

Music-related anti-Sharia symbols in mystical literature

Meysam Hanifi¹

Adel Meghdadiyan²

Abstract: Tarab, audition (*samaa'*), music and their belongings are among the symbols and metaphors used in mystical literature, which are seemingly in contrast with the Sharia law. Historical reports suggest that it was after the era of pious and devout Sufism/Tasawwuf and in the era of formation of schools of Sufism as Sufis' social order that khanqah ceremonies with music and singing were established among certain sects of Sufis.

Despite the fact that some Sufis were more or less into music and *samaa'* and dancing and tarab were common among them, the majority of Sufis used music, tarab and their belongings, such as *samaa'* and musical instruments symbolically and metaphorically. With a descriptive approach and based on library sources, the present study investigates the symbolic dimension of music and musical instruments in mystical literature to analyze what Sufis really meant by using music-related metaphors in contrast with Sharia and tries to prove the hypothesis that in most of these symbols and metaphors, the de facto musician is Allah and pir, spiritual director (*morshed*), and tarab are the divine blessing and, sometimes, any order that excites the holy traveler (*salek*) toward Him. For instance, Ney symbolizes *takhliya* and instruments like the harp and rubab symbolize grief and, on the other hand, daf and sorna represent *wajd*, *samaa'*, and intoxication of the *salek* according to *wasl* (reunion).

Keywords: Mysticism, Persian poetry, anti-Sharia symbols, music, musician (*motreb*), tarab, musical instrument

1. Assistant Professor of Persian Language and Literature, Ahl al-Bayt International University. (Responsible Author). e-mail: hanifi@abu.ac.ir

2. Assistant Professor of the Religions and Mysticism Department of Ahl al-Bayt International University. E-mail: meghdadiyan@abu.ac.ir

نمادهای شریعت‌ستیز حوزه موسیقی در ادبیات عرفانی

میشم حنیفی* / عادل مقدادیان**

چکیده: طرب، سماع و موسیقی و ملازمت‌ها آن‌ها از نمادها و استعاره‌های موجود در ادبیات عرفانی هستند که ظاهر آن‌ها با احکام اسلامی (شریعت) در تضاد و تناقض است. گزارش‌های تاریخی حاکی از آن است که پس از دوره تصوف زاهدانه و عابدانه و در دوره شکل‌گیری سلسله‌ها به عنوان نظام اجتماعی صوفیان، مراسم خانقاهی همراه با موسیقی و آوازخوانی در میان فرقی از صوفیان جای باز کرد. هرچند برخی از صوفیان کم‌وبیش اهل موسیقی و سماع بوده‌اند و رقص و طرب در میان آنان رایج بوده است، اما عموم صوفیان، آنگاه که از موسیقی و طرب و ملازمت‌ها آن‌ها مثل سماع و آلات موسیقی سخن می‌گفتند، نگاهی نمادین و استعاره‌محور داشته‌اند. این مقاله با رویکرد ادبیات توصیفی و براساس منابع کتابخانه‌ای، با بررسی وجه نمادین موسیقی و لوازم آن در ادبیات عرفانی، معنای حقیقی مورد نظر صوفیان از استعاره‌های متناقض با شریعت در حوزه موسیقی را واکاوی می‌نماید و درصدد اثبات این فرضیه است که در اغلب این نمادها و استعاره‌ها، مطرب در معنای خدا است و پیر و مرشد و طرب در معنای فیض الهی و گاه به معنای هر دستوری است که سالک الی‌الله را به وجد برساند. همچنین سازهای موسیقی می‌توانند نمادی از مراتب سالکان الی‌الله باشند.

کلیدواژه‌ها: عرفان، نمادهای شریعت‌ستیز، موسیقی، مطرب، طرب، ساز

* عضو هیئت علمی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بین‌المللی اهل بیت علیهم السلام (نویسنده مسئول)

رایانامه: hanifi@abu.ac.ir

** عضو هیئت علمی گروه ادیان و عرفان دانشگاه بین‌المللی اهل بیت علیهم السلام

رایانامه: meghdadiyan@abu.ac.ir

مقاله علمی پژوهشی است. دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۲/۲۸؛ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۴/۳

مقدمه:

پژوهش پیرامون نظر صوفیان درباره موسیقی و این مسئله که آنچه از این طایفه درباره موسیقی و لوازم آن نقل شده، تا چه اندازه مربوط به واقعیت رفتاری آنان است و چه میزانی از آن را باید حمل بر معجاز کرد، اقتضا می‌کند که به اختصار، نظر فقهی عارفان متشرع در حوزه موسیقی واکاوی شود. از همین رهگذر در این پژوهش ابتدا به اجمال به نگاه شرع درباره موسیقی و طرب پرداخته شده؛ آنگاه نظر صوفیان در مورد موسیقی بیان شده است. سپس در این باره بحث شده که گاه در ذکریات صوفیان پیرامون موسیقی و لوازم و آلات آن، نگاهی نمادگرایانه و استعاره‌ای نیز وجود داشته است. در ادامه به توضیح نمادها و استعاره‌های مربوط به موسیقی، به تفکیک و با شواهدی از نظم فارسی شاعران عارف مسلک پرداخته شده است.

در این حوزه مقاله‌ای با عنوان «جلوه‌های نمادین موسیقی در ادب عرفانی» به چاپ رسیده است که به بررسی انگاره خاستگاه کیهانی برای موسیقی پرداخته است و بر آن است که نغمه‌ها و الحان موسیقی، حالتی معنوی داشته و اذهان را متوجه دنیایی ماورای جهان مادی می‌کند. (رک: امینی لاری و خیراندیش، ۱۳۹۱). وجه تمایز پژوهش حاضر با این مقاله آن است که مقاله مذکور به بررسی خاستگاه موسیقی در عرفان پرداخته است و تحقیق پیش رو، به بررسی استعاره‌ها و نمادها از آن جهت که ظاهر آن‌ها شریعت‌ستیزانه است، می‌پردازد. به نظر نگارندگان پژوهش حاضر، پاره‌ای از تعابیر صوفیان عارف با یکی از سه حوزه دین یعنی اعتقادات، اخلاقیات یا احکام در تضاد و ستیز ظاهری است. به عنوان مثال نماد بت و معنای سمبلیک آن در حوزه اعتقادات و قلندری و لاابالی‌گری رندانه در حوزه اخلاق، شریعت‌ستیز هستند. نگاه این مقاله آن است که در حوزه احکام نیز نمادهای مربوط به موسیقی مثل آلات موسیقی یا ملازمت آن همچون سماع و طرب با ظاهر شریعت قابل جمع نیستند؛ لذا واکاوی این نگاه، نقطه ثقل این پژوهش است که آن را از مقاله مذکور کاملاً متمایز می‌سازد.

پژوهش دیگری که در پیشینه تحقیق این موضوع شایان ذکر است، با عنوان «بررسی نقش ابزاری موسیقی در کسب معرفت عرفانی از منظر عرفان اسلامی» (شایسته و خسروپناه، پاییز و زمستان ۱۳۹۳) نگاشته شده و پیرامون نقش منفی یا در پاره‌ای موارد مثبت موسیقی در سیر و سلوک و شهود عرفانی است که اصولاً با پژوهش حاضر متفاوت است.

این تحقیق برگرفته از طرح پژوهشی نگارندگان با عنوان «بررسی مفهوم عرفانی نمادها و استعاره‌های شریعت‌ستیزانه در شعر فارسی» و یک تحقیق توصیفی - تحلیلی است که با استفاده از منابع کتابخانه‌ای گردآوری شده است. همچنین از آن روی که در پی کشف معنای مورد نظر عارفان در نمادها و استعارات است، یک تحقیق اکتشافی نیز محسوب می‌شود.

۱. موسیقی در شرع

در احکام اسلامی به‌طور کلی روی خوشی به مسئله موسیقی نشان داده نشده است؛ تاجایی که دو تعبیر قرآنی «قول زور» (حج: ۳۰) و «لهو الحدیث» (لقمان: ۶) در بعضی منابع تفسیری به نوازندگی و خوانندگی تفسیر شده است (بحرانی، ۱۴۱۶، ج ۳: ۸۸۲ و ج ۴: ۳۶۲).

در میان مذاهب اربعه اهل سنت، حنابله سخت‌گیرترین آنان در این مقوله هستند. از نظر حنابله استفاده از هیچ‌یک از آلات موسیقی حتی در جشن ولیمه نیز جایز نیست و حتی قرائت قرآن نیز با الحان، مکروه است (جزیری، ۱۴۱۹، ج ۲: ۷۸). شافعی قائل به حرمت غنا به‌صورت کلی نیست، اما شهادت مطربی که به غنا شهرت داشته باشد را مانند شهادت سفیهان دانسته و آن را جایز نمی‌داند. (شافعی، ۱۴۲۲، ج ۸: ۱۹۷). دو مذهب دیگر اهل سنت، گاه مطربی را با شرایطی خاص فقط در مجالس ولیمه یا عروسی جایز دانسته‌اند.

مشهور فقهای شیعه نیز غنا را حرام می‌دانند. پاره‌ای از آنان «حدا» را که نوعی غنای زنان در عروسی‌هاست حلال دانسته‌اند. البته معدود افرادی چون ملاّمحسن فیض کاشانی حرمت مجالس طرب را فقط در مورد محافلی می‌دانند که یک حرمت عارضی مانند گفتن مطالبی لهو و بی‌بنیاد - آن‌گونه که در مجالس بنی‌امیه و بنی‌عباس مرسوم بوده است - یا رونمایی زنانگی‌های زنان بر مردان نامحرم در آن رخ داده باشد (توحیدی، ۱۳۷۷، ج ۱: ۴۳۷).

با این نگاه به موسیقی و آوازخوانی در میان فرق اسلامی، نبودن آثار مکتوب پیرامون این فن چندان عجیب نیست. به همین علت است که کتاب موسیقی کبیر فارابی به عنوان اولین و یکی از معدود آثار پیرامون علم موسیقی از خامه نویسندگان مسلمان حدود سه سده پس از هجرت نبوی نگاشته می‌شود. فارابی در کتاب *احصاء العلوم* نیز موسیقی را یکی از شاخه‌های علم ریاضی می‌داند (فارابی، ۱۳۷۵: ۴۱). بعضی محققان برآن‌اند که علایق عرفانی فارابی بی‌تأثیر در کشش او به موسیقی

نبوده است (رک: آهسته و روحانی‌فرد، ۱۳۹۷: ۲۶۳). بعدها بوعلی سینا نیز در کتاب *شفاء*، بخشی را به موسیقی اختصاص می‌دهد. البته فقیهان صوفی‌مسلک مانند غزالی نگاهی روادارانه‌تر به موسیقی داشته‌اند تا عالمان متکلمی همچون ابن تیمیه. این مهم در قریب به اتفاق علمای فقه اهل سنت و فقه شیعی دیده می‌شود که فقیهانی که گرایش کلامی دارند، موسیقی غنا و لوازم آن را حرام و آنانی که نگاه عرفانی دارند، با شرایطی آن را مجاز می‌دانند؛ شرایطی که عموماً به محتوای آوازی که به همراه ضرب آلات موسیقی خوانده می‌شود بازمی‌گردد نه لزوماً به خود آلات موسیقی (برای نمونه رک: عبدلی آشتیانی، ۱۳۹۶: ۲۰۰-۱۷۷).

۲. موسیقی از نگاه صوفیان

نگاه شرعی صوفیان به موسیقی در طول تاریخ یکسان نبوده است و کاوش در نظرات آنان سه رویکرد متفاوت را آشکار می‌نماید: نخست، صوفیانی که با رویکرد مکتب فقهی خویش، موسیقی را حرام می‌دانستند؛ دوم، صوفیانی که موسیقی را با شرایطی جایز می‌دانستند؛ سوم صوفیانی که موسیقی را نه تنها جایز بلکه نوعی روش تقرّبی به خدا می‌پنداشتند. این گروه سوم را نیز می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: یکی صوفی‌نمایان هوسران و دیگر صوفیانی که نگاه تأویل‌گرایانه به نغمه‌ها و سازهای موسیقی داشته‌اند. بنابراین اگر در میراث ادبیات عرفانی، سخن از موسیقی و ملازمات آن مانند سماع و طرب و آلات موسیقی به میان آمده است، هرچند می‌توان پاره‌ای از این موارد را گزارشی از یک گرایش واقعی در میان صوفی‌نمایان دانست - درست به مانند مسائلی چون شاهدبازی - اما از آنجا که عمده صوفیان صحوگرا مخالف موسیقی بوده‌اند، می‌توان جنبه تأویلی و نمادگرایانه و استعاری را از این تعبیرات استنتاج نمود.

در میان متصوّف، مکتب خراسان رواداری بیشتری در نگاه شریعتی به موسیقی و طرب داشته است. صوفیانی مانند ابوسعید ابوالخیر سماع، آهنگ، دست‌افشانی و پایکوبی را راهی برای رام کردن نفس از کبائر می‌دانستند. از بوسعید نقل شده:

جوان را نفس از هوا خالی نبود و از آن بیرون نیست که ایشان را هوایی باشد غالب و هوا بر همه اعضا غلبه کند، اگر دستی بر هم زنند هوای دست بریزد و اگر پایی بردارند هوای پایش کم شود. چون بدین طریق هوا از اعضای ایشان نقصان گیرد از دیگر کبائر خویشتن نگاه توانند داشت. چون همه هواها جمع باشد و عیاذا بالله در

کبیره مانند آن آتش هوای ایشان در سماع بریزد اولاتر بدانکه به چیزی دیگر

(محمّد بن منور، ۱۳۸۶: ۲۷۰)

بعضی سلسله‌های صوفیه نیز اهل موسیقی و ملازمت آن مانند سماع بوده‌اند. مثلاً در فرقه قادریه اعتقاد به سماع و موسیقی زیاد بود و مولویه نیز این مسئله را برای واصلان جایز می‌دانستند؛ هرچند مبتدیان و میانه‌حالان را از چنین مجالسی منع می‌نمودند (روحانی‌نژاد، ۱۳۸۶: ۷۴). تصوّف عاشقانه خراسان سرشار از جنبه‌های سماعی است. ابوسعید ابوالخیر در میهنه مجلس سماع ترتیب می‌داد و گاه با استماع آواز لطیف، به رقص برمی‌خاست و به وجد آستین می‌افشاند (محمّد بن منور، ۱۳۸۶: ۲۳۷).

به هر روی چه نگاه صوفیان به اباحه - یا بالاتر از آن وسیله تقرّب بودن موسیقی - امری حقیقی باشد و چه امری نمادین و استعاری، این نگاه به موسیقی نگاهی شریعت‌ستیزانه یا دست‌کم شریعت‌گریز است. اگر فرض نمادین بودن عناصر مربوط به حوزه موسیقی پذیرفته شود، باید دید مقصود صوفیان از این نمادها چیست. در بخش‌های پیش رو، این پژوهش ابتدا به تأویل صوفیان از چیستی، علت و معنای سماع و طرب می‌پردازد و سپس معانی مورد نظر صوفیان از ذکر نام آلات موسیقی در شعر عرفانی فارسی را بیان می‌کند.

۳. سماع و طرب، دو نماد موسیقایی

صوفیه به جای آواز خوش و آهنگ دل‌انگیز روح‌نواز و به‌طور مطلق قول و غزل و آنچه امروز از آن به موسیقی تعبیر می‌شود، با دقت نظر و عمق اندیشه و وسعت پیش‌بینی و حسن انتخابی که داشته‌اند، لفظ سماع را برگزیده‌اند (رجایی بخارایی، ۱۳۹۰: ۱۷۹). در بررسی چرایی سماع صوفیانه آنچه از متون عرفانی برمی‌آید این است که علت سماع در میان صوفیان، یادآوری دوباره عهد الست شمرده شده است. شنیدن هر آوایی که برای صوفیان یادآور عهد الست و میثاق اول در عالم ذر بوده و سالک را به یاد ایام وصال با حضرت الهی و تعارف و آشنایی میان ارواح در عالم ذر می‌اندازد، ناآرامی‌ای را در وجود سالک پدید می‌آورد که گاه از آن تعبیر به اضطراب نیز شده است. این اضطراب در میان صوفیان، گاهی نمود ظاهری پیدا می‌کند؛ بدین معنا که صوفی‌ای که تا آن لحظه در آرامش بود، به ناگاه برخاسته و به یاد گوارایی خاطرات وطن ابتدایی خود در عالم ارواح، به سماع می‌پردازد.

ارواح علوی‌اند و با تسبیح ملایکه الف گرفته‌اند. چون ایشان را از آنجا جدا کرد اگر به واسطه در کالبد آوردی از درد فراق سماع آن تسبیح، یک جان با کالبد قرار نگرفتی؛ لکن او را یاد آید، آن تواجِد و اضطراب از آنجا است. از شوق وطن اضطراب آرد. چنانکه مرغی وحشی را ببیند که در کنی می‌طپد از بهر شوق وطن را، تا آنگاه که الف گیرد (مستملی بخاری، ۱۳۶۳: ۱۸۰۶).

مجالس سماع از قرن سوم در بغداد مرسوم بود. مشایخ بغداد و در رأس آنان جنید، و برخی از صوفیان خراسان چون یحیی بن معاذ سماع این دنیایی را که شامل شنیدن الفاظ این قرآن تنزیل یافته تا نغمات خوش و بلکه اصوات معمولی بود، یادآور استماع و التذاد شنیدن خطاب «أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ» می‌دانستند (رک: پورجوادی، ۱۳۹۳: ۱۵۲-۱۳۹).

«السَّماع رسول غالب» سماع قاصد و پیک پیامی است از جانب مقصود و وطن که غالب است بر دل به‌نحوی که موانع را رفع می‌کند و سماع از هر آوازی که به یاد آورد عهد ازل را برای اهل حال و سلوک سماع است؛ حتی آواز طیران و حرکت اشجار و آواز باد و آواز در. نه فقط منحصر به آواز خوش و مزمار باشد. علی زعم بعضهم (حالی اردیلی، ۱۳۷۰، ج ۱: ۵۶).

غزالی سماع را از مصادیق وجد حقانی آورده و آن را برخاسته از شدت محبت خدا و درستی ارادت مرید به او و اشتیاق به ملاقاتش دانسته و یکی از مهم‌ترین انواع سماع برخاسته از وجد را سماع به واسطه شنیدن آیات قرآن معرفی می‌کند و آیه: «أَلَا بِذِكْرِ اللَّهِ تَطْمَئِنُّ الْقُلُوبُ» (رعد: ۸۲) را بر همین معنا حمل می‌نماید. او براساس آیه: «تَقْشَعِرُّ مِنْهُ جُلُودُ الَّذِينَ يَخْشَوْنَ رَبَّهُمْ ثُمَّ تَلِينُ جُلُودُهُمْ وَقُلُوبُهُمْ إِلَىٰ ذِكْرِ اللَّهِ» (زمر: ۲۳) معتقد است تمام حالاتی که ناشی از سماع باشند اعم از اقشعرار بی‌تابی روح در بدن، خشیت و در جایگاه خود قرار گرفتن قلب با شنیدن عامل سماع، لین قلب و پذیرش دل بر اثر تحت تأثیر قرار گرفتن و در نهایت طمأنینه و قرار و آرام دل همه و همه نوعی وجد هستند (غزالی، بی‌تا، ج ۶: ۱۸۴).

یادآوری خطاب عهد الست که باعث سماع شود در کامل‌ترین حالت با شنیدن آیات الهی اتفاق می‌افتد. مهم‌ترین مسئله‌ای که سالک را از یادآوری عهد الست مست می‌نماید، این است که مورد خطاب الهی واقع شده است. لذت مخاطب قرار گرفتن از سوی خدای متعال، هنوز در ذائقه

عرفانی سالکان الی الله، نهفته است. از همین رو زمانی که آیات الهی بر او تلاوت می شود، قلبش به وجل و اضطراب می افتد (انفال: ۲).

فخرالدین عراقی عهد الست و عالم ارواح و عالم ذر را با استعاره خرابات، خدایی که انسان در عهد الست با او آشنا شده و اکنون دلش هوای او را دارد با نماد دلبر خراباتی و تعالیم عالم ارواح و خاطرات عالم ذر را با دو نماد عرفانی باده و چنگ به تصویر می کشد:

از آن گهی که خراباتی دلم بریود مرا هوای خرابات و باده و چنگ است
(عراقی، ۱۳۸۴: غزل ۳۰)

سماع صوفیانه یا در اصطلاح موسیقایی، طرب، خود یکی از استعارات عرفانی متناقض با ظاهر شریعت است. مطربان ترانه سرایند و ترانه آنچنان که صاحب رشف *الانفاظ* گفته است از هر سازی که برخیزد چنین تبیین می شود: «ترانه راز محبت را گویند که از معشوق به عاشق رسد و اگر کسی را دقت نظر باشد یک ساز را به معنی کشد، علی الانفراد روا باشد» (الفتی تبریزی، ۱۳۹۸: ۷۵). نیاز سالک به پیری که همت او همیشه بدرقه راه او باشد انکارناپذیر است. چرا که سالک نیاز به مبشر و منذر و بلد راه دارد. صوفیان در ادبیات شعری، آگاه کننده در طریق را مطرب نامیده اند. (الفتی تبریزی، ۱۳۹۸: ۷۴). سنایی می گوید:

باده ای خواهیم تلخ و مجلسی سازیم نغز مطربی ناهید طبع و ساقی خورشید فش
(سنایی، ۱۳۷۵، غزل ۱۹۵)

سنایی نیز طرب را شرط سلوک عاشقانه دانسته و معتقد است که سالکی که از خود بی خود نشده باشد، خوش رفتار نیست:

طلب ای عاشقان خوش رفتار طرب ای شاهدان شیرین کار
(سنایی، ۱۳۷۵: قصیده ۷۵)

رابطه طلب و طرب نیز که در نگاه صوفیان همان کوشش عاشق و کشش معشوق است از زیبایی های ادبیات عرفانی است. عطار جذبه و طرب عرفانی را با نماد بزم عاشقانه بیان می کند:

ای مطرب ساده ساز بنواز کامشب شب بزم عاشقان است
(عطار، ۱۳۹۴: غزل ۸۱)

مطرب یا همان پیر و مراد، گاه با دادن جام صبحی، در سحرگاهان یعنی لحظات خاصی از سلوک که در روایت عرفانی نبوی از آن تحت عنوان «نفحات» یاد شده است، باعث ایجاد «فتوحات» برای مرید خویش می‌شود. پیر مطرب گاهی با گفتن یک حکمت، طرب در جان سالک می‌انگیزد:

مطربا قولی بگو از راهوی راه راه راهوی است اندر صبح
(عطار، ۱۳۹۴: غزل ۱۴۷)

مولوی معتقد است که همّت پیر دائمی است و اگر لحظه‌ای فیض روح‌القدس او قطع شود، سلوک مریدان متوقف می‌شود:

ای مطرب شیرین نفس هر لحظه می‌جنیان جرس

ای عیش زین نه بر فرس بر جان ما زن ای صبا

(مولوی، ۱۳۹۹: ب: غزل ۳۴)

گاهی -در مرتبه‌ای بالاتر- مقصود مولوی از آواز مطرب، نه همّت پیر که فیض الهی است. در این مقام است که مولوی تقاضای تداوم فیض را از خدا دارد:

ای یار قمر سیما ای مطرب شگرخا آواز تو جان‌افزا تا روز مشین از پا

(مولوی، ب: غزل ۸۳)

در بعضی اشعار عرفانی نیز طرب، نمایانگر سکر در مقابل صحو است. عارفان معتقد بوده‌اند راه طرب راه اهل سکر است. گاه همان‌گونه که فیض کاشانی می‌گوید سالک اهل سکر به کام وصل محبوب خویش رسیده است و خود خبر ندارد.

گفتم به کام وصلت خواهم رسید روزی گفتا که نیک بنگر شاید رسیده باشی

(فیض کاشانی، ۱۳۹۲: غزل ۹۰۷)

عراقی این مسئله را با نماد می و طرب چنین بیان می‌کند:

مطرب آغاز کرد ساز طرب ساقی آورد جام مالا مال

چون عراقی همه جان سرمست از می وصل و بی‌خبر ز وصال

(عراقی، ۱۳۸۴: قصیده ۱۳)

ازسوی دیگر، میان طرب برخاسته از ساز مطرب با ایجاد دم خوش یا «وقت» که یک حال و وارد در تعریف صوفیانه است، رابطه‌ای تنگاتنگ وجود دارد. چنان که شاه نعمت‌الله ولی می‌گوید:

بیا ای مطرب عشاق و ساز بینوا بنواز دم ما یک دمی خوش کن به آواز نوای خویش
(شاه نعمت‌الله ولی، ۱۳۸۰: غزل ۹۴۶)

۳. ۱. کارکردهای مطرب

در شعر مولانا، مطرب بدان جهت که انسان را به یاد وقت خویش در عهد الست می‌اندازد با عنوان خوش لهجه خطاب شده است. چه آنکه برای هر فرد، لهجه‌ای خوش است که با آن انس و الفت دارد. چنین مطربی دمساز است و وقت انسان را می‌سازد:

ای مطرب عشق، ساز بنواز کان یار نشد هنوز دمساز
(مولوی، ۱۳۹۹: ب: ترجیع بند ۴)

مطرب خوش لهجه براساس روحیات سالک، با فراست درمی‌یابد که هر سالکی مربوط کدام یک از اسماء الله است تا بر مبنای همان اسم او را احیا کند و خدا را به او بشناساند. این احیاگری در شعر مولوی با عنوان «شیرین دم» بودن بیان شده است. چونان که دم مسیحایی شیرین، عاشقان او را احیا می‌کرد و به فعالیت عاشقانه و طرب عرفانی وا می‌داشت:

ای مطرب خوش لهجه‌ی شیرین دم عارف یاری ده و برگو که چنین یار که دارد
(مولوی، ۱۳۹۹: ب: غزل ۶۴۲)

مولوی آشنایی پیر و مرشد با اسماء الله و آشنا نمودن هر یک از سالکان با اسمی که او مربوط آن است را با استعاره موسیقایی شناخت پرده‌های موسیقی بیان می‌کند:

مطربا این پرده زن کان یار ما مست آمدست وان حیات باصفای باوفا مست آمدست
(مولوی، ۱۳۹۹: ب: غزل ۳۹۱)

اوحدی نیز از تعدد این پرده‌ها با استعاره ایهام‌ساز «راه زدن» یاد می‌کند. او معتقد است که اگر مطرب، پرده‌شناس باشد و راه‌های موسیقایی را بشناسد و راه درستی بزند، عقل و هوش سالک را می‌رباید:

مطرب، چو بر سماع تو کردیم گوش را راهی بزن، که ره بزند عقل و هوش را

ابریشمی بساز و ازین حلقه پنبه کن نقل حضور صوفی پشمینه پوش را
(اوحدی، ۱۳۴۰: غزل ۱۶)

این ایهام را در غزل معروف حافظ با مطلع می‌توان دید.

راهی بزن که آهی بر ساز آن توان زد شعری بخوان که با او رطل گران توان زد
و مشخصاً در بیت

شعری بخوان که با او رطل گران توان زد گر راهزن توباشی صد راهزن توان زد
(حافظ، ۱۳۹۸: غزل ۱۵۴)

این نماد موسیقایی با این تأویل قابل توضیح است: تا مطربی که راه به طرب آوردن هر فرد را می‌شناسد (عامل یقطه او را با فراستش درمی‌یابد) راه بلد سیر و سلوک آن فرد نباشد، نمی‌تواند راهزن سالک باشد و راه او را به سوی خدا منحرف کند. چنان که مولوی نیز می‌گوید:

مطرب، تو بدین پرده که ما را بزدی راه بنواز دگر باره، که خوش پرده و راهیست
(مولوی، ۱۳۹۹: غزل ۱۳۳)

خواجوی کرمانی نیز با همین نگاه عرفانی تقابل طرب و دین را برجسته کرده است:
اگرچه ره عقل و دین می‌زنی بزن مطرب این ره که راهی خوشست
(خواجوی کرمانی، ۱۳۹۸: غزل ۱۴۴)

از دیگر کارکردهای مطرب که در بسیاری از اشعار عرفانی بدان اشاره شده، همنشینی او با ساقی است که در بسیاری از نمادهای شعر عرفانی استفاده شده است. به عنوان مثال فروغی بسطامی می‌گوید:

گر مطرب عشاق تویی رقص توان کرد و ساقی مشتاق تویی مست توان شد
(فروغی بسطامی، ۱۳۹۵: غزل ۲۰۲)

جمع بودن مستی انسان با طرب مطرب و سقاییت یار، می‌تواند حال و مقامی خوش را برای سالک رقم بزنند. به قول اوحدی مراغه‌ای:

برون شهر، با یاران، شب مهتاب در صحرا قدح دردست و مطرب مست و ساقی یار خوش باشد
سماع مطرب اندر گوش و دست یار در گردن چمان اندر چمن مستانه فرزین‌وار خوش باشد
(اوحدی، ۱۳۴۰: غزل ۲۳۱)

شهر در چنین اشعاری سبیل محدوده و حصار دین و عقل است. عشق که از دین و عقل فراتر است ابتدا هوش انسان را با طرب سماع می‌برد. سپس ذوق انسان و درنهایت با قدحی، درون و تمام وجود او را تحت تأثیر قرار می‌دهد. سرانجام ساقی و مطرب انسان را به وصل می‌رسانند. سالک در این مقام به رقص یار می‌رقصد و بنده و عبد اوست. از همین رهگذر است که عارفان، منع عشق‌ورزی با خدا را دوست نمی‌دارند. سلمان ساوجی می‌گوید:

از می و مطرب مکن، مدعیا منع من تا غزلی تر بود، قول تو خواهم شنید
(ساوجی، ۱۳۷۱: غزل ۲۱۹)

از نظر شاه نعمت‌الله ولی، ساقی، سالکان را به اقتضای آیه: «سَقَاهُمْ رَبُّهُمْ شَرَابًا طَهُورًا» (انسان: ۲۱) سیراب می‌کند و اینجاست که سالک به سماع و نشاط دست می‌یابد و به دنبال نغمه مطرب است تا حال خوش سقاییت را از یاد نبرده بلکه آن را دوچندان کند:

مطربا نغمه‌ای که ساقی ما آمد و مجلس خوشی آراست
(شاه نعمت‌الله ولی، ۱۳۸۰: غزل ۱۸۲)

عراقی اشاره‌ای به دوگانگی میان مطرب و ساقی (به عنوان دو نقش برای خدا یا پیر) دارد:
ساقی، قدح می‌مغان کو؟ مطرب غزل تر روان کو؟
(عراقی، ۱۳۸۴: غزل ۲۳۲)

از نظر عراقی، ساقی از درون انسان را مست می‌کند اما مطرب گوش و فهم انسان را می‌رباید. در نگاه عارفان، ذوق بالاتر از سمع و در اولین مرتبه عرفانی و برتر از تمام حواس است؛ زیرا همه حواس از بیرون تحت تأثیر قرار می‌گیرند، اما در چشیدن و ذوق، محسوس به درون وجود انسان راه می‌یابد. افزون‌براین، عراقی معتقد است چه در مقام شرب و ذوق و چه در مقام سمع و فهم، هیچ‌وقت فیض الهی تکرارپذیر نیست و هر لحظه فیض اقدس و فیض مقدس، حقیقتی جدید را بر سالک منکشف می‌کند و در بیان نمادین، جام باده ساقی و سرود مطرب هیچ‌گاه دو بار تکرار نمی‌شود:

ساقی شراب داده هر لحظه از دگر جام مطرب سرود گفته هر دم دگر ترانه
(عراقی، ۱۳۸۴: غزل ۲۳۹)

نوازندگان ساز یا خوانندگان که از آن‌ها در اشعار فارسی به مطرب تعبیر می‌شود، در اصطلاح صوفیه شامل دو دسته‌اند: فیض‌رسانان و ترغیب‌کنندگان. این دو گروه یک وجه مشترک دارند و آن کشف رموز و بیان حقایقی است که باعث آبادانی دل‌های عارفان می‌گردد. بر همین اساس به عالم ربّانی و پیر و مرشد مکمل نیز مطرب گویند (سجادی، ۱۳۹۳: ۷۳۷). به همان سان که مطربان در هر پرده‌ای که نواخته می‌شود، آهنگی نو کوک خواهند کرد، تمام سکناات و حرکات و سخنان پیر و مرشد نیز در تمام حالات هدایتگر مریدان است. حافظ می‌گوید:

مطرب عشق عجب ساز و نوایی دارد / نقش هر پرده که زد راه به جایی دارد
(حافظ، ۱۳۹۸: غزل ۱۲۳)

در بعضی از اشعار عرفانی علت تغییر پرده ازسوی مطرب، مخفی بودن قضا و قدر و لزوم هماهنگی و همسازی سالک با آهنگ جدید الهی یعنی تقدیر تازه اوست. سلمان ساوجی می‌گوید ساقی، خون مخالفان را در قرح و سبو - که استعاره‌ای برای تقدیر و قضای الهی است - دور می‌گرداند تا همه بدانند که حاکم علی‌الاطلاق اوست. از همین رو، سلمان معتقد است که مطرب یعنی پیر و مرشد سالک، در چنین زمانی باید پرده‌ای جدید برای آن سالک بسازد و بنوازد:

مطرب بساز پرده، که خون مخالفان ساقی دور، در قرح و در سبو گرفت
(ساوجی، ۱۳۷۱: غزل ۱۰۶)

یکی دیگر از کارکردهای مهمّ مطرب تذکّر این تغییر روش سلوکی و اندیشیدن تدبیری جدی مطابق تقدیرات جدید الهی است. البته از آنجا که سالک باید ابن‌الوقت باشد و قدر فرصت‌ها یا نفحات الهی را بداند، به همین مناسبت جامی با مخاطب قرار دادن ساقی و مطرب، از آن‌ها فیض در دم حاضر و غنیمت وقت را درخواست می‌نماید:

ساقی بیا و باده ده اکنون که فرصت است / مطرب بزن ترانه که فرصت غنیمت است
(جامی، ۱۳۷۸: غزل ۱۲۳)

مطربان ساقی عموماً دلبرانی زیبارو و آوازخوانانی خوش‌الحن بوده‌اند که باعث وجد صوفیانه می‌شدند. شیخ بهاء در وصف این دلبران مطرب گفته است:

رخ بر رخ دلبران نهادیم لحن خوش / مطربان شنیدیم
(شیخ بهایی، ۱۳۸۸: غزل ۲۰)

رخ بر رخ نهادن آنچنان که دهخدا می گوید کنایه از بوسه و معانقه است. البته در شطرنج دو رخ نهادن در مقابل شاه به معنای مات کردن نیز هست. بنابراین رخ بر رخ نهادن می تواند ایهامی نیز به مات و مبهوت شدن در برابر این دلبران داشته باشد. حقیقتی که در عرفان تحت عنوان «مقام حیرت» بیان می شود. از کارکردهای مطربان یعنی پیران و مرشدان همین وظیفه پارادوکسیکال و دوگانه است که سالکان بی تفاوت را به طرب آورند تا برای آن شاه حرکت نمایند. از سوی دیگر، با لحن خوش خود یعنی با فراستی که نسبت به شاگردان خویش دارند، آنان را مات و حیران مقام ربوبیت نمایند. البته که مطربان و راهنمایان نباید سالک را در مقام حیرت رها کنند؛ چون یا قالب تهی می کند یا در برابر اینهمه ابهت، کافر و بی باور می گردد. بلکه از کارکردهای مطرب، رساندن سالک به ساحل آرامش است. فروغی بسطامی مستی و پرشدن چشم ساقی از خواب و چنگ زدن مطرب بر رباب را کنایه از آرامشی می داند که سالکان الی الله در مقام طمأنینه به دست آورده اند. کسانی که به این مقام برسند و مورد خطاب «یا أَيَّتُهَا النَّفْسُ الْمُطْمَئِنَّةُ ارْجِعِي إِلَىٰ رَبِّكِ» (فجر: ۲۷) قرار بگیرند، دور به کام آنان بوده و دور آنان است.

چشم ساقی مست خواب و چنگ مطرب بر رباب دور دور می پرستان است گویی نیست هست
(فروغی بسطامی، ۱۳۹۵: غزل ۱۰۷)

آنگاه که امور طوری ترتیب می یابد که سالک به مقام طمأنینه برسد، دور می پرستان شروع شده و آنان رخصت می یابند که با رجوع به رب خویش به آرامش و طمأنینه برسند. وقتی سالک به مقام طمأنینه برسد، از ژرفای دل او که اکنون به یقین رسیده و ثابت شده و زلال حکمت در آن پدید آمده است، سخنانی بیرون می آید که حکمت آمیز است و برای دیگران مفید. به قول شاه نعمت الله ولی:

مطرب عشاق ما مستانه می گوید سرود نعمت الله این غزل از وی روایت می کند
(شاه نعمت الله ولی، ۱۳۸۰: غزل ۵۸۷)

از دیگر کارکردهای مطرب و پیر، سماع اوست. مطرب در سماع و وجد، گاه از حقایقی برای سالکان پرده برمی دارد. به قول سلمان ساوجی:

پرده عشاق را برداشت مطرب در سماع گو فرو مگذار، تا پیدا شود، راز نهفت
(ساوجی، ۱۳۷۱: غزل ۱۰۱)

عارفان معتقدند آهنگ مطرب که نماد عرفان عاشقانه است بر قول خطیب که نماد زهد است و بر پند ادیب ترجیح دارد:

تا شاید آهنگ مطرب حلقه در گوشم فروغی فارغ از قول خطیب، آسوده از پند ادیبم
(فروغی بسطامی، ۱۳۹۵: غزل ۱۰۷)

زهد و پشمینه‌پوشی، تصوّفی است که عارفان عاشق مسلک نمی‌پسندیدند. جامی با ایهام زیبایی زه ابریشمی ساز مطرب را در تقابل با پشمینه‌پوشی این دسته از متصوّفان قرار می‌دهد:

مطرب مجلس بساز، پرده ابریشمیت تا همه بر هم زنیم، پنبه پشمینه‌پوش
(جامی، ۱۳۷۸: غزل ۲۵۸)

به همین علت جامی کار اصلی سالکان را اطاعت از مطربان یعنی پیران راه می‌داند نه عبادت و ذکر و اوراد ظاهری:

بگذر از توبه و تقوی که همه پندار است در پی مطرب و می باش که کار این کار است
(جامی، ۱۳۷۸: غزل ۱۲۹)

به هر حال، احترام به مطرب و انکسار در راه ساقی، جز با تأویل این واژگان از معنای استعاری آن، در تضاد و تناقضی آشکار با شریعت است. آنچه فروغی بسطامی می‌گوید:

در ره ساقی به انکسار فتادم دامن مطرب به احترام گرفتم
(فروغی بسطامی، ۱۳۹۵: غزل ۳۲۴)

تنها زمانی معنایی موافق دین دارد که آن را با دریافت نمادین عرفانی معنا کنیم.

۴. آلات موسیقی به عنوان نمادهای عرفانی

سخن از آلات موسیقی در شعر فارسی سابقه‌ای دیرینه دارد. «در ادبیات عرفانی هریک از ابزار موسیقی [را] بر حسب نای و نوائی که دارد رمزی هست» (سجّادی، ۱۳۹۳: ۳۰۶). شاعران زبان فارسی به سازهای موسیقی با آرایه‌ی جانبخشی و صنعت تشخیص نیز توجّه کرده‌اند. همچنین از تّن صدای سازها و مضراب و آهنگ آن‌ها، استفاده‌هایی درخصوص زبان حال کرده‌اند و هم از زبان داشتن سازهایی چون بربط و رباب یاد کرده‌اند (رک: پورجوادی، ۱۳۹۳: ۸۵۸-۸۲۳). نی‌نامه‌ها از همین رهگذر سروده شده‌اند و مشهورترین آن‌ها نی‌نامه مولاناست. شارحان مثنوی مانند جامی در ذیل نی‌نامه،

گاهی نی را نماد واصلان حق که از خود جدا گشته‌اند و گاهی به معنای انسان کامل تفسیر نموده‌اند: «مولانا جامی می‌فرماید که: «نی را به واصلان حق که از خود تهی گشته‌اند، مناسب تام است». می‌تواند بود که: «مراد از نی، نی قلم بوده باشد و از قلم به طریق استعاره و مجاز انسان کامل خواسته شود» (لاهوری مولوی، ۱۳۷۷: ۳).

نی از نگاه حافظ حائز نقش پیامبری است و هاتفی است برای رساندن پیام‌های محبوب به عارف عاشق گرفتار:

آن کیست کز روی کرم با ما وفاداری کند
برجای بد کاری چو من یکدم نکو کاری کند
اول به بانگ نای و نی آرد به دل پیغام وی
وان گه به یک پیمانه می با من وفاداری کند
(حافظ، ۱۳۹۸: غزل ۱۹۱)

در میان آلات و ابزار موسیقی، چنگ یکی از پرکاربردترین نمادها در اشعار عرفانی است. مراد از چنگ، عموماً توجه دل به عالم ملکوتیان و ندای غیبی است که دل‌ها را متوجه روحانیات کند (لاهوری مولوی، ۱۳۷۷: ۳). مولانا پس از نی، و بیش از دف از چنگ یاد کرده است. اصولاً عارفان و از جمله مولانا آلات موسیقی را به سبب صدایی که از منبع صدا به ما منتقل می‌کنند پیک و جبرائیل عرفانی قلمداد می‌کنند. مولانا معتقد است نای و چنگ صدایی را از آن طرف، یعنی از عالم غیب به ما منتقل می‌کنند:

صدای نای آنجا نکته گوید
نوی چنگ بس اسرار دارد
(مولوی، ۱۳۹۹: پ: غزل ۶۵۹)

ساز چنگ، همان ساز بینوایی است. سازی که حزن آن حکایتگر فراق و بیچارگی سالکی است که به فرق اول یا ثانی مبتلاست. در فرق اول که پیش از وصل است یقظه عامل بی‌قراری می‌شود. اما در فرق ثانی که برای اهل صحو اتفاق می‌افتد، سالک با نوای مطرب به دم و وقت خوش می‌رسد. حافظ نیز این نگاه را دارد که چنگ، اهل نالدن و درمقابل دف اهل خروش است. به عبارتی چنگ را می‌توان نماد فراق در مسیر سیر و سلوک دانست و دف هیجانات وصل به محبوب را تداعی می‌کند. گرچه گاهی هیجان اعتراض به جفای معشوق نیز هست:

برگ نوا تبه شد و ساز طرب نماند
ای چنگ ناله برکش و ای دف خروش کن
(حافظ، ۱۳۹۸: غزل ۳۹۸)

چنگ همچنین عامل یقظه و بیداری از خواب غفلت است. چنان که سنایی گفته است:

چنگ‌وار آهنگ برکش راه مست‌انگیز را راه مست‌انگیز بر زن مست بیگه خیز را
(سنایی، ۱۳۷۵: غزل ۶)

در میان عارفان، نوازندگان ساز چنگ عموماً کسانی هستند که از پیشینه خود به ستوه آمده‌اند. داستان پیر چنگی در مثنوی معنوی که در نهایت با راهنمایی عمر از ماضی و مستقبل رها شده و صوفی این‌وقت می‌شود همین مسئله را به‌خوبی نمایان می‌کند:

خواب بردش مرغ جاننش از حبس رست چنگ و چنگی را رها کرد و بجست
(مثنوی، دفتر اول، ب: ۲۰۸۹)

اوحدی نیز چنگ را کنایه از عاملی برای ایجاد سکینه عارفانه می‌داند. سکینه‌ای که مستان در گاه الهی به‌دست می‌آورند:

زاهدان را گذاشتیم به چنگ ما و جام شراب و نغمه چنگ
(اوحدی، ۱۳۴۰: غزل ۴۵۰)

عطار معتقد است که ناله چنگ بدان سبب است که سرعشق عرفانی را با او بیان کرده‌اند: یک زمزمه از عشق تو با چنگ بگفتم صد ناله زار از دل هر تار برآمد
(عطار، ۱۳۹۴: غزل ۲۷۹)

حافظ گاه نوا ساز چغانه را در کنار نغمه چنگ، علامت ناله و آه و اعتراض عاشقان قلمداد کرده است:

به وقت سرخوشی از آه و ناله عشاق به صوت و نغمه چنگ و چغانه یاد آرید
(حافظ، ۱۳۹۸: غزل ۲۴۱)

البته چنگ نواختن در زمان وصل و شادی نیز امکان‌پذیر است و چنگ فقط ترنم شرحه‌های فراق یا اعتراض از این فراق نیست. عطار می‌گوید:

صبح دمیدو گل شکفت، از پی عیش دم به دم چنگ بساز ای صنم، باده بیار ای پسر
(عطار، ۱۳۹۴: غزل ۳۹۸)

از نظر خواجه کرمانی نیز چنگ نواختن، نمادی عرفانی ملازم مستی و از خودبی خود شدن است.

خادم! بسوز عود، مطرب! بساز چنگ بلبل! بزن نوا، ساقی! بده شراب
(خواجوی کرمانی، ۱۳۹۸: غزل ۴۷)

سنایی چنگی بودن را یکی از سنت‌های قلندران دانسته و صدای چنگ را چونان وحی الهی، بیدارگر و انداز دهنده می‌داند.

چنگ بستان و قلندروار زن تا به جان باز آورم هوش ای پسر
(سنایی، ۱۳۷۵: غزل ۱۷۳)

جامی در یک استعاره شریعت‌ستیزانه‌ی دیگر، رشته‌ی تسبیح را با زه و سیم چنگ در تقابل قرار داده و معتقد است در میان سالکان الی الله نباید از رشته‌ی تسبیح، که استعاره از عبادت ظاهری است ذکری به میان آورد؛ بلکه گوش مجلسیان و عاشقان خدا بر ابریشم چنگ است. در گذشته به جای زه یا سیم امروزی، بر چنگ و دیگر سازهای زهی ابریشم می‌کشیدند. نوازنده برای آنکه این ساز به صدا درآید باید دست نوازش بر زه و ابریشم آن می‌کشید. این کشش معشوق و مطرب بود که ساز را - که می‌تواند استعاره از عاشق باشد - به حرکت در می‌آورد. حرکت از کوشش ساز نبود بلکه از زخمه‌ای بود که مطرب بر او وارد می‌کرد.

مکن به حلقه ما ذکر رشته تسبیح که گوش مجلسیان بر بریشم چنگ است
(جامی، ۱۳۷۸: غزل ۱۳۴)

هاتف نیز این نماد شریعت‌ستیزانه را به گونه‌ای دیگر بیان می‌کند.

زاهد آن راز که جوید ز کتاب و سنت گو به میخانه در آی و زنی و چنگ شنو
(هاتف اصفهانی، ۱۳۹۴: غزل ۷۱)

در مصرع اول کتاب و سنت را نماد ظاهرگرایی و روش زاهدانه صوفیان می‌داند و توصیه می‌کند که برای فهم راز الهی باید به میخانه (استعاره از اوج وحدت عاشقانه) و به نی و چنگ (استعاره از مقام ثقه و طمأنینه) روی آورد.

حزین بودن آهنگ چنگ، حکایت از یادآوری دوران وصل و عامل بیداری است. سنایی چنگ حزین را یکی از شش عامل خرمی یا به عبارتی رسیدن به طمأنینه عرفانی می‌پندارد:

در جهان ما را کنون شش چیز باید تا بود زخم ما بر کعبتین خرمی امروز شش
خانه‌ای گرم و حریفی زیرک و چنگی حزین ساقی خوب و شراب روشن و محبوب خوش
(سنایی، ۱۳۷۵: غزل ۱۹۵)

اما گاهی سالک به حزن چنگ اکتفا نمی‌کند. سالکانی که جانشان به لب آمده، یا در مرتبه طلب هستند در ادبیات عرفانی به نماد دف تشبیه شده‌اند. چنان‌که صاحب رشف *الاحاظ فی کشف الالفاظ*، دف را در فرهنگ نمادهای عرفانی در زبان فارسی این‌گونه معنا کرده است که «طلب معشوق را گویند مر عاشق را» (الفتی تبریزی، ۱۳۹۸: ۷۵). اینجاست که به قول اوحدی مراغه‌ای سالک نه تنها به مانند چنگ از حزن فراق ناله می‌کند که به مانند دف خروش برآورده و شطحیاتی در طلب معشوق به زبان می‌آورد که به سبب خارج شدن اختیار دل و دین از دست عقل است:

بیرون شد اختیار دل و دین ز چنگ ما تا ساغر شراب و دف و چنگ دیده‌ایم
(اوحدی، ۱۳۴۰: غزل ۵۸۰)

مولوی، رقص که به شور آمدن سالک است و دف که تکان‌دهنده تمام وجود و هستی و درون سالک الی‌الله است را دو نماد عرفانی از جنب‌وجوش مردان راه خدا می‌داند، مردانی که هیچ شهوت خود را دیدنی در آنان باقی نمانده و انانیت آنان منفک شده است.

رقص آنجا کن که خود را بشکنی پنبه را از ریش شهوت برکنی
رقص و جولان بر سر میدان کنند رقص اندر خون خود مردان کنند
چون رهند از دست خود دستی زنند چون جهند از نقص خود رقصی کنند
مطربانشان از درون دف می‌زنند بحرها در شورشان کف می‌زنند
(مثنوی، دفتر سوم، ب ۹۸-۹۴)

مولوی که در مثنوی از نی و نای می‌گوید و در آن مرتبه که از نیستان بریده شده، در خود است و همراهی نمی‌یابد و دیگران از ظن خود یار او شده‌اند، در دیوان شمس آن‌گاه که از فشار غم هجران به تنگ می‌آید به فریاد شطح رو می‌آورد. به توصیه او باید این فراق را در سرنا دمید و اگر این مقدار مستی و سکر بر سالک غلبه نکرده، حداقل دف را به خروش آورد و اگر این هم نشد حداقل با زخمه زدن یا پنجه زدن به تارهای وجود و درون، سکوت را شکست و رباب مجنونیت را به صدا در آورد:

رهاکن این سخن‌ها رابزن مطرب یکی پرده رباب و دف به پیش آور اگر نبود تو را سرنا
(مولوی، ۱۳۹۹: غزل ۶۹)

دف در میان عارفان نماد خروش عاشقی است. مولانا زبان حال دف را چنین ترسیم می‌کند:

می‌گوید دف که هان بزن بر رویم چندان که زنی حدیث دیگر گویم
 من عاشقم و چو عاشقان خوش‌خویم ور رحم کنی، زخم زنی، این گویم
 (مولوی، ۱۳۹۹: رباعی ۱۳۵۹)

سلطان ولد فرزند مولوی که خود *رباب‌نامه* را نوشته است، می‌گوید: «غرض از نی و رباب عاشقان‌اند و طالبان که در عهد الست با جمع ارواح پاک مقدّس در حضرت حق که «هُم جَمِیعُ لَدَیْنَا مُحَضَّرُونَ» بوده‌اند. چون به امر «اهبطوا» از آن عالم جان و دل در این عالم آب و گل آمدند، لاجرم همچون نی و رباب در فراق می‌نالند و وطن قدیم خود را می‌طلبند» (سلطان ولد، ۱۳۹۷: ۲).

به‌هرحال، این سازهای متعدد در مفهوم نمادین عرفانی‌شان گاه یک معنا را تداعی می‌کنند و گاه به درجهٔ حزن و تُن صدایشان استعاره از معانی عرفانی مجزایی هستند؛ اما رود و چنگ و نی و دف و رباب و سرنا همه در خدمت یک کارکرد هستند و آن به طرب و تقلاً درآوردن سالکان برای عشق‌بازی با محبوب است. عارفان از تمام این نمادها و استعارات به ظاهر شریعت‌ستیزانه مثل می‌خوردن و بت‌پرستی و شاهدبازی و دل به طرب سپردن یک حقیقت را مقصود کرده‌اند و آن دل سپردن به رحمت خداست؛ خواه با حزن عارفانه باشد یا با طرب عاشقانه. نهایتاً سالک واصل باید در مقام توحید قرار گیرد و با این وحدت جمعی، به طمأنینه رسیده و غمی از بیرون او را تحت تأثیر خود قرار ندهد.

از اوقات شیخ ما قرآن می‌خواند. و در آخر عهد هرچه آیت رحمت بود می‌خواند و هرچه آیت عذاب بود می‌گذاشت. یکی گفت: «ای شیخ! این چنین نظم قرآن می‌شود شیخ گفت:

ساقی توبده باده و مطرب تو بزن رود/ تا می‌خورم امروز که وقت طرب ماست
 می‌هست و درم هست و بت لاله‌رخان هست/ غم نیست و گر هست نصیب دل
 اعداست (محمد بن منور، ۱۳۸۶: ۲۶۱).

هاتف در ترجیع‌بند توحیدیه خود از این استعارات و نمادهای عرفانی، نیک پرده برمی‌دارد و مقصود ارباب معرفت و اهل الله و عارفان را از این استعاره‌ها بیان می‌کند:

هاتف، ارباب معرفت که گهی مست خواندشان و گه هشیار
 از می و جام و مطرب و ساقی از مغ و دیر و شاهد و زنار

قصدهایشان نهفته اسراری است که به ایما کنند گاه اظهار
 پی بری گر به رازشان دانی که همین است سرّ آن اسرار
 که یکی هست و هیچ نیست جز او وحده لا اله الا هو
 (هاتف اصفهانی، ۱۳۹۴: ترجیع‌بند)

نتیجه:

نمادها و استعارات به ظاهر شریعت‌ستیزانه و متناقض با ظواهر دین در سه حوزه اعتقادات، اخلاق و احکام قابل توضیح هستند. مثلاً بت‌پرستی نماد شریعت‌ستیزانه در بخش اعتقادات دینی است و قلندری و سنت‌شکنی نماد شریعت‌ستیزی در حوزه اخلاق است. در حوزه احکام نیز نمادها و استعارات مربوط به موسیقی، با فقه دین در تناقض است. این موارد در پژوهش حاضر در دو قسمت مورد واکاوی قرار گرفت: نخست ملازمات موسیقی که در ستیز با احکام شرعی است مانند سماع و طرب و دوم سازهای موسیقی. حاصل پژوهش نیز بدانجا رسید که اگر سماع و موسیقی و طرب و ساز در مجالس صوفیان بوده است - به آن شرط که صوفی‌نما نبوده باشند - به سبب از خود بی خود شدن عاشقانه و یادآوری دوران وصل عهد الست بوده است. البته بسیاری از عارفان در ظاهر امر نیز از این آلات استفاده نکرده‌اند و تنها در اشعار عرفانی خویش این موارد را در قالب نماد و استعاره بیان کرده‌اند. اینجاست که باید از معنای حقیقی این استعارات شاعران عرفان‌گرا رمزگشایی نمود. این پژوهش بیان نمود که مطرب در بالاترین وجه، استعاره‌ای از خدا است و طرب، همان فیض الهی می باشد. مطرب به معنای پیر و مرشد نیز به کار رفته و طرب، در معنای هر دستوری که سالک الی الله را به وجد برساند. سازهای موسیقی نیز احوال یا مقامات عرفانی را تداعی می کنند. نی نماد تخلیه است و سازهایی مثل چنگ و رباب اغلب نماد حزن. درمقابل دف و سرنا استعاره از هیجانات سالک الی الله در زمان وصل یا در شکایت از احساس بی توجهی از جانب ربّ، یا در بیان شطح گونه جفای محبوب است. واژگان مطرب و ساقی در اشعار عارفانه عموماً با هم می آیند. هم آبی این دو نماد، اوج عرفان عاشقانه با خداست. عشقی که با مستی حاصل از سقای ساقی و طرب منتج از ساز مطرب، سالک را به وقت خوش می‌رساند و وجود و تدبیر او را دمساز تقدیر محبوبش یعنی خدای متعال می‌نماید.

کتاب‌نامه:

- آهسته، محمود، معصومه روحانی‌فرد. (تابستان ۱۳۹۷)، «سماح و موسیقی عرفانی در اندیشه عرفانی فارابی»، *ادیان و عرفان*، دوره ۱۴، شماره ۵۶.
- اوحدی، رکن‌الدین. (۱۳۴۰)، *دیوان اوحدی*، تصحیح سعید نفیسی، تهران: امیرکبیر.
- الفتی تبریزی، شرف‌الدین حسین. (۱۳۹۸)، *رشف الالفاظ فی کشف الالفاظ (فرهنگ نمادهای عرفانی در زبان فارسی)*، تصحیح، مایل هروی، تهران: مولی.
- امینی لاری، لیلا و مهدی خیراندیش. (۱۳۹۱)، «جلوه‌های نمادین موسیقی در ادب عرفانی» *پژوهش‌های ادبی*، دوره ۸، شماره ۳۴.
- بحرانی، سید هاشم. (۱۴۱۶)، *البرهان فی تفسیر القرآن*، قم: مؤسسه بعثه.
- پورجواد نصرالله. (۱۳۹۳)، *عهد الست*، تهران: فرهنگ معاصر.
- توحیدی، میرزا محمدعلی. (۱۳۷۷)، *تقریرات خارج فقه آیت‌الله خویی (مصباح الفقاهة)*، قم: منشورات مکتبه الداوری.
- جامی، عبدالرحمن. (۱۳۷۸)، *دیوان جامی*، تصحیح افصح‌زاده، علاخان، تهران میراث مکتوب.
- جزیری، عبدالرحمن و یاسر مازح. (۱۴۱۹)، *الفقه علی المذاهب الاربعه و مذهب اهل البيت*، بیروت: دارالثقلین.
- حافظ، خواجه شمس‌الدین محمد. (۱۳۹۸)، *دیوان حافظ*، چاپ سیزدهم، تهران: دیدار.
- حالی اردبیلی، میرزا محسن، (عماد الفقراء). (۱۳۷۰)، *آئینه بینایان مقامات عارفان*، چاپ دوم، تهران: کتابخانه مستوفی.
- خواجهوی کرمانی، محمدبن علی. (۱۳۹۸)، *دیوان خواجهوی کرمانی*، تصحیح سهیلی خوانساری، تهران: نگاه، دوم.
- رجایی بخارایی، احمدعلی. (۱۳۹۰)، *فرهنگ اشعار حافظ*، چاپ نهم، تهران: علمی.
- ساوجی، سلمان. (۱۳۷۱)، *دیوان سلمان ساوجی*، تصحیح ابوالقاسم حالت، تهران: ما.
- سجادی، سیدجعفر. (۱۳۹۳)، *فرهنگ اصطلاحات عرفانی*، ویراستار صادق سجادی، چاپ دهم، تهران: طهوری.
- سلطان ولد. (۱۳۹۷)، *رباب‌نامه*، به اهتمام علی سلطانی، چاپ سوم، یزد: انتشارات دانشگاه یزد.
- سنایی غزنوی، ابوالمجد مجدود بن آدم. (۱۳۷۵)، *دیوان سنایی*، شرح بدیع الزمان فروزانفر، چاپ چهارم، تهران: نگاه.

- شافعی، ابوعبدالله محمدبن ادریس. (۱۴۲۲ق)، *موسوعة الامام الشافعی (کتاب الام)*، تحقیق: علی محمد و عادل احمد، بیروت: داراحیاء التراث العربی.
- شاه نعمت‌الله ولی. (۱۳۸۰)، *دیوان شاه نعمت‌الله*، تصحیح عباس خیاطزاده، کرمان: خدمات فرهنگی کرمان.
- شایسته، حسین و عبدالحسین خسروپناه. (پاییز و زمستان ۱۳۹۳)، «بررسی نقش ابزاری موسیقی در کسب معرفت عرفانی از منظر عرفان اسلامی»، *مطالعات عرفانی*، شماره ۲۰.
- شیخ بهایی. (۱۳۸۸)، *دیوان شیخ بهایی*، تصحیح سعید نفیسی، سعید، چاپ چهارم، تهران: زرین.
- عبدلی آشتیانی، محمدحسین. (۱۳۹۶)، «بررسی اندیشه اهل سنت در جواز یا عدم جواز غنا با تکیه بر آراء ابوحامد غزالی و ابن تیمیه»، *الهیات هنر*، شماره ۱۰.
- عراقی، فخرالدین ابراهیم. (۱۳۸۴)، *دیوان عراقی*، تهران: علم.
- عطار نیشابوری، فریدالدین. (۱۳۹۴)، *دیوان عطار*، چاپ نهم، تهران: نگاه.
- غزالی، ابوحامد محمد. (بی‌تا)، *احیاء علوم الدین*، مصحح عبدالرحیم عراقی، بیروت: دارالکتب العربی.
- فارابی، ابونصر محمد. (۱۳۷۵)، *احصاء العلوم*، شارح علی بوملحم، لبنان: مکتبة الهلال.
- فروغی بسطامی، عباس. (۱۳۹۵)، *دیوان فروغی بسطامی*، چاپ دوم، تهران: روزنه.
- فیض کاشانی، ملا محسن. (۱۳۹۲)، *دیوان فیض کاشانی*، چاپ دوم، تهران: اسوه.
- قرآن کریم.
- لاهوری مولوی، محمد رضا. (۱۳۷۷)، *مکاشفات رضوی*، ویراستار: کوروش منصوری، تهران: روزنه.
- محمدبن منور. (۱۳۸۶)، *اسرار التوحید فی مقامات الشیخ ابی سعید*، تصحیح: شفیعی کدکنی، چاپ هفتم، تهران: آگاه.
- مستملی بخاری، اسماعیل. (۱۳۶۳)، *شرح‌التعرف لمذهب التصوف*، مصحح محمد روشن، تهران: اساطیر.
- مولوی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۹۹ق)، *مثنوی معنوی*، تصحیح محمدعلی موحد، تهران: امیرکبیر.
- _____، (۱۳۹۹ق)، *کلیات شمس*، تصحیح: فروزانفر، تهران: امیرکبیر.
- هاتف اصفهانی، احمد. (۱۳۹۴)، *دیوان هاتف*، ویراستار عبدالکریم جریزه‌دار، تهران: اساطیر.