اسباب و صور ابهام در غزل‌های مولوی

تقی پورنامداریان

خواجه نصیرالدین طوسی (وفات: ۶۷۲)، در مقام فیلسوف و منطقی، جوهر شعر را تخییل می‌داند و شعر را کلام مخیّل می‌شمارد[۱]. او در تعریف کلام مخیّل می‌گوید: کلامی است که در خواننده انفعالِ نفسانی ایجاد کند[۲]. بنابر این، به نظر خواجه، عاطفه عنصر اصلی شعر است. وجودِ عنصرِ عاطفه در شعر در اغلب نظریه‌های قدیم و جدید پذیرفته شده است[۳]. شمس قیس رازی (وفات: ۶۲۸)، در مقام ناقد و مشهورترین نظریه‌پرداز شعر کلاسیک فارسی، در تعریف شعر بیشتر به صورت شعر توجه دارد و کلام موزون و مقفّیٰ را به شرط آن‌که معنی داشته باشد شعر می‌خواند[۴]. اگر قید موزون و مقفّیٰ را، که در تمامی شعر کلاسیک فارسی رعایت شده است و به صورت شعر مربوط است، امری مشترک و مسلّم فرض کنیم، می‌توانیم شعر فارسی را بر اساس دو عنصر عاطفه و معنی به انواع زیر تقسیم کنیم:

۱. شعرهایی که معنی بر آن غلبه دارد و نیت شاعر از سرودن آنها انتقال معنی به خواننده است.

---

۱) اساس الاقتباس، تصحیح مدرس رضوی، چاپخانهٔ دانشگاه، تهران ۱۳۲۶، ص۵۸۷.

۲) همان‌جا.

۳) بند تو کروچه، کلیات زیبایی شناسی، ترجمهٔ فؤاد روحانی، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ص۷۰.

۴) المعجم فی معاییر اشعار العجم، تصحیح محمد بن عبدالوهاب قزوینی و مدرس رضوی، کتاب‌فروشی تهران، ص۱۹۶.

۲. شعرهایی که عاطفه بر آن غلبه دارد و معنی چنان در زبان حل شده است که قابل تشخیص نیست. در این شعرها شاعر، از پیش، معنی معینی در ذهن ندارد که نیت وی انتقال آن معنی باشد.

۳. شعرهایی که عنصر عاطفه و معنی در کنار هم در آنها وجود دارد و نیت شاعر آن است که هم معنی و هم حالت عاطفی خود را به خواننده منتقل کند.

اگر معنی را با رنگ سیاه نشان دهیم و عاطفه را با رنگ سفید، می‌توان، بر اساس دو عنصر معنی و عاطفه، شعر کلاسیک فارسی را به صورت کره‌ای تصور کرد که، از قطب جنوب به طرف قطب شمال، به‌تدریج سیاهی آن کم‌رنگ‌تر می‌شود به‌طوری‌که در حوالی قطب شمال تقریباً سفید می‌نماید و به‌دشواری می‌توان اثری از سیاهی در آن تشخیص داد.

بر این کره جایگاه شعرهایی که معنی بر آنها غلبه دارد، بر حسب میزان غلبه، از قطب جنوب تا نزدیکی خط استواست؛ جایگاه شعرهایی که عاطفه بر آنها غلبه دارد، بر حسب درجهٔ غلبه، از قطب شمال تا نزدیکی خط استوا است؛ و جایگاه شعرهایی که معنی و عاطفه کم و بیش در آنها تعادل نسبی دارد در حدود خط استوا و نواحی نزدیک به آن در نیم‌کرهٔ شمالی و نیم‌کرهٔ جنوبی است.

از این کرهٔ تمثیلی می‌توان این نکته را دریافت که هر چه عنصر عاطفه بر شعر بیشتر غلبه کند به همان نسبت عنصرِ معنی بیشتر رنگ می‌بازد به‌طوری‌که در شعرهایی که در قطب شمال و حوالی آن قرار می‌گیرد تقریباً رنگ سیاهِ معنی به‌کلی محو می‌شود.

جایگاه بسیاری از غزل‌های مولوی بر این کره، در مقایسه با شعر فارسی، در حوالی قطب شمال و گاهی حتی در منطقهٔ کاملاً بی‌رنگِ قطب شمال قرار داد. در حالی‌که جایگاه مثنوی مولوی بر این کره در نیم کرهٔ جنوبی و حوالی قطب جنوب است، مگر بعضی از قسمت‌های مثنوی که مولوی، تحت تأثیر هیجانات روحی، خواننده و تعلیم به وی را فراموش می‌کند و شعر تعلیمیِ او بدل به شعرِ غنایی می‌شود و در کنار غزل‌ها قرار می‌گیرد.

کم‌رنگ شدن یا حتی محو معنی در بسیاری از غزل‌های مولوی ناشی از هیجانات شدید عاطفیِ اوست که از عشق عظیم وی به حق مایه می‌گیرد. مولوی، بر خلاف دیگر عارفان ایرانی، این عشق را از طریق عشق به شمس تبریزی تجربه می‌کند و از او به حق

می‌رسد که، به هر حال، وجودی واقعی و محسوس و مرئی دارد. این یکی از اسباب شورانگیزی و گرمی و جذابیتِ غزل‌های مولوی است. ملاقات مولوی با شمس تبریزی زندگی مولوی را دگرگون کرد و از شیخی مَدْرسی عارفی، شوریده ساخت. پس از کشته شدن یا ناپدید شدن شمس تبریزی (۶۴۵ ه)[۵] شوریدگی و بی‌قراری مولوی فرو ننشست و تا پایان عمر (۶۷۲ ه)[۶] او را در تب و تاب عشقی شورانگیز فرو برد.

آنچه مولوی از طریق شریعت و علم کسبی دربارهٔ خدا و جهان و انسان آموخته بود، از طریق شمس تبریزی و تجربه‌های عرفانی و عشقی شورانگیز، در جان او جذب شد و معنی، مثل قند که در آب حل شود، در هیجانات روحی او بدل به عاطفه گشت و آنچه قال بود چنان در حال محو شد که حضور ناپیدای آن را تنها از طریق چشیدن این حال می‌توان دریافت. غزل‌های مولوی ظهور این حال در زبان است.

با عشق شورانگیز مولوی به شمس تبریزی، حق که «او» بود و بیرون از عالم محسوسات و مادی بود به این جهان آمد و «تو» شد و، با ناپدید شدن شمس، به درون جان مولوی آمد و «من» شد. «منِ» بی‌کرانه‌ای که مولوی آن را در مثنوی، در مقایسه با «منِ» آگاه و تجربی و محدود، منِ نهصد تو و گردون و دریای عمیق می‌خواند:

تو یکی تو نیستی ای خوش رفیق — بلکه گردونی و دریای عمیق
آن تو زفتت که آن نهصد تُوَست — قلزم است و غرقه گاه صد تُوَست[۷]

تقابل میان این «منِ» بی‌کرانه، که در عین حال هم حق است و هم شمس و هم عشق و هم معشوق، با «منِ» آگاه و تجربی، در مقام عاشق، سبب ابهام‌های گوناگونی در غزل‌های مولوی می‌گردد. شیخ احمد غزالی در سوانح گفته است: «عاشقی همه اسیری‌ست و معشوقی همه امیری. میان امیر و اسیر چه مناسبت است؟»[۸]

این اسیر یا «منِ» آگاهِ مولوی، در لحظات هجومِ هیجانات عاطفی که انگیزهٔ آن عشق شدید به شمس تبریزی یا امیر است، گرفتار بی‌قراری و درد و بی‌تابیِ روحیِ طاقت

---

۵) آن‌ماری شیمل، شکوه شمس، ترجمهٔ حسن لاهوتی، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران ۱۳۶۷، ص ۴۱. ۶) همان کتاب، ص ۶۰.

۷) جلال‌الدین محمد مولوی، مثنوی معنوی، تصحیح نیکلسن، انتشارات امیرکبیر، دفتر سوم، ابیات ۱۳۰۲-۱۳۰۳.

۸) احمد غزالی، مجموعهٔ آثار فارسی، به اهتمام احمد مجاهد، انتشارات دانشگاه تهران، تهران ۱۳۵۸، «سوانح»، ص ۳۰۶.

فرسایی می‌شود که اگر وسیله‌ای برای رهایی یا تسکین آن پیدا نشود کارش به جنون می‌کشد. مولوی، در این لحظهٔ درد و بی‌قراری، خود را مانند برهنه‌ای می‌بیند که زنبورها مدام او را نیش می‌زنند:

ساقیا آب در انداز مرا تا گردن زانکه اندیشه چو زنبور بود من عورم[۹]

بخشی از غزل‌های مولوی مثل حرکت‌های جسم او در سماع، در نتیجهٔ فشار این هیجانات شدیدعاطفی و برای رهایی از آن بی‌قراری‌های جان‌سوز بر زبان وی جاری می‌شود. او، که بر موج جنونی که از عشق شمس تبریز در روح او برخاسته است چون خاشاکی بی‌قرار است، به شعر متوسل می‌شود تا خون خود را، که به جوش آمده است، رنگی بدهد که دامن او را فرا نگیرد و نیالاید.

موج سودا و جنونی کز هوای او بخاست بر سر آن موج چون خاشاک من هر جایی
... خون ببین در نظم شعرم شعر منگر بهر آنک دیده و دل را به عشقش هست خون پالایی
خون چو می‌جوشد منش ازشعر رنگی می‌دهم تا نه خون‌آلوده گردد جامه خون آلایی
(کلیات شمس، جزو چهارم، ص۱۱۵)

شعر، وقتی در نتیجهٔ بحران عواطف و هیجانات روحی پدید می‌آید و تأمل و اندیشه‌ای مقدم بر پدید آمدن آن نیست، همچون رقص و موسیقی، غایتی معنی شناختی در ورای خویش ندارد. کلمات، همچون حرکات جسم در سماع و آواها در موسیقی، نشانه‌هایی نیستند که مثل نور از شیشه بتوان از آنها عبور کرد و به مدلول آنها در بیرون از آنها رسید. علاقهٔ بیش از حد مولوی به سماع، چنانکه افلاکی در مناقب ـ العارفین اشاره‌های متعدد به آن دارد،[۱۰] و سرشاری و تنوع موسیقایی در غزل‌های مولوی، که در شعر هیچ‌یک از شاعران فارسی‌زبان تا این حد وجود ندارد، و حجم عظیم این غزل‌ها خود می‌تواند گویای این حقیقت باشد که بسیاری از آنها حاصل تأمل معنی اندیشانهٔ او نیست و به اقتضای وقت و حال بر زبان او جاری و به یاران او املا شده است. به این

۹) مولانا جلال‌الدین محمد مولوی، کلیات شمس، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، انتشارات امیرکبیر، جزو چهارم، ص۴.

۱۰) شمس‌الدین احمد افلاکی العارفی، مناقب العارفین، تصحیح تحسین یازیجی، آنکارا ۱۹۶۱، صفحات متعدد از جمله، ج۱، ص۱۶۳؛ نیز ← سلطان ولد، ولدنامه، به اهتمام جلال‌الدین همایی، کتاب‌فروشی اقبال، تهران ۱۳۱۵، ص۵۶.

معنی، نه تنها پسر او سلطان ولد و مریدان نزدیک به یاران و جانشینانش مانند افلاکی و فریدون بن احمد سپهسالار اشاره کرده‌اند[۱۱]، بلکه خود وی نیز در بسیاری از غزل‌ها آن را متذکر شده است. حالت سکر و غلبهٔ هیجانات عاطفی، که بسیاری از غزل‌های مولوی مولود آن است، سبب می‌شود که، در غیبت عقل و آگاهی تجربی، اندوخته‌های ضمیر ناآگاه به عرصهٔ آگاهی هجوم بیاورد و در ذهن حادثه‌ای از ازدحام عواطف و معانی، که هر کدام هم انگیزنده و هم انگیختهٔ دیگری است، برپا شود، که ظهور آن در زبان جز با شکستن قید و بندهای قانون‌مندیِ زبان و محو رابطهٔ دلالتی میان دال و مدلول ممکن نیست. حفظ قوانین صوَریِ وزن و قافیهٔ سنتیِ شعر فارسی در مقام سکر و بی‌خویشی دقیقاً به این علت برای مولوی ممکن می‌شود که او خود را در لحظه‌های سرودن شعر از اقتدار قانون‌مندی‌های زبان آزاد می‌سازد. ذهن، به شرط ورزیدگی، خود به‌خود و به غریزه می‌تواند موسیقی کلام را، در صورتی که مجبور نباشد معنی معینی را در محدودهٔ آن بگنجاند، حفظ کند. گنجاندن معنایی معین در ظرف عروض و قافیهٔ سنتیِ شعرِ فارسی، که حجمی محدود و شکلی معین دارد، محتاج هشیاری و تأمل و کوشش آگاهانه است. مولوی برای رهایی از آن حجمِ رو به افزونیِ عواطف و معانی، که برای خروج از ذهنْ وی را بی‌قرار می‌ساخت، می‌بایست یا از قانون‌مندی‌های زبان رها می‌شد یا از قانون‌مندی‌های موسیقاییِ شعرِ سنتی. اما اگر می‌خواست از قوانین موسیقاییِ شعر رها شود، گذشته از آن‌که این رهایی سبب در هم ریختن هم‌آهنگی جسم او در سماع می‌شد، سخنان او به صورت هذیانی در می‌آمد که پسند مردم عصر تاب پذیرفتن آن را نداشت. مولوی سنت‌شکنی در تعزل را، که پیش‌تر از او با عطار و سنایی شروع شده بود، به اوج خود رساند. این سنت‌شکنی در صورت و قالب شعر نبود، در آزاد کردن زبان از اقتدارِ معنی داری و یا ابزارِ معنی بودن بود که خود از نگرش تازه به هستی از دریچهٔ احوال عرفانی سرچشمه می‌گرفت. رعایت قید و بندهای صوریِ شعر کلاسیک به بسیاری از سخنان هذیان نمای مولوی صورت شعر بخشید و مانع از آن شد که سخنان سرشار از اسرار او به چشم معاصران هذیان بنماید و سنت‌شکنی بسیار عمیق و اساسی او به چشم آید.

---

۱۱) مناقب العارفین، ج ۱: ص ۱۸۴-۱۸۵، ۱۶۳؛ نیز فریدون بن احمد سپهسالار، رساله در احوال مولانا جلال‌الدین مولوی، تصحیح و مقدمهٔ سعید نفیسی، کتاب‌خانهٔ اقبال، تهران ۱۳۲۵، ص ۴۶.

در بسیاری از غزل‌های مولوی کاملاً آشکار است که کنار هم نشستن کلمات بر محور ترکیبیِ زبان برای آن نیست که قضایای معنی‌دار بسازد بلکه برای آن است که وزن و مایهٔ موسیقاییِ غزل حفظ گردد. رهایی از گزینش کلمات برای بیان اندیشه‌ای از پیش معین به مولوی اجازه می‌دهد که بی‌مزاحمتِ معنی اندیشی، که سبب جدایی او از حالت عاطفیش می‌شود، با سازِ غزل هیجانات عاطفی خویش را آسان‌تر بنوازد:

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

(کلیات شمس، جزو اول، ص ۲۰)

در این غزل، که می‌توان تا آنجا که واژه‌های مناسب برای حفظ وزن یافتنی باشد شعر را ادامه داد، کلمات ارزش معنی شناختی ندارند، اهمیت آنها در ارزش موسیقایی آنها و در هم‌آهنگی با کلمات دیگر است.

در این غزل و غزل‌های مشابهِ آن می‌توان حضور گوینده را، که حال خویش را با ساز غزل می‌نوازد، مشاهده کرد. اما در بعضی از غزل‌ها حضورِ اسیر یا عاشق تنها در آن حد است که در بیتی بگوید که او خاموش است و دیگری از زبان او سخن می‌گوید. این نکته که، در غزل‌های متعددی، مولوی در عین گفتن خود را خاموش می‌خواند از جمله تناقضاتی است که، گذشته از ابهام معناییِ شعر، خود سبب ابهام دیگری در شعر می‌شود. احساس وحدت هویت میان حق، شمس، عشق و «منِ» پنهان و بی‌کرانهٔ خویش، که تجربه‌ای عرفانی است، با حضورِ در زبان تعدد پیدا می‌کند و سبب می‌شود که تشخیص هویتِ «گوینده» یا «منِ سخنگویِ شعر» برای خواننده دشوار گردد. از یک طرف، آن که سخن می‌گوید ادعای خاموشی می‌کند؛ از طرف دیگر، گاهی زمینهٔ عمومی و معناییِ غزل به گونه‌ای است که نسبت دادن آنها به آنکه سخن می‌گوید ناممکن است. ترکیبِ متناقض نمایِ «گویایِ خاموش» یا «خاموشِ گویا» به همین علت در غزل‌های بسیاری حضورِ پنهان یا آشکار دارد.

این حالت نتیجهٔ تجربهٔ فناست که در اثنای آن امیر بر اسیر غالب می‌شود. حدیث

«قرب النوافل»[۱۲]، که صوفیه برای توضیح فنا به آن متوسل می‌شوند، حاکی از تعطیل حواس «منِ» آگاه و غلبهٔ حق بر وجود عارف است. در این حال، حق است که از زبانِ عبد سخن می‌گوید. مولوی، در مثنوی، با تمثیل‌های متعدد این تجربهٔ شخصی و صوفیانه را توضیح می‌دهد و از جمله حال فانی را به حال مجنون یا پریِ گرفته‌ای تشبیه می‌کند که از خود اختیاری ندارد و آنچه می‌کند و می‌گوید به‌ظاهر فعل و گفتِ اوست و در حقیقت فعل و گفتِ آن پری است که بر وجود او غلبه کرده است. مولوی این حال را با حال پیغمبر صلی‌الله علیه و آله مقایسه می‌کند که، در اثنای نزولِ وحی، به‌ظاهر او سخن می‌گوید اما در حقیقت گفتهٔ او گفتهٔ خداست که بر وجود او غالب است:

چون پری غالب شود بر آدمی — گم شود از مردْ وصفِ مردمی
هرچه گوید آن پری گفته بوَد — زین سری زان آن سری گفته بوَد
چون پری را این دم و قانون بوَد — کردگارِ آن پری خود چون بوَد...
گرچه قرآن از لبِ پیغمبرست — هرکه گوید حق نگفته کافرست
(دفتر چهارم، بیت ۲۱۱۲ به بعد)

در فیه مافیه، نیز اشاره می‌کند که «چون پیغمبر ما مست شدی و بی‌خود سخن گفتی، گفتی: قال‌الله. آخر از روی صورتْ زبانِ او می‌گفت، اما او در میان نبود. گوینده در حقیقتْ حق بود. چون او اول خود را دیده بود که از چنین سخنْ جاهل و نادان بود و بی‌خبر اکنون از وی چنین سخن می‌زاید، که او نیست که اول بود این تصرفِ حق است[۱۳]. اشاره‌هایی از این دست را در خلال غزل‌های او نیز به‌تکرار می‌توان دید:

تا که اسیر و عاشق آن صنمِ چو جان شدم — دیو نیَم پری نیَم از همه چون نهان شدم
برف بُدم گداختم تا که مرا زَمین بخورد — تا همه دودِ دل شدم تا سوی آسمان شدم
این همه ناله‌های من نیست ز من همه ازوست — کز مددِ میِ لبش بی‌دل و بی‌زبان شدم
(جزو سوم، ص۱۹۰)

---

۱۲) حدیث قرب النوافل که صوفیه به آن زیاد اشاره می‌کنند به صورت‌های گوناگون نقل شده است. در کشف المحجوب هجویری به این صورت آمده است: لا یَزالُ عَبدی یَتَقَرَّبُ اِلَیَّ بِالنَّوافِلِ حتّیٰ اُحِبُّه و یُحِبُّنی فَاِذا اَحْبَبْتُهُ صِرتُ لَهُ سَمْعاً وَ بَصَراً وَ یَداً و مؤیّداً فبی یَبْطِشُ و بی یَسْمَعُ و بی‌یُبْصِرُ و بی‌یَتَکلَّمُ. برای صورِ گوناگون این حدیث و مأخذ آن ← به توضیحات غلامحسین یوسفی در: قطب‌الدین ابوالمظفر منصور بن اردشیر عبادی، تصحیح غلامحسین یوسفی، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران، ص۲۸۵.

۱۳) مولانا جلال‌الدین محمد، فیه ما فیه، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر، تهران ۱۳۶۲، ص۳۹.

با توجه به شواهد متعددی که در غزلیات مولوی آمده است، می‌توان گفت که او از همان تجربه‌ای سخن می‌گوید که پیامبر (ص) در اثنای وحی داشته است. بنابر این، مولوی در حقیقت می‌بایست سخنان خود را الهامات غیبی تلقی کند که در حالت فنا به او تلقین می‌شود. او می‌تواند سخنی را که از زبان او خارج می‌شود سخن شمس تبریزی، سخن حق و یا سخن آن «منِ نهصد تویِ» درون خود بداند و یا، به زبان غزل، سخن پری‌رخی که با زبان او سخن می‌گوید و هنگام سخن گفتنِ او مولوی از خود فانی است:

بیا به پیش من آ تا به گوش تو گویم — که از دهان و لب من پری‌رخی گویاست
کسی که عاشق روی پریِّ من باشد — نزاده است ز آدم نه مادرش حوّاست...
خموش باش و مگو راز اگر خرد داری — ز ما خرد مطلب تا پریِّ ما باماست
(جزو اول، ص ۲۷۶)

به هر حال، چنان‌که گفتیم، مایهٔ اصلی این تناقض را، که از جمله اسباب ابهام در غزل مولوی است و از همان تجربهٔ فنا ناشی می‌شود، می‌توان در ترکیب متناقض نمای «گویای خاموش» یا «خاموشِ گویا» خلاصه کرد. در ابیاتی که نقل کردیم، مولوی می‌گوید: تا پریِ ما بر ما غالب است، از ما خرد مطلب و آن پری است که از لب و دهان من سخن می‌گوید. پس او خاموش است و پری گوینده است. اما آن که می‌گوید «پری از لب و دهان من گویاست» ظاهراً خود مولوی است. بنابر این، در اینجا گوینده اوست. غزلی دیگر با ابیات زیر شروع می‌شود:

رَستم ازین نفس و هوا زنده بلا مرده بلا — زنده و مرده وطنم نیست بجز فضلِ خدا
رَستم ازین بیت و غزل ای شه و سلطان ازل — مفتعلن مفتعلن مفتعلن کشت مرا
قافیه و مفعله را گو همه سیلاب ببر — پوست بوَد پوست بوَد در خورِ مغزِ شعرا...
(جزو اول، ص ۳۱)

چنان‌که پیداست، سخن از رهایی از بیت و غزل است؛ در حالی‌که بیت و غزل تا پایانِ غزل ادامه دارد. نمی‌توان تصور کرد که گویندهٔ این ابیات همان پری رخِ غزلِ قبل یا شمس یا حق باشد چون نسبت دادنِ رستن از نفْس و هوا و رَستن از بیت و غزل به آنها ممکن نیست. در همین غزل ابیاتی هست که می‌توان آن را اشاره‌ای دانست بر این‌که این غزل را مولوی به هنگام سماع بر زبان آورده است:

آینه‌ام آینه‌ام مرد مقالات نه‌ام — دیده شود حالِ من ار چشم شود گوش شما

دست فشانم چو شجر چرخ زنان همچو قمر چرخِ من از رنگِ زمین پاک‌تر از چرخِ سما
(همان‌جا)

در اینجا باز مولوی، در عین سخن گفتن، می‌گوید مردِ سخن نیستم؛ حالِ مرا کسی می‌بیند که گوش خود را چشم کند. از بیت بعد می‌توان فهمید که چرا حال او دیدنی است: چرخِ او در سماع دیدنی است اما شعری که همراه این سماع بر زبان او جاری می‌شود شنیدنی است. اما سخنی که در مستی و غیبتِ عقل بر زبان او جاری می‌شود معنایی ندارد که بر حال او دلالت کند؛ در حالی‌که حرکات مستانهٔ او در سماعْ بی‌قرارِیِ روح او را باز می‌نماید و دیدنی است. پس گوش هم باید چشم شود تا حال او را ببیند. در بیت آخرِ این غزل باز مولوی خود را خاموش می‌خواند. مثل کوه که آواز داود را تکرار می‌کند[۱۴] خود رابی‌قراری می‌شمارد که سخنان عارفِ گوینده را در بی‌خبری تکرار می‌کند:

من خمُشم خسته‌گلو عارفِ گوینده بگو زان‌که تو داودْ دمی من چو کُهَمْ رفته ز جا
(همان‌جا)

باز همان مفهومِ «خاموش گویا» یا «گویای خاموش» را در این غزل هم می‌بینیم. این تناقض مبتنی بر تجربه‌ای است که با منطقِ تجربه‌های آگاهانه در عالم محسوس سازگار نمی‌آید. شاید بتوان این تناقض را بدین گونه حل کرد که گویندهٔ حقیقی این سخنان «منِ» آگاه و تجربیِ زمانِ بیداری و هشیاری نیست بلکه آن «منِ» بی کرانهٔ درونی یا آن «فرامن» است که با حق و شمس یکی است. اما این «فرامن» یا حق یا شمس با زبانِ «منِ» آگاه، از زبان اول شخص، گاه از او (مولوی) سخن می‌گوید و گاه از خود. به همین سبب است که مفهومِ بعضی از سخنان این «فرامن» به خود او و مفهوم بعضی به «منِ» تجربی و آگاه باز می‌گردد که سخن از لب و دهان او گفته می‌شود.

در بعضی از غزل‌ها، گوینده «من» است که به طور طبیعی باید شاعر باشد، اما نسبت دادن سخنانی که «من» می‌گوید به «منِ» گویندهٔ شعر ممکن نیست. نمی‌توان این سخنان را به مولوی در مقام عاشق نسبت داد و مخاطبِ شعر را معشوق یا حق یا شمس دانست. در این غزل‌ها جای «من» و «تو» یا عاشق و معشوق عوض می‌شود. ابهام در این غزل‌ها

۱۴) قرآن کریم، سورهٔ سبا، آیهٔ ۱۰: وَ لَقد آتَیْنا داوُدَ مِنّا فَضْلاً یا جبالُ أوِّبی مَعَهُ وَ الطَّیْرَ وَ أَلَنّا لَهُ الحَدیدَ.

در رابطه با گویندهٔ شعر در همین است که «منِ» شعر به مخاطب سخنانی می‌گوید که خلاف آمدِ عادت است. از این رو باید گوینده را معشوق یا حق و مخاطب را عاشق یا مولوی بدانیم. با توجه به مفاهیم بیان شده در غزل‌ها، می‌توانیم گاهی شمس را گوینده اختیار کنیم و گاهی حق را. حضورِ مخاطب گاهی در مقام گوینده به صورتی کم‌رنگ دیده می‌شود. در غزل زیر، که می‌توان گوینده را در آن شمس دانست، در بیتی مولوی گوینده می‌شود که این خود تا حدی به هویت گویندهٔ حقیقی و اصلیِ غزل اشاره می‌کند:

آمده‌ام که تا به خود گوش کشان کشانمت — بی دل و بی خودت کنم در دل و جان نشانمت
آمده‌ام بهارِ خوش پیش تو ای درختِ گل — تا که کنار گیرمت خوش خوش و می‌فشانمت؟
آمده‌ام که تا ترا جلوه دهم در این سرا — همچو دعای عاشقان فوقِ فلک رسانمت...
صید منی شکار من گر چه ز دام جسته‌ای — جانبِ دام باز رو ور نروی برانمت...
(جزو اول، ص۱۹۴)

به دنبال این بیت‌ها، مولوی، در بیتی، معشوق را، که گویندهٔ حقیقی غزل است، شیر می‌خواند و خود را، که گویندهٔ ظاهر است و سخن با زبان او نقل می‌شود، آهو:

شیر بگفت مر مرا نادره آهوی برو — در پیِ من چه می‌دوی تیز که بر دوانمت

و به دنبال این بیت، که یگانه نشانهٔ حضور شاعر در غزل است، سخنان شمس یا معشوق ادامه پیدا می‌کند:

از حد خاک تا بشر چند هزار منزلست — شهر به شهر بُردمت بر سرِ ره نمانمت...

در بعضی از غزل‌ها امکان حملِ سخنْ بر حق محتمل‌تر است. در غزل زیر، گوینده حق است، هرچند افلاکی برای شأن نزول آن حکایتی نقل می‌کند که، بنابر آن، گویندهٔ شعر مولوی است و مخاطبْ سلطان رکن‌الدین سلجوقی که به آقسرا می‌رود و کشته می‌شود؛ در حالی‌که مولوی، قبل از رفتن او، سفارش کرده بود به آنجا نرود[۱۵]. اما از خطاب‌های شعر و مضمون آن پیداست که مخاطبْ مولوی یا به‌طور کلی جان انسانی است و گوینده حق:

نگفتمت مرو آنجا که آشنات منم؟ — در این سرابِ فنا چشمهٔ حیات منم؟
وگر به خشم روی صد هزار سال ز من — به عاقبت به من آیی که منتهات منم

۱۵) مناقب العارفین، ج ۱، ص ۱۴۶-۱۴۸.

نگفتمت که به نقش جهان مشو راضی — که نقش‌بندِ سراپردهٔ رضات منم
نگفتمت که منم بحر و تو یکی ماهی — مرو به خشک که دریای با صفات منم
نگفتمت که چو مرغان به سوی دام مرو — بیا که قوّت پرواز پرّ و پات منم
(جزو چهارم، ص۵۸)[۱۶]

در این غزل دیگر از حضورِ کم‌رنگِ مخاطب، که سخن از زبان او گفته می‌شود، اثری نیست. در غزل‌هایی از این دست، تجربه‌ای شبیه وحی و الهام نموده می‌شود؛ زیرا مخاطبْ مولوی و متکلم حق یا شمس یا «منِ برترِ» مولوی است. تعددِ این سه متکلم در زبان و شرایطِ آگاهی و زبانِ مبهم و رازآمیزِ غزل مانع می‌شود که تجربه‌های روحی و فرا آگاهانهٔ مولوی نمودی صریح و انکارآمیز پیدا کند. این غزل‌ها نوعی «اَنَا النّبی» گفتن پنهان در حالت سکر و فنای عارفانه است که البته هیچ تعارضی با شرع ندارد، چون خالی از شایبهٔ ادعای رسالت است. هم شمس تبریزی و هم مولوی در فیه مافیه و مثنوی به وحی قلب[۱۷] به اولیا اشاره می‌کنند.

در مثنوی یادآوری می‌شود که «وحی» را بهرِ روپوش عامه «وحی قلب» می‌گویند. مولوی در مثنوی وحدت جانِ انسانی را با حق متذکر می‌گردد. این غزل‌ها به اعتباری می‌تواند سخنِ «منِ برتر» خطاب به «منِ» تجربی و آگاه باشد:

چیز دیگر ماند اما گفتنش — با تو روح القدس گوید بی‌منش
نی تو گویی هم به گوشِ خویشتن — نی من و نی غیرِ من ای هم تومن
همچو آن وقتی که خواب اَندر روی — تو زپیشِ خود به پیشِ خود شوی
بشنوی از خویش و پنداری فلان — با تو اندر خواب گفتست آن نهان
(دفتر سوم، بیت ۱۲۹۷ و بعد)

بدین سان، متکلم و مخاطب یکی است اما در دو مرتبه از وجود؛ و همین امر سبب می‌شود که گاهی متکلم، که حق است، با زبان عبد از خود سخن بگوید نه آن‌که با عبد سخن بگوید. در این غزل‌ها نیز ابهام در شناختِ گویندهٔ شعر حضور برجسته‌تری پیدا

---

۱۶) صورتی دیگر از این غزل در جزو دوم، ص۲۰۹ آمده است.

۱۷) شمس‌الدین محمد تبریزی، مقالات شمس، تصحیح محمّدعلی موحد، مؤسسهٔ انتشارات علمی دانشگاه صنعتی شریف، ص۱۵۷ و تعلیقات ۳۴۵؛ نیز ← فیه ما فیه، ص۱۳۸: «آنچه گویند که بعد از مصطفی و پیغامبران علیهم‌السلام وحی بر دیگران منزل نشود، چرا نشود؟ شود الاّ آن را وحی نخوانند»؛ و مثنوی معنوی، تصحیح نیکلسن، دفتر چهارم، بیت ۱۸۵۱ و بعد.

می‌کند؛ زیرا به‌ظاهر شاعر دربارهٔ خود سخنانی می‌گوید که به هیچ‌وجه به «منِ» آگاه و تجربیِ شاعر قابل حمل نیست مگر آن‌که بگوییم حق از خود با زبان مولوی سخن می‌گوید؛ و این، در واقع، نوعی «انا الحق» گفتن به زبان شاعرانه است که مولوی در فیه مافیه آن را تواضعی عظیم می‌داند چون نفی هستیِ خویش است:

یوسف کنعانیَم رویِ چو ما هم گواست — هیچ کس از آفتاب خط و گواهان نخواست
سروِ بلندم ترا راست نشانی دهم — راست تر از سروِ قد نیست نشانیِّ راست
هست گواهِ قمر چُستی و خوبیّ و فر — شعشعهٔ اختران خطّ و گواهِ سماست
ای گل و گلزارها کیست گواهِ شما — بوی که در مغزها رنگ که در چشم‌هاست

(کلیات شمس، جزو اول، ص۲۶۸)

در این غزل نمی‌توان گفت آن‌که می‌گوید یوسفِ کنعانیم یا سروِ بلندم مولوی در مقام عاشق است. این یا سخنِ حق است یا شمس در مقام معشوق و یا مولوی در مقام معشوق که در این‌صورت با شمس و حق و منِ برترِ خویش هم هویت است. با این‌همه وقتی به دو بیتِ آخر این غزل می‌رسیم ابهام دیگری پیش می‌آید:

خامش و دیگر مگو، آن‌که سخن بایدش — اصلِ سخن گو بجو، اصلِ سخن شاهِ ماست
شاهِ شهی‌بخشِ جان مفخرِ تبریزیان — آن‌که در اسرارِ عشق هم‌نفسِ مصطفاست

ابیات قبل از این دو بیت را، چنان‌که گفتیم، می‌توان به حق نسبت داد، چون مضمونِ آنها آشکار بودن حق است که مثل آفتاب خود دلیلِ هستیِ خود است و احتیاج به اثبات هستیِ او از راه دلیل عقلانی نیست، چنان‌که بر هستیِ قمرْ جنبش و زیبایی و فروغ او، بر هستیِ آسمانْ درخششِ ستارگان، و بر گل و گلزارها رنگ و بوی آنها دلیل است. این نکته‌ای است که مولوی بارها به آن اشاره کرده است و در فیه مافیه هم به‌صراحت اشاره می‌کند که آن بی‌دلیل ثابت است.

اما، در دو بیت آخر، روی سخن به کسی باز می‌گردد که تا اینجا سخن می‌گفته است و به او امر می‌شود که خاموش شو و دیگر سخن مگو و به کسی که طالب سخن است بگو اصل سخن را ــ که شاه ماست، یعنی شمس تبریزی را ــ بجو که چون مصطفی با اسرار عشق آشناست. در اینجا ما با چند ابهام دربارهٔ متکلم و مخاطب مواجه می‌شویم که متکلمِ سخنانِ قبل را هم در محلِّ تردید قرار می‌دهد: که می‌گوید خاموش باش؟ به که می‌گوید خاموش باش؟

اگر، به دلیلی که گفتیم، گویندهٔ بیت‌های قبل از دو بیتِ آخر حق باشد، به او نمی‌توان گفت: خاموش شو! به‌خصوص که گوینده می‌گوید شمس تبریزی، که شاه ماست، اصلِ سخن است. از این‌که اصلِ سخن «شاهِ ما» خوانده می‌شود و این شاه نیز شمس تبریزی معرفی می‌شود می‌توان «گویندهٔ» ابیات قبل از دو بیت آخر را شمس تبریزی گرفت که با حق در مقام معشوقی یکی است. اما به او هم در این مقام نه می‌توان امر کرد که خاموش شود و نه می‌توان سخن‌جوی را به او ارجاع داد. شاید بتوان معمّا را با توجه به وحدتِ دوگانگیِ گویندهٔ غزل حل کرد. یعنی با همان ترکیب متناقض نمای «گویای خاموش» یا «خاموشِ گویا». مولوی، که به‌ظاهر گویندهٔ شعر است، دو «من» در یک «من» است: یکی «منِ» تجربی و آگاه که به‌ظاهر سخن‌گو اوست، چون سخن از زبان او خارج می‌شود؛ و یکی «منِ» برتر و یا بُعدِ روحانی او که با شمس و حق، چنان‌که گفتیم، هم هویت است ــ همان که «منِ زفتِ نهصد تو»ست و همان که مولوی او را روح‌القدس می‌خواند و همان که او را «خودِ» دیگر تو می‌خواند که در خواب به پیش او می‌روی و از او وحی و الهام می‌شنوی و می‌پنداری که غیرِ توست. گویندهٔ حقیقی و الهام‌بخشِ سخنْ این منِ برتر یا بُعدِ روحانیِ وجودِ انسان یا نفس مطمئنه است که پرتوی از خورشیدِ حق است در عالم صغیر انسانی؛ و آن‌که بظاهر سخن می‌گوید «منِ تجربی» و آگاه یا نفسِ ناطقه است که ابزاری در دست آن «منِ برتر» است که در واقع مرتبهٔ تحققِ کمالِ نفسِ ناطقه و حق است. اگر به اعتبارِ منشأ الهامِ سخن به گوینده نگاه کنیم، گوینده این نفس مطمئنه است که چون سخنِ محسوس و مادی و حادث را او نمی‌گوید «خاموشِ گویاست» یعنی، به اختلاف جهت در نسبت، هم می‌گوید و هم به اعتباری نمی‌گوید؛ و اگر به اعتبار خودِ سخن، که محسوس و مادی است، به گوینده نگاه کنیم، نفس ناطقه یا منِ تجربی گوینده است که، چون اصلِ سخن را دیگری به او الهام می‌کند، «گویای خاموش» است. بنابر این، گویندهٔ ابیاتِ قبل از دو بیتِ آخر، به اعتبار اصل و منشأ سخن، نفسِ مطمئنه است که الهام از طریق او و یا از او به نفس ناطقه یا سخن‌گویِ ظاهر یا «منِ» تجربی می‌رسد و هم اوست که نفس ناطقه یا «منِ» تجربی یا بُعدِ جسمانی و نفسانی را، به اعتبار این‌که سخن به توسط او صورتِ محسوس پیدامی‌کند، به خاموشی امر می‌کند و به او سفارش می‌کند که به کسانی که طالبِ سخن و قال هستند بگوید به اصلِ سخن یا به حق یا به شمس بپیوندند و به مرتبهٔ نفس مطمئنه و حال ارتقا پیدا کنند:

این نفسِ مطمئنه خموشی غذای اوست و ین نفسِ ناطقه سوی گفتار می‌رود
(جزو دوم، ص۱۸۳)

ترکیب متناقض نمایِ «گویای خاموش» یا «خاموشِ گویا»، که مایهٔ پنهان و آشکار بسیاری از غزل‌های مولوی است، مولودِ دوگانگیِ بنیادِ هستی انسان است که هم فرشته و هم حیوان، هم جسم و هم روح، هم عبد و هم رب است. مولوی این دوگانگی را، در مثنوی بر اساس حدیثی که انسان را نه مثل فرشتگانْ عقلِ بدون شهوت و نه مثلِ حیواناتْ شهوتِ بدون عقل می‌شمارد تفسیر می‌کند و عذاب و ناآرامیِ انسان را ناشی از جنگی می‌داند که میان این دو بُعدِ الهی و حیوانیِ هستی انسان درگرفته است[۱۸]. «خاموشِ گویا» بودن، اگرچه در منطق، به سبب نفی و اثبات یک شئ، متناقض می‌نماید، اما این تناقض در زبان است که اتفاق می‌افتد. وحدتِ انسان، در عینِ دوگانگی هستی، و وحدتِ جهان و جانِ جهان، درعین دوگانگی، که امکان نفی و اثباتِ غیرمنطقیِ یک چیز را فراهم می‌آورد، به سببِ اختلاف جهت در نسبت است که معنی پیدا می‌کند:

نَفی یک چیزیّ و اثباتش رواست چون جهت شد مختلف نسبت دوتاست
ما رَمَیْتَ اِذْرَمَیْت از نسبت است نفی و اثباتست و هر دو مثبت است
(دفتر سوم، ابیات ۳۶۵۸ و ۳۶۵۹)

این تناقض‌های منطقی، که در جهان‌بینیِ عرفانیِ مولوی قابل حل است، وقتی در عواطف مولوی، مثل قندِ محلول در آب، حضوری غایب پیدا می‌کند، سبب ابهام‌های گوناگونی در غزل‌های وی می‌گردد که گونه‌ای از آن ابهام را در «من» یا گویندهٔ غزل نشان

---

۱۸) این حدیث از امیرالمؤمنین علیه‌السلام روایت شده است:
اِنّ اللهَ رَکَّبَ فی الملائِکَةِ عقلاً بِلا شَهوَةٍ وَ رَکَّبَ فی بَنی آدَمَ کِلَیْهما فَمَن غَلَبَ عَقْلُهُ شَهْوَتَهُ فَهُوَ خیرٌ مِنَ الملائِکَةِ وَ مَن غَلَبَ شَهْوَتُهُ عَقْلَهُ فَهُوَ شَرٌّ مِنَ البَهائِمِ ابن حدیث را غزالی، با تفاوت در تعبیر و بی‌آنکه به کسی نسبت دهد، در احیاء علوم‌الدین (ج ۱، ص۱۶۹) آورده و در کلام خود مندرج ساخته است (← احادیث مثنوی، بدیع‌الزمان فروزانفر، چاپ دانشگاه، ص۱۱۹) مولوی در مثنوی، با توجه به همین حدیث، گفته است:

در حدیث آمد که یزدان مجید خلق عالم را سه گونه آفرید
یک گره را جمله عقل و علم و جود آن فرشته است و نداند جز سجود
نیست اندر عنصرش حرص و هوا نور مطلق زنده از عشق خدا
یک گروه دیگر از دانش تهی همچو حیوان از علف در فربهی...
این سوم هست آدمی زاد و بشر نیم او زا فرشته و نیمیش خر...
آن دو قوم آسوده از جنگ و حراب وین بشر با دو مخالف در عذاب
(دفتر چهارم، بیت ۱۵۰۰ به بعد)

دادیم و می‌توان گونهٔ دیگر مربوط به مخاطبان غزل و نیز معانی و مضامین غزل را نیز در نمونه‌های متعدد نشان داد.

در شعر هیچ‌یک از شاعران فارسی زبان به اندازهٔ غزل‌های مولوی جمله‌های خطابی وجود ندارد. مخاطبِ غزل‌های مولوی گاه با یک کلمه گاه با ترکیب چند کلمه و در بیشتر موارد با جمله‌های بلند طرفِ خطاب قرار می‌گیرد و، به همان دلایلی که دربارهٔ گوینده و متکلمِ غزل گفتیم، ایهام در تشخیص مخاطب نیز وجود دارد. وحدتی که مولوی، در نتیجهٔ تجارب عرفانی، میان حق و شمس و خود و عشق احساس می‌کند سبب می‌شود که آنها هر کدام با صفاتی طرفِ خطاب قرار گیرند که در فرهنگ دینی و عرفانی و ادبی ما مناسب دیگری است. همین امر سبب ابهام در تشخیصِ مخاطب و تلاشِ ذهنیِ خواننده برای رفع این ابهام می‌شود تا خطاب‌های گوناگون را برای تفسیری از آن هم‌آهنگ سازد. در غزلِ «یوسف کنعانیَم...»، که پیش از این دربارهٔ آن سخن گفتیم، ابهام ناشی از دشواریِ تشخیص «منِ» شعر یا گوینده و امکانِ تعددِ احتمالاتِ قابل حمل بر «منِ» شعر بود. اما، در بعضی غزل‌ها، این ابهام در رابطه با مخاطبِ اصلی شعر و تعددِ مخاطب‌ها پدید می‌آید. در بعضی غزل‌ها، که می‌توان آنها را چند مخاطبی دانست که گاهی با نوعی التفاتِ مخفی روی سخن از مخاطبِ اصلی به مخاطبان دیگر مانند خواننده و گوینده نیز متوجه می‌شود، ابهامِ چندگانه‌ای، هم در تشخیص مخاطب اصلی و هم در تشخیص مخاطب‌های دیگر، پدید می‌آید. برای مثال می‌توان اولین غزل دیوان شمس را بررسی کرد.

۱. ای رستخیرِ ناگهان وی رحمتِ بی‌منتها ای آتشی افروخته در بیشهٔ اندیشه‌ها
۲. امروز خندان آمدی مفتاحِ زندان آمدی بر مستمندان آمدی چون بخشش و فضل خدا
۳. خورشید را حاجب توی امید را واجب توی مطلب توی طالب توی هم منتها هم مبتدا
۴. در سینه‌ها برخاسته اندیشه را آراسته هم‌خویش‌حاجت‌خواسته هم‌خویشتن‌کرده روا
۵. ای روح‌بخشِ بی‌بدل وی لذتِ علم و عمل باقی بهانه‌ست و دغل کاین علت آمد آن دوا
۶. ما زان دغل کژبین شده با بی‌گنه در کین شده گه مستِ حورالعین شده گه مستِ نان و شوربا
۷. این سُکر بین هِل عقل را وین نُقل بین هِل نَقل را کز بهرِ نان و بقل را چندین نشاید ماجرا
۸. تدبیرِ صدرنگ افکنی بر روم و بر زنگ افکنی وندر میان جنگ افکنی فی اصطناعٍ لا یُریٰ
۹. می مال پنهان گوشِ جان می‌نِه بهانه بر کسان جان ربِّ خَلِّصنی زنان والله که لاغ‌استً ای کیا
۱۰. خامش که بس مستعجلم رفتم سویِ پایِ علم کاغذ بنه بشکن قلم ساقی در آمد الصّلا

(جزو اول، ص۴)

در این غزل، بیت‌های ۱ تا ۵ خطاب به مخاطب اصلی است. مخاطب اصلی دارای این صفات است:

رستخیز ناگهان است؛ رحمت بی‌منتهاست؛ در بیشهٔ اندیشه‌ها آتش می‌افروزد؛ امروز خندان آمده است؛ مثل بخشش و فضلِ خدا بر مستمندان آمده است؛ حاجب خورشید است؛ امید را واجب است؛ هم مطلب و هم طالب است؛ هم منتها و هم مبتد است؛ در دلها پیدا می‌شود و اندیشه را می‌آراید؛ هم خود حاجت می‌خواهد و هم خود حاجت را روا می‌کند؛ روح‌بخش بی‌بدل است؛ لذت علم و عمل است؛ هر چیز جز او علت است و او دوای همهٔ علت‌هاست.

چنان‌که دیده می‌شود، بعضی از این صفات مناسب و خاص حق است مثل رحمتِ بی‌منتها بودن، مطلب و طالب و منتها و مبتدا بودن، حاجب خورشید و قبلهٔ امید بودن، حاجات را روا کردن و روح‌بخشِ بی‌بدل بودن؛ اما نسبت دادن بقیهٔ صفات به حق، اگرچه می‌توان برای آن به تغییر و تأویل توسل جست، به‌آسانی ممکن نیست، به‌خصوص که در بیت دوم به مخاطب گفته می‌شود: «بر مستمندان آمدی چون بخشش و فضل خدا». صفاتی مثل «خندان آمدن»، هرچند با توجه به سخنان و نظرگاه‌های مولوی دربارهٔ عشق، بر عشق نیز قابل حمل است، اما، در نگاه اول، مناسب با معشوق یا شمس است. «رستخیز ناگهان»، «آتش افروزی در بیشهٔ اندیشه‌ها»، «دوای جمله علت‌ها بودن» و «لذت علم و عمل بودن» بیشتر مناسب عشق است هرچند که بر معشوق هم قابل اطلاق است. «در سینه برخاستن و اندیشه را آراستن» نیز با عشق مناسب است در حالی‌که «هم حاجت برانگیختن و هم حاجت روا کردن» بیشتر مناسب با خداست.

در بیت ۵، پس از آن که هرچه جز مخاطبْ بهانه و دغل و علت خوانده می‌شود و مخاطب دوا، رشتهٔ خطاب‌ها موقتاً قطع می‌شود و شاعر توجه به ما انسان‌ها می‌کند که مفتون آن دغل‌ها و علت‌ها شده و، به سبب ندیدن حقیقت و کژبینی، مست و شیفتهٔ تنعّمات دنیوی یا اخروی می‌شویم و با بی‌گناهانی که عقیده‌ای موافق با ما ندارند خصومت می‌ورزیم. بیت ۷ خطاب به همین انسان‌هاست و تذکر آن که تنعمات و تعلقات این جهانی و آن جهانی را آن قدر نیست که به خاطر آن این‌همه بحث و جدل کنیم و با کسانی که با عقیدهٔ ما مخالف‌اند جنگ و تعصب بورزیم و تأکید بر آن که برای رهایی از آن ماجرا «این سکر و نُقل» را بگیریم و «عقل و نَقل» را رها کنیم. «این سکر و نُقل»، که در واقع اشاره به بُن‌مایه‌های همان خطاب‌های قبل دارد، وقتی مقابل عقل و نَقل

قرار می‌گیرند، که یکی یادآور علم فلسفه و دیگر علم شرع است، معنیِ علمِ قلب و عشق را تداعی می‌کند که همان لذتِ علم و عمل از نظرگاه مولوی است.

در بیت‌های ۸ و ۹، سلسلهٔ خطاب‌های ابیات قبل از سر گرفته می‌شود: مخاطبِ شاعر تدبیرِ صدرنگ بر روم و بر زنگ می‌افکند و، از طریقِ صنعت و ابداعِ دقیقی که به چشم نمی‌آید، میان آنها جنگ می‌اندازد و از این طریق جان را، که در عالم اضداد گرفتار است، گوش‌مال و ریاضت می‌دهد تا از همه کس بگسلد و روی به حق بیاورد. در اینجا مخاطب، که در بیت‌های ۱ تا ۵ عشق بود، حق می‌شود. اوست که جنگ و تضاد را در همهٔ ذرات عالم برپا ساخته است تا جهان بر اساس این تضاد قائم بماند و هر عنصری به‌سوی تکامل پیش برود. اما جان، که این جهانی نیست و جزوی از کل و پرتوی از حق است، خوی کبریا دارد و از جنگ و تضاد به دور است (مثنوی، دفتر ششم، ابیات ۳۶ به بعد)؛ به همین دلیل، در این جهانِ سرشار از جنگ و تضاد، از حق و کلِ خود، که سبب‌ساز حقیقیِ گرفتاری اوست، یاری و خلاصی می‌طلبد:

چه داند جزء راهِ کلِّ خود را　　مگر هم کل فرستد رهنمونم
بکش ای عشق کلّی جزء خود را　　که اینجا در کشاکش‌ها زبونم
(کلیات شمس، جزو سوم، ص۲۳۹)

در اینجا عشقِ کلی همان حق است و جزء آن جان یا روح شاعر که در غزلِ مذکور نیز در حال اسارت در کشاکش میان روم و زنگ ــ که اولی، به سبب سفیدی، مظهرِ همهٔ امور و اشیای خیر نمون و دومی، به سبب سیاهی، مظهر همهٔ امور و اشیایِ شر نمون است ــ صلای «رَبِّ خلصنی» می‌زند.

در بیت آخر، مخاطب خودِ شاعر است که به او امر می‌شود خاموش گردد و کاغذ را فرو نهد و قلم را بشکند؛ زیرا ساقی (حق، شمس، معشوق) متجلی شده است و هنگام سکر و مستی از شرابِ دیدارِ جمالِ یار و غیبت از عقل و هوشیاری و، در نتیجه، لب از سخن فرو بستن است. در اینجا کسی که می‌گوید «مستعجلم و سویِ پایِ عَلَم رفتم» جانِ یاری شده از جانبِ حق است از طریق تجلی حق در چهرهٔ ساقی؛ و مخاطب «منِ» آگاه وتجربی و جانِ گرفتار در کشاکش‌ها که تا این لحظه سخن می‌گفت. با تجلیِ ساقی این «منِ آگاه» فنا می‌شود و «منِ برتر» تحقق پیدا می‌کند و در پای عَلَم به سلطان، که همان ساقی یا حق است، می‌پیوندد.

تنوع و تعدد خطاب‌ها، که مخاطب‌های گوناگونی را در بعضی غزل‌ها در نظر می‌آورد نیز ناشی از همان وحدت میان حق، شمس، معشوق، عشق و «منِ برتر» است که، همان‌طور که دربارهٔ متکلم شعر گفتیم، به گونه‌هایی باعث ابهام در تشخیص قطعیِ مخاطب می‌شود و خواننده ناچار می‌گردد هربار شعر را، با توجه به یکی از مخاطب‌ها، تفسیر کند و یا با تفسیر مفاهیم خطاب‌ها، آنها را، که متناقض می‌نمایند، هم‌آهنگ سازد.

تشخیص گویندهٔ حقیقی و مخاطب غزل، با توجه به آنچه گفتیم، می‌تواند تا حد زیادی به تفسیر غزل‌ها راه دهد؛ اما ابهام دیگر به معانی مربوط است. آنچه مولوی، در مثنوی، در پی شرح و تفسیر آن به قصد انتقال به خواننده است، در غزل‌های مولوی، مثل بوی گل ناپیدا اما حس کردنی است. در بعضی از غزل‌های دیوان شمس، که گوینده در آنها مولوی است و مخاطب خواننده یا خود او، ابهام در تشخیص این‌که که می‌گوید، به که می‌گوید، و از که می‌گوید نیست؛ ابهام در چیزی است که گفته می‌شود. زیرا کیفیت معارف و مضامینِ عرفانی و تناقض‌های ناشی از ظهورِ آنها در زبان و نیز شیوهٔ بیان رمزی و موجز آنها در غزل، که در آن معنی با عاطفه درمی‌آمیزد سبب می‌شود که معنی چنان در غزل پنهان شود که یافتن آن جز به یاری تفسیر و تأویل میسّر نگردد. مولوی غزلی را با این بیت شروع می‌کند:

عیش جهان پیسه بوَد گاه خوشی گاه بدی عاشق او شو که دهد ملکتِ عیشِ ابدی
(جزو پنجم، ص۲۰۱)

از همین بیت پیداست که مولوی غزل را در هشیاری آغاز کرده است و هیجانات عاطفی بر او چنان غالب نشده است که مخاطب را فراموش کرده باشد؛ چون، دقیقاً بر اساس باورداشت‌های عرفانی، به خواننده سفارش می‌کند که به عیشِ ناپایدار جهان دل نبندد و به «او» دل بندد که عیش ابدی می‌بخشد. تردیدی نیست که در اینجا منظور از «او» حق است در مقام معشوقِ حقیقی.

در دو بیت بعد، معنیِ نخست تأکید می‌شود. چون روز و شبِ عمرِ این‌جهانی و تجربی سیاه و سپید است و همراه نیش و نوش است، باید حیاتی دیگر جست که مثل نور الهی ساده و بی‌تغییر و مستدام باشد. این حیات با رهایی از گورِ تن و وجودِ مجازی و وصول به مرگ پیش از مرگ حاصل می‌شود که انسان را از نیش و نوش جهانِ فانی و نگرانی از مرگ طبیعی باز می‌دارد:

چون‌که سپیدست و سیه روز و شبِ عمر همه | عمرِ دگر جو که بوَد ساده چو نور صمدی
ای تو فرو رفته به‌خود گاه از آن گور و لحد | غافل ازین لحظه که تو در لحدِ بودِ خودی

در بیت بعد گفته می‌شود که رزقِ حلالْ دیدنِ روزی‌ده است نه رزقِ عددی که کثرت‌پذیر است و باید آن را با دکان رفتن کسب کرد:

دیدن روزی دِه تو رزق حلال است ترا | گرم به دکان چه روی در پی رزقِ عددی؟

رزق عددی رزق جسم و مایهٔ بقای جسم است و دیدن جمالِ «روزی دهِ تو»، که معشوق یا حق است، رزق جان و روح است. مولوی بارها به این موضوع در مثنوی و فیه مافیه (ص۱۶) اشاره کرده است[۱۹]. این بیت تأکید معنیِ همان بیت اول است. دو بیت بعدی چنین است:

نادره طوطی که توی کانِ شکر باطنِ تو | نادره بلبل که توی گلشنی و لعلْ خَدی
لیلی و مجنونِ عجب هر دو به یک پوست درون | آینهٔ هر دو توی لیک درونِ نمدی

در این دو بیت، انحراف از روال طبیعیِ ابیات قبل با تغییر شخصیت «او» به «تو» و پدید آمدن تناقضی که ناشی از باور داشتن مبتنی بر تجربه‌های عرفانی است آغاز می‌شود. «تو»، که در بیت‌های قبل مخاطب بود و به او سفارش می‌شد عاشق «او» بشود و در پی دیدارِ «روزی دهِ» خود باشد، با «او» یکی می‌شود. این «تو»، که همان «تو نهصد تو» یا «منِ برتر» و روحانیِ انسان است، خود هم طوطی است و هم کان شکر که روزیِ مناسب طوطی است. هم بلبل است و هم گل و گلشن که معشوق اوست. هم لیلی است و هم مجنون. هم عاشق و هم معشوق و، سرانجام، هم رب و هم عبد. بنابر این، عاشقِ او شدن با عاشقِ خود شدن برابر است. تجربهٔ وصالِ عرفانی، چنانکه سنایی و عطار دیگران نیز گفته‌اند و به مکاشفه دریافته‌اند، در نهایت، دیدار با «منِ برتر» یا ربِ شخصی خویش است[۲۰]. چهار بیتِ بعدِ غزل چنین است:

---

۱۹) در مثنوی از جمله آمده است:

قوت اصلی بشر نور خداست | قوت حیوانی مرو را ناسزاست

۲۰) کلیات شمس، جزو چهارم، ص۶۵:

جمال صورت غیبی ز وصف بیرون است | هزار دیدهٔ روشن به وام خواه به وام
درون تست یکی مه کز آسمان خورشید | ندا همی کندش کای منَت غلام غلام
ز جیب خویش بجو مه چو موسیِ عمران | نگر به روزنِ خویش و بگو سلام سلام

←

عالَمِ جان بحر صفا صورت و قالب کفِ او — بحرِ صفا بنگر چنگ در این کف چه زنی
هیچ قراری نبود بر سرِ دریا کف را — زانکه قرارش ندهد جنبش موجِ مددی
زانکه کف از خشک بوَد لایق دریا نبوَد — نیک به نیکی روَد و بد بروَد سوی بدی
کف همگی آب شود یا به کناری برود — زانکه دورنگی نبوَد در دلِ بحرِ احدی

با توجه به آنچه گفتیم، در اینجا عالم جان یا بحر صفا را می‌توان هم عالم ورای مادی و حق دانست و هم روح و جان یا بُعدِ روحانیِ انسان. کف هم صورت و قالب انسان و هم جهانِ مادی و محسوس است. صورت و قالب انسان و جهان مادی و محسوس هر دو بی‌قرار و ناپایدارند و، مثل کف دریا، یا آب می‌شوند و یا کنار می‌روند. آنچه ماندنی است جانِ جهان و جانِ انسان است که مثل دریا با قرار است. در این ابیات، با استفاده از عناصرِ «دریا» و «کف»، عالمِ کبیر و عالم صغیر، از جهت دو بُعد روحانی و جسمانی، با

← و نیز ← دیوان سنایی غزنوی، تصحیح مدرس رضوی، کتاب‌خانهٔ سنایی، ص۲۴۰:

آنچه می‌جویند بیرون از دو عالم سالکان — خویش را یابند چون این پرده از هم می‌درند

عطار نیز این تجربه را در منطق الطیر، هنگام دیدار سی مرغ با سیمرغ و در مصیبت نامه، در مرتبه‌ای بالاتر، ضمن دیدار سالک فکرت با جان، تصویر کرده است. ← شیخ فریدالدین محمد نیشابوری منطق الطیر، به اهتمام دکتر صادق گوهرین، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ص۲۳۵:

چون نگه کردند آن سی‌مرغ زود — بی‌شک این سی‌مرغ آن سی‌مرغ بود...
خویش را دیدند سیمرغ تمام — بود خود سیمرغ سی مرغ مدام
بود این یک آن و آن یک بود این — در همه عالم کسی نشنود این

هم‌چنین شیخ فریدالدین عطار نیشابوری، مصیبت نامه، به اهتمام دکتر نورانی وصال، انتشارات کتاب‌فروشی زوار، ص۳۵۴-۳۵۵ و ۳۵۷:

روح گفت ای سالکِ شوریده جان — گرچه گردیدی بسی گردِ جهان
صد جهان گشتی تو در سودای من — تا رسیدی بر لبِ دریای من...
آنچه تو گم کرده‌ای گر کرده‌ای — هست آن در تو تو خود را پرده‌ای...

سالک القصه چو در دریای جان — غوطه خورد و گشت ناپروای جان
جانش چندان کز پس و از پیش دید — هر دو عالم ظلِ ذات خویش دید

و نیز ← مقالهٔ نگارنده: «شهود زیبایی و عشق الهی»، فرهنگ، شمارهٔ چهارم و پنجم، تهران ۱۳۶۸، ص۱۳۸ به بعد.

این موضوع هم‌چنین زمینهٔ اصلی بحث است در:

henry Corbin *The Man of Light in Iranian Sufism*, Translated from French by Nancy Pearson, pp, 9, 10, 33, 35,...

هم مقایسه و هر یک بازتابِ تصویرِ دیگری شده است. این بیت‌ها زمینه را آماده می‌کنند تا به بیان سخنی برسیم که هم از نظر معنی و هم از نظر شیوهٔ بیان پیچیده‌ترین و مبهم‌ترین بیت این غزل است:

موج برآید ز خود و در خود نظّاره کند سجده‌کنان کای خودِ من آه چه بیرون ز حدی

موج تجلیِ محسوسِ استعدادها و ظرفیت‌های بی‌کران دریاست که، به اعتبارِ ذات، دریاست و جان و حق و به اعتبارِ ظهور و تجلی، موج و عالَمِ خلق و صورت؛ گنج مخفی است که آشکار شده است. دریا، با ظهور موج، فعلیت استعدادها و ظرفیت‌های بی‌کران خود را می‌تواند تماشا کند. موج، که دریای بیرون آمده از خویش است، در مقابل عظمت بی‌کران خوْیش، در شفگتی به خود سجده می‌کند. اگر عالمِ محسوس و مادی، با همهٔ فعل و انفعال‌ها و صوَر متعدد و گوناگون خویش، ظهورات و تجلیاتِ موجی از عالمِ جان یا جلوه‌ای از جلوه‌های حق است، عالم صغیرِ انسانی نیز، با همهٔ اعمال و رفتار و اندیشه‌ها و خیال‌ها و گفتارها، ظهورات و تجلیاتِ موجی از جان و حقیقت انسانی است. آنچه از معانیِ عرفانی در این غزل و به‌خصوص این بیت پنهان شده است یادآور نظریهٔ وحدت وجود محیی‌الدین عربی و نظرگاه‌های اوست. هم عالَم، که انسان کبیر است، و هم انسان، که عالم اصغر است، بر صورتِ حق خلق شده‌اند و با هم مماثل‌اند، با این تفاوت که یکی صورتِ مفصّل است و یکی صورتِ مجمل[۲۱]. حق و خلق دو وجهِ وجودِ واحد و یا حقیقت واحدند[۲۲]. حق از جهتِ ذاتْ واحد و از جهتِ ظهور در موجوداتْ کثیر است[۲۳]. حتی این سخن که موج، چون از خود بیرون می‌آید و در خود نظاره می‌کند، در مقابلِ بی‌کرانگیِ خویش سجده می‌کند یادآورِ این معنی است که حمد و عبادت میان خلق و حق متبادل است. حقْ خلقْ را به افاضهٔ وجود بر او حمد و عبادت می‌کند و خلقْ حق را به اظهارِ کمالاتِ او در وجودِ خارجی عبادت می‌کند. بنابر این، هر یک از خلق و حق در خدمت و طاعتِ دیگری است[۲۴].

اگر از این چشم‌انداز به عالم وجود بنگریم، حق با خلق آمیخته است. هر انسان یا هر

---

۲۱) محیی‌الدین بن عربی، فصوص الحکم و التعلیقات علیه، به‌قلم ابوالعلاء عفیفی، بیروت ـ لبنان، الجزء الثانی، ص۱۹۵. ۲۲) همان، ص۲۶. ۲۳) همان، ص۵۸.
۲۴) همان کتاب، الجزء الاول، ص۸۳، الجزء الثانی، ص۶۵.

موجودی از موجوداتِ عالَم هم ربّ است و هم عبد[۲۵]. اما آنچه ظاهر است عبد و خلق است و آنچه پنهان است حق و رب. حق هم جانِ جهان است و هم جانِ انسان. او «جانِ عدمْ رنگی» است که، فارغ از «هست و عدم»، با وجود آمیخته است و وجود قائم به اوست و، بنابر این، اوست که «هست و عدم» را آراسته است. حق موجودِ بالفعل در صورتِ عالم و صورتِ انسان است. همان‌طور که جسمِ بی‌روح در حقیقتْ انسان نیست، عالَمِ بی‌حق نیز عالم نیست[۲۶]. از آمیزش این «جانِ عدمْ‌رنگ» با وجود است که هستیِ انسان و هستیِ عالَمْ وجود دارد. حق، یا این جانِ عدم رنگ، نه از وجودِ دو عالَم افزونی می‌یابد و نه از نفیِ آن کاستی. او نه اینجاست و نه آنجا، زیرا که هم اینجاست و هم آنجا. خلق و حق از هم جدا نیستند که یکی را اینجایی و یکی را آنجایی بدانیم. عشاق از هوسْ نظر به آنجا می‌کنند و حق را آنجایی می‌گویند. آنان از «اِلاّ» لاف می‌زنند؛ اما، اگر به چشم پاک بنگرند، در «لا» هستند. چون اِلاّ در لا وجود دارد. «الاّ» همان «لا» است و «لا» همان «اِلاّ». حق بدون خلق و خلق بدون حق قابل تصور نیست. آنچه هست «جانِ عدمْ رنگِ وجودآمیز» است:

در جمالِ لم یزل چشمِ ازل حیران شده — نی فزودی از دو عالم نی ز نقیش کاستی
تو نه اینجایی نه آنجا لیک عشاق از هوس — می‌کنند آنجا نظر کانجاستی آنجاستی
ای که از اِلاّ تو لافیدی بدین زفتی مباش — چشمها را پاک کن بنگر که هم در لاستی
مرحبا جانِ عدمْ رنگِ وجود آمیزِ خوش — فارغ از هست و عدم مر هر دو را آراستی

(کلیات شمس، جزو ششم، ص۹۸)

از اسرار و معانی عرفانی، آنچه مولوی به شهود و تأملات عارفانه درمی‌یابد و در حالت آگاهی و هشیاری در مثنوی و فیه ما فیه به قصد انتقال به خواننده به‌تفصیل شرح می‌دهد در غزل‌های او، که حاصلِ سکر و ناآگاهی و هیجانات عاطفی است، پنهان می‌شود. چنان‌که پیش از این اشاره کردیم بسیاری از غزل‌های مولوی حاصل تأمّل‌های او برای بیان معنی یا اندیشه‌ای معین نیست. او خود بارها تکرار کرده است که غزل‌های او تلقین دیگری است:

به حقِّ آن لبِ شیرین که می‌دمد در من — که اختیار ندارد به ناله این سُرنا

(جزو اول، ص)

۲۵) همان کتاب، الجزء الثانی، ص۹۴.
۲۶) همان، ص۳۴-۳۵.

به سبب همین ناآگاهی و بی‌اختیاری است که او سخن خود را به سخنِ خواب، که بی‌زبان به گفت می‌آید و در ناآگاهی پدیدار می‌شود، تشبیه می‌کند:

در خواب سخن نه بی‌زبان گویند؟ در بیداری من آن‌چنان گویم
(جزو سوم، ص۲۶۳)

در مثنوی، مولوی شرطِ آشنایی با گفتِ خواب را تعطیلِ حواسِ ظاهر و فعالیتِ عقل می‌داند:

بی‌حس و بی‌گوش و بی‌فکرت شوید تا خطابِ ارجعی را بشنوید
تا به گفت و گویِ بیداری دری تو ز گفتِ خواب بویی کی بری
(دفتر اول، ابیات ۵۶۸-۵۶۹)

مولوی، در حالت غلبهٔ فنای موقت، به این ناآگاهی، که در واقع با فعّال شدن حواسِ لطیف روحانی و ارتقا به فراآگاهی همراه است[۲۷]، می‌رسد و از این طریق به «او» (شمس، حق،منِ برتر)، که اصل و منشأ سخن است، متصل می‌شود:

بارِ دگر آن دلبرِ عیّار مرا یافت سرمست همی گشت به بازار و مرا یافت
امروز نه هوش است و نه گوش است و نه گفتار کان اصلِ هر اندیشه و گفتار مرا یافت
(کلیات شمس، جزو اول، ص۹۹)

سخن خواب یا سخنی که در ناآگاهی زاده می‌شود ابزاری برای بیان معنی و اندیشه‌ای خاص نیست و، به همین دلیل، کارکردِ معنی شناختی ندارد. وقتی ذهنیت شاعر از معارفی سرشار است که تنها ناشی از تجربه‌های عمومی و آگاهانه و دانش کسبی نیست و شاعر در شرایطی سخن می‌گوید که در آن فرصتِ تأمل و اندیشه به سبب عاطل ماندن عقل در نتیجهٔ هیجانات عاطفی وجود ندارد، زبان وسیله‌ای برای بیان و ابراز اندیشه نیست، بلکه وسیله‌ای است که این هیجانات عاطفی با واسطهٔ آن صورتِ محسوس پیدا می‌کند، چنان‌که حرکاتِ اندام در سماع و رقصِ صوفیانه نیز بیان‌گرِ

---

۲۷) مولوی این حواس روحانی را «حس دینی» می‌خواند که نردبان آسمان است:

حس دنیا نردبان این جهان حس دینی نربان آسمان
صحت این حس بجویید از طبیب صحت آن حس بخواهید از حبیب
صحت این حس ز معموری تن صحت آن حس ز ویرانی بدن
(دفتر اول، ابیات ۳۰۳-۳۰۵)

دربارهٔ حواس لطیف روحانی هم‌چنین ← مقالهٔ نگارنده مذکور در پانوشت ۲۲ (پی‌نوشتِ 129).

مستقیم چیزی نیست بلکه وسیله‌ای است که احوال روحی در آن مرئی و محسوس می‌شود. کتمانِ معنی در چنین زبانی امر اختیاری و از روی قصد شاعر نیست. شاعر وقتی زبان را، در حوزهٔ صنایع لفظی و معنوی و موسیقی و کاربرد خاص واژگان و ترکیبات صرفی و نحوی، با انواع شگردهای آشنایی زدایی به چشم خواننده بیگانه می‌سازد[۲۸] به‌طوری که زبان چندان تشخص پیدا می‌کند که معنی کم‌رنگ یا محو می‌شود، این کار را از روی آگاهی انجام می‌دهد. در این‌حال محو معنی نه ناشی از نوع معنی است و نه ناشی از ناهوشیاری و ناآگاهی. در حالی‌که، در غزل‌های عرفانی، زبان از روی قصد و اراده نیست که به چشم ما بیگانه می‌شود و از انتقالِ معنیِ معیّنی به همهٔ خوانندگان باز می‌ماند. همهٔ ابهام‌ها، چه در حوزهٔ متکلم و مخاطب و چه در عرصهٔ آشنایی زدایی زبانی، ناشی از جبر عواطف و هیجان‌های عاطفی و اسرار و معانی شکفته از آن احوال است. به قول نیکلسن، مولوی با اسرارْ شعبده‌بازی نمی‌کند. کلمات و تصویرهای او که سراسر گسترهٔ متنوع طبیعت را در برمی‌گیرد، برای تزیین طبیعت و شعر نیست[۲۹]. این کلمات و تصویرها وسیله‌ای است برای ظهور معانی و اسرار و الهاماتی که در اثنای تجارب روحی زاده می‌شوند و میل به تجلی دارند.

وقتی جانِ سخنْ غیب است که دراندیشه نمی‌گنجد، بیان آن درزبان هم ممکن نیست:

سخن در پوست می‌گویم که جانِ این سخن غیب است
نه در اندیشه می‌گنجد نه آن را گفتن امکان است
(کلیات شمس، جزو اول، ص۹۶)

یکی از علل تناقض‌های موجود در زبان عرفانی، چنان‌که پیش از این هم گفتیم، ناشی از گفتن چیزی است که به قول مولوی نه در اندیشه می‌آید و نه در گفت. آنچه در اندیشه نمی‌گنجد و بنابر این امکان گفتن آن نیست، اگر در زبان درآید، زبان را از زبان بودن به معنیِ متعارفِ خود تهی می‌کند. یعنی رؤیاگونه و هذیان نمون می‌شود. این بدان معنی

---

۲۸) دربارهٔ آشنایی زدایی (Defamiliarization) که نخستین بار به وسیلهٔ یکی از فرمالیست‌های روسی به نام شکلوفسکی (Shklovsky) مطرح شد و بعد دیگران به آن بیگانه‌سازیِ زبان نیز گفتند، ←
Terenc **Hawkes**, *Structuralism and Semiotic*, reprinted by Routledge, p. 62.
محمدرضا شفیعی کدکنی، موسیقی شعر، انتشارات آگاه، تهران ۱۳۵۸، ص۷ به‌بعد؛ بابک احمدی، ساختار و تأویل متن، نشر مرکز، تهران ۱۳۷۰، ج۱، ص۴۸.

29) R.A. **Nicholson**, *Selected Poems from the Divāni Shamsi Tabriz*, Cambridge University Press, p. xlii.

است که واژگانِ زبان به چیزی غیر از آنچه در زبان، به معنیِ متعارف آن، دلالت دارند دلالت کنند یا تبدیل به دال‌های بدون مدلول شوند. بنابر این، وقتی مولوی و دیگر عارفان، به رغم گفتهٔ خود، معارفی را که امکان گفتن آنها نیست، بیان می‌کنند در واقع می‌بایست زبان را در این گفته‌ها زبان به معنی متعارف تلقی نکنند.

چنین زبانی زبانی نیست که بر نظام اولیهٔ نشانه شناختی زبان، یعنی نظامِ مبتنی بر دال و مدلول، بنا شده باشد. نشانه‌های زبانی در زبانِ به معنی متعارف دال‌هایی هستند که بر مدلول‌های معین و ثابت و قراردادی دلالت دارند. این کلمات، که خود حادث‌اند و بر امور و موجودات تجربی و حادث دلالت می‌کنند، وقتی ظرف حضور قدیم و نامحسوس و نامرئی یا غیب می‌شوند، به دال‌های بدون مدلول بدل می‌شوند و از خصلت نشانه بودن بیرون می‌آیند. حضور غیب در شهادت یا قدیم در حادث یا نامرئی و نامحسوس در مرئی و محسوس بنیاد زبان رمزی است و در غزل‌های عرفانی خواهی نخواهی پدید می‌آید. اما این حضورِ غیب یا اسرار و معانیِ عارفانه حضوری ظهوری نیست. حضوری غایب و پنهان است. وقتی زبان به این‌طریق به صورتِ رمزی درمی‌آید، خود مجمع اضداد و مصداق دیگری از ترکیب متناقض نمای «گویای خاموش» یا «خاموشِ گویا» می‌گردد. زیرا، از یک سو، کلمه، در منطقِ زبانِ متعارف، به‌طور طبیعی بر مدلول معیّنی دلالت می‌کند؛ و، از سوی دیگر، در مقامِ رمز، بر آن مدلول معین در متن غزل دلالت نمی‌کند. وقتی کلمه استعاره می‌شود، علاقهٔ میان معنیِ حقیقی و مجازی و وجود قرینهٔ صارفه خواننده را راه‌نمایی می‌کند تا آن مدلول تازه‌ای را که کلمه در مقام استعاره بر آن دلالت می‌کند دریابد. اما در مقام رمز، کلمه فاقد نشانه‌هایی است که راه‌نما به مدلولِ ثانویِ واحدی باشد. کلمه‌ای که رمز می‌شود دیگر نشانه نیست، یک دالِّ تهی است که تصمیم خواننده آن را بدل به یک دالِّ پر و نشانه می‌کند. به همین سبب است که زبان رمزی بالقوه دارای معانی متعددی است که با تأویلِ خواننده فعلیت پیدا می‌کند. اما آن که تأویل می‌کند در حقیقت خودش را در آینهٔ شعر می‌بیند، چنان‌که شاعر نیز خودش را در آن می‌بیند. زبان رمزی، بنابر این، زبان مقدسی است که هر کس آنچه را نادیدنی است در آن می‌بیند. آنچه را مثنوی مولوی می‌گوید تا به خواننده منتقل شود غزل‌های مولوی در ضمیر خواننده برمی‌انگیزد تا در پرتوِ آن گسترهٔ ناپیدای هستیِ خویش و هستیِ جهان را نظاره کند.

وقتی مولوی جانِ سخن خود را غیب می‌داند که نه در اندیشه می‌گنجد و نه گفتنِ آن ممکن است و در عین حال اقرار می‌کند که این غیب بی‌اختیارِ او از زبان وی به بیان درآمده است، همهٔ شرایط و مقدمات لازم برای پدید آمدن زبانی رمزی فراهم شده است. به‌هرحال، رمزها، که در غزل‌های مولوی منشأ ابهام است، مثل رؤیا جدا از متاع‌البیتِ ذهنیتِ شاعر نیست. اما می‌توان تصور کرد که گاهی شرح و تفسیرِ معانی در حالتِ هشیاری مقدم بر شکفتنِ رمزها در حالت ناآگاهی بوده است و گاهی، برعکس، شکفتنِ رمزها مقدم بر شرح و تفسیرهای بعدی شده است. به عبارت دیگر، گاهی شرح و تفسیرِ معانی تأویلِ رمزهاست و گاهی رمزها کتمانِ بی‌اختیار شرح و تفسیرِ قبلیِ معانی. در هر حال، رمز خلاصه‌ترین صورتِ تشبیه است. از تشبیه تا استعاره و از استعاره تا رمز سیری از وضوح و روشنی معنی به سوی ابهام و غیبتِ معنی است. در استعاره، اگرچه معنی پنهان می‌شود و محملِ معنی باقی می‌ماند، اما قراینی هست که خواننده را به معنیِ واحد و معینِ کتمان شده هدایت می‌کند. در رمز، این قراین هم حذف می‌شود تا دوگانگیِ معنی و محملِ معنی به‌کلی بدل به یگانگی شود. نوعِ صوَرِ خیالی که در شعر به‌کار می‌رود ارتباط مستقیم با احوالِ روحیِ شاعر و نوعِ معنی و میزانِ هیجاناتِ عاطفی وی نسبت به موضوع دارد. وقتی شاعر معنیِ روشنی در ذهن دارد که می‌خواهد در هشیاری آن را به خواننده منتقل کند، تصویرهای او روشن و اغلب از نوع تشبیهِ صریح است؛ اما وقتی معنی و اندیشه‌ای روشن و معلوم از پیش در ذهن وجود ندارد، در واقع چیزی در میان نیست که شاعر بخواهد از طریق همراه کردن آن با تصویرْ آن را شرح و تفسیر کند.

به همین دلیل، در حالی‌که تصویر ممکن است معنی مبهم را برای خواننده روشن و یا آن را به‌صورتی بیان کند که انگیزهٔ پدید آمدن حالتی عاطفی در وی بشود، رمز خواننده را در مقابل رازی قرار می‌دهد که گشودن آن جز از راه تأویل و به یاری آثار دیگر شاعر ممکن نیست.

یکی از تصویرهایی که مولوی، در حالت معنی اندیشی و هشیاری، برای تفسیر و بیان فنای صوفیانه در موارد متعدد به آن متوسل می‌شود تصویرِ مقهور شدن آهو در پنجهٔ شیر است.

در فیه ما فیه این تصویر کاملاً با موضوع مقایسه می‌شود به‌طوری‌که، هرچند تجربهٔ فنا

برای ما حاصل نمی‌شود و حقیقتِ آن را درک نمی‌کنیم، اما در فهم مطلبی که مولوی شرح می‌دهد ابهامی باقی نمی‌ماند. چون مولوی، در فیه ما فیه (ص۴۴)، در هشیاری کامل، می‌خواهد موضوعی را برای مخاطبان شرح دهد که در تجربهٔ آنها نمی‌گنجد: «شیری در پی آهوی کرد. آهو از وی می‌گریخت. دو هستی بود: یکی هستیِ شیر و یکی هستیِ آهو؛ اما چون شیر به او رسید و در زیر پنجهٔ او قهر شد و از هیبت شیر بی‌هوش و بی‌خود شد، در پیشِ شیر افتاد. این ساعت هستیِ شیر ماند تنها. هستی آهو محو شد و نماند.» مولانا، در مثنوی، ضمن تمثیل‌های متعددی که برای بیان فنا می‌آورد، همین تمثیل را نیز یادآور می‌شود به‌طوری‌که، با توجه به معانی و تمثیل‌های قبل و بعدِ آن، ابهامی در فهم مطلب باقی نمی‌ماند:

گفت قایل در جهان درویش نیست — ور بوَد درویش آن درویش نیست
هست از روی بقای ذات او — نیست گشته وصف او در وصف هو...
پیش شیری آهوی بی‌هوش شد — هستی‌اش در هست او روپوش شد...
(دفتر سوم، ابیات ۳۶۶۹-۳۶۷۶)

در مثالی که از فیه ما فیه نقل کردیم، در واقع شیر به‌جای حق و آهو به جای عارف یا صوفی نشسته است. مولوی آن را برای تفسیر «انا الحق» گفتن حلاج می‌آورد. در جای دیگر (ص۱۹۳)، با اشاره به همین موضوع، متذکر می‌گردد که حق «انا الحق» گفت چون غیر او موجودی نبود و منصور فنا شده بود و هم‌چنین اشاره می‌کند که حقیقت این معنی محال است که از لفظ و عبارت معلوم شود. اما معنی سخن مولوی روشن است. چنان‌که نیکلسن هم دربارهٔ تمثیل‌های مذکور از مثنوی توضیح می‌دهد که آنها را مولانا آورده تا بگوید که چگونه حق در حالت فنا بر وجود عبد غالب می‌شود: ذات بشریهٔ عبد وجود دارد اما، از آنجا که صفات او الهی گونه گردیده است، به منزلهٔ فردْ حقیقتاً وجود ندارد و فقط به مدد حیات و قوهٔ الهی، که کل هستیِ اوست باقی است[۳۰].

همین تصویر شیر و آهو، وقتی در یکی از غزل‌های مولوی می‌آید، باهیچ توضیحی که دلالت بر فنا و استغراق داشته باشد همراه نیست. کاملاً پیداست که معنایی باحل شدن در احساس و عاطفه محو و ناپیدا شده است. در اینجا ما تنها با قضیه‌ای مواجه نیستیم که چون در عالم خارج تحقیق‌پذیر نیست مهمله می‌نماید بلکه با زبانی مواجه

30) R. A. Nicholson, *The Mathnavi of Jalālu'ddin Rumi, Commentary*, Book III-vt, p. 93.

می‌شویم که ما را به آن قضیهٔ مهمله نیز هدایت نمی‌کند:

چو شیر پنجه نهد بر شکسته آهوی خویش — که ای عزیز شکارم چه خوش بوَد به‌خدا
(کلیات شمس، جزو اول، ص۱۳۷)

این بیت، برای کسی که با سوابق این تصویر و منظور از آن آشنایی ندارد، یک‌سره مبهم و بی‌معنی است و برای کسی که با معنیِ فنا و عرفانِ مولوی آشنایی دارد، شیر ممکن است رمز حق، معشوق، شمس، عشق، و آهو رمزِ مولوی در مقام عاشق و عارف باشد. برای فهمِ معانیِ این ابیات ناگزیر از تأویل هستیم. اگر تأویل بر اساس توجه به سایر آثار مولوی صورت گیرد، می‌توان تا حدی به معنیِ کتمان شده در بیت از دریچهٔ ذهنِ مولوی نزدیک شد؛ در غیر این صورت، هر تأویلی می‌تواند یکی از معانیِ محتملِ بیت از دریچهٔ ذهن خواننده باشد.

مولوی همین معنی را با همین مایهٔ عاطفی به صورت‌های دیگری نیز بیان کرده است. در بیت زیر، «من» به جای «آهو» نشسته است اما ابهام هم‌چنان باقی است:

چون بزند گردنم سجده کند گردنش — شیر خورد خون من از خوردنش
(همان، جزو سوم، ص۱۴)

از آنجا که گفتیم در ذهن مولوی در لحظه‌های سکر و مستیِ عارفانه وحدتی میان حق و معشوق و شمس و عشق برقرار است، هر یک از اینها را می‌توان ممثولِ مثال شیر دانست چنان‌که مولوی بارها شیر را به عشق تشبیه می‌کند و این نیز به نوبهٔ خود سبب ابهام در معنیِ شیر و دریافتِ فنا از تصویرها برای خواننده‌ای می‌شود که با حال و هوای روحی و جهان‌بینیِ عرفانی مولوی آشنایی عمیق ندارد:

بغرد شیرِ عشق و گلّهٔ غم — چو صید از شیر در صحرا گریزد
(همان، جزو دوم، ص۷۸)

بار دگر شیرِ عشق پنجهٔ خونین گشاد — تشنهٔ خون گشت باز این دلِ سگسار من
(جزو چهارم، ص۲۶۸)

سخن با عشق می‌گویم که او شیر و من آهویم — چه آهویم که شیران را نگهبانم به جان تو
(جزو پنجم، ص۳۰)

شیر سیاه عشق من می‌کند استخوان من — نی تو ضمان من بُدی پس چه شد این ضمان تو
(همان، ص۲۴)

در این تصویرها، عاطفه چنان بر مولوی غالب نشده است که او هشیاری خود را از

دست بدهد. به همین دلیل، تصویرها از طریق تشبیه ایراد می‌شود که در آن معنی و عاطفه با یک‌دیگر همراه‌اند. اما هنگام هیجاناتِ عاطفی، که عقل از فعالیت باز می‌ماند، معنی رنگ می‌بازد و دوگانگیِ معنی وعاطفه از میان می‌رود، به‌طوری که یا معنی عاطفی و یا عاطفه معنایی می‌شود. به عبارت دیگر، یک سوی تشبیه در سوی دیگر حلول می‌کند و با آن می‌آمیزد و یگانه می‌شود. یا عشق، در عین حال، خود شیر می‌شود یا شیر، در عین حال، خود عشق می‌شود. در اینجاست که عشق، که مفهومی انتزاعی است، به شخصیتی تبدیل می‌شود که شمشیر می‌کشد، خون می‌ریزد، عاشق را گاهی نوازش می‌کند و گاهی قدحی پربلا به دست می‌گیرد و به عاشق تقدیم می‌کند، دهانش می‌خندد، چشمانش می‌گرید و... این تصویرها، که نشان اوجِ صمیمیتِ عاطفیِ گوینده در تجربه‌های عرفانی است، از نوع شخصیت بخشی‌های تأمل‌آمیز و هشیارانهٔ شاعرانه نیست، بلکه نتیجهٔ تجربه‌های روحی و عارفانه‌ای است که احساس و تجربه شده و با واقعه‌ها و مکاشفه‌ها و رؤیاهای عارف پیوند دارد و سرچشمهٔ بسیاری از معانی، به احتمالِ قوی، همین تجربه‌های روحی است.

مولوی بارها به چهرهٔ دوگانهٔ عشق، که هم نیش است و هم نوش و هم می‌سوزد و هم می‌سازد، در مثنوی اشاره کرده است. در آثار دیگر عارفان نیز به این موضوع اشاره‌های متعدد می‌بینیم[۳۱]. در بعضی از غزل‌های مولوی، که حاصل لحظاتِ هشیاری است، نیز به این دو رو داشتن عشق اشاره‌هایی می‌بینیم:

چو آبِ نیل دو رو دارد این شکنجهٔ عشق — به اهلِ خویش چو آب و به غیر خود خون‌خوار...
شکار را به دو صد ناز می‌برد این شیر — شکار در هوسِ او دوان قطار قطار
(جزو سوم، ص۳۷)

در جای دیگر نیز روشن‌تر به این دو چهرگیِ متضادِ عشق اشاره می‌کند:

در کفِ عشق است مهارِ همه — اشترِ مستیم همه زیرِ بار
گاه چو شیری متمثّل شود — تا برَمد خلق ازو چون شکار
گاه چو آبی متشکّل شود — خلق رود تشنه بدو جان سپار
(همان، ص۵۳)

۳۱) تقی پورنامداریان، داستان پیامبران در کلیات شمس، مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ج۱، چاپ دوم، ص۲۱۳-۲۳۳.

اما همین مضمون و معنی دربارهٔ عشق، در لحظات غلبهٔ هیجانات عاطفی، از تشبیه و توضیح جدا می‌شود و، به اقتضای حالت عاطفی، عشق گاهی در چهرهٔ خون‌خواره‌اش و گاهی در چهرهٔ مهربانش ظاهر می‌گردد. اگر، در نمونه‌های یاد شده، مولوی آنچه از عشق می‌داند برای خواننده توضیح می‌دهد، در نمونه‌های زیر آنچه از عشق دیده و تجربه کرده و چشیده است برای خویش بازگو و یا تصویر می‌کند و فضایی سوررئالیستی پدید می‌آورد که با تجربه‌ها و معانیِ این جهانی سازگار در نمی‌آید:

می‌دوید از هر طرف در جست و جوی چشمْ پر خون تیغْ در کف عشقِ او
(جزو پنجم، ص۷۱)

عشق تو آورد قدح پر ز بلای دلِ من گفتم می‌نخورم گفت برای دل من
(جزو چهارم، ص۱۱۴)

عشق برید کیسه‌ام گفتم هی چه می‌کنی گفت ترانه بس بوَد نعمتِ بیکران من؟
(همان، ص۱۲۴)

عشق در آمد از درم دست نهاد بر سرم دید مرا که بی توَم گفت مرا که وایِ تو
(جزو پنجم، ص۲۷)

در این شواهد و نمونه‌ها و شواهد بسیار دیگر یک معنی یا مفهوم انتزاعی در زبان چندآن از معانیِ تجربی و محسوس سرشار شده است که شخصیت و خصلت واقعیِ خود را در مقامِ معنیِ معقول و مفهومِ انتزاعی از دست داده است و دیگر یک نشانهٔ زبانی که مدلولی معیّن دارد نیست. به همین دلیل، با خروج از حوزهٔ معنایی محدود و شناختهٔ خود، از حوزهٔ دستگاه نشانه شناختی مبتنی بر دال و مدلولِ زبان نیز خارج شده و شخصیتی رمزگونه پیداکرده است. اما این رمزگونگی بیشتر به سبب فراتر از خودرفتن است نه از خود تهی شدن. ابهام در اینجا ناشی از خروج کلمه از محدودهٔ معنایی خویش است و سببِ این خروجْ حلولِ هیجاناتِ عاطفی در امر معقول و یگانگی معنی و عاطفه است. اما گاهی، چنان‌که گفتیم، حلولِ هیجانات عاطفی و معانی مربوط به آن و مقتضی با آن در امر محسوس سبب می‌شود که امر محسوس به‌کلی از خود تهی گردد به‌طوری که یک شیئ محسوس و مرئی ظرفِ مظروفی غیرمرئی و غیر محسوس شود. در این موارد نیز کلمه از حدّ نشانهٔ زبانی خارج می‌گردد و بدل به رمز می‌شود و بر معنی یا معنی‌هایی غیر از خود دلالت می‌کند و دلالت طبیعیِ خود را در زبان از دست می‌دهد و

موجب ابهامی عمیق‌تر از ابهامِ قبلی می‌گردد؛ زیرا در اینجا کلمه از بارِ معناییِ خود تهی می‌شود تا وسیلهٔ بیان عاطفه‌ای گردد که معنی قائم بدان است و جدا از آن به تصور در نیامده است.

شواهد بسیار متعددی می‌توان در آثار صوفیه، از جمله در مثنوی و غزلیات شمس، یافت که در آنها عشق به آتش و دل و جان به بیشه تشبیه شده است. در همهٔ شواهد می‌توان بیان اندیشه‌ای را ملاحظه کرد که گوینده آن را از نظرگاه عرفانی توضیح می‌دهد. مولوی در یک جا می‌گوید:

بزد در بیشهٔ جان عشقش آتش　　بسوزانید هر جا بُد مجازی
(جزو هفتم، ص۱۶۳)

در جای دیگر همین مقایسهٔ میان عشق و آتش آمده است، اما «بیشه» با جان مقایسه نشده است و با معنی همراه نیست:

بامن ای عشق امتحان‌ها می‌کنی　　واقفی بر عجزم امّا می‌کنی...
هم تو اندر بیشه آتش می‌زنی　　هم شکایت را تو پیدا می‌کنی
(جزو ششم، ص۱۷۹)

در دو بیت زیر می‌توان فهمید که عشق در بیشه آتش می‌زند اما بیشه باز هم با معنی همراه نیست:

بر آرد عشق یک فتنه که مردم راهِ کُه گیرد　　به شهراندر کسی ماند که جویای فنا باشد
زند آتش در این بیشه که بگریزند نخجیران　　ز آتش هر که نگریزد چو ابراهیمِ ما باشد
(جزو دوم، ص۲۵)

مولوی در مثنوی و نیز در غزلیات دل را نیز مثل جان به بیشه تشبیه می‌کند:

احتمی کن احتمی ز اندیشه‌ها　　فکْر شیر و گور و دل‌ها بیشه‌ها
(مثنوی، دفتر اول، بیت ۲۹۰۹)

در بیشهٔ دل خیال رویت　　شیر است کند شکار خندان
(کلیات شمس، جزو چهارم، ص۱۸۰)

با توجه به شواهد مذکور، می‌توان به معنیِ بیشه و کسی که در بیشه آتش می‌زند و نتیجهٔ این آتش زدن نزدیک شد. عشق در بیشهٔ دل آتش می‌زند و هر اندیشه و میلی را که در آن هست می‌سوزاند و از بین می‌برد تا فقط یا دو اندیشهٔ حق یا معشوق در آن بماند.

این نکته‌ای است که به صورت‌های گوناگون در آثار عرفا بیان شده است. در بیت زیر نیز همین تصویر بدون همراهی با معنی آمده است و، بی‌توجه به این سوابق، ابهامِ بیت زیر را به‌دشواری می‌توان حدس زد؛ چون، برخلاف مثال‌های پیشین، معنی در محمل معنی یا در عاطفه به‌کلی پنهان شده است. با توجه به شواهدی که نقل کردیم، می‌توانیم بیت زیر را تأویل کنیم و بفهمیم مخاطب کیست، «بیشهٔ اندیشه»ها چیست، و چرا مخاطب در بیشهٔ اندیشه‌ها آتش می‌زند.

ای رستخیز ناگهان ای رحمت بی‌منتها ای آتشی افروخته در بیشهٔ اندیشه‌ها
(کلیات شمس، جزو اول، ص۴)

یکی دیگر از مایه و مضمون‌هایی که مولوی در حالت تأمل و معنی‌اندیشی، برای بیان معانی عرفانی، استفادهٔ بسیار از آنها کرده است و سپس در لحظات غلبهٔ هیجانات عاطفی به‌صورت رمز در بعضی از غزل‌های او ظاهر شده است داستان پیامبران و حوادث و اجزا و عناصر مشهور و ناآشنای آنهاست. در بسیاری از غزل‌های مولوی و نیز در مثنوی، پیامبران به جان و بُعد روحانیِ وجود انسان و دشمنانِ اصلی آنان به نفس و بُعد جسمانی و نفسانیِ انسان تشبیه شده است و از این‌طریق جنگ بیرونی میان پیامبران و دشمنانِ مستقیم و اصلیِ آنان تمثیلی از جهاد اکبر و جنگِ درونی با نفس شده است. بسیاری از نمونه‌های تلمیح به داستان پیامبران با معنی همراه نیست و صورت رمزی دارد و جز با تأویل آنها، بر اساس مراجعه به آثار دیگر مولوی و آثار دیگر شاعران و عارفان و به اقتضای زمینهٔ عمومی و معنایی غزل، دست‌یابی به معنای آنها ممکن نیست. مولوی، در مثنوی، موسی و فرعون را به منزلهٔ دو بُعد روحانی و جسمانی، یا فرشتگی و حیوانیِ انسان و هستی انسان توصیف می‌کند:

ذکر موسی بند خاطرها شدست کاین حکایت‌هاست که پیشین بُدست
ذکر موسی بهر روپوش است لیک نور موسی نقدِ تست ای مرد نیک
موسی و فرعون در هستیِ تست باید این دو خصم را در خویش جست
(دفتر سوم، ابیات ۱۲۵۶-۱۲۵۸)

در غزلی می‌گوید که موسی مظهر پاکی و فرعون مظهر خودخواهی و تکبّر است:

جنس فرعون هرکه در منی است جنس موسی هر آنکه در پاکیست
(کلیات شمس، جزو اول، ص۲۹۸)

و از این چشم‌انداز، موسی می‌تواند رمز همهٔ امور و اشیای خیر نمون و فرعون رمز همهٔ اشیا و امور شر نمون شود؛ و در غزل‌هایی که حاصل لحظات عاطفی است، به اقتضای عاطفه، جانشین مفاهیم و معانی مختلف گردد بی‌آن‌که به اصل معنی اشاره‌ای شود:

فرعون بدان سختی با آن همه بدبختی نک موسیِ عمران شد تا باد چنین بادا

(همان، ص۵۵)

در اینجا شیوهٔ بیان به گونه‌ای است که، علاوه بر آن‌که بیتْ تصویری از حالتِ بسط را به دنبال حالت قبض نشان می‌دهد، حوزهٔ معنی پذیریِ «موسی» و «فرعون» ــ که از معنیِ اصلیِ خود در زبان تهی شده‌اند ــ بسیار گسترش پذیر شده است[۳۲].

چنان‌که پیش از این اشاره کردیم و از طریق نمونه‌هایی معدود نشان دادیم، بی‌تردید یکی از اسبابِ اصلیِ ابهام در غزل‌های مولوی، که اسباب دیگر نیز کم و بیش به آن وابسته‌اند، غلبهٔ هیجاناتِ عاطفیِ ناشی از عشقی عظیم بر ذهنی سرشار از معارف و تجربه‌های عرفانی و میراث وسیعِ فرهنگی است. سکر و مستیِ حاصل از این عشق سبب می‌شود که مولوی، در ضمن تجربه‌های روحی و عارفانه، آن «منِ» بی‌کرانه‌ای را، که در مثنوی «توِ زفتِ نهصد تو» می‌خواند، در اعماق وجود خویش کشف کند و، در پرتو این کشف، به راز وحدت میان «من» و حق و شمس و عاشق و معشوق و عشق عارف شود. وصول به این تجربه‌های روحی مستلزم تعطیل حواس و خروجِ موقت از عقل و هوشیاری و نیل به تجربهٔ فنای عارفانه است. حضور تجربه‌هایی از این دست در زبان، به قول روزبهان، زبان را بی‌زبان می‌کند[۳۳] و بسیاری از غزل‌های مولوی را به صورت شطح منظوم درمی‌آورد، که گفته‌اند: در نتیجهٔ تلهب احوال و ارتفاع روح در علوم مقامات، بی‌اختیار از زبان عارف صادر می‌شود و ظاهر آن متشابه است[۳۴]. این تلهبِ احوال، که غلبهٔ همان هیجانات عاطفی است، منجر به فنای «منِ» آگاه و تجربی، یعنی فنای گوینده از هوشیاری، و تولد منِ برتر و فنای زبان از زبان بیداری و آگاهی می‌گردد.

---

۳۲) برای دیدن این معنی و نمونه‌هایی از کاربرد داستان پیامبران و تفسیر آنها ← همان کتاب، مقدمه و متن.

۳۳) شیخ روزبهان بقلی شیرازی، شرح شطحیات، تصحیح هنری کربین، انجمن ایران‌شناسی فرانسه، ۱۳۶۰، ص۸۱.

۳۴) همان کتاب، ص۵۷.

آویختم اندیشه را کاندیشه هشیاری دهد ز اندیشه بیزاری کنم ز اندیشه‌ها افسرده‌ام
در جام می‌آویختم اندیشه را خون ریختم با یار خود آمیختم با او درونِ پرده‌ام...
در جسم من جانی دگر در جان من جانی دگر با آنِ من آنی دگر زیرا به آن پی برده‌ام
(کلیات شمس، جزو سوم، ص۱۶۶)

مولوی، در مستی و فنای حاصل از هیجانات عشق، از «منِ» محدود و تجربی خویش تهی می‌شود تا به «منِ» برتر و بی‌کرانهٔ خویش متصل گردد و، در این‌حال، زبان نیز از معنیِ محدود و تجربی و معتادِ خود تهی می‌شود تا از معانیِ پایان‌ناپذیر سرشار گردد.

افلاکی نقل می‌کند:

روزی در بندگیِ حضرت چلبی، رضی‌الله عنه، کرامِ اصحاب شرح می‌کردند که فلانی سخنانِ خداوندگار را نیکو تقریر می‌کند و تفسیرِ این را به مردم می‌خوراند و در آن فن مهارت عظیم دارد. حضرت چلبی فرمود که کلامِ خداوندگارِ ما به‌مثابتِ آیینه‌ای است؛ چه هرکه معنیی می‌گوید و صورتی می‌بندد، صورتِ معنیِ خود را می‌گوید: آن معنی کلام مولانا نیست. و باز فرمود که دریا هزار جو شود اما هزار جو دریا نشود و این بیت را گفت:

به گوش‌ها برسد حرف‌های ظاهر من به هیچ کس نرسد نعره‌های جانی من[۳۵]

□

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۳۵) مناقب العارفین، ج۲، ص۷۵۹.