مقایسهٔ تحلیلی تأثیر اندیشه زیبایی شناسی ابوسعید ابی الخیر بر عطار و مولوی در داستان پیر نوازنده

فتانه قُملاقی[۱]

چکیده

ادبیات فارسی از نظر تنوع موضوعات دارای شاهکارهای شگفتی در حوزهٔ نظم و نثر است که همواره مورد توجه پژوهشگران و منتقدان قرار گرفته است؛ به علاوه هر یک از این شاهکارها را می‌توان با دامنه‌های متفاوت هنری، علمی و... نیز پیوند زد. مطالعه حاضر به کاوش در خصوص داستان زیبای پیر طنبورزنِ شیخ ابوسعید ابی الخیر می‌پردازد که مورد نظر شیخ فریدالدین عطار نیشابوری و مولانا جلال الدین محمد بلخی (مولوی) قرار گرفته و تلاش شده است با استفاده از روش توصیفی _ تحلیلی بر اساس تحلیل بینا متنی و ارتباط قیاسی به بررسی سه موضوع ذیل بپردازد: تأثیرپذیری دو شاعر متأخر از ابوسعید ابی الخیر در زیر شاخهٔ ادب غنایی، در مقولهٔ ادبیت متن توجه به نحوه ساختار موسیقی به عنوان دامنهٔ هنریِ مورد نظرِ سه شاعر و عارف برجستهٔ ایران و جهان و در نهایت بیان مختصر داستان و سیر تحول آن از دیدگاه صوری و معنایی با ارائهٔ وجه تمایز و افتراق داستان ها. نتیجهٔ پژوهش نشان می‌دهد که تمایز زبانی خاصی در داستان ها وجود ندارد و هر سه شاعر به بهترین وجهی دقایق و ظرایف عرفانی را بیان کرده اند.

کلمات کلیدی: زیبایی شناسی، موسیقی، پیر نوازنده،ابوسعید، عطار، مولوی.

۱- دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی واحد تهران مرکزی .
fattanehghomlaghi_1356@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله : ۱۳۹۶/۱۲/۰۱ تاریخ پذیرش مقاله : ۱۳۹۷/۰۲/۲۰

۱. مقدمه

در مورد تقسیم بندی انواع ادبی از لحاظ اندیشه، معنا، محتوا و موضوع، نظریه‌های بسیاری وجود دارد که در پژوهش حاضر تنها به نظریهٔ ارزشمند دکتر شمیسا - به طور اجمالی - اشاره می‌گردد. بر مبنای تقسیم بندی دکتر شمیسا پنج دستهٔ کلی انواع ادبی عبارتند از: «۱- غنایی[1]، مقصود از نسیب و تشبیب(و غزل) همان تغزل است که جنبهٔ غنایی دارد. رثا[2] و شکوی و اعتذار هم از آنجا که مبین احساسات و عواطف گوینده هستند جنبهٔ غنایی دارند. ۲- حماسی ۳- هجایی ۴- روایی ۵- تعلیمی» (شمیسا، ۱۳۹۳: ۵۵).

در پژوهش حاضر سبک و ساختار متن – به دلیل ارتباط با موسیقی – ابتدا با شعر غنایی پیوند می‌خورد و شعر غنایی «با عالم معنا که مدار آن روح شاعر است سر و کار دارد و اگر شاعر در چنین شعری دنیای خارج و متعلّقات آن را موضوع بحث کار خود قرار دهد تنها از آن بابست که عواطف روحانی خویش یا دیگران را دربارهٔ آن فرا نماید. در منظومهٔ غنایی، همواره با عواطف شخصی و تأثّرات و آلام و یا لذّات و مسرّات یک فرد و یک روح کار داریم، در اینجا سخن از وصف آنچه در طبیعت است نمی رود، بلکه شاعر آنچه را که مطلوب اوست به چشم دل می‌بیند و به زبان عواطف بیان می‌کند...»(صفا[3]، ۱۳۸۷: ۳) این گونه اشعار – که کوتاه بود – در یونان باستان با همراهی بربط (در یونانی Lura در انگلیسی و فرانسه Lure) خوانده می‌شد؛ و از این رو در زبان‌های فرنگی به اشعار غنایی، لیریک Lyric می‌گویند»(شمیسا، ۱۳۹۳: ۱۲۷). این نوع اشعار با نوا و موسیقی سازگاری داشته و «از قدیم الایام چون ساحت تأثیرگذاری موسیقی و شعر غنایی واحد بوده است، اتحاد و یگانگی خاصی میان موسیقی و شعر غنایی ایجاد شده است» (پیروز، ۱۳۸۱: ۴۱). این اتحاد، انعکاس گسترده ای در زبان و ادبیات جهان به ویژه زبان و ادبیات فارسی در تمام انواع ادبی، حتی حماسی و... داشته است.

در این باب که ادب غنایی – به طور گسترده و مفصل - در چه معنایی به کار رفته و از کجا شروع شده و به کجا رسیده است بحث دیگری را می‌طلبد؛ اما به دلیل اینکه

1. Lyric
2. Elegy

موضوع این پژوهش ذهن وقّاد خوانندگان را به سوی عرفان نیز می‌کشاند لازم است توضیح داده شود که بحث غنایی معمولاً شامل اشعار احساسی و بیشتر عاشقانه می‌شود ولی«در بسیاری از مناجات و اوراد اگر به جای خدا، معشوق را تصور کنیم در معنی خللی ایجاد نخواهد شد. زیر بنای ادبیات عرفانی هم از این دیدگاه همان ادب غنایی است. عارفان نخستین فی الواقع ادب عاشقانه را تفسیر و تأویل عرفانی کرده اند...»(همان:۱۲۹). لذا هم از این نظر و هم آن چنان که از بدو تاریخِ شعر دیده می‌شود، اشعار احساسی و عاشقانه غالباً با موسیقی همراه بوده و نمونهٔ بارز و آشکار آن را می‌توان در سرودهٔ معروف رودکی (بوی جوی مولیان...) مشاهده نمود؛ لذا پژوهش گر، داستان سه پیر طنبور زن، رباب نواز و چنگی را در زیر شاخهٔ ادب غنایی قرار داده است. پیران نوازنده ای که بدانها پرداخته شده است عبارتند از: پیر طنبورزن در اسرارالتوحید که متعلّق به عارف بزرگ قرن چهارم و پنجم هجری، ابوسعید ابی الخیر، است. پیر رباب نواز را عطار نیشابوری شاعر قرن ششم و اوایل قرن هفتم در مصیبت نامه به تصویر کشیده است و پیر چنگی نیز مثنوی دلکشی است که مولانا شاعر و عارف زبردست قرن هفتم آنرا تصویرسازی کرده است.

دربارهٔ داستان پیر طنبور زن ابوسعید یا پیر رباب نواز عطار یا پیر چنگی به طور مجزا و موجز مطالب پراکنده ای وجود دارد که هر کدام را می‌توان در حد معرفی مطمح نظر قرار داد؛ اما تا کنون دربارهٔ مقایسهٔ داستانهای مشخص شده از سه عارف مورد نظر با یکدیگر و تأثیر و تأثرات آن ها بر هم پژوهشی صورت نگرفته است و با توجّه به بررسی‌های کتابخانه ای و الکترونیکی می‌توان این پژوهش را با رویکرد مطرح شده از نخستین ها به شمار آورد.

از آن جا که به نظر می‌رسد عطار و مولوی داستانهای خود را بر اساس حکایت اسرارالتوحید نوشته اند، هدف پژوهش حاضر نه تنها بررسی شالودهٔ اصلی هر سه حکایت می‌باشد، بلکه در پی آن است که از دیدگاه زیبایی شناسی نوع نگاه و گرایش سه شاعر نام برده به موسیقی را مورد کنکاش قرار دهد؛ همچنین پژوهش پیش روی بر آن است تا با در نظر گرفتن مباحث فوق به طرح تفاوتها و تشابهاتی که در سیر تحول داستانها وجود دارد، بپردازد.

با توجه به این نکتهٔ مهم که تأثیر موسیقی بر ذهن و زبان سه عارف بزرگ مشاهده می‌شود، فرض بر آن است که تأثیر و تأثراتی را مولوی و عطار از ابوسعید دریافت نموده

باشند. نتایج در چهار حوزه تحلیلی مشتمل بر سطح آوایی، سطح واژگانی، سطح ایدئولوژیک و در نهایت سطح اعتقادی در اشعار سه شاعر نام برده طبقه بندی شده اند.

۱-۱. روش و روش شناسی پژوهش

بر مبنای اهداف بیان شده که بر اهمیت و ضرورت انجام این پژوهش می‌افزاید، سعی شده است با استفاده از روش پژوهشی که از لحاظ هدف جزء تحقیقات بنیادین و نظری و از نظر روش تحقیق نیز یک تحقیق توصیفی- تحلیلی با رویکردی قیاسی به شمار می‌آید؛ در گام اول با استفاده از ابزار گردآوری اطلاعات یعنی کتابخانه ای به جمع آوری نظرات و تعاریف مربوطه پرداخته شود که در طی آن سعی در بازشناسی تفکرات هر سه شاعر و عارف در زمینهٔ مورد بحث به طور موجز شد و در گام بعدی محتوای پژوهش حاضر بر اساس روش تحلیل بینامتنی مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته تا نتایج حاصل از آن ملموس تر و گویا تر شود؛ از این منظر که هیچ متنی بسته و مستقل نیست، بلکه با سایر متون پیوندی تنگاتنگ دارد. در این راستا به بیان محتوای هر داستان پرداخته شده و سپس تأثیر موسیقی بر ذهن و زبان سه عارف بزرگ بیان گردیده است و در نهایت پژوهشگر به مقایسهٔ داستانی مشترک از زبان سه عارف نامی و برجستهٔ ادبیات فارسی پرداخته است تا بتواند با کنار هم قرار دادن جزئیات اعم از ویژگی‌های هم وزن و مشترک بین سه حکایت، موارد اختلاف داستانها را نشان دهد.

۲. یافته‌های پژوهش

۲-۱. زیبایی شناسی

«زیبایی‌شناسی یا جمال گرایی[1] در تاریخ هنر اروپا پدیده ای بود که در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم در مخالفت با تفکر علمی و تجربی حاکم بر اروپا شکل گرفت. بنا به تفکر علمی آن دوره، هنر صرفاً به اعتبار فایده با آموزه‌های اخلاقی مورد توجه قرار می‌گرفت. اما نظریه پردازان نهضت جمالشناسیک (در فرانسه) تحت تأثیر نظریات فلسفی امانوئل کانت، فیلسوف آلمانی معیار تازه ای برای ارزیابی آثار هنری پیشنهاد کردند. بنابراین پیشنهاد و به موجب فلسفه کانت، تفکر زیبایی شناختی باید فارغ از هرگونه

1 Aesthetic

چشمداشتی باشد. چنین تفکری برای واقعیت و فایده‌ی شیء زیبا اهمیت قائل نمی شود و صرفاً خود زیبایی را ملاک قرار می‌دهد»(داد ، ۱۳۹۰ : ۱۸۲).

با توجه به موارد بیان شده می‌توان هنر را از نقطه نظر زیبایی شناسی این گونه تعریف نمود که« هنر محض عبارت است از خلق زیبایی یا توانایی خلق زیبایی و هنرمند کسی است که بالفعل می‌تواند گونه ای از زیبایی را ایجاد کند.»(رجایی، ۱۳۷۸: ۵۶).

زیبایی شناسی هنری ناشی از چگونگی بیان در اثر هنری است و با زیبایی طبیعی متفاوت است. زیبایی هنری را انسان خود می‌آفریند، اما زیبایی طبیعی را در جهان بیرونی کشف می‌کند. اصول آفرینش زیبایی هنری در نزد صاحبنظران هنر از دیرباز تا امروز مورد توافق بوده است. ادبیات بیش از هر چیز هنر سان و آثار هنری از دیرباز تا کنون از ویژگی‌های مشترکی برخوردار بوده اند. شباهت ها و تفاوت‌های اجزای درونی متن نقطه تلاقی و برآیندی دارند، الگویی که از مجموعه این نقاط تلاقی شکل می‌گیرد، احساس هماهنگی ایجاد می‌کند؛ به عبارتی حرکت از نظم به بی نظمی و هنجارگریزی ها زمینه ساز پدیدار شدن دوباره نظم هنری می‌گردند و این پدیدار شدن متناوب نظم از درون بی نظمی و بی نظمی از درون نظم همان جریان آفرینش زیبایی در متن است. بدین گونه از برجسته سازی به زیبایی شناسی هنری متن ادبی راه برده می‌شود. در ادبیات شگردهای بلاغی یا همان برجسته سازی زبان، حس شگفتی را پدید می‌آورند. این حس از رو در رویی شناخت عقلانی و شناخت عاطفی پدیدار می‌شود و ناشی از شکستن هنجارها و ناآشنا کردن زبان است و به انتقال شناخت عاطفی می‌انجامد. با توجه به محوریت زیبایی شناسی در همه هنرها، جای بسی تعجب است که منتقدان ادبی کم تر به زیبایی شناسی هنری متن ادبی توجه کرده اند. بر همین اساس در اکثر پژوهش‌های انجام گرفته هیچ اشاره ای به ماهیت زیبایی هنری متن نشده است و صرفاً به بررسی شگردهای بلاغی، در اصطلاح شایع، زیبایی شناسی شده است. گویی اصولاً زیبایی شناسی در معنای اصطلاحی استاتیک[1] کم تر مورد توجه بوده است. سیمین دانشور از جمله نخستین کسانی است که بحث زیبایی شناسی را مطرح و عناصر زیبایی هنری را، این گونه برشمرده است: نظم، تناسب، هماهنگی، تکرار، تنوع،

1 Aesthetic

وحدت در کثرت، توازن، تقارن، ایجاز، شگفت انگیزی، چند بعدی بودن و غیره(جبری، ۱۳۹۲: تلخیص ۳۲-۵۹).

از سوی دیگر زیبایی شناسی یکی از ابعاد مهم خود را در شعر به معرض نمایش می‌گذارد؛ چنان که «لارنس پرین [1]به یکی از مشهورترین شیوه‌های تجربی اشاره کرده می‌گوید:« می‌توانیم هر عنصری را در شعر فقط به این عنوان که آیا توانسته شعرا را در رسیدن به هدف اصلی اش کمک کند ارزیابی کنیم. همچنین می‌توانیم در مورد کل شعر از این نظر که آیا این عناصر دست به دست هم داده یک مجموعه‌ی کامل را تشکیل داده یا نه قضاوت کنیم. کالریج [2] نیز بر همین مبنا زیبایی شناسی شعر را محصول زیبایی قسمت‌های گوناگون آن دانسته و می‌گوید:« در شعر لذتی که از کل اثر می‌بریم با لذت حاصل از یکایک اجزا ترکیب سازگار و حتی ناشی از آن است. بنابر این می‌توان گفت: همان گونه که زیبایی حاصل از یک معماری، مجموع زیبایی بخش‌های گوناگون آن است، زیبایی شعر هم حاصل از زیبایی واحدهای ساختاری آن اعم از روساخت و ژرف ساخت است. واحدهای ساختاری شعر در بخش روساخت عبارتند از زبان(آواها، واژگان، ترکیب ها، صورتهای نحوی)، موسیقی(موسیقی بیرونی، کناری، درونی، معنوی) و صورخیال است و در بخش ژرف ساخت یعنی آن چه مربوط به محتوا یا درونه‌ی شعر است شامل واحدهای عاطفه، اندیشه ای که عاطفه را شکل می‌دهد و همچنین موضوع یا پیام یا آنچه در ادبیات کلاسیک تحت عنوان معنی شعر مطرح است، می‌شود»(صهبا، ۱۳۸۴:۱۳۹۳).

بنابر ماهیت تلخیصی این جستار، عمده‌ترین بحث بر سر نشانه‌های مهم مربوط به اصول زیبایی شناسی در ارتباط با موضوع مورد پژوهش است. بدیهی است که شعر به دلیل پویایی و حس انگیزی و موسیقیایی بودن خاصش می‌تواند اصل زیبایی‌شناسی را برجسته تر نشان دهد.

۲-۲. ابوسعید ابی الخیر و پیر طنبور زن

۲-۲-۱.لایهٔ سطح یک (معرفی کوتاه ابوسعید ابی الخیر)

« ابوسعید ابی الخیر از مشایخ بزرگ تصوف است و به سبب کثرت اطلاع در تفسیر و... و

1 Laurence Perrine
2 Samuel Taylor Coleridge

به علّت ذوق لطیف و حدّت ذهن و حسن محاوره و لطف بیانِ خود، اطرافیان را چنان مجذوب می‌کرد که سر و جان در راه او می‌باختند. مواعظ و مجالس او همیشه همراه با ابیات و اشعار شاعران استاد بود و در مجالس قول و سماع که علی رغم نظر صوفیان و متشرعان عهد خود ترتیب می‌داد، بهترین قطعات و غزلها و رباعیهای فارسی خوانده و بر آنها وجد و نشاط می‌شده است» (صفا[الف]، ۱۳۷۸: ۸). این عارف برجسته «از حیث عظمت مقام عرفانی و شخصیت ممتاز و کم نظیر اجتماعی و وسعت مشرب و بسط حال و وجد صوفیانه، از درخشانترین چهره‌های تصوف ایران محسوب می‌شود»(دامادی، ۱۳۵۰: ۷۰).

۲-۲-۲. لایهٔ سطح دو (بیان موجز و مختصر داستان ابوسعید)

«حسن مؤدّب گفت که روزی شیخ ابوسعید، در نیشابور از مجلس فارغ شده بود و مردمان رفته بودند و من چنانکه قرار بود، پیش وی ایستاده بودم. قرضهای ما بسیار جمع آمده بود و دلم بدان مشغول بود که تقاضا می‌کردند و هیچ وجهی موجود نبود. شیخ می‌بایست دربارهٔ این قرضها با من سخنی می‌گفت، ولی چیزی بر زبان نمی آورد. شیخ اشاره کرد که واپس نگر. بنگریستم. پیرزنی دیدم که از در خانقاه وارد می‌شود. به نزدیک وی شدم، کیسه ای گرانسنگ به من داد و گفت:« صد دینار زر است، پیش شیخ برو بگو تا دعایی در حق ما کند». من شاد شدم که هم اکنون وامها باز دهم. پیش شیخ بردم و بنهادم. شیخ گفت:«کیسه را آنجا مگذار، بردار و به گورستان حیره برو. آنجا چهارطاقی است نیمی افتاده. در آنجا پیری است خفته. سلام ما بدو برسان و این زر به وی ده. گو: چون این کیسه به تو رسید نزد ما بیا تا وجهی دیگر دهیم، و ما اینجاییم تا تو باز آیی». حسن گفت: من به آنجا که شیخ نشان داده بود، رفتم. پیری را دیدم سخت ضعیف، طنبوری در زیر سر نهاده و خفته بود. او را بیدار کردم و سلام شیخ بدو رسانیدم. و آن زر به وی دادم. آن مرد فریاد در گرفت و گفت:« مرا پیش شیخ ببر». من پرسیدم که حال تو چیست؟ پیر گفت:« من مردی هستم چنین که می‌بینی. پیشهٔ من طنبور زدن است. چون جوان بودم، به نزدیک خَلق بسیار محبوب بودم و در این شهر هر کجا دو تن می‌نشستند من سوم ایشان بودم؛ و شاگردان بسیاری داشتم. اکنون چون پیر شدم، حال من چنان شد که هیچ کس مرا به جایی دعوت نمی کند، تا اکنون که کسب و معاش تنگ شد، و من هیچ شغلی دیگر ندانم. زن و فرزندانم گفتند که ما تو را نمی

توانیم نگاه بداریم. ما را به امان خدا بگذار و برو. آنگاه مرا از خانه بیرون کردند. راه به سوی هیچ جای ندانستم. بدین گورستان آمدم و بگریستم و با خدای مناجات کردم که خداوندا! هیچ پیشه ای ندانم و جوانی و دستِ نواختن ندارم. همه خلق مرا رد کردند. اکنون زن و فرزندم نیز مرا بیرون کردند. اکنون من و تو و تو و من. امشب برای تو مطربی خواهم کردن تا نانم دهی، تا به وقت صبحدم چیزی می‌زدم و می‌گریستم. چون بانگ نماز آمد، مانده شده بودم. بیفتادم و در خواب شدم؛ تا اکنون که تو آمدی. حسن گفت: همراه او به نزد شیخ آمدم. شیخ، همچنان بر آنجا نشسته بود. آن پیر در دست و پای شیخ افتاد و توبه کرد. شیخ گفت: «ای جوانمرد! از سَرِ کمی و نیستی و بی کسی در خرابه ای نَفَسی بزدی، ضایع نگذاشت. برو و همچنان نیاز خود را به او بگو و این وجه نقد را خرج کن...»(موحدی، ۱۳۸۲: ۴۷-۴۹).

۲-۲-۳.لایهٔ سطح سه (ارتباط ابوسعید با موسیقی)

ابوسعید ابی الخیر، از آن دسته عارفانی بود که روحش با موسیقی و سماع پیوندی ناگسستنی داشت؛ ظرافت روح وی حاصل همراهی او با پدر و شرکت در حلقهٔ صوفیان و آشنایی با موسیقی عارفان و بیت خوانی قوّالان بود و این«روح حساس و هنرمند و متوجه به ظرافت و زیباییها در جذبه‌های حاصله از سماع در خانقاه، بیش از هر وقت دیگر آشکار است و علاقهٔ او به قوّالان و سرودخوانان، از ذوق هنری و اطلاعات و بصیرت او به موسیقی حکایت می‌کند»(دامادی، ۱۳۵۰: ۷۰) و این علاقه را در لابه لای داستانهای او می‌توان به روشنی مشاهده نمود که از جملهٔ آنها یکی داستان پیر طنبورزن است که خود جهت اثبات علاقهٔ شیخ به موسیقی و توجه به زیبایی شناسی داستان، ما را بسنده است.

۲-۳. عطار و پیر رباب نواز

۲-۳-۱. لایهٔ سطح یک (معرفی کوتاه عطار)

«شیخ فریدالدین ابوحامد محمد بن ابراهیم کدکنی نیشابوری مشهور به شیخ عطّار نیشابوری»(حلبی، ۱۳۷۶: ۴۶۶)، از شاعران و عارفان بزرگ قرن ششم و اوایل قرن هفتم (۵۴۰-۶۱۸) و خالق آثاری برجسته چون منطق الطیر، الهی نامه، مصیبت نامه،

مختارنامه و تذکره الاولیاء است. وی در نیشابور زاده شد و به هنگام حملهٔ مغول به قتل رسید. عطار یکی از بزرگترین شعرای ایران است و به عظمت مقام او در عرفان و بلندی مرتبهٔ او در شاعری عموم ارباب تذکره معترفند. وی مردی وارسته و به همه چیز دنیا بی اعتناست. جهان فانی را سرابی می‌داند که مردم طمع آب صافی از آن دارند. خواستهٔ دنیا را زنجیری می‌داند که در پای ابنای بشر بسته شده است، کلام او پر سوز و گداز و ترجمان عوالم روحی شوریده و دلی مشتاق و آرزومند است(نورانی ، ۱۳۷۳: ۸).

۲-۳-۲. لایهٔ سطح دو (بیان موجز و مختصر پیر رباب نواز)

پیر رامشگر عطار پیری است تنگدست که گذشت روزگار او را عاجز و حیران کرده. از شدت فقر و فاقه در اضطراب به سر برده و تنها حرفه ای که می‌داند نواختن رباب است؛ اما به دلیل اینکه گَرد پیری بر چهره اش نشسته نه کَسی به رامشگری او توجهی نشان می‌دهد و نه شخصی از روی ترحّم و یا به خاطر ثواب وجهی بدو می‌پردازد. پیر، گرسنه و تشنه و برهنه مانده نه چیزی برای خوردن و نه جایی برای خوابیدن... و از آنجا که نزد مردمان جایی ندارد بناچار تنها دارایی خود (رباب) را برداشته به مسجدی (همه نوعی خراب) پناه برده و بعد از کمی زخمه بر ساز زدن، رو بسوی قبله کرده می‌گوید: خدایا! من هیچ پیشه ای جز نوازش رباب نمی دانم و آنچه می‌دانستم نزد تو آوردم، پس تو نیز داشتهٔ خود را نثار من(پیر و ضعیف و بی کس و عاجز) کن. من از مال دنیا چیزی ندارم پس از تو می‌خواهم که آواز مرا رایگان سماع نکنی و چنان مزد رامشگری مرا بدهی که از غم و اندوه زدوده شوم؛ و اینقدر می‌نوازد تا به خواب می‌رود.

در پردهٔ دومِ داستان، صوفیان خانقاه ابوسعید مدتی است که بی غذا مانده و منتظر گشایشی هستند؛ مردی می‌آید و صد دینار زر نزد شیخ می‌آورد و بعد از ادای احترام آنرا تقدیم شیخ می‌کند تا خادمانش صرف قوت خود نمایند، امّا شیخ آن زر را به خادم خود داده و می‌گوید در فلان مسجد پیری خوابیده که ربابی زیر سر دارد و این زر از آن اوست. خادم، زر را نزد درویش می‌برد و پیر رامشگر چون آن همه زر را می‌بیند سر به خاک فرو برده و ستایش خدا را می‌کند...(نورانی ، ۱۳۷۳: ۳۴۱-۳۴۰).

۲-۳-۳. لایهٔ سطح سه (ارتباط عطار با موسیقی)

« موسیقی از امکانات زبانی مؤثر در بیان مفاهیم و اندیشه های عرفانی به شمار می‌رود

و شاعر برجسته ای مانند عطار که از پیشکسوتان ادب عرفانی است به سبب اینکه با موسیقی همزیستی درونی عمیقی داشت، چنین مفاهیم ژرف و بی بدیلی را با کاربرد همهٔ امکانات زبانی از جمله موسیقی خلق کرده است... و با ظرایف و دقایق موسیقی از طریق خانقاهها و اهل سماع آشنا شده است»(ثابت زاده، ۱۳۸۸: ۲). از آنجا که موسیقی از هنرهای برجستهٔ همراه شاعران بوده، عطار نیز آنرا در اشعار خود جای داده است. او به عنوان شاعر و عارفی ممتاز و برجسته نگاه ویژه ای به موسیقی دارد که رنگ و بوی آنرا در آثارش می‌توان استشمام نمود. عطار نخستین شاعری است که نظریهٔ موسیقی افلاک یونانیان را با رویکردی عرفانی وارد شعر فارسی کرده است.

۲-۴. مولانا و پیر چنگی

۲-۴-۱. لایهٔ سطح یک (معرفی کوتاه مولانا)

مولانا جلال الدین محمد بلخی معروف به رومی، فرزند سلطان العلماء (معروف به بهاء ولد) در سال ۶۰۴ در بلخ تولد یافت. علّت شهرت او به رومی و مولانای روم، طولِ اقامتِ وی در شهر قونیه می‌باشد. وی از بزرگترین شاعران و عرفای اسلام و ایران است که بعد از فوت پدر، تحت تعلیمات برهان الدین محقق ترمذی قرار گرفت و در زمینهٔ علوم فقه، حدیث، تفسیر، فلسفه و کلام به مراتب بالایی از علم رسید. مهمترین اثر وی مثنوی است که بزرگترین اثر عرفانی زبان و ادبیات فارسی به شمار می‌آید و دیگر آثار او عبارتند از: دیوان کبیر یا غزلیات شمس، فیه مافیه، مجالس سبعه و مکاتیب.

۲-۴-۲. لایهٔ سطح دو (بیان موجز و مختصر داستان مولانا)

«در عهد عمر، رامشگری چنگ نواز بود که آواز دلاویز او همانند دَم اسرافیل، مُردگان را زندگی و نشاط می‌بخشید، او عمری را بر این کار سپری کرد و رفته رفته، برف پیری بر سر و رویش باریدن گرفت و کمرش از بار سنگین عمر خمیده گشت و ابروانش روی چشمانش فرو خفت، آواز دلپذیرش به ناخوشی گرایید و دیگر کسی طالبِ ساز و آواز او نبود، و او یکّه و تنها در فقر و فاقه غوطه ور شد... از اینرو شبی به گورستانی خاموش و فراموش شده، در حومهٔ مدینه رفت و با خود گفت: این بار باید برای خدا زخمه ها را بر رشته‌های ساز به رفتار آورم و تنها برای او بنوازم تا که حصه ای از دریای بیکران رحمت الهی بر گیرم و دستمزدی ستانم.

او در نواختن زخمه ها غرقه شد و آنقدر چنگ نواخت که رنجه و ناتوان سر بر بالین نهاد و به خوابی ژرف فرو رفت. در این حال حق تعالی اراده فرمود که خلیفهٔ مسلمین یعنی عُمَر نیز به خوابی گران رود... عُمَر سر بر بالین نهاد و به خواب فرو رفت و در میانِ خواب، سروشی غیبی در گوش جان وی طنین انداخت که: هم اینک برخیز و به گورستان مدینه برو و نیاز یکی از بندگان خاص مرا برآورده ساز. هفتصد دینار از بیت المال برگیر و بدو ده که این مقدار، دستمزدِ سازی است که برای خدا به نوا در آورده است.

عمَر از خواب گران برخاست و راه گورستان در پیش گرفت. وقتی بدانجا رسید گِردِ گورستان می‌گشت و چشم به هر سو می‌افکند تا آن بنده مقرَّب را پیدا کند؛ ولی هر چه ژرفتر می‌نگریست و بیشتر می‌گشت کسی را یافت نمی کرد مگر، رامشگری کلانسال که چنگ زیر سر داشت. با خود گفت: آیا این است آن بنده ی مقرَّب؟! آیا رامشگری ژولیده و بر خاک خفته همان بنده ای است که در خواب بدو سفارش شده است؟ قانع نشد و باز هم گردش کرد و بیشتر نگریست ولی هیچ کس را نیافت. سرانجام به فراست دریافت که این پیر چنگی همان کسی است که در خواب بدو سفارش شده است. در این حال ناگهان عطسه ای بر عُمَر افتاد و پیر چنگی از صدای آن از خواب پرید و همینکه نگاهش به عمَر افتاد بیمناک شد، زیرا گمان می‌کرد که این محتسب، قصد تعزیر او را دارد؛ ولی عُمَر به او آرامش داد و پیغام غیبی را برای او بازگو کرد و آن هَمیان زر را بدو تحویل داد. پیر چنگی، سخت به زاری و فغان افتاد و از اینکه عمری را به خاطر مجالسِ طرب ساز زده، پشیمان و تائب شد و دریافت که باید چنگ و ساز را تنها برای خدا نواخت و بس»(زمانی، ۱۳۸۹: ۵۹۴-۵۹۳).

۲-۴-۳. لایهٔ سطح سه (زیبایی شناسی هنری در اشعار مولانا)

« مولانا عاشق سماع و رقص بوده و آهنگهایی که به هنگام سماع می‌نواخته اند، غالباً شاد و شفاف و پرجنبش و پویا بوده است و این آهنگها حرکت اصلی را در موسیقی سبب می‌شده است»(شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۴۰۱). شیفتگی مولانا به موسیقی – که بیش تر حاصل آشنایی او با شمس در نیمهٔ دوم زندگیش است - چنان. است که نه تنها در مثنوی، بلکه در کلیات شمس نیز نشانه‌های نغمه ها و نواختهای شورانگیز او را می‌توان ملاحظه نمود. «مولانا، چنانکه اسناد زندگینامهٔ او، گواه است، در موسیقیِ نظری

و عملی صاحب اطلاع بوده... و بیش از بیست اصطلاح موسیقی را، از قبیل نـام سـازها و پرده ها و مقامها آورده است و چنان که نوشته اند خود نیز در موسیقی اختراعی داشـته است»(همان منبع: ۴۰۳). بنظر می‌رسد که مولانا عقیده و نظـر افلاطـون را در سرتاسـر مثنوی و کلیات شمس مـدنظر قـرار داده و آن عقیـده سرمشـقی بـرای او بـوده اسـت. «افلاطون اعتقاد داشت که روح انسان در دنیای پیش از تولد، با ترانه‌های آسـمانی انـس و الفت گرفته است. لذّتی که پس از تولـد از شـنیدن نغمـات، عایـد مـی‌شـود، ناشـی از یادآوری همان ترانه‌های آسمانی است و مولوی نیز به پیروی از این عقیده می‌گوید:

پـس حکیمـان گفتـه انـد ایـن لحـــن هـا / از دوار چـــــرخ بگرفتیـــــم مـــــا
بانگ گـردش‌هـای چـرخ اسـت اینکـه خلـــق / میسـرایندش بـه طنبـــــور و بـه حلـــق
مؤمنـــان گوینـــــد کآثـــــار بهشـــت / نقـــر گردانیـــد بـــر آثـــار زشـــت
ما هـــــم اجـــزای آدم بـوده ایـــم / در بهشـــت آن لحـــــن هـابشنـــــوده ایـم
گرچـــه بـر مـا ریخـت آب و گـل شـــکی / یادمـــــان آمـد از آنهـــــا چیزکـــــی
قوتـــی گیـــــــرد خیـالات خمیـــــر / بلکـه صـورت گـردد از بانـک و صفیـــــــر»

(خدیو جم و همکاران، ۱۳۶۸: ۶۲)

۲-۵. نظر علامه محمد تقی جعفری درباره‌ی موسیقی

« موسیقی بدون تردید چندان که در سطح ظاهری روح انسانی تأثیر دارد، همچنـین در صورتهای خیلی عالی در سطح عمیق شخصیت نیز آثاری می‌گـذارد و نیـز جـای تردیـد نیست که موسیقی یکی از آن عوامل است که در درون انسانها مطابق نمودهـای درونـی آنهـا عکـس العملهـایی را ایجـاد مـی‌کنـد و ابـداع آهنگهـای بسـیار عـالی از طـرف موسیقیدان‌هایی از قبیل بتهوون و... هم یکی از جلوه‌های ابداعی روح انسانی بوده... ولـی مطلبی که بسیار اهمیت دارد اینست که آیا موسیقی آنچنانکه برای ما در حـال طبیعـی خوشایند بوده و در حالات غیر طبیعی از نظر روانپزشکی ضروری بنظر می‌رسـد، آیـا در واقع هم چنین است؟ یعنی واقعاً موسیقی یکی از لذایذ طبیعـی و گـاهی هـم از عوامـل ضروری بشریست؟ شوپنهاور پس از آنکه خوشایندی موسیقی را مـی‌سـتاید، مـی‌گویـد: ولی عیبی که دارد اینست موسیقی هم به تمام معنی و آنچنانکه شایسته اسـت مـا را از واقعیتهای زندگانی دور نمی کنـد. از ایـن جملـه روشـن مـی‌شـود کـه موسـیقی بـا آن هیجاناتی که در روان ما ایجاد می‌نماید، ما را از واقعیتها دور می‌کند یا بدانجهت که فـرد انسانی گرایش شدید و فرار از واقعیات دارد به موسیقی روی می‌آورد... درست اسـت کـه

تحریک و تشجیعی را که موسیقی انجام می‌دهد ما را از موجودیت حقیقی خود بـا یـک گروه نوسانات بالاتر می‌برد، ولی هنگامی که موسیقی تمام می‌شود یک سرازیری حقیقی در خود احساس می‌کنیم و می‌بینیم که موسیقی سایه ای از ما بـرای مـا سـاخته و آنـرا بالا برده بود...»(جعفری، ۱۳۸۸: ۲۱).

۳. یافته‌های پژوهش

۳-۱. سطح ایدئولوژیک داستان پیرنوازندهٔ سه عارف مورد نظر از جهت موارد افتراق و اشتراک

از دیدگاه ادبیت متن به لحاظ زیبایی شناسی هنری، نوع نگاه سه عارف برجسته بـه ارزش ماهیتی موسیقی در منظر نخست مجـذوب کننـدهٔ خواننـده اسـت و اینکـه نگـاه آنهـا بـه موسیقی بیشتر به ارزش ماهوی و مقام تربیتی و پرورشی آن است. موسیقی برای هـر سـه عارف بویژه مولانا وسیله ایست در راه وصال معشوقی که حقیقت مطلق است و بـه وسـیلهٔ آن می‌توان راه رسیدن به معشوق را طی کرد و به او پیوست، و مـا بازتـاب اندیشـهٔ والای مولانا و نیز عطار و ابوسعید در باب ارزشهای والای موسیقی را در پیران نوازنده مـی‌بینـیم که چگونه نواختهای آنها راهی شد برای وصال به معشوقی که همتا و مانندی ندارد.

در لایه‌های درونیِ این داستانها، نوع ادوات موسیقی که توسط هر سـه پیـر نواختـه شده جای بسی تأمل دارد؛ اینکه هر سه ساز از نوع سازهای زِهی - زخمه ای (مضـرابی) هستند که جزء کهنترین سازهای ایرانـی محسـوب مـی‌شـوند. چنانکـه مـی‌بینـیم پیـر ابوسعید طنبور می‌نوازد، پیر عطار رباب نواز است و پیر مولانا در نـواختن چنـگ شـهرهٔ عالم شده.

در اسرالتوحید آمده: پیر گفت:«من مردی هستم چنـین کـه مـی‌بینـی. پیشـهٔ مـن طنبور زدن است»(موحدی، ۱۳۸۲: ۴۷).

در باب طنبور گفته شده کـه:« نـام باسـتانی سـازهای مضـرابی خـانوادهٔ دوتـار و از سازهای قدیمی ایران و ساز آیینی و مـذهبی سلسـلهٔ پارسـیان در غـرب ایـران اسـت. طنبور از معدود سازهای رایج در ایران است که مقدس شمرده می‌شود... و بـا انگشـتان دست نواخته می‌شود»(اطرایی- درویشی، ۱۳۸۸: ۸۸) و نیز گفته اند که : « دنبـوره یـا تنبور: طول این ساز نزدیک دو متر است، ۱۸ سیم دارد و با مضـراب نواختـه مـی‌شـود» (خدیو جم و همکاران، ۱۳۶۸: ۳۱).

و عطار پیر رباب نوازش را چنین تعریف می‌کند:

بود پیری عاجز و حیران شده — سخت کوش چرخ سرگردان شده
دست تنگی پایمالش کرده بود — گرگ پیری در جوالش کرده بود
بود نالان همچو چنگی ز اضطراب — پیشهٔ او از همه نقلی رباب

(مصیبت نامه، ص ۳۴۰)

و « رَباب یا رُباب نیز از سازهای زهی مضرابی (زخمه ای)... است که یکی از قدیمی‌ترین سازهای نواحی ایران است که ردّ آن در ادبیات، حجاریها و... دیده شده است»(اطرایی- درویشی، ۱۳۸۸: ۵۶)؛ به عبارتی رباب یک ساز قدیمی است که بیش از یکهزار سال قدمت داشته و همان است که ما امروز آنرا کمانچه می‌نامیم، و اینکه «این ساز با درازیی کمتر از یک متر دارای ۲۲ سیم است و با مضراب نواخته می‌شود» (خدیو جم، ۱۳۶۸: ۳۱).

و مولانا می‌گوید:

آن شنیدستی که در عهد عمر — بود چنگی مطربی با کرّ و فرّ
بلبل از آواز او بیخود شدی — یک طرب زآواز خوبش صَد شدی
مجلس و مجمع، دمش آراستی — وز نوای او، قیامت خاستی
همچو اسرافیل، کآوازش به فَن — مردگانرا جان، در آرد در بدن...

(مثنوی معنوی، ص ۸۷)

چنگ «از سازهای زهی است که به شکل مثلث بوده است»(امینی- امینی، ۱۳۸۶: ۵۸) و می‌توان آنرا نوعی ساز باستانی معرفی نمود «و اختراع آن را به ایرانیان منسوب می‌دانند» (نفری، ۱۳۸۳: ۱۰۶) که در کنار رود و عود از قدیمیترین و مشهورترین سازهای ایرانی محسوب می‌شوند. «در دورهٔ ساسانیان چنگ معروفترین و محبوبترین سازها بوده است و در شاهنامهٔ فردوسی نیز از آن فراوان نام برده شده است. نکیسا موسیقیدان معروف دربار خسرو پرویز در نواختن آن مهارت تام داشته است»(فروغ، ۱۳۵۴: ۵۵) و در ادبیات فارسی بسیار از آن سخن به میان رفته است.

اما گذشته از موسیقی در لایهٔ بعدی، جنبهٔ توصیفی داستانها بسیار مهم است که البته این وصف در بیان مولانا گسترده تر شده، ولی در هر حال با کمی جابجایی در زبان سه عارف جای گرفته است؛ چنانکه در اسرار التوحید توصیف پیر نوازنده در انتهای داستان آمده در حالیکه در داستان عطار و مولوی در ابتدای حکایت به وصف کشیده

شده است و نیز در وصف ابوسعید و عطار، داستان به صورت مجمل و مختصر و یکجا آمده در حالیکه بیان مولانا مفصل و با جوش و خروش بسیار و البته بریده بریده مطرح شده است.

از نظر سبک شناسی و تحلیل متن نیز داستانها دارای تفاوت اساسی با یکدیگر هستند؛ آنچه در اسرارالتوحید ذکر شده منثور است در حالیکه دو حکایت دیگر در قالب مثنوی و در بحر رمل مسدس محذوف یا مقصور (فاعلاتن فاعلاتن فاعلن / فاعلات) – بحر مثنوی - سروده شده اند. دیگر آنکه پیر طنبورزن ابوسعید، صرفاً بیان یک خاطره، یک حکایت و یک رویداد تاریخی است حال آنکه پیرچنگی مولوی و پیر رباب نواز عطار، - ضمن توصیف داستان - بیانگر یک پند، موعظه و یک روش تربیتی مؤثر نیز هستند با این تفاوت که در پیر چنگی علاوه بر پرداختن به موعظه و پند، مولانا به ظرایفی در باب موسیقی، روح، اولیاء، انبیاء و... نیز اشاره نموده است، علاوه اینکه سبک زبانی مولانا فاخرتر بوده و دارای انسجام و پختگی بیشتری است.

از جهت بررسی پلکانی، پیر طنبورزن و پیر رباب نواز داستانهایی تک بعدی و تک لایه ای هستند، حال آنکه پیر چنگی مولانا داستانی چند لایه ای است که جنبهٔ عرفانی، تعلیمی و غنایی پررنگتری نسبت به دو داستان دیگر دارد. در هر لایه از داستان پیر چنگی، مولانا از اعماق جان، با زبانی روایی و ساده به بیان سمبلیسم عرفانی، ادبیات تعلیمی و غنایی آن می‌پردازد و قدم به قدم خواننده را به وصال معشوق بی همتا نزدیک می‌کند.

از نظر جغرافیایی نیز پیر نوازندهٔ ابوسعید و مولانا، از بی چیزی و بی کسی به گورستان پناه می‌برند؛ یکی گورستان حیره را برگزیده و دیگری روی به سوی گورستان یثرب دارد:

شیخ ابوسعید گفت: «کیسه را آنجا مگذار، بردار و به گورستان حیره برو. آنجا چهارطاقی افتاده. در آنجا پیری است خفته. سلام ما بدو برسان و این زر به وی ده. گو: چون این کیسه به تو رسید نزد ما بیا تا وجهی دیگر دهیم، و ما اینجاییم تا تو باز آیی»(موحدی، ۱۳۸۲: ۴۷).

و پیر چنگی مولانا نوازنده ایست:

مطربی کـز وی جهـان شـد پـــر طـــرب رُستـــــه زآوازش خیـــــالات عجیـب
چونـک مطـرب، پیرتـر گشـت و ضـعیف شد ز بی‌کسبـــی، رهیـــن یـــک رَغیـف
چنـگ را برداشـــت و شـد الله جـــو سـوی گورستـــانِ یثـــرب آه گـــو

(مثنوی معنوی، ص ۹۴)

اما در وصف عطار جغرافیای برگزیدهٔ پیرِ نوازنده مسجدی است کـه ویـران و خـراب شده، از رونق افتاده و پیر عطار روی بدانجا می‌برد و آنجا ناله و زاری سر می‌دهد.

چون نبودش هـیچ روی از هـیچ سـوی برگرفـت آخـر ربـــاب و شـد بکـــوی
مسجدی بود از همه نوعـی خـــراب برفـت آنجـــا و بـزد لختـــی ربـــاب
رخ بقبلـه زخمـــه را بـر کـار کـــرد پس ســـرودی نیـــز بـا آن یـــار کـــرد

(مصیبت نامه، ص ۳۴۰)

یکی دیگر از وجوه افتراق این سه داستان از منظر بررسی مکانی و جغرافیـایی، شـهر یا شهرهایی است که هر کدام از بزرگان ادب بدان اشاره کرده اند.

ابوسعید ابی الخیر شهرش نیشابور بوده و گورستان مورد نظر وی در حیره واقع شده است:

حسن مؤدب گفت که روزی شیخ ابوسعید، در نیشابور از مجلس فارغ شده بود... شـیخ گفت:« کیسه را آنجا مگذار، بردار و به گورسـتان حیـره بـرو »(موحـدی، ۱۳۸۲: ۴۷). کـه البته حیره شهری است در یک فرسنگی کوفه و با این نظر بین کوفه و یثرب می‌توان وجـه تشابهی قائل شد چه هر دو از شهرهای اعراب نشین هسـتند. حـال آنکـه عطـار بـه هـیچ شهری اشاره نمی کند و مولانا وقوع حادثه را در شهر یثرب (مدینه‌ی امروز) می‌داند:

چنگ را برداشت و شد الله جـو سـوی گورسـتان یثـرب آه گـو

(مثنوی معنوی، ص ۹۵)

از جهت بررسی روایی نیز در اسرارالتوحید پیر جریان زندگی خـود را بـرای خـادم و فرستادهٔ بوسعید نقل می‌کند و اینکه در اثر ناتوانی حتی خانوادهٔ او از وی رویگردان شده و او را یله و تنها رها کرده اند و در حکایت عطار پیر به صورت مجمـل و گـذرا مـاجرای تنگدستی خود را مطرح می‌کند، اما در کلام مولانا این گله مندیها و شکایتها دیده نمـی شود، وی اسرار مگو را در دل حفظ می‌کند و در نتیجه حالاتش بیشتر رنگ عرفـانی بـه داستان می‌دهد.

از منظر روان شناسی نیز حضور ناجی دارای اهمیت است؛ در حکایتِ ابوسعید، ناجی شخصِ شیخ ابوسعید ابی الخیر است که بطور غیر مستقیم و توسط یک واسطه بـه پیـر رامشگر کمک می‌کند. « حسن مؤدب گفت... من شاد شدم که هم اکنون وامها باز دهم. پیش شیخ بردم و بنهادم. شیخ گفت:« کیسه را آنجا مگذار، بردار و بـه گورسـتان حیـره برو. آنجا چهارطاقی است نیمی افتاده. در آنجا پیری است خفته. سلام ما بـدو برسـان و این زر به وی ده. گو: چون این کیسه به تو رسید نزد ما بیا تا وجهی دیگـر دهـیم، و مـا اینجاییم تا تو باز آیی»(موحدی، ۱۳۸۲: ۴۷) و در حکایت عطار نیز کمک غیر مستقیم، و توسط شخص واسطه که یکی از خادمان بوسعید است و بـه نـام وی اشـاره ای نشـده، صورت می‌پذیرد.

شـیخ آن زر داد خـادم را و گفـت — در فلان مسجد یکی پیـری بخفـت
بـا ربـابی زیـر سـر پیـری نکوسـت — این زر او را ده که این زر آن اوسـت
رفـت خـادم بـرد زر درویـش را — گرسـنه بگذاشـت قـوم خـویش را

(مصیبت نامه، ص ۳۴۰)

اما در حکایت مثنوی، ناجیِ پیر، شخص عمـر بـن الخَطّـاب اسـت کـه خـواب بطـور مستقیم بر او الهام شـده و در نتیجـه عُمَـر، مسـتقیم و بـدون واسـطه بـه کمـک پیـر می‌شتابد:

پـس عمـر ز آن هیبـتِ آواز جَسـت — تـا میـان را بهـرِ ایـن خـدمت ببسـت
سـوی گورسـتان، عُمَـر بنهـاد رو — در بغل هَمیان، دوان، در جست و جـو
گِـردِ گورسـتان، روانـه شـد بسـی — غیـر آن پیـرو نبـود آنجـا کسـی
گفـت ایـن نَبـوَد، دگـر بـاره دویـد — مانده گشـت و غیـرِ آن پیـر، او ندیـد
گفت حق فرمود مـا را بنـده ای اسـت — صـافی و شایسـته و فرخنـده ایسـت

پیـرِ چنگـی کَـی بـود خـاصِ خـدا ؟ — حبَّـذا ای سِـرِّ پنهـان، حبَّـذا
بـار دیگـر گِـردِ گورسـتان بگشـت — همچـو آن شـیرِ شـکاری،گِردِ دشـت
چون یقین گشتش که غیرِ پیر نیست — گفت در ظلمت، دلِ روشـن، بسیسـت
آمـد و بـا صـد ادب آنجـا نشسـت — بـر عُمَـر عطسـه فتـاد و پیـر جَسـت

(مثنوی معنوی، ص ۹۸)

شخصیت نجات دهندهٔ پیر از نظر روانکاوی در گفتار مولانا با دو داستان دیگر کـاملاً دارای وجه افتراق است. در داستان مولانا همانطور که گفته شد ناجی عمر بـن الخطـاب است؛ کسی که در طول تاریخ شهره به سختگیری و شدّت و غضب در امر بـه معـروف و نهی از منکر بوده است. عین القضات همدانی در یکی از نامه‌های خود می‌گوید:« و چون ابوبکر در وقت نزع گوید: ولّیت علی خَلقک خیرَ خلقک؛ از اینجا بدانند که بعد از ابـوبکر به از عمَر کس نبود در صحابه؛ پس در وقت نزع، مردمان در پیش ابوبکر رفتند و گفتند: یا خلیفه رسول الله، ولیت علینا فظّاً غلیظاً فماذا تقول لربک ؟(منزوی- عسـیران، ۱۳۸۷: ۵۳) به گفتهٔ مولانا در مجالس سبعه «... امیرالمؤمنین عُمَر خَطّاب -رضی الله عنـه- آن محتسب شهر شریعت، آن عادل مسند اصل طریقت، آن مـردی کـه چـون درهٔ عـدل در دست امضای اقتضای عقل گرفت، ابلیس را زهرهٔ آن نبود که در بازار وسوسه خـویش بـه طرّاری و دزدی، جیب دلی بشکافد ان الشیطان لیفـر مـن ظـل عمـر»(مجـالس سـبعه، ۱۳۶۳: ۵۰) و مولانا خود به این امر اشاره کرده:

مر عُمَر را دید و ماند انـدر شـگفت — عـزم رفـتن کـرد و لرزیـدن گرفـت
گفـت در بـاطن : خـدایا از تـو داد — مُحتَسِـب بـر پیرکـی چنگـی فتـاد
چـون نظـر انـدر رخِ آن پیـر کـرد — دیـــد او را شرمســـار و روی زرد
پس عمر گفتش مترس، از من مَرَم — کِـــت بشـــارتها ز حـــق آورده ام
چند یزدان مِدحَتِ خـوی تـو کـرد — تـا عمـر را عاشـقِ رویِ تـو کـرد
پیشِ من، بنشین و مهجوری مسـاز — تا بـه گـوش ات گـویم از اِقبـالِ راز

(مثنوی معنوی، ص ۹۹)

در حالیکه در دو داستان دیگر ناجیِ پیر نوازنده، ابوسعید ابی الخیر که: «یکی از بزرگ‌تـرین و خوش مشرب‌ترین عارفان ایران است... و از این جهت معروف بوده که مردم می‌گفتند: هر جـا که سخن ابوسعید رود، همهٔ دلها را وقت خوش گردد...»(حلبی، ۱۳۷۶: ۳۵۶).

از جهت عکس العمل پیران نوازنده در برخورد با مـاجرا، عکـس العمـل پیـر چنگـی، قویتر از دو پیر دیگر است؛ زیرا پیر چنان منقلب مـی‌شـود کـه تنهـا سـرمایهٔ زنـدگیش (چنگ) را بر زمین زده و می‌شکند:

پیر این بشنید و بر خود می‌طپید　　دست می خایید و جامه می‌درید
بانگ می زد کای خدای بی نظیر　　بس، که از شرم آب شد بیچاره پیر
چون بسی بگریست و از حد رفت درد　　چنگ را زد بر زمین و خُرد کرد...

(مثنوی معنوی، ص ۹۹)

حال آنکه در دو داستان دیگر پیر تنها رو به درگاه الهی کرده اظهار ندامت و پشیمانی می‌کند:

آن همه زر چون بدید آن پیر زار　　سر بخاک آورد و گفت ای کردگار
از کرم نیکو غنیمی می‌کنی　　با چو من خاکی کریمی می‌کنی
بعد از اینم گر نیارد مرگ خواب　　جمله از بهر تو خواهم زد رباب.

(مصیبت نامه، ص ۳۴۱)

«... آن پیر در دست و پای شیخ افتاد و توبه کرد...»(موحدی، ۱۳۸۲: ۴۹).

در دو حکایت پیر طنبورزن و پیر رباب نواز، مشخص نیست که آیا ابوسعید از طریق خواب به احوالات پیر وقوف می‌یابد یا از راه دیگری ؟ اما در مثنوی، عُمَر ماجرای پیر چنگی را در خواب می‌بیند و از طریق خواب، کلیدِ حلِ مشکلِ پیر به او داده می‌شود:

آن زمان حق بر عُمَر خوابی گماشت　　تا که خویش از خواب نتوانست داشت...
سر نهاد و خواب بردش، خواب دید　　کآمدش از حق ندا جانش شنید
آن ندایی کاصل هر بانگ و نواست　　خود ندا آنست و این باقی صَداست...

(مثنوی معنوی، ص ۹۵)

در لایهٔ ابتدایی داستان، هر سه پیر دورهٔ جوانی را به مقبولیت میان مردم طی کرده اند و بر اثر گذشت زمان و حدوث پیری، صدای خوش و دستهای شگفت انگیز و استعداد خود را از دست داده و از جامعه ای که روزگاری را در آن به خوشی و احترام گذرانده بودند، طرد شده اند.

از نظر جایگاه موسیقی و مقبولیت آن در جامعه، در هر سه داستان موسیقی از نظر شرع مقبول نیست اما آنگاه که از سر سوز و نهایت عشق فقط و فقط برای خدا نواخته می‌شود، مقبول افتاده و مورد قُرب واقع می‌شود. چنانکه در مثنوی واقعهٔ پیر چنگی در زمان خلافت عمر رخ می‌دهد«زمانیکه پرداختن به موسیقی گناهی بزرگ به شمار می‌رفته است»(خدیو جم، ۱۳۶۸: ۶۱).

در اسرارالتوحید شخص کمک کننده پیرزنی بخشنده است که صد دینار زر به خانقاه ابوسعید می‌بخشد: «... شیخ اشاره کرد که واپس نگر. بنگریستم. پیرزنی دیدم که از در خانقاه وارد می‌شود. به نزدیک وی شدم، کیسه ای گرانسنگ به من داد و گفت: «صد دینار زر است، پیش شیخ برو بگو تا دعایی در حق ما کند». من شاد شدم که هم اکنون وامها باز دهم(موحدی، ۱۳۸۲: ۴۷) حال آنکه در حکایت عطار شخصی که به ابوسعید کمک کرده است و وجهی در اختیار او می‌گذارد مردی است ناشناس که صد دینار زر می‌بخشد:

عاقبت مردی درآمد با خبر — پیش شیخ آورد صد دینار زر
بوسه داد و گفت اصحاب تراست — تا کنندامروز وجه سفره راست
شد دل اصحاب الحق خوش ازان — رویشان بفروخت چون آتش ازان

(مصیبت نامه، ص ۳۴۰)

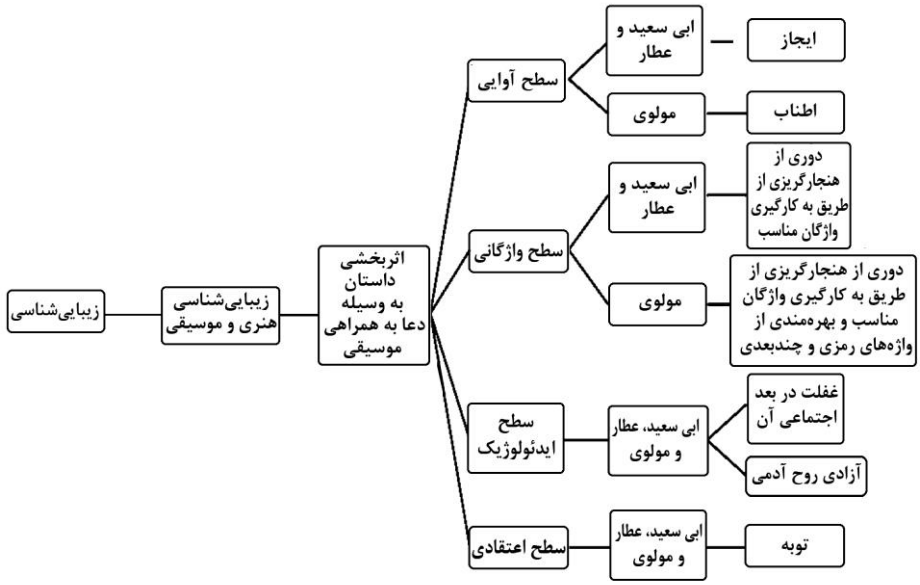
و در مثنوی سروش الهی به عُمَر (مذکر) فرمان می‌دهد که از بیت المال هفتصد دینار وجه نقد به پیر بپردازد:

بانگ آمد مر عُمَر را : کای عُمَر — بنده‌ی ما را زحاجت باز خَر
بنده ای داریم خاص و محترم — سوی گورستان، تو رنجه کن قدم
ای عمر بَر جِه ز بیت المالِ عام — هفتصد دینار در کف نِه تمام
پیش او بَر،کای تو ما را اختیار — این قَدَر بِستان،کنون معذور دار
این قدر از بهرِ ابریشم بها — خرج کن،چون خرج شد، اینجا بیا

(مثنوی معنوی، ص ۹۸)

یک وجه مشترک در هر سه داستان نتیجهٔ نهایی آن است، دعایی که خالصانه باشد از جانب خداوند مورد قبول واقع می‌شود، هر چند به گمان اهل شریعت آن فرد گناهکار باشد و نمونه‌های بارز این گونه دعا را در تاریخ بسیار داریم.

با توجه به مطالب بیان شده در این بخش می‌توان یافته‌های تحقیق حاضر، اعم از موارد اختلافی یا تشابهات احتمالی را به صورت نمودار (۱) خلاصه نمود:



نمودار۱. مدل اصلی پژوهش بر مبنای یافته‌های تحقیق

۴. نتیجه‌گیری

مقایسهٔ شواهد مورد بررسی نشان می‌دهد که:

۱- در سطح آوایی ابوسعید ابی الخیر و عطار به ایجاز و پرهیز از درازگویی و اطناب علاقه نشان داده اند، حال آنکه مولوی راه اطناب را در پیش گرفته و داستان را به صورت پراکنده و بریده بریده نشان داده است.

۲- در سطح واژگانی تلاش بر این بوده که از بکارگیری واژه‌های دور از ذهن خودداری شود تا خواننده به راحتی معنا را دریابد و در عین حال از واژه‌های رسمی، ادبی و معمول زمان استفاده شده و در این راه هنجارگریزی را در پیش نگرفته اند. البته داستان مولوی در کنار تمام ویژگیهای فوق، به دلیل بهره مندی از واژه‌های رمزی و چندبعدی امتیاز بیشتری را به خود اختصاص داده است.

۳- در سطح ایدئولوژیک، آزادی روح آدمی در زمانی است که در وادی خواب به سر می‌برد و بدون تردید آن هنگام که روح انسان از هر دغدغه ای آزاد باشد قادر خواهد بود آواز رحمانی و الهی را به گوش جان بشنود و اگر جان او آگاه باشد می‌تواند

توسط آن نوای ربوبی از خواب غفلت بیدار شده و راه رستگاری را طی کند. دست یافتن به یک موضوع مهم اجتماعی یعنی غفلت نتیجهٔ دیگری است که از مقایسهٔ فوق حاصل گردید. اینکه غفلت از حقایق زندگی و غفلت از این واقعیت مهم که از کجا آمده ام آمدنم بهر چه بود؟ زندگی انسانها را تحت الشعاع خود قرار می‌دهد و گاه یک تلنگر و یک هشدار یا یک صدای کوچک، یک خواب و رؤیای حقیقی این زندگی را دگرگون کرده و موجب می‌گردد که آدمی برای همیشه سر از خواب غفلت بردارد و در جستجوی حقیقت در وادی ایمان و اخلاص باشد.

۴- در سطح اعتقادی، مسألهٔ توبه بعنوان یک اصل اعتقادی مهم در هر سه داستان – البته با درجات متفاوت – مطرح می‌شود و این نتیجه را دست می‌دهد که توبه راز سر به مُهری است که خداوند تعالی آن را حلقهٔ اتصال بنده به خود قرار داده و شخصی که توبهٔ حقیقی می‌کند این راز را در سینهٔ خود محفوظ می‌دارد و اگر توبه، به راستی، حقیقی و از کُنه قلب آدمی انجام پذیرد در لحظهٔ وقوع سرچشمه‌های اشک گشوده خواهد شد تا روح آدمی را تسلی و صیقل دهد. و این همان اتفاق مهمی است که در پایان هر سه داستان دست می‌دهد و در نهایت اینکه داستانهای فرعی مانند داستانهای موسیقیایی و زیبایی شناسی هنری که از زبان این سه عارف نامی مطرح گردید، مقوّم مفهوم کلی دقایق و ظرایف عرفانی هستند.

۵- با توجه به آنچه مطرح گردید باید به نکات زیر اشاره کرد: نکتهٔ اول بهره گیری دعا همراه با موسیقی است که به دلیل ایجاد آمیختگی ادب عرفانی و غنایی، تأثیر و تأثر داستان را دو چندان می‌کند. نکتهٔ دوم اینکه در دعایی که با خلوص نیّت همراه باشد ارتباط عمیق ذهن و زبان خود را به ظهور می‌رساند و این ارتباط، امکانِ دستیابیِ خواننده را به معناشناسیِ بهترِ متن فراهم می‌کند. نکتهٔ سوم اینکه هر سه شاعر از الگوی زبان معیار و رسمی سود جسته اند و اگر چه از نظر ایجاز و اطناب با هم تفاوت دارند اما – با توجه به گذشت زمان - تمایز زبانی خاصّی که فهم مطلب را دشوار کند در آنها دیده نشد.

کتابشناسی

۱- اطرایی، ارفع – درویشی، محمد رضا(۱۳۸۸)، ***ساز شناسی ایرانی***، چاپ اول، تهران: موسسه فرهنگی هنری ماهور.

۲- امینی لاری، لیلا و نیلوفر(۱۳۸۶)، ***موسیقی(اسطوره، نماد، سنت و...)***، شیراز : انتشارات نوید.

۳- پیروز، غلامرضا(۱۳۸۱)، ***«ادبیات غنایی و جلوه‌های آن در ایران پیش از اسلام»***، پژوهشنامه علوم انسانی و اجتماعی، سال دوم، شماره ۶۷، صص ۳۵/۶۶.

۴- ثابت زاده، منصوره(۱۳۸۸)، ***«ویژگی‌های حکایات موسیقیایی در آثار عطار نیشابوری»***، فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی، سال پنجم، شماره ۱۶، صص ۸۵/۱۰۹.

۵- جبری، سوسن(۱۳۹۲)، ***« نقد زیبایی شناسی هنری در متن ادبی(مطالعه موردی یک غزل حافظ)»***، مجله مطالعات زبانی و بلاغی، دوره ۳، شماره ۵، بهار و تابستان، صص ۳۱/۶۱.

۶- جعفری، محمد تقی(۱۳۸۸)، ***تفسیر و نقد و تحلیل مثنوی***، جلد دوم، چاپ چهاردهم، تهران: انتشارات اسلامی.

۷- جلال الدین محمد بن مولوی(۱۳۸۵)، ***مثنوی معنوی***، به تصحیح رینولد ا. نیکلسون، چاپ سوم، تهران: انتشارات هرمس.

۸- حلبی، علی اصغر(۱۳۷۶)، ***مبانی عرفان و احوال عارفان***، چاپ اول، تهران: انتشارات اساطیر.

۹- خدیو جم، حسین - اقبال، عباس - کریستن سن، آرتور و دیگران، (۱۳۶۸)، ***شعر و موسیقی در ایران***، چاپ دوم، تهران: انتشارات هیرمند.

۱۰- داد، سیما(۱۳۹۰)، ***فرهنگ اصطلاحات ادبی***، چاپ پنجم، تهران: انتشارات مروارید.

۱۱- دامادی، محمد(۱۳۵۰)، ***«ابوسعید ابوالخیروسماع (موسیقی)»***، دوره۹، ش۱۰۲و۱۰۳ (فروردین و اردیبهشت، صص۷۰-۷۵.

۱۲- رجایی، حمید(۱۳۷۸)، ***« زیبایی و زیبایی شناسی»***، مجله هنر دینی، قم: دوره ۱، شماره ۱، صص ۵۵/۸۰.

۱۳- زمانی، کریم(۱۳۸۹)، ***شرح جامع مثنوی معنوی***، جلد اول، چاپ سی و دوم، تهران: انتشارات اطلاعات.

۱۴- شفیعی کدکنی، محمد رضا(۱۳۷۳)، ***موسیقی شعر،*** چاپ چهارم، تهران: انتشارات آگاه.
۱۵- شمیسا، سیروس(۱۳۹۳)، ***انواع ادبی،*** چاپ پنجم، تهران: نشر میترا.
۱۶- صفا[الف]، ذبیح الله(۱۳۷۸)، ***اسرارالتوحید محمدبن منوربن ابی سعد بن ابی طاهربن ابی سعید میهنی،*** چاپ اول، تهران: انتشارات عطار.
۱۷- صفا[ب]، ذبیح الله(۱۳۸۷)، ***حماسه سرایی در ایران،*** چاپ هشتم، تهران: انتشارات امیرکبیر.
۱۸- صهبا، فروغ(۱۳۸۴)، ***«مبانی زیبایی شناسی شعر»،*** مجله علوم انسانی واجتماعی دانشگاه شیراز: دوره بیست ودوم، شماره سوم، پاییز، صص ۹۰/۱۰۹.
۱۹- فروغ، مهدی(۱۳۵۴)، ***مداومت در اصول موسیقی ایران،*** تهران: نشر وزارت فرهنگ و هنر.
۲۰- منزوی، علینقی، عسیران، عفیف(۱۳۸۷)، ***نامه‌های عین القضات همدانی،*** جلد اول، چاپ دوم، تهران: انتشارات اساطیر.
۲۱- موحدی، محمد رضا(۱۳۸۲)، ***طعم وقت تلخیص و بازنویسی کتاب اسرارالتوحید فی مقامات الشیخ ابی سعید اثر محمدبن منور میهنی،*** چاپ اول، تهران: موسسه فرهنگی اهل قلم.
۲۲- مولانا جلالدین محمد بلخی(مولوی)، (۱۳۶۳)، ***مجالس سبعه،*** تهران: انتشارات جامی.
۲۳- نفری، بهرام(۱۳۸۳)، ***اطلاعات جامع موسیقی،*** چاپ هفتم، تهران: نشر مارلیک.
۲۴- نورانی وصال(۱۳۷۳)، ***مصیبت نامه شیخ فریدالدین عطار نیشابوری،*** چاپ چهارم، تهران : انتشارات زوار.