موسیقی عرفانی ایرانی از نگاه کربن

عذرا سادات رهنمایی[1]

دوفصلنامهٔ علمی مطالعات نظری هنر
سال سوم | شماره ۴ | بهار و تابستان ۱۴۰۲
شاپا: ۰۰۳۴-۲۸۲۱ | ص: ۱۶۷ - ۱۸۲

چکیده

هرگاه سخن از عرفان ایرانی به میان می‌آید، موسیقی به‌عنوان بحث ضمیمه‌ای یا حتی چیزی از بیرون چسبیده به آن به نظر می‌رسد. درصورتی‌که 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 مقالهٔ معنای موسیقی عرفانی ایرانی آن را شرح دهد. او ابتدا از پارادوکس بین این نوع موسیقی با حکم فقها و البته چیزی به‌منزلهٔ تکمیل‌کنندهٔ عرفان ایرانی صحبت می‌کند و سپس با تأسی از روزبهان بقلی شیرازی، به بیانی عرفانی از سخن امیرالمؤمنین علی علیه‌السلام می‌رسد و بعد با توضیحی که از دیباچهٔ مولانا نقل می‌کند؛ از پس شرح آن برمی‌آید. پس از مطرح‌کردن 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 الی‌الله مرحلهٔ 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 مطرح‌کردن 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 نه‌تنها جزئی اصلی از عرفان ایرانی می‌داند؛

---

۱. دانشجوی دکترای حکمت هنرهای دینی a.s.rahnema۵۷@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 این‌که پیرو تفکر هایدگری است با تفکر ایرانی - اسلامی و شیعی خود، با عرفان ایرانی آشناست. او به‌نوعی روش پدیدارشناسی با نام «کشف‌المحجوب» عقیده دارد که معنای آن پرده از حجاب یا اسرار است. وی با استفاده از تماثیل و رمزپردازی به‌نوعی فلسفهٔ 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 فلاسفه‌ای چون علامه سید محمدحسین طباطبایی نقطه عطفی در گرایش شیعی وی محسوب می‌شود.

عمده مباحث او در بیان عرفان ایرانی پرداختن به حکمت ایرانی‌اسلامی 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 کشف‌المحجوب موردنظر 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

دربارهٔ عرفان و موسیقی ایرانی داده می‌شود و سپس به بحث اصلی که همان نگاه کربن به عرفان و موسیقی عرفانی است؛ خواهیم رسید.

❁ ماهیت موسیقی و عرفان

به بیان ساده می‌توان موسیقی را هنر بیان عواطف و احساسات به‌وسیلهٔ 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، فطرت‌های 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 دریافت‌های باطنی حاصل می‌شود. ازآنجا که چه در عرفان نظری (مباحث هستی‌شناسانه) و چه در عرفان عملی (سلوک) سالک از راه حاکمیت کثرات ماده شروع می‌کند و رفته‌رفته از آن‌ها می‌کاهد و به‌نوعی وحدت باطنی می‌رسد؛ بنابراین وحدت محوری‌ترین 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 می‌کنند و محتوای موسیقی را هم‌سو و هم‌جهت با فرهنگ جامعه تولید می‌نمایند (شایسته، حسین، خسروپناه، عبدالحسین، بهار و تابستان ۱۳۹۳، ص ۷). استیفن دیویس و جرولد لوینسون عقیده دارند: «موسیقی در حقیقت قدرت برانگیختن عواطف را دارد، گواینکه این عواطف به واکنش‌های رفتاری عادی از جنس عواطف زندگی واقعی منجر نمی‌شوند» (ادواردز، پل، اام. بورچرت، دونالد، رحمتی، ان‌شالله، ۱۳۹۸، ص ۲۹۲) گویی رابطهٔ بین فرم و محتوای موسیقی ایرانی که برگرفته از اوضاع نفسانی است رقم می‌خورد و نوع عواطف تأثیر مستقیم بر فرم و محتوای موسیقی دارد (شایسته، حسین، خسروپناه، عبدالحسین،بهار و تابستان ۱۳۹۳، ص ۷)؛ اما «موسیقی محض به‌منزلهٔ شیء هنری را باید یک ساختار صوری محض از جنس صدا، بدون هیچ‌گونه فحوای عاطفی دانست» (ادواردز، پل، اام. بورچرت، دونالد، رحمتی، ان‌شالله، ۱۳۹۸،ص ۲۹۳).

به عقیدهٔ 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، اام. 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). چه‌بسا این درجه نگاه به موسیقی سنتی است که عارف موسیقی‌دان ایرانی را به‌سوی 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، ازاین‌جهت 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 پرندهٔ 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 کربن

هانری کربن که سابقهٔ 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 «ازاین‌جهت که همیشه متمایل به‌نوعی 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 به‌غایت برتر سوق دهد (همان). کربن با مطرح‌کردن بحث تحریم موسیقی از جانب فقیهانی که گاه خود عارف نیز بودند؛ ازیک‌طرف و خلق موسیقی قدسی توسط (چه‌بسا) همان عارف از طرف دیگر، به مسئلهٔ تازه‌ای بر می‌خورد و دچار پارادوکس می‌گردد؟! وی با اشاره به دیباچه مثنوی مولانا سعی در حل این پارادوکس دارد. دیباچهٔ 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 به‌غایت عرفان که همانا تکامل است برساند این موسیقی نه حرام است و نه موجب پریشان‌خاطری می‌گردد.

کربن سپس با اشاره به شخصیتی مثل قاضی سعید قمی متفکر ایرانی قرن ۱۱، شعری را منسوب به حضرت علی علیه‌السلام که در کتاب خطی وی یافته است؛ می‌آورد به این مضمون: «و در دلم کندرهایی 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 رازِ من است» (قاضی سعید قمی، ۱۳۸۶، ص ۵۴۳). کربن 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 روییده از زمین، همان نی است

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

و این نی، گواه همان غربت آدمی است که از اصل خود جدا مانده است و از همهٔ 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 همهٔ 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 گوش‌دادن به موسیقی قدرت آن را دارد که ما را دفعتاً «غیب‌بین/غیب آشنا» سازد.» (همان، ص ۴۲۳).

ازآنجاکه از نگاه کربن، عارف در مقام بیان ناگفتنی است که گویی تاریخ را پس می‌زند و به «فرا تاریخ» تعبیر می‌شود (ادواردز، پل، ام‌بورچرت، رحمتی ان‌شالله، ۱۳۹۸، ص۴۲۳). 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 درحالی‌که در این جهان است می‌تواند این ندای آهنگین و آسمانی آن را بشنود (مطهری الهامی، مجتبی، پاییز ۱۳۸۲، ص۹۹). در واقع همان ناگفتنی را که کربن می‌گوید در اثر سلوک خود می‌شنوند و این نغمات به مسئله پیشاتاریخی اشاره دارد و همان سخن نخستین است که به الست بربکم قالوا بلی می رسد 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 نظریهٔ 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 ایدهٔ افلاطونی را به« مبدأالمبادی» تعبیرمی‌کند 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 حماسه‌خود 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، دانشنامهٔ 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 موسقایی محقق نمی‌شود. او این کتاب را کتابی قدسی یا همان «قرآن پارسی» می‌خواند که گویی مریدانش را وادار به نغمه‌خوانی می‌کند (ادواردز، پل، ام‌بورچرت، دانشنامهٔ زیبایی‌شناسی و فلسفه هنر، رحمتی ان‌شالله، سوفیا، ۱۳۹۸، ص ۴۲۳). «با ورود به عالم قدسی است که موسیقی تغییر ماهیت می‌دهد و جنبهٔ ظاهری دنیایی خویش را از دست می‌دهدو 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، ص۹۸).

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 وسرنا 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)

کربن 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 به‌آهستگی 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 به‌تدریج به‌سوی سکوت فرود می‌آید و سپس با همراه شدن ساز با این سکوت به پایان می‌رسد، در نهایت همانند آرپژهای 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 بربکم» 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 طریقهٔ اوست. وی کل تاریخ تصوف ایرانی را عامل ایجاد سماع می‌داند که البته برخی به آن به دیدهٔ تردید نگاه کرده‌اند؛ درصورتی‌که طرف‌داران سماع با دلبستگی و به‌شدت 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 به‌عنوان 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، ص۵۰). روزبهان در «سماع عاشقان» اشاره می‌کند به این‌که 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 فتنهٔ نفس در سماع دور باشد که این مسلم نیست مگر اقویای عشق را که سماع، سماعِ 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، ص۲۲۹).

اما روزبهان در اواخر عمر خود از شنیدن صدای موسیقی خودداری کرد زیرا او به صداهای شنیدنی به‌عنوان 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، ، ج۳، 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 تجربهٔ مادام‌العمر که در آن گوشِ دل، گوش 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 به‌موجب جاه‌طلبی‌های این جهان از خویشتن خویش بریده است، درنمی‌آید. آنچه گوش دل می‌شنود صدا و صوتی از ورای گور است که فقط عدهٔ اندک‌شمار خاصان آن را در این جهان شنیده‌اند، تا بدان حد که مرز تیرهٔ 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 به‌محض 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 توبهٔ نصوح آورد»[1]

عارف برای بیان حقیقت نغمه سر می‌دهد و از موسیقی چه به‌صورت 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 گریزپای 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 دربارهٔ این سطور که شرح آن رفت و حجم آن به‌سختی به دو صفحه می‌رسد، حرفی بزند؛ ترس از انتقال اسراری دارد که برای غیر هویدا شود او به‌سختی دربارهٔ 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 موردنظر کربن همان روشی است که وی از آن به کشف‌المحجوب یاد می‌کند. کربن عقیده دارد که معادل فنومنولوژی تنها در عرفان اسلامی وجود دارد و آن کشف‌المحجوب 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 به‌سوی ویرانی می‌رود؛ به ادراک می‌رسانَد. 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 همهٔ سماع را بلکه به اندکی از سماع اشاره می‌کند که برای انسان مدرن قابل‌درک 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 یک‌بار از آن‌ها زاده می‌شود و کسی که حقیقتاً این دو را درک کرده باشد نمی‌تواند آن‌ها را به‌منزلهٔ انسان‌هایی در گذشته بداند.

وقتی می‌گوییم سماع، یعنی موسیقی ایرانی سراسر سکوت است که باید بشنوی و تنها از طریق گوش‌دادن 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 به‌قدر وسعتش روزی دهند. عارف سیر الی الله آن‌قدر 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 نالهٔ وی سری است که چشم و گوش توان شنیدن آن را ندارد.

سرِّ من از نالهٔ من دور نیست
لیک چشم و گوش را آن نور نیست

(مثنوی، دفتر اول)

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

کربن با بیان این نوع نگاه مقدس گرا به موسیقی ظاهراً به دو وجه از نگاه پاسخ می‌دهد: یکی نگاه خشکه‌مقدس‌های 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 نه‌تنها باعث پریشانی دنیوی نمی‌شود، حتی به صیقل روح کمک می‌کند و البته چه‌بسا باعث خموشی زبان نیز بگردد و این نکته را تنها کسانی که دستی بر عرفان دارند می‌توانند درک نماید و مگر نه

اینکه نغمه‌های قرانی نیز خود بهترین موسیقی‌هاست. البته که کربن در موسیقی عرفانی ایرانی به دنبال وحدت وجود می‌گردد و گویی موسیقی حلقهٔ گمشده‌ای است برای بیان حقایق عرفانی به‌طوری‌که اگر موسیقی نباشد عرفان ایرانی محقق نخواهد شد. زیرا عرفان قابل‌بیان نیست و موسیقی عرفانی ایرانی می‌تواند زبان بیان عرفان باشد. هرچند که باز فقهایی هستند که علاوه بر اینکه با موسیقی مسئلهٔ 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 آن‌قدر موسیقی بدون سکوت شنیده است که بردهٔ زرق‌وبرق آن است و به قول نیچه «بردگان دنیای مدرن را چه به برپایی جشن‌های یونان باستان». بشر امروز آن‌قدر 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 تعابیر کربن سعی در زنده نگه‌داشتن آن میراث هنری از ادیان دارد که بتواند آدمی را متوجه جایگاه خود سازد و عرفان و حکمت ایرانی‌اسلامی یکی از این جایگاه‌هاست که البته موسیقی عرفانی ایرانی بخش زیادی از آن را شامل خود نموده است.

منابع

۱. https://ganjoor.net/moulavi/masnavi/daftar۵/sh۸۸/

۲. ادواردز، پل، اام. بورچرت، دونالد، دانشنامهٔ زیبایی‌شناسی و فلسفهٔ هنر، رحمتی، ان‌شالله،نشر سوفیا، ۱۳۹۸.

۳. حیدرخانی(مشتاق علی)، حسین، سماع عارفان،، انتشارات سنانی؛ تهران ۱۳۷۶.

۴. روزبهان بقلی شیرازی ،رساله القدس ، تصحیح ج.نوربخش، انتشارات خانقاه نعمت اللهی، تهران ۱۳۵۱.

۵. زاهدی، تورج، حکمت معنوی موسیقی،نشر فردوس، ۱۳۷۷،.

۶. شایسته، حسین، خسروپناه، عبدالحسین، بررسی تأثیر مبانی عرفان اسلامی برفرم 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، سعید الدین، شارق الدراری مقدمه سید جلال الدین آشتیانی، بوستان کتاب قم،.۱۳۷۹.

۹. قاضی سعید قمی، شرح توحید الصدوق، ج ۲، تصحیح نجفقلی حبیبی، مؤسسة چاپ و نشر وزارت ارشاد اسلامی، ۱۳۸۶.

۱۰. کربن، 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 نامه‌های 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.