University of Sistan and Baluchestan

Journal of Lyrical Literature Researches

Print ISSN: 2008 - 5737
Online ISSN: 2538 - 5011

Homepage: https://jllr.usb.ac.ir

The double face of "Motreb" in Persian literature (with an emphasis on mystical literature until the 8th century)

Hassan Heidarzadeh Sardrud[1]✉

1. Assistant Professor of Persian Language and Literature Department, Payame Noor University, Tehran, Iran. Email: hasanheidarzadeh@pnu.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received:
19 December 2023
Received in revised form
3 April 2024
Accepted
14 April 2024
Published online
22 September 2024

Keywords:
Motreb, Minstrel, Singer.

ABSTRACT

In a large part of Persian literature, especially poetry, the type of "Motreb" has a prominent presence. Iranian poetic memory familiar with classical literature (Saadi, Hafez and Molavi) finds a magnificent image of him, but in the language of the society, we notice the derogatory meaning of "Motreb". This research seeks to show signs of this dual encounter with the poet even in ancient Iranian culture by examining famous literary texts up to the 8th century, and then clarify the source of this contradictory confrontation. This research was done in a descriptive-analytical way with a library source. The abundance of literary sources has forced researchers to focus on the important texts. The results of the research show that in a part of mystic literature, Motreb does not have a very honorable face, but in other genres, his face is radiant and valuable. What has created a negative image from Motreb in the Zohd and Sufi literature, in addition to the influence of religious texts, is the conflation of the Motreb with the corrupting edges of the carousal songs.

Cite this article: Heidarzadeh Sardrud, Hassan. (2024). "The double face of "Motreb" in Persian literature (with an emphasis on mystical literature until the 8th century)" *Journal of Lyrical Literature Researches*, 22(43), 27-48.

http//doi.org/10.22111/jllr.2024.47509.3217

© Heidarzadeh Sardrud, Hassan.

Publisher: University of Sistan and Baluchestan.

Extended Abstract

1. Introduction

The word “Motreb” which in dictionary books means “a singer, a miner, a musician and a dancer” (Dehkhoda; below the entry), itself and its synonyms can be seen in many proverbs, which show the level of presence, importance and its source is in culture and society. However, in the common language and culture of Iranians today, in addition to the common musical meaning, this word also has a derogatory meaning (Nasri Ashrafi, 2004: Vol. 3, 62) in a way that evokes the clown and the joker of parties. But in Persian literature, its dominant face is glorious and sometimes heavenly. The honorable position of Barbad in ancient history and Ostad Shajarian in the contemporary Iranian mind cannot be combined with this derogatory meaning. Still, the meaning of "singer" is so humiliating that we don't want to call these elders by this title. We have signs of the background of this negative image in Persian literature. It is as if what they said about "Loli and Gypsy" (reference: Zulfiqari, 1400: 158) is also true about "Motreb"; In literature, they think of its beauty and positive image, but in public culture, its unrestrainedness. This mixing of the concept of loli and motreb is because there were groups of loli/motreb until the end of Qajar who disguised themselves as women and performed erotic dances and plays. (Fatemi, 2013: 259) The involvement of this group in musical instruments and singing has caused the disparagement of the whole group of musicians with titles such as "Tarab crew" by the opponents. (Lotfi, 2021: 337 and 381) This article seeks to explain how and why these two times have a glorious and humiliating meaning in classical texts.

2. Research methodology

This research has been done by descriptive-analytical and content analysis methods. Its statistical scope is the important old texts of Persian literature up to the 8th century of Hijri. After extracting the word motreb and its meanings in literary genres, we described the paradoxical treatment of authors with motreb. Then we analyzed this double exposure with regard to different water bodies.

3. Discusstion

In the Shahnameh and Nezami Ganjavi's works, many singers are mentioned: Barbad, Nakissa, Sarkash, Azadvar, etc. They are among the most popular servants of the court and can be seen in private, traveling and in the company of kings. Their economic base, as a result of their wealth of generous gifts, makes them respectable in the eyes of the people. This valuable position can be considered as the continuation of their heavenly base and their spiritual role in mythology and ancient religions in such a way that their images can be found in the stone carvings of the temples of most of the ancient religions of the Middle East. (Ref.: Seibert, 1999, 30; Pope, 1998: vol.6, 3238) Music and singing were an integral part of ancient Iranian religious temples, and the Avesta was sung. So, from this time, its connection with divinity also appears.

The organization and court traditions of the Islamic period of Iran were in many parts the continuation of the Sassanid period. Here too, the eunuchs are among the special servants of the court and always accompany the emirs. But their base never has the glory of Barbad. Their obligation is much lower than other servants (such as poets). (Hajarian, 2018: 200) Sometimes, in local courts, singers are put on the same level as playboys and clowns, and the same ugly and humiliating treatment is done to them. (Ref: Masoud Saad, 2005: 466-471) In the society, due to the dominance of jurisprudential and legalistic views on singing, they are not very well-educated in such a way that they have to study music secretly. (Binesh, 2010: 95 and 121) With the dominance of this view, the geniuses of the society do not have much desire to be present in the field of music, especially its practical and executive part. So, the arena is empty of waste and their place is taken by itinerant Gypsies. It is natural that under such conditions, educational literature prevents children and teenagers from entering the field of this art. (Saadi, 1999: 403).

This double encounter reaches its peak in mystical literature. In some of the ascetic and scholastic Sufi texts, it is said that a poet who is carrying a burden of sin must repent from the poet in order to enter the field of conduct. In more than twenty Sufi stories in texts such as Tabaqat al-Sufiyyah, Kashf al-Asrar, Kashf al-Mahjub, and Tazkereh al-Awliya and even Asrar al-Tawheed, the theme of "repentance from the Prophet" can be seen. This is due to the dominance of jurisprudential discourse on this part of Sufi texts. But at the same time, in many mystical texts and poems that are influenced by the mysticism based on drunkenness (Sokr) and Happiness of Khorasan (Mayer, 1999: 158), in the

poems of Sanai, Attar, Rumi and Hafez Motreb, there is a mysterious and heavenly sound that tears the veil. Intervals are made, and the remedies are based on jumping and hearing and returning to the origin of the heavenly sounds.

4. Conclusion

One of the typical characters in Classic Persian literary texts is "Motreb". This character has a contradictory appearance in different genres and texts and even in the words of a specific poet. In this research, by looking at the background of this character, we tried to explain how this duality was formed and why. In Iran's epic literature based on mythology, Rameshgar has a noble face. This grace is due to the emphasis on happiness in ancient Iranian culture and its sanctity. Celebrations are accompanied by processions and ritual processions. Minerva appears to be so valuable that sometimes it is a heavenly gift in the reward of good deeds. This kindness is sometimes damaged in court etiquette due to the mixing of the qualities of the poet with the gypsy and the gypsy. In mystical literature, because first of all religious drinking water, wine, dancing, and talking of people are prohibited, and secondly, the association of a singer and a drunkard, and the dance of a bartender and a drunkard, are inseparable. To enter the world of meaning, the drunken singer of taverns must break the manifestations of immorality. But other source brings mysticism, happiness and dance (sama') into his speech due to valuing joy and happiness. They distinguish between sur and music, and the manifestations of immorality, and they re-sanctify the singer and his unseen songs. In didactic literature, "Motreb" does not have a significant appearance. This contempt and sanctity of the word "singer" has continued throughout the history of Persian literature and among [at least] a part of the general mass of Iranians.

5. References

Abbasi, J. (2010). *The Culture of Shamlu's Poetry*, Tehran: Negah.

Abu Rayhan Biruni. (1983). *Al-Tafhim*, edited by Allameh Homayi, Tehran: Babak.

Allameh Helli. (2000). *Minhaj al-Karama*, Mashhad: Tasoua.

Ansari Moghadam, Z., Ashrafzadeh, R., Taghavi Behbahani, S. M. (2020). "Analyzing the Functions of Poems in Asrar al-Tawhid", *Journal of Lyrical Literature Researches*, Vol. 18, Issue 35, pp. 27-49.

Anvari, Ali Ibn Mohammad. (1997). *Divan*, edited by Mohammad Taqi Modarres Razavi, Tehran: Elmi va Farhangi.

Ashtiani, J. (1993). *Mysticism or Shamanism*, 2nd ed., Tehran: Sherkat Sahami Enteshar.

Attar Neyshaburi, F. (1973). *Divan*, 2nd ed., edited by M. Darvish, Tehran: Javidan.

Attar Neyshaburi, F. (2003). *Tazkirat al-Awliya*, edited by Mohammad Estelami, 12th ed., Tehran: Zavvar.

Attar Neyshaburi, F. (2009). *Musibat-nama*, edited by Mohammad Reza Shafiei Kadkani, Tehran: Sokhan.

Ayn al-Qudat Hamadani. (1994). *Selected Works of Ayn al-Qudat Hamadani*, Yazd: Yazd Book House.

Bagheri, M. (1991). "Notes on Poetry and Music in Pre-Islamic Iran Based on the Evidence in Nizami's Works", *Journal of Humanities of Alzahra University*, Issues 7 & 8, pp. 5-11.

Barkeshli, M. (1978). *Farabi's Scientific Thoughts on Music*, Tehran: Iranian Musicology Research Center.

Binesh, T. (1992). *Three Persian Treatises on Music: Music in the Alai Encyclopedia, Music in the Rasail of Ikhwan al-Safa, Kanz al-Tuhaf*, Tehran: Nashr-e Daneshgahi.

Binesh, T. (2001). *A Brief History of Iranian Music*, Tehran: Hava-ye Tazeh.

Dehkhoda, A. A. (2004). *Proverbs and Expressions*, 6th ed., Tehran: Amir Kabir.

Fallah, Morteza. (2010). "Music in Rumi's Poetry", *Rumi Studies*, Vol. 1, Issue 2, pp. 137-163.

Farmer, H. G. (1987). *A History of Oriental Music*, translated by Behzad Bashi, Tehran: SAMT.

Farnbagh Dadagi. (1999). *Bundahishn*, 2nd ed., translated by Mehrdad Bahar, Tehran: Tous.

Farrokhi Sistani, Ali Ibn Julugh. (2006). *Divan*, 6th ed., edited by Mohammad Dabir Siaghi, Tehran: Zavar.

Fatemi, S. (2014). "The History of Music in the Qajar Era", *in Comprehensive History of Iran*, Vol. 18, edited by Kazem Mousavi Bojnourdi, Tehran: Islamic Encyclopedia Center.

Ferdowsi, A. (2002). *Shahnameh*, 2nd ed., based on the Moscow edition, Tehran: Ghatreh.

Hafez, Sh. M. (2001). *Divan*, 3rd ed., based on the Qazvini-Ghani edition, Tehran: Ghoghnoos.
Hajariyan, M. (2019). "Ethnic-Historical Musicology: An Interpretation of Beyhaqi's History", in Ethnomusicology: Historical Perspectives on Iranian Music, Tehran: Abi Parsi.
Hamadani, Rashid al-Din Fazlullah. (2013). *Jami' al-Tawarikh*, Vol. 1, Part 2, edited by Mohammad Roshan, Tehran: Mirath-e Maktub.
Hujwiri, Abu al-Hasan Ali Ibn Uthman. (2019). *Kashf al-Mahjub*, translated by Mahmoud Abedi, 15th ed., Tehran: Soroush.
Iraqi, F. I. (1957). *Kulliyat (Complete Works)*, edited by Saeed Nafisi, Tehran: Sanaei Library.
Khajeh Abdullah Ansari. (1983). *Tabaqat al-Sufiya*, 2nd ed., edited by Hossein Ahi, Tehran: Foroughi.
Khaleqi, R. (2016). *The History of Iranian Music*, 3rd ed., Tehran: Mahoor.
Lotfi, M.R. (2021). *Understanding Iranian Modal Music*, edited by Mohammadreza Javan and Iraj Saei, Tehran: Ketab-e Narvan.
Meibodi, Ahmad Ibn Mohammad. (1992). *Kashf al-Asrar*, 4th ed., edited by Ali Asghar Hekmat, Tehran: Amir Kabir.
Meithami, S. H. (2016). "Music in the Ghaznavid Era", *Journal of Fine Arts – Performing Arts and Music*, Vol. 21, Issue 2, pp. 63-67.
Moein, M. (1985). *Khosrow of Qobadian and His Servant*, in Collected Papers, Vol. 1, edited by Mahdokht Moein, Tehran: Moein.
Mohammad Ibn Munavvar. (2002). *Asrar al-Tawhid*, 7th ed., edited by Mohammad Reza Shafiei Kadkani, Tehran: Agah.
Mokhtari, R. (2008). *The Richness of Music*, Qom: Bustan Ketab.
Molavi, J. M. (2003). *The Complete Divan of Shams*, 5th ed., edited by Badi' al-Zaman Forouzanfar, Tehran: Saless.
Molavi, J. M. (2007). *Masnavi Manavi*, 6th ed., edited by Abdolkarim Soroush, Tehran: Elmi va Farhangi.
Mollah, H. A. (1985). *Manouchehri and Music*, Tehran: Honar va Farhang.
N.A. (2002). *History of Sistan*, edited by Mohammad Taqi Bahar, Tehran: Moein.
Naser Khosrow Ghobadiani. (2009). *Divan*, 8th ed., edited by Mojtaba Minavi and Mehdi Mohaghegh, Tehran: University of Tehran.
Nasri Ashrafi, J. (2004). *Drama and Music in Iran*, Vol. 3, Tehran: Aron.
Nizami Aruzi, Ahmad Ibn Omar. (2006). *Chahar Maqala*, edited by Mohammad Qazvini, Tehran: Zavar.
Nizami Ganjavi, Elias Ibn Yusuf. (2002). *Complete Works*, 2nd ed., edited by Vahid Dastgerdi, Tehran: Negah.
Nowrouzi, Z., Ali Beigi Hali, V. (2017). "A Comparative Study of the Poetic and Linguistic Commonalities of Nezami and Rumi's Ghazals", *Journal of Lyric Literature Research*, Vol. 15, Issue 29, pp. 251-267.
Onsor al-Ma'ali, Keikavus Ibn Eskandar. (2008). *Qabusnama*, edited by Gholamhossein Yousefi, Tehran: Elmi va Farhangi.
Pope, A., Ackerman, P. (2008). *A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present*, Vol. 6, translated under the supervision of Cyrus Parham, Tehran: Elmi.
Pourjavadi, A. H. (1995). "The Musical Treatise of Mohammad Ibn Mahmoud Nishapuri", *Ma'arif Journal*, Issues 34 & 35, pp. 32-70.
Qushayri, Abd al-Karim Ibn Hawazin. (2002). *The Qushayri Epistle*, translated by Abu Ali Hassan Osmani, 7th ed., edited by Badi' al-Zaman Forouzanfar, Tehran: Elmi va Farhangi.
Saadi, M. (1999). *Kulliyat (Complete Works)*, Tehran: Tolou.
Sajjadi, S. J. (1996). *Dictionary of Mystical Terms and Expressions*, Tehran: Tahoori.
Sanai, Majdud Ibn Adam. (2004). *Divan*, edited by Mohammad Boqaei, Tehran: Eqbal.
Sarvatian, M. (1988). *The Thoughts of Nezami*, Tabriz: Aydin.
Shabestari, Sh. M. (1989). *Gulshan-i Raz (The Secret Rose Garden)*, edited by Samad Mohedd, Tehran: Tahouri Library.
Tajabar, N. (2009). *Of the Silk Voice and the Sound of the Reed*, Tehran: Agah.

Thabout, Akbar. (2017). "Abdullah Ibn Ja'far and His Role in Promoting Music", *Mahoor Quarterly*, Issue 75, pp. 69-114.

Tusi, Mohammad Ibn Mahmoud. (2003). *The Wonders of Creation*, 2nd ed., edited by Manouchehr Sotoudeh, Tehran: Elmi va Farhangi.

Yousefi, Gh. (1994). *Farrokhi Sistani*, 4th ed., Tehran: Elmi.

Zahiri Nava, B., Eshghi, J. (2013). "Mehrebans, the Transmitters of National and Cultural Traditions to the Islamic Era", *Journal of Literary Research*, Issue 28, pp. 29-54.

Zolfaqari, H. (2021). "The Social Position of Musicians in Persian Proverbs", *Iranian Studies Journal*, Vol. 20, No. 40, pp. 134-167.

پژوهشنامه ادب غنایی
دانشگاه سیستان و بلوچستان
شاپا چاپی: ۵۷۳۷-۲۰۰۸
شاپا الکترونیکی: ۵۰۱۱-۲۵۳۸
Homepage: https://jllr.usb.ac.ir

چهرهٔ دوگانهٔ «مطرب» در ادب فارسی (با تأکید بر ادب عرفانی تا سدهٔ هشتم)

حسن حیدرزاده سردرود[1]✉

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام‌نور، تهران، ایران، رایانامه: hasanheidarzadeh@pnu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۹/۲۸
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۱/۱۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۱/۲۶
تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۰۷/۰۱

واژه‌های کلیدی:
مطرب، خنیاگر، ادبیات عرفانی.

چکیده

در بخش بزرگی از ادب فارسی مخصوصاً شعر، تیپ «مطرب» حضور برجسته دارد. حافظهٔ شعری ایرانی مأنوس با ادب کلاسیک (سعدی و حافظ و مولوی)، سیمایی بشکوه و اثیری از او می‌یابد، اما به محض ورود به سطح زبان جامعه، متوجه بار معنایی تحقیرآمیز آن می‌شود. این تحقیق در پی آن است تا با بررسی متون مشهور ادبی تا سدهٔ هشتم، به این سؤال‌های اصلی پاسخ دهد: «مواجههٔ دوگانه با «مطرب» در ادب و فرهنگ قدیم ایران چگونه نمود می‌یابد؟»، «آبشخورهای این رویارویی متناقض کدام است؟» این تحقیق به روش توصیفی-تحلیلی و با اسناد کتابخانه‌ای انجام شده و دایرهٔ زمانی آن از آغاز ادب فارسی دری تا سدهٔ هشتم است. فراوانی منابع ادبی، نویسنده را وادار کرده تا به امهات متون بپردازد. نتایج تحقیق نشان می‌دهد که در بخشی از ژانر ادب عرفانی و ادب درباری، مطرب چندان چهرهٔ ارجمندی ندارد، اما در سایر ژانرها، چهرهٔ او تابناک و ارزشمند است. آنچه باعث ایجاد سیمایی منفی از مطرب در ادب صوفیانه شده، علاوه بر تأثیر نصوص دینی در شکل‌گیری این نگاه، توأمانی مطربی با حواشی فسادآلود بزم‌های طرب و درآمیختگی مفهوم مطرب و لولی است.

حیدرزاده سردرود، حسن. (۱۴۰۳). «چهرهٔ دوگانهٔ «مطرب» در ادب فارسی (با تأکید بر ادب عرفانی تا سدهٔ هشتم)». *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، ۲۲(۴۳)، ۲۷-۴۸.

http//doi.org/:10.22111/jllr.2024.47509.3217

CC BY NC

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان.
© حیدرزاده سردرود، حسن.

۱- مقدمه

نخست نظری به معنی واژهٔ «مطرب» و مترادف‌های آن در کتاب‌های لغت و امثال بیندازیم و درنگی در بار معنایی آن داشته باشیم. منظور از مترادف‌ها و ملایمات واژهٔ مطرب، واژگانی مانند مُغنّی، خنیاگر، قوّال، رامشگر، چنگی و... است. دربارهٔ «مطرب» در لغتنامهٔ دهخدا به تلخیص از کتاب‌های کهنِ لغت، نوشته‌اند: «مطرب: سرودگوینده؛ رامشی؛ رامشگر؛ خنیاگر؛ آن که سرود گوید و کسی را به طرب می‌آورد. اهل طرب و مغنّی و آوازخوان و ساززن و رقاص.» پرداختن به معانی همهٔ واژگان مترداف «مطرب» به‌دلیل مشخص‌بودن و همچنین هم‌معنایی، چندان ضرور نمی‌نماید؛ مثلاً در معنی رامشگر نیز نوشته‌اند: رامش مخفف آرامش است، چون ساز و نغمه باعث آرامش دل می‌شود (آنندراج؛ به نقل از دهخدا). واژهٔ مطرب و مترادف‌های آن را در امثال فراوانی می‌یابیم که نشان از میزان حضور و اهمیت و مانایی آنان در فرهنگ و جامعه است؛ مثلاً وقتی سعدی می‌گوید: «چو آواز بربط بود مستقیم/ کی از دست مطرب خورد گوشمال» (دهخدا، ۱۳۸۳: ٦٢٩). می‌توان تصور کرد که سعدی و هم‌روزگارانش پیوسته تصویر کوک‌کردن ساز را می‌دیدند که از آن، برای روشن‌کردن موضوعی تربیتی استفاده می‌کنند. «هرکه در چهل سالگی طنبور آموزد، در گور استاد شود» (همان: ۷۸۳)؛ «میان تهی و فراوان سخن چو طنبوری» (همان: ١٤٥٩) و «کی توان بربط زدن در پیش کر» (همان: ۱۲۵۷)، نمونهٔ اندکی از امثالی است که فقط در یک منبع آمده است.

واژهٔ «مطرب» در فرهنگ و زبان متداول ایرانیان امروز در کنار معنای رایج موسیقایی، دارای بار معنایی تحقیرآمیز نیز هست (نصری اشرفی، ۱۳۸۳: ٦٢)، به‌گونه‌ای که دلقک و بزم‌گرم‌کن مهمانی‌ها را تداعی می‌کند که برای خنداندن و گرمی مجلس می‌رقصند و (ترانه‌های عامیانه و هزل) می‌خوانند و معلق می‌زنند و با ادا لطیفه تعریف می‌کنند، اما در ادب فارسی، چهرهٔ غالب آن بشکوه و گاه آسمانی است. بزرگان بسیاری، موسیقی می‌دانسته و ساز می‌نواخته‌اند. داستان نواختن فارابی در مجلس خلیفه (و خنداندن و گریاندن و خواباندن شنوندگان) که در رسائل اخوان‌الصفا آمده است (ر.ک: بینش، ۱۳۷۱: ٤٧)، یا جایگاه ارجمند باربد در تاریخ باستان و استاد شجریان در ذهن ایرانی معاصر، با این بار معنایی تحقیرآلود قابل‌جمع نیستند. به عبارتی، هنوز بار معنایی «مطرب»، آن‌چنان تحقیرآمیز است که نمی‌خواهیم این بزرگان را با این عنوان بنامیم و هیچ هنرمند موسیقی‌ای نیز نمی‌پسندد خود را «مطرب» بنامد. عجیب است که در کتاب‌های لغت قدیم و جدید به این بار معنایی منفی اشاره نکرده‌اند. فقط غلامحسین صدری افشار (١٣٦٩) در فرهنگش ذیل «مطرب» خیلی دور به این بار معنایی اشاره دارد: «...به‌ویژه کسی که رقص‌ها، آوازها و آهنگ‌های عامیانه اجرا می‌کند.» نویسندهٔ کتاب *فرهنگ شعر شاملو* نیز اذعان کرده است که کاربرد این واژه در شعر شاملو «بیانگر نوعی اهانت نیز است» (عباسی، ۱۳۸۹: ۲۳۱). از پیشینهٔ این سیمای منفی در ادب فارسی نشان‌ها داریم. گویی آنچه دربارهٔ «لولی و کولی» گفته‌اند (رک: ذوالفقاری، ١٤٠٠: ۱۵۸)، با شدت کمتر دربارهٔ «مطرب» نیز صادق است که در ادبیات، به زیبایی و وجههٔ مثبت آن نظر دارند، اما در فرهنگ عموم به بی‌بندوباری او. باید توجه داشت که این درهم‌آمیزی مفهوم لولی و کولی و «لوطی» و مطرب از آنجاست که گروه‌هایی از لولی/مطربان دوره‌گرد حتی تا اواخر دورهٔ قاجار در سطح جامعه حضور داشته‌اند که گاه خود را به رنگ و شکلِ زن درآورده و با اجرای نمایش و حیوان‌بازی و رقص و خوانندگی به سرگرم‌کردن مردم (و کسب درآمد) مشغول بودند (فاطمی، ۱۳۹۳: ۲۵۹). این صنف لولی/مطربان و اشتغال آن‌ها به ساز و آواز، گاه باعث تحقیر کل اصحاب موسیقی با عناوینی چون «عمله‌جات طرب» از سوی مخالفان می‌شده است (لطفی، ١٤٠٠: ۳۳۷ و ۳۸۱). بار معنایی تحقیری «مطرب» را حتی در کلام اهل فن موسیقی مثل روح‌الله خالقی (۱۳۹۵: ۱۷) نیز می‌بینیم: «...درنتیجه موسیقی ما به دست مردم بی‌سواد نادان افتاده که از آن استفادهٔ مطربی کرده‌اند». در آذربایجان این واژه با تلفظ muturuf هنوز به معنی دلقک و جوکر حقیر و حتی در مقام فحش به اصحاب موسیقی نیز به‌کار می‌رود.

۱-۱- سؤالات تحقیق

الف) شمایل کلی «مطرب» در ادب فارسی چگونه است؟

ب) اگر مطرب چهره‌ای دوگانه دارد، پیشینه و دلایل آن چیست؟

۱-۲- اهداف و ضرورت تحقیق

هدف این تحقیق، روشنایی افکندن بر یکی از شخصیت‌ها یا تیپ‌های اصلی ادب غنایی است؛ اینکه مطرب در ادب فارسی، خصوصاً ادب عرفانی (شاخه‌ای از ادب غنایی) چگونه نمود می‌یابد و این نمودار چه پس‌زمینه‌ای دارد. بنا بر اهمیت تیپِ آرکی‌تایپی مطرب در ادبیات، این تحقیق مهم و ضرور می‌نماید.

۱-۳- روش تفصیلی تحقیق

ابتدا واژهٔ مطرب و مترادف‌ها و ملایمات آن و سپس اسامی مطربان مشهور، از امهات متون ادب فارسی در دورهٔ مورد مطالعه استخراج و پس از آن در زیرشاخهٔ ژانرهای ادبی قرار داده شد. پس از گردآوری و دسته‌بندی فیش‌ها، متوجه برخورد تناقض‌آمیز نویسندگان/ شاعران با واژهٔ مطرب شده، این مواجههٔ دوگانه را با توجه به آبشخورهای مختلف آن، تحلیل و تبیین کردیم.

۱-٤- پیشینهٔ تحقیق

منابع فراوانی دربارهٔ ارتباط موسیقی و ادبیات و تحلیل واژگان موسیقایی در ادب فارسی وجود دارد. حسینعلی ملاح (۱۳٦۳) در کتاب‌های *منوچهری و موسیقی* و *حافظ و موسیقی* به دانش فراوان موسیقایی این بزرگان و نحوهٔ کاربرد واژگان موسیقی در دیوان آنان پرداخته است. تجبر (۱۳۸۸) در کتاب *ز آواز ابریشم و بانگ نای* انواع موسیقی و آلات موسیقایی و شخصیت‌های این هنر را به‌صورت مبسوط در شاهنامه به پژوهش گذاشته است. این گونه تحقیقات گاه در قالب مقاله انجام می‌شود؛ مثلاً فلاح (۱۳۸۹) در مقالهٔ «*موسیقی در شعر مولانا*» به بیان جایگاه و ارزش موسیقی در نگاه مولانا و کاربرد برخی واژگان این علم در اشعار او نظر دارد. گاه برخی محققان به بررسی موسیقی در یک دورهٔ تاریخی می‌پردازند؛ مثلاً میثمی (۱۳۹۵) در مقالهٔ «*موسیقی در دورهٔ غزنویان*» به اقسام موسیقی در دورهٔ غزنوی پرداخته است. تحقیق حجاریان (۱۳۹۸) با نام «*موسیقی‌شناسی قومی-تاریخی: برداشتی از تاریخ بیهقی*» در همین راستاست. با وجود تحقیقات گسترده در این زمینه، تحقیقی که از این چشم‌انداز، شمایل کلی «مطرب» را در ادبیات بررسی کند، یافت نشد.

۲- بحث و بررسی

روش‌مند آن است که برای داشتن درکی روشن از چهرهٔ مطرب در ادب فارسی، پیش از همه، به منابع کهن دانش موسیقی مراجعه کنیم، اما در رساله‌های فشردهٔ این فن، چیزی در این باره پیدا نمی‌شود. در این رساله‌ها (مثلاً رسالهٔ موسیقی *دانشنامهٔ علایی* یا رسالهٔ *کنزالتحف*) عمدتاً به ترکیب نغمات و ایقاعات و مباحث تخصصی علم‌الالحان پرداخته شده است. به‌ندرت در همین رسائل نمودی از چهرهٔ بی‌ارج مطرب می‌توان یافت که یکی از دلایل این امر، کثرت ورود افراد غیرمتخصص به آن، به سبب جذابیت عام موسیقی است. در مقدمهٔ *کنزالتحف*، نویسنده با آنکه این علم را آسمانی می‌خواند، می‌نویسد: «...میل طبایع با آن [موسیقی] متوجه گشت و اکثر خلایق در آن خوض نمودند تا بسیار بدیدند و بشنودند. و به سبیل «هر چیزی که بسیار شود، خوار شود» آن را در نظر اهل جهل و حماقت، زیادت قدری نماند تا حدی که در عاملان این صناعت... به نظر حقارت ...نگاه کنند.» (بینش، ۱۳۸۰: ۹۵). این دو جملهٔ پایانی، در جستار ما بسیار ارزشمند است و نشان می‌دهد در سدهٔ هشتم و

پیش‌تر از آن نیز به مطربان «به نظر حقارت» می‌نگریستند. حال جداگانه به بررسی سیمای مطرب در ژانرهای مختلف ادبی می‌پردازیم. تأکید بیشتر بر ادب عرفانی خواهد بود.

۲-۱- چهرهٔ مطرب در شاهنامه و آثار نظامی

دیرینه‌ترین تصویر اساطیری از مطرب، مرتبط با جادوگر/ شمن‌های قبایل ابتدایی است؛ چنانکه شمن هر قبیله، اوراد جادوانه را همراه با آلات کوبه‌ای با آواز ادا می‌کرده است (آشتیانی، ۱۳۷۲: ۱۷٦). در معابد و گورهای تمدن اور و آیین میترائیسم و نقوش برجستهٔ عیلامی و آشوری، از نوازندگان نشان به دست داده‌اند (سیبرت، ۱۳۷۹: ۳۰؛ به‌نقل‌از ظهیری، ۱۳۹۲: ٤۱ و ٤۳؛ پوپ، ۱۳۸۷: ۳۲۳۸). سنگ‌نگاره‌های طاق‌بستان و دیگر نقوش فراوان، نوازندگان را در دربارهای ایران باستان نشان می‌دهد (بینش، ۱۳۸۰: ۹٦). از گزارش گزنفون دریافت می‌شود در دربار هخامنشیان، آوازخوانان زن نیز حضور داشته‌اند (پوپ، ۱۳۸۷: ۳۲۳۸).

دربارهٔ موسیقی و مطرب در ایران باستان به چند نکته اشاره می‌شود: یکی خواندن اوستا به‌صورت آواز که نمودی از موسیقی دینی است. در بندهشن آمده «وین بانگ [ظاهراً سازی شبیه به نی یا فلوت] آن است که پرهیزگاران نوازند و اوستا را برخوانند.» (فرنبغ دادگی، ۱۳۷۸: ۹۳). از این آیین، واژگان «زند باف» و «زند خوان» در ادب دری باقی است. در فرهنگ گوسانی نیز چنین وضعیتی وجود دارد. گوسانان ابتدا گاثاخوان‌هایی بودند که گاثان را به «زمزمه» می‌خواندند و بدین‌سبب گاه پس از اسلام، زردشتیان را «زمازمه» می‌نامیدند (تجبر، ۱۳۸۸: ۳۹). موضوع دیگر، همراهی خوانش شعر با ساز است که نمونهٔ بارز آن در باربد است؛ به عبارتی دیگر، خنیاگران، شاعر نیز بوده‌اند (باقری، ۱۳۷۰: ۸). در این باره در تاریخ سیستان (۱۳۸۱: ۲۱۵) آمده که «تا پارسیان بودند، سخن پیش ایشان به رود بازگفتندی بر طریق خسروانی». مبحث دیگر حضور زنان آوازخوان در معابد و دربارهاست. در متن «خسرو و ریدک»، خسرو دربارهٔ خنیاگری می‌پرسد که کدام خوش است، ریدک پس از برشمردن برخی اقسام خنیاگران، می‌گوید هیچ خنیاگری یارای برابری با کنیزک زیرصدای شبستانی را ندارد (برای دیدن متن خسرو و ریدک ر.ک: معین، ۱۳٦٤: ۹٦؛ به‌نقل‌از تجبر، ۱۳۸۸: ٤۱). از این زنان مطرب در شاهنامه (مثلاً در داستان بیژن و منیژه) نشانه‌هایی وجود دارد (ر.ک: فردوسی، ۱۳۸۱: ٤۳۹). از تصاویری که در اطراف مطرب ساخته‌اند، ارتباط‌دادن آن با زهره/ ناهید است که آن نیز پشتوانهٔ اساطیری دارد (ر.ک: ابوریحان بیرونی، ۱۳٦۲: ۳۹۱).

نگاهی کوتاه به شاهنامه نشان می‌دهد که در اکثر جشن‌ها و باده‌گساری‌ها، رامشگران حضور دارند و بنیادی‌ترین ریشه باهم‌آیی باده و مطرب در ادب فارسی همین سنت پیشااسلامی ایران است. از شاهنامه به نوازندگان نامدار آن بپردازیم: باربد، نکیسا، سرکش/ سرژیوس، رامتین، بامشاد، آزادوار، بایشتی (ملاح، ۱۳٦۳: ۱۱۲ و ۱۵۱). فردوسی از این صنف، اغلب با نام «رامشگر» و به‌ندرت «خنیاگر» یاد می‌کند. مجال پرداختن به همهٔ اینان نیست. تنها از دو رامشگر سخن می‌گوییم. باربد: مطرب خسروپرویز؛ در بربط‌نوازی نظیر نداشت؛ او سرود خسروانی را بنیاد نهاد؛ داستان ممانعت سرکش (مطرب دربار) از حضور او در دربار و پنهان ساز زدن او در بالای درخت را (فردوسی، ۱۳۸۱: ۱۳۰۹) ثعالبی هم آورده است؛ پایان کار تراژیکش که بعد از مرگ خسرو، انگشتانش را برید تا بر دیگری ننوازد، در شاهنامه آمده است. ساخت سی لحن و ۳٦۰ دستان نیز بدو منسوب است (ملاح، ۱۳٦۳: ۷۵-۸۳). «آزاده» کنیزک چنگ‌نواز رومیِ بهرام حتی در شکار نیز همراه اوست. نقش او سوار بر شتر بر ظروف باستان باقی مانده است (ر.ک: پوپ، ۱۳۸۷: ۳۲٤۰). پایان کار او نیز تراژیک است: بهرام در شکارگاه او را زیر پای شترش می‌اندازد و می‌کشد (فردوسی، ۱۳۸۱: ۹۲۹). نکتهٔ طرفه: رستم نیز دستی در خنیاگری دارد؛ در خوان چهارم، وقتی بساط سور را مهیا می‌یابد، آغاز به رامشگری می‌کند (همان: ۱٤۰). در افسانه‌ها، ابداع برخی سازها را به بعضی شاهان اساطیری مانند جمشید نسبت می‌دهند (پوپ، ۱۳۸۷: ۳۲۳۷).

براساس داستان خسرو و شیرین، در دربار خسروپرویز رامشگران جایگاهی ارجمند دارند. خود شیرین گویا خواننده نیز بوده است (پوپ، ۱۳۸۷: ۳۲٤۰). در اینجا نیز یکی از رامشگران مهم، باربد است: نیای خسرو، «انوشیروان» در خواب، آمدن او را مژده داده است (نظامی، ۱۳۸۱: ۱۵۱). همین امر، خود نشان ارجمندی جایگاه خنیاگر در دستگاه ساسانی‌ست. خسروپرویز با نوازندگان بسیار بخشنده است (همان: ۱۸۱) به‌گونه‌ای که «به هر گفت باربد صدبار زه می‌گفت و بر هر زهی یک بدره زر می‌داد.» (ثروتیان، ۱۳٦۷: ۷۸؛ ر.ک: فردوسی، ۱۳۸۱: ۱۳۱۰).

تصویر نوازندگان در نقوش ایران باستان و تصریح فردوسی و نظامی اثبات می‌کند خنیاگران جزو ندیمان خاص دربارها بودند. روایت درازی در کتاب *التاج* منسوب به جاحظ و مروج‌الذهب مسعودی آمده که نشان می‌دهد اردشیر به هر کدام از ارباب موسیقی چه جایگاهی در دربار داده بود و پسینیان چه تغییراتی در آن دادند. در دورهٔ هارون‌الرشید این رسم به بغداد منتقل شد (دربارهٔ التاج ر.ک: دهخدا، ۱۳۸۳: ۱۵۸۷ و ۱٦۸۰؛ دربارهٔ مروج‌الذهب ر.ک: ملاح، ۱۳٦۳: ۱۱۳؛ پوپ، ۱۳۸۷: ۳۲٤۰). در دربار عباسیان بسیاری از ارباب موسیقی، ایرانی بودند (فارمر، ۱۳٦٦: ۱۷۵). خنیاگران در دربار بهرام «رخت زرگون و کلاه و افسر ویژه‌ای» داشته‌اند (تجبر، ۱۳۸۸: ۱۸۵). همهٔ این‌ها گویای پایگاه ارجمند آن‌هاست.

نظامی نام الحان قدیم را در خسرو و شیرین می‌گنجاند. در روزی که خسرو بی‌تاب دیدار شیرین است، باربد از صدها دستان که می‌دانست، به‌گزینی کرده و سی لحن می‌نوازد (نظامی، ۱۳۸۱: ۲۲٤). او و نکیسا در شب زفاف خسرو و شیرین نیز حضور دارند، زمانی که غیری به خلوت راه ندارد. شیرین برای بیان مؤثر حالش، نکیسا را می‌خواند تا از زبان او غزلی بخواند. در جواب او باربد نیز از خرگاه خسرو دستان‌سرایی می‌کند (همان: ۳۱۱-۳۲۳). باربد، تنها خنیاگر مجالس شادی نبود؛ در مراسم سوگ نیز مویه‌سرایی می‌کرده است، چنانکه در مرگ خسرو (همان: ۳٤۳). داستانِ دادن خبر مرگ شبدیز با آهنگ غمگین به خسرو که در *اللهو والملاهی* نیز آمده است (ر.ک: باقری، ۱۳۷۰: ۷) باز نشان دیگری از مهارت نوازندگی و پایگاه او در میان ندیمان است. در *هفت‌پیکر*، بهرام به شادی بر تخت نشستن، «شش هزار اوستاد دستان‌ساز» را از هند آورده و در شهرها جا می‌دهد تا اسباب خوشی فراهم شود (نظامی، ۱۳۸۱: ٦۷٤؛ ر.ک: همدانی، ۱۳۹۲: ۷۵٤). در داستان‌های *هفت‌پیکر* و *اسکندرنامه* نیز مطربان حضور دارند که از آن درمی‌گذریم. در ساقی‌نامه‌های آغاز هر بخش *اسکندرنامه* بخش‌هایی در خطاب به مغنی و مطرب آمده که شکل کامل این ژانر در ساقی‌نامهٔ حافظ به اوج می‌رسد. مطرب و مغنی در اینجا جایگاه قدسی سروش‌وار یافته و از طرفی نزدیک‌ترین یاری است که شاعر در خلوت تنهایی خود با او درد دل می‌کند.

۲-۲- چهرهٔ مطرب در ادب درباری (شاعران مدحیه‌سرا)

برخی شاعران ادب فارسی، خود مطرب و عالم به موسیقی بودند. اینان، اشعار خود را به آواز می‌خواندند. این امر دربارهٔ شاعران عرب جاهلی نیز یاد شده است (فارمر، ۱۳٦٦: ۳۸). رودکی ادامه‌دهندهٔ همان فرهنگ گوسانی ایران باستان بود. دربارهٔ مهارت خنیاگری او، ماجرای سرودن قصیدهٔ «بوی جوی مولیان» زبان‌زد بود (ر.ک: نظامی عروضی، ۱۳۸۵: ۵۲). فرخی نیز در خنیاگری مشهور بود (یوسفی، ۱۳۷۳: ۵۲). گویا انوری نیز آواز می‌خوانده است: غزلک‌های نرم خود همی خواندم/ در نهاوند و راهوی و عراق (انوری، ۱۳۷٦: ۲٦۹). مولانا نیز به علم و عمل موسیقی آگاهی داشته و رباب را بسیار استادانه می‌زده است (فلاح، ۱۳۸۹ :۱۳۹). دولتشاه به مهارت امیرخسرو در موسیقی و تألیفاتش در این باره اشاره کرده است (ر.ک: ثابت‌زاده، ۱۳۹۰).

بعد از اسلام در ادب درباری فارسی، مطرب در همان معنای واقعی خود یعنی از اصناف ندیمان درباری و در ادامهٔ سنت دربار ساسانی است. آنان برای شادکردن درباریان مطربی می‌کردند؛ پایگاهی ارجمند داشته و حق نشستن در حضور پادشاه را دارا بودند؛ مخصوصاً در جشن نوروز، فطر و... در دربار به تغنی فراخوانده می‌شدند. مطرب بیشتر خوش‌پسری ساده‌رو

(ریدک) و همزمان نوازنده و خواننده است (ر.ک: فرخی، ۱۳۸۵: ۲۰۱). بزم خنیاگری، با باده‌گساری همراه است و وصف بانگِ مطرب و باده‌پیماییِ ساقی تقریباً در همهٔ موارد کنار هم می‌آید. این باهم‌آیی به اندازه‌ای فراوان و روشن است که نیازی به استشهاد ندارد. وصف مجالس طرب دربار که در جای‌جای تاریخ بیهقی و چهارمقاله و در اشعار امثال فرخی و خاقانی آمده، گواهی بسنده است.

یکی از نشانه‌های رواج موسیقی در دورهٔ غزنوی، نوشتن کتاب در این باره است، چنانکه رساله‌ای از محمد نیشابوری از سدهٔ ششم باقی است (ر.ک: پورجوادی، ۱۳۷٤: ۳۲). برخی شاهان سپسین غزنوی مانند بهرام‌شاه، خود دستی در نوازندگی داشته‌اند (میثمی، ۱۳۹۵: ٦٤). چیزی که دربارهٔ طاهر مؤسس طاهریان نیز گفته‌اند (فارمر، ۱۳٦٦: ۳۱۰). در تاریخ بیهقی نزدیک به نود بار از مطربان سخن رفته است (حجاریان، ۱۳۹۸: ۲۰۰). توصیفات بیهقی نشان می‌دهد موسیقی در همهٔ سطوح جامعه جریان داشته است؛ از خشن‌ترین حالت آن با کوس جنگ تا اندوه‌بارترین آن، در بدرقهٔ امیرمحمد به کوهتیز؛ اما بیهقی از این همه نوازنده و مطرب شاید به‌دلیل «پایگاه اجتماعی پایین آن‌ها» چندان نامی به میان نمی‌آورد (همان). گاه آن‌ها را در کنار ندیمان و شعرا می‌یابیم که نشان اعتبار اجتماعی بالای آن‌هاست. بیهقی یکبار نام آن‌ها را در کنار «مسخرگان» می‌آورد (همان: ۲۰٤). در دیوان فرخی، نام دو مطرب سرکش و سرکب و همچنین نام «بوبکر ربابی» رئیس مغنیان سلطان محمود آمده است. شاید هموست که منوچهری او را جزو مسخرگان برمی‌شمارد (ر.ک: ملاح، ۱۳٦۳: ۱۰۵ و ۱۰٦). اگر این دو، یکی باشند، باز شاهدیم که رئیس مطربان، در نظر منوچهری جزو مسخرگان است. نام دیگر مطربانی که در دیوان منوچهری آمده «زلزل رازی»، «معبد مطرب»، «علی مکی» و «ستی زرین» بود (ر.ک: همان: ۱۷۸ و ۱۷۹؛ فارمر، ۱۳٦٦: ۱٦۱). ستی بانوی خنیاگر حرمسرای مسعود که بیهقی پاره‌ای از رازهای دربار را از زبان او نقل کرده است: «و من که بوالفضلم از ستی زرین مطربه شنودم؛ و این زن سخت نزدیک بود به سلطان مسعود...» (به‌نقل‌از: ملاح، ۱۳٦۳: ۱۹۷). علی مکی همانی بود که قطعهٔ مشهور «...از ملک پدر بهر تو مندیش آمد» را سرود (ر.ک: همان: ۲۲۸).

بررسی دیوان مسعود سعد از نظر توصیف احوال مطربان درباری ارزشمند است. در بخش مثنویات که اوصاف اصناف مختلف دربار آمیخته با هزل و «طیبت» آمده، توصیف چند تن از مطربان ذکر شده است. اخلاق و منزلت اجتماعی و کرامت انسانی اینان، رقت‌بار به سخره گرفته می‌شود: آن‌ها هنگام اجرای برنامه مست می‌شدند و دائم به میخانه و خانه قحاب می‌رفتند. عثمان قوال، زرور بربطی و دو زن آوازخوان از اینانند (مسعود سعد، ۱۳۸٤: ٤٦٦–٤۷۱). او وقتی با دیگر اصناف دربار، مانند دبیران مطایبه می‌نماید، شخصیت آنان را به اندازهٔ مطربان مسخره نمی‌کند و این خود می‌تواند نشانی از پایگاه پایین مطربان باشد. شاید به سبب همین ویژگی‌هاست که گاهی شأن مطربان را تا اندازه‌ای پایین می‌آورند که جزو مخنثان برمی‌شمارند. (دربارهٔ «مخنث» و جایگاهشان در موسیقی، ر.ک: زیاری، ۱۳۹۷: ۱٦۲؛ ملاح، ۱۳٦۳: ۱۵۳؛ فارمر، ۱۳٦٦: ۹٦). در همین راستا در تاریخ بیهقی می‌خوانیم که مسعود در جشن عید فطر برای ندیمان بخشش فراوان کرد؛ مثلاً به عنصری هزار دینار داد و «مطربان و مسخرگان را سی هزار درم» بخشید. علاوه‌بر در کنار هم ذکر شدنِ مطرب و مخنث، مقایسهٔ مقدار صله‌ای که به عنصری و گروه مطربان داده می‌شود، پایگاه اجتماعی پایین آن‌ها را مشخص می‌کند (حجاریان، ۱۳۹۸: ۲۰٦). پایگاه حقوقی عملهٔ طرب گاه تا اندازه‌ای پایین می‌آمد که حق دادخواهی نداشتند و شهادت آن‌ها در فقه شافعی، قابل‌اعتماد نبود (فارمر، ۱۳٦٦: ۷۵). گزیدهٔ اوصاف چند تن از مطربان را در مطایبهٔ مسعود سعد می‌آوریم: یکی از اینان خوش‌پسری است. اخلاق و رُخش لطیف، بویش خوش و پوستش سفید است؛ مردمان به دیدارش باده برمی‌گیرند و وی را به خانه‌شان می‌برند؛ عامل شهر از او بسیار کام برده است (مسعود سعد، ۱۳۸٤: ٤٦۹). مطرب دیگر «اسفندیار چنگی» است؛ خوش‌صدا و ماهر در رقص؛ اما زنش روسپی و خودش قواد و مقامر است (همان: ٤٦۷). از این توصیفات مطرب، در شعر عنصری و ازرقی و دیگران نیز می‌توان نشان یافت که گویا مؤنث است و هرزه و هرجایی و مست است و با ساقی درپیچیده است. این

توصیفات، با مختصات لولیان همخوانی دارد (ر.ک: ذوالفقاری، ۱۴۰۰). گویا مطرب در اینجا نه آن گوسان ایرانی باستان، بلکه لولی بی‌خانمان بی‌عفت است.

۲-۳- چهرهٔ مطرب در ادب عرفانی

متون و ادب عرفانی خود به چندین بخش قابل‌تقسیم است؛ مثلاً متون تعلیمی صوفیه؛ متون رمزی؛ تذکره‌ها و... . شمایل مطرب در هر کدام از این حوزه‌ها متفاوت است. چند تعریف از زبان خود صوفیه در معنای تمثیلی و رمزی مطرب می‌آوریم: مطرب، آگاه‌کننده را گویند (عراقی، ۱۳۳۶: ۴۱۷). «مطرب، پیر کامل و مرشد مکمل را گویند. در اصطلاح صوفیه مطرب به‌فیض‌رساننده و ترغیب‌کننده را گویند که به کشف رموز و بیان حقایق، دل‌های عارفان را معمور دارد» (کشاف اصطلاحات الفنون؛ به‌نقل‌از: سجادی، ۱۳۷۵: ۴۳۶). مطرب در ادب عرفانی چندین وجه دارد:

الف) چهرهٔ مطرود مطرب در ادب زهد و تعلیمیِ تصوف

در ادبیات زهد و مَدرسی (آموزشی-تعلیمی) صوفیانه -در کتبی نظیر *کشف‌المحجوب هجویری*- مشغول‌شدن به موسیقی را سد راه سلوک می‌پندارند. با توجه به حکایات مطربان در این متون، آنان جزو ارباب ملاهی هستند و کارشان گناه. پس در اینجا مطربی چهره‌ای منفی دارد که اگر کسی خواستار سلوک باشد، نخستین گامش همین «توبه از مطربی» است؛ مانند آنچه در متون شیعه دربارهٔ سبب توبهٔ بشر حافی آورده‌اند (علامه حلی، ۱۳۷۹: ۵۹). باریک‌ترین نمود این توبه از مطربی، در قصهٔ پیرچنگی مولاناست. یکی از اصلی‌ترین دلایل این سیمای ملوّثِ مطرب و پایگاه فرومایهٔ اجتماعی آن، منبعث از حرمت غنا در فقه است. موسیقی در معابد دیگر ادیان ابراهیمی حضوری قدسی دارد، اما در اسلام متفقهانه، نه‌تنها قدسیت ندارد، بلکه حرام است. اصلی‌ترین تفسیر واژگان قرآنی چون «لهو و لعب» و «لغو» و «زور» در اغلب تفاسیر، غنا است. احادیث فراوانی در حرمت و اباحت غنا وارد است (ر.ک: کتاب شش‌جلدی *غناء، موسیقی* (مختاری، ۱۳۸۷) که غزالی در احیا این آرای مخالف را جمع کرده و سعی کرده است با تفکیک غنای حرام از مباح، صورت مشروعی به سماع صوفیهٔ راستین بدهد، اما با همهٔ این تلاش‌ها، کفهٔ ترازو بر احادیث مخالف غنا و سماع، چربیده و موسیقی در متون فقهی (و ادبیات متأثر از گفتمان آن) ملعون شمرده شده است. این همه تفاوت در ادیان ابراهیمی در مواجهه با موسیقی ناشی از چیست؟ شاید حوادث صدر اسلام بی‌تأثیر نبوده باشد. پیامبر بعد از فتح مکه، همهٔ کفار را بخشید غیر از شاعران هجوگوی مسلمانان را. نوازندگانِ کافر نیز در این راستا جای گرفتند. نوشته‌اند در بدر، دختران خواننده، مکّیان را همراهی می‌کردند و به آن‌ها روحیه می‌دادند (فارمر، ۱۳۶۶: ۴۱). شاید همین همراهی و تضعیف‌کردن روحیهٔ نومسلمانان از عوامل نگاه دشمنانه به اصحاب غنا بوده باشد. در اشعار جاهلی، از خنیاگری زنان در میخانه‌ها یاد می‌شود (همان: ۴۲ و ۴۳). ساقی‌گری، عشوه‌گری، رقاصی و دیگر رفتار وقیحانهٔ این «قینات» و «مغنیات» زمینه‌ای به‌وجود آورد که مترادف «زانیه» به حساب آمدند. این کارکرد مطرب نیز در شکل‌گیری نگاه منفی به مطربی بی‌تأثیر نبود. برخی شاعران جاهلی اشعار خود را با ساز و آواز و به‌صورت دوره‌گردی می‌خوانده‌اند. نضربن حارث یکی از همینان است که غیر از تسلط بر موسیقی، بر اساطیر الاولین نیز مسلط بود و در برابر قصص قرآنی، اساطیر ایرانی و رومی را روایت کرده و قرآن را تمسخر می‌کرد. همو به عقوبت همین کارش، از کشته‌های اسیران بدر بود. پس می‌توان رهیافتی دیگر نیز بر حرمت موسیقی یافت. گویا اسلام نمی‌خواست «قرآن» شبیه ادب و موسیقی عرب شمرده شود و جنبهٔ یگانگی آن مخدوش شود (همان: ۷۷). در آن اوانِ تشکیل حکومت اسلامی، بیشتر مطربان حجاز از موالی بودند و عرب‌ها در شأن خود نمی‌دیدند که به این شغل پست وارد بشوند (پوپ، ۱۳۸۷: ۳۲۴۲؛ فارمر، ۱۳۶۶: ۱۱۱-۱۱۸). در زمان پیامبر و دو خلیفهٔ اول، موسیقی وجود نداشت، یا به‌شدت مطرود بود. در دورهٔ خلیفه سوم سختگیری کمتر می‌شود. الاغانی می‌گوید یزید بن معاویه اولین کسی بود که «ملاهی» و خوانندگان را وارد دستگاه خلافت کرد و بدین‌سبب

مسلمانان متعصب، نسبت‌به شراب و غنا اعتراض بزرگی برپا کردند (فارمر، ۱۳٦٦: ۱۲٤). در دورهٔ عباسیان نیز برخی به این وضع اعتراض کرده و جانشان را در این راه باختند (همان: ۱۹۹). دیگر متشرعان نیز ساکت نبودند و رسالاتی در رد موسیقی نوشتند؛ مثل رسالهٔ *ذم‌الملاهی*. در ادوار بعدی آرای احیاءعلوم‌الدین غزالی محوریت و سندیت می‌یابد و موسیقی در شکل سماع، مشروعیت نسبی می‌یابد. پس ارباب موسیقی –اگر نه هم به‌دلیل نصوص دینی– به چند علت، مطرود جامعهٔ اسلامی واقع می‌شود: ۱. همراهی با لشکر مشرکان و هجوگویان؛ ۲. همراهی با دربار ستم اموی و عباسی؛ ۳. همراهی با سایر مفاسد مثل شراب و زانیات؛ ٤. لزوم تمرکز اذهان بر معجزهٔ زیبایی قرآن؛ ٥. تعلق‌داشتن بیشتر مطربان به طبقهٔ موالی (ر.ک: ثبوت، ۱۳۹٦: ۹٦). در همین راستا مطربی در متون تعلیمی صوفیانه و زهد سیمای محبوبی ندارد.

ب) چهرهٔ محبوب مطرب در ادبیات قلندری عارفانه

چهرهٔ دیگر مطرب در ادبیات/ شعر قلندری و تغزلی عارفانه و در آثار کسانی چون سنایی و عطار است. در اینجا تصویری که از مطرب ارائه می‌شود، اساطیری و خیالی و گاه رمزی و تمثیلی است. مطرب صفات زیبایی و خوش‌صدایی را از خنیاگر ادب حماسی و درباری به عاریت پذیرفته و کارکرد الهام‌بخشی را از بستر عرفانی و دینی هاتف غیبی برعهده گرفته است. اینجا مطرب، گاه رمزی است از نوری که از عالم جان برمی‌تابد و حجب راه را پرده‌دری می‌کند، چنانکه شبستری (۱۳٦۸: ۱۰۷) در تفسیر معنی «بت» گفته:

بت ترسا بچه نوری است باهر　　که از روی بتان دارد مظاهر
زهی مطرب که از یک نغمه خوش　　زند در خرمن صد زاهد آتش

شاید در ایجاد چنین تصویری از مطرب الهام‌بخش، داستان‌های تغنّی داوود نبی بی‌تأثیر نبوده باشد، چنانکه در کنز التحف می‌آید: «داوود در محراب بربط زدی و غنای خوش بر آن راست کردی. و این نزدیک جهودان معروف است.» (ر.ک: بینش، ۱۳۷۱: ٥٤) تورات از هزاران خواننده و نوازنده یاد می‌کند که عبری‌ها در مراسم مذهبی همراه با آلات گوناگون برای تجلیل از یهوه در معابد به کار می‌بردند (برکشلی، ۱۳٥۷: ۲۱). در همین راستا می‌توان حضور موسیقی در کلیسا و دیر و صومعه را دیگر آبشخور حضور مطرب در ادب عرفانی دانست. چنانکه از این اشارات اخوان‌الصفا نیز مستفاد می‌شود: «و همٌ ایشان [یعنی بطلمیوس و فیثاغورس] در استخراج این علم، بر لهو... مقصود نبود بل غرض، استیناس ارواح و تألف نفوس با عالم قدس بود. و آلات و ادوات این صنعت، در صوامع و معابد محفوظ می‌داشتند.» (ر.ک: بینش، ۱۳۷۱: ۹٤ و ٥٤).

ج) چهرهٔ مطرب در ادب خانقاهی

چهره دیگر مطرب، سیمایی است که در ادب صوفیانه خانقاهی (و ادب متأثر از گفتمان آن) با توجه به کارکردش در مجلس سماع یافته است؛ به عبارتی، در این حوزه، خویشکاری «مطرب» در بستر گفتمان سماع و کارکرد آن در تصوف خراسانی پدیدار می‌شود. اینجا نیز مطرب برانگیزاننده است؛ اما نغمهٔ او، از آنجا که به الحان غیبی مانند است، نه شهواتِ درهم‌آمیزی با ریدکان، بلکه شوق وجد و سماع و بررفتن بر افلاک و اصل نواها را تقویت می‌کند. از این روی است که مطرب ارجمند است. در اینجا پیداست سخن از باده‌ای و مطربی دیگر است که گاه در عالم وحدت، مطرب و می یکی می‌شود:

درین بساط یکی بود ساغر و ساقی　　درین مقام یکی بود مطرب و الحان
(عراقی، ۱۳۳٦: ۹۰)

گاه در این‌گونه ادب یعنی ادب متأثر از گفتمان خانقاهی، آشکارا می‌گویند منظور از مطرب، معنای ظاهری آن نیست و گاه حتی مطرب، تمثیل از وجود باری تعالی می‌شود: «مغنی و مطرب این جماعت که محبان خدااند، خود او باشد که «فَهُمْ فی رَوْضَةٍ یُحَبرون» بیان سماع می‌کند که او با بندگان خود باشد» (عین‌القضات همدانی، ۱۳۷۳: ۱۳۳). با توجه به میانجی‌گری

مطرب در دریافت رموز از عالم غیب است که عین‌القضات آرزو می‌کند کاش مطربی زیبا ابیاتی در وصف عشق بخواند تا او بتواند حق توصیف و بیان چیستی آن را بهتر ادا کند (ر.ک: همان: ۱۱۳).

۲-۳-۱- چهرهٔ مطرب در امهات متون صوفیهٔ فارسی

در طبقات‌الصوفیه و کشف‌الاسرار مطربی، گناه است و ساز مطربان آلات فساد. چنانکه در ادامه در چندین حکایت خواهد آمد، مطربانِ مقبل، توبه می‌کنند و آلات لهو برمی‌شکنند. در حکایتی مطرب جوان مستی توبه می‌کند و در پایان، شیخ خانقاه می‌شود. در این حکایت، ذات غناء زشت نیست، زیرا مطرب را به بزم سماع برای آواز می‌خوانند؛ پس آن مطربی که باید از آن توبه کرد، گونهٔ خاصی است:

شیخ بوبکر حریص بود بر سماع. ...یکی گفت: ای شیخ! کسی نمی‌یابم مگر ...برنایی‌ست مطرب، ار باید تا وی را بخوانیم؟ ...شیخ گفت باید! ...رفتند وی را آوردند. وی چیزی خورده بود نه به‌جای خود. بنشاندند و وی برخواند... . کاری بخاست از نیکویی. ...چون فارغ شدند از سماع، آن مطرب را زور آورد و قذف [: استفراغ] افتاد بر سجاده پیر! پیر گفت: هیچ‌چیز می‌گویید (: نگویید)! همچنان سجاده در پیچید تا به‌جای خود آید. ...چون وقت روز بود، مطرب با هوش آمد ...خود را در سجاده دید پیچیده، ...متحیر بماند کی من... اینجا چون افتادم؟ یکی فراز آمد و وی را بگفت... . وی آن بیرایهٔ خود بشکست و توبه کرد (خواجه عبدالله انصاری، ۱۳۶۲: ۴۹۲).

در حکایتی از کشف‌الاسرار مطربِ پیرِ فاسقی در سفری همراه حاتم و شقیق است. پیر «در عموم اوقات آلات فساد و ساز فسق به‌کار می‌داشت» و انتظار داشت آن دو شیخ او را همراهی کنند. بالاخره در پایان سفر بر اثر رفتار صبورانهٔ آن‌ها، پیر «بپای ایشان در افتاد و توبه کرد.» (میبدی، ۱۳۷۱، ج۱: ۳۱۹). در جلد سوم این تفسیر در جریان نقل قصه قتل هابیل، این جملات آمده و از آن می‌توان به طرز نگاه به موسیقی پی برد: «و گفته‌اند که این آلات لهو و فسق که در دنیاست چون طبل و بربط و ...نیز خمر خوردن و زنا و... اولاد قابیل پدید آوردند و جهان از ایشان پر از فساد شد.» (همان: ج۳، ۹۸).

در *کشف‌المحجوب* واژهٔ مطرب به‌کار نرفته. واژهٔ «قوّال» را در همان معنا در چند حکایت می‌یابیم. هجویری روایت می‌کند در مجالس سماع شرکت می‌کرد و از آوازِ قوال، آتشی در او برمی‌گرفت؛ اما شیخش مظفر حمدان این برانگیختگی را حال مبتدیان می‌دانست (هجویری، ۱۳۹۸: ۲۵۸). در همین راستا در حکایتی قوالی در مجلسی حضور دارد، اما جنید با حرکات سماع‌کنندگان همراهی نمی‌کند (همان: ۶۰۵). از حکایت دیگری که عطار (۱۳۸۲: ۴۵۵) نیز آن را روایت کرده، درمی‌یابیم بسیاری به سماع صوفیان نگاه مثبتی ندارند و فرزندانشان را از حضور در جمع آن‌ها بازمی‌دارند، اما به کرامت و رفتار شیخ، انکار را رها می‌کنند:

«گویند چون عمرو به اصفهان آمد، حَدَثی به صحبت وی پیوست و پدر مانع وی بود...؛ تا بیمار شد... . روزی شیخ برخاست و با جماعتی فقرا به عیادت وی شد. حدث به شیخ اشارت کرد تا قوال را بگوید تا بیتی برخواند. عمرو قوال را گفت: برخوان. ...بیمار چون بشنید برخاست و بنشست و لهب و سلطان بیماری وی کمتر شد... پدر وی را به صحبت عمرو مسلم گردانید... و آن حدث یکی از بزرگان طریقت شد» (همان: ۲۱۲).

در باب سماع، هجویری شرایط لازم برای قوالی خانقاه را برمی‌شمرد: او باید شخصیتی محترم باشد؛ شاید یعنی ریدک نباشد و از مفاسد به دور باشد و... . از لحن این سخنان برمی‌آید که هجویری موافق سماع نیست، اما سماع چنان تثبیت شده که مردم به محض شنیدن نام صوفی، پایکوبی و سرافشانی را به خاطر می‌آورند (همان: ۶۰۶). هجویری حکایتی می‌آورد که در آن، ساختن طنبور و... به شیطان نسبت داده می‌شود تا با اغوای اینان مردمان از گرد داوود نبی بپراگنند! (همان: ۵۸۷). پیش‌تر خواندیم که گاهی هم مخترع مزامیر، فرزندان قابیل هستند! ابوالحارث و ابوالعباس شقاقی در کشف و شهود دیده‌اند

که شیطان دراویش را در سماع می‌جنباند یا دیوانِ عریان در میان سماع‌کنندگان هستند! (همان: ٦٠٠). باز از این گونه سخنان برمی‌آید که نویسنده چندان نگاه مناسبی به غنا و سماع ندارد. سپس هجویری حکایاتی از جان‌دادن یا بیهوشی دراویش بر اثر شنیدن غنا می‌آورد. حتی می‌گوید من خود از این دراویش در آذربایگان دیده‌ام (همان: ۵۹۸) و می‌نویسد اگر وجدی در سماع است، باید بدین پایه برسد. با این همه، او باز مشغول‌شدن بدین حکایات را نمی‌پسندد. هجویری در باب «سماع الاصوات والالحان» دربارهٔ تأثیر موسیقی بر حیوان و کارکرد درمانی آن سخن می‌گوید؛ همان مقوله‌ای که مشروح آن را در کتاب‌هایی مانند عجایب المخلوقات می‌توان خواند (ر.ک: طوسی، ۱۳۸۲: ۳۹۰). در کتاب اخیر حکایتی دربارهٔ مرافعه امام قشیری و امام‌الحرمین جوینی بر سر حلت و حرمت نوازندگی آمده است که خود نشان از بستر مشاجره‌آمیز جامعه در این باره است. مؤلف ادعا می‌کند که جوینی در نوازندگی ارغنون رومی چیره‌دست بود (همان: ۳۹۳).

در رسالهٔ قشیریه مانند کشف‌المحجوب به‌صورت مبسوط به موضوع قوال و سماع نپرداخته‌اند. چنانکه از روایت مذکور در عجایب المخلوقات و حکایتی که بعدا از اسرارالتوحید خواهیم آورد، برمی‌آید قشیری با موسیقی و سماع مخالف است، به‌طوری‌که در روایتی «مطربی» را نشانهٔ دشمنی با خدا می‌خواند! «واندر تورات است که چون خدای تعالی بنده‌ای را دوست دارد نوحه‌گری اندر دلش بپای کند و چون بنده‌ای را دشمن دارد، مطربی اندر دلش بپای کند.» (قشیری، ۱۳۸۱: ۲۰۹).

در اسرارالتوحید واژهٔ «مطرب» چهار بار به‌کار رفته است. غیر از یک بار، در سایر موارد، صحبت از مطربانی است که از مطربی توبه می‌کنند. پس در اینجا هم مطرب سیمایی منفی دارد. یکی همان حکایتی است که در مثنوی تبدیل به حکایت «پیر چنگی» شده (محمدبن منور، ۱۳۸۱: ۱۰۷) و دیگری حکایت مطربه‌ای مست در بازار نشابور است که به یمن نظر شیخ توبه کرده و گوشه‌نشینی اختیار می‌کند (همان: ۲۳۲). دیگری همان جوان مطرب مست طبقات‌الصوفیه است که در اینجا با نظر بوسعید عاقبت بخیر می‌شود (همان: ۲۳۱). همچنین جوانان فاسد لب دجله در روایت عطار (۱۳۸۲: ۳۲۵) که به دست معروف کرخی هدایت شده بودند، اینجا به‌صورت گروهی با دعای همدلانه بوسعید توبه کرده، سازها می‌شکنند و در طریقت می‌آیند (ر.ک: محمدبن منور، ۱۳۸۱: ۲۳۷).

کارکرد دیگر مطربان (در مجالس سماع) در *اسرارالتوحید* بسیار بیشتر از توبه از مطربی نمود دارد. ابوسعید را از پایه‌گذاران عرفان شاد و سرخوش خراسان دانسته‌اند (مایر، ۱۳۷۸: ۱۵۸؛ به‌نقل‌از: انصاری‌مقدّم، ۱۳۹۹: ۳۵). در این کارکرد یعنی کارکرد مثبت مطرب خانقاهی، محمدبن منور حدود بیست بار مثل هجویری از واژهٔ «قوّال» (نه مطرب!) استفاده می‌کند، گویی واژهٔ مطرب به قدری مطرود است که نویسنده اکراه دارد از گوینده بزم سماع، با عنوان «مطرب» یاد کند! باری، از همان اوان کودکی ابوسعید با پدرش به مجالس سماع می‌رود، رقص صوفیان را می‌بیند و حتی بیت‌های قوّالان را ازبر می‌کند (همان: ١٦). قوالان پیوسته در خانقاه و سفر حضور دارند و گاه چنان ابیاتی عاشقانه می‌خوانند که قشیری را نیز به مضمون آن‌ها بدبین می‌کنند (همان: ٧٦). گاه ابوسعید از شنیدن قول قوّال چنان خوش می‌شود که اسبش را بدو هدیه می‌دهد (همان: ۱۳۹). قوّال مجلس را گرم و برای سماع آماده می‌کند. با شنیدن قول او، وجد و شهودی دست می‌دهد که حتی منکران سماع را تسلیم می‌کند؛ مثلاً ابوالعباس ریکایی منکر سماع بود. یک بار به اصرار و اجبار بوسعید در سماع شرکت می‌کند. در حین سماع، پرده از جلوی چشمان او کنار می‌رود و همه درختان باغ را در سماع می‌یابد و از آن به بعد اهل سماع می‌شود (همان: ۲۲۷).

از دیگری متون عرفانی که در آن هم ذکر توبه از مطربی می‌آید، تذکرةالاولیاست. یک بار دربارهٔ رابعه عدویه (عطار، ۱۳۸۲: ٧٤) و یک بار دربارهٔ مالک دینار (همان: ۵۰) و بار دیگر در همان بافت معامله ابوسعید با مطربان در گورستان –که پیش‌تر نقل کردیم. اینجا سر بایزید و بربط جوانی مست بر اثر بدمستی جوان شکسته می‌شود و بایزید با پرداخت بهای بربط، باعث تلنگر عاطفی و درخشش جذبه در روح جوان می‌شود (همان: ۱۷۱). نکتهٔ جالب اینکه در چندین حکایت، مطربان در

گورستان حضور دارند و توبه از مطربی آنجا اتفاق می‌افتد؛ مثل توبهٔ «پیر چنگی» مثنوی. این امر، هم می‌تواند به پایگاه فرومایهٔ مطربان و رانده‌شدن از جامعه دلالت کند و هم اینکه گورستان فضای مناسبی برای حدوث توبه دارد. از این دست حکایات است، داستانِ «جوانی قلاشی که ربابی در دست و سرمست»، از هیکل محتسب‌وار ابوعثمان حیری می‌گریخت، اما با نگاه و کلام همدلانهٔ او توبه می‌کند (همان: ٤٧٨). پسر شاه شجاع کرمانی نیز از مطربی توبه می‌کند و ربابش را می‌شکند (همان: ۳۷۸).

۲-۳-۲- چهرهٔ مطرب در شعر عرفانی

با سنایی ترکیب «مطرب عشق» وارد ادب فارسی می‌شود. مشخص است که در این حوزه، بر خلاف ادب درباری، با فضایی استعاری و رمزی روبه‌رو هستیم. در شعر سنایی مخصوصاً در غزلیات، مطرب در فضای گفتمان قلندری و ملامتی به‌کار می‌رود. مطرب بر خطیب و قاضی، ارجحیت دارد و او در خراباتی‌ست که از آن بوی میقات طور موسی می‌آید:

قرین و جنس من خمار و مطرب — بسنده‌ست از همه اقران و اجناس
مرا باید خراباتی شناسد — خطیب و قاضی‌ام گو هیچ مشناس
(سنایی، ۱۳۸۳: ۸۳۹)

هر آن روزی که باشم در خرابات — همی نالم چو موسی در مناجات
گهی گویم که ای ساقی قدح گیر — گهی گویم که ای مطرب غزل هات!
(همان: ۷۲۱)

از اشارات عطار (۱۳۸۸ :۹۲) به پرده‌های موسیقی شاید بتوان گفت او علاوه بر داروشناسی و عرفان، در موسیقی نیز دستی داشته. در فضای قلندرانه غزل عطار مانند ادب درباری، مطرب همواره همراه ساقی است. این تمجید باده و مطرب، از سنت ادبی عاریت گرفته شده است و از آن بوی مباحث ملامت در متون صوفیانه استنشاق می‌شود؛ در شواهدی نظیر این:

خیز ای مطرب و بخوان غزلی — هین که زهره رباب می‌آرد
مطرب ما رباب می‌سازد — ساقی ما شراب می‌آرد
(عطار، ۱۳۵۲: ۲۵۲)

فراخواندن مطرب به آواز که از مضامین عام این حوزه است، در اشعار عطار نیز زیاد است. او به شورانگیزی نوای مطرب هم که از شروط کار مطرب در محافل مخصوصاً مجالس سماع است، اشارات زیاد دارد. طبیعتاً این سنخ از یادکردها در ادامه همان خویشکاری «مطرب» در ادبیات قلندری است:

بساز مطرب از آن پرده‌های شور انگیز — نوای تهنیت بزم عاشقان امشب
(همان: ۱۵۱)

در مثنوی مشهورترین جایی که مطرب نمود دارد، داستان پیر چنگی است. بر خلاف غزلیات، اینجا با بارقهٔ پنهانی نگاه فقهی و مقوله توبه از مطربی روبه‌رو هستیم. گویا در این نگاه موسیقی به قدری مسحورکننده است که اشتغال بدان، باعث محجوبی می‌شود. با این داستان، می‌توان موقعیت شکنندهٔ مطرب در جامعه و نگاه غالب دینی بدان را برآورد کرد: مطربی که شادی مستمعان را صد برابر می‌کند، در پیری، مردم از اطراف او پراکنده می‌شوند؛ پس از مدتی بی‌کاری، محتاج نان شب می‌شود. مطرب در شرف توبه قرار می‌گیرد و کسب هفتاد سالهٔ خود را معصیت قلمداد می‌کند:

معصیت ورزیده‌ام هفتاد سال — باز نگرفتی زمن روزی نوال
(مولوی، ۱۳۸٦: ۹۵)

مطرب ناامید از خلق، برای خالق چنگ می‌نوازد؛ توبه‌اش پذیرفته می‌شود و او نیز چنگش را [مثل مطربان توبه‌کنندگان در متون صوفیه] می‌شکند! اینجا راوی از زبان پیر چنگی، چنگ را حجاب طریق و باعث سیاه‌رویی، و فراموش‌کردن فراق خطاب می‌کند.

گفت: ای بوده حجابم از اله ای مرا تو راه‌زن از شاه‌راه
آه کز یاد ره و پرده‌ی عراق رفت از یادم دم تلخ فراق
(مولوی، ۱۳۸٦: ۱۰۰)

در قصهٔ «فروختن صوفیان بهیمه مسافر را» (همان: ۲۰۳) صوفیان بعد از خوردن به سماع برمی‌خیزند و مطرب آوازی با ریتم سنگین آغاز می‌کند. این حکایت کارکرد مطرب در سماع خانقاه را نمودار می‌کند. تحلیل داستان «استدعای امیر تُرکِ مخمور، مطرب را به وقت صبوح» در دفتر ششم (همان، ج۲: ۹۳٦) برای این مقاله ارزشمند است. در این داستان از سویی شاهد جایگاه خفت‌بار مطرب در دربار هستیم: امیر مست می‌زندش و ناسزایش می‌گوید: «قلتبانا می‌ندانی گه مخور». (همان) از سویی دیگر مولانا به روشنی می‌فرماید: آنچه دربارهٔ مطرب می‌گویم، فرسنگ‌ها با این مطربان فاصله دارد (همان: ۹۳۳).

در کلیات شمس سیمایی که از مطرب ارائه می‌شود، بسیار ارجمند و گاه قدسی است. گاه یک غزل کامل یا بخش بیشترین آن در خطاب به مطرب است یا اینکه اکثر ابیات غزل به آوردن نام گوشه‌های مختلف آواز تعلق می‌یابد مانند غزل «ای چنگ پرده‌های سپاهانم آرزوست» (مولوی، ۱۳۸۱: ۱۷٦) که وزن و قافیهٔ آن برگرفته از غزلیات نظامی است (ر.ک: نوروزی، ۱۳۹٦: ۲۵۷). نام سازها و گوشه‌های زیادی در آثار مولوی می‌آید که خود حاکی از نگاه گرم مولانا به مطربی است. او گاه سخنانی دربارهٔ ارزش موسیقی دارد که شبیه به شطحیات می‌نماید:

این علم موسیقی بر من چون شهادت است! چون مؤمنم شهادت و ایمانم آرزوست (مولوی، ۱۳۸۱: ۱۷٦).

روایت کرده‌اند مولانا خود ساز می‌ساخته و می‌نواخته است. بنا به روایت افلاکی گاه مولانا صدای رباب را سریر باز شدن در بهشت می‌نامید (به‌نقل‌از: فلاح، ۱۳۸۹: ۱٤۰) و گاه سوز صدای رباب را نیز مثل صدای نی، یادآور تلخی‌های هجران و دعوت به بازگشت بر حبیب می‌نامد (ر.ک: مولوی، ۱۳۸۱: ۱۲٤).

نگاه کرامند مولانا به مطرب یکی از آن‌روست که عرفان خراسان و مولانا مبتنی بر شادی و سکر است. طبعاً هرکه چنین سکری بیافریند، کرامند نیز خواهد بود. دیگر از آن روست که عملاً در زندگی خانقاهی مولانا، مطرب در سماع حضور داشت. نام مشخص چند مطرب بزم سماع در اشعار مولانا ذکر شده: عثمان ربابی و بوبکر ربابی و خواجه زکی. در مثنوی این بوبکر واقف اسرار الهی و در عداد اولیاست (مولوی، ۱۳۸٦: ۲٤۲). تعداد ابیاتی که مولانا در آن‌ها به مطرب و چنگی و ربابی و... اشاراتی دارد، بیش از پانصد بیت است. بیشتر این یادکردها از این گونه است: ۱. فراخواندن مطرب به نواختن؛ ۲. یاری‌طلبیدن از مطرب در درک معانی؛ ۳. عشق‌آفرینی مطرب؛ ٤. سوزناکی نوای مطرب؛ ۵. درونی‌بودن مطربِ عاشقان؛ ٦. مطرب‌بودن عناصر طبیعت؛ ۸. گاه خود را و شمس را مطرب می‌خواند. صفاتی هم که مولانا به مطرب می‌دهد، همه مثبت و همدلانه است: مطربِ صاحبدل، شکرخا، جان، خوش‌نوا، صاحب‌نظر، داوود دم، شیرین‌نفس و... .

در شعر حافظ اظهار شگفتی و التذاذ شدید از فعل مطرب (: مطرب عشق عجب ساز و نوایی دارد) (حافظ، ۱۳۸۰: ۱۵۵) به گونه‌ای است که خرقه رهن مطرب می‌شود (همان: ۱۸٤) و دعوت او به مطربی «به شعر فارسی و صوت عراقی» در زمان کامیابی و ناکامی (همان: ۳٤۳) از مضامین عام این حوزه است که مخصوصاً در ساقی‌نامه وی اوج می‌گیرد (همان: ۳۷۹)؛ البته تقابل دیرینه مظاهر دینی مثل تسبیح با مطربی هنوز پابرجاست: «من از ورع می و مطرب ندیدمی زین پیش» (همان: ۹۸). مطرب خوشگوی، مونس، مغان، عشق، شیرین سخن، خوشخوان اندکی از صفاتی است که ذکر شیفته‌وار او را آینگی می‌کند.

۲-٤- چهرهٔ مطرب در ادب تعلیمی

برای دریافت چهرهٔ مطرب در ژانر تعلیمی که تا حدودی متأثر از اخلاق اسلامی است، چند متن مشهور را مرور می‌کنیم. در باب «اندر خنیاگریِ» قابوس‌نامه، عنصرالمعالی ضمن ارائهٔ اطلاعات از انواع موسیقی و اسامی گوشه‌ها، خنیاگر را به مراعات خواستهٔ مخاطب، توجه می‌دهد، زیرا او «مزدور» است و مزد خود را از صاحب مجلس می‌گیرد. وی به‌گونه‌ای سخن می‌گوید که گویی مطربی حتماً همراه با باده‌گساری خواهد بود؛ بنابرین خنیاگر باید شرایط عدم‌تعادل عقلی مستان را در نظر گیرد و طوری رفتار نکند که به آنان برنخورَد، چون شاید با مطرب گلاویز شده و سر و سازش را بشکنند و مزد ندهند. از همین اشارات، شأن پایین و متزلزل مطرب در مجالس نموده می‌شود که هر از چندی با صورت خونین و ساز شکسته، خوار و خفیف از مجلس بیرون انداخته می‌شود.

«و اگر خنیاگر باشی، ...نگر تا هر کسی چه خواهد...؛ چون قدح بدان کس رسد، آن گوی که وی خواهد تا تو را آن دهد که تو خواهی! که خنیاگری را بزرگ‌ترین هنر آن است که به رأی و طبع مستمع رود و در مجلسی که باشی ...نبیذ کم خور تا سیم به‌حاصل کنی و در مطربی با مستان ستیزه مکن... و بنگر تا مطرب معربد نباشی که از عربده تو، سیمِ مطربی از میان برود و سر و روی و دست افزار شکسته شود... و خنیاگران مزدوران مستانند...» (عنصرالمعالی، ۱۳۸۷: ۱۹۳).

بخشی از پندهای عنصرالمعالی در رسالهٔ کنزالتحف مولَّف سدهٔ هشتم تکرار شده است (ر.ک: بینش، ۱۳۷۱: ۱۲۰). توصیه‌های اخلاقی مؤلف به مطربان زیاد است: از حضور در مجلس عوام بپرهیزد و به زیبارویان و امردان نگاه نکند (همان: ۱۲۱ و ۱۲۲). آنچه عجیب است و نگاه خشن و متنفرانه [محتسبِ] جامعه به موسیقی را روشن می‌کند، این است که باید «البته ورزیدن این فن را از خلق پنهان دارد» (همان: ۱۲۰).

در دیوان ناصرخسرو همواره نگاه طعنه‌آمیز و منفی نسبت‌به مطربی وجود دارد. این نگاه متأثر از چشم‌انداز فقه اسماعیلیه است که بروز آن را به روشنی در دعائم‌الاسلام قاضی نعمان می‌توان یافت. ناصرخسرو مطربان را کنار مسخرگان می‌آورد: «...گوشَت به مطرب است و دو چشمت به مسخره» (ناصرخسرو، ۱۳۸۸: ۲٦۸) و شادی‌کننده به آواز آن‌ها را نادان می‌خواند (همان: ۲۵۵).

در بوستان، سعدی امیران را از معاشرت مطربان پرهیز می‌دهد، زیرا مشغول‌شدن به سرگرمی، باعث عدم‌تمرکز در مهمات مملکت می‌شود:

قلـــم زن نکـــودار و شمشـــیر زن — نـــه مطـــرب کـــه مـــردی نیایـــد ز زن
نه مردی است دشمن در اسباب جنـگ — تـــو مـــدهوش ســـاقی و آواز چنـــگ
(سعدی، ۱۳۷۸: ۲۹۷)

به همین سان در حکایتی دیگر سعدی حضور نوجوان را در بزم مطربان، عامل فساد تلقی می‌کند که هیچ امیدی به اصلاحش نیست. سعدی در اینجا بیت مشهور «پسر کاو میان قلندر نشست...» را می‌آورد (همان: ٤۰۳). در حکایتی امیر مست جوان شهر گنجه با ساتگینی وارد مسجد شده و به محراب بی‌احترامی می‌آغازد. حضار شِکوه به شیخ می‌برند. پیر دعایش می‌کند که «خدایا همه وقت او خوش بدار»! سخن به گوش امیر می‌رسد. توبه می‌کند و همه اسباب ملاهی را در دربار و شهر نابود می‌کند (همان: ۳۵۱). در این حکایت که بافت حکایات «توبه از مطربی» متون صوفیه را دارد، مطربی فسق تلقی می‌شود. در گلستان خبر از مطرب مجلس سماعی می‌یابیم که بانگ ناخوشش، باعث محکم‌شدن تصمیم سعدی در پیروی از دستور پیرش ابوالفرج بن‌جوزی مبنی بر حضور نیافتن در مجلس سماع می‌شود (همان: ۱۲۳). این همان است که در کلام هجویری نیز تکرار شده بود.

۳- نتیجه

یکی از شخصیت‌های تیپیکال در متون کهن ادب فارسی، «مطرب» است. این شخصیت در ژانرها و متون مختلف و حتی گاه در کلام یک شاعر مشخص، سیمایی متناقض دارد. در این تحقیق سعی شد با نگاهی به پیشینهٔ این شخصیت، چگونگی نمودارشدن این دوگانگی و چرایی آن را تبیین شود. در ادب حماسی ایران به تأسی از اساطیر، رامشگر چهره‌ای کرامند دارد. این کرامندی به سبب تأکید به شادی در فرهنگ ایران باستان و تقدس آن است. جشن‌ها همراه باده‌پیمایی و رامشگری آیینی است. خنیاگر به اندازه‌ای ارزشمند نمودار می‌شود که گاه تحفه‌ای آسمانی در ثواب نیکویی‌هاست. این کرامندی گاه در ادب درباری به سبب درآمیختن صفات مطرب با لولی و کولی، خدشه‌دار می‌شود. در ادب عرفانی چون اولاً آبشخور دینی، شراب و رقص و صحبت امردان را تحریم کرده و ثانیاً توأمانی مطربی و مستی و رقص ساقی و ریدکان، این دو را تفکیک‌ناپذیر می‌کند، به دیدهٔ تحقیر و حرمت به مطربی نگریسته می‌شود. مطربِ مستِ میخانه‌ها برای ورود به عالم معنا باید مظاهر فسق (آلات موسیقی) را بشکند، اما آبشخور دیگر عرفان، شادی و سماع را به سبب ارزش‌دادن به وجد و سکر، وارد گفتمان خود می‌کند. آن‌ها بین سور و موسیقی و مظاهر فسق تفکیک قائل شده و دوباره به مطرب و نغمات غیبی او تقدس می‌دهند. در ادبیات تعلیمی نیز «مطرب» چندان سیمای وجیهی ندارد. این تحقیر و تقدس واژهٔ «مطرب» در طول تاریخ ادب فارسی و نیز در میان [حداقل] بخشی از تودهٔ عام ایرانیان ادامه داشته است.

سپاسگزاری

با کمال احترام این مقاله را تقدیم می‌کنم به استاد اکبر شاهدنواز، مدرس و نوازنده سنتور، همو که درِ اثیری موسیقی و آواز ایرانی را به رویم گشود.

منابع

آشتیانی، جلال‌الدین. (۱۳۷۲). *عرفان یا شامانیسم*، چاپ دوم، تهران: شرکت سهامی انتشار.

ابوریحان بیرونی. (۱۳٦۲). *التفهیم*، تصحیح علامه همایی، تهران: بابک.

انصاری‌مقدّم، زهره؛ اشرف‌زاده، رضا؛ تقوی بهبهانی، سید مجید. (۱۳۹۹). «بررسی کارکردهای ابیات در اسرارالتوحید»، *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، دورهٔ هجدهم، شمارهٔ ۳۵، صص ۲۷-٤۹.

انوری، علی‌بن محمد. (۱۳۷٦). *دیوان*، تصحیح محمدتقی مدرس رضوی، تهران: علمی و فرهنگی.

باقری، مهری. (۱۳۷۰). «ملاحظاتی دربارهٔ شعر و موسیقی در ایران پیش از اسلام بر مبنای شواهد مذکور در آثار نظامی»، نشریه علوم انسانی دانشگاه الزهرا، شمارهٔ ۷ و ۸، صص ۵-۱۱.

برکشلی، مهدی. (۱۳۵۷). *اندیشه‌های علمی فارابی دربارهٔ موسیقی*، تهران: پژوهشگاه موسیقی‌شناسی ایران.

بی‌نام. (۱۳۸۱). *تاریخ سیستان*، تصحیح محمدتقی بهار، تهران: معین.

بینش، تقی. (۱۳۷۱). *سه رسالهٔ فارسی در موسیقی؛ موسیقی دانشنامهٔ علایی، موسیقی رسائل اخوان‌الصفا، کنز التحف*، تهران: نشر دانشگاهی.

بینش، تقی. (۱۳۸۰). *تاریخ مختصر موسیقی ایران*، تهران: هوای تازه.

پوپ، آرتر؛ آکرمن، فیلیس. (۱۳۸۷). *سیری در هنر ایران از دورهٔ پیش از تاریخ تا امروز*، جلد ٦، ترجمه زیر نظر سیروس پرهام، تهران: علمی.

پورجوادی، امیرحسین. (۱۳۷٤). «رسالهٔ موسیقی محمد بن محمود نیشابوری»، *نشریهٔ معارف*، شمارهٔ ۳٤ و ۳۵، صص ۳۲-۷۰.

تجبر، نیما. (۱۳۸۸). *ز آواز ابریشم و بانگ نای*، تهران: آگاه.

ثبوت، اکبر. (۱۳۹٦). «عبدالله‌بن جعفر و نقش آن در ترویج موسیقی»، *فصلنامهٔ ماهور*، شمارهٔ ۷۵، صص ٦۹-۱۱٤.

ثروتیان، منصور. (۱۳٦۷). *اندیشه‌های نظامی*، تبریز: آیدین.

حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۸۰). *دیوان*، چاپ سوم، براساس نسخهٔ قزوینی-غنی، تهران: ققنوس.

حجاریان، محسن. (۱۳۹۸). *موسیقی‌شناسی قومی-تاریخی: برداشتی از تاریخ بیهقی*، مندرج در: *موسیقی‌شناسی قومی؛ تاریخی‌نگری موسیقی ایران*، تهران: آبی پارسی.

خالقی، روح‌الله. (۱۳۹۵). *سرگذشت موسیقی ایران*، چاپ سوم، تهران: ماهور.

خواجه عبدالله انصاری. (۱۳٦۲). *طبقات‌الصوفیه*، چاپ دوم، به کوشش حسین آهی، تهران: فروغی.

دهخدا، علی اکبر. (۱۳۸۳). *امثال و حکم*، چاپ ششم، تهران: امیرکبیر.

ذوالفقاری، حسن. (۱٤۰۰). «جایگاه اجتماعی لولیان خنیاگر و کولیان رامشگر در امثال فارسی»، *مطالعات ایرانی دانشگاه شهید باهنر*، دورهٔ بیستم، شمارهٔ ٤۰، صص ۱۳٤-۱٦۷.

سجادی، سید جعفر. (۱۳۷۵). *فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی*، تهران: طهوری.

سعدی، مصلح‌الدین. (۱۳۷۸). *کلیات*، تهران: طلوع.

سنایی، مجدود بن آدم. (۱۳۸۳). *دیوان*، تصحیح محمد بقایی، تهران: اقبال.

شبستری، شیخ محمود. (۱۳٦۸). *گلشن راز*، به اهتمام صمد موحد، تهران: کتابخانهٔ طهوری.

طوسی، محمدبن محمود. (۱۳۸۲). *عجایب‌المخلوقات*، چاپ دوم، به کوشش منوچهر ستوده. تهران: علمی و فرهنگی.

ظهیری ناو، بیژن؛ عشقی، جعفر. (۱۳۹۲). «مهربانان، انتقال‌دهندگان سنت و فرهنگ ملی ایرانی به دورهٔ اسلامی»، *نشریهٔ ادب‌پژوهی*، شمارهٔ ۲۸، صص ۲۹-۵٤.

عباسی، جلال. (۱۳۸۹). *فرهنگ شعر شاملو*، تهران: نگاه.

عراقی، فخرالدین ابراهیم. (۱۳۳٦). *کلیات*، تصحیح سعید نفیسی، تهران: کتابخانهٔ سنایی.

عطار نیشابوری، فریدالدین. (۱۳۵۲). *دیوان*، چاپ دوم، تصحیح م. درویش، تهران: جاویدان.

عطار نیشابوری، فریدالدین. (۱۳۸۲). *تذکرةالاولیاء*، تصحیح محمد استعلامی، چاپ دوازدهم، تهران: زوار.

عطار نیشابوری، فریدالدین. (۱۳۸۸). *مصیبت‌نامه*، تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن.

علامه حلی. (۱۳۷۹). *منهاج الکرامة*، مشهد: تاسوعا.

عنصرالمعالی، کیکاووس بن اسکندر. (۱۳۸۷). *قابوس‌نامه*، تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران: علمی و فرهنگی.

عین‌القضات همدانی. (۱۳۷۳). *برگزیدهٔ آثار عین‌القضات همدانی*، یزد: خانهٔ کتاب یزد.

فارمر، هنری جورج. (۱۳٦٦). *تاریخ موسیقی خاورزمین*، ترجمهٔ بهزاد باشی، تهران: سمت.

فاطمی، ساسان. (۱۳۹۳). *تاریخ موسیقی قاجار*، مندرج در: *تاریخ جامع ایران*، جلد ۱۸، زیر نظر کاظم موسوی بجنوردی، تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.

فرخی سیستانی، علی بن جولوغ. (۱۳۸۵). *دیوان*، چاپ ششم، تصحیح محمد دبیرسیاقی، تهران: زوار.

فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۱). *شاهنامه*، براساس چاپ مسکو، چاپ دوم، تهران: قطره.

فرنبغ دادگی. (۱۳۷۸). *بندهشن*، چاپ دوم، گزارنده مهرداد بهار، تهران: توس.

فلاح، مرتضی. (۱۳۸۹). «موسیقی در شعر مولانا»، *مولاناپژوهی*، دورآ اول، شمارهٔ ۲، صص ۱۳۷-۱٦۳.

قشیری، عبدالکریم بن هوازن. (۱۳۸۱). *رسالهٔ قشیریه*، ترجمهٔ ابوعلی حسن عثمانی، چاپ هفتم، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: علمی و فرهنگی.

لطفی، محمدرضا. (۱٤۰۰). *شناخت موسیقی دستگاهی ایران*، به‌اهتمام محمدرضا جوان و ایرج ساعی، تهران: کتاب نارون.

محمدبن منور. (۱۳۸۱). *اسرارالتوحید*، چاپ هفتم، تصحیح محمدرضا شفیعی‌کدکنی، تهران: آگاه.

مختاری، رضا. (۱۳۸۷). *غنای موسیقی*، قم: بوستان کتاب.

معین، محمد. (۱۳٦٤). *خسرو قبادیان و ریدک وی*، مندرج در مجموعه مقالات، جلد ۱، به کوشش مهدخت معین، تهران: معین.

ملاح، حسینعلی. (۱۳٦۳). *منوچهری و موسیقی*، تهران: هنر و فرهنگ.

مولوی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۸۱). *کلیات شمس*، چاپ پنجم، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: ثالث.

مولوی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۸٦). *مثنوی معنوی*، چاپ ششم، تصحیح عبدالکریم سروش، تهران: علمی و فرهنگی.

میبدی، احمدبن‌محمد. (۱۳۷۱). *کشف‌الاسرار*، چاپ چهارم، تصحیح علی‌اصغر حکمت، تهران: امیرکبیر.

میثمی، سید حسین. (۱۳۹۵). «موسیقی در دورهٔ غزنویان»، *نشریهٔ هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی*، دورهٔ بیست‌ویکم، شمارهٔ ۲، صص ٦۳-٦۷.

ناصر خسرو قبادیانی. (۱۳۸۸). *دیوان*، چاپ هشتم، تصحیح مجتبی مینوی و مهدی محقق، تهران: دانشگاه تهران.

نصری اشرفی، جهانگیر. (۱۳۸۳). *نمایش و موسیقی در ایران*، جلد ۳، تهران: آرون.

نظامی عروضی، احمدبن عمر. (۱۳۸۵). *چهار مقاله*، تصحیح محمد قزوینی، تهران: زوار.

نظامی گنجوی، الیاس بن یوسف. (۱۳۸۱). *کلیات*، چاپ دوم، تصحیح وحید دستگردی، تهران: نگاه.

نوروزی، زینب؛ علی‌بیگی هالی، وحید. (۱۳۹٦). «بررسی اشتراکات فکری و زبانی غزلیات نظامی و مولوی»، *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، دورهٔ پانزدهم، شمارهٔ ۲۹، صص ۲۵۱-۲٦۷.

هجویری، ابوالحسن علی بن عثمان. (۱۳۹۸). *کشف المحجوب*، ترجمهٔ محمود عابدی، چاپ پانزدهم، تهران: سروش.
همدانی، رشیدالدین فضل‌الله. (۱۳۹۲). *جامع التواریخ*، جلد ۱، بخش ۲، تصحیح محمد روشن، تهران: میراث مکتوب.
یوسفی، غلامحسین. (۱۳۷۳). *فرخی سیستانی*، چاپ چهارم، تهران: علمی.