

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۴/۲

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۷/۱

مقاله پژوهشی

فصلنامه علمی عرفان اسلامی
سال نوزدهم، شماره ۷۵، بهار ۱۴۰۲

تجلی هنر و موسیقی در عرفان ایرانی

پویان آزاده^۱

یوسف عالی عباس آباد^۲

سحر معتمدی^۳

چکیده

عرفان، پدیده یا شاخه‌ای از تفکر انسان است که در میان افکار ملل دنیا به گونه‌های مختلف وجود دارد. هرملتی بنا به مشرب‌ها و آمال نهایی خود، لباسی بر عرفان پوشانده، آن را بهترین و زیباترین تجلیگاه اندیشه‌های هنری - جامعه‌شناسی و فضیلت‌انگاری خود قرارداده است.

هنرهای زیادی در پیدایش و تکوین عرفان، نقش دارند موسیقی یا هنر موسیقی، یکی از مهمترین آنهاست که در عرفان ایران و جهان دیده می‌شود. عرفا و متصوفه ایرانی از بدو پیدایش گرایش عرفانی، با موسیقی همراه بوده‌اند یا موسیقی را به خدمت گرفته‌اند تا بتوانند به زبان رمز و ایماء، سخن خود را در قالب عرفان و ارکان آن بزنند.

عرفان ایرانی به عرفان مانوی، مسیحی، بودایی و نگرش اسلامی تکیه دارد، بر این اساس در هر تفکر عرفانی، موسیقی، ابزارها، آلات، لحن‌ها، موسیقی دانان، نوازندگان و هنرمندانی حضور دارند که در هزاره عرفان ایرانی زیسته‌اند.

شیوه بررسی در این مقاله، تحلیل محتوایی است که با استفاده از آن و تجزیه و تحلیل داده‌های متن، به ابعاد گوناگون سؤال‌های طرح شده، پاسخ داده شده است.

واژگان کلیدی:

عرفان، نگرش عرفانی، عرفان ایرانی، موسیقی، هنر.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
رتال جامع علوم انسانی

۱- استادیار دانشگاه هنر تهران، ایران. نویسنده مسئول: p.azadeh@art.ac.ir

۲- دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، ایران.

۳- مدرس دانشگاه جامع علمی کاربردی.

درآمد

ایران در دوره‌های مختلف تاریخی که پشت سر نهاده است همواره با دانش و معرفت عمیق انسانی همراه بوده‌است. عرفان، موسیقی، حکمت در دین‌های ایران باستان و مخصوصاً دین زرتشتی و جنبه‌های اهورایی و اهریمنی و هم در اسطوره‌ها و ماهیت باستانی متعلقات ایرانی مشهود است. در دیانت زرتشتی، علاوه بر امشاسپندان که پس از اهورامزدا مورد احترام بوده‌اند موجودات مقدس دیگری هم هستند که به نام «ایزد»، یعنی کسی که مورد ستایش و یزشن (= جشن و تقدیس) قرار می‌گیرد، خوانده می‌شوند. هریک از ایزدان نماینده‌ی یک یا چند صفت مشخص و بارز اهورایی هستند و تحت فرمان و اراده‌ی اهورامزدا انجام وظیفه می‌کنند و جملگی در ردیف فرشتگان و ملازمان درگاه وی محسوب می‌شوند. این موجودات مقدس و نیرومند با امور دنیوی ارتباط بیشتری دارند و هریک در سطح و جهت معینی به یاری اهورامزدا می‌شتابند و در سرنوشت و حیات انسان نیز تأثیر و دخالت مستقیم دارند. تعداد ایزدان از امشاسپندان بیشتر است و هریک از آن‌ها علاوه بر وظایفی که دارند موکل بر یکی از روزهای ماه نیز هستند. از این رو در گاه‌شماری مزدیسنا، اغلب روزهای ماه به نام ایزدان خوانده می‌شود. ایزدان دیانت زرتشتی عبارتند از: مهر، سروش، آذر، باد، بهرام، تیر، ماه، اشتاد، آسمان، ناهید، ماراسپند، زامیاد، انیران، ارد، فروردین، رام، رشن، گوش، خورشید. (رک، باقری، ۱۳۷۶: ۴۹-۵۱)، همه این مواردی که اشاره کردیم به اضافه مبانی دین اسلام، آراء عرفان ایرانی را تشکیل می‌دهند. عرفان سعی کرده‌است مراتب گوناگون روح بشر، عقل، دین، معارف، مخصوصاً معارف شهودی را که تصورناپذیر و مفهوم‌ناپذیر هستند، «زبانی» کند. متفکران برای نمایش جهان ذهن خود، «ایجاد مفهوم» می‌کنند. ایجاد مفهوم، وابسته به داشتن «تضاد» است، یعنی تضاد، علت وجودی ایجاد مفهوم است. استیسی معتقد است: «در وحدت بی‌تمایز، نمی‌توان مفهومی از هیچ‌چیز یافت چراکه اجزایی در آن نیست که به هیئت مفهوم درآید. مفهوم فقط هنگامی حاصل می‌شود که کثرتی یا دوگانگی‌ای در کار باشد. در بطن کثرت، گروهی از اجزا و ابعاض مشابه می‌توانند به صورت صنف و رده درآیند و از سایر گروه‌ها متمایز شوند. آنگاه می‌توانیم مفاهیم و به تبع آن الفاظ داشته‌باشیم.» (استیسی، ۱۳۷۹: ۲۱۰)

عرفان سعی دارد بزم عاشقانه‌ای برای معشوق خود بسازد و با او گفتگو داشته باشد، با واژگان و تصاویری که انسجام واژگان خلق می‌کند، این بزم را به نمایش می‌گذارد. «کلمه»، توان القای ظرافت و

نکته‌سنجی‌های عرفان را دارد. عارف شتاب‌زده نیست. محتوای عرفان ایرانی این طور نشان می‌دهد که ظرافت‌ها و ریزه‌کاری‌های شاعرانه - عارفانه به‌کرات به این ناتوانی انسان و ناتوانی او در به‌طور آوردن آن‌ها اشاره صریح کرده‌اند. شواهد فراوانی از این دست کلام است. از جهت دیگر، زبان پدیده پیچیده‌ای است که مطالعه آن را نمی‌توان به یک قلمرو خاص محدود کرد. زبان معرف ذهن است، عمل ذهنی وقتی به مرحله زبان می‌رسد، «زبان» می‌شود. ذهن و آنچه در آن می‌گذرد، نامرئی و تعریف‌ناشدنی است و تنها در بلوغ زبان است که رؤیت می‌شود. «زبان شکل دیگری از اندیشه است، که به ضرورت خود را پی می‌گیرد و فراتر از خردورزی متعارف می‌رود.» (شریفیان، ۱۳۸۶: ۷۵)

برخی نقش زبان را چنان اساسی می‌دانند که آن را خود شعر دانسته‌اند: «زبان، رنگ، صورت (فرم) و عادت، اسلوب مدنی و اعتقادی همه ادوات و موضوعات شعر است، می‌توان آن‌ها را به پیروی از این مقوله از سخن (مجاز) که اثر را مرادف سبب می‌شمارد، شعر نامید.» (دیچز، ۱۳۷۳: ۱۸۸)، بی‌گمان اندیشه در قالب کلمات، جسمیت می‌یابد، هرچه فضای اندیشه انسان گسترده‌تر باشد، به همان نسبت از زبانی غنی‌تر برخوردار بوده و گنجینه‌ها و ژگانی آن ثروتمندتر خواهد شد. چراکه «کلمه زائیده نمی‌شود مگر با فکر و هر کس به اندازه فکر خود کلمه دارد.» (علی پور، ۱۳۷۸: ۱۹)

با تعریفی که از مفهوم عرفان و زبان یا زبانی کردن عرفان ایرانی کردیم، سازه‌های دیگری نیز نیازمند شرح و تفسیرند. اینکه هنر چیست و چه اثر یا واکنش و بازخوردی با مفاهیم عرفانی دارد؟ کانت از فلاسفه بزرگ غرب، عقل را مهمترین پایگاه انسانی برای تبیین نیازهای ذهنی - زبانی می‌داند: «ای تکلیف، ای نام بلند و بزرگ! خوش آیند و دل‌ربا نیستی، اما از مردم طلب اطاعت می‌کنی و هرچند اراده انسان را به جنبش می‌آوری، نفس را به چیزی که کراهت یا بیم بیاورد، نمی‌ترسانی، ولی قانونی وضع می‌کنی که به خودی خود در نفس راه می‌یابد و اگر هم اطاعتش نکنیم، خواهی نخواهی احترامش می‌کنیم و همه تمایلات با آنکه در نهانی برخلافش رفتار می‌کنند در پیشگاه او ساکتند...» (فروغی، ۱۳۵۵، ج ۲: ۱۶۹)

در دیدگاه بوکهارت نیز عقل، بستر یا زمینه‌نگرش عرفانی انسان است و سه عنصر در اندیشه هنرور عارف یا صوفی وجود دارد که می‌تواند به کمک آن اندیشه‌های متعالی خود وحدت بخشیده به تصویر بکشد. این سه عنصر عبارتند از: «هندسه، ریتم و نور.» (رک، بوکهارت، ۱۳۶۵: ۸۷)

جوهر انسان‌مداری، دریافت تازه و مبهمی از شأن انسان به عنوان موجودی معقول و دریافت عمیقتر این مطلب است که تنها ادبیات کهن، ماهیت بشر را در آزادی کامل فکری و اخلاقی نشان داده‌است. آزادی، بزرگترین مفهومی است که در عرفان اسلامی رگ و ریشه دوانده‌است. هرچا شوق به معرفت اصیل در میان باشد، آزاداندیشی در آنجا حضور خواهد داشت. چنین حالتی تنها آن‌زمان از میان خواهد رفت که ما مدعی در اختیار داشتن حقیقت باشیم. (راسل، ۱۳۴۷: ۲۲۹)، با توجه به رویکردهای عرفان به انسان، تعریف حد و مرز آن، ستایش آنان و شناخت جدید یا گسترده‌ای که درباب ماهیت

او انجام داده‌اند، می‌توان میان «عرفان» و «موسیقی»، ارتباط تنگاتنگی را دید. اگر به آراء موسیقی‌دانان نیز نگاه کنیم، می‌بینیم کمال یا کمال‌طلبی انسان را در رگه‌های موسیقی شناسایی کرده‌اند و معتقدند موسیقی، ذات کمال‌گرایی دارد و انسان را به تعالی می‌رساند. «اصوات و الحان موسیقی، فاصله، نُتها و نغمه‌ها» (خالقی، ۱۳۶۰: ۱۴۳)، جزء جدایی‌ناپذیر کمال‌جویی انسان به وسیله موسیقی است. پیوستگی هرمی موسیقی، تقسیم‌بندی به بخش‌های کوچک‌تر و درنهایت نتها و فواصل مساوی، ذات هنری، موزونی، پیوستگی و نظم خارق‌العاده آن را مشخص می‌سازد.

بحث و بررسی

عرفان

عرفان از مفاهیم پیچیده‌ای است که در علوم اجتماعی و معرفتی انسان ریشه دوانده‌است. نظریه معرفتی (Theory of knowledge) است که دو بُعد شناختی (Cognitive) و وجودی (Existential - Psychological) دارد. باید گفت عرفان، مقوله کاملاً واضح و آشکاری نیست به قول استیس «ابهام و ابهام را تداعیمی‌کند. (رک، استیس، ۱۳۷۹: ۳)، با در نظر گرفتن تعاریف یا مختصات آن باید گفت عرفان آمیخته‌ای از رفتارها، کردارها، تعامل، روش و روابطی است که انسان با جهان آرمانی یا دنیای آمیخته با صلح، آسایش و پیشرفت دارد. مباحث جامعه‌شناختی، انسان‌شناختی، فرهنگ سیاست، تدبیر، موسیقی و بسیاری از علوم گوناگون در دل این تئوری نهفته‌است. با نگاهی به آغاز راه کارهای عرفانی در برخورد با جهان زندگی، ملاحظه می‌شود که بسیاری از تئوری‌ها یا آموزه‌های تاکتیکی آن بر پایه تسامح یا تساهل بنیان‌گذاری شده‌است. یعنی انسان با در نظر گرفتن تمام اصول و مبادی جهان متمدن، بتواند با سویه‌های دلنشین وجود خود زندگی کند.

در نظام معرفتی و تفکری انسان، مقوله‌ای به نام «جبر» همیشه بر گرده انسان سنگینی کرده، اما انسان به جبر موجود در جهان گردن‌نهداده، راه کارهای مختلفی برای مقابله با آن جستجو کرده‌است. شاید بتوان گفت عرفان، یکی از رندانه‌ترین برون‌رفت‌های جامعه از جبر موجود است. «اختیار»، آرام آرام و به شکل خزنده، ارکان جبر را به خود اختصاص داده‌است. البته سیر یا حرکت اختیار بسیار بطئی بوده‌است. دوره‌ها و سده‌هایی طوی کشید تا از تصوف محض و دگم ابتدایی به سمت عرفان آزاداندیشی عطار نیشابوری و قلندریات سنایی غزنوی رسیدیم. درنهایت با فکر انقلابی و نوعی دادائیسیم یا نظریه اپیکوریست‌گرای مولوی بلخی مواجه شدیم که نقطه بنیادی اندیشه‌اش استفاده از حال، دور بودن از بند گذشته و درگیر نبودن با خیالات موهوم آینده و برهم زدن تعادل نظامی بود که بر ارکان بسیار مهم و بنیانی استوار تکیه زده بود. شاعر با تفکری به نام عرفان، نمی‌خواست زندگی انسان را در آن چهارچوب زندگی کند. از اندیشه‌های رندانه عرفان، می‌توان به سخنان ابوالحسن

خرقانی اشاره کرد: «کاشکی بدل همه خلق من بمردمی تا خلق را نبایستی دید.» (عطارد نیشابوری، ۱۳۸۶: ۵۹۱)

می توان تفکراتی مانند «نور» شیخ شهاب‌الدین سهروردی را روشنایی خیره‌کننده راه پریچ و خمی دانست که مولوی در کورسوی تاریخ پیمود و افق‌ها یا وسعت بیکران جغرافیایی شناخت انسان پدید آورد. بی‌حذری ابن عربی اندلسی، «دل» در اندیشه عین‌القضات همدانی، اسباب حضور را بیشتر و آسان‌تر فراهم آورد. بنا به اعتقاد نظریه‌پردازان تصوف، عرفان روشی است که طالبان در مسیر سلوک به مراتب والا و برای رسیدن به جهان مطلوب و شناخت حق برمی‌گزینند. (رک، سجادی، ۱۳۸۹: ۵۷۷)

موسیقی

موسیقی یکی از علوم متعارف جهان، ابزارهای زندگی انسان است. گروه، دسته‌ها، گرایش‌ها و ملل مختلف جهان با توجه به ایدئولوژی، جامعه، فرهنگ، قومیت، خرده‌فرهنگ و دیگر مبانی جامعه‌شناختی، موسیقی مخصوص خود را دارند. البته با توجه به ذات هنر موسیقی، می‌توان وجه اشتراک کاملی در میان تمام اقوام و مردم جهان یافت. به سخن دیگر، تمام مردم به موسیقی، سازها، آوازها، ریتم و رقص در فرهنگ خود دارند. برخی از رقص‌ها و آوازها سینه‌به‌سینه به نسل بعد منتقل می‌شود. اگر در فرهنگ ایران زمین نگاهی بیندازیم ملاحظه می‌شود که رقص کردی، رقص‌های خراسانی، رقص ترکی (لزگی)، رقص شمالی و دیگر نواحی ایران همانند فرهنگی مستمر و پویا، در جامعه جریان دارد. سازهای موسیقی نیز همین‌گونه هستند. ردیف هفت‌دستگاه موسیقی ایران، معروف به «ردیف میرزا عبدالله» - که عموماً بدون نُت (Note) اجرایی شود - از استاد به شاگرد منتقل شده، در سطح جامعه پراکنده می‌شود. البته در جامعه امروز ایرانی سعی می‌شود گوشه‌های موسیقی به وسیله «نت» اجرا شود. هریک از گوشه‌های دستگاه ردیفی ایران در پرده‌های خاصی نواخته می‌شود. اوج و فرود صدا، با پرده‌هایی که بر دسته ساز قرار دارد، تولید می‌شود. در هر گوشه‌ای، نُت‌ها یا اندازه‌گیری زمان کشش اصوات، اُکتاو (octave) (به معنی هشت‌تایی)، فاصله دو نُت هم‌نام متوالی، پرده و نیم-پرده و دامنه اُکتاو سازها در نواختن گوشه‌های مختلف یک دستگاه یا آهنگ و همانند اینها، تنظیم شده است. بعضی از سازها از صداهای زیر به سمت صدای بم حرکت می‌کنند و «رنگ»‌های چهارضربی و ریتمیک خاصی دارند. (مانند ماهور، نوا)، برخی دیگر از دستگاه‌ها، ضرب قوی و دارای ریتم سنگین هستند. مانند «سه‌گاه» و «چهارگاه» که حالت حماسی دارند.

موسیقی در تمام ابعاد زندگی جریان دارد. گذری در تاریخ، بیوگرافی یا سرنوشت و ظهور و سقوط پادشاهان دنیا، می‌توان رد پای آشکار موسیقی را دید. اردشیر بابکان (۲۲۴ - ۲۴۱ م.) نخستین پادشاه ایرانی، به موسیقی علاقه خاصی داشت و موسیقی‌دانان را در طبقه خاصی قرار داده و به آنان اهمیت فراوانی قائل بود. (Farmer, 1967, p. 2786) در آثار باستانی ایران نمونه‌های فراوانی از

سازهای کوبه‌ای، سازهای زهی و سازهای بادی دیده‌می‌شود. (رک، مسعودیه، ۱۳۹۰: ۲۳۳) و نمونه‌های فراوان دیگر که یادآوری آن‌ها در حوصله این مقال نمی‌گنجد.

موسیقی از نظم جهان سرمشق می‌گیرد. این نظم، زیبایی درهم‌تنیده‌ای دارد. عناصر و اسباب جهان در کنار هم با آمیختن یا ترکیب‌شدن، هارمونی، جهت، انگیزه و هدف مشخصی را دنبال می‌کنند. «زیبایی تلفیقی از مطلق بودن و انعکاسی از بی‌نهایتی است. تا این دو کیفیت در تعادل باشند، کمال محقق می‌شود. تأثیر آن [کمال] بر عقل است. هم تحریک می‌کند و هم آرام می‌یابد.» (بینای مطلق، ۱۳۸۵: ۶۲)

با معرفی اجمالی موسیقی، یادآوری نکته‌ای ضروری است. در عرفان یا تصوف ایران و جهان، موسیقی به‌عنوان ابرازی برای ایده‌پردازی یا برای اثبات ادعایی به‌کارگرفته‌می‌شود که نظریه‌پردازان در قالب کلام یا تئوری، نظریه خود را ارائه می‌دهند. در تصوف یا عرفان شرق، مزامیر داود، رنگ و لعاب مذهبی دارد و خواندن آن از شعائر دینی محسوب می‌شود. مزمو، اشعاری است که به حضرت داوود نسبت می‌دهند. مزامیر جمع مزمار، نوعی نی است و معروف است که داوود (ع) به همراه زبور آن را می‌نواخت (ثعالبی، ۱۳۲۶: ۵۷)، عبدالقادر مراغی مزمار را از سازهای بادی می‌شمارد که قوم بنی‌اسرائیل به شکل حلق داوود ساخته بودند. (حافظ مراغی، ۱۳۷۰: ۳۹۱)، در قرائت بخش‌های از تورات و کتاب «جامعه»، نیز کلیسای مسیحیان، سازها نقش تعیین‌کننده‌ای دارند. به جهت ارتباط عمیق میان موسیقی، مذهب، تئولوژی و فرهنگ و جامعه، به یک تئوری، نظریه یا معرفتی درباره جایگاه یا منشاء موسیقی دست می‌یابیم. عرفا معتقدند که موسیقی از افلاک است. انعکاس ندا یا صدایی است که از آسمان و فلک‌ها به انسان‌ها می‌رسد و انسان درواقع، نمونه‌ای یا مثالی از پژواک آن‌صداها را در جهان مخلوق خویش می‌نوازد. فیثاغورث و پیروان او عقیده داشتند کیهان به‌صورت ازلی دارای صدایی است که انسان نیز با آن هم‌نوا بوده‌است، اما چون روح انسان محدودیت یا تصورات او‌هامی وجود مادی خود شده، از وجود مینوی فاصله گرفته و نمی‌تواند آن صداها را بشنود. باید روح و جان خود را کاملاً تطهیر کند تا به آن آوازا نیز دسترسی داشته‌باشد. نظریه «مُثل» بر این تئوری سایه انداخته‌است. نظریه مُثل، نظریه‌ای است که مبنای اصلی فلسفه افلاطون را تشکیل می‌دهد. «مُثل»، «صور»، «کلیات»، «اعیان ثابت»، «عالم ذر»، «عالم بی‌جهت»، «عالم لامکان»، «عالم بود» و ... صرفاً مذهبی نیستند، بلکه دارای ذوات عینی هستند. (کاپلسون، ۱۳۷۰: ۱۹۴)، «ارسطو با صراحت و وضوح بسیار نوشته‌است که نظریه مثل ناشی از عقایدی است که سقراط درباب علم داشت و هم او می‌گوید که افلاطون از طرفی به عقاید کراتیل (کراتیلوس) و هراکلیتوس دل بسته بود و این دو معتقد بودند که محسوسات در معرض جریان و تحرک دائم قرار دارند و به همین علت، علم نمی‌تواند بر آن‌ها دست‌یابد و آن‌ها را بشناسد. از سوی دیگر، تحت تأثیر معتقدات سقراط می‌پنداشت که موضوع علم، جوهر اشیاء است اما سقراط منحصرأ به اخلاقیات نظر داشت و صرفاً در مسائل مربوط به آن غور می‌کرد و

حال آنکه افلاطون با تعمق در امور طبیعت، دریافت که جوهر اشیاء به حکم ثبات می‌تواند موضوع علم قرار گیرد. موضوع علم، متمایز از موضوعاتی است که صرفاً به حس درمی‌آیند و فرار و گذار و مواجند. حقیقت شیء را افلاطون، «مثال» نامید و گفت که اشیاء محسوس در جنب «مثل» قرار دارند و اسمی که به آن‌ها داده می‌شود، برحسب مثال آن‌هاست. چون اشیاء به اعتبار اینکه بهره‌ای از مثل‌اند، وجود دارند.» (ورنر، ۱۳۷۳: ۷۵-۷۶)

در نظریهٔ مُثُل و تمثیل غار، افلاطون دنیا را به زندان، انسان را زندانی علایقی که در جهان وجود دارد به غل و زنجیر و موجودات جهان را به سایه‌های منعکس بر دیوار تشبیه می‌کند. اصل این سایه‌ها، در بیرون از غار هستند. این دنیای اصل، «مُثُل» نام دارد. خورشید به‌عنوان خیر مطلق در مُثُل وجود دارد. مولوی نیز مانند افلاطون، دنیا را سایه‌ای از عالم واقعی می‌داند که افراد به‌سبب زندانی بودن، سایه‌ها را واقعیت می‌پندارند. تنگی این جهان به‌علت زندان بودن آن است:

باز هستی جهان حس و رنگ تنگ‌تر آمد که زندانی ست تنگ

علت تنگیست ترکیب و عدد جانب ترکیب حس‌ها می‌چشد

(مولوی، ۱۳۸۲: ۱۳۸-۱۳۹)

برای رهایی از خیال و پندار نادرست، آدمیان باید همتی کرده از زندان به درآیند:

این جهان زندان و ما زندانیان حفره‌کن زندان و خود را وارهان

چیست دنیا از خدا غافل بُدن نی قماش و نقره و میزان و زن

(همان: ۴۷)

ترکیب و عدد، یادواره‌ای از برهان نظم جهان و موسیقی کیهانی است. در اخوان‌الصفاء می‌خوانیم: «از آن رو که کُرّات آسمانی در گردش‌اند و ستارگان نیز حرکتی دارند، نواهای موسیقی پدیدمی‌آوردند و به زبان خود خداوند را تجلیل می‌کنند. ارواح و فرشتگان را نیز به وجد و شادمانی می‌آورند. همانا که روح ما در قالب جسمانی از آهنگ شیرین موسیقی مسرور می‌گردد و اندوه را فراموش می‌کند. از آنجا که این آهنگ‌ها انعکاساتی از موسیقی علوی است، روضهٔ رضوان را به‌یادمی‌آورد که روح انسان با چه حالات وجد و سرور در آنجا زیست می‌کند... افلاک و کواکب را آوازه‌است مناسب آواز سازها و لطیف‌تر و لذت‌وی بیشتر. ارسطاطالیس و افلاطون و بطلمیوس و تابعان ایشان برآنند که این آواز نیست و این قول محال است. و حقیقت آن است که اگر افلاک و کواکب را آوازی باشد، آواز روحانی بود نه جسمانی بی‌شک.» (سه‌رساله، ۱۳۷۱: ۵۳)، مولوی در این زمینه به‌صراحت می‌گوید:

نالهُ سُرنا و تهدید دهل چیزکی مانند بدان نـاقور کل

پس حکیمان گفته‌اند این لحن‌ها از دوار چرخ بگرفتیم ما

بانگ‌گردش‌های چرخ است اینکه خلق می‌نوازندش به تنبور و به چنگ

(مولوی، ۱۳۸۱: ۵۸۴)

تنبور (طنبور) از سازهای باستانی ایرانی است. نگاره‌ای متعلق به ۱۵۰۰ ق.م. در شوش، تنبورنوازی را نشان می‌دهد. (جنیدی، ۱۳۷۲: ۱۱۴)، در دوران ساسانی نیز از سازهای رایج ایران بوده‌است. نگارهٔ مرد تنبورنواز در تنگ زرین متعلق به دوران ساسانی موجود است. تنبور، از سازهای مقدس فرقهٔ «اهل حق» در کرمانشاه است. در جَم‌خانه‌ها (محل گردهمایی یارسان‌ها و اهل حق، مانند شهرستان صحنه، دالاهو)، زیارت‌گاه‌ها (مقبرهٔ پیرسلطان، بابایادگار)، جشن‌ها و عزاداری‌ها نواخته می‌شود. مهدی برکشلی در یکی از کتاب‌هایش که شرحی بر دیدگاه‌های ابونصر فارابی است، بحث جامعی دربارهٔ تنبور خراسان، انواع پرده‌ها، گام‌ها، کوک‌ها و اوکتاوهای آن دارد. وی، تنبور را این‌گونه توصیف می‌کند: «بنا به گفتهٔ فارابی، طول و حجم این‌ساز در ممالک مختلف متفاوت بوده‌است، ولی همیشه دارای دوتار به یک ضخامت بوده‌است که در انتها به یک تکهٔ سیم‌گیر متصل شده و پس از عبور از خَرک (مشط) موازی هم در امتداد دستهٔ ساز کشیده شده و پس از گذشت از دو شیار دماغک (انف) دور دو گوشی (ملوی) پیچیده می‌شوند. طنبور خراسانی دارای تعداد زیادی پرده (دستان) بوده‌است که از دماغک تا حدود نیمهٔ دسته ادامه داشته‌است. بعضی از پرده‌ها پیوسته جای ثابتی دارند و در ممالک مختلف و نزد نوازندگان متفاوت، تغییری در آن‌ها مشاهده نمی‌شود.» (برکشلی، ۲۵۳۷: ۶۲)

یادآوری می‌شود در فضای واقعی و غیر عرفانی نیز تمثیل میان فلک و نوع برخورد آن با انسان و سازهای موسیقی وجود دارد. مسعود سعد، از شاعرانی است که مدت‌ها در زندان‌های «نای»، «دهک» و «سو» غزنویان زندانی بود. در تعامل خود و روزگار گوید:

بنالم ایرا بر من فلک همی‌کند انک به زخم زخمه بر ابریشم رباب کنند

(مسعود سعد، ۱۳۸۴: ۷۳)

درخصوص ارتباط میان موسیقی و عرفان، پژوهش‌هایی در زمینه‌های خاص انجام یافته‌است. یکی از پژوهش‌های تحقیقی متعلق به محمدرضا آزادفر با عنوان «دیدگاه‌های فلسفی و عرفانی در توصیف موسیقی و میزان باورپذیری آن در نزد نسل جوان موسیقی» است. در این مقاله، ابتدا نظریه‌هایی از اهل فلسفه، مانند «حسن بلخاری» و دیگران استفاده شده، ارتباط میان موسیقی و آراء فیاغورث و افلاطون مورد کندوکاو قرار گرفته، پس از ارائهٔ نظریاتی مختصر دربارهٔ «دیدگاه‌های عرفانی به موسیقی»، با طرح پرسشنامه و نمونه‌گیری، به پرسش و پاسخ ارتباط موسیقی و افلاک پرداخته‌است.

موسیقی و نقش آن در عرفان و تصوف ایران

موسیقی و کارکرد آن در نظام فکری جهان ارتباط گریزناپذیر آن را با جامعه یا تئوری عرفان و تصوف مشخص ترمی کند. عرفان با ابزارهای متنوع زندگی سروکار دارد و در پی آن است تا با استفاده از این ابزار، به درک و دریافت نوین از جهان هستی و تعامل دوسویه با آن بپردازد. طبیعی است که برای اندیشه‌های دلنشین و سرشار از زیستن و بهتر زیستن از موسیقی و ابزارها، سازه‌ها و سازها استفاده کند، هم رویه کلام را با زیباترین ایماژها آرایش دهد، هم مخاطب خود را در جهان پر از تضاد و تعارض بازیابد و هم بتواند طرز فکر یا نظریه‌های زیبا، دلپذیر و جالبی را به مخاطب خود ارائه دهد. موسیقی نقش پررنگی در عرفان ایرانی دارد. ایران جغرافیای متنوعی دارد. در دوران کهن به سبب محیط جغرافیایی، تاریخی، دینی و سیاسی، گرایش خاصی به موسیقی و سازهای آن داشته‌است و اگر نگاه دقیقی به ابزارهای عرفان ایران باستان و ایران اسلامی بیندازیم، نقش سازها و درکل موزونی و رقص و پایکوبی، بسیار پررنگ است. به این نکته هم باید دقت کرد که در کتاب‌های کهن پارسی مانند بندهشن، درخت آسوریک و نظیر اینها، سازهایی مانند تنبک، بربط (بربط)، چنگ، تنبور وجود دارد. (جاماسپ‌آسا، ۱۳۷۱: ۳۲)

جغرافیای عرفان و تصوف اسلامی در جهان فکری خود، قوانین یا اصول جامعه‌شناختی مهمی را تدوین کرده‌است. یکی از اصول تأییدشده عرفانی ایران، مدارا و مدیریت جامعه است. به هر شکل و لباسی که درآیند، با هر گرایش یا نظام ذهنی که دارند و با هر نوع جریان فکری معطوف به شاخه‌ها یا زیرمجموعه بزرگ عرفانی، سعی می‌کنند ذیل یک سقف یا یک‌اندیشه جمع شوند. به دنبال جامعه آزاد، فارغ از هر نوع درد، غم، بیچارگی، گرسنگی، برهنگی و تمام آلام یا مصائبی است که گریبان انسان را گرفته، او را در زندگی خود دچار غم و بحران می‌کند. عطار نیشابوری به نقل از ابوالحسن خرقانی گوید: «از ترکستان تا به در شام کسی را خار در انگشتش شود آن از آن من است و همچنین اگر از ترک تا شام کسی را قدم در سنگ آید، زیان آن مراست و اگر اندوهی در دلی است آن دل از آن من است.» (عطار نیشابوری، ۱۳۸۶: ۵۹۰)

ملاحظه می‌شود که انسان و نوع زیستن آن در جهان، یکی از بزرگ‌ترین دغدغه‌های ذهنی عرفان و تصوف ایران است. شیخ اشراق تأکید کرده‌است: «مدارا کردن با کافه خلق از اخلاق صوفیان است و گفته‌اند: هر چیزی را جوهری است و جوهر انسان عقل است. جوهر عقل، صبر است و دلیل عقل مرد، تحمل اذی و مؤونت مسلمانان است و مدارا کردن با خلق، دفع زهر نفس کند درد طیش و سرسبکی و زودخشمی.» (سهروردی، ۱۳۶۲: ۱۱۲)

تصوف اسلامی شاهد مثال‌های فراوانی در این خصوص هستیم. هریک از رهبران یا نظریه‌پردازان تصوف، با اینکه مشرب و روش جداگانه‌ای برای سیر عرفانی داشتند، اما هماهنگی یا همگرایی خاصی در زمینه حقوق انسانی و لذت‌بردن از زندگی دارند. «سؤال کردند از سهل بن عبدالله تستری -

رحم الله - از خوی خوش. گفت: کمترین آن بارکشیدن است و ترک مکافات و رحمت بر ظالم و دعاکردن آن.» (همان، ۱۳۶۳: ۷۱۳)

مولوی بلخی، از بزرگترین شاعران عارف ایران در این زمینه چهره‌ای شاخص محسوب می‌شود. وی موسیقی و تأثیر آن، شخصیت، هدف و رسالت او را در تمام فضاهاى شعرى در قالب منطق مکالمه (Dialogical) یا متن داستان به‌عنوان مخاطب یا منادی، نقطه اوج و شکوه سعادت بشری می‌داند. بهتر است درنگی درباره‌ی نظام فکری عرفانی - جامعه‌شناختی مولوی داشته‌باشیم. در آغاز باید اقرار کرد که مولوی از سازهای موسیقی با بهترین و وسیع‌ترین حالت در عرفان خود بهره‌برده‌است. دوم، جامعه‌ی منحصر به فردی است که مولوی در ذهن و جان خود پرورده، سعی کرده‌است در قالب مفاهیم عرفانی و با زیباترین صداهاى چنگ، نای، بربط، تار، موسیقار، دف و ... در دفتر زمان ثبت کرده‌است. برای ره‌یافت ذهنیت درست و پویا از جامعه‌ی آرمانی مولوی، باید به مبانی جامعه و درون اجتماع با قوانین خاص آن آشنا بود. این مسائل پیوندهای چندجانبه دارند. هر فردی یک پایگاه اجتماعی (status social) دارد که مشخص‌کننده‌ی وضعیت او به‌عنوان فرد در نظم اجتماعی است و چگونگی مسئولیت، قدرت و اقتدار او را در چهارچوب همان نظم نشان می‌دهد. (رک، ساروخانی، ۱۳۷۰: ۷۲۹)، از دیدگاه آگبرن و نیمکف، پایگاه نتیجه‌ی ارزش است که یک گروه یا جامعه برای نقش خاصی قائل می‌شود. (آریانپور، ۱۳۵۷: ۱۹۹)، مولوی نیز سعی کرده‌است با شناخت نکات ضعف یا قوت جامعه و فرد، راه‌کار چاره‌اندیشانه‌ای ارائه‌دهد. او به وجود انسان، فلسفه‌ی آفرینش و موقعیت او در جهان هستی، دیدگاهی فیلسوفانه دارد. به این جهت به مقام انسان در جهان و ارزش آن اشاره کرده و از او خواسته است که پایه و رتبه‌ی خود را در جهان بشناسد و خود را مطیع مطلق زمین و اجزای آن نداند، بلکه با تعالی‌ای که در روح خود ایجاد می‌کند، نسبت به آن‌ها استعلاء داشته‌باشد. وقتی استعلاء در روح و جان انسان ایجاد می‌شود او به صورت کامل به «انسان» و مبانی و مؤلفه‌های آن واقف می‌شود و تمام عیار «انسان» می‌شود. در نظام فلسفی، نفس، تعریف، حدود و ثغور آن مشخص شده‌است: «مَثَلِ نَفْسِ هَمچون باز است که تأدیب وی بدان کنند که مرا و او را اندر خانه کنند و چشم بدوزند تا از هرچه اندر آن بوده‌است، خوی باز کند. آنگاه اندک اندک گوشت بدو دهند تا با بازدار الفت‌گیرد و مطیع وی گردد.» (غزالی، ۱۳۸۶: ۲۲)، مولوی و عارفانی مانند ابن عربی، عطار نیشابوری، سنایی غزنوی، نیز ابوالحسن خرقانی، منصور حلاج، بایزید بسطامی، حسن بصری و ...، شناخت نسبتاً درست یا دقیقی از انسان و ذات او داشتند و بدین جهت سعی می‌کردند آن را با موسیقی، لذت و نوعی فرصت‌طلبی آشتی دهند. عرفان ایرانی به‌خصوص وقتی طعم و ذایقه‌ی مولوی دارد، مقداری با جریان سیال عرفان تاریخی یا عرفان تاریخ ایران تفاوت دارد. او، شاعری بی‌حذر است و از هیچ هنگامه‌ای ترس و گریز ندارد. اتفاقاً در مهلکه‌های خاصی پا به میدان می‌نهد که عقل جز حیرت و سکوت، راه به جایی نمی‌برد. او دنبال حقیقت نهفته در جهان است. بدین جهت با کمک سماع، نی، تنبور، بربط و ... به

جستجوی جهان اطراف و جهان درون خود می‌رود. وی در بسیاری از موارد حریف را به مناظره می‌خواند:

ای لولی بربطزن، تو مست‌تری یا من ای پیش‌چو تو مستی، افسون من افسانه

(مولوی، ۱۳۷۸، ج ۵: ۱۱۹)

بربط یا شاه‌رود (= رود عود بزرگ)، اختراع خلیص بن احوص از اهالی سُغد سمرقند بوده‌است. فارابی می‌گوید: «این مرد اول بار آن را در بلاد ماه (= ماد)، یعنی جبال و همدان، در سال ۱۲۲۷ اسکندری برابر با سال ۳۰۶ از سال‌های عرب ساخت و به بلاد سغد برد.» (الفارابی، ۱۹۶۷: ۱۱۶-۱۱۷)

البته این نوع مناظره‌ها در سطح عرفان و تصوف ایرانی پراکنده است. به این نمونه توجه کنید: «سحرگاهی بیرون رفتم. حق پیش من باز آمد. با من مصارعت کرد. من با او مصارعت کردم. در مصارعت باز با او مصارعت کردم تا مرا بیفکنند.» (بقلی شیرازی، ۱۳۴۴/۱۹۶۶: ۳۱۷)

گاهی مناظره‌های مولوی بسیار شورانگیز و زیباست:

سی‌پاره به کف، چوپان شده‌ای؟ سی‌پاره منم، تـرک چله کن!

ای مطرب دل زان نغمه خوش این مغز مـرا پر مشغله کن

(مولوی، ۱۳۷۸، ج ۴: ۲۸۶)

مولوی، سی‌پاره را همان سی‌لحن موسیقی قراردادده، و از یار می‌خواهد با رقص و آیین مستی، به دیدار یار برود. سی‌لحن متعلق به باربد است. باربد آوازه‌خوان و مطرب دربار خسرو پرویز بود. بر طبق روایات، باربد دستگاه‌های موسیقی ایرانی را اختراع کرد. مهدی برکشلی درباره باربد می‌نویسد: «به نظر می‌رسد باربد، بزرگ‌ترین آهنگ‌ساز عصر خود بوده نه تنها به سبب توانایی در خلق آهنگ‌های گوناگون و مهارت در نوازندگی به سبب تنوع احساساتی که قطعاًش در شنونده احداث می‌نموده- است ... بنابراین نوشته‌های مورخین، دستگاه‌های موسیقی ایران را به باربد نسبت می‌دهند، ولی درحقیقت این دستگاه‌ها پیش از باربد نیز وجود داشته و استاد تغییراتی در آن داده و به احتمال قوی آن را تکمیل کرده‌است.» (برکشلی، ۱۳۴۲: ۲)، سی‌لحن باربد عبارتند از: گنج بادآورد، گنج گاو، گنج سوخته، شادروان مروارید، تخت طاقدیسی، ناقوسی و اورنگی، حقه کاووس، ماه بر کوهان، مشک‌دانه، آرایش خورشید، نیم‌روز، سبز در سبز، قفل رومی، سروستان، سرو سهی، نوشین‌باده، رامش جان، ناز نوروز یا ساز نوروز، مشکویه، مهرگانی، مروای نیک، شب‌دیز، شب فرخ، فرخ‌روز، غنچه کبک دری، نخجیرگان، کین سیاوش، کین ایرج، باغ شیرین.

موسیقی در عرفان مولوی بسیار سهم‌آگین و کارساز است. گویا عرفان یا دایره‌شناخت وی را موسیقی و موسیقی کلام به عهده دارند. مانند این نوع ابیات «ضربی» یا «چهارمضربی» دیوان کبیر:

من طربم، طرب منم زهره زند نوای من عشق میان عاشقان شیوه کند برای من

(مولوی، ۱۳۷۸، ج ۴: ۱۲۰)

وزن عروضی «مفتعلن مفاعلن / مفتعلن مفاعلن» = «تَن تَن تَن تَن / تَن تَن تَن تَن» در دورن خود سیراب از رقص و پایکوبی است. وی هنگامی که با ذات شعر و موسیقی همگان می‌شود، خود را رها از عالم وابستگی، تیرگی و پرمشغله یافته و از ابزارها، اصطلاحات و درون‌مایه موسیقی نیز به بهترین کیفیت استفاده برده‌است:

ساقیا ما ز _____ بریا به زمین افتادیم گوش خود بردم شش تایی طرب بنهادیم
دل رنجور به _____ نبور نوایی دارد دل صدپاره خود را به نوایش دادیم

(همان، ج ۴: ۱۱)

موسیقی، مرکز و کانون معنایی عرفان

در بسیاری از آثار عرفانی، بخشی از مصراع «قافیه، ردیف، واژگان کلیدی اندیشه نویسنده، مرکز و کانون معنایی شعر قرار می‌گیرد که کلیت شعر و عناصر زبانی حول محور این بخش، معنا و ساختار می‌یابند. وظیفه اصلی این مرکز یا کانون‌های شعر، آفریدن فرم و ساختار مسدود دایره‌ای است که به شعر، فرمی چرخشی می‌دهد. در این متن‌ها، گریز به کانون معنایی شعر دارد که در جهت تأکید و برجسته‌کردن آن شکل گرفته است. «هرساختار هنری، شعر یا داستان، یک نقطه گرانی‌گاه اصلی و یا به قول ساختارگرایان مکتب پراگ، یک سطح مسلط دارد.» (ایگلتون، ۱۳۶۸: ۱۳۷)، که همان مرکزیت اثر است و تمام عناصر زبانی و معنایی از اطراف جمع شده، به صورت آگاهانه به این مرکز ختم می‌شود. به گونه‌ای که عناصر در اثر، تابعی از این مرکز است و اگر سیطره مرکزیت - مصراع مکرر - را نادیده بگیریم، زبان و عناصر آن با همه روانی به افت معنایی محسوس دچار می‌شود. ژاک دریدا نیز گوید: «نقش این مرکز نه تنها تشکیل، تنظیم و مرتب‌کردن ساختار است، بلکه مهم‌تر از آن، قطعی ساختن این مسئله است که اصل ایجاد ساختار باعث محدودکردن آنچه ما بسازی ساختار می‌نامیم، می‌شود.» (احمدی، ۱۳۷۸: ۳۹۷)

سماع، اندیشه مرکزی عقیده مولوی را نشان می‌دهد. «مولانا و یاران او حرکات مربوط به رقص و سماع را متضمن رمز احوال و اسرار روحانی می‌دانستند. چنانکه چرخ‌زدن را اشارت به شهود حق در

جمعیت جهات، جهیدن را اشارت به دست‌یابی به وصال محبوب می‌دیدند ... به اعتقاد مولانا سماع سبب می‌شود تا هرچه در وجود سالک است مجال ظهور بیاید.» (زرین‌کوب، ۱۳۷۳: ۳۴)

در نظریه‌های عرفانی آمده است: «در سماع، صدهزار لذت است که به یک‌لذت از آن، هزار سال راه معرفت توان برید که به هیچ عبادت میسر نشود هیچ عارف را.» (بقلی شیرازی، ۱۳۵۱: ۵۰)، شیخ با سر سماع شد و نعره فرا زدن ایستاد. (میهنی، ج ۱، ۱۳۷۶: ۱۴۰)

عطار نیشابوری به نقل از جنید بغدادی (متوفی به سال ۲۹۷ ه.ق.) می‌گوید: «چه حالت است که مرد آرمیده باشد و چون سماع را شنود اضطراب در وی پدید آید. گفت: حق تعالی ذریت آدم را در میثاق خطاب کرد که الست برکم؟ همه ارواح مستغرق لذت آن خطاب شدند. چون در این عالم سماع شنودند در حرکت و اضطراب آیند.» (عطار نیشابوری، ۱۳۸۶: ۱۷۱)

«لحن» (Tone) موسیقی در عرفان

یکی از ویژگی‌های اصلی زبان عرفان ایرانی، وجود «لحن» است. در تحلیل زبانی باید به این نکته مهم توجه داشت. لحن یا تُن، فضای خاصی را پیش روی مخاطب ایجاد می‌کند. فضایی که عرفان با استفاده از لحن، آن را ایجاد کرده است. یکی از عناصر موسیقایی در کلیت اثری، لحن است. بدین معنا که هرچند قدرت انتقال زبان برای انگیزتن احساس و هیجان به واسطه عناصر صرفاً زبانی بیشتر باشد، جنبه موسیقی لحن اثر بیشتر خواهد بود. به عبارت دیگر، «واژگان» یا «آرایه‌های بلاغی کلام» به تنهایی قادر نیستند چنین فضاهایی را با مهارتی اینچنین بیافرینند. قدرت القایی اثر در جهت ارائه ایدئولوژی با توازن و ریتمی خاص تأمل‌پذیر است. گویی لحن کلی اثر، نوعی موسیقی سبک را خلق کرده است. پیکره مثال‌هایی می‌زینم حسن ناشناخته‌ای حاصل غوغا و آشوب در خواننده ایجاد می‌کند که باعث برانگیختن روح می‌شود. یک پارچگی شعر برای القای ایدئولوژی گجی و درهم‌بودن بودن اوضاع و اندوه به خواننده، نوعی توازن و موسیقی، یا سمفونی کلمات و هجاها خلق کرده است. پس لذت موسیقایی این شعر نیز در تطابق ذهن خواننده با سمفونی کلمات و هجاهاست. این سمفونی آرام، توانایی و استعداد موسیقی مضاعفی، در جهت تقویت محور انتقال معنا به مخاطب در زبان شعر خلق کرده است. این فرض که باید صوت‌های موسیقایی را به کلی جدا از معنی تحلیل کرد، درست نیست. درست نبودن این جدایی به دلیل تصویری کلی از یک پارچگی و انسجام اثر هنری است که به دلیل گستردگی عواطف در ژرف‌ساخت، انکارناپذیر است.

هماهنگی و انسجام واژگان، راوی (شاعر) و طبیعت

یکی از زیرمجموعه‌های انسجام واژگان، یا هماهنگی محتوا و عنصر زبانی، هماهنگی واژگان، جهان طبیعت و همراهی راوی یا شاعر با آنهاست. شاعر در گزاره‌هایی که به مفهوم خاص غزل می-

دهد از واژه‌هایی بهره‌می‌برد که دارای اصواتی تکراری - یعنی مدام اصوات را تکرار می‌کند - باشد تا بتواند به وسیله آن‌ها انعکاسی از فضای موجود ایجاد کند. چگونگی آمیزش زبان با عناصر موسیقی و تخیل در رسانگی شعر بسیار حائز اهمیت است. تنها عاملی که نیروهای متنوع و ظرفیت‌های گوناگون زبان، موسیقی و تصاویر را در یک‌راستا هدایت می‌کند و به وحدت آن‌ها منج می‌شود، عامل «هماهنگی» است. منظور از هماهنگی، وحدت معنایی و عاطفی بین اجزای شعر است. هماهنگی بین اجزای شعر به‌ویژه در محور عمودی از عناصر اساسی و سبب پدیدآمدن نظام شعر است. اهمیت هماهنگی تا بدان حد است که گفته‌اند: «هنر، تلاش برای یافتن هماهنگی است.» (احمدی، ۱۳۸۰: ۲۱۳)

هماهنگی بین اجزای شعر در طبیعت و جهان خارج از ذهن ریشه دارد. بنابر گفته درایدن (Dryden) «شاعر به انسان و طبیعت به عنوان موجوداتی می‌نگرد که اساساً با یکدیگر هماهنگی دارند و به فکر انسان به عنوان چیزی نظرمی‌کند که طبیعتاً منعکس‌کننده زیباترین و جالب‌ترین خصایص طبیعت است.» (دیچز، ۱۳۷۳: ۱۶۲)، بنابراین به همان اندازه که هماهنگی و تناسب در طبیعت زیباست، مخلوق ذهن شاعر نیز زیبا و یا موجب زیبایی است. هماهنگی بین عناصر زبانی و محتوا، یکی از گونه‌های هماهنگی ساختار شعر است که به سه‌بخش هماهنگی آوایی، هماهنگی واژگانی و هماهنگی نحوی تقسیم می‌شود. صامت‌ها و مصوت‌های زبان با ویژگی‌های خاصی که هریک دارند می‌توانند در هماهنگی با بخش‌های دیگر شعر از نظر القای معنی تأثیر به‌سزایی داشته باشند. این ویژگی که گرامون (Grammonont)، زبان‌شناس معروف فرانسوی، از آن به‌عنوان «هماهنگی القاگر» (Harmony suggestive) یاد می‌کند، این است که شاعر برای انتقال مفهوم مورد نظر خود واژه‌هایی را گزینش کند که واج‌های تشکیل‌دهنده آن‌ها با تصاویر ذهنی یا اندیشه‌های وی هماهنگ و متناسب باشند. شاعر با توسل به این ویژگی آوای زبان، بی‌اینکه به توصیف و یا شرحی دقیق و جزء به جزء نیاز داشته باشد، می‌تواند تصاویر ذهنی یا اندیشه‌های مورد نظر را تداعی کند و آن‌ها را در ذهن خواننده بیدار سازد. (قویمی، ۱۳۸۳: ۱۹-۲۰)

با استفاده از همین روش، شاعر با ترنمی که از تکرار و هم‌نشینی آوای شعر پدید می‌آید، عواطف گوناگون خود را به گوش مخاطب می‌رساند که حتی گاه همانند محبت و نفرت یا نشاط و اندوه ضد یکدیگر است، در منظومه‌ای که در یک وزن سروده شده است. هارلند (Hardland) می‌گوید: «معنای واژگان با آوا تعدیل و تقویت می‌شود. شاعر با دگرگون کردن آوایی، معناهای ثانوی و رنگ‌آمیزی‌هایی را برمی‌انگیزد که از درون بدرخشد.» (غیائی، ۱۳۶۸: ۲۳۸)

هماهنگی هنر، ادبیات، موسیقی و سازها یا آلات موسیقی در عرفان ایرانی بی‌ظنیر است. رقص درونی و بیرونی، ارکستر هماهنگی در شعر و نواهای عرفانی ایجاد کرده است.

ای لولی — بریطزن، تو مست‌تری یا من ای پیش چو تو مستی، افسون من افسانه

از خانه برون رفتم، مستیم به پیش آمد
چون کشتی بی‌لنگر کز می‌شد و مژ می‌شد
گفتم ز کجایی تو؟ تسخرزد و گفت ای یار
نیمیم ز آب و گیل، نیمیم ز جان و دل
در هر نظرش مضمهر، صد گلشن و کاشانه
وز حسرت او مرده، صد عاقل و فرزانه
نیمیم ز تــــرکستان نیمیم ز فرغانه
نیمیم لب دریــــا، نیمی همه دُر دانه
(مولوی، ۱۳۷۸، ج ۵: ۱۱۹-۱۲۰)



نتیجه‌گیری

عرفان، گونه‌ای از تفکر انسانی در جهان است. اینکه عرفان و پیشینه آن، چرا و چگونه تشکیل شدند، یکی از مباحث مهم تاریخ و انسان‌شناسی است. عرفان، در پی شناخت ماهیت یا هویت انسان در جهان اطراف خود بود. از سازه‌ها، ابزار، افکار و لوازم گوناگونی استفاده کرد تا سخن خود را بر صدر نشانَد. بدیهی است که یکی از نکات درخشان عرفان، همراه کردن آن با حوزه علاقه انسان به زندگی و طبیعت است. چیزی که باعث می‌شود انسان لحظات خوش، زیبا و به‌یادماندنی را تجربه کند، به عرفان راه‌یافت و می‌توان گفت عارفان، هنرمندان زیرک و باهوشی بودند که از این مقوله به بهترین-وجه استفاده کردند. در عرفان معاصر نیز رد پای پرنگی از موسیقی در نوع خاص به زندگی و معرفت انسان نگرستن وجود دارد. شاید مهم‌ترین آن را در طنبور کرمانشاه می‌توان یافت. سیدخلیل عالی‌نژاد (۱۳۳۶-۱۳۸۰) از بزرگ‌ترین طنبورنوازان اهل حق است. موسیقی با جان کلام عرفان تینده‌است. اگر در مجموعه میراث مکتوب و میراث شفاهی عرفانی ایران و جهان نگاه دقیقی داشته باشیم، نمی‌توان پیکره آن را از پیکره موسیقی جدا کرد. عارفان ایران در این زمینه ویژگی فوق‌العاده‌ای دارند. با استفاده از وزن‌های ضربی، خیزابی و ذوری، از ارکان عرفان سخن می‌گویند و آن‌ها را همانند اوصل تغییرناپذیر به جامعه ارائه می‌دهند. در میانه کلام یا در درون متن و بینامتن، سری به خود موسیقی، سازها، ضرب‌ها، نواها و ... می‌زنند. گاه به وسیله موسیقی، شوخ می‌کنند، گاه حرف درون خود را به شکل کاملاً رندانه به زبان می‌آورند، به‌عنوان برهان و استدلال قوی، پشت دشمنان ثوری‌های خود را به خاک می‌مالند، نظریه جدید صادر می‌کنند و هزاران کار دیگر که مجموعه عرفان و تصوف موجود را تشکیل می‌دهد.

منابع و مأخذ

- ۱) آریان پور، امیرحسین. (۱۳۵۷). زمینه جامعه‌شناسی، تهران، شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.
- ۲) آزاده‌فر، محمدرضا. (۱۳۹۳). «دیدگاه‌های فلسفی و عرفانی در توصیف موسیقی و میزان باورپذیری آن در نزد نسل جوان موسیقی»، نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی، دوره ۱۹، شماره ۱، بهار و تابستان، ۱۷-۲۴.
- ۳) احمدی، بابک. (۱۳۷۸). آفرینش و آزادی، تهران، مرکز.
- ۴) _____ . (۱۳۸۰). حقیقت و زیبایی، تهران، مرکز.
- ۵) استیس، والتر ترنس. (۱۳۷۹). فلسفه و عرفان، ترجمه بهاء‌الدین خرمشاهی، تهران، زوار.
- ۶) امامی، نصرالله. (۱۳۶۹). «زبان شعر و واژگان شعری»، مجله علمی - پژوهشی دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد، سال بیست‌وسوم، شماره سوم و چهارم، ۶۵۸-۶۷۹.
- ۷) ایگلتون، تری. (۱۳۶۸). پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی، ترجمه عباس مخبر، تهران، مرکز.
- ۸) باقری، مهری. (۱۳۷۶). دین‌های ایرانی پیش از اسلام، تبریز، دانشگاه تبریز.
- ۹) برکشلی، مهدی. (۱۳۴۲). اندیشه‌های علمی فارابی درباره موسیقی (مجموعه‌سخت‌خوانی‌های مهدی برکشلی)، تهران، پژوهشگاه موسیقی‌شناسی ایران.
- ۱۰) بقلی شیرازی، روزبهان. (۱۳۵۱). رساله‌القدس، تصحیح ج. نوربخش، تهران، خانقاه نعمت‌اللهی.
- ۱۱) بوکهارت، تیتوس. (۱۳۶۵). هنر اسلامی زبان و بیان، مسعود رجب‌نیا، تهران، سروش.
- ۱۲) بینای مطلق، محمود. (۱۳۸۵). نظم و راز، تهران، هرمس.
- ۱۳) بینش، تقی. [تدوین]. (۱۳۷۱). سه رساله در موسیقی، اخوان‌اصفا، تهران، نشر دانشگاهی.
- ۱۴) ثعالبی نیشابوری، ابی منصور عبدالملک بن محمد. (۱۳۲۶). ثمارالقلوب فی المضاف و المنصوب، قاهره، مطبعة الظاهر.
- ۱۵) جاماسپ‌آسا، جاماسپ جی دستور منوچهر جی. (۱۳۷۱). متون پهلوی، گزارش سعید عریان، تهران، کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران.
- ۱۶) جنیدی، فریدون. (۱۳۷۲). زمینه شناخت موسیقی ایران، تهران، پارت.

- ۱۷) حافظ مراغی، عبدالقادر بن غیبی. (۱۳۷۰). شرح ادوار با متن ادوار و زوائد الفوائد، به اهتمام تقی بییش، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.
- ۱۸) حمیدیان، سعید. (۱۳۸۳). داستان دگردیسی، تهران، نیلوفر.
- ۱۹) خالقی، روح‌الله. (۱۳۶۰). نظری به موسیقی، تهران، صفی‌علی‌شاه.
- ۲۰) دیچرز، دیوید. (۱۳۶۹). شیوه‌های نقد ادبی، ترجمه محمدتقی (امیر) صدقیانی - دکتر غلامحسین یوسفی، تهران، علمی.
- ۲۱) راسل، برتراند. (۱۳۴۷). درباره تربیت، ترجمه عباس شوقی، تهران، عطایی.
- ۲۲) زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۳). بحر در کوزه، تهران، علمی.
- ۲۳) ساروخانی، باقر. (۱۳۷۰). دایره‌المعارف علوم اجتماعی، تهران، کیهان.
- ۲۴) سجادی، سیدجعفر. (۱۳۸۹). فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی، تهران، طهوری.
- ۲۵) سهروردی، ابونجیب. (۱۳۶۳). آداب المریدین، ترجمه عمر بن محمد اشکانی، تصحیح نجیب مایل هروی، تهران، مولی.
- ۲۶) سهروردی، عمر بن محمد. (۱۳۶۲). عوارف‌المعارف، ترجمه ابومنصور عبدالمؤمن اصفهانی، تهران، علمی - فرهنگی.
- ۲۷) شریفیان، مهدی. (۱۳۸۶). «بررسی فرایند نوشتارنویزی در اشعار سهراب سپهری»، مجله علمی - پژوهشی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان، س ۵، بهار و تابستان، ۷۳-۵۱.
- ۲۸) عطار نیشابوری. (۱۳۸۶).
- ۲۹) علی‌پور، مصطفی. (۱۳۷۸). ساختار زبان شعر امروز (پژوهشی در واژگان و ساختار زبان شعر معاصر)، تهران، فردوس. غیاثی، محمدتقی. (۱۳۶۸). درآمدی بر سبک‌شناختی ساختاری، تهران، شعله اندیشه.
- ۳۰) غزالی، ابوحامد محمد. (۱۳۸۶). کیمیای سعادت، به‌کوشش حسین خدیو جم، تهران، علمی و فرهنگی.
- ۳۱) الفارابی، ابونصر بن محمد بن طرخان. (۱۹۶۷). الموسیقی‌الکبیر، تحقیق و شرح غطاس عبدالملک خشیبه، مراجعه و تصدیق محمد احمدالحنفی، القاهرة، دارالکتب العربی.
- ۳۲) _____ . (۱۳۶۱). اندیشه‌های اهل مدینه فاضله، ترجمه و تحشیه از دکتر سیدمحمدجعفر سجادی، تهران، طهوری.
- ۳۳) فروغی، محمدعلی. (۱۳۵۵). سیر حکمت در اروپا، ج ۲، فلسفه کانت، تهران، ابن سینا.
- ۳۴) قویمی، مهوش. (۱۳۸۳). آوا و القا (رهیافتی به شعر اخوان ثالث)، تهران، هرمس.

- ۳۵) کاپلستون، فردریک. (۱۳۷۰). تاریخ فلسفه، ترجمه بهاءالدین خرمشاهی، تهران، علمی فرهنگی - سروش.
- ۳۶) کیانی، مجید (۱۳۷۱). هفت‌دستگاه موسیقی ایران، تهران، مؤلف و مؤسسه ساز نوروز.
- ۳۷) مسعود سعد. (۱۳۸۴). گزیده اشعار، انتخاب و شرح توفیق سبحانی، تهران، قطره.
- ۳۸) مسعودیه، محمدتقی. (۱۳۹۰). مبانی اتنوموزیکولوژی موسیقی‌شناسی تطبیقی، تهران، سروش.
- ۳۹) معروفی، موسی. (۱۳۷۴). ردیف هفت‌دستگاه موسیقی ایرانی (شرح ردیف، دکتر مهدی برکشلی)، تهران، انجمن موسیقی ایران.
- ۴۰) ملاح، حسینعلی. (۱۳۵۱). حافظ و موسیقی، تهران، هنر و فرهنگ.
- ۴۱) مولوی، جلال‌الدین. (۱۳۷۸). کلیات شمس یا دیوان کبیر، با تصحیحات و حواشی بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران، امیرکبیر.
- ۴۲) _____ . (۱۳۸۲). مثنوی معنوی، به تصحیح رینولد ا. نیکلسون، تهران، هرمس.
- ۴۳) میهنی، محمد بن منور. (۱۳۷۶). اسرارالتوحید فی مقامات شیخ ابی سعید، مقدمه، تصحیح و تعلیقات دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران، آگاه.
- ۴۴) ورنر، شارل. (۱۳۷۳). حکمت یونان، ترجمه بزرگ نادرزاد، تهران، علمی و فرهنگی.
- 45) Farmer, H. G. (1967). (Music, A survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present, vol. 6, pp. 2783- 2804, London.

Manifestation of art and music in Iranian mysticism

Puyan Azadeh, Yusof Aali Abbasabad, Sahar Moetamedi

Assistant Professor, Tehran University of Art, Iran. Corresponding Author:
azadeh@art.ac.ir

Associate Professor of Persian Language and Literature, Payam Noor University,
Iran.

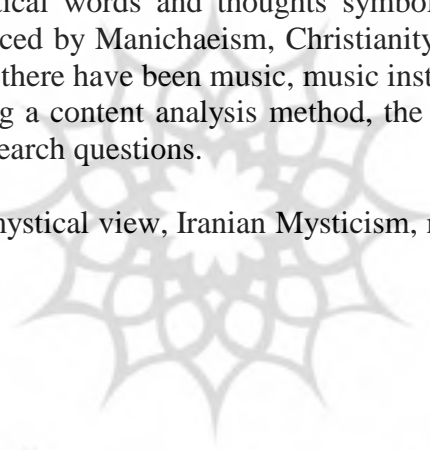
Lecturer of Applied Scientific University.

Abstract

Mysticism is a thinking method which is common all around the world and among all people. According to their thoughts, viewpoints and the ultimate goals, all nations have a special point of view on Mysticism. As a matter of fact, Mysticism is a powerful and beautiful platform by which man is able to show his social virtues and artistic thoughts. As an art, music has a basic and fundamental role in formation of Mysticism and there are many examples in world and also in Iranian Mysticism. From early history of Mysticism, Iranian sufis and mystics have always used music in order to show their mystical words and thoughts symbolically. Iranian Mysticism has been influenced by Manichaeism, Christianity, Buddhism and Islam. In all these periods there have been music, music instruments, tunes, musicians, and artists. Using a content analysis method, the present article is about to answer some research questions.

Keywords:

Mysticism, mystical view, Iranian Mysticism, music, art.



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی