تاریخ دریافت:۱۳۹۹/٤/۲
تاریخ پذیرش:۱۳۹۹/۷/۱
مقاله پژوهشی

فصلنامه علمی عرفان اسلامی
سال نوزدهم، شماره ۷۵، بهار ۱٤۰۲

تجلی هنر و موسیقی در عرفان ایرانی

پویان آزاده [۱]
یوسف عالی‌عباس‌آباد [۲]
سحر معتمدی [۳]

چکیده

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

هنرهای زیادی در پیدایش و تکوین عرفان، نقش‌دارند موسیقی یا هنرِ موسیقی، یکی از مهمترین آن‌هاست که در عرفان ایران و جهان دیده‌می‌شود. عرفا و متصوفهٔ 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 تکیه‌دارد، بر این اساس در هر تفکر عرفانی، موسیقی، ابزارها، آلات، لحن‌ها، موسیقی‌دانان، نوازندگان و هنرمندانی حضوردارند که در هزارهٔ عرفان ایرانی زیسته‌اند.

شیوهٔ بررسی در این مقاله، تحلیل محتوایی است که با استفاده از آن و تجزیه و تحلیل داده‌های متن، به ابعاد گوناگون سؤال‌های طرح‌شده، پاسخ‌داده‌شده‌است.

واژگان کلیدی:
عرفان، نگرش عرفانی، عرفان ایرانی، موسیقی، هنر.

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 جنبهٔ 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) قرارمی‌گیرد، خوانده می‌شوند. هریک از ایزدان نمایندهٔ یک یا چندصفت مشخص و بارز اهورایی هستند و تحت فرمان و ارادهٔ 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 خوانده‌می‌شود. 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، ۱۳۷٦: ٤۹–۵۱)، همهٔ این مواردی که اشاره‌کردیم به اضافهٔ مبانی دین اسلام، آراء عرفان ایرانی را تشکیل‌می‌دهند. عرفان سعی‌کرده‌است مراتب گوناگون روح بشر، عقل، دین، معارف، مخصوصاً معارف شهودی را که تصورناپذیر و مفهوم‌ناپذیر هستند، «زبانی» کند. متفکران برای نمایشِ جهان ذهن خود، «ایجاد مفهوم» می‌کنند. ایجاد مفهوم، وابسته به داشتن «تضاد» است، یعنی تضاد، علت وجودیِ ایجاد مفهوم است. استیس معتقد است: «در وحدت بی‌تمایز، نمی‌توان مفهومی از هیچ‌چیز یافت چراکه اجزایی در آن نیست که به هیئت مفهوم درآید. مفهوم فقط هنگامی حاصل‌می‌شود 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 متمایزشوند. آنگاه می‌توانیم مفاهیم و به تبع آن الفاظ داشته‌باشیم.» (استیس، ۱۳۷۹: ۲۱۰)

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

نکته‌سنجی‌های عرفان را دارد. عارف شتاب‌زده نیست. محتوای عرفان ایرانی این طور نشان‌می‌دهد که ظرافت‌ها و ریزه‌کاری‌های شاعرانه ـ عارفانه به‌کرّات به این ناتوانی انسان و ناتوانی او در به تصور آوردن آن‌ها اشارهٔ صریح کرده‌اند. شواهد فراوانی از این دست کلام است. از جهت دیگر، زبان پدیدهٔ پیچیده‌ای است که مطالعهٔ آن را نمی‌توان به یک قلمرو خاص محدودکرد. زبان معرّف ذهن است، عمل ذهنی وقتی به مرحلهٔ زبان می‌رسد، «زبان» می‌شود. ذهن و آنچه در آن می‌گذرد، نامرئی و تعریف‌ناشدنی است و تنها در بلوغ زبان است که رؤیت‌می‌شود. «زبان شکل دیگری از اندیشه است، که به ضرورت خود را پی‌می‌گیرد و فراتر از خردورزی متعارف می‌رود.» (شریفیان، ۱۳۸٦: 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، جسمیّت می‌یابد، هرچه فضای اندیشه انسان گسترده‌تر باشد، به همان نسبت از زبانی غنی‌تر برخوردارنبوده و گنجینهٔ واژگانی آن ثروتمندتر خواهدشد. چراکه «کلمه زائیده‌نمی‌شود مگر با فکر و هر کس به اندازهٔ فکر خود کلمه دارد.» (علی پور، ۱۳۷۸: ۱۹)

با تعریفی که از مفهوم عرفان و زبان یا زبانی‌کردن 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 فلاسفهٔ بزرگ غرب، عقل را مهمترین پایگاه انسانی برای تبیین نیازهای ذهنی ـ زبانی می‌داند: «ای تکلیف، ای نام بلند و بزرگ! خوش‌آیند و دل‌ربا نیستی، اما از مردم طلب اطاعت‌می‌کنی و هرچند ارادهٔ انسان را به جنبش می‌آوری، نفس را به چیزی که کراهت یا بیم بیاورد، نمی‌ترسانی، ولی قانونی وضع‌می‌کنی که به خودی خود در نفس راه می‌یابد و اگر هم اطاعتش نکنیم، خواهی نخواهی احترامش می‌کنیم و همهٔ تمایلات با آنکه در نهانی برخلافش رفتارمی‌کنند در پیشگاه او ساکتند ...» (فروغی، ۱۳۵۵، ج۲: ۱٦۹)

در دیدگاه بوکهارت نیز عقل، بستر یا زمینهٔ نگرش عرفانی انسان است و سه عنصر در اندیشهٔ هنرورزِ 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، ۱۳٦۵: 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 نشان‌داده‌است. آزادی، بزرگترین‌مفهومی است که در عرفان اسلامی رگ و ریشه دوانده‌است. هرجا شوق به معرفت اصیل در میان باشد، آزاداندیشی در آنجا حضور خواهدداشت. چنین‌حالتی تنها آن‌زمان از میان خواهدرفت که ما مدعی در اختیارداشتنِ حقیقت باشیم. (راسل، ۱۳٤۷: ۲۲۹)، با توجه به رویکردهای عارفان به انسان، تعریف حد و مرز آن، ستایش آنان و شناخت جدید یا گسترده‌ای که درباب ماهیت

او انجام‌داده‌اند، می‌توان میان «عرفان» و «موسیقی»، ارتباط تنگاتنگی را دید. اگر به آراء موسیقی‌دانان نیز نگاه‌کنیم، می‌بینیم کمال یا کمال‌طلبی انسان را در رگه‌های موسیقی شناسایی‌کرده‌اند و معتقدند موسیقی، ذاتِ کمال‌گرایی دارد و انسان را به تعالی می‌رساند. «اصوات و الحان موسیقی، فاصله، نُتها و نغمه‌ها» (خالقی،۱۳٦۰: ۱٤۳)، جزء جدایی‌ناپذیر کمال‌جویی انسان به وسیلهٔ موسیقی است. پیوستگی هرمی موسیقی، تقسیم‌بندی به بخش‌های کوچک‌تر و درنهایت نتها و فواصل مساوی، ذاتِ هنری، موزونی، پیوستگی و نظم خارق‌العادهٔ آن را مشخص‌می‌سازد.

بحث و بررسی

عرفان

عرفان از مفاهیم پیچیده‌ای است که در علوم اجتماعی و معرفتی انسان ریشه دوانده‌است. نظریهٔ معرفتی (Theory of knowledge) است که دو بُعد شناختی (Cognitive) و وجودی (Existential - Psychological) دارد. بایدگفت عرفان، مقولهٔ کاملاً واضح و آشکاری نیست به قول استیس «ابهام و ایهام را تداعیمی‌کند. (رک، استیس، ۱۳۷۹: ۳)، با درنظرگرفتن تعاریف یا مختصات آن بایدگفت 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 دلِ این تئوری نهفته‌است. با نگاهی به آغاز راه‌کارهای عرفانی در برخورد با جهان زندگی، ملاحظه‌می‌شود که بسیاری از تئوری‌ها یا آموزه‌های تاکتیکی آن برپایهٔ تسامح یا تساهل بنیان‌گذاری شده‌است. یعنی انسان با درنظرگرفتن تمام اصول و مبادی جهان متمدن، بتواند با سویه‌های دلنشین وجود خود زندگی‌کند.

در نظام معرفتی و تفکری انسان، مقوله‌ای به نام «جبر» همیشه بر گردهٔ انسان سنگینی کرده، اما انسان به جبر موجود در جهان گردن‌ننهاده، راه‌کارهای 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 تصوفِ محض و دُگم ابتدایی به سمت عرفان آزاداندیشی عطار نیشابوری و قلندریات سنایی غزنوی رسیدیم. درنهایت با فکر انقلابی ونوعی دادائیسم یا نظریهٔ اپیکوریست‌گرای مولوی بلخی مواجه‌شدیم که نقطهٔ بنیادی اندیشه‌اش استفاده از حال، دور بودن از بند گذشته و درگیرنبودن با خیالات موهوم آینده و برهم‌زدن تعادل نظامی بود که بر ارکان بسیار مهم و بنیانی استوار تکیه زده‌بود. شاعر با تفکری به نام عرفان، نمی‌خواست زندگی انسان را در آن چهارچوب زندگی‌کند. از اندیشه‌های رندانهٔ عرفان، می‌توان به سخنان ابوالحسن

خرقانی اشاره‌کرد: «کاشکی بَدَل همهٔ خلق من بمُردمی تا خلق را نبایستی‌دید.» (عطار نیشابوری، ۱۳۸٦: ۵۹۱)

می‌توان تفکراتی مانند «نور» شیخ شهاب‌الدین سهروردی را روشنایی خیره‌کنندهٔ راه پرپیچ و خمی دانست که مولوی در کورسوی تاریخ پیمود و افق‌ها یا وسعت بیکران جغرافیایی شناخت انسان پدیدآورد. بی‌حذری ابن عربی اندلسی، «دل» در اندیشهٔ عین‌القضات همدانی، اسباب حضور را بیشتر و آسان‌تر فراهم‌آورد. بنا به اعتقاد نظریه‌پردازان تصوف، عرفان روشی است که طالبان در مسیر سلوک به مراتب والا و برای رسیدن به جهانِ 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 باتوجه به ایدئولوژی، جامعه، فرهنگ، قومیت، خرده‌فرهنگ و دیگر مبانی جامعه‌شناختی، موسیقی مخصوص خود را دارند. البته باتوجه به ذاتِ 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 ایران‌زمین نگاهی بیندازیم ملاحظه‌می‌شود 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 میرزاعبدالله» ـ که عموماً بدون نُت (Note) اجرامی‌شود ـ از استاد به شاگرد منتقل‌شده، در سطح جامعه پراکنده‌می‌شود. البته در جامعهٔ امروز ایرانی سعی‌می‌شود گوشه‌های موسیقی به‌وسیلهٔ «نت» اجراشود. هریک از گوشه‌های دستگاه ردیفی ایران در پرده‌های خاصی نواخته‌می‌شود. اوج و فرود صدا، با پرده‌هایی که بر دستهٔ ساز قراردارد، تولیدمی‌شود. در هر گوشه‌ای، نُت‌ها یا اندازه‌گیری زمان کشش اصوات، اُکتاو (octave) (به معنی هشت‌تایی)، فاصلهٔ دونُت هم‌نام متوالی، پرده و نیم-پرده و دامنهٔ اُکتاو سازها در نواختن گوشه‌های مختلف یک دستگاه یا آهنگ و همانند اینها، تنظیم‌شده-است. بعضی از سازها از صداهای زیر به سمت صدای بَم حرکت‌می‌کنند و «رِنگ»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 ردّ پای آشکار موسیقی را دید. اردشیر بابکان (۲۲٤– ۲٤۱م.) نخستین-پادشاه ایرانی، به موسیقی علاقهٔ خاصی داشت و موسیقی‌دانان را در طبقهٔ خاصی قرارداده و به آنان اهمیت فراوانی قائل‌بود. (Farmer, 1967, p. 2786) در آثار باستانی ایران نمونه‌های فراوانی از

سازهای کـــوبه‌ای، سازهای زهی و سازهای بـادی دیـده‌مـی‌شـود. (رک، مسـعودیه، ۱۳۹۰: ۲۳۳) و نمونه‌های فراوان دیگر که یادآوری آن‌ها در حوصلهٔ این مقال نمی‌گنجد.

موسیقی از نظم جهان سرمشق می‌گیرد. این نظم، زیبایی درهم‌تنیده‌ای دارد. عناصر و اسباب جهـان در کنار هم با آمیختن یا ترکیب‌شدن، هارمونی، جهـت، انگیـزه و هـدف مشخصـی را دنبـال‌مـی‌کننـد. «زیبایی تلفیقی از مطلق بودن و انعکاسی از بی‌نهایتی است. تا این دو کیفیـت در تعـادل باشـند، کمـال محقق می‌شود. تأثیر آن [کمال] بر عقل است. هم تحریک‌می‌کند و هـم آرام مـی‌یابـد.» (بینـای مطلـق، ۱۳۸۵: ٦۲)

با معرفی اجمالی موسیقی، یادآوری نکته‌ای ضروری است. در عرفـان یـا تصـوف ایـران و جهـان، موسیقی به‌عنوان ابرازی برای ایده‌پردازی یا برای اثبات ادّعایی به‌کارگرفته‌می‌شود که نظریـه‌پـردازان در قالب کلام یا تئوری، نظریهٔ خود را ارائه‌می‌دهند. در تصوف یا عرفان شرق، مزامیر داود، رنگ و لعـاب مذهبی دارد و خواندن آن از شعائر دینی محسوب‌می‌شود. مزمور، اشعاری است که به حضـرت داوود نسبت‌می‌دهند. مزامیر جمع مزمار، نوعی نی است و معروف است که داوود (ع) به همـراه زبـور آن را می‌نواخت (ثعـالبی، ۱۳۲٦: ۵۷)، عبـدالقادر مراغـی مزمـار را از سـازهای بـادی مـی‌شـمارد کـه قـوم بنی‌اسرائیل به شکل حلق داوود ساخته‌بودند. (حـافظ مراغـی، ۱۳۷۰: ۳۹۱)، در قرائـت بخـش‌هـای از تورات و کتاب «جامعه»، نیز کلیسای مسیحیان، سازها نقش تعیین‌کننده‌ای دارند. به‌جهت ارتباط عمیـق میان موسیقی، مذهب، تئولوژی و فرهنگ و جامعه، به یک تئوری، نظریه یا معرفتی دربـارهٔ جایگـاه یـا منشاء موسیقی دست‌می‌یابیم. عرفا معتقدند که موسیقی از افلاک است. انعکاس ندا یا صدایی است که از آسمان و فلک‌ها به انسان‌ها می‌رسد و انسان درواقع، نمونـه‌ای یـا مثـالی از پـژواک آن‌صـداها را در جهان مخلوق خویش می‌نوازد. فیثاغورث و پیـروان او عقیـده داشـتند کیهـان بـه‌صـورت ازلـی دارای صدایی است که انسان نیز با آن همنوا بوده‌است، اما چون روح انسان محدودیت یا تصـورات اوهـامی وجود مادی خود شده، از وجود مینوی فاصله گرفته و نمی‌تواند آن صداها را بشنود. باید روح و جـان خود را کاملاً تطهیرکند تا به آن آوازها نیز دسترسی داشته‌باشـد. نظریـهٔ «مُثُـل» بـر ایـن تئـوری سـایه انداخته‌است. نظریهٔ مُثُل، نظریه‌ای است که مبنای اصلی فلسـفهٔ افلاطـون را تشـکیل‌مـی‌دهـد. «مُثـل»، «صور»، «کلیات»، «اعیان ثابته»، «عالم ذرّ»، «عالم بـی‌جهـت»، «عـالم لامکـان»، «عـالم بـود» و ... صـرفاً مذهبی نیستند، بلکه دارای ذوات عینی هستند. (کاپلسون، ۱۳۷۰: ۱۹٤)، «ارسطو با صراحت و وضـوح بسیار نوشته‌است که نظریهٔ مثل ناشی از عقایدی است که سقراط درباب علم داشت و هم او می‌گویـد که افلاطون از طرفی به عقاید کراتیل (کراتیلوس) و هراکلیتوس دل بسته بود و این‌دو معتقدبودنـد کـه محسوسات در معرض جریان و تحرک دائم قراردارند و به همین‌علت، علم نمی‌تواند بر آن‌ها دسـت‌یابد و آن‌ها را بشناسد. از سوی دیگر، تحت تأثیر معتقدات سقراط می‌پنداشت که موضوع علم، جوهر اشیاء است اما سقراط منحصراً به اخلاقیات نظرداشت و صرفاً در مسائل مربوط بـه آن غـورمی‌کـرد و

حال آنکه افلاطون با تعمق در امور طبیعت، دریافت که جوهرِ اشیاء به حکم ثبات می‌تواند موضوع علم قرارگیرد. موضوع علم، متمایز از موضوعاتی است که صرفاً به حسّ درمیآیند و فرّار و گذار و موّاجند. حقیقت شیء را افلاطون، «مثال» نامید و گفت که اشیاء محسوس در جنب «مثل» قراردارند و اسمی که به آن‌ها داده‌می‌شود، برحسب مثال آن‌هاست. چون اشیاء به اعتبار اینکه بهره‌ای از مثل‌اند، وجوددارند.» (ورنر، ۱۳۷۳: ۷۵– ۷٦)

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

باز هستی جهان حس و رنگ　　تنگ‌تر آمد که زندانی‌ست 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: ٤٧)

ترکیب و عدد، یادواره‌ای از برهان نظم جهان و موسیقی کیهانی است. در اخوان‌الصفا می‌خوانیم: «ازآن رو که کُرات آسمانی در گردش‌اند و ستارگان نیز حرکتی دارند، نواهای موسیقی پدیدمی‌آوردند و به زبان خود خداوند را تجلیل‌می‌کنند. 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 فراموش‌می‌کند. 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 زیست‌می‌کند ... افلاک و کواکب را آوازهاست مناسب آواز سازها و لطیف‌تر و لذت وی 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 بی‌شکّ.» (سه‌رساله، ۱۳۷۱: ۵۳)، مولوی در این‌زمینه به‌صراحت می‌گوید:

نالهٔ سُرنا و تهدید دهل　　چیزکی ماند بدان نقاور کل

پس حکیمان گفته‌اند این لحن‌ها از دوار چرخ بگرفتیم ما

بانگِ گردش‌هایِ چرخ است اینکه خلق می‌نوازندش به تنبور و به چنگ

(مولوی، ۱۳۸۱: ٥٨٤)

تنبور (طنبور) از سازهای باستانی ایرانی است. نگاره‌ای متعلق به ۱۵۰۰ ق.م. در شوش، تنبورنوازی را نشان‌می‌دهد. (جنیدی، ۱۳۷۲: ۱۱٤)، در دوران ساسانی نیز از سازهای رایج ایران بوده‌است. نگارهٔ مرد تنبورنواز در تنگ زرین متعلق به دوران ساسانی موجوداست. تنبور، از سازهای مقدّس 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 توصیف‌می‌کند: «بنا به گفتهٔ فارابی، طول و حجم این‌ساز در ممالک مختلف متفاوت بوده‌است، ولی همیشه دارای دوتار به یک‌ضخامت بوده‌است که در انتها به یک‌تکمهٔ سیم‌گیر متصل‌شده و پس از عبور از خَرَک (مشط) موازی هم در امتداد دستهٔ ساز کشیده‌شده و پس از گذشت از دو شیار دماغک (انف) دور دو گوشی (ملوی) پیچیده‌می‌شوند. 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 مشاهده‌نمی‌شود.» (برکشلی، ۲۵۳۷: ٦۲)

یادآوری‌می‌شود در فضای واقعی و غیر عرفانی نیز تمثیل میان فلک و نوعِ برخورد آن با انسان و سازهای موسیقی وجوددارد. 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

(مسعودسعد، ١٣٨٤: ٧٣)

درخصوص ارتباط میان موسیقی و عرفان، پژوهش‌هایی در زمینه‌های خاص انجام‌یافته‌است. یکی از پژوهش‌های تحقیقی متعلق به محمدرضا آزاده‌فر 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 استفاده‌شده، ارتباط میان موسیقی و آراء فیاغورث و افلاطون مورد کندوکاو قرارگرفته، 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 مشخص‌ترمی‌کند. 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 استفاده‌کند، هم رویهٔ کلام را با زیباترین ایماژها آرایش‌دهد، هم مخاطب خود را در جهان پر از تضادّ 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 ایرانِ باستان و ایرانِ اسلامی بیندازیم، نقش سازها و درکل موزونی و رقص و پایکوبی، بسیار پررنگ است. به این نکته هم باید دقت‌کرد که در کتاب‌های کهن پارسی مانند بندهشن، درخت آسوریک و نظیر اینها، سازهایی مانند تنبک، بربط (بربط)، چنگ، تنبور وجوددارد. (جاماسپ‌آسا، ۱۳۷۱: ۳۲)

جغرافیای عرفان و تصوف اسلامی در جهانِ فکری خود، قوانین یا اصول جامعه‌شناختی مهمی را تدوین‌کرده‌است. یکی از اصول تأییدشدهٔ عرفانیِ ایران، مدارا و مدیریت جامعه است. به هر شکل و. لباسی که درآیند، با هر گرایش یا نظام ذهنی که دارند و با هرنوع جریان فکری معطوف به شاخه‌ها یا زیرمجموعهٔ بزرگ عرفانی، سعی‌می‌کنند ذیل یک سقف یا یک‌اندیشه جمع شوند. به‌دنبال جامعهٔ 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 درِ شام کسی را خار در انگشت شود آن از آنِ من است و همچنین اگر از ترک تا شام کسی را قدم در سنگ آید، زیانِ آن مراست و اگر اندوهی در دلی است آن دل از آنِ من است.» (عطار نیشابوری، ۱۳۸٦: ۵۹۰)

ملاحظه‌می‌شود که انسان و نوع زیستن آن در جهان، یکی از بزرگ‌ترین دغدغه‌های ذهنی عرفان و تصوف ایران است. شیخ اشراق تأکیدکرده‌است: «مداراکردن با کافهٔ 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 مداراکردن با خلق، دفع زهر نفس کند درد طیش و سرسبکی و زودخشمی.» (سهروردی، ۱۳٦۲: ۱۱۲)

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

رحمةالله ـ از خوی خوش. گفت: کمترینِ آن بارکشیدن است و ترک مکافات و رحمت بر ظالم و دعاکردن آن.» (همان، ۱۳۶۳: ۷۱۳)

مولوی بلخی، از بزرگترین شاعران عارف ایران در این‌زمینه چهره‌ای شاخص محسوب‌می‌شود. وی موسیقی و تأثیر آن، شخصیت، هدف و رسالت او را در تمام فضاهای شعری در قالب منطق مکالمه (Dialogical) یا متن داستان به‌عنوان مخاطب یا منادی، نقطه اوج و شکوه سعادت بشری می‌داند.

بهتر است درنگی دربارهٔ نظام فکری عرفانی ـ جامعه‌شناختی مولوی داشته‌باشیم. در آغاز باید اقرارکرد که مولوی از سازهای موسیقی با بهترین و وسیع‌ترین حالت در عرفان خود بهره‌برده‌است. دوم، جامعهٔ منحصربه‌فردی است که مولوی در ذهن و جان خود پرورده، سعی‌کرده‌است در قالب مفاهیم عرفانی و با زیباترین‌صداهای چنگ، نای، بربط، تار، موسیقار، دف و ... در دفتر زمان ثبت‌کرده‌است. برای ره‌یافت ذهنیت درست و پویا از جامعهٔ آرمانی مولوی، باید به مبانی جامعه و درونِ اجتماع با قوانین خاص آن آشنا بود. این مسائل پیوندهای چندجانبه دارند. هرفردی یک‌پایگاه اجتماعی (status social) دارد که مشخص‌کنندهٔ وضعیت او به‌عنوان فرد در نظم اجتماعی است و چگونگی مسئولیت، قدرت و اقتدار او را درچهارچوب همان‌نظم نشان‌می‌دهد. (رک، ساروخانی، ۱۳۷۰: ۷۲۹)، از دیدگاه آگبرن و نیمکف، پایگاه نتیجهٔ ارزش است که یک گروه یا جامعه برای نقش خاصی قائل‌می‌شود. (آریانپور، ۱۳۵۷: ۱۹۹)، مولوی نیز سعی‌کرده‌است با شناخت نکات ضعف یا قوت جامعه و فرد، راه‌کار چاره‌اندیشانه‌ای ارائه‌دهد. او به وجود انسان، فلسفهٔ آفرینش و موقعیت او در جهان هستی، دیدگاهی فیلسوفانه دارد. به این جهت به مقام انسان در جهان و ارزش آن اشاره‌کرده و از او خواسته است که پایه و رتبهٔ خود را در جهان بشناسد و خود را مطیع مطلق زمین و اجزای آن نداند، بلکه با تعالی‌ای که در روح خود ایجادمی‌کند، نسبت به آن‌ها استعلاء داشته‌باشد. وقتی استعلاء در روح و جان انسان ایجادمی‌شود او به صورت کامل به «انسان» و مبانی و مؤلفه‌های آن واقف‌می‌شود و تمام عیار «انسان» می‌شود. در نظام فلسفی، نفس، تعریف، حدود و ثغور آن مشخص‌شده‌است: «مَثَل نفس همچون 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 بازکند. آنگاه اندک‌اندک گوشت بدو دهند تا با بازدار الفت‌گیرد و مطیع وی گردد.» (غزالی، ۱۳۸۶: ۲۲)، مولوی و عارفانی ماند 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 سعی‌می‌کردند آن را با موسیقی، لذت و نوعی فرصت‌طلبی آشتی‌دهند. عرفان ایرانی به‌خصوص وقتی طعم و ذایقهٔ مولوی دارد، مقداری با جریان سیّال 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 حقیت نهفته در جهان است. بدین‌جهت با کمک سماع، نی، تنبور، بربط و ... به

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

ای لـــولی بربط‌زن، تو مست‌تری یا مـن ای پیش چو تو مستی، افسون من افسانه

(مولوی، ۱۳۷۸، ج۵: ۱۱۹)

بربط یا شاهرود (= رود عودِ 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 ۳۰٦ از سال‌های عرب ساخت و به بلاد سغد برد.» (الفارابی، ۱۹٦۷: ۱۱٦–۱۱۷)

البته این نوع مناظره‌ها در سطح عرفان و تصوف ایرانی پراکنده است. به این نمونه توجه‌کنید: «سحرگاهی بیرون رفتم. حق پیش من بازآمد. با من مصارعت کرد. من با او مصارعت کردم. در مصارعت باز با او مصارعت کردم تا مرا بیفکند.» (بقلی شیرازی، ۱۳٤٤/ ۱۹٦٦: ۳۱۷)

گاهی مناظره‌های مولوی بسیار شورانگیز و زیباست:

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

ای مطرب دل زان نغمهٔ خوش این مغز مرا پرمشغله کن

(مولوی، ۱۳۷۸، ج٤: ۲۸٦)

مولوی، سی‌پاره را همان سی‌لحنِ موسیقی قرارداده، 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 اختراع‌کرد. مهدی برکشلی دربارهٔ باربد می‌نویسد: «به‌نظرمی‌رسد باربد، بزرگ‌ترین آهنگ‌ساز عصر خود بوده نه‌تنها به سبب توانایی در خلق آهنگ‌های گوناگون و مهارت در نوازندگی به سبب تنوع احساساتی که قطعاتش در شنونده احداث می‌نموده‌است ... بنابر نوشته‌های مورخین، دستگاه‌های موسیقی ایران را به باربد نسبت‌می‌دهند، ولی درحقیقت این دستگاه‌ها پیش از باربد نیز وجودداشته و استاد تغییراتی در آن داده و به احتمال قوی آن را تکمیل‌کرده‌است.» (برکشلی، ۱۳٤۲: ۲)، سی‌لحن باربد عبارتند از: گنج بادآورد، گنج گاو، گنج سوخته، شادُروانِ مروارید، تخت طاقدیسی، ناقوسی و اورنگی، حقهٔ کاووس، ماه بر کوهان، مشک‌دانه، آرایش خورشید، نیم‌روز، سبز در سبز، قفل رومی، سروستان، سرو سهی، نوشین‌باده، رامش جان، ناز نوروز یا ساز نوروز، مشگویه، مهرگانی، مروای نیک، شبدیز، شب فرخ، فرخ‌روز، غنچهٔ کبک دری، نخجیرگان، کین سیاوش، کین ایرج، باغ شیرین.

موسیقی در عرفان مولوی بسیار سهم‌آگین و کارساز است. گویا عرفان یا دایرهٔ شناخت وی را موسیقی و موسیقیِ کلام به عهده دارند. مانند این‌نوع ابیات «ضربی» یا «چهارمضرابی» دیوان کبیر:

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

(مولوی، ۱۳۷۸، ج٤: ۱۲۰)

وزن عروضی «مفتعلن مفاعلن/ مفتعلن مفاعلن.»= «تَن تَ نَ نَن تَنن تَنَن/ تَن تَ نَ نَن تَنن تَنَن» در دورن خود سیراب از رقص و پایکوبی است. وی هنگامی که با ذاتِ شعر و موسیقی همگان می‌شود، خود را رها از عالم وابستگی، تیرگی و پرمشغله یافته و از ابزارها، اصطلاحات و درون‌مایهٔ موسیقی نیز به بهترین‌کیفیت استفاده برده‌است:

ساقیا ما ز ثریا به زمین افتادیم　　گوش خود بردم شش‌تایِ‌طرب‌بنهادیم

دل رنجور به طنبور نوایی دارد　　دل صدپارهٔ خود را به نوایش دادیم

(همان، ج٤: ۱۱)

موسیقی، مرکز و کانون معنایی عرفان

در بسیاری از آثار عرفانی، بخشی از مصراع «قافیه، ردیف، واژگان کلیدی اندیشهٔ نویسنده، مرکز و کانون معنایی شعر قرار می‌گیرد که کلیّت شعر و عناصر زبانی حول محور این بخش، معنا و ساختار می‌یابند. وظیفهٔ اصلی این‌مرکز 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، یک‌نقطهٔ گرانی‌گاه اصلی و یا به قول ساختارگرایان مکتب پراگ، یک‌سطح مسلط دارد.» (ایگلتون، ۱۳٦۸: 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 سیطرهٔ مرکزیت ـ مصراع مکرر ـ را نادیده بگیریم، زبان و عناصر آن با همهٔ 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، قطعی‌ساختن این مسئله است که اصل ایجاد ساختار باعث محدودکردن آنچه ما بازی ساختار می‌نامیم، می‌شود.» (احمدی، ۱۳۷۸: ۳۹۷)

سماع، اندیشهٔ مرکزی عقیدهٔ 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

جمیع جهات، جهیدن را اشارت به دست‌یابی به وصال محبوب می‌دیدند ... به اعتقاد مولانا سماع سبب می‌شود تا هرچه در وجود سالک است مجال ظهور بیابد.» (زرین‌کوب، ۱۳۷۳: ۳٤)

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 سرِ سماع شد و نعره فرا زدن ایستاد. (میهنی، ج۱، ۱۳۷٦: ۱٤۰)

عطار نیشابوری به نقل از جنید بغدای (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 الستَ برکّم؟ همه ارواح مستغرق لذت آن خطاب شدند. چون در این عالم سماع شنودند در حرکت و اضطراب آیند.» (عطار نیشابوری، ۱۳۸٦: ۱۷۱)

«لحن» (Tone) موسیقی در عرفان

یکی از ویژگی‌های اصلی زبان عرفان ایرانی، وجود «لحن» است. در تحلیل زبانی باید به این‌نکتهٔ مهم توجه‌داشت. لحن یا تُن، فضای خاصی را پیش روی مخاطب ایجادمی‌کند. فضایی که عرفان با استفاده از لحن، آن را ایجادکرده‌است. یکی از عناصر موسیقایی در کلیّت اثری، لحن است. بدین معنا که هرچند قدرت انتقال زبان برای انگیختن احساس و هیجان به‌واسطهٔ عناصر صرفاً زبانی بیشتر باشد، جنبهٔ موسیقی لحن اثر بیشتر خواهدبود. به عبارت دیگر، «واژگان» یا «آرایه‌های بلاغی کلام» به‌تنهایی قادر نیستند چنین‌فضاهایی را با مهارتی اینچنین بیافرینند. قدرت القایی اثر در جهت ارائهٔ ایدئولوژی با توازن و ریتمی خاص تأمل‌پذیر است. گویی لحن کلی اثر، نوعی موسیقی سبک را خلق‌کرده‌است. پیکرهٔ مثال‌هایی می‌زنیم حسّ ناشناخته‌ای حاصل غوغا و آشوب در خواننده ایجاد می‌کند که باعث برانگیختن روح می‌شود. یک‌پارچگی شعر برای القای ایدئولوژی گیجی 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 خلق‌کرده‌است. این فرض که باید صوت‌های موسیقایی را به‌کلی جدا از معنی تحلیل‌کرد، درست نیست. درست‌نبودن این جدایی به‌دلیل تصوری کلی از یک‌پارچگی و انسجام اثر هنری است که به‌دلیل 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، هماهنگیِ واژگان، جهانِ 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 ـ یعنی مدام اصوات را تکرارمی‌کند ـ باشد تا بتواند به‌وسیلهٔ آن‌ها انعکاسی از فضای موجود ایجادکند. چگونگی آمیزش زبان با عناصر موسیقی و تخیل در رسانگی شعر بسیار حائزاهمیت است. تنها عاملی که نیروهای متنوع و ظرفیت‌های گوناگون زبان، موسیقی و تصاویر را در یک‌راستا هدایت‌می‌کند 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 گفتهٔ 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 منعکس‌کنندهٔ زیباترین و جالب‌ترین‌خصایص 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 تقسیم‌می‌شود. 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 معروف‌فرانسوی، ازآن به‌عنوان «هماهنگی القاگر» (Harmony suggestive) یادمی‌کند، این است که شاعر برای انتقال مفهوم مورد نظر خود واژه‌هایی را گزینش‌کند که واج‌های تشکیل‌دهندهٔ آن‌ها با تصاویر ذهنی یا اندیشه‌های وی هماهنگ و متناسب باشند. شاعر با توسل به این ویژگی آواهای زبان، بی‌اینکه به توصیف و یا شرحی دقیق و جزء به جزء نیاز داشته باشد، می‌تواند تصاویر ذهنی یا اندیشه‌های مورد نظر را تداعی‌کند و آن‌ها را در ذهن خواننده بیدارسازد. (قویمی، ۱۳۸۳: ۱۹– ۲۰)

با استفاده از همین روش، شاعر با ترنمی که از تکرار و هم‌نشینی آواهای شعر پدیدمی‌آید، 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 سروده‌شده‌است. هارلند (Hardland) می‌گوید: «معنای واژگان با آوا تعدیل و تقویت می‌شود. شاعر با دگرگون‌کردن آوایی، معناهای ثانوی و رنگ‌آمیزی-هایی را برمی‌انگیزد که از درون بدرخشد.» (غیاثی، ۱۳۶۸: ۲۳۸)

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

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

از خـــــانه برون رفتم، مستیم بـه پـیش آمـد / در هر نظرش مضمر، صد گلشن و کاشـانه
چون کشتی بی‌لنگر کژ می‌شد و مـژ مـی‌شـد / وز حسرت او مرده، صد عاقل و فـــــرزانه
گفتم ز کجایی تو؟ تسـخرزد و گفـت ای‌یـار / نیمیم ز تَـــــــــــرکستان نیمـیم ز فرغانـه
نیمیم ز آب و گـــِل، نیمیم ز جـان و دل / نیمیم لب دریـــــــا، نیمی همه دُردانـه

(مولوی، ۱۳۷۸، ج۵: ۱۱۹– ۱۲۰)

نتیجه‌گیری

عرفان، گونه‌ای از تفکر انسانی در جهان است. اینکه عرفان و پیشینهٔ آن، چرا و چگونه تشکیل‌شدند، یکی از مباحث مهم تاریخ و انسان‌شناسی است. عرفان، در پیِ شناخت ماهیت یا هویت انسان در جهان اطراف خود بود. از سازه‌ها، ابزار، افکار و لوازم گوناگونی استفاده‌کرد تا سخن خود را بر صدر نشانَد. بدیهی است که یکی از نکات درخشان عرفان، همراه‌کردن آن با حوزهٔ علاقهٔ انسان به زندگی و طبیعت است. چیزی که باعث‌می‌شود انسان لحظات خوش، زیبا و به‌یادماندنی را تجربه‌کند، به عرفان راه‌یافت و می‌توان گفت عارفان، هنرمندان زیرک و باهوشی بودند که از این‌مقوله به بهترین‌وجه استفاده‌کردند. در عرفان معاصر نیز رد پای پررنگی از موسیقی در نوع خاص به زندگی و معرفت انسان نگریستن وجوددارد. شاید مهم‌ترین آن را در طنبور کرمانشاه می‌توان‌یافت. سیدخلیل عالی‌نژاد (۱۳۳۶– ۱۳۸۰) از بزرگ‌ترین‌تنبورنوازان اهل حق است. موسیقی با جانِ کلام عرفان تنیده‌است. اگر در مجموعهٔ میراث مکتوب و میراث شفاهی عرفانی ایران و جهان نگاه دقیقی داشته‌باشیم، نمی‌توان پیکرهٔ آن را از پیکرهٔ موسیقی جدا کرد. عارفان ایران در این زمینه ویژگی فوق‌العاده‌ای دارند. با استفاده از وزن‌های ضربی، خیزابی و دُوری، از ارکان عرفان سخن‌می‌گویند و آن‌ها را همانند اوصل تغییرناپذیر به جامعه ارائه‌می‌دهند. در میانهٔ کلام یا در درون‌متن و بینامتن، سری به خودِ موسیقی، سازها، ضرب‌ها، نواها و ... می‌زنند. گاه به‌وسیلهٔ موسیقی، شوخ می‌کنند، گاه حرف درونُ خود را به‌شکل کاملاً رندانه به زبان می‌آورند، به‌عنوان برهان و استدلال قوی، پشت دشمنان تئوری‌های خود را به خاک می‌مالند، نظریهٔ جدید صادرمی‌کنند و هزاران کار دیگر که مجموعهٔ عرفان و تصوف موجود را تشکیل‌می‌دهد.

منابع و مآخذ

۱) آریان‌پور، امیرحسین. (۱۳۵۷). زمینهٔ 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»، نشریهٔ هنرهای زیبا ـ هنرهای نمایشی و موسیقی، دورهٔ ۱۹، شمارهٔ ۱، بهار و. تابستان، ۱۷– ۲٤.
۳) احمدی، بابک. (۱۳۷۸). آفرینش و آزادی، تهران، مرکز.
٤) ـــــــــــ . (۱۳۸۰). حقیقت و زیبایی، تهران، مرکز.
۵) استیس، والتر ترنس. (۱۳۷۹). فلسفه و عرفان، ترجمهٔ بهاءالدین خرمشاهی، تهران، زوار.
٦) امامی، نصرالله. (۱۳٦۹). «زبان شعر و واژگان شعری»، مجلهٔ علمی ـ پژوهشی دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی مشهد، سال بیست‌وسوم، شمارهٔ سوم و چهارم، ٦۵۸– ٦۷۹.
۷) ایگلتون، تری. (۱۳٦۸). پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران، مرکز.
۸) باقری، مهری. (۱۳۷٦). دین‌های ایرانی پیش از اسلام، تبریز، دانشگاه تبریز.
۹) برکشلی، مهدی. (۱۳٤۲). اندیشه‌های علمی فارابی دربارهٔ موسیقی (مجموعه‌سخنرانی‌های مهدی برکشلی)، تهران، پژوهشگاه موسیقی‌شناسی ایران.
۱۰) بقلی شیرازی، روزبهان. (۱۳۵۱). رساله‌القدس، تصحیح ج. نوربخش، تهران، خانقاه نعمت‌اللهی.
۱۱) بوکهارت، تیتوس. (۱۳٦۵). هنر اسلامی زبان و بیان، مسعود رجب‌نیا، تهران، سروش.
۱۲) بینای مطلق، محمود. (۱۳۸۵). نظم و راز، تهران، هرمس.
۱۳) بینش، تقی. [تدوین]. (۱۳۷۱). سه‌رساله در موسیقی، اخوان‌اصفا، تهران، نشر دانشگاهی.
۱٤) ثعالبی نیشابوری، ابی منصور عبدالملک بن محمد. (۱۳۲٦). ثمارالقلوب فی‌المضاف و المنصوب، قاهره، مطبعهٔ الظاهر.
۱۵) جاماسپ‌آسا، جاماسپ جی دستور منوچهر جی. (۱۳۷۱). متون پهلوی، گزارش سعید عریان، تهران، کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران.
۱٦) جنیدی، فریدون. (۱۳۷۲). زمینهٔ شناخت موسیقی ایران، تهران، پارت.

۱۷) حافظ مراغی، عبدالقادر بن غیبی. (۱۳۷۰). شرح ادوار با متن ادوار و زوائدالفوائد، به اهتمام تقی بینش، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.
۱۸) حمیدیان، سعید. (۱۳۸۳). داستان دگردیسی، تهران، نیلوفر.
۱۹) خالقی، روح‌الله. (۱۳۶۰). نظری به موسیقی، تهران، صفی‌علی‌شاه.
۲۰) دیچز، دیوید. (۱۳۶۹). شیوه‌های نقد ادبی، ترجمهٔ محمدتقی (امیر) صدقیانی ـ دکتر غلامحسین یوسفی، تهران، علمی.
۲۱) راسل، برتراند. (۱۳۴۷). دربارهٔ تربیت، ترجمهٔ عباس شوقی، تهران، عطایی.
۲۲) زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۳). بحر در کوزه، تهران، علمی.
۲۳) ساروخانی، باقر. (۱۳۷۰). دایرةالمعارف علوم اجتماعی، تهران، کیهان.
۲۴) سجادی، سیدجعفر. (۱۳۸۹). فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی، تهران، طهوری.
۲۵) سهروردی، ابونجیب. (۱۳۶۳). آداب المریدین، ترجمهٔ عمر بن محمد اشکانی، تصحیح نجیب مایل هروی، تهران، مولی.
۲۶) سهروردی، عمر بن محمد. (۱۳۶۲). عوارف‌المعارف، ترجمهٔ ابومنصور عبدالمؤمن اصفهانی، تهران، علمی ـ فرهنگی.
۲۷) شریفیان، مهدی. (۱۳۸۶). «بررسی فرایند نوستالژی در اشعار سهراب سپهری»، مجلهٔ علمی ـ پژوهشی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان، س۵، بهار و تابستان، ۵۱– ۷۳.
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، شعلهٔ 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 خشبه، مراجعه و تصدیر محمد احمدالحنفی، القاهره، دارالکتاب العربی.
۳۲) ــــــــــــ . (۱۳۶۱). اندیشه‌های اهل مدینهٔ فاضله، ترجمه و تحشیه از دکتر سیدمحمدجعفر سجادی، تهران، طهوری.
۳۳) فروغی، محمدعلی. (۱۳۵۵). سیر حکمت در اروپا، ج۲، فلسفهٔ کانت، تهران، ابن سینا.
۳۴) قویمی، مهوش. (۱۳۸۳). آوا و القا (رهیافتی به شعر اخوان ثالث)، تهران، هرمس.

۳۵) کاپلستون، فردریک. (۱۳۷۰). تاریخ فلسفه، ترجمهٔ بهاءالدین خرمشاهی، تهران، علمی فرهنگی ـ سروش.
۳٦) کیانی، مجید (۱۳۷۱). هفت‌دستگاه موسیقی ایران، تهران، مؤلف و مؤسسهٔ ساز نوروز.
۳۷) مسعود سعد. (۱۳۸٤). گزیده اشعار، انتخاب و شرح توفیق سبحانی، تهران، قطره.
۳۸) مسعودیه، محمدتقی. (۱۳۹۰). مبانی اتنوموزیکولوژی موسیقی‌شناسی تطبیقی، تهران، سروش.
۳۹) معروفی، موسی. (۱۳۷٤). ردیف هفت‌دستگاه موسیقی ایرانی (شرح ردیف، دکتر مهدی برکشلی)، تهران، انجمن موسیقی ایران.
٤۰) ملاح، حسینعلی. (۱۳۵۱). حافظ و موسیقی، تهران، هنر و فرهنگ.
٤۱) مولوی، جلال‌الدین. (۱۳۷۸). کلیات شمس یا دیوان کبیر، با تصحیات و حواشی بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران، امیرکبیر.
٤۲) ـــــــــــ . (۱۳۸۲). مثنوی معنوی، به تصحیح رینولد ا. نیکلسون، تهران، هرمس.
٤۳) میهنی، محمد بن منور. (۱۳۷٦). اسرارالتوحید فی مقامات شیخ ابی‌سعید، مقدمه، تصحیح و تعلیقات دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران، آگاه.
٤٤) ورنر، شارل. (۱۳۷۳). حکمت یونان، ترجمهٔ بزرگ نادرزاد، تهران، علمی و فرهنگی.
45) Farmer, H. G. (1967). Music, A survey of Persian Artfrom Prehistoric Times to the Persent ,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 Mystucism. From early history of Mysticism, Iranian sufis and mysticshave 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, musitians, 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.