مجموعه مقالات سومین همایش متن‌پژوهی ادبی

پیوند تجربه‌های عرفانی مولوی و جلوه‌های آن با موقعیت‌های مختلف قبض و بسط در *دیوان شمس*

محمدکاظم علمی سولا[1]
سیده سوزان انجم روز[2]

چکیده

در چشم‌انداز عرفانی، مولوی عارفی است که تجربه‌های عرفانی خاصّی را از سر گذرانده که این تجارب بنابر ادعای خود عرفا، دارای دو جنبهٔ حال عرفانی قبض و بسط از سوی حقیقت برتر بوده است. این تجربه‌های غیبی در سه جلوهٔ سماع، موسیقی و شعر در *غزلیات شمس* نمود دارد. گرچه مولوی همواره از خود تمنای خاموشی دارد، اما به ظاهر با اینهمه گرمی گفتار و ترانهٔ سرشار او تناقض دارد، زیرا وی گاه خود را ملزم به بیان حقایق و ارمغان‌های آن سری می‌داند. با وجود این، تجارب اشراقی مولوی همواره دارای انسجام و هماهنگی کامل است. این امر نمایانگر این حقیقت است که این «نمودها»ی برخاسته از احوال دوگانهٔ قبض و بسط عارفانهٔ مولوی از سوی «بود» حقیقی بر او متجلّی شده است. هدف این مقاله، بررسی و تحلیل پیوند میان تجربه‌های عرفانی مولوی با جلوه‌های آن در سه مقولهٔ اساسی سماع، موسیقی و شعر است که با موقعیت-های مختلفِ قبض و بسط در *دیوان شمس* تجلّی یافته است. در این زمینه قبض و بسط با مفاهیمِ وابسته‌ای در اندیشهٔ مولانا همچون تجددِ امثال و تحرّک هستی، نگاه غیبی و افلاکی به موسیقی و ارتباط مولانا با خود موسیقی، ساری دیدن عشق در عالم، سنّت سماع و مسائل پیرامون آن و شعر عرفانی در ارتباط است.

کلیدواژه‌ها: *دیوان شمس*، مولوی، قبض و بسط، جلوه‌های صوری، تجربه‌های عرفانی.

۱ . دانشیار دانشگاه فردوسی مشهد، elmi@ferdowsi.um.ac.ir
۲ . دانشجوی دکتری دانشگاه تهران، su.anjomerooz@ut.ac.ir

۱- مقدمه:

دیوان‌کبیر که حاصل و ترجمان احوال و تجارب عرفانی مولاناست، از حیث کمیت در چاپی که فروزانفر آن را تدوین و تصحیح کرده، شامل سی و شش هزار و سیصد و شصت بیت و دارای سه هزار و دویست و بیست و نه غزل و هزار و نهصد و هشتاد و سه رباعی و چهل و چهار ترجیع است و از حیث کیفیت چنان است که شفیعی‌کدکنی در پیشگفتار *گزیدهٔ غزلیات شمس* «گستردگی و تنوع واژگان *دیوان شمس*» را ناشی از «وسعت دامنهٔ معانی موردنظر مولانا و تعبیرات او» می‌داند و تصریح می‌کند که «در حقیقت معانی فراوان و لحظه‌های متنوع و حال‌ها و تجربه‌های بیشمار، استفاده از واژگانی زنده‌تر و فراختر را ایجاب می‌کرده است» (مولوی،۱۳۸۷: ۲۱). علاوه بر آن مولوی‌پژوهان معتقدند[۱] که سرشاری و تنوّع موسیقیایی در *غزلّیات شمس*، در شعر هیچ‌یک از شاعران فارسی‌زبان تا این حد وجود ندارد و حجم عظیم غزل‌های مولوی، گویای این حقیقت است که بسیاری از اشعار حاصل تأمل معنی‌اندیشانهٔ او نیست و به اقتضای «وقت و حال» و به هنگام سماع و رقص بر زبان او جاری گشته و یاران او نوشته‌اند. با اینهمه، محققان[۲] می‌گویند که اگر تجربه‌های سنائی و عطّار نبود، بی‌تردید *دیوان شمس* نیز نمی‌توانست شکل بگیرد. مولوی تجارب روحی و بازتاب آن احوال را در ذهن و زبان و شیوهٔ شاعری شاعران بزرگ و هنرمند نزدیک چهار قرن در پس پشت خود داشت که بی‌تردید نقش مؤثری در تکوین غزل‌های ناب مولانا دارند.

غم و شادی در اصطلاح صوفیّه، «قبض و بسط» نام دارد. از جلوه‌های روحی مهمّ صوفیانه که در *دیوان شمس* نمود چشمگیری دارد، این دو حال قبض و بسط است. کندوکاو این دو حال عرفانی و ارتباط آن با تجربه‌های مولوی در متن *غزلّیات شمس* محور اصلی این پژوهش است. روشن است که دشوار و چه بسا ناممکن باشد که براساس یک متن به جا مانده از هفتصدسال پیش، نویسنده و حالات روحی او را روانشناسی کرد. بنابراین درصدد اثبات یا ردّ تجارب روحی مولانا نیستیم؛ اما می‌توان گزارش تحلیلی براساس غزل‌های وی ارائه داد. بنابراین هدف این تحقیق، ارزیابی مقیاس حقیقت‌گویی برآمده از تجارب مولانا نیست که البته چنین کاری محال است؛ بلکه هدف، بررسی و تحلیل تجلّیات تجربه‌های عرفانی مولاناست که تا حدّ امکان پیشداورانه نخواهد بود و براساس نتیجهٔ طبیعی توصیف‌هایی است که خود مولانا در غزلّیاتش بیان کرده است. براساس *دیوان غزلّیات*، پیوند میان تجربه‌های عرفانی مولانا و جلوه‌های این

---

[۱]. شفیعی کدکنی در مقدمهٔ *غزلّیات شمس تبریز* : مولوی، ۱۳۸۷، ۱۱۵ و پورنامداریان، ۱۳۸۸، ۱۸۲ .

[۲]. شفیعی کدکنی، مقدمهٔ منطق‌الطیر عطّار، ۵۰؛ زرین‌کوب، ۱۳۸۵، *جستجو در تصوف ایران*، ۲۷۳.

تجربه‌ها در سه مقولهٔ سماع و موسیقی و شعر با موقعیت‌های مختلف قبض و بسط در *دیوان شمس* قابل بررسی است؛ پیوندی که براساس تکرار و تأکیدهای مولانا بر بعضی تصاویر و نمادهای حالات قبض و بسط و تعبیرات وی در این دو زمینه قرار دارد و این پرسش بنیانی را در میان می‌آورد که در پس این جلوه‌های صوری چه چشم‌اندازی وجود دارد؟ آیا مولانا به طور تصادفی و در حالت بی‌خویشی این جلوه‌های صوری را به کار گرفته و یا این‌که هر غزلی که سروده، نمایانگر از سر گذراندن تجربه‌ای هستی‌شناختی بوده است؟

۱-۱- پیشینه‌ی پژوهش

در این زمینه علاوه بر پژوهش‌های شفیعی کدکنی در مقدمهٔ *غزلّیات شمس تبریز* و پورنامداریان در *سایهٔ آفتاب: شعر فارسی و ساخت شکنی در شعر مولوی*؛ مقالاتی همچون: «غم و شادی از دیدگاه مولانا»، برزگرخالقی، همچنین «غم از دیدگاه مولانا: این همه غم‌ها که اندر سینه‌هاست»، برزگرخالقی، و «غم و شادی در تجربه دینی مولوی» صادقی حسن‌آبادی به رشته‌ی تحریر در آمده است. البته در این پژوهش‌ها، پیوند تجربه‌های عرفانی مولوی و جلوه‌های اساسی آن با موقعیت‌های مختلف قبض و بسط در *دیوان شمس* بررسی نشده است.

۲- جهان‌بینی مولوی

منظور از جهان‌بینی عارف عاشقی چون مولانا، نگرش و تجربهٔ وجودی وی دربارهٔ مسائل اساسی انسان (خدا، انسان، جهان و روابط میان‌شان) از رهگذر آثار اوست. یافتن خطوط اصلی اندیشه‌های وی با توجه به آثاری که از او ـ به قلم نزدیکان وی ـ به یادگار مانده امکان‌پذیر است، زیرا بازتاب احوال و تجارب اوست. در این جستار، جهان‌بینی مولانا در قلمرو *غزلّیات شمس* مورد توجه و بررسی است. متن *دیوان شمس*، با صور خیال بسیار متنوع و بدیع، نمایانگرِ احوال عمدهٔ روحی و روانی و نگاه غالب مولانا به هستی و پدیده‌های آن است. در مجموع می‌توان از روی شواهد *غزلّیات* گفت که نگرش مولانا به زندگی، حتی در یکی از پرآشوب‌ترین دوره‌های تاریخ، خوش‌بینانه است. مولانا همهٔ اجزاء و پدیده‌های هستی را عشقناک می‌بیند، پیوندی عاشقانه و صمیمی با پروردگار برقرار می‌کند. به‌صراحت می‌گوید که از مرگ هراسی ندارد و در آرزوی آن است، به ارزشمندی مقام انسان و کرامت آدمی معرفت دارد. بارها تأکید می‌کند که به دولت عشق و تجربه‌های لطیف آن با شمس تبریزی، سرشار از انبساط روحانی است. جملگی این موارد می‌توانند تا حدودی جهان‌بینی مولانا را نمایان سازد که براساس آن سخنان، می‌توان گفت جهان‌بینی وی بر پایهٔ شادمانی و بسط قرار دارد:

رو به بازار و رَبابی از برای من گر بیاید غم بگویم: «آن‌که غم می‌خورد رفت»[۳]
بخر (۱۱۲۴۷).

برخی از غزل‌های مولانا صرف‌نظر از لذّت همدلی و تجربهٔ زیبایی‌شناختی که ممکن است به هر خواننده‌ای دست دهد، در افق درک و فهم مخاطب قرار نمی‌گیرد. در این باره پورنامداریان معتقد است «در شعر مولوی علاوه بر وجود عادت‌ستیزی و ساخت‌شکنی‌های ناشی از جهان‌بینی و تجارب عرفانی، به ساخت‌شکنی‌های بدیع و متنوع‌تری بر می‌خوریم که ناشی از شیوهٔ زیست و تجربه‌های روحی منحصر به فرد اوست که نمونه‌های آن را جز در قرآن‌کریم به ندرت در سراسر شعر کلاسیک فارسی ملاحظه می‌کنیم...شور و هیجان روح ناآرام و بی‌قرار او که هنگام تولید شعر بخشی از بافت حاکم بر غزل‌سرایی اوست او را از هوشیاری لازم برای رعایت حال مخاطب و قرارگرفتن در حصار دانش‌ها و تجربه‌های عمومی آزاد می‌سازد و مجال ظهور شخصیت فردی او را که با ناخودآگاه او و ناخودآگاه جمعی ما پیوند دارد، فراهم می‌آورد» (پورنامداریان، ۱۳۸۸: ۲۳). شاید بتوان گفت به‌کارگیری هنرمندانهٔ صور خیال در *دیوان کبیر* غیر قابل درک است و این پژوهش از چشم‌انداز مفاهیم قبض و بسط به صور خیال آن‌ها و آنچه با این دو حال در پیوند است، تنها به ذکر نمونه‌هایی بسنده می‌کند. مولانا دو حالت قبض و بسط را دور از پیچیدگی، اصطلاحات و در عین سادگی وصف کرده، که خود هنری است در بیان احوال درونی. او زبان را به شیوهٔ خاصّی به کار می‌برد که نمایانگر خلّاقیّت ذهن اوست. مولانا به شادی و غم نگاه متفاوت‌تری از پیشینیان دارد تا جایی که تعبیرها و تصویرها و ترکیب‌های نو و بسیاری در این زمینه آفریده است. «گردن زدن غم» و «سر بُریدن غصّه» نمونه‌ای از این تصاویر است که بسامد فراوانی در *غزلّیات* دارد:

بکَش ای دل، می جانی و بُخسپ ایمن و فارغ که سر غُصّه بُریدم ز غم و غصّه برستم (۱۶۷۹۹).

بده ای خواجهٔ بابا، مکن امروز محابا که رگ غصّه بریدم، ز غم و غصّه برستم (۱۶۸۱۲).

از لحاظ ساختار صوری *غزلّیات*، تصاویر و نمادهایی که مولانا برای بیان قبض و بیش از آن بسط به کار برده، چنان بدیع هستند که باید گفت هر سمبولی حالت وی را در

---

[۳]. از آنجا که این پژوهش در قلمرو متن *غزلّیات شمس* صورت گرفته، ارجاع به *دیوان شمس* مولانا از روی نسخهٔ تصحیح شدهٔ بدیع‌الزمان فروزانفر(۱۰ جلدی) است که براساس شمارهٔ بیت یا ابیات ذکر شده است.

تجربهٔ روحانی‌اش باز می‌نماید و نمایانگر قدرت تصویرسازی این عارف شاعر در بیان مفاهیم انتزاعی تجارب روحی‌اش است. مولانا در تشبیه‌های تازهٔ خود با آفرینش تصاویری انتزاعی، «غم چون دزد» را با «شحنهٔ وصال دار می‌زند»:

غم چون دزد که در دل همه شب دارد منزل به کف شحنهٔ وصلش به سر دار برآمد (۷۹۷۳).

تصویر انتزاعی غمی که مثل دزد از شحنه و حاکم گریزان است، در بسیاری از ابیات آمده است. مولانا در بیان بسط و سرخوشی خود می‌گوید:

مگر ما شِحنه‌ایم و غم چو دزدست؟ چو ما را دید جا از جا گریزد
بغرَّد شیر عشق و گلهٔ غم چو صید از شیر در صحرا گریزد (۷۰۱۷-۱۸).

۳- تجربه‌های عرفانی مولوی و جلوه‌های آن

چیتیک تصویرهای نمادینِ شعر صوفیانه را در جهان‌بینیِ مولانا، چه برای توصیف طربِ وصال باشد و چه از جهت حزن و غمِ فراقِ بعد از وصال، در چندین مقوله نشان داده است (چیتیک، ۱۳۸۳: ۳۳۸-۳۶۱). مثلاً تصاویرِ خیالی‌ای مانندِ شرابخواری و مستی:

بادهٔ عام از برون، بادهٔ عارف از درو بوی دهان بیان کند، تو به زبان بیان مکن (۱۹۲۰۴).

بسیاری از غزل‌ها در پیوند با روحیهٔ بسط‌گرایِ مولاناست که برای رهایی از غم، طلب باده می‌کند:

هین که اندیشه و غم پهلویِ ما خانه گرفت باده دِه تا که ازو ما به دو فرسنگ شویم (۱۷۲۶۰).

و در نقطهٔ مقابل، دُرد که به فراق و دَرد و غمِ عشق اشاره دارد:

هم بزن بر صافیان آن دُرد دردانگیز را هم بخور با صافیان پالودهٔ بی‌دود را (۱۵۴۵).

چیتیک به مستی و هوشیاری (سُکر و صَحو در اصطلاحِ صوفیان) به عنوانِ یکی دیگر از تصاویر خیالبندیِ مولانا اشاره کرده و رابطهٔ بین عشق، وصال و صفت الاهی را یادآور می‌شود که جملگی در حال مستی به ظهور می‌رسند. در اینجا هدف، اثبات واقعیت داشتن یا خیالی بودن تجربه‌های عارفان به طور کلی و مولانا به طور خاص، نیست. گرچه در این زمینه مولانا از منکران عالم غیب تعجب می‌کند و در *فیه مافیه* می‌گوید: «عجبم می‌آید از مردمان که گویند که اولیا و عاشقان به عالَمِ بیچون که او را

جای نیست و صورت نیست و بیچون و چگونه است، چگونه عشق‌بازی می‌کنند و مدد و قوّت می‌گیرند و متأثر می‌شوند» (مولوی، ۱۳۷۸: ۳۲) و خود مولانا مثال می‌زند از شخصی که شخصی را دوست دارد و از محبوبش در معانیی مانند: مدد و لطف و علم و ذکر و شادی و غم و ... متأثر می‌شود. سپس به گونه‌ای روانشناختی توجه می‌دهد که این معانی و مفاهیم در عالَمِ لامکان است که بر او تأثیر گذاشته است. پس چرا در آن‌جا تعجب نمی‌کند اما عاشق شدن بر عالم لامکان را بی‌معنا می‌داند؟! (همانجا: ۳۲). نکتهٔ دیگر که در ارتباط با تجربهٔ عرفانی و جلوه‌های آن مطرح است، اینکه عرفای بسیاری در باب این مسئله سخن رانده‌اند که عارف در وقتِ تجربهٔ روحی متحمل فشار روحی و روانی می‌شود؛ زیرا واردات غیبی از سویِ حقیقتی برتر بر او وارد می‌شوند؛ در این لحظه روح و ذهن عارف، چه تجربهٔ بسط را داشته و سرشار از شادمانی و طرب باشد و چه در نهایت اندوه و قبض گرفتار آید، در جسم و زبان متجلّی خواهد شد. در نمطِ دهمِ *اشارات و تنبیهات* ابن‌سینا که «دربارهٔ اسرار آیات» است به این موضوع اشاره شده است که شادی و طرب یا خوف و حزنِ عارف شدیدتر و هیجانی‌تر است؛ «چگونه چنین نباشد، در حالتی که هیجان عارف بوسیلهٔ صریح حق و مبدأ قوا و سرچشمهٔ رحمت می‌باشد؟» (ابن‌سینا، ۱۳۸۵: ۴۶۶). در شرح و تفسیرِ سخن وی آمده است: «منشأ نیروهای بدنی روح حیوانی است و عوارضی که باعث انقباض و در خود فرورفتگی روح می‌شود، منجر به پایین آمدن و انحطاط نیرو می‌گردد؛ مانند ترس و اندوه که باعث انقباض روح می‌شود و در نتیجه نیروی بدنی رو به نقصان و انحطاط می‌نهد. و عوارضی که باعث حرکت و انبساط روح می‌شود مانند خشم، رقابت، شادی و نشاط و مستی معتدل، منجر به ازدیاد نیرو می‌شود. و چون شادی و طرب عارف از بهجت حق است، پس حالت او شدیدتر از دیگران و خود او نیرومندتر از دیگران خواهد بود؛ زیرا حق سرچشمهٔ قدرت است» (همانجا). نمونه‌هایی از این دست که در *غزلیّات شمس* فراوان یافت می‌شود، دلالت بر این امر دارد که در بسیاری موارد، غزل‌ها، بازتابِ ژرف‌ترین تجربه‌های مولانا در زبانِ اوست. در *دیوان شمس* انبوهی از غزل‌ها وجود دارد که مولانا در خلال آنها موقعیت‌هایِ متنوع قبض و بسط را با چنان شور و هیجانی تعبیر و تصویر کرده است که می‌توان گفت صورتِ به لفظ در آمدهٔ تجربه‌های شخصی اوست:

ای عاشقان، ای عاشقان، هنگام کوچست از جهان
در گوش جانم می‌رسد طبل رحیل از آسمان
(۱۸۷۲۵).

بخشی از غزل‌های مولانا در نتیجهٔ قوّت تجربهٔ معنوی بر زبان او جاری شده است. همچنین تعبیراتی که از بانگ نای و چنگ و دف و دُهل و... دارد، هر یک می‌توانند ابعادی از حالات و روحیّات درونی وی را آشکار سازند. گاهی چنان تجربهٔ شیرین و دلچسبی را از سر گذرانده که به یُمنِ آن، جسمِ مولانا هم به خروش و سماع افتاده و آثار روحانیِ آن تجارب بر جسم مولانا نیز تأثیر گذاشته است.

۳-۱- سماع

سماع از ریشهٔ سَمَعَ عربی و در لغت به معنای شنیدن و گوش‌کردن است. در آغاز منظور از سماع، قرائت قرآن با آوازی نیکو بود؛ یعنی سماع قرآن (سراج، ۱۳۸۶: ۲۹۲)؛ اما در تصوّف، به مجالسی گفته می‌شود که در آن یک یا چند نفر قَوّال (خواننده) به خواندن آواز و ترانه‌هایِ عارفانه می‌پرداخته‌اند و سایر صوفیان، آن اشعار به آواز خوش را گوش می‌کردند و گاه به صورت دسته‌جمعی خوانده می‌شد. اندک اندک برخی صوفیان گاه از غَلَباتِ شوقِ فراوان به وجد آمده و به همراه آواز خوش، به دست‌افشانی و پای‌کوبی بر می‌خاستند. اساساً صوفیّه معتقدند گوش‌کردن به موسیقی و آواز، برایِ تقویتِ جذبه و خلسه و برانگیختنِ وجد و حالِ عرفانی مؤثر است. آهنگ‌ها روح را برایِ دریافتِ ژرف‌تر حقایق الوهی و فهم بهتری از موسیقیِ کیهانی آماده می‌کنند. بنابراین موسیقی نیز مثلِ دیگر چیزها صوفیان را به خدا که مرکز توجه عارفان است، نزدیکتر می‌کند. گویند گاهی در برخی مجالس، صوفیان خرقه‌دری می‌کردند و جامهٔ خویش را بیخودانه چاک می‌زدند. اتفاقاً یکی از مواردِ تهمت و بدنام‌کردنِ صوفیان توسّطِ فقیهان، مجالسِ سماع و موسیقی بوده که گاهی با شور و هیجان و در نهایت، با رقص نیز همراه می‌شده است. سماع در نزد صوفیان مرتبتی خاص داشته است. مثلاً ابوالقاسم نصرآبادی در این باره گفته است: «هر چیزی را قوتی است و قوت روح، سماع است» (عطّار، ۱۳۶۶: ۷۹۳). از ابوالحسن خرقانی پرسیدند در رقص، گفت: «رقص کار کسی باشد که پای بر زمین زند تا ثری بیند و آستین بر هوا اندازد، عرش بیند و هر چه جزین باشد آب ابویزید و جنید و شبلی برده باشد» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۴: ۳۴۰). اما گاهی برخی صوفیان مخالفِ سماع بودند؛ مثلاً ابوالقاسم قشیری، از افراط‌کاری بوسعید در سماع سخت برآشفته بوده است... «امّا بوسعید فارغ از گفته‌های آنان «برای خدا می‌رقصید» و هر کجا حالتی خوش به او دست می‌داد دست‌افشان و پای‌کوبان می‌شد» (میهنی، ۱۳۶۶: مقدمهٔ مصحح، صد و دو). گاه نیز عارف دانشمندی چون محمّد غزالی در کتاب *احیاء علوم الدین* خود سماع را با مشروط کردن به شرط‌هایی خاص، مجاز دانسته است. اما برادر کِهتر وی شیخ احمد، سماع را برای عارفان همچون وسیله‌یی قوی در تصفیهٔ

روح و تعالی به مدرکات عالی و انجذاب به حق نه فقط جایز بلکه واجب می‌داند و برای دف و نی و رقص، معانی رمزی‌ای بیان می‌دارد (زرین‌کوب، ۱۳۸۵: ۱۰۹ و۱۱۰). «معنایِ عمیق سماع، همچنان‌که احمد غزالی بازنموده، به میثاق الهی در روز الست یعنی ندا و خطاب حق که در گوش عارف بیداردل همواره طنین‌انداز است، می‌پیوندد، چه سماع، حالی برمی‌انگیزد 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: ۵۲). در دیدگاه مولانا نیز رگه‌هایی از این عقیده وجود دارد که شاید نشان از تأثیر پذیرفتن مولانا از احمد غزالی باشد.

هجویری نیز سماع را همچون آفتاب دانسته که بر تمامِ چیزها می‌افتد و هر چیزی به مقدارِ مرتبه و استعدادِ خویش از آن ذوق و بهره می‌یابد؛ «یکی را می‌سوزد و یکی را می‌فروزد و یکی را می‌نوازد و یکی را می‌گدازد (۱۳۸۰: ۵۳۰). مسألهٔ مرتبط بودن مقولات عرفانی با استعداد افراد، در بسیاری از مواضع صوفیان نمود دارد؛ یکی از لطیف‌ترین آن‌ها را در داستان ابوحلمان صوفی می‌بینیم. روایت شده است که وقتی گوینده‌ای به او رسید و آن‌چه می‌گفت را برحسب وقت و شغل خود شنید. مردی طواف می‌کرد و می‌گفت: «یا سَعتَرا بَرّی» (ای سعترا! به من نیکی کن). پس ابوحلمان افتاد و غش کرد و چون به هوش آمد، از وی دربارهٔ ماجرا پرسیدند. گفت: شنیدم می‌گفت: «إسعَ تَرَ برّی» (بکوش تا احسانم را ببینی) (سراج، ۱۳۸۶: ۲۹۳). بنابراین سماع و بحث‌های پیرامون آن را باید از منظر غیب‌بینانهٔ عرفا سنجید. مثلاً از ابوعلی رودباری دربارهٔ وجد در سماع پرسیدند، گفت: «مکاشفت اسرار است به مشاهدهٔ محبوب» (عطار، ۱۳۶۶: ۷۵۷) و یا «رُوَیم را پرسیدند از وجود صوفیان بوقت سماع، گفت [ایشان] معنی‌ها بینند که دیگران [آن] نبینند، اشارت می‌کند ایشان را که به من شتابید، ایشان بدان شادی [و] تنعّم می‌کنند؛ پس حجاب افتد از شادی با گریستن گردند، از ایشان کس بود که جامه بدرد، کس بود که بانگ کند و کس بود که بگرید، هر کسی بر قدر حال خویش» (قشیری، ۱۳۷۹: ۶۰۴).

۳-۱-۱- تحلیل بارزترین جلوهٔ تجربهٔ عرفانی مولوی: سماع

مولانا پس از دیدار و تجربه‌های با شمس، سماع را طریق و آیین خویش ساخت و در اثنای آن شعر می‌سرود و تا آخر عمر نیز به آن پرداخت؛ زیرا بر این باور بود که:

سماع آرامِ جانِ زندگان است — کسی داند که او را جانِ جانست
کسی خواهد که او بیدار گردد — که او خفته میانِ بوستانست
ولیک آن کاو به زندان خفته باشد — اگر بیدار گردد در زیانست

(۶۵-۳۶۶۳).

در این ابیات می‌توان به شروطِ سماع حقیقی از منظر مولانا نیز پی بُرد:

کسی کاو جوهر خود را ندیده‌ست　　کسی کان ماه از چشمش نهانست
چنین کس را سماع و دف چه باید؟　　سماع از بهرِ وصلِ دلستانست
کسانی را که روشان سویِ قبله‌ست　　سماعِ این جهان و آن جهانست
خصوصاً حلقه‌ای کاندر سماع‌اند　　همی گردند و کعبه در میانست
اگر کانِ شکَر خواهی همان‌جاست　　ور انگشتِ شکَر خود رایگانست (۷۱-۳۶۶۷).

بنابراین سماع که حالتِ پایکوبی و رقصِ صوفی است، در نتیجهٔ روحانیّتی است که در یک لحظه در خویش احساس می‌کند. عامل پیدایش این لحظه، همه چیز می‌تواند باشد، شنیدن یک عبارت، دیدن یک حادثه، گوش فرادادن به یک شعر یا یک ترانه و آواز... (میهنی، ۱۳۶۶: ج:۱، صدو دو). از منظر عارفان سماع یا رقص صوفیانه از غلبهٔ وجد و شوقی بوده که بر جانِ بی‌قرارِ عارف وارد می‌شده و بر اثر رقص و خلسهٔ ناشی از آن روح تا اندازه‌ای از قید و بند تن رها شده و وصال را تجربه می‌کند؛ چنانکه مولانا در حکایت نخچیران و شیر، حرکات خرگوشِ رقصان و شادمان را و به طور کلی سماع را چنین بیان کرده است:

جان‌هایِ بسته اندر آب و گِل　　چون رهند از آب و گِل‌ها، شاد دل
در هوایِ عشقِ حق رقصان شوند　　همچو قرصِ بَدر ، بی‌نُقصان شوند
جسمشان، رقصان و جان‌ها خود مَپُرس　　وانکه گِردِ جان، از آنها خود مپرس
(*مثنوی*/۱/۱۳۴۶-۱۳۴۸).

همچنین کاشفی در *لب‌لباب* سماع را از نگاه مولانا صفتی دانسته «که سالک را به نهایت طریق طریقت می‌رساند» و «آرام دل عاشقان و سرور سینهٔ صادقان و غذای جان سایران و دوای درد سالکان» است (کاشفی،۱۳۷۵: ۳۰۹). بنابراین جلوه‌های ترّوح و نشاطِ طبع روحانیِ مولانا همراه با اُنس طبع جسمانی وی بوده و چنانکه خود می‌گوید از شیرینیِ و خشنودی تجارب معنوی، حلاوتی عجیب در بدن پدیدار می‌شود:

سماع چیست ؟ ز پنهانیان دل پیغام　　دل غریب بیابد ز نامه‌شان آرام
شکفته گردد ازین باد شاخهای خرد　　گشاده گردد ازین زخمه در وجود مَسام...
حلاوتی عجبی در بدن پدید آید　　که از نی و لب مطرب شکر رسید بکام
هزار کَزدُمِ غم را کنون ببین کشته　　هزار دور فرح بین میان ما بی‌جام...
تن و دلی که بنوشید ازین رحیق حلال　　بر آتش غم هجران حرام گشت حرام

جمال صورت غیبی ز وصف بیرونست هزار دیدهٔ روشن بوام خواه بوام
(۸۹-۱۸۱۷۷).

مولانا در لحظه‌های ناب تجربه‌های عارفانه است که در سماع آمده و این جلوهٔ بیرونی آن تجربه‌های غیبی است که در حال فنای عارفانه بروز یافته است:

برون ز هر دو جهانی چو در سماع آیی
برون ز هر دو جهان است این جهانِ سماع...
به زیرِ پای بکوبید هر چه غیرِ وی است
سماع از آنِ شما و شما از آنِ سماع
(۸۷-۱۳۶۸۵).

مولوی در *غزلّیات* و شاید در حین سماع، «چرایی» حالت خویش را اینگونه بیان می‌دارد:

معشوقه چو آفتاب، تابان گردد عاشق به مثال ذره، گردان گردد
چون باد بهار عشق جنبان گردد هر شاخ که خشک نیست، رقصان گردد
(۴۶۶).

بنابراین مولوی سماع را برایِ هر کسی تجویز نمی‌کند بلکه معتقد است: «اوّل اهلیّتِ سماع حاصل کن، آنگاه سماع کن که من دی شکر را در بینی کردم، بینیِ من شکر را نشنید، مستعدّ آن نبود» (افلاکی، ۱۳۷۵: ۲۸۲). حس‌آمیزی این سخن بسیار جالب توجه است؛ شکر را در بینی که استعدادِ بویایی دارد ریخته، اما بینی نتوانست شیرینیِ شکر را که چشیدنی است، بشنود. اما مگر شیرینیِ شکر شنیدنی است؟! گویا در این عبارات مولانا قصد دارد ماهیّتِ ماورایِ حواس بودنِ تجارب معنوی و نیز کوشش سالک برای یافتن چنین استعدادی را بیان کند. در همین ارتباط «یک نکتهٔ مهم در تلقی مولانا از موسیقی، ماهیت دیداری آن است... سماع او پیش از آن که شنیدنی باشد دیدنی است. به تعبیر دقیق‌تر جنبهٔ شهودی آن فراتر و فزون‌مایه‌تر از جنبهٔ شنودی آن است» (توکلی، ۱۳۸۹: ۴۵۷).

در شعرِ مولانا، سماع به معنای سماع موسیقی و رقصِ همراه با آن است... ولی مانند تمام تصاویر دیگری که به‌کار می‌برد، موسیقی و رقص هم اصولاً حالاتی درونی هستند و در جهان بیرونی تنها پدیده‌هایی فرعی به‌شمار می‌روند. همچنین نقش مطرب در سماع همانندِ نقشِ ساقی در مجالسِ شراب است (چیتیک، ۱۳۸۳: ۳۵۴) که همواره در چشم‌انداز عرفانی مسؤلیتِ زمینه‌سازی و آماده کردن عارف برای دریافتِ شهودهای عرفانی را بر دوش دارند.

سَماعِ گوشِ من نامت، سَماعِ هوشِ من جامت
عمارت کن مرا، آخِر، که ویرانم، به جانِ تو
(۲۲۸۹۴).

بنابر دیدگاه عرفانی تمامی این اصطلاحات به حقیقتی در عالم غیب و ملکوت اشاره دارند که همان معشوق الاهی و یا تجلّیاتِ او در تجسّم انسان‌های کامل است و در نگاهی کلی می‌توان گفت جملگی حالاتِ عرفا بستگی تامّ به یک حقیقت کلّیِ در هستی دارد:

شاخه‌ها سرمست و رقصان‌اند از باد بهار
ای سمن، مستی کن و ای سرو، بر سوسن بزن
(۲۰۶۶۹)

از چشم‌انداز مولوی تمامیِ «آفرینش همچون رقص عظیم عالم هستی مشاهده می‌شود که در آن، طبیعت خفته در نیستی، ندای الهی را شنید و با رقصی وجدآمیز به هستی دوید...» (شیمل، ۱۳۶۷: ۳۱۰). ابیات زیر نشان از این اندیشه‌ی مولاناست:

بانگ رسید در عدم، گفت عدم: «بلی، نعم می‌نهم آن طرف قدم، تازه و سبز و شادمان
مستمع الست شد، پای‌دوان و مست شد نیست بد او و هست شد، لاله و بید و
(۵۸ و ۱۹۲۵۷). ضیمران

۳-۱-۲- پیوند سماع مولوی با قبض و بسط‌های عارفانهٔ او

رابطهٔ میان قبض و بسط و سماع را مولانا در تصویر زیبا و لطیفی سروده است. وی بر هم‌زدن موزون دست‌ها که رقص و موسیقی را همراهی می‌کند، تمثیلی دانسته از کشش مداوم میان جدایی و وصال، جذب و دفع، که بدون آن هیچ حرکت و بانگی امکان نمی‌یابد (شیمل، ۱۳۶۷: ۳۰۸ و ۳۰۹):

کف می‌زن و زین می‌دان تو منشأ هر بانگی
که این بانگ دو کف نبود بی‌فرقت و بی‌وصلت
(۳۵۵۰).

در پیوند با معانی قبض و بسط در تجربهٔ عارفانه و تجلّیِ آن در سماع، *لینگز* در سماع درویشان مولویه که اکنون حالت قالبی یافته، وجه‌های قبض و بسط را توصیف کرده است. وی از لحاظ ضرورت مکمّل بودن قبض و بسط معتقد است حتی رقص بسط‌آمیز دراویشِ چرخندهٔ طریقت مولوی نیز سماع را با قبض آغاز می‌کنند. عارفِ رقصنده که دست‌های خویش را روی سینه قرار می‌دهد و شانه‌هایش را می‌گیرد، قبض خود را نمایش می‌دهد. با همراهی نی، رقصندگان در یک صف با وقار از جلوی شیخ

می‌گذرند و همین که وارد حلقهٔ حضور شیخ شدند، بازکردن دست‌ها و چرخاندن بدن را شروع می‌کنند (لینگز، ۱۳۷۸: ۲۹) که می‌تواند تصویری نمادین از بسط و گشادگی حاصل از بصیرت مکاشفات معنوی باشد. بنابراین تمامی حرکاتی که عارف در سماع انجام می‌دهد، به حقیقتی ملکوتی اشاره دارند. سپهسالار به دقت و ظرافت این حقایق را بازگو کرده است. چرخ زدن نماد توحید و مقام عارفانِ موحّد است «که در آن حال، محبوب و مطلوب خویش را در همهٔ جهات می‌بینند و به هر سو که می‌گردند از فیض او بهره می‌یابند» جهیدن اشاره به «غایتِ شوق اتّصال به عالم عُلوی» و پاکوفتن نمادِ «مسخّر شدن نفس و پست گردانیدن ماسوی در پایِ همّت سالک» است. دست‌افشاندن اشاره به «شادی برخاسته از وصال یار و توجّه به درجهٔ کمال» دارد و همچنین به جهت «پیروزی بر نفس امّاره» که جهاد اکبر است، می‌باشد (سپهسالار، ۱۳۸۵: ۵۷ و ۵۸). چنین است که مولانا سماع و چرخش خویش را پاک‌تر و اصیل‌تر از رقص آسمان و سایر پدیده‌های طبیعت دانسته است:

دست فشانم چو شجر، چرخ‌زنان همچو قمر
چرخ من از رنگ زمین پاکتر از چرخ سما
(۴۹۳)

مولانا به رقص و وجد آکنده از شور و هیجان نه به چشم یک نمایش رمزی، بلکه به دیدهٔ یک تزکیهٔ روحانی و یک نماز بیخودانه می‌نگریست (زرین‌کوب، ۱۳۷۹: ۱۷۶).

مولانا عقیده داشت که سماع و رقص و تواجد و اصوات اغانی مردان خدا به‌جهت دفع حالت و ضرورتی است که از غایت هیبتِ تجلّیات و انوار جلال حقّ بر وجود اولیاست که ایشان را می‌گدازد و محو می‌کند (افلاکی، ۱۳۷۵: ۵۵۹-۵۶۰.) از آنجا که جداکردن ساحت روح و جسم به آسانی امکانپذیر نیست، وقتی روح استعدادها و تجربه‌های شگرف دارد، جسم باید چونان مرکبی در پی او بدود؛ پس جسم مولانا رقصان از اثرپذیری روح اوست که مستغرق تجارب معنوی و عرفانی است.

آسمان چون خرقهٔ رقصان و صوفی ناپدید
ای مسلمانان، که دیده است خرقه رقصان بی‌بدن؟!
خرقه رقصان از تنست و جسم رقصانست ز جان
گردن جان را ببسته عشق جانان در رسن
(۲۰۳۷۹-۸۰).

از سوی دیگر برای مولانا تأثیر سماع در دفع حال قبض و ملالی بود که استمرار آن می‌توانست برای سالک در تلقی احوال روحانی و ترقی در مدارج کمال نفسانی مانعی

پدید آورد (زرین‌کوب، ۱۳۷۹: ۱۷۹). از نظر مولوی اساسی‌ترین اجزای هستی در حال پاکوفتن و سماع عارفانه‌اند و خاستگاه اصلی این شور، عشق است:

ای جبرئیل از عشق تو، اندر سما پا کوفته
ای انجم و چرخ و فلک، اندر هوا پا کوفته
تا گاو و ماهی زیر این هفتم زمین خرم شده
هر برج تا گاو و سمک، اندر عُلا پا کوفته
(۶۹-۲۴۱۶۸).

در پیوند با ایدهٔ رقص جهان و تلقی موسیقایی از هستی در جهان‌نگری مولانا، وی ایمان خود را به مطرب اصلی جهان از چشم‌اندازی غیبی بیان کرده و در تمثیلی زیبا سروده است:

بر ضرب دف حکمت این خلق همی رقصند — بی‌پردهٔ تو رقصد یک پرده؟! نپندارم
آواز دفت پنهان وین رقص جهان پیدا — پنهان بود آن خارش هر جای که می‌خارم
(۱۶-۱۵۴۱۵).

بنابراین صُوَرِ بدیع و متنوع *غزلّیات* و همچنین جلوه‌هایِ موسیقایی بی‌شمار غزل‌ها حکایت از تجارب پرشور مولانا در لحظه‌های حال و وقت معنوی او دارد. تجاربی که در پس ساختار صوری غزل‌های مولانا در متن *غزلّیات شمس* قرار دارد، بیش از دیگر آثار وی نشان از تجربه‌های غیبی دارد. اگرچه تب و تابِ ناشی از این احوال و اوقات پرهیجان عرفانی مولانا را از سخنان افلاکی و سپهسالار، دو تن از مریدان نزدیک به عصر وی نیز در می‌یابیم. اما «عقل نمی‌تواند راهی به جهان تجربه‌های او بگشاید» و تنها عشق است که در راه فهم تجاربی که مولانا آن‌ها را بیان کرده دستگیری می‌کند. بنابراین «تجربه‌ای که پشت یکایک کلمات مولانا موج‌زن است، تنها هنگامی به دست می‌آید که «ماهی» شویم» (توکلی، ۱۳۸۹: ۶۳۴ و ۶۳۵). مولانا احساسات خویش را در لحظهٔ تجربه و یا پس از آن، از طریق سماع یا چرخشی که هماهنگی با موسیقی افلاک را در نگاه وی به دنبال داشت و یا از طریق زبان که مکرر رنج ناشی از تنگنای آن را در بسیاری از غزل‌ها بیان می‌دارد، واژه‌ها را بر مبنای طراوت و تازگی و گشایش یا گرفتگی و قبض حال روحی خویش در بیانی هنری تسکین بخشیده و بیان کرده است.

۳-۲- موسیقی

«موسیقی در تلقی عارف، خاطره‌انگیز و برانگیزندهٔ حس غربت نسبت به ازل است...» (توکلی، ۱۳۸۹: ۵۲۸ و ۵۲۹). به تحقیق پیش از مولوی، شاعران و نویسندگانی بوده‌اند که برای بیان حالات و اندیشه‌های خود از زبان حال سازهای موسیقی بهره جستند

(پورجوادی، ۱۳۸۵: ۸۲۳). مثلاً نی و چنگ هر دو آوازی حزین دارند، از این رو شاعران آن دو را نالان دانسته‌اند. نالهٔ نی برای جدایی از نیستان و وطن اصلی اوست و زاری چنگ و اجزا آن، در جدایی هر یک از اصل خود نهفته است. پورجوادی به چندین تن از شاعران که به بریدن سر نی و جداشدنش از نیستان و حال نالیدن او پرداخته‌اند، اشاره داشته است. یکی از این شاعران، نظامی است که در قالب رباعی مضامینی در این باره سروده است. شاعری دیگر در مثنوی *رحیق‌التحقیق* و یک شاعر ناشناختهٔ دیگر هم این معنا را سروده‌اند. مبارک‌شاه نیز شاعری است که جدایی نی از نیستان را بسیار دردناک از زبان حال نی به شعر بیان کرده است. مسألهٔ شوق بازگشت و عشق به اصل خود، در رباعیاتی از اوحدالدین‌کرمانی (۶۳۵-۵۶۱) هم به جا مانده است. اما مشهورترین و ماندگارترین زبان حال نی در حکایت و شکایت جدایی از نیستان، ابیات آغازین *مثنوی* مولوی است (همانجا: ۸۲۸-۸۳۷).

۳-۲-۱- تحلیل تنوع‌پذیرترین جلوهٔ تجربهٔ عرفانی مولوی: موسیقی

برای بررسی نگاه مولوی به موسیقی باید دو بخش جدا از هم را در نظر داشت: سازها و موسیقی شعر.

۳-۲-۱-۱- سازها

از لحاظ صوری، شواهد بسیاری از غزل‌ها در زمینهٔ نام سازها، پرده‌ها، مقام‌ها و دستگاه‌ها می‌توان یافت که اثبات می‌کند مولوی موسیقی را خوب می‌شناخته و با آن دمساز بوده است:

طبل فراق می‌زنی نای عراق می‌زنی پردهٔ بوسلیک را جفت حجاز می‌کنی (۲۶۱۴۴).

مثلاً در دو غزل خاص، مولوی به گونه‌ای هنرمندانه و بدیعی از اصطلاحات موسیقی نام می‌برد که شفیعی‌کدکنی در بررسی‌هایش با مقام‌ها و پرده‌های امروزی موسیقی ایرانی تطبیق داده است (مولوی، ۱۳۸۷: ج ۱: ۳۰۷ و ۳۰۸ و نیز در ج ۲: ۱۳۰۹)

ای چنگ پرده‌های «سپاهانم» آرزوست وی نای نالهٔ خوش سوزانم آرزوست...
این علم موسقی برِ من چون شهادتست چون مؤمنم شهادت و ایمانم آرزوست (۴۸۳۷ و ۴۸۴۲).

۳-۲-۱-۱-۱- تلقی مولوی از سازها در پیوند با قبض و بسط‌های عارفانهٔ او

نی و رباب در نگاه مولانا نماد روح از خود رهیدهٔ عارف واصل است که حق آن را می‌نوازد. صور خیال مربوط به موسیقی در دو حالت قبض و بسط روحی مولانا در غزل‌ها بسیار است؛ گاهی نوای حزین و گاه طرب و مستی. خیال‌بندی مولانا در وصف

نی همچو معشوق دلخوشی است که دم سرد و غم‌انگیز «آه» را به گرمای خوشی تبدیل می‌کند:

ای نای خوش‌نوای که دلدار و دلخوشی　　دَم می‌دهی تو گرم و دَمِ سرد می‌کشی
خالی‌ست اندرون تو از بند، لاجَرَم　　خالی کنندهٔ دل و جانِ مشوّشی
(۳۱۸۲۵-۲۶).

در پیوند با قبض عارفانه و گرفتگی حال اوست که در تصویری نمادین خود را همچون دفی دانسته که صورت خود را برای ضربه‌های دست معشوق آماده نگه داشته است:

چو دف تسلیم کردم روی خود را　　بزن سیلی و رویم را قفا کن (۲۰۱۳۳).

برخی بر این باورند که سنتهای آناتولی ممکن است که عشق مولانا را به نوای شکوه‌گر نی تقویت کرده باشد (شیمل، ۱۳۶۷: ۲۹۸). دربارهٔ نالهٔ سرنا و زاری طنبور که تشبیه‌هایی در ارتباط با حال غم و قبض عارف می‌توانند باشند، اشعار بسیاری در *دیوان* یافت می‌شود که نشان از پیوند مستقیم این تجلیات با تجارب عرفانی مولوی دارد:

ز مطرب نالهٔ سُرنای خواهم　　ز زُهره زاری طنبور خواهم (۱۶۲۲۳).

از نگاه مولوی زبان حال رباب نیز نالیدن از فراق معشوق است و به دیگر سخن از تجلیات قبض ناشی از اسارت روح در تنگنای جسم و حسّی مثل غم غربت است:

هیچ می‌دانی چه می‌گوید رباب　　ز اشک چشم و از جگرهای کباب
پوستی‌ام دور مانده من ز گوشت　　چون ننالم در فراق و در عذاب
چوب هم گوید بُدم من شاخ سبز　　زین من بشکست و بدریدم رکاب
ما غریبان فراقیم ای شهان　　بشنوید از ما الی الله المآب
(۳۳۱۸-۲۱).

مولوی علاوه بر شناخت و آگاهی قابل توجهی از ساز و آوازهای اصیل، معانی رمزی برای هر یک قائل بود که استعاره‌های فراوانی از آنها را در پیوند با دو حال عرفانی قبض و بسط‌های خویش در *غزلیات شمس* به کار بسته است.

۳-۲-۱-۲- موسیقی شعر و رابطهٔ آن با قبض و بسط‌های عرفانی مولوی

از سوی دیگر موسیقیِ غزل‌ها نیز جلوهٔ روشنی از تجربه‌های مولاناست. پورنامداریان که گویا مدافع اصالت هیجانات عاطفی در زبان مولوی بیش از نقش معنی‌پردازانهٔ غزل‌هاست، در باب موسیقیِ غزل‌ها معتقد است: «در بسیاری از غزل‌های مولوی کاملاً آشکار است که کنارِ هم نشستن کلمات بر محور ترکیبی زبان برای آن نیست که قضایای معنی‌داری بسازد، بلکه برای آن است که ریتم و مایهٔ موسیقیایی غزل حفظ گردد» (پورنامداریان،۱۳۸۸: ۱۸۶). شاید بتوان گفت این امر ناشی از حالت سکر عارفانهٔ

مولانا در وقت‌های کشف و شهود است که به ادعای خود او با موسیقی کیهانی مرتبط می‌شده است. آشکار است جلوه‌های صوری غزل‌ها، جهت توصیف ابعاد مختلف حال قبض و بسط (یا هجران و وصال)اند که از عالم غیب و معشوق بر او اعمال می‌شوند:

جمله سؤال و جواب زوست، منم چون رباب
می‌زندم او شتاب زخمه که یعنی بنال
(۱۴۲۹۵).

در چشم‌اندازی فراگیر «تکرارهای فراوان کلمات و ترکیب‌ها، ردیف‌های بلند، قافیه‌های درونی، کلمات و تعبیرات متضاد، هم‌نشینی واژه‌هایی که تنها از لحاظ آوایی و موسیقایی به هم نزدیک‌اند، تکرار یک مضمون به شکل‌های گوناگون، اوزان خیزابی که در آن ضرب عروضی آشکارتر است و ... از جلوه‌های سیطرهٔ موسیقی در *دیوان کبیر* است» (توکلی، ۱۳۸۹: ۴۵۸). این جلوه‌های موسیقی در پیوند تنگاتنگ با مجالس سماع مولانا بوده که حاصل آن اشعار بی‌مانند *دیوان شمس* است.

۳-۳- شعر

غزل از آغاز برای توصیف عشق زمینی و رفتارهای عاشقانه بود. پس از گذشت حدود یک قرن از غزل عاشقانه، عارفان دریافتند که برای بیان هنری تجارب روحی، زبان عاشقانهٔ شعر غنایی غزل، بیشترین و نزدیکترین پیوند و شباهت را با احوال عارفانه دارد؛ بنابراین عشق الهی را به زبان عشق انسانی توصیف می‌کردند. در این مورد می‌توان به نمونه‌های غزلیّات فخرالدین اسعد گرگانی (ویس و رامین) و تحول پس از آن، در اشعار نظامی (خسرو و شیرین) اشاره کرد. سپس این روند در قلمرو عرفان ادامه یافت و به تدریج در تاریخ تصوف غزل عارفانه شکل گرفت. غزل عارفانه با سه نمایندهٔ اصلی رو به تکامل پیش رفت که به قول دولتشاه «... با وجودِ استغراق و حال، از دریای عرفان دُردانه بیرون آورده‌اند»[۴] : سنائی در قرن پنجم، فریدالدین عطّار در قرن ششم و در قرن هفتم جلال‌الدین مولوی که آن را به اوج کمال رسانید.

دیوان شمس در بیشتر غزل‌هایش ضرب‌آهنگی تند و رقصان دارد و در وزن‌های عروضی شاد سروده شده است که با جهان‌بینی مولوی و احوال او در پیوند است. شعر او در نتیجهٔ هیجانات روحی و همراه با رقص و موسیقی پدید آمده است. همچنان‌که تصوّف مولانا به دور از هرگونه مراسم و آیین تقلیدی بود، شعر و سماع او نیز از پیش اندیشیده شده و در قالب مشخصی – چنان‌که امروزه مولویّه قالب مشخصی دارند –

[۴]. دولتشاه سمرقندی در آغاز طبقهٔ چهارم که ذکر غزل‌گویان و بعضی عارفان است، این عبارت را بیان می‌دارد. ر.ک: ۱۳۶۶، ص ۱۴۰.

نبود. «*دیوان شمس* آشکارا مَنشی موسیقایی دارد؛ هم از آن رو که غالب غزل‌ها پروردهٔ مجالس سماعند و نیز از لحاظ جلوه‌های گوناگون موسیقی شعر و هم به واسطهٔ اشتمال بر اشارات و اصطلاحات موسیقی» (توکلی، ۱۳۸۹: ۵۲۰). شفیعی‌کدکنی «جلوهٔ موسیقی یا آهنگ شعر» را به چهار نوع دسته‌بندی می‌کند: «موسیقی بیرونی، موسیقی کناری، موسیقی داخلی و موسیقیِ معنوی» (مولوی، ۱۳۸۷: ۲۳). همچنین شفیعی‌کدکنی شاهکار مولانا را در زمینهٔ اصلیِ *دیوان شمس* به جهت «وزن‌های خیزابی و تندی» می‌داند که «نمایانگر تحرّک روح و عواطف سراینده در سراسر آن است» (همان:۲۴). وی با بررسی‌های محققانه در پیشگفتار تصحیحی *غزلّیات* می‌نویسد: «چشم‌گیرترین عرصهٔ موسیقی *دیوان شمس*، در موسیقی بیرونی شعرهاست یعنی تنوّع و حرکت و پویایی اوزان عروضی آن...شاهکارهای مولوی، که موج اصلی *دیوان کبیر* را تشکیل می‌دهد، دارای موسیقی بیرونی با اوزان «خیزابی» و تندی هستند... و سبب می‌شود که به هنگام خواندن یا شنیدن آن خواننده پویایی و حرکت روح و عاطفهٔ سراینده را در سراسر شعر احساس کند» (همانجا: ۱۱۴).

۳-۳-۱- پیوند لفظ و معنا

لفظ و معنا در *دیوان شمس* کاملاً در ارتباط با هم و معنادارند. هرچند در تقدم یکی بر دیگری اختلاف‌نظرهایی وجود دارد. مثلاً برخی در رابطهٔ معنا و شعر در تصوّف معتقدند که برخلاف شعر دورهٔ کلاسیک پارسی که معنا بر شعر مقدم بود، در بسیاری از شعرهای مولوی «شعر بر معنی و اندیشه تقدم دارد» و «رؤیا» را مثال می‌آورند که: «ابتدا صورتش وجود پیدا می‌کند» و سپس از معنای آن سخن گفته می‌شود (پورنامداریان،۱۳۸۸: ۱۶۸). شفیعی‌کدکنی نیز اصالت را در لحظه‌های ناب عارف، با موسیقی و کلمات دانسته و معانی را تابع الفاظ (به نقل از توکلی، ۱۳۸۹: ۳۷۳).

در چشم‌اندازی شامل، قصد مولوی در سرودن *غزلّیات*، تعلیم اخلاق یا دین به خواننده نیست؛ یعنی غالب غزل‌ها، شعر تعلیمی نیست. هرچند در به نظم آوردن برخی غزل‌ها، مولانا بیشتر واسطهٔ پیامی وحیانی به نظر می‌رسد- چنانکه خود بارها اشاره‌هایی دارد - بنابراین مخاطب را در نظر دارد. به علاوه «مولوی، برای گزارش آن حالات و لحظه‌های عجیب خود، آرزو می‌کند که مسموعات و محسوسات حس شنوایی به گونهٔ مبصرات درآید یا برعکس تا مخاطب بهتر بتواند جهان درونی او را حس کند» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۵۸: ۲۸۵). مولانا تأکید می‌کند که مرد گفتار و مقالات نیست:

آینه‌ام، آینه‌ام، مرد مقالات نه‌ام　　دیده شود حال من ار گوش شود چشم شما

(۴۹۲).

و باز در غزلی دیگر در بیان نارسا بودن گفتار از مخاطب می‌خواهد:

دست بنه بر دلم، از غم دلبر مپرس　　چشم من اندر نگر، از می و ساغر مپرس

(۱۲۸۹۴).

شفیعی‌کدکنی می‌گوید «دست بر دل نهادن» تعبیری است از «دیدن احوال درونی» (۱۳۸۷: ۶۳۷). پس خود مولانا بیان می‌کند که از احوال درونی او نمی‌توان سؤال کرد، زیرا پرسش و پاسخ درباب عواطف و احساسات کاری بیهوده است. برای درک حال او باید احوال درونی او را «دید». به این سبب می‌توان گفت شعر مولانا هنرنمایی و شعرسرایی نیست، بلکه «زبان عارف، روی دیگر سکّهٔ تجربه‌های روحانی اوست» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۲۳)؛ از این جهت *غزلّیات شمس* که بی‌شک میراث معنوی مولانا برای ماست، این امتیاز را به پارسی‌زبانان می‌دهد تا با بررسی و تحلیل صوری به معنای نهفتهٔ در ورای آن و تا حدودی تجربه‌های شهودی و احوال مولانا دست یابند.

۳-۳-۲- معانی نهفته در زبان تمثیلی مولانا در *غزلّیات*

برای شناخت جهان‌شناسی مولانا، باید تجلّیات آن را در زبان وی شناسایی کرد؛ زیرا جهان‌شناسی او در پیوند با جلوه‌های صوری غزل‌هاست. اما زبان غزل‌ها سرشار از ابهام است و نیز تخیل و رؤیا دو مقولهٔ اساسی *دیوان* است که توسط آن‌دو، وی جلوه‌های شعری نوآیینی آفریده است. سراسر *دیوان* آکنده از تمثیل‌ها و استعاره‌ها و هنرهای ادبی دیگر است؛ گویی خیالبندی‌های مولانا پایانی ندارد. این سرشاری جلوه‌های صوری ثابت می‌کند که مولانا رو به هر سویی که داشته، از مناظر طبیعی و درخت و گل‌ها گرفته تا خوراکی‌ها و حیوانات و امراض و... معشوق را در نظر می‌آورده است و تعبیری آن سری از پدیده‌ها می‌کرد. شیمل درباره خیالبندی‌های مولوی بررسی محققانه‌ای در *شکوه شمس* دارد.

براساس غزل‌های تمثیلی *دیوان* و این اصل اساسی که «حال و قالِ صوفی دو روی یک سکّه است و هرگونه «قال»ی روی دهد، ما را از چگونگی «حال» به دورترها می‌برد» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۴: ۹۵) در می‌یابیم که در پس آنان معنایی رمزی نهفته است. ساختار صوری غزل‌ها که عموماً بر وزن موسیقی‌های تند و ضربی و خیزابی است، نشان از هیجانات روحی و تجارب شورانگیز مولانا دارد. «برحسب اشاره‌های خود مولانا و به گفتهٔ دولتشاه این *غزلّیات* نتیجهٔ وجد و حال است و اغلب از سَرِ مستی و در حالت بیقراری گفته شده و یاران و مریدان آن‌ها را می‌نوشته‌اند و همین معنی از گرمی و سوزندگی و پستی و بلندی اشعار که حاکی از عدم التفات مولوی به آنهاست مشهود

میگردد» (فروزانفر، ۱۳۷۶: ۱۴۹). مولانا «در همان لحظه و یا پس از تجربهٔ شهودی معنوی»، سخنان شطح‌گونه می‌سراید:

درخت و آتشی دیدم، ندا آمد که جانانم
مرا می‌خواند آن آتش مگر موسی عمرانم؟!
«دَخَلتُ التّیه بِالبَلوی و ذُقتُ المَنَّ وَ السَّلوی»
چهل‌سال‌است چون‌موسی به گرد این بیابانم
(۱۴۹۵۸-۵۹).

بیا ای جان، توی موسی و این قالب عصای تو
چو برگیری عصا گردم، چو افکندیم ثعبانم
توی عیسی و من مرغت،تو مرغی ساختی از گل
چنانک در دمی در من چنان در اوج پرّانم
منم استون آن مسجد که مسند ساخت پیغامبر
چو او مسند دگر سازد ز درد هجر نالانم
(۱۴۹۶۱-۶۳)

تأثیر هیجانات عاطفی مولانا در زبان وی به‌ویژه در غزل‌ها کاملاً محسوس است. «علت کم‌رنگ‌شدن یا حتی محو معنی در بسیاری از غزل‌های مولوی ناشی از هیجانات شدید عاطفی اوست که از عشق عظیم وی به حق مایه می‌گیرد. در *غزلّیات شمس* تمامی هستی در دریایی از شور و هیجان موسیقایی در تلاطم است. این امر، می‌تواند ناشی از حالت سکر و بیخودی مولانا در همان لحظه و یا پس از لحظهٔ تجربهٔ معنوی بوده باشد؛ «تعبیر صادقانه‌ای از هیجانهای مشتعل و مهارناپذیری» که خاص احوال مولاناست و «شور بیخودانهٔ او را در سلوک روحانی مستمرش تصویر می‌کند» (زرین‌کوب،۱۳۷۹: ۲۵۲). بنابراین «بیشترین غزل‌های *دیوان شمس* را مولانا در یک حالت سکر تمام سروده است؛ غزل‌هایی که به آهنگ زیر و بم بانگ چنگ و نوای نی و قول قوّال خوانده می‌شد و مایهٔ سرمستی و شور و جذبه در مجالس سماع بود» (موحّد،۱۳۸۷: ۸-۲۵۷). شفیعی‌کدکنی اغلب غزل‌های مولانا را «نمونه‌های شگفت‌آور و موفّق ثبت لحظه‌های زندگی» او می‌داند و معتقد است: «شعر برای او تجربه است و این تجربه‌ها، هر قدر از حیث عوامل موسیقایی و زبانی و تصویری، متنوّع باشند، از وحدتی برخوردارند که ناگزیر آن را باید وحدت حال نامید. این وحدت حال از جهان‌بینی و نظام فکری و نگرش ژرف و استوار او ناشی می‌شود و چون هر غزلش نتیجهٔ جوشش ضمیر ناهشیار اوست و اغلب به تأثیر موسیقی و وجد و شور سماع پدید آمده، این وحدت حال

نمایانتر است» (مولوی،۱۳۸۷: ۲۷). از این‌رو «دو ویژگی عمدهٔ سبک غزل‌سرائی مولانا [یکی] حالت پرهیجان رقصان و آکنده از شور و حرکت اغلب *غزلّیات* و [دیگری] حالت بی‌قیدی و سادگی» آنهاست (زرین‌کوب، ۱۳۸۵: ۲۹۸). در کنار همهٔ این موارد، اگر ده غزل اول *دیوان شمس* را از چشم‌انداز قبض و بسط بررسی کنیم، در می‌یابیم که فضای اصلی اشعار که نمایانگر تجربه‌های روحی مولاناست، بسط است و یا اگر به‌طور تصادفی ده غزل نخست مصراع اول مطلع براساس حرف شین را از نظر بگذرانیم، غلبهٔ حال شادمانی و بسط را کاملاً درمی‌یابیم. همچنین صور خیال در زمینهٔ حال بسط در *دیوان شمس* دامنهٔ گسترده‌ای را از نبات و حیوان و انسان و اشیا و حتی مفاهیم ذهنی در بر دارد.

شفیعی‌کدکنی معتقد است که تجلّیاتِ عاطفیِ هر شاعر، سایه‌ای است از «منِ» او، و «منِ» هر شاعر، نموداری است از گُسترهٔ وجودیِ او و گُنجایشی که در عرصهٔ فرهنگ و حوزهٔ شناخت هستی دارد. وی معتقد است در میان شاعران بزرگ ما، آن‌که شعرش از یک «منِ برتر و متعالی‌تر» سرچشمه می‌گیرد، مولوی است. «منِ» او حاصل یک جهان‌بینی روشن و پوینده نسبت به‌هستی و جلوه‌های آن است. به‌همین دلیل، «تنوعِ در عین وحدت» را، در سراسر جلوه‌های شعر او می‌توان دید (مولوی، ۱۳۸۷: ۴۶).

۳-۳-۳- تحلیل رساترین جلوهٔ تجربهٔ عرفانی مولوی: شعر

در ارتباط با آن‌چه به نظر می‌رسد رسالت عارفانِ شاعر بوده است، می‌توان استناد به فلاسفهٔ یونان باستان کرد. افلاطون از سقراط روایت می‌کند که «شعر ساختهٔ حالت شیدایی است» و «ساخته‌های شاعران نتیجهٔ دانشِ آنان نیست بلکه الهامی است که در حالت جذبهٔ خدایی موزها، خدایان هنرهای زیبا، به شاعران می‌دهند و شاعران نیز مانند پیامبران و پیشگویان‌اند که سخنان خوب می‌گویند ولی هیچ کدام به آن چه که می‌گویند دانستگی ندارند» (هومن، ۱۳۸۱: ۲۱۲). در بسیاری از ابیات سکرآلود غزل‌ها مولانا این معنا را بیان می‌دارد:

چون چنگم و از زمزمهٔ خود خبرم نیست اسرار همی گویم و اسرار ندانم

(۱۵۶۸۳).

سپهسالار بر این باور بود که: «کلام حضرت خداوندگار ما اگرچه به ظاهر شعر است امّا سراسر سرّ توحید و تفسیر کلام قدیم و احادیث و اخبار و لبّ حقایق و معانی و آثار است» (سپهسالار، ۱۳۸۵: ۶۱). اما شفیعی‌کدکنی معتقد است که شعر عرفانی، از دو دیدگاه هنر است: یکی این‌که شعر است و دیگر این‌که عرفان است. وی شعر عرفانی را «هنری مضاعف» دانسته و از آن به هنری که در داخلِ هنری دیگر پیچیده شده تعبیر

می‌کند (عطّار، ۱۳۸۹: ۲۷). بر این اساس شعر برای مولانا ابزاری هنری است که با دستگیری آن، هیجانات و احساسات ناشی از تجربهٔ معنوی خویش را بیان کرده است. بنابراین اشعار *دیوان شمس* بازتاب‌های حالات روحی و تجارب معنوی مولاناست، با تأکید بر سخن خود مولانا که به صراحت گفته است «بیت و غزل» بوی معشوق است و استشمام بوی از آن کسی است که هنوز شایستگی دیدار را کسب نکرده است:

ماه ازل روی او، بیت و غزل بوی او بوی بود قسم آنک، محرم دیدار نیست (۴۹۷۶).

مولانا در این بیت گویی خود را محرم دیداری به‌شمار آورده که ارمغان این دیدار را در «بیت و غزل» به دیگران می‌نمایاند تا دیگر افراد هم از این ماه ازل و زیبایی مطلق بهره‌مند شوند. به‌جهت همین هدف، در بارزترین تمثیل، مولانا خود را نی دانسته، از آن‌رو که خود تهی است و دمِ معشوق است که اسرار و حقایق را در او می‌دمد. مهم‌ترین تداعیِ «دمیدن» در فرهنگ ایرانی-اسلامی به آیهٔ قرآن اشاره دارد[۵] و در حالت آرمانِ عرفانی، آدمی چون نی یا سرنایی است که نغمهٔ محبت ازلی را می‌سراید. از دیدگاه مولانا، این سرّ یا اسرار را می‌توان در گفتار و نالهٔ مولانا (نی) با نور باطنی چشم و گوش دریافت:

بانگ سرنای چه گر مونس غمگینانست از دم روح نفخنا دل سرنا چه خوشست (۴۳۷۹).

۳-۳-۴- پیوند *غزلّیات* بدیع مولوی با قبض و بسط‌های عارفانهٔ او

آن‌چه مولوی در غزل‌ها بیان می‌دارد، بیش از سایر آثار به‌جامانده از او، «ترجمان تجارب روحی» وی است. در نگاهی کلی، تنوع گستردهٔ وزن‌ها و قالب‌های شعری که مولوی در *دیوان* عرضه داشته است، از هنر وی در موسیقی‌شناسی حکایت می‌کند. همچنین تنوّع اوزان و موسیقی به‌همراه تنوّع مضامین و صور خیال بی‌شمار است که در عین گوناگونی از یگانگی و انسجام معنا برخوردارند.

۴- نتیجه‌گیری

با بررسی و تحلیل *دیوان غزلّیات شمس که* در فضای شادی و تحت تأثیر مجالس سماع است، به پیوند تجربه‌های عرفانی مولانا و جلوه‌های این تجربه‌ها در سه مقولهٔ برجستهٔ سماع و موسیقی و شعر با موقعیت‌های مختلف قبض و بسط می‌توان پی برد. همچنین براساس تکرار و تأکیدهای مولوی بر بعضی تصاویر و نمادهای حالات قبض و

---

[۵]. فاذا سویته و نفخت فیه من روحی فقعوا له و ساجدین (حجر، ۲۹).

بسط و تعبیرات در این دو زمینه، می‌توان گفت در پس این جلوه‌های صوری چشم‌انداز عرفانی شاد و منبسط از حضور در حریم حضرت یار وجود دارد. بنابراین مولانا این جلوه‌های صوری (سماع، موسیقی و شعر) را به طور تصادفی و در حالتِ بی‌خویشی به‌کار نبُرده بلکه هر غزلی که مولانا سروده، نمایانگر از سر گذراندن تجربه‌ای هستی‌شناختی و معرفت‌شناختی در قلمرو روحانی بوده است. بنابراین پیوندی مستقیم، بارز و اساسی میان تجربه‌های عرفانی مولوی و جلوه‌ها و ظهورات این تجربه‌ها - که عبارتند از سماع، موسیقی و شعر - با موقعیت‌های ذومراتب قبض و بسط‌های روحی وی وجود دارد.

بررسی و تحلیل جلوه‌های اساسی تجربه‌های عرفانی مولوی نمایانگر جهان‌بینی بدیع وی است که از اندیشه‌های ناب عرفانی او سرچشمه می‌گرفت و با بهره‌گیری از سنت عرفانی پیشینیان، این سنت را به بهترین شکل ممکن غنا و قوت بخشید.

استغراق در شعر، در موسیقی و در رقص و سماع جلوه‌هایِ تجارب روحی مولانا هستند. موسیقی و رقصِ مولانا، برخلافِ عمل عموم مسلمانان، شأن و مقام مهمی در ترجمانِ مذهبی و احوالاتِ معنوی مولانا داشته است. از اشعار *دیوان* برمی‌آید که برایِ مولانا رقصِ چرخشی، بازنمودنِ حرکاتِ موزونِ جسم‌هایِ آسمانی و بدنهایِ ملکوتی و بیانِ عشق کیهانی بود؛ به این معنا که تمامیِ خلقت به شوق وصالِ خداوند، در دَوَرانی ابدی و ازلی در رقص و لذّت و بسط‌اند.

منابع

۱-ـــــــــــــ *قرآن کریم*، ترجمهٔ مهدی فولادوند.

۲- ابن‌سینا، (۱۳۸۵). *اشارات و تنبیهات*. ترجمه حسن ملکشاهی. ج۱. تهران: سروش.

۳- افلاطون، (۱۳۶۷). *دورهٔ کامل آثار*. ترجمهٔ محمدحسن لطفی. تهران: خوارزمی.

۴- افلاکی، شمس‌الدین‌احمد (۱۳۷۵). *مناقب‌العارفین*. به‌کوشش تحسین یازیجی. تهران: دنیای کتاب.

۵- پورجوادی، نصرالله، (۱۳۸۵). *زبان حال در عرفان و ادبیّات پارسی*. تهران: هرمس.

۶- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۸). *در سایهٔ آفتاب: شعر فارسی و ساخت شکنی در شعر مولوی*. تهران: سخن.

۷- تبریزی، شمس‌الدّین محمّد (۱۳۵۶). *مقالات شمس تبریزی*. تصحیح محمّدعلی موحّد. تهران: مؤسسهٔ انتشارات علمی دانشگاه صنعتی آریامهر.

۸- توکلی، حمیدرضا (۱۳۸۹). *از اشارت‌های دریا*. تهران: مروارید.

۹- چیتیک، ویلیام‌سی (۱۳۸۳). *طریق صوفیانه عشق*. ترجمهٔ مهدی سررشته‌داری، تهران: مهر اندیش.

۱۰- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۹). *پله پله تا ملاقات خدا*. تهران: علمی.

۱۱- ـــــــــــــ (۱۳۸۵) *جستجو در تصوف ایران*. چ۷. تهران: امیرکبیر.

۱۲- سپهسالار، فریدون‌بن‌احمد (۱۳۸۵) *رسالهٔ سپهسالار در مناقب حضرت خداوندگار*. مقدمه و تصحیح محمّد افشین وفایی. تهران: سخن.

۱۳- ستاری، جلال (۱۳۸۵). *عشق صوفیانه*. چ ۴. تهران: مرکز.

۱۴- سراج طوسی، ابونصر (۱۳۸۶). *اللمع فی التصوف*. به‌تصحیح رنولدالن نیکلسون. ترجمهٔ قدرت‌الله خیاطیان و محمود خرسندی. دانشگاه سمنان.

۱۵- شفیعی‌کدکنی، محمدرضا [مقدمه و تعلیقات] (۱۳۸۴). *نوشته بر دریا*. تهران: سخن.

۱۶- شیمل، آن‌ماری (۱۳۶۷). *شکوه شمس*. ترجمه حسن لاهوتی. تهران: علمی و فرهنگی.

۱۷- ـــــــ (۱۳۷۷). *ابعاد عرفانی اسلام*. ترجمه عبدالرحیم گواهی. تهران: فرهنگ اسلامی.

۱۸- ـــــــ (۱۳۸۰). *من بادم و تو آتش*. ترجمه فریدون بدره‌ای. چ۲. تهران: توس.

۱۹- عطّار، فریدالدّین‌محمّد (۱۳۶۶). *تذکرة الاولیاء*. توضیحات محمّد استعلامی. تهران: زوّار.

۲۰- ـــــــــ (۱۳۸۹). *منطق‌الطیر*. با مقدمه محمدرضا شفیعی‌کدکنی. تهران: سخن.
۲۱- فروزانفر، بدیع‌الزّمان (۱۳۷۱). *شرح مثنوی شریف*، جزو نخستین از دفتر اوّل، تهران: زوّار.
۲۲- ـــــــــــــــــ (۱۳۸۶). *فرهنگ تازی به پارسی*. تهران: اساطیر.
۲۳- قشیری، ابوالقاسم (۱۳۷۹). *رسالهٔ قشیریه*. ترجمهٔ ابوعلی عثمانی. با تصحیحات و استدراکات بدیع‌الزمان فروزانفر. تهران: علمی و فرهنگی.
۲۴- کاشفی، حسین (۱۳۷۵). *لُبّ لباب مثنوی*. به‌تصحیح نصرالله تقوی. تهران: اساطیر.
۲۵- لینگز،مارتین(۱۳۷۸). *عرفان اسلامی چیست؟* ترجمهٔ فروزان راسخی.تهران: سهروردی.
۲۶- مولوی،جلال‌الدین محمدبن‌محمد (۱۳۶۳) *کلیات شمس(دیوان کبیر)*.۱۰ج. تصحیحات بدیع‌الزّمان فروزانفر. دانشگاه تهران.
۲۷- مولوی (۱۳۸۷). *غزلّیات شمس تبریز*، بامقدمه محمدرضا شفیعی‌کدکنی. تهران: سخن.
۲۸- ـــــــ (۱۳۷۸). *فیه مافیه* (مقالات مولانا)، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر. تهران: نامک.
۲۹- ـــــــ (۱۳۸۶). *مثنوی*، ۲ ج. پیشگفتار عبدالکریم سروش. تهران: علمی و فرهنگی.
۳۰- میهنی، محمدبن‌منور (۱۳۶۶). *اسرارالتوحید فی مقامات الشیخ ابی سعید*، با مقدمه و تعلیق محمدرضا شفیعی‌کدکنی. تهران: آگاه.
۳۱- هجویری، علی‌بن‌عثمان (۱۳۸۰). *کشف‌المحجوب*، تصحیح والنتین ژوکوفسکی. مقدمهٔ قاسم انصاری. تهران: طهوری.
۳۲- هومن، محمود (۱۳۸۱). *تاریخ فلسفه (از آغاز تا نخستین آکادمی)*. چ ۳. تهران: پنگان.