Research of Literary Texts in Iraqi Career
journal homepage: https://motounadabi.razi.ac.ir/

Research article

Research of Literary Texts in Iraqi Career
Vol. 3, Issue 3, Autumn 2022, pp. 23-38

Analysis Musical instruments and Perdition in the Way of God in The Divan-e Kabir-e Shams

Seyed Mohammad Reza Hoseini*
Ph.D. Graduated in Persian Language and Literatur, University of Tehran, Tehran, Iran
Ebrahim Rahimi Zanganeh
Associate Professor of Language and Literature Razi University, Kermanshsh, Iran

Received: 07/25/2022 **Accepted:** 12/03/2022

Abstract

Perdition as the ultimate step into God and the highest efforts of the mystics in the Divan of Shams is an excellent manifestation. In this concept, dance has a significant role and the music has a great importance. Hence, in Sufism, music and its instruments are respected and desirable, and have impressive effects in the ascension of the peripatetic to the highest level of mysticism.What is happening to a peripatetic is unutterable, the tongue is unable to interpret it, and somewhat can be comprehended by the excitement of the peripatetic, which is accompanied by sounds of music instruments. Mawlawi has benefited greatly from the influence of music on the way to the God, and he repeatedly used the musical instruments in describing the area of perdition and saw himself as many of those instruments as the beloved in those levels. This research has been implemented on evaluating the extent of perdition and its relationship with music and dance and its effect on the nature of the peripatetic.

Keywords: Divan-e Shams, Mawlawi, Perdition, Dance and Musical instruments.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

*. Corresponding author E-mail address: smr.hoseini@ut.ac.ir

پژوهشنامهٔ متون ادبی دورهٔ عراقی
وبگاه نشریه: https://motounadabi.razi.ac.ir/

مقالهٔ علمی

پژوهشنامهٔ متون ادبی دورهٔ عراقی
سال سوم، شمارهٔ ۳، پاییز ۱٤۰۱ هـ ش، صص. ۲۳-۳۸

تأثیر موسیقی و پیوند و ارتباط آلات آن برای رسیدن به فنا فی‌اللّه در دیوان شمس

سید محمدرضا حسینی*
دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تهران، تهران، ایران
ابراهیم رحیمی زنگنه
دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۵/۳ **تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۱/۹/۱۲

چکیده

مولانا از تأثیر موسیقی در وصول به حق، بسیار بهره برده و بارها از آلات موسیقی در تشریح وادی فنا سود جسته و خود را بسانِ بسیاری از آن آلات به همراه معشوق در آن مقامات دیده است. در این جستار سعی بر آن است، با روشی توصیفی-تحلیلی، گسترهٔ فنا و پیوند و رابطهٔ آن با سماع و آلات موسیقی و تأثیر آن در احوال سالک، مورد بررسی و پژوهش قرار گیرد؛ بنابراین تحقیق حاضر به بیان تأثیر موسیقی و ارتباط آلات آن در وصول به حق و فنا فی اللّه در دیوان شمس می‌پردازد، مولوی تقریرات متنوعی از آلات موسیقی را در این عوالم، به ظهور آورده است. فنا به‌عنوان نهایت سیر الی اللّه و غایت همت عارفان در دیوان شمس، تجلّی شگرف و شگفتی یافته است. در این سیر و سلوک، سماع نقشی اساسی داشته و موسیقی مناسب با آن از اهمیت بالایی برخوردار است؛ ازاین‌رو در تصوف، موسیقی و آلات آن کارکردی شایسته و بایسته دارند و در عروج سالک به بلندای عرفان، مؤثرند. آن‌چه در فنا برای سالک رخ می‌دهد معمولاً غیرقابل توصیف است و زبان، توان بیان و پرداختن کامل بدان را ندارد. ناگزیر می‌توان از طریق وجد و سماع سالک که با ناله و نوای سازها همراه می‌شود، شمه‌ای از آن‌ها را درک و به نوشتار آورد.

واژه‌های کلیدی: دیوان شمس، مولانا، فنا، سماع و آلات موسیقی.

*. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: smr.hoseini@ut.ac.ir

۱. مقدّمه

موسیقی از گذشته‌های خیلی دور در زندگی انسان وجود داشته و در بسیاری اوقات دستاویزی برای رسیدن به آرامش انسان بوده است: «موسیقی واژه‌ای یونانی بوده و مشتق از کلمهٔ (muse) نام یکی از نه الههٔ حافظ شعر و هنرهای یونان باستان است. برخی نیز آن را سریانی ثبت نموده‌اند. قدیمی ترین انواع موسیقی، همان آوازها و صداهایی است که انسان های اولیه در مناسبات معیشتی و یا بروز حوادث و ابراز احساسات به‌کار می‌بردند» (ایمرانی، ۱۳۸۷: ۱۳).

در شعر شاعرانِ پارسی‌گوی، به اقتضای وزن و ابراز احساسات، شاهد حضور و بروز موسیقی هستیم. در سایهٔ همین توانایی‌ها و سروده‌ها است که شعر جایگاه ویژه‌ای در بین نغمه‌های ایرانی دارد یا به‌عبارت دیگر، موسیقی در سایهٔ ادبیات قرار گرفته است تا جایی که اوزان شعری روی خلق مُلدی گوشه‌های ردیف نیز غلبه کرده و نقشی بنیادی پیدا می کند (آثاری، ۱۳۸۸: ۶۲۰). در دیوان شمس، مولانا بارها از آلات موسیقی، ناله و بیان سازها، نام برده و بیان‌ناپذیری عشق و ارادت بی‌حدومرز به معشوق را چونان زبان توانا و تفسیرناپذیر موسیقی دانسته و بارها سعی بر آن داشته است که با تمثیل و توسل به آن آلات، از تجربه‌های عرفانی والای خویش سخن بگوید. او پس از درآمدن به حلقهٔ عاشقان و سینه‌چاکان وادی عشق به سماع و موسیقی و وجد و پای‌کوبی دل‌بسته شد و به سلک اهل طرب درآمد و این طریق را تا به غایت آن طی نمود.

ازاین‌رو، رابطهٔ فنا و موسیقی و تأثیر آن بر پیشرفتِ سالک در دیوان شمس بسیار چشمگیر است و استفادهٔ جلال الدین محمد بلخی از آلات موسیقی در تبیین این وادی سترگ بسیار نمایان است. سرودن اغلب غزلیات مولوی در حالت سُکر و مستی بوده است و او در عوالم بیخودی سیر می کرده و معانی بلند عرفانی را در مجالس سماع در این حالت می‌سروده است، وی اغلب غزلیات خویش را زنده گفته است بدین معنی که به کنجی نرفته و ننشسته و در جدال کاغذ و قلم شعر نساخته است بلکه بر طبق مدارک بسیار بیشتر آنها را فی‌البداهه در مجالسِ رقص و سماع در حالت وجد سروده است (شمیسا، ۱۳۷۳: ۱۰۷) چنان‌که خود می گوید:

تو مپندار که من شعر بخود می‌گویم تا که بیدارم و هشیار یکی دم نزنم

(مولوی، ۱۳۹۰: ۳۵۷)

نسیم رقص و سماع و موسیقی بر تار احساس او وزیده و به گوش جان او راه یافته است: «موسیقی زبان جان‌هاست و نغمه‌ها، چون نسیم پرطراوتی که بر تار احساس، زخمه می‌زنند» (جبران خلیل، ۱۳۸۳: ۱۳) یا می توان انگاشت که چونان لرزش تاری است که به گوش جان راه می‌یابد. او مدام در این حالات به بی‌خویشی و بی‌خبری از خویشتن می‌رسد:

ترک خویش و ترک خویشان می کنم هر چه خویش ما کنون اغیار ماست

خودپرستی نامبارک حالتیست کندرو ایمان ما انکار ماست

هر غزل کان بی من آید خوش بود کین نوا بی فر ز چنگ و تار ماست

شمس تبریزی به نور ذوالجلال در دو عالم مایهٔ اقرار ماس

(مولوی، ۱۳۹۰: ۱۴۹)

مولانا هر بار به شکلی و در جلوه‌ای معشوق خود را می‌بیند که عنان وجودش را در دست گرفته و در شکل آلات مختلف، هربار در دلش پرده‌ای نو می‌زند و جان عاشقش را از آتش اشتیاق لبریز می‌سازد.

در دل من پردهٔ نو می‌زنی ای دل و ای دیده و ای روشنی
پرده تویی و ز پس پرده تویی هر نفسی شکل دگر می‌زنی
بی من تو هر دو تویی یا تو من جان منی، آن منی یا منی
نکتهٔ چون جان شنوم من ز چنگ تن تن تن تن که تو یعنی تنی

(همان: ۱۱۳۵)

مولوی در این ابیات معشوق را به مطرب و نوازندهٔ پردهٔ دل تشبیه کرده، دل و دیده و روشنی دیده نیز استعاره از معشوق است. ارتباط شعر و موسیقی به لحاظ فنی در شعر مولوی، مشهود است و به‌وجودآورندهٔ مفاهیم عالی است، شعر و موسیقی هر دو در سه عنصر تصاویر حسی، عواطف و وزن آفریده می‌شوند و ازآنجاکه دامنهٔ حوایج انسانی نامحدود است، کلمات در شعر، مانند حالت اصوات در موسیقی علاوه بر معانی حقیقی اولیه، دارای معانی متعدد مجازی نیز هستند و گاهی که این‌گونه کلمات یا اصوات با یکدیگر می‌آمیزند از ترکیب آنها مفاهیم جدیدی به‌وجود می‌آید (آثاری، ۱۳۸۸: ۶۲۷). نیز می‌توان پنداشت: معنا و مفاهیم بلند و متعالی اشعار به مدد اصوات و موسیقی، بهتر درک می‌شود و قابل‌فهم‌تر است.

گر تنم و گر دلم و گر روان شاد بدانم که تو می تنی
از تو چرا تازه نباشم؟! که تو تازگی سرو و گل و سوسنی

(مولوی، ۱۳۹۰: ۱۲۲۱)

این شور و شیدایی رازآمیز همچون راز موسیقی مستور می‌ماند مگر برای جانی آگاه و شیدا و آمادهٔ پرواز. موسیقی، هر وقت پایان می‌یابد، باز مثل آن است که مباحثی از آن باقی مانده است. موسیقی هیچ‌وقت آخرین اسرار خود را نمی‌تواند بگوید، همان‌طور که زمان و فضا لایتناهی است، اسرار موسیقی هم پایان‌ناپذیر است (میرعلی نقی، ۱۳۷۷: ۲۵۲). وزن شورانگیز دیوان شمس از هیاهو و جنب‌وجوش و حرکت خبر می‌دهد چراکه توصیفی از عشق و عوالم آن است و این نکته با موسیقی در اشتراک می‌باشد. ترکیب موسیقی به‌گونه‌ای است که باید سراپا جنب‌وجوش باشد و هریک از ذراتش در این جنب‌وجوش سهمی داشته باشد. موسیقی روحی می‌طلبد که در عین بی‌حرکت ماندن (در یک جای ثابت)، به حرکاتی دوّارانگیز بپردازد. «موسیقی دیدگان تیزبین و جان سخت‌کوش می‌خواهد موسیقی پروازی است با بال‌های گشوده بر کشتزاران رؤیاها» (رولان، ۱۳۷۵: ۳۵-۳۴).

مولانا با قدرت خلاقه و نبوغ بی‌نهایت خویش از درون آدمیان نغمهٔ آزادی و رهایی را برمی‌آورد و جهان تازه‌ای را طرح می‌ریزد و در این شور و ناله‌ها و در مجالس سماع با ملازمتِ موسیقی، خوراک جان مولانا تأمین می‌شود. قطع نظر از اهمیتی که معنای دستوری - واژگانی در نهایت پیدا می‌کند مغز بشر در وهلهٔ اول سازمان‌دهی و برنامه‌ریزی‌شده است تا به ابعاد احساسی و آهنگین صدای انسان واکنش نشان دهد (استور، ۱۳۸۳: ۲۰). از موهبت این ملازمت است که اندیشه به زیباترین حالات بیان می‌گردد و ناگفته‌ها، گفته می‌شود ناگفته‌هایی که برای تفسیر آنان، نیاز به ابزاری چون سازهای موسیقی است. موسیقی بیانگری است بس توانا تر از سخن، چنان‌که وقتی

سخن بازمی‌ماند، موسیقی آغاز می‌گردد و اندیشه و احساس را به بیانی رساتر تعبیر و تفسیر می‌کند. حافظ نیز همچون مولوی عجز و نارسایی در توصیف درون ناآرام خویش را چنین بیان می‌کند:

در اندرون من خسته‌دل ندانم کیست که من خموش و او در فغان و در غوغاست

(حافظ، ۱۳۹۲: ۲۸)

یا به‌تعبیر سلطان مُلک سخن:

نه هر سخن که برآید بگوید اهل شناخت به سرّ شاه سر خویشتن نشاید باخت

(سعدی، ۱۳۸۳: ۱۱۲)

در نزد اهالی موسیقی هم بسان شاعران چنین نگاهی مشهود است چنان‌چه واگنر آهنگساز بزرگ آلمانی می‌گوید: «موسیقی از عالی‌ترین هنرهاست که بسی مطالب نامعلوم و نفهمیدنی را برای ما توضیح و تفسیر می‌کند و ما را به عالمی که هنوز برای انسان مجهول است رهبری می‌نماید.» (آثاری، ۱۳۸۸: ۳۸).

براساس آن‌چه گفته شد، نگاه به موضوعِ موسیقی و تأثیر آلات آن از دریچه‌ای نو و تحلیل آن‌ها می‌تواند ضروری و بایسته باشد و بسیاری از رموز و دقایق دیوان شمس را در وادی فنا، تشریح نموده، در دسترس و اختیار پژوهشگر و مخاطب علاقه‌مند قرار دهد.

۱-۱. پرسش‌های پژوهش

- موسیقی در نزد عارفان و صوفیان و به‌خصوص مولوی در طی طریق سالک دارای چه اهمیت و جایگاهی است؟
- آلات موسیقی و ارتباط آن‌ها با فنای سالک، در دیوان شمس چگونه تبیین می‌شود؟
- آیا شواهدی بر کیفیت نیل به‌مراتب فنا به مدد موسیقی و سازها وجود دارد؟

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

در زمینهٔ تأثیرات موسیقی بر آدمی به‌طور کلی و بر سالکان به‌طورخاص، تحقیقات خوبی انجام گرفته، برای نمونه کتاب‌هایی همچون: زندگی بتهوون (۱۳۷۵) از رومن رولان، سرگذشت موسیقی ایران (۱۳۸۱) از روح الله خالقی. موسیقی و ذهن (۱۳۸۳) از آنتونی استور. موسیقی و عروسان دشت (۱۳۸۳) از جبران خلیل جبران. رباب رومی (۱۳۸۴) از مهدی ستایشگر. تاریخ دیرین موسیقی آذربایجان (۱۳۸۷) از رافیق ایمرانی. راز و رمزهای خواندن و نواختن موسیقی ایران (۱۳۸۸) از مهدی آثاری. از درون سخن گفتن (۱۳۸۹) از ساعد باقری و سهیل محمودی و مقالاتی همچون: مولوی و موسیقی (۱۳۴۹) از محمود خوشنام. ارتباط شعر و موسیقی (۱۳۷۷) از لیدا مهردادپی. موسیقی از دیدگاه مولانا (۱۳۹۷) از مجتبی صفر علیزاده و مریم غرائمی و امیرحسین مسعودی راد. نگاهی تطبیقی به مفهوم موسیقی در نگرش مولوی و نیچه (۱۳۹۴) از مجید هوشنگی و حسینعلی قبادی و حامد فولادوند؛ اما به‌طور مشخص، پژوهشی مبنی بر بررسی و تحلیل تأثیر موسیقی و ارتباط آلات آن در وصول به حق و فنا فی اللّه در دیوان شمس، صورت نگرفته است.

۲. موسیقی، سماع و صوفیان

چون سماع در مسلک صوفیان جایگاه ویژه‌ای داشته و دارد و با موسیقی همراه بوده؛ لذا استفاده از آلات موسیقی

و در پی آن مستی و شوریدگی و حالات عرفانی غیرقابل توصیف در مجالس سماع اجتناب‌ناپذیر بوده است. امام محمد غزالی در کتاب احیاءالعلوم در فصلی به سماع و وجد صوفیان پرداخته و با دلایل گوناگون حکم به جواز آن داده و برای گروهی تأثیر سماع را بیشتر از تأثیر قرآن دانسته است:

از حکایاتی که از ابوسعید ابوالخیر روایت کرده‌اند، یکی آن است که هم در آن وقت که شیخ، (شیخ ابوسعید) به قاین بود، امامی دیگر بود آنجا سخت بزرگوار و او را خواجه امام محمد قاینی گفتندی. چون شیخ ما آنجا رسید، او به نزدیک شیخ آمد به سلام و پس از آن بیشتر اوقات در خدمت شیخ بودی و به هر دعوتی شیخ او را بردی. روزی به موافقت شیخ ما او را نیز حالتی پدید آمده بود و جمله جمع در آن حالت بودند و وقتی خوش پدید آمد، مؤذن بانگ نماز پیشین گفت و شیخ هم‌چنان در حال بود و جمع در وجد، رقص می‌کردند و نعره می‌زدند و در میان آن حالت امام محمد قاینی گفت: نماز، نماز، شیخ ما گفت: که ما در نمازیم و هم‌چنان در رقص بودند، امام محمد ایشان را بگذاشت و به نماز شد (غنی، ۱۳۸۹: ۱۶۹).

و ازاین‌روی عارفان شعرگوی در قالب تشبیهات و استعاره‌ها و دیگر صناعات ادبی در این شرایط ارتباط فی‌مابین فنا و موسیقی را تبیین می‌نمودند و سهم مولوی بسیار بیشتر بوده است و طریقت مولانا بر عشق که رهایی از خودی است و بر سماع که نزد وی نشانهٔ شعور به عشق محسوب می‌شد، مبتنی بود (زرین‌کوب، حکایت همچنان باقی: ۱۲).

۳. تأثیر عشق بر مولانا و روی‌آوردن او به سماع و موسیقی

مولانا پس از دیدار با شمس روش خویش را بدل ساخت و پس از خلوت با شمس «به‌جای اقامهٔ نماز و مجلس وعظ به سماع نشست و چرخیدن و رقص بنیاد کرد و به‌جای قیل‌وقال مدرسه و جدال اهل بحث، گوش به نغمهٔ جان‌سوز نی و ترانهٔ دلنواز رباب نهاد» (فروزانفر، ۱۳۸۱: ۵۹- ۵۸). عاشقی او را به وادی دگر افکند:

مطرب ما را دردیست که خوش می‌نالد　　مرغ عاشق طرب‌انگیز بود آوازش

(سعدی، ۱۳۸۳: ۴۷۸)

از این‌جا بود که گرایش او به بزم و فضای پای‌کوبی و وجد آغاز گردید و این‌سان به مجالس سماع وارد شد و به موسیقی و نواهای آن که **اشتراک بزرگی** در بیان ناگفته‌ها و ناشنیده‌ها با فنا داشت (بیان‌ناپذیری موسیقی و فنا و اشتراک هر دو در این موضوع) روی آورد. به‌علاوه او موسیقی را موهبتی آسمانی و عطیه‌ای الهی و شمه‌ای از آوازهای عالم بالا می‌دانست.

نالهٔ سرنا و تهدید دهل　　چیزکی ماند بدان نا قور کل

بانگ گردش‌های چرخست این که خلق　　می‌سرایندش به تنبور و به حلق

(مولوی، ۱۳۸۷: ۵۲۰)

بخشی از دیوان شمس وصف سماع و شوریدگی مولوی است که از سر شوق به معشوق خویش با نوای موسیقی در هر لحظه از بندهای دنیا رها می‌شود و به ملکوت راه می‌یابد. بتهوون موسیقی‌دان بزرگ می‌گوید: خداوند در دنیای هنر از همه به من نزدیک‌تر است و می‌نویسد: اگر کسی موسیقی را بفهمد برای همیشه بندهای اسارت را پاره کرده و رها می‌شود (رولان، ۱۳۷۵: ۵-۶). مولوی پس از آن‌که از جستجوی شمس عاجز گشت و او

را نیافت سر به شیدایی نهاد و **سوزها** را با **سازها** همراه نمود و سر رشتهٔ اختیار و تدبیرش از دست رفت و شب و روز از غایت شور چرخ می‌زد و شعر و غزل می‌گفت، قوالان و سرودگویان و نوازندگان چنگ و رباب از کار می‌رفتند و مولانا هم‌چنان چرخ می‌زد و شورهای عجیب می‌کرد (مولوی، ۱۳۸۱: ۷۴).

تأثیر و قدرت موسیقی در سماع صوفیانه خاصه در مکتب مولانا بسیار قابل‌تأمل است. در سماع، صوفی عوالمی را تجربه می‌کند که در زبان نمی‌گنجد و به گفتار درنمی‌آید، موسیقی نیز این‌چنین است رازآلود و رمزگونه از حیات جاودان سخن می‌گوید، «موسیقی تنها زبانی است که از مشخصه‌های متناقض قابل‌درک‌بودن و ترجمه‌ناپذیری به‌طور توأمان برخوردار است، خالق آن موجودی قابل‌مقایسه با خدایان محسوب می‌شود و موسیقی خود به تنهایی بزرگ‌ترین معمای معرفت بشری است» (استور، ۱۳۸۳: ۳).

مولوی عاشق شده بود و عشق همه‌چیز را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد موسیقی نیز چنین کارکردی دارد. موسیقی می تواند ما را بگریاند یا لذتی وافر به ما ببخشد و ما را بخنداند، موسیقی مانند عاشق شدن قادر است موقتاً تمام هستی ما را تغییر شکل بدهد. گاهی عشق و موسیقی به یگانگی رسیده و یکی می‌شوند و قدرتی صدچندان می یابند و تأثیری ژرف می‌گذارند. تا جایی که ممکن است آن چنان حالت وحدتی با موسیقی تجربه شود که گویی فرد خودش را می‌نوازد. در نزد مولوی، موسیقی در اوج خود و در نهایت تأثیر خویشتن بوده و به وحدت کامل رو به سوی کمال مطلق داشته و راهی به سوی پروردگار بوده است:

«موسیقی مولویه به‌دلیل تکرار نغمه‌های آن، عامل مؤثری برای تمرکز بوده تا انسان را به اعماق روح و اندیشه و به‌سوی کمال مطلق و وجد و شور رهنمون سازد، این نوع موسیقی یا موسیقی تمرکز (music of concentration) چنان بوده است که نوا و آهنگی را پی می‌گرفتند و آن را با چاشنی اشعار مناسب، هماهنگ می‌کردند تا با توجه و تمرکز، به مراحل رفیع‌تر و مؤثرتری از تجاربِ مذهبی دست یافته و بنا به اعتقاد خود راهی به سوی پروردگار بیابد. ازاین‌رو این نوع موسیقی به نام «موسیقی خرد» (wisdom music) هم نامیده شده است» (آثاری، ۱۳۸۸: ۴۷).

پس از ذکر مطالبی به‌عنوان پیش‌درآمدی بر موسیقی و سماع و رهنمون شدن سالک به وادی فنا (که البته این مهم با طی طریق عرفانی صورت می‌پذیرد) ابیات دیوان کبیر را که به این ارتباط و تأثیر دل‌انگیز پرداخته؛ بر می‌رسیم و تعدادی از آنها را مورد تجزیه‌وتحلیل قرار می‌دهیم:

٤. مراتب فنا و آلات موسیقی

در این مجال به سه مورد از مهم‌ترین آلاتِ موسیقی در این وادی اشاره می‌شود: الف) نی. ب) چنگ. ج) رباب.

٤-١. تأثیر و ارتباط آلت موسیقی «نی» در عروج سالک به مراتب فنا

یکی از آلات موسیقی در این وادی نی است که بسیار در شعر مولوی و دیوان شمس از آن سخن رفته است، نی در شعر مولوی مهم و اصیل و منشأ وصل و وحدت است، همان نی که مطلع مثنوی معنوی است و خواننده را به مجلای ملکوتی خویش وارد می‌کند. در دیوان شمس هم بارها به این ساز توجه شده است:

نی بیچاره چه داند که ره پرده چه باشد دم نایست که بیننده و داناست خدایا

(مولوی، ۱۳۹۰: ۳۵)

چنان‌که می‌دانیم، نی در شعر مولانا نماد سالکِ واصل و فانی شده که فنای افعالی و صفاتی را پشتِ سر

گذاشته و از خویشتن خالی شده است اما در این بیت سخن از دم نایی و صدایی است که از نی می‌آید، فاعل آن صدای روح‌بخش کسی نیست جز معبود؛ پس نی از خود اختیاری ندارد و این معشوق است که در آن می‌دمد. در شعر مولانا، استفادهٔ استعاری از نی و آلات موسیقی در مرتبهٔ فنا و حتی فنای افعالی بسیار به چشم می‌خورد و به‌نظر متفکران صاحب‌دلی چون مولوی که به جدایی «نی روح آدمی از نیستان وجود» قائل‌اند و انسان را «مرغ باغ ملکوت» و آشیان اولیهٔ او را در «عالم علوی» و «فردوس برین» می‌دانند و می‌پندارند که روح بشر در این جهان، چند روزی در «قفس تن» اسیر شده است و سرانجام با شکستن درِ زندان جسم و رهایی از عالم خاک، به افلاک و تا بر دوست پرواز خواهد کرد و به آشیانهٔ دیرین خویش مراجعت خواهد نمود، برترین آرمان اینان، چیزی جز اشتیاق بازگشت به وطن اصلی و گذشتن از آن‌چه هست و رسیدن به آن‌چه که باید، نیست (رزمجو، ۱۳۷۵: ۲۲).

ای همه خلق نای تو پر شده از نوای تو　　گرنه سماع باره‌ای دست بنای جان مکن
نفخ نفخت کرده‌ای در همه دردمیده‌ای　　چون دم تست جان نی، بی نی ما فغان مکن
(مولوی، ۱۳۹۰: ۶۴۰)

اشاره به آیهٔ کریمهٔ «نفخت فیه روحی» (حجر: ۲۹) دارد. در این ابیات مخلوقات به‌مثابهٔ نای و معشوق نای زن است، نای از خود فانی و به صدا و دم معشوق باقی است، معشوقی که در ازل روح و جان او بوده است. داستان نی مولوی داستان روح مهجوری است که از اصل خویش دور افتاده است و آرزوی بازگشت بدان را دارد، داستان آن پرندهٔ بلندپرواز است که ابن‌سینا در قصیدهٔ (عینیهٔ) خویش از سرگذشت او سخن گفته است. داستان آن رهرو است که در جست‌وجوی (جامهٔ فخر) از سرزمین پدر بدور افتاده و در مصر تن زندانی گشته است. داستان (روح) افلاطون است که در نشئهٔ پیشین بر همه اسرار و رموز معرفت دست یافته است و هر وقت فرصت دست دهد باز از این زندان ماده راه آن جانب را پیش می‌گیرد (زرین‌کوب، با کاروان حله: ۲۲۶-۲۲۵)

دل گفت من نای ویم، نالان زدم‌های ویم　　گفتم که نالان شو کنون، جان بندهٔ سودای تو
(مولوی، ۱۳۹۰: ۷۷۵)

عاشق نالان از دم‌های معشوق، از درد فراق و شاید از لحظه‌هایی که به خود می‌آید، می‌نالد، به‌هرحال، نی از خود خالی گشته است. آن‌چه در شکایت این نی هست شاید بارها خواننده‌ای را که مثل او به دنیای عظیم و گستردهٔ مثنوی نفوذ کرده باشد تا پایان کتاب در همین حالتِ بیخودی، در این اقلیمِ اثیری و بی وزنی نگه دارد و با امواج احساس و تخیل پرهیجان گوینده در یک دنیای فراموش شده (دنیای عارفان، زاهدان و صوفیان راستین) سیر داده در ورطه‌های اسرارِ حکمت و عرفان و در لجه‌هایِ تسلیم و توکل قرار می‌دهد، بدین گونه هر لحظه ولادتی دیگر برای او دست داده و هر بار، جنبش و رویش تازه‌ای به وجودش می‌بخشد که درعین‌حال تمام فراخنای یک «بی‌پایان» واقعی را در آن تجربه می‌کند. اگر یک‌لحظه احساس ملالی در این احوال هست آنجاست که انسان به خود می‌آید و پیوند خود را از بی‌خودی و بی‌پایانی می‌گسلد در این حال نالهٔ نی در وجودش به خاموشی گراییده است و در واقع آن ملالی که احساس خلأ و پوچی را در وجود برمی‌انگیزد نشانهٔ بازگشت وی به (خودی) است. نشانهٔ بازگشت به خواهش‌ها و نیازهایی است که آهنگِ نیِ مولوی آن را در امواج فراموشی و از خود رهایی‌های وی فروشسته بود (زرین‌کوب، ۱۳۸۹: ۱۸). او معشوق را چونان نای‌زن به تصویر کشیده است:

عاشقان نالان چو نای و عشق همچون نای زن تا چه ها در می‌دمد این عشق در سرنای تن
هست این سرنا پدید و هست سرنایی نهان از می لبهاش باری مست شد سرنای من
(مولوی، ۱۳۹۰: ۶۷۹)

و خود را آرزومند بوسهٔ او می‌داند:

چو نایم ببوسد چو دفم زند چو خوش چنگ در زد بقانون من
(همان: ۷۳۷)

و بندهٔ دم‌های معشوقِ فرمانروا است:

گر دریایی، ماهی دریای توام ور صحرائی، آهوی صحرای توام
در من میدم، بندهٔ دم‌های توام سرنای تو سرنای تو، سرنای توام
(همان: ۱۳۳۶)

از نگاه عارفان به‌صورت کلی دریا نماد عالم وحدت و صحرا نماد عالم ملکوت است در بیت دوم عاشق خود را به سرنایی تشبیه کرده که صدای آن از معشوق است و خود بی‌اراده و بی‌تأثیر در آن. نیز همدمی با سرنا و لب و دم معشوق از اتحاد عاشق و معشوق حکایت دارد. مجالسِ سماع معمولاً با سازهای دف، رباب، تنبور، تاس ونی، قدّوم و گاهی با دهل، چنگ، سرنا، عود و جاذبه‌هایی چون طرب و رقص همراه است که با نغمات دلکش موسیقی صوفیان به‌وجود می‌آیند و در اوج این حالات، کلمات، اصوات و نغمات است که سالکان خود را فراموش می‌کنند- جسم را رها کرده و در عالم معنا به سیر می‌پردازند، فارغ از قید زمان و مکان در دریای بی کران وجود غرق و در ذرات حق فانی می‌گردند. حالات و مقالات مولوی در وادیِ فنا و حکایت این آلات به‌خصوص نی از نگاه وی در فقر محمدی و عرفانی اسلامی، تعریف می‌شود.

ما چو نایییم و نوا در ما ز تست ما چو کوهیم و صدا در ما ز تست
ما که باشیم ای تو ما را جان جان تا که ما باشیم با تو در میان
(مولوی، ۱۳۸۷: ۲۶)

تصوف مولوی و آن‌چه عرفان عملی و نردبان آسمان او است «فقر محمدی است و به‌هیچ‌وجه مثل فقر عیسوی انقطاع و انحراف از حیات جاری را الزام نمی کند و جوع و فقر و بازگشت به عالم ماورای حس را هم وسیله‌ای تلقی می‌کند تا جان انسان را از تعلق بیش‌ازحد به عالم حسی و از تقعید به دنیایی که مجال رهایی از نفس و تعالی به آفاق روح به وی نمی‌دهد باز دارد و وی را آمادهٔ کمال کند و شوقِ (نیستان) ازلی را در این نی خاموش از خود خالی گشته که جان عارف طالب است همواره زنده و جوشان نگه دارد و بدین‌سان عروج بر نردبان آسمان را که مثنوی و قصه‌های آن رمز نیل بدان را تعلیم می‌کند برای وی ممکن سازد» (زرین‌کوب، ۱۳۸۴: ۱۳۰).

٤-۲. تأثیر و ارتباط آلت موسیقی «چنگ» در عروج سالک به مراتب فنا

چنگ نیز یکی از آلات موسیقی کاربردی در وادی فنا است:

من باغ و بوستانم، سوزیدهٔ خزانم باغ ما را بخندان، کاخر بهار مایی

گفتا تو چنگ مایی و ندر ترنگ مایی پس چیست زاری تو، چون در کنار مایی

(مولوی، ۱۳۹۰: ۱۰۵)

عاشق به چنگ و معشوق به نوازندهٔ چنگ تشبیه شده و چنگ در دستِ چنگ‌نواز و همه‌چیز به ارادهٔ معشوق است، کاربرد چنگ به‌عنوان استعاره برای سالک فانی شده:

هر دل که بچنگ او در افتاد چون چنگ همیشه در خروش است

(همان: ۱۳۶)

هر دلی که به چنگ معشوق (دست معشوق)، بیفتد چون چنگ همان آلت موسیقی همیشه در خروش است این چنگ و پنجهٔ معشوق است که از چنگِ وجودِ سالک آوازها برمی‌آورد. در این بیت بین دو چنگ جناس تام و دل مجاز از عاشقِ جان سوخته است و مولوی با قدرت شاعرانهٔ خود در ضمن این صناعات از فنای افعالی سخن می گوید. درمقام فنای افعالی همهٔ جهان نسبت به حضرت حق همانند جسم و اندام‌های انسان‌اند، برای انسان (یثربی، ۱۳۹۰: ۵۰۳).

آواز داد اختر بس روشنست امشب گفتم ستارگان را مه با منست امشب

تا روز زنگیان را با روم دار و گیرست تا روز چنگیان را تنتن تنست امشب

(همان: ۱۱۱)

شب است و مه (معشوق) با عاشق؛ سخن از فنای ذات است و سماع و عیش و طرب با حضورِ چنگ‌نوازان، باز هم سخن از موسیقی و ملازمت آن در مراتب عالی عرفانی است، آهنگ این ابیات بسیار موسیقیایی است گویی که خود از دلِ سازی بیرون می‌آید: «ملودی یا نغمه عبارت است از: توالیِ نت‌های موسیقی که هویت قابلِ تشخیصی می سازند. ملودی همان شعر است همان تقارن‌ها و تقسیمات ریتمیک را دارد، تابعِ همان انگیزه‌هایِ فشار و تخلیهٔ عاطفی است» (شرمن رابرت و فیلیپ سلدن، ۱۳۹۱: ۶۳).

موسیقی روان در غزل‌های کلیات شمس، موسیقی‌دانان و موسیقی‌خواهان و موسیقی‌خوانان را اشباع کرده تا به جایی که شاهد هستیم غزل‌هایِ مشهور و زبانزدِ مولوی را به وزن‌هایِ مختلفِ ایقاعی، لحن‌بندی و آهنگ‌سازی کرده‌اند و رنگین چامه‌هایِ مولانا را آهنگین آراسته و در انواع و اقسام وزن‌هایِ ساده و ترکیبی به اجرا گذاشته‌اند. آمیختگی انسان با موسیقی در عالم متافیزیک است که مرشد سعی می کند آن را در عالم فیزیک برای مرید اعاده کند.

در این‌جا مولوی دربارهٔ آن موسیقی که در بالاترین مراحل می‌شنود، سخن می‌گوید و از آن نیستی «بالاتر از صد هستی» خبر می دهد که چگونه موسیقی و نغمهٔ بازگشت از این مرحله به سوی او را، از ارغنون می‌شنود. شمس مولانا را چه آموخت؟ آموخت تا بتواند نغمه یا نغمه‌هایِ درونیِ خویش را بشنود. شمس، جلال‌الدین را توان درکِ موسیقیِ خلقت آموخت و گوشِ وجودی او را با نغمه‌هایِ حرکت ارشادی آشنا و سپس قلب و روح او را به رشد انشادی، یعنی نشید خوانی درونی هدایت نمود تا جایی که بعد از شمس نیز با فرهنگ این موسیقی درونی و فرایند موسیقی برونی (سماع و شعر و ساز و آواز و قول و قوال) آن چنان فضایی آهنگین از دانش و معنویت تنظیم نمود که تا همیشه بی‌رقیب و بی‌نظیر، عرفان بشری را سربلند نگاه داشته و خواهد داشت (ستایشگر،

۱۳۸۴: ۱۳-۱۷).

در غزلیات شمس نوعی موسیقی بطنی که در نهاد کلمات وجود دارد و یا از تکرار و تداعی واژگان به‌وجود آمده، در ایجاد موسیقی بسیار اهمیت دارد. برخی بر این باورند: که مولوی از اثرگذاری تداعی کلمات و گردش پرگاری آنها به دور یک مرکز و ایهام و منشوری‌بودن کلمه به‌خوبی آگاه بوده است و از این طریق نوعی موسیقیِ بطنی در غزل خود خلق کرده است و این گردش دایره‌ای کلمه در یک بیت ضرباهنگی سرشار از هماهنگی و هارمونی و منظومه‌ای از ارتباط کلام ایجاد می‌کند (باقری و محمودی، ۱۳۸۹: ۳۳-۳۲)

مثال چنگ می‌باشم هزاران نغمه‌ها دارد بلحن عشق انگیزش و گر نالید زار ای دل

(مولوی، ۱۳۹۰: ۴۷۲)

مطرب بسان معشوق و چنگ چون عاشق:

مطربا بردار چنگ و لحن موسیقار زن آتش از جرمم بیار و اندر استغفار زن

ای کلیم عشق بر فرعون هستی حمله بر بر سر او تو عصای محو موسی وار زن

(همان: ۶۳۹)

عاشق پیر و خمیده زیر بار عشق است:

چون چنگ شدم جانا آن چنگ تو در واکن صد جان بعوض بستان وان شیوه تو با ما کن

عیسی چو تویی، ما را هم کاسهٔ مریم کن تنبور دل ما را هم نالهٔ سرنا کن

دستی بنه ای چنگی بر نبض چنین پیری وان خون دل رز را در ساغر صهبا کن

(همان: ۶۵۴)

در این ابیات که از آلات موسیقی سخن رفته، هماهنگ با آن، ابیات از ریتم و آهنگی پرجوش برخوردارند، بسیاری از شعرها ریتم دارند، متن‌ها اغلب، الگوی ریتمیک دارند (تیک- تاک، دینگ- دانگ و غیره) اما استفادهٔ خلاقانه از قافیه‌ها و ترفندهایِ دیگر در موسیقی نیز به دریافتِ صوت کمک می‌کند، همان‌طور که به فهم معنای مشخص واژه‌ها کمک می‌کند. ریتم جنبهٔ بنیادین دارد (شرمن‌رابرت و فیلیپ‌سلدن، ۱۳۹۱: ۵۹). به اعتباری می‌توان گفت، در اینجا آهنگِ شعر متأثر از آهنگِ موسیقی است، وزن عروضی شباهت بسیار به آهنگ موسیقی دارد ازاین‌رو است که تحلیل‌گران زبان‌شناس ابعاد موزون یا عروضی و نحوی زبان را از یکدیگر متمایز می‌دانند یعنی تکیه، زیر و بمی، بلندی، تأکید و سایر وجوه منتقل کنندهٔ معنای احساسی در برابر ساختار دستوری یا معنای لغوی، شباهت‌های زیادی میان موسیقی و بیان عروضی وجود دارد.

در دیوان شمس به دلیل پویایی و نشاط و سرزندگی این موسیقی و ارتباط با وزن عروضی به اوج خود می‌رسد، اوزان شعری مولوی، در مقایسه با دیگر شعرا، با الهام از سماع، از تحرک زیادتری برخوردار است؛ زیرا مولوی با الهام از موسیقی و رقص در باروری و تحرک روانی خود بهره فراوان گرفته و اوزان شعری خود را با ریتم‌هایِ موسیقی هماهنگ کرده؛ شاید بتوان گفت: او بیش از هر شاعر دیگری در تاریخ ادبی ایران از اوزان گوناگون عروضی در غزل استفاده کرده است و ازآنجاکه موسیقیِ پویا، نشانهٔ جنبشِ زندگی و هم‌زمان با پیدایش، توقف‌ناپذیر و مناسب با غلیان روحی است؛ این شاعر نامدار ایرانی تحت‌تأثیر این قوهٔ محرکه و هم‌زمان

با نوازندگیِ دف و رباب و سیر در عالم ملکوتی خود سه هزار و پانصد غزل را در پنجاه‌وپنج بحر مختلف برای ذخایر ادبی ایران به یادگار گذاشته است که از این نظر در بین شعرای ایرانی بی‌همتاست (استور، ۱۳۸۳: ۴۹).

چو چنگ عشق او بر ساخت سازی　　بگوش جان عاشق گفت رازی
بزد بر بیشهٔ جان، عشقش آتش　　بسوزانید هر جا بد مجازی

(مولوی، ۱۳۹۰: ۱۲۰۴)

ساز چنگ معشوق و صدای دلنوازش در گوش جان عاشق چون آتش است بر بیشهٔ جان او که وجود مجازی‌اش را می‌سوزاند و او را در برابر عظمت معشوق، **نیست** می‌گرداند.

بر جزوم نشان معشوق منست　　هر پارهٔ من زبان معشوق منست
چون چنگ منم در بر او تکیه زده　　این ناله‌ام از بنان معشوق منست

(همان: ۱۲۴۱)

در این ابیات، اجزای وجود خود را که به چنگی تشبیه کرده، جزئی از وجود و زبان معشوق می‌داند و در عین وحدت از نوازش معشوق بر تارهای وجودش سخن می‌گوید که بیانگرِ تحققِ مرتبهٔ فنای ذات می‌باشد. شاید نتوان به شایستگی ابعاد این ارتباطِ شگرف را بیان نمود چراکه به گفتار و نوشتار درنمی‌آید و از راه شهود و اشراق می‌توان شمه‌ای از آن را درک کرد، سخنان بزرگان عرفانی مؤید این مطلب است.

بعد از این وادی فقر است و فنا　　کی بود اینجا سخن گفتن روا
عین وادی فراموشی بود　　گنگی و کری و بیهوشی بود

(عطار، ۱۳۹۱: ۴۱۳-۴۱۴)

مولوی بارها در مثنوی معنوی نیز از ارتباط فنا و موسیقی و این آلت (چنگ) سخن گفته است:

ما چو چنگیم و تو زخمه می زنی　　زاری از ما نی تو زاری می کنی

(مولوی، ۱۳۸۷: ۷۳)

٤-۳. تأثیر و ارتباط آلتِ موسیقی «رباب» در عروج سالک به مراتب فنا

مولوی از آلات دیگرِ موسیقی در وادیِ فنا سخن گفته، از جمله رباب که در ابیاتی دلکش و جان‌نواز، وصفی ستودنی دارد.

من هم رباب عشقم و عشقم ربابیست　　و آن لطف‌های زخمهٔ رحمانم آرزوست

(مولوی، ۱۳۹۰: ۱۵۵)

در این بیت، عاشق بسان یک رباب آن هم ربابیی عاشق در پنجهٔ معشوق خویش بی‌اختیار و مشتاق برای برآوردن زخمه‌های رحمانی است. آلات موسیقی بیشتر استعاره از عاشق و در مبحث فنا جایگاه والایی در دیوان یافته‌اند. البته در بیت بالا «من رباب هستم» تشبیه بلیغ است.

رو آن ربابی را بگو، مستان سلامت می‌کنند　　وان مرغ آبی را بگو مستان سلامت می‌کنند

(همان: ۱۹۰)

سخن از فنای صفات و رابطهٔ آن با موسیقی است.

دیدم نگار خود را می‌گشت گردخانه برداشته ربابی می‌زد یکی ترانه
با زخمهٔ چو آتش، می‌زد ترانهٔ خوش مست و خراب و دلکش از بادهٔ مغانه
در پردهٔ **عراقی** می‌زد بنام ساقی مقصود باده بودش، ساقی بدش بهانه
(همان: ۸۴۵)

عاشق معشوق را بر گردِ خانهٔ خویش درحالی‌که رباب می‌زند و شرابِ عشق می‌نوشد، می‌بیند عاشق نظاره‌گر احوال معشوق است، این ابیات در حوزهٔ فنای ذاتی هستند.

امروز چو هر روز خرابیم خراب مگشا در اندیشه و برگیر رباب
صد گونه نماز است و رکوع است و سجود آنرا که جمال دوست باشد محراب
(همان: ۱۲۲۶)

سالکِ واصل، سماع را عین نماز و آداب آن می‌داند و دیدیم که گاهی برخی عارفان در هنگامهٔ سماع از نماز شریعتی امتناع کرده و می‌گفتند: که اکنون در نمازیم، از نظر اینان کسی که در فنای صفات و آن مرتبه قرار دارد در جوار یار قرار گرفته و غوطه‌ور در حسن و کمالات معشوق گشته؛ پس جمال دلربای معشوق به محراب او بدل شده و خود را در نماز حقیقی و معرفتی می‌بیند. در این سیر و سلوک عارفانه، معشوق نیز عاشقِ عاشق می‌شود.

تا کی چو دف دست ستمهات خورم یا همچو رباب زخم غمهات خورم
گفتی که چو چنگ در برت بنوازم من نای تو نیستم که دمهات خورم
(همان: ۱۳۲۸)

و قلب عاشقی و معشوقی رخ می‌دهد:

خیز که امروز جهان آن ماست جان و جهان ساقی و مهمان ماست
زهره و مه دف زن شادی ماست بلبل جان مست گلستان ماست
شاه شهی بخش طربساز ماست یار پری روی پری خوان ماست
(همان: ۱۷۸-۱۷۹)

همه‌چیز به فرمان عاشق واصل، زهره و مه دف‌زن این بزم شادمانه و معشوق نیز در حضور است. در عشق در مرتبهٔ اول عاشق همه نیاز و معشوق همه ناز و در مرتبهٔ بالاتر ادغام عاشقی و معشوقی رخ می‌دهد (هم‌سطح می‌شوند) و سپس قلب عاشقی و معشوقی، به‌عبارتی جای آنها عوض می‌شود و در این غزل شاهد چنین اتفاقی هستیم و این وضعیت در مرتبهٔ فنای ذات می‌باشد. شور بی‌پایان در موسیقی از صداقتی ژرف سخن می‌گوید خالص و بی‌ریا چونان عاشقِ صادقِ واصل، تنها موسیقی همراهی امین است در این وادی، چراکه نباید غیر از این باشد «موسیقی نباید هنر دروغ‌گویی شود» (نیچه، ۱۳۷۶: ۸۵)، پس باید آشنا و محرم راز گردی:

تا نگردی آشنا زین پرده رمزی نشنوی گوش نامحرم نباشد جای پیغام سروش
(حافظ، ۱۳۹۲: ۲۹۲)

در دیوان شمس از آلات دیگر موسیقی و ارتباط آن با فنا سخن رفته که در این مجال اندک از پرداختن به آنها

صرف‌نظر می‌کنیم.

۵. خروج از تنگناهای دنیا، به مدد آهنگ و موسیقی

تلاش عارفان برای رهایی از خویشتن و چهارچوب‌های تنگ دنیا و مافیها با دست یازیدن به عوالم فنا به مددِ موسیقی، قابل تأمل است چراکه در برداشتن حجاب‌های پیش‌روی سالک بسیار قدرتمند و تأثیرگذار است و سالک با برداشتن حجاب‌ها است که به ملکوت واصل می‌گردد. احساس اسارت و غربت در این جهان خاکی به اعتباری ناشی از وجود حجاب‌های متعدد بر سر راهِ سلوکِ سالک است که مانع وصول و پروازِ شاهباز جان، این مرغِ عالی‌نشیمن به سویِ ملکوت اعلی و عالمِ عِلوی می‌گردد (رحیمی زنگنه، ۱۳۸۷: ۱۱۱) و عبور و خروج از این حجاب‌ها از عالی‌ترین برنامه‌های عرفان و تصوف است: «دل محل صفات اوست و او خود به حجب عز خود متعزز است. کس ذات و صفات او چه داند؟ یک نکته از نکت او روی به دیده علم نماید از روی لوح دل، بیش از این ممکن نبود از او بیانی یا نشانی تواند داد» (غزالی، ۱۳۹۱: ۴۳)

در اینجا است که سالک محو و گم می‌گردد و به ساحت یار قدم می‌گذارد.

محو گشتم، گم شدم، هیچم نماند — سایه ماندم ذره‌ای پیچم نماند
قطره بودم، گم شدم در بحر راز — می‌نمایم این زمان آن قطره باز!
گرچه گم گشتن نه کار هر کسی است — در فنا گم گشتم و چون من بسی است

(عطار، ۱۳۹۱: ۴۲۱)

باری، زندگی مولوی در این راه آتشین که به تعبیر هنرمندان و موسیقی‌دانان «هنرمندان از آتش درست شده‌اند» (رولان، ۱۳۷۵: ۳۷)، به سر می‌رود و در تاریخ این سرزمین ثبت می‌گردد، تاریخ هنر ایران سراسر عشق، عرفان، دلدادگی و در بین هنرها «موسیقی» یکی از بهترین و دلپذیرترین فرآورده‌های روح و از عالی‌ترین تجلیّات قریحهٔ انسان و گویاترین وسیلهٔ بیان احساس، عاطفه و ادراک، با بیانی بس لطیف و گویا است ازاین‌رو موسیقی بدون نیاز به تکلم و زبان، بیشتر از بقیهٔ هنرها قلب و روح انسان را با هر نوع زمینهٔ ذهنی تسخیر کرده است (آثاری، ۱۳۸۸: ۳۵) و البته تمایز دیگرش این است که به تزکیهٔ نفس آدمی منتج می‌گردد. موسیقی ایرانی ضمن این‌که طبیعت ملایم و آرامی دارد زبان گویای شکوه، عظمت، شادی، احساسات، آلام روحی، عواطف، غرور و عرفان ایرانی است که بیش از هر موسیقی دیگر قصدش تزکیهٔ نفس آدمی است ازاین‌رو از ارکان اصلی در عرفان و تصوف به‌شمار آمده است؛ زیرا آن‌چه که از دیدگاه عارفان و معتقدان به موسیقی عرفانی برمی‌آید این است که موسیقی وسیله‌ای است در خدمت اتصال به چهرهٔ حقیقتِ حق که در «سماع» به همراهیِ شعر و آواز و رقص به اوج تعمق می‌رسد، به‌عبارتی دیگر، راه وصال معشوق را طلب می‌کند، وسیله‌ای جهت از خود بدر آمدن و به معشوق پیوستن است (همان: ۴۴).

بزن آن پردهٔ نوشین که من از نوش تو مستم — بده ای حاتم مستان، قدح زفت به دستم

(مولوی، ۱۳۹۰: ۵۶۰)

٦. نتیجه‌گیری

آن‌چه بایسته بود از موسیقی و ارتباط آن با مبحث فنا در دیوان شمس و ارتباط ریشه‌ای و ساختاری آن‌ها با

یکدیگر بررسی گردید. این ارتباط در سراسر دیوان موج می‌زند و دارای اهمیت و جایگاهی والا است. در این سیر و سلوک، سماع نقشی اساسی و ضروری داشته و موسیقی مناسب و هم‌سوی با آن از اهمیت فروانی برخوردار است؛ ازاین‌رو در تصوف، موسیقی و آلات آن کارکردی شایسته و بایسته دارند و در عروج سالک به بلندای عرفان، مؤثرند. مولانا در هر جایی که جان برومندش از تجربه‌های والای عرفانی برخوردار می‌گردد و از عشق لبریز می‌آید و به وادی بیکران فنا دست می‌یازد، با نوای گونه‌گون سازها: نی، چنگ، رباب و دف همساز گشته و در قالب زیباترین تمثیلات و تشبیهات و استعاره‌های ادبی، خود را بسان سازی شیدا و مفتون در دست و یا بر دَم معشوق می‌یابد که از تارهای وجود و یا از درون خالی گشته و فانی شده و نی گونهٔ او، نوایی شورانگیز و نغمه‌ای پر سوز سر می‌دهد و هر بار به مرحله‌ای بالاتر از تزکیهٔ نفس دست می‌یازد و مراتب و عوالم فنا: فنای افعالی، فنای صفاتی و فنای ذاتی را یکی پس از دیگری درمی‌نوردد و جهانیان را به نظاره وامی‌دارد. کیفیت این هم‌نوایی و هارمونی به‌گونه‌ای است که در شعر از موسیقی و در موسیقی، ریتمِ شعریِ تأثیرگذارِ دیوان شمس، انسان را به شگفتی و حیرت وامی‌دارد.

منابع

- *قرآن* (۱۳۷۷)، ترجمهٔ مهدی الهی قمشه‌ای، تهران: جاویدان.
- آثاری، مهدی (۱۳۸۸)، *راز و رمزهای خواندن و نواختن موسیقی ایران*، تهران: پلک.
- استور، آنتونی (۱۳۸۳)، *موسیقی و ذهن*، ترجمهٔ غلامحسین معتمدی، تهران: مرکز.
- ایمرانی، رافیق (۱۳۸۷)، *تاریخ دیرین موسیقی آذربایجان*، ترجمه: مجید تیموری‌فر، چاپ اول، تبریز، اختر.
- باقری، ساعد و سهیل محمودی (۱۳۸۹)، *از درون سخن گفتن «گزیدهٔ شعر مهرداد اوستا»*، چاپ اول، تهران: امیرکبیر.
- جبران، خلیل جبران (۱۳۸۳)، *موسیقی و عروسان دشت*، ترجمه: مهدی سرحدی، چاپ نخست، تهران: کلیدر.
- حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۹۲)، *دیوان حافظ*، تصحیح: غنی و قزوینی به کوشش بتول نوروزیانی، چاپ چهارم، تهران: نیک‌فرجام.
- خالقی، روح‌اللّه (۱۳۸۱)، *سرگذشت موسیقی ایران*، چاپ اول، تهران: ماهور.
- خوشنام، محمود (۱۳۴۹)، «مولوی و موسیقی»، *پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی*، مهر و آذر، (۱۲۷-۱۲۸)، ۵-۱.
- رحیمی زنگنه، ابراهیم (۱۳۸۷)، *مرغ باغ ملکوت*، چاپ اول، کرمانشاه، دانشگاه آزاد اسلامی.
- رزمجو، حسین (۱۳۷۵)، *انسان آرمانی و کامل در ادبیات حماسی و عرفان فارسی*، چاپ دوم، تهران: امیرکبیر.
- رولان، رومن (۱۳۷۵)، *زندگی بتهوون*، ترجمه: دکتر محمد مجلسی، چاپ دوم، تهران: دنیای نو.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۹)، *با کاروان حله*، چاپ دوازدهم، تهران: علمی.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۹)، *حکایت همچنان باقی*، چاپ دوم، تهران: سخن.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۴)، *بحر در کوزه*، چاپ یازدهم، تهران: علمی و فرهنگی.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۹)، *نردبان شکسته*، چاپ چهارم، تهران: سخن.
- ستایشگر، مهدی (۱۳۸۴)، *رباب رومی*، چاپ اول، تهران: شرکت تعاونی کارآفرینان فرهنگ و هنر.
- سعدی، مصلح بن عبداللّه (۱۳۸۳)، *کلیات سعدی*، تصحیح بهاءالدین خرمشاهی، چاپ چهارم، تهران: دوستان.

- سنایی، مجدود ابن آدم (۱۳۹۰)، *دیوان سنایی*، تصحیح: بدیع‌الزمان فروزانفر به اهتمام پرویز بابایی، چاپ اول، تهران: نگاه.
- شرمن، رابرت و فیلیپ سُلدن (۱۳۹۱)، *آشنایی با موسیقی کلاسیک*، ترجمهٔ رضا رضایی، چاپ سوم، تهران: افکار.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۳)، *سیر غزل در شعر فارسی*، چاپ چهارم، تهران: فردوسی.
- صفرعلیزاده، مجتبی؛ مریم غرائمی و امیرحسین مسعودی‌راد (۱۳۹۷)، «موسیقی از دیدگاه مولانا»، *دومین همایش بین‌المللی زبان و ادبیات فارسی*، همدان، ۹۰۲۴۷۳، ۱۱-۱.
- عطار نیشابوری، فریدون محمد بن ابراهیم (۱۳۹۱)، *منطق‌الطیر*، تصحیح: محمدرضا شفیعی کدکنی، چاپ یازدهم، تهران: سخن.
- غزالی، احمد (۱۳۹۱)، *سوانح*، چاپ دوم، تهران: ثالث.
- غنی، قاسم (۱۳۸۹)، *تاریخ تصوف در اسلام*، چاپ یازدهم، تهران: زوار.
- مولوی، جلال‌الدین محمد بلخی (۱۳۸۱)، *فیه‌مافیه*، تصحیح: بدیع‌الزمان فروزانفر، چاپ اول، تهران: عطار.
- مولوی، جلال‌الدین محمد بلخی (۱۳۸۷)، *مثنوی معنوی*، تصحیح: رینولد الن نیکلسون با مقدمهٔ قدمعلی سرامی، چاپ چهارم، تهران: بهزاد.
- مولوی، جلال‌الدین محمد بلخی (۱۳۹۰)، *کلیات دیوان شمس*، تصحیح: بدیع‌الزمان فروزانفر، چاپ پنجم، تهران بهزاد.
- مهردادپی، لیدا (۱۳۷۷)، «ارتباط شعر و موسیقی»، *پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی*، (۳)، ۱۲-۱.
- میرعلی نقی، سیدعلیرضا (۱۳۷۷)، *موسیقی نامه وزیری*، چاپ اول، تهران: معین.
- نیچه، فریدریش ویلهلم (۱۳۷۶)، *قضیهٔ واگنر*، ترجمه رؤیا منسجم، چاپ اول، تهران: پرسش.
- هوشنگی، مجید؛ حسینعلی قبادی و حامد فولادوند (۱۳۹۴)، «نگاهی تطبیقی به مفهوم موسیقی در نگرش مولوی و نیچه»، *دوفصلنامهٔ پژوهش‌های ادبیات تطبیقی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی*، (۲)، ۲۶-۱.
- یثربی، سیدیحیی (۱۳۹۰)، *عرفان عملی*، چاپ دوم، قم: بوستان کتاب.

References

- *Qurān-e aa rīm* (1998). Tr. By Mehdi Elahi Qomshei, Tehran, Javaidan.
- Athari, Mehdi (2008). *Secrets and Secrets of Reading and Playing Iranian Music*, Tehran, Plek (In Persian).
- Attar Nayshabouri, Farid al-Din (2012). *Mantiq al-Tayr*, revised and introduced by Mohammad Reza Shafi'i Kodkani, 11th edition, Tehran, Sokhon (In Persian).
- Bagheri, Saed and Sohail Mahmoudi (2010). *from within speaking* "Mehrdad Avesta poetry selection", first edition, Tehran, Amir Kabir (In Persian).
- Ghazali, Ahmed (2012). *Biography*, second edition, Tehran, sales (In Persian).
- Gibran, Khalil Gibran (2004). *Music and Arousan Dasht*. Tr. By Mehdi Sarhadhi, first edition, Tehran, Klidar (In Persian).
- Hafez, Shamsuddin Mohammad (2012). *Hafez's Diwan*, corrected by Ghani and Qazvini "by the efforts of Betul Nowroziani", 4th edition, Tehran, Nik Farjam (In Persian).
- Hoshangi, Majid, Ghobadi, Hosseinali, Foladvand, Hamed (2014). "*A Comparative Look at the Concept of Music in the Attitudes of Molavi and Nietzsche*", Two Quarterly Journals of Comparative Literature Research of Humanities and Cultural Studies Research Institute, Autumn and Winter, No. 2, p. 1- 26 (In Persian).
- Imrani, Rafiq (2008). *Ancient History of Azerbaijan Music*.Tr. By Majid Timurifar, first edition, Tabriz, Akhtar (In Persian).
- Khaleghi, Ruhollah (2002). *History of Iranian Music*, first edition, Tehran, Mahor (In Persian).

- Khoshnam, Mahmoud (1970). *Moolvi and Music*, Institute of Humanities and Cultural Studies, Mehr and Azar, No. 127-128, pp. 5-1 (In Persian).
- Mawlawi, Jalal al-Din Muhammad Balkhi (Rumi), (2002). *Fih-e ma Fih*, Corrector: Badi' al-Zaman Furouzan-far, first edition, Tehran, Attar (In Persian).
- Mawlawi, Jalal al-Din Muhammad Balkhi (Rumi), (2011). *Divan-e Kabir-e Shams*,Corrector: Badi' al-Zaman Furouzan-far, Fifth edition, Tehran, Behzad (In Persian).
- Mawlawi, Jalal al-Din Muhammad Balkhi (Rumi), (2008).*Mathnawi Ma`nawi*,Corrector: Nicholson, 4th edition, Tehran, Behzad (In Persian).
- Mehrdadpi, Lida (1998). *Poetry and Music Relationship*, Research Institute of Humanities and Cultural Studies, Autumn and Winter No. 3, pp. 1-12 (In Persian).
- Mir Ali Naghi, Seyed Ali Reza (1998). *Music Name Vaziri*, first edition, Tehran, Moin (In Persian).
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm (1997). *The Case of Wagner*, The Translation of a Coherent Dream, First Edition, Tehran, porcesh (In Persian).
- Qani, Qasem (2010). *Tārīx-e Tasavof Dar sslām*,1st ed. Tehran: Zavvar (In Persian).
- Rahimi Zanganeh, Ibrahim (2008). *Margh Bagh Malkot*, first edition, Kermanshah, Islamic Azad University (In Persian).
- Razmjo, Hossein (1996). *ideal and perfect human being in epic literature and Persian mysticism*, second edition, Tehran, Amirkabir (In Persian).
- Rolan, Roman (1996).*Beethoven's life*, translated by Dr. Mohammad Majlesi, second edition, Tehran, Donya Noo (In Persian).
- Saadi, Mosleh bin Abdullah (2004). *Saadi's generalities*, corrected by Bahauddin Khorramshahi, 4th edition, Tehran, Dostan (In Persian).
- Safar Alizadeh, Mojtabi and Ghraimi, Maryam and Masoudi Rad, Amir Hossein (2017). *Music from Rumi's point of view*, Second International Conference on Persian Language and Literature, Hamadan, 902473, pp. 1-11 (In Persian).
- Sanai, Majdod Ibn Adam (2013). *Diwan Sanai*, revision of Badi al-Zaman Forozanfar by Parviz Babaei, 1st edition, Tehran, Negah (In Persian).
- Satishgar, Mehdi (2005). *Rabab Rumi*, first edition, Tehran, Cooperative Entrepreneurs of Culture and Art (In Persian).
- Shamisa, Siros (1994). *Ghazal course in Persian poetry*, 4th edition, Tehran, Ferdowsi (In Persian).
- Sherman, Robert and Philip Selden (2012). *Acquaintance with Classical Music*, translated by Reza Rezaei, third edition, Tehran, Afkar (In Persian).
- Storr, Anthony (2013). *Music and Mind, translated by Gholamhossein Motamedi*, Tehran, Markaz (In Persian).
- Yatharbi, Sidihihi (2010). *practical mysticism*, second edition, Qom, Bostan Kitab (In Persian).
- Zarin kob, Abdul Hossein (2000). *The story remains*, second edition, Tehran, Sokhon (In Persian).
- Zarin kob, Abdul Hossein (2000).*with the caravan of Hella*, 12th edition, Tehran, Entesharat-e Elmi va Farhangi (In Persian).
- Zarin kob, Abdul Hossein (2005). *The sea in the jar* (criticism and interpretation of Masnavi stories and allegories), 11th edition, Tehran: Entesharat-e Elmi va Farhangi (In Persian).
- Zarin kob, Abdul Hossein (2010). *Broken Ladder*, 4th edition, Tehran, Sokhon (In Persian).