

موسیقی به مثابه هستی‌شناسی در مثنوی و غزلیات شمس مولانا

محمد الیکی، محمدرضا زمان‌احمدی*، عبدالرضا مدرس‌زاده

گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد کاشان، دانشگاه آزاد اسلامی، کاشان، ایران.

سال نوزدهم، شماره نهم، آذر ۱۴۰۵، شماره پی در پی ۱۲۷، صص ۲۹۶-۲۷۹

<https://irandoi.ir/doi/10.irandoi.2002/bahareadab.2026.19.8365>

نشریه علمی سبکشناسی نظم و نثر فارسی

(بهار ادب سابق)

چکیده:

زمینه و هدف: موسیقی در نگاه مولانا فراتر از یک پدیده هنری، به ابزاری برای تبیین ساختار هستی، رابطه انسان با عالم و چگونگی ظهور حقیقت در مراتب مختلف وجود تبدیل می‌شود. پژوهش حاضر با هدف بررسی ابعاد هستی‌شناختی موسیقی در مثنوی معنوی و غزلیات شمس و تبیین جایگاه آن در نظام فکری مولانا انجام شده است.

روش مطالعه: این پژوهش با روش توصیفی-تحلیلی و بر مبنای مطالعات کتابخانه‌ای و شیوه سندکاوی صورت گرفته است.

یافته‌های پژوهش: یافته‌های حاصل از این پژوهش نشان می‌دهد که مولوی از مفاهیم و نمادهای موسیقایی برای بازنمایی تناسب و پویایی حاکم بر عالم، تفسیر حرکت افلاک و اجرام آسمانی در قالب الگوهای آوایی، تبیین سماع به مثابه تجربه‌ای وجودی و تحول‌آفرین در ساحت ادراک و نیز تفسیر صوت به عنوان رسانه‌ای برای کشف معنا و آگاهی بهره می‌گیرد. همچنین سازها، نغمه‌ها و پرده‌های موسیقایی در نگرش وی کارکردی نمادین یافته و به ابزاری برای بیان تفاوت سطوح آگاهی، کیفیتهای حضور و مراتب سیر معنوی تبدیل می‌شوند.

نتایج پژوهش: نتایج پژوهش حاکی از آن است که موسیقی در منظومه فکری شاعر فراتر از موضوعی مرتبط با ذوق هنری یا تجربه‌های عاطفی، الگویی بنیادین برای فهم واقعیت و تفسیر مناسبات وجودی است. بر این اساس، عناصر موسیقایی در اشعار او به چارچوبی مفهومی برای توضیح پیوند میان انسان و عالم، تبیین وحدت نهفته در پس کثرت پدیده‌ها و بازنمایی سیر تعالی آگاهی تبدیل می‌شوند.

تاریخ دریافت: ۱۲ خرداد ۱۴۰۵

تاریخ داوری: ۱۵ تیر ۱۴۰۵

تاریخ اصلاح: ۰۲ مرداد ۱۴۰۵

تاریخ پذیرش: ۱۷ شهریور ۱۴۰۵

کلمات کلیدی:

موسیقی، هستی‌شناسی، مولانا، افلاک، سماع، صوت.

* نویسنده مسئول:

✉ 1260398201@iaui.ir

☎ (+۹۸ ۲۱)



ORIGINAL RESEARCH ARTICLE

Music as Ontology in Rumi's Masnavi and Divan-e Shams

M. Oliki, M.R. Zaman-Ahmadi*, A. Modarreszadeh

Department of Persian Language and Literature, Kas.C., Islamic Azad University, Kashan, Iran.

ARTICLE INFO

Article History:

Received: 02 June 2026

Reviewed: 06 July 2026

Revised: 24 July 2026

Accepted: 08 September 2026

KEYWORDS

Music; Ontology; Rumi; Celestial
Spheres; Sama; Sound.

*Corresponding Author

✉ 1260398201@iaui.ir

☎ (+98)

ABSTRACT

BACKGROUND AND OBJECTIVES: In Rumi's thought, music transcends its role as an artistic phenomenon and becomes a means of explaining the structure of being, the relationship between the human being and the cosmos, and the manifestation of truth across different levels of existence. This study aims to investigate the ontological dimensions of music in the Masnavi-ye Ma'navi and the Divan-e Shams and to clarify its position within Rumi's intellectual and mystical system.

METHODOLOGY: This research adopts a descriptive-analytical approach based on library research and documentary analysis.

FINDINGS: The findings indicate that Rumi employs musical concepts and symbols to represent the harmony and dynamism governing the universe, to interpret the movement of the celestial spheres and heavenly bodies through sonic patterns, to conceptualize sama as an existential and transformative experience of perception, and to present sound as a medium for the disclosure of meaning and spiritual awareness. Furthermore, musical instruments, melodies, and modal structures acquire symbolic functions in his thought, serving as expressive devices for depicting different levels of consciousness, modes of presence, and stages of the spiritual journey.

CONCLUSION: The findings demonstrate that, within Rumi's intellectual framework, music extends far beyond an aesthetic or emotional phenomenon and functions as a fundamental paradigm for understanding reality and interpreting the ontological order of existence. Accordingly, musical elements in his poetry constitute a conceptual framework through which the relationship between humanity and the cosmos is articulated, the unity underlying the multiplicity of phenomena is revealed, and the progressive elevation of consciousness is represented.

<https://irandoi.ir/doi/10.irandoi.2002/bahareadab.2026.19.8365>

NUMBER OF REFERENCES	NUMBER OF TABLES	NUMBER OF FIGURES
 18	 0	 0

مقدمه

موسیقی در سنت‌های مختلف فکری و فلسفی همواره فراتر از یک پدیده هنری یا زیباشناختی تلقی شده و در بسیاری از نظام‌های معرفتی، همانند الگویی برای تبیین نظم، هماهنگی و ساختار هستی مورد توجه قرار گرفته است. از سنت فیثاغوری و نظریه هارمونی افلاک گرفته تا تأملات عرفانی متفکران مسلمان، موسیقی اغلب به عنوان زبانی برای فهم مناسبات پنهان جهان و نسبت میان انسان و حقیقت تلقی شده است. در این میان، تفکر مولانا جلال‌الدین محمد بلخی جایگاهی ممتاز دارد، زیرا موسیقی در اشعار وی یکی از بنیادی‌ترین استعاره‌ها و الگوهای معرفتی برای تفسیر هستی، حرکت و سیر تکاملی انسان به شمار می‌رود «عواملی که آدمی را به جست‌وجوی موسیقی کشانده است، همان کششهایی است که او را وادار به گفتن شعر می‌کرده است و پیوند این دو سخت استوار است زیرا شعر در حقیقت موسیقی کلمه‌ها و لفظ‌هاست و غنا موسیقی الحان و آهنگ‌ها» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۶: ص ۴۴). مطالعه مثنوی معنوی و غزلیات شمس نشان می‌دهد که مفاهیم موسیقایی در اندیشه مولانا حضوری فراگیر و ساختاری دارند. اصطلاحاتی چون نغمه، آوا، سماع، رقص، دف، چنگ و نی تنها عناصر زبانی و تصویری شعر او نیستند، بلکه در بسیاری از موارد به نظامی از دلالت‌های هستی‌شناختی، معرفت‌شناختی و عرفانی ارجاع می‌دهند. جهان در نگاه مولانا عرصه سکون و ایستایی نیست، بلکه شبکه‌ای پویا از حرکت، ارتعاش، جذب و اشتیاق است؛ جهانی که در آن تمامی موجودات در فرآیندی مستمر از شدن و بازگشت مشارکت دارند. در این دیدگاه، موسیقی به یکی از مناسب‌ترین الگوها برای تبیین ماهیت سیال و پویای هستی تبدیل می‌شود و امکان فهم رابطه میان کثرت موجودات و وحدت بنیادین هستی را فراهم می‌آورد. با وجود پژوهش‌های فراوان درباره موسیقی، سماع و ابعاد عرفانی آثار مولانا، بخش عمده این مطالعات بر جنبه‌های تاریخی، ادبی، زیبایی‌شناختی یا آیینی موسیقی متمرکز بوده‌اند و کمتر کوشیده‌اند جایگاه آن را در چارچوب نظام هستی‌شناختی مولانا مورد واکاوی قرار دهند. از این‌رو، هنوز روشن نیست که مولانا چگونه از مفاهیم و نمادهای موسیقایی برای صورت‌بندی تلقی خود از هستی بهره می‌گیرد و این مفاهیم چه نقشی در تبیین رابطه میان انسان، جهان و حقیقت ایفا می‌کنند. همچنین چگونگی پیوند میان موسیقی افلاک، سماع، تجربه وجد، نمادهای سازهای موسیقایی و نظام ادراک عرفانی در منظومه فکری مولانا، همچنان نیازمند تحلیلی منسجم و نظری است. در مطالعه اشعار مولانا، میتوان نشانه‌های فراوانی از پیوند میان مفاهیم موسیقایی و تلقی وی از هستی مشاهده کرد. حضور گسترده مضامینی چون موسیقی افلاک، سماع، نغمه، آوا و سازهای موسیقایی این پرسش را مطرح می‌کند که آیا این عناصر تنها کارکردی ادبی و زیبایی‌شناختی دارند یا آنکه در لایه‌های عمیق‌تر متن، با نظام فکری و جهانبینی عرفانی مولانا نیز پیوند یافته‌اند. همچنین جای تأمل است که مفاهیمی نظیر موسیقی افلاک چه نسبتی با نگرش مولانا به ساختار عالم و ارتباط انسان با حقیقت دارند و سماع در این میان چگونه میتواند با تجربه عرفانی و تحول ادراک سالک مرتبط باشد. از سوی دیگر، بسامد بالای نمادهایی چون نی، دف و چنگ در مثنوی و غزلیات شمس این احتمال را مطرح می‌سازد که این عناصر فراتر از ابزارهای موسیقایی، حامل معانی و کارکردهای نمادین گسترده‌تری در نظام اندیشه مولانا باشند. همچنین تأکید مکرر بر شنیدن، صوت، نغمه و طنین این پرسش را پیش می‌آورد که ادراک سمعی در جهانبینی مولانا چه جایگاهی دارد و تا چه اندازه میتواند در فهم حقیقت و تجربه عرفانی نقش‌آفرین باشد. بر این اساس، مسئله اصلی پژوهش حاضر بررسی چگونگی حضور و کارکرد مفاهیم موسیقایی در تبیین هستی، تجربه عرفانی و فرآیند ادراک در مثنوی معنوی و غزلیات شمس است. پژوهش حاضر میکوشد

با واکاوی این مفاهیم و روابط میان آنها، ابعاد کمتر بررسی شده نسبت موسیقی و هستی‌شناسی را در تفکر مولانا مورد مطالعه قرار دهد و از این رهگذر، لایه‌ای بنیادین از اندیشه او را آشکار سازند.

پیشینه پژوهش

وطن‌دوست بکدیلو، شهاب و دیگران (۱۴۰۴)؛ در مقاله‌ای با عنوان «تداعی معنی از موسیقی اصوات و آواهای نامفهوم در دیوان شمس» با بررسی عناصر موسیقایی در سطوح مختلف زبانی، از اصوات و تکواژها تا واژه، عبارت و ساختارهای تکراری، همچنین اتانین، افاعیل و اوراد خانقاهی، نشان داده‌اند که نظام ایقاعی و موسیقایی متن نقشی اساسی در القای معنا ایفا میکند. یافته‌های پژوهش حاکی از آن است که برجستگیهای آوایی و ریتمیک، حتی در ساختارهای به ظاهر مبهم و نامتعارف، در شکل‌گیری دلالت‌های معنایی مؤثرند و بدین‌سان، پیوند ناگسستنی صورت و معنا را در چارچوب رویکرد فرمالیستی تأیید میکنند.

حسینی و رحیمی‌زنگنه (۱۴۰۱)؛ در مقاله‌ای با عنوان «تأثیر موسیقی و پیوند و ارتباط آلات آن برای رسیدن به فناء فی الله در دیوان شمس» به ذکر این مهم پرداخته‌اند که مولانا بازنماییهای متنوعی از سازها و عناصر موسیقایی ارائه کرده و آنها را با مفاهیم بنیادین عرفانی پیوند داده است. یافته‌ها حاکی از آن است که سماع در فرآیند سلوک عرفانی و دستیابی به مقام فنا، جایگاهی محوری دارد و موسیقی و آلات موسیقایی به‌عنوان ابزارهایی برای برانگیختن وجد و تسهیل تجربه‌های شهودی عمل میکنند. از آنجا که تجربه فنا فراتر از ظرفیتهای زبان عادی است، مولانا از نمادهای موسیقایی و جلوه‌های صوتی برای بازنمایی و انتقال بخشی از این تجربه‌های عرفانی بهره میگیرد.

مؤذنی و انصاری (۱۳۹۶)؛ در مقاله‌ای با عنوان «موسیقی اصوات در مثنوی و غزلیات مولانا» به بیان این امر پرداخته‌اند که در میان گونه‌های مختلف موسیقی شعر مولانا، موسیقی مبتنی بر اصوات و آواها از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. این نوع موسیقی که حاصل هماهنگی و تکرار هدفمند صامت‌ها و مصوت‌ها در بافت کلام است، در شکل‌گیری موسیقی درونی شعر نقشی اساسی ایفا میکند. مولانا در آفرینش این لایه موسیقایی از ظرفیتهای چون اصوات و شبه‌جمله‌ها، اسم‌صوت‌ها، اتباع و نیز الگوهای عروضی بهره میگیرد و از طریق سازمان‌دهی آوایی واژگان، به تقویت ریتم، القای معنا و افزایش تأثیرگذاری کلام دست مییابد.

ابراهیم‌تبار، ابراهیم و دیگران (۱۳۹۲)؛ در مقاله‌ای با عنوان «بارتاب اصطلاحات و سازهای موسیقی در غزلیات شمس» نشان داده‌اند که غزلیات شمس از ظرفیتهای موسیقایی گسترده و پیچیده‌ای برخوردار است و مؤلفه‌های ریتم، وزن، آهنگ و هماهنگی آوایی در تار و پود آن حضوری تعیین‌کننده دارند. مولانا در این اثر، تجربه‌های شهودی و احوال عرفانی خویش را در بستری موسیقایی بازآفرینی کرده و از موسیقی به‌عنوان زبانی برای بیان ساحت‌های فراتر از بیان عقلانی بهره گرفته است. بسامد چشمگیر نام سازها، مقام‌ها و اصطلاحات موسیقایی در دیوان شمس نیز حاکی از آشنایی عمیق وی با مبانی نظری و عملی موسیقی است، عناصری که در شعر او تنها کارکردی تزئینی ندارند، بلکه به منزله رمزگانهایی معنایی در انتقال مفاهیم عرفانی و بازنمایی تجربه‌های روحانی ایفای نقش میکنند.

هدف پژوهش

هدف این پژوهش، تبیین جایگاه موسیقی به‌عنوان یکی از مؤلفه‌های بنیادین نظام هستی‌شناختی مولانا در مثنوی معنوی و غزلیات شمس است. این مطالعه میکوشد نشان دهد که موسیقی در اندیشه مولانا تنها به‌عنوان یک هنر زیباشناختی ترسیم نشده بلکه الگویی معرفتی برای فهم ساختار هستی، تبیین نسبت انسان با عالم و آشکار ساختن

مراتب وجود به شمار میرود. همچنین پژوهش حاضر کارکرد مفاهیمی چون صوت، سماع، نغمه و ساز را در بازنمایی حرکت هستی و تحول آگاهی بررسی میکند.

ضرورت پژوهش

ضرورت پژوهش حاضر از آن جا ناشی میشود که موسیقی در اندیشه مولانا از سطح یک آرایه هنری و سازوکار زیبایی‌شناختی فراتر رفته و به یکی از مؤلفه‌های بنیادین در بازنمایی جهان‌بینی عرفانی و تلقی او از هستی تبدیل شده است. با وجود گستردگی مطالعات مولوی‌پژوهی، نسبت میان مفاهیم موسیقایی و ساختار هستی‌شناختی اندیشه مولانا، به‌ویژه در پیوند با مثنوی معنوی و غزلیات شمس، همچنان نیازمند واکاوی نظری و روشمند است. از این‌رو، بررسی کارکردهای موسیقایی در این دو اثر میتواند ابعاد مغفول مانده‌ای از ارتباط میان زبان، ادراک، تجربه عرفانی و فهم حقیقت را آشکار سازد. اهمیت این پژوهش در آن است که با عبور از خوانشهای صرفاً ادبی و موسیقایی، زمینه‌ای برای تبیین نقش موسیقی در شکل‌گیری نظام فکری مولانا فراهم می‌آورد و افقهای تازه‌ای را در مطالعات عرفانی، نقد ادبی و پژوهشهای میان‌رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی می‌گشاید.

روش پژوهش

این پژوهش با روش توصیفی - تحلیلی انجام شده است. گردآوری داده‌ها بر پایه مطالعات کتابخانه‌ای و اسنادی و با استفاده از فیش‌برداری از منابع مرتبط صورت گرفته است. ابتدا مبانی نظری پژوهش در حوزه‌های موسیقی، هستی‌شناسی و جایگاه آنها در اندیشه عرفانی مولانا تبیین شد، سپس ابیات مرتبط از مثنوی معنوی و غزلیات شمس بر اساس رویکرد هستی‌شناختی مورد تحلیل قرار گرفت تا کارکرد و دلالت‌های مفهومی عناصر موسیقایی در اشعار وی آشکار شود.

بحث و بررسی

موسیقی در افق هستی‌شناسی

بحث از نسبت موسیقی و عرفان، پیش از هر چیز، مستلزم توجه به مسئله هستی و چگونگی تلقی از وجود در این دو حوزه است. درواقع «هستی‌شناسی به طور کلی درباره قواعد، احکام و اصولی درباره هستی و انواع آن به بررسی و کشف می‌پردازد. تحلیل‌های هستی‌شناسی تحلیل‌هایی فراگیر و عامند، درباره آنچه وجود دارد. هستی‌شناسی به اتکای تمام امکانات ویژه‌اش، اعم از مفاهیم و روشها، گونه‌های وجودی را تعریف کرده است و به بررسی ویژگیها و مشخصه‌های این گونه‌ها می‌پردازد» (عزیزی و اسپرهم، ۱۴۰۰: ۲۰۸). در تبیین ارتباط میان موسیقی و هستی، موسیقی در معنایی گسترده و فراتر از تعاریف متعارف آن، به مانند مطلق نوا و صوت در نظر گرفته میشود. در مقابل، عرفان نیز با برخورداری از رویکردی هستی‌شناسانه، به تفسیر مراتب وجود از طریق تجربه‌های شهودی می‌پردازد، رویکردی که ابعاد آن در ادامه مورد بررسی قرار می‌گیرد.

موسیقی افلاک (سطح کیهانی)

اندیشه موسیقی افلاک در سنت فلسفی با تلقی فیثاغورثی از کیهان چون نظم هم‌هنگ و عددبنیاد آغاز میشود، نظمی که نه تنها ساختار هستی را سامان میدهد، بلکه واجد بعدی شنیداری و ادراکی است. فیثاغورث به‌عنوان نخستین متفکری که به‌صراحت از نغمات افلاک سخن گفته، موسیقی را انعکاس مستقیم نظم کیهانی میداند. ادراک این نظم نیز مستلزم صفای باطن و ادراک قلبی است. موسیقی افلاک تجلی عینی نظم ضرورت و عقل کیهانی است و هماهنگی صوتی افلاک، بیان نمادین هماهنگی وجودی عالم محسوب میشود. این خط فکری در

فلسفه نوافلاطونی فلوطین، با تمرکز بر نسبت نفس و کیهان، بسط بیشتری مییابد. فلوطین موسیقی افلاک را نه تنها وصفی از ساختار عالم، بلکه مبنایی برای تبیین حرکت و سرنوشت ارواح انسانی میداند «ارواح به تبعیت از نظم کیهان ما عمل میکنند، زیرا جدا از آن نیستند بلکه هنگام فرود آمدن، ذات و ماهیت خود را تابع آن میسازند و جزئی از آن میگردند و حرکاتشان با گردش جهان هماهنگی کامل مییابد، به طوری که سرنوشت و جریان زندگی و مقاصدشان را در وضع و هیئت ستارگان میتوان خواند و با موسیقی ستارگان هماهنگ میشوند و معنی نظریه‌ای که از موسیقی موزون افلاک سخن میگوید، همین است» (فلوطین، ۱۳۶۶: ص ۴۹۸).

سماع (سطح تجربه انسانی)

سماع واژه‌ای رایج در حوزه تصوف به شمار میرود که در اصطلاح تصوف پایکوبی، وجد و سرور، آوازخوانی جمعی، دست افشانی و ... معنا شده است. درواقع «سماع آوازیست که حال شنونده را منقلب میگرداند و درحقیقت همان صوت با ترجیع است» (سجادی، ۱۳۹۳: ص ۲۲۵). این انقلاب روحی که اهل تصوف برای در اختیار گرفتن جان و روح آن را امری ضروری به شمار می‌آوردند بدین معنی است که صوت خوش الهی در همه جا طنین افکن شده و شنیدن آن انسان را به وجد و شوق درمی‌آورد. به واسطه سماع میتوان نور وجود الهی را احساس کرد. برای همین اهل تصوف «موسیقی و سماع را غالباً مرکب روح و مصقل جان شناخته‌اند» (زرین کوب، ۱۳۸۷: ص ۱۲۹). صوفیه بر این باور بوده‌اند که سماع نه در درون آدمی بلکه در تمام عوالم وجود جاری است و آثار برونی و درونی را بر فرد به همراه دارد.

صوت در آفرینش (سطح هستی‌شناسی عرفانی)

در سنت عرفان اسلامی، مسئله صوت در آفرینش، به‌عنوان یکی از بنیانهای تکوین هستی قابل طرح است. بدین معنا که هستی نه فقط به عنوان امر مادی، بلکه در نسبت با کلمه و صوت الهی فهم میشود. مفهوم کن فیکون، در متون دینی، ناظر بر فعلیت یافتن اراده الهی از طریق امر لفظی-آوایی تلقی میگردد. درواقع «متعلق هستی و متعلق این امر تکوینی کلام حق (متکون) است. کلام، مشتق از کلم، به معنای جرح، یعنی اثر مانده بر جسم مجروح است. پس وقتی با آن امر، کلام حق حادث شود و اهل الله این کلام را به دل بشنوند و آن را فهم کنند، از وجد به وجود و شهود رسند، چنانکه همه هستی، چون کلام حق را فهم کردند، ظهور عینی یافتند، ابتدا به وجد آمدند و سپس موجود شدند و لذا پس از حصول فهم آن کلام بود که فرمود: فیکون» (ایرانی‌قمی، ۱۳۷۲: ص ۳). برخی از متفکران عرفانی، آفرینش را نوعی تجلی صوتی اراده حق دانسته‌اند که در آن، هستی با کیفیتی شبیه به ندا و خطاب ظهور مییابد. طبق این دیدگاه، صوت مرتبه‌ای از ظهور وجودی و نحوه‌ای از تحقق هستی محسوب میشود. بدین ترتیب، میان آفرینش و آوا، نوعی پیوند هستی‌شناختی برقرار میشود که در آن، کلمه واجد جنبه‌ای خلاق و وجودساز است. این تلقی، زمینه را برای فهم موسیقی به‌مانند امتداد ساختار آوایی هستی فراهم میکند. نتیجه اینکه صوت در این معنی به سطحی فراتر از زبان روزمره ارتقا یافته و به‌عنوان یکی از مراتب تجلی وجود قابل تحلیل است.

سازهای موسیقی (سطح تمثیلی وجود)

سازهای موسیقایی در سنتهای عرفانی و نمادین، اغلب فراتر از ابزارهای تولید صوت تلقی میشوند و همچون الگوهایی برای بازنمایی مفاهیم وجودی و مراتب هستی عمل میکنند. ویژگیهایی چون تهی‌بودگی، ارتعاش، طنین، ریتم و حرکت در ساختار این سازها، زمینه را برای تفسیرهای نمادین فراهم می‌آورد و آنها را به حاملان معانی عرفانی و هستی‌شناختی تبدیل میسازد. درواقع «در ادبیات عرفانی هر یک از ابزار موسیقی را برحسب نای و نوایی

که دارد رمزی است» (سجادی، ۱۳۹۳: ص ۳۰۶). با توجه به نگرش سطح تمثیلی وجود، سازهایی همانند نی، دف و چنگ می‌توانند استعاره‌هایی از سیر وجود، اشتیاق به مبدأ، پویایی حیات و پیوند اجزای عالم با یکدیگر تلقی شوند. یعنی سازهای موسیقایی به سطحی از بازنمایی نمادین راه می‌یابند که در آن مفاهیم انتزاعی هستی در قالب صورتی محسوس و تجربه‌پذیر تجلی پیدا می‌کنند.

تجلی سطوح هستی‌شناختی موسیقی در مثنوی و غزلیات شمس

بازنمایی هماهنگی کیهانی در شعر مولانا

در اندیشه مولانا، حرکت افلاک تنها پدیده‌ای طبیعی یا نجومی نیست، بلکه جلوه‌ای از نظم فراگیر هستی به شمار می‌آید؛ نظمی که از هماهنگی اجزای عالم پدید می‌شود و در زبان شعر بصورت موسیقی کیهانی بازنمایی می‌گردد. تصویر پویای گردش اختران در ابیات زیر، بر نظمی استوار دلالت دارد که در آن هر جزء، جایگاه و نقش خود را در کلیت عالم حفظ می‌کند. از این‌رو، حرکت افلاک بیانگر آهنگ و تناسبی است که قوام عالم بر آن استوار است. همچنین همسان‌انگاری اختران با چشم، گوش و هوش، نشان می‌دهد که شاعر میان جهان بیرونی و ساحت ادراک انسان پیوندی بنیادین برقرار می‌کند. در اینجا قوای ادراکی انسان بازتاب همان نظم حاکم بر عالمند و انسان جزئی از هماهنگی فراگیر آن به شمار می‌رود. موسیقی افلاک کیفیتی وجودی است که در مراتب مختلف هستی، از کیهان تا انسان، تجلی می‌یابد. چنین برداشتی از هماهنگی افلاک، یادآور نظریه موسیقی افلاک در سنت فیثاغورثی است. در این سنت، حرکت اجرام آسمانی بر اساس نسبت‌های هماهنگ تفسیر می‌شود و موسیقی، صورت شنیداری همان نظم بنیادین عالم تلقی می‌گردد. شهرستانی در گزارش خود از آرای منسوب به فیثاغورث، به این پیوند اشاره کرده و می‌نویسد: «جهانهای مختلف را مشاهده نموده به حس و حدس، و در ریاضت به مرتبه‌ای رسیده که حرکات فلک را شنیده و در تجرد به ملک رسیده است. فرمود که هیچ صوتی لذیذتر از فلک نشنیدم و هیچ چیزی روشن‌تر و تابان‌تر از صورتهای فلکی ندیدم» (شهرستانی، ۱۳۶۲، ج ۲: ص ۱۲۴). هرچند این روایت را نمیتوان سخنی مستقیم از فیثاغورث دانست، اما بیانگر آن است که اندیشه پیوند میان حرکت افلاک و موسیقی، پیشینه‌ای دیرینه در سنت فلسفی دارد. در ادامه، مولانا با کنار هم نشاندن «سعد و وصال» و «نحس و فراق» نشان می‌دهد که هماهنگی عالم از حذف تفاوتها حاصل نمیشود، بلکه از هم‌نشینی وضعیتهای متقابل شکل می‌گیرد. به‌گونه‌ای که تنوع نغمه‌ها، کششهای صوتی و فراز و فرودهای ملودیک، وحدت یک ساختار موسیقایی را پدید می‌آورد، در نظام هستی نیز تقابل حالات مختلف، به جای برهم زدن نظم، در تحقق هارمونی کلی عالم نقش دارد:

اختران هم خانه خانه میدوند مرکب هر سعد و نحسی میشوند
 اختران چرخ‌گر دورند هی وین حواست کاهلند و سست پی
 اختران چشم و گوش و هوش ما شب کجایند و به بیداری کجا
 گاه در سعد و وصال و دلخوشی گاه در نحس و فراق و بیهشی
 (مولانا، ۱۳۸۳، دفتر ششم: ص ۸۲۱)

در این خوانش، مولانا با ارجاع به بانگ گردشهای چرخ، این امر را بیان میکند که موسیقی بازتاب یک نظم پیشینی و ازلی است که در متن آفرینش جریان دارد. از این‌رو، نغمه‌های زمینی—اعم از رباب، سرنا و دهل—تنها صورتهای تنزل‌یافته همان هارمونی کلان کیهانی هستند که در مراتب مختلف هستی تجلی یافته است. نکته اساسی در اینجا، تفکیک میان وجود موسیقی کیهانی و نحوه ادراک آن است، زیرا این هارمونی فراگیر در سطح عالم حاضر است، اما نحوه دریافت آن تابع ظرفیت وجودی ادراک‌کننده است. به بیان دیگر، موسیقی افلاک یک حقیقت واحد است،

اما در سطوح مختلف آگاهی بصورت‌های متفاوت ادراک میشود. این تمایز دقیقاً همان نقطه‌ای است که خوانش شیمیل آن را برجسته میکند «آواز رباب صریر باب بهشت است که ما میشنویم. منکری گفت: ما نیز همان آواز میشنویم. چون است که چنان گرم نمیشویم که مولانا. خدمت مولوی فرمود: ... آن چه ما میشنویم آواز باز شدن در است و آن چه او میشنود آواز فراز شدن» (شیمیل، ۱۳۸۹: ص ۲۶۹). سخن شیمیل صورت‌بندی نظری همان منطق مولوی است؛ اینکه موسیقی افلاک چون ساختار پنهان هستی، تنها برای گوش جان و در افق شهود قابل ادراک است. بنابراین، مسئله اصلی سطح وجودی شنونده است و از همین جا، موسیقی در تفکر مولانا به شاخصی برای سنجش مراتب وجود و شدت حضور انسان در هستی تبدیل میشود:

لیک بد مقصودش از بانگ رباب	همچو مشتاقان خیال آن خطاب
نالۀ سرنا و تهدید دهل	چیزکی ماند بدان ناقور کل
پس حکیمان گفته‌اند این لحن‌ها	از دوار چرخ بگرفتیم ما
بانگ گردش‌های چرخ است اینکه خلق	میسرایندش به طنبور و به خلق
مؤمنان گویند کائار بهشت	نغز گردانید هر آواز زشت
ما همه اجزای آدم بوده‌ایم	در بهشت آن لحن‌ها بشنوده‌ایم

(همان، دفتر چهارم: ص ۵۰۰)

مولوی در این ابیات، عمداً ساختار ادراک معمول از جهان را فرو میریزد تا یک تصویر کاملاً سلسله‌مراتبی از موسیقی هستی بسازد، جایی که آنچه ما به‌عنوان نظم و هماهنگی در عالم میبینیم، فقط سطح نازل یک موسیقی پنهان و غیبی است. نقطه حرکت شعر، خطاب به طایر چالاک است، یعنی همان نیروی ادراک انسانی که عادت دارد در سطح محسوسات پرواز کند. شاعر این پرواز را ناکافی میداند و او را از توقف در این سو (عالم ظاهر) به سوی غیب که منشأ واقعی موسیقی کیهانی است، سوق میدهد. در چنین افقی موسیقی می‌تواند مجرای برای آگاهی از ساخت‌های پنهان واقعیت باشد همان‌طور که «سهروردی یکی از شیوه‌های باخبر شدن از عالم غیب و اطلاع از حوادث گذشته و آینده را که در عالم مثال محفوظ است، خبر یافتن با صدای خوش میداند که این مورد یکی از هشت گونه باخبر شدن از عالم غیب است» (آزادفر، ۱۳۹۷: ص ۴۰). موسیقی افلاک از یک نظریه کیهان‌شناختی ساده به یک نظام متافیزیکی تبدیل میشود: افلاک دیگر مقصد نهایی فهم نیستند، بلکه خودشان در سطح اجرا قرار دارند. یعنی حتی گردش منظم آسمانها هم نت نهایی نیست، بلکه بخشی از اجرای یک سمفونی پنهان است که در مرتبه غیب نوشته شده است. اوج نگاه مولوی در همین جاست: تمام آنچه در جهان دیده میشود—از حرکت آسمانها تا نظم طبیعت—در حکم یک موسیقی عظیم است، اما این موسیقی نه قابل رؤیت و نه قابل تقلیل به محسوسات است. سازها دیده نمیشوند، آهنگساز پنهان است، و حتی افلاک نیز فقط سطح اجرای این نظمند. بنابراین، موسیقی افلاک در این متن به معنای واقعی کلمه طنین غیب در عالم است، یک موسیقی که نه در جهان، بلکه از ورای جهان در حال نواخته شدن است و عالم فقط بازتاب آن است:

در غیب پر این سو مپر ای طایر چالاک	هم سوی پنهان خانه رو ای فکرت و ادراک من
من عالم چه دارد جز دهل از عیدگاه عقل کل	گردون چه دارد جز که که از خرمن افلاک من

(مولانا، ۱۳۷۴، جلد اول: ص ۶۷۸)

شاعر هستی را چون یک نظام صوتی - ریاضی میبیند که همان ایده موسیقی افلاک است. یعنی جهان بر اساس نسبتها و هماهنگیهای درونی در حال نواختن یک هارمونی پنهان است. درواقع «هارمونی افلاک به عنوان ایده‌ای تلقی شده است که غالباً از افکار فیثاغورث سرچشمه گرفته است و ترکیبی از ریاضیات، موسیقی و نجوم است. درحقیقت اجرام آسمانی بزرگ با حرکت خودشان میبایستی موسیقی تولید کنند. کمال و خاصیت عالم آسمانی مستلزم این است که این موسیقی به شکلی هارمونیک و هماهنگ گونه باشد به طوری که گوش‌های ما توان شنیدن این موسیقی را ندارد اما وجود آن حتمی است» (Blackburn, 1996: 167). حرکت ستارگان و حضور آنها در برابر او، نشان میدهد که اجزای کیهان در یک مرکز معنایی واحد سازمان یافته‌اند و این مرکز همان حقیقتی است که نظم هستی را نگه میدارد. آواز نجوم نشان میدهد که حرکت اجرام آسمانی دارای ریتم و تناسبی است که به کل هستی معنا و انسجام میدهد. کشیده شدن اختران به سوی زمین و حضور در درس او، هم بر این امر تأکید دارد که تمام سطوح کیهانی در برابر مرکز حقیقت به وحدت میرسند و از کثرت فاصله میگیرند. بنابراین مولانا همان ایده فیثاغورثی را از سطح ریاضی - فلسفی به سطح عرفانی ارتقا میدهد، یعنی موسیقی افلاک در این سخنان، تجربه زنده وحدت هستی است:

پیش او ستارگان خوش صف زده اختران در درس او حاضر شده
آن چنان که خلق آواز نجوم میشنیدند از خصوص و از عموم
جذب جنسیت کشیده تا زمین اختران را پیش او کرده مبین
(مولانا، ۱۳۸۳، دفتر ششم: ص ۸۹۴)

تجربه وجودی سماع و استحاله ادراک در تفکر مولانا

در این ابیات، سماع از مرتبه یک آیین موسیقایی فراتر رفته و به رخدادی وجودی بدل میشود که نحوه بودن و ادراک انسان را دگرگون میسازد. مستی نشانه عبور از حدود خودآگاهی متعارف و ورود به ساحت شهود است؛ ساحتی که حقیقت در آن به جای آنکه موضوع شناخت عقلانی باشد، به تجربه‌ای حضوری و زیسته تبدیل میشود. درواقع «درک و دریافت موسیقی شبیه ادراک شهودی عرفانی است و این وجه تشابه موجب سنخیت و قرابت این دو می‌شود؛ چرا که هر دو از جنس ادراکات باطنی حضوری‌اند و از این جهت نفس انسان در این نوع از ادراک به طور مستقیم و بی‌واسطه با پدیده‌ای مواجه میشود نه با واسطه‌گری ذهن و منطق» (شاپسته و خسروپناه، ۱۳۹۳: ص ۹). سماع در اندیشه مولانا مکانیسمی برای گسستن از ادراک جزئی و پیوستن به هارمونی فراگیر هستی است، تجربه‌ای که در آن، سالک از طریق ریتم و نغمه، نه تنها حقیقت را درمییابد، بلکه خود را در جریان موزون و زنده وجود نیز بازمییابد:

ور تو خواهی سماع را گیرا دور دارش ز دیده انکسار
هر که او را سماع مست نکرد منکرش دان اگرچه کرد اقرار
(مولانا، ۱۳۷۴، ج اول: ص ۴۵۷)

در بیت زیر، مولانا سماع را به مرتبه‌ای فراتر از تجربه حسی پیوند میدهد. فرمان «چرخ را در زیر پا آر» بیانگر گذر از محدودیتهای عالم محسوس و فراروی از مرتبه‌ای است که حرکت افلاک نماد آن به شمار می‌آید. در ادامه، تعبیر بانگ سماع در کنار فلک بر آوایی دلالت دارد که منشأ آن از قلمرو فراتر از جهان مادی است، از این رو، سماع در اینجا نشانه‌ای از ادراک نظمی است که بنیاد هستی بر آن استوار است. درواقع موسیقی در این تصویر شاعرانه،

راهی برای آشکار شدن هماهنگی ساحت‌های گوناگون وجود است و سالک را از ادراک جهان محسوس به دریافت مرتبه‌ای فراگیرتر از هستی رهنمون میسازد:

چرخ را در زیر پا آر ای شجاع بشنو از فوق فلک بانگ سماع

(مولانا، ۱۳۸۳، دفتر دوم: ص ۲۲۰)

جلال‌الدین محمد بلخی با تعبیر غذای عاشقان بر کارکرد حیاتی سماع در استمرار حیات روحی سالک تأکید میکند، امری که نشان می‌دهد نغمه در اینجا نیرویی فعال در ساختار روانی-وجودی انسان است. صوت و موسیقی بر لایه‌های عمیق ضمیر اثر گذاشته و خیالات را از وضعیت ایستا به وضعیت پویا و متحول سوق می‌دهند. شاعر با پیوند میان سماع و آتش عشق نشان می‌دهد که موسیقی در تفکر وی واجد کارکردی برانگیزاننده و شدت‌بخش است، بگونه‌ای که عشق را از حالت بالقوه به فعلیت وجودی میرساند. بدین ترتیب، سماع به فرآیندی تبدیل می‌شود که در آن ساختار خیال و ادراک، تحت تأثیر ریتم و طنین، دستخوش دگرگونی می‌گردد و امکان خروج از پراکندگی ذهنی فراهم می‌شود. یعنی در این سطح، سماع به‌عنوان یک سازوکار درونی تحول ادراکی و عاطفی در تجربه عاشقانه صورت‌بندی می‌گردد. جایی که خیال، احساس و ادراک در یک نظم یکپارچه ادغام شده و سالک از طریق تجربه موسیقایی، به سوی تمرکز وجودی سوق داده می‌شود:

پس غذای عاشقان آمد سماع که در او باشد خیال اجتماع
قوتی گیرد خیالات ضمیر بلکه صورت گردد از بانگ و صفیر
آتش عشق از نواها گشت تیز آنچنان که آتش آن جوز ریز
(همان، دفتر چهارم: ص ۵۰۰)

در این غزل، بام هفتم چرخ، نمادی از مرتبه‌ای فراتر از عالم محسوس قرار داده شده و نردبان سماع راهی برای وصول به آن معرفی گشته است. یعنی سماع شیوه‌ای برای گذر از مراتب پایین‌تر ادراک و روی آوردن به حقیقتی برتر است. از همین رو، فرمان «بزیر پای بکوبید هر چه غیر ویست» بر رها کردن هر آنچه مانع توجه به حقیقت است دلالت دارد. در اینجا، «غیر» هرگونه تعلق و اشتغالی را دربرمیگیرد که سالک را از مقصد بازمیدارد. در سنت عرفانی نیز سماع تجربه‌ای فراتر از شنیدن نغمه‌های ظاهری تلقی شده است. درواقع سماع را حالی میدانند که در آن «پژواک ندایی که روح قبلاً در ماورای زمان شنیده بود و یا انعکاس موسیقی افلاک و دوار چرخ به گوش جان میرسد» (ستاری، ۱۳۸۵: ص ۵۲). این تفسیر نشان می‌دهد که موسیقی در تفکر عرفانی، وسیله‌ای برای یادآوری هماهنگی ازلی عالم و توجه به نظمی است که بر سراسر هستی حاکم است. عبارت «سماع از آن شما و شما از آن سماع» نیز اوج این تجربه را بازمینمایاند. در این مرحله، سماع به کیفیتی وجودی تبدیل می‌شود که در آن، مرز میان سالک و تجربه سماع کمرنگ می‌گردد و موسیقی راهی برای مشارکت در نظم هماهنگ هستی به شمار می‌رود. یعنی نظمی که مولانا آن را در پیوند میان حرکت، نغمه و سلوک معنوی به تصویر میکشد. می‌توان گفت که سماع در این غزل، علاوه بر کارکرد آیینی و عرفانی، دلالتی هستی‌شناختی نیز پیدا میکند و به یکی از جلوه‌های ادراک هماهنگی بنیادین عالم تبدیل می‌گردد:

اگرچه بام بلندست بام هفتم چرخ گذشته است از این بام نردبان سماع
بزیر پای بکوبید هر چه غیر ویست سماع از آن شما و شما از آن سماع
(مولانا، ۱۳۷۴، جلد اول: ص ۵۰۴)

کارکرد هستی‌شناسی صوت در شعر مولانا

آغاز مثنوی با فعل بشنو نشان می‌دهد که مولانا مسیر دریافت حقیقت را از ساحت شنیدن آغاز می‌کند. در این مقدمه، نی به واسطه نفیر و ناله، حامل تجربه‌ای از فراق و اشتیاق بازگشت به اصل است. از این‌رو، صوت در صورتی از ظهور حقیقت به شمار می‌آید که مخاطب را به تأمل در نسبت میان انسان و مبدأ هستی فرامیخواند. در ابیات آغازین، نفیر و ناله از جدایی نی از نیستان سرچشمه میگیرند و همین جدایی، منشأ اشتیاق به بازگشت میشود. بدین‌سان، صوت نشانه‌ای از حرکت دائمی موجود به سوی اصل خویش است. چنان‌که مولانا می‌گوید: «هر کسی کاو دور ماند از اصل خویش / باز جوید روزگار وصل خویش». در این نگرش، ناله نی از تجربه‌ای فردی فراتر میرود و به بیانی از وضعیت مشترک همه موجوداتی تبدیل میشود که در طلب مبدأ خویشند. ماهیت زمانی صوت نیز در فهم این تصویر اهمیت دارد یعنی «موسیقی، مکان را یک‌سره نمی‌کند و فقط در زمان وجود دارد. از این‌رو چون هر چیزی که به رؤیت درآید باید در مکان وجود داشته باشد، این هنر خطابش نه با حس بینایی بلکه با حس شنوایی است» (استیس، ۱۳۸۱: ص ۶۶). این ویژگی با ساختار آغاز مثنوی همخوانی دارد، زیرا مولانا نیز راه ورود به حقیقت را نه از مشاهده، بلکه از شنیدن آغاز میکند و بدین وسیله، صوت را واسطه‌ای برای ادراک معنا قرار میدهد. در ادامه، ابیاتی چون «سر من از ناله من دور نیست» و «تن ز جان و جان ز تن مستور نیست» پیوند میان صوت، جان و حقیقت را آشکارتر می‌سازند. یعنی ناله به عنوان جلوه‌ای از باطن انسان خود را نشان میدهد، از همین‌رو، سر با ناله پیوند مییابد. با این حال، مولانا بلافاصله می‌افزاید: «لیک چشم و گوش را آن نور نیست». این تعبیر نشان میدهد که حقیقت نهفته در صوت با شنوایی ظاهری دریافت نمیشود، بلکه مستلزم نوعی ادراک باطنی است. بنابراین، شنیدن در اندیشه مولانا نحوه‌ای از دریافت حقیقت به شمار میرود. بر این اساس، صوت در آغاز مثنوی کارکردی فراتر از انتقال معنا یا برانگیختن احساس دارد. ناله نی، یادآور نسبت وجودی انسان با اصل خویش است و از رهگذر آن، موسیقی به یکی از جلوه‌های آشکار شدن حقیقت هستی تبدیل میشود:

بشنو از نی چون حکایت میکند	از جداییها حکایت میکند
کز نیستان تا مرا ببریده‌اند	در نفیرم مرد و زن نالیده‌اند
سینه خواهم شرحه شرحه از فراق	تا بگویم شرح درد اشتیاق
هر کسسی کاو دور ماند از اصل خویش	باز جوید روزگار وصل خویش
من به هر جمعیتی نالان شدم	جفت بدحالان و خوشحالان شدم
هر کسی از ظن خود شد یار من	از درون من نجست اسرار من
سر من از ناله من دور نیست	لیک چشم و گوش را آن نور نیست
تن ز جان و جان ز تن مستور نیست	لیک کس را دید جان دستور نیست

(مولانا، ۱۳۸۳، دفتر اول: ص ۵)

آواز اسرافیل را میتوان به عنوان نماد موسیقی قدسی و حیات‌بخشی به شمار آورد که انسان را از مرتبه‌ای از وجود به مرتبه‌ای دیگر منتقل میکند. اسرافیل در سنت عرفانی با نفخه احیاگر و رستاخیز پیوند دارد، از این‌رو آواز او تجلی نیرویی است که قابلیت دگرگون ساختن وجودی انسان را دارد. موسیقی در اینجا به واسطه‌ای برای تعالی و استعلا وجود تبدیل شده است. طرب در این ابیات نشانه نوعی گشودگی وجودی و خروج از محدودیتهای عالم مادی است. یعنی موسیقی به نیرویی تبدیل میشود که امکان عبور از ساحت فنا و حرکت به سوی مراتب والاتر هستی را فراهم می‌آورد. از طرفی، نغمه و آوا، جلوه‌هایی از همان حقیقت حیات‌بخشند که در مراتب مختلف

عالم بصورت طنین و ارتعاش ظهور مییابد. شاعر موسیقی را در این ابیات همانند زبانی برای بیان تحول وجودی و پیوند انسان با ساحت متعالی هستی نشان میدهد:

آواز سرافیل طرب میرسد از خاک فنا بر آسمان میردم
کس را خبری نیست که بر من چه رسید زان باخبری که بیخبر میردم
(مولانا، ۱۳۷۴، جلد دوم: ص ۱۳۶۸)

شاعر با به کارگیری آوای تندن، تجربه زبانی شعر را به ساختاری موسیقایی نزدیک میکند. تندن در این بافت به عنوان یک عنصر آوایی در سطحی پیشازبانی (pre-semantic) عمل میکند، یعنی پیش از آن که معنا شکل بگیرد، مخاطب را در معرض یک تجربه شنیداری قرار میدهد و ادراک او را از مسیر معنا به سوی ریتم و طنین سوق میدهد. در نتیجه، زبان از حالت انتقال معنا فاصله گرفته و به قلمرو تجربه صوتی نزدیک میشود. از طرفی «این آواها آگاهانه نیستند و در شاهکارهای ادب جهان ناخودآگاه چنین مواردی وجود دارد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ص ۳۲۰). این آوای تکرارشونده تداعی کننده ضربات متوالی ساز و ریتم سماع است و فضای شعر را از سطح بیان مفهومی به ساحت تجربه ای موسیقایی منتقل میکند. از منظر عرفانی، برجسته شدن عنصر صوت در این بیت را میتوان نشانه ای از محدودیت زبان مفهومی در بیان تجربه های شهودی دانست. موسیقی اصوات به هارمونی و هماهنگی واژه ها می انجامد و از آن با عنوان «سمبولیسم آوایی یا استعاره آوایی» (ولک و وارون، ۱۳۷۳: ۱۸۰) یاد کرده اند. در چنین وضعیتی، شاعر برای انتقال کیفیت وجد و شور درونی، به ظرفیتهای آوایی زبان پناه میرد. آوا در این بیت به واسطه ای برای پیوند میان موسیقی، تجربه عرفانی و ادراک وجودی تبدیل میگردد و نشان میدهد که چگونه طنین و ریتم میتوانند حامل معنایی باشند که زبان مفهومی از بیان آنها ناتوان است:

تندن تندن شنو و تن مزن وقت تو خوش ای قمر خوش لقا
(مولانا، ۱۳۷۴، جلد دوم: ص ۱۴۴)

در این بخش از مثنوی، نقطه آغاز حرکت عمر، شنیدن است. تعبیر هیبت آواز نشان میدهد که آواز در این روایت، نیرویی دارد که مخاطب را به حرکت وامیدارد. واکنش بیدرنگ عمر، که «ز آن هیبت آواز جست»، بیانگر آن است که صوت پیش از هرگونه شناخت یا گفت و گو، زمینه دگرگونی و جست و جو را فراهم میسازد. از این رو، آواز در این ابیات به عاملی برای آغاز سلوک تبدیل میشود. ادامه داستان نیز این معنا را آشکارتر میکند. حرکت عمر به سمت گورستان و استمرار جست و جوی او نشان میدهد که آواز مسیر جست و جو را تعیین میکند و سالک را به سوی حقیقت رهنمون میسازد. سرانجام این جست و جو به دیدار پیر میانجامد؛ شخصیتی که در سنت عرفانی نماد هدایت، کمال و معرفت است. یعنی میان «آواز»، «حرکت» و «پیر» پیوندی معنایی برقرار میشود، پیوندی که در آن، صوت آغازگر حرکت و مقدمه وصول به حقیقت است. میتوان گفت که در پرتو این خوانش، آواز در فرآیند آشکار شدن معنا نقش بنیادین دارد. این برداشت با نظر اینگاردن نیز همخوانی دارد که «اثر ادبی، یک اعجاز حقیقی است، وجود دارد، زندگی می کند و بر ما تأثیر می گذارد، زندگانی ما را به غایت غنا میبخشد، اوقات ما را از بهجت و شغف سرشار میکند و رخصت میدهد تا به ژرفنای هستی رسوخ کنیم (Ingarden, 1973: 353). در مثنوی نیز آواز از سطح یک صدای عادی فراتر میرود و به عاملی برای دگرگونی مسیر سالک تبدیل میشود. درواقع کارکرد هستی شناختی آواز در این ابیات از آن روست که حقیقت، پیش از آنکه در قالب استدلال یا مشاهده آشکار شود، در صورت ندا و دعوت ظهور مییابد. شنیدن این ندا، آغاز حرکتی است که سالک را از جست و جوی

ظاهری به دیدار پیر، یعنی نماد حقیقت و کمال، میرساند و یکی از شیوه‌های تجلی حقیقت و هدایت انسان در مسیر سلوک به شمار می‌رود:

پس عمر ز آن هیبت آواز جست تا میان را بهر این خدمت ببست
سوی گورستان عمر بنهاد رو در بغل همیان دوان در جست‌وجو
گرد گورستان روانه شد بسی غیر آن پیر او ندید آن‌جا کسی
گفت این نبود دگر باره دوید مانده گشت و غیر آن پیر او ندید
گفت حق فرمود ما را بنده‌ایست صافی و شایسته و فرخنده‌ایست
پیر جنگی کی بود خاص خدا حبذا ای سر پنهان حبذا
(مولانا، ۱۳۷۴، جلد اول: ص ۸۳)

بازنمایی مراتب وجود در ساز و مقام‌های موسیقایی مولانا

در ابیات زیر مولانا با تشبیه انسان به چنگ و نای، وابستگی وجودی موجودات به مبدأ هستی را در قالب تمثیلهای موسیقایی بیان میکند. چنگ بدون زخمه و نای بدون دم نوازنده آوایی ندارند، از این‌رو تعبیرهای «زخمه میزنی» و «نوا در ما ز توست» نشان می‌دهند که منشأ هر نغمه، فاعلی بیرون از ساز است. یعنی موسیقی زبانی برای تبیین نسبت میان انسان و حقیقت به شمار می‌آید. تمثیل کوه و صدا نیز همین معنا را تکمیل میکند، همان‌گونه که پژواک بدون منشأ صوتی پدید نمی‌آید، موجودات نیز استقلالی از خود ندارند و ظهور آنها وابسته به مبدأ هستی است. به‌گونه‌ای که «عرفا از حسیض مجاز به اوج حقیقت پرواز کرده و پس از استکمال خود در این معراج بالعیان می‌بینند که در دار هستی جز خدا دیاری نیست» (یثربی، ۱۳۷۷: ص ۱۲۰). از این نظر، چنگ و نای در نگاه شاعر نمادهایی از نسبت میان کثرت موجودات و وحدت مبدأ به شمار می‌روند:

ما چو چنگیم و تو زخمه میزنی زاری از ما نی تو زاری میکنی
ما چو ناییم و نوا در ما ز توست ما چو کوهیم و صدا در ما ز توست
(مولانا، ۱۳۸۳، دفتر اول: ص ۲۶)

شاعر در این ابیات با به‌کارگیری نام مقامهای موسیقایی چون حجاز، عراق، رهاوی، راست، بوسلیک و زنگله، موسیقی را به زبان بیان تجربه‌های گوناگون سلوک تبدیل میکند. پیوند رهاوی با خواب و زنگله با بیداری نشان می‌دهد که تغییر مقام موسیقایی با دگرگونی حال سالک همراه است. همچنین، قرار گرفتن راست و بوسلیک در کنار خوش‌الحان بیانگر آن است که مقامهای موسیقایی در این غزل تنها به نغمه‌های متفاوت اشاره ندارند، بلکه کیفیتهای مختلف تجربه معنوی را نیز بازمینمایانند. تعبیر «من هدهدم صفر سلیمانم آرزوست» بر جنبه هدایتگر صوت تأکید میکند، زیرا هدهد در روایتهای دینی پیام‌رسان سلیمان است و صفر او نماد ندایی است که انسان را به حقیقت فرامیخواند. همچنین، قرار گرفتن علم موسیقی در کنار شهادت و ایمان نشان می‌دهد که موسیقی در این ابیات با معرفت و یقین معنوی پیوند می‌یابد. از این‌رو، مقامهای موسیقایی در نزد شاعر کیفیتهای گوناگون سیر انسان به سوی حقیقت را بازنمایی میکنند. این خوانش با نظر شفیعی کدکنی نیز همخوانی دارد که غزلیات مولانا را «گریزی از همه نظامها، عرفها و عاداتها برای پیوستن به نظام موسیقایی کیهان» میدانند (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ص ۳۸۹). یعنی تنوع مقامهای موسیقایی به کثرت تجربه‌های سلوکی اشاره دارد، اما این کثرت در نهایت به مقصدی واحد، یعنی حقیقت، منتهی میشود:

در پرده حجاز بگو خوش ترانه‌ای من هدهدم صغیر سلیمانم آرزوست
از پرده عراق بعشاق تحفه بر چون راست و بوسلیک خوش الحانم آرزوست
در خواب کرده‌ای ز رهاوی مرا کنون بیدار کن به زنگلهام کانم آرزوست
این علم موسیقی بر من چون شهادتست چون مؤمنم شهادت و ایمانم آرزوست
(مولانا، ۱۳۷۴، جلد اول: ص ۲۱۰)

رباب، زخمه، ترانه و پرده عراقی، مهم‌ترین عناصر موسیقایی این ابیاتند که مولانا از طریق آنها نسبت موسیقی و حقیقت را بازمینماید. رباب بدون زخمه خاموش است و از این رو، تعبیر «زخمه چو آتش» تنها به شیوه نواختن ساز اشاره ندارد، بلکه نیرویی را تصویر میکند که سکون را درهم می‌شکند و نغمه را پدید می‌آورد. درواقع موسیقی حاصل تأثیر عاملی فراتر از خود ساز است و همین وابستگی، آن را به تمثیلی برای ظهور حقیقت در جهان تبدیل میکند. اشاره به پرده عراقی، نیز فراتر از نام یک مقام موسیقایی است. قرار گرفتن آن در کنار ترانه و نام ساقی، نشان می‌دهد که مقام موسیقایی با حال و معنای شعر پیوند یافته است. از این رو، موسیقی زبانی برای بیان تجربه عرفانی است، تجربه‌ای که در آن، نغمه وسیله‌ای برای اشاره به حقیقتی فراتر از خود میشود. این معنا در بیت پایانی آشکارتر میگردد، آنجا که مولانا میگوید: «مقصود باده بودش، ساقی بدش بهانه». همان‌گونه که ساقی واسطه رسیدن به باده است، رباب، زخمه و ترانه نیز غایت نیستند، بلکه راهی برای هدایت انسان به سوی حقیقتند. یعنی موسیقی در این غزل از رهگذر نغمه و ساز، حضوری ژرف‌تر را آشکار می‌سازد. به تعبیری، عناصر موسیقایی در نگاه شاعر و در این سخنان، تمثیلهایی برای تبیین نسبت میان جهان محسوس و حقیقت به شمار می‌آیند:

دیدم نگار خود را میگشت گرد خانه برداشته ربابی میزد یکی ترانه
با زخمه چو آتش میزد ترانه خوش مست و خراب و دلکش از باده مغانه
در پرده عراقی میزد به نام ساقی مقصود باده بودش ساقی بدش بهانه
(مولانا، ۱۳۷۴، جلد دوم: ص ۸۹۱)

بهره‌گیری شاعر از نام مقامهای موسیقایی، نظمی سلسله‌مراتبی از تجربه وجودی را در این بیت نشان میدهد که در آن، هر نغمه معادل مرتبه‌ای از سلوک روحانی است. طبل فراق و نای عراق نشانی از دو کیفیت متفاوت از ادراک وجود هستند که یکی بر گسست و دیگری بر نغمه درونی سلوک دلالت دارد. پیوند بوسلیک با حجاز نیز از هم‌نشینی مقامها، نوعی حرکت میان مراتب ادراک را القا میکند که در آن، تغییر پرده‌ها معادل تحول در ساحت آگاهی سالک است:

طبل فراق میزنی نای عراق میزنی پرده بوسلیک را جفت حجاز میکنی
(همان: ص ۹۱۹)

نتیجه‌گیری

بررسی ابیات مثنوی و غزلیات شمس نشان میدهد که در نگرش مولانا، موسیقی تنها هنری برای آفرینش نغمه یا برانگیختن احساس نیست، بلکه یکی از بنیادی‌ترین شیوه‌های تبیین هستی و نسبت انسان با حقیقت به شمار میرود. مفاهیمی چون موسیقی افلاک، سماع، صوت، نغمه، سازها و مقامهای موسیقایی، تصویری از جهانی را ترسیم میکنند که بر هماهنگی، پیوستگی و تناسب میان مراتب آفرینش استوار است. در این چارچوب، عناصر موسیقایی به زبانی نمادین تبدیل میشوند که از رهگذر آن، رابطه انسان، جهان و مبدأ هستی بازنمایی میگردد. تحلیل شواهد حاکی از آن است که موسیقی افلاک نماد نظم و هماهنگی حاکم بر عالم است، نظمی که اجزای

گوناگون هستی را در پیوندی معنادار با یکدیگر قرار می‌دهد. در همین راستا، سماع نیز از سطح یک آیین یا رفتار ظاهری فراتر می‌رود و به تجربه‌ای سلوکی بدل می‌شود که انسان را از دل‌بستگی به ظواهر به سوی دریافت حقیقت رهنمون می‌سازد. از این‌رو، حرکت، ریتم و نغمه تنها جلوه‌هایی هنری نیستند، بلکه نشانه‌هایی از پویایی هستی و جریان مداوم حیات در عالم به شمار می‌آیند. تمثیلهای موسیقایی نیز بیانگر آنند که سازهایی چون نی، چنگ، رباب و دف، افزون بر کارکرد ظاهری خود، برای بیان نسبت میان مبدأ و موجود به کار گرفته شده‌اند. همان‌گونه که ساز بدون نوازنده آوایی ندارد، انسان نیز در این جهان‌بینی، استقلال وجودی از سرچشمه هستی ندارد و کمال او در پیوند با آن حقیقت معنا می‌یابد. همچنین، کاربرد مقامهای موسیقایی در غزلیات شمس نشان می‌دهد که شاعر از ظرفیتهای موسیقی برای بازنمایی تنوع احوال سلوکی بهره گرفته است، با این تفاوت که این کثرت همواره در افق وحدتی فراگیر معنا می‌یابد و همه مقامها در نهایت به مقصدی واحد رهنمون می‌شوند. از سوی دیگر، بسامد مفاهیمی چون شنیدن، ناله، نفیر، آواز و طنین بیانگر جایگاه برجسته ادراک شنیداری در منظومه فکری مولاناست. در بسیاری از ابیات، حقیقت در قالب صوت و ندا بازنمایی می‌شود و از همین رو، شنیدن تنها کنشی حسی نیست، بلکه راهی برای دریافت معنا و رویارویی با حقیقت به شمار می‌آید. بدین‌سان، صوت و نغمه از شیوه‌های ظهور حقیقت در جهان محسوب می‌شوند. در مجموع، این پژوهش نشان می‌دهد که عناصر موسیقایی در آثار مولانا بخشی جدایی‌ناپذیر از نظام فکری او را تشکیل می‌دهند و نقشی اساسی در تبیین جهان، انسان و نسبت آن دو با مبدأ دارند. از این منظر، موسیقی زبانی برای بیان پیوند میان وحدت و کثرت، عالم محسوس و غیب، و سیر انسان در مسیر کمال و شیوه‌ای برای فهم و تفسیر هستی به شمار می‌رود.

مشارکت نویسندگان

این مقاله از رساله دوره دکتری رشته زبان و ادبیات فارسی، مصوب در دانشگاه آزاد اسلامی واحد کاشان استخراج شده است. جناب آقای دکتر محمدرضا زمان احمدی راهنمایی رساله را بر عهده داشته‌اند و طراح اصلی این مقاله و نویسنده مسئول بوده‌اند. جناب آقای دکتر عبدالرضا مدرس‌زاده به عنوان مشاور و دانشجو جناب آقای محمد الیکی، پژوهشگران این مقاله در گردآوری و تنظیم متن نقش داشته‌اند. تحلیل محتوای مقاله حاصل تلاش و مشارکت هر سه پژوهشگر است.

تشکر و قدردانی

نویسندگان بر خود لازم میدانند مراتب تشکر خود را از گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد کاشان و مسئولین فرهیخته نشریه وزین سبکشناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب) به ویژه استاد اندیشمند جناب دکتر امید مجد اعلام نمایند.

تعارض منافع

نویسندگان این مقاله گواهی مینمایند که این اثر در هیچ نشریه داخلی و خارجی به چاپ نرسیده و حاصل فعالیتهای پژوهشی تمامی نویسندگان است و ایشان نسبت به انتشار آن آگاهی و رضایت دارند. این تحقیق طبق کلیه قوانین و مقررات اخلاقی اجرا شده و هیچ تخلف و تقلبی صورت نگرفته است. مسئولیت گزارش تعارض

احتمالی منافع و حامیان مالی پژوهش بعهده نویسنده مسئول است و ایشان مسئولیت کلیه موارد ذکر شده را بر عهده میگیرند.

REFERENCES

- Azadfar, Mohammad Reza. (2018). *Musiqi dar Falsafeh va Erfan: Yek Moqaddameh-ye Kutah* [Music in Philosophy and Mysticism: A Short Introduction] (2nd ed.). Tehran: Markaz. (In Persian).
- Irani-Qomi, Akbar. (1993). "Sama' va Ghinā dar Andisheh-ye Ibn 'Arabi" [Samā' and Singing in Ibn 'Arabi's Thought]. *Kayhan-e Andisheh*, No. 51. (In Persian)
- Mawlana Jalal al-Din Mohammad Balkhi (Rumi). (1995). *Kolliyat-e Shams (Divan-e Shams-e Tabrizi)* [The Complete Works of Shams: Divan of Shams-e Tabrizi] (2 vols.). Tehran: Negah. (In Persian).
- _____ (2004). *Masnavi-ye Ma'navi* [The Spiritual Couplets]. Based on the critical edition of Reynold A. Nicholson, with an introduction by Abdolhossein Zarrinkoub and a biographical essay on Rumi by Badi al-Zaman Forouzanfar, including an index of verses (2nd ed.). Tehran: Majid. (In Persian)
- Plotinus. (1987). *Dowreh-ye Athar-e Plotinus (Tasu'at): Ennead-ha-ye Avval, Dovvom, Sevvom va Chaharom* [The Complete Works of Plotinus (The Enneads): Enneads I, II, III and IV] (Vol. 1). Translated by Reza Kaviani & Mohammad Hasan Lotfi. Tehran: Kharazmi. (In Persian)
- Sajjadi, Seyyed Jafar. (2014). *Farhang-e Estelahat va Ta'birat-e Erfani* [Dictionary of Mystical Terms and Expressions]. Tehran: Tahouri. (In Persian)
- Sattari, Jalal. (1973). *Eshq-e Sufiyaneh* [Mystical Love] (4th ed.). Tehran: Markaz. (In Persian)
- Schimmel, Annemarie. (2010). *Shokuh-e Shams (Seyri dar Athar va Afkar-e Mawlana Jalal al-Din Rumi)* [The Triumph of the Sun: A Study of the Works and Thought of Mawlana Jalal al-Din Rumi]. Translated by Hassan Lahouti. Tehran: Elmi va Farhangi. (In Persian)
- Shafiei Kadkani, Mohammad Reza. (2007). *Musiqi-ye She'r* [The Music of Poetry] (10th ed.). Tehran: Agah. (In Persian)
- Shahrastani, Muhammad ibn Abd al-Karim. (1983). *Melal va Nehal* [Religions and Sects]. Translated by Mostafa Khaleqdad Hashemi. Vol. 2 (3rd ed.). Tehran: Eqbal. (In Persian)
- Shayesteh, Hossein, & Khosropanah, Abdolhossein. (2014). "Barrasi-ye Ta'sir-e Mabani-ye Erfan-e Eslami bar Form va Mohtava-ye Musiqi" [Investigating the Influence of the Foundations of Islamic Mysticism on the Form and Content of Music]. *Honarhā-ye Zibā: Honarhā-ye Namayeshi va Musiqi* [Fine Arts: Performing Arts and Music], No. 49, pp. 5–16. (In Persian).

- Stace, Walter Terence. (2002). *Falsafeh-ye Hegel* [The Philosophy of Hegel]. Translated by Hamid Enayat. Tehran: Elmi va Farhangi. (In Persian)
- Wellek, René, & Warren, Austin. (1994). *Nazariyeh-ye Adabiyat* [Theory of Literature]. Translated by Zia Movahed & Parviz Mohajer. Tehran: Elmi va Farhangi. (In Persian)
- Yathrebi, Yahya. (1998). *Falsafeh-ye Erfan* [The Philosophy of Mysticism]. Qom: Daftar-e Tablighat-e Eslami-ye Howzeh-ye Elmiyeh-ye Qom. (In Persian)
- Zarrinkoub, Abdolhossein. (2008). *Arzesh-e Miras-e Sufiyeh* [The Value of the Sufi Heritage]. Tehran: Amir Kabir. (In Persian)

فهرست منابع فارسی

- استیس، والتر ترنس (۱۳۸۱)؛ فلسفه هگل، ترجمه حمید عنایت، تهران: علمی و فرهنگی.
- ایرانی‌قمی، اکبر (۱۳۷۲)؛ سماع و غناء در اندیشه ابن عربی، کیهان اندیشه، شماره ۵۱.
- آزادفر، محمدرضا (۱۳۹۷)؛ موسیقی در فلسفه و عرفان، یک مقدمه کوتاه، چ دوم، تهران: مرکز.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۷)؛ ارزش میراث صوفیه، تهران: امیرکبیر.
- ستاری، جلال (۱۳۵۲)؛ عشق صوفیانه، چ چهارم، تهران: مرکز.
- سجادی، سیدجعفر (۱۳۹۳)؛ فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی، تهران: طهوری.
- شایسته، حسین و عبدالحسین خسروپناه (۱۳۹۳)؛ بررسی تأثیر مبانی عرفان اسلامی بر فرم و محتوای موسیقی، نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی، شماره ۴۹، صص ۱۶-۵.
- شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۶)؛ موسیقی شعر، چ دهم، تهران: آگاه.
- شهرستانی، محمد بن عبدالکریم (۱۳۶۲)؛ ملل و نحل، ترجمه مصطفی خالقداد هاشمی، چ دوم، چ سوم، تهران: اقبال.
- شیمیل، آنه ماری (۱۳۸۹)؛ شکوه شمس (سیری در آثار و افکار مولانا جلال الدین رومی)، ترجمه حسن لاهوتی، تهران: علمی و فرهنگی.
- عزیزی، علی و اسپرهم، داوود (۱۴۰۰)؛ بایدها و نبایدهای سلوک در مقالات شمس در پیوند با نگاه هستی‌شناسی او، سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، دوره ۱۴، شماره پیاپی ۶، صص ۲۲۰-۲۰۵.
- فلوطین (۱۳۶۶)؛ دوره آثار فلوطین «تاسوعات»: انشادهای اول و دوم و سوم و چهارم (جلد ۱)، ترجمه رضا کاویانی و محمدحسن لطفی، تهران: خوارزمی.
- مولانا، جلال الدین محمد بلخی (۱۳۷۴)؛ کلیات شمس دیوان شمس تبریزی، دو جلد، تهران: نگاه.
- _____ (۱۳۸۳)؛ مثنوی معنوی، براساس نسخه تصحیح شده رینولد نیکلسن، با مقدمه عبدالحسین زرین‌کوب و شرح حال مولانا به قلم بدیع الزمان فروزانفر، همراه با کشف الأبیات، چ دوم، تهران: مجید.
- ولک، رنه و آوستین، وارن (۱۳۷۳)؛ نظریه ادبیات، ترجمه ضیاء موحد و پرویز مهاجر، تهران: علمی - فرهنگی.
- یثربی، یحیی (۱۳۷۷)؛ فلسفه عرفان، قم: دفتر تبلیغات اسلامی حوزه علمیه قم.

منابع لاتین

- Ingarden, Roman. (1973b). *The Cognition of the Literary Work of Art*, translated by Ruth Ann Crowley and Kenneth R. Olson, Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Blackburn, S (1996), *The Oxford Dictionary of Philosophy*, Oxford University Press.

معرفی نویسندگان

محمد الیکی: دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد کاشان، دانشگاه آزاد اسلامی، کاشان، ایران.
(Email: 1272231844@iau.ir)
(ORCID: [0009-0008-4002-6017](https://orcid.org/0009-0008-4002-6017))

محمد رضا زمان احمدی: گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد کاشان، دانشگاه آزاد اسلامی، کاشان، ایران.
(Email: 1260398201@iau.ir : نویسنده مسئول)
(ORCID: [0009-0008-3587-9648](https://orcid.org/0009-0008-3587-9648))

عبدالرضا مدرسی زاده: گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد کاشان، دانشگاه آزاد اسلامی، کاشان، ایران.
(Email: 1262924642@iau.ir)
(ORCID: [0009-0008-1854-4301](https://orcid.org/0009-0008-1854-4301))

COPYRIGHTS

©2021 The author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the original authors and source are cited.

Introducing the authors

Mohammad Oliki: PhD student, Department of Persian Language and Literature, Kas.C., Islamic Azad University, Kashan, Iran.
(Email: 1272231844@iau.ir)
(ORCID: [0009-0008-4002-6017](https://orcid.org/0009-0008-4002-6017))

Mohammad Reza Zamanahmadi: Department of Persian Language and Literature, Kas.C., Islamic Azad University, Kashan, Iran.
(Email: 1260398201@iau.ir : Responsible author)
(ORCID: [0009-0008-3587-9648](https://orcid.org/0009-0008-3587-9648))

Abdolreza Modarreszadeh: Department of Persian Language and Literature, Kas.C., Islamic Azad University, Kashan, Iran.
(Email: 1262924642@iau.ir)
(ORCID: [0009-0008-1854-4301](https://orcid.org/0009-0008-1854-4301))