم

(*مثنوی*، تصحیح نیکلسون، دفتر دوم، ۷۰۲-۷۱۱)

و همو در *فیه ما فیه* می‌گوید:

> صورت فرع عشق آمد که بی‌عشق این صورت را قدر نبود. فرع آن باشد که بی‌اصل نتواند بودن. پس الله را صورت نگویند؛ چون صورت فرع باشد، او را فرع نتوان گفتن. گفت: "که عشق نیز بی‌صورت متصور نیست و منعقد نیست. پس صورت فرع باشد." گوییم چرا عشق متصور نیست بی‌صورت، بلکه انگیزندهٔ صورت است. صد هزار صورت از عشق انگیخته می‌شود، هم ممثّل هم محقّق، اگر چه نقش بی‌نقاش نبود و نقاش بی‌نقش نبود، ولیکن نقش فرع بود و نقاش اصل.(ص ۱۳۹)

پانوشت‌ها:

۱. گولپینارلی، *مولانا جلال الدین*، چاپ چهارم، ص ۴۱۳ و بعد.
۲. *مکتوبات*، ص ۲۴۳ و بعد.
۳. ذبیح‌الله صفا، *تاریخ ادبیات*، جلد ۳، بخش ۲، ص ۱۱۵۲.
۴. عبدالحسین زرین‌کوب، *سرّ نی*، جلد ۱، ص ۱۲۶.
۵. صفا، *همان*، جلد ۳، بخش ۲، ص ۱۲۰۷.
۶. *همان*، جلد ۳، بخش۱، ص ۴۷۰.
۷. زرین‌کوب همان، جلد ۱، ص ۱۱۴.
۸. *همان*، ص ۹۹.
۹. *همانجا*.
۱۰. *همانجا*.
۱۱. *همانجا*.
۱۲. *رسالهٔ سپهسالار*، تصحیح سعید نفیسی، ص ۶۵-۶۴.
۱۳. شمس‌الدین احمد الافلاکی، *مناقب‌العارفین*، جلد۱، ص ۱۰۵.
۱۴. *مولویه پس از مولانا*، ص ۷۰.
۱۵. *مجالس سبعه*، تصحیح سبحانی، پیشگفتار، ص ۱۳.
۱۶. صفا، همان، جلد ۳، بخش ۲، ص ۱۲۰۶.
۱۷. *فیه ما فیه*، تصحیح فروزانفر، مقدمه، ص یب.
۱۸. *فیه ما فیه*، چاپ سنگی، ص ۲-۱.

۱۹. *تفسیر الجلالین*، صفحه ۶۹۸.

۲۰.

Adnan Karaismailoğlu, Mevlana Bibliyografyasi., p. 95.

۲۱. *همان*، ص ۹۶.

۲۲. معارف.

۲۳.

Maarif Sultan Veled, Meliha Anbarcioglu Tercuman

۲۴. *فیه ما فیه*، چاپ سنگی، صفحه‌گذاری مجدد، بعد از صفحهٔ ۳۳۰، ۱-۱۹۳.

۲۵. *فیه ما فیه*، ناشرین کتب ایران، ضمیمه یا صفحه شمار مجدد.

۲۶. شفیعی کدکنی، *مقدمهٔ غزلیات شمس*، زیر چاپ، ص ۱۰۸.

۲۷. *فیه ما فیه*، فروزانفر، مقدمه، ص ز.

۲۸. Fih-i-ma Fih, p. xii.

۲۹. احمد منزوی، *فهرست نسخه‌های خطی فارسی*، جلد ۲، بخش ۲، ص۱۳۰۷.

۳۰. فیه ما فیه، فروزانفر، مقدمه، ص ط.

۳۱. *همان*، ص ح.

۳۲. *همان*، ص ط.

۳۳. ماندانا صدیق بهزادی، *کتابشناسی مولوی*، ص ۵۵۹.

۳۴. به عنوان نمونه ن. ک. به: نسخهٔ مورخ ۱۰۳۳ در کتابخانهٔ دانشگاه استانبول.

۳۵. صفا، *همان*، جلد ۳، بخش ۲، ص۱۲۰۶.

۳۶. نسخهٔ خطی ۷۹. (؟)

۳۷. بدیع‌الزمان فروزانفر، *مولانا جلال‌الدین*، ص ۲۴۳؛ عبدالباقی گولپینارلی، مولانا، چاپ چهارم، ص ۴۱۲.

۳۸. صفا، *همان*، جلد ۳، بخش ۲، ص۲۰۶.

۳۹. *فیه ما فیه*، فروزانفر، ص ۷۴.

۴۰. زرین‌کوب، *همان*، جلد۱، ص ۱۱۷.

۴۱. *فیه ما فیه*، پیشین، ص ۷۴.

۴۲. صفا، *همان*، جلد ۳، بخش ۲، ص ۱۲۰۶.

۴۳. *همان*، بخش یک، ص ۴۷۰.

۴۴. فروزانفر، *مولانا جلال‌الدین*، ص ۲۴۴.

۴۵. *همانجا*.

۴۶. زرین‌کوب، *همان*، جلد ۱، ص ۱۱۴.

۴۷. فروزانفر، *مولانا جلال‌الدین*، فروزانفر، ص ۲۴۴.

منابع:

شمس الدین محمد افلاکی العارفی، *مناقب العارفین*، با تصحیحات و حواشی و تعلیقات به کوشش تحسین یازیجی (آنقره: دوره دو جلدی، ۱۹۷۶-۱۹۸۰).

عبدالحسین زرین‌کوب، *سرّ نی، نقد و شرح تحلیلی و تطبیقی مثنوی*، ۲ جلد، (تهران: انتشارات علمی، ۱۳۶۴).

فریدون سپهسالار، *زندگی‌نامه مولانا جلال‌الدین (رسالهٔ سپهسالار)*، با مقدمهٔ سعید نفیسی (تهران: اقبال، بی‌تا).

جلال‌الدین سیوطی، *تفسیر الجلالین و بذیله اسباب النزول للسیوطی* (دمشق: مکتبه الملاح، ۱۳۸۹ / ۱۹۶۹).

ماندانا صدیق بهزادی، *کتابشناسی مولوی* (تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۸۰).

ذبیح‌الله صفا، تاریخ ادبیات در ایران، جلد ۳، بخش ۱-۲، چاپ چهارم (تهران: انتشارات فردوسی، ۱۳۶۲).

بدیع‌الزمان فروزانفر، *مولانا جلال‌الدین محمد مولوی* (تهران: انتشارات معین، ۱۳۸۵).

عبدالباقی گولپینارلی، *مولانا جلال‌الدین، زندگانی، فلسفه، آثار و گزیده‌ای از آنها*، ترجمه و توضیحات، از توفیق ه . سبحانی (تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، چاپ چهارم، ۱۳۸۴).

احمد منزوی ، *فهرست نسخه‌های خطی فارسی*، جلد ۳ (تهران: موسسهٔ فرهنگی منطقه‌ای، ۱۳۵۰).

-------، *فهرست‌واره کتاب‌های فارسی*، جلد هفتم، بخش اول (تهران: مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی، ۱۳۸۲).

مولانا جلال‌الدین رومی، تقریرات حضرت لسان العارفین جلال‌الدین محمد مولوی رومی (تهران: شرکت سهامی ناشرین کتب ایرانی، بی‌تا).

------، *فیه ما فیه*، تصحیح و توضیح توفیق ه. سبحانی (زیر چاپ).

------*کتاب* فیه ما فیه، از گفتار مولانا جلال‌الدین محمد مشهور به مولوی، با تصحیحات و حواشی بدیع‌الزمان فروزانفر، چاپ دهم (تهران: امیر کبیر، ۱۳۸۴).

------، *کتاب مستطاب فیه ما فیه*، از تقریرات حضرت لسان‌العارفین مولانا مولوی رومی، قدس سرّه‌العزیز، به سعی و اهتمام جناب شریعت مآب آقا میرزا هاشم خوانساری (۱۳۳۰ ق.).

------، *مجالس سبعه* (هفت خطابه)، مولانا جلال‌الدین رومی، با تصحیح و توضیحات توفیق

ه . سبحانی (تهران: کیهان، ۱۳۶۵).

------، محمدرضا شفیعی کدکنی مقدمه *غزلیات شمس*.

------، *مکتوبات، مولانا جلال‌الدین رومی*، تصحیح توفیقه . سبحانی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۷۱).

Meliha Anbarcioğlu, *(Çeviren), Maarif, Sultan Veled* (Istanbul, 1984)

Abdulbaki Gölpınarli, *(Çeviren), Fîh-i-mâ fîh, Mevlana Celaleddin* (Konya, 2001; Istanbul: emzi Kitabevi, 1959).

Adnan Karaismailoğlu, et. al., eds. Mevlâna Bibliyografyası (Konya: Konya Il Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları, 2006).

Mehmet Önder, et. al., eds. Mevlâna Bibliyografyası, 2 vols., Türkiye is Bankasi Kültür ayinlari (Ankara: Tisa Matbaacilik Sanayii, 1973).

فرانکلین دین لوئیس*

درآمدی بر تعیین تاریخ سرایش غزلیات مولانا

مولانا جلال‌الدین محمد بلخی – در *مثنوی* خود – دست کم چهار لحن روایی[۱] متمایز از هم، یا چهار صورت و نحوهٔ سخن‌سرایی[۲] را در هم می‌تند یا گاهی در هم می‌آمیزد. در *دیوان کبیر*، تعداد این لحن‌ها[۳] یا حالت‌ها[۴] از این هم بیشتر است. برخی از آنها با انواع ادبیِ بیانگرِ مناسبت‌های خاص[۵] همخوان‌اند، مانند غزل‌هایی که مولانا برای عروسی سلطَان ولد و فاطمه خاتون سروده، یا شعرهای بسیاری که به مناسبت آغاز سلوک رهروان نوآئین ساخته است. دیگر انواعِ بیانگر حالت، یا لحن[۶] – نمایشی،[۷] آموزشی،[۸] غنایی،[۹] روایی[۱۰]/ بیانی،[۱۱] و امثال آن – از ارتباط شخصیتِ سخن‌گوی غزل[۱۲] با شنوندگان[۱۳] یا مخاطبان فرضی،[۱۴] و از ماهیتِ منشِ سخن[۱۵] که از غزل نمایان می‌شود، پدید می‌آید. می‌توان دست کم ده دوازده موردِ مختلف را دسته‌بندی کرد که شخصیت گویندهٔ محتوای[۱۶] غزل‌های مولانا آنها را معطوف مخاطب غزل می‌کند (منظور من از«مخاطب» شخصیت تاریخی خاصی نیست بلکه بر عکس، انواع مختلف «من» است که با انواع مختلف «تو» در غزلیات مولانا گفت‌وگو می‌کند یا او را طرف خطاب قرار می‌دهد): عاشقی دست از جان شسته، حتی عاشقی شیدا، که هجران معشوق هستی‌اش را برباد داده است؛ تقاضای مبرم مرید از پیر خود؛ ستایش عاشق از معشوق؛ لحن درس‌آموز پیر با مرید؛ احترام آمیخته به ترسِ بندهٔ عابد در برابر تجلی محض کبریایی پروردگار؛ حکیم خردمندی که راه گریز از محنت و حیرت را می‌داند؛ آدمی‌مبهوتِ طبیعت و گردشِ گیتی؛ فردی که جشن‌ها و آیین‌های مذهبی را برگزار می‌کند؛ خواننده‌ای پرتوان که شوق بدیهه‌سرایی اختیار از او ربوده

* دانشیار ادبیات فارسی در بخش زبان‌ها و تمدن‌های خاور نزدیک، دانشگاه شیکاگو

است و دربارهٔ چیزهای این جهانی اطراف خود نغمه می‌سراید.

اگر در کارگاه‌های بسیاری شرکت می‌کردم که برای کامپیوتری کردن دروس علوم انسانی برگزار می‌شود، و حتی اگر به نیرومندترین کامپیوترهایی دسترسی می‌یافتم که بسآمدها و الگوریتم‌های پیچیدهٔ تجزیه و تحلیل‌های سبک‌شناسی را انجام می‌دهند، بازهم تهیهٔ سال‌شمار منظم و جامع مجموعه آثار مولانا جلال‌الدین امیدی بود دست نیافتنی. گفتنی آنکه، از برکت تحقیقات پژوهش‌گران شکسپیرشناس، تاریخچهٔ تألیف آثار این نادرهٔ بریتانیایی، امروز، دانسته است و بر اساس آن ناقدان ادبی توانسته‌اند معنی سروده‌ها و نوشته‌های او را ژرف‌تر بکاوند. با این حال، در مورد شکسپیر که زندگانیش بسیار مستندتر است، ما هنوز نمی‌دانیم این شاعر بزرگ در آن ایام کجا بوده و چه در سر داشته و چه می‌کرده است. هنوز بانوی مرموز و مرد مرموزتر غزل‌های[۱۷] او از پسِ پردهٔ ابهام بیرون نیامده‌اند. علیرغم همهٔ این پژوهش‌ها، حتی، از انتساب برخی نمایشنامه‌ها به شکسپیر – گرچه نام او را بر خود دارند – هنوز هم با تردید سخن گفته می‌شود. اما، در هر حال، تاریخ سرودن غزل‌ها و اکثر نمایشنامه‌های او را می‌دانیم، و بر آن اساس است که می‌توانیم تطور درونمایه‌ها[۱۸] و دل مشغولی‌هایی[۱۹] را مرور کنیم که شاعر در آثار خود مطرح کرده است و نیز، ابداعات سبک‌شناختی آنها را باز یابیم. تا کجا می‌توان امید وار بود که به سال شمار ادبی مجملی برای مولانا جلال الدین دست پیدا کنیم و برخی از این نوع جستارهای ادبی/ تاریخی را (که در مورد شماری از نویسندگان پرآوازهٔ غرب به کار برده شده است) دربارهٔ آثار او نیز به کار بریم؟

از برکت تلاش‌های رینولد نیکلسون[۲۰] و محمد استعلامی،[۲۱] تا اندازه‌ای می‌توانیم مطمئن باشیم که متنی نزدیک به متن مؤلف[۲۲] *مثنوی* را در دست داریم (به رغم تحریفات کاتبان، که منجر به تغییراتی شد مانند تغییر بیت اول *مثنوی* از "بشنو این نی چون شکایت می‌کند" به "بشنو از نی چون حکایت می‌کند"– یکی از معروف‌ترین بیت‌های ادبیات فارسی که صورت غلط آن متداول شده است(. نیز از برکت تلاش‌های توفیق سبحانی، *مجالس سبعه* و *مکتوبات* مولانا را در اختیار داریم و از برکت وجود محمد علی موحّد به متن *مقالات* شمس دسترسی یافته‌ایم. بیش از همه وامدار بدیع‌الزمان فروزانفریم که متن‌های منقح *فیه ما فیه*، *معارف* بهاءالدین ولد و *معارف* برهان‌الدین محقق ترمذی را منتشر ساخت، هر چند تلاش‌هایش در تصحیح *دیوان کبیر*، به ارائه متن کامل و درست آن نینجامید.[۲۳] آثاری که فروزانفر به صورت انتقادی از آثار مولانا تصحیح و منتشر ساخته شواهدی قابل اعتماد را در اختیار ما قرار داده است که اسناد و مدارک مهم زندگانی مولانا و برخی از همروزگاران او به شمار می‌آیند. متأسفانه، این شواهد نکته‌ها و اطلاعات بسیار معدودی را دربارهٔ

سرگذشت افراد به دست می‌دهند. با این حال می‌توان امیدوار بود که برخی واقعیت‌ها و گمان‌های مرتبط با سرگذشت مولانا و اطرافیان او را از آن میان استخراج کنیم.

کوشش برای دور داشتن داستان زندگانی مولانا جلال‌الدین از گزند زمان و سپردن آن به نسل‌های آینده را فرزندش، سلطان ولد، آغاز کرد. وی سرگذشت پدر را، بین ماه‌های ربیع‌الاول تا جمادی‌الاخر سال ۶۹۰ / مارس تا ژوئن ۱۲۹۱، به رشته نظم کشید و نام شایستهٔ *ابتدانامه* یا *ولدنامه* را بر آن نهاد. با این حال، این اثر چهرهٔ پدر سلطان ولد (و پدر بزرگ او و دیگر اعضای حلقهٔ مریدان مولانا) را در قالب تذکره‌ای نمادین به تصویر می‌کشد، و هدف‌های کلی آن، مانند *زندگینامه‌های* پلوتارک،[۲۴] گِرد معرفی شواهدی دور می‌زند که از نظر اخلاقی و معنوی الهام‌بخش باشند. *مناقب‌العارفین* افلاکی و *رساله* سپهسالار حاوی خاطراتی‌ست که بین سال‌های ۷۱۲ / ۱۳۱۲ (سال وفات سلطان ولد) تا ۷۵۴ / ۱۳۵۳ در قونیه جمع‌آوری شده است) و تاریخ برخی رویدادهای زندگانی و شأنِ نزولِ ادعاییِ تعدادی غزل‌های خاص را، چنان که در افواه شایع بوده است، در بر دارند. یک قرن و نیم بعد، دولتشاه سمرقندی و عبدالرحمان جامی‌در ناحیه‌ای که از نظر جغرافیایی بسیار دور از قونیه است، به نویسندگی اشتغال داشتند و این گزارش‌های ادعایی و روایت‌های افواهی را از کتاب‌های افلاکی و سپهسالار بر گرفتند و با مبالغت و اضافت در کتاب خود (*نفحات‌الانس* جامی و *تذکره الشعراء* دولتشاه) آوردند. این سرگذشتنامه‌های کوتاه سلسله آثاری هستند که از نظر کلی با افق انتظارات تذکره‌پردازان قدیم بیشتر سازگار است تا توقعات سرگذشتنامه‌نویسان امروز. البته ، شایان یادآوری است که گزارش تاریخی پسندیده در سنت اسلامی، با توجه به اسلوب حرفه‌ای تهیه آن، مستلزم آن است که به جای روایتی یکدست و دور از مغایرت که بر اساس نظرات دانشمندان تألیف شده باشد، گزارش‌های منابع مختلف و متغایر را در خود جمع آورد. با اینهمه، سنت تذکره‌نویسی تابع رعایت الزاماتی ست که شیوهٔ آن را به وجود می‌آورد. تذکره‌ها مردان خدا را تقدیس می‌کنند و قرائنی را به بوتهٔ ابهام می‌سپارند که به تعبیرات مَجازی و استعارات توصیفی و مبالغت‌آمیزِ تشدیدکنندهٔ آن قرائن خلل می‌رساند. وقتی که کار به شاعران می‌رسد، قاعدهٔ واجبِ دیگری پیش می‌آید و آن تفسیر گفتن است به شیوه‌ای که در مورد اسباب نزول آیات قرآن می‌بینیم، یا دربارهٔ شأن «نزول» اشعار مختلف و بیان اوضاع و احوالی مشاهده می‌کنیم که شاعر شعر خود را، طی آن، در جایی قرائت کرده است. بنابر این، وقتی که کتاب‌های تذکره این همه تاریخ‌ها و گزارش‌های مربوط به رویدادهای زندگانی افراد را بر اساس ادعای نویسنده و برگرفته از گفته‌های افواهیِ مردم در اختیار ما می‌گذارند، باید از منظر«هرمنوتیکِ شَکّ»[۲۵] به آنان نگریست، آنهم در مقایسه با نخستین متون – یعنی آثار خود مولانا جلال‌الدین،

شمس‌الدین، برهان‌الدین و بهاءالدین که همه پیش از تبدیل سرگذشت‌شان به افسانه و بیانات شاعرانهٔ اسطوره-وار،[۲۶] صورت تصنیف پذیرفته‌اند.[۲۷]

محققانی مانند شیمل و گلپینارلی به چند غزل اشاره کرده‌اند که ممکن است تاریخ سرودنش با زمانی خاص یا با رویدادی خاص منطبق باشد. آنان این تاریخ‌ها را، برخلاف سخن تذکره‌ها، اشاره به تاریخ‌های دیگری برای آغاز سرایش *مثنوی*، یا سن مولانا جلال‌الدین به هنگام دیدار شمس دانسته‌اند – هر چند در گمانه‌زنی‌ها و دریافت‌های علمی خود، گاهی به خطا رفته‌اند. در هر صورت، تا کنون هیچ تلاش نظام‌مندی برای کندوکاو در دل اشعار فراوان *دیوان کبیر*، یا قطعه‌های *مثنوی*، به قصد برابر نهادن گفته‌های آنها با نوشته‌های دیگر منابع اصلی مانند *مجالس سبعه* و *فیه ما فیه* و *مکتوبات* مولانا، صورت نگرفته است. *مکتوبات* مولانا، به راستی، حاوی نام افراد خاصی ست که مولانا با آنان مکاتبه می‌کرده است – از آن جمله است سلطان سلجوقی عزالدین کیکاوس دوم که از سال ۶۴۳ / ۱۲۴۶ (و یا ۶۴۶ / ۱۲۴۸) تا ۶۵۷ / ۱۲۶۰ حکومت کرد و مولانا حداقل نُه نامه به او نوشت، البته، بیشتر بین سال‌های ۶۵۵ / ۱۲۵۷ تا ۶۵۹ / ۱۲۶۱ و پس از آن. با این کار، برخی اطلاعات مربوط به سال شماری را ممکن است یکی یکی به دست آورد تا به ما امکان دهد که عجالتاً برای تطبیق برخی شعرها با دوره‌ای یا حتی با سالی خاص از زندگانی مولانا جلال‌الدین دست بکار شویم. به این ترتیب، شاید دریابیم که تطابق و تعیین تاریخ اشعار مولانا، اگر هم سال شمار دقیق و واقعی را به دست نمی‌دهد، چندان هم دور از آن نمی‌افتد و این امکان را فراهم می‌آورد که نشان تحولات خاصی را بجوئیم و تطورات خاصی را ببینیم که در اندیشهٔ مولانا یا در سبک سخن او رخ داده است. و نیز ممکن است به نکته‌های اصلی‌ای پی ببریم که توجه او را سوی خود کشانده و سبب تغییر در مضامین مختلف و مباحث الهی آثار او شده است. به این شیوه است که می‌توانیم اشارات و تلمیحات وابسته به موضوع سخنان او را بهتر درک کنیم. ممکن است که ما به متن *دیوان* مولانا مراجعه کنیم تا با تفحص بیشتر دربارهٔ تاریخ سرایش غزل‌ها بتوانیم بفهمیم که آیا این همه وزن‌های مختلف که مولانا در آنها شعر سروده است، در طول سال‌ها، اتفاقی، به وجود آمده‌اند یا او در زمانی خاص از گذر زندگی خود مخصوصاً – به قصد غزل گفتن در وزن‌های مختلف – در گوشه‌ای نشسته و غزل‌هائی متعدد در بحرهای تازه و گوناگون سروده است، بحرهایی که تا آن زمان شعر در آن نگفته بود.

من برای بهتر فهمیدن اشعار مولانا شیوه‌ای را مطرح می‌کنم که نشان می‌دهد ملاقات مولانا با شمس تنها رویداد مهم زندگانی مولانا یا تنها عامل مهم بالندگی او در زمینه هنر شاعری نبوده است. گذشته از مضمون و محتوای متفاوت *مثنوی* و

غزلیاتی که مولانا سروده است،[۲۸] شیوه اندیشه و سبک سخن او در ۴۵ سالگی با طرز تفکر و سبک سخنوری او در ۵۵ یا ۶۵ سالگی تفاوت کلی نداشته است، بلکه او نیز مانند شاعران دیگر، به مرور ایام، در فن شعر، و شیوهٔ سخن‌پردازی پیشرفت کرده و بر کمالات انسانی او افزوده شده است.

عقیده دارم که تعمیم نظام‌مند این نظریه بر مجموعه سروده‌های مولانا ما را به آنجا خواهد رساند که دستآورد گرانمایهٔ شعری او را با نگاهی پویاتر بررسی کنیم و این بی‌خبری عارفانه را که بر غزل‌های مولانا سایه افکنده و آنها را زائیده الهام غیبی، برون از زمان، عاری از تفاوت در محتوا یا دارای نظراتی لایتغیّر مانند لوحی محفوظ می‌داند، تا اندازه‌ای که می‌توانیم از میان ببریم. درست است که در ستایش مولانا و *مثنوی* گفته‌اند که:

من نمی‌گویم که آن عالیجناب
هست پیغمبر، ولی دارد کتاب
مثنوی معنوی مولوی
هست قرآنی به لفظ پهلوی[۲۹]

این سخن را نمی‌توان دال بر فرا انسانی بودن او گرفت. قرآن، که در طول بیست و سه سال (بین سال‌های ۶۱۰ و ۶۳۲ میلادی) نازل شده است، از مطالب ناسخ و منسوخ خالی نیست چه برسد به *مثنوی* مولوی– که می‌گویند اساسش بر قرآن است – و *دیوان شمس*، و اگر *مثنوی* و *دیوان* را روی هم بگذاریم، از نظر حجم بیش از قرآن می‌شود و سرودنش نیز دست کم هفت هشت سال بیش از نزول قرآن به‌طول انجامیده است. اگر بپذیریم که مولانا از سال ۶۴۲ / ۱۲۴۴ که شمس به قونیه آمد به غزل‌سرایی روی آورد و تا پایان زندگانی، یعنی تا سال ۶۷۲ / ۱۲۷۳، به سرودن *مثنوی* مشغول بود، پی می‌بریم که نزدیک به سی سال در زمینهٔ شعر و شاعری فعال بوده است. بنابراین، معقول است اگر احتمال دهیم که در این مدت دراز، افکارش و مهارت‌های شاعرانه‌اش از تحول و تغییر برکنار نبوده است. همین احتمال منطقی است که ما را به فکر می‌اندازد تا درون آثار وی به جست‌وجوی اندیشه‌ای پویا، نیروی تخیلی کوشا و طبع شعری در نشو و نما بپردازیم. حتی اگر اشعار مولانا را از تأییدات غیب یا نفحات الهام‌بخش قطب زمان هم بدانیم، باید قبول کنیم که کتاب او لوحٌ محفوظٌ نیست که از تغییر مصون باشد.

در طرح حاضر که هنوز در دست انجام است، توجه خود را بر آن دسته از غزلیات *دیوان کبیر* معطوف می‌دارم که به روشنی از تاریخی خاص، و افرادی خاص

(شمس‌الدین تبریزی، صلاح‌الدین زرکوب، حسام‌الدین چلبی) نام می‌برد؛ همچنین نشانه های گوناگون درونی مربوط به تاریخ تصنیف *مثنوی* را مطمح نظر قرار خواهم داد. تأکید می‌کنم که باید متون مناقب‌نامه‌ها و تذکره‌ها را با توجه به «هرمنوتیکِ شکّ» ورق بزنیم؛ بدین جهت، باید در وهلهٔ نخست، در پی شواهد درونیی برآییم که در نخستین منابع وجود دارد، اما باید اعتراف کنم و هشدار دهم که ما نمی‌توانیم فکر سلطان ولد و سپهسالار و افلاکی را یکسره از سر برون کنیم، زیرا شک مفرط[۳۰] سبب می‌شود که در روایت یا روایت‌های حاوی سرگذشت مولانا به شدتی تردید روا داریم که انسجام آن را به‌کلی از بین ببریم و ما بمانیم و متنی که به سبب عاری بودن از تفصیلات زندگی روزمره و واقعیت‌های عینی،[۳۱] گرفتار نابسامانی‌ست. شواهد اصلی سرگذشت‌نامه‌های موجود در اشعار مولانا و *فیه ما فیه* را تنها می‌توان در قالب تذکره‌ها تفسیر کرد.

برخی نکته‌های مربوط به سال شمار زندگانی مولانا جلال‌الدین در جدول زیر آمده است.

سال شمار کوتاه زندگانی مولانا جلال الدین

ح۶۰۰-۶۰۷ / ۱۲۰۴-۱۲۱۰ تصنیف *معارف* بهاءالدین ولد، پدر جلال‌الدین محمد.
۶۰۴ / ۱۲۰۷ تولد جلال‌الدین محمد.
۶۲۱ / ۱۲۲۴ ازدواج جلال‌الدین محمد با گوهر خاتون.
۶۲۳ / ۱۲۲۶ تولد سلطان ولد.
۶۲۸ / ۱۲۳۱ درگذشت بهاءالدین.
ح۶۲۹ / ۱۲۳۲ به قونیه آمدن برهان‌الدین ترمذی، شاگرد بهاءالدین و آموزگار جلال‌الدین.
ح۶۲۹ به بعد تصنیف *معارف* برهان‌الدین.
ح۶۲۹-۶۳۴ / ۷-۱۲۳۲ جلال‌الدین در حلب و دمشق تحصیل می‌کند.
- شمس، نخستین بار در این سال ها، جلال‌الدین را در شام ملاقات می‌کند.
?۶۳۵ / ۱۲۳۸ برهان‌الدین بر تربیت روحانی جلال‌الدین، روزه گرفتن،
- چله نشستن، و خواندن *معارف* پدرش بهاءالدین، نظارت می‌کند.
- جلال‌الدین محمد به قونیه باز می‌گردد و اکنون
- دانشمند / عارفی ۳۰ ساله است. بر مسند پدر می‌نشیند و رهبر جمع مریدان می‌شود.
- آغاز تصنیف *مجالس سبعه*؟
۶۳۸ / ۱۲۴۱ در گذشت برهان الدین.

- آغاز معاشرت مولانا جلال‌الدین با صلاح‌الدین زرکوب
۶۴۲ / ۱۲۴۴ آمدن شمس به قونیه (نوامبر/جمادی الاخر).
- عقیدهٔ سنتی: تنها از این زمان است که مولانا جلال‌الدین غزل گفتن آغاز می‌کند (این نظر ظاهراً مشکوک است – زیرا در *مجالس سبعه* نیز شعرهایی از مولانا هست).
۶۴۳ / ۱۲۴۶ رفتن شمس از قونیه.
- مولانا از غزل گفتن دست می‌کشد، اما پس از دریافت نامه از شمس، غزل سرودن از سر می‌گیرد.
۶۴۴ / ۱۲۴۷ بازگشت شمس به قونیه و سرایش غزل‌های تازه.
۶۴۵ / ۱۲۴۸ شمس قونیه را برای همیشه ترک می‌گوید.
بعد از ۶۴۵ مولانا دست کم دو بار در پی شمس به شام سفر می‌کند.
- غزل‌های پرشور در فقدان شمس می‌سراید.
- صلاح‌الدین زرکوب به خلافت مولانا و سرپرستی مریدان برگزیده می‌شود.
- توطئه برکناری صلاح‌الدین زرکوب نقش بر آب می‌شود.
- مولانا برای صلاح‌الدین غزل می‌سراید.
۶۵۴ / ۱۲۵۶ مولانا مدینه را به خواب می‌بیند – خطاب با حسام‌الدین.
۶۵۷ / ۱۲۵۸ درگذشت صلاح‌الدین زرکوب.
- سقوط بغداد و خلافت عباسی و افتادن حکومت به دست مغولان.
ح۶۶۰ / ۱۲۶۲ مرگ علاءالدین، پسر بزرگ مولانا.
- تصنیف *مثنوی* با حسام‌الدین آغاز می‌شود.
۶۶۲ / ۱۲۶۴ دفتر دوم *مثنوی* آغاز می‌شود، پس از فترت.
۶۷۰ / ۱۲۷۲ مولانا پدر بزرگ می‌شود (تولد اولو عارف چلبی، فرزند سلطان ولد و فاطمه خاتون، دختر صلاح‌الدین).
۶۷۲ / ۱۲۷۳ درگذشت مولانا.
۶۷۳ / ۱۲۷۴ اختلاف مریدان بر سر جانشینی مولانا. سلطان ولد جانشینی حسام‌الدین را تأیید می‌کند.
۶۸۳ / ۱۲۸۴ درگذشت حسام‌الدین.
۶۹۰ / ۱۲۹۱ سلطان ولد گزارش منظوم خود از سرگذشت افسانه‌ای مولانا را تصنیف می‌کند (*ولد نامه* یا *ابتدا نامه*).

آثار مولانا، تا حدی که تکامل و تحول سخنانش مورد نظر بوده، بر حسب نوع ادبی آن دسته‌بندی شده است، به نحوی که گمان می‌رود سه دوره زیر با دوره‌های مختلف

اشتغالات ادبی و دیدگاه معنوی/ فکری او مطابقت کند.

دوره اول) تمایل فراوان به موعظه و تدریس فقه که در خطابه‌های *مجالس سبعه* او دیده می‌شود، تا سال ۶۴۲ / ۱۲۴۴.

دوره دوم) سرایش غزل و برگزاری سماع، ح۶۴۲-۶۵۹ / ۱۲۴۴-۱۲۶۰.

دوره سوم) سرایش *مثنوی*، ح ۶۶۰-۶۶۵ / ۱۲۶۲-۱۲۶۷.

به نظر آنه ماری شیمل این زمان‌بندی نیاز به دقت و تأمل بیشتر دارد. در واقع، مقالهٔ حاضر کوششی ست مقدماتی در این راه.

آغازها و پایان‌ها

آیا بر اساس اطلاعاتی که در دست داریم، می‌توانیم زمان آغاز و انجام سرایش آثار ادبی مولانا را تعیین کنیم؟ آیا مولانا، چنان که نمودار کلی ما نشان می‌دهد، تنها با آمدن شمس به قونیه شروع به تصنیف غزل کرد؟ آیا او تصنیف *مثنوی* را تنها پس از مرگ صلاح‌الدین، زمانی حدود سال ۶۶۰ / ۱۲۶۲، آغاز کرد و در آن زمان از غزل‌سرایی دست کشید؟

در متن *مثنوی* اشارات بسیار هست به اوضاع و احوالی که *مثنوی* طی آن سروده می‌شد. مثلاً، شمس از ذهن مولانا بیرون نرفته، با آن که اکنون حسام‌الدین همدم جان اوست:

ما زعشق شمس دین بی‌ناخنیم
ورنه ما نه این کور را بینا کنیم
هان ضیاءالحق حسام‌الدین تو زود
داروش کن، کوری چشم حسود[۳۲]

جلسات مثنوی‌سرایی، اغلب، شب‌ها تشکیل می‌شد، و تا صبح ادامه می‌یافت:

صبح شد ای صبح را پشت و پناه
عذر مخدومی حسام‌الدین بخواه[۳۳]

این جلسات تا اندازه‌ای به بدیهه‌سرایی می‌گذشت، بی‌آن که رئوس مباحثی که باید مطرح شود، از پیش تعیین شده باشد:

ای ضیاءالحق حسام‌الدین بگیر
یک دو کاغذ بر فزا در وصف پیر

گرچه جسم نازکت را زور نیست
لیک بی خورشید، ما را نور نیست ...
چون سرِ رشته به دست و کام توست
مُهره‌های عِقدِ دل ز اِنعامِ توست
بر نویس احوال پیر راه دان
پیر را بگزین و عینِ راه دان[۳۴]

پیوستن، در هم نشاندن و کاستن مثنوی

از *مثنوی*، حتی حامیان پر و پا قرصش، بارها انتقاد کرده‌اند که مطالبش تا اندازه‌ای عاری از پیوستگی و اسباب معطلی‌ست. بیشتر این سرخوردگی از *مثنویِ* مولانا ناشی از اعتراضات این منتقدان است در زمینه استخراج یا تنظیم مباحث الهی و عرفانی، حال آن که ماهیت پندآموزی و شیوه گریز از مطلبی به مطلب دیگر، همچنین ماهیت گونه‌گونی مطالب (که نباید آن را به معنای بی‌انسجامی بگیریم) و بیان مناسبتیِ تعالیمی که *مثنوی* در بردارد و نکات آموزشی را به اقتضای حال در میانه می‌آورد، موافق آن نیست که نتیجه و ملخص هر حکایت، تُندا تُند، پشت سر آن جای گیرد. این ایراد را ممکن است از دل‌مشغولی‌های منتقدین امروزینه پنداریم، و از سر بدر کنیم. اما خود *مثنوی*، در اواخر دفتر سوم (بیت‌های ۴۲۳۲-۴۲۳۶)، و بنا براین، شاید درحدود سال۶۶۳ / ۱۲۶۵، به زبان رسا، سخن از انتقادی می‌کند که به گوش مولانا رسیده است و خبر از آن می‌دهد که دفتر اول و دوم، یا بخش اول دفتر سوم، باید تا آن زمان به دست مردمی‌رسیده باشد که از جمع نخستین مولویان بیرون بوده‌اند. *مثنوی* این انتقادِ روش‌مندانه و صوفیانه را ابتدا به باد تمسخر می‌گیرد، اما پس از آن، به منتقد فرصت می‌دهد که اعتراضاتش را بیان دارد. آنگاه، پاسخ او را ضمن اشارتی می‌آورد که تا اندازه‌ای بلندپروازانه به نظر می‌رسد: مردم بر قرآن نیز خرده گرفته بودند. و با این اشاره زبانِ منتقد را می‌بندد. اگر در این قطعه *مثنوی* تأمل کنیم، می‌توانیم ببینیم که آگاهیِ مولانا از این اعتراضِ سخت چگونه ضمن ادامهٔ تصنیف این کتاب بر ذهن و طبع او، ممکن است تاثیر گذارده باشد. درضمن باید در نظر داشت که از همان آغاز، این کتاب به نام خاص *مثنوی* – عاری از هر صفت دیگری – مثلاً *مثنوی معنوی* – خوانده و برترین نمونهٔ این نوع ادبی دانسته شده است:

خربَطی[۳۵] نا گاه از خر خانه‌ای
سر برون آورد چون طعانه‌ای[۳۶]
کاین سخن پست است یعنی *مثنوی*
قصه پیغمبر است و پیروی

نیست ذکرِ بحث و اسرار بلند
که دوانند اَولیاء آن سو سمند
از مقامات تبتل[۳۷] تا فنا
پله پله تا ملاقات خدا
شرح و حد هر مقام و منزلی
که به پَر زو بَر پَرد صاحب‌دلی[۳۸]

ممکن است فردی، در مقام دفاع، بگوید که *مثنوی* کتابی‌ست روایی، و روایت‌هایش دارای ساختار خاص خود است. سرآغاز داستان‌های آن استوار است وگرچه هر داستان به چندین داستان منتهی می‌شود، با ابیاتی پرشور پیوند می‌یابد که فی‌البداهه و پشت سر هم به یکدیگر پیوند خورده‌اند. صحنهٔ جلسه‌های تصنیف کتاب *مثنوی* که مولانا مطالب را طی آن انشاء می‌کرد نیز گاهی - به شیوه‌ای که تا اندازه‌ای حالت مجلس‌گویی[۳۹] دارد- به درون متن راه می‌یابد. اما به صحنه آوردن این حاشیه‌گویی‌های فردی متن را نه تنها پاره پاره نمی‌کند که زمان حال را در آن پررنگ‌تر می‌کند و آن را پرشورتر می‌سازد. دفتر اول با استواری و به شیوه‌ای منحصر به فرد آغاز می‌شود. دیباچه منثور آن که به زبان عربی نوشته شده است به صراحت ادعایی را در بر دارد، که تا حدی غلوآمیز و حتی شگفت‌انگیز است: کتاب *مثنوی*، کتابی که پر است از داستان‌های بازگفته شدهٔ مربوط به این جهان و نیز قصه‌های انبیاء و اولیاء، جوهره درونیِ یعنی، اصل و اساس دین و ایمان را بیان می‌کند. *نی‌نامه* که بخشِ گشاینده کتابِ *مثنوی* ست، یکی از گیراترین و پررمز و رازترین قطعه‌های استعارَه‌آمیز ادب فارسی به شمار می‌رود. در تذکره‌ها آمده است که وقتی حُسام‌الدین، نخستین بار، تصنیف منظومه‌ای بلند را به مولانا جلال‌الدین محمد پیشنهاد کرد، او این «نی‌نامه» را که پیش‌تر سروده بود، از گوشه دستار خود بیرون آورد (حدود سال ۶۵۸ / ۱۲۶۰). این سخن چه راست باشد، چه نباشد، بیانگر پیش‌اندیشی مولاناست که تصمیم گرفت این قطعه را برای آغاز کتاب *مثنوی* خود برگزیند – حال آنکه بیشتر کتاب‌های مثنوی، و از جمله مثنوی‌های عارفانهٔ عطار و سنائی که الهام‌بخش مولانا بوده است با حمد خدا و نعت رسول و شرح داستان معراج آغاز می‌شود.

کاستن متن

اما پایان کدام است؟ *مثنوی* ممکن است در حین شرح داستان، ادامهٔ سخن را از دفتری به دفتری دیگر کشاند، و باز به آن پردازد تا، کمابیش، به اتمامش رساند. نمونه‌اش آخرین داستان دفتر سوم است که در دفتر چهارم ادامه می‌یابد. با این حال،

داستان پایانی دفتر ششم، کوتاه می‌شود و ناتمام می‌ماند، آن هم در وسط داستان.[۴۰] مردی سه پسر دارد و وصیت می‌کند که ثروتش به آن یک از ایشان رسد که ثابت کند از همه «کاهل"تر است.[۴۱] دو پسر بزرگتر دلیل کاهل‌تر بودن خود را وا می‌گویند، اما، داستان مادری که می‌کوشد کودکش را قوت قلب بخشد تا از دیدن اشباح نترسد، در میانه می‌آید و ما از سخنان پسر سومین بی‌خبر می‌مانیم و فرازگاه داستانِ مبارزهٔ این سه برادر بر سر کاهلی و حکم قاضی را نمی‌بینیم، یا از چهارچوب بزرگتری که این حکایت کوتاه در درون آن قرار دارد، سر در نمی‌آوریم. آیا این ناتمام ماندن کار، چنان که برخی گمان کرده‌اند، نشانه آن است که مولانا در حالی از دنیا رفته است که تصنیف *مثنوی* هنوز در میان بوده است؟ یا بیانی‌ست رندانه و آگاهانه دربارهٔ مشاهدهٔ جهان هستی و احوال آدمی؟ یا صرفاً سرنوشت دیگر منظومه‌هایی را نمایش می‌دهد که در قرون میانه با طرحی پردامنه و بلندپروازانه آغاز و با حالتی ناتمام و بی‌سرانجام رها شده است (مانند داستان‌های کانتِر بری)؟[۴۲] یا آیا مولانا به‌راستی مدعی ست که خود تسلیم‌ترین و رضاوندترین پسران است و چنان کاهل که نمی‌تواند زحمت اتمام داستان کاهلی را بر خود هموار سازد؟ شایسته است به یاد آوریم که بسیاری از غزلیات مولانا با کلمه ندایی «خاموش» – که حالت تخلص مانندی پیدا می‌کند – سخن گویندهٔ غزل را قطع می‌کند تا از افشای اسرار نامتناهی غیبی، باز ایستد. از این است که می‌بینیم این داستان *مثنوی* تأکیدی‌ست بر بیت ۴۸۹۰ در دفتر ششم:

بی‌گمان که هر زبان پردهٔ دلست
چون بجنبد پرده، سِرها واصلست

و در مقابل، بیت ۴۹۰۲ همان دفتر، اشاره دارد به گوینده‌ای که جهت پنهان کردن راز دل خود عمداً خاموشی می‌گزیند.

اما، قطع داستان شاهزادگان چنان نا به هنگام اتفاق می‌افتد که در همان روزگار قدیم و اوائل پیدا شدن *مثنوی* هم کوتاهی تلقی می‌شده است و از این است که بسیاری از نسخ خطی ۵۴ بیت، به رسم پوزش‌خواهی، افزوده دارند. این ابیات به قلم سلطان ولد است، یا دست کم، اثر فردی ست که لحن و شخصیت او را اقتباس کرده است:

مدتی زین *مثنوی* چون والدم
شد خمُش،گفتا ولد: "ای زنده دم
از چه رو دیگر نمی‌گویی سخُن؟
بهرِ چه بستی درِ عِلم لَدُن؟

قصه شهزادگان[۴۳] نآمد به سر
ماند ناسُفته دُرِ سوم پسر."
گفت: "نطقم چون شتر زین پس بخفت
نیستش با هیچ کس تا حَشر گفت
هست باقی شرح این، لیکن درون
بسته شد دیگر نمی‌آید برون
همچو اشتر ناطقه اینجا بخفت
او بگوید من دهان بستم زگفت
وقتِ رحلت آمد و جَستن ز جو
کلّ شیء هالک الّا وجههُ[۴۴]
باقی این گفته آید بی زبان
در دل آن کس که دارد نورِ جان[۴۵]

با این حال، گواهیِ افلاکی در *مناقب‌العارفین* از اعتبار این تصور که مولانا در اواخر عمر لب از شعر سرودن فرو بست، می‌کاهد، زیرا افلاکی مولانا را به صورتی در حال انشاءِ غزل مجسم می‌سازد که حسام‌الدین بر بالینش نشسته است و ابیاتی را که او می‌سراید می‌نویسد و روی سخن مولانا با سلطان ولد است که از نزدیک شدن لحظه فرجامین زندگانی پدرش پریشان خاطر است و نمی‌خواهد بالین او را ترک گوید. مولانا می‌خواهد به سلطان ولد اطمینان دهد که حالش خوش است، و سلطان ولد می‌تواند به خوابگاهش رود، بنابراین، فی‌البداهه خطاب به او می‌سراید:

رو سر بنه به بالین، تنها مرا رها کن!
ترکِ منِ خرابِ شب گردِ مبتلا کن[۴۶]

اگر افلاکی درست گفته باشد، آخرین ابیاتی که از ذهن وقّاد مولانای روم تراویده این غزل است، نه سخنان آن مادر که در *مثنوی* کودک را درس نترسیدن از اشباح و حمله بردن بر آنها می‌دهد. با این حال، وقتی آدمی‌بیشتر در این غزل غور می‌کند، می‌بیند که مضامینش با دوره‌ای که مولانا از ناپدید شدن فرجامین شمس سخت غمگین بود و دلداری نمی‌پذیرفت، بسیار موافق‌تر است تا آخرین سخنان مردی که در شُرُف مرگ است:

مائیم و موج سودا شب تا به روز تنها
خواهی بیا ببخشا خواهی برو جفا کن.[۴۷]

اعترافات شاعری کهن‌سال

شاید منظور سلطان ولد آن بوده که در تکمله‌ای که بر متن *مثنوی* مولانا افزوده گفت‌وگوی واقعی و زنده‌ای با پدرش را نقل کند و گرچه بعید است این گفت‌وگو به صورت مصاریع مقفای بحر رَمل که سلطان ولد ارائه کرده، انجام گرفته باشد، مولانا ضمن آن، با آن که هنوز از سلامتی بر خوردار و بر قوایش مسلط بوده است، صادقانه از مرگِ الهۀ قریحه‌پرداز و منبع الهام خود سخن گفته باشد. البته، امکان هم دارد که سلطانِ ولد ضمن پاسخ گفتن به منتقدی دیگر – واقعی یا فرضی – صرفاً مطلبی را یاد آوری کرده باشد که پدرش جایی دیگر گفته بوده، و ولد بر اساس آن، توضیحی را پرورانده باشد که نقص *مثنوی* پدر را به فضیلتی اخلاقی تبدیل کند. مولانا در *فیه ما فیه* گفته است:

> اول که شعر می‌گفتیم داعیه‌ای بود عظیم که موجب گفتن بود. اکنون، در آن وقت اثرها داشت و این ساعت که داعیه فاتر شده است و در غروب است هم اثرها دارد. سنت حق تعالی چنین است که چیزها را در وقت شروق تربیت می‌فرماید و از او اثرهای عظیم و حکمت بسیار پیدا می‌شود و در حالت غروب نیز همان تربیت قایم است.[۴۸]

در این جهان‌بینی، ذوق شعر گفتن منشاء الهی دارد، مانند موهبت الهی ست و بنابر این، از فیوضات ربّانی به شمار می‌رود؛ مانند وحی بر پیغمبر، عطیه پروردگار است و نه برخاسته از ارادۀ شاعر، یا سخنی که به قصد خودخواهی انشاء یا ادا شود. به این ترتیب، کاهش نیروی شاعری مولانا در اواخر عمر خارج از اختیار اوست. در مقالتی دیگر از *فیه ما فیه*، مولانا حکایت می‌کند که در ولایت او و در میان قوم او "از شاعری ننگ‌تر کاری نبود"؛ اگر در خراسان می‌ماند هرگز شاعری پیشه نمی‌کرد، موافق طبع ایشان می‌زیست و آن می‌ورزید که "ایشان خواستندی مثل درس گفتن و تصنیف کتب و تذکیر و وعظ گفتن و زهد و عمل ظاهر ورزیدن."[۴۹] این طرز تفکر، بی‌تردید، تا اندازه‌ای، از نکوهش قرآن سرچشمه می‌گیرد که پیروان شاعران عرب را گمراه می‌خواند و می‌افزاید که این شاعران سرگشتگانند و سخنانی می‌گویند که خود انجام نمی‌دهند (سوره ۲۶: آیات ۲۲۴-۲۲۶). قرآن تأکید می‌کند که کیفیت زبان زیبای وحی با سخنان شاعران تفاوت دارد (سوره ۳۶، آیه ۶۹ و سوره ۶۹، آیه ۴۱). اما، گذشته از این، مولانا حتی شخصاً هم از شعر گفتن ابراز تنفر می‌کند، و آن را مانند می‌داند به دست فرو بردن در شکنبه گوسفند. آدمی نه به سبب لذت خود بلکه از آن

جهت این کار را می‌کند که می‌داند میهمانانش وقتی از غذا لذت می‌برند که دل و روده حیوان را بیرون آورده باشند، آن را به سیخ کشیده و پخته باشند:

این یاران که به نزد من می‌آیند، از بیم آن که ملول نشوند، شعری می‌گویم تا با آن مشغول شوند و اگرنه من از کجا، شعرَ از کجا! والله که من از شعر بیزارم و پیشِ من از این بَتَر چیزی نیست ... آخر آدمی‌بنگرد که خلق را در فلان شهر چه کالا می‌بَاید و چه کالا را خریدارند. آن خَرد و آن فروشد، اگرچه دون‌ترین متاع‌ها باشد. من تحصیل‌ها کردم در علوم و رنج‌ها بردم که نزد من فضلا و محققان و زیرکان و نغول‌اندیشان[۵۰] آیند تا بر ایشان چیزهای نفیس و دقیق عرض کنم. حق تعالی خود چنین خواست. آن همه علم‌ها را اینجا جمع کرد و آن رنج‌ها را اینجا آورد که من بدین کار مشغول شوم. چه توانم کردن؟[۵۱]

شاید بتوان گمان برد که سخنان بالا نگرانی واعظی حرفه‌ای و دانشمندی متبحر در علوم دینی را نمایان می‌سازد که دربارهٔ خود به همکارانش از این جهت توضیح می‌دهد که آنان احساس کرده‌اند اسباب تأسف است – یا بدتر از آن، گناهی صغیره است – که عالِمی‌دینی وقت خود را به شعر گفتن و سماع کردن بگذراند. خودِ سلطان ولد نیز به سبب همین نگرانی، میان شعر خدایی اولیاء و شعر دنیایی شعرا تفاوت می‌گذارد که نشان می‌دهد حتی پس از درگذشت مولانا پس از روزگار افاضات شعری پندآموز و بیش‌ورانهٔ او، از نظر برخی علما، شعر و شعرخوانی در هاله‌ای از بدگمانی قرار داشته است. سلطان ولد می‌گوید: "شعر اولیاء همه تفسیر است و سرّ قرآن، زیرا که ایشان از خود نیست گشته‌اند و به خدا قائم‌اند؛ حرکت و سکون ایشان از حق است ... آلت محض‌اند در دست قدرت حق."[۵۲] یعنی مردان خدا چون شعر بر ورق می‌نویسند خود مانند قلمند در دست یزدان، برخلاف شعرا که منظورشان نُمایش پروردگار نیست، بلکه اظهار فضل و خودنمایی ست.

آغاز شاعری

آیا مولانا به‌راستی تنها پس از آمدن شمس به قونیه شعر گفتن آغاز کرد؟ آیا شمس بود که تنفر از شعر و شاعری را از او دور ساخت؟ درک این مطلب دشوار به نظر می‌رسد که فردی فاقد تمایل و استعداد ذاتی شعر گفتن چگونه می‌تواند چنان تغییر یابد که نزدیک به شصت هزار بیت شعر بسراید، و اگر سخن تذکره‌نویسانِ را باور کنیم، اغلب آن را فی‌البداهه و فی‌المجلس بگوید، آنهم در مدت زمانی نسبتاً کوتاه، یعنی بین ۳۸ سالگی در سال ۶۴۲ / ۱۲۴۴ و سی سال بعد که از دنیا می‌رود. ممکن است

تصور شعر گفتن خود به خودی و غیرارادی را، که هنوز هم گاهی به صورت توضیحی برای شعر سرودن مولانا و حجم عظیم آن فرصت بیان می‌یابد، از سر بیرون کنیم، زیرا نمی‌توان آن را سببی دانست برای بازی‌های مکرر و استادانهٔ مولانا با صناعات و قوالب و ساختارهای ادیبانه شعری و دیگر هنروری‌های عالمانهٔ ناشی از مهارت‌های ادبی و قدرت سخنوری که مولانا در سراسر *دیوان* خود به نمایش می‌گذارد. او کتاب‌های گوناگون و بسیار خوانده بود و می‌توانیم گمان بریم که پیش از ملاقات شمس، دست کم، گهگاه شعری می‌سروده است.

آیا می‌توانیم در اشعار مولانا شاهدی بر این گمان بیابیم؟ در غزل ۲۷۸۴ (به مطلع در جهان گر باز جویی، نیست بی سودا سری)، کمابیش، چنین به نظر می‌رسد که مولانا یک بیت را خطاب به پدر خود سروده باشد که در آن هنگام زنده بوده است، در بلخ، و از راه مرو و هرات به بغداد می‌رفته است:

چون تو در بلخی، روان شو سوی بغداد ای پدر
تا به هر دم دورتر باشی ز مرو و از هَری.

کمترین سخنی که اکنون می‌توان گفت این است که واژهٔ پدر، در بیت بالا، اشاره به فردی خاص است اهل خراسان و روان سوی بغداد، و نه صورت عام و منادای ای پدر/ ای پسر. اما وقتی به تخلص این غزل می‌رسیم، به نام شمس بر می‌خوریم، و امید ما به اینکه این بیت را بتوان از نظر زمان به روزی پیش از سال ۶۲۸ / ۱۲۳۱ که بهاءالدین هنوز در قید حیات بوده است، باز گرداند، نقش بر آب می‌شود – مگر اینکه بگوییم بیتی قدیمی‌تر داخل غزلی جدیدتر شده که پس از آمدن شمس به قونیه سروده شده یا به اتمام رسیده است.[۵۳]

ممکن است شعر و شاعری در چشم بهاءالدین هنوز چنان که مولانا از آن با تعبیر«شکنبه» یاد می‌کند، یکسره منفور نبوده است، زیرا او در کتاب یادداشت‌های روحانی روزانهٔ خود، *معارف*، دقیقاً بیست و یک و نیم بیت شعر نقل کرده است. در واقع، بهاءالدین می‌گوید که "بیت‌های بسیار" در ستایش پروردگار سروده است،[۵۴] و تا آنجا پیش می‌رود که منکر این جهانی بودن معشوقان غزل می‌شود. می‌گوید: "این همه غزل‌ها که گفته‌اند مر چشم را و ابرو را و روی را، این همه حمد مَر الله راست،"[۵۵] یعنی در حقیقت همهٔ آن شعرها در ستایش پروردگار است که شاعران در وصف معشوقان بر زبان آورده‌اند. برخی ابیات فارسی منقول در *معارف* بهاءالدین ممکن است که واقعاً از خود او باشد. یک جا توضیح می‌دهد که پروردگار "معشوقه همه موجودات" است و "از او با جمال‌تر و از اوی با وفاتر" کس نباشد؛ از این رو، به خواننده سفارش می‌کند

که دست وی گیرد و گرد ویرانی‌ها گردد. بهاءالدین آنگاه این مصراع را شاهد می‌آورد: "گر دوست بُدستی، همه جا جای نشستی."[۵۶] مولانا جلال‌الدین، بی‌تردید، خبر داشته که این مصراع را یا خود پدرش سروده، یا اندکی به آن تمایل داشته است، زیرا صورتی از آن را در یکی از غزل‌های خودش تضمین کرده است.

هله چون دوست بُدستی، همه جا جای نشستی
خُنُک آن بی‌خبری که خبر از جای تو دارد[۵۷]

برهان‌الدین، پس از درگذشت بهاءالدین پدر مولانا، بین سال‌های ۶۲۹- ۶۳۸ / ۱۲۳۲-۱۲۴۱، سمت آموزگاری جلال‌الدین محمد را بر عهده گرفت. او به شعر بسیار علاقه داشت، و از فحوای سخن مولانا در *فیه ما فیه* (ص ۲۰۷) می‌توان چنین استنباط کرد که برهان‌الدین در کشیدن او سوی شعر سنائی مؤثر بوده است. افزون بر سنائی، برهان‌الدین از خاقانی، عطار، نظامی، سعدالدین شرف‌الحکماء کافی بخاری، و اثیرالدین اخسیکتی نیز شعر نقل می‌کند.[۵۸]

اگر شمس عشق مولانا به شعر سرودن را بر می‌انگیخت، یا او را با اشعاری خاص آشنا می‌کرد، مولانا، زمانی بعد، نشانه‌ای از آن را آشکار می‌ساخت کما اینکه شمس در *مقالات* بیتی را نقل می‌کند که چنین است:

به نزد عقلِ هر داننده‌ای هست که با گردنده گرداننده‌ای هست[۵۹]

این بیت، در *مثنوی* و البته در بحر رَمَل، به سه صورت مختلف باز گفته شده است. در دفتر سوم، بیت ۴۷۴۸، می‌خوانیم:

بی‌تفکر، پیش هر داننده هست آن که با شورنده شورانده هست

و باز در دفتر سوم، بیت ۱۵۳، صورت دیگری از آن را می‌بینیم:

پس یقین در عقل هر داننده هست اینکه با جنبنده جنبانده هست

و در دفتر ششم، بیت ۳۶۴، می‌خوانیم:

چون نمی‌داند دل داننده‌ای هست با گردنده گرداننده‌ای

شمس مأخذ بیتی را که نقل کرده، ارائه نکرده، اما می‌دانیم که این بیت از *خسرو و شیرین* نظامی‌ست. اکنون این سؤالات مطرح می‌شود که آیا مولانا از این موضوع باخبر بوده است؟ آیا این بیت، به سبب مضمونش، در میان مردم دیندار، دهان به دهان می‌گشته است تا شاهدی باشد از کتابی در اثبات محرک اول؟ یا مولانا بدین سبب از این بیت خبر داشته که شمس آن را موافق سلیقه شخصی گزیده بود؟ یا خود مولانا به حسب اتفاق ضمن خواندن اشعار نظامی، آن هم در حدود سال ۶۶۳ / ۱۲۶۵، به این بیت بر خورده است؟ بنابر این، مسئله به این سادگی نیست که شمس سبب شعر سرودن و خلق آثار شعری مولانا شده باشد. آیا شمس توجه مولانا را به نوع خاصی از شعر جلب کرده است؟ یا توجه به آن همیشه وقتی پیدا می‌شده که شمس در قونیه حضور داشته است؟ یا بخشی از این تأثیر، دو دهه پس از غیبت او به منصّهٔ ظهور رسیده است؟ شایان توجه آن که هر سه استقبال مولانا از بیت نظامی در اواسط نیمه دوم *مثنوی* رخ می‌دهد. نام چند متن ادبی دیگر (مثل *شاهنامه* و *کلیله و دمنه*) در میان ابیات دفتر سوم تا دفتر ششم *مثنوی* به چشم می‌خورد. با آن که تمایل مولانا به شعرهای این جهانی محل تردید است، وی در *مثنوی* (دفتر پنجم، ۱۲۰۴) خوانندگان را تشویق می‌کند که *ویس و رامین* یا *خسرو و شیرین* بخوانند. او در دفتر چهارم، بیت ۳۴۶۳، هشدار می‌دهد که نباید تصورکرد منظومه‌های اخلاقی از قدرت تبدل معنوی برخوردارند. در حقیقت، مولانا از آثاری چون *شاهنامه* و *کلیله و دمنه* نام می‌برد و می‌گوید که برخی، از سرِ گردن‌کشی (عُتُوّ)، به خطا گمان می‌کنند که این کتاب‌ها مانند قرآن، آموزگار مفاهیمِ معنوی‌اند. اما این هشدار اعتراضی‌ست بر شعر این جهانی که به قلمرو مباحث روحانی پای نهاده است. بحث بر سرِ مطلقِ شعر این جهانی نیست، اما آیا این هشدار نشان می‌دهد که مولانا وقتی در سرودن *مثنوی* به اواسط کار رسیده، واقعاً مشغول خواندن یا بازخواندن این آثار بوده است؟

ما حتی در موعظه‌های رسمی او در *مجالس سبعه*، که تصور می‌شود بیانگر مراحل اولیه زندگانی حرفه‌ای مولانا باشد که به وعظ و تذکیر می‌گذشت، به شعرهایی بر می‌خوریم که او نقل کرده است. بنابر این، باید تردید کنیم در این که مولانا جلال‌الدین پس از آمدن شمس به قونیه، و در واکنش به عزیمت او، ناگهان فوارهٔ شعر افشانی را روان کرده، بی‌آن که پیش‌تر دست به شعر گفتن زده باشد.

بررسی یکایک ۵۰ غزلی که به دوره صلاح‌الدین زرکوب (ح ۶۴۵-۶۵۷ / ۱۲۴۸-۱۲۵۸) مربوط می‌شود سخن را به درازا می‌کشاند. در بین آنها غزل‌هایی هست که مولانا برای جشن ازدواج سلطان ولد و فاطمه خاتون (دختر شیخ صلاح‌الدین) سروده است، و غزل‌هایی که به مناسبت آئین آغاز سلوک رهروانی ساخته است که به ارشاد صلاح‌الدین پای در طریقت نهاده‌اند. در اینجا تنها به یکی دو غزل از دیوان

شمس اشاره می‌کنیم که برای حُسام‌الدین ساخته شده است.

در حالی که *مثنوی* خطاب به حُسام‌الدین تصنیف شده، و مولانا اغلب در *مثنوی* از او استمداد خواسته است، می‌توانیم غزلیات بالنسبه معدودی را در *دیوان کبیر* بیابیم که خطاب به اوست. حداقل هشت مورد را می‌توانیم بشماریم، که مولانا نام او را به طور خاص، به صورت برخی از شکل‌های متداولش در آنجا آورده است: حُسام‌الدین، یا حُسام دین، یا حُسام. با این حال، چهار غزل دیگر هم هست که کلمه «چلبی» در آنها آمده است و چون می‌دانیم که «چلبی» لقب حُسام‌الدین یا بخشی از نام متداول چلبی حُسام‌الدین ست، امکان دارد که آن غزل‌ها خطاب به او باشد، گرچه نمی‌توانیم این امکان را یکسره منتفی شماریم که مولانا آنها را برای چلبیِ بزرگوار دیگری سروده باشد («چلبی» لقبی‌ست ترکی به معنی آقا یا سید که ترکان برای ادای احترام بکار می‌برده‌اند). اما، چنین به نظر می‌رسد که روی سخن مولانا در آن غزل‌ها با یکی از ساکنان محلی قونیه است، یعنی خطاب به فردی‌ست که به یونانی و ترکی و عربی سخن می‌گفته است، چون این غزل‌ها حالت ملمع و چند زبانی دارند، و به صورتی ساخته شده‌اند که در آنها کلمات عربی و فارسی، یا فارسی و ترکی و عبارات یونانی در یکدیگر آمیخته‌اند. من ترکیب «کالی مِرا» (Καλημέρα) به معنای «بامداد خوش» را در یکی از آنها شناختم، اما چون یکسره به نظرم نامفهوم آمد، از طرح آن در اینجا خودداری می‌کنم. در یکی از این غزل‌ها، غزل ۲۲۶۴، عبارات یونانی در کنار مصاریع عربی قرار دارد که زنی را ندای می‌دهد «قهوه» بیاورد: «یا سیدتی هاتی من قهوتی کاساتی.»[۶۰] اگر منظور از قهوه در اینجا واقعاً همان دانه‌های قهوه‌ای رنگی باشد که ما را در این روزگار و در این سرزمین بیدار و سرپا نگاه می‌دارد، این مصراع شاهدیست بسیار کهن از وجود نوشابهٔ قهوه در آناطولی. اما لغتنامه‌های عربی کلمهٔ «قهوه» را به معنی شراب هم ضبط کرده‌اند، و احتمال می‌رود که منظور از قهوه، در اینجا، نبید باشد یا شراب قهوه‌ای رنگ که از خرما یا رطب درست می‌کردند، چون نویسنده سرشناس عثمانی، کاتب چلبی، که در حدود سال ۱۰۸۷ / ۱۶۷۶ می‌نوشته است، تاریخ ورود نوشابهٔ قهوه به استانبول را سال‌های بعد از ۹۰۰ / ۱۵۰۰ می‌داند.

یکی از غزل‌های پرمطلبی که کلمهٔ چلبی در آن آمده، غزل ۳۰۴۹ است به مطلع:

ربود عقل و دلم را جمال آن عربی — درون غمزهٔ مستش هزار بوالعجبی
هزار عقل و ادب داشتم من ای خواجه — کنون چو مست و خرابم، صلای بی‌ادبی

این غزل دارای هفده بیت است و با تخلص «شمس تبریزی» به پایان می‌رسد:

خمش که مفخر آفاق شمس تبریزی　　بشُست نام و نشان مرا به خوش لقبی

شمس و حسام، خورشید و شمشیر

اگرچه این غزل به نام شمس سروده شده است، مردد می‌مانیم که: منظور مولانا از «آن عرب» در مطلع غزل کیست؟ و چرا مصاریع عربی در میانه ابیات فارسی آن گنجانیده شده است؟ و جز اقتضای عروض، تا چه اندازه باید به کلمهٔ «چلبی» که قافیه بیت یازدهم را به وجود آورده است، اهمیت داد؟ اما اگر به یاد آوریم که حسام‌الدین از تبار کُرد و اهل ارومیه است، و مولانا در دیباچه دفتر اول *مثنوی* به افتخار او، سخنی مشهور از نیای او، ابوالوفای کرد (ف. ۵۰۱ / ۱۱۰۷) را نقل کرده است که گفت: "اَمسَیتُ کُردیاً وَ اَصبَحتُ عَرَبیاً"[۶۱] (این سخن را ظاهراً از ابوالوفا می‌دانند که ناآموخته و ناگهان به دانش عرفانی دست یافت)، در خواهیم یافت که مولانا با تلمیحی که در کار می‌کند حسام‌الدین را عربی می‌بیند کُرد، گرچه پدرش، به سبب مقامی که در یکی از سلسله‌های فتیان قونیه داشت، به اخی ترک مشهور بود. به این ترتیب، می‌بینیم که نیمه دوم بیت یازدهم غزل حاضر باید با چلبی حسام‌الدین ارتباط یابد، و ممکن است حدس بزنیم آن «دلبرِ جان» که در پی پول برون رفته است، شاید حتی صلاح‌الدین زر کوب باشد که پیش از حسام‌الدین، وظیفهٔ ارشاد مریدان را بر عهده داشت:

دریغ دلبرِ جان را به مال میل بُدی　　و یا فریفته گشتی به سیِّد چلبی

این غزل نشان می‌دهد حسام الدین، در این زمان، سرکردگی قوم را بر عهده می‌گیرد، زیرا مولانا خود را در هجوم سیل‌آسا و پرسیطرهٔ یادِ شمس محو می‌بیند و از انجام آن وظیفه دور نگاه می‌دارد. شمس و حُسام ستایش شدگانِ شعرهای مولوی‌اند و این غزل خبر از اختلاف مقام و نقش آنان می‌دهد. این اختلافِ مقام در غزل‌های دیگر نیز که مولانا برای حُسام سروده است، به چشم می‌آید. غزلی، با استفاده از تعبیراتی مبهم، سخن از فردی می‌کند که به جای شمس نشسته است، اما نام نمی‌برد که منظور کیست، جز اینکه به تُرک قبلی اشارت دارد که عربی جایش را گرفته است، و بر اساس تصویر شعری فوق، حکایت از آن دارد که بی‌گمان، حُسام‌الدین موضوع غزل شماره ۶۵۰ *دیوان کبیر* است، به این مطلع:

آن سرخ قبایی که چو مَه پار بر آمد　　امسال در این خرقهٔ زنگار بر آمد

در *دیوان کبیر* دو روایت از این غزل وجود دارد: یکی غزل شماره ۶۵۰ که دارای

یازده بیت است و ما درباره‌اش سخن خواهیم گفت، و دیگری غزل شماره ۶۳۹ که چندین بیت جالب افزوده دارد دربارهٔ تناسخ شمس و حسام – گرچه مولانا این سخنان را تناسخ نمی‌داند (بیت ۶۶۷۴) – و همچنین از غروب کردن شمس و بر آمدن ماه، و تصویر منعکس در آینهٔ روح شمس – «آینهٔ عین» (بیت ۶۶۷۸) – که حسام باشد:

آن سرخ قبایی که چو مَه پار بر آمد — امسال در این خرقهٔ زنگار بر آمد
آن ترک که آن سال به یغماش بدیدی — آن است که امسال عرب‌وار بر آمد
آن یار همان است، اگر جامه دگر شد — آن جامه بَدَل کرد و دگر بار بر آمد
آن باده همان است، اگر شیشه بَدَل شد — بنگر که چه خوش بر سر خَمّار بر آمد
شب رفت، حریفانِ صبوحی! به کجایید؟ — کآن مشعله از روزنِ اسرار بر آمد
رومی پنهان گشت چو دوران حَبَش دید — امروز در این لشکرِ جَرّار بر آمد
شمس‌الحق تبریز رسیده ست، بگویید — کز چرخِ صفا آن مَهِ انوار بر آمد[۶۲]

باید به یاد داشت که سلطان ولد در *ابتدانامه* خود سلسله‌مراتبی نورانی را وصف می‌کند، یعنی شمس‌الدین را خورشید، صلاح‌الدین را ماه و حسام‌الدین را ستاره می‌خواند:

آن یکی باز گفت "مولانا — زین سه نایب کدام بود اعلی؟"
گفتش اندر جواب که "ای همراه — شمس چون مهر بود، صلاح چو ماه
چون ستاره است شه حسام‌الحق — زآنکه گشته است با مَلَک ملحق
همه را یک شناس چون که تو را — می‌رسانند هر یکی به خدا"[۶۳]

اگر این تشبیه از خود مولانا جلال‌الدین مایه گرفته باشد، آنگاه، شاید در غزل «سرخ قبا» (شماره ۶۵۰) توصیفی از جانشینیِ صلاح‌الدین را بیابیم. صلاح‌الدین در روستایی نزدیک قونیه به دنیا آمد و در شهر زرگَری پیشه کرد. آیا همو بود آن ترک که پارسال مانند ماه در لباس سرخ بیرون آمد، اما اکنون جای پرداخته است به عربی که خرقهٔ زنگار به تن دارد؟ در آخرین بیت غزل ۶۵۰ می‌خوانیم که:

شمس‌الحق تبریز رسیده ست بگویید — کز چرخ صفا آن مَهِ انوار بر آمد

اکنون، این سؤال پیش می‌آید که آیا «شمس‌الحق تبریز» در اینجا همان صلاح‌الدین و حسام‌الدین نیست که مولانا آنان را یکی می‌داند، همانند ماه آسمان که هر ماه از

غُرَّه به سلخ، از نو به بدر، می‌رود و باز می‌گردد؟ پس، وقتی بیتی را می‌خوانیم مانند این بیت از غزل ۱۵۷۹:

شمس تبریز ز آفتابت　　همچون قمریم ما چه دانیم

باید در نظر خود نسبت به مخاطب این غزل تجدید نظر کنیم. آیا این غزل غزلی نیست که نه در زمان حضور شمس، بلکه در دورهٔ غیبت او سروده شده باشد؟ و شخص سخنگوی غزل، که به ضمیر جمع سخن می‌گوید، مرجعش مولانا است با حسام‌الدین، یا صلاح‌الدین؟ سلطان ولد در *ابتدانامه* تصریح می‌کند که شمس‌الدین، صلاح‌الدین و حسام‌الدین هر سه یکی بودند:

همه را یک شناس چونکه تو را.　　می‌رسانند هر یکی به خدا

***

اولیا چون که جمله یک ذاتند　　از خدا زنده و ز خود ماتند
هر که یک را دو بیند او ز احول　　کور و کر ماند آخر و اول
همه درجند اندر او بی شک　　نیست چیزی در او به جز آن یک[۶۴]

غلاف شمشیر

مولانا، در غزل ۱۳۷۷، درست همانطور که دربارهٔ شمس بارها گفته است، در عبارتی ندایی، حُسام‌الدین را پیدای پنهان می‌خواند. این غزل چنین آغاز می‌شود: "ای با من و پنهان چو دل، از دل سلامت می‌کنم" در این غزل، گوینده به حُسام‌الدین می‌گوید که تو مانند کعبه‌ای و من به هرجا روم، قصد آن جایی می‌کنم که تو آنجا باشی، (بیت اول، مصراع دوم) و تو همه جا حاضری و از دور ما را می‌نگری (بیت دوم، مصراع اول). ممکن است چنین پنداشته شود که اگر نام حُسام‌الدین در بیت آخر غزل به حالت ندایی نیامده بود، می‌توانستی گفت که این لحن شایستهٔ شمس است. این غزل همچنین، محل تصنیف *مثنوی* را نشان می‌دهد آنجا که می‌گوید وقتی نام تو را بر زبان می‌آورم، شب خانه، یعنی شبستان درویشان، روشن می‌شود و من گوش خود را می‌گشایم تا دفتری شود برای پذیرفتن سخنان دلنشین تو و لطافت کلام تو در آن جای گیرد:

ای با من و پنهان چو دل، از دل سلامت می‌کنم
تو کعبه‌ای، هرجا روم، قصد مقامت می‌کنم
هر جا که هستی حاضری، از دور در ما ناظری
شب خانه روشن می‌شود، چون یادِ نامت می‌کنم ...

من آینهٔ دل را ز تو اینجا صَقالی می‌دهم
من گوش خود را دفتر لطف کلامت می‌کنم

اگر مرکب خیال را اندکی به جولان در آوریم، می‌توانیم تصور کنیم که این غزل به دورهٔ فترتی مربوط می‌شود که میان تصنیف دفتر اول و دوم وقفه انداخت – یعنی زمانی بین حدود ۶۶۰ / ۱۲۶۲ و ۶۶۲ / ۱۲۶۴. به یاد آوریم که در ابیات آغازین دفتر دوم *مثنوی* می‌خوانیم که حُسام‌الدین به اوج آسمان و در پی کشف حقایق رفته بود، تا خون خام را مانند شیر مادر پخته و آماده خوردن کند، و فراموش نکنیم که مولانا در همانجا (دفتر دوم، ابیات ۶-۷) ضمن آن که می‌گوید *مثنوی* زنگار از آینهٔ جان‌ها می‌زداید، می‌افزاید که بازگشت او در «روز استفتاح» اتفاق افتاد و این معاملت و این منفعت در سال ششصد و شصت و دو آغاز شد:

مثنوی که صیقل ارواح بود　　بازگشتش روزِ استفتاح بود
مطلعِ تاریخِ این سودا و سود　　سال اندر ششصد و شصت و دو بود

«روز استفتاح» نیز مقارن است با روز پانزدهم ماه رجب و اگر منظور مولانا از «روز استفتاح» در اینجا، همین باشد، ۱۵ رجب سال ۶۶۲ قمری تاریخ دقیق مورد نظر ماست که برابر است با ۱۳ ماه می‌سال ۱۲۶۴ میلادی و روز ۲۳ یا ۲۴ اردیبهشت ماه جلالی.

در همین غزل مولانا وقتی به بیت آخر می‌رسد، با حالتی که بیانگر شاگردی و مریدی مخاطب است، از او می‌خواهد به جانان، یعنی به پروردگار بگوید که اگر حُسام تو ، یعنی شمشیرِ تو، سال‌ها هم سفر کند عاقبت سوی مولانا، باز می‌گردد و مولاناَ جان خود را غلافِ علوم عرفانی حُسامِ تو (شمشیر تو) می‌سازد – کنایه از آن که حقایق مکشوف بر حُسام‌الدین را در صندوقچهٔ سینه خود جای می‌دهد و به جان می‌پذیرد:

ای شه حُسام‌الدین حسن! می‌گوی با جانان که من
جان را غلافِ معرفت بهرِ حُسامت می‌کنم

پیش از پایان مقاله، بی‌فایده نیست اگر نگاهی بیاندازیم به یکی از غزل های دیگری که مولانا برای حُسام‌الدینِ ساخته است، زیرا این غزل (که تفاوت‌هایی دارد با مضمون غزل متداول فارسی) واقعاً تاریخ مشخصی را در خود جای داده است، مانند همان که،

در بالا، در آن قطعهٔ *مثنوی* دیدیم. این غزل (شماره ۱۸۳۹ در تصحیح فروزانفر) به نظر می‌رسد که پیش‌آمدهایی را در قالب شعر باز می‌گوید که به هیچ روی با آنچه در *مثنوی* می‌بینیم نا همانند نیست. حتی ممکن است حدس بزنیم که شاید این غزل تمرینی بوده است مقدماتی برای داستانی که در نظر بوده در *مثنوی* گنجانده شود، اما در نهایت با کتاب *مثنوی* متناسب نیامده است. این غزل پاره پاره و درهم شوریده است و تصویرهای مختلفی را به نمایش در می‌آورد؛ خوابی را شرح می‌دهد که از نظر تاریخی دارای اهمیت است، و در ضمن آن داستانی می‌آورد و، آشکارا، حُسام‌الدین را می‌گوید که دیده از خواب باز دارد:

واقعه‌ای بدیده‌ام، لایق لطف و آفرین
خیز معبّرالزمان! صورت خواب من ببین
خواب بدیده‌ام قمر؛ چیست قمر به خواب در؟
زآن که به خواب حل شود آخر کار و اولین
آن قمری که نور دل زوست گهِ حضور دل
تا زفروغ و ذوق دل روشنی است بر جبین...
شب بگذشت و شد سحر، خیز! مخسب بی‌خبر!
بی خبرت کجا هِلَد شعلهٔ آفتاب دین؟
جَوق تتار و سُو یُرُق،[۶۵] حامله شد ز کین افق
گو شکم فلک بدر! بوک بزاید این جنین
رو به میان روشنی، چند تتار و ارمنی؟
تیغ و کفن بپوش و رو، چند ز جیب و آستین؟

در شب شنبهی که شد پنجم ماه قعده را
ششصد و پنجه است و هم هست چهار از سنین
هست به شهر ولوله، این که شده ست زلزله
شهر مدینه را، کنون نقل کژ است یا یقین؟

رَو، ز مدینه در گذر، زلزله جهان نگر
جنبش آسمان نگر، بر نمطی عجب‌ترین
بحر نگر، نهنگ بین، بحر کبود رنگ بین
موج نگر که اندرو هست نهنگ آتشین
شکلِ نهنگِ خفته بین، یونسِ جان گرفته بین
یونسِ جان که پیش از این کَانَ مِن المُسَبِّحین
بحر کَه می صفت کنم، خارج شش جهت کنم
بحرِ معلّق از صور صاف بده‌ست پیش از این

تیره نگشت آن صفا، خیره شده‌ست چشم ما
از قطرات آب و گل، وز حرکات نقشِ طین...
گفت: "بنه تو نیش را تازه مکن تو ریش را
خواب بکن تو خویش را، خواب مرو حُسامِ دین"

غزل بالا با واژهٔ «واقعه» آغاز می‌شود و مراد از آن رؤیا یا مکاشفه‌ای ست که رویدادی راستین را آشکار می‌گرداند یا پیش‌بینی می‌کند. تعبیر خواب شغلی بود در دست افرادی که گمان می‌کردند استعداد آن را دارا هستند و به آنها معبّر می‌گفتند، یعنی تعبیر کننده خواب. با عنایت به سخن خطابی بیت پایان غزل "خواب بکن تو خویش را، خواب مرو حُسامِ دین" به نظر می‌رسد که جمله امری بیت اول این غزل نیز خطاب به حُسام‌الدین چلبی باشد: خیز معبّرالزمان صورت خواب من ببین!

تاریخ پنجم ذی‌القعده سال ۶۵۴ قمری مطابق است با ۲۴ نوامبر سال ۱۲۵۶ میلادی. در آن سال، در آخر ماه ژوئن (جمادی الثانی)، تیر ماه ایرانی، مواد گداختهٔ آتشفشانی در حَرَّة رَهاط، که ناحیه‌ای‌ست بین مدینه و مکه، از دل زمین فوران کرد، و سبب شد تا چهار روز زمین لرزه‌های پی در پی و شدید به وقوع پیوندد، تا آن که سرانجام، زلزله‌ای بزرگ شهر مدینه را در روز پنجم جمادی‌الثانی، به لرزه در آورد یعنی هنگامی‌که مردم برای نماز جمعه گرد آمده بودند. تا دو ماه پس از آن، بر اثر فوران‌های آتشفشانی، گدازه‌های مذاب بیرون می‌ریخت که تا هشت کیلومتری مدینه جاری بود، مانند رودخانه‌ای سرخابی رنگ به عمق دو متر، و آسمان را در شب تا چندین کیلومتر مثل روز روشن می‌کرد، گویی، شب هنگام، خورشید است که بر کعبه نور می‌بارد.[۶۶] درست، چند ماه پس از آن، در روز اول رمضان (۲۲ سپتامبر/ ۳۱ شهریور یا اول مهر ماه ایرانی) حادثه‌ای اتفاق افتاد که در این غزل بیان نشده است: مسجد پیغمبر (مسجد النبی) در آتش سوخت و ویران شد.[۶۷] در همان سال ۶۵۴، رود دجله طغیان کرد و بغداد، پایتخت خلافت عباسی را آب فرا گرفت. این شهر را نزدیک به یکسال و نیم بعد (در ماه صفر سال ۶۵۶ / فوریه ۱۲۵۸) مغولان فتح کردند. باز سازی مسجد پیغمبر به سبب یورش مغولان به تأخیر افتاد. ظاهراً، مراد از «جَوقِ تتار» در این غزل سپاهیان مغول است؛ از ارمنی‌ها هم شاید بدین سبب نام به میان آمده است که حکومت امیرنشین جزیره سیسیل به دشمنی با حکمرانان سلجوقی ادامه می‌داد. اگر تصور کنیم که این خواب و شعری که در آن وصف شده، در تاریخی روی داده و سروده شده که در این غزل آمده است، صحنهٔ شبانه‌ای را می‌بینیم که مولانا شعر می‌سراید و حُسام‌الدین در کنارش نشسته است و این شب شبی بوده است دو سال پیش از درگذشت صلاح‌الدین در اول محرم سال ۶۵۷ / ۲۹ دسامبر ۱۲۵۸.

این تاریخ بر تابوت او حک شده است و تاریخ روی تابوت‌ها گاهی تاریخ بنای قبر را هم نشان می‌دهد و چنین نیست که همیشه تاریخ فوت را مشخص می‌کند. باید گفت که این غزل خالی از ابهام نیست؛ اما می‌شود بر اساس آن تصور کرد که اصل رابطهٔ شاعری و کاتبیِ مولانا و حُسام‌الدین از روزی آغاز نشده است که صلاح‌الدین مرده است- همان گونَه که بنا بر گزارش تذکره‌نویسان، رابطهٔ مولانا با صلاح‌الدین نیز پیش از آمدن شمس به قونیه آغاز شده بود. خالی بودن صحنه این غزل از نام صلاح‌الدین ما را ناگزیر، به این نتیجه نمی‌رساند که صلاح‌الدین در حلقهٔ مریدانِ و یاران مولانا دیده نمی‌شود. در حقیقت، پیشتر هم گفتیم که یکی از غزل‌ها، ظاهراً، حُسام‌الدین را ایستاده بر جای صلاح‌الدین نمایش می‌دهد. با این حال، اگر به یاد آوریم که سلطان ولد، نسبت به شمس که خورشید باشد، صلاح‌الدین را، ماه و حُسام‌الدین را، ستاره می‌خواند، در غزل ۱۸۳۹ لفظ «آفتابِ دین» (بیت هفتم، مصراع دوم) و "آن قمری که نور دل زوست گهِ حضورِ دل" (بیتِ سوم، مصراع اول) شاید اشاراتی باشد رمزآمیز و توضیح‌ناپذیر به شمس‌الدین و صلاح‌الدین و پیدا شدن قریب‌الوقوع حُسام‌الدین در مقام جانشین آنها در میان پیروان و آغاز رابطهٔ همکاری او با مولانا که باعث تصنیف *مثنوی معنوی* شد. با این حال، باز هم باید این شواهد درون متنی را خلاف شیوه تذکره‌نویسان استنباط کنیم تا بتوانیم جزئیات بیشتری را دربارهٔ سرگذشت مولانا و یارانش از این غزل رمزآمیز و کنجکاوی برانگیز استخراج کنیم.

نتیجه

برای محاسبات سال شماری که می‌خواهیم تهیه کنیم، باید معماهای چند مجهوله‌ای را حل کنیم که با مناسبت‌ها و رویدادهای مختلف ارتباط دارند و هر یک دارای چندین متغیرند – از درک صحیح معنی شعرها گرفته تا اعتبار جزئیات و تفصیلاتی که تذکره‌ها بیان می‌کنند و مطابقهٔ آنها با مدارک و تاریخ‌های مستند و بی‌طرف. امیدوارم به این نتیجه رسیده باشید که شواهدی در لا به لای نوشته‌ها و گفته‌های مولانا پنهان مانده‌اند که انتظار می‌کشند آنها را آشکار سازیم؛ نیز، استراتژی‌های تفسیریِ حساس به اینگونه احتمالات شاید ما را به استنباط تازه‌ای هدایت کنند که پیش از این ندیده‌ایم.

پا نوشت‌ها:

۱. Narrative voices.

۲. Authorial postures and personas.

۳. Voices.

۴. Modalities.

۵. Thematic genres.

۶. Modal genres or voices.

۷. Epideictic.

۸. Didactic.

۹. Lyrical.

۱۰. Narrative.

۱۱. Declarative.

۱۲. Speaking persona.

۱۳. Audience.

۱۴. Putative addressees.

۱۵. Nature of the speech act.

۱۶. Authorial persona.

۱۷. Sonnets.

۱۸. Themes.

19 Preoccupations.

۲۰. *مثنوی معنوی مولانا جلال‌الدین محمد بلخی. آخرین تصحیح رینولدا. نیکلسون*.ترجمه و تحقیق حسن لاهوتی، ۴ جلد (تهران: نشر قطره، ۱۳۸۳ ش.). این ویرایش درست‌ترین و کامل‌ترین متن تصحیح نیکلسون از *مثنوی معنوی* به شمار می رود. قرار است سازمان فرهنگی میراث مکتوب چاپ دوم آن را که بار دیگر با نسخه قونیه مقابله شده است، منتشر سازد.

۲۱. مولانا جلال‌الدین محمد بلخی، *مثنوی*، مقدمه و تحلیل، تصحیح متن بر اساس نسخه‌های معتبر *مثنوی* ... توضیحات و تعلیقات جامع و فهرست‌ها از محمد استعلامی، چاپ ششم، ۷ جلد (تهران: سخن، ۱۳۷۹).

۲۲. Authorial text.

۲۳. بنا بر پژوهش اخیر روان فرهادی و ابراهیم گمرد، حد اقل ۱۱۶ رباعی از ۱۹۸۳ رباعی که بدیع الزمان فروزانفر بر اساس قدیمی‌ترین و معتبرترین نسخه‌ها در تصحیح انتقادی خود از *کلیات شمس یا دیوان کبیر*، ۱۰ جلد (تهران: انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۳۶-۱۳۴۶) ضبط کرده است، قطعاً سروده مولانا نیست. ن. ک به:

Rawan Farhadi and Ibrahim Gamard, *The Quatrains of Rumi* (San Rafael, CA: Sufi Dari Books, 2008), pp. xix-xx.

۲۴. Plutarch's Lives, or Parallel Lives:

کتابی معروف است به زبان یونانی که در زمان امپراطوری روم نوشته شده است. در این کتاب، پلوتارک (بلوتارخ درمتون عربی قدما) ۲۳ چهره تاریخی یونان را با ۲۳ چهره تاریخی روم مقایسه می کند. تأثیر شخصیت و خُلق و خوی و همچنین عقاید و اخلاق این ۴۶ فرد بر حوادث و مسیر تاریخ زمان آنان را با هم از نظر اخلاقی برمی‌رسد.

۲۵. Hermeneutic of suspicion.

۲۶. Mythopoetical.

۲۷. شاخ و برگ‌هایی را که دولتشاه سمرقندی در *تذکرةالشعرا* و جامی در *نفحات‌الانس*، در قرن نهم / پانزدهم، بر دو تذکره *سپهسالار* و افلاکی افزوده‌اند، باید بیشتر به چشم بدگمانی نگریست، زیرا این نویسندگان هم از نظر جغرافیایی و هم از نظر زمانی بیشتر از آن تذکره نویسان از مولانا دور بوده‌اند.

۲۸. رباعیات مولانا را می‌توان نوعی سوم از شعر او - بین غنایی و تعلیمی - شمرد، حال آنکه ترکیب بندهای او سبک غزل را دارد و با همان حال و هوا سروده شده است.

۲۹. این ابیاتِ مشهور را (با اندک تفاوت در روایت آن) به عبدالرحمن جامی و یا شیخ بهاءالدین عاملی منسوب می‌دارند. به نظر نگارنده این ابیات نخستین بار، در *شرح مثنوی* تألیف محمد ولی اکبر آبادی، نوشته در سال ۱۷۲۸ میلادی آمده است:

مثنویِ مولویِ معنوی هست *قرآن* در زبان پهلوی
من چه گویم وصف آن عالیجناب نیست پیغمبر ولی دارد کتاب

نیز ن. ک. به: *شرح مثنوی* اکبرآبادی (چاپ لکهنو، ۱۸۹۴)، ص ۳؛ *شرح مثنوی مولوی موسوم به مخزن الاسرار*، به اهتمام نجیب مایل هروی (تهران: نشر قطره، ۱۳۸۳، ص ۵)؛ آنه ماری شیمل، شکوه شمس، ترجمه حسن لاهوتی (تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ چهارم، ۱۳۸۲)، ص ۸۴۶-۸۴۷ (در «یادداشت‌های مترجم»)، و نیز به: فرانکلین دین لوئیس، *مولانا دیروز تا امروز، شرق تا غرب*، ترجمهٔ حسن لاهوتی) تهران: نشر نامک، چاپ سوم، ۱۳۸۶ (، ص ۵۸۷ و با تجدید نظر و تفصیلات بیشتری در مقدمهٔ چاپ دوم انگلیسیِ آن کتاب:

Franklin Lewis ,Rumi: Past and Present, East and West, new edition (O - ford: Oneworld, 2007), p. xx.

۳۰. Radical suspicion.

۳۱. Concrete details.

۳۲. *مثنوی*، تصحیح نیکلسون، دفتر ۲، ۱۱۲۳-۱۱۲۲.

۳۳. *همان*، دفتر اول، ۱۸۰۸.

۳۴. *همان*، دفتر اول، ۸-۲۹۳۴.

۳۵. خربط، ابله و احمق.

۳۶. طعانه، کسی که بسیار طعنه مردمان زند.

۳۷. تبتل، با خدا گرویدن و دل از دنیا بریدن.

۳۸. *مثنوی*، دفتر ۳، ۴۲۳۲-۴۲۳۶.

۳۹. Homiletic.

۴۰. برای نظری مخالف در مورد ساختار آخرین داستان *مثنوی*، ن. ک. به: محمد استعلامی، «زیستن با زمان» را، در همین شمارهٔ ایران نامه. البته داستانی که در آن مقاله مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته حکایت مفصل‌ترِ «دژ هوش‌ربا» یا «قلعهٔ ذات‌الصور» است، که از بیت ۳۵۸۳ دفتر ششم آغاز می‌شود و داستانِ سه شاهزاده را نقل می‌کند («حکایت آن پادشاه و وصیت کردن او سه پسر خویش را....»). البته داستان‌های متعدد دیگری رشته سخن را در حکایت این سه پسر و «دژ هوش‌ربا» به نحوی از هم می گسلد، که بیت آخر روایت (در بیت ۴۸۷۶) به سومین برادر می‌رسد:

و آن سوم کاهل‌ترینِ هر سه بود / صورت و معنی به کلی او ربود

در مقالهٔ حاضر، منظور از آخرین داستان *مثنوی* این داستان نیست، بلکه داستان ناتمام کوچکی‌ست که بلافاصله بعد از آن، یعنی با بیت ۴۸۷۷ آغاز می شود. این داستان ربطِ مستقیم به داستان پیشین پیدا می‌کند، ولی نگارندهٔ مقالهٔ حاضر آن را داستانی مستقل می‌داند و جداگانه حساب می‌کند. عنوان حکایت (بیت‌های ۴۸۷۷ تا ۴۹۰۲) و بیت آغازین و فرجامین آن به این صورت است: «وصیت کردن آن شخص کی بعد از من او بَرَد مال مرا از سه فرزند من کی کاهل‌تر است»

آن یکی شخصی به وقت مرگ خویش　　گفته بود اندر وصیت پیش پیش

***

گفت اگر این مکر بشنیده بود　　لب ببندد در خموشی در رود

۴۱. نیکلسون در ترجمه انگلیسی خود از *مثنوی*، کلمه lazy را در اینجا برابر «کاهل» نهاده است که گرچه دارای بار منفی است کمی شدیدتر از آن است که فحوای مطلب اقتضا دارد.

۴۲. The Canterbury Tales by Geoffrey Chaucer.(قرن چهارم میلادی/ هشتم هجری)

۴۳. اشاره است به داستان سه شهزادگان در حکایت «دژ هوش‌ربا»، که گویا حکایت «وصیت کردن آن شخص» در تکمله یا شرح آن افزوده شده است.

۴۴. *قرآن*، سوره ۲۸، قصص، آیه ۸۸: همه چیز فنا می‌یابد مگر ذات پروردگار.

۴۵. به نقل از *مثنوی معنوی*، به خط سید حسن میرخانی از روی مثنوی چاپ علاءالدوله، چاپ سنگی (تهران: سازمان چاپ و انتشارات جاویدان، ۱۳۲۳).

۴۶. *مناقب‌العارفین*، تصحیح تحسین یازیجی (تهران: دنیای کتاب، ۱۳۶۲)، ص ۹۰-۵۸۹. برای این بیت ن. ک.: *دیوان کبیر*، تصحیح فروزانفر، غزل ۲۰۳۹.

۴۷. *همان*، تصحیح فروزانفر، غزل ۲۰۳۹.

۴۸. مولانا جلال‌الدین محمد مشهور به مولوی، *کتاب فیه ما فیه*، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر (تهران، ۱۳۶۲)، ص ۱۹۹.

۴۹. همان، ص ۷۴.

۵۰. نغول‌اندیشان، ژرف‌اندیشان؛ دوراندیشان.

۵۱. *فیه ما فیه*، پیشین، ص ۷۴.

۵۲. *ولدنامه*، با تصحیح و مقدمه جلال همائی (تهران: کتابفروشی و چاپخانه اقبال، ۱۳۱۶)، ص ۵۳.

۵۳. همچنان که موحد می نویسد: "به یقین نمی‌توان گفت که مولانا پیش از پیوستن به شمس هر گز در صدد طبع‌آزمایی بر نیامده بود." *شمس تبریزی*، (تهران: طرح نو، ۱۳۷۵)، ص ۱۷۳.

۵۴. *معارف بهاءالدین معروف به سلطان العلماء*، تصحیح فروزانفر، چاپ دوم، جلد اول (تهران: کتابخانه طهوری، ۱۳۵۲)، ص ۳۹۲.

۵۵. *همانجا*.

۵۶. *معارف بهاءالدین ولد*، پیشین، ص.۱۹

۵۷. *کلیات شمس یا دیوان کبیر*، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، غزل شماره ۷۵۹، بیت ۷۹۵۸.

۵۸. *معارف سید برهان‌الدین محقق ترمذی*، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، چاپ دوم (تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۷۷)، به ترتیب صفحات ۶، ۱۰، ۵۳، ۱۸ و ۴۶.

۵۹. *مقالات شمس تبریزی*، تصحیح و تعلیق محمد علی موحد، (تهران: سهامی، انتشارات خوارزمی، ۱۳۶۹)، ص ۸۱ و ۴۰۴.

۶۰. ای خانم، از شرابِ من (از «قهوتی») جام‌هائی بیآور.

۶۱. شب به کردی سخن می‌گفتم چو بخفتم؛ بامدادان عربی می‌گفتم چو بر خاستم.

۶۲. *کلیات شمس*، پیشین، غزل شماره ۶۵۰.

۶۳. *ولدنامه* با تصحیح و مقدمه جلال همایی (تهران: اقبال، ۱۳۱۶)، ص ۱۱۳؛ و همچنان *ولدنامه*، به تصحیح استاد علامه جلال الدین همایی، به اهتمام ماهدخت بانو همایی (تهران: مؤسسه نشر هما، ۱۳۶۷)، ص ۹۶.

۶۴. *ولدنامه*، (۱۳۱۶)، ص ۱۱۳ و ۱۱۵- ۱۱۶.

۶۵. جوق تتار به معنی سپاه تاتار شاهدی‌ست برای درک معنی کلمه «سو یرق،» که گویا از یکی از گویش‌های زبان ترکان یا مغولان گرفته شده باشد. سویرق در لغتنامه‌ها نیآمده است،

ولی به احتمال قوی به بخشی از لشکر، یا نوعی سرباز، اشاره دارد.

۶۶. Peter Harrigan, "Volcanic Arabia," Saudi Aramco Magazine 57, 2 (March/April 2006): 2-13; W.M. Watt, "Al-Madīna," Encyclopaedia of Islam, 2nd ed.

ساختمان فعلی بقعهٔ مسجد النبی در دورهٔ سلطان عبدالمجید عثمانی بنا شده است. بعد از آتش‌سوزی زمان هولاکوی مغول، در آتش‌سوزی دیگری در زمان سلسله مملوکان، بنای مسجد النبی ویران شد و سلطان قائتبای آن را در سال ۱۴۸۱ م. باز ساخت.

۶۷. Li Guo, *Early Mamluk Syrian Historiography: Al-Yūnīnī's Dhayl Mir'āt al-zamān*, 2 vols. (Leiden/Boston: E.J. Brill, 1998), 87, n. 17.

ذیل المرآت‌الزمان از موسی ابن محمد الیونینی، تاریخ شام در دورهٔ مملوک را نقل می کند. دربارهٔ حوادث سال ۶۵۴ الیونینی شعری را در توضیح آتش‌سوزی المدینه سروده است؛ ن. ک به: متن *ذیل مرآت‌الزمان عن نسختین قدیمتین محفوظتین فی مکتبه ایا صوفیا باستانبول، رَقِمَ به ۳۱۴۶ و ۳۱۹۹*، ۴ جلد (حیدرآباد الدکن: *دائره المعارف العثمانیه*، ۱۹۵۴-۱۹۶۱)، ج ۱، ص ۹-۱۱.

محمد استعلامی*

زیستن با زمان
نگاهی به پژوهش در آثار و احوال مولانا

در هر پژوهش درست و منطقی، پژوهش‌گر نمی‌تواند از اصلاح آنچه پیش‌تر به ذهن سپرده است، و از پذیرفتن دریافت‌های تازه خودداری کند و تنها به آموخته‌های سالیان گذشته دل بندد. جای تردید نیست که پیش‌کسوتان پژوهش در زبان و ادب فارسی – بزرگانی چون محمد قزوینی و استادانی چون بدیع‌الزمان فروزانفر و جلال‌الدین همایی – چراغ‌های روشنی پیش پای رهروان این طریق افروخته و به جویندگان درس‌هایی آموخته‌اند که ارزش و اعتبارشان از نظر هیچ پژوهش‌گر بی‌غرضی دور نمانده است. از ایران‌شناسان سرزمین‌های دیگر نیز، پژوهش‌های بزرگانی چون ادوارد براون، رینولد نیکلسون، لوی ماسینیون، آرتور آربری، آنِه ماری شیمل در شناساندن فرهنگ و ادب ایران در مرتبه‌ای است که با آثار قزوینی و فروزانفر و همایی پهلو می‌زند، و در موارد بسیاری برای پژوهش‌گران خود ما، مرجعی معتبر است.

اما گذشت زمان، پیداشدن نظرگاه‌های تازه، کشف دست‌نویس‌های کهن‌تر یا دقیق‌ترِ آثار شاعران و نویسندگان، و ادامهٔ راهی که بزرگان پیشین در برابر ما گشوده‌اند، گاه دریافت و داوری همان بزرگان را دگرگون می‌کند. این سخن به معنی ردِّ ارزش و اعتبار پیش‌کسوتان نیست. در شناخت مولانا جلال‌الدین، و نقد و تحلیل، و نشر آثار او نیز همین واقعیت را باید پذیرفت. به سالیانی دراز، تکیه‌گاه پژوهندگان، *رسالهٔ* فریدون سپهسالار و مناقب‌العارفین افلاکی بوده است و پس از آن روایات کسانی چون دولتشاه سمرقندی و جامی، که شنیده‌های خود را با تخیل آب و رنگ می‌دادند. بسیاری از پژوهندگان، کمتر به این واقعیت توجه داشتند که تذکره‌نویس

* استاد ادب فارسی، دانشگاه تهران.

داده‌ها و دانسته‌ها را با روش علمی پژوهش امروزی گردآوری نمی‌کرده که چون پژوهندگان این روزگار تا آنجا که ممکن است به داده‌ها و داوری‌های درست و منطقی رسد. باز، بدیع‌الزمان فروزانفر است که در *رساله در تحقیق احوال و زندگانی جلال‌الدین محمد، مشهور به مولوی*، و گسترده‌تر از آن، در *سخن و سخنوران*، سخن از بی‌اعتباری این گونه روایات گفته و برای کسانی چون استاد ذبیح‌الله صفا، که مؤلف بزرگ‌ترین مجموعهٔ تاریخ ادب فارسی بوده، سرمشق روشنی تحریر کرده است.

در این نوشته، سخن در بارهٔ نقدِ نشر آثار مولانا جلال‌الدین و خاصّه مثنوی اوست، و از آنچه می‌خوانید، پاره‌هایی در نوشته‌های دیگر من و بیشتر در مقدمهٔ مبسوطی که بر تصحیح و شرح *مثنوی* افزوده‌ام، آمده است. اما اگر تکرار است، تکرار بی‌فایده نیست و به عنوان پژوهش‌گری که نگران عرضهٔ معلومات درست و سودمند به خوانندگان است، من این تکرار را هم وظیفهٔ خود می‌دانم. در کنار این تکرارها، در نوشتهٔ حاضر، حرف‌های تازه‌ای هم هست که راه را برای خوانندهٔ *مثنوی* هموارتر می‌کند.

۱) یکی از آن گفته‌های مکرر، اعتقاد و احترام من به کار توان‌فرسا و پرفایدهٔ رینولد الن نیکلسون در زمینهٔ *مثنوی* است که شامل تصحیح انتقادی متن، ترجمهٔ تمام اثر به زبان انگلیسی، و مهم‌تر از آن فراهم کردن دو جلد شرح و تعلیقات است که برای همهٔ مثنوی‌شناسان و مثنوی‌خوانان مرجعی ماندگار خواهد بود. در متن *مثنوی* تصحیح نیکلسون موارد بسیاری هست که عبارت بیت با دست‌نویس‌های مانده از زمان مولانا و سال‌های نزدیک به زمان او فرق دارد و در بسیاری از آن موارد، اتفاقاً زیرنویس‌های نیکلسون - نه عبارت متن - با نسخه‌های قونیه و استانبول و قاهره، و با نسخهٔ دقیق و معتبر موزهٔ مولانا مطابق است. مثنوی‌شناسان این روزگار هم می‌دانند که پس از نشر تصحیح نیکلسون، خود او به پاره‌ای از این مواردِ اختلاف رسیده و یادداشت‌هایی فراهم کرده بود که فرصت اِعمال آنها را در چاپ دیگری نیافت. در آنچه هم که پس از او به عنوان *مثنوی* تصحیح نیکلسن بارها تجدید چاپ شده است، صدها بیت در واقع مطابق گفتهٔ مولانا نیست، امّا این هم از اعتبار و اهمّیت کار نیکلسون نمی‌کاهد. در این مورد، یکی از فرزانگان این روزگار، استاد حسن لاهوتی با تجدید نظر در کار نیکلسون، اصلاحات خود او را در چاپ دیگری اعمال کرده و در واقع صورت نهائی کار نیکلسون را به دست خواستاران رسانده است، و او را سپاس باید گفت.[۱]

۲) برای عرضهٔ متن درست و دقیق *مثنوی*، شایسته‌تر از همهٔ پژوهندگان ایران و جز ایران، بدیع‌الزمان فروزانفر بود که آگاهی‌اش از فرهنگ اسلامی، و ذوق و درک عمیقش از ظرایف متن ادبی، او را به عرضهٔ درست و دقیق *مثنوی* توانا می‌ساخت. اما پس از نشر تصحیح انتقادی *دیوان کبیر شمس تبریزی*، استاد به *شرح مثنوی*

شریف و نه تصحیح انتقادی متن پرداخت و پیش از آن که شرح دفتر اول مثنوی را به پایان بَرد، در پُرحاصل‌ترین روزهای زندگی‌اش، به ناگهان درگذشت. روزگار به ما ستم کرد، که به گفتهٔ بایزید بسطامی باید "دویست سال بر بستانی بگذرد تا چون او گلی بشکفد"[۲] و شاید بیش از دویست سال. با این همه، نزدیک به چهل سال تدریس آن نادرهٔ روزگار در دارالمعلمین عالی و دانشگاه تهران، و سخاوت او در آموختن دانسته‌هایش به همهٔ جویندگان، سهم بزرگی از ذخیرهٔ ذهنی و دانش گستردهٔ او را به شاگردانی سپرد که با اخلاص و اعتقاد، پای کرسی تعلیم و ارشاد او زانو می‌زدند و برای آنها، نیوشیدن سخن بدیع‌الزمان، نوشیدن بادهٔ معرفت بود.

۳) در دههٔ هزار و سیصد و پنجاه خورشیدی، نیاز به تصحیح دیگری از مثنوی واضح می‌نمود. در این دوران توجه همهٔ ما پژوهندگان به دست‌نویس معتبر قونیه – تحریر ۶۷۷ ق. از روی تنها نسخهٔ مورد تأیید مولانا – و نسخه‌های معتبر دیگری در استانبول و قونیه و قاهره و تهران، بود. سازمان نشر دانشگاهی عکس نسخهٔ قونیه را چاپ کرد[۳] که پیش از آن در ترکیه به صورت بهتری چاپ شده بود. بعد، دکتر عبدالکریم سروش با تکیه بر نسخهٔ قونیه متن مثنوی را در دو جلد منتشر کرد[۴] و درس‌های مثنوی او روی نوار به دست خواستاران رسید که پرمایه و آموزنده بود. اما نیاز به نشر متن انتقادی مثنوی، که همراه با نقطه‌گذاری، اِعراب‌گذاری عباراتِ عربی، شرح ابهامات کتاب، سوابق مباحث و داستان‌ها، و فهرست‌ها و راهنماهای الفبایی باشد، همچنان بر جای بود، و پیش از دو نشری که به آنها اشاره شد، راقم این سطور به این کار دست یازید و متن هر شش دفتر مثنوی را بر اساس همان نسخهٔ ۶۷۷ قونیه، نسخه‌های دیگری از ترکیه و مصر و ایران، و مطابقهٔ حرف به حرف با مثنوی تصحیح رینولد نیکلسون در دست داشت، و کار یک مجموعهٔ هفت جلدی را پیش می‌برد که بیش از سی هزار ساعت وقت گرفت، و اکنون اثری است به تقریب در سه هزار و پانصد صفحه، شامل مقدمه‌ای مبسوط و کلیدی، متن و شرح جامعِ هر شش دفتر مثنوی و یک جلد فهرست و کشف الابیات[۵] که متن درستِ مثنوی را با معلم به خانه‌ها و کتابخانه‌ها برده است. مِنَ الله التوفیق! همین جا، بایدِ یکی دیگر از همان نکته‌هایی را که بارها گفته‌ام، دوباره بگویم که اگر استادان بزرگ ما زنده بودند، و خاصّه آن نادرهٔ روزگار بدیع‌الزمان فروزانفر به وصال حق نپیوسته بود، من چشم به دست و قلم توانای او می‌داشتم و در خود جسارت چنین کاری نمی‌دیدم.

۴) اگر با زمان باید زیست، آنچه را از گذشتگان و استادان خود شنیده و در مدرسه‌ها به خاطر سپرده‌ایم، باید دوباره نگاه کنیم: کم نیستند عزیزانی که فقط با یک بیت یا یک مصراع مثنوی، مولانا را جبری، قدری، شیعه، سنّی، و مسلمان یا کافر می‌کنند و آن روح بزرگ را که تمامی هستی را در مشت‌های خود می‌فشرد و

عصارهٔ آن را بر اوراق *مثنوی* می‌افشاند، نمی‌بینند. نورالدین عبدالرحمن جامی که خود شاعری فرزانه است، در روایت احوال و اقوال شاعران و صوفیان، گاه با تخیل و آسان گیری سخنانی می‌گوید که سندی ندارد، و در مورد مولانا و *مثنوی* هم، گویا اوست که برای نخستین بار شباهتی میان بعضی از سخنان ابن‌عربی با گوشه‌هایی از کلام مولانا دیده، و آنها که از جامی هم آسان‌گیرتر بوده‌اند، در پی جامی بر منبرِ تفسیر جَسته و مولانا را شاگرد چشم و گوش بستهٔ ابن‌عربی یافته‌اند. وحدت وجودِ به معنای عامِّ آن، با سیر اندیشهٔ تصوف و عرفان ایرانی و اسلامی آمیخته است. در نظر مولانا جلال‌الدین، هستی جز هستی جاودانهٔ پروردگار نیست، و وجود صوری و ناپایدار کائنات، تنها در بُرهه‌ای از زمان معنا دارد و در همان بُرهه نیز، هستی حقیقی، آن هستی جاودانهٔ حقّ است:

گر تو صد سیب و صد آبی بشمری — صد نماند، یک شود چون بفشری
در معانی قسمت و اِعداد نیست — در معانی تجزیه و اِفراد نیست
اتحادِ یار با یاران خوش است — پای معنی گیر صورت سرکش است
صورت سرکش گدازان کن به رنج — تا ببینی زیرِ او وحدت، چو گنج
ور تو نگدازی، عنایت‌های او — خود گدازد، ای دلم مولای او!
او نماید هم به دل‌ها خویش را — او بدوزد خرقهٔ درویش را
مُنبسط بودیم و یک جوهر همه — بی‌سر و بی‌پا بُدیم آن سر همه
یک گهر بودیم همچون آفتاب — بی‌گِره بودیم و صافی همچو آب
چون به صورت آمد آن نورِ سَره — شد عدد چون سایه‌های کنگره
کنگره ویران کنید از منجنیق — تا رَوَد فرق از میان این فریق . . . [۶]

این نگاه روشن و بی‌تأویل مولانا هیچ ربطی به سخنان پُر رمز و راز ابن‌عربی در *فصوص‌الحکم* و آثار دیگر او ندارد که از نیمهٔ قرن هفتم هجری تا امروز، کسانی چون صدرالدین قونوی و داود قیصری و عبدالرزاق کاشانی را بر کرسی تفسیر و تدریس نشانده، در برابر آنها هشیارانی چون محمد بن عمر دمشقی را به نوشتن ردّیه بر آثار ابن‌عربی برانگیخته، عمادالدین احمد بن ابراهیم واسطی حنبلی را در آغاز قرن هشتم به تألیف *اشعهٔ النصوص فی هتکِ اَستار الفصوص* و آثار دیگری در ردّ سخنان ابن‌عربی واداشته، و در ایران، بانگ اعتراض علاءالدولهٔ سمنانی عارف نیمهٔ اول قرن هشتم را در فضای تصوف و خانقاه پیچانده است که اگر ابن‌عربی را «مردی عظیم‌الشأن» هم می‌گوید، معتقد است که «در جمیع ملل و نحل، بدین رسوایی سخن کس نگفته است و چون نیک بشکافی، مذهب طبیعیّه و دهریّه بهتر از این عقیده.»

پس از قرن هفتم و هشتم نیز تا همین امروز پرداختن به بحثِ وحدت وجودِ ابن عربی و تفسیر و تأویل، یا ردّ و نفی سخنان او، همواره ابزار خودنمایی کسانی از مدّعیان مدرسه و خانقاه بوده، و کمتر کسی چون سعدالدین تفتازانی، متکلّم نامدار نیمهٔ دوم قرن هشتم، به روشنی در *ردّ اباطیل‌الفصوص* سخن گفته است. تفصیل این سخن را در مقدّمهٔ استاد محمّدعلی موحّد بر ترجمهٔ *فصوص‌الحکم* باید خواند.[۷] در این نوشته من باید به جهان اندیشهٔ مولانا بازگردم که بسیاری از ظرایف کلام او بازتاب طلوع شمس تبریز است و در *مقالات شمس تبریزی* سیمای ابن‌عربی را هم می‌توان به تماشا نشست:

> ... شیخ محمد بن عربی در دمشق می‌گفت که محمد پرده‌دار ماست. . . آنجا که حقیقت معرفت است، دعوت کجاست؟ و کن و مکن کجاست؟ گفتم: آخر آن معنی او را بود و این فضیلتِ دیگر مزید. و این انکار که تو می‌کنی بر او و این تصرف، نه که عین دعوت است؟ پس دعوت می‌کنی و می‌گویی که دعوت نباید کردن؟ . . . شگرف مردی بود شیخ محمد، اما در متابعت نبود. . .[۸]

در *مقالات شمس تبریزی*، اشاره‌های پراکندهٔ شمس به شیخ محمدبن عربی حکایت از آن دارد که با همهٔ اختلاف نظرها، شمس دیری با او دمخور بوده، دربارهٔ او واقع‌بینانه سخن گفته، و در او ایمان و اعتقاد راسخی نیافته است. در سال‌های پیری ابن‌عربی، مولانا هم دیری در دمشق و حلب زیسته، و هیچ نشانی از اعتقاد به ابن‌عربی در آثار مولانا نیست. جان کلام در این است که میان مولانا و شاگردان و مریدان او هم، رابطهٔ مرید و مرادی به شیوهٔ خانقاه‌های صوفیان نمی‌بینیم، تا خود او را هم مریدی خانقاه نشین بدانیم. میان شمس و مولانا هم چنان رابطه‌ای نبوده است:

> من برِ مولانا آمدم، شرط این بود، اول، که من نمی‌آیم به شیخی! آن که شیخ مولانا باشد، او را خدا هنوز بر روی زمین نیاورده، و بشر نباشد. من نیز، آن نیستم که مریدی کنم، آن نمانده است مرا.[۹]

یکی از موجبات کشش روحانی میان شمس و مولانا، همین آزادگی از رنگِ تعلق است و دل ننهادن به ظواهر و آداب مدرسه و خانقاه! مولانا در نقل سخنی یا حکایتی از آثار گذشتگان هم، جزء به جزء، تابع مآخذ نمی‌ماند و به اقتضای آنچه می‌خواهد بگوید، در نقل آن سخن یا آن روایت تصرف می‌کند. در ادامهٔ این نوشته به آخرین حکایت بلند

مثنوی هم می‌رسیم که در آن مأخذِ مولانا گفته‌های شمس است اما روایت مولانا با *مقالات شمس* یکسان نیست، و خواهم گفت که با برداشت خاصّ مولانا، آن صورت به ظاهر ناتمام قصّه، در *مثنوی*، ناتمام نیست.

۵) یکی از گرفتاری‌های ما – شاید از روزگار مولانا و شمس تا امروز– این بوده است که درک علائق معنوی این دو مرد و خاصّه عشق مولانا به شمس تبریز، به فهم ودریافتی فراتر از گذران این جهانی بشر نیاز داشته، امّا، نه تنها عوام خلق، که بسیاری از شیفتگان کلام مولانا هم از چنان دریافتی محروم بوده‌اند. این سخن را هم بارها گفته‌ام، و نوشته‌ام و تکرار می‌کنم که شمس درویش غریب در به دری است که از بی‌سامانی خود کوچ کرده و در جستجوی «کسی» است که مانند علمای مدرسه‌ها و پیران خانقاه‌های آن روزگار در پی اسم و آوازهٔ «خویشتن» و مست از قبول خلایق نباشد: «کسی می‌خواستم از جنس خود، که او را قبله سازم و روی بدو آرم، که از خود ملول شده بودم.»[۱۰] درویش غریب، آوارهٔ کوه و بیابان است، شهر به شهر سفر می‌کند و همه جا به سراغ پیشوایان طریقت و شریعت می‌رود و آنها را با پرسش‌های بی‌جواب رو به رو می‌کند: «مرا در این عالم با این عوام هیچ کاری نیست ... این کسانی که رهنمای عالم‌اند به حق، انگشت بر رگِ ایشان می‌نهم.»[۱۱] در قونیه نیز اسم و آوازهٔ مولانا به او می‌گوید که این هم باید یکی از همان مشایخ بغداد و دمشق و حلب باشد، و شمس به سراغ او می‌رود تا برای خود میدان مردآزمایی تازه‌ای بگشاید.

جزئیّات نخستین دیدار مولانا و شمس، و این که در کجا واقع شده، و آن دو با هم چه گفته و چه شنیده‌اند، روایت‌های گوناگون و ناهمآهنگی دارد و ما هم با آن جزئیّات کاری نداریم، اما همان دیدار شمس است که شیوهٔ زندگی مولانا را دگرگون می‌کند و شمس هم در همان دیدار «کسی از جنس خود» (مناسب با عوالم روحانی خود) را در مولانا می‌یابد، و از او می‌شنویم که "از برکات مولاناست هرکه از من کلمه‌ای می‌شنود."[۱۲] باز در همین دیدار است که هردو مرد یکدیگر را در هم می‌شکنند، ویران می‌کنند و دوباره می‌سازند. این واقعه‌ای است که شاید در تاریخ بشر هیچ نظیری نداشته است، و هیچ شباهتی هم با شیوهٔ تربیت مدرسه و خانقاه ندارد، اما اگر به زبان خانقاه باید از آن سخن گفت، مولانا و شمس هردو مراد، و هردو مریدند، و هردو هیچ کدام.[۱۳]

۶) یکی از گوشه‌های *مثنوی* که بسیاری از اهل ادب در تفسیر آن به بیراهه رفته و به پرسش‌های بی‌جواب برخورده‌اند، آخرین حکایت بلند *مثنوی* است، قصّهٔ «قلعهٔ ذات‌الصّور» یا «دژ هوش‌ربا». نزدیک‌ترین مأخذی که برای قصّه پیدا می‌کنیم، *مقالات شمس تبریزی* است. قصّهٔ پادشاهی است که سه پسر دارد که هر سه، پسران شایسته‌ای هستند، از پدر اجازه می‌خواهند که در ولایات پادشاهی او سفر کنند و

درس زندگی بیاموزند. به هنگام وداع، پدر به آنها می‌گوید که در این سفر به هرجا که می‌خواهید بروید، اما در راه شما، قلعه‌ای هست که در آن نقش‌های بسیاری بر در و دیوار است و از رفتن به درون آن باید پرهیز کرد:

الله الله! ز آن دژ ذات‌الصّور　　دور باشید و بترسید از خطر[۱۴]

بسیاری از مردم از آن قلعه خبر ندارند، جایی است دور از نظر مسافران این دنیای خاکی، اما سه شاهزاده از همین منع و تأکید، کنجکاو می‌شوند، قلعهٔ ذات‌الصّور را پیدا می‌کنند، در آن تصویر دختر شاه چین را می‌بینند و هر سه عاشق او می‌شوند. توصیف مولانا از احوال این سه عاشق نشان می‌دهد که سخن از عشق صورت و عوالم عاشقان این جهانی نیست. سه برادر هیچ حسادتی با یکدیگر ندارند، غم یکدیگر را می‌خورند و به تسکین یکدیگر می‌کوشند. توصیف قلعهٔ ذات‌الصّور هم نشان می‌دهد که مولانا آن را مرز این دنیای خاکی با عالم غیب می‌بیند، یک سوی این قلعه بَرّ است، دنیای خاکی است، و سوی دیگرش دریا ست که در کلام مولانا بحر اشاره به عالم غیب و هستی جاودانه است:

اندر آن قلعهٔ خوشِ ذات‌الصَّور　　پنج در در بحر و پنجی سوی برّ
پنج از آن چون حس به سوی رنگ و بو　　پنج از آن، چون حسِّ باطن، رازجو[۱۵]

سخن از پنج حسّ باطن هم در مثنوی به تکرار می‌آید که همان دریافت خاصّ عاشقان حقّ است، و مولانا پس از اشاره به آن پنج در دنیای خاکی و پنج دری که به سوی دریاست، می‌گوید:

زین قدح‌های صُور، کم باش مست
تا نگردی بت‌تراش و بت‌پرست
از قدح‌های صُور بگذر، مه ایست
باده در جام است، لیک از جام نیست
سوی «باده‌بخش» بگشا پهن فم . . .[۱۶]

سه برادر عاشق، با دیدن تصویر دختر شاه چین، در واقع عاشق آن هستی نادیدنی و جاودانه شده‌اند، عاشق آن «باده‌بخش» که «شاه چین» است. تصویر دختر شاه چین در واقع تجلّی آن جاودانه در مرز این جهان و آن جهان است، و هر سه عاشق باید خود را به وصال «شاه چین» برسانند. از همین جاست که تصرّف مولانا حال و هوای

قصّه را عوض می‌کند و روایت او با *مقالات شمس* و منابع دیگر متفاوت می‌شود. در میان این سه عاشق، برادر بزرگ برای سیر در راه وصال شکیبایی ندارد و خود را به بارگاه شاه چین می‌اندازد و عنایتی می‌بیند اما عاشقی نیست که فنای در معشوق باشد. مولانا می‌گوید:

رفت عمرش، چاره را فرصت نیافت — صبر بس سوزان بُد و جان برنتافت
مدتی دندان کنان این می‌کشید — نارسیده عمر او آخر رسید[۱۷]

برادر دوم هنگامی که بر جنازهٔ برادر بزرگ حاضر می‌شود، از شاه چین عنایت بیشتری می‌بیند اما او هم ناگهان به یاد شاهزادگی خود می‌افتد و مغرور می‌شود، و تیری از ترکش شاه چین پر می‌کشد و بر گلوی او می‌نشیند، و شاه چین که خود مِهرِ این سالک را در دل دارد، بر مرگ او می‌گرید، چرا؟ که «اوست جمله، هم کُشنده هم ولی است.»[۱۸] در حکایت مولانا برادر سوم بی‌تابی ندارد، خود را به بارگاه شاه چین نمی‌اندازد، مغرور نمی‌شود، در برابر مشیّت تسلیم است و مولانا از سرنوشت او فقط در یک بیت یاد می‌کند:

آن سوم کاهل‌ترین هر سه بود — صورت و معنی به کلّی او ربود[۱۹]

در *مقالات شمس* این حکایت چنین پایان نمی‌یابد. شاهزادهٔ سوم، به یاری دایهٔ دختر، گاوی زرین می‌سازد و در درون آن شب‌ها به قصر شاه چین راه می‌یابد و بر بالین معشوق می‌رود، زلف او را پریشان می‌کند. بسیاری از مفسّران *مثنوی*، ظاهر ناتمام روایت را ناتمامی حکایت و ناتمامی *مثنوی* و دفتر ششم پنداشته و پیامی را که با همین صورتِ به ظاهر ناتمام همراه است، درنیافته‌اند. *مثنوی* به تقریب چهار سال پیش از درگذشت مولانا به همین صورت تمام بوده و در دست‌نویسی از آن که در شعبان ۶۶۸ ق. در قونیه تحریر شده – و از آن هم سخن خواهم گفت – به همین صورت پایان یافته است. برخی از مفسّران کلام مولانا، پدر شاهزادگان را مرشد و سه شاهزاده را رمز نفس، رمز عقل، و رمز روح معرفت جو پنداشته‌اند، اما اوصاف مولانا از سه شاهزاده چنان متباین نیست که در سراسر حکایت، یکی از آنها همواره دارای اوصاف نفس آدمی باشد و دیگری رمز عقل و سومی نمایندهٔ روح.

در برابر این تفسیر، پرسش دیگری هم بی‌پاسخ می‌ماند: شاه چین و تصویر دختر شاه چین را چگونه تفسیر باید کرد؟ تفسیر منطقی و قابل قبولِ روایتِ مولانا این است که سه شاهزاده فرزندان این جهان خاکی‌اند؛ پدر همین دنیاست و می‌خواهد

فرزندان از سفر بازگردند و برای او بمانند؛ دژ هوش ربا برزخی است میان این جهان و هستی جاودانه؛ پنج دری که از این قلعه به سوی بحر گشوده می‌شود حواسّ باطن رهروان حقّ، شاه چین رمزی از هستی جاودانهٔ حقّ و تصویر دختر شاه چین تجلّی او در این جهان، یا در دل عاشقان حق، است. سه شاهزاده سالکانی هستند که شیوهٔ سلوک آنها متفاوت است، اگر شتاب کنند یا مغرور و خودبین باشند، از وصال حق محروم می‌مانند، و اگر خود را به مشیّت پروردگار بسپارند، مقبول درگاه حقّ‌اند. می‌دانیم که *مثنوی* با سخن از «نی و نیستان» آغاز می‌شود. نی روح آگاه از عالم غیب است که دردِ فراق دارد و در آرزوی بازگشت به مبدأ است. در قصّه‌های عاشقانهٔ *مثنوی* بیشتر عاشقان همین نی‌اند و در آرزوی بازگشت. اما نی‌ها، همه یکسان نمی‌نالند، و قصّهٔ ذات‌الصّور پنجره‌ای است که مولانا به عالم عاشقان حق می‌گشاید و ما در این روزن، سه گونه نی، سه نمونه از رهروان حق را به تماشا می‌نشینیم. قصّهٔ ذات‌الصّور، بدین گونه که مولانا آن را بازآفرینی کرده، بازگشتی به همان نی و نیستان، و خلاصه یا خاتمهٔ منطقی برشش دفتر مثنوی است.[۲۰]

۷) دست‌نویس *مثنوی* سال ۶۶۸ ق. را در دههٔ هزار و سیصد و چهل خورشیدی استاد مجتبی مینوی در قاهره دیده و عکسی از آن برای کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران گرفته بود. استاد بدیع‌الزمان فروزانفر هم که آن را در مصر دیده بود به تکرار از درستی و اعتبار آن سخن می‌گفت. تاریخ تحریر این دست‌نوشته شعبان ۶۶۸ ق. یعنی کمتر از چهار سال پیش از درگذشت مولاناست. نام کاتب هم محمد بن عیسی الحافظ المولوی القونوی است و نسبتِ المولوی القونوی یعنی کسی که در زمان مولانا در قونیه می‌زیسته، و منسوب به او بوده است. پس از درگذشت مولانا، و در روزگار فرزند او سلطان ولد، این انتساب را کاتبان به عبارت «الولدی القونوی» یا «القونوی الولدی» می‌نوشته‌اند و کاتب نسخهٔ معروف ۶۷۷ قونیه هم، که پنج سال پس از درگذشت مولانا آن را تحریر کرده، نام خود را محمد بن عبدالله القونوی الولدی نوشته است. اما نسخهٔ قاهره، که نسبت کاتب آن «المولوی القونوی» است، به دلیل همین نسبت باید در قونیه و در روزگاز مولانا تحریر شده باشد. تاریخ ثبت شده در پایان نسخه هم «سنهٔ ثمانٍ و سِتین و سِتمائه» است و عدد ۶۶۸ را هم کاتب زیر صفحهٔ آخر افزوده. دست‌نویسی است بسیار منظم، و خطّ و ربط آن هم حکایت از شیوهٔ تحریر کاتبان اواسط قرن هفتم هجری دارد، و جای شکّی در درستی تاریخ تحریر آن نیست. اما چه کنیم؟ در ولایت ما عزیزانی هم هستند که «وجود حاضر و غایبِ» آنها را در صحنهٔ پژوهش و نشر کمتر می‌بینیم، اما از آنها این هنر برمی‌آید که هر کاری را دست کم بگیرند، یا در بارهٔ آن القاء شبهه کنند و در مورد این دست‌نویس ۶۶۸ *مثنوی* هم مثلاً بگویند که سِتمائه /۶۰۰ «در پایان این دست نویس ممکن است که

"سبعمائه /۷۰۰» و تاریخ نسخه ۷۶۸ ق. بوده و دستکاری شده باشد. این که چه بهره‌ای از این القاء شبهه می‌برند، مطرح نیست.

* * *

در این نوشته سخنانی تکرار شد که پیش‌تر در نوشته‌های دیگر من – اما نه با هم و در یک کتاب یا مقالهٔ خاصّ – آمده بود. پیوستن آنها به یکدیگر، و افزودن سخنانی تازه بر آنها، این فایده را دارد که برای درست خواندن و آسان فهمیدن کلام مولانا، کلیدی ساده‌تر و گشاینده‌تر به دست می‌دهد، و پاسخ روشنی است به این سؤال که *مثنوی* را چگونه می‌توان درست خواند و آسان فهمید

در این نوشته، جان کلام این است که پیش از هر چیز، ما باید دست نوشته یا صورت چاپی درستی از یک متن در دست داشته باشیم. چسبیدن به نشر خاصّی از یک متن که از دیرباز کنار دست ما بوده و خطاهایی داشته، مانند اعتیاد به افیون، و بهانهٔ تنبلی است. تصحیحی که سال‌ها یا ده‌ها سال پیش از متنی ادبی و به دست استادان و پیش کسوتان ما انجام شده است، حرمت دارد، اما اگر به عنوان مثال، تصحیح تازه‌ای از *اسرارالتوحید* محمد بن منوّر، یا *تذکرةالاولیاء* عطار یا *مثنوی* مولانا جلال‌الدین با نقد و تحلیل و تعلیق درست و منطقی پیش روی ماست، برای فهم درستِ *مثنوی* یا *اسرارالتوحید*، و برای استفادهٔ درست از آن در پژوهش خود، باید به این نشر درست و تازه نگاه کنیم. این کار کوشش استادان و پیش‌کسوتانی را که پیش از ما به نشر این کتاب‌ها دست زده‌اند بی‌اعتبار نمی‌کند. روشن است که برای درست خواندن و آسان فهمیدن *مثنوی* یا هر متن دیگر، نقطه‌گذاری، اِعراب‌گذاری عبارات عربی، و افزودن توضیحات روشن و فهرست‌ها و راهنماهای الفبایی هم از ضروریات است. پایان سخن این که، در آثاری مانند منظومه‌های عطار، *مثنوی* مولانا جلال‌الدین – و در بسیاری از متون کهن- ممکن است فکری، مضمونی، یا تعبیری خاصّ، به تکرار آمده باشد، و در فهم چنان مواردی، ارجاع یک بیت از دفتر اول *مثنوی* به بیتی در دفتر دیگر، فهم کلام را آسان‌تر می‌کند. در این گونه موارد، ما سخن عطار یا مولانا یا حافظ را با کمک عطار یا مولانا یا حافظ معنا می‌کنیم و به فهم خود بیشتر می‌توانیم اعتماد داشته باشیم، و من این نکته را در تصحیح و شرح *مثنوی*، در نقد و شرح غزل‌های حافظ ، و در این سال‌ها، در نقد و شرح قصاید خاقانی، به تجربه دریافته‌ام.

پانوشت‌ها:

۱. مولانا جلال‌الدین محمد، *مثنوی معنوی مولانا جلال الدین محمد بلخی*. آخرین تصحیح رینولد.ا.

نیکلسون، ترجمه و تحقیق حسن لاهوتی. ۴ جلد، تهران: نشر قطره، ۱۳۸۳ ش.

۲. فریدالدین محمد عطار، *تذکرةالاولیاء*، با مقدمه، تصحیح متن، تعلیقات و فهرست‌ها از محمد استعلامی. تهران، انتشارات زوار، چاپ هجدهم، ۱۳۸۸ ش، ص ۱۳۸.

۳. *مثنوی معنوی: چاپ عکسی از روی نسخهٔ خطی قونیه (موزه مولانا)*. تهران، مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۷۲ / ۱۹۹۲.

۴. *مثنوی معنوی*: بر اساس نسخه قونیه. به کوشش عبدالکریم سروش. ۲ جلد. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۵ / ۱۹۹۶.

۵. مولانا جلال‌الدین محمد. *مثنوی*. با مقدمه و تحلیل، تصحیح متن، تعلیقات جامع و فهرست‌ها از محمد استعلامی. تهران، انتشارات سخن، چاپ نهم، ۱۳۸۷ ش.

۶. *مثنوی*، دفتر ۱، صص ۶۸۴ تا ۶۹۳.

۷. ابن‌عربی، محیی‌الدین محمد. *فصوص‌الحکم*. درآمد، برگردان متن، توضیح و تحلیل از محمد علی موحد و صمد موحد. تهران، نشر کارنامه، ۱۳۸۵ ش.

۸. شمس‌الدین محمد تبریزی. *مقالات شمس تبریزی*. تصحیح محمد علی موحد. تهران، انتشارات خوارزمی، ۱۳۶۹ ش. ج ۱، ص ۲۹۹.

۹. *همان*، ج ۲، ص ۱۷۹.

۱۰. *همان*، ج ۱، ص ۲۱۹.

۱۱. *همان*، ص ۸۲.

۱۲. *همان*، ج ۲، ص ۱۳۱.

۱۳. *مقدمه بر مثنوی* (زیرنویس ۵) صص ۲۵ و ۴۰.

۱۴. *مثنوی* (زیرنویس ۵) دفتر ۶ : ۳۶۴۹

۱۵. *همان*، ۳۷۱۸ و ۳۷۱۹.

۱۶. *همان*، ۳۷۲۱ تا ۳۷۲۳.

۱۷. *همان*، ۴۶۲۹ و ۴۶۳۰.

۱۸. *همان*، ۴۸۸۴.

۱۹. *همان*، ۴۸۹۰.

۲۰. *همان*، (زیرنویس ۵) تعلیقات دفتر ششم، شرح بیت ۳۵۹۳.

جاوید مجددی*

نگاه مولوی به صوفیان متقدم

یکی از چالش هایی که در شناخت جایگاه مولوی در تاریخ صوفی گری با آن رو به رو ییم این است که طیف گسترده ای از گروه های مختلف فکری، از جهان وطنان عصر جدید (age new) گرفته تا مسلمانان سنتی، مولوی را نماینده خود می دانند. البته دور از انتظار هم نیست که شخصیتی با این همه جاذبه و اعتبار و با سروده هایی که ظرفیت چندین تفسیر را دارند در معرض ادعاهایی چنین متناقض نیز قرار گیرد. در میان مولوی گرایان می توان دامنه وسیعی از گرایش های گوناگون و گاه متضادی چون زهد و پارسایی تا اباحی گری مطلق را دید و این، شناخت جایگاه حلقه مولوی در زنجیره صوفیان را حتی مشکل تر هم می کند.[۱] پیشنهاد من برای حل این مساله این است که ببینیم مولوی خود در توصیف بزرگان صوفی پیش از خود چگونه عمل کرده است. جست و جو در آنچه مولوی در باره عارفان بزرگ پیش از خود گفته است چه بسا به شناخت ما از مولوی بیشتر کمک کند تا تحقیق هایی که بعد ها در باره زندگی و افکار خود او نوشته شده است.

مولانا البته بر خلاف سلف خود، عطار، که *تذکرة الاولیاء* را نوشت دست به تالیف زندگینامه کسی نزد ولی این به معنای آن نیست که در آثار او مطلبی در باره صوفیان پیشین یافت نمی شود. در واقع، بسیاری از داستان های *مثنوی* برگرفته از آثاری مانند *تذکرة الاولیا* ست. مولوی علاوه بر این داستان ها که در باره بزرگان سلسله صوفی است، خود گهگاه ،به شیوه ای که قابل مقایسه با *تذکرة الاولیا* ست، به ترتیب و توالی مردان خدا اشاره می کند. در یکی از این موارد، در اوایل کتاب دوم

* استاد اسلام‌شناسی دانشگاه راتگرز.

مثنوی، که نمونه روشنی برای بحث ما به شمار می آید، مولانا تعدادی ازپیامبران و اولیای خدا را زنجیر وار نام می برد. این قطعه که در داستان پادشاه و دو غلام آمده بخشی از سخنان غلام خوش طینت است. او به خدا سوگند می خورد که اگر از آن غلام دیگر نزد خواجه سعایتی نمی کند و به نیکویی از او یاد می کند هیچ غرض پنهانی ندارد. آنچه برای ما در اینجا مهم است ردیف کردن زنجیروار نام هاست که پس از اشاره به عبارت قرآنی «درخشش نور خدایی» («سنا برقی» در آیه ۴۳ سوره نور) آمده است.

غلام از سر صمیمیت و وفاداری به دوستش، سوگند می خورد که آنچه می گوید جز حقیقت نیست.

گفت: نه، وَاللهِ بِالله العَظیم — مالِکِ‌المُلک و به رحمان و رحیم
آن خدایی که فَرستاد انبیا — نه به حاجت، بل به فضل و کبریا
آن خداوندی که از خاکِ ذلیل — آفرید او شهسواران جلیل
پاکشان کرد از مزاج خاکیان — بگذرانید از تگِ افلاکیان
برگرفت از نار و نور صاف ساخت — وآن گه او بر جمله انوار تاخت
آن سَنا برقی که بر ارواح تافت — تا که آدم معرفت زآن نور یافت
آن کز آدم رُست و دستِ شَیث چید — پس خلیفه‌ش کرد آدم کآن بدید
نوح از آن گوهر چو برخوردار بود — در هوایِ بحرِ جان دُربار بود
جان ابراهیم از آن انوارِ زَفت — بی‌حذر در شعله‌های نار رفت
چون که اسماعیل در جویش فتاد — پیشِ دشنهٔ آبدارش سر نهاد
جانِ داوود از شعاعش گرم شد — آهنَ اندر دست‌بافش نرم شد
چون سلیمان بُد وصالش را رَضیع — دیو گشتش بنده فرمان و مطیع
در قضا یعقوب چون بنهاد سر — چشم روشن کرد از بوی پسر
یوسفِ مه رو چو دید آن آفتاب — شد چنان بیدار در تعبیر خواب
چون عصا از دست موسی آب خورَد — مُلکتِ فرعون را یک لقمه کرد
نردبانش عیسی مریم چو یافت — برفراز گنبدِ چارم شتافت
چون محمَّد یافت آن ملک و نعیم — قرصِ مَه را کرد او دردَم دو نیم
چون ابوبکر آیت توفیق شد — با چنان شه صاحب و صِدّیق شد
چون عُمَر شیدای آن معشوق شد — حقّ و باطل را چو دل فاروق شد
چون که عثمان آن عیان را عین گشت — نور فایض بود و ذِی‌النّورَین گشت
چون ز رویش مرتضی شد دُرفشان — گشت او شیرِ خدا در مَرج جان
چون جُنید از جُندِ او دید آن مدد — خود مقاماتش فزون شد از عدد
با یزید اندر مَزیدش راه دید — نامِ قُطب‌العارفین از حق شنید

چون که کَرخی کَرخِ او را شد حَرَس — شد خلیفهٔ عشق و ربّانی نفس
پور ادهم مرکب آن سو راند شاد — گشت او سلطانِ سلطانانِ داد
وآن شفیق از شق آن را شگرف — گشت او خورشید رای و نیز طرف

زنجیره نام ها به درستی با آدم، نخستین پیامبر در اندیشه اسلامی، آغاز می شود، و با شیث، نوح، ابراهیم، اسماعیل، داوود، سلیمان، یعقوب، یوسف، موسی، و عیسی ادامه می یابد و به محمد و خلفای بعد از او و بعد از آن ها به عارفان بزرگ می رسد. شاید لازم نباشد زیاد نسبت به ترتیب تاریخی پیامبران در این فهرست حساس باشیم، ولی نام های آغاز و پایان زنجیره در جای درست خود هستند و ردیف نام ها اغلب با ترتیب سنتی آن ها هماهنگ است (به استثنای جفت داوود و سلیمان که به خطا پیش از جفت یعقوب و یوسف آمده اند.) در هر حال، این بزرگترین فهرست از برگزیدگان سلسله مراتب صوفیان است که مولانا مطرح کرده است . پرسش این است که دلیل او در گزینش این نام ها چه بوده؟

اگر نام خلفای راشدین را از این فهرست کنار بگذاریم و تنها به نام هایی توجه کنیم که به جهت ارتباطشان با سنت صوفیان در این لیست قرار گرفته اند نخستین چیزی که جلب توجه می کند این است که برخلاف نام پیامبران در این زنجیره، سلسله صوفیان در واقع با متاخرترین افراد آغاز می شود: ابوالقاسم جُنَید (۹۱۰ م) و بایزید بسطامی (۸۶۵ م) . بنابراین، تفاوت عمده ای میان این گروه و گروه پیامبران در این لیست وجود دارد، و آن اینکه همه صوفیان نامبرده در فاصله زمانی کوتاهی، حدود ۱۵۰ سال، می زیسته اند و نه چون پیامبران در فاصله های هزاران ساله. گویا از نظر مولانا نسل های اولیه صوفیان چندان دور می زیسته اند که تفاوت چندانی نمی کرده که مشخص شود در این یا آن ربع قرن زندگی می کرده اند. و، از نظر صوفیان ایرانی، جنید و بایزید به عنوان دو قطب، در کنار یکدیگر دو جریان عمده در پیشگامان صوفیه را معرفی می کنند که معمولا با نام صوفیان سر مست و صوفیان هوشیار از آنان نام برده می شود.[۲] این دو رگه صوفیان را به شکل روشن تری می توان در *نفحات الانس* عبد الرحمن جامی دید که مجموعه دایرة المعارف گونه ای است از زندگی نامه های صوفیان و پیشینه همه فرقه های متأخر صوفیان را به یکی از این دو قطب متقدم، جنید یا بایزید، متصل می کند.[۳] و البته مولوی چنان که همه می دانند در مقدمه مثنوی حُسام الدین را به عنوان "جنید و بایزید زمان" می ستاید.

ولی آیا مولانا تنها به این دلیل جنید و بایزید را در آغاز سلسله صوفیان آورده است که در زمان او اعتبار ویژه داشته و مورد قبول عام بوده اند؟ به گمان من در مورد

جنید جواب مثبت است زیرا مولانا او را تنها در وضعی فاخر و در موقعیتی مقتدر به تصویر می کشد در حالی که نوبت به بایزید که می رسد داستان دیگر می شود و مولانا چه در اشارات و کنایاتی که به او دارد و چه در داستان هایی که در باره اش نقل می کند توجهی ویژه به او نشان می دهد بسی بیشتر از همه آن شانزده پیش کسوت دیگری که در *مثنوی* و *فیه ما فیه* به آنان پرداخته است. و این تنوع تصویر پردازی از بایزید در تضادی آشکار با تصویر تک وجهی ای است که از جنید مقتدر نشان می دهد. در آثار مولانا جنید تنها یک چهره دارد: عارف محتشم. این تصمیم مولانا ست که جنید را چنین تصویر کند وگرنه در شرح احوالاتی که قبل از مولوی در باره جنید نگاشته شده شخصیت چند وجهی او نمایان است. مساله این است که مولانا بسیار بیشتر از آن که به شخصیت جنید یا هر صوفی متقدم دیگری علاقه مند باشد به بایزید ارادت دارد.

جنید و بایزید در این سلسله مراتب حتی پیشتر از سه تن دیگری نشانده شده اند که قبل از آن دو زندگی می کرده اند؛ سه عارف برجسته ای که مولانا از میان انبوه صوفیان برگزیده است و هم از این رو در جای خود شایان توجه بسیارند. نخستین چیزی که توجه هر افغان سربلندی را به خود جلب می کند این است که دو تن از این سه، شقیق بلخی و ابراهیم ادهم، از همشهریان مولوی، ازاهالی بلخ اند. به نظر می رسد کار مولانا در پایان دادن سلسله مراتب صوفیان با نام کسانی که به دلیل همشهری بودن با آنها احساس یگانگی بیشتری می کند همانند کار بسیاری از طبقات نویسان است. از جمله ابو نعیم اصفهانی، گردآوردنده اثر ده جلدی *حلیة الاولیاء*، که زندگی نامه صوفیان را با ردیفی از صوفیان اصفهانی که با پدربزرگ او همدرس بوده‌اند به پایان می برد.[۴] مولانا با انتخاب شقیق بلخی و ابراهیم ادهم در کنار چهره های بسی شناخته شده تری چون جنید، بایزید، و معروف کرخی، که شخصیتی عمده در سلسله های نخستین صوفیه است، نشان می دهد که حتی در این سالهای پسین عمر و پس از چهل سال زندگی در آناتولی هنوز بلخ را وطن خود می داند.

از میان دو عارف بلخی در این زنجیره، ابراهیم ادهم اهمیت بسیار بیشتری برای او دارد. در واقع، پس از بایزید، این ابراهیم ادهم است که، بیش از همه صوفیان پیشین، مولانا را مجذوب خود کرده است. او نه تنها در جای جای *مثنوی* از ابراهیم ادهم یاد می کند بلکه دو داستان نیز در باره او می آورد. و درست مانند آنچه با بایزید کرده، اشارات او به ابراهیم ادهم نیز چندین برابر اشاراتی است که دیگر شاعران بزرگ ایرانی به او کرده اند.

اینکه مولانا به بایزید و ابن ادهم، دو صوفی متقدمی که هیچ اثر نگاشته ای از خود به جا نگذاشته اند، ارادتی خاص دارد نشان می دهد که وی مجذوب حکایت

زندگی آن دو بوده است، و تصویر پردازی او از زندگی این دو تن نیز بخشی از فرایند خلاق باز سازی شخصیت و بزرگداشت یاد و نام آنهاست. چهره ای که مولانا بر اساس حکایت های باقی مانده از زندگی آنان ترسیم می کند می تواند ما را در فهم معنای عارف کامل از نظر مولانا و تفاوت آن با تعریف های شناخته شده ای که تا آن زمان وجود داشته کمک کند. برای درک درست تصور مولانا از عارف آرمانی، باید به شیوه‌ای که او بایزید و ابن ادهم را در بافت حکایت های زندگی فردیشان معرفی می‌کند توجه ویژه کرد.

آوازه ابراهیم ادهم، یا "بودای بلخ"، بیشتر به خاطر تحولی است که در او رخ داد. او از امیران بلخ بود که روزی ردای پادشاهی را کنار گذاشت و پوستین چوپانی پوشید و زندگی فقیرانه ای را در عزلت و گمنامی آغاز کرد. حکایت های شنیدنی بسیاری در زندگی او هست که نشان می دهد او در ریاضت و خود نادیده انگاری تا کجا پیش رفت. هجویری در *کشف المحجوب* می گوید که چگونه ابراهیم ادهم زمانی که بر کشتی ای سوار بوده از آزارهایی که بر او می رفته لذت می برده است، و لذتش وقتی به اوج می رسد که یکی از همسفرانش به تحقیر بر او ادرار می کند.(۵)

در نوشته های مولانا نیز ریاضت و خویش انکاری ابراهیم ادهم بارها به تصویر آمده است. ولی مولانا علاوه بر این ها چند ویژگی دیگر را هم برای او برشمرده که معمولا به او نسبت نمی دهند. به عنوان نمونه می توان به داستان "سبب هجرت ابراهیم ادهم و ترک ملک خراسان" در دفتر چهارم *مثنوی* نگاه کرد. گرچه مولانا در همان نخستین بیت خواننده را به گزیدن سلطنت جاودان معنوی بر پادشاهی زودگذر دنیایی دعوت می کند ولی باقی ابیات این شعر ارتباط چندانی به ترک ثروت و خزیدن به کنج ریاضت ندارد. او در این شعر ابراهیم ادهم را در شکل پادشاهی تصویر می کند که نگاهبانان را برای این بر بام قصر گماشته که صدای آلات موسیقی شان را بشنود زیرا آن اصوات برای او چون کلام خداوند است:

مُلک برهم زن تو ادهم وار زود — تا بیابی همچو او مُلکِ خُلود
خفته بود آن شه شبانه بر سَریر — حارسان بر بام اندر داروگیر
قصدِ شه از حارسان، آن هم نبود — که کند زآن دفعِ دزدان و رنود
او همی دانست کآن کو عادل است — فارغ است از واقعَه، آمِن دل است
عدل باشد پاسبانِ کامها — نَه به شب چوبک‌زنان بر بامها
لیک بُد مقصودش از بانگِ رباب — همچو مشتاقان خیال آن خطاب
نالهٔ سُرنا و تهدیدِ دُهُل — چیزکی ماند بدان ناقورِ کُلّ
پس حکیمان گفته‌اند: این لحن‌ها — از دَوارِ چرخ بگرفتیم ما
بانگِ گردش های چرخ است اینکه خلق — می‌سرایندش به طُنبور و به حلق

مؤمنان گویند کآثارِ بهشت — نغز گردانید هر آواز زشت. . . .
پس غذای عاشقان آمد سَماع — که در او باشد خیال اجتماع

عشق به رقص سماع و شنیدن صدای خداوند از آلات موسیقی نکته برجسته ای در زندگی ابراهیم ادهم نیست. ولی شواهد دلمشغولی مولانا به سماع به راحتی در همه آثارش یافت می شود. نزدیک ترین ارتباطی که می توان در توصیف های قبلی در باره ابن ادهم یافت در روایت عطار از داستان تحول اوست که می گوید صدایی نامنتظر شنید و در پی صدا بر بام قصر رفت.[۶] روایت مولانا به احتمالی زیر تأثیر روایت عطار است، ولی در اغلب دیگر روایتها ابن ادهم به شکار آهو می رود و آهویی از زبان خدا با او سخن می گوید، و البته درهیچ کدام از این روایت ها اشاره ای به سماع نیست.

داستان دیگر ابن ادهم را می توان در دفتر دوم *مثنوی* خواند؛ داستانی که در نگاه اول پذیرفتنی تر از داستان اول به نظر می رسد. در این حکایت ابن ادهم از زبان کسی توصیف می شود که او را پس از تحول درونی و انتخاب زندگی درویشی اش دیده و از این همه تغییر شگفت زده شده است. البته هسته اصلی این داستان فقر و فاقه ابراهیم ادهم نیست بلکه کشف و شهودی است که در اثر این تحول به او ارزانی شده و او را قادر کرده ذهن این شخص را که تنگدستی امروز ابن ادهم را با ثروت دیروزش مقایسه می کند بخواند.

خَیره شد در شیخ و اندر دلق او — شکل دیگر گشته خُلق و خَلق او
کو رها کرد آن چنان مُلکِ شگرف — برگزید آن فقر بس باریک حرف
ترک کرد او ملکِ هفت اقلیم را — می زند بر دلق سوزن چون گدا
شیخ واقف گشتَ از اندیشه‌اش — شیخ چون شیر است و دلها بیشه‌اش
چون رجا و خوف در دلها روان — نیست مخفی بر وی اسرار جهان
دل نگه دارید ای بی حاصلان — در حضورِ حضرتِ صاحب‌دلان
پیش اهل تن ادب بر ظاهر است — که خدا زَ ایشان نهان را ساتِر است
پیش اهل دل ادب بر باطن است — ز آن که دلشان بر سرایر فاطِن است

(مولانا، مثنوی، تصحیح محمد استعلامی، دفتر ۲، ابیات ۳۱- ۳۲۲۴)

می توان ابتکار مولانا را در انتساب کشف وشهود عرفانی به ابراهیم ادهم نشانی از دلمشغولی ها و علایق خود او دانست، درست مانند آنچه در تأکید او بر سماع در داستان قبلی دیدیم.

بلندترین داستان مولانا درباره بایزید در دفتر چهارم *مثنوی* است. در این

حکایت، بایزید پیشگویی می کند که پس از مرگش شخصی به نام ابوالحسن خرقانی به دنیا خواهد آمد و از عارفان بزرگ خواهد شد، و شرح می دهد که این وحی الهی است که نسیمی خوشبو آن را به او رسانده است همچون نسیمی که بوی اویس قرنی را از یمن به پیامبر آورد و به او گفت که اویس بی آن که او را دیده باشد از پیروانش شده است. وجود این عناصر در این داستان نشانه ای از پیوند آن با دیگر نوشته هایی است که می گویند خرقانی مقام عرفانی خود را با ارتباطی اویس وار از بایزید گرفته بی آن که او را دیده باشد- خرقانی هرگز نمی توانسته شاگرد بایزید باشد چون پس از درگذشت بایزید به دنیا آمده است. در هر صورت، روایت مولانا با بقیه داستان ها متفاوت است زیرا بیش از آن که بر کرامات خرقانی در برقراری ارتباطی اویسی با بایزید تأکید کند به توانایی پیشگویی بایزید تکیه دارد و تنها در آخر حکایت اشاره‌ای به آن می کند. این معمولا مسألهٔ صوفیانی است که مشتاقند با یکی از قطب های صوفی ارتباط اویسی داشته باشند و از او برکت و الهام بگیرند و بر عهده طرف دریافت کننده این برکات و الهامات است که برای اثبات حرف خود گواه و دلیل بیاورد. اشتیاق فراوان مولانا در توصیف بایزید، و نه خرقانی، نشان می دهد او بیش از آن که به اثبات ارتباط اویسی میان خرقانی و بایزید علاقه مند باشد توانایی کشف و شهود در بایزید را ارج می گذارد و آن را به نیرومند ترین شکلی بیان می کند و تا آنجا پیش می‌رود که میان کشف و شهود بایزید و وحی پیامبر تفاوت عمده ای نمی بیند. مولانا در توصیف شهود بایزید می گوید:

لوحِ محفوظ است او را پیشوا — از چه محفوظ است؟ محفوظ از خطا
نه نَجوم است ونه رَمل است ونه خواب — وحیِ حق، واللهُ اَعلَم بِالصّواب
از پیِ روپوشِ عامه، در بیان — وحیِ دل گویند آن را صوفیان
وحیِ دل گیرش که منظرگاهِ اوست — چون خطا باشد چو دل آگاه اوست؟
مؤمنا! یَنظُر بِنورِالله شدی — از خطا و سهو ایمن آمدی

(مولانا، مثنوی، تصحیح محمد استعلامی، دفتر۴، ابیات ۵۶- ۱۸۵۲)

مولانا لوح محفوظ *قرآن* را منبع شهود بایزید می نامد؛ همان لوح آسمانی که منبع کتاب های آسمانی است، همان وحی حقی که بر پیامبران نازل شده. مولانا آن گاه می گوید که عبارت «وحی دل» را برای صوفیانی چون بایزید به کار می برند به این دلیل ساده که بتوانند از جدلی که در میان امّت رواج یافته پرهیز کنند. به ظاهر، این عبارت قابل قبول تر است زیرا دال بر امری می کند که مستقیماً از جانب خدا نرسیده. با این همه، هنوز می توان آن را واقعیت تلقی کرد زیرا، بنا بر حدیثی مقدّس،

دل همان جائی است که خدا خود را آشکار می کند. به سخن دیگر، وحی دل در واقع همان وحی حقّ است.

گرچه تنوع در حکایات نقل شده در سنت تذکره نویسی بایزید بیشتر از تنوع آن در سنّت تذکره نویسی ابن ادهم بود، امّا، تأکید مولانا بر عظمت کشف و شهودی که از خدا به او رسیده کم نظیر است. اگر در پی یافتن ویژگی های مشترک در حکایات مولانا در بارهٔ دو صوفی متقدم محبوب او باشیم همانا این تأکید غیرعادی او بر اهمیت و مزیت آنان در شنیدن کشف و شهود است. این روایات را در بخش ها و دفتر های گوناگون مثنوی می توان دید. این ویژگی های مشترک صرفا به این دلیل نیست که این داستان ها در جاهائی از مثنوی آمده اند که به مضامینی چون کشف و شهود تعلق دارد. واقعیت آن است که این مضامین چنان اهمیتی برای مولانا دارند که در آثارش حضوری همیشگی یافته اند. پی بردن به این که، در نوشته های مولوی- صرف نظر از بحث های او در بارهٔ عارفان متقدم- کشف و شهود از اهمیت خاصی برای او برخوردارند، چندان دشوار نیست. سخنانی که شاید روشن ترین اشارهٔ او به این مضمون باشد قول زیر در فصل ۳۱ *فیه ما فیه* است. در این گفته مولانا بر این باور خود بیشتر از هرجا تأکید می کند که شهود اولیاء، حتی اگر نامی دیگر به خود گیرد، همان وحی است که بر پیامبران نازل می شود:

> آنچ می گویند بعد از مصطفی و پیغامبران علیهم السّلام وحی بر دیگران منزل نشود، چرا نشود شود الّا آن را وحی نخوانند معنی آن باشد که می گوید المؤمِنُ یَنظُرُ بِنورِالله. چون به نور خدا نظر می کند همه را ببیند اول را و آخر را، غایب را و حاضر را، زیرا از نور خدا چیزی چون پوشیده باشد و اگر پوشیده باشد آن نور خدا نباشد. پس معنی وحی هست اگر چه آن را وحی نخوانند. (مولانا جلال الدین، *فیه ما فیه*، همان، ص ۱۲۸)

به این صورت، مولانا از پیامبر نقل می کند که: «مؤمن به نور الهی تواند دید» سخنی که صوفیان در اثبات کشف و پیشگوئی بر زبان می آورند. مولانا در بارهٔ اقتدار خاتم الانبیاء مسلمانان به صراحت چنین استدلال می کند که هنگامی که عامل بصیرت نور الهی است،همان نوری که هیچ چیز از آن پنهان نمیماند، بین شکل ها و سطوح گوناگون شهود تفاوت اساسی وجود ندارد. اغلب نویسندگان صوفی از بیان چنین باوری اکراه دارند. بر پایهٔ چنین اکراه محتاطانه ای است که واژه های مختلفی برای بیان شهود الهام اولیاء ووحی پیامران به کار برده می شود تا بتوان بر اهمیت الهامی که از پیامبران گرفته تأکید کرد.درحالیکه گفتهٔ مولانا از آن چه هست قاطعانه تر نمی توانست باشد.

توضیح بیشتر در باره این که چرا مقولهٔ کشف و شهود مولانا را چنین به خود جلب کرده، می توان در دفتر سوّم *مثنوی* یافت، آنجا که او *مثنوی* را با قرآن مقایسه می کند و خود را با این پند سنائی تسلی می دهد که از خرده گیران به *مثنوی* نباید آزرده خاطر شود چه حتّی قرآن را نیز برخی کسان به تمسخر گرفته بوده اند. در جای دیگر به بحث در بارهٔ این بخش به تفصیل پرداخته ام. در این جا بی فایده نیست که بریکی از شش قطعه این «بخش» تأکید کنم که در آن مولانا استدلال می کند که وحی هم میتواند به ولی همانند پیامبر برسد. این قطعه در قالب تفسیری بر یکی از آیات قرآن است که «ای کوه ها و پرندگان این ستایش را تکرار کنید.» (سوره ۳۴، آیه ۱۰) این آیه معرف دستور خدا به کوه ها و پرندگان است که زبور داوود، یکی از چهار کتاب مقدس الهی را هم آوا با او تکرار کنند.

روی داوود از فَرَش تابان شده — کوه‌ها اندر پی‌اش نالان شده
کوه با داوود گشته همرهی — هر دو مطرب، مست در عشق شهی
«یاجِ بالُ اَوّبی» امر آمده — هر دو هم آواز و هم پرده شده
گفت: «داوودا! تو هجرت دیده‌ای — بهرمن از همدمان بُبریده‌ای
ای غریبِ فردِ بی‌مونس شده! — آتش شوق از دلت شعله زده
مطربان خواهی و قوّال و ندیم — کوهها را پیشت آرد آن قدیم
مطرب و قوّال و سرنایی کند — کُه به پیشت بادپیمایی کند»
تا بدانی: ناله چون کُه را رواست — بی لب و دندان وَلی را ناله‌هاست
نغمهٔ اجزایِ آن صافی جسد — هر دمی در گوش حِسّش می‌رسد
همنشینان نشنوند، او بشنود — ای خنک جان کو به غیبش بگرود
بنگرد درنفس خود صد گفت و گو — همنشینِ او نَبُرده هیچ بو

(مولانا، *مثنوی*، تصحیح محمد استعلامی، دفتر ۳، ابیات ۴۲۸۱- ۴۲۷۱)

مولانا این آیهٔ قرآنی را تائیدی می داند بر این که پیامبران تنها کسانی نیستند که وحی را می شنوند. اگر پرندگان و کوه ها این وحی را بشنوند، اولیاء نیز به یقین آن را خواهند شنید. بنابراین، تصادفی نیست که بلافاصله پس از این تفسیر، وی تعرّض به منتقد *مثنوی* اش را با متهم کردن او به خرده گیری از قرآن ادامه می دهد که این خود برابر دانستن این دو است.

ای سگِ طاعن! تو عوعو می‌کنی — طعنِ قرآن را برون شو می‌کنی

(مولانا، *مثنوی*، تصحیح محمد استعلامی، دفتر۳، بیت ۴۲۸۵)

این قطعه با دوبیتی های زیر پایان می پذیرد:

نَک منم یَنبوع آن آب حیات — تا رَهانم عاشقان را از ممات
گر چنان گند آزتان ننگیختی — جرعه‌یی بر گورتان حق ریختی
نه، بگیرم گفت و پند آن حکیم — دل نگردانم به هر طعنی سقیم

(مولانا، مثنوی، تصحیح محمد استعلامی، دفتر۳، ابیات ۹۴- ۴۲۹۲)

این توضیح بی فایده نیست که مولوی واژهٔ قرآنی «ینبوع» را برای چشمه به کار می برد که در سورهٔ (۱۷، آیه ۹۰) آمده است «و می گویند که ما به تو ایمان نخواهیم آورد مگراینکه چشمه را برای ما از زیر زمین ظاهر کنی.» استفاده واژه «ینبوع» از اینرو کاملاً بجاست که گفته می شود آنان که از باور کردن سخنان پیامبر سر باز می زنند طالب آن اند که او بصورت معجزه آسا چشمه ای را از زیر زمین ظاهر کند. مولانا خود را چون "ینبوع" یا چشمه ای معجزآسا می بیند که نه تنها آب حیات از آن سرازیر می شود بلکه نشانه آن نیز هست که مثنویش همطراز با وحی است.

تشریح این تشریح این دیدگاه از سوی مولانا را باید کاری متهورانه شمرد. امّا، به هیچ روی در میان صوفیان متقدم تر دیدگاهی افراطی یا غیرعادی پنداشته نمی شد. در واقع، قدیمی ترین نوشته های صوفیان در این مورد که به قرن نهم هجری و ابوسعید خرّاز باز می گردد به نظر برخی صوفیان اشاره می کنند که الهام نازل شده بر یک صوفی را والا تر از آنی میدانند که بر پیامبران نازل شود، چه آن نه به واسطهٔ جبرئیل بلکه به گونه ای مستقیم روی داده است.[۷] در زمان مولانا، امّا، نظری مخالف رواج یافته بود گرچه حتی غزّالی بالنسبه محتاط نیز به گونه ای به این اختلاف می پردازد که گوئی مسئله ای لغوی و معنا شناختی بیش نیست.[۸]

فشردهٔ سخن آن که در میان همهٔ اشاره های مثنوی به حکایاتی که دربارهٔ عارفان پیشین است، اشاره به بایزید از اشاره به دیگران بسی فزون تر است. آشکارا، بایزید عارفی است که مولانا در میان عارفان متقدم، خود را به او نزدیک تر می بیند. بیهوده نیست که هربار مولانا از تصوف کامل سخن می گوید همواره از بایزید نام می برد. با توجه به تمایل خود مولانا به تصوف سرمستانهٔ الهی چنین علاقه ای به بایزید نباید شگفتی انگیز باشد. ابن ادهم، صوفی خویش انکار، امّا، در نظر مولانا چنین جائی نداشت. سوای این که هر دو از اهالی بلخ بودند، دلائل دیگری می توان آورد که علاقهٔ خاص مولانا را به ابن ادهم توجیه کند. افزون براین، هنگامی که توصیف های او را از ابن ادهم به دقت بررسی کنیم، خواهیم دید که او کمتر از تذکره نویسان پیشین دلمشغول خویش انکاری او بوده و او را در مقایسه ای مبتکرانه توانا به کشف و شهود

می داند. بحث دربارهٔ این ویژگی در توصیف های مولانا از بایزید هم برجسته است و هم در سراسر نوشته های او مشهود. دقیق تر بگوئیم، مولانا الهامی را که بر کامل ترین صوفی نازل می شود با وحی مُنزَل بر پیامبران برابر می بیند. و از آن جا که مدعی است خود نیز در این طراز از الهام گیرندگان قرار دارد، روشن است که چرا هنگام توصیف بایزید، و دیگر صوفیان هم طراز او، بر چنین ویژگی تأکید می کند.

چنین ملاحظاتی می توانند پاسخ گوی این پرسش شوند که چرا سرگذشت نامه های مولانا حاوی روایات بسیار در تأئید این بینش مهم اوست؟ این سرگذشت نامه ها اغلب وی را در حال بلند خواندن *مثنوی* وصف کرده اند، همان هنگام که مرید و منشی اش، حُسام الدین، به کتابت مشغول است. به یقین از سر تصادف نیست که در یکی از روایات مهم ترین حکایت در بارهٔ او، نخستین دیدارش با شمس، مولوی از این پرسش شمس منقلب می شود که «محمد والاتر است یا بایزید؟» پرسشی که در نظر هرکسی، با دانشی اندک ازاسلام، پاسخی بس ساده دارد، سبب می شود که مولانا احساس کند "هفت آسمان از همدیگر جدا شد و بر زمین فرو ریخت و آتش عظیم از باطن من به جمجمه دماغ زد و از آنجا دیدم که دودی تا ساق عرش برآمده." (*مناقب العارفین*، ج ۲، ص ۶۱۹)

شاید مشهورترین صفتی که ایرانیان به مولانا نسبت می دهند در این باور عامیانه باشد که «*مثنوی* مولوی *قرآن* فارسی است.» چه بسا نخستین کسی که به چنین قیاسی دست زده خود مولانا باشد که از نظر مریدان و سرگذشت نامه‌نویسانش نیز پنهان نمانده زیرا روایاتی که این نظر را به او نسبت می دهند اندک نیستند. یکی از این روایت ها شامل داستانی است که در *مناقب العارفین* افلاکی آمده:

همچنان منقول است که روزی حضرت سلطان ولد فرمود که از یاران یکی به حضرت پدرم شکایتی کرد که دانشمندان با من بحث کردند که مثنوی را قرآن چرا می گویند؟ من بنده گفتم که تفسیر قرآن است. همانا که پدرم لحظه ای خاموش کرده فرمود که ای سگ، چرا نباشد؟ ای خر، چرا نباشد؟ ای غر خواهر، چرا نباشد؟ همانا که در ظروف حروف انبیاء و اولیاء جز انوار اسرار الهی مدرّج نیست و کلام الله از دل پاک ایشان رُسته بر جویبار زبان ایشان روان شده است. (شمس الدین احمد افلاکی، *مناقب العارفین*، ج ۱، ص ۲۹۱)

بر این اساس است که نباید مشهورترین ابیاتی که دربارهٔ *مثنوی* نوشته شده است را تنها مدحی مبالغه آمیز در بارهٔ مولوی دانست.

مثنـــوی مـــعنـــــوی مـــولـــــوی　　*قـــرآن* اسـت در زبان پهـلوی
من چه گویم وصف آن عالیجناب　　نیست پیغمبر ولی دارد کتاب

پانوشت‌ها:

۱. نیز ن. ک. به:

F. D. Lewis, *Rumi: Past and Present, East and West*, Oxford, 2000, pp 434-439.

۲. نیز ن. ک. به:

J. Mojaddedi, "Getting drunk with Abu Yazid or staying sober with Junayd: the creation of popular typology of Sufism," *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, 66/1 (2003), pp 1-13 (reprinted in L. Ridgeon, ed., *Sufism: Critical Concepts*, London, 2008).

۳. نیز ن. ک. به:

J. Mojaddedi, *The Biographical Tradition in Sufism: The Sufi Tabaqat Genre from al-Sulami to Jami*, London,2001, Chapter 6, esp. pp 172-176.

۴. *همانجا*، صص ۸۱-۱۷۷, ۴۴-۴۲.

۵. ن. ک. به:علی هجویری، *کشف المحجوب* ، تصحیح والنتین ژوکفسکی ، تهران ۱۳۷۱.

۶.فریدالدین عطار، *تذکرة الاولیاء*، تصحیح محمد استعلامی، تهران، ۱۳۷۸.

۷. نیز ن. ک. به: *الخرّاز، کتاب الکشف والبیان، رسائل الخرّاز*، م. ق. السامرائی ، بغداد، ۱۹۶۷، صص ۳۷-۳۱.

۸. این تفاوت ها را در طبقات علم غزّالی می توان دید که در مسیری منطقی به الهام می رسد امّا ناگهان به جهشی به وحی معطوف می شود . ن. ک. به: الغزّالی، *احیاء علوم الدین*، مصحح، ض. العراقی، آلپ، ۱۹۹۸، ج. ۱، ص ۱۵۸.

حسن لاهوتی*

شرح‌های هندیان بر مثنوی مولانای ایرانیان

گرچه زادگاه مولانا جلال‌الدین محمد شهر وخش از بلادِ بلخِ خراسان بود، اما دست سرنوشت مثنوی معنوی، شاهکار آموزشی عرفانی، او را در شهر قونیه در آناطولی قدیم و ترکیه امروز به دنیا آورد و از آنجا تا نزدیکی‌های خراسان آن روزگار، باز فرستاد تا در دیار هندوستان منبع الهام پیران صوفی فارسی‌گوی هند قرار گیرد. آنان مثنوی را به شاگردان و مریدان خود آموزش می‌دادند و آنها را به خواندن مثنوی تشویق می‌کردند. این پیران صوفی شرح‌هایی هم بر مثنوی نگاشتند تا راه فهم دشواری‌های مثنوی را بر مسلمانان فارسی دوست شبه قاره هند آسان سازند و البته طبیعی ست که تلاش آنان مشکلات تازه‌ای نیز برای مثنوی‌خوانان هند به وجود آورد. کیش عشق و ادب‌های روحانی که مولانا که در لباس مثال‌های مثنوی به خوانندگان سخنان خود می‌آموزد- و از آن جمله چندین داستان لطیف که با هند پیوند دارد، مانند داستان بازرگان و طوطی، در دفتر اول مثنوی که هند را سرزمین پاک پیران پارسا و راهنمایان راه آزادی و آزادگی معرفی می‌کند – چنان در دل و جان آموزگاران صوفی هند خانه کرد که آنان مریدان خود را به خواندن مثنوی تشویق می‌کردند و چون انجمن می‌ساختند مثنوی بر ایشان می‌خواندند و چه بسیار که خود نیز به شرح و بیان سخنان جانبخش مثنوی برای آنان می‌پرداختند.

افزون‌تر آن که مثنوی را، مثنوی‌خوانان خوش‌آوا در انجمن‌های مثنوی‌خوانی به نغمات دل‌نواز سازهای خوش‌نوا و به لحن موسیقی روحانی همراه می‌کردند و

* محقق، منتقد ادبی و مترجم

با رقص خوش شیوهٔ عارفانه به هم می‌آمیختند و دل از مسلمانان فارسی‌پسند و عرفان‌اندیش هند می‌ربودند و آنان را به حلقهٔ درس مثنوی می‌کشاندند تا معانی سخن‌های پاک آفریدگار را از زبان افسون‌ساز مولانا به فارسی بشنوند و فارسی گفتن بیاموزند که از عربی و هندی و اردو به مذاقشان بسی شیرین‌تر می‌آمد. بدین شیوه بود که "آنان از اندیشه‌های خدایی و سخن‌های اخلاقی مولانا جلال‌الدین الهام می‌گرفتند و کیش عشق و آئین مهرورزی را می‌ستودند."[۱] افزون بر این، اشعار عارفانه مولانا راه را برای انتقال اندیشه‌های حکمت‌آمیز محیی‌الدین ابن عربی به حوزه تصوف هند هموارکرد. گفتنی آن که شارحان هندی – مانند شارحان ترک که در این مقاله سخن ایشان در میان نیست – هریک تصویری سازگار با شیوهٔ اندیشهٔ خود از مولانا ترسیم می‌کنند. یکی او را سنی پاک‌دین می‌بیند و یکی شیعهٔ راستین؛ یکی او را از اولیای صاحب کرامات می‌شمارد که هر روز کاری خارق عادت و طبیعت از او سر می‌زند و یکی هم او را شارح مکتب شیخ اکبر ابن عربی می‌شمارد.

در این مقاله به اجمال دربارهٔ چهار تن از مشهورترین شارحان هندی مثنوی سخن می‌گوئیم تا با گوشه‌ای از شیوه کارشان آشنا شویم و میزان اعتبار سخنان‌شان را بر رسیم.

۱ - عبداللطیف عباسی گجراتی (ف ۱۰۸۴ / ۱۶۳۹) دانشمندی بود صوفی که مریدان خود را در گوشهٔ خانقاهی، مکتبی یا مدرسه‌ای در گجرات مثنوی می‌آموخت و از قرار معلوم به نسخه‌های دیگری هم که از مثنوی نوشته شده بود، دسترسی داشت و به آنها هم مراجعه می‌کرد. ارادتش به مولانا جلال‌الدین محمد سبب می‌شد نسخه‌ای از مثنوی تهیه کند که مثنوی‌پژوهان را از مراجعه به دیگر نسخه‌های مختلف مثنوی بی‌نیاز سازد. شیخ عبداللطیف گویا گمان می‌کرد که سبب افزونی و کاستی شماره ابیات هر یک از نسخه‌های مثنوی آن است که کاتبان – خواه از روی سهو و خواه از سر عمد – برخی ابیات را حذف کرده‌اند و از این است که همه ابیات مثنوی در همهٔ نسخه‌های مثنوی نیست. از این روی نسخه‌ای از مثنوی فراهم می‌آورد که همهٔ ابیات هشتاد نسخهٔ مثنوی را در بر داشت. به عبارت دیگر، عبداللطیف عباسی نسخه‌ای از مثنوی نوشت که هرچه در نسخه‌های قبل از آن یافت نشود در آن نسخه یافت شود. او این کتاب مثنوی را نسخهٔ *ناسخه مثنوی سقیمه* نامید که تحریرش به سال ۱۰۳۲ هجری قمری / ۱۶۲۲-۱۶۲۳ میلادی به پایان رسید. گرچه نیکلسون شارح و مصحح بزرگوار مثنوی آن را نسخه‌ای اعتماد کردنی نمی‌داند، بسیاری از شارحان هندوستان به آن مراجعه می‌کرده‌اند. شارحان هندی مثنوی نیز مانند شیخ عبداللطیف به الحاقات و تصرفات کاتبان مثنوی عنایتی نداشته‌اند. کمتر اتفاق می‌افتد که یکی از آنان قرائتی را بر قرائتی دیگر ترجیح دهد یا آشکار بگوید که این بیت،

نارساست، بی‌معنی‌ست و به شیوهٔ سخن مولانا مانند نیست.

عبداللطیف عباسی در گوشهٔ گجرات هند، پس از این کار عجیب به فکر افتاد دست به کاری دیگر زند که غصه مثنوی‌آموزان هند سرآید و آنان از زحمت آموزگار بی‌نیاز شوند یا دست کم ابیات مثنوی را آسان بفهمند. چاره را در آن دید که بیت‌های مشکل مثنوی را شرح دهد. وقتی شرح عبداللطیف بر مثنوی، یعنی *لطائف المثنوی من حقائق المثنوی*،[۲] را ورق می‌زنیم می‌بینیم که مهمترین دشواری از دیدگاه او عبارت‌های عربی مثنوی ست. شاید او نخستین فردی باشد که دیباچه‌های عربی مثنوی را به زبان فارسی برگردانده است. عبداللطیف عباسی در هرجای مثنوی که اشاره به آیه‌ای از قرآن و یا حدیثی از پیغمبر می‌بیند پس از نوشتن صورت کامل عربی آن، ترجمه فارسی‌اش را می‌آورد. گاهی اتفاق می‌افتد که در صفحات شرح او جز بیت‌های مثنوی و آیه‌های قرآن مطلبی دیگر دیده نمی‌شود. مثلا، در یک صفحه، پنج آیه از قرآن را شاهد آورده است بر چهار بیت از مثنوی و یک عنوان الحاقی که آنها را از میان پانصد بیت مثنوی انتخاب کرده است.[۳] گویی که در آن پانصد بیت هیچ مشکل دیگری وجود ندارد. به همین دلیل است که در مقدمهٔ خود آشکار می‌گوید به استدعای «جمعی از اخوان‌الصفا و خلان‌الوفا» کتابی فراهم آورده است مشتمل بر ترجمهٔ فارسی همهٔ آیت‌های قرآن و حدیث‌های پیغمبر که در مثنوی آمده است.[۴]

حقیقت آن است که عبداللطیف، شرح خود بر مثنوی را بر اساس مطالبی می‌نویسد که ابتدا در حاشیهٔ نسخهٔ ناسخه مثنوی نوشته بود و بنابراین جای شگفت نیست که ابیات الحاقی و تصرفات کاتبان را نیز در ردیف سخنان جلال‌الدین محمد با کلام خدا و سخن پیغمبر سازگاری بخشیده باشد. در شرح عبداللطیف بر مثنوی، *لطائف المعنوی من حقائق المثنوی*، غیر از قرآن و حدیث، سخن‌های دیگر هم از این و از آن و از اینجا و آنجا هست که گفت‌وگویش نیاز به مقاله‌ای جداگانه دارد.

شیخ عبداللطیف، افزون بر دفتری که جداگانه از لغات دشوار مثنوی گرد آورده است، بازهم در شرح خود، از بیان معنی لغت دست بر نمی‌دارد. با اینهمه، سومین اثر او یعنی *لطائف اللغات*،[۵] بیش از نسخه ناسخه و لطائف معنوی برای شارحان بعد از او سودمند افتاده است. عباسی این فرهنگ را حاصل دوازده سال پژوهش در مثنوی، «تلمذ و تتبع... و سماع ثقات،»[۶] می‌خواند و می‌نویسد که برای نوشتنش دست کم به هفت فرهنگ عربی و فارسی مراجعه کرده است: *قاموس صراح*؛ *کنزاللغات*؛ *فرهنگ جهانگیری*؛ *کشف اللغات* تالیف شیخ عبدالرحیم سور بهاری؛ *مدارالافاضل* تالیف شیخ الله داد سرهندی؛ *مؤید الفضلا* تالیف شیخ لاد دهلوی؛ *شرح اصطلاحات صوفیه* تالیف شیخ بن عطار و شیخ عبدالرزاق کاشی و «فرهنگ‌های متفرقه مثنوی که بعضی ارباب طلب در خور جهد و قیاس جمع نموده‌اند».[۷] دامنهٔ کار عباسی در *لطائف‌اللغات* فراتر

از فرهنگ لغات مثنوی است، و به گمان من، عباسی را باید لغت‌دان و لغت‌شناس خواند؛ او همهٔ لغت‌های عربی، فارسی، ترکی، و سریانی مثنوی را از یکدیگر متمایز می‌سازد و برای هر کلمه چند معادل ارائه می‌دهد که گاهی اسباب سر درگمی پژوهندگان کم‌دانش‌تر مثنوی را فراهم می‌سازد. در واقع، وی با این کار اختیار را به دست خوانندگان مثنوی یا به قول خودش "متفحصان مطالب علیه مثنوی" می‌دهد تا از میان چندین معنی که او برای کلمه‌ای خاص از روی "فرهنگ‌های مختلفه و کتب متعدده" نوشته است هر معنی را "که به قرینه مقام و مقتضی کلام، مقصود و مطلوب باشد از آن جمله اخذ نمایند."[۸]

۲ – محمد رضا لاهوری (ف ۱۰۹۸ / ۱۶۹۸-۱۶۸۶) در مولتان به دنیا آمد، و از صوفیان شیعه مذهب هند است که در سده یازدهم/ هفدهم می‌زیست. او شرح خود بر مثنوی را در همان سالی به پایان آورد – اواخر سال ۱۰۸۴ / ۱۶۷۳ – که شیخ عبداللطیف عباسی از دنیا رفت. محمد رضا لاهوری از باب ارادت به امام هشتم شیعیان، علی بن موسی الرضا(ع)، کتاب خود را مکاشفات رضوی نامید.۹ او نیز تنها به بیان ابیاتی از مثنوی می‌پردازد که خود آنها را دشوار تشخیص می‌دهد. به هر حال، در چندین جا بر عبداللطیف عباسی خرده می‌گیرد و گاهی نیز ابیات الحاقی نسخهٔ ناسخه را می‌شناسد. مثلاً، وقتی در دفتر دوم، به این بیت می‌رسد: «سال شصت آمد که در شستت کند/ راه دریا گیر تا یابی رشد،» می‌نویسد:» ... ابیاتی که می‌بینی غیر نسخه مثنوی که عبداللطیف جمع کرده در نسخه‌های معتبر دیگر یافته نمی‌شود و الحق اگر نباشد خوب‌تر است.».[۱۰] در بیتی دیگر(مثنوی، دفتر سوم، ۱۵۴) : در زمان، او یک به یک را زآن گروه/می‌درانید و نبودش زآن شکوه،» بر *لطائف اللغات* عباسی ایراد می‌گیرد و می‌نویسد: «شیخ عبداللطیف اینجا شکوه را به معنی هیبت نوشته، اما به معنی اصلی اگر وا گذاریم، بهتر باشد؛ یعنی دریدن آن گروه را عظمتی و شکوهی در نظر فیل نبود.»[۱۱] امّا، مراد مولانا آن است که فیل، بی‌ترس و بیم، «خورندگان پیل بچه» را یک به یک از هم می‌درید .[۱۲] مهمترین مشخصه‌ای که *مکاشفات رضوی* را از دیگر شرح‌های هندیان متمایز می‌سازد، رنگ شیعی آن است. محمد رضا لاهوری تا می‌تواند می‌کوشد اساس سخنان مولانا را بر حدیث‌ها و روایت‌های شیعیان استوار سازد و از این جهت مانند شارح دانشمند ترک عبدالباقی گلپینارلی (۱۲۸۷-۱۳۵۱ خورشیدی/ ۱۹۰۰- ۱۹۸۲ میلادی) ست که شرح او بر مثنوی نیز حال و هوای کامل شیعی دارد.[۱۳]

محمد رضا لاهوری، چنان که از شرح او بر می‌آید، مولانا را پیرو یا شارح اندیشه‌های ابن عربی نمی‌داند. به همین سبب، وقتی به سخن ابن عربی استناد می‌کند که آن را موافق مذهب خود ببیند. نام ابن عربی در شرح او بیش از سه بار نیامده است

که یکی از آنها اختصاص دارد به نقل جمله‌ای از *فتوحات‌المکیه*، باب ۳۶۶، در کنار سخنی از علاءالدوله سمنانی، که شارح لاهوری آنها را تفصیل همراه ترجمهٔ فارسی هریک آورده است تا نشان دهدکه «شیخ محیی‌الدین بن عربی امام محمد مهدی علیه السلام را خاتم ولایت محمدی می‌داند و تا وقت ظهور آن حضرت، نایب او را در هر دوری از ادوار فلکی موجود می‌داند که به نیابت او کار می‌کند»[۱۴] و بنا براین، منظور مولانا در ابیات زیر نایب حضرت مهدی(ع) امام دوازدهم شیعیان است:

پس به هر دوری ولیی قائم است — تا قیامت آزمایش دائم است
هر که را خوی نکو باشد برست — هر کسی کو شیشه دل باشد شکست
پس امام حیّ قائم آن ولی‌ست — خواه از نسل عمَر، خواه از علی‌ست
مهدی وهادی وی است، ای راه‌جو — هم نهان و هم نشسته پیش رو[۱۵]

منظور مولانا در ابیات بالا وجود ولی و قطب زمان است و همچنان که جلال‌الدین همایی می‌نویسد: «مقصود مولوی مهدی موعود منتظَر نیست که به عقیدهٔ شیعه و سنی باید از نسل علی باشد – چنان که شیخ محیی‌الدین در مؤلفات خود به شرح نوشته است. بلکه مرادش ولی امر و قطب زمان است.»[۱۶] سید جعفر شهیدی نیز می‌نویسد: «ولی یا قطب یا امام در اصطلاح صوفیان به معنی امام یا حجت که در علم کلام شیعه شناسانده شده، نیست.»[۱۷] شارح لاهوری مثنوی از یاد این نکته نیز غافل نمی‌نماند که از نگاه «اکابر اهل سنت و جماعت» منظور مولانا نایب پیغمبر است. با این حال ولی محمد اکبرآبادی به سبب اشارت‌های شیعی مکاشفات رضوی سخت محمد رضا لاهوری را به باد تحقیر می‌گیرد و به زشتی یاد می‌کند.

۳ - خواجه ایّوب لاهوری، از صوفیان پاک اعتقاد هند است و از زندگانیش جز این نمی‌دانیم که در سده دوازدهم/هیجدهم می‌زیسته است و شرح خود بر مثنوی به نام *اسرارالغیوب* [۱۸] را در سال ۱۱۲۰/ ۱۷۰۸ به پایان آورده است. چاپ سنگی *اسرارالغیوب* صد و شصت و هشت سال بعد از این تاریخ، در سال۱۲۹۳ / ۱۸۷۶ در شهر بمبئی هند انجام گرفت. استاد شادروان، بدیع‌الزمان فروزانفر در مقدمهٔ خود بر شرح دفتر اول مثنوی، خواجه ایوب را صوفی «هوشمند و نکته‌دان» خوانده، شرح او را ستوده اما از آن استفاده نکرده است.[۱۹] شرح خواجه ایوب نخست در سال ۱۲۹۳ / ۱۸۷۶ در شهر بمبئی به چاپ سنگی انتشار یافت. خواجه ایوب ۱۱۵۱۲ بیت از مثنوی را دارای نکات مبهم می‌یابد؛ ۲۲۲۶ لغت را بسی دشوار می‌بیند و آیات و احادیث عربی فراوانی را شاهد می‌آورد تا معنی ابیات فارسی مثنوی را روشن سازد. وی در پنج جا ضروری می‌بیند که برای توضیح سخن مولانا از نظرات ابن عربی بهره

گیرد: دفتر اول، ۲۷۲ و ۵۲۳ ؛ دفتر دوم ۱۸، ۱۱۲۲ و۲۶۰۱.[۲۰] با این حال با شارح پیش از خود، محمد رضا لاهوری، بدان سبب به مخالفت برمی‌خیزد که بیت ۸۱۵ دفتر دوم مثنوی را با سخن ابن عربی موافق دیده است.[۲۱] افزون‌تر آن که، در دفتر اول مثنوی، بیت ۱۱۱۰، آنجا که شیخ عبداللطیف عباسی واژه عربی «عذاب» را از زبان ابن عربی مأخوذ از «عذوبت» می‌گوید، خواجه ایوب زبان به اعتراض می‌گشاید که «این معنی بر طبق مذاق ارباب اذواق راست می‌آید... معنی عذوبت در عذاب ثابت نمودن در غایت غموض است.»[۲۲]

او نه تنها عبداللطیف عباسی (ف. ۱۰۸۴ / ۱۶۳۹) و محمد رضا لاهوری (ف. ۱۰۹۸ / ۱۶۸۶)، را سزاوار انتقاد می‌بیند بلکه دیگر پیشینیان خود مانند خواجه کمال‌الدین خوارزمی(ف. ۸۴۰ / ۱۴۳۷)، و میرمحمد نورالله احراری (ف. ۱۰۷۳ / ۱۶۶۲-۶۳) را نیز از اعتراض‌های خود بی‌نصیب نمی‌گذارد.

این صوفی صاف دل لاهوری هنگام شرح بیت آغازین مثنوی، ابیات متعددی از نی نامه جامی را نقل می‌کند و سخنان شارحان دیگر را نیز دربارهٔ «نی» مثنوی باز می‌گوید تا نتیجه بگیرد که چون مولانا به زبان تمثیل سخن می‌گوید مراد وی از «نی» در بیت اول مثنوی، نی ظاهری ست و»نظر به داب حضرت مولانا، انسب و احسن توجیهاتی‌ست که شرّاح در تفسیر معنی نی نموده؛ چه داب حضرت مولاناست که کلام حقایق نظام خود را بر سبیل تمهید و تمثیل به ذکر قصص و حکایات مجاز آغاز کنند و از مجاز به حقیقت که مقصود اصلی ست انتقال فرمایند. بلکه قطع نظر از انتقال، در عین ذکر مجاز نظر بر حقیقت دارند و الفاظی که ملایم ممثِّل و ممثَّل نیز هست، ایراد نمایند.»[۲۳]

خواجه ایوب با آن که پیرو مکتب فقهی شافعی ست و مخالف استشهادات شیعی محمدرضا لاهوری (از جمله در دفتر پنجم، بیت ۲۰۳۷) شعائر شیعی را گرامی می‌دارد و خود از امامان شیعه مانند امام حسن (ع)، امام حسین (ع)، و امام جعفر صادق (ع) روایت نقل می‌کند.[۲۴] آشکارا، در دفتر اول مثنوی، ذیل بیت ۳۴۰۰، حدیثی نبوی را می‌نویسد که روی سخن با حضرت فاطمه (ع) دارد.[۲۵] نیز، دست‌کم در چهار جای مثنوی، سخنان امام اول شیعیان، علی(ع) را شاهد می‌آورد: دفتر اول، ابیات ۹۰۸، ۴۷۴؛ دفتر چهارم، ۵۴۶؛ و بیتی الحاقی که در چاپ‌های معتبر و اعتمادبرانگیز مثنوی، مانند مثنوی تصحیح نیکلسون وجود ندارد. جالب توجه آن که وقتی محمد رضا، شارح لاهوری مثنوی ، برای بیان معنای نهفته در دل سخن مولانا معجزه‌ای را نقل می‌کند که می‌گویند برای حضرت علی بن ابی طالب به وقوع پیوسته است، خواجه ایوب صوفی زبان به اعتراض نمی‌گشاید و می‌پذیرد که آفتاب از راه خود بازگشته باشد تا حضرت نماز عصر را پیش از غروب آفتاب بگزارد. افزون بر این، خود

خواجه، برای بیان مفهوم بیتی دیگر از مثنوی، داستان مفصلی به طول یک صفحه را با کمال اعتقاد از *مناقب‌العارفین* افلاکی نقل می‌کند به این مضمون که خداوند هفتاد هزار راز را به پیغمبر سپرد و او نیز نزدیک به ده هزار از آنها را به سینه علی سپرد و علی به صحرا می‌رفت، سر در چاه می‌کرد، آه می‌کشید و می‌گفت: «لو کشف‌الغطاءُ ما ازددت یقینا» یعنی اگر پرده از دیدگانم بر می‌گرفتند، بر یقین من نمی‌افزود. او بقیه داستان افلاکی را نیز نقل می‌کند:

> روزی حضرت رسالت پناه، صلی‌الله علیه و سلم، به سر وقت اخوان صفا و یاران وفا رسید و آن اسرار انوار که از عالمیان پوشیده بود از ایشان شنید و فرمود که این اسرار به شما گفت و اطلاع شما از کجاست؟ گفتند آن که به ناگفتن و نهفتن اشارت کرده بود، بی‌واسطه ملک مقرب و نبی مرسل به ما گفت. حیرت حضرت رسول صلی‌الله علیه وسلم در قربت و قبول ایشان یکی در هزار شد و تواجد می‌نمود. و للهِ الحمد و المنه که حق تعالی ما را بر اسراری اطلاع بخشیده است که همه اخوان صفا در حیرت و حسرت آنند.[۲۶]

خواجه ایوب، آنگاه اظهار عقیده می‌کند که سخنان بالا روشنگر آن بیت مثنوی‌ست که مولانا در دفتر اول، ۱۷۳۳ می‌گوید:[۲۷] «آن دمی‌کز آدمش کردم نهان/ با تو گویم ای تو اسرار جهان.» جالب توجه آن که مولانا همین سخن علی را در *فیه ما فیه* خود معنی کرده است. او می‌گوید منظور از این سخن آن است که «چون قالب را بر گیرند و قیامت ظاهر شود، یقین من زیادت نگردد.»[۲۸] اکنون روشن می‌شود که شارحان هندی برای گشودن دشواری‌ها و ابهام‌های مثنوی به همه کس متوسل می‌شده‌اند جز به خود مولانا؛ بگذریم از این که در آن روزگاران، آنان به همهٔ آثار مولانا دسترسی نداشته‌اند یا از بن بی‌خبر بوده‌اند که مولانا را آثار منثور هم هست. این است که امروز باید آثار این شارحان را با دیدهٔ احتیاط بنگریم.

کمتر اتفاق می‌افتد پیشینان خواجه ایوب برای بیان معنی ابیات مثنوی به داستان‌هایی متوسل شوند که افلاکی در *مناقب‌العارفین* به مولانا و دیگران نسبت می‌دهد. مثلاً، محمد رضا لاهوری در شرح خود، *مکاشفات رضوی*، تنها یک بار از افلاکی یاد می‌کند، آن هم نه برای انتساب کرامات به این و آن، بلکه برای اشاره به سرگذشت صلاح‌الدین زرکوب، خلیفه مولانا، بعد از غیب همیشگی شمس[۲۹] خواجه ایوب اما به داستان‌های کرامت بار افلاکی چندان اعتقاد دارد که آنها را کلید حل بسیاری از معانی مثنوی می‌داند. *مناقب‌العارفین* افلاکی و سخنان بی‌اساس او، از نظر تعداد دفعات، بعد از قرآن و حدیث، سو مین مأخذی‌ست که خواجه ایوب لاهوری

برای روشن ساختن منظور مولانا از آن استفاده می‌کند. خواجه ایوب هرگز در راستی سخن افلاکی دربارهٔ حمزه نی نواز تردید نمی‌کند که چون سر بر بالین مرگ نهاد به اشارت مولانا جلال‌الدین محمد دو باره جان یافت، برخاست، نی نواخت و آنگاه از این جهان به جهان دگر شد. خواجه ایوب که این داستان را در *مناقب‌نامه* افلاکی می‌خواند، درنگ نمی‌کند و می‌نویسد که همین است معنی این مصراع که مولانا فرمود: «آن که جان بخشد اگر بکشد رواست.» نیز، چون به مصراع دوم می‌رسد، خوش‌تر آن می‌بیند که افزون بر آیه دهم سوره فتح،[۳۰] داستان مطرب کوژ پشت مولانا را بنویسد. شگفت آن که افلاکی این دو داستان را – مانند دو مصراع بیت ۲۲۶ دفتر اول مثنوی - چنان پشت سرهم قرار می‌دهد که وقت خواجه ایوب تلف نشود و بتواند، بی‌درنگ، داستان نخستین، یعنی زنده شدن حمزه نایی را زیر مصراع نخستین – که در بالا گفتیم – و داستان دف زنِ کوژ پشت مولانا را زیر مصراع دوم همان بیت بیاورد و به گمان خود مفهوم این مصراع را نیز پیش چشم خواننده مجسم سازد. افلاکی از قول بدرالدین معدنی نقل می‌کند که روزی مولانا جلال‌الدین محمد، در مجلس سماع، «دست مبارک بر پشتِ دف زنِ کوژ پشت خود» مالید؛ «در حال قدش بالید و چون سرو روان شد.» به گمان خواجهٔ ایوب هر که داستان راست شدن قامت این کوژ پشت و تأثیر معجزآسای دست مولانا جلال‌الدین را بشنود معنی این بیت مثنوی را بی کم و کاست درک می‌کند: «نایب است و دست او دست خداست.»[۳۱] در جایی دیگر، مولانا داستان درویش هیزم‌کشی را بیان می‌کند که بعد معلوم می‌شود از یاران گزیدهٔ خدای ست؛ نیکی‌ها و زشتی‌های درون آدمیان را می‌شناسد و قدرت دارد که خوی‌های پست را به خوی‌های والا تبدیل کند؛ یعنی می‌تواند جان‌هایی را که چون هیزم بی‌ارزشند تبدیل به جان‌هایی کند ارزشمند چون زر. مولانا با بیان این داستان، به خوانندهٔ مثنوی درس می‌دهد که اگر روزی با چنین بزرگی رو به رو شدی، به قول خواجه شیراز «در دامنش آویز که با وی خبری هست.» از او جدا مشو تا تو را رزق جان دهد و جانت بپرورد:

پس غنیمت دار آن توفیق را　　چون بیابی صحبت صدیق را
نه چو آن ابله که یابد قرب شاه　　سهل و آسان در فتد آن دم ز راه.[۳۲]

در این جا، خواجه ایوب به بیتی می‌رسد که مولانا می‌گوید: «زر شد هیزمش.»[۳۳] درویش ساده‌دل لاهوری، بی‌درنگ به یاد داستان «ستون مرمرین مدرسه» می‌افتد که چون مولانا دست خود را بر آن نهاد، حاضران «در حال دیدند که زرین شد.»[۳۴] وقتی آدمی تا این حد ساده‌اندیش باشد که برای شرح سخنان آسمانی انسانی جان‌شناس

و حقیقت‌دان چون مولانا جلال‌الدین به داستان‌هایی ساختگی و دور از عقل سلیم متوسل شود و آنها را راست و درست پندارد، نه تنها مولانای عارف را پیوسته مشغول به کارهای عقل ناپسندی می‌بیند که خلاف قوانین مسلم طبیعت و خارق عادت و رفتار جهان مادّه است، بلکه به آسانی باور می‌کند که مولانا از دیگ خالی طعام بر آرد و درد چشم را به بزاق دهان خود درمان بخشد. خواجه ایوب این داستان‌های خیالی و بی‌اساس را که روح مولانای پاکیزه‌اندیش و عقل‌پسند از آن‌ها بی‌خبر و بیزار است، در شرح خود می‌آورد تا ابیات ۳۷۳۹ و ۳۲۲۲ دفتر اول مثنوی را به آنها مستند سازد.[۳۵]

۴ - ولی محمد اکبرآبادی دانشمند عارف مسلک هندی که در سده دوازهم/ هیجدهم می‌زیست، تألیف شرح خود بر مثنوی معنوی را در سال ۱۱۴۰ / ۱۷۲۷-۲۸ به پایان آورد که صد و شصت و سه سال بعد، در سال ۱۸۹۰ میلادی در لکنهوی هند به چاپ سنگی منتشر شد.[۳۶] وی نیز ابیاتی از مثنوی را در شرح می‌گیرد که خودش آنها را دشوار فهم می‌یابد. جالب توجه آن که این شارح دانشمند، در مقایسه با شارحان پیشین، شمار بسیار بیشتری از ابیات مثنوی را شرح‌پذیر می‌بیند، به طوری که بیش از نیمی از ابیات مثنوی را در شرح خود می‌آورد و گاهی یکی دو سطر دربارهٔ آنها سخن می‌گوید و گاهی یکی دو صفحه. به این ترتیب، شرح او مفصل‌ترین شرحی ست که هندیان بر مثنوی نوشته‌اند. از زمره عمده‌ترین دلایل دور و دراز شدن شرح ولی محمد یکی انتقادهای فراوان او از شارحان پیشین هندی ست و دیگری نقل آراء فلسفی- عرفانی ابن عربی که او را به بحث‌های مدرسی خسته‌کننده می‌کشاند. او ۱۲۱ بار از میرنورالله احراری، ۱۰۰ بار از عبداللطیف عباسی گجراتی، و ۱۴۰ بار از محمد رضا لاهوری نام برده است و نوشته‌های آنان به دیدهٔ انتقاد نگریسته و بر آنان ایراد گرفته است. انتقادات او از پیشینیانش، به‌خصوص از محمد رضا لاهوری، همیشه با آرامش و نرم‌خویی همراه نیست و گاهی الفاظی تند بکار می‌برد که از خشم او سخن می‌گوید. حال آن که خود در بسیاری موارد به خطا رفته است و همچنان که استاد بدیع‌الزمان فروزانفر، به روشنی یاد آور شده است ولی محمد اکبرآبادی و دیگر شارح هندی مثنوی، عبدالعلی نظام‌الدین لکنهویی مشهور به بحرالعلوم (ف. ۱۲۲۵)، هر دو، بدان سبب «غالباً از مقاصد مولانا دور افتاده اند» که کوشیده‌اند «افکار مولانا را بر عقاید محیی‌الدین ابن عربی تطبیق کنند.»[۳۷]

گذشته از این، در میان انتقادهای اکبر ابادی از فرهنگ لغت عبداللطیف عباسی، *لطائف‌اللغات*، به مواردی بر می‌خوریم که نشان می‌دهد ناآشنایی با محیط اجتماعی و فرهنگی ایران فهم پاره‌ای از مضامین مثنوی را برای هندیان دشوار می‌ساخته، خاصه آن که زبان فارسی زبان دوم آنها بوده است، نه زبان مادری. عبداللطیف عباسی که با شیوهٔ زندگی اجتماعی ایرانیان بیگانه است «گلخن» حمام را از روی فرهنگ‌های لغت

می‌شناسد و از آن تعبیر می‌کند به «آتشدان حمام». ولی محمد چون ترکیب اضافی «سبزه گولخن» را در بیت ۱۰۱۷ دفتر دوم مثنوی می‌بیند، به یاد «مزبله» عربی می‌افتد که در جمله‌ای عربی به کار رفته است.[۳۸] بنابر این، بر عبداللطیف و محمد رضا لاهوری ایراد می‌گیرد و به طعنه می‌گوید که «وجود سبزه در آتشدان معلوم» است! بنابر این می‌نویسد: «گلخن در اینجا جز به معنی مزبله نبود.»[۳۹] به عبارت دیگر، او «سبزه گولخن» را در شعر مولانا علفی می‌بیند که در مزبله بروید و می‌دانیم که مزبله یعنی خاکروبه‌دان، زباله‌دان، سرگین‌دان. برداشت هر یک از این دو شارح هندی فارسی‌نویس، یعنی ولی محمد اکبرآبادی و عبداللطیف عباسی، تنها نیمی از داستانِ «سبزه گلخن» است. هر ایرانی که در ایام نوجوانی منظرهٔ گلخن را بر گذرگاه خود دیده باشد و به خزانه‌های عمومی حمام‌های قدیم ایران رفته باشد می‌داند که آن خزانهٔ آب داغ آتشدانی داشت در زیر زمین که درش در پشت دیوار حمام به داخل کوچه باز می‌شد. در جلو این در زمینی بود بی در و دیوار. پیش از آن که حمام‌های ایران نفت‌سوز شوند، در این زمین انواع سوختنی‌ها ی جامد را، از هیزم و کنده و گاهی ذغال سنگ گرفته تا پهن و سرگین چهارپایان که به کاری دیگر جز سوختن نمی‌آمد، بر هم می‌انباشتند تا یک یک به انتخاب گلخن تاب که تون تاب هم خوانده می‌شد، به داخل آتشدان حمام فرو افتند و بسوزند. تخم‌های علف‌هایی که چهارپایان در تابستان و پائیز خورده بودند، برخی در میان پشته‌های کوچک و بزرگ بر آمده از سرگین چهارپایان در زیر برف و باران زمستان استعداد رویش پیدا می‌کردند و در بهاران که هوا که گرم می‌شد، پراکنده پراکنده، گاهی یکی اینجا و گاهی یکی آنجا سبز می‌شدند تا چون زمانش فرا رسد به دست گلخن تاب راهی آتشدان حمام شوند. مولانا عبادت ریایی را به «سبزه گلخن» مانند می‌کند تا نتیجه گیرد که «زاهد ریایی» و «صوفی سالوس» سرانجام به دوزخ راه می‌برند (مثنوی معنوی، دفتر دوم، ۱۰۱۷): «در حدیث آمد که تسبیح از ریا / همچو سبزه گولخن‌دان ای کیا.» مولانا یک جای دیگر هم تعبیر «سبزه گلخن» را به کار می‌برد و در آنجا هم مراد او آن است که یاد پروردگار بر زبان اهل تزویر و ریا مانند سبزه‌ای است که به جای گلشن در گلخن روئیده باشد و سبزه‌ای که بر گلخن بروید سرانجام «هیمه گلخن» می‌شود و «روح را در قعر گلخن می‌نهد.»[۴۰]

نمونهٔ دیگر از ایرادات ولی محمد بر عبداللطیف عباسی و محمد رضا لاهوری را در زیر بیت ۳۳۰۱ دفتر چهارم می‌خوانیم . در این بیت و بیت پیش از آن، مولانا می‌گوید: «به پیروی از پیغمبر، روزی هفتاد بار توبه می‌کنم که سخن نگویم؛ خموشی بگزینم و بر نادانان – بر ابلهان که جوابشان خاموشی ست –[۴۱] راز نگشایم، اما مستی تن توبه‌شکن است، فراموشی‌آور است و جامه‌در است.» به عبارت دیگر، مستی

چون بر جسم چیره شود، آدمی را فراموشی می‌آرد، عقل را از میانه بر می‌دارد، و جامه توبه را بر می‌دراند – سبب می‌شود که آدمی توبه خود را بشکند.

همچو پیغمبر زگفتن وز نثار　　توبه آرم، روز من هفتاد بار
لیک آن مستی شود توبه شکن　　مُنسِی است این مستیِ تن جامه کن

ولی محمد، با اشاره به حدیثی که مثنوی از پیغمبر نقل می‌کند، حاصل سخن مولانا را به زبان فارسی که زبان دوم یا سوم اوست، چنین می‌نویسد: «از اظهار اسرار روزی هفتاد بار توبه می‌آرم؛ لیکن در وقت رسیدن به مقام این مستی، که از توبه فراموشی می‌دهد، لباس توبه را از سر بدر می‌کنم.»[۴۲] با این وصف، او در معنی کلمه «جامه» در ترکیب «جامه کن» سرگردان است. نخست، «جامه کن» را در بیت دوم اسم مکان می‌داند – به معنای سر بینه و رخت کن حمام؛ آنگاه، می‌نویسد که در اینجا «مراد از جامه لباسِ توبه است» و بعد با شارحی دیگر، که نامش را نمی‌آورد، هم‌آوا می‌شود و می‌گوید: «و یا مراد از جامه کن جامهٔ ریا باشد.» و برای پرهیز از ایجاد تردید، بی‌درنگ، می‌افزاید که «مآل هر دو واحد است.»[۴۳] شگفت آن که ولی محمد اکبرآبادی دربارهٔ همین ترکیب «جامه کن» به درستی بر محمد رضا لاهوری ایراد می‌گیرد. از سوی دیگر، محمد رضا لاهوری شاید بدان سبب راه خطا رفته باشد که قرائت مجعول «هست این مستیِ تن جامه مَکن» را پسندیده، «جامه مکن» را صیغهٔ نهی پنداشته است از فعل ترکیبی «جامه کندن،» و بنا بر این نوشته است: «حاصل معنی آن که مستی تن فراموشی آرد و توبه از یاد رود و با وجود این مستی، جان کندن و جهد کردن در دفع فراموشی بی‌فایده است.» او قرائت «جامه کن» را نیز در نسخه‌ای دیده، اما چون متوجه کار برد دستوری این صفت مرکب فاعلی نشده، معنی آن را درست نفمیده، زیرا ترکیب «جامه کن» را صیغهٔ امر گرفته و بنا براین چنین نوشته است: «در این صورت، معنی چنین باشد که از جامه تن منخلع شود تا فراموشی نماند[۴۴] گفتنی آن که شارح بریتانیایی مثنوی، شادروان نیکلسون، در ترجمهٔ انگلیسی خود از این بیت به‌روشنی نمایانده است که صفت مرکب «جامه کن» با «این مستیِ» «مستی تن» پیوند دارد. شارحان معاصر ایرانی، شادروان دکتر سید جعفر شهیدی و کریم زمانی نیز با نیکلسون موافقند.

در همین بیت، ولی محمد بر عربی‌دانیِ عبداللطیف عباسی ایراد می‌گیرد که کلمهٔ عربی مُنسی را اسم مفعول گرفته است. او می‌نویسد: «صیغهٔ مفعول در اینجا اصلا افاده معنی نمی‌کند.» با این حال، خود او کلمهٔ فارسی «رخت» را، که در همان صفت مرکب «رخت کن» بکار رفته است، با استفاده از قاعدهٔ جمع مکسر عربی به

صورت «رخوت» جمع می‌بندد، و با این حال چندین جا بدین سبب بر پیشینیانش ایراد می‌گیرد که عبارات عربی مثنوی را غلط به فارسی ترجمه کرده‌اند.[۴۵]

ولی محمد، مانند دیگر هندیانی که پیش از او در شرح ابیات مثنوی کوشیدند، از استشهاد به قرآن، حدیث، سخنان صوفیان و عارفان مشهور فراموش نمی‌کند و گاه گاهی نیز شعری از شاعران بزرگ ایران مانند سعدی و حافظ را در میانه می‌آورد و به‌خصوص از یاد نمی‌برد که برای شرح بیت آغازین مثنوی حاصل سخن جامی را بنویسد تا خوانندگان فارسی‌شناس هندی معنی ابیات آغازین مثنوی را آسان تر فهم کنند. تکیه او بر جامی تا آنجاست که برای شرح بیت دوم دفتر نخستین مثنوی به نقل ابیات نی‌نامه جامی بسنده می‌کند و می‌افزاید: «شرح این بیت ورای آن شرح که حضرت مولوی جامی– قدس سره – در نظم فرموده‌اند، هیچ کس نکرده و نخواهد کرد.»[۴۶] ولی محمد اکبرآبادی، البته بسیار بیش از شارحان دیگر هندی به عبدالرحمن جامی توجه دارد. می‌دانیم که جامی کتابی دارد در شرح حالات عارفان که آن را *نفحات‌الانس من حضرات‌القدس* نامیده است؛ نیز شرحی نوشته است بر *لمعات* عراقی و آن را *اشعه‌اللمعات* خوانده است؛ همچنین، کتابی دیگر دارد به نام *نقدالنصوص*، که شرح است بر *نقش‌النصوص* که تلخیص محیی‌الدین ابن عربی است از *فصوص‌الحکم* معروف خود. ولی محمد اکبرآبادی از این هر سه کتاب جامی استفاده می‌کند تا دشواری‌های درک سخن‌های مولانا را به کمک آنها از سر راه بردارد. فراموش نکنیم که این دو کتاب آخر جامی، یعنی *اشعه‌اللمعات* و *نقدالنصوص* را باید نزد استاد خواند تا فهمید و معلوم نیست که این شارح بزرگوار هندی کدام گروه از هندیان فارسی‌خوان و عربی‌دان و ابن عربی شناس را در شرح خود بر مثنوی مخاطب قرار داده است.

از جامی که بگذریم، آنچه شرح ولی محمد بر مثنوی جلال‌الدین محمد را از شرح‌های پیشینیان هندی او متمایز می‌سازد، بی‌تردید، اتکای فروان اوست بر سخنان ابن عربی و شارحان او، مانند صدرالدین قونوی و داود قیصری. او گاهی جملاتی طولانی را از ابن عربی و پیروان او نقل می‌کند و به بحث‌های استدلالی ملال‌آور می‌پردازد و در نتیجه سبب می‌شود که در این میانه، خواننده اصل سخن مولانا را از یاد ببرد و در بحر اندیشه‌های ابن عربی – اگر سخن او را بفهمد – غرق شود.[۴۷] انقروی شارح ترک مثنوی هم، از این جهت، کم و بیش به ولی محمد می‌ماند؛ نیز حاج ملاهادی سبزواری که بسیاری از سخنان مثنوی را با اندیشه‌های حکمای مسلمان، خاصه ملاصدرای شیرازی و ابن عربی اندلسی، شرح می‌کند. گذشته از شارحان ابن عربی، شارح اکبرآبادی تنها ۱۵۰ بار از *فصوص‌الحکم* محی‌الدین ابن عربی و *فتوحات* مکیه او نقل سخن می‌کند و دست کم ۱۵۰ مشکل تازه در برابر خوانندگان عادی

مثنوی می‌نهد که چه بسا آنان را از مثنوی خواندن نیز برماند.

شارح اکبرآبادی مثنوی همیشه هم نمی‌تواند سخن‌های مثنوی را با گفته‌های ابن عربی و اتباع او مطابق آرد. در این جاست که دل را متوجه روح مولانا و مثنوی او می‌کند تا راز دشوار را بر دیدهٔ دل او عیان سازد. مثلاً، دربارهٔ بیت ۲۰۵۲ دفتر سوم مثنوی، بی هیچ پروا، آشکار می‌گوید با اتکای به ذوق خود فهمیده است که «هیچ کس در فهم معنی وی به صواب نرسیده است.» چنان که خودش ادعا می‌کند: «اگر مرشد حقیقی، حضرت مولوی – رضی‌الله عنه – معنی این ابیات القا نمی‌فرمودند و بر دلالات الفاظ آگاه نمی‌نمودند، من هم مثل سایرُ الناس خطا را از ثواب ندانستمی و فرق میان مقصود این نتوانستمی.» جایی دیگر، پوشیده نمی‌دارد که «از ارشاد روح مبارک حضرت مولوی ... در اکثر مقام، مستفید[و به آن] مشرف شده» است.[۴۸] از این است که اکبرآبادی در شرح خود بر مثنوی، میان مولانا و ابن عربی سرگردان مانده است و خوانندهٔ مثنوی را از این سوی به آن سوی می‌کشاند و ذهن او را از درک مستقیم سخن مولانا می‌گریزاند.

از دریچهٔ زمان اگر بنگریم، همچنان که گذشت، در قرن دهم/ شانزدهم، عبدالرحمن جامی شاعر و عارف بزرگ ایران، ظاهراً نخستین دانشمندی ست که با ذهنی ابن عربی شناس به شرح ابیات مثنوی مبادرت می‌کند و رساله‌ای در این باب به نظم می‌آورد به نام *نی‌نامه* یا رسالهٔ *تائیه* که اختصاص به ابیات مشهور آغازین مثنوی دارد. در قرن یازدهم/ هفدهم، انقروی، در ترکیه، و در قرن دوازدهم/ هیجدهم، ولی محمد اکبرآبادی، در هند،کوشش می‌کنند اندیشه‌های مولوی را با افکار ابن عربی پیوند زنند؛ و سرانجام، در قرن سیزدهم/ نوزدهم، حکیم نامور ایرانی حاج ملاهادی سبزواری متخلص به اسرار، آخرین شارح صاحب‌نام مثنوی‌ست که با ذهنی پر از اندیشه‌های صدرالدین شیرازی و ابن عربی به شرح سخنان مولوی بلخی می‌پردازد و گویی سر آن دارد که به بهانهٔ مثنوی‌گویی پاره‌هایی از فتوحات و فصوص محی‌الدین را به شاگردان خود بیاموزد.

با اینهمه تا آنجا که من جست‌وجو کردم این شارحان محقق در نقل سخنان ابن عربی شیوه واحد و مشترکی ندارند و هر یک متناسب با تشخیص خود اقوال مختلفی از او را در شرح سخنی از مثنوی می‌آورند. مثلاً، وقتی سخن به بیت ۸۱۵ دفتر دوم می‌کشد، اکبرآبادی و انقروی، هر دو نفر، حدیثی واحد یعنی «الشیخ فی قومه کالنبی فی امته»[۴۹] را نقل می‌کنند و می‌گویند که اشارهٔ مولانا در این بیت به قطب‌الاقطاب و ولی کامل است؛ اما دربارهٔ استفاده از سخنان ابن عربی هم سخن نیستند: انقروی در اینجا هیچ سخنی از ابن عربی به میان نمی‌آورد؛ حال آن که اکبرآبادی، ضمن انتقاد از محمد رضا لاهوری، عبارت‌های گوناگونی از فتوحات ابن

عربی و شرح *فصوص‌الحکم* داود قیصری می‌آورد و بحث مفصلی را پیش می‌کشد تا ثابت کند که ابن عربی امام دوازدهم شیعیان را خاتم ولایت محمدی نمی‌داند،» بلکه خاتم ولایت محمدی ذات مبارک خود را می‌داند.»[۵۰]

پا نوشت‌ها:

۱.

Ghulam Abbas Dalal ,*Ethics in Persian Poetry* (New Delhi: Abhivan Publications, 1995), p. 129.

۲. این شرح در سال ۱۹۲۹ میلادی در شهر کانپور هند به صورت چاپ سنگی منتشر شد.

۳. عبداللطیف عباسی گجراتی، *لطائف‌المعنوی من حقائق المثنوی* (کانپور: چاپ سنگی، ۱۹۲۹)، ص ۲۵.

۴. همان، ص ۲ و ۳.

۵. عبداللطیف عباسی، *لطائف‌اللغات* (کانپور: چاپ سنگی، ۱۹۰۵).

۶. همان، ص ۲.

۷. همانجا.

۸. همان، ص ۳.

۹. محمد رضا لاهوری، *مکاشفات رضوی در شرح مثنوی*، با تصحیح و تعلیقات رضا روحانی (تهران، ۱۳۸۱ خورشیدی).

۱۰. محمد رضا لاهوری، *مکاشفات رضوی* پشین، ص۳۹۷.

۱۱. همانجا، ص۴۹۹.

۱۲. داستان خورندگان بچه فیل در مثنوی، دفتر سوم، بیت ۶۹ به بعد آغاز می شود .

۱۳ گلپینارلی آخرین دانشمند ترک زبانی بود که می‌توانست مثنوی را به زبان فارسی بخواند و به ترکی ترجمه و شرح کند. شرح مثنوی گولپینارلی به قلم دکتر توفیق سبحانی به فارسی ترجمه شده است و در دسترس قرار دارد.

۱۴ محمد رضا لاهوری، نامبرده در بالا، ص۳۷۱، ذیل ش۸۱۵. نیز، ص ۴۸۸، ذیل ش ۳۷۴۲/۲؛ مقایسه کنید با حاج ملاهادی سبزواری، شرح مثنوی، تصحیح مصطفی بروجردی، دوره سه جلدی، ۱۳۴۷-۱۳۷۷، دفتر اول، ص ۲۶۷.

۱۵ مثنوی معنوی، تصحیح نیکلسون، دفتر سوم، ۸۱۵-۸۱۸.

۱۶. مثنوی معنوی، با حواشی استاد جلال‌الدین همایی و مقدمهٔ مهدی محقق (تهران، ۱۳۸۶)، ص ۱۲۲.

۱۷. سیدجعفر شهیدی، *شرح مثنوی*، جزو اول از دفتر دوم (تهران، ۱۳۷۵)، ص ۱۶۸.

۱۸. خواجه ایوب، *اسرارالغیوب، شرح مثنوی معنوی*، تصحیح و تعلیقات محمد جواد شریعت (تهران: دوره دو جلدی، تهران، ۱۳۷۷ خورشیدی).

۱۹. بدیع‌الزمان فروزانفر، *شرح مثنوی شریف*، جزو نخستین از دفتر اول، ص یازده.

۲۰. خواجه ایوب، *همان*، صص ۲۹، ۶۸، ۲۹۶، ۳۶۹ و ۴۴۱.

۲۱. *همان*، ص ۳۵۱.

۲۲. *همان* ، ج اول، ص ۱۰۶.

۲۳. *همان* ، ص ۱۱-۱۴.

۲۴ . *همان* ، ص۹۹؛ ۴۶۰؛ و ۶۶۷ که در آنجا حدیثی نبوی به امام جعفر صادق(ع) نسبت یافته است.

۲۵. *همان*، صص ۹۱، ۶۲، ۱۳۴ و ۶۰. بیت الحاقی: زآن علی فرمود نقل جاهلان/ بر مزابل همچو سبزه ست ای فلان

۲۶. شمس الدین احمد افلاکی، *مناقب‌العارفین*، تصحیح تحسین یازیجی (تهران: افست دوره دو جلدی، ۱۳۶۲)، ص ۶۰۰-۶۰۱.

۲۷. خواجه ایوب، همان، ص ۱۵۱.

۲۸. مولانا جلال‌الدین محمد مولوی، *فیه ما فیه*، تصحیح و تعلیقات بدیع‌الزمان فروزانفر (تهران، ۱۳۶۲)، ص۲۹.

۲۹. محمدرضا لاهوری، همان، ص ۴۰۱.

۳۰. ان الذین یبایعونک انما یبایعون الله؛ یدالله فوق ایدیهم؛ یعنی: بی‌گمان کسانی که با تو بیعت می‌کنند یا در واقع با خداوند بیعت می‌کنند؛ دست خداوند بر فراز دست ایشان است (ترجمه خرمشاهی).

۳۱. خواجه ایوب، همان، جلد اول، ص ۴۴؛ افلاکی، *مناقب‌العارفین*، ج یک، ص۲۳۱ و ۲۳۲.

۳۲. *مثنوی معنوی*، دفتر چهارم، بیت‌های ۷۱۳ و ۷۱۴.

۳۳. *همان*، بیت ۷۰۴.

۳۴. خواجه ایوب، *همان*، ص ۷۲۰؛ افلاکی، *مناقب‌العارفین*، ص ۳۸۷.

۳۵. *همان*، صص ۲۷۴ و ۲۴۲.

۳۶. شرح ولی محمد بر *مثنوی* مولانا اخیرا به همت دوست گران مایه آقای نجیب مایل هروی در تهران منتشر شده است: ولی محمد اکبرآبادی، *شرح مثنوی موسوم به مخزن‌الاسرار* (تهران: دوره شش جلدی، ۱۳۸۳).

۳۷. بدیع‌الزمان فروزانفر، *شرح مثنوی شریف*، نامبرده در بالا، جزو نخستین از دفتر اول، مقدمه، ص دوازده.

۳۸. *نعمه‌الجاهل کروضه فی المزبله*، بن: فروزانفر، احادیث مثنوی (تهران، ۱۳۶۱)، ص ۴۴، ش ۱۱۱، ذیل بیت ۲۷۰، دفتر دوم *مثنوی*:

ذکر با او همچو سبزه گلخن است بر سر مبرز گل است و سوسن است.

۳۹. ولی محمد اکبرآبادی، نامبرده در بالا، ج ۲، ص۷۲۷؛ نیز بن: ج ۴، ص ۱۵۷۷، ذیل ۲۳۸؛ ج ۳، ص ۱۳۵۹، ذیل ۲۹۱۵ که از صفحهٔ قبل آغاز می شود.

۴۰. *مثنوی معنوی*، دفتر دوم، سبزه گلخن در بیت ۲۷۰ ؛ هیمه گلخن در بیت ۲۷۸؛ روح را در قعر گلخن می نهد، مصراع دوم بیت ۲۶۸.

۴۱. *همان*، دفتر چهارم، بیت ۳۲۹۷: "پس جواب احمقان آمد سکوت."

۴۲. ولی محمد اکبرآبادی، *همان*، ج چهارم، ص ۱۸۷۳.

۴۳. *همان*، ج ۴، ص ۱۸۷۲. برای ایرادها دیگر ن. ک. به: ج ۵، ص ۱۹۹۵، ذیل ۵۹۷؛ ج ۶، ص۲۵۶۳، ذیل ۳۳۳۱ و جاهای بسیار دیگر.

۴۴. محمد رضا لاهوری، *مکاشفات رضوی*، ص ۶۹۷.

۴۵. برای نمونه: ولی محمد اکبرآبادی، ج ۴، صص ۸۴۷؛ و ۱۶۳۲.

۴۶. ولی محمد اکبرآبادی، ج ۱، ص ۸.

۴۷. برای نمونه، ن. ک.به: ولی محمد اکبرآبادی، ج۱، صص ۲۳۵-۲۵۵؛ ۲۶۶-۲۶۷؛ ۴۰۱-۴۱۲؛ و ۴۶۹-۴۷۱.

۴۸. ولی محمد اکبرآبادی، ج ۳، به ترتیب، ص ۱۲۱۳، ذیل ۲۰۵۲ و ۱۳۱۴، ذیل بیت‌های ۲۴۵۸ و ۲۴۵۹؛ نیز ن. ک. به: مقدمهٔ آقای نجیب مایل هروی بر ولی محمد، نامبرده در بالا، یادداشت یکم، ص د. – ه.

۴۹. فروزانفر، *احادیث مثنوی*، ص ۸۲، ش ۲۲۴ این حدیث را ذیل بیت ۱۷۷۴ دفتر سوم می آورد:

گفت پیغمبر که شیخ رفته پیش چون نبی باشد میان قوم خویش

۵۰. ولی محمد اکبرآبادی، ج ۲،صص ۶۹۳-۶۹۵؛ انقروی، شرح *کبیر*، ترجمهٔ دکتر عصمت ستارزاده (تهران: چاپخانهٔ ارژنگ، ۱۹۷۰-)، بخش اول از دفتر دوم، ص ۲۸۵.

تقی پورنامداریان*

مولوی و غزل

اگر شعر فارسی را به طور کلی به سه نوع حماسی، تعلیمی و غنایی تقسیم کنیم، که در ذیل هریک از انواع اقسامی جای می گیرد، غزل یکی از اقسام نوع غنائی است که هم به معنی و هم به قالب قسمی از شعرغنایی اشاره دارد که زمینهٔ معنایی آن را غالباً عشق و مطالب پیرامون آن تشکیل می‌دهد و قالب آن نیز مرکب از پنج تا پانزده بیت است که در بیت اول هر دو مصراع قافیه دارند و در بقیه فقط بیت‌ها دارای قافیه‌اند. بعضی از شاعران عارف از جمله عطار و مولوی خود را مقید به محدودیت ابیات غزل نمی‌کنند. و در غزل‌های آنان شمار ابیات گاهی بسیار فراتر از پانزده بیت می‌رود.

از آنجا که شعر غنایی شعری‌ست که در آن عواطف و احساسات شخصی بیان می‌شود، تأکید شعر غنایی بر«من» یا گویندهٔ شعر است درحالی که در شعر حماسی تأکید بر «او» و در شعر تعلیمی‌تاکید بر «تو» یعنی مخاطب است. غزل عاشقانه دربارهٔ احوال عاشق و معشوق سخن می‌گوید و گاهی نیز در بارهٔ خود عشق.

پیش از آن که غزل به عنوان قسمی‌خاص، شخصیتی مستقل پیدا کند و در شعر فارسی رواج یابد، در ابتدای قصاید مدحی به عنوان تغزل، تشبیب و نسیب می‌آمد. دشوار است دقیقاً بگوییم غزل از کی و به قلم کدام شاعر به استقلال سروده شد. اگر بر مدارک موجود اطمینان کنیم، می‌توانیم بگوییم از قرن چهارم غزل‌هایی باقی مانده است که هم در معنی و هم در قالب غزل است. غزل به معنی شعرعاشقانه و قالب آن از قرن ششم به بعد به وسیلهٔ شاعرانی چون انوری، ظهیر فاریابی و خاقانی و سنائی، غزنوی روی به رواج نهاد. عرفانی که بر دو پایهٔ عشق و معرفت استوار شده

* استاد زبان و ادبیات فارسی در پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

بود، شعر عرفانی را نیز بر این دو پایه بنا نهاد و قالب مثنوی را برای تعلیم معرفت و قالب غزل را برای بیان احوال عشقِ برگزید. عارفان شاعر اگر مثنوی‌های تعلیمی‌را برای مخاطبانی می‌سرودند که غالباً فضل چندانی نداشتند و نیازمند تعلیم بودند، قسم غزل از شعر غنایی را تحت تأثیر عاطفه و عشق قدسی می‌سرودند که روح آنان را تسخیر کرده بود.

گرچه درغزل عرفانی جای معشوق زمینی را معشوقی آسمانی می‌گرفت که در جمال اجمل و در کمال اکمل و دارای قدرتی لایتناهی بود و خلق همه بدو نیازمند بودند، اما شاعر عارف او را نه تنها چون معبود بلکه چون محبوبی می‌پرستید وعواطفی عاشقانه به او داشت.[۱] این حال سبب می‌شد که در غزل عارفانه نیز از همان معناهایی سخن رود که درغزل عاشقانه می‌رفت: احوال و صفات عاشق و معشوق و به ندرت صفت عشق که اگرچه در عبارت نمی‌گنجید، اما سخن گفتن از آن نیز به پایان نمی‌رسید.

با تغییر شخصیت معشوق و نیز شخصیت عاشق که در مقام عارف از دریچه‌ای دیگر به جهان و معشوق و زندگی نگاه می‌کرد بسیاری از ارزش‌های رایجِ دنیاداران و آخرت‌جویانِ طالب بهشت دگرگون گشت. این امر سبب شد که در غزل‌های عارفانه در کنار مطالبِ عاشقانه مضامین بدیع فراوان پدیدار شود و بسیاری از عناصر و مفاهیم بی‌اعتبار ارج یابند و از این راه زبان غزل عارفانه هم رمزی شود و بیگانه نماید، و هم در قیاس با شخصیت گوینده واجد معنایی غیر از آن که در ظاهر می‌نماید گردد.

در هر ارتباط کلامی‌به فرض آشنایی دو طرف با نشانه‌های مشترک زبانی وجود عوامل زیر لازم است: فرستندهٔ پیام، گیرندهٔ پیام، پیام و بافت یا زمینهٔ ارجاعی کلام.[۲] اگر سرودن غزل را نیز نوعی ارتباط کلامی‌بشماریم که شعریت آن ناشی از تأکید برپیام است، ویژگی آن نسبت به سایر انواع شعر تأکید برگوینده است که نقش عاطفی زبان را برجسته می‌کند[۳]. مولوی در مثنوی نقش ترغیبی زبان را برجسته می‌سازد، اما در غزل‌هایش به توصیف اثر انفعال‌های نفسانی خود در نتیجهٔ انگیزه‌های بیرونی و درونی می‌پردازد.

برای بررسی و معرفی غزل‌های مولوی یک شیوه این است که عوامل مؤثر در ارتباط کلامی‌یا تولید این غزل‌ها را بهتر و دقیق‌تر بشناسیم. با توجه به حجم بزرگ ابیات غزل‌های مولوی ناچاریم تنها به عوامل مهم بسنده کنیم.

متکلم و مخاطب

شرح احوال و سوانح زندگی مولوی به یاری برخی از آثار باقی‌مانده از نزدیکان وهم‌عصران وی کمابیش بر ما روشن است؛ آثاری چون *ولدنامهٔ* سلطان ولد فرزند

مولوی و کتاب *مناقب‌العارفین* شمس‌الدین احمد افلاکی و *رسالهٔ* فریدون سپهسالار که پس از مرگش دربارهٔ احوال او نوشته‌اند. تحقیقات دانشمندان معاصر چون بدیع‌الزمان فروزانفر، عبدالحسین زرین‌کوب، گلپنارلی و فرانک لوئیس نیز به روشن‌تر شدن شرح احوال مولانا یاری رسانده است.[۴]

آنچه در ارتباط با محتوای غزل‌های مولوی می‌توان تأکید کرد اندوخته‌های علمی‌و تجربی گسترده‌ایست که در ذهن مولوی از حوزه‌های متعددِ رویاروئی با زندگی فراهم آمده است. برخی از این تجربه‌ها و رویدادها عبارت‌اند از: فراگرفتن دانش‌های عصرِ مانند قرآن، حدیث، تفسیر، فلسفه و کلام و حتی موسیقی و طب و نجوم، و داشتن پدری چون سلطان‌العلما بهاءولد، مطالعهٔ مستمر کتاب معارف پدر- که کتابی بی‌نظیر در ادبیات فارسی، شامل یادداشت‌های خصوصی مبتنی بر تداعی‌های آزاد است،[۵] مهاجرت در سن دوازده سیزده سالگی با خانواده از بلخ به قونیه و پرداختن به سلوک عرفانی به یاری برهان‌الدین محقق ترفندی پس از مرگ پدر، تدریس در مدرسهٔ قونیه و در نهایت ملاقات با شمس تبریزی، درویش آواره‌ای که تأثیری شگفت‌انگیز در مولوی باقی گذاشت و شخصیت او را دگرگون ساخت. تنوع و گستردگی این تجارب مولوی را قادر ساخت که کتاب مثنوی و نیز حجم عظیم غزل‌های خود را بر اساس تداعی معانیِ پایان‌ناپذیر این ذهن سرشار از دانش و تجربه به وجود آورد.

در کنار این ذهنیت سرشار از بار فرهنگی و تجربی، بر شیفتگی فوق‌العادهٔ وی به شمس تأکید باید کرد که شعلهٔ مقدس عشقی را در او افروخت که تا پایان عمر شراره‌های سرکش آن فرونشست.[۶] شمس تبریزی برای مولوی حکم محرکی را داشت که توانست استعدادهای بالقوهٔ مولوی را فعالیت بخشد و تولد دیگر او را محقق کند. شمس تبریزی واسطه‌ای بود که مولوی را به اندوخته‌های ضمیر ناآگاهش متصل گرداند و از این راه او را شخصیت تازه‌ای سازد و انسان دیگری گرداند.[۷] مولوی پس از آشنایی با شمس وعشق شورانگیزی که به او داشت به نیروهای نامتناهی و پنهان وجود انسان پی‌برد. در پرتو این آگاهی بود که شمس در مقام انسان کامل هویتی الهی برای مولوی پیدا کرد تا آنجا که می‌توانست خطاب به شمس تبریزی بگوید:

اگر کفر است اگراسلام بشنو تو یا نور خدایی یا خدایی[۸]

شمس تبریزی در نتیجهٔ حسادت و دشمنی شاگردان مولوی قونیه را برای بار دوم ترک کرد و جستجوی مولوی برای یافتن او به جایی نرسید. مولوی به قول پسرش سلطان ولد او را در دل خود جای داد[۹] وعشقش را به شمس بر صلاح‌الدین زرکوب

و حسام‌الدین چلبی از مریدان مخلص خود فرا افکند و آنان را خلیفهٔ خود ساخت و در آنان و در خویش همان قدرت و عظمت معنوی را کشف کرد که در شمس تبریزی یافته بود.[۱۰] در چشم‌انداز او انسان کامل همان انسانی نبود که در میان مردم می‌زیست و با آنان حشر و نشر داشت، بلکه آن «منِ» نامتناهی پنهانی بود که در باطن هستی انسان نهفته بود و هویتی الهی داشت. این «من» نهصد من با آن «تو» زَفتِ نهصد «تو» منی ملکوتی یا فرامن است که با «من» تجربی نیازمندِ محدود به‌کلی تفاوت دارد.[۱۱] با رسیدن به این فرامنِ تحقق یافته در وجود انسان کامل است که مولوی میان خود و شمس تبریزی و صلاح‌الدین زرکوب و خدا وحدتی بی‌کیف کشف می‌کند. نتیجه این که خطاب به شمس درعین حال می‌تواند خطاب به حق، فرامن، صلاح‌الدین و حسام‌الدین باشد. این هر چهار می‌توانند در غزلیات مولوی در مقام معشوق قرار بگیرند که مخاطبِ مولویِ عاشق‌اند.[۱۲] از این نظرگاه این چهار شخصیت همان گونه که می‌توانند در مقام معشوق قرار گیرند می‌توانند در مقام عاشق نیز واقع شوند. در غزل‌های مولوی، بنابراین، تنها مولوی نیست که در مقام عاشق و متکلم دربارهٔ مِن، تو، او، سخن می‌گوید بلکه معشوق هم می‌تواند در مقام عاشق و متکلم از خود (من) یا با معشوق (تو/مولوی) سخن گوید. آن که شعر از دهان او خارج می‌شود همواره مولوی است اما آن که سخن‌گوی اصلی و حقیقی است ممکن است علاوه بر مولوی معشوق در هر یک از جلوه‌های چهارگانهٔ خود باشد. این تعدد متکلم و مخاطب که یکی در چهار جلوه است سبب می‌شود که مضامین و صفت‌هایی که نسبتش به یکی از این چهار جلوه عادی‌تر است در کنار مضامین و صفت‌هایی بیاید که با جلوه‌های دیگر معشوق مناسبت دارد. در نتیجه، مخاطب عام یا خواننده نمی‌تواند شخصیت مخاطب و گاه متکلم را تشخیص دهد و این یکی از ویژگی‌هائی است که غزل‌های او را از دیگر غزل‌های عرفانی متمایز می‌کند. در همهٔ مواردی که دیگری از زبان مولوی سخن می‌گوید، مولوی چون نی یا سُرنایی است که «نَفَس» گوینده را به صوت و سخن بدل می‌کند.[۱۳] این از جمله سبب‌هاست که مولوی سخن خود را وحی می‌شمارد و از خود با ترکیب «گویای خاموش» یا «خاموش گویا» یاد می‌کند. او به ظاهر و یا در حقیقت خاموش است و گویندهٔ حق، فرامن، شمس تبریزی و صلاح‌الدین زرکوب یا حسام‌الدین چلبی است. هر یک از این چهار جلوه و نمود متجلی در این وحدت به اقتضای وقت و حال ممکن است در کانون توجه مولوی قرار بگیرد. این خود یکی از نظرگاه‌های منحصر به فرد مولوی است که هم بسیاری از غزل‌های او را جلوه و جلایی خاص بخشیده، و هم فضای مقدس این غزل‌ها را با ابهامی‌عمیق و رازآمیز مه‌آلود کرده است.

غزل‌های مولوی از طریق تداعی و به پشتیبانی ذخیره‌های سرشار ذهن مولوی

پدید می‌آید؛ همچنان که مثنوی مولوی را نیز تداعی‌های پایان‌ناپذیر ذهن مولوی است که از نظر ساختار و مضمون شکل و جهت بخشیده. اما اگر مثنوی که شعر تعلیمی‌است و بیان اندیشه‌های عرفانی در آن ایجاب می‌کند که تداعی‌ها بر اساس تناسب و تجاوز در ذهن گوینده پدیدار شوند و یکدیگر را بر محور همنشینی کلام دنبال کنند، در غزلیات، که در آن قصد تعلیم و بیان اندیشه مورد نظر نیست، تداعی‌ها بیشتر بر اساس شباهت‌ها پیدا و با یکدیگر ترکیب می‌شوند.

گذشته از مخاطب یا خوانندهٔ عام که شامل همهٔ افرادی می‌شود که شعر را می‌شنوند یا می‌خوانند، غزل، خواه عارفانه و خواه عاشقانه، مخاطبان خاصی دارد که در شعر حاضرند. در شعر عرفانی نیز مانند شعر عاشقانه این مخاطب حاضرغالباً معشوق است که شاعر زیبایی او را وصف می‌کند و از خلق و خوی او و احوال خود با او سخن می‌گوید. در شعر عرفانی، که حق در مقام معشوق قرار دارد، طبیعی است که نوع مضامین در خطاب به معشوق و بیان احوال عاشق و معشوق از جهاتی به اقتضای شخصیت معشوق تغییر کند. علاوه براین، به سبب تغییر و استحالهٔ ارزش‌ها در جهان‌بینی عرفانی علاوه بر مکان‌ها و اشیاء اشخاصی حضور پیدا می‌کنند - مانند قلندر، کافر، مست، خراباتی، می‌فروش، قمارباز، فقیر و زاهد و شیخ و محتسب- که ممکن است برخلاف انتظار ستوده یا نکوهیده شوند و در مقام «تو» (دوم شخص) قرار گیرند. در غزل‌های مولوی، با توجه به حجم آن‌ها و در قیاس با غزل‌های سنائی و عطّار، کمتر از اشخاص و مکان‌ها و مفاهیمی‌سخن می‌رود که ارزشی دیگر یافته‌اند. شخصیت غالب غزل‌های مولوی معشوق است که نامی‌است عام برای حق، شمس تبریزی، و حسام‌الدین چلبی و «منِ» حقیقی انسان که هویتی الهی دارد و با لفظ فرامن از آن یاد می‌کنیم. اگرچه وصف حال و صفات هریک از این چهار نمود معشوق مثل دیگری است اما برحسب آن که کدام یک از این نمودها در کانون توجه شاعر قرار گیرد، شیوهٔ وصف و خطابِ به او تغییر می‌کند و نسبت به نام او برجسته‌تر می‌شود.

اگرچه شخصیت حقیقی معشوق، حق با شمس تبریزی است اما مولوی مانند دیگر شاعران عارف در بیان وصف معشوق و حال خود در مقام عاشق از همان لحن و زبانی بهره می‌جوید که شاعرعاشق در شرح معشوقی زمینی. این بیان شورانگیز مولوی است که بیش از هر چیز غزل او را با دیگران متفاوت می‌کند و ثابت ماندن مخاطب شعری و تناسب خطاب‌ها در طول شعر است که شعر او را با شعر دیگر شاعران عارف مشابه می‌سازد:

ای دشمـــن روزه و نمـــازم — وی عمر و سعـــادت درازم
هر پرده کـه سـاختـــم دریدی — بگـذشت از آن که پـرده سازم

ای من چو زمـــین و تو بهاری / پیـــدا شـده از تـو جملـه رازم
چون صید شدم چگونـه پرّم؟ / چون مات توأم دگـر چه بازم
پروانهٔ من چوسوخت بر شمع / دیگـــر ز چـــه بـــاشد احترازم
نـــزدیکتـــری بـــه من زعقلـــم / پس سوی تو من چگونه یـازم...[۱۴]

در برخی از این غزل‌ها وصف زیبایی معشوق و بیان حال عاشق چنان باصمیمیت و با تصویرها و موسیقی مناسب با حال شاعر بیان می‌شود که در غزل‌های عاشقانه هم کم‌نظیر است.

دل من رای تو دارد سر سودای تو دارد / رخ فرسودهٔ زردم غم صفرای تو دارد
سرمن مست جمالت دل من دام خیالت / گهـــر دیـــده نثار کف دریـــای تو دارد
زتو هرهدیه که بردم به خیال تو سپردم / که خیال شکرینت فرّ و سیمای تو دارد
غلطـم گـرچه خیـــالت به خیالات نماند / همه خوبی و ملاحت زعطاهای تو دارد
گل صدبرگ به پیش تو فروریخت زخجلت / که گمان برد که او هم رخ رعنای تو دارد
سرخود پیش فکنده چو گناهکار تو عرعر / که خطا کرد و گمان برد که بالای تو دارد
جگر و جان عزیزان چو رخ زهره فروزان / همه چون مـاه گدازان که تمنای تو دارد
اگـــرم در نگشـایـــی ز ره بـــام در آیـــم / که زهی جان لطیفی که تماشای تو دارد
به دوصد بام برآیم به دو صد دام درآیم / چه کنم آهوی جانم سر صحرای تو دارد
خمش ای عاشق مجنون بمگو شعرو بخورخون / که جهان ذره به ذره غم غوغای تو دارد
بر تبریز شو ای دل بر ِشمس‌الحق مقبل / چوخیالش به تو آید که تقاضای تو دارد[۱۵]

این غزل‌های عاشقانه که غالباً بر اساس چهار حالت خوف، رجا، قبض و بسط پدید آمده می بایست همگی به ماجرا و احوال عشقی میان مولوی و شمس تبریزی مربوط باشد. حالت خوف مولوی وقتی است که می‌ترسد مبادا میان او و شمس فرق پیش آید و یا به زودی به دیار او نائل نشود. رجای او وقتی است که به دیدار شمس امیدوار است. قبض او وقتی است که در فراق شمس است و بسط او وقتی که در وصال و دیدار و حضور شمس.[۱۶] بسیاری از این غزل‌ها که شمس در مقام معشوق در آن حضور دارد و در آن حال عاشق و وصف معشوق بیان می‌شود، لحن و بیانی ساده و صمیمی و خالی از ابهام دارد. در این غزل‌ها شمس تبریزی بیشتر در مقام معشوقی است که مولوی بیش از هر چیز در شیفتگی حاصل از عشقی شدید نسبت به او در تب و تاب است. این غزل‌ها احتمالاً باید مربوط به اوایل آشنایی مولوی با شمس باشد که تب و تاب عاطفی شدید عشق مجال تأمل و اندیشه برای مولوی باقی نمی‌گذارد و در همهٔ احوال چهرهٔ شمس در کانون توجه اوست. در احوال عاطفی غم و شادی و

یأس و امیدی که در خلال ماجرای عشق بر مولوی عارض می‌شود او درغیاب شمس با خیال او راز و نیاز می‌کند. در این حال مولوی غالباً از خود و از شمس با شمس سخن می‌گوید. گاهی نیز از معشوق در مقام سوم شخص با مخاطبان فرضی عام سخن می‌گوید:

چمنی که تا قیامت گل او به یار بادا — صنمی که بر جمالش دو جهان نثار بادا
زپگاه میرخوبان به شکاری می‌خرامد — که به تیر غمزهٔ او دل ما شکار بادا
به دو چشم من زچشمش چه پیام‌هاست هر دم — که دو چشم ازپیامش خوش و پرخمار بادا ...[۱۷]

گاهی سخن از این سوم شخص، معشوق، به گونه ایست که می‌توان برخی از آن را هم به عشق و هم به معشوق نسبت داد اما به هرحال تغییر مخاطب بارز نیست و اگر سخن از«او» به «من» انتقال می‌یابد بازهم این «من» نسبت به گوینده سوم شخص محسوب می‌شود یعنی من از من سخن می‌گوید:

بار دگر آن دلبر عیار مرا یـافت — سرمست همی گشت به بازار مرا یافت
پنهان شدم از نرگس مخمور مرا دید — بگریختم از خانه خمّار مرا یـــافت
بگریختنم چیست کزو جان نبرد کس — پنهان شدنم چیست چوصد بار مرا یافت
از خون من آثاربه هر راه چکیدست — اندر پی من بود به آثار مـــــرا یافت
چون آهو از آن شیر رسیدم به بیابان — آن شیر گه صید به کهسارمـــرا یـافت
امروزنه هوش است ونه گوش است و نه گفتار — کان اصلِ هراندیشه زگفتار مرا یافت[۱۸]

اظهار عشق عاشق به معشوق گاه درگفت‌وگوئی موجز و شاعرانه انجام می‌گیرد. یکی از زیباترین نمونه‌های چنین غزل‌هائی، گفت‌وگوی مولوی است با معشوق (شمس) در مقام عاشق و ادعای او در عشق و پرسش‌های معشوق برای پی بردن به صحت ادعای او:

گفتا که: کیست بر در؟ گفتم: کمین غلامت — گفتا: چه کار داری؟ گفتـم: مها سلامـــت
گفتا که: چند رانی؟ گفتم: که تـــا بخوانی — گفتا که: چند جوشی؟ گفتم که: تا قیـامت
دعوی عشق کردم، سوگنـــدها بخوردم — کز عشق یاوه کردم من ملکت و شهامت
گفتا: برای دعوی قاضی گواه خواهـــــد — گفتم: گواه اشکم، زردی رخ علامت ...
گفتا: کجاست آفت؟ گفتم: به کوی عشقت — گفتا که: چونی آنجا؟ گفتـم: در استقامت
خامش که گر بگویم من نکته‌های او را — از خویشتن برآیی نی در بود نه بامت [۱۹]

همهٔ غزل‌های عاشقانهٔ مولوی که در آن معشوق در مقام مخاطب (تو) یا غایب (او)

پدیدار می‌شود، و مولوی به وصف زیبایی او و احوال خود می‌پردازد، ابیات همچنان ساده و روشن‌اند و میان آن‌ها پیوند معنایی وجود دارد که پیرامون یک یا چند موضوع مربوط به هم و به مرکزیت عشق تنیده شده اند. با این همه، زیباترین این غزل‌ها وقتی پدید می‌آید که ازیک طرف در نسبت مضامین و مطالب شعر به معشوق یا عشق تردید وجود دارد و، از طرف دیگر، ارتباط باطنی ابیات به ظاهر آشکار نیست و خواننده را به تأمل وا می‌دارد. چنین تأملی در ابیات یک غزل و یافتن پیوند میان آنها، که ظاهراً گسسته می‌نمایند، تأمل و کشف لذت‌بخشی است که تحقق آن منوط به این است که ابتدا بپذیریم چنین پیوندی در میان ابیات وجود دارد. به این ابهام دوگانه می‌توان ابهامی ظریف را هم که ناشی از شیوهٔ بیان مطالب است افزود. این شیوهٔ بیان از راه تمثیل‌های تصویری و اغنایی محسوس ـ چنان که در مثنوی هم بسیار فراوان است -- مشخص می‌شود. غزل زیر معرّف چنین شیوه‌ای است:

خبری اگر شنیـــدی زجمال و حسن یـارم — سرمست گفته باشد، من از آن خبر ندارم
شب و روز می‌بکوشم که برهنه را بپوشم — نه چنان دکان فروشم که دکان نـو برآرم
عَلَمی‌به دست مستی دوهزارمست با وی — به میان شهرگردان که خمار شهـــریارم
به چه میخ بنـدم آن را که فقاع ازو گشاید — چه شکارگیـرم آنجا که شکار آن شکارم
دهلی بـــدین عظیمی به گلیـــم درنگنـــجد — فر و نورمه بگوید که من اندرین غبارم
به سر منـــاره اشتر رود و فغـــان برآرد — که نهـــان شـــدم من اینجا مکنید آشکارم
شترست مردعاشق سر آن منـــاره عشقت — که مناره‌هاست فانی و ابدی است این منارم
تو پیازهای گل را به تک زمین نهان کن — به بهار سربرآرد که من آن قمرعذارم...[۲۰]

آشکار است که در این غزل مولوی دربارهٔ عاشق (مولوی)، معشوق (شمس، حق) و عشق سخن می‌گوید. در بیت اول سخنش با مخاطب این است که اگر دربارهٔ زیبایی معشوق من از من سخنی شنیدی من هشیار نبوده‌ام و آن سخنان درمستی و ناآگاهی از زبانم بر آمده‌اند. اما پیوند بیت دوم با بیت اول کاملاً آشکار نیست و به همین سبب شارحان در تفسیر آن، یا نوشته‌اند: "دکان فروش: آن که به سبب تهی دستی کالای دکان را حراج کند،"[۲۱] یا چیزی ننوشته‌اند. تا معلوم نشود منظور از «برهنه» کیست که شاعر شب و روز می‌کوشد تا او را بپوشد، معنی مصراع دوم و دکان فروختن و دکان برآوردن حدس‌زدنی نیست. برای فهم کلمهٔ «برهنه» چاره‌ای نیست جز آن که ارتباط آن را با بیت اول معلوم کنیم. در بیت اول شاعر «خبر دادن از جمال و حسن یار را» انکار می‌کند. خبر دادن یا سخن گفتن از حسن و جمال یار آشکار کردن چیزی است که برهنه و آشکار است و بر در و دیوار وجود حسن او جلوه‌گر است. عاشق چنین یاری سعی می‌کند حسن یار را پنهان کند تا برای او رقیب پیدا نشود. اگر معشوق را عشق

بگیریم که به قول احمد غزالی در سیر تکامل عشق الهی جای معشوق را می‌گیرد،[۲۲] معنا روشن‌تر می‌شود. همهٔ کوشش عاشق آن است که عشق خود را پنهان کند اما عشق مثل معشوق تاب مستوری ندارد. مولوی در مثنوی نیز به صراحت به این نکته اشاره می‌کند که هرچه می‌کوشد عشق را پنهان کند مثل آتشی که در پنبه افتاده باشد از گوشه‌ای دیگر سر برمی‌آورد و خود را آشکار می‌کند.[۲۳] با توجه به این نکته، «دکان فروختن» به معنی وصف و تبلیغ و بازارگرمی برای کالا و جمع کردن مشتری است تا با فروختن آن کالا، دکان فروش یا دکاندار کالای دیگری تهیه کند یا دکان نوی برآورد. در بیت سوم شاعر تمثیلی محسوس می‌آورد تا خواننده دریابد عاشق علی‌رغم خواست خود نمی‌تواند عشقش را پنهان کند و کوشش بیهوده است. عاشق مثل مستی است که علم به دست گرفته و با دوهزار مست به دنبال معشوقش در میان شهر می‌گردد و می‌گوید خمار شهریارم (معشوق، حق) و جز با دیدار او خماری من شفا نمی‌یابد. در بیت بعد نیز دوباره با تأکید بر بیت پیشین می‌گوید که عشق میل به ظاهر شدن دارد مثل جوشش حباب‌هایی که در جدار مشک یا کوزهٔ فقاع تراوش می‌کند و به هیچ طریق نمی‌توان جلوی تراوش‌اش را گرفت.[۲۴] عشق عاشق را صید می‌کند نه عاشق صید را و از همین روست که شاعرعاشق می‌گوید: همان گونه که جلوی ترشّح فقاع را نمی‌توان گرفت، مانع تجلی عشق و معشوق هم نمی‌توان شد. درسه بیت بعد نیز تمثیل‌های اقناعی محسوسی آمده‌اند که بر نهان نماندن عشق عاشق تأکید می‌کنند. غزل‌هایی از این دست را باید برآمده از یک متن یا گفتمان دانست که جمله‌ها و ابیات آن انسجام معنایی دارد و هم دارای بافت درون‌متنی است و نیز بافت خیالین بیرون‌متنی و کشف آن در گرو دانش مخاطب است. اگر این انسجام کشف نشود نه توضیح مفردات درست و دقیق خواهد بود و نه غزل به عنوان یک متن دریافته می‌شود. به همین سبب است که شرح‌هائی که بر این غزل نوشته‌اند گرچه حاوی برخی نکات قابل توجه‌اند اما نیمه‌کاره و ناقص‌اند.

مولوی میان حق و شمس و منِ ملکوتی خویش یگانگی و وحدتی را کشف می‌کند که می‌تواند آنها را هم در مقام عاشق و هم در مقام معشوق ببیند. این دریافت سبب می‌شود که چهرهٔ معشوق در طول یک غزل تنوع و تکثّر بیشتری پیدا کند و امکانات وصف صفات معشوق متنوع و گسترده‌تر شود. زیرا اگرچه هریک از این سه چهره نمودهای معشوقی واحدند اما برحسب آن که کدام چهره به اقتضای وقت و حال در کانون توجه و عواطف شاعر قرار گیرد، وصف حال و صفات و صور خطاب نسبت به مخاطب و نسبت به شیوهٔ بیان عاشق تغییر می‌کند.

این نمودهای معشوق ممکن است به صورت سوم شخص غایب در غزل مطرح شود یا به‌طور مستقیم در شعر طرف خطاب شاعر واقع شود. علاوه بر این، مخاطبِ

خاص، چنان که اشاره کردیم مخاطبان عام و غیرمستقیم وجود دارند که خوانندگان یا شنوندگان شعر مولوی‌اند. مولوی گاهی روی سخن را از مخاطب خاصِ شعر متوجه این مخاطبان عام می‌کند. گاهی هم با قرار دادن «منِ» تجربی خویش در شمار مخاطبان عام، با ضمیر و شناسهٔ اول شخص جمع در آخرافعال از آنان یاد می‌کند. انتقال لحن خطاب، و التفات از«تو» به «او»، و از«او» به «من» و «ما» بسیاری از غزل‌های مولوی را از یکنواختی و سیاق نثر دور می‌کند و بر ابهام شاعرانهٔ آن می‌افزاید و صبغه‌ای خاص به غزل‌های مولوی می‌بخشد که آن‌ها را ازغزل‌های عرفانی دیگران متمایز می‌کند. مثلاً در غزل زیر دقت کنید:

۱. ای رستخیز ناگهان وی رحمت بی‌منتها — ای آتشی افروخته در بیشهٔ انـــدیشـــه‌ها
۲. امروز خندان آمدی مفتاح زندان آمدی — بر مستمندان آمدی چون بخشش و فضل خدا
۳. خورشید را حاجب توئی امید را واجب توئی — مطلب توئی طالب توئی هم منتها هـم مبتدا
۴. درسینه‌ها برخاسته، اندیشه را آراسته — هم خویش حاجت خواسته هم خویشتن کرده دوا
۵. ای روح بخش بی‌بدل وی لذت علم و عمل — باقی بهانه‌ست و دغل کین علت آمد آن دوا
۶. ما زان دغل کژبین شده با بی‌گنه درکین شده — گه مست حورالعین شده گه مست نان و شوربا
۷. این سکربین هل عقل را این نُقل بین هل نَقل را — کز بهر نان و نقل را چندین نشاید ماجرا
۸. تدبیرصد رنگ افکنی بر روم و بر زنگ افکنی — وندر میان جنگ افکنی فی‌اصطناح لایری
۹. می مال پنهان گوش جان می‌نه بهانه بر کسان — جان ربّ خلّصنی زفان والله که لاغست ای کیا
۱۰. خامش که من مستعجلم رفتم سوی پای علم — کاغذ بنه بشکن قلم، ساقی درآمد والصّلا[۲۵]

صفاتی که در پنج بیت اول به مخاطب داده می‌شود بیشتر صفات خاص حق است مانند رحمت بی‌منتها، مطلب و طالب و مطلوب و منتها و مبتدا بودن، قبلهٔ امید بودن، حاجات را برانگیختن و روا کردن، روح بخش بی‌بدل بودن. اما صفاتی مانند خندان آمدن، اگرچه به عشق و به تأویلی به حق هم نسبت دادنی است، چنان که «مفتاح زندان آمدن»، اما بی‌تردید این صفت بیشتر مناسب معشوق یا شمس تبریزاست. صفات دیگری مانند رستخیز ناگهان، آتش افروختن در بیشهٔ اندیشه‌ها، دوای جمله علت‌ها، و لذت علم و عمل بودن، نیز اگرچه قابل انتساب به حق و یا شمس در مقام معشوق هم هست، اما با عشق از دیدگاه مولوی تناسب بیشتری دارد. حداقل می‌توان گفت خندان آمدن، مفتاح زندان آمدن، بر مستمندان آمدن در بیت دوم قابل اطلاق به حق در مقام معشوق نیست اما قابل اطلاق به شمس در مقام معشوق هست زیرا در مصراع دوم آن صفات را به بخشش و فضل خدا مانند می‌کند.

در پنج بیت اول غزل بالا، همچنان که از سیاق کلام پیداست، مخاطب «تو» است. در بیت ششم مخاطب همهٔ مردم است که مولوی با قراردادن خود درشمار

آنان با کلمهٔ «ما» از آنان یاد می‌کند. در بیت هفتم، مخاطب «تو» است که همان «ما» یعنی مخاطب عام در بیت قبل است. در بیت‌های هشتم و نهم مخاطب باز هم در ظاهر«تو» است، اما این «تو» به روشنی معلوم نیست که همان مخاطب عام بیت هفتم باشد. در بیت دهم مخاطب خود شاعر است، یعنی «من» که چون شتاب دارد به پای علم برود، من را امر به خاموشی می‌کند. از این دو«من» یکی در حال سخن گفتن است و کاغذ و قلم دارد و شعر می‌گوید که «منِ» هوشیار و تجربی است و یکی دیگر که دعوت ساقی را اجابت می‌کند تا شتابان پای عَلَم ساقی (حق) رود. این «من» دوم، که در قلمرو زبان و دستور زبان با آن «من» اول یکی است، در تجربهٔ عارفانه همان است که به «فرامَن» از آن تعبیر کردیم. حضور پنهان و آشکار این دو «من» در غزل‌های مولوی از عوامل دیگری است که ابهامی رازآمیز را به گونه‌های مختلف در فضای غزل‌های مولوی می‌پراکند.

در غزل‌های دیگری از مولوی که آن‌ها را نیز می‌توان در این گروه جای داد، مخاطب شعری در بخشی از شعر همان معشوق است که مولوی در مقام منِ آگاه و هشیار، او و زیبایی او و شدت عشق خود را نسبت به او وصف می‌کند. اما در بخش دیگر یاد خاطره‌ای از یار شاعر را متوجه خود و بیان خاطره‌اش با یار به صورتی اشاره‌وار می‌کند. این التفات از «تو» به «من» و از «من» به «او»، هم ناگهان زمینهٔ معنایی کلام را تغییر می‌دهد و هم فضای شعر را مبهم می‌کند. در غزلی حال شاعر در فراق معشوق در ضمن گفتگو با او همراه با وصف لطف و زیبایی او با ابیاتی شورانگیز آغاز می‌شود:

ای با من و پنهان چو دل از دل سلامت می‌کنم
تو کعبه‌ای هرجا روم قصد مقامت می‌کنم
هرجا که هستی حاضری از دور بر ما ناظری
شب خانه روشن می‌شود چون یاد نامت می‌کنم...

در بیت نهم همین غزل روی خطاب مولوی متوجه خود او با خطاب «ای دل!» می‌شود و به یادآوری سخنان معشوق- مخاطب غایب هشت بیت اول- که روزی در گذشته با او در میان گذاشته است، می‌پردازد:

ای دل نه اندر ماجرا می‌گفت آن دلبر تو را
هرچند از تو کم شود از خود تمامت می‌کنم؟
این چاره در من چاره‌گر، حیران شود نظاره‌گر
بنگر کزین جمله صور این دم کدامت می‌کنم
گه راست مانند الف گه کژ چو حرف مختلف

یک لحظه پخته می‌شوی یک لحظه خامت می‌کنم
گرسال‌ها ره می‌روی چون مهره‌ای در دست من
چیزی که رامش می‌کنی زان چیز رامت می‌کنم [۲۶]

لحن و سخن پیرانهٔ این ابیات با لحن مریدانهٔ ابیات قبلی به کلی تفاوت دارد. ابیات قبلی سخن عاشقانهٔ مریدی عاشق خطاب به پیری در مقام معشوق است، یابنده و سالکی عاشق در خطاب به حق. اما چهار بیت بعد ـ از دومین مصراع بیت اول ـ خطاب پیر یا حق است یا مرید یا بنده‌ای عاشق، یا خطاب شمس تبریزی با حق است یا مولوی در روزگاری گذشته که مولوی در این غزل آن را به یاد آورده است و حکایت می‌کند. در بخش اول غزل پس از آن که مولوی با تصویرهای متعدد این مضمون را در خطاب به یارغایب تکرار می‌کند که لحظه‌ای از یاد او غافل نیست، به این بیت می‌رسد:

در گوش تو در هوش تو وندر دل پرجوش تو
این‌ها چه باشد تو منی وین وصف عامت می‌کنم

می‌توان به حدسِ قریب به یقین گفت که این غزل باید از جمله غزل‌هایی باشد که، به قول سلطان وَلد، مولوی پس از مأیوس شدن از پیداکردن شمس او را در دل خود می‌یابد. در این بیت مولوی می‌گوید که معشوق یا شمس چنان روح او را تسخیر کرده است که جز صدای او و تصویر او و یاد او در گوش و چشم و دلش نیست و خلاصه آن که شمس همان مولوی و مولوی همان شمس است. بخش دوم غزل در واقع بیان این نکته است که پیش از این، آن دلبر(شمس) گفته بود که من همواره در اختیار اویم و احوال و رفتار مرا او تعیین می‌کند. مقدرات انسان را خدا رقم می‌زند و بنده را اختیار نیست. شمس تبریزی در مقام انسان کامل نیز حاکم بر مقدرات مولوی است. چهار بیت بخش دوم غزل از مصراع دوم بیت اول همه سخنان دلبر با شمس تبریزی است که مولوی حکایت می‌کند. در آخرین بیت این غزل، مولوی از حسام‌الدین چلبی که پیوند روحانی با شمس تبریزی دارد می‌خواهد که پیام او را به جانان (شمس تبریزی) برساند و به او بگوید: جان مولوی در اختیار تلقین معارف توست:

ای شه حسام‌الدین حسن می‌گوی با جانان که من
جان را غلاف معرفت بهرحسامت می‌کنم

در غزل‌های مولوی تشخیص متکلم و مخاطب و این که چه کسی سخن می‌گوید و با چه کسی سخن می‌گوید اهمیتی خاص دارد. چه، از این طریق است که می‌توان درک کرد از چه چیزی یا چه کسی سخن گفته می‌شود. گاهی تشخیص تغییر متکلم و مخاطب چون بدون هیچ قرینه‌ای صورت می‌گیرد بسیار دشواراست. برای تشخیص این تغییر و تحلیل عمیق‌تر این گونه غزل‌های مولوی باید به دو نکتهٔ اساسی توجه داشت. نخست، ساختار بیانی قرآن کریم است که بی‌تردید مولوی بنا بر موقعیت تحصیلی و اجتماعی‌اش، و نیز به گواهی آثارش، بیشترین آشنائی را با صورت و معنی آن داشته است. دوم عقیدهٔ مؤکد اوست که سخنان خود را چه در مثنوی و چه درغزلیات شمس به صراحت و یا به تلویح وحی می‌شمارد. در قرآن کریم نه تنها در یک سوره ـ که نظم و ترتیب آیات آن را گاه نتیجهٔ تصمیم تدوین کنندگان قرآن و گاه نتیجهٔ دخالت عاملی قدسی شمرده اند ـ بلکه حتی در یک آیه، و یا چند آیهٔ مرتبط، تغییر متکلم دستوری، خواه همراه با تغییر مخاطب و خواه بدون تغییر مخاطب، به چشم می‌خورد. در جهان متن قرآن، خدا، پیامبران و مردمان عادی و حتی جانوران و پرندگان سخن می‌گویند. اما از نظرگاه مولوی و دیگر مسلمانان کل ِ قرآن کلام خداست که با واسطهٔ پیامبر این کلام محسوس و برای مخاطبان قابل ادراک گشته است. پیامبر(ص) در آنچه به او وحی می‌شود دخالت ندارد تا در نظم دستوری آیات دخل و تصرف کند و آن‌ها را مطابق عادات زبانی ما با افزودن قراین و عبارات به صورتی آشنا درآورد. ساختار غیرعادی قرآن بی‌تردید ناشی از وجود واسطه‌ای میان متکلم و مخاطبان است؛ واسطه‌ای که هنگام دریافت وحی آگاهی و هشیاری و اختیار اوقات عادی را ندارد. مولوی در سرودن مثنوی و نیز غزل‌های خود وضعی چون وضع پیامبر را هنگام دریافت وحی احساس می‌کند. بی‌تردید او نه می‌داند و نه می‌تواند پیش‌بینی کند که سخنی را که درنتیجهٔ یک نیت و یا به شهود آغاز کرده است انبوه تداعی‌های ذهن سرشار او به کجا می‌برد. حاصل کلام او را جریان تداعی‌های منطق‌ستیز به صورتی درمی‌آورد که برای مولوی هم چون به حالت آگاهی باز می‌گردد و از دریچهٔ منطق عادت به آن می‌نگرد، شگفت‌انگیز و خلاف عادت و رازآمیز می‌نماید. شاید به همین سبب است که از وحی بودن سخنان خود به تکرار سخن می‌گوید. البته مولوی نه خود را به صراحت پیامبر می‌داند و نه جبرئیل، فرشتهٔ وحی، را واسطه وحی الهی به خود می‌شمارد و نه مدعی است که مأمور ابلاغ دینی جدید است. با این همه، او موضع و موقعی را که برای سخنان خود و کیفیت پدید آمدن آن بر می‌گزیند، و یا حالتی را که هنگام سرودن عملاً تجربه می‌کند، به گونه‌ای می‌بیند که سبب می‌شود شعرش را به علت شیوهٔ خاص پدید آمدنش با قرآن قیاس کند و وحی بشمارد.

مولوی بارها به این که گویندهٔ حقیقی شعرهای او، دیگری (حق، شمس) است و او در هنگام سرودن شعر درحالت بی‌خویشی و ناآگاهی است اشاره می‌کند:

به حق آن لب شیرین که می‌دَمی در من
که اختیار ندارد به ناله این سُرنا [۲۷]

من فانی مطلق شدم تا ترجمان حق شـدم
گرمست و هشیارم زمن کس نشنود خود بیش وکم[۲۸]

و نیز سخنی را که در حالت فنا و بی‌خویشی سروده می‌شود عین قرآن یعنی وحی می‌داند:

گفتی که تو در میان نباشی آن گفت تو هست عین قرآن[۲۹]

این وحی نمون بودن سخن مولوی از جمله در شیوهٔ بیان، و تغییربدون قرینه و نشانهٔ متکلم و مخاطب، و غیرقابل انتساب بودن برخی از سخنان به «منِ» تجربی و آگاه آشکار می‌شود.

برخی دیگر ازغزل‌های مولوی غزل‌های بسیارمبهم و رازآمیزی است که در آنها گویندهٔ سخن حق است یا یکی از سه شخصیتی که هویتی مانند حق دارند. این غزل‌ها از زبان «من» یا اول شخص بیان می‌شود. به عبارت دیگر در این غزل‌ها «من» از «من» سخن می‌گوید اما آنچه «من» دربارهٔ «من» می‌گوید، مطالبی بسیار بعید و غیرقابل باور و خلاف عادت است مگر آن که «منِ » گویندهٔ شعر را «من» تجربیِ زمانِ آگاهی و «من» چون من‌های دیگر محدود و نیازمند ندانیم، بلکه حق یا «فرامَن» یا شمس در مقام انسان کامل بدانیم. وحی‌ای که از آن سخن گفتیم در این غزل‌ها به روشنی قابل احساس و دریافت است. در این غزل‌ها مولوی کاملاً در مقام یک واسطه است که کلام حق را بی‌کم و کاست بازگو می‌کند درست مثل یک نی که هیچ اختیاری ندارد و تنها نقش نایی را با امکانات ساختاریَ بالقوهٔ خود تبدیل به صوت و نغمه‌ای می‌کند که از آن برمی‌آید. در این غزل‌ها مولوی به ظاهر در مقام یک شاعر شعر می‌گوید همان گونه که پیامبر هنگام وحی به ظاهر سخن می‌گوید؛ اما در حقیقت خدا یا فرامَن یا شمس است که با دهان شاعر تکلم می‌کند. این گروه از غزل‌ها، که برای گشودن ابهام خلافِ عادت آنها و نزدیک کردنشان به سطح ادراک خوانندکان، افسانه‌هائی از همان عصر مولوی - برای شأن نزول‌شان

برساخته‌اند، ممکن است تاچند بیت یا درکل غزل ادامه پیدا کند. در این غزل‌ها هیچ اشارهٔ صریحی به چشم نمی‌خورد تا خواننده یا مخاطب دریابد این سخنان را شمس یا حق با زبان مولوی گفته است.

اشاره به این که: «حق چنین گفت»، شاعر را از مقام واسطهٔ وحی به مقام راوی هشیار وحی تنزل می‌دهد. علاوه براین، مولوی قائل به وحدت روحی اولیاء و انبیا و به‌طور کلی مردان حق است.[۳۰] از این نظرگاه میان فرامَن (من ملکوتی و الهی و روح مولوی) و شمس تبریزی و حسام‌الدین و حق تفاوتی نیست و من سخنگو می‌تواند هریک از آنها باشد. برای مولوی حق و نمودهایش در انبیاء و اولیاء و مردان خدا همه «من» هستند. همه می‌توانند با لفظ «من» از دهان مولوی سخن گویند.

از این چشم‌انداز است که در غزل‌هایی که «من»، منِ تجربی و آگاه مولوی نیست که از «او» و «تو» و «من» سخن گوید، منطق عادیِ گفتار و گفتگو درهم می‌شکند. در منطق عادی گفتار «من» (گوینده) یا «تو» (شنونده یا شنوندگان فرضی یا واقعی) از «او» یا «من» یا «تو» (مخاطب خاص که در شعر حضور دارد) سخن می‌گویند. در این حال «من» یا گوینده همان کسی است که عملاً سخن می‌گوید و دیگران یا مخاطب‌اند یا غایب، در حالی که در شعرهای مورد بحث «من» به ظاهر گوینده است و سخنگوی حقیقی شمس یا حق یا فرامن است. «منِ» تجربی که شعر یا سخن با دهان او گفته می‌شود، یا تنها واسطهٔ میان سخنگوی حقیقیِ و مخاطب یا مخاطبان عام است و یا خود مخاطب خاص هم هست. این حال دقیقاً همان حال قرارگرفتن در مقام وحی است که در آن مقام آن که به‌ظاهر سخن می‌گوید خود یا در میان نیست یا مخاطب است.

در غزل زیر متکلم به ظاهر «من» (مولوی) و مخاطب شعری (تو) کسی است که مولوی با او سخن می‌گوید؛ اما سخنانی که «من» به «تو» می‌گوید به هیچ وجه سخن «منِ» تجربی، یا یک انسان با انسان دیگر نیست. زمینهٔ معنایی غزل فقط وقتی ادراک‌پذیر می‌گردد که متکلم، فرامَن یا حق یا شمس تلقی شود و مخاطب روح مولوی. به سخن دیگر، به ظاهر «من» با «تو» سخن می‌گوید که طبیعی و موافق با منطق عادتی است، اما در باطن و حقیقت امر، «او» «که غایب است» با «من» «که حاضرم» سخن می‌گوید:

نگفتمت مرو آنجا که آشنات منم — در این سراب فنا چشمهٔ حیات منم
وگر به خشم رَوی صدهزار سال زِ من — به عاقبت به من آیی که منتهات منم
نگفتمت که به نقش جهان مشو راضی — که نقش بند سرا پردهٔ رضات منم
نگفتمت که منم بحر و تو یکی ماهی — مرو به خشک که دریای باصفات منم

نگفتمت که چو مرغان به سوی دام مرو / بیا کـه قوت پـرواز پـر و پـات منـم
گفتمت که تو را ره زنند و سـرد کننـد / که آتش و تپش و گرمی هـوات منم
نگفتمت که صفت‌های زشت بر تو نهند / که گم کنی که سرچشمهٔ صفـات منم
نگفتمت که مگو کار بنده از چـه جهـت / نظـام گیـرد خلاق بـی‌جهـات منم
اگر چراغ دلی دانک راه خانه کجاست / وگر خداصفتی دانک کدخدات منم[۳۱]

افلاکی، که کتاب *مناقب‌العارفین* را هشتاد و دو سالی پس از مرگ مولوی و به دستور نوادهٔ او در شرح حال مولوی و پدر و مشایخ و خلفای او تألیف کرده است، اشاره کرده که مخاطب این غزل سلطان رکن‌الدین سلجوقی بوده است. مولوی به رکن‌الدین سلجوقی سفارش کرد به آق‌سرا نرود، اما او می‌رود و کشته می‌شود و وقتی خبر به مولوی می‌رسد، این غزل را می‌سراید. آنچه افلاکی در شأن نزول این غزل می‌گوید، افسانه‌ای بیش نیست.[۳۲] سخنانی که منِ متکلم شعر می‌گوید از آن دست نیست که به مولوی نسبت دهیم و مخاطب هم شخص معینی نیست که بتوان سخنانی از آن دست با او گفت. چنان که پیداست مضامین خطاب‌هایی از این گونه میان دو طرف متکلم و مخاطب وقتی ممکن است که گوینده حق باشد و مخاطب روح بشری که به دنیا می‌آید و اسیر جسم می‌شود و گرفتار عوارضِ اسارت در زندان جسم و زندان جهان می‌گردد.

در این غزل مولوی که به ظاهر گویندهٔ شعر است و در باطن مخاطب شعر تنها یک واسطه است که سخنان حق در خلال یک تجربهٔ عارفانهٔ وحی‌گونه از طریق او در زبان انسانی محسوس می‌شود. افلاکی با همهٔ قوت‌های روحی و معنوی‌ای که برای مولوی در کتاب خود قائل می‌شود، از درک و دریافت این تجربهٔ روحی و این که غزل را در حال بی‌خویشیِ مولوی گفتهٔ حق بداند و مولوی را در مقام پذیرنده و بازگوکنندهٔ وحی، دور است. آیا افلاکی که خارق‌العاده‌ترین امور را دربارهٔ مولوی باور دارد؟ آیا هراس دارد چیزی را بگوید که با همهٔ خطری که ابراز آن در یک جامعهٔ مسلمان دارد، مولوی بارها به اشارت و گاه به صراحت مدعی آن شده است؟[۳۳] در این غزل حق، متکلم وحده است و از مولوی، در مقام یک طرف گفت‌وگو یا مخاطب، اثر یا عکس‌العملی دیده نمی‌شود زیرا این «منِ» تجربی و آگاه مولوی نیست که سخنان حق را می‌شنود، بلکه فرامَن یا من ملکوتی وی مخاطب حق است.

در غزلی دیگر مولوی یک واقعه را تصویر می‌کند که با سخنان حق آغاز می‌شود و سپس با گفت‌وگویی کوتاه میان متکلم (حق) و مخاطب (مولوی) ادامه می‌یابد و سپس متکلم غیب می‌شود و مخاطب (مولوی) به خود می‌آید و به واقعه به ایجاز اشاره می‌کند. در شش بیت اول این غزل حق با فرامن از خود سخن می‌گوید و از مخاطب

(مولوی شاعر) اثری در میان نیست. در بیت هفتم مولوی با متکلم شش بیت اول سخن می‌گوید، یعنی متکلم مخاطب و مخاطب متکلم می‌شود. در بیت‌های ۷ و۸ و ۹ میان مخاطبِ متکلم شد، و متکلمِ مخاطب شدهٔ شش بیت اول گفت‌وگویی برقرار می‌شود. در بیت‌های ۱۰و ۱۱و ۱۲ حَق با شمس یا فرامن که در شش بیت اول متکلم وحده و در سه بیت بعد، یک طرف گفت‌وگو با مخاطب بود، غیب می‌شود، واقعه به پایان می‌رسد، مولوی کاملاً به عالم هشیاری باز می‌گردد و واقعهٔ خود را با منطق عادی گفتار حکایت می‌کند. در این حال «من» (گویندهٔ شعر، با «تو» (مخاطب عام شعر) از «او» (واقعه و شخص غایب که حق با فرامن است) سخن می‌گوید:

۱- آه چه بی‌رنگ و بی‌نشان که منم — خود نبینم مرا چنان که منم
۲- گفتی اسرار در میان آور — کو میان اندر آن میان که منم
۳- کی شود این روان من ساکن — این چنین ساکن روان که منم
۴- بحر من غرقه گشت هم در خویش — بوالعجب بحر بی‌کران که منم
۵- این جهان و آن جهان مرا مطلب — کین دوگم شد در آن جهان که منم
۶- فارغ از سودم و زیان جو عدم — طرفه بی‌سود و بی‌زیان که منم
۷- گفتم ای جان تو عین مایی گفت — عین چه بود در این عیان که منم
۸- گفتم آنی بگفت‌های خموش — در زبان نامدست آن که منم
۹- گفتم اندر زبان چو درنامد — اینت گویای بی‌زبان که منم
۱۰- من شدم در فنا چو مه بی‌پای — اینت بی پای پا دوان که منم
۱۱- بانگ آمد چه می‌دوی بنگر — در چنین ظاهر نهان که منم
۱۲- شمس تبریز را چو دیدم من — نادره بحر و کنج و کان که منم[۳۴]

به نظر می‌رسد که مولوی در این غزل از یک تجربهٔ عارفانه سخن می‌گوید که در آن به مراحل سلوک اشاره شده است. سه مرحلهٔ شریعت، طریقت، حقیقت که مراحل سیر کمال روحی و واصل شدن به معشوق است، همراه با تحقق مراحل سه گانهٔ یقین (علم‌الیقین، عین‌الیقین و حق‌الیقین) است.[۳۵] گذراز سه مرحله ای که گفتیم گذر ازمراحل هشیاری و آگاهی و در نهایت رسیدن به فنا و ناآگاهی است. مولوی در این غزل تجربهٔ روحیِ بازگشت از فنا را به بقا و هشیاری، و یا از حقیقت به طریقت و از طریقت به شریعت، در ساختاری بدیع غزلی تصویر کرده است. در مرحلهٔ حقیقت عبدفانی است و فقط حق وجود دارد. در این مرحله تنها حق سخن می‌گوید و بنده در مقام واسطه میان حق و خلق است و آنچه از دهان او به صورت سخن خارج می‌شود، سخن حق است. شش بیت اول که در آن فقط حق یا فرامن یا شمس در مقام انسان کامل خود را وصف می‌کنند مرحله حقیقت است که در آن از بندهٔ فانی و منِ تجربی اثری نیست.

بیت‌های ۷ و ۸ و ۹ به مرحلهٔ طریقت اشاره دارد که در آن هم حق و هم عبد حضور دارند و گفت‌وگو میان آن دو صورت می‌گیرد. این مرتبه با مرحلهٔ عین‌الیقین برابراست. در این مرحله «او» که نه سالک است و نه حق است، بلکه ماسوی‌الله است، غایب است. من و تو، حضور دارند. در بیت‌های ۱۰ و ۱۱ و۱۲، شاعر در مرحلهٔ شریعت و آگاهی و علم‌الیقین است، یعنی هم «منِ»، تجربی که مولوی شاعر است حضور دارد و هم «تو» (مخاطب یا مخاطبان عامِ شعر) وهم «او» یا حق که اکنون غایب است. در این جا منطق گفت‌وگو آن گونه که عادت تجربی ماست حضور پیدا می‌کند: من، دربارهٔ واقعهٔ دیدارش با حق (او) با تو (مخاطب شعر) سخن می‌گوید. این شعر را همچنین می‌توان تصویری از درک توحید اشراقی واصلان دانست که در حال فنا تحقق می‌یابد و سپس با زوال تا حد توحید سالکان طریق، و بعد تا حد توحید عددی عوام نزول می‌کند که در واقع بیرون آمدن تدریجی از حالت سکر و فنا به هوشیاری و آگاهی است. سهروردی این سه مرحلهٔ توحید را با تجربهٔ سه‌گانهٔ مراتب توحید مقایسه می‌کند: مرتبهٔ لااله الا انا، لااله الا انت، لااله الاالله (هو).[۳۶]

افلاکی که «منِ» شش بیت اول را «منِ» تجربیِ مولوی تصور کرده است، چون آن صفاتی را که در شش بیت اول غزل بیان شده است بعید می‌داند مولوی به خود نسبت دهد و از طرف دیگر نمی‌تواند مصداقی دیگر برای آن «من» در عالم خارج و تجربه‌های مشترک پیدا کند، برای این غزل هم مثل غزل قبل حکایت‌شأن نزولی ساخته است، یا دیگران ساخته‌اند و او روایت کرده است تا شعر را از ابهام بیرون آورد. کاملاً پیداست که نه این حکایت ساختگی می‌تواند حقیقت داشته باشد و نه حتی به فرض که حقیقتی هم داشته باشد می‌تواند ذره‌ای از ابهام غزل را رفع کند. خلاصهٔ حکایت این است که نقاشی را می‌فرستند تا تصویری از چهرهٔ مولوی برای شاهزاده خانمی تهیه کند؛ نقاش هر نقشی ازچهرهٔ مولوی می‌کشد، درمی‌یابد که چهرهٔ مولوی تغییر کرده و نقش با چهرهٔ او نمی‌خواند و همچنان تا بیست نقش تصویر می‌کند اما هربار مولانا را به چهره‌ای دیگر می‌بینند. پس مولانا این غزل را آغازکرد.[۳۷]

گروه دیگری از غزل‌های مولوی صورتی روایی یا داستانی دارند. این صورت روایی ممکن است در عالم خارج مصداقی داشته باشد یا بتوان مصداقی برای آن تصور کرد و ممکن است چنان عجیب وغریب باشد که نتوان مصداقی برای آن تصور کرد. این گروه دوم بیشتر به نقل رؤیا و واقعه می‌ماند اما نه رؤیا یا واقعه‌ای که از نظر حوادث و شخصیت‌های مطرح در آن درعالم خارج نیز وقوع آن محتمل است. رؤیاواره‌ها یا واقعه‌ها و مکاشفه‌های صوفیانه، وقتی حکایت می‌شوند به منزلهٔ قصه‌ای به نظر می‌رسند که یا در عالم خارج محتمل‌الوقوع‌اند و یا احتمال وقوع ندارند. اگر عباراتی از قبیل «در خواب دیدم» یا «در واقعه دیدم» را در ابتدای آن ذکر کنیم

آن که محتمل‌الوقوع است نمادین می‌شود و معنایِ دیگری جز آنچه می‌نماید پیدا می‌کند، و آن که محتمل‌الوقوع نیست و حیرت‌آور است هم قابل قبول می‌شود و هم نمادین و معنایی جز آنچه می‌نماید پیدا می‌کند. وقتی حادثه‌ای روایت می‌شود که در عالم واقع می‌تواند اتفاق بیفتد نمی‌توان رؤیایی بودن آن را تشخیص داد و به تأویلِ آن پرداخت مگر آن که مولوی خود تأویلی از بخشی از آن به دست دهد. معمولاً این تأویل‌ها به روایت‌هایی مربوط می‌شود که ممکن‌الوقوع است و جنبه تعلیمی‌دارد:

شنیدم کاُشتری گم شد زکُردی در بیابانی بسی اُشتربجست ازهر سویی کرد بیابانی

کُرد پس از آن که از یافتن شترمأیوس می‌شود، کنار راه با غم و حسرت می‌خوابد و بعد در نیمهٔ شب ناگهان از خواب می‌جهد و در نور ماه تابان و زیبای بدر شتر را می‌بیند که در میان راه ایستاده است. کرد از شادی روی به ماه می‌کند و می‌گوید تو را چگونه وصف کنم که: "هم خوبی و نیکویی و هم زیبا و تابانی".

مولوی پس از پایان داستان، دعا و خواست خود را با توجه به داستان بیان می‌کند و سپس به مخاطبان عام خود تعلیم می‌دهد تا در جستجوی حق باشند:

خداوندا در این منزل برافروز از کرم نوری
که تا گـــم کردهٔ خود را بیابد عقل انسانی
شب قدراست در جانت چرا قدرش نمی‌دانی؟
تو را می‌شورد او هر دم، چرا او را نشورانی
تو را دیوانه کرده‌ست او قرار جانت برده‌ست او
غم جان توخورده ست او چرا در جانش ننشانی؟
چو او آب است و تو جویی چرا او را نمی‌جویی؟
چو او مشک است و تو بویی چرا خود را بنفشانی [۳۸]

در غزلی دیگر پس از آن که از اواسط غزل سرگذشت خانوادهٔ تهیدستی را بیان می‌کند که در نتیجهٔ گدایی بسیار، دیگر مردم چیزی به آن‌ها نمی‌دهند. عاقبت روزی پادشاهی برایشان می‌گذرد و از آنان آب می‌خواهد. کودکی می‌گوید، آب داریم کوزه نداریم. شاه از لشکریان خود می‌خواهد که هرکس پاره‌ای زر به اهل خانه دهند. اهل خانه از این طریق ثروتمند می‌شوند. وقتی کسی علت این ثروتمندی را از آنان می‌پرسد، یکی می‌گوید:

گفت کریمی‌سوی ما برگذشت کرد در این خانه به رحمت نظر[۳۹]

این گونه شعرها که در آن داستانی کوتاه یا بلند می‌آید تا در خدمت تعلیمی باشد که مولوی می‌خواهد به مخاطبان خود بدهد، اگرچه در قالب غزل است اما شعر غنایی و تغزلی نیست، بلکه شعر تعلیمی است که در قالب غزل ریخته شده است. این شعرها را نمی‌توان شعر غنایی به حساب آورد زیرا مولوی احساسات و عواطف شخصی خود را در آن‌ها نمی‌گنجاند بلکه اندیشه‌ها یا تعلیمات عرفانی خود را بیان می‌کند. در حوزهٔ غزل و شعر غنایی این شعرها ارزش و تأثیر چندانی ندارد و در حکم تفننی است که احتمالاً قبل از آغاز سرودنِ مثنوی مولوی به آنها پرداخته است. این شعرها غالباً از شور و سرزندگی غزل‌های عاشقانه و رازآمیز بودن واقعه‌ها و مکاشفات و رؤیاواره‌ها و یا تجسم بخشیدن به تجربه‌های رؤیاوارِ روحانی خالی است. می‌توان به این غزل‌ها بسیاری از غزل‌های دیگر را افزود که گرچه داستانی در آن مطرح نمی‌شود، اما محتوای آنها را پاره‌هائی از جهان‌بینی عرفانی مولوی تشکیل می‌دهد که بیشتر جنبهٔ تعلیمی‌دارد. گمان من بر آن است که این شعرها، که نمی‌توان نشانه‌ای از عواطف عاشقانه یا حتی غیرعاشقانه در آن‌ها دید، باید مربوط به زمانی باشد که مولوی هنوز به صرافت سرودن مثنوی نیفتاده بود و حتی پیشتر، مربوط به زمانی قبل از دیدار با شمس تبریزی باشد زیرا در آن‌ها هیچ نشانه‌ای از شور و شرّعشق و بی‌قراری روح دیده نمی‌شود.

دشوار است که بپذیریم مولوی پیش از دیدار شمس با شعر و شاعری سر وکار نداشته و تمام شعرهای دیوان شمس پس از این دیدار سروده شده است. پختگی و جنبه‌های ظریف و هنری بسیاری از غزل‌های مولوی می‌بایست حاصل تجربه‌های طولانی شاعری حتی از دوره‌های جوانی باشد. به هرحال، در دیوان شمس غزل‌هایی که تمام یا بخشی از آن بیان اندیشه و یا تعلیمی است نیز پیدا می‌شود؛ مثل چند بیت آغازغزل زیر:

تدبیرکند بنده و تقدیر نداند — تدبیر به تقدیر خداوند نماند
بنده چو بیندیشد پیداست چه بیند — حیله بکند لیک خدایی نتواند
گامی دوچنان آید کو راست نهادست — و آنگاه که داند که کجاهاش کشاند؟
استیزه مکن مملکت عشق طلب کن — کین مملکتت از ملک‌الموت رهاند
باری تو بهل کام خود و نور خرد گیر — کین کام تو را زود به ناکام رساند.(۴۰)

به این غزل‌های تعلیمی می‌توان تعدادی از غزل‌های تمثیلی را هم افزود که اگر مولوی خود آن‌ها را تفسیر نمی‌کرد، می‌شد آن‌ها را از نوع تمثیل رمزی(allegory) شمرد. اما از آنجا که بر این شعرها هم جنبهٔ تعلیمی غلبه دارد، و به همین سبب هم

مولوی بلافاصله خود رمزهای تمثیل را می‌گشاید و فرصتی برای تأمل مخاطب باقی نمی‌گذارد، نمی‌توان آنها را تمثیل رمزی به شمار آورد. تفسیر رمزها به وسیلهٔ خود شاعر هم دلیل وجودِ قصدِ تعلیم از سرودن شعر است و هم به احتمال زیاد نشانهٔ غلبهٔ وجه شنیداری و ارائه شعر به مخاطبان. زیرا این بافت از موقعیت ارائهٔ شعر، مجالی برای تأمل مخاطبان باقی نمی‌گذارد و لازم است هم توجه مخاطبان جلب شود و هم سخن را بدون ابهام وآشکار دریابند. مثلاً غزلی با بیت زیر آغاز می‌شود که موضوع آن به سرعت توجه مخاطبان را جلب می‌کند:

از بهر مرغ خانه چون خانه‌ای بسازی
اشتر درو نگنجد با آن همه درازی

و بعد بلافاصله مخاطبان را از حیرت بیرون می‌آورد.

آن مرغ خانه عقل است و آن خانه‌اش تن تو
اشتر جمال عشق است با قد و سرفرازی[۴۱]

ابیاتی که پس از این بیت می‌آید و در ترجیح عشق بر عقل است، بدون یادآوری آن تمثیل هم گفتنی و فهمیدنی بود. بنابراین، نقش تمثیل در این شعر تنها برای جلب توجه مخاطبان بوده است. از نمونه‌های جالب‌تر این غزل‌های تعلیمی و تمثیلی که جنبهٔ داستانی هم دارد و به همین دلیل اگر مولوی خود آن را تفسیر نمی‌کرد می‌شد آن را تمثیل رمزی شمرد، غزلی است که با وصف روستا بچه‌ای موذی و دغل‌باز شروع می‌شود که اهل بازار و مهتر و محتسب و همسایه از دست او به ستوه آمده‌اند. در وصف خلق و خو و شرارت‌ها و حیله‌گری‌های این روستابچه مولوی تا آنجا که ممکن است مبالغه می‌کند تا آنجا که می‌گوید:

محتسب که زکفایت چو نظام‌الملک است　　کرد از فکر چنین کس رخ خود بر دیوار

و سپس رازهای تمثیل را می‌گشاید:

محتسب عقل توست دانک صفاتت بازار　　وان دغل هست درو نفس پلید مکّار

ابیات بعدی دلالت براین دارد که از دست این روستابچهٔ دغل (نفس) به یاری شمس تبریزی می‌توان رها شد:

چون همه از کف او عاجز و مسکین گشتند — جمله گفتند که وه سحرست فنّ این طرار
چون که سحرست نتانیم مگر یک حیله — برویم از کف او نزد خداوند کبار
صاحب دید و بصیرت شه ما شمس‌الدین — که از او گشت رخ روح صد روی نگار
چو ازو داد بخواهیم ازاین بیدادی — او به یک لحظه رهاند همه را از آزار...[۴۲]

چنان که اشاره کردیم این غزل‌ها در واقع شعرهای تعلیمی تهی از شور و عاطفه ایست که در کمال آگاهی سروده شده و موضوع آن پیش از سرودن در ذهن شاعر حضور داشته است و به منظور تعلیم به مخاطبان و اشاره‌ای برای تکریم شمس سروده شده است.

گاهی نیز غزل‌هایی به صورت تمثیلی تجسمی سروده می‌شود تا ارتباط خالق را با جهان و موجودات چنان که خود احساس کرده و دریافته است بیان کند. این تمثیل‌ها را که همراه هیچ تفسیر هم نیست اما پیداست که مولوی خود از پیش می‌داند که چه می‌گوید، می‌توان نوعی تمثیل رمزی شمرد. مانند غزل بسیار جذّابی که با ابیات زیر شروع می‌شود:

طرفه گرما به بانی کو زخلوت برآید — نقش گرما به یک یک در سجود اندر آید
نقش‌های فسرده بی خبروار مرده — زانعکاسات چشمش چشمشان عبهر آید...[۴۳]

گروهی دیگر از شعرهای مولوی اگرچه ساختاری داستان‌گونه دارد اما این داستان‌گونگی به منظور تعلیم یا بیان اندیشه نیست، بلکه چنان می‌نماید که تنها گویای رؤیا یا تجربه‌ای روحی است بی‌آنکه دربارهٔ آن تفسیر و توضیحی در شعر ارائه شود. این غزل‌ها فضایی رازآمیز دارند که تأمل خواننده را برای تفسیر و تأویل آن برمی‌انگیزد و یا مخاطب را در فضایی رازآمیز و قدسی شناور می‌کند. اگرچه درعطار نیز گاهی غزل‌هایی ازین دست می‌بینیم، اما در غزل‌های مولوی نمونه‌های آن هم زیاد است و هم متنوع:

برچرخ سحرگاه یکی ماه عیان شد — از چرخ فرود آمد و در ما نگران شد
چون باز که برباید مرغی به گه صید — بر بود مرا آن مه و برچرخ دوان شد
درخود چو نظر کردم، خود را بندیدم — زیرا که درآن مه تنم از لطف چو جان شد
در جان چو سفر کردم جز ماه ندیدم — تا سرّ تجلی ازل جمله بیان شد
نه چرخ فلک جمله در آن ماه فرو شد — کشتی وجودم همه در بحر نهان شد
آن بحر بزد موج و خرد باز برآمد — و آوازه درافکند چنین گشت و چنان شد
آن بحر کفی کرد و به هر پاره از آن کف — نقشی زفلان آمد و جسمی زفلان شد
هر پاره کف جسم کز آن بحر نشان یافت — در حال گدازید و در آن بحر روان شد
بی دولت مخدومی شمس‌الحق تبریز — نی ماه توان دیدن و نی بحر توان شد [۴۴]

غزل‌هایی از این دست که زمینهٔ عاشقانه ندارند و غالباً از گزاره‌هایی تشکیل شده‌اند که فاقد مصداق و مدلولِ تجربی‌اند، به سبب ابهام و فضای رازآمیزشان ازجمله غزل‌های بدیع و قابل توجه مولوی‌اند. در این غزل‌ها «من» دربارهٔ «من» سخن می‌گوید. آن که سخن می‌گوید «من» تجربی و آگاه شاعراست و آن که دربارهٔ او سخن گفته می‌شود «من» ملکوتی یا فَرامن است که شخصیتِ حکایات واقعه‌های روحانی و رؤیاواره‌های مولوی است. این غزل‌ها غالباً تن به تأویلیِ قطعی نمی‌دهند. مولوی خود نیز برخلاف غزل‌های تمثیلی هیچ تفسیر صریحی از آن‌ها به دست نمی‌دهد. از همین روست که این غزل‌ها خواننده را در فضایی رازآمیز فرو می‌برند:

یک خانه پر زمستان مستان نو رسیدند — دیوانگان بندی زنجیرها دریدند
بس احتیاط کردیم تا نشنوند ایشان — گویی قضا دهل زد بانگ دهل شنیدند
جان‌های جمله مستان دل‌های دل پرستان — ناگه قفس شکستند چون مرغ برپریدند
مستان سبو شکستند، برخنب‌ها نشستند — یا رب چه باده خوردند یا رب چه مل چشیدند؟
من دی زره رسیدم قومی چنین ندیدم — من خویش را کشیدم ایشان مرا کشیدند
آن را که جان گزیند بر آسمان نشیند — او را دگر که بیند؟ جز دیده‌ها که دیدند
یک ساقیی عیان شد، آشوب آسمان شد — می تلخ ازآن زمان شد خیکش از آن دریدند [۴۵]

رؤیاوارگی بعضی از این غزل‌ها گاهی آنقدر غریب و چشمگیر می‌شود که درعالم واقع حدوث آن تصور کردنی نیست. زبان این نوع غزل‌ها نمادین است و تأویل آن جز به یاری میراث ادبی و عرفانی و آثار خود مولوی، که بخشی از اندوخته‌های ذهنی او را تشکیل می‌دهد، ممکن نیست. در غزل زیر آنچه فضای شعر را رازآلود و ابهام‌آمیز کرده، وقایعی است عجیب که در قیاس با تجربه‌های ما عادت‌ستیز است و جز با تأویلی بر اساس منطق گفت‌وگو و روابط بینامتنی عادت‌پذیر نمی‌شود:

داد جاروبی به دستم آن نگار — گفت کز دریا برانگیزان غبار
باز آن جاروب را زآتش بسوخت — گفت کز آتش تو جارویی برآر
کردم از حیرت سجودی پیش او — گفت بی ساجد سجودی خوش بیار
آه بی ساجد سجودی چون بود — گفت بی چون باشد و بی خار خار
گردنک را پیش کردم گفتمش — ساجدی را سر ببر از ذوالفقار
تیغ تا او بیش زد سر بیش شد — تا بِرُست از گردنم سر صد هزار
من چراغ و هر سرم همچون فتیل — هر طرف اندر گرفته از شرار
شمع‌ها ور می‌شد از سرهای من — شرق تا مغرب گرفته از قطار...[۴۶]

تا این جایِ غزل خواننده گویی روایت یک رؤیا را می‌خواند زیرا آنچه در این روایت

گفته می‌شود در عالم واقع اتفاق افتادنی نیست. در غزل‌هایی از این دست ـ که تعدادشان زیاد نیست ـ شگفتی خواننده از آنجا ناشی می‌شود که مولوی نمی‌گوید: «این حادثه را در خواب یا واقعه دیدم.» امّا اگر قبل از روایت داستان مولوی اشاره می‌کرد که آنچه می‌گوید در خواب یا واقعه دیده است، مخاطبان یا خوانندگان شعر تعجب نمی‌کردند. مهم نیست که آیا مولوی واقعاً رؤیا یا واقعهٔ خود را روایت کرده است یا چنین واقعه‌ای را برای برآوردن نیَّتی ـ مثلا فعال کردن اندیشه و تأمل خواننده یا بهانه کردن آن برای بیان احوال و اندیشه‌ای عرفانی ـ در خیال آفریده است. مهم این است که اگر مولوی به رؤیا بودن آن اشاره می‌کرد، خواننده می‌کوشید برای همساز کردن آن با تجربه‌های ذهنی خود آن را تأویل کند و یا فکر کند این رؤیا معنایی دارد که از طریق تأویل یا تعبیر می‌توان به آن دست یافت.

در این شعر و چند شعری که پیشتر نقل کردیم، ابهام ناشی از ناآشنائی با متکلم و مخاطب نیست. متکلم، راوی حکایت مولوی است که واقعه یا رؤیای خود را روایت می‌کند. آنچه در اینجا سبب ابهام می‌شود، معنا یا مدلول غیرقابل قبولِ متن است، وقتی که نشانه‌های زبانی را در معنی حقیقی و قراردادی خود در نظر بگیریم. زیرا متن در این مورد برای مخاطب مصداق تجربی ندارد. کسی که شعر را تأویل می‌کند نظام نخستین زبان را که مبتنی بر معنی قراردادی کلمات است برهم می‌زند و برای نشانه‌های زبانی معانی دیگر قائل می‌شود که با اندوخته‌های اکتسابی و تجربی مخاطبان سازگار است.

ابیاتی که پس از آخرین بیت از ابیاتی که نقل کردیم می‌آید، کاملاً نشان می‌دهد که مولوی از روایت خواب یا واقعهٔ خود فارغ شده است و قصد دارد در حالت آگاهی به نکته‌هایی از آن اشاره کند. در آخرین بیت از ابیاتی که نقل کردیم کلمات «شرق» و «غرب» به کار رفته است. در بیتی که بلافاصله پس از آن می‌آید مولوی سؤال می‌کند که شرق و غرب در لامکان چیست؟ این پرسش اولاً نشانهٔ بیداری و هشیاریِ پس از رؤیاست، ثانیاً کلمهٔ لامکان اشاره دارد به این که آن شرق وغربی که از آن نام برده است شرق وغربِ جغرافیاییِ واقع در این عالم نیست بلکه شرق و غرب واقع در آن عالم (لامکان) است که رؤیا یا واقعه هم در آن اتفاق افتاده، و معنای دیگری جز معنای برآمده در عالم عین و تجربه‌های حسیِ ما دارد:

شرق و مغرب چیست اندرلامکان — گلخنی تاریک و حمّامی به کار
برشو از گرمابه و گلخن مرو — جامه کن در بنگر آن نقش و نگار
شش جهت حمام و روزن لامکان — بر سر روزن جمال شهریار
خاک و آب از عکس او رنگین شده — جان بباریده به ترک و زنگبار

روز رفت و قصه‌ام کوتاه شد — ای شب و روز از حدیثش شرمسار
شاه شمس‌الدین تبریزی مرا — مست می‌دارد خمار اندر خمار[۴۷]

واقعیت آن است که در این غزل مولوی از جاروب، دریا، آتش، ذوالفقار، غبار، از دریا غبار برانگیختن، سوختن جاروب از آتش، از آتش جاروب دیگر برآوردن، سربریدن ساجد، صدهزار سر رستنِ، سرها مانند فتیلهٔ چراغ شدن و شرق و غرب را گرفتن، سخن نمی‌گوید. او ظاهراً اشاره می‌کند که این واقعه در لامکان اتفاق افتاده، در جائی که شرق و غرب به منزلهٔ گلخنی تاریک و حمامی گرم و در کار است. مولوی حمام را نیز شش جهت یعنی عالم امکان می‌داند. بر سر روزن حمام یا بر فرازعالم امکان خداوند (شهریار) نشسته است که جهان از انعکاس جمال او با انواع موجودات رنگین شده و از اوست که جان و روح به آسمانیان و زمینیان فایض می‌شود.[۴۸]

گر چه در غزل‌های عطار هم گاه به غزل‌های رؤیاواره و مبهم برمی‌خوریم، اما مولوی را باید مبدع غزل‌های رؤیاواره‌ای دانست که بسیار مبهم است و تأویل‌های متعدد می‌پذیرد. مولوی را نخستین کسی می‌توان دانست که غزل، و حتی غزل عرفانی تحول ایجاد کرد و غزل‌های بسیاری سرود که معنای آن حتّی برای خوانندگان اهل شعر و فضل هم روشن نبود. پیچیدگی این گونه سروده‌ها ناشی از تعقیدات صرفی و نحوی و تصویری و دیگر پیچیدگی‌های صناعی نبود. این ابهام و پیچیدگی ناشی از دلالت گزاره‌های شعر و مدلول‌ها و مصداق‌هایی بود که با عادات تجربی خواننده ناسازگار نبود و بنابراین نمی شد به معنایی قطعی و یکسان برای همه از آن دریافت که مورد اتفاق نظر همگان باشد. مولوی رکن تک معنایی شعر فارسی را به کمک بسیاری ازغزل‌های خود شکست تا اذهان خوانندگان برای معنی بخشیدن به شعر فعال‌تر شود و امکان خوانش‌های متعدد از شعر فراهم آید.

گذشته از این گونه شعرها و غزل‌های عاشقانه، معانی متنوع دیگری در غزل‌های مولوی مشهود است که از اعتقاد او به توانائی‌های گستردهٔ نهفته در روح انسان ناشی می‌شود؛ توانائی‌های بالقوّه‌ای که از رهگذرعشق عینیت می‌یابند. عشق و نیروی لایتناهی آن اساس و منشاء هستی و نیروی محرکهٔ همهٔ موجودات به سوی کمال است. این نگاه به عشق- از اساسی‌ترین اندیشه‌های مولوی در مثنوی و غزلیات شمس- در اندیشهٔ افلاطون و سپس در *رسالت‌العشق* ابن سینا هم مطرح می‌شود[۴۹] و با زیبایی و حسن بی‌پایان خداوند، منشاء عشق و محبت و سرچشمهٔ آفرینش هستی، نیز مرتبط است.[۵۰] اعتقاد به گستردگی روح انسان و قوت‌های بی‌نهایت آن که یادآور ضمیر ناخودآگاه جمعی یونگ وعالم مُثل افلاطون است، از دیگر اندیشه‌ها و اعتقادات بارز مولوی است. وی دربارهٔ این «منِ» نهصد منِ[۵۱] انسان به گونه‌ای سخن می‌گوید

که گویی حقیقت تمام کائنات در اوست و آنچه در بیرون است جز خیال و تصویری مجازی از آن حقایق نهفته در روح انسانی نیست. وی به گونه‌ای از این منِ ملکوتی سخن می‌گوید که گویی دربارهٔ حق سخن می‌گوید. آنچه افلاطون عالم مُثل می‌خواند و معتقد بود که حقایق همهٔ اشیاء در آن است و جایگاهش در ماورای جهان، مولوی دل می‌خواند. سخنان مولوی دربارهٔ دل چنان است که گویی عالم مثل افلاطون را که بیرون از این عالم است به درون انسان منتقل می‌کند[۵۲] و برای جان کامل، شمس تبریزی و حق و منِ ملکوتی خود هویتی یکسان قائل می‌شود و اتحاد جان‌های اولیاء و انبیاء و عارفان را در برابر تفارق جان‌های حیوانات قرار می‌دهد. آنچه از اندیشه‌ها و جهان‌بینی مولوی که به زبان قصه و تمثیل‌های اقناعی در مثنوی آمده، درغزلیاتش انگیزهٔ احساسات و عواطف و شهود و مکاشفاتی می‌شود که در بیان ابهام‌آمیز غزل، مخاطبان را به فضایی رازآمیز و قدسی می‌برد. جاودانگی انسان و سرنوشت رو به تکامل مدام او سبب می‌شود که در بسیاری از غزل‌های مولوی وصف بهار و توصیف شادی و تحقیر غم و اندوه مضامین مکرری را رقم زنند.

در دورهٔ کلاسیک هیچ شاعری چه در حوزهٔ شعر تعلیمی و چه در حوزهٔ شعر غنایی، در حد مولوی سنت‌شکنی نکرده است. با این همه، او از تصرف چشمگیر در اوزان و قوافی و درقوالب و مقررات سنتی شعر فارسی خودداری کرد زیرا چنین کاری را ستیز با توقع مخاطبانی می‌شمرد که به صورت و قالب و وزن و شیوهٔ کاربرد قافیه معتاد بودند و انتظار داشتند در پایان هر بیت موزون و مساوی زنگ قافیه را بشنوند. به ویژه آن که در زمان مولوی وجه شنیداری شعر بر وجه نوشتاری آن غلبه داشت و تنها شماری اندک از مردمان از سواد خواندن و نوشتن برخوردار بودند. شنوندگان شعر چندان توجهی به درک دقیق معنی نداشتند و وزن و قافیه کافی بود که آنان را به هیجان آورد و مجالس سماع را گرم کند. آنان بر این باور بودند که سخن خداوندگارشان معنی‌های بسیار دارد و هرکس معنی خود را از آن در می‌یابد. به گفتهٔ حسام‌الدین چلبی: "کلام خداوندگار ما به مثابت آینه‌ایست چه هرکه معنیی می‌گوید و صورتی می‌بندد صورت معنی خود را می‌گوید. آن معنی کلام مولانا نیست.» و باز فرمود که دریا هزارجو شود اما هزار جو دریا نشود:

به گوش‌ها برسد حرف‌های ظاهر من　　به هیچکس نرسد نعره‌های جانی من[۵۳]

شاید به سبب همین گستردگی و تنوع معانی در ذهن مولوی بود که او عقیده داشت زبان قادر به بیان معنی نیست چه ظرف زبان بسیار تنگ‌تر از معنی است.[۵۴] این ظرف تنگ معنی را رعایت قواعد شعری به خصوص وزن و قافیه و قالب تنگ‌تر هم

می‌کرد. مولوی نخستین کسی است که در دورهٔ کلاسیک شعر فارسی از قید و بند وزن و قافیه گله می‌کند،[۵۵] اما حاضر نیست خود را یکباره از محدودیت قواعد سنّتی صورت شعر برهاند. با این حال، مولوی درصورت شعر، تا آنجا که اقتضای وقت رخصت می‌داد، پروایی از تصرف در سنت نداشت. تعداد او شمار ابیات غزل را که قدما بین پنج تا حداکثر پانزده بیت محدود می‌کردند، تا هر قدر که مناسب می‌دانست افزایش می‌داد. غزل‌های شمارهٔ ۲۸۷۲، ۲۸۰۷، ۲۶۲۰ و ۱۹۴۰ به ترتیب دارایِ ۳۲، ۴۲، ۴۷ و ۸۲ بیت است.

مولوی در حوزهٔ موسیقی کلام نیز شاعری نوآور است. تنوع اوزان عروضی و موسیقی درونی در شعر او می‌بایست ناشی از تأثیر عشق شمس تبریزی، تجارب روحانی و وضع و موقع مجالس سماع باشد.[۵۶] از چهل و هشت وزن عروضی که اوزان کل غزل‌های مولوی را تشکیل می‌دهد، هجده وزن یا به ندرت در شعر فارسی به کار رفته است یا پیش از مولوی سابقه نداشته است. حداقل سیزده وزن از این اوزان را می‌توان از ابتکارات موسیقیایی خود مولوی شمرد.[۵۷] در غزل‌های مولوی در بسیاری موارد این زبان نیست که همراه با موسیقی از هیجانات و احوال روحی او خبر می‌دهد بلکه موسیقی است که زبان را به خدمت می‌گیرد تا حال روحی مولوی را بنوازد. در این گونه غزل‌ها ارزش کلمات نه در معنی آنها بلکه در تناسب صوتی آنها با یکدیگر است که می‌تواند هیجان روحی مولوی را به خواننده منتقل کنند. غزل‌هایی از این دست که در آنها کلمات در خدمت موسیقی‌اند و نه در خدمت بیان معنی، تنها از مولوی است:

یار مرا غار مرا عشق جگر خوار مرا — یار توئی غار توئی خواجه نگهدار مرا
نوح توئی روح توئی فاتح و مفتوح توئی — سینهٔ مشروح توئی بر در اسرار مرا
نور توئی سور توئی دولت منصور توئی — مرغک طور توئی خسته به منقار مرا
قطره توئی بحر توئی لطف توئی قهر توئی — قند توئی زهر توئی بیش میازار مرا
روز توئی روزه توئی حاصل دریوزه توئی — آب توئی کوزه توئی آب ده ای یار مرا...[۵۸]

غزل‌هایی از این دست و بسیاری ازغزل‌های عاشقانه و غزل‌های مبهم رؤیاوار را می‌توان در شمارغزل‌هایی شمرد که به پشتوانهٔ جوشش شدید عاطفی و چه بسا در اثنای چرخش شورانگیز سماع بر زبان مولوی جاری شده و یاران و مریدانش آن را نوشته اند.[۵۹] پدید آمدن غزل‌هائی که شور و شوق روحی وعاطفی نشأت گرفته‌اند و الهام یا به گفتهٔ مولوی وحی سبب و مقدمهٔ پدید آمدن آنها شده باشد طبیعی است که با موسیقی مناسب وسازگار با زمینهٔ عاطفی خود همراه شوند زیرا حالات روحی

وعاطفی غالب بر شاعر با نغمه و نوای خاص خود به‌طور طبیعی همراه می‌شود. در شعر کمتر شاعری می‌توان هماهنگی و همنوایی میان زمینهٔ عاطفی و موسیقی شعر را چنان روشن و چشمگیر احساس کرد که در غزل‌های مولوی. تنها شاعری را که می‌توان با او در این زمینه قابل مقایسه شمرد حافظ است. اما در جایی که حافظ غالبا آگاهانه و به مدد ذوق زیبایی شناختی عمیق و دقیق خود این هماهنگی میان زمینهٔ عاطفی و موسیقی شعر را تدارک می‌بیند، در شعر مولوی صمیمیت عاطفی ناشی از هیجانات روحی است که معنی موسیقی را با یکدیگر همنوا می‌کند. این همنوایی تنها از طریق وزن عروضی نیست که پدید می‌آید، بلکه همخوانی و تناسب آواهای کلمات و ردیف و قافیه نیز در آن نقشی بسیار مؤثر دارند. مثلاً می‌توان دو غزل را با وزن یکسان اما با زمینه‌های عاطفی کاملاً مختلف مقایسه کرد تا به همنوایی طبیعی میان زمینهٔ عاطفی با زبان و موسیقی و حتی معانی پی برد.

غزل زیر از جمله غزل‌هایی است که زمینهٔ عاطفی‌اش غم و اندوهی است ناشی از درد عشق است و عاشقی که جفای معشوق را که دلی چون خاراست، بیهوده می‌کشد. زرد روی عاشق را جز صبر کردن بر غم چاره‌ای نیست. افلاکی این غزل را آخرین غزل مولوی در بستر مرگ می‌داند که خطاب به فرزندش سلطان ولد ساخته که سخت بی‌خواب و بی‌تاب بر سر بستر پدر بوده است."حضرت مولانا فرمود که بهاءالدین! من خوشم، برو سری بنه و قدری بیاسا... و این غزل را فرمود."[۶۰]

رو سر بنه به بالین تنها مـرا رها کن — ترک من خرابِ شبگرد مبتلا کن
ماییم و موج سودا شب تا بـه روز تنـها — خواهی بیا ببخشا خواهی برو جفاکن
از من گـریز تا تو هم در بـلا نیفتـی — بگزین ره سلامت ترک ره بلا کن
ماییم و آب دیـده در کنـج غم خزیده — بر آب دیدهٔ ما صد جای آسیا کن
خیره کشی است ما را دارد دل چو خارا — بکشد کسش نگوید تدبیر خونبها کن...[۶۱]

غزل دیگری در همین وزن عروضی سروده شده است که زمینهٔ عاطفی آن به‌کلی با غزل قبلی تفاوت دارد. موسیقی این غزل به کمک قافیه و آواهای کلمات کاملاً با موسیقی غزل قبل تفاوت دارد و لحن حماسی متناسب آن کاملاً محسوس است.

از زنگ لشکر آمد بر قلب لشکرش زن — ای سرفراز مردی مردانه بر سرش زن
هر تیر کز تو پَرّد هفت آسمـان بدرّد — ای قاب قوس تیری بر پشت اسپرش زن[۶۲]

غیر از قافیه و ردیف که در غزل‌های مولوی بسیار متنوع است، قافیه‌های درونی که

موسیقی کلام را افزایش می‌دهد، در شعر هیچ شاعر دیگری نمی‌توان یافت. بی‌گمان این همه تنوع در وزن و قافیه و ردیف و قوافی درونی مرتبط با بافت برون متنیِ حاکم بر سرودن این غزل‌هاست. شور و هیجان شدید مولوی و شوق وافر او به سماع عارفانه ـ که غذای عاشقان و خیال اجتماع با یار است-[۶۳] ازعوامل مهم تشکیل دهندهٔ آن یافت بود. رقص و چرخ جنون‌آمیز در سماع که آواز دف و نی پشتوانهٔ او بود، مولوی را از خود باز می‌ستاند و ترانه‌های مستانهٔ او را با چرخ‌های متوازن جسم و موسیقی در مجالس سماع هماهنگ می‌ساخت و این ترانه‌ها را سرشار از موسیقی می‌کرد. آنچه زبان از وصف آن عاجز بود اگر کسی را بصیرت بود در توازن موسیقی و رقص و چرخ هماهنگ مولوی می‌توانست ملاحظه کند. در این لحظه‌ها بود که مولوی خود را رها شده از قفس تنگ بیت و غزل و چارچوب وزن عروضی می‌دید که همواره از اسارت در آنها در عذاب بود. شور و هیجان مهارناپذیر عاشقانه‌ای را که قفس‌های تنگ سنت‌های شاعرانه مجال ظهور و تجلی به آنها نمی‌داد، موسیقی و سماع آشکار می‌کرد و مولوی را از تقلا برای رهایی از قفس آزاد می‌ساخت.

رستم ازین نفس و هوا زنده بلا مرده بلا — زنده و مرده وطنم نیست بجز فضل خدا
رستم ازین بیت وغزل ای شه و سلطان ازل — مفتعلن مفتعلن مفتعلن کشت مرا
قافیه و مفعله را گو همه سیلاب ببر — پوست بود پوست بود در خور مغز شعرا [۶۴]

در این شعر سخن از رهایی از وزن و قافیه است هرچند تا آخر غزل وزن و قافیه رعایت می‌شود. در ابیات دیگر این غزل مولوی خود را آینه می‌داند و می‌گوید که مرد حرف و سخن نیست و سپس به چرخ‌زن بودن خود اشاره می‌کند. آیا منظور مولوی آن است که در حال چرخ زدن در سماع گرچه سخن می‌گویم، اما در حقیقت منی در میان نیست چون سماع و موسیقی مرا از خویش ربوده است و دیگری با زبان من سخن می‌گوید و اگر کسی می‌خواهد حال مرا دریابد باید سراپا چشم شود حتی گوش او هم چشم شود تاحال مرا ازچرخ زدن من دریابد:

آینه‌ام آینه‌ام مرد مقالات نه‌ام — دیده شود حال من ار چشم شود گوش شما
دست فشانم چوشجر چرخ زنان همچو قمر — چرخ من از رنگ زمین پاکتراز چرخ سما

مولوی در بیت بعد توضیح می‌دهد که گویندهٔ غزل، عارف گوینده (شمس تبریز) است و من خاموشم مثل کوه که خاموش بود اما صدای داود را باز می‌تاباند:

من خمشم خسته گلو، عارف گوینده بگو　　زانک تو داود دمی، من چوکُهم رفته زجا

در این جا باز می‌توان به اصلِ «خاموش گویا» بودن پی برد که مولوی بارها در غزل‌های خود به صورت‌های گوناگون به آن اشاره کرده است. او از شعر و سخن رسته است و دیگری از زبان او سخن می‌گوید. این دیگری کیست؟ شمس تبریزی است یا حق که چون پریِ پنهانی برجان او غلبه کرده است و از دهان و لب او سخن می‌گوید؟ باغلبهٔ این پری بر جان و دل مولوی عقل و خرد او محو می‌شود و گفتار و رفتار او در اختیار این پری قرار می‌گیرد:

بیا به پیش من آ تا به گوش تو گویـــم　　که از دهان و لب من پری رخی گویاست
کسی که عاشق روی پری من باشـــد　　نه زاده است زآدم نه مادرش حوّاست...
خموش باش و مگو راز اگر خرد داری　　زما خرد مَطَلَب تا پری ما با ماست [۶۵]

اگر پری مولوی در مثنوی چنین قدرتی دارد که بر هرکس غلبه کند وصف مردمی از وی گم می‌شود و گفتارشخص در اختیار او قرار می‌گیرد، پس اگر کردگار آن پری بر شخص غلبه کند کار چگونه خواهد بود؟[۶۶]

از این زاویه که بر احوال مولوی نگاه کنیم درمی‌یابیم که او سخن خود را وحی می‌داند و متکلم حقیقی را دیگری می‌شمارد، پس هر تصرفی در وزن و قافیه و زبان صورت بگیرد هم عین درستی است و هم تصرف مولوی نیست. از سخنان مولوی چنین برمی‌آید که وحی از نظر او یعنی در میان نبودن و از خویش بی خبر بودن سخنگو. در *فیه مافیه* اشاره می‌کند: "چون پیغمبر مست شدی و بی خود سخن گفتی، گفتی: قالَ الله. آخر از روی صورت و زمان او می‌گفت، اما او در میان نبود. گوینده در حقیقت حق بود. چون او اول خود را دیده بود که از چنین سخن جاهل و نادان بود ولی خبر؛ اکنون از وی چنین سخن می‌زاید، داند که او نیست که اول بود، این تصرف حق است."[۶۷]

مولوی به تکرار اشاره می‌کند که غزل‌هایش سخن خود او نیست بلکه از دیگری است از کسی است که به مدد لب او بی‌دل و بی‌زبان شده است:

تا که اسیر و عاشق آن صنم چو جان شدم　　دیو نیم پری نیم از همه چون نهان شدم
برف بدم گداختم تا که مرا زمین بخورد　　تا همه دود دل شدم تا سوی آسمان شدم
این همه ناله‌های من نیست زمن همه ازوست　　کز مدد می‌لبش بی‌دل و بی‌زبان شدم[۶۸]

این گونه نگاه کردن به شعر که یادآورسخنان افلاطون در رساله‌های «ایون» و «فدروس» است[۶۹]، جایی برای ایراد گرفتن برهمهٔ ابداعات و تصرفاتی که در حوزهٔ زبان و موسیقی و معانی در شعر مولوی صورت گرفته است، نمی‌گذارد.

اگر قرار باشد «او» (شمس، حق، فرامن) از زبان و دهان مولوی به اقتضای وقت سخن گوید چه ایرادی دارد که در وزن‌های مشهور بگوید یا مهجور یا در وزن‌هایی که در سنت سابقه ندارد؟ در قافیه و ردیف نیز اقتضای وقت یا بافت موقعیت مثلاً همراه شدن شعر با رقص و موسیقی و سرشت عاطفی و چه بسا مخاطبان و مجلسسیان‌اند که ردیف و قافیه‌ها را بدون اختیار و تصمیم مولوی تعیین می‌کنند. بیش از نیمی از مجموع غزل‌های مولوی دارای ردیف است اغلب از نوع فعل ساده که بسیار متنوع است. از میان این غزل‌هایِ دارایِ ردیف، حدود دویست و هفتاد غزل، ردیف‌هایی از نوعِ جملهٔ کامل، جملهٔ ناقص و شبه جمله دارند که غالب آنها باید تکیه کلام‌های رایجی در عصرمولوی بوده باشند. این تکیه کلام‌هایی که ردیف غزل‌ها را تشکیل داده‌اند، نقش معنایی چندان مهمی در همهٔ بیت‌های غزل ندارند و به نظر می‌رسد به منزلهٔ ترجیع بندی است هستند که به وسیلهٔ حاضرانِ در مجلس سماع در پایان هر بیت، به عنوان مضمونی مورد علاقه تکرار می‌شود.

رندان سلامت می‌کنند جان راغلامت می‌کنند
مستی زجامت می‌کنند، مستان سلامت می‌کنند
درعشق گشتم فاش‌تر، وز همگنان قلاّش‌تر
وز دلبران خوش باش‌تر، مستان سلامت می‌کنند
غوغای روحانی نگر، سیلاب طوفانی نگر
خورشید ربانی نگر، مستان سلامـــت می‌کنند
افسون مرا گوید کسی؟ توبه زمن جوید کسی؟
بی‌پا چو من پوید کسی؟ مستان سلامت می‌کنند
ای آرزوی آرزو! آن پرده را بردار زو
من کس نمی‌دانم جز او مستان سلامت می‌کنند[۷۰]

نمونهٔ دیگرعبارتِ ترجیعی «بی تو به سرنمی‌شود» درغزل زیر است:

بی همگان به سرشود، بی تو به سرنمی‌شود
داغ تو دارد این دلم جای دگر نمی‌شود
دیدهٔ عقل مست تو چرخهٔ چرخ پست تو
گوش طرب به دست تو، بی تو به سرنمی‌شود
جان زتو جوش می‌کند دل زتو نوش می‌کند

عقل خروش می‌کند، بی تو به سر نمی‌شود
خمر من و خمارمن، باغ من و بهار من
خواب من و قرارمن، بی توبه سر نمی‌شود
جاه و جلال من توئی ملکت و مال من تویی
آب زلال من توئی، بی تو به سرنمی‌شود...
هرچه بگویم ای سند نیست جدا ز نیک و بد
هم تو بگو به لطف خود، بی توبه سرنمی‌شود[۷۱]

در این غزل، که مانند غزل قبل و بسیاری دیگر از غزل‌های مولوی، قافیه‌های درونی ابیات جدا از قافیه‌ها و ردیف‌های پایانی ابیات، موسیقی شعر را سرشارتر وغنی‌تر می‌کند، جمله‌های پایانی هر بیت، ترجیع مکرری است که با همخوانی حاضران سبب هیجان بیشترِ مجالس سماع می‌شود. این ابداعات متنوع در کاربرد قافیه که به نظر می‌رسد غالباً نتیجهٔ بداهه‌سرایی در مجالس سماع است بیش از آن که نتیجهٔ تصمیم مولوی باشد حاصل بافتِ برون از متن غزل‌هاست که مولوی در آن بافت اسیر حکم و خواست حق است نه اسیر قواعد و مقررات شاعران.

این اسارت در ناآگاهی و یا بی‌خویشیِ حاصل از عارض شدن هیجانات شدید عاطفی، خواه در نتیجهٔ تأثیر بافت برون‌متنی و خواه در نتیجهٔ احوال روحیِ ناشی ازشور و شیدایی، در زبان ادبی هم به صورت‌های گوناگون تأثیر می‌گذارد. اگر شعرکلاسیک فارسی را مبنی بر سه رکن قالب و صورت مشخص و محدود، ـ که بر اساس تساوی وزنی مصراع‌ها و نظم مبتنی بر تکرار قافیه پدید می‌آید، و قوالبی مثل قصیده و غزل و مثنوی و رباعی وغیره را پدید می‌آورد ـ زبان ادبی و تک معنایی بدانیم،[۷۲] مولوی یگانه شاعری است که در دورهٔ کلاسیک شعر فارسی قبل از نیما یوشیج بیشترین تصرف را در این سه رکن اساسی شعر کلاسیک پدید آورده است. چنان که اشاره کردیم هنگامی‌که مولوی شعر خود را وحی می‌داند، باید این تصرفات را در ارکان شعر نیز عین صحت و سلامت بشمارد و باکی از آن نداشته باشد که با معیارهای پذیرفتهٔ استادان فن شاعری نخواند. رفتار آزاد مولانا با ضمیر، از جمله جمع بستن ضمایر شخصی و مصدر ساختن از آن‌ها مثل اوها، اویی؛ افزودن علامت صفت تفضیلی بر ضمیر، مثل اوتر، من‌تر؛ جمع بستن اسم‌های خاص مانند رستمان، یوسفان؛ شمردن ناشمردنی‌ها مثل «پنجه جنون»، «سیصدجان»؛ افزودن علامت صفت تفضیلی «تر» به آخر اسم مثل «باده‌تر، جان‌تر»، ازجمله تصرف‌های او در زبان است[۷۳] به این تصرفات می‌توان کاربرد اشتقاقاتی از مصدرهای نامتداول را مانند: رندیدن، گیجیدن؛ و نیز ساختن فعل‌های مرکبی با همگردهای تازه مانند، سفر بردن، غلط دادن، و نیز

ترکیباتی مثل «هستانه» را نیز افزود.[۷۴]

اگر آثار زبان و لهجهٔ مردم ماوراءالنهر را که مولوی در میان آنها بیشترین دورهٔ کودکی خود را زیسته است، بر تصرفات مولوی در زبان ادبی بیفزاییم، متوجه خواهیم شد که مولوی حتی رکن زبان ادبی را هم در کنار رکن معنی داری یا تک معنایی و قوالب و صورت ادبی دستخوش تغییرات چشمگیر و قاعده‌گریز کرده و مرز میان زبان ادبی و غیرادبی را تا حد زیادی از میان برداشته است. شفیعی کدکنی پس از دادن نمونه‌هایی از آثار زبان مردمی در غزل‌های مولوی، می‌نویسد: «از این دید، شاید، در تاریخ شعر فارسی مولانا را و زبان شعر مولانا را بتوانیم مدرن‌ترین یا پیشرفته‌ترین زبان شعر در تاریخ ادبیات فارسی به حساب آوریم. همهٔ استادان بزرگ شعر فارسی مرزی میان کلمات شاعرانه و غیرشاعرانه قائل بوده‌اند . . . اما هیچکس مانند مولانا در این راه، آزاد و بی‌پروا نبوده است...»[۷۵]

مولوی ظاهراً هیچ توجهی به زبان شاعرانه و ادبی ندارد و کلمات را قادر به رساندن معنی نمی‌داند. پس چه تفاوت می‌کند که زبان ادبی باشد یا غیرادبی و یا حتی اصوات خاصی باشد که در موسیقی و یا احوال عاطفی مردم به زبان می‌آورند و در هیچ فرهنگی پیدا نمی‌شود؟ ترکیباتی صوتی مثل «ترللا» ، «ترلایلا» که در کنار ردیف‌های دیگر ـ حتی ترکی و یونانی ـ ردیف و قافیه شده‌اند از این نوع‌اند.

مرد سخن را چه خبر از خَمُشی همچو شکر
خشک چه داند چه بود ترللا ترللا [۷۶]

طرب جهانی، عجب قرانی
تو سماع جان را ترلایلائی [۷۷]

علاوه براین، اصوات موسیقیایی که برای حفظ وزن به کار می روند به تکرار در غزل های مولوی به کار رفته است و همانند دیگر کلمات نقش دستوری در زبان بیت دارند مانند: تَتَن تن، تَن تَنَن، تَن تَن تَنَن:

تا روز زنگیان را با روم دارو گیر است
تا روز چنگیان را تن تن تنست امشب [۷۸]
چو چنگم لیک اگر خواهی که دانی وقت و ساز من
غنیمت دار آن دم را که در تن تن تنن باشم[۷۹]
من چنگ توام بر هر رگ من
تو زخمه زنی من تَن تَنَنم [۸۰]

گاهی نیز اصوات مختلف در طول بیت می آید:

ای مطرب خوش قاقا تو قی قی و من قوقو
تو دق دق و من حق حق توهی هی و من هوهو[۸۱]

مولوی در غزلیات خود چندان دربند عرض صنعت نیست. اگر گاهی صنایع بدیعی شگفت‌انگیزی در غزل‌های مولوی پیدا می‌شود ناشی از تداعی طبیعی اوست. می‌توان تمام صنایع ادبی را مبتنی بر انواع تداعی طبقه بندی کرد. تداعی یا مبتنی بر تشابه است یا مبتنی بر تجاوز و تناسب و یا مبتنی بر تباین و تضاد. گمان می‌کنم بر اساس این انواع تداعی پیشنهادی بتوان صنایع ادبی را طبقه بندی کرد. صنایعی مثل مراعات نظیر و تضاد و طباق و ایهام و نیز سجع و جناس ازجمله صنایعی است که نه با قصد مولوی بلکه در نتیجهٔ تداعی‌های ذهنی او پدید می‌آیند. شوریدگی و شدت هیجانات عاطفی مجال پرداختن به صنایع را بسیار تنگ می‌کند. تداعی مبتنی بر تشابهات صوتی که انواع موسیقی به خصوص موسیقی درونی را در شعر نظامی پدید می‌آورد و نیز تداعی مبتنی بر تشابهات و تناسب‌های معنوی که تلمیحات بسیار گسترده را در داستان پیامبران سبب می‌شود، پربسامدترین صنایع ادبی در غزل‌های مولوی است. قبلاً به موسیقی شعرمولوی اشاره‌ای کردیم، اما کاربرد تلمیحی داستان پیامبران بسیار متنوع است. شخصیت‌ها، و عناصر مختلف داستان پیامبران از حیوانات و پرندگان و اشیاء و حوادث به صورت تلمیح، تمثیل، استعاره و رمز یا نماد به کار می‌رود. گاهی نیز بخشی از داستان به عنوان شاهدی بر صحت اندیشه‌ها و مضامین عرفانی و تأکید بر سفارشات اخلاقی و عرفانی، درغزلی بیان می‌شود. اشاره‌های موجز به حکایات پیران عارف نیز گاهی در این غزل‌ها می‌آید اما به گستردگی داستان پیامبران نیست. در غزلی که در آن شاعر باخود گفت و گو می‌کند «خود» نمایندهٔ همهٔ افراد انسانی است. موضوع گفت وگو مقایسهٔ کجروی‌ها و تقصیرهای بنده در مقابل خداوندی است که مظهرعطوفت و گذشت است. پس از گفت و گوی با دل، شاعر به مخاطب عام می‌گوید که بنده باید چندان در نهان به درگاه خداوند به خاطر این تقصیرها و آن لطف‌ها بنالد که از هفت گنبد آسمان صدای دعا و نالهٔ خود را بشنود. سخن که به اینجا می‌رسد قسمتی مناسب از داستان شعیب پیغمبر برای مولوی تداعی می‌شود. شعیب به درگاه خداوند بی‌حد ناله و زاری می‌کند. این همه زاری او به خاطر آن است که دیدار حق نصیب او شود. مولوی اشاره می‌کند که هرکسی درخورد خود یاری نیک یا بد برمی‌گزیند، پس ما را دریغ است اگر خود را به خاطر «لا»، که تعلقات فانی دنیاست فنا کنیم. این سخن حکایتی کوتاه را از بایزید بسطامی برای او تداعی می‌کند

که آن را هم نقل می‌کند:

ای دل چه اندیشیده‌ای در عذر آن تقصیرها
زان سوی او چندان وفا زین سوی تو چندین جفا
زان سوی او چندان کرم، زین سوخلاف و بیش و کم
زان سوی او چندان نعم زین سوی تو چندین خطا
چندان دعاکن درنهان چندان بنال اندر شبان
کز گنبد هفت آسمان در گوش تو آید صدا
بانگ شعیب و ناله‌اش و آن اشک همچون ژاله‌اش
چون شد زحد از آسمان آمد سحرگاهش ندا
گرمجرمی بخشیدمت وز جرم آمرزیدمت
فردوس خواهی دادمت، خامش! رهاکن این دعا
گفتا نه این خواهم نه آن دیدارحق خواهم عیان
گرهفت بحرآتش شود من در روم بهر لقا
گر راندهٔ آن منظرم، بسته است ازوچشم ترم
من درحجیم اولی ترم جنت نشاید مر مرا

در پایان این مقاله بازهم باید اشاره کنم که *دیوان کبیر* مولوی دریایی است که دربارهٔ هریک از عناصر ادبی، فکری و ساختاری آن که به بعضی ازآنها به اختصار تمام اشاره شد، می‌توان کتابی مستقل نوشت. بسیاری ازغزل‌های مولوی را که حاصل هیجانات روح و صمیمیت عاطفی اوست باید کم‌نظیرترین شعرهای غنایی در میراث عظیم ادبیات فارسی دانست. مولوی همان طور که مثنوی عرفانی را به کمالی غیرقابل وصول برای دیگران ارتقا داد، غزل عارفانه را نیز به چنان ستیغی از تعالی و کمال رساند که تصور رسیدن و برآمدن بر آن ستیغ را ناممکن ساخت. این مقاله را با چند بیت از یک غزل به پایان می‌برم:

بنمای رخ که باغ و گلستانم آرزوست — بگشای لب که قند فراوانم آرزوست
ای آفتاب حسن برون آ، دمی ز ابر — کان چهرهٔ مشعشع تابانم آرزوست
بشنیدم از هوای تو آواز طبل باز — بازآمدم، که ساعد سلطانم آرزوست
گفتی زناز: بیش مرنجان مرا برو! — آن گفتنت که: بیش مرنجانم آرزوست
وان دفع گفتنت که: بروشه به خانه نیست — وان نازو باز و تندی دربانم آرزوست
این آب ونان چرخ چوسیل است بی‌وفا — من ماهیم، نهنگم، عمانم آرزوست
یعقوب وار وا اسفاها همی‌زنم — دیدار خوب یوسف کنعانم آرزوست
وَالله که شهر بی تو مرا حبس می‌شود — آوارگی و کوه و بیابانم آرزوست

زین همرهان سست عناصر دلم گرفت — شیر خدا و رستم دستانم آرزوست
جانم ملول گشت ز فرعون و ظلم او — آن نورروی موسی عمرانم آرزوست
زین خلق پرشکایت گریان شدم ملول — آن‌های وهوی و نعرهٔ مستانم آرزوست
گویا ترم زبلبل اما زرشک عام — مهرست بر دهانم و افغانم آرزوست
دی شیخ با چراغ همی‌گشت گرد شهر — کز دیو و دد ملولم و انسانم آرزوست
گفتند: یافت می‌نشود جسته ایم ما — گفت: آنکه یافت می‌نشود آنم آرزوست
گوشم شنید قصهٔ ایمان و مست شد — کو قسم چشم؟ صورت ایمانم آرزوست
یک دست جام باده و یک دست جعد یار — رقصی چنین میانهٔ میدانم آرزوست...[۸۲]

پانوشت‌ها:

۱. دربارهٔ غزل عاشقانه وعارفانه و تفاوت آنها ن. ک. به: تقی پورنامداریان، در *سایهٔ آفتاب*، نشر سخن، چاپ دوم، تهران، ۱۳۸۴، صص ۷۶ به بعد.

۲. دربارهٔ عوامل ارتباط و نقش‌های زمان، ن. ک . به:

K- M. Newton, *Twentieth Century Literory, Theory,* New York, Mmacmillan Press, 1993), pp 120-122.

۳. رنه ولک، وارن آستین، *نظریهٔ ادبیات*، ترجمهٔ ضیاء موحد و پرویز مهاجر، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۳ صص ۲۶۱ و ۲۶۲.

۴. برای آشنائی با شرح حال مولوی ن. ک. به:

عبدالحسین زرین‌کوب، *جستجو در تصوف ایران*، تهران، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۵۷، صص ۲۷۴-۳۰۷. محمد رضا شفیعی کدکنی، *غزلیات شمس تبریز*، تهران، انتشارات سخن، ۱۳۸۷، صص ۱-۲۸.

- Franklin D. Lewis, *Rumi, Past and Present,Ea şt and West* (Oxford One-world, 2000), pp41-230.

۵. شمس‌الدین احمد افلاکی، *مناقب العارفین*، تحسین یازیجی، آنکارا، ج ۱، ص ۹۳.

۶. *همان*، صص ۸۳ و بعد.

۷. دربارهٔ توسّع شخصیّت در نتیجهٔ یک محرک در ارتباط با ذهنی که آمادهٔ تحول است ن. ک . به:

- C. J Jung, Collected Works & C. G. Juny. Vol.9, part 1, The Archetypes and the Collective Unconscious, pp.135-147.

۸. مولوی، *کلیات شمس*، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران انتشارات امیرکبیر، ۱۳۵۵، ج. ۶.

۹. سلطان ولد، *ولدنامه*، به اهتمام جلال‌الدین همایی، تهران، کتابفروشی اقبال، ۱۳۱۵، ص ۶۱.

۱۰. *مناقب العارفین*، صص ۸۴ به بعد.

۱۱. *در سایهٔ آفتاب*، صص ۱۲۹ به بعد.

۱۲. *همان*، ص ۱۹۷ و قبل و بعد.

۱۳. در مثنوی خود را به منزلهٔ نی می‌بیند و در دیوان سُرنا:

بشنو این نی چون شکایت می‌کند از جدایی‌های حکایت می‌کند (*مثنوی* دفتراول بیت ۱)

به حق آن لب شیرین که می‌دمی‌درمن که اختیارندارد به ناله این سرنا (*دیوان*،ج ۱، ص۱۴۳)

۱۴. *کلیات شمس* (دیوان کبیر)، ج ۳، ص ۲۷۳.

۱۵. *همان*، ج ۲، ص ۱۲۶.

۱۶. دربارهٔ این چهار اصطلاح ن. ک. به: الجرجانی، *کتاب التعریفات*، (طبع فی لبنان،۱۹۶۹)، صص۱۰۷، ۱۱۴، ۱۶۸.

۱۷. *کلیات شمس*،(دیوان کبیر)، ج ۱، ص ۱۰۶.

۱۸. *همان*، ج ۱، ص ۱۹۸.

۱۹. *همان*، ج ۱، ص ۲۵۲.

۲۰. *همان*، ج ۴، ص ۲.

۲۱. *همان*، ج ۷؛ *فرهنگ نوادر لغات*، ص ۲۹۵ [بقیهٔ شروح نیز تفسیر فروزانفر را پذیرفته‌اند].

۲۲. احمد غزالی، *سوانح* با تصحیحات جدید ومقدمه و توضیحات نصرالله پورجوادی، تهران، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۹، ص ۹:"... پس یک بار دیگر غیرت عشق بتابد و رویش از معشوق نگرداند زیرا که به طمع معشوق از خود برخاسته است داغ بر طمع او نهد..."

۲۳. *مثنوی*، دفتر سوم، ابیات ۴۷۳۲-۴۷۳۴:

با دوعالم عشق را بیگانگی اندرو هفتاد و دو دیوانگی...

چون ز راز و ناز او گوید زبان یا جمیل الستر خواند آسمان

ستر چه در پشم و پنبه آذرست تا همی پوشیش او پیداترست

چون بکوشم تا سرش پنهان کنم سر برآرد چون علم کاینک منم...

۲۴. از این نظرگاه به نظر نمی‌رسد معنایی که مشروح غزل‌های مولوی برای فقاع از کسی گشودن نوشته‌اند، درست باشد.

۲۵. *کلیات شمس* (دیوان کبیر)، ج ۱؛ ص ۴

۲۶. *همان*، ج ۳، ص ۱۷۲.

۲۷. *همان*، ج ۲، ص ۱۴۳.

۲۸. *همان*، ج ۳، ص ۱۷۸.

۲۹. *همان*، ج ۴، ص ۱۸۱.

۳۰. *مثنوی*، دفتر دوم، ابیات ۱۸۶- ۱۸۸:

مفتـــرق شـــد آفتـــاب جـــان‌ها در درون روزن ابـــدان‌ها
چون نظر در قرص داری خود یکیست وانکه شد محجوب ابدان در شکیست
تفـــرقـــه در روح حیوانـــی بـــود نفس واحـد روح انســانـــی بود

دفتر چهارم، ابیات ۴۱۵-۴۱۸:

جان گرگان و سگان ازهم جداست متحد جان‌های شیران خداست
جمع گفتم جان‌هاشان من به اسم کان یکی جان صد بود نسبت به جسم
همچو آن یک نورخورشید سما صد بود نسبت به صحن خانه‌ها
لیک یک باشد همه انوارشان چون که برگیری تو دیوار ازمیان

۳۱. *کلیات شمس* (دیوان کبیر) ج ۴، ص ۵۸.

۳۲. *مناقب‌العارفین*، ج ۱، صص ۱۴۶-۱۴۸.

۳۳. *در سایهٔ آفتاب*، صص ۱۸۰ به بعد.

۳۴. *کلیات شمس* (دیوان کبیر) ج ۴، صص ۷۹- ۸۰.

۳۵. برای تفسیر و تأویل کامل این غزل ن. ک. به: تقی پورنامداریان، «منطق گفتگو و غزل عرفانی»، مجلهٔ *مطالعات عرفانی*، دانشگاه کاشان، سال اول، شماره ۹۳ ص ۱۵.

۳۶. شهاب‌الدین یحیی سهروردی، مجموعهٔ *مصنفات شیخ اشراق*، ج سوم، انجمن حکمت و فلسفه، ص ۳۲۵(*رسالهٔ صفیر سیمرغ*)

۳۷. *مناقب العارفین*، ج ۱، صص ۴۲۵ -۴۲۶.

۳۸. *کلیات شمس (دیوان کبیر)*، ج ۵، ص ۲۶۰.

۳۹. *همان*، ج ۳، ص ۵۵.

۴۰. *همان*، ج ۲، ص ۶۷.

۴۱. *همان*، ج ۶، ص ۱۹۲.

۴۲. *همان*، ، ج ۳، صص ۷۰-۷۱.

۴۳. *همان*، ج ۲، ص ۱۵۲.

۴۴. *همان*، ج ۲، ص ۶۵.

۴۵. *همان*، ج ۲، ص ۱۷۵.

۴۶. *همان*، ج ۳، ص ۱۰.

۴۷. همان جا، ج ۳، ص ۱۰.

۴۸. برای تفسیر و تأویل کامل این شعر ن. ک. به: *در سایهٔ آفتاب*، صص ۲۲۴-۲۲۶.

۴۹. ن. ک. به دو رسالهٔ *فدروس* و *ضیافت*، و *رسالت العشق* در کتاب‌های زیر:

افلاطون، *چهارساله*، ترجمهٔ محمود صناعی (بنگاه ترجمه و نشرکتاب) صص۹۲-۱۳۷،۹۹به بعد؛ الهرنی، میکائل بن یحیی، *رسائل الشیخ الرئیس ابی علی... بن سینا فی اسرارالحکمه المشرقیه* (لندن، ۱۸۸۹).

۵۰. ن. ک. به: مقالهٔ شهود زیبایی وعشق الهی: تقی پورنامداریان، *دیدار با سیمرغ* (انتشارات پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، چاپ چهارم)، صص ۱۷-۶۳.

۵۱. مولوی به این منِ نهصد من یا «توِ نهصد تو» در مثنوی اشاره کرده است، دفتر سوم، ابیات، ۱۳۰۲-۱۳۰۳:

تو یکی تو نیستی ای خوش رفیق　　بلکه گردونی و دریای عمیـــق

آن تو زفتت که آن نهصد توســت　　قلزم است و غرقه گاه صد توست

۵۲. مولوی در *مثنوی* دربارهٔ دل که جهانِ بیرون عکس و سایه‌ای از آن است چندین بار سخن می‌گوید و سخنان او یادآورعالم مُثُل افلاطون است که بیرون از این عالم است و جهان ما عکس و سایهٔ آن. دفتر چهارم، ابیات ۱۳۵۸-۱۳۹۰:

صوفئی در باغ از بهر گشـــاد　　صوفیانه روی بر زانو نهـــاد

پس فرورفت او به خود اندرنغول　　شد ملول از صورت خوابش فضول

که چه خسبی آخر اندر رز نگـر　　این درختان بین و آثـــار خضـــر

گفت آثارش دل است ای بوالهوس　　آن برون آثار آثارست و بس

باغ‌ها و سبزه‌ها در عیـــن جان　　بر برون عکسش چو در آب روان ...

دربارهٔ عالم مُثل ن. ک. به: افلاطون، *جمهوری*، ترجمهٔ محمد حسن لطفی، چاپ اول، ۱۳۵۲، اواخر کتاب ششم و کتاب هفتم، صص ۳۴۵-۳۵۱.

۵۳. *مناقب العارفین*، ج ۲، ص ۷۵۹.

۵۴. *مثنوی*، دفتر دوم، ابیات ۳۰۱۳-۳۲۱۳.

لفظ در معنی همیشه نارسان　　زان پیمبر گفت قد کَلّ لسان

لفظ چون وَکرست ومعنی طایراست　　جسم جوی و روح آب سایراست

مولوی زبان را ناشی از اندیشه و اندیشه را امری قدسی می‌داند. *مثنوی*، دفتر اول، ابیات ۱۱۴۶ و بعد.

صورت از معنی چو شیر از بیشه دان　　یا چو آواز و سخن ز اندیشه دان

این سخن و آواز از اندیشه خاست　　تو ندانی بهر اندیشه کجاست

۵۵. *کلیات شمس* (دیوان کبیر)، ج ۱، ص ۲۱:

رستم ازاین بیت و غزل ای شه و سلطان ازل — مفتعلن مفتعلن مفتعلن کشت مرا
قافیه و مفعله را گو همه سیلاب ببر — پوست بود پوست بود درخور مغز شعرا

۵۶. *مناقب العارفین*، ج۱، ص ۱۶۳ و نیز ن. ک. به: ولد نامه، ص ۵۶.

۵۷. نیز ن. ک .به: مسعود فرزاد، «*مجموعهٔ اوزان شعر فارسی*،» مجلهٔ *خرد و کوشش*، دفترچهارم، شیراز ۱۳۴۹.

ـ محمدرضا شفیعی کدکنی، *موسیقی شعر* (تهران، مؤسسهٔ انتشارات آگاه، چاپ اول، ۱۳۵۸، صص ۳۸۹ و بعد.

۵۸. *کلیات شمس* (دیوان کبیر) ج ۱، ص ۳۰.

۵۹. *مناقب العارفین*، ج ۱، صص ۱۸۴- ۱۸۵، ۱۶۳ و نیز:

فریدون بن احمد سپهسالار، *رساله در احوال مولانا جلال‌الدین مولوی*، تصحیح و مقدمهٔ سعید نفیسی، تهران، کتابخانهٔ اقبال، ۱۳۲۵ ص ۴۶.

۶۰. *مناقب العارفین*، ج ۲، صص ۵۸۹-۵۹۰.

۶۱. *کلیات شمس* (دیوان کبیر)، ج ۴، ص ۲۵۰.

۶۲. *همان*، ج ۴، ص ۲۴۹.

۶۳. *مثنوی*، دفترچهارم ابیات ۷۳۵ و بعد و:

بانگ گردش‌های چرخ است این که خلق — می‌نوازندش به تنبور و به حلق
مؤمنان گویند کاثـــار بهشـــت — نغز گردانید هر آواز زشت . . .
پس غذای عاشقان آمد سماع — که در او باشد خیال اجتماع

۶۴. *کلیات شمس* (دیوان کبیر)، ج۱، ص ۳۱.

۶۵. *همان*، ج۱، ص ۲۷۶.

۶۶. مثنوی، دفترچهارم ابیات، ۲۱۱۲ و بعد:

چون پری غالب شود بر آدمی — گم شود از مرد وصف مردمی
هرچه گوید آن پری گفته بود — این سری زان آن سری گفته بود
چون پری را این دم و قانون بود — کردگارآن پری خود چون بود
اوی او رفته پری خود او شده — تُرک بی‌الهام تازی گو شـــده

۶۷. مولوی، *فیه ما فیه*، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر،(تهران، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۶۲)، ص ۳۹.

۶۸. *کلیات شمس* (دیوان کبیر)، ج ۳، ص ۱۹۰.

۶۹- افلاطون دراین دو رساله، شعر را الهام خدایان می‌داند. برای تحلیل و بحثی دربارهٔ آن ن. ک . به: دیوید دیچز، *شیوه‌های نقد ادبی*، ترجمهٔ دکتر غلامحسین یوسفی، محمد تقی صدقیانی

(تهران، انتشارات علمی، ۱۳۶۶)، صص ۳۱-۳۷.

۷۰. *کلیات شمس* (دیوان کبیر) ج ۲، ص ۷.

۷۱. *همان*، ج ۲، ص ۱۷.

۷۲. دربارهٔ سه رکن اساسی شعر کلاسیک ن . ک . به :

- تقی پورنامداریان، *خانه‌ام ابریست*، تهران، انتشارات سروش، ۱۳۸۱، مقدمه، به‌خصوص از ص ۱۵ به بعد.

۷۳. *غزلیات شمس تبریزی*، صص ۱۰۳ و بعد.

۷۴.

چو خورشیدی و از خود پاک گشتی — زتو چنگ اجل جزغم نرندید(ج۲،ص ۷۸)

ای گیج سری کان سرگیجیده نگردد زو — وی گول دلی کان دل یاوه نکند نیت(ج۱، ص ۹۷)

چون صبحدم خندیدی درِ بلا بندیدی — چون صیقلی غم‌ها را از آینه رندیدی(ج۶،ص۵۹)

باز درآمد به بزم مجلسان دوست! دوست! — گرچه غلط می‌دهد نیست غلط اوست! اوست!

دانا شده‌ای لیکن از دانش هستانه — بی دیدهٔ هستانه رو دیده تو بینا کن

اوست نشسته در نظر من به کجا نظر کنم — اوست گرفته شهر دل من به کجا سفر برم

۷۵. *غزلیات شمس تبریز*، مقدمه، صص ۱۰۳-۱۱۲.

۷۶. *کلیات شمس (دیوان کبیر)* ج ۱، ص ۳۱.

۷۷.*همان*، ج ۷، ص ۴.

۷۸. *همان*، ج ۱، ص ۱۸۶.

۷۹. *همان*، ج ۳، ص ۲۰۳.

۸۰. *همان*، ج ۴، ص ۷۴.

۸۱. *همانجا*.

۸۲. *همان*، ج ۱، ص ۲۵۵.

عبدالکریم سروش*

آن نفسی که باخودی... آن نفسی که بی‌خودی...

آن نفسی که باخودی یار چو خار آیدت — وان نفسی که بیخودی یار چه کار آیدت
آن نفسی که باخودی خود تو شکار پشه‌ای — وان نفسی که بیخودی پیل شکار آیدت
آن نفسی که باخودی بسته ابر غصه‌ای — وان نفسی که بیخودی مه به کنار آیدت
آن نفسی که باخودی یار کناره می‌کند — وان نفسی که بیخودی باده یار آیدت
آن نفسی که باخودی همچو خزان فسرده‌ای — وان نفسی که بیخودی دی چو بهار آیدت
جمله بی‌قراریت از طلب قرار تست — طالب بی‌قرار شو تا که قرار آیدت
جمله ناگوارشت از طلب گوارش است — ترک گوارش ار کنی زهر گوار آیدت
جمله بی‌مرادیت از طلب مراد تست — ور نه همه مرادها همچو نثار آیدت
عاشق جور یار شو عاشق مهر یار نی — تا که نگار نازگر عاشق زار آیدت
خسرو شرق شمس دین از تبریز چون رسد — از مه و از ستاره‌ها والله عار آیدت

غزل یاد شده از غرر غزل‌های *دیوان شمس* است و کمتر غزلی است که از حیث اشتمال بر رموز حکمت و کنوز بصیرت به پای آن برسد. گویی جلال‌الدین بلخی عصاره و خلاصهٔ تجربه‌های عرفانی و متعالی خویش را در آن به ودیعت نهاده است و از کشف‌های باطنی و معنوی خویش پرده برداشته و ثمرات سلوک عارفانه و عاشقانه‌اش را یک‌جا بازِ نموده است.

عادتاً چنین گمان می‌رود که مولانا در *مثنوی* یک معلّم است و در *دیوان کبیر* یک عاشق. آنجا ادب درس دادن را رعایت می‌کند و این‌جا «بی‌ادبی» دل دادن را.

*رئیس پیشین پژوهشکده تاریخ و فلسفه علم در موسسهٔ حکمت و ادیان

که «ادب عشق جمله بی‌ادبی است». این سخن، حقّ است و هر کس توفیق مطالعه این اسفار معنوی و الهامی را یافته باشد نیک می‌داند که در آن دو کتاب با دو مولانا روبروست: یکی مولانای عالم و دیگری مولانای عاشق. بی‌سبب نیست که *مثنوی* را «حسامی‌نامه» خوانده‌اند و *دیوان کبیر* را دیوان شمس یا «شمس‌نامه». در کلاس‌های شبانه *مثنوی*، حسام‌الدین چون دانش‌آموزی می‌نشست و قلم به دست می‌گرفت و چشم به دهان آموزگار محبوب خود می‌دوخت تا چیزی ازو بشنود و بر ورق بیاورد. مولانا هم در خطاب به او می‌گفت:

ای ضیاءالحق حسام الدین بگیر — یک دو کاغذ برفزا در وصف پیر
گشت از جذب چو تو علاّمه‌یی — در جهان، گردان حسامی نامه‌یی

و باز به تعبیر خود مولانا، وی در *مثنوی* سلطانی شگرف بود که به جمع صورت و معنی می‌اندیشید و در عین مستی مراعات ادب می‌کرد، و معلّم‌وار درس اخلاق و شریعت می‌داد:

جمع صورت با چنان معنای ژرف — نیست ممکن جز ز سلطان شگرف
در چنین مستی مراعات ادب — خود نباشد، ور بود باشد عجب

و اگر گاهی در جرّ جرّار کلام، یاد شمس، هوش از سر و صبر از دل او می‌برد و سخن را به تب و تاب و جان را به التهاب می‌افکند، بی‌درنگ دامن سخن را در می‌چید و قفل بر لب می‌نهادو لفظ و حرف و صوت را فرو می‌خورد و به خود نهیب می‌زد که:

بند کن چون سیل سیلانی کند — ورنه رسوایی و ویرانی کند
فتنه و آشوب و خونریزی مجو — بیش ازین از شمس تبریزی مگو

امّا همین مولانا در *دیوان کبیر* دیوانه‌یی کبیر است که درد عاشقانه ،پروای درس عالمانه را ازو گرفته است و رسیدن به بام حقیقت، نردبان طریقت را نزد او خوار کرده است، و طلاوار از علم و عمل کیمیاگری بی‌نیاز شده است و مجنون‌وار اسراری را فاش می‌کند که حلاّج هم او را سزاوار آویختن بر دار می‌داند:

حلاّج اشارت گو از خلق به دار آمد — وز تندی اسرارم حلاّج زند دارم

مولانا که به گواهی آثارش، با داستان‌های جانوران انس بسیار داشت، قصّه شیر و آهو

را از آن میان نیک آموخته بود. شیری که دهشت و هیبت حضورش آهو را چنان بیهوش و مدهوش می‌کند که از او جز نقشی باقی نمی‌ماند، هستی خود را از یاد می‌برد و در هستی شیر گم می‌شود. گویی که از شیر چنان پر می‌شود که از خود تهی می‌شود و شیر بر جای او و در قالب او می‌نشیند. از آن پس آهوی «بی‌خود»، از شیر، «باخود» می‌شود و شیری می‌کند:

پیش شیری آهویی بیهوش شد — هستی‌اش در هست او روپوش شد
چون زبانه شمع پیش آفتاب — نیست باشد، هست باشد، در حساب

و به حقیقت، آن شیر کسی جز شمس تبریزی و آن آهو کسی جز جلال‌الدین بلخی نبود. و قصّه آهو و شیر، مواجهه خود او با شمس بود که وی را بی‌خود و بی‌هوش کرد و درین بی‌هوشی و بی‌خودی بود که دیوانگی کرد و غزل سرود و قصّه جنون و عاشقی خود را باز گفت. او شیر دیگر و شمس دیگر شده بود بل هزار شمس تبریز از بُن هر موی او آونگان بود. (*مناقب‌العارفین* افلاکی).

دیوان کبیر محصول آن لحظات ناب و نادر بی‌خودی است و اگرچه راه و رسم معلّمی در آن مشهود نیست، راز و رمز عاشقی در آن مستور است.

شیری که آهوی جان مولانا دید، جان ستان نبود بل جان‌بخش بود و همین جان تازه بود که در لفظ کهن، معناهای تازه ریخت و عالمی تازه ساخت:

این شنیدی مو بمویت گوش باد — آب حیوان است خوردی، نوش باد
آب حیوان خوان، مخوان این را سخن — جان نو بین در تن لفظ کهن

می‌خواهم از این مقدّمه راهی به شرح غزل آغازین بگشایم که سراسر شرح بی‌خودی است، امّا دریغم می‌آید این دو بیت را از دیوان شمس نیاورم که وصف جانانهٔ جان دلیری است که شیری جان‌بخش را دید و ازو جانی نو ستاند:

شیر آهو می‌دراند، شیر ما بس نادر است — نقش آهو را بگیرد، دردمد، آهو کند
چنگ را در عشق او از بهر آن آموختم — کس نداند حالت من، نالهٔ من او کند

***

با سر سخن خود شویم. از اقبال لاهوری «اسرار خودی و رموز بی‌خودی» را وام می‌کنم و می‌گویم آن غزل سراسر اسرار و رموز خودی و بی‌خودی است. چه می‌خواهد مولانا وقتی می‌گوید در «بی‌خودی» استغنا هست، صلابت هست، شادکامی

و بهارصفتی و همنشینی با معشوق هست، و در مقابل، در «باخودی»، غصّه و ضعف و ذلّت و خزان و فسردگی و بریدگی از معشوق؟ پارادوکس‌های دیگر چطور؟: قراریابی در قرار گریزی و بی‌مرادی در مرادجویی و ناگواری در گوارش طلبی و نامهربانی یار در اثر طمع در مهربانی او؟

در بادی نظر«بی‌خودی» را «بی‌خیالی و بی‌باکی» معنا کردن پاره‌یی از پرسش‌هاراگویی پاسخ می دهد ولی بی‌خیالی کاهلانه و جاهلانه چه فضیلتی دارد؟[1] شاید بی‌پروایی حکیمانه مقبول‌تر باشد: کسی که پروای شادی دارد، از ناشاد شدن خائف است و زوال شادی غمگینش می‌کند و آن که بهار را می‌خواهد، از خزان گریزان است و آن که تحسین مریدان را ارج می‌نهد، از تقبیح‌شان می‌رنجد و ... و آن که در بند این خواستن‌ها و نخواستن‌هاست، ضعف و ذلت هم درو راه می‌یابد و حریّت و صلابت را در می‌بازد و به اسارت التماس تن می‌دهد و از خوف غم در غم می‌افتد و از دامی به دامی می‌گریزد:

جان همه روز از لگدکوب خیال — وز زیان و سود از خوف زوال
نه صفا می‌ماندش نه لطف و فرّ — نه به سوی آسمان راه سفر
جمله‌شان از خوف غم در عین غم — از پی هستی فتاده در عدم

این مایه از استغنا و بی‌پروایی و سبکبالی و برهنگی گرچه بسی شیرین و راحت‌بخش است امّا دو پرسش را پیش می‌آورد: اول آن که چگونه ممکن است سود و زیان و غم و شادی و مرگ و حیات و مراد و بی‌مرادی نزد آدمی یکسان شوند و هیچکدام بر دیگری برتر ننشینند؟ پس انگیزه طلب و حرکت چه می‌شود؟ آیا همین راحت که در استغنا هست خود لذّت بخش نیست و آیا ازین لذّت می‌توان گذشت؟ و دوم آن که چنان خصلت اخلاقی و وجودی ارجمندی را چرا باید «بی‌خودی» نام نهاد؟ و آیا بی‌خودی عین آن رندی و بی‌پروایی‌ست یا مادر آن و اگر مادر آن است مقوماتش چیست؟

از این‌ها گذشته، مولانا در آن غزل گرچه به ظاهر به همه مطلوبات پشت‌پا می‌زند و بی‌اعتنایی می‌کند، امّا اصل طلب کردن را ارج می‌نهد یعنی طلب کردن و طلب نکردن را برابر نمی‌آورد بلکه از ما می‌خواهد تا طالب بی‌قرار و عاشق جور یار شویم و این عین طلب کردن و پروا داشتن است و با مطلق نخواستن سازگار نیست.

سعدی، هم‌روزگار مولانا، در *گلستان* قصّه درویشی را می‌آورد که ازو پرسیدند «دلت چه خواهد؟ گفت آن که دلم هیچ نخواهد». ولی پیداست که سخن مولانا این نیست. سخن او شاید به سخن عطّار نزدیک‌تر است که گفت:

بر کلاه فقر می‌باشد سه ترک ترک دنیا، ترک عقبا، ترک ترک.

درویشی سه پایه دارد: بی‌اعتنایی به دنیا، بی‌اعتنایی به عقبا و بی‌اعتنایی به بی‌اعتنایی. یعنی با خواهش‌ها مبارزه نکردن بلکه برتر از خواهش‌ها نشستن و نحوهٔ دیگری از وجود پیدا کردن. و مگر «نبودن درویش» معنایش همین نیست؟ مولانا می‌آورد که:

گفت قائل در جهان درویش نیست ور بود درویش، آن درویش نیست

که مفاد سخن شیخ ابوالحسن خرقانی است که گفت: صوفی آن بود که نبود. یعنی درویش آن است که نه در دنیاست و نه در عقبا و نه به فکر ترک دنیا و عقبا. نوعی آزادی عاشقانه که حافظ را هم دست داده بود: بنده عشقم و از هر دو جهان آزادم. با این همه و به فرض آن که «بی‌خودی» را هم‌عنان با ترک ترک بگیریم باز هم نمی‌توانیم از اصل طلب در گذریم. مولانا خود فرمود:

اگر تو یار نداری چرا طلب نکنی وگر به یار رسیدی چرا طرب نکنی؟
به کاهلی بنشینی که این عجب کاری‌ست عجب توی که هوای چنان عجب نکنی.

همچنین بی‌خودی را با بی‌خویشتنی (alienation) هم نباید یکی گرفت. این بی‌خویشتنی (بیگانه را به جای خود گرفتن)، باخودی ست به‌علاوه خودناشناسی و «بی‌خودی» با آن البته فرسنگ‌ها فاصله دارد. مولانا دربارهٔ این خودناشناسی است که می‌گوید:

در زمین دیگران خانه مکن کار «خود» کن کار «بیگانه» مکن
ای تو در پیکار خود را باخته دیگران را تو ز خود نشناخته
تو بهر صورت که آیی بایستی که منم این، والله این تو نیستی
یک زمان خالی بمانی تو ز خلق در غم و اندیشه مانی تا به حلق
تو نه این باشی که تو آن اوحدی که خوش و زیبا و سرمست خودی
مرغ خویشی صید خویشی دام خویش صدر خویشی فرش خویشی بام خویش

«خودفراموشی» را هم نباید معادل «بی‌خودی» پنداشت. «خودفراموشی» عارضه نکوهیده‌یی است که در تعلیم قرآن، حاصل خدافراموشی است: ولا تکو نواکالذّین نسوالله فأنساهم انفسهم ... (چون کسانی نباشید که خدا را فراموش کردند و خدا هم آنان را به خود فراموشی مبتلا کرد)[۲].

همچنین است مفهوم «خسران» که ضدّ فربهی و به معنای کم‌وزنی و از خود کم آوردن است و با «بی‌خودی» ممدوح فاصله بسیار دارد. آموزش‌های قرآنی حکایت از آن دارد که آدمی (که فطرتاً پاکیزه و اهورایی‌ست) با گناه کردن، از خود می‌تراشد و لاغر می‌شود و در میزان عدل و حقّ، وزنش کاهش می‌یابد. مگر آن که با ایمان و کردار نیکو، خود را گران و آن خسارت را جبران کند: (انّ الانسان لفی خسر. الاّالذّین آمنوا و عملواالصّالحات...)

حال ببینیم آیا خودبینی قرابتی با «باخودی» و خود را ندیدن نسبتی با «بی‌خودی» دارند؟ حافظ گفت:

تا فضل و عقل بینی بی‌معرفت نشینی　　یک نکته‌ات بگویم خود را مبین و رستی

و مولانا از قصّه نحوی و کشتیبان به بلیغ‌ترین وجهی آن نکته را استخراج کرد:

ما حدیث نحو از آن در دوختیم　　تا شما را نحو محو آموختیم
محو می‌باید نه نحو اینجا، بدان　　گر تو محوی بی‌خطر در آب ران

گویی نحو محو، همان درس «بی‌خودی» و ترک نخوت و ناموس و تمرین مرگ است. البته خود را ندیدن، یک مدلول اخلاقی دارد که افتادگی و فروتنی و خاکساری است و یک مدلول عارفانه که خود را حجاب خود دیدن و از میان برخاستن است.

کبر و عجب را که گاهی بغلط «منیّت» هم گفته‌اند شاید قرابتش رابا «باخودی» روشن‌تر کند. گویی شخص «باخود» فقط «با من» است و کارش «هیچ کس» دیدن دیگران و همه کس دیدن خویش است و چنین «من» آماس‌کرده‌یی خود عین بیماری است و سپس منبع بیماری. مولانا در *مثنوی* می‌آورد که عاشقی به در خانهٔ معشوق رفت و در جواب معشوق که پرسید کیست، گفت " من"، و با همین «من» گفتن سزاوار فراق شد، تا آنجا که «من»های او همه سوخت و دوباره بازگشت:

پخته گشت آن سوخته پس بازگشت　　باز گرد خانه انباز گشت
حلقه بر در زد به صد ترس و ادب　　تا به نجهد بی‌ادب لفظی ز لب
بانگ زد یارش که بر در کیست آن　　گفت بر در هم توی ای دل‌ستان
گفت اکنون چون منی ای من درآ　　نیست گنجایی دو من را در سرا

از نظر مولانا کسی که «من» و «خود» دارد، به حقیقت یک من ندارد بلکه هر لحظه

منی و خودی دارد، به قول او «هزاران من و ما» دارد و در غوغای این «من»هاست که خود را گم می‌کند:

زین دو هزاران من و ما ای عجبا من چه منم؟
گوش بنه عربده را دست منه بر دهنم

توجه به «دو هزاران من و ما» شاید بتواند پرتوی بر تاریک‌خانهٔ بی‌خودی و باخودی بیافکند و مقراض آن تناقض‌ها را کند کند.

دست‌کم «بی‌خود» شدن یک معنای روشنش از نظر مولانا رستن از «چند خودی» و رسیدن به «تک خودی» است. و این گرچه دوای نخوت و ناموس و نحو محو را در خود دارد، امّا همان نیست. حرکتی است وجودی نه اخلاقی، و جهشی است عمودی نه افقی، و رستگاریی است از شرک نه از چرک.

نفس‌کُشی یا جهاد با نفس شاید به معنای «بی‌خودی» نزدیک بنماید، امّا البته با آن یکی نیست و بیش از آن که نفس‌زدایی باشد، نفس‌آرایی است. و این خودشویی و خود آرایی اگرچه اخلاقاً نیکوست، امّا این کجا و «بی‌خودی» کجا که عین فارغ بودن از زشتی و زیبایی است. بلی مولانا درک وحدت خدا را مشروط به قهر نفس می‌داند و بر آن است که خرد آلوده به خواهش‌های تن، از درک آن معنای متعالی عاجز است و به همین سبب امر به نفس‌کُشی در راه درک وحدت را منافی با رحمت الهی نمی‌بیند.

آن یکیّی نه که عقلش فهم کرد — فهم آن موقوف شد بر «مرگ مرد»
ور به عقل ادراک این ممکن بُدی — قهر نفس از بهر چه واجب شدی؟
با چنان رحمت که دارد شاهِ هُش — بی‌ضرورت کی بگوید نفس کُش؟

ولی اینها همه در حوزه علم و اخلاق است که با عوارض نیکو و زشت «خود» کار دارد و هنوز کارد را به استخوان نرسانده است تا «خود» را از میان بردارد.

***

گفتیم در راه «بی‌خود» شدن و به ثمرات آن رسیدن یعنی استغنا و صلابت و طراوت و بهجت، کمترین قدم «تک‌خود» شدن است و از تفرقه بدر آمدن و «مجموع» شدن و اهرمن را بیرون کردن و پذیرای سروش شدن. حال به فرض طرد «چندخودی» و حصول «تک‌خودی» (که با قهرنفس و کاستن خواهش‌ها و طرد رذایل و کسب فضایل و قلّت کلام و قلّت طعام و قلّت منام و ... برآمدنی است)، سفر

از تک‌خودی به «بی‌خودی» با چه مرکبی صورت‌پذیر است و فراهم آوردن آن معجون متناقض یعنی خودی که بی‌خود است، در حیطه تصّور و عمل چگونه ممکن است؟ منطقاً سه راه در پیش است:

۱) یا باید خود را از میان برداشت و بی‌تأویل و مجاز، تن به مرگ داد، که این به هیچ‌رو سلوکی شایسته و پاسخی پذیرفتنی نیست چرا که غرض از «بی‌خودی» ماندنِ خود در عین کسب «بی‌خودی» است و با از میان رفتن خود سود و سرمایه از دست می‌رود و جایی برای کسب کمالی باقی نماند.

۲) یا باید محو و مات دیگری شد و او را به جای خود نشاند. این بی‌خودی است، امّا بی‌خودی مذموم. این همان آلیناسیون است که دادن خود است و ستاندن «ناخود» و او را با خود عوضی گرفتن،که مجموعه‌یی است از خود را باختن به‌علاوه خود را نشناختن. عمری را در «ناشناخت» گذراندن و خانه وجود را به بیگانه سپردن، و بیگار کس دیگر را کشیدن و در نقش دیگری بازی کردن. «عشق‌های صورتی» در نظر مولانا عین این خودناشناسی و از خود بیگانگی‌ست. بی‌خودی آمده امّا خود نمانده است.

۳) یا باید از خود تهی شد، و به جای خود، کسی و چیزی را نهاد که از «من» من‌تر و از «خود» خودتر است. درین صورت هم خود مانده است هم بی‌خودی حاصل شده است.

آثار مولانا به صد زبان گواهی می‌دهد که وی سالک طریقت سوم است و از بی‌خودی نه مستی و بی‌خیالی، نه از خود بیگانگی و بی‌خویشتنی، نه نفس‌کُشی و خودزنی، نه تواضع و خاکساری را مراد دارد. گرچه تواضع و ایثار و دلیری و پاکدلی و خوشخویی و بی‌پروایی حکیمانه از ثمرات شیرین بی‌خودی عارفانه اویند. وی عشق‌ورزی با «خودتری» از خود و «من‌تری» از من را توصیه می‌کرد، تا با درآمدنش هم بنیان «خود» را برکند هم در زمان آن را غنی‌تر و پرتر کند. وی تهی شدن محض را طلب و توصیه نمی‌کرد، پر شدن را هم می‌خواست، پر شدن از کسی که «خود» را هم با خود می‌آورد امّا در سطحی برتر و با دستی پرتر. عاشق را تهی از خود می‌خواست اما پر از معشوق، معشوقی که حاوی و حامل و مکمّل عاشق است، به طوری که هم عاشق را بمیراند هم زنده کند، هم ویران کند هم آباد. و چنین بود که بی‌خودی را با عشق گره می‌زد و آن را سهم و رزق عاشقی می‌دانست که به معشوقی برتر و خودتر و من‌تر دل باخته است. ازین نغزتر نمی‌توان گفت که:

ای حیات عاشقان در مُردگی　　دل نیابی جز که در دلبردگی

یعنی دل که گم می‌شود، تازه پیدا می‌شود و پس از دل‌بُردگی است که عاشق خبردار می‌شود که دلی هم داشته است. و اینها وقتی است که دل به «دل‌تر» می‌پیوندد و خود با «خودتر» می‌آمیزد و جان تسلیم «جان‌تر» می‌شود. پس این که عشق، دوای نخوت و ناموس و افلاطون و جالینوس ماست، برای آن است که ابتدا تفرقه را به جمع و چندخودی را به تک‌خودی بدل می‌کند و سپس این خود را به «خودتر»ی می‌سپارد که بی‌خودی، بزرگترین برکت و بخشش اوست.

در قصّه عاشق بخارایی و صدرجهان، وقتی عاشق از گریوه‌ها و سنگلاخ‌ها ی منع و ملامت عبور می‌کند و عاقبت به وصال معشوق می‌رسد، اول سخنی که از معشوق می‌شنود این است:

ای خودِ ما بی‌خودی و مستی‌ات　　ای ز هست ما همیشه مستی‌ات

یعنی آن بی‌خودی، تهی شدگی نیست، بلکه پر شدن از خود برتر است و لذا باختن نیست بلکه بردن است، مس را دادن و طلا گرفتن است.

من غلام آن مس همّت‌پرست　　کو به غیر کیمیا نارد شکست

در قصّه بایزید ،سخن مولانا این است که آن فقیر محتشم، پر از خدا شده بود که در بی‌خودی کوس الوهیّت می‌زد و دعوی خدایی می‌کرد:

چون همای «بی‌خودی» پرواز کرد　　آن سخن را بایزید آغاز کرد:
نیست اندر جبّه‌ام الاّ خدا　　چند جویی در زمین و در سما؟

و زیباتر از همه تمثیل مرغی است که شتری را به میهمانی دعوت می‌کند و به خانهٔ خود می‌برد:

چون به خانهٔ مرغ اشتر پا نهاد
خانه ویران گشت و سقفش اوفتاد
خانه از مرغ تهی می‌شود و از اشتر پُر.

واژهٔ «بی‌خودی» درین میان از آن سبب راهزنی می‌کند که به ظاهر حکایت از عدم و خلاء می‌کند. این راهزنی عمدی است تا گوش نامحرم پیغام سروش را نشنود و:

تا که شیرینیِّ ما در دو جهان　　در حجاب رو ترش باشد نهان

اما بر محرمان پیداست که آن عدم، روپوش وجود است و آن خلاء حجاب ملاء است. و آن «بی‌خودی» عین «خود» و بلکه «خودتر» شدن است. راز این تبدیل را کیمیای عشق بیان می‌کند که علم را به معلوم می‌رساند. بی‌سبب نبود که مولانا دشمن «خویش» بود و مرگ را چون شهد و شکر، شیرین می‌یافت:

دشمن خویشم و یار آن که ما را می‌کُشد
غرق دریائیم و ما را موج دریا می‌کُشد
زان چنین خندان و خوش ما جان شیرین می‌دهیم
کان ملک ما را به شهد و قند و حلوا می‌کشد
هر یکی عاشق چون منصورند، خود را می‌کُشند
غیر عاشق وانما که خویش عمدا می‌کُشد
بس کنم یا خود بگویم سرّ مرگ عاشقان؟
گرچه مُنکر خویش را از خشم و صفرا می‌کُشد

حتّی قصابان که هنگام کندن پوست، در زیر آن می‌دمیدند تا برجسته‌تر و برآمدنی‌تر شود، به مولانا اشارت تازه‌یی می‌دادند تا تهی شدن و پر شدن همزمان را بیازماید و در گفتار خود بیاورد:

نه که قصّاب به خنجر چو سر میش ببرُّد　　نهلد کشته خود را، کشد آنگاه کشاند
چو دم میش نماند ز دم خود کندش پُر　　تو ببینی دم یزدان به کجاهات رساند
به مثلَ گفته‌ام این را و اگر نه کرم او　　نکُشد هیچ کسی را و ز کشتن برهاند

و البته در صدر همهٔ این اشارات و رموز، خطاب صریح مولانا به معشوق برین اوست که:

در دو چشم من نشین ای آن که از من من‌تری
تا قمر را وانمایم کز قمر روشن‌تری
جلوه کن در باغ تا ناموس گلشن بشکند
زانکه از صد باغ و گلشن، خوشتر و گلشن‌تری[۳]

چنین می‌نماید که «بی‌خودی» را دوگونه باید دانست: فقیرانه و توانگرانه. بی‌خودی فقیرانه

تهی شدن یا ناخود شدن است و بی‌خودی توانگرانه «خودتر شدن» و من‌تر شدن است.

***

تا اینجا معنی بی‌خودی توانگرانه و نقش رهایی‌بخش عشق را باز نمودیم. و باز نمودیم که چرا این بی‌خودی، آدمی را هم‌نیروی پیل و شیر و همخوی بهار و بادهٔ یار می‌کند. بی‌خیالی ، نیرومندی وهمی می‌آورد، امّا پر شدن از عشقی عظیم به معشوقی عظیم، عظمت می‌آفریند. مولانا سخت‌رویی پیامبران را هم ازین جنس می‌شمارد:

من نلافم ور بلافم همچو آب — نیست در آتش کُشیّ‌ام اضطراب
چون بدزدم چون حفیظ مخزن اوست؟ — چون نباشم سخت‌رو؟ پشت من اوست
هر پیمبر سخت‌رو بُد در جهان — یک سواره کوفت بر جیش شهان
هر که از خورشید باشد پشت‌گرم — سخت‌رو باشد، نه بیم او را نه شرم

امّا همچنان نکته هایی مانده است که شایسته است این مقال را بدان‌ها زینت و خاتمت بخشم:

نخست مقوله حیرت است. وقتی خودی عظیم‌تر بجای «خود» می‌نشیند و بی‌خودی حاصل می‌شود، این بی‌خودی با حیرت هم‌عنان است. حیرت نه گیجی است نه سراسیمگی بل محصول درآمدن شتری‌ست در خانه مرغ،نتیجه ویران شدن خانهٔ «خود» است وقتی میهمانی «خودتر» وفربه تر در می‌رسد. همه تجربه‌های عرفانی و ایمانی با حیرت هم‌زاد و هم‌آغوش‌اند. و این حیرت نه فقط وجود آدمی را که زبانش را هم به زلزله و حیرت می‌افکند:

پارسی گو گرچه تازی خوش‌تر است — عشق را خود صد زبان دیگر است
بوی آن دلبر چو پرّان می‌شود — آن زبان‌ها جمله حیران می‌شود

مولانا در سفر معراج پیامبر اکرم نیز از حیرتی یاد می‌کند که خاصّگان را دست می‌دهد. وقتی جبرئیل از همسفری با پیامبر در می‌ماند و او یک سواره به جانب خدا می‌تازد (و اینها همه البته بروجه مثالی و اسطوره‌یی است)، پیامبر به او می‌گوید:

گفت او را هین بپر اندر پی‌ام — گفت رو رو من حریف تو نیم
گفت باز او را بپرای پرده‌سوز — من به اوج خود نرفتستم هنوز
گفت بیرون زین حدّ ای خوش فرّ من — گر زنم پرّی بسوزد پِّر من
حیرت اندر حیرت آمد زین قصص — بیهشی خاصّگان اندر اخصّ (۴)

و ازین بالاتر، مولانا کار دین را نیز حیرت‌افکنی می‌داند و کسی را که به تجربه حیرانی نرسیده (که محصول بی‌خودی است) دین‌دار اصیل نمی‌شناسد.

گه چنین بنماید و گه ضدّ این　　جز که حیرانی نباشد کار دین

مقوله دوم بی‌چونی و بی‌صورتی است.

حیرت از مواجههٔ با بی‌چون و بی‌صورت و بی‌نام بر می‌خیزد. آن که وصفش را و نامش را می‌توان دانست و گفت، در چنگ خرد ماست اما آن که از وصف می‌گریزد، خرد را حیران می‌کند. آدمی تا با خود است با چُون است، امّا بی‌خودی، رسیدن به بی‌چون و بی‌صورت است، و همین «حیاتستان بی‌چونی» است که حیرت را می‌زاید:

چون بود آن چون که از چونی رهید　　در حیاتستان بی‌چونی رسید؟

گویی پیش از بی چونی مرگ بوده است که پس از بی‌چونی حیات در می‌رسد.

و باز همین بی‌چون بی‌خود که برتر از «چون»ها می‌نشیند خود را هم نمی‌شناسد و نمی‌تواند وصف کند. در قالبی نمی‌گنجد و نام و لقبی بر او نمی‌برازد و لذا از سر حیرت می‌گوید:

چه تدبیر ای مسلمانان که من خود را نمی‌دانم
نه ترسا و یهودیّام، نه گبرم نه مسلمانم
مکانم لامکان باشد نشانم بی‌نشان باشد
نه تن باشد نه جان باشد که من از جان جانانم [۵]

این بی‌خود بی‌چون و بی‌نام، به حقیقت همان رند عافیت‌سوز حافظی است که ورای همه تعلّقات است و گرچه با همهٔ «صورت»ها می‌آمیزد در هیچ صورتی نمی‌ایستد و نمی‌گنجد. بنده عشق است و از دو عالم آزاد. چون از «خود» آزاد است. این عشق، طلب کردنی است، و لذا «دست از طلب ندارم تا کام من برآید». و اگرچه عشق را موهبت دانسته‌اند امّا «عاشق شو» هم گفته‌اند. قرار در خود است که بی‌قراری می‌آورد. بی‌قرار باید بود تا بی‌خودی در رسد که مخزن همه قرارها و مرادهاست.

***

مقال را با غزلی لطیف از مولانا آغاز کردم. آن را با غزل لطیف دیگر پایان

می‌دهم که هم قلم را تطهیر هم سخن را تلطیف کرده باشم، و هم شاهد تازه‌یی بر گفته‌های پیشین آورده باشم:

عارفان را شمع و شاهد نیست از بیرون خویش — خون انگوری نخورده، باده شان هم خون خویش
ساعتی میزان آنی، ساعتی موزون این — بعد ازین میزان خود شو تا شوی موزون خویش
گر تو فرعون منی، از مصر تن بیرون کنی — در درون، حالی، ببینی موسی و هارون خویش
لنگری از گنج مادون بسته‌ای بر پای جان — تا فروتر می‌روی هر روز با قارون خویش
یونسی دیدم نشسته بر لب دریای عشق — گفتمش: چونی؟ جوابم داد بر قانون خویش
گفت: بودم اندرین دریا غذای ماهیی — پس چو حرف نون خمیدم تا شدم ذاالنون خویش
زین سپس ما را مگو چونّی و از چون درگذر — چون ز چونی دم زند آن کس که شد بی‌چون خویش؟
باده غمگینان خورند و ما ز می خوشدل‌تریم — رو به محبوسان غم ده، ساقیا، افیون خویش
خون ما بر غم حرام و خون غم بر ما حلال — هر غمی کو گرد ما گردید، شد در خون خویش
باده گلگونه ست بر رخسار بیماران غم — ما خوش از رنگ خودیم و چهره گلگون خویش
من نیم موقوف نفخ صور همچون مردگان — هر زمانم عشق جانی می‌دهند ز افسون خویش
در بهشت استبرق سبز است و خلخال و حریر — عشق نقدم می‌دهد از اطلس و اکسون خویش
دی منجم گفت: دیدم طالعی داری تو سعد — گفتمش: آری، ولیك از ماه روزافزون خویش
مه که باشد با مه ما؟! کز جمال و طالعش — نحس اکبر سعد اکبر گشت بر گردون خویش

پانوشت‌ها:

۱. این همان بی‌خودی مذموم است که عین فرار از خویشتن است و مولانا آن را چنین بیان می‌کند:

تا دمی از رنج هستی وا رهند — ننگ خمر و زمر بر خود می‌نهند
می‌گریزند از خودی در بی‌خودی — یا به‌مستی یا به شغل ای مهتدی

۲. سورهٔ حشر آیه ۱۹.

۳. تعبیراتی چون من‌تر و گلشن‌تر که فقط در آثار مولانا یافت می‌شود و در ادبیات فارسی سابقه و نظیر ندارد، گویای تجربه‌های عارفانه و عاشقانه فربهی است که در لفظ نمی‌گنجیده و لذا لفظ را می‌شکسته است. بی‌سبب نبود که مولانا در خطاب به معشوق ازلی می‌گفت:

لفظ و حرف و صوت را بر هم زنم / تا که بی این هر سه با تو دم زنم ...

۴ کلمهٔ اخصّ را گرچه همه نسخه‌های خطّی و چاپی به همین صورت آورده‌اند، لکن اخسّ صحیح‌تر می‌نماید. عیب قافیه دارد ولی مولانا را با قافیه‌اندیشی چه کار؟

۵ این ابیات در ویرایش فروزانفر از دیوان شمس یافت نمی‌شوند اما در چاپ کلکته آمده‌اند و شهرتی دارند.

گزیده‌ها

همانگونه که از نوشته‌های پژوهندگان ارجمند این شمارهٔ ایران نامه بر می‌آید بر شرح و بحث دربارهٔ آثار، اندیشه‌ها و زندگی نامهٔ جلال‌الدین رومی حد و حصری نیست و از سرچشمهٔ فیّاض سروده‌ها و روایت‌های ماندگار او نویسندگان و پژوهشگران هر نسل به نکته‌ها و معانی تازه‌ای دست یافته‌اند. این بخش شامل گزیده‌هائی از آراء و اندیشه‌های سه تن از بزرگان نامدار ادب معاصر ایران دربارهٔ مولانا است: از مقدمهٔ مبسوط و پرمایهٔ محمدرضا شفیعی کدکنی بر آخرین طبع غزلیات شمس تبریز؛ از سیری در مثنوی نوشتهٔ علی دشتی، منتقد و داستان‌سرای پرآوازهٔ نسلی پیشین و از جستجو در تصوّف ایران نوشتهٔ عبدالحسین زرین‌کوب از محققان و مورخان نامدار و از دست رفته عرصهٔ ادب ایران.

***

محمد رضا شفیعی کدکنی*

جلال‌الدین محمد، که با القاب خداوندگار، مولانا، مولوی در میان پارسی‌زبانان و به نام رومی در میان اهالی مغرب‌زمین شهرت یافته یکی از بزرگترین متفکران جهان و یکی از شگفتی‌های تبار انسانی است. این آتش افروخته در بیشهٔ اندیشه ها، در دو محور تفکر و احساس – که بیش و کم با هم سر سازگاری ندارند – به مرحله‌ای از تعالی و گستردگی شخصیت رسیده که به دشواری می‌توان دیگر بزرگان تاریخ ادب و فرهنگ بشری را در کنار او و با او سنجید و هم اینجاست نقطهٔ معمایی و نقیضی‌ی(Paradoxical) حیات و هستی او که در دو جهت متناقض، در اوج است. او

* مولانا جلال الدین محمّد بلخی، *غزلیات شمس تبریز*، جلد اوّل، مقدمه، گزینش و تفسیر محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران، انتشارات سخن، ۱۳۸۷.

از یک سوی متفکری بزرگ است و از سوی دیگر دیوانه‌ای عظیم و شیدا. از یک سوی پیچیده ترین قوانین هستی را به ساده ترین بیانی تصویر می‌کند از سوی دیگر هیچ قانون و نظمی را در زندگی لایتغیّر و ثابت نمی شمارد و برای هیچ سنّتی (در بینش جدالی خویش) ابدیّت قائل نیست. آنچه در ستایش دریا، برای کسی که دریا را ندیده باشد، بنویسیم و بگوییم، جز محدود کردن آن بیکران و جز اعتراف به قصور تعبیرات خود کاری نکرده‌ایم. بهتر همان است که به جای سخن گفتن از او، هم از او یاری بخواهیم و دست خواننده یا شنونده را بگیریم و به ساحل ، آن بی آرام ناپیدا کران برانیم تا از رهگذر دیدار و شهود بنگرد و دریا را با همهٔ خیزاب‌ها و نهنگ‌ها و کف بر لب آوردن‌ها و جوش و خروش‌ها مشاهده کند. اگرچه دریای وجود او از آن‌گونه دریاها نیست که از ساحلش بتوان قیاس ژرفا و پهنا گرفت. چشم باید گوش شود و گوش باید چشم گردد تا مشاهدهٔ حالات و لحظات هستی بیکران او به حاصل آید:

آینه‌ام، آینه‌ام، مرد مقالات نیم دیده شود حال من ار چشم شود گوش شما

مثنوی یکی از بزرگترین یادگارهای نبوغ بشری است و کتابی است که هرچه بیشتر خوانده شود تازگی‌های بیشتری از خود نشان می‌دهد، برخلاف اغلب آثار ادبی که با یک بار و دو بار خواندن، انسان از خواندن آنها احساس بی‌نیازی می‌کند. محال است که شما یک صفحه از مثنوی را، برای نمونه، ده بار بخوانید و هر بار در نظر شما جلوه‌ای دیگر نداشته باشد. این از معجزات این کتاب است، کتابی که نه آغاز آن به شیوهٔ دیگر کتاب‌ها است و نه پایان آن. جای دیگری نوشته بودم که اُنس و الفت با ادب عرفانی، اگر به حقیقت برای کسی حاصل شود، *مثنوی* را «به لحاظ صورت و فرم نیز قوی ترین اثر زبان فارسی به‌شمار خواهد آورد، نه این که بگوید معانی بسیار خوبی است اما در شیوهٔ بیان یا صورت دارای ضعف و نقص است.» وقتی از درون این منظومه بنگرید، ضعیف ترین و ناهنجارترین ابیات مثنوی مولوی هماهنگ ترین سخنانی است که می‌توان در زبان فارسی جستجو کرد. این سخن مرا کسانی که از فرم و صورت درکی ایستا داشته باشند، از مقولهٔ شطحیّات صوفیه تلقی خواهند کرد. اما اگر کسی به این نکته رسیده باشد در آنجا پست و بلندی احساس نمی‌کند. همه جا زیبایی است و همه جا صورت‌ها در کمال جمال‌اند. . . با این تفاوت که ما می‌توانیم بگوییم که گاه از بعضی ابیات یا پاره‌ها به دلایل خاصّی – که به نیازهای روحی ما وابسته است – لذت بیشتری می‌بریم و آن بخشها جمال خودرا به ما بیشتر می‌نمایانند . . .(صص ۲-۱)

مثنوی ساختار پیچیده و سیّال دارد. بوطیقای روایت و قصه، در آن، پیوسته

شکل عوض می‌کند و به هیچ روی قابل طبقه‌بندی نیست، هرچند این طبقه بندی گسترده و متنوع باشد. سراینده، در هر لحظه‌ای فهمی تازه از روایت دارد و بوطیقای نوی، برای همان لحظه، می‌آفریند. در ادبیات جهان برای هر مؤلفی می‌توان فرم‌های خاصی در نظر گرفت و حاصل آفرینش او را در آن فرم‌ها طبقه‌بندی کرد، الاّ مثنوی که مثل جریان رودخانه، هرلحظه به شکلی در می‌آید. . . (صص ۳۹-۳۸)

در قلمرو عاطفه و اندیشه‌ها

تجلیّات عاطفی هر شاعر، سایه‌ای است از «من» او، و «من» هر شاعر، نموداری است از گسترهٔ وجودی او و گنجایشی که در عرصهٔ فرهنگ و حوزهٔ شناخت هستی دارد. عواطف بعضی از شاعران، از یک «من» محدود و کوچک و شخصی سرچشمه می‌گیرد، مانند «من» اغلب گویندگان ادب درباری، ولی عواطف بعضی دیگر، سایه‌ای است از یک «من» انسانی و متعالی.

در میان شاعران بزرگ ما، آن که شعرش از یک «من برتر و متعالی‌تر» سرچشمه می‌گیرد، جلال‌الدین مولوی است. آفاق عاطفی او به گستردگی ازل و ابد و اقالیم اندیشهٔ او، به فراخای وجود است، و اگر در خلال آثارش دقت کنیم، می‌بینیم که مسائل جزئی و شخصی به هیچ‌وجه در شعرش انعکاس ندارد. «من» او حاصل یک جهان‌بینی روشن و پوینده نسبت به هستی و جلوه‌های آن است. به همین دلیل، «تنوع در عین وحدت» را، در سراسر جلوه‌های شعر او می‌توان دید.

او در یک سوی وجود، «جان جهان» را احساس می‌کند و در سوی دیگر آن «جهان» را، و در فاصلهٔ میان «جهان» و «جان جهان» است که انسان حضور خود را در کائنات تجربه می‌کند. . . (ص۳۷) .

هستی و نیستی

عالَم از نظر مولانا چیزی است نامتناهی که همواره روی در گسترش دارد و «هستی» و «نیستی» دو مفهوم متضادند که از تعارض آنها همهٔ تغییرات در کائنات ظاهر می‌شود. باید یادآوری کرد که نیستی (عدم) در نظر او «عدم محض» نیست، بلکه رفتن «صورتی» است (عدم) و آمدن صورتی دیگر (وجود) و باز آن وجود، یعنی صورت ظاهر شده، دوباره معدوم می‌شود و جای خود را به صورتی دیگر می دهد و این «تبّدل صورت»هاست که دیالک‌تیک هستی را در خود نمایان می‌کند. . .

هستی مطلق، یا وجود مطلق – که این همه تبدّل صورت‌ها در حیطهٔ ارادهٔ ذات اوست – چیزی است ورای اصطلاح «وجود» و «عدم» در کاربرد مولانا، و از او به «صورت بخش جهان» که «ساده و بی‌صورت است» یاد می‌کند. یعنی ذات حق –

که تمام تعیّنات هستی در حیطهٔ ارادهٔ ذات اوست – خود از پذیرش صورت، که رمز «وجود» و «عدم» در حوزهٔ محدود کلمه است، برکنار است و از او به «وجود مطلق فانی‌نما» یا «هست نیست رنگ» تعبیر می کند، که بیشترِ فانی‌نمایی آن از فرط ظهور است که: یا مَن هُوَ اختفی لِفَرطِ نوُرِه، الظاهرِ الباطنُ فی ظُهورِه (حکیم سبزواری). این وجود مطلق، که صورت‌بخش همه است، خود ساده و بی‌صورت است و به قول مولانا: «آن سر و پای همه بی‌سر و پا می‌رود.»

اما هستی مقیّد، که نقطهٔ مقابل آن عدم است: در اصطلاح مولانا، حوزهٔ تعیّنات وجود است با تقابل و تضادی که با نیستی دارد و این هستی و نیستی – که در حقیقت مجموعهٔ تغییرات صورت‌ها هستند: یعنی رفتن صورتی و آمدن صورتی دیگر به جای آن – در یک لحظه، به اعتبار یک صورت که ظاهر شده، وجود است و به اعتبار صورتی دیگر، که از میان رفته، عدم. بنابراین بنیاد کائنات بر تضاد نهاده شده است. و از اصل تضاد است که «کهنه» و «نو» زاییده می‌شود. یعنی تبدّلات صورت، که آورندهٔ کهنگی و نوی است، از اصل تضاد به وجود می‌آید: «هله تا «دُوِی» نباشد «کهن» و «نوی» نباشد.» . . .

این جاست که مولانا هر چیز را از درون ضدش می‌طلبد «روشنایی» را از درون «تاریکی» و «امید» را از درون «یأس» و «هستی» را از درون «نیستی» و «قرار» را از درون «بی‌قراری» و «گوارش» را از «ناگواری» و «مراد» را از «بی‌مرادی» و «مهر» را از درون «بی‌مهری و جور»:

جملهٔ بی‌قراری‌ات از طلبِ قرار توست — طالبِ بی‌قرار شو تا که قرار آیدت
جملهٔ ناگوارشت از طلبِ گوارش است — ترکِ گُوارش ار کنی زهر گوار آیدت
جملهٔ بی‌مُرادی‌ات از طلبِ مُراد توست — ورنه همه مرادها همچو نثار آیدت
عاشقِ جور یار شو، عاشقِ مهرِ یار نی — تا که نگارِ نازگر عاشقِ زار آیدت

و این همان اندیشه‌ای است که در این بیت حافظ فشرده می‌شود:

از خلاف آمد عادت بطلب کام که من
کسبِ «جمعیت» از آن زلف «پریشان» کردم

مقایسه شود با سخن شمس تبریزی (*مقالات*، چاپ تهران ۱۳۴۹، ص ۱۹۴) که گوید:

مرد آن باشد که در ناخوشی خوش باشد، در غم شاد زیرا که داند که آن مراد

> در بی‌مرادی، همچنین در پیچیده است. در آن بی‌مرادی امید مراد است و در آن مراد غصهٔ رسیدن بی‌مرادی. آن روز که نوبت تب من بودی، شاد بودمی که رسید صحت فردا و آن روز که نوبت صحت بودی، در غصّه بودمی که فردا تب خواهد بودن. . . .(صص ۵۰-۴۸)

انسان

انسان در نقطه‌ای ایستاده که «جهان» و «جان جهان» را احساس می‌کند. از نظر مولانا پایگاه انسان در کاینات والاترین پایگاه است زیرا خوب‌ترین جلوه‌ای که آن مطلق در صورت تعیّنات هستی داشته، در انسان مشاهده می‌شود. یعنی در این عالم صغیر. اگر چه عشق در همهٔ کاینات سَرَیان دارد، و حرکت در جهان از نیروی عشق است اما به مناسبت این که عشق در انسان تجلی دیگری دارد، پایگاه او والاتر است از دیگر پدیده‌ها. . . .

در مسئلهٔ آزادی و اختیار انسان، مولانا با دو صدا سخن می‌گوید. در یکی صبغهٔ جبر قابل رؤیت است و در یکی اختیار. حقیقت امر این است که با پذیرفتن «خدا» در نظام خلقت، این دوصدایی امری اجتناب‌ناپذیر است. در نظر مولانا، در یکی از این صداها انسان آزاد است و مختار (در حدودی که اختیار واقعا" اختیار است نه تصور بیهودهٔ این مفهوم) و در سراسر *مثنوی* و *غزلیات شمس* همواره از این اندیشه سخن می‌گوید. او در میان اهل عرفان، تنها کسی نیست که به اختیار و آزادی انسان معتقد است زیرا بسیاری از صوفیه چنین عقیده‌ای داشته‌اند. عین‌القضات همدانی آزادی را ضرورت وجودی انسان می‌شمارد، از مقولهٔ سوختن نسبت به آتش «چنان که احراق در آتش بستند، اختیار در آدمی بستند» که یادآور سخن سارتر در عصر ماست که «انسان مجبور به آزادی است» ولی در تفسیر و تحلیل حوزهٔ این آزادی و اختیار، مولانا بهترین و شیواترین تعبیرات نیرومند را در آثار خود نشان داده است. اما صدای دیگر او، صدای جبر است که ملازم با پذیرفتن مفهوم خدا در ادیان سامی است.

در مورد انسان و تکامل آن از ماده تا مرحلهٔ بشریت و آنگاه بر این قیاس تا مرحلهٔ بالا و بالاتر تا مرحلهٔ فرشتگی و پیوستن به جان جهان، و سیر این دایرهٔ اِنّا الیهِ راجعُون، با این که از روزگاران قبل از مولوی سخنان بسیار گفته شده ولی در میان متفکران جهان، هیچ کس به خوبی او، و به زبان شعر وغزل نتوانسته است این‌گونه سیر انسان را از «حَدِ خاک تا بَشَر» شهر به شهر و منزل به منزل تصویر کند. این اندیشه در بسیاری از غزل‌های مولانا و در بسیاری از موارد مثنوی، فکر اصلی و بنیادی

جهان‌بینی مولانا را در بر می‌گیرد:

از حَدِ خاک تا بشر، چند هزار منزل است　　شهر به شهر بَردَمَت، بر سرِ ره نمانمت

یا:

به مقام خاک بودی، سَفَرِ نهان نمودی　　چو به آدمی رسیدی، هله تا به این نپایی

اگر از تفاوت زاویهٔ بینش او با نیچه بگذریم، چه نزدیک است این جستجوی مرد کامل، که گاه مولوی با شمع و چراغ به دنبال آن است، با حسرتی که نیچه در جستجوی ابرمرد دارد: «همهٔ آفریدگان تاکنون چیزی برتر و فراسوی خود آفریده‌اند، و شما تنها می‌خواهید فرو شدن این مَدّ بزرگ باشید و به جای چیره شدن بر انسان، به حیوان باز گردید. بوزینه در برابر آدمی، چیست؟ - چیزی خنده‌آور و یا چیزی مایهٔ شرم دردناک. آدمی، در برابر «ابَر مرد» همین‌گونه بود: چیزی خنده‌آور و یا چیزی مایهٔ شرم دردناک.» اینک از مولوی بشنوید، در *مثنوی معنوی*:

از «جمادی» مَردم و «نامی» شدم　　وز «نما» مردم به «حیوان» بر زدم
مُردم از حیوانی و «آدم» شدم　　پس چه ترسم کی ز مردن کم شدم
حملهٔ دیگر بمیرم از «بشر»　　تا برآرم از «ملایک» پرّ و سر. . . . (صص ۵۹-۵۷)

مرزهای اندیشه و استعاره

وقتی به حرکت مورچه‌ای روی دیوار می‌نگریم، موضوع اندیشهٔ ما حرکت مورچه است بر روی دیوار و آن‌گاه که به آفاق بی‌کران کهکشان‌ها می‌اندیشیم، میدان تفکر ما قلمرو پهناوری است به وسعت هستی. صرف اندیشیدن به حرکت مورچه یا بی‌کرانگی هستی، اعتباری به «اندیشهٔ» ما نمی‌بخشد. می‌توان دربارهٔ حرکت مورچه بر روی دیوار، به اندیشه‌های جاودانه و شگرفت رسید و می‌توان در اندیشیدن به آفاق بی‌کران هستی به حرف‌های معمولی و مکرر و مشترک بین همگان دست یافت. آنچه یک «فکر» را در تاریخ اندیشهٔ بشری اعتبار می‌دهد موضوع فکر نیست بلکه قاب و قالبی است که اندیشه در ذهن ما به خود می‌گیرد و نوعی روشنایی و افقی از دید در برابر چشم ما و دیگران می‌گشاید. اندیشهٔ راستین اندیشه‌ای است که وقتی عرضه شود بخشی از مخاطبان خود را دگرگون کند و در برابر چشم ایشان دریچه‌ای تازه بگشاید.

ازین چشم‌انداز قرن‌هاست که مسلمانان اندیشه‌ای ندارند. «استعاره»ها و

«شعر»هایی آفریده‌اند و در هجوم استعاره‌های تجریدی، خودشان را فریب داده‌اند که «ما می‌اندیشیم» و اندیشهٔ تازه داریم. ولی وقتی بخواهیم فرهنگ یا دایرةالمعارفی از اندیشهٔ بشری فراهم آوریم، سهم متأخرین جهان اسلام تقریباً صفر است. تمام مسلمانان در قرون اخیر به اندازهٔ یک سال از عمر فلسفی ویتگن اشتاین «اندیشه» عرضه نکرده‌اند. تعارف با هیچ کس نداریم.

مولانا، اما، صاحب اندیشه است. در آن سوی شعرهای درخشان که در *دیوان شمس* سروده است، هم در *مثنوی* و هم در *دیوان*، نمونه‌هایی از اندیشه عرضه می‌کند که وقتی خواننده با آن اندیشه‌ها رو به رو می‌شود نگاهش به جهان و قلمرو هستی دگرگون می‌گردد. دربارهٔ ازل، ابد، جهان، انسان، مرگ، زندگی، زیبایی، عشق و خدا مولانا صاحب اندیشه است، اندیشه‌ای که بشریت در همه احوال به آنها نیاز دارد، همان‌گونه که بشریت هیچ‌گاه از دیالوگ‌های افلاطون بی‌نیاز نخواهد بود. هم‌چنان که جرقه‌های فکری فلاسفهٔ ماقبل سقراط یونان، امثال هراکلیت، هنوز طراوت خویش را داراست و مایهٔ حیرت انسان معاصر است! . . . .(صص ۷۰-۶۹)

نوجویی

بگیر و پاره کن این شعر را چو شعر کهن　　که فارغ اند معانی ز حرف و باد و هوا

در روزگار ما هر کس دو ورق روزنامه خوانده باشد دم از نوآوری می‌زند و در بی‌ارجی کهنه‌ها داد سخن می‌دهد. در قدیم نیز کم و بیش شاعرانی داریم که ستایشگر «طرز» نو و «شیوهٔ» نواند یا دم از «شیوهٔ خاص» می‌زنند. حد نوجویی این‌گونه پیشاهنگان تجدد، غالباً در حد تازگی استعاره‌ها یا دایرهٔ تشبیهات است. اما مولانا وقتی دم از «نو» می‌زند، مقصودش هماهنگ شدن با نظام هستی است که هر لحظه در حال دگرگونی و «شدن» است. درین چشم‌انداز، هم شاعر و هم شعر و هم حالات گوینده باید «نو» باشد و هم شنونده و گوش او:

بگفتمش خبر نو شنیده‌ای؟ او گفت　　حدیث نو نرَوَد در شکافِ گوش کهن

مولانا عقیده دارد که شعر او را، باید، در همان لحظهٔ سرودن و با همان حال و هوای طبیعی الهام، چشید و لذت برد وگرنه با تغییراتی که در احوال او روی می‌دهد، شعری دیگر و دنیایی دیگر باید طلب کرد:

شعرِ من نانِ مصر را مانَد — شب برو بگذرد نتانی خَورد
آن زمانش بخور که تازه بُوَد — پیش ازان که برو نشیند گرد . . . (ص ۷۹)

رؤیتِ آن سویِ واقع

دون شأن مولاناست که از او به‌عنوان یک سوررئالیست نام برده شود. اگرچه سوررئالیسم را بزرگ ترین جنبش هنری و ادبی قرن بیستم دانسته‌اند. او فراتر از تمام مکتب‌ها و روش‌ها و در آن سوی هر نوع جدول‌بندی شدن و در مقوله قرار گرفتن است. اما از آنجا که در بعضی جوانب شعر خویش خصایصی دارد که در کوشش‌های شاعران سوررئالیست غرب نیز دیده می‌شود یادآوری این مشابهت بی‌سود نخواهد بود. مهم‌ترین نکته‌هایی که در وجه شَبَه مولانا با این جمع می‌توان گفت توجهی است که هر دو به ناخودآگاه دارند. در بحث تلقی مولانا از شعر به تفصیل یادآور شدیم که شعر مولوی حاصل بی‌خودی و بی‌خویشتنی است و او، در لحظهٔ شعر، همهٔ قراردادها و منطق‌ها را به یک سوی می‌نهد و حتی می‌خواهد از دیوارهٔ حرف و صوت نیز بگذرد.

این‌گونه از خویش بیرون آمدن‌ها جز در شطحیات صوفیه که آنها نیز جلوه‌های دیگر از بینش مافوق واقع است و در طواسین حلاج و شطحیات بایزید بسطامی و دیگران می‌توان دید، حاصل ضمیر آگاه و ذهن منطقی انسان نیست و به همین مناسبت توصیفی که از این عالم مافوق واقع می‌شود برای کسی که با بینش منطقی به جهان می‌نگرد بی‌معنی و گاه فکاهی به نظر می‌رسد. . . . (صص ۸۲-۸۱)

تخیّل مولانا

در مطالعهٔ سیر «صوَرِ خیال» در شعر فارسی، *دیوان شمس* یکی از نمونه‌های نادر و استثنائی است. وسعتِ دامنهٔ تخیل سراینده و آفاق بینش او، که می‌تواند ازل و ابد را به هم بپیوندد و از این رهگذار ایماژی به وسعت هستی بیافریند سبب شده است که شعر او، به لحاظ تخیل نیز، رنگ و بوی و صبغهٔ خاص خود را دارا باشد، تا حدی که بعضی از تصاویر شعر او را، بی آن که گوینده‌اش را بشناسیم، می‌توانیم کاملاً تشخیص دهیم که از کیست؟ زیرا نوع پیوندی که میان عناصر هستی، در تخیل او، برقرار می‌شود دارای ویژگی‌هایی است که درذهن دیگر شاعران نمونهٔ آن را به دشواری می‌توان یافت.

تصاویر شعر مولوی را، به لحاظ عناصر سازندهٔ ایماژها، اگر بخواهیم مورد بررسی قرار دهیم می‌بینیم که بیشتر از عناصر بی‌کران و ابدی و وسیع هستی است نه از اجزای کوچک و محدود. اصولاً مولانا زیبایی را در عظمت و بی‌کرانگی

می‌جوید. به همین دلیل در تخیل او، همیشه، عناصر پرعظمت هستی از قبیل مرگ و زندگی و رستاخیز و اَزَل و اَبَد و عشق و دریا و کوه، عناصر سازندهٔ تصاویر هستند، البته تصاویری که نمایندهٔ اسلوب شاعری او به شمار می‌روند وگرنه در دیوان شمس تشبیهات و مجازهایی از نوع تشبیهات و مجازهای شاعران دیگر نیز می‌توان یافت. این دسته از تصاویر بیشتر تصاویری هستند که مولانا آنها را از شعر دیگران گرفته وبه خدمت حوزهٔ عاطفی خویش درآورده است.

بار عاطفی تصاویر شعر او خود می‌تواند موضوع بحث جداگانه باشد و ما در اینجا به اختصار از کنار این بحث می‌گذریم، که یک شاعر ناگزیر مقداری از عناصر تصویری شعر دیگران را در شعر خود می‌آورد. در این صورت، ارزش کار او در تازگی ایماژها نیست بلکه در کوششی است که او بر حمل بار عاطفی خویش بر ایماژهای مأخوذ از دیگران کرده و کارش به سامانی رسیده است. مولانا در بعضی از غزل‌های خود همان عناصر تصویری شعر دیگران را به خدمت گماشته ولی بر هر کدام از آن عناصر بار عاطفی مورد نظر خویش را – که از جهان بینی و طرز نگرش او نسبت به هستی سرچشمه می‌گیرد – حمل کرده است. این است که تصاویر تکراری شعر دیگران درغزل مولانا حرکت و پویایی و حیات بیشتری دارد، گویی نرگس (رمز چشم) یا سوسن (رمز سخن‌گویی) یا بنفشه (رمز سر به گریبانی و سوگواری) دیگر بار، زندگی تازه‌ای در شعر او یافته‌اند و خواننده احساس نمی‌کند که این همان بنفشه و سوسن و نرگس شعر فرخی و منوچهری و رودکی است چرا که در شعر آنان، تصاویر، جنبهٔ آفاقی داشت و در شعر مولانا جنبهٔ اَنفُسی دارد. در آن سوی بنفشه و سوسن و نرگس منوچهری جانی جز حیات گیاهی و مجازا" انسانی دیده نمی‌شود در صورتی که در آن سوی بنفشه و نرگس مولانا انسان و مسائل زندگی انسانی، با وسعتی که مفهوم حیات دارد، نهفته است :

آب زنید راه را هین که نگار می‌رسد — مژده دهید باغ را بوی بهار می‌رسد
راه دهید یار را آن مَهِ دَه چهار را — کز رخ نوربخشِ او نور نثار می‌رسد

چاک شده‌ست آسمان غلغله‌ای‌ست در جهان — عنبر و مشُک می‌دَمد سنجقِ یار می‌رسد
رونقِ باغ می‌رسد چشم و چراغ می‌رسد — غم به کناره می‌رود مَه به کنار می‌رسد
باغ سلام می‌کند سرو قیام می‌کند — سبزه پیاده می‌رَوَد غنچه سوار می‌رسد
خلوتیانِ آسمان تا چه شراب خورده‌اند — روح خراب و مست شد عقل خمار می‌رسد

چون برسی به کوی ما خامُشی است خوی ما — زانکه ز گفتگوی ما گرد و غبار می‌رسد

نمونهٔ بسیار درخشان این مسأله در ادب فارسی، حافظ است که تقریباً تمام اجزاء تصاویر شعر او، در شعر گذشتگانش و معاصرانش سابقه دارد و او با گرفتن ایماژهای دیگران و حمل بار عاطفی خود بر آن ایماژها، چنان در کاربرد تصاویر تصرف می‌کند که گویی برای نخستین بار است که این ایماژ را در برابر خود می‌بینی، برای نمونه تصویر آسمان به عنوان «دریایِ معلّق» که تصویر بسیار درخشان است در این بیت ناصرخسرو: «دریای سبز واژگون پر گوهر بی‌منتها»
و مولانا فرموده:

جوشش «دریایِ مُعلق» نگر　　از لُمَع گوهرِ گویای من

و حافظ آن را با چنین بار عاطفی بلندی سرشار کرده:

آسمان کشتی اربابِ هنر می‌شکند　　تکیه آن به که برین «بحرِ معلّق» نکنیم

از بار عاطفی تصاویر مولانا که بگذریم می‌رسیم به خصوصیتی که در آغاز از آن سخن گفتیم و آن گستردگی عناصر سازندهٔ تصاویر اوست. اصولاً مولانا به اشیاء حقیر، گذرا در زندگی، نظر ندارد، به همین مناسبت ایماژهای اصلی شعر او، از ترکیب و پیوند این چنین مفاهیم و موادی به دست نیامده، بلکه از پیوند میان دورترین و وسیع‌ترین معانی است. وقتی دلش را «طوماری» می‌بیند به «درازای ابد» یا وقتی که در «زندان ابد» را می‌خواهد بشکند و هنگامی که از «هجران ابد سوز» خویش سخن می‌گوید، اینها همه نمونه‌هایی از این اسلوب تصویرسازی اوست. از آنجا که مخاطب وی، انسان یا انسان الاهی و گاه وجود مطلق و ذات بی‌کران «صورت‌بخش جهان» است، عظمت عناصر سازندهٔ ایماژهای او امری طبیعی است. در همان نخستین غزل *دیوان شمس* ملاحظه کنید، در همان بیت نخستین: «ای رستخیز ناگهان: ای رحمت بی‌منتها / ای آتشِ افروخته: در بیشهٔ اندیشه‌ها» مجموعهٔ عناصر تصویری این شعر همه از عناصر وسیع و بی‌کران هستی است: رستاخیز، رحمتِ بی‌منتها، آتش افروخته در بیشه، آن هم بیشهٔ اندیشه‌ها – که پایانی ندارد – و بر این قیاس *دیوان کبیر* را باید خواند و در عناصر تصویری آن دقت کرد تا بی‌کرانگی روح سراینده را از بی‌کرانگی عناصر تصویر او دریافت. . . . (صص ۸۸-۸۶)

زبانِ شعر

می‌گویند انسان در «زندان سرای زبان» زندگی می‌کند و هر کسی اهل هر زبانی

که باشد زندانی زبان خویش است و جهان را در محدودهٔ زبان خویش می‌بیند و می‌شناسد؛ مثل کسی که در اتاقی دربسته با چهار دیوار و یک پنجره به اطراف می‌نگرد، او بخشی از پیرامون را می‌تواند ببیند اما توانایی آن را ندارد که در یک زمان تمام پیرامون را در نظر آورد، مگر آن که بر روی بام برآید و از روی بام بنگرد آنجا که حصار دیوارها و محدودهٔ پنجره‌ها دیگر وجود ندارد. جلال‌الدین مولوی روی بام زبان ایستاده است.

مولانا که از منظر معرفت‌شناسی و ادراک فلسفی روی بام زبان ایستاده است، در چشم‌انداز هنری هم این اقتدار را دارد که روی دیوارهای گرامر زبان راه برود و سقوط نکند. من و شما و هر آدم بی‌کاره‌ای می‌توانیم غلط حرف بزنیم و بگوییم: دیروز می‌روم به جای فردا می‌روم، ولی غلط گفتن ما همان و سقوط ما همان، زیرا هیچ کسی به رفتار غلط ما با زبان کوچک‌ترین توجهی نخواهد کرد. اما مولانا، با عبور از روی دیوار گرامر، ما را به عوالمی از خلاقیت هنری می‌برد که پیش‌تر از این، از چنان تجربهٔ هنری و خلاقی، در شعر، بی‌بهره بوده‌ایم. از همین مقولهٔ روی دیوار گرامر حرکت کردن اوست که به شمارش چیزهایی می‌پردازد که قابل شمردن نیستند: «با دو عالم عشق را بیگانگی/ وندرو هفتاد و دو دیوانگی» دیوانگی چیزی نیست که قابل شمارش باشد اما مولانا این مفهوم غیرقابل شمارش را وارد عرصهٔ شمار می‌کند و با آفریدن هفتاد و دو دیوانگی، در قیاس هفتاد و دو ملتی که در اسلام وجود دارد، تجربه تازه‌ای در عرصهٔ زبان شعر به وجود می‌آورد. . . . (صص ۱۰۲- ۱۰۱)

موسیقی شعر مولانا

شعر از درون موسیقی برجوشیده و کمال خود را در بازگشت به سرمنزل نخستین خویش می‌جوید. «اَرضِ موعودِ» شعر، در همهٔ زبان‌ها، موسیقی است. بیرون موسیقی، احساس شاعرانه، آوارهٔ و بلاتکلیف است. البته هر زبانی موسیقی ویژهٔ خویش را دارد و زبان فارسی در شعر مولانا به چنان غنایی از منظر موسیقایی رسیده است که هیچ زبانی یارایی رقابت با آن را ندارد. باور نمی‌کنید یکی از غزل‌های *دیوان شمس* را برای کسانی که فارسی نمی‌دانند بخوانید و از آنها بخواهید که فقط به موسیقی کلمات و نظام ایقاعی مصراع‌ها و بیت‌ها گوش فرا دهند. بعد برای همین آدم‌ها، از شعر هر زبان دیگری، جز زبان خودشان، شعر بخوانید، از دانته بخوانید، از شکسپیر بخوانید، از ریلکه بخوانید، از متنبّی بخوانید، از پوشکین بخوانید، فقط شعری بخوانید که شعر زبان خودشان نباشد. خواهید دید که عکس‌العمل این شنوندگان در برابر موسیقی *دیوان شمس* صد برابر موسیقی شعر دیگرملل است. موسیقی شعر فارسی، پدیده‌ای است استثنایی، حتی موسیقی شعر فلکلوری ایران.

چشم‌گیرترین عرصهٔ موسیقی *دیوان شمس*، در موسیقی بیرونی شعرهاست یعنی تنوع و حرکت و پویایی اوزان عروضی آن. در اینجا ناگزیرم از چند اصطلاح خودساخته کمک بگیرم و بگویم شاهکارهای مولوی، که موج اصلی دیوان کبیر را تشکیل می‌دهد، دارای موسیقی بیرونی با اوزان «خیزابی» و تندی هستند که اغلب از ارکان سالم، یا سالم و مزاحفی که تلفیق رکن مزاحف و سالم به نوعی خاص انجام شده، تشکیل گردیده و سبب می‌شود که به هنگام خواندن یا شنیدن آن خواننده پویایی و حرکت روح و عاطفهٔ سراینده را در سراسر شعر احساس کند. از آنجا که تمامی شاهکارهای مولوی در اوزان خیزابی و تندی از نوع:

ای رستخیز ناگهان، وی رحمتِ بی‌منتها　　ای آتشِ افروخته، در بیشهٔ اندیشه‌ها

یا:

مرده بُدم زنده شدم گریه بُدم خنده شدم　　دولت عشق آمد و من دولت پاینده شدم

یا:

زهی عشق، زهی عشق، که ماراست خدایا
چه خوب است و چه نغز است و چه زیباست خدایا

سروده شده، نیازی به آوردن مثال و شاهد نیست بلکه برای خلاف آن باید شاهد آورد. اگر شاهکارهای مولوی را که از موسیقی خیزابی و تند برخوردار است با شاهکارهای سعدی و حافظ بسنجید می‌بینید که شاهکارهای آنان اغلب در اوزان «جویباری» و ملایم است. هر کدام از غزل‌های خوب سعدی یا حافظ را که نگاه کنید اغلب در اوزان ملایم و جویباری است. برای نمونه مولانا در وزنِ مفعولُ فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلات (دیشب به سیل اشک رهِ خواب می‌زدم) شاید اصلاً غزل درخشان نداشته باشد، در صورتی که سعدی و حافظ اغلب شاهکارهای خود را در این وزن و اوزان جویباری و ملایمی از نوع آن سروده‌اند.

نکتهٔ دیگر، تنوعی است که به هر حال در عروض دیوان شمس مشاهده می‌شود. کمتر وزنی طبیعی یا غیرطبیعی، ولی متناسب با سماع و حالت خاص خودش، از اوزان عروضی وجود دارد که مولانا در آن شعری نسروده باشد، مگر بعضی اوزان قصاید قدما، که به غلط اوزان نامطبوع لقب گرفته است. به همین دلیل دیوان کبیر، مهم‌ترین و جامع‌ترین کتاب در فراهم آوردن مواد برای تحقیق در عروض فارسی است. یعنی این کتاب را باید اساس قرار داد و موارد دیگر را بر آن افزود و آن را تکمیل کرد. . . .

در *دیوان کبیر* بسیاری از اوزان آمده که در کتب دیگر، شاید، نیامده باشد.

علت این امر چندان آشکار است که نیاز به توضیح آن نیست. زیرا مولوی عاشق سماع و رقص بوده و آهنگ‌هایی که به هنگام سماع می‌نواخته‌اند غالباً آهنگ‌های شاد و پرجنبشی بوده که حرکت اصلی را در موسیقی شعر سبب می‌شده است. دیگر این که مولانا خود به موسیقی، به طور علمی، آشنایی داشته و جای جای در دیوان او نشانه‌های این آگاهی وی از موسیقی را می‌توان یافت؛ چنان که در غزل:

می‌زن «سه تا» که یکتا گشتم مکن دوتایی یا پردهٔ «رهاوی» یا پردهٔ رهایی

بیش از بیست اصطلاح موسیقی از قبیل نام سازها و پرده‌ها و مقام‌ها را آورده است و چنان که نوشته‌اند خود در موسیقی اختراعی نیز داشته و جمع این خصوصیات روحی در وجود او سبب شده است که وی اساس شعر را (در حوزهٔ فرم) بر موسیقی قرار دهد و دیگر عوامل مربوط به فرم را در میدان مغناطیسی موسیقی شعر جذب کند. چنین است که وقتی سیلابهٔ موسیقی شعر او به حرکت در می‌آید بسیاری از عوامل مربوط به صورت شعر، خود به خود، حل می‌شوند؛ یعنی بیش از این که ضمیر آگاه او به جستجوی کلمات و دیگراجزای فرم باشد، جوشش ضمیر نا به خود او این میدان مغناطیسی را از اجزاء عناصر ضروری سرشار می‌کند. یعنی کلمات مانند بُراده‌های آهن بر گرد طیف مغناطیسی نظام ایقاعی شعر او خود به خود در حلقهٔ موسیقی شعر او جذب می‌شوند و خواننده را نیز جذب می‌کنند. . . . (صص ۱۱۶_۱۱۳)

شکل غزل

بی گمان در طول تاریخ هزار و صد سالهٔ غزل فارسی، که نمایشگاه ذوق و خلّاقیت هزاران نابغهٔ مشهور و گمنام قرون و اعصار است، هیچ شاعری نوآوری های مولانا را نداشته است. یعنی تمام کوشش های دیگران را می توان در یک کفّهٔ ترازو نهاد و حاصل خلاّقیت و جسارت های هنری او را در کفهٔ دیگز و با اطمینان به این نتیجه رسید که کفهٔ نوآوری های او سنگین تر است. ممکن است کسانی که مجموعهٔ این نوآوریِ او یا بعضی از آن هارا—که خروج از عرف و عادت های قرون و اعصار است—امروز نپسندند، چنان که درگذشته بعضی ها نپسندیده اند، بی گمان در آینده خواهند پسندید . (ص ۱۲۲)