کارکرد چنگ در دفتر اول *مثنوی* و *تفکرات شاعرانهٔ* لامارتین

محمدرضا فارسیان*[1]، الهام‌سادات موسوی[2]

۱. دانشیار زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران
۲. دانشجوی کارشناسی ارشد آموزش زبان فرانسه، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

دریافت: ۱۳۹۵/۱۲/۲۲ پذیرش: ۲/ ۱۳۹٦/٤

چکیده

مولوی، شاعر صوفی‌مسلک، از باب آشنایی با نغمات ساز، مفاهیم متعالی تصوف را از شاهراه آلاتی بریده از اصل وجود همچون چنگ مطرح می‌کند؛ مفاهیمی همچون منشأ ربوبی جوشش نوا، تقدم فنا بر بقا در سلوک الهی و مسئلهٔ تقابل. لامارتین نیز به‌سبب آنچه از تعالیم مذهبی مسیحیت، کتب عهد قدیم و مباحث اسطوره‌ای آموخته است، برای رساندن این تعالیم الهی از چنگ بهره می‌گیرد؛ با این تفاوت که تقابل حاکم شرع و پیر چنگی (شرع و عرفان) به تقابل شاعر و حاکم جاه‌طلب مبدل می‌شود. همچنین، با نظر به تفاوت‌های فرهنگی موجود، استعارهٔ چنگ نزد دو شاعر متفاوت است. صرف‌نظر از مواردی که چنگ در معنای حقیقی خود در آثار هر دو شاعر به‌کار رفته، در غالب موارد چنگِ لامارتین قلب انسان درحال تکامل است؛ حال آنکه چنگ در دفتر اول *مثنوی* به تن انسان تعبیر می‌شود. در این پژوهش، با تکیه بر تشابهات بدون ارتباط و قرابت معنوی در ادبیات تطبیقی، کارکرد چنگ در این دو اثر بررسی می‌شود.

واژه‌های کلیدی: ادبیات تطبیقی، قرابت فرهنگی، مولوی، لامارتین، چنگ.

* نویسندهٔ مسئول مقاله: E-mail: farsian@um.ac.ir

فصلنامهٔ علمی- پژوهشی پژوهش‌های ادبیات تطبیقی
دورهٔ ۵، شمارهٔ ۲، تابستان ۱۳۹٦، صص ۱۲۳-۱٤۲

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]
[DOR: 20.1001.1.23452366.1396.5.2.7.3]

۱. مقدمه

از بدو تاریخِ پیدایش بشر تاکنون، صرف‌نظر از فواصل زمانی و مکانی، همواره مفاهیم مشترک و متعالی که از نهاد والای بشری برخاسته، بر وحدت فطری انسان صحه گذاشته است. بی‌شک، دیرینه‌ترین دغدغهٔ انسان مسئلهٔ جاودانگی بوده و در میان اقوام و اعصار گوناگون به‌طرق مختلفی تجلی یافته است.

در این میان دو شاعر سترگ، مولوی و لامارتین، از شاخصه‌های برتری در تبیین این مفاهیم برخوردارند. همسانی‌های این دو ادیب را که در دو دوره و اقلیم مختلف زیسته‌اند، نمی‌توان منحصر به مفاهیم مطرح‌شده دانست و از شیوهٔ طرح‌ریزی آن چشم پوشید.

هر دو شاعر دغدغهٔ جاودانگی را طرح‌ریزی کرده و درجهت درک این کشف متعالی از چنگ بهره برده‌اند؛ با این تفاوت که چنگ در دفتر اول *مثنوی* به تن تعبیر شده و در تفکرات شاعرانهٔ لامارتین نمایندهٔ قلب آدمی است و از دیگر سو، تقابل عارف و فقیه نزد مولانا جای خود را به شاعر و حاکم جاه‌طلب نزد لامارتین داده است.

نکتهٔ تأمل‌برانگیز دیگر، اوضاع اجتماعی، فردی و فرهنگی است که دو شاعر را به واسطه‌ای همچون چنگ سوق داده است. چنگ، آلت موسیقیایی بریده از موطن خود، از جایگاه ویژه‌ای در ادبیات دو ملت برخوردار است که بخشی از آن به پیشینهٔ اسطوره‌ای- دینی آن در هر دو اقلیم بازمی‌گردد. یونانیان آن را ساز الهگان موسیقی می‌دانستند و مسیحیان و یهودیان حلول *زبور* داود را به شبی تاریک که سرانگشتی ربوبی تارهای چنگ را نواخته است، نسبت داده‌اند. نزد صوفی، چنگ سازی است جدا از اصل وجود که نالهٔ غربت سر می‌دهد و نمونهٔ بارز این تمثیل در رسالهٔ «چنگ» مراغی مشهود است.

با این فرض که قرابت‌های فرهنگی و اجتماعی نظیر تعلقات مذهبی دو خانواده، جایگاه چنگ در فرهنگ اسطوره‌ای، فرقه‌ای و نمادها، و تصادم‌های عاشقانه در زندگی دو شاعر سبب بهره‌گیری از چنگ برای بیان مفاهیم متعالی نزد دو شاعر شده است، می‌توان هدف نوشتهٔ حاضر را بررسی کارکرد این آلت موسیقی در دو اثر مورد بررسی درنظر گرفت که به سه

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1396.5.2.7.3]

الگووارهٔ مسئلهٔ تقابل، منشأ ازلی جوشش نوا و تقدم فنا بر بقا در سیروسلوک الهی معطوف می‌شود و درنهایت به دغدغهٔ جاودانگی پاسخ می‌دهد.

بر این مبنا، مسئلهٔ پژوهش چگونگی خوانش مولانا و لامارتین از مفاهیم متعالی ذکرشده و کارکرد چنگ در شیوهٔ بیان و بسط این مفاهیم است.

روش این تحقیق تحلیلی- توصیفی است و واحد تحلیل دفتر اول *مثنوی* مولانا و *تفکرات شاعرانهٔ* (یا به قلم استاد شفا، *نغمه‌های شاعرانه*) لامارتین است.

۱-۲. پیشینهٔ تحقیق

در حوزهٔ ادبیات تطبیقی، پژوهشی در این زمینه یافت نشد؛ اما مولانا و لامارتین هریک به‌طور جداگانه دست‌مایهٔ خوانش‌های متعددی واقع شده‌اند. رضا ایران‌دوست تبریزی در مقالهٔ «خانهٔ پدری و خاطرات کودکی در اشعار لامارتین و شهریار» به ارتباط میان این برههٔ سرنوشت‌ساز در اشعار این دو شاعر بزرگ می‌پردازد. لیلا هاشمیان داستان *زیباترین کتاب دنیا* اثر اریک امانوئل اشمیت و دیدگاه‌های مولانا در *مثنوی معنوی* را بررسی کرده است. شهاب‌الدین ساداتی نیز اشعار مولانا و والت ویتمن را از دیدگاه عرفانی بررسیده است. اما در این میان، مقالهٔ «نگاه تطبیقی به مفهوم موسیقی در نگرش مولوی و نیچه» از مجید هوشنگی و همکاران به موضوع این پژوهش نزدیک‌تر است؛ هرچند از تفاوت‌های محتوایی آن نمی‌توان چشم پوشید. تمایز این نوشته با دیگر آثار مشابه در این حوزه، بدیع بودن آن در زمینهٔ مقایسهٔ تطبیقی دو شاعر و نیز در حوزهٔ موضوع مورد بررسی است که در ادبیات هر دو اقلیم فراموش شده است.

۲. کارکرد چنگ در دفتر اول *مثنوی*

برخلاف نی که در *مثنوی* مولانا دارای مفهومی مجازی و استعاره از انسان عارف است، چنگ در این اثر گران‌قدر مفهومی چندگانه دارد. نخست چرایی کاربرد چنگ را در اشعار مولانا

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1396.5.2.7.3]

بررسی می‌کنیم. سوای حضور چنگ در ابیاتی چند از *مثنوی*، داستان پیر چنگی دربردارندهٔ عمدهٔ ابیات مرتبط با چنگ است. اما چرا مولانا به‌سراغ چنگ رفته است؟

نقطهٔ عطف حیات عرفانی مولانا آشنایی‌اش با شمس است. دیدار با شمس انقلابی در او پدید آورد؛ پس از آن به سماع پرداخت، خادم خانقاه آفرینش شد و تا پایان عمر به شور و سماع و رقص مقدس دست یازید (خلیلی و مستشارنیا، ۱۳۸۷: ۲۵). موسیقی و به‌خصوص نی و در برخی نوشتارها چنگ، بخش جداناپذیر سماع بودند (همان، ٤٢) که در آن شور و حال و تجربهٔ روحانیِ متأثر از شعر و موسیقی (همان‌جا) یاران را از فرط هیجان از خود بی‌خود می‌کرد. درواقع، سماع را نمی‌شد رقصی مجرد دانست؛ بلکه باید آن را همچون نمایش رمزآلود تزکیه‌ای روحانی و عبادتی عاری از آداب و ترتیب نگریست (زرین‌کوب، ۱۳۷۸: ۱۷٦)؛ و چنین بود که تار جان مولانا به پود موسیقی که نوایش لولای دروازه‌های بهشت است، (هوشنگی، قبادی و فولادوند، ۱۳۹٤: ۲٤٦) گره خورد. مولانای فقیه صاحب‌دل شد و داغ جدایی سر داد و داستان جدایی از اصل خویشتن را- که پیش از آن نیز شالودهٔ تصوف بوده- این بار با بهره‌گیری از آلات موسیقی که با صدایی سوزناک و دردآلود انسان را به‌یاد ایام فراق می‌اندازد، سرود. این آلات که ناخوسته از اصل خود جدا شده بودند، آواز دوری‌شان به گوش هر مرادنرسیده‌ای خوش می‌آمد (مراغی، ۱۳۷٦: ۱۵۰).

مولانا با چنین اندیشهٔ الهی‌ای از چنگ بهره می‌برد تا مفاهیم متعالی را به‌تصویر کشد. وی در این اثر سترگ خود کارکردهای متفاوتی برای چنگ قائل است: الف. تقدم فنا بر بقا در سیروسلوک الهی؛ ب. منشأ ازلی جوشش نوا؛ ج. تقابل شرع و عرفان؛ د. تمثیل.

۲-۱. تقدم فنا بر بقا در سلوک الهی

در داستان پیر چنگی، مولانا به‌طرق گوناگون می‌گوید که شرط لازم در سیر به‌سوی الله گذشتن از خود است. پیر چنگی داستانِ مطربی خوش‌آوازه است که کهولت و ازدست دادن هنر چنگ‌نوازی سبب طردش از جامعه می‌شود. صرف‌نظر از داستان‌هایی در نعت پیامبر که در جای خود تأمل‌برانگیز است، مولانا پیش از بسط داستان گریزی رندانه به ماجرای گورستان

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1396.5.2.7.3]

پیامبر می‌زند و پس از آن داستان را پی می‌گیرد و بدین‌جا می‌رسد که پیر چنگ‌نواز روانهٔ گورستان (نماد نیستی) شده است تا برای خدا چنگ بنوازد:

نیست کسبْ امروز مهمان توام چنگ بهر تو زنم آن توام
چنگ را برداشت و شد الله‌جوی سوی گورستان یثرب آه‌گو

(مولوی، ۱۳۸۱: ۱۰۱)

مرد چنگی هرآنچه را داشته، از کف داده است و این مقام فنا او را به مرتبه‌ای می‌رساند که به گورستان و دور از مردم زنده‌ای روی می‌آورد که او را از خود رانده‌اند. اما این پناه نه دستاویزی به مردگان، بلکه پناه به خداوند است.

پس از رازونیاز با رب، پیر به عالم خواب فرومی‌رود. شاعر خواب پیر را به رهانیدن مرغ جان از حبس تن تشبیه می‌کند و در مصرع بعد آن را نظیر رهایی چنگ و چنگ‌نوازی می‌داند که به‌نوعی گذشتن از منِ جسمانی و مادی است.

پس از آن عُمَر از سوی پروردگار مأمور می‌شود تا پیغام رب را به بندهٔ خاص و محترم خدا برساند. چند بار دور گورستان می‌گردد و هر بار جز پیر چنگی دیگری را نمی‌یابد، علویت پیر در نگاه عمر از سرّ پنهان خداست؛ چراکه باور ندارد مطربی محبوب درگاه الهی شود. خود پیر نیز از این علویت بی‌خبر است. بهره‌گیری از کاف تصغیر نشان‌دهندهٔ همین بی‌خبری است. این بی‌خبری مقدمهٔ مقام نیستی و استغراق است.

اما اوجِ گذشتن از خود آنجاست که پیر درمی‌یابد رب حکم به پرداخت صلهٔ ابریشم‌بها داده است و از این نسیان هفتادساله مویه‌کنان و شرمسار چنگ را بر زمین زده، خُرد می‌کند. شکستن چنگ که تنها دارایی اوست، نمایانگر نیل به مقام نیستی است؛ اما با نگاهی ژرف‌تر، با درنظر گرفتن وجه‌شبه خمیدگی قامت پیر با قوس کمان چنگ می‌توان به این تعبیر گریز زد که این شکستن، اوج فنا و شکستن خود پیر است. این استعاره را پیش‌تر دیگر شعرای بزرگ پارسی نظیر حافظ به‌کار برده‌اند:

چنگ خمیده‌قامت می‌خواندت به عشرت بشنو که پند پیران هیچت زیان ندارد

(حافظ، ۱۳۸۸: ۱۲۶)

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1396.5.2.7.3]

این بیان سرآلودِ مفاهیم الهی از شاهراه چنگ بدین‌جا ختم نمی‌شود؛ تا آنجا که می‌بینیم چنگ، این حجاب الهی، به ظرف مظروفی آسمانی مبدل می‌شود که هرآنچه می‌نوازد، از دمی قدسی برخاسته است.

۲-۲. منشأ ازلی جوشش نوا

در داستان پیر چنگی، شاعر اولیا را اسرافیلان زمان می‌داند که به تعبیری با آواز خود مرده‌دلان را حیات می‌بخشند و بعد اظهار می‌کند که حیات بخشیدن فعلی است خدایی و این آواز حقیقتاً آواز خداست؛ هرچند از حلقوم عبدالله می‌تراود. در داستان پادشاه جهود و وزیر، نیز نصاریانِ فریب‌خورده که گمان می‌برند وزیر مکار نمایندهٔ مسیح میان آنان است، بعدی الهی به او می‌بخشند. آن‌ها خود را همچون چنگی می‌دانند که زخمهٔ وزیر آن را می‌نوازد؛ همچون نایی که نوای الهی دارد؛ همچون کوهی که پژواک صدای دیگری است. در نظر ایشان، نوا و زخمهٔ او درواقع، نوا و زخمهٔ مسیح است. در هر دو داستان، اولیا الله واسطهٔ میان رب و خلق‌اند؛ همچون نای و چنگی بی‌گره که هرآنچه می‌نوازد، نوای مرد نایی و چنگی (در اینجا خدا) است.

شاعر حتی پا را فراتر گذاشته، اظهار می‌کند که هرکسی توان ادراک آوای چنگ را ندارد:

کِی بود آواز چنگ زیر و بم از برای گوش بی حس و اصم

(مولوی، ۱۳۸۱: ۱۱۶)

پس درک مقام اولیای الهی و قرابت به آنان سبب محرمیت از این آواز می‌شود. نکتهٔ درخور توجه در ابیات ذکرشده، مقام چنگ است، چنگ از حجابی الهی به ظرف مظروف بی‌پایان ربوبی مبدل می‌شود که خود، در داستان پیر چنگی تعجب عُمر را برمی‌انگیزد.

۲-۳. تقابل شرع و عرفان

عُمر به فرمان خداوند به گورستان می‌رود تا بندهٔ خاص خدا را ملاقات کند و فرمان الهی را به او برساند. چندین بار گورستان را می‌گردد و جز پیر چنگی کسی را نمی‌بیند. چرا چندین بار می‌گردد؟ چون باور ندارد که بندهٔ خاص خدا گنه‌کاری همچون پیر چنگی باشد:

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1396.5.2.7.3]

پیر چنگی کی بود خاص خدا حبذا ای سرّ پنهان حبذا

(همان‌جا)

علویتِ مقام پیر چنگی در نگاه فقیه باورناکردنی است؛ زیرا مطربان خلاف شرع می‌کنند. فقیه حاکم شرع است و این را از اسرار پنهان می‌داند که گنه‌کاری مقرب درگاه حق باشد. از سوی دیگر پیر چنگی نیز با دیدن عُمر می‌ترسد که همین ترس نمایانگر گناه او از منظر حاکم شرع است؛ به همین سبب عزم رفتن می‌کند. بنابراین خودِ پیر چنگی نیز از مقام خویش بی‌خبر است. مرد عامی‌ای که برای مردم می‌نواخته، زمانی‌که برای خدا می‌نوازد، مقرب درگاهش می‌شود. پیر چنگی از راه عشق به معبود می‌رسد، نه از راه عقل و همین مسئله حاکم شرع را که میزانش در امور، اصول شرع است به تعجب وامی‌دارد.

۲-٤. تمثیل

درنهایت، مولانا از چنگ بهره می‌گیرد تا مسائل عرفانی را پرداخت کند. داستان با تمثیل شروع می‌شود. در اینجا چه‌بسا چنگ در معنای حقیقی‌اش به‌کار رفته است:

آن شنیدستی که در عهد عمر بود چنگی مطربی با کرّ و فرّ

(مولوی، ۱۳۸۱: ۹۳)

در جای دیگر بدی با بنده را حتی اگر رب به آن مبادرت کند، از سماع و بانگ چنگ طرب‌انگیز تر می‌داند. در اینجا نیز چنگ در معنای آلت موسیقیایی صِرف است:

ای بدی که تو کنی در خشم و جنگ باطرب‌تر از سماع و بانگ چنگ

(همان، ۷۷)

بعد از تمثیل نوای پیر چنگی به صور اسرافیل بحث به مسائل دینی کشیده می‌شود و داستان‌هایی در لابه‌لای آن بیان می‌شود که همگی تعالیم دینی است و اشاره می‌کند که این مسائل پایانی ندارد.

این ندارد حد سوی آغاز رو...

(همان، ۱۰۰)

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1396.5.2.7.3]

۳. بررسی کارکرد چنگ در *نغمه‌های شاعرانهٔ* لامارتین

چنگ در شعر لامارتین در دو واژهٔ هرپ[۱] و لیر[۲] معنا می‌شود که لیر ۵۷ بار و هرپ ۲۱ بار تکرار شده است. این تعدد در کاربست واژهٔ چنگ با نظر به ارتباط آن با لیریسم[۳] و مکتب رمانتیسم که به تمایل رمانتیک‌ها به مفاهیم نوافلاطونی رایج میان فلاسفهٔ قرن هفدهم همچون چنگ، آینه، ستارگان، مشعل و چشمه اشاره می‌کند (مشرف، ۱۳۸۳: ۸۸) و همچنین بررسی جایگاه چنگ در تصویرسازی‌های لامارتین در مقدمهٔ دیوان، چه آن هنگام که طنین صدای پدر را به لرزش تارهای چنگ تشبیه می‌کند (De Lamartine, ۲۰۰۶: ۷)، چه در روایت ساخت چنگی کودکانه که برایش تجلی تفکرات آسمانی بود (همان، ۲۰-۲۱)، چه در خوانش مزامیر یکشنبه‌ها که اندک‌اندک سبب شد داود(ع)، پیامبر چنگ‌نواز، به‌مثابهٔ انسان کامل در ذهنش نقش بندد:

> بدین ترتیب داود(ع) در آنِ واحد تغزلی‌ترین، پرهیزگارترین و تأثرآورترین انسان‌هایی بود که نغمهٔ احساسات حقیقی قلبشان را در این جهان می‌سراییدند. ابتدا چنگ به‌دست می‌گیرد سپس عصای سلطنت، شمشیر و چنگی مقدس، شاعر در جوانی، جنگ‌جو و پادشاه در میان‌سالی و پیامبر در پایان عمر. انسان الهام‌بخش کامل (همان، ۱۹-۲۰).

و نهایتاً در به‌کارگیری مفاهیم و شخصیت‌های اسطوره‌ای در سراسر ابیات و نیز در معرفی خود در ابتدای مقدمهٔ این اثر سترگ:

> من نخستین کسی هستم که شعر را از کوه پارناس (محل سکونت خدای شعر و موسیقی) پایین آورد و آن کسم که به الهگان به‌جای چنگی با ۷ وتر، (چنگی) مزین به تارهای قلب انسان بخشید که بر اثر لرزش‌های روح و طبیعت متأثر و برانگیخته شد (همان، ۱۱).

سراچهٔ ذهن را بدانجا کشانید که نمی‌توان بهره‌گیری از آن را تکرار صرف یک واژه دانست. از سوی دیگر آشنایی با مادام ژولی شارل سبب می‌شود تا تمام آنچه دزدی آثار

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1396.5.2.7.3]

دیگران و احساسات بچه‌گانه می‌نامد، رنگ ببازد. از آنچه به‌نام مرثیه‌های عاشقانه و کفرگویی‌ها بر روی کاغذ آورده بود، ابراز شرمندگی و به درگاه خدا توبه کند. او عشق را کربن، سوخت حقیقی، این آتش می‌داند که لب‌ها را می‌پالاید (همان، ۱۵). پس از آن، اشعار لامارتین رنگ‌وبویی عاشقانه‌تر یا عارفانه‌تر می‌گیرد. بدین منظور لامارتین با تشبیه چنگ به قلب و تن انسان و حتی نظر به معنای حقیقی آن (آلت موسیقیایی صرف) معارفی را که در آموزه‌های مذهبی و اجتماعی ریشه دارد، به‌تصویر می‌کشد؛ این معارف عبارت‌اند از: منشأ ازلی جوشش نوا، تقدم فنا بر بقا در سیروسلوک الهی، فناناپذیری روح، تقابل عقل و عشق، مسئلهٔ هدایت، خیال‌انگیزی شعر و تجلی احساسات.

۳-۱. تقدم فنا بر بقا در سلوک الهی

لامارتین از چند منظر به این اصل توجه کرده است. تأثیر این اصل در تعالیم مذهبی کلیسا و خانواده مشاهده می‌شود. لامارتین (همان، ۳۸۲) صحنهٔ حضور شاعر و چنگ در مقبره را نماد نیستی درنظر گرفته و پرداخت کرده است. چنگ در این قطعه دنباله‌رو گام‌های شاعر و طنین‌انداز ضیافت تبعیدیان است نه شادی‌بخش بزم زمینیان. اگر شاعر و چنگ بر اثر اندوه مردم جز به ناله و آه لب نمی‌گشایند، نشانی دیگر از تعلق آن‌ها به جهان دیگر است؛ زیرا هم‌پیمان منحوسان نشده و همچون پیامبران هم‌آوای مردم رنج‌کشیده‌اند. در آخر نیز، زمان بازگشت چنگ و شاعر را به آن دم که مرگ نزدیک است و زندگی به دوری یک خاطره می‌ماند و آنجا که خردهای الهی رهسپارند، موکول می‌کند. او برای چنگ صفت عزیز را به‌کار می‌برد که دلیل دیگری است بر قرابت این دو. شاعر خود را در چنگ می‌بیند و چنگ راه او را دنبال می‌کند؛ پس چه تفاوت است میان این دو؟ این دو دراصل یکی هستند. از منظری دیگر، در قطعهٔ «شاعر مرده»، شاعرِ درحال مرگ را با حالات اشیای گوناگون مقایسه می‌کند:

چون چنگی که در لحظهٔ شکستن خوش‌تر می‌نوازد،
چون چراغی که در دم خاموش شدن ناگهان جان می‌گیرد،
هر درخششی پیش از مرگ نوری ناب ساطع می‌کند

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1396.5.2.7.3]

و قو در هنگام مرگ به آسمان می‌نگرد...

درنهایت انسان تنها با نگاه به پشت سر برای روزهای ازدست‌رفته می‌گرید (همان، ۳۱٦).

این تمثیل به رهایی از تن اشاره می‌کند. چنگ در لحظهٔ شکستن نوای دل‌نشینی می‌نوازد؛ انسان ازتن‌رسته نیز وقتی‌که نوایش الهی‌وار می‌شود، نیکو می‌خواند. زمانی‌که انسان به نیستی نزدیک می‌شود، بینشی الهی در او تجلی می‌یابد که نوای چنگ را خوش‌تر و پرتوی نور را به‌مراتب درخشان‌تر می‌سازد. بهره‌گیری شاعر از صفت ناب بیانگر درجهٔ علویت آن است.

اما اوج مقام فنا در قطعهٔ «سافو» دریافت می‌شود. باری، چنگ که طنین‌افکن افتخار و سعادت شاعر بوده است، به آلتی گناه‌آمیز مبدل می‌شود و نوایش یادآور گناهان و ناسپاسی‌های شاعر است. وی از چنگ می‌خواهد که در دستانش خُرد شود. او بر این باور است که چنگ شایستگی آویختن بر محراب ونوس، الههٔ عشق، را ندارد و از اثرِ خشمی آسمانی، امواج طوفان، خرده‌هایش را می‌پراکند تا از آن چیزی باقی نماند. چنگ در اینجا استعاره از تن انسان است که با یادآوری گناهان و ناسپاسی‌های خود درپی جبران است. او خود را شایستهٔ آویختن در محراب الههٔ عشق نمی‌داند؛ بدین معنا که تن او شایستگی ودیعهٔ عشق و نمادی از عشق بودن را که خاستگاهی الهی دارد، ازدست داده است. ازاین‌رو به خُرد شدن چنگ حکم می‌دهد و می‌داند که از خشمی آسمانی خُرد شده، پاره‌هایش تا آنجا پراکنده می‌شود که از آن اثری نخواهند یافت (همان، ۲۷٤-۲۷۵). بدین ترتیب از خود رها می‌شود تا با این ایثار شایستگی ودیعهٔ عشق بودن را بازیابد.

۳-۲. منشأ ازلی جوشش نوا

چنگ در نگاه لامارتین گاه قلب انسان است که فرازونشیب‌های روح انسان و گذر سال‌ها بر آن تأثیر ندارد و گاه منزلگاه روح است. در نظر وی، هرآنچه الهی است، از قلب انسان خارج نمی‌شود؛ چراکه نمی‌توان معارف لایتناهی روح را بر زبان که شمار محدودی از نشانه‌ها برای تأمین نیاز برقراریِ ارتباط است، جاری کرد. ازهمین‌روست که مدتی از سرایش اشعار خودداری می‌کند، نه به‌علت ملودی‌های درونش بلکه به‌سبب ضعف صدا و نوشته در آشکار

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1396.5.2.7.3]

کردن این معارف الهی (همان، ۱۵). از سوی دیگر شعر را هرآنچه الهی‌گونه در جان ماست، معرفی می‌کند؛ آنچه معنایش در یک یا هزاران کلام نمی‌گنجد؛ آنچه تجسمی از درونی‌ترین دارایی‌های قلب انسان و الهی‌ترین اندیشه‌های اوست. پس آنچه لامارتین می‌سراید، الهی‌ترین اندیشه‌های اوست که خاستگاهی جز قلب ندارد و از طرفی قلب خاستگاه روح است و روح پاره‌ای از ذات خداست. بنابراین شعر لامارتین تعابیری است که هرچند در ظرف زبان نمی‌گنجد، اندیشه‌های الهی خود را دربردارد. ازهمین‌روست که در پاره‌ای از ابیات آشکار و پنهان انسان را به آلتی موسیقیایی تشبیه می‌کند:

در سکونی خاموش،
دمی متعالی را انتظار می‌کشیم
ما به‌خودی‌خود چیزی جز سازی خوش‌آوا نیستیم.
و تا هنگامی که انگشتی باز (آن را) بنوازد
چون چنگی خاموش می‌مانیم
چنگی که هیجانات مقدسش را تا آن هنگام که دستی توانا وتر لرزانی که در آن هم‌آوایی‌های الهی خفته لمس کند انبان می‌سازد (همان، ۲۷۱).

در این بیت، صراحتاً از انسان‌ها به آلتی خوش‌آوا یاد می‌شود. در تارهای این چنگ که تن انسان است، هم‌آوایی‌هایی الهی آرمیده و تا زمانی‌که دستی توانا این چنگ را ننوازد، خاموش است. پس آنچه چنگ می‌نوازد و بالاتر از آن، آنچه از نفس انسان ساطع می‌شود، همه از وجود ذاتی متعالی است. این تعبیر صرفاً تعبیر از شاعر نیست. او تمام انسان‌ها را جمع می‌بندد و به‌مثابهٔ سازی آهنگین می‌داند. سپس این انسان را همچون چنگ خاموش می‌شمارد. پس این تعبیر از سازی آهنگین، همان تعبیر از چنگ است که به‌خودی‌خود چیزی ندارد و آنچه می‌نوازد، از دمی متعالی یا سرانگشتی آسمانی است و انسان فقط سازی خوش‌نواست.

در قطعهٔ «مقدمات» می‌خوانیم:

بادی که چنگ مرا می‌لرزاند،
چون بال پرنده‌ای است، صدایش در قلب می‌میرد

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]
[DOR: 20.1001.1.23452366.1396.5.2.7.3]

و تار فروتن آه می‌کشد چون نی‌ای منعطف (همان، ۳٤۰).

براساس تعالیم مسیحیت، زبور الهام شد و موسیقی به عرضهٔ آن کمک کرد. بادی که چنگ را می‌نوازد، در مقایسه با این تعالیم، جنبه‌ای الهی دارد. ازاین‌رو شاعر خود را در مقام داود می‌داند که آنچه چنگ او را نواخته، دستی متعالی است که او را ازخودبی‌خود می‌کند. از سوی دیگر، بادی که چنگ را می‌نوازد، فروتنی تار را به‌همراه دارد و او را به نی‌ای منعطف مبدل می‌کند که آنچه می‌نوازد، نه از خود بلکه تسلیم به دمی دیگر است. بهره‌گیری از چنگ در این مفهوم پیش از این در اشعار کالریج و شلی نیز مشاهده شده است. کالریج در قطعه‌ای باعنوان «چنگ آیولوس» که در سال‌های پایانی قرن هجدهم سروده، تصویر خیالی چنگ را به‌کار می‌برد؛ به‌گونه‌ای که آیولوس، خدای بادها، آن را می‌نوازد. در نگاه وی، چنگ این عالَم است در پنجهٔ پروردگار. شلی نیز این عالَم را چنگی منفعل و خاموش می‌داند که بنابر ارادهٔ پروردگار به صدا درمی‌آید و آنان که خود را با این نسیم ربانی همراه کرده‌اند، در آن هنگام که وجود محض در آن‌ها می‌دمد، زیباترین نغمه‌ها را سر می‌دهند (مشرف، ۱۳۸۳: ۹۰).

۳-۳. تقابل

تقابل میان داشته‌های مادی و معنوی در قطعهٔ «افتخار» (De Lamartine, ۲۰۰٦: ۱۱۸) به‌چشم می خورد؛ آنجا که خدایان تمام ثروت‌های زمینی را به او ارزانی داشته‌اند؛ اما چنگ برای ما مانده است. «او» در این بند اشاره به حاکم جاه‌طلب است و «ما» مردم عادی که از میان سعادت دنیوی و افتخار، افتخار را برگزیدند. چنگ نماد این افتخار است و نماد دل کندن از این جهان و مظهر دنیای ماورا. ثروت کسانی که افتخار را برگزیده‌اند، چنگ است؛ اما نه از نوع مادی که در این صورت، دراختیار برگزیدگان خوشبختی قرار می‌گرفت. پس برای چنگ بُعدی معنوی متصور است. از سوی دیگر یادآوری می‌شود که هیچ‌گاه نوای چنگ با نغمهٔ شادمان زمینیان آمیخته نشده است؛ پس ازهمین‌روست که ازجمله ثروت‌های کسانی که سعادت دنیوی را برگزیده‌اند، به‌شمار نمی‌رود (همان، ۳۸۲).

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1396.5.2.7.3]

لامارتین از چنگ درجهت تبیین مسائل دیگری نظیر فناناپذیری روح، هدایت، خیال‌انگیزی شعر و تجلی احساسات بهره می‌گیرد. مثلاً در بحث فناناپذیری روح، در قطعهٔ «مرگ سقراط» یک بند از شعر را به‌طور ضمنی به مقایسهٔ تن و روح انسان با چنگ و آوای آن اختصاص داده است. البته نباید از قیاس چنگ با شعله، نوری ضعیف و درخشش غافل شد. شاعر در ابتدا از روح سؤال می‌کند:

پس از مرگ نیز باید زیست؟

اما روح برای ما نور ضعیفی از یک مشعل است

زمانی‌که مشعل خاموش می‌شود نور چه می‌شود؟ (همان، ۲۳۰).

مشعل در اینجا تن انسان است. خاموش شدن مشعل استعاره از خاموش شدن شمع زندگی و پرواز روح است. زمانی‌که هر دو از میان رفتند، در شبی بازمی‌گردند. سپس شاعر اظهار می‌کند اگر روح آن چیزی است که بر این چنگ حاکم است، این نوای موزون با آنچه دستان من می‌نوازد، هماهنگی دارد. آنچه دستان من می‌نوازد، از روح برمی‌خیزد که در بیت بعد از آن به نوای همخوانی الهی یاد می‌شود. اما قیاس حقیقی در پرسش اساسی شاعر مطرح می‌شود: «آیا این همخوانی الهی با مرگ چنگ از میان می‌رود و آیا روح با مرگ تن از میان خواهد رفت؟».

پرسشی که سقراط برای پاسخ به آن انتظار نبوغش را می‌کشد و درنهایت به این پاسخ می‌رسد:

پس اگر چنگ بمیرد و صدا نیز با آن محو شود

از تکه‌های خردشده و خاموش آن، گوش شنوا هنوز آوایش را می‌شنود (همان‌جا).

در ابیات بعد، از تعبیر روح به آنچه بر چنگ سایه افکنده است، خودداری می‌کند و از آن به چشمی فناناپذیر یاد می‌کند که با از بین رفتن نور هم می‌تواند ببیند و همچنین به انگشتی الهی تعبیر می‌کند که می‌تواند آن را به لرزه افکند. پس آنچه چنگ می‌نوازد، اثر دست خداوند است؛ بدین معنا که روح اثر دست خداوند است.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1396.5.2.7.3]

شاعر در انتهای قطعهٔ «بدرود به شعر»، ضمن مطرح کردن مسئلهٔ هدایت، از چنگ به‌عنوان راهنما یاد می‌کند؛ آلتی آهنگین که از موج‌های تلخ جان به‌در برده و قوها راه او را در گرداب دریاها دنبال می‌کنند تا به ساحل امن سلامت برسند. این راهنما بودن چنگ و زنده ماندن از هجوم موج‌های تلخ، قامت پیامبر یا دست‌کم قدیسی به چنگ می‌بخشد که پیروی کردن از راه او دسته‌قوها را- شاید نماد مردم- از ورطه‌های دریا دور می‌کند. در این صورت، چنگ بار دیگر در نماد انسانِ از منیت درآمده و الهی است و این‌گونه موج‌های تلخ آن به دردها و غم‌ها و گرداب‌های مهلکه‌های زندگی اشاره می‌کند و دریا صحنهٔ این زندگی خواهد بود. بدین ترتیب راهی که او پیموده و او را از بلاها دور کرده، مسیری ربوبی است که قوهای حسود هم چشم به آن دارند؛ زیرا همان‌طور که در اشعار دیگر هم دیدیم قو و چنگ و نور هم‌مرتبه‌اند.

شاعر در قطعهٔ «نغمهٔ عشق» با تشبیه صدای برابر چنگ به گام‌های منظم معشوق و نیز با پرداخت تصویری بدیع از گام‌های موزون ستارگان- که متولیان سمفونی آسمانی‌اند- به‌سوی چنگ درصدد است از ویژگی‌های چنگ درجهت خیال‌انگیزی شعر بهره گیرد. نیز تأثر خود را از مرگ دوک دوبردو بیان می‌کند (همان، ١٢٤). درنهایت تجلی احساسات بشری در قطعات «سافو»، «انسان» و «شعر مقدس» مشهود است.

آشکار است که لامارتین از چنگ نه‌فقط برای خیال‌انگیزی آن بلکه درجهت رساندن پیامی الهی بهره می‌گیرد. او به‌دنبال رسالت شعری خود، انسان را وامی‌دارد تا برای لحظه‌ای به آنچه در جهانی دیگر است بیندیشد و راهی را بپیماید که سرمنزلگه تمام خردهای الهی خواهد بود.

٤. بحث و بررسی

چنگ از قدیمی‌ترین سازهای زهی مشتمل بر یک بدنه و سیم‌هایی است که در سراسر بدنه با اندازه‌های مختلف کشیده شده است؛ به همین سبب پرده‌های متفاوتی ایجاد می‌کند (فارمر و رسانا، ١٣٨٨: ١٧). پیشینهٔ این ساز به دوران mésopotamie پس از عصر سومری‌ها در مصر و اسرائیل می‌رسد؛ جایی که به آن kinnor می‌گفتند (Hongger, ١٩٧٧: ٥٦٧). روایت‌های گوناگون

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1396.5.2.7.3]

آفرینش چنگ و نیز نوای غریب و حزن‌انگیز آن سبب شد تا مورد توجه شعرا و هنرآفرینان بسیاری قرار گیرد؛ به‌طوری که نخستین بار در *سروده به هرمس* دورهٔ هومری و سپس در بخش کوچکی از *سافو* (٦٠٠ق.م) ظاهر شد (همان، ٥٦٨). آن‌گونه که ذکر آن گذشت، کالریج و شلی نیز هرکدام جداگانه چنگ را در مفهومی الهی به‌کار می‌بردند. در ادبیات پارسی نیز حافظ، منوچهری، اسعد گرگانی، نظامی، مولوی و دیگر شعرا از این ساز هم در معنای حقیقی آن و هم به‌منظور بسط مسائل عرفانی و عاطفی بهره جستند. چرایی بهره‌گیری شعرایی همچون لامارتین و مولانا از چنگ، متأثر از پیشینهٔ این ساز و جایگاه آن در فرهنگ و اعتقادات دو شاعر در بُعد فردی و اجتماعی بوده است. برخی عوامل باعث شده است لامارتین وجهی مقدس به چنگ ببخشد؛ ازجمله جایگاه والای آن در فرهنگ اسطوره‌ای که نماد آپولون و قدرت‌های الهی، شاعر، هارمونی کیهانی و قلب انسان بوده است (Chevalier & Gheerbrant, ١٠٥-١٠٤ :١٩٨٢)، آشنایی شاعر با تعالیم زبور که بخش اعظم آن مرهون خانواده‌اش بوده: زبوری که مادر یکشنبه‌ها برایشان می‌خواند و کتاب دعایی که کنار میز پیانوی مادر همیشه وجود داشته (De Lamartine, ٢٠٠٦: ١٢) و بخشی از آن متأثر از آشنایی با مسیو دو ژنود مترجم برجستهٔ کتب عهد قدیم (همان، ٢٠٧)، آموزه‌های کلیسا و خوانش‌های ادبی بوده است. لامارتین داود(ع) چنگ‌نواز را نماد انسان کامل می‌داند (همان، ١٩–٢٠) و در سراسر اشعارش به‌گونه‌ای مفاهیم اسطوره‌ای- مذهبیِ مرتبط با چنگ را با تصویرپردازی بدیع ادبی‌اش درمی‌آمیزد. درنتیجه، آنچه سبب بهره‌گیری لامارتین از چنگ می‌شود، جایگاه رفیع آن چه از منظر اسطوره‌ای و چه از نگاه مذهبی است؛ زیرا چنگ ساز الهگان اساطیری است و ظرف الهامات ربوبی داود(ع).

موسیقی نزد مولانا نیز جایگاهی والا دارد و «اگر تأثیر بعضی آهنگ‌های موسیقیایی متضمن ایجاد پیوند با عالم ربانی است، ازاین‌روست که روح در آن آهنگ‌ها، پژواک موسیقی ازلی و ابدی است» (هوشنگی، ١٣٩٤: ٢٤٥). اِشراف مولوی با تعالیم عرفان و تصوف در نگاه اشراقی وی به ساز و غنا و به‌خصوص چنگ و نی (دو آلت موسیقیایی بریده از اصل وجود) نقشی

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1396.5.2.7.3]

اثرگذار دارد. او مفهوم غربت و میل به حیات ابدی را با دانش موسیقیایی‌اش درمی‌آمیزد تا ضمن ملموس کردن مفهوم، شور و وجد درونی خود را به‌تصویر کشد.

بُعد عرفانی و الهی‌وار چنگ در اشعار دو شاعر چه‌بسا متأثر از تصادم‌های عاشقانهٔ زندگی‌شان باشد. دیدار مولوی با شمس و آشنایی لامارتین با مادام ژولی شارل نگرش دو شاعر را به هستی متحول می‌کند. اشعار لطیف‌تر و مفاهیم ژرف‌تر جای خود را به تقلید و احساسات خام می‌دهد و از آتش حاصل از کربن عشق، ققنوسی نو سربرمی‌آورد.

سوای این اشتراکات، دربارهٔ کارکرد چنگ در شعر مولوی و لامارتین شباهت‌ها و تفاوت‌هایی مشاهده می‌شود. در دفتر اول *مثنوی* چهار کارکرد برای چنگ مفروض است که جز تمثیل که از آن درجهت روایت داستان بهره گرفته می‌شود، سه کارکرد دیگر هریک از منظری به مسئلهٔ جاودانگی پاسخ می‌دهند. کارکرد نخست که در آن شاعر به تبیین تقدم فنا بر بقا در سیر الهی می‌پردازد، مقدمهٔ پردازش ایدهٔ ازلی بودنِ جوشش نواست؛ زیرا نیل به مقام اولیای الهی مستلزم رستن از گره درون و تعلقات مادی و فنا ذات است که شاعر با رهنمون کردن پیر به گورستان به‌عنوان نماد نیستی، کهولت، فرورفتن به عالم خواب و درنهایت شکستن چنگ به آن گریز می‌زند و در این صورت است که ولی الله به ظرف مظروف بی‌پایان الهی مبدل می‌شود. در این مرتبه شاعر، عارف را به چنگ، کوه و نی تشبیه می‌کند و بر این باور است که آواز اولیای خدا نوای خداست و این مقام عرفان به رب را بلندمرتبه‌تر از مقام فقاهت می‌داند و برای بیان این تقابل و رجحان یکی بر دیگری، در کارکرد سوم، عُمر و پیر چنگی و در نگاهی ژرف فقه و عرفان را رودرروی هم قرار می‌دهد.

لامارتین نیز هفت کارکرد برای چنگ قائل است که از سه منظرِ الهی بودن منشأ نوا، تقدم فنا بر بقا و درنهایت مسئلهٔ تقابل با *مثنوی* مولوی قرابت دارد. علاوه‌بر مفاهیم مشترکی که از این دو اثر برداشت می‌شود، در نحوهٔ پرداخت نیز دارای همانندی‌های تأمل‌برانگیزی‌اند:

لامارتین نیز همچون مولوی، در اشعارش مقبره را ترسیم می‌کند. حضور چنگ و عارف در قطعهٔ «بدرود به شعر» (De Lamartine, ۲۰۰٦: ۲۳۸) در گورستان به‌عنوان نماد نیستی از دیگر

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1396.5.2.7.3]

شباهت‌های این دو شاعر است. چنگ در این قطعه زینت‌بخش ضیافت محقر تبعیدیان و به دور از نغمهٔ شادمان زمینیان است که خود اشاره‌ای دیگر به بُعد الهی چنگ و شاعر است و زمینهٔ جداسازی انسان از این نغمه‌های شادمانه را فراهم می‌کند. اگر شاعر و چنگ از اثر اندوه مردم، جز به ناله و آه لب نمی‌گشایند، نشانهٔ تعلق آن‌ها به جهان دیگری است.

درست است که نوای چنگ لامارتین در این قطعه برگرفته از ناله و رنج مردم است و پیر چنگی نالهٔ خود را سر می‌دهد، چه نوای مردم رنج‌کشیده و تبعیدی و چه مرد مطرب هر دو داد مردمی است مطرود و دراصل همین طردشدگی است که چنگ و شاعر را رهنمون گورستان و هم‌نشین تبعیدیان می‌کند و پیر چنگی را نیز.

لامارتین نیز همچون مولانا، اوج رستن از خود را در قطعهٔ «شاعر مرده» و «سافو» با شکستن چنگ رقم می‌زند (همان، ۳۱۹). در قطعهٔ «سافو»، از چنگ که پیش از این طنین‌افکن افتخار و سعادت شاعر بوده، می‌خواهد تا در دستانش خُرد شود؛ چراکه به آلتی گناه‌آمیز مبدل شده و هر آهنگش یادآور خاطرات، گناهان، شرم و ناسپاسی‌اش است. او این گناهان را تا آنجا نابخشودنی می‌داند که شایستگی آویختن بر محراب ونوس را از کف می‌دهد، خشمی آسمانی بر او می‌افتد و امواجی طوفانی خرده‌هایش را می‌پراکند، آن‌قدر که از آن چیزی باقی نمی‌ماند. در شعر لامارتین، این نگاه به چنگ استعاره از تن انسان است که با یادآوری گناهان و ناسپاسی‌های خود به‌دنبال جبران برمی‌آید و حکم به فنای چنگ می‌دهد تا با این ایثار شایستگی آویختن بر محراب ونوس و نماد عشق بودن را بازیابد (همان، ۲۷٤–۲۷۵).

در قطعهٔ «شاعر مرده» نیز انسان درحال مرگ (در این قطعه خود شاعر) با چنگ و مشعل قیاس می‌شود. شاعر می‌گوید فنا (شکستگی برای چنگ و خموشی شعله) و علم به آن، سبب تعالی ذات است؛ چراکه نوایی خوش‌تر و درخششی ناب‌تر به‌دنبال دارد و نگاه قو را از زمین به آسمان معطوف می‌کند. حسرت انسان از روزهای ازدست‌رفته نیز به همین علت است؛ زیرا هنگام مرگ، نماد نیستی، بینشی متعالی در او تجلی می‌یابد که شاید تمام تلاش‌ها و

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1396.5.2.7.3]

وابستگی‌هایش را به‌سخره می‌گیرد. دلیل گریستن انسان نیز همین علم به پوچی و حسرت ایام ازدست‌رفته است.

از منظر پرداخت، لامارتین صراحتاً انسان‌ها را سازی آهنگین می‌داند که نوایشان متأثر از سرانگشتی ربوبی است و بی آن سازی خاموش‌اند. مولوی نیز ولی‌الله را همچون چنگی می‌داند که آوایش متأثر از زخمهٔ حق است و نالهٔ او؛ هرچند که در حلقوم عبدالله حلول پیدا کند. در قطعهٔ «مقدمات» (همان، ۳٤۰) همچون مولوی، چنگ را هم‌ردیف نی می‌پندارد، فروتنی تار دربرابر باد را با انعطاف نی قیاس می‌کند و در نگاهی ژرف‌تر گریزی به روایت حلول تورات می‌زند. اما صحنه‌پردازی‌های مشترک دو شاعر بدینجا ختم نمی‌شود.

لامارتین و مولوی هردو مسئلهٔ تقابل را به‌تصویر می‌کشند؛ با این تفاوت که تقابل میان عُمر و پیر چنگی (اولی نمایندهٔ فقها و حاکم شرع و دومی نمایندهٔ عرفا) در قطعهٔ «افتخارِ» دیوان لامارتین میان حاکم جاه‌طلب و ما (مردم عادی که شاعر خود را جزئی از آنان می‌داند) برقرار است. نکتهٔ قابل توجه دیگر در دست داشتن قدرت است. خدایان تمام ثروت‌های زمینی را به حاکم جاه‌طلب ارزانی کرده‌اند؛ از سویی دیگر خداوند این اختیار را به عُمر، در مقام حاکم شرع، می‌دهد تا از بیت‌المال به پیر چنگی صله پرداخت کند. چنگ در این قطعه از لامارتین به نماد افتخار بدل می‌شود؛ حال اینکه در داستان پیر چنگی حجاب الله و راهزن از شاهراه نام گرفته است.

اما در این میان تفاوت‌هایی میان مفهوم چنگ در هر دو اثر وجود دارد:

۱. لامارتین از چنگ بهره می‌گیرد تا مسائل دیگری نظیر فناناپذیری روح (قطعهٔ «مرگ سقراط»)، هدایت (قطعهٔ «بدرود به شعر») و موسیقی درونی(قطعات «انسان»، «سافو» و «شعر مقدس») را نیز مطرح کند.

۲. در دیوان لامارتین صراحتاً یا تلویحاً چنگ به‌معنای قلب به‌کار رفته است؛ اما گمان می‌رود که در دفتر اول *مثنوی* غالباً نمادی از تن انسان است.

۳. در تفصیل شیوهٔ به‌کارگیری هر دو شاعر از چنگ نیز تفاوت‌هایی وجود دارد: *مثنوی* اثری تعلیمی- عرفانی است؛ ازاین‌رو شاعر از تمثیل بهره می‌برد تا به مقصود خود برسد. اما

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1396.5.2.7.3]

نغمه‌های شاعرانه اثری تغزلی است که شاعر از احساسات درونی خود و ارتباطاتش سخن می‌گوید و در بیان آن از تجربیاتش بهره می‌گیرد. صبغهٔ تاریخی، مذهبی و اسطوره‌ای چنگ در *دیوان* لامارتین و دفتر اول *مثنوی* جنبه‌ای غیرمادی و ضمنی به چنگ می‌بخشد و بیانگر طبیعت انسانی است که باوجود تفاوت‌های فرهنگی، قومی و مذهبی، در ذات مشترک است و از شاهراه نمادها به بیان آن می‌پردازد.

۵. نتیجه‌گیری

در خوانش تطبیقی دو اثر آنچه اهمیت دارد، بررسی آن در بافت اجتماعی و درنهایت رسیدن به گفتمانی مشترک است که ما را درجهت پیوند دو ملت یاری می‌کند. در این پژوهش تلاش شد تا با بهره‌گیری از روش تحلیلی- توصیفی، کارکردهای چنگ در دو اثر بررسی شود. مقایسهٔ بافت فرهنگی دو شاعر نشان می‌دهد که با تعبیر ضمنی از چنگ درصدد بیان مفاهیم متعالی‌ای بودند که ورای فاصلهٔ زمانی، مکانی و مذهبی دغدغهٔ انسان است؛ مفاهیمی همچون تقابل، تقدم فنا بر بقا در سلوک الهی و منشأ ازلی جوشش نوا که درنهایت به مسئلهٔ جاودانگی پاسخ می‌دهد. در این میان، لامارتین گاه از چنگ بهره می‌برد تا به مسئلهٔ فناناپذیری روح و هدایت گریزی بزند. هرچند هردو شاعر چنگ را در معنای واقعی آن نیز به‌کار برده‌اند.

کارکرد چنگ در دو اثر مشهور از مولوی و لامارتین بررسی شد؛ ولی هنوز یک پرسش باقی است: به‌رغم این تعدد بهره‌گیری از چنگ در دیوان سترگ لامارتین (قریب به ۷۲ بار) فقط دو بار از واژهٔ نی استفاده شده است و میان این اغماض با آنچه در دفتر اول *مثنوی* خواهیم یافت، چه ارتباطی وجود دارد؟ این پرسشی راه را برای پژوهش‌های بیشتر می‌گشاید.

٦. پی‌نوشت‌ها

۱. Lyre
۲. Harp
۳. Lyrism

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1396.5.2.7.3]

۷. منابع

- انوشیروانی، علیرضا و علی ارفع (۱۳۹٤). «شعر خموشی و خموشی شعر مطالعهٔ تطبیقی بن‌مایهٔ سکوت در اشعار مولوی و ویتمن». *دوفصلنامهٔ پژوهش‌های ادبیات تطبیقی*. د۳. ش۲. صص۱-۲۰.
- حافظ شیرازی (۱۳۸۸). *دیوان غزلیات حافظ*. شرح ناهید فرشادمهر. تهران: گنجینه.
- خلیلی، خلیل‌الله و مریم مستشارنیا (۱۳۸۷). *نی‌نامه*: چهار مقاله پیرامون مولانا. تهران: عرفان.
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۷۸). *پله‌پله تا ملاقات خدا*. تهران: علمی.
- طیار مراغی، محمود (۱۳۷٦). «رسالهٔ چنگ». *کیهان اندیشه*. ش۷٦. صص۱٤۸-۱۵۹.
- فارمر، هنری جرج (۱۳۸۸). «چنگ ایرانی در طاق بستان». ترجمهٔ رسانا حشمتی‌پور. *حافظ*. ش۵۹. صص۱۷-۱۸.
- لامارتین، آلفونس (۱۳۹۰). *نغمه‌های شاعرانه*. ترجمهٔ شجاع‌الدین شفا. نسخهٔ الکترونیک فرهاد الف.
- مشرف، مریم (۱۳۸۳). «آینه و چنگ در زبان مولوی». *مجلهٔ زبان و ادبیات فارسی*. ش٤۵. صص۸۱-۱۰٦.
- مولوی، جلال‌الدین (۱۳۸۱). *مثنوی معنوی*. تصحیح قوام‌الدین خرمشاهی. تهران: دوستان.
- هوشنگی، مجید، حسینعلی قبادی و حامد فولادوند (۱۳۹٤). «نگاهی تطبیقی به مفهوم موسیقی در نگرش مولوی و نیچه». *دوفصلنامهٔ پژوهش‌های ادبیات تطبیقی*. د۳. ش۲. صص۲۳۷-۲٦۲.
- Chevalier, Jean & Alain Gheerbrant (۱۹۸۲). *Dictionnaire des symboles:* mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres. Paris*:* R. Laffont.
- De Lamartine, Alphonse (۲۰۰٦). *Méditations potiques*. Ebook.
- Hongger, Marc (۱۹۷۷). *Dictionnaire de la musique*; Science de la musique, Paris,: Bordas.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1396.5.2.7.3]