فصل‌نامهٔ تحقیقات تعلیمی و غنایی زبان و ادب فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی ـ واحد بوشهر
شماره پیاپی: بیست و دوم ـ زمستان ۱۳۹۳
از صفحهٔ ۱۹۹ تا ۲۱۶

مولانا و معنی انگیزی او در دیوان کبیــر به مضراب موسیقی*

عباس کی منش[۱]
استاد زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی – واحد کرج– ایران

چکیده

در شعر فارسی هیچ شاعری در شرح و تعبیر مضامین حکمی و عرفانی به اندازهٔ مولانا جلال الدین محمد بلخی رومی (٦٠٤ - ٦٧٢ هــ ق) از اوزان و ظرفیت‌های گوناگون موسیقی بهره برنگرفته است و هیچ سخنوری به اندازهٔ مولانا پای موسیقی را در مضامین گوناگون شعر در میان نکشیده و در تبیین مباحث عرفانی و حکمی چنگ در چنگِ موسیقی نداشته است و در حدّ مولانا از اصطلاحات موسیقایی و نام موسیقیدانان و نیز نام سازها اعم از بادی و ضربی در بیان حقایق عرفانی مایه برنگرفته و در استفاده از افاعیل عروضی و اوزان دوری و اوزان مختلف در یک غزل و جادوی مجاورت حروف و کلمات و انگیزش معانی مختلف در اصطلاحات عرفانی بهره نیافته است، حتّی در عرفان عاشقانه، هیچ شاعری در بیان آداب عبادات و سیر و سلوک که از تعلیمات متداول صوفیه است به اندازهٔ جلال الدین دست در گردن عروس دل‌ربای موسیقی نداشته و در استفاده از کتب و رسایل عرفا و معارف مأثوره از بزرگان این سلسله مانند او منشأ هدایت طالبان طریقت و شریعت و حقیقت نبوده است.

واژگان کلیدی: مولانا، شمس، اصطلاحات موسیقایی، جادوی مجاورت، معنی آفرینی با اوزان دوری

---

* تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/٤/۲ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۸/۱

۱- پست الکترونیکی نویسنده مسؤول: abbaskavmanesh@yahoo.com

مقدمه

در اعتقاد مولانا، شمس مظهر آزاداندیشی و نمونهٔ بارز ظلم ستیزی و جهل و نادانی و تعصّب است. دوستی مولانا، با شمس عالی ترین نوع دوستی مردان بافضلیت خداست در تاریخ بشریّت. و شعر مولانا تجلّی شخصیت معنوی پیغمبر اکرم(ص) و شخصیت روحانی شیر مردانِ خدا علی (ع) است و نیز شخصیت شمس، و اسطوره‌هایی چون رستم جهان پهلوان ایران.

مولانا نه تنها در فلسفهٔ اسلام و ایران تعمّقی بسزا داشته بلکه در نحله‌ها و مذاهب پیش از اسلام مانند ادیان زردشتی و یهودی و بودایی و مانوی و... دستی دارد قوی و در فلسفهٔ یونانیان نیز اندیشمندی است صاحب نظر. در نظر مولانا فضیلت انسانی اگر مبتنی باشد بر امور عینی مانند دانش، تعلیم آن به آسانی دست می‌دهد و لیکن اگر بر پایهٔ کشف و شهود باطنی دستگیر آید کار به این آسانی نتواند بود زیرا شهود باطنی نیاز دارد به یک قابلیّت ذاتی که در همه کس سراغ نتوان گرفت، مگر مردان الهی. از آنجا که مولانا عرفان را اقیانوس ناپیدا کرانهٔ معارف بشری می‌داند و نحله‌ها و مذاهب گوناگون را جویبارها و نهرهایی در تصوّر می آورد که باید بدین اقیانوس بپیوندند و دست یافتن به سرچشمه‌های اصلی عرفان و پیدا کردن منابع نخستین اینهمه اسرار و رموز را که در تصوّف نهفته است کتاب و سنت یعنی قرآن کریم و احادیث مأثوره از پیامبر گرامی اسلام می‌داند برآن است که گره این راز و رمز را به سرانگشت پرده‌های موسیقی بگشاید لذا این گره گشایی را با **چنگ** و **رباب** و دیگر ابزارهای موسیقایی تسهیل می‌نماید.

مولانا در خطاب به انسان آرمانی که حضور شهودی وی بر غزل جلال الدین سایه افکن است در هر بیت و یا هر چند بیت مضمونی را در تمثیلی اسرارآمیز از زبان **چنگ** و **رباب** .... برانگیخته است. غزل زیر خاطرهٔ جدایی «نی» را از نیستان هستی در آستین خیال بحر رمل مسدّس مقصور (فاعلاتن فاعلاتن فاعلات) دارد: (شمس قیس: ۱۳۲۷: ۱۳۱)

هیچ می دانی چه می‌گوید رباب ز اشک چشم و از جگرهای کباب؟:
پوستی ام دور مانده من ز گوشت چون نالم در فراق و در عذاب؟...

(دیوان کبیر: ۱۳۳٦: ۱۸٤)

جلال الدین در دو بیت پس از آن سیر خلقت را تلمیحی منبعث از آیات «بیّنات» سُوَر مختلف قرآن کریم دانسته، از جمله سورهٔ وافی هدایه (حج) که حق تعالی در خطاب به انسان می‌فرماید: «یا ایّها الناسُ اِن کُنتم فی ریبٍ مِنَ البَعثِ فَانّا خلقناکُم مِن تُرابٍ، ثُمَ مِن نُطفَهٔ، ثُمَّ مِن عَلَقَهٔ، ثُمَّ مِن مُضغَهٔ» (حج/۵) **رباب** را معنی آرای بیان مباحث عرفانی قرار داده، می‌فرماید:

ای مسافر دل منه بر منزلی که شوی خسته به گاه اجتذاب
زان که از بسیار منزل رفته ای تو ز نُطفه تا به هنگام شباب

(همان مأخذ)

این که می‌فرماید به هنگام اجتذاب خسته خواهی شد و درخواهی ماند؛ چه از نطفه تا به هنگام شباب منازل بسیاری طی کرده‌ای و بعد با تمثیلی معنی دار می‌فرماید:

ترک و رومی و عرب گر عاشق است همزبان اوست این بانگ صواب

(همان مأخذ)

مولانا در همه‌ی آثار خود بر این نکته تأکید دارد که در هر کار و عملی و یا در هر تصمیمی راجع به هر موضوعی باید سنخیت در میان آید و مناسبت. چنانکه می‌بینیم اقوام مختلف چون ترک و رومی و عرب را در کنارهم نشانده برآن است که میان آنان تفاهم و همفکری استواری را پیوند دهد.

این بحر و وزن مناسبت دارد با آهنگ حُدی یکی از چهل و هشت گوشه در موسیقی مقامی ایرانی ادوار پیش. موسیقدانان برجسته در ردیف موسیقی معاصر آن را گوشه‌ای دانسته‌اند در دستگاه سه‌گاه و چهارگاه، گوشه‌های حُدی و پهلوی (آهنگی است در موسیقی ایرانی). (ستایشگر، مهدی، ۱۳۷٤: ج۱، ۲۰۵). حُدی یکی از دل‌نشین‌ترین نغمه‌ها و الحان موسیقی ایرانی به شمار می‌آید.

و لسان الغیب شیراز هم در این معنی می‌فرماید:

جنگ هفتاد و دو ملت همه را عذر بنه چون ندیدند حقیقت، ره افسانه زدند

(حافظ، دیوان غزلیات، ۱۳۹۳: ۲٤۸)

می‌خواهد بگوید که تمام ستیزه‌های ملل از عدم تفاهم و نبودِ سنخیت فکری سرچشمه

می‌گیرد.

اما این مسافر که مولانا مطرح نموده الهامی است از سورهٔ واقعه که حق تعالی انسان را به سه گروه تقسیم فرموده است به این شرح: «فاصحاب المیمنه ما اصحاب المیمنه، واصحاب المشئمه ما اصحاب المشئمه، و السّابقون السّابقون، اولئک المقرّبون، فی جنّات النعیم» (واقعه، ۸ – ۱۲): نخست اصحاب یمین که در قیامت در بهشت ابدند و دوم اصحاب شقاوت که گرفتار دوزخ‌اند و سوم آن طایفه که مشتاقانه در ایمان بر دیگران پیشی جسته و در اطاعت خدا و رسول مقام تقدّم یافته، مقرّب درگاه گشته‌اند.

و اما عین القضات همدانی (تولد ٤٩٢ – مقتول ٥٢٥ هـ ق، همدان) دربارهٔ مسافر با الهام از آیات کریمه‌ی قرآن مجید، سخنی دارد گفتنی، که نگارنده ناگزیر به یاد کردِ آن است:

«المسافرونَ ثَلثةٌ اصنافٍ، صنفٌ، یُسافِرُ فی الدّنیا رأسُ مالِهِ الدُّنیا، وَ رِبحُهُ اَلمَعصیَهٔ و النّدامهٔ، وَ صِنفٌ یُسافِرُ فی الاخرهِ رأسُ ماله الطّاعهٔ وَالعِبادهٔ، و رِبحهُ الجَنّهٔ، وَ صِنفُ یسافِرُ الی الله – تعالی– رأسُ ماله المَعرِفهٔ و رِبحهُ لقاءُالله –تعالی– » (عین القضاهٔ، ۱۳٤۱: ۳۱۱).

«چه می‌شنوی! دانم که گویی: این مقام زهد، و بیان زاهدان است، و نزد محققان، زهد و زاهد خود نیست و نباشد. از بهر آن که دنیا خود آن قدر ندارد که ترک کننده‌ی آن زاهد باشد (همان مأخذ).

شیخ شعر فارسی – سعدی– نیز می‌فرماید:

دنیا آن قدر ندارد که برو رشک برند یا وجود و عدمش را غم بیهوده خورند

(سعدی شیرازی، دیوان، ۱۳٦۸: ۹۵۷)

سماع مولانا

از آنجاکه در این مبحث سخن از موسیقی و سماع در میان خواهد آمد، لذا نخست آنچه را که بزرگان صوفیه در این باب در کتب مهّم از آن سخن رانده‌اند مطرح نموده، آنگاه طرح سماع مولانا را در بوتهٔ تحلیل خواهیم آزمود. اما از جمله صوفیانی که در حوزهٔ سماع بحث دراز دامنی انگیخته‌اند امام ابوالقاسم قشیری است که باید نظر او را در باب سماع مورد بحث قرار داد. قشیری در رساله، باب پنجاه و دوم را به سماع اختصاص داده است. وی نخست نظر صوفیان را آورده و آن گاه نظر خود را با نگرش به قرآن کریم و احادیث نبوی مطرح نموده

است. او سماع را عبارت می‌داند از: «سماعِ اشعار به آواز خوش، چون مستمع را اعتقاد حرامی نباشد و سماع نکند بر چیزی که اندر شرع نکوهیده است و لگام به دست هوای خویش ندهد و بر سبیل لهو نبود اندر جمله مباح است و هیچ خلاف نیست که پیش پیغامبر صلی الله علیه [وَ سَلّم] شعر برخوانده‌اند و انکار نکرد بر ایشان اندر خواندن اشعار. چون سماع اشعار روا بُوَد بی آواز خوش، حکم آن بنگردد به آن که آواز خوش کنند...». و حتی می‌نویسد که «پیغامبر(ص) شعر اندر خواستی از یاران تا برخوانند» و باز در جای دیگر در این باب می‌نویسد که: «دو آواز ملعون است، آواز وَیل نزدیک مصیبت و آواز نای نزدیک نعمت» (ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه، ۱۳۸۸: ٦٠٧ ، ٦١١). غرض آن است که گفته آید که رسول اکرم (ص) سماع را مباح دانسته‌اند و مولانا نیز با الهام از عدم نفی سماع از پیامبر گرامی اسلام بسیار سماع برپا داشته است.

در مجالس سماعِ مولانا موسیقیدانان و قوّالان بسیار آمد و شد داشتند از جملهٔ قوّالان است شرف الدین عثمان قوّال و شاید ابوبکر ربابی و از جملهٔ خوانندگان خوش آواز است سراج الدین مثنوی خوان و بسیاری دیگر از این طایفه که با آنان سنخیت داشتند حضور می‌یافتند تا آنچه را که مولانا در حالت سماع و دست افشانی و پای‌کوبی بداهتاً افاضه می‌فرماید، بنویسند و خوانندگان و قوّالان بخوانند و در چرخ آیند.

کلام مولانا صیقل روح کسانی بود که رباب و چرخِ صوفیانه را انکار می‌کردند و از سوی دیگر شخصیت معنوی و اجتماعی مولانا کسانی چون قاضی سراج الدین اُرموی را بر می‌انگیخت که جانب او گیرد.

افلاکی می‌نویسد: علمای شهر که در آن عصر بودند و هریکی در انواع علوم و حِکم متفقٌ علیه بوده، به اتفاق تمام به نزد خیرالانام قاضی سراج الدین اُرموی رحمت الله جمع آمدند و از میل مردم به استماع رباب و رغبت خلایق به سماع و تحریم آن شکایت کردند که رئیس علما و سرورِ فضلا خدمت مولوی است در مسند شرع نبوی قائم مقام رسول، چرا باید که این چنین بدعتی پیش رود و این طریقت تمشیت یابد؟ امید است که عن قریب این قاعده منهدم شود و این شیوه بزودی دور افتد؛ قاضی سراج الدین گفت: این مردِ مردانه مؤیّدٌ مِن عندالله است و در همهٔ علوم ظاهر نیز عدیم المثل است، با او نشاید پیچیدن. او داند و خدای خود

(مناقب العارفین، ج۱: ١٦٥). و باز افلاکی در دیگر جای می‌آورد که: قاضی عزّالدین در اوایلِ حال بغایت منکر سماع درویشان بود؛ روزی حضرت مولانا شورِ عظیم کرده سماع کنان از مدرسهٔ خود بیرون آمده به سروقت قاضی عزّالدین درآمد و بانگی بر وی زد و گریبان قاضی بگرفت و فرمود که برخیـز! به بزم خدا بیـا! کشان کشان تا مجمع عاشقان بیاوردش ... همانا که جامه‌ها را چاک زده به سماع درآمد و چرخ‌ها می‌زد و فریادها می‌کرد؛ عاقبت الامر ارادت آورده به صدق تمام مریـد شد (مناقب العارفین، ج ۱: ١٠٤).

به عنوان جملهٔ معترضه بدین نکته اشارت می‌رود که مولانا هیچ یک از آثارش را خود قلمی نفرموده است به پیروی از پیغامبر اکرم(ص) که خود سوَر قرآن کریم را رأساً در قلم نیاورده‌اند، بلکه این مهمّ را به کاتبان وحی، از جمله کسانی چون علی علیه السلام و زیدبن ثابت و ابیّ بن کعب و عبدالله بن مسعود و عبدالله بن عبّاس واگذار نموده است و هر یک از اینان نیز نسخه ای از تمامت وحی نوشته در اختیار داشتند (خرّمشاهی، بهاءالدین: ۱۳۷۵، ٦٧٦). و مولانا نیز آنچه را افاضه می‌فرمود، اصحاب و مریدان آن را در قلم می‌آوردند مثلاً حسام الدین چلبی و یا سراج الدین مثنوی خوان و بسیاری دیگر از مریدان.

غرض آن است که گفته آید که مولانا هیچ گاه پای را از سیرهٔ رسول الله(ص) فراتر ننهاده و پیوسته بر آن بوده است که گفت و کرد و حال پیامبر اسلام را رعایت نماید، چه عدم رعایت آن را ترک ادب می‌دانست.

و مولانا نیز از میان آثارش تنها هجده بیت اول مثنوی را (بشنو این نی....) تا (پس سخن کوتاه باید والسلام) را که فیضان اندیشه و احساس اوست، خود به نگارش درآورده است. در یکی از همین مجالس، مولانا آغاز به سُرایش غزلی می‌نماید در بحر مضارع مثمّن اخرب مکفوف (مفعول فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلات) بدین ابیات:

ای چنـگ! پرده های «سپـاهـان»م آرزوسـت وی نـای نـالهٔ خـوش سـوزانم آرزوست
در پـردهٔ «حجـاز» بگو خـوش تـرانـه‌ای مـن هـد هـدم صـفیر سلیمانم آرزوسـت
از پـردهٔ «عـراق» به «عشّـاق» تحـفه بـر چون «راست» و «بوسلیک» خوش الحانم آرزوست
آغـاز کن «حسینـی» زیرا که «مایه» گفت کان «زیـر خرد» و «زیـر بزرگان»م آرزوست در
خـواب کـرده ای ز «رهـاوی» مـراکنـون بیـدار کـن به «زنگـله» ام کـانـم آرزوست

این علم موسقـــی برِ من چون شهادت است چون مؤمنم شهادت و ایمانم آرزوست ....
(دیوان کبیر، ١٣٦٦: ج١: ٢٦٥)

از نگاه نگارندهٔ این سطور شاید مولانا خواسته است که قوّالان و موسیقی‌دانان نوعی آواز که آن را «مرکّب خوانی» نام نهاده اند اجرا نمایند، چنانکه می‌فرماید: از پردهٔ «عراق» به «عشّاق» تحفه بر.

و بدین نکته اشارت می‌رود که بخش وسیعی از معانی بلندآئین ابیات دیوان کبیر دست در کمرِ موسیقی دارد. و با موسیقی رمزگشایی تواند شد حتی اصطلاحات عرفانی که تعبیرات آن را از زبان موسیقی باید شنید.

هریک از مقام‌ها، گوشه‌ها و پرده های موسیقی که در این غزل طرح‌ریزی شده است، شرح کاملی را برمی‌تابد که باید به کتب مهمّ موسیقی مراجعه کرد، مانند: الاغانی ابوالفرج اصفهانی (قرن چهارم هجری) و یا آثار صفی الدین ارموی (متوفی به سال ٦٩٣ هجری قمری) و مقاصد الالحان تألیف عبدالقادر مراغی (متوفی به سال ٨٣٨ هجری قمری) و بسیار آثار دیگر از کهن ترین زمان تا امروز که در ضبط آمده است. اما اینکه مولانا می فرماید: «این علم موسقی برِ من چون شهادت است» از آن بابت است که علم موسیقی را در حکم شهادتی می داند برای شناخت جمالِ حضرت الهیّت چرا که شهادتین نشانهٔ مسلمانی است و در نظر مولانا موسیقی همان ارزش و اعتباری را دارد که «**شهادت**» که نخستین پلهٔ نردبان مسلمانی است.

هجویری در کتاب کشف المحجوب، باب اثبات العلم می‌نویسد: «امّا علم بنده باید که در امور خداوند-تعالی- باشد و معرفتِ وی، و فریضه بر بنده علم وقت باشد و آنچه بر موجب وقت به کار آید ظاهر و باطن. و این به دو قسم است: یکی اصول، و دیگری فروع. ظاهر اصول **قول شهادت** و باطنش تحقیق معرفت، و ظاهر فروع برزش معاملت و باطن تصحیح نیّت. و قیام هر یک از این بی دیگر محال باشد. ظاهر حقیقت بی باطن نفاق، و باطن حقیقت بی ظاهر زندقه. ظاهر شریعت بی باطن نفس، و باطن بی ظاهر هوس» (هجویری، ١٣٨٩: ٢١).

شهادت در لغت به معنی گواهی دادن و گواهی دادن به وحدانیت حق تعالی و رسالت رسول الله صلی الله علیه و آله و سلّم و نیز «کشته شدن» معنی یافته است.

از نظر صوفیه «اسلام بر پنج رکن بنا شده است که اوّل آن فرض شهادت توحید است برای مؤمنین و آن فرض توحید و اعتقاد دل بر اینکه خدای تعالی یکی است و دومی ندارد، موجود است. بدون شک حاضر است، بدون غیبت و عالم است بدون جهل و قادر است بدون عجز و حیّ است لایموت و کائنی است لم یزل و لایزال».

و فرض شهادت بر رسول او صلی الله علیه و آله و سلّم به اینکه شهادت دهد که محمّد صلی الله علیه و آله و سلّم رسول خداست و خاتم و آخرینِ انبیاست و بعد از او پیغمبری دیگر مبعوث نخواهد شد (قوت القلوب، ج۲: ۸۳ تألیف ابوطالب مکّی، چاپ مصر، به نقل از شرح اصطلاحات تصوّف، تألیف سیّد صادق گوهرین، ج ۷: ٤٦).

عین القضات همدانی در تمهیدات ارکان مسلمانی را پنج رکن دانسته است که عبارتند از ۱) شهادت، ۲) نماز، ۳) زکات، ٤) صوم، ۵) حج و هریک را شرحی داده است به کمال و باید بدان کتاب رجوع کرد (عین القضات: ۱۳٤۱: ۹٦– ٦٤).

سخن آنکه مولانا هریک از مقام‌ها و گوشه‌ها و پرده‌های موسیقی را تجلّی کرشمه‌ی جمال الهی می‌داند و نظام عالم را دست در چنگِ موسیقی می‌بیند و چرخ و رقص صوفیانهٔ او از همین اعتقاد مایه می‌گیرد. در غزلی که در شب عروسی فاطمه خاتون دختر صلاح الدین زرکوب با سلطان ولد در بحر رجز مثمن سالم (مستفعلن چهار بار) بدین مطلع افاضه فرموده:

بادا مبـــارک در جهـــان سور و عروسی‌های ما

سور و عروســی را خـــدا بُبریده بر بالای ما

(دیوان کبیر، ج۱، ب: ٤۰۰ به بعد)

در چرخ آمده، پای می‌کوبد و دست می‌افشاند و می‌گوید: تمام فرشتگان مقرب و حوران فرادیس اعلی شادی‌ها می‌کنند و نقاره می‌زنند و همگان سماع کنان به همدیگر تهنیت عروسی می‌دهند (افلاکی، ۱۳٦٦، ج۲، ۷۲۰ با تصرف)

چنانکه در ابیات بعد همین معنی را در آینه عرضه می‌دارد:

رقصی کنید ای عارفان، چرخی زنید ای منصفان

بر دولت شاه جهان، آن شاه جان افزای ما

قومی چو دریا کف زنان، چون موج‌ها سجده کنان
قومی مبارز چون سنان، خون خوار چون اجزای ما

اینکه نگارنده نظام عالم را تابع موسیقی عنوان کرده است از آن باب است که مولانا ظاهراً باید در حدود ده–دوازده سالگی با پدر و سایر افراد خاندان و شاید با کسانی از مریدان که وابسته به بهاءالدین ولد پدر وی (م ٦٢٨ هجری قمری)، (فروزانفر، بدیع الزمان: ۱۳۳۳: ۷) بوده اند از بلخ به آسیای صغیر افتاده باشد و قطعاً در آن دیار با فلسفهٔ یونان آشنایی کامل یافته است، از جمله با فلسفهٔ فیثاغورث (٤٩٧ – ٥٧٢ ق.م) که معتقد بود برای تصفیهٔ روح مطالعهٔ دانش‌ها از جمله ریاضیات ضرورت دارد و پیوند موسیقی با این علم امری است بدیهی و بر آن بود که فاصله‌های کرات از یکدیگر به نسبت فاصلهٔ اعدادی است که نغمات آوازها را می‌سازد و گردش آنها نیز نغمه‌ای ساز می کند که روح عالم است و آن را گوش مردم به واسطهٔ عدم استعداد تشخیص نمی‌تواند داد (آوی، آلبرت: ۱۹۷۹ / ۱۳۵۸ شمسی، ج ۱: ١٦).

فلاسفهٔ یونان معتقدند که آسمان‌ها از «حرکت شوقی» خود عناصر را به وجود آورده‌اند. فیثاغورث در معراج خود گردش آسمان‌ها را دیده و نوای دل انگیز موسیقی خروشانی را که از این گردش حادث می‌شد، شنیده است و از این راه موسیقی را ایجاد کرده است (گولپینارلی، عبدالباقی، ۱۳۹۰: ۳۲۷).

جلال الدین محمّد را غزل دیگری است در همین بحر مضارع مثمّن اخرب مکفوف مقصور (مفعول فاعلاتُ مفاعیل فاعلات) بدین مطلع:

بنمای رخ که باغ و گلستانم آرزوست بگشای لب که قندِ فراوانم آرزوست

(مولانا: ١٣٣٦، ج ۱: ۲۵۵)

در این غزل مولانا به دنبال گم‌شده‌ای است که یافتن آن کس را دست نداده است. او به دنبال انسانی است آرمانی نظیر آنچه را که افلاطون حکیم یونانی (٤٢٧– ٣٤٧ ق.م) با عنوان مدینهٔ فاضله طرح انگیخته است. و اما مدینهٔ فاضله جامعه‌ای است که افرادش به کمال علمی و عملی رسیده و از هوی و هوس رسته باشند، و این از آرزوهای بشری است که تاکنون تحقق نیافته است (مصاحب، غلامحسین، ۱۳۹۱، ج۲: ۲۷۲۸). مدینهٔ فاضله را باید از رسالهٔ جمهور افلاطون

در مطالعه گرفت و نیز آرای اهل المدینهٔ فاضله ابونصر فارابی که ذبیح الله صفا را بدان گوشهٔ چشمی بوده است و می‌توان چکیدهٔ فشرده‌ای را از آن در کتاب تاریخ علوم عقلی در تمدن اسلامی تا اواسط قرن پنجم هجری مجلّد اوّل (۱۹۸ – ۱۷۹) در مطالعه آورد.

مولانا در غزل مورد بحث از انسان‌های سُست عناصر شکوه سرداده و در پی یافتن آن انسانی است که از نگاه او، شیرِ مردان خدا- علی مرتضی- است و نیز رستم جهان پهلوان که نه تنها در جامعهٔ قرن هفتم هجری درملاحظه نیامده است بلکه پس از آن هم کسی هرگز به آیندگان از آن طایفه خبر نداده است:

زین همرهـــان سُست عناصـر دلم گرفت شیـرِ خدا و رُستم دستـانم آرزوست

(دیوان کبیر، ج ۱: ب ٤٦٣٥)

دو بیت دیگر در این غزل گواه صادقی است بر آنچه در این مقاله عنوان شده است:

دی شـیخ با چـراغ همی گشت گردِ شهر کـز دیـــو و دَد ملولم و انسانم آرزوست

گفتند: «یـافت می نشود جسته ایم مـــا» گفت: آنکه یافت می نشود، آنم آرزوست

موضوع این دوبیت را می‌توان در داستان زندگی دیو جانس یا دیو ژن یونانی مورد مطالعه قرار داد که نگارنده در این مقاله ناگزیر به نقل آن است:

دیو ژن یا دیو جانس معروف به دیو جانس کلبی (٤١٢ – ۳۲۳ ق.م) فیلسوف کلبی یونانی که در سینوت ولادت یافت و در آتن عمر به سر آورد، فضیلت را در ساده زیستن می‌دانست و از این روی به آداب و رسوم اجتماعی یکسره پشت پا زد و در خُمی مسکن گرفت. نوشته اند که وی پس از مشاهدهٔ دهقانی که با دست آب می‌خورد جام آب‌خوری خود را نیز به دور افکند و هنگامی که اسکندر مقدونی از او پرسید چه خدمتی از اسکندر برای وی ساخته است از او خواست از جلوی آفتاب دور شود تا آفتاب بهتر بر او بتابد.

وی روزِ روشن با چراغ در کوچه‌ها به دنبال آن **انسانِ آرمانی** که عنوان کرده‌ایم، می‌گشت و این در حقیقت برجسته‌ترین معرّف نظر تحقیرآمیزِ او بود به مردم روزگارِ خود (مصاحب، ۱۳۹۱: ۱۵۳۲ و نیز علامه علی اکبر دهخدا، ۱۳۷۷ ج۸ : ١١٤٤٥).

آنچه را که در این مقاله با عنوان **انسانِ آرمانی** به بحث کشیده شده، افلاطون آن را در کتاب جمهور با عنوانِ مدینهٔ فاضله مطرح کرده است و پیغمبر اکرم(ص) را حدیثی بدین

مضمون: «الحکمۀ ضالۀٌ المؤمن، فَحیثُ وَجَدَها فَهُوَ اَحَقٌّ بِها» که جلال الدین بیت زیر از مثنوی شریف را با الهام از این حدیث متعالی مزیّن نموده کلامش را بدان جلا و آب و رنگ پر فروغ اسلام بخشیده است، گوید:

زان که حکمت همچو ناقۀ ضاله است　　همچـو دلّالان شهـــان را داله است

(مثنوی شریف، ج۲: ب۱٦٦۹)

این فرمودۀ رسول خدا(ص) را نیز می‌توان نوعی آرمان خواهی در حساب آورد که نه تنها در زمان آن حضرت و نه پس از آن ما را از آن خبری نشده است مگر خاندان مقدّس آن حضرت و گفتار و رفتار آنان.

آرمان طلبی مولانا نیز رسالتی است که او پیوسته در طلبِ جامۀ تحقق پوشاندنِ آن بوده است و این مضمون را از جای جای دیوانِ کبیر و مثنوی شریف پی توان گرفت و ردیابی کرد، چنانچه در مثنوی می‌فرماید:

آنچه می گویم به قدر فهمِ توست　　مُردم اندر حسـرتِ فهم درست

(مثنوی، نسخۀ جلال الدین همایی، ۲٤۸ با مقدمۀ فارسی و انگلیسی مهدی محقق)

و این فهمِ درست همان گم‌شده‌ای است که نبی اکرم (ص) بدان نظر داشته‌اند و افلاطون در پیِ آن بوده و نگارنده با عنوان **انسانِ آرمانی** طرح انگیخته است.

معنی آفرینی با اوزان دوری

اوزان دوری از دیرترین روزگاران با شعر فارسی اُخت گرفته است ولیکن «این گونه اوزان در شعر عرب نیست» (وحیدیان کامیار، تقی، ۱۳۹۰: ۱۱٤).

اوزان دوری را مولانا ظاهراً برای چرخ و رقص صوفیانه انتخاب کرده است، او را غزلی است به دو بحر و دو وزن، بدین ابیات:

در جنبش انـــدر آور زلف عبـرفشان را　　در رقص اندر آور جـــان های صوفیان را

خورشید و ماه و اختر، رقصان به گرد چنبر　　ما در میان رقـصیم، رقـصان کن آن میان را

لطـف تو مطربـــانه از کـم‌تـــرین تـــرانه　　در چرخ انـدر آرد صوفـــیِ آسمـــان را

(دیوان کبیر، ج ۱، ب:۲۱۵۳ به بعد)

همان گونه که گفته آمد این غزل در دو بحر و دو وزن سروده شده است:

۱) بحر مضارع مثمن اخرب (مفعولُ فاعلاتن مفعولُ فاعلاتن)

۲) بحر رجز مثمّن مخلوع (مستفعلن فعولن ، مستفعلن فعولن). خلع و تخلیع= جمع مابین خبن و قطع است در مستفعلن (شاه حسینی، ناصرالدین، ۱۳٦۸ : ۱۲۷).

صوفی آسمان

مولانا آسمان را از آن جهت که کبود رنگ است و صوفیان نیز جامهٔ کبود می‌پوشیده‌اند، به صوفی تشبیه فرموده است. اگر جلال الدین بدین نکته عنایت فرموده باشد، تشبیهی است نادر که کمتر شاعری بدین گونه تشبیه دست زده است. این معنی که گفته شد صوفیان جامهٔ کبود برتن می‌کردند مأخوذ است از کشف المحجوب.

آن جا که هجویری در باب اثبات العلم می‌نویسد: «اما متصوّف جاهل آن بود که صحبت پیری نکرده باشد، و از بزرگی ادب نیافته و گوشمال زمانه نچشیده، و به نابینایی کبودی اندر پوشیده و خود را در میان ایشان انداخته و در بی‌حرمتی طریق انبساطی می‌سپرد اندر صحبت ایشان (هجویری: ۱۳۸۹: ۲۷).

به احتمال دیگر مقصود از صوفیِ آسمان حضرت عیسی(ع) تواند بود که بنابر روایات مختلف از آسمانِ چهارم فراتر نتوانست رفت.

در غزلی دیگر، در همین بحور و اوزان خلق معانی را در کلمهٔ **ظهور** توان دید:

باز آمـــدی به خانه، ای قبلهٔ زمـــانه ولله صلاحِ دیـــنی، پیوسته در ظهوری

(دیوان کبیر، ج٦: ب ۳۱۳٦۹)

ظهور: ظهورِ چیزی عبارت است از وجود و نمودِ آن چیز، و نیز ظهورِ حق عبارت از تجلّی در اسماء و صفات و تعیّنات و بالجمله موجودات که مظهر اویند که حق تعالی خود را بدان نموده است در همهٔ عالم و آن را مراتبی است:

۱) ظهور اوّل، علم اجمالی ۲) ظهور دوم، علم تفصیلی ۳) ظهور سوم، صور روحانی ٤) ظهور چهارم، ظهور و صور مثالی ۵) ظهور صور جسمانی که تمام مظاهر حق‌اند و این همان ظریفه‌ای است که شهیدِ عشق الهی – منصور حلّاج بیضاوی– (۳۰۹ هـ ق) جانِ خود را

با ذکر انا الحق بر سرِ آن گذاشت.

ضرب کردن خرقه

زان خرقهٔ خویش ضرب کردیم تا زین به قبای شُشتر آییم

(دیوان کبیر، ج۳ ، ب:۱۶۳۳۰)

بیت در بحر هزج مسدّس اخرب مقبوض محذوف یا مقصور (مفعول مفاعلن فعولن یا مفاعیل) است، که کوتاه‌ترین وزن از اوزان شعر فارسی است که نظامی گنجوی منظومهٔ لیلی و مجنون و شیخ شعر فارسی –سعدی– ترجیع بند مشهور خود را در آن وزن طبع آزموده‌اند (بهزادی اندوهجردی، حسین، ۱۳۷۳: ۲۰).

ضرب کردن خرقه: دریدن و شکافتن خرقه را گویند به وقت وجد و سماع. چنانکه در قلم آمده است:

«صوفیان چون از وجد آرام گیرند و از سماع فارغ شوند جامه‌های نو را به پاره‌هایی تقسیم کنند و به این و آن دهند، هر پاره را خرقه نامند» (سجادی، سیّد علی محمد، جامهٔ زهد، ۱۳۶۹: ۱۹۳).

افاعیل عروضی در دیوانِ کبیر

مولانا گاهی افاعیل عروضی را به گونه‌ای شگفت انگیز در ابیات غزل درج می‌نماید، مثلاً در غزل زیر:

رَستَم ازین نفس و هوا، زنده بلا، مرده بلا زنده و مرده وطنم نیست بجز فضلِ خدا

(دیوان کبیر، ج۱: ب ۴۲۰۷)

این غزل در بحر رجز مثمّن مطوّی (مفتعلن مفتعلن مفتعلن مفتعلن) تقطیع می‌شود (تجلیل، جلیل، ۱۳۷۸: ۱۹). مولانا خود وزن این غزل را داده است چنانکه در این بیت ملاحظه توان کرد:

رَستَم از این بیت و غزل، ای شه و سلطان عزل

مفتعلن مفتعلن مفتعلن کُشت مرا

از این طرفه کاری‌ها در جای جایِ دیوانِ کبیر در ملاحظه توان آورد.

جادوی مجاورت

شفیعی کدکنی در کتابِ **رستاخیز کلمات** بحثی جالبِ نظرِ اهل علم انگیخته و نوشته‌اند **جادوی مجاورت** یکی از مهم‌ترین عواملِ تعیین کننده در تأثیرات زبانی و شیوه‌های بلاغی ست. (شفیعی کدکنی، محمّدرضا: ۱۳۹۱: ٤۰۹). اثبات سخن را در جای دیگر در قلم آورده‌اند که می‌گویند: صاحب بن عبّاد، این وزیر ایرانی عرب دوست، چندان اسیر جادوی مجاورت بود که به نتایج گفتار خویش کمتر می‌اندیشید، از جمله روزی نامه‌ای به یکی از قضاتِ خویش در شهر قم نوشت که «ایّها القاضی بقم قد عَزَلناکَ فَقُم» و آن قاضی بیچاره وقتی حکم عزل خود را مشاهده کرد گفت: من هیچ گناهی ندارم، سرنوشت مرا سجعِ قُم (= نام شهر) و «فَقُم» (= پس برخیز) تعیین کرده است و حق با آن قاضی بوده است. اگر اصل داستان جعلی باشد باز مانع از آن نیست که بپذیریم این داستانِ جعلی نمایندهٔ حقیقتی بزرگ در تاریخِ فکری ماست (رستاخیز کلمات:٤۱۱).

غرضِ در این مبحث تأثیر شگفت‌آورِ سجع و جناس و سایر هنرنمایی‌های شاعرانه است که در آن کتاب بحث را به جانب آن کشیده‌اند.

سخنِ در خـورِ اندیشه اینکه تأثیر جادوی مجاورت را در کلامِ شاعران از جمله در کلام شاعرِ سخن شناسِ سخن دانِ هنرآفرینی چون مولانا جلال الدین چه در مثنوی شریف و چه در دیوانِ کبیر به وضوح توان دید و نگارندهٔ این سطور ابیاتی چند از این غزل را که در بحر رجز مثمن مطوّی (مفتعلن مفتعلن مفتعلن مفتعلن) آن را تنگ در آغوش فشرده در قلم می‌آرد:

یار مرا، غار مرا، عشق جگرخـــوار مـرا یار تُوی، غار تُوی، خواجه نگهـدار مـرا!
نوح توی، روح توی، فاتح و مفتوح تـــوی سینهٔ مشـــروح توی، بر درِ اسرار مـــرا
نور توی، سور توی، دولت منصـــور توی مرغ کُهِ طـور توی، خسته به منـقار مـرا
قطره توی، بحر توی، لطف توی، قهر توی قند توی، زهر توی، بیش مـیازار مـــرا
حجرهٔ خورشید توی، خانهٔ ناهیـــد تـوی روضهٔ اومید توی، راه ده ای یار مـــرا
روز توی، روزه توی، حاصل دریوزه تـوی آب توی، کوزه توی، آب ده این بار مرا

(دیوان کبیر، ج ۱، ب ٤۷۷ به بعد)

سخن آن که در کلام صوفیه و در شطحیات صوفیان **جادوی مجاورت** را تأثیری است

عمیق و غیرقابل انکار. چنان که نظامی عروضی در پایانِ حکایت می‌نویسد فضلا دانند و بلغا شناسند که این کلمات در بابِ ایجاز و فصاحت چه مرتبه‌ای دارد (نظامی عروضی، چهار مقاله، ۱۳۸۹: ٢٤).

ذوبحرین

ابیات و یا مصاریع دو وزنی:

اشعار ذوبحرین که در کتب بدیع با عنوان متلوّن مطرح شده است، نوع شعری است که بتوان آن‌ها را به دو وزن (و در بعضی از موارد به چند وزن) خواند. این امکان از آن جا ناشی می‌شود که کلمات شعر دارای ظرفیت‌های اعمال ضرورات وزنی است (شمیسا، سیروس، ١٣٨٦: ٦٨). و نگارنده نمونه‌ای چند از آن‌را از دیوانِ کبیر در این مقاله مطرح می‌کند.

مولانا در آفرینش مضامین از بحور و اوزان گوناگون بهره برگرفته است چنانکه در مصراع اولِ بیت زیر از هنرِ خداداد شگفت انگیزِ خویش استفادهٔ فراوان به اهل علم افاضه فرموده است، بیت زیر از این معنی خبر می‌دهد:

تا به شب ای عارف شیـرین نوا　　آنِ مـــایی، آنِ مـــایی، آنِ ما

(دیوان کبیر، ج۱، ب ١٩٢٤)

وزن اصلی بیت بحر رمل مسدّس محذوف (فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) است ولیکن مصراع اول را افزون بر بحر رمل در بحر سریع مسدّس مطوّی مکشوف (مفتعلن مفتعلن فاعلن) نیز تقطیع توان کرد. و همین‌گونه است مصراع اول بیت زیر:

با همه بیگانـــه ای وّ با غمـش　　آشنـــایی آشنـــایی آشنـــــا

(دیوان کبیر، ج۱، ب ١٩٣٢)

که هر دو مصراع در بحر رمل مسدّس محذوف (فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) نظم یافته و مصراع نخست افزون بر آن وزن در بحر سریع مسدّس مطوّی مکشوف (مفتعلن مفتعلن فاعلن) مایهٔ موسیقی گوش‌نواز و دل‌نشینی گرفته است، و باز در بیت زیر:

با که می باشی؟ و همراز تو کیست؟　　با خـــدایی، با خـــدایی، با خـــــدا

(دیوان کبیر، ج۱: ب ١٩٣٠)

هر دو مصراع در بحر رمل مسدّس مقصور (فاعلاتن فاعلاتن فاعلات) ولیکن مصراع نخست را افزون بر وزن اصلی در بحر رمل مسدّس مخبون مقصور (فاعلاتن فعلاتن فعلات یا فعلان) تقطیع توان کرد.

از این نوع هنرآفرینی‌ها را در مضامین بکر عارفانهٔ دیوانِ کبیر به فراوانی در ملاحظه توان آورد که استادان موسیقی را به کار تواند آمد.

نتیجه

نگارنده در این مقاله بدین مهم دست یافته است که ذهن موسیقایی مولانا از یک حرکت شوقی که نتیجهٔ تعالیم عالیهٔ اسلام یعنی قرآن کریم و احادیث نبوی بود در اجتذاب شخصیت روحانی مولانا تأثیری داشته است عمیق و انکارناپذیر.

این حرکت شوقی پیش از او گریبانگیر افکار منصور حلاج بیضاوی شده و مایه پیدایش تصوّف عاشقانه در عالم اسلام و ایران گشته بود و همین حرکت شوقی مولانا را بر آن داشته بود که آنچه را که فیضان اندیشه و احساس پاک اوست خود در قلم نیاورد و بدین ترتیب سیرهٔ نبی اکرم را در ضبط سور قرآن کریم، مرعی دارد.

و افزون بر آن چرخ و رقص صوفیانه یعنی عرفان عاشقانه را که زادهٔ همان حرکت شوقی است به عنوان بابی تازه در ادب فارسی و فرهنگ اسلامی ایران راه دهد و مقام‌ها، گوشه‌ها و پرده‌های موسیقی را در رمزگشایی تعابیر عرفانی مضامین دیوان کبیر و مثنوی شریف دست در کمر کند.

منابع و مآخذ

۱. قرآن کریم، (۱۳۷۵)، ترجمه، توضیحات و واژه نامه، بهاء الدین خرمشاهی تهران: نیلوفر، چ دوم.
۲. افلاکی، شمس الدین احمد (۱۳٦۲)، مناقب العارفین، تحسین یازیجی، تهران: دنیای کتاب، چ دوم.
۳. بهزادی اندوهجردی، حسین، (۱۳۷۳)، تهران: نشر صدوق.
٤. تجلیل، جلیل، (۱۳۷۸)، عروض و قافیه، تهران: سپهر کهن.
۵. تهانوی، محمدعلی، (۱۹۹٦م)، کشاف اصطلاحات الفنون و العلوم، لبنان، – .
٦. حافظ شیرازی، (۱۳۹۳) دیوان غزلیات، خلیل خطیب رهبر، تهران، چ پنجاه و سه.
۷. مولوی بلخی، جلال الدین، (۱۳۳٦)، دیوان کبیر، بدیع الزمان فروزانفر، تهران: دانشگاه تهران، چ سوم.
۸. شیخ شهاب الدین سهروردی، (۱۳٦٤)، عوارف المعارف، ترجمه ابومنصور عبدالمؤمن اصفهانی، به اهتمام قاسم انصاری، تهران: علمی و فرهنگی.
۹. شاه حسینی، ناصرالدین، (۱۳۷٦)، شناخت شعر، تهران: هما، چ سوم.
۱۰. عین القضاه همدانی، (۱۳٤۱)، تمهیدات، عفیف عسیران، تهران: منوچهری.
۱۱. دهخدا، علی اکبر، (۱۳۷۷)، لغت نامه، محمد معین– سید جعفر شهیدی، چ دوم.
۱۲. ستایشگر، مهدی، (۱۳۷٤)، واژه نامهٔ موسیقی ایران زمین، تهران: اطلاعات.
۱۳. سجادی، سید علی محمد، (۱۳٦۹)، جامهٔ زهد، تهران: علمی و فرهنگی.
۱٤. شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۹۱)، رستاخیز کلمات، تهران: سخن.
۱۵. شمیسا، سیروس، (۱۳۸٦)، آشنایی با عروض و قافیه، تهران: میترا، چ چهارم.
۱٦. شمس قیس رازی، (۱۳۲۷)، المعجم فی معاییر اشعارالعجم، تصحیح محمد بن عبدالوهاب قزوینی، تجدید نظر محمد تقی مدرس رضوی، تهران: کتابفروشی تهران، چ سوم.
۱۷. صفا، ذبیح الله، (۱۳٤٦)، تاریخ علوم عقلی در تمدن اسلامی، تهران: دانشگاه تهران، چ سوم.
۱۸. فروزانفر، بدیع الزمان، (۱۳۳۳)، رساله در تحقیق احوال و زندگانی مولانا جلال الدین محمد، مشهد: زوّار.
۱۹. قشیری، ابولقاسم عبدالکریم، (۱۳۸۷)، رسالهٔ قشیریه، ترجمه ابوعلی حسن بن احمد عثمانی، تصحیحات و استدراکات بدیع الزمان فروزانفر، با شرح احوال فروزانفر، به قلم توانای احمد مهدوی دامغانی، تهران: زوار، چ سوم.
۲۰. گولپینارلی، عبدالباقی، (۱۳۹۰)، زندگانی، فلسفه و آثار، ترجمهٔ هــ توفیق سبحانی، تهران: کتاب پارسه.
۲۱. گوهرین، سید صادق، (۱۳۸۸)، شرح اصطلاحات تصوف، تهران: زوّار.
۲۲. مصاحب، غلامحسین، (۱۳۹۱)، دائره المعارف فارسی، تهران: امیرکبیر، (شرکت سهامی کتاب‌های جیبی)، چ ششم.

۲۳. مولانا جلال الدین محمد بلخی، (۱۳۸٦)، مثنوی معنوی، جلال الدین همایی، با مقدمهٔ فارسی و انگلیسی مهدی محقق، تهران: مؤسسه مطالعات اسلامی دانشگاه تهران، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
۲٤. نظامی عروضی، (۱۳۸۹)، چهار مقاله، محمد قزوینی، محمد معین، تهران: چ هشتم.
۲۵. وحیدیان کامیار، تقی، (۱۳۹۰)، بررسی منشأ وزن شعر فارسی، مشهد: به نشر، چ چهارم.
۲٦. هجویری، ابوالحسن علی بن عثمان، (۱۳۸۹)، کشف المحجوب، محمود عابدی، تهران: سروش، چ پنجم.