

موسیقی عرفانی ایرانی از نگاه کربن

دوفصلنامه علمی مطالعات نظری هنر

سال سوم | شماره ۴ | بهار و تابستان ۱۴۰۲

شاپا: ۰۰۳۴ - ۲۸۲۱ | ص: ۱۶۷ - ۱۸۲

عذرا سادات رهنمایی^۱

چکیده

هرگاه سخن از عرفان ایرانی به میان می‌آید، موسیقی به عنوان بحث ضمیمه‌ای یا حتی چیزی از بیرون چسبیده به آن به نظر می‌رسد. در صورتی که در عرفان ایرانی موسیقی جزء مهمی از آن محسوب می‌شود. این نوع موسیقی، البته معنا و تعریفی برای خود دارد که کربن سعی کرده است در مقاله معنای موسیقی عرفانی ایرانی آن را شرح دهد. او ابتدا از پارادوکس بین این نوع موسیقی با حکم فقها و البته چیزی به منزله تکمیل‌کننده عرفان ایرانی صحبت می‌کند و سپس با تأسی از روزبهان بقلی شیرازی، به بیانی عرفانی از سخن امیرالمؤمنین علی علیه السلام می‌رسد و بعد با توضیحی که از دیباچه مولانا نقل می‌کند، از پس شرح آن برمی‌آید. پس از مطرح کردن عهد و میثاق ازلی حضرت حق با آدمی، و فراتاریخی بودن عرفان و تصوف در ایران به بحث سماع و عرفان می‌پردازد و سرانجام همچون عارف سیر الی الله مرحله کمال موسیقی عرفانی ایرانی که همانا سکوت و سماع حضرت حق است می‌رسد. در این نقطه کربن ترجیح می‌دهد سکوت کند و نیت خود را از مطرح کردن این مباحث مقابله با بشر دنیای مدرن که گوش شنوا ندارد؛ بیان می‌کند، وی تمام این مباحث را از نوعی روش پدیدارشناسی که خودش به آن کشف‌المحجوب می‌گوید، مطرح می‌کند و بنابراین موسیقی عرفانی ایرانی را نه تنها جزئی اصلی از عرفان ایرانی می‌داند؛

۱. دانشجوی دکترای حکمت هنرهای دینی a.s.rahnema57@gmail.com

بلکه آن را زبانی برای بیان این نوع عرفان مجسم می‌کند و سرانجام به سکوتی محض می‌رسد؛ بنابراین در این مقاله با روش توصیفی - تحلیلی و از طریق گردآوری مطالعات کتابخانه‌ای به این پرسش پاسخ داده می‌شود که از نگاه کربن موسیقی عرفان ایرانی چیست؟

واژگان کلیدی: کربن، موسیقی عرفانی ایرانی، سماع، کشف‌المحجوب.



❁ مقدمه

هانری کربن در عین این که پیرو تفکر هایدگری است با تفکر ایرانی - اسلامی و شیعی خود، با عرفان ایرانی آشناست. او به نوعی روش پدیدارشناسی با نام «کشف المحجوب» عقیده دارد که معنای آن پرده از حجاب یا اسرار است. وی با استفاده از تمثیل و رمزپردازی به نوعی فلسفه عرفانی - فلسفی خود از روش پدیدارشناسی پرداخت و با پیروی از سهروردی، ابن سینا و عرفای ایرانی مفاهیم خود را با هدف انتقاد از مدرنیته بیان داشت.

کربن که از ابتدا با تحقیق در کاتولیک آغاز کرد، به پروتستان روی آورد و بعدها با آشنایی با فلسفه سهروردی اسلام و زرتشت را شناخت و آشنایی وی با فلاسفه ای چون علامه سید محمدحسین طباطبایی نقطه عطفی در گرایش شیعی وی محسوب می شود. عمده مباحث او در بیان عرفان ایرانی پرداختن به حکمت ایرانی اسلامی است که البته تقریباً از نگاه تمثیلی به خوانشی نو از عرفان ایرانی پرداخت. او از این رهیافت و استفاده از روش پدیدارشناسی یا همان کشف المحجوب مورد نظر خود، به هنرهای متعدد ایرانی نیز پرداخت. او در مقاله کوتاهی با نام «معنای موسیقایی عرفان ایرانی» با نگاهی نو به موسیقی و عرفان ایرانی نگریسته است گویی این دو بدون دیگری کاستی دارند. اما عرفان چیست؟ و موسیقی کدام است؟ در این نوشتار ابتدا توضیح مختصری

درباره عرفان و موسیقی ایرانی داده می شود و سپس به بحث اصلی که همان نگاه کربن به عرفان و موسیقی عرفانی است؛ خواهیم رسید.

❁ ماهیت موسیقی و عرفان

به بیان ساده می توان موسیقی را هنر بیان عواطف و احساسات به وسیله صدا، دانست (پورتراب، کمال، ۱۳۹۰، ۱۷) و عرفان سلوک انسان از راه باطن است (فرغانی، ۱۳۷۹، ۲۶) البته از نگاه فارابی منشأ پیدایش الحان موسیقی، فطرت های غریزی در انسان است مثل شعر و دیگر انواع هنرها که غریزی انسان است (فارابی، ۱۳۷۵، ۲۳). عرفان نیز نوعی شناخت قلبی و درونی است که از راه کشف و شهود یا دریافت های باطنی حاصل می شود. از آنجا که چه در عرفان نظری (مباحث هستی شناسانه) و چه در عرفان عملی (سلوک) سالک از راه حاکمیت کثرات ماده شروع می کند و رفته رفته از آن ها می کاهد و به نوعی وحدت باطنی می رسد؛ بنابراین وحدت محوری ترین مبنای عرفان اسلامی است. از طرفی موسیقی همچون دیگر هنرها دارای ساختار و فرم است و مبنای اصلی این ساختار هم عواطف و احساسات هستند که در بستر جامعه رشد می کنند و محتوای موسیقی را هم سو و هم جهت با فرهنگ جامعه تولید می نمایند (شایسته، حسین، خسروپناه، عبدالحسین، بهار و تابستان ۱۳۹۳، ص ۷). استیفن دیویس و جرولد لوپنسون عقیده دارند: «موسیقی در حقیقت قدرت برانگیختن عواطف را دارد، گواينکه این عواطف به واکنش های رفتاری عادی از جنس عواطف زندگی واقعی منجر نمی شوند» (ادواردز، پل، ام. بورچرت، دونالد، رحمتی، ان شالله، ۱۳۹۸، ص ۲۹۲) گویی رابطه بین فرم و محتوای موسیقی ایرانی که برگرفته از اوضاع نفسانی است رقم می خورد و نوع عواطف تأثیر مستقیم بر فرم و محتوای موسیقی دارد (شایسته، حسین، خسروپناه، عبدالحسین، بهار و تابستان ۱۳۹۳، ص ۷)؛ اما «موسیقی محض به منزله شیء هنری را باید یک ساختار صوری محض از جنس صدا، بدون هیچ گونه فحوای عاطفی دانست» (ادواردز، پل، ام. بورچرت، دونالد، رحمتی، ان شالله، ۱۳۹۸، ص ۲۹۳).



به عقیده کربن سرنوشت موسیقی در ملوک اسلامی با جهان غرب کاملاً متفاوت است و یکی از دلایل اصلی آن هم احتمالاً تحریم موسیقی از نگاه فقه است که آن را سبب پریشانی دنیایی می‌دانستند (ادواردز، پل، ام. بورچرت، دونالد، رحمتی، ان‌شالله، ۱۳۹۸، ص ۴۲۱). در تقسیم‌بندی موسیقی غربی از جهت ساختار درونی: ابتدا موسیقی، سپس موسیقی‌دان و در مرحله سوم شنونده قرار دارد. اما در موسیقی سنتی ایرانی این ساختار کاملاً برعکس خواهد بود ابتدا شنونده، دوم موسیقی‌دان و در نهایت خود موسیقی قرار دارد (زاهدی، تورج، ۱۳۷۷، ص ۱۰۵-۱۰۶). چه بسا این درجه نگاه به موسیقی سنتی است که عارف موسیقی‌دان ایرانی را به سوی سماع سوق می‌دهد یا موسیقی‌دان ایرانی را به سمت عرفان می‌برد. نوع نگرش موسیقی سنتی ایرانی فرای هر نوع ایدئولوژی و نظام‌های عقیدتی سرانجام آدمی را به سمت نوعی تکامل می‌برد (همان، ص ۱۰۸).

اما به تعبیر تورج زاهدی، از این جهت که موسیقی ایرانی دارای دو منظر است بنابراین دو وجه نیز برای آن می‌توان در نظر گرفت. وجهی در ساختار فیزیکی و مادی و ظاهری است و وجه دیگری که از ساختار متافیزیکی و نگاه باطنی آن ناشی می‌شود و این حیث دارای نظام رمزآلود و اسرارآمیزی است که در فرایند فهم غربی آن نیازمند هرمنوتیک است (زاهدی، تورج، بیناب، بهمن ۱۳۸۴، ص ۱۵۸).

در واقع «ماهیت موسیقی غربی بر این نهج استوار است که شنونده هرچه معقول‌تر باشد و به درجات رفیع‌تری از مدارج عقل دست پیدا کند، به قله‌های بلندتری از آن موسیقی صعود خواهد کرد درحالی‌که برای درک موسیقی ایرانی، عقل بسیار لازم است، ولی کافی نیست. معقولیت تنها یک بال پرنده تیزپرواز موسیقی ایرانی است. بال دیگر آن عشق است. عشق همان عنصر ربانی و روحانی والایی است که ما را به فیض امور متذوقانه و کشفیات اشراقی نایل می‌آورد و هر دو بال پرواز به اوج آسمان را در اختیارمان قرار می‌دهد. این ماهیت موسیقی ایرانی است» (همان، ص ۱۶۰). می‌توان از این نوع نگاه خاص به موسیقی ایرانی استفاده کرده و وارد نگاه کربن به موسیقی عرفانی ایرانی می‌شویم.

❁ معنای موسیقی ایران از نگاه کرین

هانری کرین که سابقه طولانی در مطالعات عرفانی ادیان مختلف دارد؛ وقتی قرار است عرفان را در آن‌ها مقایسه کند برای عرفان ایرانی جایگاه ممتاز و ویژه‌ای در نظر دارد «ازاین جهت که همیشه متمایل به نوعی بیان موسیقایی است و کامل‌ترین بیان آن در موسیقی محقق شده است» (ادواردز، پل، ام‌بورچرت، رحمتی ان‌شالله، ۱۳۹۸، ص ۴۲۱). عارف اسلامی ایرانی در واقع موسیقی مقدس خلق می‌کند. موسیقی‌ای قدسی است که ما را به غایت برتر سوق دهد (همان). کرین با مطرح کردن بحث تحریم موسیقی از جانب فقیهانی که گاه خود عارف نیز بودند؛ از یک طرف و خلق موسیقی قدسی توسط (چه بسا) همان عارف از طرف دیگر، به مسئله تازه‌ای بر می‌خورد و دچار پارادوکس می‌گردد؟! وی با اشاره به دیباچه مثنوی مولانا سعی در حل این پارادوکس دارد. دیباچه مثنوی که از کلمه بشنو شروع می‌شود:

بشنو از نی چون حکایت می‌کند

وز جدایی‌ها شکایت می‌کند...

و همان‌گونه که اشاره شد، در ساختار موسیقی ایرانی اولویت اول با شنونده است؛ بنابراین شنونده تعیین‌کننده است که موسیقی سره از ناسره را تمیز دهد، گویی اگر موسیقی‌ای او را به غایت عرفان که همانا تکامل است برساند این موسیقی نه حرام است و نه موجب پریشان‌خاطری می‌گردد.

کرین سپس با اشاره به شخصیتی مثل قاضی سعید قمی متفکر ایرانی قرن ۱۱، شعری را منسوب به حضرت علی علیه السلام که در کتاب خطی وی یافته است؛ می‌آورد به این مضمون: «و در دلم کندهایی است، هنگامی که سینه‌ام از آن تنگ می‌شود با دستم زمین را می‌شکافم، رازم را برایش فاش می‌گویم، زمین از آن می‌روید، پس آن روئیدنی / جوانه از راز من است» (قاضی سعید قمی، ۱۳۸۶، ص ۵۴۳). کرین در ادامه این عبارت توضیح می‌دهد که منظور از زمین همان «زمین نوری» است که اگر چشم دل واکنیم رازها بر ما عیان می‌شود و از نگاه قاضی سعید قمی این گیاه روئیده از زمین، همان نی است



که مولانا حکایت می‌کند که البته در همه اعمال و طریق مولانا حضور دارد (ادواردز، پل، ام‌بورچرت، رحمتی ان‌شالله، ۱۳۹۸، ص ۴۲۲).

و این‌نی، گواه همان غربت آدمی است که از اصل خود جدا مانده است و از همه این کثرات عالم این غربت‌ها حاصل شد که اگر این کثرات به وحدت برسد آدمی به کمال خواهد رسید.

به اصل خویش راجع گشت اشیا

همه یک چیز شد پنهان و پیدا

و این معنا همان است که همه عرفان ایرانی را مسخر خویش نموده است (همان، ص ۴۲۳). او برای ادراک این معنا بدون واسطه، از موسیقی مدد می‌گیرد: «فقط ورد موسیقایی می‌تواند ما را به داشتن احساسی از آن، و گاهی دریافت آن، سوق دهد، به این لحاظ که گوش دادن به موسیقی قدرت آن را دارد که ما را دفعتاً «غیب‌بین/غیب آشنا» سازد.» (همان، ص ۴۲۳).

از آنجاکه از نگاه کرین، عارف در مقام بیان ناگفتنی است که گویی تاریخ را پس می‌زند و به «فرا تاریخ» تعبیر می‌شود (ادواردز، پل، ام‌بورچرت، رحمتی ان‌شالله، ۱۳۹۸، ص ۴۲۳). سیسرون عقیده دارد که آدمی به علت هبوط و نزول از آسمان به زمین گاه نمی‌تواند موسیقی افلاک که بیان نظم و تعالی آسمانی است؛ را بشنود اما در صورت مدد و فیض ذات الهی درحالی که در این جهان است می‌تواند این ندای آهنگین و آسمانی آن را بشنود (مطهری الهامی، مجتبی، پاییز ۱۳۸۲، ص ۹۹). در واقع همان ناگفتنی را که کرین می‌گوید در اثر سلوک خود می‌شنوند و این نغمات به مسئله پیشاتاریخی اشاره دارد و همان سخن نخستین است که به الست بر بکم قالوا بلی می‌رسد که تاریخی ازلی دارد و قبل از هر رویدادی در جهان ثبت است. گویا همان صدایی است که حافظ نیز به آن اشاره می‌کند:

از صدای سخن عشق ندیدم خوشتر

یادگاری که در این گنبد دوار بماند

افلاطون نیز تأثیر موسیقی و آواز و نغمه‌های موزون را در انسان از آن جهت می‌دانست

که آن‌ها یادگارها و خاطره‌های خوش‌موزون نغمه‌های آسمانی برای انسان است که وی در عالم زر و جهان پیش از تولد می‌شنیده و به آن مأنوس بوده. به بیان دیگر طبق نظریه افلاطون روح آدمی پیش از آنکه از عالم ملکوت به ناسوت نزول کند، نغمه‌های آسمانی را می‌شنیده و به آن خو گرفته است لذا نغمه‌های آسمانی موسیقی یادگاری‌های گذشته از آن عالم را به یاد می‌آورد و و در او شور و نشاط ایجاد می‌نماید (همان، ص ۹۸). کربن این ایده افلاطونی را به «مبدأالمبادی» تعبیر می‌کند که پیش از هر واقعه‌ای تثبیت شده است و زندگی عارف را شبیه به حماسه‌نامه‌ای می‌داند که به غربت می‌رسد. حماسه‌نامه‌ای که در جهان بیگانه‌ای در مسیر رسیدن به خویش قرار دارد. عارف به دور از هر توهمی در عالم خود قرار دارد و در حماسه خود از پیشاتاریخ جان سخن می‌گوید. بنابراین توالی حکایت‌ها در اثری همچون مثنوی مولانا بی معناست و حکایت‌ها با رمز و تمثیل بیان می‌شوند (ادواردز، پل، ام‌بورچرت، دانشنامه زیبایی‌شناسی و فلسفه هنر، رحمتی ان‌شالله، سوفیا، ۱۳۹۸، ص ۴۲۳).

کربن که مثنوی را اثری فرا زمانی و فرامکانی می‌داند؛ این اثر را فراتر از محدودیت‌های زمانی در نظر می‌گیرد که جز با روش موسیقایی محقق نمی‌شود. او این کتاب را کتابی قدسی یا همان «قرآن پارسی» می‌خواند که گویی مریدانش را وادار به نغمه‌خوانی می‌کند (ادواردز، پل، ام‌بورچرت، دانشنامه زیبایی‌شناسی و فلسفه هنر، رحمتی ان‌شالله، سوفیا، ۱۳۹۸، ص ۴۲۳). «با ورود به عالم قدسی است که موسیقی تغییر ماهیت می‌دهد و جنبه ظاهری دنیایی خویش را از دست می‌دهد و به حالت نغمات و سروش غیبی جلوه می‌شود و با دعا و نیایش همسو می‌گردد» (مطهری الهامی، مجتبی، هنر-عرفان، موسیقی، هنرهای زیبا، شماره ۱۵، پاییز ۸۲، ص ۹۸).

مولانا در مثنوی در دفتر چهارم وقتی می‌خواهد از این فرا زمانی و ازلیت حرف بزند اینگونه نغمه خود را سر می‌دهد که:

ما همه اجزاء آدم بوده‌ایم

در بهشت آن لحن‌ها بشنوده‌ایم

ناله و سرنا و تهدید و دهل
چیرگی ماند بدان ناقور کل
گرچه بر ما ریخت آب و دل شکی
یادمان آید از آن‌ها اندکی

(مثنوی دفتر چهارم)

کرین با این دید به استقبال بداهه‌نوازی در موسیقی ایرانی می‌رود و به اعتقاد او معنایی که در سطرهای پیشین مطرح شد یادآور همان ازلیت فراتاریخی است. «نوازندگان با پیش‌درآمد بلندی که طنین آن به آهستگی تشدید می‌شود آغاز می‌کنند؛ سپس صدای بشری نمایان می‌شود. چنان‌که گویی در لحظهٔ قلیان سازی، در طنین‌های آهسته آغاز می‌شود، و در نهایت در نقطهٔ اوج تأثر به بالاترین حد خود می‌رسد و سپس به تدریج به سوی سکوت فرود می‌آید و سپس با همراه شدن ساز با این سکوت به پایان می‌رسد، در نهایت همانند آرزوهای یک نور دوردست، آن نور که در آن عارف سپیده‌دمان نوین را به انتظار می‌نشیند، محو می‌شود.» (ادواردز، پل، ام‌بورچرت، رحمتی ان‌شالله، ۱۳۹۸، ص ۴۲۳) به نظر می‌رسد این سؤال نخستین است که پس از آن صدای بلی آدمی شنیده می‌شود. گویی به ندای الهی پاسخ می‌دهد. در عرفان اسلامی نیز این اعتقاد وجود دارد که موسیقی از سخن نخستین آغاز شد و بسیاری متصوفه نقطهٔ آغازین و پیدایش موسیقی را، فطرت انسانی مبتنی بر «الست بر بکم» می‌دانند (مستملی بخاری، ۱۳۶۳، ۱۸۱۳). از نگاه عارفان تصوف، روح و جان آدمی تشنهٔ استماع ندای عهدی الهی است و گویی موسیقی عرفانی یا سماع اهل تصوف، پاسخ به این میثاق ازلی و ابدی است (سماع عارفان، ص ۱۱۹).

سماع که به معنای آواز خوش است و در اصطلاح به معنی شعرخوانی همراه با آواز و وجد (رقص صوفیانه) است (مدرسی، سید محمدعلی، سماع عرفان و مولوی، ۱۳۸۷، یزدان، ص ۱۵)؛ چهار عنصر از عناصر زیباشناسی را دارد که شعر، آواز، موسیقی (ابزاری) و رقص را در خود جمع کرده است (همان، ص ۵۶). اما ذوالنون مصری در مورد سماع می‌گوید: «سماع وارد [= الهام] حق است که دل‌ها بدو برانگیزد و بر طلب وی حریص کند،

و هر که او را به حق شنود، به حق راه یابد و هر که به نفس شنود، در زندقه افتد» (همان، ص ۵۶) از نگاه کربن سماع بسیار بیشتر از موسیقی مولانا و طریقه اوست. وی کل تاریخ تصوف ایرانی را عامل ایجاد سماع می‌داند که البته برخی به آن به دیده تردید نگاه کرده‌اند؛ در صورتی که طرف‌داران سماع با دل‌بستگی و به شدت به برگزاری مناسک مربوط به آن پرداختند. کربن در اینجا از روزبهان بقلی شیرازی استاد بزرگ تصوف صحبت می‌کند که در مورد سماع در «رساله القدس» خویش به عنوان موافق می‌گوید: «در سماع، صدهزار لذت است که به یک لذت از آن، هزار سال راه معرفت توان برید که به هیچ عبادت میسر نشود هیچ عارف را» (رساله القدس، ص ۵۰). روزبهان در «سماع عاشقان» اشاره می‌کند به این که چه کسی سماع را درک می‌کند و در چه شرایطی می‌تواند درک کند و باز عقیده دارد که سماع برای عاشقان مباح است و برای عام حرام است و توضیح می‌دهد که: «و باید که طالب سماع را همه عروق از شهوات رقیق باشد و از صفای عبادت پرنور باشد و به جان در حضرت حاضر و مستمع باشد تا از فتنه نفس در سماع دور باشد که این مسلم نیست مگر اقویای عشق را که سماع، سماع حق است و سماع از حق است و سماع بر حق است و سماع در حق است و سماع با حق است که اگر یکی از این اضافت با غیر حق کند کافر است و راه نایافته است و شراب وصال در سماع ناخورده» (مایل هروی، نجیب، ۱۳۷۲، ص ۲۲۹).

اما روزبهان در اواخر عمر خود از شنیدن صدای موسیقی خودداری کرد زیرا او به صداها شنیدنی به عنوان واسطه برای شنیدن غیر شنیدنی‌ها نیاز نداشت او با موسیقی درونی خود ناشنیده‌ها را می‌شنید؛ بنابراین به اعتقاد کربن، کل زندگی او ساختار عرصه موسیقی که سماع است را به تصویر می‌کشد (دواردز، پل، ام‌بورچرت، رحمتی ان‌شالله، ۱۳۹۸، ص ۴۲۴). وقتی دوستی از روزبهان علت این خودداری را می‌پرسد وی پاسخ می‌دهد: «اکنون من از خدای -عزوجل- سماع می‌کنم، پس از آنچه از غیر او سماع کردم، پرهیز می‌نمایم» (کربن، هانری، ج ۳، سوفیا، ص ۷۸) و این درونی‌ترین صدایی است که عارف می‌شنود و گوش جان به روی هرچه که در خارج است می‌بندد. کربن در اینجا که



ذوب در شخصیت روزبهان است توضیح می‌دهد: «در این اوج یک تجربه مادام‌العمر که در آن گوشِ دل، گوشِ شخصی باطنی، به اصوات عالم خارج بی‌اعتنا می‌شود - اینها در حقیقت طنین‌هایی است که هرگز به ادراک انسان (پراکنده‌دل)، انسان پراکنده در امور بیرونی که به موجب جاه‌طلبی‌های این جهان از خویشتن خویش بریده است، در نمی‌آید. آنچه گوشِ دل می‌شنود صدا و صوتی از ورای گور است که فقط عده اندک شمار خاصان آن را در این جهان شنیده‌اند، تا بدان حد که مرز تیره میان عوالم برای ایشان شفاف شده است» (ادواردز، پل، ام‌بورچرت، رحمتی ان‌شالله، ۱۳۹۸، ص ۴۲۴).

البته خود کربن تأکید می‌کند به این‌که هرچند عارف برای بیان حقیقت از موسیقی مدد می‌گیرد و در واقع نغمه سر می‌دهد؛ اما به محض آنکه در مقام انتقال حقیقت برآید و بخواهد آن اسرار را آشکار کند، رازها از وی می‌گریزد (ادواردز، پل، ام‌بورچرت، رحمتی ان‌شالله، ۱۳۹۸، ص ۴۲۴).

هر که را اسرار حق آموختند

مهر کردند و دهانش دوختند

(مثنوی معنوی، دفتر پنجم)

در واقع، «دعای عارف واصل و درخواست او از حق همچو درخواست حق است از خویشتن کی کنت له سمعا و بصرا و لسانا و یدا و قوله و مارمیت و لکن الله رمی و آیات و اخبار و آثار در این بسیار است و شرح سبب ساختن حق تا مجرم را گوش گرفته به توبه نصوح آورد»^۱

عارف برای بیان حقیقت نغمه سر می‌دهد و از موسیقی چه به صورت قرآن و چه به نحوی دیگر یا سماع بهره می‌برد اما آن راز مگو را هر لحظه که فاش سازد و قصد انتقالش را داشته باشد، حقیقت چون طفل گریز پای از وی دور می‌شود و کربن به اینجا که می‌رسد سکوت اختیار می‌کند و دیگر نمی‌نویسد.

1. <https://ganjoor.net/moulavi/masnavi/daftar5/sh88/>

نتیجه

به نظر می‌رسد کربن وقتی تصمیم می‌گیرد درباره این سطور که شرح آن رفت و حجم آن به سختی به دو صفحه می‌رسد، حرفی بزند؛ ترس از انتقال اسراری دارد که برای غیر هویدا شود او به سختی درباره موسیقی عرفانی ایرانی سخن می‌گوید و سعی دارد همچون مباحث دیگری که در مورد زیبایی و تمثیل رمز آثار ایرانی دارد در اینجا نیز از روش پدیدارشناسی استفاده می‌کند. البته باید توضیح داد که پدیدارشناسی مورد نظر کربن همان روشی است که وی از آن به کشف المحجوب یاد می‌کند. کربن عقیده دارد که معادل فنومنولوژی تنها در عرفان اسلامی وجود دارد و آن کشف المحجوب است. یعنی کشف حقیقت‌ها و گویی در موسیقی عرفانی ایرانی این کشف از راه شنیدن میسر می‌شود. او از این شیوه استفاده کرد و برای موسیقی ایرانی نوعی تقدیس قائل شد. وی از این طریق ما را با نوعی زیبایی که دارد به سوی ویرانی می‌رود؛ به ادراک می‌رساند. او برای بیان نوعی نگاه پدیدارشناسانه به موسیقی ایرانی فقط به نشانه‌ها اشاره می‌کند و مثل بقیه موارد زیبایی که از تمثیل و رمز حرف می‌زند در اینجا نیز همچون مراد خود مولانا با این نشانه‌ها صحبت می‌کند. وی مثل وقتی که از شاهنامه حرف می‌زند با اشاره و رمز صحبت می‌کند اینجا نیز از سماع می‌گوید البته نه همه سماع را بلکه به اندکی از سماع اشاره می‌کند که برای انسان مدرن قابل درک باشد. او این شیوه را به کار می‌برد تا با هجوم دنیای مدرن مقابله کند. وی به ازلیت عشق و زیبایی اشاره می‌کند و سماع را سراسر عشق می‌داند. گویی شنیدن ناشنیدنی‌ها تنها راه گریز از این دنیای فانی است. او به کسانی مثل مولانا و روزبهان اشاره می‌کند که در کل هستی تنها یک بار از آن‌ها زاده می‌شود و کسی که حقیقتاً این دورا درک کرده باشد نمی‌تواند آن‌ها را به منزله انسان‌هایی در گذشته بداند.

وقتی می‌گوییم سماع، یعنی موسیقی ایرانی سراسر سکوت است که باید بشنوی و تنها از طریق گوش دادن با جان می‌توان آن را شنید. گویی همه موسیقی ایرانی شنیدن است و سپس موسیقی و ابزار آن به کمک می‌آیند تا همچون نشانه‌ای آن را به بشر بفهمانند. در واقع این ابزار یا حتی موسیقی‌دان نیستند که برای ما صدای زیبا می‌نوازند بلکه این‌ها



نشانه‌هایی است از صدای ازلی که به گوش شنونده می‌رسد و هر کسی را به قدر وسعتش روزی دهند. عارف سیر الی الله آن قدر در این سماع خود غرق شده که ناسره‌ها او را آزار می‌دهند و نمی‌تواند صدایی جز صدای حق بشنود و در ظاهر به سکوت پناه می‌برد. اما گویی او آن ندای ازلی را شنیده و سکوت اختیار می‌کند تا صدای دیگری مزاحم نوای الهی نگردد. عارف تنها همه گوش است و با جان خود صدای گریه نوزاد را نیز موسیقی الهی از جانب خداوند می‌داند. گویی همین سبب است که روزبهان وقتی به کمال خود نزدیک می‌گردد از موسیقی دوری می‌کند. عارف همچون مولانا تمام حضورش همان نی‌ای می‌شود که از جدایی خود شکایت می‌کند ناله وی سری است که چشم و گوش توان شنیدن آن را ندارد.

سر من از ناله من دور نیست
لیک چشم و گوش را آن نور نیست

(مثنوی، دفتر اول)

و همین نوع گوش دادن به موسیقی است که آدمی را غیب آشنا یا غیب بین می‌کند. البته بشر مدرن امروزی که همه چیز را در ظواهر می‌بیند چه به درک این مفاهیم؟! او هیچ تصویری از این معانی نخواهد داشت مگر اینکه به درون خود رجوع کند و جهان را از درون بشکافد.

کربن با بیان این نوع نگاه مقدس‌گرا به موسیقی ظاهراً به دو وجه از نگاه پاسخ می‌دهد: یکی نگاه خشکه مقدس‌های شیعی و اسلامی و دیگر نگاه غربی‌های که دنیای مدرن و امروزی. نگاه مقدس‌مآبی که در کل موسیقی را حذف می‌کند بدون آنکه بخواهد اندکی از آن را بشنود تنها به دلیل اینکه حرام است و باعث دوری از حقیقت می‌گردد و پریشان‌خاطری دنیا را به دنبال دارد. این نوع نگاه به موسیقی ایرانی بدون هیچ آگاهی از آن از نظر کربن پذیرفته نیست. زیرا موسیقی اصیل ایرانی نه تنها باعث پریشانی دنیوی نمی‌شود، حتی به صیقل روح کمک می‌کند و البته چه بسا باعث خموشی زبان نیز بگردد و این نکته را تنها کسانی که دستی بر عرفان دارند می‌توانند درک نمایند و مگر نه

اینکه نغمه‌های قرانی نیز خود بهترین موسیقی هاست. البته که کربن در موسیقی عرفانی ایرانی به دنبال وحدت وجود می‌گردد و گویی موسیقی حلقه گمشده‌ای است برای بیان حقایق عرفانی به طوری که اگر موسیقی نباشد عرفان ایرانی محقق نخواهد شد. زیرا عرفان قابل بیان نیست و موسیقی عرفانی ایرانی می‌تواند زبان بیان عرفان باشد. هرچند که باز فقهای هستند که علاوه بر اینکه با موسیقی مسئله فقهی دارند با وحدت وجود نیز موافق نیستند. کربن سعی در شناساندن این نوع عرفان مغفول مانده برای چنین اشخاصی نیز دارد.

در طیف دیگر این نگاه انسان غرق در دنیای مدرن قرار دارد که با شنیدن هرآنچه که نباید بشنود گوش شنیدن اسرار درونی را ندارد. بشر امروزی دنیای غربی آن قدر موسیقی بدون سکوت شنیده است که برده زرق و برق آن است و به قول نیچه «برندگان دنیای مدرن را چه به برپایی جشن‌های یونان باستان». بشر امروز آن قدر از حقیقت دور است که توان درک موسیقی عرفانی ایرانی را ندارد. اما البته از نگاه کربن می‌توان در حد همین توضیح اندک لااقل او را با فضای فنومولوژی این موسیقی آشنا کرد.

با این تعبیر کربن سعی در زنده نگه داشتن آن میراث هنری از ادیان دارد که بتواند آدمی را متوجه جایگاه خود سازد و عرفان و حکمت ایرانی اسلامی یکی از این جایگاه‌هاست که البته موسیقی عرفانی ایرانی بخش زیادی از آن را شامل خود نموده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

۱. <https://ganjoor.net/moulavi/masnavi/daftar5/sh88/>
۲. ادواردز، پل، ام. بورچرت، دونالد، دانشنامه زیبایی‌شناسی و فلسفه هنر، رحمتی، ان‌شالله، نشر سوفیا، ۱۳۹۸.
۳. حیدرخانی (مشتاق علی)، حسین، سماع عارفان، انتشارات سنائی؛ تهران ۱۳۷۶.
۴. روزبهان بقلی شیرازی، رساله القدس، تصحیح ج. نوربخش، انتشارات خانقاه نعمت‌اللهی، تهران ۱۳۵۱.
۵. زاهدی، تورج، حکمت معنوی موسیقی، نشر فردوس، ۱۳۷۷.
۶. شایسته، حسین، خسروپناه، عبدالحسین، بررسی تأثیر مبانی عرفان اسلامی بفرم و محتوای موسیقی، نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی، دوره ۱۹، شماره ۱، بهار و تابستان ۱۳۹۳.
۷. فارابی، ابونصر، کتاب موسیقی کبیر، ترجمه آذرتاش آذرنوش، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران ۱۳۷۵.
۸. فرغانی، سعیدالدین، شارق‌الداری مقدمه سید جلال‌الدین آشتیانی، بوستان کتاب قم، ۱۳۷۹.
۹. قاضی سعید قمی، شرح توحید الصدوق، ج ۲، تصحیح نجفقلی حبیبی، مؤسسه چاپ و نشر وزارت ارشاد اسلامی، ۱۳۸۶.
۱۰. کرین، هانری، اسلام ایرانی، رحمتی، ان‌شالله، جلد ۳، سوفیا، ۱۴۰۰.
۱۱. کمال پورتراب، مصطفی، تئوری موسیقی؛ انتشارات چنگ، تهران، ۱۳۹۰.

۱۲. مایل هروی، نجیب، اندرغزل خویش نهان خواهم گشتن (سماع نامه های فارسی)، نشر نی، ۱۳۷۲.
۱۳. مدرسی، سید محمدعلی، سماع عرفان و مولوی، انتشارات یزدان، ۱۳۸۷.
۱۴. مستملی بخاری، ابوابراهیم بن اسماعیل بن محمد، شرح التعرف لمذهب التصوف، با مقدمه و تصحیح و تحشیه محمد روشن، انتشارات اساطیر، تهران، ۱۳۶۳.
۱۵. مطهری، الهامی، مجتبی، هنر، عرفان، موسیقی، هنرهای زیبا، شماره ۱۵، پاییز ۱۳۸۲.
۱۶. مولانا جلال الدین محمد بلخی رومی، مثنوی معنوی، به اهتمام سبحانی، توفیق، انتشارات روزنه، ۱۳۹۶.

