

قلب و قالب (بررسی معناپردازی در غزلیات شمس)

محمد شفیع صفّاری^۱، محمد باقر شهرامی^۲

^۱ استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بین المللی امام(ره)، قزوین، ایران

^۲ استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بین المللی امام(ره)، قزوین، ایران

چکیده

غزلیات شمس همواره به عنوان یکی از مهمترین متون کهن ادب فارسی که دارای ابداعات زبانی و تصویری فراوان می‌باشد، مورد توجه و بررسی پژوهشگران مختلف بوده است. در میان این ابداعات و برجسته‌سازیهای زبانی، غزلیاتی که در آنها کلمات و اصطلاحات مبهم و بی‌معنا به کار رفته‌اند دارای بسامد قابل ملاحظه‌ای هستند به طوری که از مختصات سبک شخصی مولوی در این اثر محسوب می‌شوند. به طور کلی می‌توان غزلیات شمس را به دو نوع تجربه‌محور و تأمل بنیان تقسیم کرد که هر کدام دارای مختصات خود هستند. با این تقسیم‌بندی و شناسائی مختصات این دو گونه غزل، می‌توان به درک بهتری از معناپردازی مولوی در غزلیات شمس و نیز نحوه انتخاب ساختار و شکل غزلیات او رسید. این مقاله با بررسی رابطه قالب و معنای غزلیات شمس، به تبیین دو نوع کلی غزلیات شمس یعنی اشعار تجربه‌محور و اشعار تأمل بنیان می‌پردازد و مختصات سبکی هر دو را نشان می‌دهد. از نتایج این پژوهش برمی‌آید که ابداعات پرسامد زبانی، عدم تقيید به رعایت فصاحت و اصل قافیه‌سازی، وجود پرسامد کلمات و جملات مبهم و عدم انسجام محور افقی و عمودی از مهمترین مختصات غزلهای تجربه‌محور هستند که ما را در بررسی ساختاری این نوع غزلیات و نحوه تفسیرمان از غزلیات دیوان شمس راهنمایی می‌کنند.

واژه‌های کلیدی: غزلیات شمس، معنادایی، قالب، غزلیات تجربه‌محور.

۱- مقدمه

۱-۱: بیان موضوع:

غزلیات شمس به عنوان تنها اثر صرفاً غنایی مولوی جایگاه خاصی در میان متون ادبی ادبیات کلاسیک فارسی دارد. مولوی در غزلیات شمس دست به برجسته‌سازی و آشنایی زدایی خاصی زده که در ادبیات کلاسیک فارسی نمونه مشابهی برای آن، نمی‌توان یافت. در برخی غزلیات این مجموعه که بسامدشان هم بالاست، کلمات و جملاتی استفاده شده که معنای خاص و روشنی ندارند. کلماتی که غالباً ابداع خود شاعر و بیانگر حالات عمیق عرفانی او هستند، این گونه غزلیات مورد توجه و بررسی برخی محققان مانند شفیعی کدکنی و پورنامداریان هم قرار گرفته است که غالباً این محققان، علت اصلی تمایل مولوی به استفاده از این نوع غزلها را ایجاد موسیقی در شعر دانسته‌اند. اگرچه این مدعا، صحیح است اما تمام ماجرا نیست. غزلیات شمس تنها شعر عرفان عملی ماست که سراینده آن، در زمان سرودن بیشتر اشعار، دچار قبض و بسطهای عمیق عرفانی می‌شده و براساس کارکرد مغزش در هنگام تجربه مذهبی و عرفانی عمیقش، از کلمات و اصطلاحاتی استفاده می‌کرده که برای بسیاری از ما بی‌معنا و مبهم و حتی نازیبا است. «شاید یکی از علل غفلت ما از دیوان شمس تبریزی این باشد زیرا باید انصاف داد که آن تعادل میان لفظ و معنی، تناسب میان قالب و روح که کمابیش در حافظ، خیام، فردوسی و نظامی وجود دارد در دیوان شمس نیست» (دشتی، ۱۳۸۰: ۴۷). به طور کلی غزلیات شمس به دو نوع تجربه‌محور و تأمل بنیان تقسیم می‌گردند.

در غزلیات تأمل بنیان، مولوی ضمن توصیف احوال و افعال معشوق، اندیشه‌ای عرفانی را در قالب کلام مطرح می‌کند. در این نوع غزل، ساختاری منسجم و شاعرانه دیده می‌شود و انسجام و تناسب قالب و معنا مراعات شده است. شاعر از شگردهای ادبی برای زیبا و مؤثرساختن بیانش استفاده می‌کند و به زیبایی، مطلبی مهم را به مخاطب منتقل می‌نماید. در غزلهای تجربه‌محور که بیش از نیمی از دیوان کبیر را در بر گرفته‌اند، روح مولوی تحت تصرف تجربه‌ای معنوی در لحظه‌ای خاص واقع شده و اینجاست که زبان شعر او ساده، بی‌تکلف، صمیمی و پر از ابداع در ترکیبات و تعبیرات می‌گردد و در عین حال در بسیاری از مواقع دچار عدم فصاحت و ابهام نیز شده است. هریک از این دو نوع غزل، مختصات سبکی ویژه‌ای دارند که در ادامه در این مورد بحث خواهد شد. هدف از این پژوهش به دست دادن معیاری برای شناسائی غزلیات مولوی از منظر ساختارگرایی و رابطه فرم و محتوا است. در واقع با تقسیم‌بندی غزلیات مولانا به دو نوع تجربه‌محور و تأمل بنیاد و شناسائی مختصات هریک، می‌توان به فلسفه وجودی این دو گونه غزل و ارتباط شکل و محتوای غزلیات و تفاوت‌های ساختاریشان پی برد و طبق خصائص هر کدام، به تفسیرشان پرداخت.

۲-۱: پیشینه پژوهش:

غزلیات شمس به علت دارا بودن تصاویر بدیع به‌ویژه با مایه‌های سوررئالیستی و نیز به کارگیری زبان هنجارگریز و انواع آشنایی‌زدایی‌های موجود در آن، همواره مورد بررسی و توجه محققان بوده است و آثار مختلفی در باب تصاویر و زبان غزلیات شمس نوشته شده است. همچنین استفاده هنرمندانه مولوی از انواع رویکردهایی که باعث ایجاد و افزایش موسیقی در غزلیات شده، موضوع دیگری است که مورد علاقه و بررسی پژوهشگران قرار گرفته است.

اما در مورد غزلهای معنادار یا همان غزلهای تجربه‌محور که موضوع مورد بحث این مقاله است، تنها اثر مستقل و مفصل، مقاله «زائوم در غزلیات شمس» می‌باشد که مؤلف با استفاده از مفهوم زائوم که از مصطلحات فرمالیستهای روس است به علت و انواع بی‌معناییهای برخی غزلیات شمس پرداخته است (حیدری و رحیمی، ۱۳۹۳). همچنین دکتر شفیعی کدکنی در قسمتی از کتاب رستاخیز کلمات به توضیح جادوی مجاورت کلمات در ایجاد موسیقی در این گونه غزلیات پرداخته است (شفیعی، ۱۳۹۱: ۱۴۰). دکتر پورنامداریان در کتاب «در سایه آفتاب» ایجاد این نوع غزلها را تمایل مولوی به ایجاد موسیقی در شعرش، و در

معرض احوالات عرفانی قرار گرفتن مولوی را دلیل دیگر ایجاد آنها می‌شمارد (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۹۶). همچنین اثری که این دو نوع غزل را همراه با مختصه‌هایشان مورد بررسی قرار داده باشد، نگارش نشده است.

۲- تبیین معناپردازی در غزلیات شمس:

چنانکه بیان شد، می‌توان غزلیات شمس را به دو نوع کلی تجربه‌محور و تأمل بنیاد تقسیم کرد. مرحوم دشتی اولین کسی است که به این تقسیم‌بندی اما بدون ایراد اصطلاح خاصی اشاره کرده است. به زعم او «به طور کل غزلیات جلال‌الدین به دو دسته تقسیم می‌شود. یکی غزلهایی که در حال تفکر سروده و دیگر غزلهایی که در حال جذب از وی سر زده» (دشتی، ۱۳۸۰: ۵۳). لکن علی دشتی برای این دو دسته شواهد چندانی ذکر نمی‌کند و مختصات هر نوع را نیز بیان نمی‌نماید.

در **غزلیات تأمل بنیاد**، در خلال توصیفات معشوق، مطلبی عرفانی با رعایت فصاحت و بلاغت بیان شده است. در این نوع غزلیات کمتر از ابداعات زبانی مولانا و بی‌پرواییهای او در عدم رعایت فصاحت و عدم توجه به صور خیال خبری هست. در واقع این نوع غزلیات در غالب موارد از هنری عمیق برخوردارند و قابل مقایسه با غزلیات برجسته شعر فارسی هستند. به عنوان مثال در غزل زیر، انسجام محور افقی و عمودی ابیات، صورخیال متناسب با معنای موجود در ابیات و اندیشه ملامتیه، غزل مذکور را در زمره غزلیات تأمل بنیاد گنجانده است:

آتشی از رخ خود در بت و بتخانه زدی و ندر آتش بنشستی و چو زر می‌خندی
مست و خندان ز خرابات خدا می‌آئی به شر و خیر جهان همچو شرر می‌خندی
بوی مشکمی تو که بر خنگ هوا می‌تازی آفتابی تو که بر قرص قمر می‌خندی

باغ با جمله درختان ز خزان خشک شدند ز چه باغی تو که همچون گل تر می‌خندی... (غ ۲۵۵۴)

یا به غزل زیبای زیر بنگرید که مولانا دچار تجربه عام است و در شرایطی که دچار جذب و حال روحی خاصی نیست چگونه اندیشه وحدت وجود و فنا را در قالب دیالوگی با یک گل به زیبایی هرچه تمامتر و با رعایت محور همنشینی و انسجام ساختاری بیان می‌کند:

ای باد بی‌آرام ما با گل بگو پیغام ما کای گل گریز اندر شکر چون گشتی از گلشن جدا
ای گل ز اصل شکری تو با شکر لایقتری شکر خوش و گل هم خوش و از هردو شیرینتر وفا
رخ بر رخ شکر بنه لذت بگیر و بو بده در دولت شکر بجه از تلخی جور فنا
اکنون که گشتی گلشکر قوت دلی نور نظر از گل بر آ بر دل گذر آن از کجا این از کجا
با خار بودی همنشین چون عقل با جانی قرین بر آسمان رو از زمین منزل به منزل تا لقا و... (غ ۱۳)

اما تمام غزلهای تأمل بنیاد از بلاغت و صورخیال عالی برخوردار نیستند، بلکه پاره‌ای از این نوع غزلیات با زبانی بسیار ساده و به دور از صنعت پردازیهای شاعرانه لکن عاری از عیوب فصاحت و معنزدائی پرداخته شده‌اند و از آنجا که با سبک غزلیات تجربه-محور نمی‌خوانند یعنی **دچار غلیان احساسات، توحش ریتم، معنزدائی، عیب فصاحت و ابداعات زبانی پربسامد** نیستند، در زمره غزلیات تأمل محور قرار می‌گیرند. از جمله پربسامدترین انواع این نوع غزلیات، غزلیاتی است که اندیشه وحدت وجود و جمع اضداد را مطرح می‌کنند. از آنجا که این غزلیات، منعکس‌کننده وحدت مطلق میان تابانات و تناقضات

هستند، و «اندیشه وحدت و اتحاد - چه میان انسانها و چه میان انسان و خالق - از اصیلترین آمالهای نوع بشر در تمامی عرصه- های زندگی است» (اندروز، ۲۰۰۹: ۱۱۸)، بر مخاطب تأثیر خوبی می‌گذارند. به زعم آندره برتون «اگر کسی دو اصطلاح مطلقاً متضاد را با هم آشتی دهد، موفقیت بزرگی کسب کرده است و در واقع این همان نقطه متعالی است... که همه چیز به حدی می‌رسد که زندگی و مرگ، واقعی و خیالی، گذشته و آینده، عالی و دانی و ارتباط پذیر و ناپذیر دیگر مخالف هم نیستند» (سیدحسینی، ۱۳۸۱: ۸۵۳). در برخی غزلیات مولانا، عناصر صورخیال کلیشه‌ای و دارای نمونه‌های بسیار در شعر فارسی هستند، اما تجربه روحی مولانا و اندیشه محوری و اعتقاد او درباره وحدت وجود و جمع اضداد مفاهیم متضاد و متناقض را چنان باهم پیوند داده که زیبایی معنوی شعر مخاطب را تحت تأثیر قرار می‌دهد:

دل آراما چنین زیبا چرائی	چنین چست و چنین رعنا چرائی
گرفتم من که الیاسی و خضری	چو آب خضر جان افزا چرائی
گرفتم گنج قارونی به خوبی	چو موسی با ید بیضا چرائی
گرفتم من که دنیائی و دینی	چو دنیا مایه سودا چرائی
ز رشک از دوست خون دوست ریزد	بدین حد شنگ و پرغوغا چرائی
چو نور تو گرفت از قاف تا قاف	نهان از دیده چون عنقا چرائی

و یا در ابیات زیر:

سایه نوری تو و ما جمله جهان سایه تو	نور که دیدست که او باشد از سایه جدا (غ ۴۱)
غریو و ناله جانها ز سوی بی سوئی	مرا ز خواب جهانید دوش وقت دعا (غ ۲۲۴)

البته باید اشاره کرد که اندیشه وحدت وجود و جمع اضداد از اندیشه‌های محوری و موتیفی شعر مولوی است و مختص به غزلیات تأمل بنیاد نیست و در غزلیات تجربه محور هم وجود دارد. در واقع این تفکر و دیدگاه در ذهن مولانا تثبیت شده و حتی در لحظات جذب و حلول یک حال عرفانی خاص نیز مورد استفاده قرار می‌گیرد مانند این بیت در غزل معروف تجربه محور «عشق جگرخوار»:

یار مرا غار مرا عشق جگرخوار مرا	یار توئی غار توئی خواجه نگهدار مرا...
دانه توئی دام توئی باده توئی جام توئی	پخته توئی خام توئی خام بنگذار مرا (غ ۳۷)

لکن تفاوت در اینجاست که در غزلیات تأمل بنیاد، دامنه ابیاتی که دارای این اندیشه است به چند بیت متداوم یا حتی یک غزل کامل کشیده می‌شود.

نوع دیگری از غزلیات تأمل بنیان، غزلیات روائی هستند که بیانگر مکالمه‌ای میان معشوق و عاشق به زبانی بسیار ساده و گفتاری و دور از صنعت‌پردازی می‌باشند:

عاشقی بر من تو را رسوا کنم	خانمان تو همه یغما کنم
صدهزاران خانه سازی در جهان	من تو را بی منزل و مأوا کنم
تا نگردد کار تو زیر و زبر	من کجا کار تو را زیبا کنم
زهر دادم نوش کردی غم مخور	من دهان تو پر از حلوا کنم
در طبیعت بند کردم جان تو	بند چون من کرده ام من وا کنم
عیسیم این جان خاموش تورا	وقت شد تا بلبل گویا کنم
شمس تبریزی درآمد در دلم	من دو عالم را پر از غوغا کنم (غ ۱۴۴۷)

و سرانجام برخی غزلیات تأمل بنیان نیز وجود دارند، که صرفاً به بیان نقل قولهایی از معشوق یا نقل اخباری از احوال معشوق با زبانی بسیار ساده و بدون صنعت پردازی چشمگیری می پردازند:

من عاشق جانبازم از عشق نپرهیزم	من مست سراندام از عربده نگریم
گویند رفیقانم کز عشق نپرهیزی	از عشق بپرهیزم پس با چه درآوریم
گر سر طلبی من سر در پای تو اندازم	ور زر طلبی من زر اندر قدمت ریزم
فردا که خلاق را در حشر برانگیزند	بیچاره من مسکین از خاک تو برخیزم
گر در عرصات آید شمس الحق تبریزی	من خاک سر کویت با مشک بیامیزم (غ ۱۸۴۷)

سعدی نیز غزلی با این وزن و قافیه دارد که ذکر آن در این قسمت برای مقایسه ای بین ساختار دو غزل خالی از لطف نیست:

یک روز به شیدائی در زلف تو آویزم	وز دو لب شیرینت صدشور برانگیزم
گر قصد جفا داری اینک من و اینک سر	ور راه وفا پوئی جان در قدمت ریزم
گفتی به غمم بنشین یا از سر جان برخیز	فرمان برمت جانا بنشینم و برخیزم
بس توبه و پرهیزم کز عشق تو باطل شد	من نیز بدان شرطم کز توبه بپرهیزم
سیم دل مسکینم در خاک درت گم شد	خاک سر هر کوئی بی فایده می بیزم

همچنین ذکر نکته ای دیگر بایسته است و آن اینکه، اگرچه چنانکه بیان شد، ابداعات زبانی از خصایص اصلی غزلیات تجربه-محور است، لکن ترکیبات و تعبیرات ابداعی در غزلیات تأمل بنیاد نیز حضور دارند لکن از نظر بسامد قابل قیاس با غزلیات تجربه محور نیستند. می توان گفت مولوی گاه برای بیان برخی اندیشه های خود احتیاج به زبانی فراتر از زبان روزمره یا معمول در شعر دارد و گاه مجبور می شود برای بیان و بیرون ریختن مافی الضمیرش ترکیبات تازه ای ایجاد کند مانند بیت زیر که ترکیب «اوباش خیالات» ترکیبی بدیع است که به علت عدم موفقیت عقل دانشمند و جستجوی عقلانی او برای شناخت خدا و نرسیدن به حقیقت، ترکیبی مناسب و دارای انسجام با محور همنشینی می باشد:

هست زاوباش خیالات تو اندر ره عشق خسته و شیفته و ره زده دانشمندی

علی دشتی وفور این گونه تعبیرات و ترکیبات بدیع را ناشی از قوه تخیل قوی مولانا می‌داند: «توسعه هر زبانی معلول تلاشی است که طبقه اندیشه‌گر و دانشمند برای بیان اندیشه خود دارند چه زبان مکالمه محدود است و به بیش از دوسه هزار کلمه و اصطلاح احتیاج ندارد. هر قدر مطالب علمی و فلسفی و فنی در جامعه‌ای فزونی گیرد، دایره لغات و اصطلاحات ناچار توسعه می‌یابد» (دشتی، ۱۳۹۳: ۵۹).

در نوع دیگر غزلیات شمس یعنی غزلیات تجربه‌محور حال و هوای دیگری وجود دارد. در این نوع غزلیات که محصول لحظات خاص تجارب روحی مولوی در عالم کشف و شهود است، کلمات مبهم، معنازدایی از ابیات، عدم انسجام محور افقی و عمودی ابیات و حتی عدم رعایت فصاحت دیده می‌شود. همچنین بسامد ترکیبات و تعبیرات ابداعی مولوی نیز در این نوع غزلیات بالاست:

بس از سر مستی همه این ناله برآرند	قو قو بققوبق بققوبق بققیقی
من بنده شمس الحق تبریز که مه کرد	شقا شققا شق شققا شق شققیقی
آن وع وع زغ زغ چه زند راه قزغ زغ	کاندر جزغ زغ به جهان احمق قیقی
بر مک مک لکلک نتواند به سمک مک	در حضرت آن شاه زدن وق وق قیقی
شمس الحق تبریز که دلها ز تو زارند	شیدایی قوقو همه در نفرق قیقی (غ ۳۱۳۲)

بسیاری از محققان وجه غالب این نوع غزلیات را، آهنگین بودن آنها و برتری موسیقایی می‌دانند. در بسیاری از غزلیات مولوی جانب موسیقایی متن بر معنی و مفهوم برتری دارد طوری که زبان در اینگونه غزلها وظیفه اصلی خود را که رسانگی معنی است از دست می‌دهد. دکتر پورنامداریان معتقد است: در بسیاری از غزلهای مولوی کنارهم نشستن کلمات بر محور ترکیبی زبان برای آن نیست که قضایای معنی داری بسازد بلکه برای آن است که ریتم و مایه موسیقایی غزل حفظ گردد (۱۳۸۰: ۱۸۶). شفیعی کدکنی هم معتقد است بسیاری از کلمات شعر او را دقیقاً نمی‌توان معنای منطقی کرد. به ویژه وقتی سیلاب موسیقی کلمات را به حرکت در می‌آورد (۱۳۹۱: ۱۱۸).

در مقاله‌ای به نام «زائوم در غزلیات شمس» این نوع معنازدایی مولانا از برخی غزلیات بر مبنای نظریه صورت‌نگرایان روس یعنی زائوم تفسیر شده و مؤلفان کار مولانا را در این مورد عمدی دانسته‌اند و نمونه‌ای از زائوم فرض کرده‌اند. براساس نظریه صورت‌نگرایان هر نوع شعری که در آن موسیقی بر معنی تقدم داشته باشد تا جایی که موسیقی بتواند جای معنی را بگیرد از مصادیق زائوم است. از مهمترین ویژگیها و مشخصات زائوم فاقد معنی بودن کلمات و برتری موسیقی آنها بر معنی است به گونه‌ای که موسیقی بتواند جای معنی را پر کند و چیزی فراتر از عقل و خرد معمولی شود این عناصر که ظاهراً زائد و بی‌معنی هستند کاربرد هنری یافته، جنبه عاطفی و موسیقایی سخن را تقویت می‌کنند طوری که خواننده را مسحور می‌کنند (حیدری و رحیمی، ۱۳۹۳: ۲۹). اگرچه مؤلفان این مقاله به تاسی از دکتر شفیعی کدکنی، از مبحث تازه‌ای در ادبیات پرده برداشتند، لکن شاهد مدعای آنان چندان با این نظریه سازگاری ندارد. مؤلفان یک نکته مهم را در مورد زائوم فراموش کرده‌اند و آن این است که نمی‌توان هر نوع بی‌معنایی در شعر دارای وزن و ریتم را از جنس زائوم دانست. قلمرو زائوم غالباً متعلق به ادبیات شفاهی و عامیانه به ویژه ادبیات کودک است. ترانه‌های کودکان نمونه خوبی از زائوم است که از مجموع جملات و پاره‌های یک ترانه، برخی جملات دارای معنا نیستند و فقط ریتم و وزن دارند و وظیفه افزایش موسیقی و خوش‌آهنگی ترانه را دارند به عنوان مثال در ترانه اتل متل توتوله برخی از جملات و پاره‌ها بی‌معنا هستند یا اگر معنا دارند هیچ ارتباط و انسجامی با محور عمودی

ترانه ندارند. لذا در زائوم عمدی در کار است. گاهی یک شاعر، در شعری که مفاهیم عمیق دارد ممکن است چندکلمه ریتیمیک و گوش‌نواز را کنار هم بچیند بدون اینکه معنای خاصی داشته باشند تا مفهوم نشاط و هیجان یا تعجیل و اضطراب را در مخاطب خود القا کند. نمونه‌های عالی زائوم در ادبیات اروپا جان آگارد، شاعر برنده مدال شعر ملکه بریتانیا در سال ۲۰۱۳ است که در کارهایی که درباره ادبیات کودکان انجام داده، بارها از زائوم بهره برده است.

همانگونه که در شعر پیش معلوم است، پاره‌گفتارهای بی‌معنایی که در اثر کارکرد مغز مولوی در حین تجربه‌ی حالی خاص، ایجاد شده شعر را دچار ابهام و حتی نازیبائی برای مخاطب کرده است. اگرچه محققان ما معتقدند این بی‌معنایی باعث جادوی مجاورت شده و موسیقی را افزایش داده و ... اما واقعیت امر این است که این اشعار هیچ‌نوع جذابی برای مخاطبان ندارند مگر اینکه شخصی همان گونه احوال عرفانی را تجربه کند و با همذات‌پنداری این اشعار به نشاط و سماع بپردازد که آن هم امروزه نادر است. گواه حرف ما آنجاست که مردم غزلیات حافظ و سعدی را بسیار بیشتر از غزلیات مولانا می‌شناسند و دوست دارند و تنها برخی غزلیات مولانا که دارای معنا و فضای درست و واضح هستند مورد استقبال مخاطبان واقع شده است. به عنوان مثال شاید هیچکس را نتوان یافت که غزل فوق را از بر داشته باشد و بخواهد برای دیگران هم بخواند.

از آنجا که مولانا برخی غزلیات خود را در مجالس سماع فی‌البداهه می‌سروده، می‌توان گفت که این اشعار واکنش سایر همراهان و مریدان مولانا را نیز برمی‌انگیخته و آنان، در حالت سماع و نشاط در خواندن این اشعار با مولانا همراهی می‌کرده‌اند به ویژه در همخوانی پاره‌گفتارهای بی‌معنی. این مطلب مؤید بسیاری از کتب متقدم که در مورد سماع مولوی مطلب نوشته‌اند، نیز بوده از جمله مناقب العارفین افلاکی و رساله سپهسالار. در زیر نمونه‌های دیگری از این نوع غزلیات آمده:

هردم ز نم تن تن تنن یرلی یرلی یرلی یرلی یلی	باز آنکون بشنو ز من یرلی یرلی یرلی یلی
خود زنده و باقیست او یرلی یرلی یرلی یلی	من خود کیم ما کیست او یا او ز من یا من ازو
حالی بخوان و دم مزن یرلی یرلی یرلی یلی	یرلا و یرلم یرللا یرلا و ترلم ترللا
برگو تاللا تاللا یرلی یرلی یرلی یلی	ساقی بیار آن جام می مطرب بز آواز نی
یا چون اویس اندر قرن یرلی یرلی یرلی یلی (غ ۳۲۱۵)	تن تن تن تن تن تن می‌گوی چون مرغ چمن

و نیز:

خشک چه داند چه بود ترللا ترللا	مرد سخن را چه خبر از خمشی همچو شکر
دیده شود حال من ار چشم شود گوش شما (غ ۳۸)	آینه ام آینه ام مرد مقالات نه ام

یا:

وع وع وع همی‌کند حاسدم از شلقلی	عف عف همی‌زند اشتر من ز تف ثقی
قم قم قم شب غمان تا به صیوح ساقی	قو قو قوی بلبان نعره همی‌زند مرا
خم خم خم کمند او می‌کشدم که عاشقی	دم دم دم همی‌دهد چون دهلم هوای او
غم غم غم ظلام آن ره زندش که عاشقی	دل دل دل ز زلف او ره نبرد به هند و چین

هو هو هو همی رسد از سوی کبریای حق دل دل دل که دل منه جانب این مدققی

دو دو دو چو گوی شو در خم صولجان او می می می رسد ترا جم جم جم حق حقی

حق حق همی زند فایض نور شمس‌الدین دق دق دق منه به خود حرف خرد که دق دق (غ ۳۲۲۷)

واضح است برخی غزلیات مولانا که شاعر در زمان سرودن آنها تجربه نشاط و وجد یا بسط داشته از موسیقی بیشتری برخوردارند و غالباً اشعاری بی‌معنا و غیرمنسجم هستند. به عنوان مثال در غزل معروف زیر که برخی افراد سعی کرده‌اند برای تمام جملاتش معنایی بتراشند، کاملاً واضح است که مولوی بر اثر سیطره تجربه و حال معنوی که به او دست داده صرفاً به فکر موسیقیایی کردن شعرش برای خالی کردن احساسات درونی خود است و نمی‌توان فی‌المثل: «یار مرا غار مرا»، را بدون وجود قرینه، به جریان غار رسول(ص) و ابوبکر وصل کرد. یا در بیت آخر ارتباط میان روز و روزه و حاصل در یوزه چندان واضح نیست و هیچ انسجامی بینشان نیست. یا میان «سینه مشروح» و کلمات قبل هم انسجامی وجود ندارد. قطعاً ادیب و دانشمند بزرگی چون مولوی از انسجام و همنشینی کلمات سر در می‌آورده پس مشخص است که نوعی بی‌اختیاری در این اشعار وجود دارد. ضمناً بنابر قول لئونارد بلوم‌فیلد، زبان‌شناس رفتارگرایی امریکا «در مواقع غلیان عواطف و احساسات مانند ترس یا شادی بسیار، قبل از اینکه شخص، سخنی بگوید، ذهنش طبق اصل رفتارگرایی دچار تقلید می‌شود. یعنی نوع عملکرد آنها شبیه به عملکرد سایر انسانها در این موقعیتها است» (ریچاردز، ۲۰۰۲: ۲۹۱). پس در جواب کسی که می‌گوید در این شعر چرا بیت چهارم انسجام بالائی دارد، باید گفت که دستگاه فکری مولانا برخی مفاهیم عرفانی به ویژه مفاهیم دارای درونمایه وحدت وجود را در خود ثبت کرده و در هر حالی می‌تواند ظاهر کند.

یار مرا غار مرا عشق جگر خوار مرا یارتوئی غارتوئی خواجه نگه دار مرا

نوح توئی روح توئی فاتح و مفتوح توئی سینه مشروح توئی بردر اسرار مرا

نور توئی سور توئی دولت منصور توئی مرغ که تور توئی خسته به منقار مرا

قطره توئی بحر توئی لطف توئی قهر توئی قندتوئی زهر توئی بیش میازار مرا

روز توئی روزه توئی حاصل در یوزه توئی آب توئی کوزه توئی آب ده این بار مرا (غ ۳۷)

تکرار مفرط کلمات نیز که در برخی غزلیات مولانا حضور چشمگیر دارند، داستانی از این قرار دارند:

ای نوش کرده نیش را بی‌خویش کن با خویش را باخویش کن بی‌خویش را چیزی بده درویش را

امروز ای شمع آن کنم بر نور تو جولان کنم بر عشق جان‌افشان کنم چیزی بده درویش را (غ ۱۵)

ای هوسهای دلم بیا بیا بیا بیا ای مراد و حاصلم بیا بیا بیا بیا

مشکل و شوریده‌ام چون زلف تو چون زلف تو ای گشاد مشکلم بیا بیا بیا بیا

از ره و منزل مگو دیگر مگو دیگر مگو ای تو راه و منزلم بیا بیا بیا بیا (۱۵۶)

غم چیغ چیغ کرد چو در چنگ گربه موش گو چیغ چیغ می‌کن و گو چاغ چاغ چاغ (۱۲۹۸)

کاربرد ردیفهای طولانی در بخش قابل ملاحظه‌ای از غزلیات او که غالباً با تکرار کلمات هم همراه است، نشان‌دهنده این امر است:

گرم در گفتار آمد آن صنم این الفرار بانگ خیزاخیز آمد در عدم این الفرار

صد هزاران شعله بر در صد هزاران مشعله کیست بر در کیست بر در هم منم این الفرار(۱۰۷۴)

بیراهه نیست اگر گفته شود که در برخی ابیاتی که به زعم دیگران تصاویر سوررئالیستی در آنها وجود دارد، تسلط قسمتهای عاطفی و احساساتی مغز بر قسمتهای عقلانی آن، که در تجارب شخصی روی می‌داده باعث خلق چنین تصاویری شده و گرنه در حالت عادی قطعاً کسی معتقد به بیرون آمدن حوری از یک سیب نمی‌باشد:

یک سیب بنی دیدم در باغ جمالش هر سیب که بشکافت از او حور برآمد

چون حور برآمد ز دل سیب بخندید از خنده او حاجت رنجور برآمد(۶۵۱)

خود واژه «دیدن» قرینه خوبی برای تجربه‌محوری این شعر است. همچنین ابیات زیر از این زمهره‌اند:

هر خون که ز من روید با خاک تو می‌گوید با مهر تو هم‌رنگم با عشق تو هم‌بازم(۱۴۶۲)

آب حیات عشق را در رگ ما روانه کن آینه صبح را ترجمه شبانه کن(۱۸۲۱)

لازم به ذکر است که در زمینه استفاده مولوی از تمثیل، بین غزلهای تامل بنیاد و تجربه محور تفاوتی نیست و کارکرد تمثیل در این دو نوع غزل یکسان است. تمثیلات مولوی، تماماً ملموس و عینی، دارای زبان ساده و بدون صنعت‌پردازی و برجستگیهای صورخیال و برگرفته از تجارب عینی زندگی روزمره هستند. تمثیلاتی که مولوی برمی‌گزیند، نه مانند تمثیلات سبک هندی ارتباط ظریف و شاعرانه با مدعای خود دارند و نه مانند تمثیلات سبک عراقی همراه با صنعت‌پردازیهای مختلف ادبی است. پس به طورکل تمثیلات مولانا دو مختصه دارند: اول اینکه تماماً محسوس و زنده و برگرفته از عینی‌ترین امور زندگی روزمره هستند و دوم اینکه بسیار ساده و دور از صنعت‌سازیهای فخیم می‌باشند:

آب میان جو روان، آب لب جو بسته یخ این سست رو آن تیزرو، هان تیز رو تا نفسری(غ ۲۴۸۶)

آن خری لرزان شده بر روی یخ در زیر بار پوزه بردارد سوی بالا که یارب آخری(غ ۲۴۸۹)

۳- نتیجه:

در این مقاله به رابطه شکل و محتوا براساس تقسیم‌بندی غزلیات شمس به دو نوع تامل بنیاد و تجربه محور پرداخته شد. غزلیات تامل بنیاد که دارای خصایصی چون: انسجام محور همنشینی و محور عمودی ابیات، صنعت‌پردازیهای متناسب با مضمون و موضوع غزلیات، طرح یک یا چند اندیشه عرفانی در لابه‌لای توصیف اخلاق و احوال معشوق و رعایت فصاحت هستند در مقام قیاس با غزلیات تجربه‌محور که در لحظات خاص تجارب روحی و عرفانی به ویژه در مجالس سماع سروده شده‌اند، بسامد کمتری دارند.

ابداعات پرسامد زبانی، عدم تقیید به رعایت فصاحت و اصل قافیه سازی، اغراق و جاننداری موسیقی، وجود پرسامد کلمات و جملات مبهم و معنازدایی و عدم انسجام محور افقی و عمودی از مهمترین مختصات غزلهای تجربه‌محور هستند که ما را در

بررسی ساختاری این نوع غزلیات و نحوه تفسیرمان از غزلیات دیوان شمس راهنمائی می‌کنند. در واقع باید هر نوع غزل را با توجه به گونه آن تفسیر و تحلیل کرد تا ناچار به معناتریشیهای دور و دراز نباشیم.

منابع

۱. براهنی، رضا. (۱۳۸۰). طلا در مس، تهران: زریاب.
۲. پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۰). در سایه آفتاب، تهران: سخن.
۳. حیدری، حسن و رحیمی، یدالله. (۱۳۹۳). زائوم در غزلیات شمس، فصلنامه عرفانیات در ادب فارسی، صص ۴۶-۲۷.
۴. دشتی، علی. (۱۳۹۳). سیری در دیوان شمس، تهران: زوار، چاپ ششم.
۵. سیدحسینی، رضا. (۱۳۸۱). مکتبهای ادبی، تهران: نگاه، چاپ یازدهم.
۶. شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۱). رستاخیز کلمات، تهران: سخن.
۷. مولوی، جلال الدین محمد. (۱۳۸۷). دیوان غزلیات شمس، مقدمه و تفسیر محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن.
۸. واردی، زرین. (۱۳۸۹). «بررسی وجوه زیباشناسی غزلیات شمس»، نشریه ادب و زبان دانشگاه شهیدباهنر کرمان، شماره ۲۸، صص ۳۶۱-۳۸۲.

9. Andrews, dane.(2009). Neuropsychology, from theory to practice, new York: psychology press ltd.
10. Matthews, P.H.(1996). Grammatical theory in the united states from Bloomfield to Chomsky, Cambridge university press.
11. Richards, jack c.(2002).dictionary of language teaching and applied linguistics, London: Longman, Third edition.