فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی
س ۵ ـ ش ۱۶ ـ پاییز ۸۸

ویژگی‌های حکایات موسیقایی در آثار عطار نیشابوری

دکتر منصوره ثابت‌زاده
استادیار دانشگاه آزاد اسلامی ـ واحد تهران جنوب

چکیده

حکایات موسیقایی در آثار عطار، حکایاتی است که بافت و ساختاری موسیقایی دارند و برای طرح و درک مبانی و مفاهیم عرفانی، امکانی مهم به شمار می‌روند. بررسی تعامل عرفان و موسیقی از منظر منظومه‌های عطار و نیز *تذکرةالاولیاء*، فضا و دیدگاه‌های موسیقایی عطار را نیز مشخص می‌کند. در منظومه‌ها و *تذکرةالاولیاء* عطار، ۱۹ حکایت موسیقایی ذکر شده که در این میان، الهی‌نامه با ۹ حکایت موسیقایی بیشترین بسامد را به خود اختصاص داده است. حکایات منثور در *تذکرةالاولیاء*، شش حکایت مستقل‌اند که منظومه‌ها فاقد آنند. در حالی که بیشتر حکایات موسیقایی منظومه‌ها در *تذکرةالاولیاء* بارها ذکر شده است. درون‌مایهٔ حکایات موسیقایی متضمن درک باطن نغمات و حقیقت نفخه الهی و مرافقت و پذیرش اهل موسیقی از دیدگاه مثبت‌اندیش عرفانی است.

کلیدواژه‌ها: ویژگی‌ها، ساختار، موسیقی، عرفان، حکایات عطار.

تاریخ دریافت مقاله: ۸۸/۴/۱
تاریخ پذیرش مقاله: ۸۸/۷/۲۶

Email: ma-sabetzadeh@yahoo.com

مقدمه

تعامل عرفان و موسیقی در ادبیات پارسی پس از قرن پنجم با حضور بیش از پیش شعر و سماع در محافل عرفانی و خانقاه‌ها به مردمی‌شدن شعر و عرفان و رواج آنها انجامید. موسیقی از امکانات زبانی مؤثر در بیان مفاهیم و اندیشه‌های عرفانی به‌شمار می‌رود و شاعر برجسته‌ای مانند عطار ـ که از پیشکسوتان ادب عرفانی است ـ به سبب اینکه با موسیقی هم‌زیستی درونی عمیقی داشت، چنین مفاهیم ژرف و بی‌بدیلی را با کاربرد همه امکانات زبانی از جمله موسیقی خلق کرده است و هرچند ممکن است او موسیقی‌دان نبوده باشد، ولی با ظرایف و دقایق موسیقی از طریق خانقاه‌ها و اهل سماع آشنا شده است. عطار در حکایات موسیقایی همچون سایر حکایات، به شرح احوال و اقوال عرفا و تبیین مفاهیم عرفانی می‌پردازد. اما مشخصهٔ اساسی حکایات موسیقایی، رویارویی شاعر با ریاکاری و تعصباتی است که جامعه آن روزگاران بدان دچار بوده و او با برجسته کردن جهات موسیقایی، موجبات تلطیف دیدگاه زهاد و علمای شریعت را فراهم آورده است و توجه و تأکید بر آن، ارایهٔ تعلیماتی است که سالک و مراد و پیر و جوان را از آن طریق به تهذیب نفس و خداجویی ترغیب می‌کند.

این پژوهش برای نخستین بار به بررسی حکایات موسیقایی در منظومه‌ها و روایات منثور *تذکرةالاولیاء* می‌پردازد تا ویژگی‌های صوری و معنایی و مآخذ هر یک از حکایات را برشمرد و تأثیر موسیقی را از ذهن و زبان شاعر عارف بیان کند. برای شناسایی نگرش موسیقایی عطار ـ که از ارکان برجستهٔ ادبیات عرفانی به‌شمار می‌رود ـ لازم است تا نظام موسیقایی شاعر از طریق بررسی کیفیت کاربرد لغات، اصطلاحات، ترکیبات، روایات و حکایات موسیقایی در آثار وی به دست آید و در اینجا به منظومه‌هایی پرداخته شده که در ساختار آنها موسیقی اهمیت داشته است.

از میان منظومه‌های عطار، *خسرونامه* بافتی متفاوت دارد و شاید اگر آن را از عطار ندانسته‌اند (اشرف‌زاده ۱۳۷۳: ۱۶) به دلیل آشکار بودن تفاوت‌های صوری و معنایی این منظومه و سایر منظومه‌های عطار بوده است و در این پژوهش به دلیل انتساب آن به عطار، توجه شده تا با بررسی موسیقایی، شاید ردپایی از سرچشمه و مؤلف آن یافت شود و شاهدی باشد بر قبول و یا ردّ مدعای موجود و تا جایی که برای نگارنده محرز شده، منظومه *خسرونامه* از نظر ساختار ظاهری و معنایی کاملاً متفاوت از دیگر منظومه‌های عطار است و روند روایت آن فاقد حکایات مجزای موسیقایی است و توجه به آن در اینجا بیشتر بر همانندی شخصیتی هرمز ـ که خود ساز می‌نوازد و به رامین طنبورنواز در *منظومه ویس و رامین* فخرالدین اسعد گرگانی می‌ماند ـ استوار است و این که خنیاگری در تاریخ گذشته ایران مترادف با روایتگری موسیقایی بوده است، و کاربرد اصطلاحات فراوان موسیقی و ساختار روایی بلند و تودرتوی این دو منظومه خود تحقیق جداگانه‌ای را می‌طلبد.

اما منظومه‌های *اسرارنامه*، *الهی‌نامه*، *مصیبت‌نامه* و *منطق‌الطیر* تقریباً ساختار همسانی دارند، چنانکه بر محور تعلیم معانی و دقایق عرفانی، چندین حکایت و از جمله حکایت‌های موسیقایی آورده می‌شود که برای تقویت و اثبات اغراض منظومه کاربرد مؤثری دارد.

الف ـ حکایات منظوم موسیقایی

حکایات موسیقایی منطق‌الطیر

در *منطق‌الطیر* یک حکایت موسیقایی آمده است که به اسطورهٔ آفرینش می‌پردازد و مرگ و چگونگی آن را به چالش می‌گیرد، هرچند منظومه گرد سیمرغ می‌چرخد و دیگر پرندگان فراخور مضامین آن به هنگام حضور می‌یابند. سیمرغ همه جا هست و نیست و دیگر پرندگان در جست‌وجوی اویند، در حالی که

ققنوس حکایتی مستقل را به خود اختصاص داده است و کمتر شاعری است که از یک اسطورهٔ ایرانی نشده این‌چنین استفاده کند. سیمرغ و عنقا و هما هیچ‌کدام مفهومی را که شاعر از آفرینش و مرگ در نظر داشته در اینجا افاده نمی‌کنند و او به مناسبت، حکایت ققنوس را می‌آورد و به موسیقی‌دانی آن اشاره می‌کند.

ققنوس، نخستین الهام‌گر موسیقی

از حکایات مستقل موسیقایی، حکایت ققنوس در منظومه *منطق‌الطیر* است. در فرهنگ‌ها، «ققنوس (ققنس) مرغی است به‌غایت خوش‌رنگ و خوش‌آواز که منقار او سیصد و شصت سوراخ دارد و در کوه بلندی مقابل باد نشیند و صداهای عجیب و غریب از منقار او برآید و به سبب آن مرغان بسیار جمع آیند، از آنها چندی را گرفته، طعمهٔ خود سازد. گویند هزار سال عمر کند و چون هزار سال بگذرد و عمرش به آخر آید، هیزم بسیار جمع سازد و بر بالای آن نشیند و سرودن آغاز کند و مست گردد و بال بر هم زند، چنانکه آتشی از بال او بجهد و در هیزم افتد و خود با هیزم بسوزد و از خاکسترش بیضه‌ای پدید آید و او را جفت نمی‌باشد و موسیقی را از آواز او دریافته‌اند.» (برهان لغت و لغت‌نامه دهخدا: ذیل لغت)

ققنوس با سرنوشت عجیبی که دارد به کاربرد اسطوره‌ای پرندگان ایرانی شباهت ندارد و اسطوره‌شناسان آن را در مجموعهٔ اساطیر چین و بیانگر اسطوره آفرینش ذکر کرده‌اند. «ققنوس، پرنده سرخ یا فنگ هوانگ نماد مادینگی و تابستان و جنوب که خشکسالی می‌آورد و از آتش است و هر کجا فرود آید، گنجی آنجا نهفته است و دربردارندهٔ عنصر منفی جهان یعنی ییِن و نماد ملکه در مقابل اژدها که نماد خاقان است.» (کریستی ۱۳۷۳: ۶۸، ۱۶۳) و «در اساطیر مصر خورشیدی است که بر ستون نماد پرتو خورشید نشسته و هر بامداد از آتش بامدادی حیات یافته و سپس بر درخت برسیا می‌نشست.» (ویو ۱۳۷۵: ۵۵، ۱۹۹)

«افلاطون در رساله فایدون (ص ۸۵) از زبان سقراط در باب قویا ققنوس و از احساسی که به هنگام مرگ دارد و آوازی که سرمی‌دهد نقل می‌کند و از عهد هرودت افسانه‌هایی در باب این مرغ در بین یونانی‌ها رایج شده و ققنوس با نام فنیکس خلط شده است و بیرونی در *مااللهند* به ذکر ققنوس پرداخته (ص ۳۷) و آنچه در برهان قاطع آمده، حاصل این خلط و تصحیف است و فروزانفر در *با کاروان اندیشه* (ص ۲۳۴) آورده که عطار این حکایت را از فایدون افلاطون اخذ کرده چون در چند مورد دیگر نیز عطار داستان‌هایی را نقل می‌کند که منشأ افلاطونی دارد و در *طوطی‌نامه* (ص ۱۷۵) هیأت این مرغ را چون عطار توصیف کرده و به احتمال مأخوذ از *منطق‌الطیر* است» (صنعتی‌نیا ۱۳۶۹: ۱۴۹). بنابر روایت *منطق‌الطیر*، ققنوس برای نخستین بار، موسیقی را به بشر آموخته و اصلش از هندوستان و منقارش دارای صد سوراخ (ثقبه) است و «صد» در ادبیات عرفانی رمز کثرت است و سوراخ‌ها را هر یک آوازی و رازی است از اسرار خلقت که باید با گوش هوش شنید.

هست ققنس، طرفه مرغی دلستان — موضع آن مرغ در هندوستان
سخت منقاری عجب دارد دراز — همچو نی در وی بسی سوراخ باز
قرب صد سوراخ در منقار اوست — نیست جفتش، طاق بودن کار اوست
هست در هر ثقبه آوازی دگر — زیر هر آواز او رازی دگر

(عطار ۱۳۷۳ الف: ۳۲۲)

تعداد سوراخ‌های منقار ققنوس آن گونه که صاحب برهان می‌گوید، ۳۶۰ تاست که به احتمال وی به روزهای سال و آهنگ‌های باربدی عهد ساسانی ـ که برای هر روز نوایی ساخته بود ـ اشاره می‌کند و دربارهٔ موسیقی‌دانی ققنوس در اشعار عطار آمده است که فیلسوفی، موسیقی را برای نخستین بار از وی آموخت.

فیلسوفی بود دمسازش گرفت — علم موسیقی ز آوازش گرفت

(همان)

چرا فیلسوف نخستین فراگیرنده موسیقی و کدام فیلسوف؟ پاسخ به این

پرسش‌ها چندان آسان نیست. همان‌گونه که در مقدمه به نقل از زرین‌کوب گفته شد، برخی از حکایت‌های عطار منشأ یونانی دارند و بعید نیست او به افلاطون نظر داشته و در برخی رسالات موسیقی قرن ۴ تا ۶ دربارهٔ واضع موسیقی آمده است: «موسیقی تألیفی است که وضع حکما از نهادن آن ارواح حیوانی راست نه اجسام را» (بینش ۱۳۷۱: ۱۴۷) و در بخش پایانی رساله *کنزالتحف* به طور مشخص آمده که «فیثاغورث به ارتباط افلاک و موسیقی و اینکه هر فلکی آوازی خاص دارد معتقد بود» (همان: ۵۴) و همین پنداشت‌ها در اذهان شاعران و موسیقی‌دان‌ها جا گرفته و در ادبیات و رسالات موسیقی به تکرار آمده است. عطار نیز در تأثیر آوای ققنوس و توصیف آن، سروده است:

چون به هر ثقبه بنالد زار زار — مرغ و ماهی گردد از وی بی‌قرار
جملهٔ درندگان خامش شوند — از خوشی بانگ او بیهش شوند

(عطار ۱۳۷۳ الف: ۳۲۲)

مرگ ققنوس خود حکایتی عجیب و به همراه نوحه و زاری است و جانوران به دیدار او می‌آیند و از زاریش تاب نیاورده، جان می‌سپارند و او هیزمی گرد می‌آورد و پر و بال می‌کوبد و آتشی که از بال ققنوس درمی‌گیرد، او را به آتش مرگ می‌کشاند:

چون نماند ذرّه اخگر پدید — ققنسی آید ز خاکستر پدید
آتش آن هیزم چون خاکستر کند — از میان ققنس‌بچه سر بر کند

(همان)

در زبان عطار در آتش شدن و سوختن تمثیلی از عشق عرفانی است که باید وجود آدمی را خاکستر کند و به کمال رسد. سپس شاعر ما را با پرسش از هستی و نیستی روبه‌رو می‌کند و بر حقیقت مرگ زینهار می‌دهد و بر وارستگی از تعینات دنیوی تأکید می‌ورزد:

گر چو ققنس عمر بسپارت دهند — هم بمیری هم بسی کارت دهند
آخرالامرش اجل چون داد داد — آمد و خاکسترش بر باد داد

تـــا بـــدانی تـــو کـــه از چنـــگ اجـــل / کـــس نخواهـــد بـــرد جـــان چنـــد از حیـــل
مـــرگ اگرچـــه بـــس درشـــت و ظـــالم اســـت / گـــردَ نـــان را نـــرم کـــردن لازم اســـت
گرچـــه مـــا را کـــار بـــسیار اوفتـــاد / ســـخت‌تـــر از جملـــه، ایـــن کـــار اوفتـــاد
(عطار ۱۳۷۳ الف: ۱۵۵)

حکایات موسیقایی مصیبت‌نامه

مصیبت‌نامه دو حکایت موسیقایی دارد که نخستینِ حکایت آن مشهورتر است و مکرر در کتاب‌ها آمده و مآخذ عطار در نقل حکایت مطرب پیر، *اسرارالتوحید* ابوسعید ابی‌الخیر است و برخی تفاوت‌ها با آن دارد. گویی عطار خود در آن دخل و تصرفی داشته و مبتکرانه روایت نوینی از آن بیان کرده است. حکایت دوم در پرسش حقیقت سماع از شیخ خرقانی است که او را سماع ظاهر درنمی‌گیرد و پیام حکایات همه پیام‌آور عشق و شفقت و محبت است که خداوند در همه کائنات به ودیعه نهاده و کافی است آدمی از زنگار تعیّنات دنیوی پاک و دیده‌اش حق‌بین و گوشش حق‌شنوا شود.

۱ـ حکایت مطرب پیر

حکایت «مطرب پیر» از داستان‌های جذاب *مصیبت‌نامهٔ* عطار و مأخذ داستان پیرچنگی در *مثنوی* مولوی است که تفاوت‌هایی با همین حکایت در *اسرارالتوحید* ابوسعید ابی‌الخیر دارد. عطار در این حکایت به توصیف مطربی رباب نواز می‌پردازد:

بـــود پیـــری عـــاجز و حیـــران شـــده / ســـخت‌کـــوشِ چـــرخ ســـرگردان شـــده
دســـت‌تنگـــی پایمـــالش کـــرده بـــود / گـــرگ پیـــری در جـــوالش کـــرده بـــود
بـــود نـــالان همچـــو چنگـــی ز اضـــطراب / پیـــشه او از همـــه نقلـــی ربـــاب
نـــه یکـــی بانـــگ ربـــابش مـــی‌خریـــد / نـــه کـــسی نـــان ثـــوابش مـــی‌خریـــد
(عطار ۱۳۷۳ ج: ۳۴۰)

پیر گرسنه و درمانده رو به مسجدی می‌آورد و برای خدا زخمه بر رباب می‌زند تا از درگاه الهی مددی جوید:

چـــون نبـــودش هـــیچ روی از هـــیچ ســـوی / برگرفـــت آخـــر ربـــاب و شـــد بـــه کـــوی
مـــسجدی بـــود از همـــه نـــوعی خـــراب / رفـــت آنجـــا و بـــزد لختـــی ربـــاب

رخ بـــه قبلـــه زخمـــه را بـــر کـــار کـــرد　　پـــس ســـرودی تیـــز بـــا آن یـــار کـــرد
(عطار ۱۳۷۳ ج: ۳۴۰)

پیر با خدا به گفت‌وگو می‌پردازد و از عاجزی و درماندگی خود می‌نالد و از او گشایش می‌خواهد و آن قدر می‌نوازد تا به خواب فرو می‌رود. سپس پرده حکایت تغییر می‌یابد و صوفیان خانقاه ابوسعید ابی‌الخیر، که منتظر نذر و فتوحی در خانقاه به سر می‌برند، پا به حکایت می‌گذارند و مردی صد دینار زر به ابوسعید تقدیم می‌کند و شیخ با وجود احتیاج صوفیان، وجه را برای پیر ربابی به وسیله خادم روانه مسجد می‌کند، تا فتوح را به پیر گرسنه و زار برساند:

شـــیخ آن زر داد خـــادم را و گفـــت　　در فـــلان مـــسجد یکـــی پیـــری بخفـــت
بـــا ربـــابی زیـــر ســـر پیـــری نکوســـت　　ایـــن زر او را ده کـــه ایـــن زر آن اوســـت
رفـــت خـــادم بـــرد زر درویـــش را　　گرســـنه بگذاشـــت قـــوم خـــویش را
(همان)

پیر از کرامت خداوند به تضرع و سجده می‌افتد و سوگند یاد می‌کند که از این پس دیگر رباب نه از بهر خلق بی‌وفا و ظاهربین بلکه از بهر خدای کریم و قدرشناس استاد بنوازد. عطار از این حکایت نتیجه می‌گیرد هر آن‌چه در راه حق تعالی باشد بی‌زوال و قدر آن شناخته شده است و مطرب ربابی هم به درگاه او راه دارد، در حالی که مردمان تنگ نظر تا ساز و نوا می‌خواستند استاد ربابی شمع محفلشان بود و حالا که پیر شده، او را به حال خود رها کرده‌اند. عشق و شفقت و بخشش و رحمت در حکایت موج می‌زند و سایهٔ پربرکت الطاف خداوندی که شامل همگان است، بر آن سایه افکنده است:

آن همـــه زر چـــون بدیـــد آن پیـــر زار　　ســـر بـــه خـــاک آورد و گفـــت ای کردگـــار
از کـــرم نیکـــو غنیمـــی مـــی‌کنـــی　　بـــا چـــو مـــن خـــاکی کریمـــی مـــی‌کنـــی
بعـــد از ایـــنم گـــر نیـــارد مـــرگ خـــواب　　جملـــه از بهـــر تـــو خـــواهم زد ربـــاب
مـــی‌شناســـی قـــدر اســـتادان تـــو نیـــک　　هـــیچ کـــس مثـــل تـــو نـــشناسد و لیـــک
(همان)

در روایت *اسرارالتوحید*، خادم، حسن مؤدب است و به جای مرد، پیرزنی به

خانقاه انفاق می‌کند. همچنین مطرب، طنبورنواز است، در حالی که در *مثنوی*، پیر چنگ می‌نوازد. در هر سه منبع، زبونی پیر همانند توصیف شده است با این تفاوت که مطرب از سر ناچاری و غریبی نه به مسجد، آن‌گونه که عطار در *مصیبت‌نامه* نقل کرده است، بلکه به گورستان می‌رود.

حکایت «پیر مطرب» را عطار و مولوی، با هنرمندی به گونه‌ای به نظم کشیده‌اند که پرجاذبه‌تر و زنده است، گویی آن را پیش رو داریم و از وجد و دیگر حالات مطرب پیر متأثر می‌شویم، درحالی‌که داستان در *اسرارالتوحید* بی‌هیچ کششی نقل می‌شود و با توبه و ندبهٔ پیر به پایان می‌رسد.

تفاوت مکانی مسجد یا گورستان یا شخصیت‌های حکایت مانند انفاق‌دهنده مرد یا پیرزن و شیخ خانقاه و ابوسعید ابی‌الخیر و عمر خلیفه در اینجا مدنظر ما نیست، بلکه تفاوت سازها در سه روایت قابل بحث است. چنانکه در روایت *اسرارالتوحید*، شیخ، طنبور ـ ساز باستانی رایج در خطه خراسان ـ را می‌نوازد و مولوی چنگ را برمی‌گزیند که بیش از هر سازی آن را بیشتر در اشعارش استفاده کرده و ده‌ها تشبیه و تشخیص با این ساز آفریده است:

من از زخم عشقش چو چنگی شدستم　　تهی نیست در من به‌جز بانگ و زاری
(مولوی ۱۳۶۳، ج ۱: ۱۴)

یا تشبیه دل به چنگ:

هر دل که به چنگ او در افتاد　　چون چنگ همیشه در خروش است
(همان، ج ۱: ۲۲۵)

اما اگر ساز رباب را برای مطرب برنگزیده و چنگ را برای او اختیار کرده، شاید خواسته روایتش با عطار متفاوت باشد و پیر بودن مطرب با شکل خمیده چنگ تناسب بیشتری داشته، در حالی که حرمت خاصی برای ساز رباب قائل بوده و خود، رباب نیز می‌نواخته است:

و گر حال آورد قاضی سماعش آرزو آید　　رباب خوب بنوازم سماعی آرمش شیرین
(همان، ج ۴: ۱۴۳)

و آن را مشرب عشق قلمداد کرده و بارها خود را به رباب تشبیه کرده است:

من هم رباب عشقم و عشقم ربابی است و آن لطف‌های زخمهٔ رحمانم آرزوست

(مولوی ۱۳۶۳، ج ۱: ۲۲۵)

نکته دیگر که تفاوت بارز حکایت عطار و سایر حکایات پیر مطرب است یکی از نتایجی است که در شعر عطار سابقه دارد و آن علاقه به ذکر مجانین و دیوانگان است که عطار مرز عقل و جنون و خیر و شر را بسیار باریک و نزدیک تصور می‌کند تا مردمان با نگاهی زیبا در عالم بنگرند. چنانکه در پایان حکایت می‌سراید:

هر کرا در عقل نقصان اوفتد کار او فی الجمله آسان اوفتد

لاجرم دیوانه را گرچه خطاست هرچه می‌گوید به گستاخی رواست

خیر و شر چون جمله زلیخا می‌رود نوحه دیوانه زیبا می‌رود

(عطار ۱۳۷۳ ج : ۳۴۱)

۲ـ حکایت سائل و شیخ گرگانی

در *مصیبت‌نامه*، مریدی از شیخ گرگانی (همان خرقانی) از چگونگی سماع می‌پرسد و اینکه چرا شیخ به سماع درنمی‌آید. آن‌گاه شیخ از حقیقت سماع چنین سخن می‌گوید:

زآن که هست اندر دلم یک نوحه‌گر کو زمانی گر ز دل آید به در

جمله ذرات عرش و فرش پاک نوحه‌گر گردند دایم یا هلاک

گر شود ظاهر چنین دردی که هست تا ابد باید در آن ماتم نشست

(همان: ۱۵۴)

و دردی را که با جان او درآمیخته، بیان می‌دارد که درد هوشیاری است و ادراک شمه‌ای از اسرار هستی، با چنین گران‌جانی چگونه می‌توان به رقص و سماع درآمد:

با چنین دردی که در جان من است کی سماع و رقص درمان من است

گر نیارم درد خویش امروز گفت قصه این غصه و این سوز گفت

تن زنم تا بو که مرگم در رسد ره به سوی روز برگم در رسد

(همان: ۱۵۵)

این حکایت هم اهل شریعت را خوش می‌آید، هم اهل طریقت را، چون ملاحظه‌کاری و حقیقت‌بینی با سنگینی عارف درهم آمیخته است.

حکایات موسیقایی الهی‌نامه

بیشترین حکایات موسیقایی در منظومه *الهی‌نامه* و شامل ۹ حکایت است. این مجموعه خود به تنهایی می‌تواند تجلی نظام موسیقایی عطار باشد که در هر حکایت با ذکر رویداد و شخصیت و مکان و زمانی خاص مفاهیم همسانی را بیان می‌کند. در حکایتی، مدارای شریعت با زنی مطربه و فاسق و یا از زبان دیوانگان و درواقع عقلای مجانین و جایی از آوای نی صدای حق شنیدن یا جایگاه ساز و تأثیرات درمانی آنها در فرهنگ ایرانی بهانه‌ای برای بیان ناب‌ترین و متعالی‌ترین معانی و مفاهیم عرفانی است.

۱ـ زن مطربه در دیدار رسول‌الله

ستایش و توصیف مروت و مداراگری حضرت رسول(ص) در *الهی‌نامه* در توصیف زنی مطربه، چه گوارا بیان می‌گردد. عطار این حکایت را در وصف جود و کرم رسول الله می‌گوید. با فتح اسلام بساط فسق و فساد برمی‌افتد و روزگار زنی که در مکه مطربی می‌کرد، زار و کار و بارش کساد و نزد پیامبر به شکوه می‌آید:

زنی افتاد در مکه بلایه — که از فسق و فسادش بود مایه
برای فسق اگر یک تن نشستی — دوم کس در برش آن زن نشستی
خوش‌الحان بود و چست و نغزگفتار — نبودش یک نفس جز مطربی کار
چو پیغمبر بیامد با مدینه — به مهر دل بدل شد جنگ و کینه
همه کار مسلمانی قوی شد — ز نسخ کفر، ایمان مستوی شد
چو در مکه نماند از مفسدان کس — پراکنده شدند از پیش وز پس
شد آن زن در مدینه سخت درویش — به نزدیک پیمبر رفت دل ریش

(عطار ۱۳۷۷: ۳۲)

پیامبر(ص) از احوال زن پرسش کرد و وقتی زن را فقیر و درمانده یافت، از او

خواست تا با یکی از جوانان مکه ازدواج کند و ردای خود را بدو بخشید و یاران پیامبر نیز عطایای بسیار به زن دادند. آن‌گاه عطار در قدردانی از پیامبر(ص) می‌گوید:

زنی را یا رسول‌الله که دور است — میان شرک در فسق و فجور است
چو بستاید ترا حرفی دو یک بار — ز جودت می‌بیابد مال بسیار
نمی‌گردانیش نومید از خویش — نمی‌ماند ز انعام تو درویش
تو می‌دانی که در وصف تو عطار — بسی گردید بر سر همچو پرگار
چو خاک کوی تو وصفت به جان کرد — قبولش کن بدان گر می‌توان کرد
چو آن زن را رسید از تو ردایی — رسد از تو به من آخر نوایی
تو داری در دو گیتی پادشاهی — توانی داد تشریف الهی

(عطار ۱۳۷۷: ۳۲)

ذکر چنین حکایاتی در ایجاد مدارا و نرمی و شفقت در جامعه‌ای که پر از خشونت و نفاق تنگ‌نظرانه بوده است، آموزه‌ای عالی به‌شمار می‌رود و بی‌شک تأثیر خود را نهاده است.

۲ـ حکایت نابینا با شیخ نوری

در حقّ‌دوستی و دوستداری حق و عالم بیهشی، عطار داستان شیخ نوری را نقل می‌کند که با دیدن نابینایی که الله الله می‌گفت، چنان از خود بی‌خود شد که به نیستانی رفت و از اشتیاق طلبِ حق خود را به نی‌ها زد و از بس خون از او جاری شد، جان سپرد:

نگه کردند او را کشته دیدند — همه جایش به خون آغشته دیدند
ز خون سینهٔ آن کشته راه — نوشته بر سر هر نی که الله
چنین باید سماع نی شنودن — ز نی کشته شدن در خون غنودن
چو نام دوست بنویسی چنین شو — به یک یک ذره بحری آتشین شو

(همان: ۱۰۸)

نی از میان سازها الفت بیشتری با عارف و عرفان دارد که باید خالی از تعینات دنیوی شود و از بندهای نفسانیات رها گردد و پر سوز و گداز آوای حق را سر دهد. از این روست که مولوی نی را تمثیلی از عارف کامل می‌شمرد و *مثنوی* را

با زبان آن چنین می‌آغازد:

بشنو از نی چون حکایت می‌کند　　وز جدایی‌ها شکایت می‌کند

(مولوی ۱۳۶۳ الف، ج ۱: ۱۷)

۳ـ مؤذن و دیوانه

در داستان مؤذن اصفهانی که صدایی خوش داشت، عطار از قول دیوانه‌ای زبان به طعن آنانی می‌گشاید که از معنی غافلند و در راه شناخت خدا، صد مانع و رادع می‌گذارند و بر طریق و آیین خویش پا می‌فشارند و دیگران را به هیچ می‌انگارند:

خوش آوازی ز خیل نیکخواهان　　مؤذن بود در شهر سپاهان

در آن شهر از بزرگی گنبدی بود　　که سر بر گنبد گردنده می‌سود

بر آن گنبد شد آن مرد سرافراز　　نماز فرض را می‌داد آواز

(عطار ۱۳۷۷: ۱۲۳)

علاقه خاص عطار به ذکر عقلای مجانین و دیوانگان و شوریدگان به ظرفیت گسترده‌ای مربوط است که چنین فضایی می‌تواند در انتقاد از پادشاهان متکبر و در جواب زهد آن ظاهربین و ریاکاران فریبکار ایجاد کند و دیوانگان عنان‌گسیخته را به میدان می‌کشد تا هر زشت‌کاری را برملا و مردمان را به باطن دین و ندای حق دعوت کنند.

یکی دیوانه‌ای می‌رفت در راه　　یکی پرسید از او کای مرد آگاه

چه می‌گوید بر این گنبد مؤذن　　جوابش داد آن مجنون محسن

که این جوز است از سر تا قدم پوست　　که می‌افشاند او بر گنبد ای دوست

چو او از صدق معنی می‌نسجند　　یقین می‌دان که چون جوز است و گنبد

چو نتوانی ز کنه او نفس زد　　نمی‌باید نفس از هیچ کس زد

(همان)

تقابل مؤذن و دیوانه بهترین فرصت برای نمایش زهد ریایی است و توجه به حقیقت باطن.

۴ـ دیوانگان و رقص

دیوانگان عطار را به وجد می‌آورند. شاید شغل داروفروشی و حکیمی او را با احوال دیوانگان آشنا کرده باشد و از این روست که آنانی را که عقل از کف

داده‌اند، راستگوترین مردمان می‌دانند و آنان را راویان و سلحشوران راه حق قلمداد می‌کند و ذکر مردمان مجنون و شیدا و بیدل در نقش شخصیت اصلی حکایات موسیقایی، بی‌اعتنایی و حتی ترس از مجانین و اهالی موسیقی است که اثر تعالیم عرفانی را دو چندان می‌کند. از این‌رو ۱۱۵ حکایت عطار با دیوانگان مربوط است (اشرف‌زاده ۱۳۷۳: ۵۹؛ فروزانفر ۱۳۴۰: ۵۶) و ۲۳ حکایت در *الهی‌نامه* آورده که دو حکایت آن موسیقایی است. او در تمجید از دیوانگان در *مصیبت‌نامه* که با ۶۴ حکایت خود نامه‌ای مستقل در توصیف دیوانگان می‌نماید، می‌گوید:

قصه دیوانگان آزادگی است جمله گستاخی و کارافتادگی است

(عطار ۱۳۷۳ ج : ۳۰۰)

در *الهی‌نامه*، از زبان دیوانه‌ای تسبیح حق را می‌شنویم، او چون سپندی در میان آتش عشق و جنون به هر سویی می‌پرد، در حالی که در بند است:

یکی دیوانه‌ای را دید سرمست که گاهی نعره زد گه دست بر دست
ز شادی چون سپندی برفکنده میان رقص یعنی برجهنده
لبش پرخنده و جانش پرآتش سرش از باده دیوانگی خوش
به پاسخ واسطی گفت ای ز ره دور میان سخت بندی مانده مقهور
چو در بندی تو این شادیت از چیست چو هستی بنده آزادیت از چیست

(عطار ۱۳۷۷: ۱۴۱)

دیوانه در پاسخ آنکه به شادیِ او خرده می‌گرفت از دل گفت که از هر بندی آزاد است و عالم را به چیزی نمی‌گیرد:

زبان بگشاد پیش شیخ مجنون که گر در بند دارم پای اکنون
دلم در بند نیست و اصلم این است چو دل بگشاده دارم وصلم این است
دو عالم چیست بحری نام او دل تو در بحری بمانده پای در گل
به بحر سینه خود شو زمانی که تا در خویش گم بینی جهانی
چو دل اینجا ز عشق او فروزی کجا در آتش دوزخ بسوزی

(همان)

عطار با ذکر حکایت‌هایی از این گونه، وارستگی و آزادگی را افاده می‌کند.

۵ـ اسکندر و شفابخشی طبل هرمس

دستیابی به طبل هرمس که کوبیدن آن درد قولنج را درمان می‌کند و آب حیات، که موجب جاودانگی می‌شود و یک سرمه‌دان که سرمه‌اش چشم را آنچنان روشنایی می‌بخشد که با آن تا عرش را بتوان دید، سه آرزوی اسکندر در این حکایت موسیقایی اسطوره‌ای است یعنی آب حیات و طبل و سرمه‌دان هرمس.

«اسکندر همواره در پی آب حیات یعنی علم است و عطار عبور از علم‌الیقین را راهی به سوی عین‌الیقین و در نهایت حق‌الیقین می‌داند.» (اشرف‌زاده ۱۳۷۳: ۱۹۷)

سکندر در کتابی دید یک روز — که هست آب حیات آبی دل‌افروز
کسی کز وی خورد خورشید گردد — بقای عمر او جاوید گردد
دگر طبلی است با او سرمه‌دانی — که هر دو هست کار خرده‌دانی
شنیدم من از استاد مدرس — که هست آن سرمه‌دان و طبل هرمس
کس از قولنج سختی اوفتادی — بر آن طبل ار زدی دستی گشادی
کسی زان سرمه گر میلی کشیدی — ز ماهی‌تابه ساقِ عرش دیدی

(عطار ۱۳۷۷: ۱۹۹)

هرمس در یونان «خدای تجارت و فصاحت که در عبری با اخنوخ واضع علم و حکمت منطبق شده و در ایلیاد راهنمای ارواح مردگان، نگاهبان راهها و خداوند موسیقی و تجارت و فصاحت یاد شده است، از پادشاهان اسطوره‌ای مصر [است] که بر کیمیا و لیمیا دست یافت و در قرون وسطی او را همان طاط یا توث مصریان و ادریس مسلمانان می‌پنداشتند.» (یاحقی ۱۳۷۵: ۶۶ـ۶۷)

اسکندر به طبل و سرمه‌دان هرمس دست می‌یابد، اما بر اثر اشتباه سرهنگی طبل پاره می‌شود و دیگر به آب حیات نیز نمی‌رسد و عطار نتیجه می‌گیرد اسکندر باید از این آرزوها بگذرد و به دنبال علم ظاهری نباشد:

نشانی داشت آنجا کوه بشکافت — پس از ده روز و ده شب خانه‌ای یافت
درش بگشاد و طاقی در میان بود — در او آن طبل بود و سرمه‌دان بود
کشید آن سرمه و چشمش چنان شد — که عرش و فرش در حالش عیان شد
امیری بود پیشش ایستاده — مگر زد دست بر طبل نهاده

رهـــا شـــد زو مگـــر بـــادی بـــه آواز خجـــل شـــد طبـــل بدریـــد از ســـر نـــاز
ســـکندر گرچـــه خـــامش گفـــت امـــا دریـــــده مانـــــد آن طبـــــل معمّـــــا
(عطار ۱۳۷۳: ۲۰۰)

گنجانـدن یـک سـاز در مجموعـه اسـطوره‌ای ایـن حکایـت بـر خاصـیت درمان‌بخشی موسیقی و به‌ویژه سازها، تأکید دارد و عطار داروگر ضـمن حکایـت به آن اشاره می‌کند. چنین باورهایی امروزه نیز در برخی از نقاط ایران رایج است، مانند بلوچستان که برخی از بیماری‌های روحی را با نواختن سازها شفا می‌دهنـد یا اگر جسدی در رودخانه غرق شود بر دهل می‌نوازند و دور سر می‌گردانند تـا جسد روی آب بیاید یا در مراسم «زار» در هرمزگان دف و در مراسم «گواتی» در بلوچستان دف و طنبوره می‌نوازند و داروهای گیاهی بدو مـی‌خورانـد و عـود و کندر می‌سوزانند تا بیمار بهبود یابد. (مشاهدات نگارنـده در تحقیقـات میـدانی و مصاحبه با شـیرمحمد اسـپندار نوازنـده دونلـی در بمپـور و عیدمحمـد داوودی، دهل‌نواز مشهور منطقه دلگان واقع در بلوچستان، سال ۱۳۸۳ و ۱۳۷۶)

۶ـ مهستی چنگ‌نواز و سلطان سنجر

مهستی مقرّب بارگاه سلطان سنجر و دبیری پاک‌سرشت بود و هرچند از زیبایی چندان بهره‌ای نداشت، ولی شاه الفتی خاص به او داشت. او همچنین غلامی یار و ساقی شاه بود. شبی شاه، غلام را در خیمهٔ مهستی یافت، اما بر خشم خود مسلّط شد و به سوی بارگاه برگشت. ده روز بعد جشنی به پا کرد:

مهـــستی پـــیش ســـلطان چنـــگ مـــی‌زد نـــوایی بـــس بلنـــد آهنـــگ مـــی‌زد
شـــه آن بیـــت شـــبانه یـــاد مـــی‌داشـــت از او درخواســـت و خـــویش آزاد مـــی‌داشـــت
مهـــستی چـــون شـــنید آن بیـــت از شـــاه بیفتـــاد از کنـــارش چنـــگ در راه
چـــو برگـــی لـــرزه افتـــادش بـــر انـــدام برفـــت از هـــوش و عقلـــش مانـــد در دام
(عطار ۱۳۷۷: ۱۲۲)

در این حکایت، عطار بر گذر از وابستگی‌های نفسانی و وارستگی روح انسانی اصرار دارد.

۷ـ حدا خوانی زنگی و مرگ اشتران

در این حکایت پیری اصمعی‌نام شبی مهمان عربی بود و مردی زنگی را زندانی عرب یافت. در توصیف حال زار زنگی می‌خوانیم:

کشیده پای تا فرقش به زنجیر　　به زاری ناله‌ای می‌کرد چون زیر

(عطار ۱۳۷۷: ۲۷۴)

اصمعی از زنگی علّت در بند شدنش را جویا شد و زنگی التماس کرد تا با صاحبش سخن گوید و دلش را نرم کند تا او را از بند برهاند. مرد عرب از گناه نابخشودنی زنگی گفت:

به راهی چار صد اشتر قوی‌حال　　همه در گرمگاه و زیر اثقال

به عجلت گرم می‌راند سست در راه　　حدایی زار می‌خواندست آنگاه

که تا آن اشتران بی‌خورد و بی‌خواب　　ز پس کردند ده منزل در آن تاب

حدایی زار و زنگی خوش‌آواز　　به ره در اشتران را داد پرواز

چو او قصد حدی پیوست کرده　　ز لذّت اشتران را مست کرده

چو در سختی چنان راهی سپردند　　به هم هر چار صد آنجا بمردند

به زاری اشتران را بار بر پشت　　حدی می‌خواند تا از تشنگی کشت

به بانگی چار صد اشتر چو جان داد　　منت زین درد نتوانم نشان داد

(همان)

عطار در این حکایت ندا سر می‌دهد که آواز یک شتربان کجا و نغمات الهی کجا؟ و چطور شتربان می‌تواند شتران را به وجد بیاورد، در حالی که از عالم بالا صد نوای حق به گوش آدمی می‌رسد ولی گوش شنوایی نیست:

ز حیوانی کمی در درد این راه　　چگونه گیرمت من مرد این راه

جوانمردا شتر را گر حدی هست　　ترا از حضرت حق صد ندا هست

چو حیوانی به پندار یک آواز　　شود در زیر بار عشق جان باز

پیاپی می‌رسد از حق پیامت　　ز حیوانی کم است آخر مقامت

(همان)

۸ـ ندای حق و آواز خوش

عطار در بیان زندگی و احوال ابراهیم پیامبر، حکایتی گیرا و تأثیرگذار دارد که

ابراهیم چهل هزار غلام و هر غلام سگی با قلاده زرّین در اختیار داشت و گوسفندانش بی‌شمار بود. ملایک از خدا پرسیدند که ابراهیم مشغول گوسفندان شده است و از حق غافل. خدا به جبرییل فرمان می‌دهد تا آواز او را به ابراهیم برساند و این خود نوعی امتحان است. ندای حق با آوازی خوش به خلیل چنین در رسید:

چو مردی گشت روح‌القدس محسوس — به آوازی خوش‌الحان گفت قدوس
خلیل الله چون بشنیدش آواز — به پای افتاد گفتی آن سرفراز
بدو بخشید ثلثی گوسپندان — بدو گفت ای دوای دردمندان

(عطار ۱۳۷۷: ۲۷۴)

ابراهیم از جبرییل خواست تا بار دیگر از حق نام برد و وقتی ندای حق را شنید، ثلث دیگر از گوسفندان را نیز بخشید و بدین‌ترتیب همه گوسفندان را به پای نفحه اللهی ریخت. روح‌القدس که شبانی را دون شأن خود می‌دانست، پیشکش را به ابراهیم واگذاشت:

خلیلش گفت من نیز این همه پاک — رها کردم رها کردم همه شاک

(همان)

بافت موسیقایی این حکایت بر اساس آواز خوش الهی است که جبرییل نادی آن است و در حکایات عطار به عنوان عالی‌ترین نغمات و روحانی‌ترین نفحات از آن یاد شده است.

۹ـ عشق رابعه و بکتاش

حکایت عاشقی رابعه نیز ساختاری موسیقایی دارد. امیری در بلخ حکم‌فرما و به عدل و دادگری شهرهٔ عام و خاص و صاحب پسری بود و دختری که از زیبایی سرآمد خوب‌رویان بود. امیر به هنگام مرگ، دختر را به حارث برادرش سپرد و او را به عدل و داد سفارش کرد. حارث بر طریق پدر رفت و به داد و عدل کوشید. وی خزانه‌داری خوب‌روی داشت به نام بکتاش. او بود که افزون بر زیبایی، ساز نیز خوب می‌نواخت و طریق خارکش می‌خواند که همان راه

خارکش یا خارکن است که از الحان قدیم به‌شمار می‌رود:

به پیش قصر باغی بود عالی بهشت نقد او را در حوالی
همه شب می‌نخفت از عشق بلبل طریق خارکش می‌گفت با گل

(عطار ۱۳۷۷: ۲۹۳)

دختر عاشق او شد و سر از پا نشناخت و از این سودا بیمار گشت. دایه دختر در پی چاره برآمد و از دختر خواست تا آنچه در دل دارد بر زبان آورد.

که من بکتاش دیدم در فلان روز به زلف و چهره جان‌سوز و دل‌افروز
چو سرمستی ربابی داشت در بر من از وی چون ربابی دست بر سر
چو سبزارنگ برمی‌داشت آواز ز قولش مرغ کرد آهنگ پرواز
چو بود آواز سبزارنگ و گلزار شد آخر مستی اندر گل پدیدار
به زخم زخمه در راهی که او راست مخالف را به قولی کرد رگ راست
مخالف راست گر نبود به عالم در آن پرده بسازد زیر بابم
دل من چون مخالف شد چه سازم نیاید راست این پرده‌نوازم
کنون سرگشتهٔ آفاق گشتم که اهل پردهٔ عشاق گشتم

(همان: ۲۹۵)

در این ابیات فراوانی اصطلاحات موسیقی قابل توجه است. سبزارنگ و گلزار، نام دو آهنگ قدیمی است و قول از قسم‌های نوبت‌ها به‌شمار می‌رود که در آغاز اجرا می‌شده است. مخالف، پرده عشاق و نام مقام و شعباتی از موسیقی دوازده مقام است که در دورهٔ عطار رواج داشته و مشخص است که عطار با موسیقی از نزدیک آشنا بوده و اصطلاحات موسیقی را به تناسب به کار می‌برده است. عطار از این حکایت که با رگ‌زنی رابعه در گرمابه از فراق بکتاش به پایان می‌رسد، عشق مجازی را وسیله‌ای برای بیان حقیقت عشق الهی به‌شمار آورده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

حکایت موسیقایی اسرارنامه

مطرب و روستایی

حکایت بر محور حرمت بر اهل موسیقی است، چنان‌که جوانی به مطربی چنگی اهانت می‌کند و سر او را می‌شکند و چنگش را می‌اندازد. شاعر به

نصیحت آدمی می‌پردازد تا سنگ بر شیشه نزند و از صورت درگذرد و در پی معنی باشد که عاقبت آدمی مشتی خاک است و بس:

بـــدان کاغـــاز و انجـــام تـــو در کـــار کفـــی خاکـــست اگـــر هـــستی خبـــردار

(عطار ۱۳۳۸: ۱۳۹)

ب) حکایات منثور موسیقایی

عطار در شش حکایت *تذکرةالاولیاء* از حقیقت سماع می‌گوید و در هر یک به جنبه‌هایی از وجد و سماع و طرفداران و مخالفان آن می‌پردازد. در اینجا، اصل حکایات برای آشنایی بیشتر با آراء برخی از عرفا و تعامل عرفان و موسیقی از منظر آراء بزرگ‌ترین عرفا تا عهد شاعر نقل می‌شود.

۱ـ در بیان زندگی جنید بغدادی

از جنید بغدادی دربارهٔ حقیقت سماع و علت آن می‌پرسند که «چه حال است که مرد آرمیده است، چون سماع شنود اضطراب در وی پدید آید؟ و جنید با اشاره با آفرینش و خلقت انسان چنین پاسخ می‌دهد: «حق ـ تعالی ـ به ذریّت آدم را در میثاق خطاب کرد که الستُ بربکم؟ همه ارواح مستغرق لذت آن خطاب شدند. چون در این عالم سماع شنوند، در حرکت و اضطراب آیند.» (عطار ۱۳۷۴: ۴۴۶)

۲ـ در بیان احوال ذوالنون مصری

دربارهٔ وجد و حقیقت سماع چنین گفته است: «وجد سرّی است در دل و سماع واردی است خدایی که دل‌ها را بدان برانگیزد و بر طلب او حریص کند، هر که آن را به حق شنود، او به حق راه یابد و هر که به نفس شنود، در زندقه افتد». (همان: ۱۵۳)

حکایت بیانگر آن است که هر که سماع را به خودی خود و از روی هوای نفس انجام دهد، گمراه می‌شود، ولی اگر پای‌کوبی بر تمنیّات نفس و تعیّنات ظاهری نباشد، امری است که راه به حق می‌گشاید.

۳ـ در شرح حال شبلی

نقل است که شبلی به باب‌الطّاق شد. آواز مغنیه‌ای شنود که می‌گفت وَقَفْتُ وَقَفْتُ وَقَفْتُ بباب‌الطّاق. از هوش بشد و جامه پاره کرد و بیفتاد. برگرفتندش، به حضرت خلیفه بردند. گفت: «ای دیوانه این سماع تو بر چه بود؟» گفت: «آری شما باب‌الطاق شنودید اما ما باب‌الباق شنودیم. میان ما و شما طایی درمی‌آید». (عطار ۱۳۷۴: ۶۲۶)

همچنین در باب رقص گفته است: نقل است که یک بار چند شبانروز در زیر درختی رقصی می‌کرد و می‌گفت «هو! هو!» گفتند: «این چه حالت است؟» گفت: «این فاخته بر این درخت می‌گوید: کوکو! من نیز موافقت او را می‌گویم: هو هو و چنین گویند: تا شبلی خاموش شد، فاخته خاموش شد.» (همان: ۶۱۷)

۴ـ در بیان احوال علی رودباری

از اقوال او در باب سماع سخن می‌گوید و بالاترین وجد را که از سماع حاصل می‌شود، مشاهدهٔ محبوب و معشوق ازلی می‌شمارد. علی رودباری در این‌باره گفته است: «و پرسیدند از سماع، گفت من راضیم به آن که از سماع سَر به سَر خلاص یابم». گفتند: «چه گویی در کسی که از سماع ملاهی چیزی شنود، گوید مرا حلال است که به درجه‌ای رسیدم که خلاف احوال در من اثر نکند» گفت: «آری رسیده است ولیکن به دوزخ، پرسیدند از چه، گفت: «من در این مقام نبوده‌ام، جواب نتوانم داد». پرسیدند از وجد در سماع، گفت: «مکاشفت اسرار است به مشاهده محبوب»

۵ـ در ذکر احوال ابوعثمان مغربی

سالک وارسته آن است که از هر نغمه و صدایی، نوای حق را بشنود، حتی اگر آن صدایی باشد که از چرخ چاه به هنگام کشیدن آب برمی‌آید. نسیم و آب و خاک، آتش و باد و هر نفسی و دمی، موسیقی عشق است و پژواکی از صدای

یار. آن‌چنان که از ابوعثمان مغربی نقل می‌کنند.

«نقل است که عبدالرحمن سلمی گفت: به نزدیک شیخ ابوعثمان بودم، کسی ز چاه آب می‌کشید، آواز چرخ می‌آمد، می‌گفت؟ یا عبدالرحمن! می‌دانی که این چرخ چه می‌گوید؟ گفتم: چه می‌گوید؟ گفت: الله الله. گفت: "هر که دعوی سماع کند و او را از آواز مرغان و آواز ددها و از باد، او را سماع نبود در دعوی سماع دروغ زن است".» (عطار ۱۳۷۴: ۷۸۳)

در این حکایت شنیدن هر نوایی حتی صدای چرخ چاه، نشانی از عشق دارد که محوری‌ترین اساس تفکر عرفانی به‌شمار می‌آید.

۶ـ در بیان احوال بایزید بسطامی

«نقل است که شیخ شبی از گورستان می‌آمد، جوانی از بزرگ‌زادگان بسطام بربطی می‌زد، چون نزدیک شیخ رسید، شیخ گفت: لا حول و لا قوة الا باللّه. جوان بربط بر سر شیخ زد و هر دو بشکست. شیخ باز زاویه آمد و علی الصبّاح بهای بربط به دست خادم، با طبقی حلوا پیش آن جوان فرستاد و عذر خواست و گفت: او را بگوی که بایزید عذر می‌خواهد و می‌گوید که دوش آن بربط در سرِ ما شکستی، این قراضه بستان و دیگری را بخر، و این حلوا بخور تا غصه شکستگی و تلخی آن از دلت برود. چون جوان حال چنان دید، بیامد و در پای شیخ افتاد و توبه کرد و بسیار بگریست و چند جوان دگر با او موافقت کردند به برکت اخلاق شیخ.» (همان: ۱۴۸)

این حکایت بیانگر رحمت و شفقت و اخلاق نیک بایزید بسطامی است. درافتادن مطرب به پای شیخ و توبه، در حکایت «پیر مطرب» در *مصیبت‌نامه* یا *اسرارالتوحید* نیز مشاهده می‌شود.

حکایات موسیقایی *تذکرةالاولیاء* در رویارویی با موسیقی دو دیدگاه را برمی‌تاباند. نخست آنکه سماع مقبول برخی از عرفا نبوده یا در پذیرش آن

ملاحظه‌کار و محتاط بوده‌اند. درحالی‌که گروهی دیگر آن را لازمهٔ طریق عرفان می‌دانستند و از آن استقبال می‌کردند و حتی خود به بهای بدنامی و انتساب به ملامتیه و دیوانگی و شوریدگی بدان می‌پرداختند.

دامنهٔ روایات مندرج در آثار عطار، که از منظر حکایات موسیقایی به بخشی از آنها پرداخته شد، نشانگر غنای فکری و وسعت دانش شاعر و حاکی از پشتوانه‌های وسیع فرهنگی ما است. زبان ساده در بیان مشکل‌ترین مفاهیم عرفانی با مدد یکی از امکانات زبان فارسی یعنی موسیقی، شعر عطار را منحصر به فرد کرده است.

نتیجه

۱ـ حکایات موسیقایی در مثنوی‌های چهارگانه عطار یعنی *اسرارنامه*، *منطق‌الطیر*، *الهی‌نامه* و *مصیبت‌نامه*، ساختاری همانند دارند، به گونه‌ای که هر حکایت به طور مجزا آمده و مفاهیم عرفانی در آنها مشترک است.

۲ـ حکایات موسیقایی در آثار عطار ۱۹ حکایت را شامل می‌شوند و منظومهٔ *الهی‌نامه* با ۹ حکایت موسیقایی بیشترین بسامد را داراست.

۳ـ در منظومه‌ها، حکایات فرعی چون حکایات موسیقایی، مقوم مفهوم کلی عرفانی و در عین حال دیگر دقایق و ظرایف عرفانی است.

۴ـ برخی حکایات موسیقایی مانند حکایت پیر ربابی، افزون بر رعایت ساختار کلی مأخذ یعنی روایت ابوسعید ابی‌الخیر، ابتکارات عطار را برمی‌تابانند و خود مأخذ حکایت پیرِچنگی در *مثنوی مولوی* به‌شمار می‌رود.

۵ـ عطار در بیان حکایات موسیقایی ابتکارات خاصی دارد که روایت وی را مؤثرتر از مآخذ حکایات کرده است.

۶ـ حکایات موسیقایی در منظومه‌ها، ساختار انواع روایت‌ها را قوام بخشیده‌اند، مانند حکایت زن مطربه و حکایت ابراهیم (روایت مذهبی)، ققنوس (روایت

اسطوره‌ای)، حکایت دیوانگان (روایت رمزی و تمثیلی) و اسکندر و طبل هرمس (روایت تاریخی).

۷ـ دیدگاه عرفانی عطار از منظر حکایات موسیقایی بر نگرش عرفانی مثبت‌اندیش و پذیرش موسیقی و حمایت حریم موسیقی‌دانان مبتنی است.

۸ـ حکایات موسیقایی از نظر موسیقی‌شناسی، تاریخ موسیقی و سازشناسی اطلاعات گران‌بهایی را در خود ثبت کرده است.

کتابنامه

اشرف‌زاده، رضا. ۱۳۷۳. *تجلی رمز و روایت در شعر عطار نیشابوری*. تهران: اساطیر.

بینش، تقی. ۱۳۷۱. *سه رساله فارسی در موسیقی*. تهران: مرکز نشر دانشگاه.

ستایشگر، مهدی. ۱۳۷۵. *واژه‌نامه موسیقی ایران زمین*. تهران: اطلاعات.

صنعتی‌نیا، فاطمه. ۱۳۶۹. *مآخذ قصص و تمثیلات مثنوی‌های عطار نیشابوری*. تهران: زوار.

عطار نیشابوری. ۱۳۷۳. الف. *منطق‌الطیر*. به تصحیح محمدجواد مشکور. تهران: الهام.

ــــــــــــ . ۱۳۷۳ب. *دیوان اشعار*. به تصحیح مدرس رضوی. تهران: سنایی.

ــــــــــــ . ۱۳۷۳ج. *مصیبت‌نامه*. به تصحیح وصال نورانی. تهران: زوار.

ــــــــــــ . ۱۳۷۴. *تذکرةالاولیاء*. به تصحیح نیکلسون. تهران: صفی‌علی‌شاه.

ــــــــــــ . ۱۳۷۷. *الهی‌نامه*. به تصحیح هلموت ریتر. تهران: اسلامیه و تهران.

ــــــــــــ . ۱۳۳۸. *اسرارنامه*. به تصحیح صادق گوهرین. تهران: صفی‌علی‌شاه.

ــــــــــــ . ۱۳۵۵. *خسرونامه*. به تصحیح احمد سهیلی خوانساری. تهران: زوار.

فروزانفر، بدیع‌الزمان. ۱۳۴۰. *شرح احوال و نقد و تحلیل آثار شیخ فریدالدین عطار*. تهران: انجمن آثار ملی.

کریستی، آنتونی. ۱۳۷۳. *اساطیر چین*. ترجمهٔ باجلان فرخی. چ ۱. تهران: اساطیر.

لغت‌نامه دهخدا.

مولوی. ۱۳۶۳ الف. *کلیات شمس*. به تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر. تهران: امیرکبیر.

ــــــ . ۱۳۶۳ ب. *مثنوی معنوی*. به تصحیح رینولد نیکلسون. تهران: امیرکبیر.

ویو، ژ. ۱۳۷۵. *فرهنگ اساطیر مصر*. ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل‌پور. چ ۱. تهران: فکر روز.
هنری هوک، ساموئل. ۱۳۷۰. *اساطیر خاورمیانه*. تهران: روشنگران.
یاحقی، محمدجعفر. ۱۳۷۵. *فرهنگ اساطیر*. تهران: سروش.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی