طرحواره ای برای معنویت و موسیقی های کلاسیک شرقی (۲)

نیما افراسیابی

۱- مقدمه

در اولین شماره از این سلسله مقالات (۱)، دغدغه های این طرحواره بیان گردید و مواردِ کلی، مطرح. در این شماره، فرض بر آن است که مخاطبِ این طرحواره مطالب مقاله شماره یک(۱) را پیشِ چشم دارد و آن موارد را، دیگر در این شماره تکرار نخواهم کرد، مگر به استثناء و ضرورت. به عبارت دیگر، فرض بر آن است که جهتِ قضاوت درباره مدعایِ این طرحواره، مطالبِ دو شماره، رویِ هم نگریسته می شود. بعد از انتشار مقاله شماره یک (۱)، نقد و نظرهایی نسبت به این طرحواره مطرح شد، که برخی را در این شماره لحاظ کرده ام و برخی دیگر را در مقاله های سوم و/یا چهارمِ طرحواره، مطرح خواهم نمود(۲).

احتمالاً، می توان این طرحواره را زیر شاخه ای از سه پروژه ی فکریِ سه متفکر معاصر، که دغدغه معنویت در دنیای مدرن را دارا هستند، در نظر گرفت: هویت چهل تکه و تفکر سیار(دکتر داریوش شایگان)، عقلانیت و معنویت(استاد مصطفی ملکیان) و طراحواره ای از عرفان مدرن(دکتر سروش دباغ). در واقع سعی بر آن بوده است، که ایده های آن اندیشمندان، جهتِ مواجهه انسان مدرن با معنویت، در فلسفه هنر (با محوریت فلسفه موسیقی) بسط داده شود. به بیان دیگر، حوزه اصلیِ این طرحواره فلسفه موسیقی می باشد با عنایت به دستاوردهایِ پروژه هایِ فکریِ سه متفکر مذکور، در خصوصِ معنویت. هر چند این سه متفکر به شکلِ مستقیم به فلسفه موسیقی نپرداخته اند، سعی داشته ام ایده های آن ها را در چارچوبِ فلسفه موسیقی صورت بندی کنم، با توجه به دسته بندی های موجود در مقاله و دغدغه زیستِ معنوی در جهان مدرن(البته این طرحواره از اندیشمندان و هنرمندانِ دیگر نیز تاثیر گرفته است که در طولِ مقاله، با ارجاع به نوشته های آن ها، این امر مشخص شده است). یادآوری می نمایم که دغدغه های اصلیِ این طرحواره، سه وجه متصل دارد: یک، زیستِ معنوی در جهان مدرن، سویِ سه مولفه یک روح آباد (شادی، امید و آرامش). دو، تجربه های مواجهه با امرمتعالی که به زیستِ معنوی یاری رسانند. سه، موسیقی های کلاسیکِ شرقی (با محوریت موسیقی کلاسیک ایران)،که احتمالِ دستیابی به بسترهای مناسب جهت تجربه های مواجهه با امرمتعالی را، در دنیایِ مدرن، افزایش دهند (که هر سه را برای انسان مدرن، به ویژه انسانِ مدرنِ ایرانی، هم مطلوب می دانم و هم ممکن). با توجه به این که، این طرحواره حداقل دو گروه مخاطب با ویژگی های متفاوت دارد(اهالی فلسفه و اهالی موسیقی) و نیز، یکی از اهداف این طرحواره نزدیکیِ بیش از پیشِ جامعه فلسفه و جامعه موسیقی کلاسیک ایران می باشد(گامی کوچک، از طریق هم این سلسله مقالات و هم برگزاری جلسات هم اندیشی و گفتگوهایِ اهالی فلسفه و موسیقی کلاسیک ایران)، تعمداً ادبیات بحث، گسترده و با نقل قول ها و ارجاعات و پانوشت های کثیر، مطرح گشته است. در این روشِ تعمدی، اهداف گوناگونی را مد نظر داشته ام، که نمی توان همه آن ها را در این نوشته آورد. یکی از آن اهداف، توجه بیش از پیشِ مخاطبان با مباحثِ پسِ پشتِ این طرحواره، همراه با قدردانیِ ضمنی از کوششِ اندیشمندان و هنرمندانی است که این طرحواره مدیون زحماتشان می باشد.

۲- معنویت

در این بخش، در ادامه مطالبِ مقاله شماره یک (۱)، ویژگی های معنویتِ موردِ نظرِ این طرحواره، طرح خواهد شد. زندگیِ معنوی (احتمالاً) دارایِ حداقل یازده پیش فرض است(با توجه به آرایِ استاد مصطفی ملکیان): "یک، نظام جهان، نظامی اخلاقی است. دو، تواناییهای انسان بسیار بیشتر از آن است که خود فرد در نگاه اول می‌بیند. سه، باید بپذیریم که امور جهان قابل تقسیم‌اند به تغییرپذیر و تغییرناپذیر. چهار، در میان تغییرناپذیرها مهمترین تغییرناپذیر گذشته است. پنج، گذشته را بپذیریم. شش، آینده بطور کامل در دست ما نیست. هفت، توجه به انفسی بودن لذت و الم. هشت، تلاش برای نزدیک شدن به "منِ" واقعی. نه، ریاضت و قربانی کردن شرط یک زندگی معنوی است. ده، حقیقت نجات‌بخش است. یازده، کمال اخلاقی در گرو بودن‌هاست و نه داشتن‌ها"(۳). همچنین،" در ناحیه اراده، انسان های معنوی اراده‌شان فقط معطوف به خیر است. یعنی هر کاری که اراده می‌کنند که انجام دهند، به این دلیل است که در آن کار یک خوبی تشخیص داده‌اند. هیچ کاری را نمی‌کنند الا اینکه با فهم خودشان (تأکید می‌کنم با "فهم خودشان" زیرا این ها زندگی اصیل دارند و فقط بر اساس فهم خودشان عمل می‌کنند) دریافته‌اند که خیری در این کار هست و بنابر این همه اراده آنها معطوف به خیر است و خیرخواه به معنای دقیق کلمه هستند. خود این خیرخواهی در درون خودش سه ساحت دارد: یک، انسان خیرخواه در درجه اول اهل عدالت است. دو، در درجه دوم اهل احسان است. سه، در درجه سوم اهل محبت است"(۴). و نیز بر این باورم که "انسان متجدد به معنویت بسیار نیازمندتر از انسان پیشاتجدد است. البته، بشر در همه تاریخ نیازمند معنویت بوده است. اما چرا نیاز به معنویت در روزگار ما تشدید شده است؟ اولاً به دلیل پیشرفت علوم تجربی مخصوصاً علوم تجربی طبیعی، بر اثر پیشرفت فن‌آوری و تکنولوژی ناشی از پیشرفت علوم تجربی، بر اثر پیشرفت صنعت که ناشی از پیشرفت فن‌آوری و تکنولوژی است انسان متجدد یک تفاوت جدی با انسان پیش از تجدد پیدا کرده است و آن این که امکان انجام دادن بسیاری از کارها برایش فراهم شده است که برای انسان سنتی آن امکان فراهم نشده بود. خوب، این چه ارتباطی با "نیاز معنویت" دارد؟ ربطش این است که وقتی انسان بسیاری ازکارهایی را که می‌خواهد انجام دهد می‌تواند انجام دهد، باید یک عاملی که من از آن تعبیر به "معنویت" می‌کنم در او باشد و به او بگوید هرچند می‌توانی بکنی اما نباید بکنی. همه چیزهای ممکن، مطلوب نیستند. چنین نیست که هرکاری را که می‌توانی انجام دهی، مطلوب هم باشد. دلیل دوم این است که انسان متجدد، باز به دلیل پیشرفت فن‌آوری و پیشرفت علوم تجربی و پیشرفت صنعت، در هر زمانی کارهای متعدد می‌تواند بکند. یعنی در هر آنی از آنات زندگی از مسائل فراوانی می‌تواند لذت ببرد و این نتیجه‌اش این است که از آن مسئله‌ای که عملاً در حال لذت بردن است، لذت وافی نبرد. نویسنده رمان معروف سولاریس، درمقدمه‌اش آورده است هرچه تمدن پیشرفت می‌کند ما احساس ناکامی بیشتر می‌کنیم. چون هرچه تمدن پیشرفت می‌کند کارهایی که در آن واحد می‌توانیم انجام دهیم، بیشتر می‌شود. هرکاری را از میان n تعداد کار وقتی انجام دهم و کاملاً هم لذت ببرم، چون تأمل می‌کنم و درمی‌یابم این لذت بردن، به قیمت از دست دادن چقدر لذت های دیگر بوده است، آن لذت هم درکامم با تلخی آمیخته می‌شود. فروید، درکتاب معروف "تمدن و نارضایی‌های آن" به این نکته التفات عمیقی داده بود و اشاره کرده بود که تمدن آمده رضایت ما را بیشتر بکند ولی آهسته آهسته ما در یک فضای "نارضایتی‌های بیشتر"گام می‌گذاریم. دلیل سوم این است که با گسترش وسایل ارتباط جمعی و با انبوه شدن شهرهای ما و محل‌های سکونت ما، آهسته آهسته حریم خصوصی معنایش را از دست می‌دهد. زمانی بود که می‌شد گفت: "چهاردیواری اختیاری". این معناش این بود که هرجا آزادی ندارم درخانه خودم آزادی دارم. روزگاری بود که در این ده، جنایات زیادی اتفاق می‌افتاد ولی حتی اثر اندکی از این جنایات حتی به گوش ده بغل دستی هم نمی‌رسید. اما امروزه در یک

گوشه جهان یک امر کوچکی هم رخ بدهد آثار مثبت و منفی‌اش به همه جهان می‌رسد. این بدان معنا است که من روز به روز برای همنوعان خودم خطرخیزتر می‌شوم. "(۵).

همچنین، "یک انسان معنوی کسی است که همه دغدغه‌اش این است که چنان زندگی کنم که هیچ سخن خلاف حقی وارد ذهن و ضمیر من نشود و از آن سو هم چنان زندگی کنم که هیچ سخن حقی از ذهن و ضمیر من فوت نشود و از دست من نرود. تمام زندگی من معطوف به این باشد که تا آنجا که در توان دارم در ناحیه عقایدم، عقاید حق وارد ذهن و ضمیر من بشود و از دست من فوت نشود و عقاید ناحق هم به هیچ قیمتی اذن ورود به ساحت ذهن و ضمیر من پیدا نکنند. در ناحیه احساسات و عواطف، انسان معنوی از هر چیز زیبایی خوشش می‌آید و هر چیز نازیبایی را ناخوش می‌دارد. این نکته بسیار مهمی است که ما واقعاً زیبایی پسند باشیم. واقعاً از زیبایی لذت ببریم. از زیبایی لذت بردن چیزی نیست که فکر کنیم که تمرین نمی‌خواهد. بلکه یک ورزش روانی و روحی بسیار جدی می‌خواهد که انسان از زیبایی لذت ببرد. ما {ممکن است} فکر کنیم که انسان به صورت طبیعی از زیبایی لذت می‌برد و از زشتی، الم نصیب می‌برد. اما اینجور نیست، اگر در زندگی مداقه کنیم، خیلی چیزها زیبا هستند، اما چون ورزیده نیستیم، از آن خوشمان نمی‌آید و خیلی چیزها زشت هستند که باز چون ناورزیده‌ایم، از آن خوشمان می‌آید. این یک نوع ورزش و یک نوع Practice روانی، یک نوع با خود گلاویز شدن روانی احتیاج دارد که آرام‌آرام به جایی برسیم که واقعاً زیبایی‌پسند باشیم و احساسات و عواطف ما معطوف به زیبایی، و گریزان و از هرگونه زشتی باشد"(۴). از این منظر، ورزش های ِوجودی ِسوی ِ مهارت هایِ عشق ورزی، که در کتاب ِ خواندنی ِ"هنر عشق ورزیدن" ِ اریک فروم مطرح می شود نیز، جهت ِ اهداف ِ این طرحواره، قابل تامل می باشند(۶).

شایان توجه است که، در این طرحواره اگر به نقد ِ دنیای مدرن پرداخته شده است، با رویکرد ِ مدرن بوده است و نه رویکرد ِ سنت گرایانه. به دیگر سخن، به نظر می رسد، "تنها هویت ِ مدرن ماست که صاحب قوه نقد است، تنها این هویت می تواند همه چیز را به بوته نقد کشد، و بر خلاف انتظار خیلی ها "کهنه ترین" سطوح آگاهی را از نو ارزش بخشد، آنها را به درستی ارزیابی کند، به آنها "اقلیم وجود" عطا کند و ارتباط همه جانبه آنها را میسر سازد، یعنی جهان هایی را که در اعصار مختلف می زیند به هم پیوند دهد"(۷). به عبارت دیگر، هنگامی که درباره آثار زیانبار مدرنیته سخن می گوییم، "باز این کار را به کمک ابزار معرفت شناختی که خود آن در اختیارمان گذاشته انجام می دهیم"(۸). و در این راه، مراد از جذب دوباره اقلیم روح، "سخن به هیچ رو آن نیست که باید دنیاهای به خاک سپرده را احیا کرد، بلکه باید با عنایت به نیمه پنهان چیزها، با باز پس دادن سهم روح و وجه تمثیلی، به آن تعادلی دوباره بخشیم؛ در غیر این صورت {احتمالاً} بیماران روان پریش علاج ناپذیری خواهیم شد"(۹).

در میان روانکاوها، "فرانکل که همه زندگی حرفه ای اش را وقف مطالعه رویکرد اگزیستانسیل به درمان کرد، به وضوح به این نتیجه رسید که فقدان معنا مهم ترین فشار روانی اگزیستانسیل به شمار می آید"(۱۰). فرانکل معتقد است که : نمی توان در پی شادی رفت، شادی از پی انسان می آید" (۱۱) و یکی از اهداف ِ این طرحواره نیز، پرداختن به بسترهای وجودی ِ اقلیم ِ روح است، که احتمال ِ جذب ِ شادی ِ وجودی را بالا بَرَد ، سوی ِ آبادانی ِ روح. اروین یالوم، از دیگر روانکاوهای ِ موفق ِ اگزیستانسیل، می گوید:"در کار بالینی ام با بیماران سرطانی محتضر، برای مشاهده اهمیت نظام های معنایی در هستی انسان، موقعیت بسیار استثنایی و ممتازی داشتم. بارها متوجه شدم بیمارانی که معنای ژرفی را در زندگی حس می کنند، زندگی کامل تری دارند و نسبت به کسانی که زندگی شان عاری از معناست، با نومیدی کمتری با مرگ رو به رو می شوند.(یونگ گفته است: معنا بسیاری

چیزها – و شاید همه چیز- را قابل تحمل می کند.) (۱۲). من بیماران جوان زیادی را درمان کرده ام که در سبک زندگی مجردی کالیفرنیایی که مشخصه اش درجات بالایی از شهوت رانی، هیاهوی جنسی، طلب شهرت و اهداف مادی است، غرق شده اند. من در کارم متوجه شدم فقط زمانی در درمان این بیماران موفق بودم که کمکشان کردم بر چیزی فراتر از این سرگرمی ها تمرکز کنند"(۱۳). آبراهام مزلو نیز "که نوشته هایش به تهیه مبانیِ نظریِ جنبش انسان گرایانه در روان شناسی کمک کرد، معنویت را از مهم ترین عناصر نگرش انسان گرایانه می دانست"(۱۴).

به عقیده گابریل مارسل، "یکی از علائم عمده بیقراری انسان جدید فقدانِ "وزنِ وجودیِ تجربه انسانی" است یا آنچه او آن را "نیاز مبرم به هستی" یا " فوری و فوتی بودنِ استعلاء" هم می خواند. آگاهی از کرامت و قداست هستی، در جهان معاصر، دمبدم بیشتر به محاق فراموشی می افتد و مفهوم کارکرد به جای آن می نشیند(۱۵). یکی از مقولات اساسی تفکر مارسل مفهوم آمادگی معنوی است. آماده بودن یعنی اینکه احساس مهم بودن، تو را بر نیاشوبد و بیگانگی با دیگران تو را نترساند تا بتوانی بی درنگ شریک جمع شوی(۱۶). جامعه ای که برای علم تجربی و فناوری بیشترین ارج و قرب را قائل است هماره در معرض این خطر است که بودن را قربانیِ داشتن کند و راز حضور را به پاس علم آشکاری که فناوری را امکانپذیر می سازد منکر شود. به عقیده مارسل، این همان امری است که در جامعه معاصر به وقوع پیوسته است" (۱۷). شایان ذکر است که، "رازِ" مارسل، از مفاهیمِ بسیار مهم در این طرحواره است، که در بخش سوم این شماره از طرحواره، به آن پرداخته ایم. نیز، یادآوری می نماید با توجه به مقاله شماره یک (۱)، فرض گرفتیم که انسان معنوی به لحاظ معرفت‌شناسی(epistemology) ، قائل به "راز" است.

۳- راز و حیرت

در این بخش به مفاهیم راز و حیرت، که به نظر می رسد، از برخی منظرها، پهلو به پهلویِ هم می باشند، خواهیم پرداخت. مفاهیمی که با توجه به مطالبِ پیشین، نقشی کلیدی را در این طرحواره دارا هستند. توجه داریم که راز غیر از مسئله و معما است، در نگاه مارسل، مسئله متعلق به تفکر اولیه و راز متعلق به تفکر ثانویه می باشد." تفکر اولیه مبتنی بر جست و جوی راه حل، تملک، محاسبه، عینی سازی و فردیت زدایی است، حال آن که تفکر ثانویه تفکری است انضمامی، فردی، اکتشافی، گشوده و پذیرای موضوع خویش. تفکری است که خاستگاه آن حیرت است نه کنجکاوی. مارسل تفکر ثانویه را در برابر تفکری که پروای تجزیه و تحلیل دارد، تفکری بازسازنده می خواند و از نو جمع آوردن و ژرف اندیشی را به عنوان مصادیقی از تفکر ثانویه ذکر می کند. ژرف اندیشی که در میان {برخی} هنرمندان به چشم می خورد شکلی از اشکال تفکر ثانویه است و حالتی برجسته از مشارکت. در این نوع مشارکت از تقابل "درمن" و " در برابر من" فراتر می رویم. یکی از مهمترین شاخصه های تمایز مسئله و راز از دیدگاه گابریل مارسل، بیرونی بودن مسئله است. در واقع، وقتی با مسئله ای سر و کار داریم، در مقام شناسنده با تمام کیفیات انفسی خویش از ابژه خود جدا هستیم، به عبارت دیگر میان ما انفصال برقرار است. و اما راز چیزی است که من خود درگیر آنم و، در نتیجه تنها می توان آن را به منزله سپهری دریافت که در آن تمایز میان در من و در برابر من معنای خود و ارزش اولیه اش را از دست می دهد. شناخت راز، بر خلاف مسئله، صبغه شخصی و فردی دارد و شناسنده با تمام وجود خویش در آن دخیل است. و در مواجهه با راز، حیرت هویدا می شود"(۱۸). از نظر مارسل، عشق یگانه نقطه شروع برای فهم راز است (۱۹) و امید، خود یک

راز(۲۰). مفاهیم "در دسترس بودن" و "حضور"، در اندیشه مارسل بسیار با اهمیت است و این دو مفهوم ارتبط عمیقی با مفاهیم "آرامش " و "امیدواری" در فلسفه اگزیستانسیلِ مارسل دارند(۲۱). روشن است که "راز" ِ مارسل، نسبتِ عمیقی با آن سه مولفه یک روح آبادِ انسان معنوی (شادی ، امید و آرامش) داراست.

به نظر مارسل "یکی از واضحترین مصادیق اندیشه ثانویه، درونگری (contemplation) است. لبّ و لباب روش درونگری، چنانکه در هنرمندان یا شاعران سراغ می توان کرد، و به تمایز از روشی که مشاهده گرِ عالم {علوم تجربی} به کار می گیرد، این است که این روش را هرگز نمی توان در مورد یک نمونه، از این حیث که نمونه است، به کار برد؛ آنچه این روش در موردش به کار می تواند رفت، به عنوان عضوی از یک مجموعه یا حلقه ای از یک سلسله ملحوظ نیست بلکه؛ فی نفسه و از حیث یگانگی و بی همتاییش لحاظ می شود "(۲۲)، و توجه داریم که "برآمیختن احکام علم و فلسفه، و با ابزار علم(science) به کاوش های فلسفی پرداختن، و یا با ابزار فلسفی، در جست و جوی پاسخ پرسش های علمی بودن، چه آسیب هایی که به همراه نیاورده است "(۲۳). مولانا نیز در بیت زیر، به لطافت، به تفکیکِ راز و مسئله پرداخته است، مصراع اول به آنچه مسئله نامیدیم و مصراع دوم، راز:

بحث عقل و حس اثر دان یا سبب

بحث جانی یا عجب یا بوالعجب (۲۴)

بنا بر رأی مولانا، "رابطهٔ پیشامفهومی با مبدأ عالم بیکران، لبّ و گوهر حیرت عارفانه است؛ جملهٔ ادراکات و تصورات و تصدیقات پس از آن مواجهه در می‌رسد"(۲۵):

از قدح‌های صور کم باش مست

تا نگردی بت تراش و بت پرست

حیرت محض آردت بی‌صورتی

زاده صدگون آلت از بی‌آلتی (۲۶)

کار بی‌چون را که کیفیّت نهد

اینک گفتم این ضرورت می‌دهد

گه چنین بنماید و گه ضدّ این

جز که حیرانی نباشد کار دین (۲۷)

مولانا به صد بیان این معنا را افاده و القا کرده است. اینکه عالم ربوبی عالم بی چونی و بی کیفیتی است، در حالی که این عالم، عالم چونی ها و کیفیت هاست. اینکه تامل در ذات ربوبی حیرت افکن است، چون علم به چونی ها و صورت ها و کیفیت ها تعلق

می گیرد. اما اگر ما با موجودی بی چون مواجه بشویم جز حیرت عکس العمل دیگری نخواهیم داشت. حیرت یعنی غرقه شدن در چیزی و در جایی که آدمی نمی تواند بر او احاطه مفهومی و علمی حاصل بکند. ما در مواجهه با خداوند دچار حیرت می شویم. منطقه مرزی میان طبیعت و ماورای طبیعت منطقه ای رازخیز است، که یک نمونه آن، ارتباط میان روح و جسم آدمی است و یک نمونه کلانتر آن، ارتباط میان طبیعت و ماورای طبیعت است، و به طور اخص، رابطه ای که میان باصورت و بی صورت، یا باتعین و بی تعین و کیفیت درآمدن یکی از دل دیگری وجود دارد، است(۲۸). و هر که در این راه بیشتر رود ، تحیّر گامش، فزون شود:

درین منزل کسی کو پیشتر رفت

به هر گامش تحیّر بیشتر شد(۲۹)

به عبارت دیگر، ورود به حیاتستانِ بی چونی، گام نهادن در مکانِ جای سوزِ حیران آفرین است:

چون بود آن چون که از چونی رهید

در حیاتستان بی چونی رسید(۳۰)

جای سوز اندر مکان کی در رود

نور نا محدود را حد کی بود(۳۱)

جای سوز یعنی موجودی که خاصیتش این است که جا و مکان را ویران کند، بسوزاند و از میان بردارد، چون هرچه برایش جا تهیه کنید، همین که او درآید، آنجا را از میان برمی دارد. یک تضاد دراین وجود موجود است، به طوری که جای خود را از میان می برد، لذا همیشه بی جا است. بر همین قیاس، چون خود را از بین می برد، لذا همیشه بی چون است. شما هر کیفیتی برای او تصور کنید همین که او درآید آن کیفیت را ویران می کند(۳۲) حرکت سویِ همین بی صورتیِ صورتمند است که حیرتِ بی چونی حاصل می کند:

صورت از بی صورتی آمد برون

باز شد که انّا الیه راجعون(۳۳)

منشأ همه این صورتها یک صورت نیست، بلکه بی صورتی است. فرق است بین اینکه بگوییم یک جمال و یک چهره و یک صورت داریم و از این یک چهره صدها عکس برمی داریم و گرچه این عکسها متکثر و متعدد هستند، اما صاحب تصویر یکی است، با اینکه بگوییم این عکسها از آن کسی است که خودش بی چهره و بی عکس و بی صورت است. میان این دو سخن تفاوت زیادی وجود دارد. مادام که در آن بیان نخستین هستیم، این تصور به ذهن می آید که یک چهره داریم و عکسهای آن صد هزارند، نظیر تصویری که در آب می افتد (تمثیلی که خود عرفا می کردند). اما وقتی بگوییم صورت از بی صورتی آمد برون، یعنی منشأ همه صور، بی صورتی است و منشأ همه نقوش، بی نقشی است. آن بی صورت وقتی که تجلی می کند و خود را به ما نشان می دهد، در

قالب نقش ها و صورت ها در می آید(۳۲). چنین موجودی، حیرت افکن است، هم به دلیل بی مثلی و هم به دلیل بی کرانگی(۳۴). به تعبیر نظامی :

ای محرم عالم تحیّر

عالم ز تو هم تهیّ و هم پر(۳۵)

در این میان، تجربه های سپهری نیز بسیار قابل تامل است." او مفتون آب و همچنین باد است. برای سهراب، باد پیش از هر چیز دیگر متضمن مواجهه با امر بیکران است و برایش حیرت به ارمغان می آورد؛ چرا که باد تعینی ندارد و از هر سویی به هر سویی می وزد. به بیان دیگر، باد هیچ استقراری ندارد، نماد بی جایی و بی تعلقی و سبکباری در جهان پیرامون است(۳۶):

باران / اضلاع فراغت را می شست / من با شن های مرطوب عزیمت بازی می کردم / و خواب سفرهای منقش می دیدم / من قاتی آزادی شن ها بودم/.../دیدم که درخت، هست / وقتی که درخت هست / پیداست که باید بود/ باید بود / و رد روایت را / تا متن سپید / دنبال کرد (۳۷)

اینجا مراد از باران نه معنای متعارف آن در هشت کتاب که متضمن نو شدن و بداعت و طراوت تکراراست، بلکه بارانی است که برای سالک طریق، حیرت به ارمغان می آورد و او را در کام می کشد و دچار دریای بی کران(۳۶). نیز، همین حضورِ مرطوبِ حقایق است که او را پهلوی نبضِ حضور، با حیرت قاتی می کند:

رفتم قدری در آفتاب بگردم / دور شدم در اشاره های خوشایند... پای درخت شکوفه دار گلابی/ با تنه ای از حضور / نبض می آمیخت با حقایق مرطوب /حیرت من با درخت قاتی می شد / دیدم در چند متری ملکوتم (۳۸)

از نظر نگارنده، "رازِ مارسل و "حیرتِ سنتِ عرفانِ ایرانی، دقیقاً معادل نیستند، ولی از برخی منظرها، مفاهیمِ نزدیکی هستند و برای انسان مدرنِ علاقه مند به معنویت ، قابل تامل. از این منظر، به نظر می رسد آنچه فیلسوفِ فرانسویِ قرن بیستمی (مارسل) را به عارفِ ایرانیِ هفت قرنِ قبلِ خود(مولانا)، نزدیک می نماید، محوریتِ فاعل شناسا در مواجهه با هستی است، حضور درهستی، مشارکت در هستی و تجربه مواجهه با امر متعالی.

۴- تجربه مواجهه با امر متعالی

در این بخش به مواجهه درونگرایانه با امر متعالی پرداخته ایم، موضوعی که یکی از سه رکن اصلیِ این طرحواره است. در نگارشِ این بخش، تفاوتِ تجربه های عرفانی، تجربه های دینی و... پیشِ چشم بوده است، ولی تعمداً همه این تجربه ها را در یک گروه کلی، تحت عنوان تجربه مواجهه با امر متعالی آورده ایم. ویژگی هایی که این تجربه ها را کمابیش (و با دیدِ طیفی) در یک گروه قرار می دهند و احتمالاً در راه پیدا کردن "معنویت گمشده در زندگی روزمره"، یاری رسانِ انسانِ مدرن است ، مطرح گردیده است. طیف گسترده ای از تجربه های معنوی: از "چیدن یک خوشه بشارتِ سپهری تا "مستیِ از نیستیِ مولانا.

به اعتقاد مارسل، " تنها از طریق مشارکت در هستی است که می توان، بر تنهایی، ناامیدی و تراژدی غلبه کرد" (۳۹). به نظر می رسد، این مشارکت در هستی را می توان در تجربه مواجهه با امر متعالی سویِ سه مولفه یک روح آباد، نیز جستجو کرد. و اما در خصوص در تجربه مواجهه با امر متعالی؛ "بنابر یک تقسیم بندی کلان انتولوژیک در باب امر متعالی و ساحت قدسی، می توان چهار موضع را از یکدیگر بازشناخت: واقع گرایی دینی، ضد واقع گرایی دینی، گریزپایی امر غایی و ناواقع گرایی دینی، به شرح زیر:

یک. واقع گرایی دینی: واقع گرایان دینی فی الجمله بر این باورند که علاوه بر جهان پیرامون که متشکل از وضعیت های امور و اصناف نسب و روابط میان آنهاست و در زبان فلاسفه از آن تحت عنوان جهان پدیداری نیز یاد می شود، می توان ساحت قدسی را نیز در این عالم سراغ گرفت.

دو. ضد واقع گرایی دینی: ضد واقع گرایان دینی بر این باورند که عالم عاری از ساحت قدسی است و نمی توان از امر متعالی در این عالم سراغ گرفت.

سه. گریزپایی امر غایی:کسانی جهان را توأمان، پر و خالی از ساحت قدسی تجربه کرده اند، روزهایی جهان را سرد و فسرده و کور و کر تجربه کرده اند و ایامی عالم را واجد ساحت قدسی و مشحون از اوصافی چون حیات، اراده، عشق یافته اند. در نوسان بودن میان پر و خالی دیدن عالم از مقومات این نوع تجربه های اگزیستانسیل است.

چهار. ناواقع گرایی: ناواقع گرایان بر این باورند که در باره بود و نبود ساحت قدسیِ هستی، اساساً نمی توان اتخاذ موضع کرد و رأیی صادر کرد"(۴۰). بر این مبنا، مخاطبانِ اصلیِ این طرحواره افراد گروه های یک و سه می باشند: هم قائلین به واقع گرایی دینی، و هم کسانی که به گریزپایی امر غایی باور دارند.

ویلیام جیمز چهار ویژگی را برای تجربه عرفانی بر می شمارد(۴۱)، این چهار ویژگی عبارتند از : وصف ناپذیری، معرفت بخش بودن، زودگذر بودن و انفعالی بودن. "به نظر می رسد که ساده ترین مرحله تجربه عرفانی آن فهم عمیق از مفاد یک اصل یا قاعده باشد که گه گاه عاید انسان می شود. ما با تعجب اظهار می کنیم: همه عمر این را شنیده ام ، اما تا الان هیچ وقت معنای کاملش را نفهمیده بودم. این فهم معنای عمیق تر، منحصر به گزاره های منطقی و عقلانی نیست. تک واژه ها، ادات ربط واژه ها، اثرات نور بر خشکی و دریا، بوها و اصوات موسیقیایی، وقتی که جان و روان با آنها هماهنگ باشد، همگی موجب چنین احساسی می شود. بیشتر ما می توانیم قدرت فوق العاده تکان دهنده برخی از قطعه شعرهایی را که خوانده ایم به خاطر آوریم، ابواب غیر معقولی که گویی از طریق آنها راز واقعیت، تلاطم و سوگناکی زندگی در قلوب ما رخنه کرده و آنها را به شور و هیجان می افکند. اکنون شاید کلمات برای ما صرفاً سطوحی صیقل خورده و بی روح شده باشد، اما موسیقی و شعر غنایی، تنها متناسب با این چشم اندازهای مبهمی که برای ما به ارمغان می آورد، زنده و با معناست؛ چشم اندازهایی از حیاتی که پیوسته با ماست و ما را به خود فرا می خواند و دعوت می کند، با وجود این، همواره از تعقیب ما می گریزد. ما نسبت به پیام معنوی و جاودانه این هنرها، برحسب اینکه این استعداد و قابلیت عرفانی را حفظ کرده یا از دست داده باشیم، آگاه و سرزنده یا ساکت و بی احساسیم. به نظر می رسد که برخی مناظر طبیعی {و هنرها} قدرت خاصی برای برانگیختن چنین حالات عرفانی دارند" (۴۲).

جیمز برای توضیح تجربه عرفانی، نخست به این پدیده می پردازدکه گاه بر اثر یک اندرز یا کلمه ای ساده یا بر اثر رایحه ای خاص، نوعی الگوی موسیقایی، یا بازی نور، فرد ناگهان معنایی عمیق تر احساس می کند. جیمز سپس از این پدیده عادی که اصلاً به سختی می تواند حاوی معنای دینی باشد گام به گام فراتر می رود، و دیگر جلوه های تجربه عرفانی را بررسی می کند: آشنا پنداری تجربه این که پیش از این دقیقاً تحت همین شرایط "این جا بوده"ایم؛ دیگر "حالات خیالی" که در آن شخص احساس می کند حقایق ادراک ناپذیر او را احاطه کرده اند؛ تجربه آگاهی مفرط از یک خود انتزاعی که فراسوی واقعیت های زمان مکان است، و حالات هشیاری که شخص خود را با ژرف ترین حقیقت وجود یکی می پندارد. جیمز وقتی به آخرین پله این نردبان می رسد، عرفان را به نحو کامل تری بررسی می کند، با ارجاع به آثار غزالی، سنت ترزا، سنت ایگناتیوس لویولا و دیونیزیوس آرئو پا گوسی(۴۳). به نظر پل تیلیش نیز، " انکشاف الهی وقوع حادثه ای است که باعث "حیرت معنوی" می شود. این تجربه حالت وجد است، حالتی عقلی که در آن عقل از ساختار معمولیِ ذهن – عینِ خود فراتر می رود. عقل مجذوب جنبه ذهنی یک موقعیت است که در آن واقعه ای رخ می دهد که آن را بر می انگیزد و آنگاه ما می توانیم آن را یک "واقعه نشانه ای(sign event) " بخوانیم. وقوع کل این موقعیت انکشاف الهی است" (۴۴).

در شماره اول طرحواره(۱)، به تجربه های معنویِ سهراب سپهری، به عنوانِ سالکِ معنویِ دنیای مدرن، از رهگذرِ همنشینیِ با طبیعت سویِ" خلوت ابعاد زندگی " و به دوش گرفتنِ "تمام وزن طراوت "ِ هستی، اشاره کردیم، به عبارت دیگر : نظر کردن به پدیده های آفاقی(objective) از نگاهی انفسی(subjective)، رویکردی که در این طرحواره، دارای اهمیتِ ویژه ای است. در این شماره، بیشتر به این مفهوم خواهم پرداخت (این ایده را، وامدارِ سلسله مقالات طرحواره ای از عرفان مدرنِ دکتر سروش دباغ هستم(۴۵ تا ۴۸)). "آوردیم که در میان پدیده های طبیعی سپهری دلبسته ی "باد" و "باران" است؛ وقتی می خواهد به سر وقت امر بیکران و متعالی برود، بیش از هر امر دیگر در جهان پیرامون از این پدیده ها سراغ می گیرد. گویی تعین و تقرر امر متعالی در جهان بیرونی بیش از هر چیز دیگری در باد و باران برای او متجسم می شود. هرچند با آفتاب هم بر سر مهر است و در منظومه "مسافر" می گوید: "من از مصاحبت آفتاب می آیم"، اما بسامد واژگان باد و باران در هشت کتاب، بیش از آفتاب است، به نظر می آید او بسیار مفتون این دو پدیده بوده. با توجه به جهانی که انسان های معنوی تصویر می کنند و در آن نفس می کشند، می توان چنین انگاشت که هر یک از آن ها مفتون یک یا چند پدیده طبیعی اند؛ پدیده هایی که تداعی کننده و یادآور امر بیکران در جهان پیرامون اند. مولانا بیشتر مفتون آفتاب، ماه و دریا است؛ باد چندان در اشعار او نمی وزد؛ مرحوم شریعتی مفتون کویر بود؛ کویری که "تا انتها حضور" است و بی کرانه؛ کویریات او هم ناظر به این سنخ دغدغه های وجودی اوست. گویی وقتی ایشان به این پدیده ها می نگریستند، آن امر نامتعینِ بی صورتِ بیکران را در آن صور متجسم می دیدند. برای سپهری، باد نمادی است از سیال بودن، همه جا بودن و در عین حال بی جا بودن، رو به همه ی سمت ها و جهت ها داشتن و از سویی به سویی وزیدن به معنای کران سوزی، بی تعینی، ویرانی، سبک باری، سبک بالی، تنهایی، حیرت، عبور، سفر و ترک تعلقات. گویی این همه در دل مفهوم باد جای دارد؛ و باد تداعی کننده همه ی این معانی با هم است"(۴۹). برای نمونه:

عبور باید کرد/ و همنورد افق های دور باید شد/ و گاه در رگ یک حرف خیمه باید زد/ عبور باید کرد/ صدای باد می آید، عبور باید کرد/ و من مسافرم، ای بادهای همواره/ مرا به وسعت تشکیل برگ ها ببرید/ مرا به کودکی شور آب ها برسانید/ .../ و اتفاق

وجود مرا کنار درخت/ بدل کنید به یک ارتباط گمشده پاک/ و در تنفس تنهایی/ دریچه های شعور مرا بهم بزنید/ روان کنیدم دنبال بادبادک آن روز/ مرا به خلوت ابعاد زندگی ببرید (۵۰ و۵۱)

بی سویی که در سلوک مولانا نیز بسیار مورد توجه است، او که دانه مرغ روح اش، بی دانگی است:

هر کسی رویی بسویی برده اند

وان عزیزان رو ببی سو کرده اند

هر کبوتر می پرد در مذهبی

وین کبوتر جانب بی جانبی

ما نه مرغان هوا، نه خانگی

دانه ما دانه بی دانگی(۵۲)

"جانب بی جانب" و "بی سو" ، جایی است که در آن، کران های جغرافیایی فرو می ریزند و درهم می سوزند. باد یادآور این سویه هستی است و سپهری با نگریستن در آن، بیش از هر چیز، بی تعینی جهان بیکران را فرایاد می آورد. با عنایت در تعبیر سپهری از مفهوم بادبادک، نکته دیگری روشن می شود: خلوت ابعاد زندگی با تنهایی معنوی هم عنان است و در عین حال متضمن این نکته هم هست: ما باد را نمی بینیم، ولی آنرا حس می کنیم؛ اما بادبادک را می بینیم، بادبادک متعین است و شکل مشخصی دارد، اما بیش از هر امر دیگری بی تعینی و به حرکت در آمدن در فضا را برای ما مجسم می کند. استفاده دل انگیز کارگردان مشهور ایرانی، اصغر فرهادی نیز از باد و بادبادک، در فیلم "درباره الی" شایان توجه است، که در آن موضوع گم شدن الی را با به پرواز درآمدن بادبادک در ساحل دریا و ترک تعلقات او، به سفری نامعلوم پیوند می زند؛ با این ملاحظه که تا آخر فیلم مشخص نیست الی خودکشی کرده یا غرق شده است؛ همان طور که اسم الی مبهم است و معلوم نیست که الناز است یا چیز دیگر. از میان رخت بربستن الی در فیلم، در هاله ای از ابهام باقی می ماند، ولی به هر حال اینکه او به استقبال مرگ رفت و به تعبیر دیگری خودکشی کرد یا در دریا غرق شد با صحنه ی بادبادک بازی او در لحظات آخر عمرش در کنار دریا به تصویر درآمده که بیش از هرچیزی ترک تعلقات و سفر کردن را به ذهن متبادر می سازد. اما قصه سفر و عبور کردن به همین جا ختم نمی شود. بادی که همه جا هست و در عین حال هیچ جا مستقر نیست؛ بسان مسافری است که آرام و قرار ندارد و سفر کردن پیشه دائمی اوست. علاوه بر این، در زبان سپهری و نیز عرفای سنتی، در وادی سلوک، سویه ی دیگری هم مد نظر عارف و سالک است و آن عبارت است از نگاه انفسی به پدیده های آفاقی: باد اتفاقی است که در عالم بیرون رخ می دهد، ما به حرکت درآمدن باد را لمس می کنیم، در جا نزدن و سفر کردن و عبور کردن مسافر را به رأی العین می بینیم، اما قصه، فقط قصه ی عالم بیرون نیست، عالم درون هم مهم است، در سلوک عرفانی، مسئله نو کردن تصویر و تلقی ما از امر متعالی، محوریت دارد. وقتی سپهری مفهوم "باد" را به کار می گیرد و از نماندن و در جا نزدن و عبور کردن سخن می گوید، می توان سویه انفسی این امر را هم در نظر آورد. عبور کردن و در جایی نماندن و خراب کردن، سویه ی آفاقی دارد که متناظر با پدیده های طبیعی ای نظیر ویران شدن خانه و آوارگی

است. اما عارف فقط از خرابی و آوارگی بیرونی یاد نمی کند و به سر وقتِ آوارگی درونی هم می رود؛ یعنی صورت و تلقی خودش از امرِ متعالی را دائم خراب می کند: می سوزاند، از نو می سازد، دوباره می سوزاند، دوباره از نو می سازد(۴۹).

در واقع، همین رویکرد است که از "صدای نفس باغچه" ، و از رهگذرِ " امکان یک پرنده شدن " ، به "روشنی اهتزاز خلوت اشیا" می رود و دعوت به "نشستنِ رو به روی وضوح کبوتران" می نماید تا "باغِ فنا" را بی حجاب بنگریم ، و ریه ها را از "وضوح بال تمام پرنده های جهان " پر کنیم ، " پیامی رفته به بی سویی دشت " ، تا باشد که "هر بودی ، بودا" شود، با نشستن " نزدیک انبساط جایی میان بیخودی و کشف " ، آنجا که "صدا کاهشِ مقیاس" می آید ، سویِ "نور خواری و دوست داشتن"(۵۳ تا ۶۰):

و عشق، تنها عشق/ ترا به گرمی یک سیب می کند مأنوس/ و عشق، تنها عشق/ مرا به وسعت اندوه زندگی ها برد/ مرا رساند به امکان یک پرنده شدن/ . . . و عشق/ سفر به روشنی اهتزاز خلوت اشیاست/ و عشق/ صدای فاصله هاست/...صدای فاصله هایی که مثل نقره تمیزند / و با شنیدن یک هیچ می شوند کدر/ همیشه عاشق تنهاست/ و دست عاشق در دست ترد ثانیه هاست (۵۰)

زبان عرفان، زبانی کنایی و تمثیلی است. سخن از صورت هایی می گوید تا شما از دل آنها پی به بی صورت ببرید. موجوداتی مثل آب، نور، و باد، از آن دستمایه های مطلوب و محبوب عارفان ما بوده اند، برای اینکه خود نور، علی الظاهر، شکل و جای معینی ندارد اما می تواند به شکلهای مختلف درآید. آب نیز همین طور است. آب از خود حد و مرز و صورتی ندارد اما می تواند در ظرفهای مختلف ریخته شود و شکلهای مختلف پیدا کند. برای همین است که مولانا این قدر به نور و آب و دریا و خورشید عشق می ورزیده است. برای مولانا نور عزیز است چون یک موجود بی صورت است. موجودی است که ظاهراً حد و کرانی ندارد اما می تواند صورتهای مختلف بپذیرد. آب و دریا ،عزیز و مطلوب است چون یک موجود بی صورت و بی حد و مرز و بی کران است، شفاف و لطیف است، بخشنده است، اما می تواند در قالبهای مختلف درآید. نیز، سر عشق ورزی کسی چون مولانا با نور این بوده است که نور نمادی است از یک موجود بی رنگ بی تعین بی کران که وقتی گرفتار کرانمندی و تعین و رنگ می شود، قطعه قطعه می شود و تعدد، و حتی تضاد بر او عارض می شود. اما این تعدد و تضاد عارضی و رفع شدنی است. وقتی که به ذات نظر بکنید واجد هیچ یک از این اعداد و اضداد نیست. آب و دریا نیز همین طورند اوصاف بسیار در آب و دریاست که آن را معشوق عارفان می کند. فقط بی کرانگی او نیست، بخشندگی و هیبت او هم هست، بی اعتنایی و بی التفاتی او به جان آدمیان هم هست، عمق و اسرارداری او هم هست. اما یکی از اسرار نمادین شدن او برای عارفان همین است که می تواند در عین بی شکلی، شکل های مختلف بپذیرد. وجود این ویژگی نمی گذارد هیچ عارفی از او چشم بپوشد (۲۸) :

ما ز بالاییم و بالا می رویم

ما ز دریاییم و دریا می رویم

ما از آنجا و از اینجا نیستیم

ما ز بی جـاییم و بی جـا می رویم

کشتی نـوحییم در طـوفان روح

لاجرم بی دست و بی پا می رویم(۶۱)

نزدیک دوهزار بار ذکر آب، دریا، نور و خورشید در مثنوی رفته است. این تکرار، شدت تعلق خاطر مولانا را به این مقوله ها کاملاً نشان می دهد که او با دمیدن هر روزه خورشید، دمیدن چهره خداوند را به وضوح و به رای العین می دیده است. اگر با نور عشقبازی می کرد، اگر بر لب دریا می رفت، بر لب ساحل وجود الهی می ایستاد و خداوند را تماشا می کرد. نه مجازاً ، بلکه حقیقتاً (۲۸):

عارفان را سرمه ای هست آن بجوی

تا که دریـا گردد این چشـم چو جوی(۶۲)

و همین نگریستنِ از منظرِ "آن سرمه" ، به جهان هستی، احتمالِ تجربه هایِ معنویِ مواجهه با امر متعالی را بالا می برد.

سپهری و شریعتی (شریعتی در کویریات)، در زمره سالکان مدرنی هستند که در جهان راز زدایی شده کنونی همچنان دلمشغول ساحت قدسی هستی‌اند و در پی جستن راهی به "اقلیم گمشده وجود". بازخوانیِ تجارب ناب و نغز وجودی ایشان در این زمانه ی پر تب و تاب برای کسانی که صورت و سیرت دیگری یافته و ذهنیت مدرنی پیدا کرده و در عین حال همچنان از زیستن در ساحت قدسی مأیوس نشده و دغدغه‌های معنوی پررنگی دارند، البته شورانگیز و خردنواز و عبرت آموز است(۲۵). به نمونه هایِ مربوط به سپهری اشاره کردیم(با تکید بر پانوشت های ۵۱،۵۰ و ۵۳ تا۶۰)، حال به کویریات شریعتی نظری بیاندازیم، مانند مثال زیر(۶۳) و دو دیگر در پانوشت ها(۶۴ و ۶۵):

از صحرا بازمی‌گشتم و نسیم، همچون مادر مهربان و آداب‌دانی که کودکان خویش را حق شناسی و ادب می‌آموزد، سرهای نهال‌های جوان و بوته‌های نوزاد و ساقک‌های شیرخواره غلات شیرمست خویش را، به نشانه حرمت وداع با من، خم کرده بود و من، در آخرین نقطه‌ای که شبح مبهم‌شان را در دور دست صحرا گم می‌کردم، سرم را بار دیگر برگرداندم، و با تکان پروقار و بزرگ‌منشانه دست‌هایم، سرشار از توفیق و لذت و غرور و نوازش، به احساسات خاموش و لبریز از خلوص و سرشار از معصومیتِ سبز این سبزهای معصوم پاسخ می‌گفتم (۶۳).

تجربه زیستن در کویر هم برای سپهری رخ داده هم برای شریعتی؛ در عین حال {ظاهراً} سپهری عمیق‌تر و شاعرانه تر به آن پرداخته است. چنانکه در می‌یابم، سپهری، به گواهی آن‌چه در "ما هیچ، ما نگاه" آمده، به نحو بی‌واسطه و بدون مدد گرفتن از مفاهیم و تصورات و تصدیقات، با جهان پیرامون مواجه می‌شود و این نوع مواجهه غریب، شبیه آن چیزی است که عرفا از آن به "حیرت" یاد می‌کنند؛ یعنی مواجهه پیشامفهومی و پیشاتصوری با هستی(۲۵):

روزی که/ دانش لب آب زندگی می‌کرد/ انسان/ در تنبلی لطیف یک مرتع/ با فلسفه‌های لاجوردی خوش بود/ در سمت پرنده فکر می‌کرد/ با نبض درخت ، نبض او می زد/ مغلوب شرایط شقایق بود/ مفهوم درشت شط/ در قعر کلام او تلاطم داشت/ انسان/ در متن عناصر/ می‌خوابید/ نزدیک طلوع ترس، بیدار/ می‌شد/ اما گاهی/ آواز غریب رشد/ در مفصل ترد لذت/ می‌پیچید/ زانوی عروج/ خاکی می‌شد (۶۶)

زمانی که انسان در سمت پرنده فکر می‌کرد و نبض او با نبض درخت می‌زد و در متن عناصر می‌خوابید، وقتی است که به نحو پیشامفهومی و غیرتصوری با جهان پیرامون رابطه برقرار می‌کرد و این ذهن بکر و بسیط بسیار مستعد مواجهه با امر بیکران می باشد(۲۵).

بسیاری از تجربه های مواجهه با امر متعالی، تنها به قدرِ کیفیتِ بانگِ جرسی هستند و الزاماً این تجربه ها رویدادهای مهیبی نیستند، بلکه می توانند تجربه های روزمره ای باشند " که دل را متأثر می کنند و جان را پرورش می دهند. شاید کسی با زیبایی غروب آفتاب یا موسیقی شورانگیز یا دیدار روح نواز یک دوست برانگیخته شود. چنین تجاربی، لحظات تأثر عمیق است، لحظاتی است که امر قدسی گوشه چشمی به ما می کند. اینها همچون آبادی های کوچکی است در بَرَهوت زندگیِ روز مره ما. زمانی که در آن جانمان تازه می شود و آگاهی معنوی مان عمق می یابد" (۱۴):

کس ندانست که منزلگه مقصود کجاست

آنقـدر هست کـه بـانـگ جـرسی می آیـد(۶۷)

رولو می (با رویکردِ اگزیستانسیل در روانکاوی)، می گوید:"معمولاً آدم هایی که احساس هویت و فردیت خود را از دست می دهند احساس ارتباطشان با طبیعت را نیز از دست می دهند، رابطه بین خود و طبیعتِ بیجان مثل کوه و سنگ و خاک را احساس نمی کنند ... در جریان روان درمانی بیشتر آدم هایی که احساس تهی بودن دارند به خوبی می دانند که داشتن ارتباط با طبیعت و واکنش روانی به موجودات آن چقدر می تواند برایشان لذت بخش باشد. مثلاً با حسرت می گویند که دیگران از دیدن خورشید در هنگام غروب لذت می برند، اما خودشان نسبت به آن سرد و بی احساس هستند، و وقتی دیگران از بالای یک صخره اقیانوس را با ابهت و حیرت انگیز می بینند، ولی آن ها از دیدن اقیانوس و امواج آن احساس چندانی ندارند. تهی بودن و اضطراب رابطه لذت بخش ما را با طبیعت از بین می برد. به زبان ساده تر در سطح زندگی روزمره حرف ما این است که وقتی انسان خودش را از درون تهی می بیند- و امروزه خیلی از انسان ها خودشان را از درون تهی می بینند- جهانی را که در آن بسر می برد نیز تهی، خشکیده و مرده احساس می کند. این تهی بینی دوگانه، یعنی تهی دیدن درون خود و تهیِ دیدن جهان بیرون نشانه ضعف و کمبود ارتباط شخص با زندگی است" (۶۸).

با توجه به مطالبی که درباره راز و تجربه مواجهه با امر متعالی بیان گردید، معنویتِ احتمالیِ حاصل از این تجربه ها بر اساسِ فرد محوری و تجربه های شخصیِ فاعل شناسا، در نظر گرفته شد. در این خصوص، در مورد رابطه میان سنخ شخصیت و سبک نیایش، چستر مایکل و مری ناریسی، تحقیقی قابل تامل دارند. در این تحقیق، "سنخ شخصیتی هر یک از ۴۵۷ شرکت کننده آنان، با شاخص شخصیت مایرز-بریگز (MBTI) معین می شد، که یک آزمون شخصیت بسیار رایج است و برای سنجش افراد بر اساس سنخ شناسی یونگ طراحی شده است. سپس از این افراد خواسته شد که تجربه خود را با شکل های مختلف نیایش که در طول دوره ای یکساله بر اساس نظر مولفان به آن ها القا شده بود گزارش دهند. تقریباً همه گزارش دادند که برای ایشان آن شکل نیایش سودمند بوده که به تناسب خلق و خوی شخصی شان انتخاب شده است" (۶۹). یادآوری می گردد، همین که تفسیرِ پدیدار، شخص محور می شود و تجربه معنوی، یکتا و شخصی در نظر گرفته می شود، به حوزه "راز" نزدیک می شویم. درباره موضوع بسیار با اهمیتِ یکتایی و شخصی بودن تجربه معنوی، ظاهراً ابن سینا هم رساله ای داشته است. "در میان آثارِ ابن سینا، که

متاسفانه گویا از میان رفته ولی در اغلبِ زندگی نامه های او بدان اشارت می رود، یکی هم کتابی بوده است درباره این که "علمِ زید علمِ عمرو" است. ما نمی دانیم که ابن سینا در آن کتاب از چه سخن گفته است ولی از عنوانِ آن چنان می توان فهمید که او هم به این نکته پی برده است"(۷۰). مولانا، در ابیات زیر، به مفاهیم مذکور به نیکی پرداخته است، که باید در وجودِ "مجنون" نشست، تا عشقِ "لیلی" را کشف نمود:

گفت لیلی را خلیفه کان توی

کز تو مجنون شد پریشان و غوی؟

از دگر خوبان تو افزون نیستی

گفت: خامش! چون تو مجنون نیستی(۷۱)

و در راهِ این" تبدیلاتِ وجودی" است که انسان ، از دریایِ بی چونی ، گهرهایِ تابناک صید می کند:

چو این تبدیل‌ها آمد نه هامون ماند و نه دریا

چه دانم من دگر چون شد که چون غرق است در بی‌چون(۷۲)

در خصوص تجربه های مواجهه با امر متعالی، شاید تذکر این نکته هم خالی از فایده نباشد که، یادآوری نماییم با توجه به ویژگی های معنویت و تجربه های مواجهه امر متعالی بیان شده در این دو شماره از طرحواره (همچنین به مصداق " تعرف الاشیاء به اضدادها")، بهتر است بگوییم که تجربه های معنویِ مواجهه با امر متعالیِ مورد اشاره این طرحواره، هیچ نسبتی با تجربه های مکاشفه آمیز از طریق داروهای روان گردان که "روانشناسانی چون ویل ، متزتر و لیری گزارش داده اند"(۷۳) ندارد، سعی بر آن است که این موضوع در شماره های بعدی این طرحواره توضیح و تفصیل بیشتری داده شود.

۵- هنر

به عقیده گابریل مارسل، هنرمندی که غریزه‌ی محض باشد هرگز شایسته این نام نیست. بلکه هنرمند باید با دقت و ظرافت بی‌مانندی خود را در این میان از تحلیل رفتن در یکی از این دو جانب، یعنی "اراده‌ی حساب‌گر" از طرفی و "طبیعت یا غریزه" از طرف دیگر، حفظ‌کند(۷۴).

بنابر نظر روان شناسانی نظیر مزلو و عرفایی نظیر مولانا، ما با چند سنخ از حاجات روبروییم؛ حاجات اولیه و حاجات ثانویه . حاجات اولیه بنیادی تر و اساسی ترند و تا هنگامی که برطرف نشوند، اساساً نوبت به حاجات ثانویه نمی رسد. حاجات اولیه، نظیر پوشاک، مسکن، شغل، بهداشت و امنیت، در واقع مولفه هایی هستند که بر ای زیستن انسانی شرافتمندانه لازم اند. پس از برطرف شدن این حاجات، نوبت به حاجات ثانویه می رسد؛ حاجاتی مانند، مذهب، معنویت، علم، آگاهی، هنر، ادبیات، دغدغه های اگزیستانسیل و عشق. در جامعه ای که با اصناف مشکلات روبروست و هنوز حاجات اولیه در آن برطرف نشده است، بسیاری از بحران ها ریشه در

همین مسائل دارد. وضعیت اقتصادی نامناسب یا عدم برخوداری افراد از شغل متناسب با وضعیت و شأن اجتماعی آنها، همه، مسائلی بحران زاست، و تا هنگامی که این حاجات اولیه برطرف نشود، نوبت به رفع حاجات ثانویه(مانند هنر) نمی رسد(۷۵). حال علاوه بر این مشکلات، برای پاسخ گویی به حاجاتِ معنوی، در دورانِ مدرن، مشکلِ دیگری نیز چهره می گشاید:"فضای معنوی". به قولِ دکتر داریوش شایگان:" آن "فضای لطیفی" که در بینش قدیمی ما، صور معنوی را در خود جای می داد و برای آنها به قول امروزی ها، سکونتگاه زیست محیطی می یافت، چگونه فضایی است؟ ضایعاتی که انسان به محیط زیست وارد می کند، به طبیعت، اجتماع و شهر محدود نمی شود، بلکه فضای معنوی را نیز شامل می گردد. به گمان من، منظور از از فضای معنوی، آن مکان مخصوص و مناسب استحاله هاست که صور در آن آشیان اصلی و اولیه خود را باز می یابند. همانطور که طبیعت در نتیجه صنعتی شدن بی ملاحظه در معرض نابودی است، همانطور که اجتماع بر اثر فقر روزافزون واپس مانده ها و حاشیه نشین های جامعه رو به انحطاط رفته است، فضای صور نیز به علت هجوم تصاویر ترکیبی و مجازی، که فضای پیوند حضوری روح و جسم را از جایگاه "طبیعی" انطباقشان بی بهره کرده اند، در حال ویرانی است"(۷۶)، برای مثال، به قول استاد داریوش طلایی:"موسیقی با ذهن نوعی ارتباطات و ابعادی را به وجود می آورد که به گونه ای شبیه معماری می شود. فضایی را به وجود می آورد که این فضا شما را با خودش کوک می کند. یک معماری شما را در فضایی خاص قرار می دهد، موسیقی هم شما را در فضای مربوط به خود قرار می دهد"(۷۷). و از این منظر، نقشِ هنر (و با توجه به اهداف این طرحواره:موسیقی های کلاسیک شرقی)در یاری رساندن به ایجادِ فضایِ معنوی، سویِ زیستِ معنوی برجسته می شود.

خیال حضور هنرمند است نه فقط از آن رو که به هنرمند هویت و وحدت می بخشد بلکه همچنین از این رو که به هنرمند شرح صدر می دهد تا محتوای هنری عالم زندگی را در پرتو ظهور زیبایی در ساحت خیال فراخواند، از آن رو که عالم هنری هنرمند، ضرورتی برای این بهره مندی از صور زیبایی و بازتاب و بازآفرینی صور زیبایی هست. در این حال، حیات درونی هنرمند هم با شرح صدر نفس هنرمند ظهور می کند: هنر یک نسبت وجودی است میان هنرمند و زیبایی در ساحت خیال، ذاتِ هنرمند در این نسبت قوام می یابد، با همه حضور و نسبتهای حضوری اش در بهره مندی از زیبایی (۷۸). در همین رابطه، وجود عالم صور خیالی (مثالی) سهروردی نیز به عنوان منبع صور خیالی موجود در قوه خیال انسانی، تئوری گویایی است در ایجاد واسطه میان شهود عرفانی و تماثیل هنری در جهان اسلام(۷۹).

در این میان، با توجه به ساختارِ این طرحواره ، باید بگویم که فلسفه "هنر برای هنر" را ، موجه نمی دانم و در این راه ، از منظرِ اخلاقِ فضیلت نیز، با اشخاصی چون آیریس مرداک، هم دل هستم(۸۰). در اینجا ، گفته ی استاد داریوش طلایی را رسا می دانم که:" بارها پیش آمده است که وقتی با دوستان هنرمند و موسیقیدان صحبت و بحث می کنیم درمی یافتیم که آنقدر غوطه ور در موسیقی اند که این هنر را همه چیز می بینند و زندگی را در کنار آن، اما به نظر من زندگی مهم تر از موسیقی است، زندگی اصل است و موسیقی فرع آن. این در مورد هنرهای دیگر و حتی خیلی چیزهای دیگر هم صدق می کند. ابتدا باید دید، یک انسان برای زندگی خود چه نگرشی دارد و زندگی بهتر را چگونه می بیند؟" (۸۱). به تعبییر گابریل مارسل:"هنر معاصر، در بعضی از اعجاب انگیزترین و غریب ترین نمودهایش، شاهد موثقی است بر آنچه باید نوعی از خود بیگانگی خواند. {البته}معنایی که از این کلمه درمیابیم بسیار عام تر از معنایی است که این کلمه از منظر مارکسیستی دارد" (۸۲). به نظر می رسد، هنر، تنها سرگرمی بازیگوشانه نوع بشر نیست، بلکه می تواند راهی باشد، "که گام های نامطمئن ترِ مابعدالطّبیعه ، مدام به آن بازگردد" (۸۳).

از منظرِ اخلاقِ فضیلت، درک ارزش زیبایی در هنر یا طبیعت (علی رغم تمام دشواری هایش) نه تنها تمرینی معنوی است که در دسترس ما است؛ بلکه مدخلی کاملاً مناسب به (و نه فقط شبیه) زندگیِ خوب نیز هست، زیرا جلوگیری از خودخواهی برای خاطر دیدنِ واقعیت است (۸۴). این نیز مهم است که هنر والا به ما می آموزد که چگونه می توان به چیزهای واقعی نگریست و عشق ورزید، بدون این که مورد تصرف و استفاده قرار بگیرند، و بدون این که به ارگانیزم آزمند "خود" اختصاص یابند(۸۵). به نظر می رسد، یکی از مواردی که برخی تجربه های هنری را به برخی تجربه های عرفانی نزدیک می کند، این است که به هنگام التذاذِ از یک پدیده هنری و در لحظه استغراق در تجربه نابِ عرفانی نیز، آدمی در مرزی میان "تصویر" و "تصدیق" ایستاده است (۸۶). همچنین، از نظرِ دکتر محمد رضا شفیعی کدکنی، عرفان نگاهِ هنری و جمال شناسانه نسبت به الاهیّات و دین است. عرفان، مثل هر نگاه جمال شناسانه و هنریی، دارای دو وجه یا ساخت است: از یک سوی "عارفی" که با تجربه های هنری و خلاق خود دین و مذهب را می نگرد و آن دین و مذهب را وجه هنری و ذوقی (عرفان) می بخشد و از سوی دیگر کسانی که در پرتو خلاقیت و نگاه هنری او به آن دین می نگرند و عرفان حاصل از نگاه او را تجربه می کنند اینان نیز به گونه ای دیگر عارفان آن مذهب اند، در حدّ سیر و سلوک در تجربه های ذوقی او. در این چشم انداز، هم بایزید بسطامی عارف است، به عنوان کسی که تجربه دینی اسلامی را وجه هنری و ذوقی می بخشد، و هم کسانی که در پرتو تجربه ذوقی و هنری او می توانند اسلام را از نگاهی ذوقی و هنری بنگرند. اینان نیز به گونه ای دیگر عارفان اسلام به شمار خواهند آمد. از باب تمثیل می توان گفت هم کسی که یک ملودی موسیقایی برجسته می آفریند دارای تجربه هنری است و هم تمام کسانی که از آن ملودی لذت هنری می برند. در این نگاه: یک، تجربه عرفانی، مثل هر تجربه ذوقی و جمال شناسانه و هنریی، امری است شخصی. دو، تجربه عرفانی، مثل هر تجربه ذوقی و هنریی، غیرقابل انتقال به دیگری است. سه، تجربه عرفانی، مثل هر تجربه جمال شناسانه ای، غیرقابل تکرار است. همه این حرف های بدیهی برای آن بود که خوانندگان توجه کنند که {برخی} ویژگی هایی که در "تجربه هنری" وجود دارد، عیناً در "تجربه عرفانی" هم وجود دارد و از آنجا که در "هنر" ما با عناصری از قبیل "تخیل" و "رمز" و "چند معنایی" و... روبروییم، در "عرفان" نیز با همین مسائل روبرو خواهیم بود. عرفان هیچ عارفی از قلمرو "تخیل" و "رمز" و "بیان چند معنایی" او بیرون نخواهد بود(۸۷). به بیان دیگر در نگاهِ هنری مسائل مشترکی، همیشه وجود دارد که عبارت است از عاطفه و تخیل و چند معنایی بودن و رمز. البته ناگفته پیداست که این عناصر، در مصادیق خارجی شان، بسیار متفاوت اند و به قول منطقیان قدیم، اموری هستند ذاتِ مراتبِ تشکیک، یعنی شدت و ضعف دارند." (۸۸). نیز ، در تمام مصادیق هنرهای ناب، در تمام شطحهای صوفیه، در تمام دعاها و مناجاتهای متعالی و جاودانه، صبغه‌ای از ادراک "بلاکیف" و احساس بی چگونه وجود دارد. در مرکز این شاهکارهای هنری، این ویژگی ادراک "بی چگونه" و "نقطه نامعلوم" نهفته است. نقطه نامعلومی که اگر روزی به معلوم بدل شود، دیگر آن شاهکار، شاهکار تلقی نخواهد شد؛ دست کم برای کسی که این آگاهی را یافته و دیگر در برابر آن اثر آن ادراک بی چگونه را در خود نمی‌یابد(۸۹).

نکته شایان توجه دیگر این است، که هم در تجربه هنری و هم در تجربه معنویِ مواجهه با امر متعالی ، عادت جایی ندارد و باید با ذوق همراه باشد ، و این ذوق است که در التذاذ هنری نمود می یابد ، به تعبیر عطار:

تو یقین میدان که اندر راه او

نیست عادت لایق درگاه او

هرچه از عادت رود در روزگار

نیست آن را با حقیقت هیچ کار(۹۰)

با الهام از دکتر شفیعی کدکنی، بنده معتقدم نگاهِ انسانِ معنوی به هستی، نگاهی هنری و جمال شناسانه نیز هست یا از منظری، معنویت، خوانشی هنری و جمال شناسانه از هستی(از جمله دین) می باشد. البته با در نظر گفتنِ تمام ویژگی های معنویت که در این دو شماره از طرحواره آوردیم.

۶- موسیقی

نگارنده با احترام به انواعِ موسیقی های مختلف، که حضورِ طیفِ گسترده ای از آن ها را مطلوب می داند و نیازِ نُرمِ هر جامعه؛ در این بخش فقط به موسیقی هایِ هنری (موسیقی کلاسیک هنری ، موسیقی بلوز هنری و...) نظر دارد و تاثیرِ وجودیِ آن ها، در راه تجربه مواجهه با امر متعالی. ویلیام جیمز (یکی از مهمترین (و شاید مهمترین) روانشناس دین) "معتقد است اظهارات تناقض آمیز عرفا ثابت می کند که نه کلام مفهوم بلکه بیشتر موسیقی است که با آن می توان از حقیقت عرفانی سخن گفت. بسیاری از متون عرفانی در حقیقت چیزی بیش از تصنیفات موسیقایی نیستند. با توجه به این که موسیقی بیشتر در نیمکره راست مغز جاگیر می شود، نظر جیمز با این رای، سازگار است که تجربه دینی نیز از نیمکره راست ناشی می شود"(۹۱). به قول هاینریش هاینه: "هر جا که کلام نتواند پیش رود، موسیقی آغاز می شود"(۹۲). سهروردی نیز ، موسیقیِ متناسبِ تجربه مواجهه با امر متعالی را، از برکاتِ عالم خیال می داند. برای مثال در فصلی تحت عنوان "فی ما یتقلون الکاملون المغیبات" می گوید:"در همین عالم مُثل است که آوازهای عجیبی ایجاد می شود که خیال، قدرت محاکات بر آن را ندارد و انسان تجرد یافته، خود اینگونه آوازها را می شنود و درمی یابد که خیال وی نیز آن ها را می یابد. اگر شخص نفس خود را در سیاسات الهیه نیرومند و محکم گرداند، قوس صعود را در مراتب بالاتر طی خواهد کرد و در صعود خود از طبقه ای به طبقه دیگر، شاهد تصاویر و سامع صداهای دلنشین تر می شود تا به طبق اشرف می رسد که در آنجا شبیه انوار مجرد می شود و پس از وصول به آن، در جهان نور ظاهر شود و باز صعود می کند تا به نور الانوار بپیوندد و در آن مُقام کند"(۹۳).

گابریل مارسل که در دنیای انگلیسی-زبان بیش از هر چیز او را فیلسوف می دانند؛ اما نمایشنامه نویش و موسیقیدان هم هست(۹۴)، در موسیقی ، شمّه ای از هماهنگی و یگانگی ای را می یابد که نه در زندگی هست و نه در هنر تئاتر. به این اعتبار موسیقی {برای مارسل} کاملترین هنر است؛ زیرا حکایت مشارکت و تمامیّتی است که در زندگی فقط به صورتی ناقص تحقّق می یابد. یکی از شارحان افکار مارسل اهمیت موسیقی را بدین نحو وصف کرده است:موضع فلسفی مارسل اساساً سمعی است و نه بصری. او ناظری نیست که در پی یافتن جهانی باشد پر از ساختمانهایی که می توان آنها را به وضوح و متمایز از هم دید. او به "آواها" و "بانگها"یی که آهنگ هستی را می سازند گوش می سپارد و بدانها پاسخ می دهد؛ آهنگی که ، به نظر او ، بالمآل وحدتی دارد فوق طور عقل و فراتر از صورت، کلمه، و مفهوم (۹۵).

به نظر می رسد، مباحثی را که در ارتباطِ طبیعت و هنر با تجربه مواجهه با امر متعالی، سوی ِ زیستِ معنوی بیان کردیم، در موردِ موسیقی و تجربه مواجهه با امر متعالی نیز قابل تعمیم است، یکی از طریق دیدن و دیگری از طریق شنیدن. و شاید برای برخی تیپ های شخصیتی راه شنیدن (موسیقی) ارجحیت داشته باشد."موسیقی همچون شعر عالم را از درون خود فرا می نهد و نسبت های آن را فراهم می آورد، و نه چون هنرهای دیداری از عالم خارج؛ و به همین دلیل است که صور شنیداری چون موسیقی و شعر در ساحت خیال به سهولت با نفس تلائم می یابند. و {شاید از این منظر} هنر شنیداری بر هنر دیداری تقدم دارد و بر این مدعا {احتمالاً} شاهدی از قرآن نیز هست که در آن هر کجا تعبیر "سمیع بصیر" به کار رفته است، سمع همواره بر بصر مقدم شده است. این نیز دامن بحث را به اولویت و کارکرد قوه تجریدی خیال بر قوه تجسیدی آن می کشاند" (۹۶) ، به قول مسعودبک بخرایی: "ای عزیز! تجلی سمع برتر است از تجلی بصر که سمع اخصّ الحواس است که محل خطابِ رب الارباب است.(۹۷)، ای عزیز! روح را در سَیَرانِ عالمِ ملکوت صوتِ حَسَن چون بُراق است و معراج سرّش بدین روش بالاتفاق است"(۹۸). البته احتمالاً به کار بردنِ توامانِ هنرِ دیداری-شنیداری، مزایایِ معنویِ بیشتری برای سالک مدرن خواهد داشت، به قول واسیلی کاندینسکی: هنگامی که مذهب، علم و اخلاق متزلزل می شوند و هنگامی که حامیان برون در حال نابودی اند، بشر توجه خود را از برون به درون خود معطوف می کند. ادبیات، موسیقی و نقاشی اولین و تاثرپذیرترین حوزه های حسی اند که این انقلاب معنوی را در خود آشکار می سازند(۹۹).

گابریل مارسل با اشاره به تجربه اکتشاف وجودی موسیقی (۱۰۰)، می گوید: ضعفی بنیادی در قوه حکم وجود دارد؛ و فرضِ (نمی خواهم بگویم تصور) وجودِ حوزه ای فرازبانی که هماهنگی در آن قابل تشخیص و به یک معنا حتی قابل احیا باشد الزامی است؛ اگرچه عقل استدلالگر به آن رضایتی که شاید به صورتی غیرموجه طلب می کند، نرسیده باشد. در عین حال، موسیقی نمونه ای انکارناپذیر از گونه ای وحدت فوق عقلی را به من ارائه کرد(۱۰۱). در حقیقت، پس از شکسته شدن عبارت‌ها، لب خموش و دل پر از آوازهاست(۱۰۲)، و در این راه، در شکسته عقل را آنجا قدم، که مطرب عشق، در مقام حیرت ، که بانگِ او مقیمِ کویِ دل است، "بی گفت ولی با شنید"، ز هستان پرده ها برداشتی(۱۰۳ تا ۱۰۵):

بر لبش قفلست و در دل رازها

لب خموش و دل پر از آوازها (۱۰۲)

در مقاله شماره یک (۱)، به علاقه مولانا به خموشی و موسیقی، که ظاهراً در برخی مواقع، پهلو به پهلویِ هم هستند اشاره کردیم: این موسیقی، که گویای بی زبان است. حال، با توجه به تعالیم مولانا و تاکید بر موارد فوق، به نظر می رسد "خاموشی هم شرط لازم تلقی و گرفتن و دریافت کردن معارف ماورائی است و هم شرط لازم تلقین و دادن و بخشیدنِ آنها به انسانهای دیگر. اما از آنجا که این انسانهای دیگر معارفی را که معلم خاموش شان به آنان انتقال می دهد جز در حال خاموشیِ خود و به مددِ همین خاموشی دریافت نمی توانند کرد، می توان گفت که خاموشی هم شرط لازمِ گرفتن و دریافت کردنِ معارف از عالم بالا است و هم شرطِ لازمِ گرفتن و دریافت کردنِ معارف از معلمان و مرشدان معنوی و روحانی ای که در میان انسان ها به سر می برند" (۱۰۶). انسان های اهل معنا نه فقط در نتیجه خاموشی ورزی به معنویت دست یافته اند، بلکه در نتیجه معنویتشان به خاموشی

ورزیِ بیشتر انگیخته شده اند (۱۰۷). در نتیجه، احتمالاً به نظر می رسد، موسیقی (گویایِ بی زبان)، ابزار مناسبی هم برای دریافت و هم انتقالِ برخی مفاهیم معنوی است، در عرصه عدم که بی حرف می روید کلام:

ای خدا جان را تو بنما آن مقام

کاندرو بی‌حرف می‌روید کلام

تا که سازد جان پاک از سر قدم

سوی عرصه دور و پهنای عدم

عرصه‌ای بس با گشاد و با فضا

وین خیال و هست یابد زو نوا(۱۰۸)

در پایان این بخش، مایلم اشاره کنم که علی رغم اثراتِ وجودیِ والایِ موسیقی، اما نسبت به آن باید واقع بین بود و به وادی مبالغه نیافتاد. به عبارت دیگر، زیستِ معنوی از اجزایِ مختلفِ تشکیل شده، که موسیقی نیز، احتمال دارد، یکی از اجزای موثرِ آن باشد. برای نمونه به مورد زیر توجه فرمایید که مربوط به رویکردِ یک روانپزشک انگلیسی می باشد، که البته بنده با آن موافق نیستم:"دعاوی نیچه در باب موسیقی ممکن است مبالغه آمیز به نظر آید ولی من آن ها را موجه می دانم. من فکر می کنم که موسیقی برای گروه کثیری از مردم با معناترین تجربه زندگی است و گستره کسانی که از چنین تصوری در باب موسیقی برخوردارند از شنوندگان عادی تا موسیقی دانان حرفه ای را در بر می گیرد"(۱۰۹). به نظر می رسد، چنین دیدگاه های (احتمالاً) مبالغه آمیزی ناشی از رویکرد ذات گرایانه به موسیقی و/یا مشیِ هنر برای هنر می باشد، که در بخشِ پیشین (بخشِ پنجم)، راهِ این طرحواره را از آن جدا نمودیم.

۷-موسیقی کلاسیک ایرانی

منظورِ نگارنده از موسیقی کلاسیک ایران، موسیقی های متنوع نواحی و موسیقی های تدوین یافته بر اساس رپرتوار موسیقی دستگاهی می باشد، که می توان آن را دو به دسته هنری و غیر هنری تقسیم نمود. اثراتِ نکوی موسیقی کلاسیک ایرانی در مواجهه با امر متعالی مترتب بر نوع هنری آن می باشد. نوع هنری نیز به دو گروه بی کلام و با کلام تقسیم می شود که بیشتر به نوع بی کلام نظر داریم (به دلیلِ انتزاعی تر بودن و به گویشِ بی زبان نزدیکتر بودن). نوعِ با کلام نیز ، به آواز و تصنیف تقسیم می شود، که در این گروه نیز، بیشتر به آواز نظر داریم، زیرا در آواز (به لحاظِ فرم) ، تعجیل کمتر و تامل بیشتر است و مقابلِ نوعی سبکِ زندگیِ از لحاظِ معنوی مضرِ زندگی مدرن می ایستد، برای مثال برای ادای یک واژه در فرمِ تصنیف، خواننده ممکن است پنج ثانیه مکث کند ولی برای ادای همان واژه در فرمِ آواز، ممکن است سی ثانیه مکث/تامل، داشته باشد. نیز در فرمِ آواز، گاه گاهی از شکلِ متعارفِ واژه ها خارج می شویم و به اصوات نزدیک می شویم (مزیتی که در موسیقیِ سازی بود)، البته فرمِ

تصنیف، مزیت های خاصِ خود، متناسب با اهدافِ این طرحواره، را داراست، که به علت طولانی شدن این شماره از مقاله، این مقوله را در شماره های بعدی این طرحواره بیشتر توضیح خواهم داد.

به اختصار، مواردی که موسیقیِ کلاسیکِ هنریِ معنویِ ایرانی را مستعدِ یاری رساندن به احتمالِ ایجادِ بسترهایی سوی تجربه مواجهه با امر متعالی جهتِ ایجاد زندگیِ معنوی تر، می نماید عبارتند: الف. سنتِ پسِ پشتِ معنوی، ب. فرمِ متناسب تجربه های مواجهه با امر متعالی (بر پایه تجربه های خاص فرد، بداهه پردازی و سیالیت ،ضرب آهنگ، شادی جویی، و ...) ج. محتوایِ متناسبِ زیستِ معنوی (از لحاظِ شعر و...)، سویِ شکر جوییِ سماعِ آرام جان (۱۱۰) و/یا شنیدن ترنمِ مرموز هستی(۵۰) ، از رهگذرِ تجربه های کبوترانه(۱۱۱):

سماع آرام جان زندگان است

کسی داند که او را جان جانست

اگر کان شکر خواهی همان جاست

ور انگشت شکر خود رایگان است (۱۱۰)

کجاست سمت حیات ؟
من از کدام طرف می رسم به یک هدهد؟
و گوش کن ، که همین حرف در تمام سفر
همیشه پنجره خواب را بهم میزند
چه چیز در همه راه زیر گوش تو می خواند؟
درست فکر کن
کجاست هسته پنهان این ترنم مرموز ؟
چه چیز در همه راه زیر گوش تو می خواند ؟
درست فکر کن
کجاست هسته پنهان این ترنم مرموز؟ (۵۰)

به لحاظ تاریخی، ایرانیان از دیرباز به موسیقی توجه داشته اند. شواهد موجود در فرهنگ هندوایرانی مویّد آن است که در آغاز شکل گیری تاریخی ایران، موسیقی مشترک میان ایرانیان و هندیان وجود داشته است و آثار کشف شده در حفاری ها، و اشاراتی که در ادب اوستایی به آلات موسیقی شده نیز پیشینه این هنر را در صدر تمدن ایران باستان فی الجمله تایید می نماید. همچنین از پیشینه این هنر در دوران هخامنشی، می توان به صورت های رزمی و بزمی آن اشاره کرد که مورد توجه مورخان یونان از جمله هرودوت و گزنفون و آتنه نیز بوده است. در دوره پارتی نیز، برحسب شواهد این هنر رواج داشته و گوسان ها (سراینده – نوازندگان) که خنیاگر (هونیاکر)انی دوره گرد بوده اند ، در این دوره ساز و آواز مردمی را بیرون از دربار شاهان اشاعه می داده اند و این سنت تا دوره ساسانیان و نیز پس از آن ادامه داشته است و در همان دوران است که بار دیگر به دلیل مهاجرت عده ای از خنیاگران

هندی به ایران، موسیقی رایج ایرانی از موسیقی هندی متاثر می شود. به هر حال، جز رواج بزمی موسیقی که معمولِ فرهنگِ کوی و برزن هر قومی است، {احتمالاً} استعمال حکمت آمیزِ این هنر، در عهد اشکانی با موسیقی مانوی بوده که در آن نواهای مذهبی و معنوی می نواخته اند و چنان که گفته شده، ده نوا داشته که همه بدین منظور بوده اند. بعد از دوران اسلامی هم، قریب به یقین است که موسیقی تا زمان فارابی(۳۳۰-۲۵۷ق) در ایران جنبه نظری نداشته است، و قدر مسلم او و حکمای پس از او، چون ابن سینا بحث های اساسی در نظری کردن آن و تعریف گامِ موسیقی ایرانی داشته اند (۱۱۲). در کل، در فرهنگ های کهن، بخش قابل توجهی از زندگی درونی و معنوی - و حتی زندگی مادی- انسان ها بر اساس آیین ها و مناسک مختلف {با همراهیِ موسیقی}شکل می گرفته است. رد پا و بازمانده های این مناسک در نواحی مختلف ایران نیز، هنوز دیده می شود. در این رابطه می توان از مراسم کیشی-مذهبی رایج در میان تمام ادیان و مذاهب موجود در ایران اعم از اسلامی، مسیحی، یهودی، زرتشتی، فرقه های عرفانی و صوفیانه چون قادریه و نقشبندیه، اهل حق و ...، مراسم مذهبی - مسلکی و درمانی زار، نوبان، گوات، پُر خوانی و ... آیین های طلب باران ، نوروزخوانی ، کوسه برنشین و ده ها آیین دیگر نام برد. تمام این آیین ها و مناسک با حضور موسیقی آوازی و سازی به جریان می افتند(۱۱۳).

استاد نورعلی برومند، در یکی از سخنرانی های خود ، اظهار می دارد که :"همان گونه که درک شعر فارسی برای اروپاییان- با توجه به زبان و فرهنگشان-دشوار است، درک موسیقی ایرانی نیز سهل تر از درک سمبل ها، اشارات و ایماژها و تخیل های شعری نیست. آنیّت و پیچیده بودن روند آفرینشگری در ذهن هنرمند این دیار، امری ساده نبوده و نیست و جا دارد به این پیچیدگی روند آفرینش هنری در شرق، خاصه بداهه پردازی در موسیقی ایرانی، توجه شود" (۱۱۴). به بیان دیگر، " همدم شدن با تنفس معلق یک سانیاسین (مرتاض) هندو که با فراغ بال و بی هیچ دلمشغولی دنیوی به مراقبه ای ژرف می پردازد یا درک ایهام تمثیل های عرفانی اشعار زبان فارسی، مستلزم ممارست و یادگیری ذهن و سیر و سلوک در وادی های دیگر حضور است"(۱۱۵) و موسیقی های کلاسیک شرقی، احتمالاً یاری رسانِ سیر و سلوک در این وادی های دیگر حضور خواهد بود، که البته نیاز به ممارست و کسبِ مهارت هایِ وجودی سویِ زیستِ معنوی را، داراست. "هر قومی، خواه ناخواه، خاطره ای دارد که همچون رودی از سرچشمه صورت های ازلی بر می خیزد، خاطره کنونی را به گذشته می پیوندد و گذشته را به آینده و تاریخ قوم را گرد می آورد، گنجینه های آن را تمامیت می بخشد و از آن پیام هایی به فرزندان وفادارش می فرستد"(۱۱۶). به نظر می رسد، هر ارتباطی با حالت های باستانی هستی از یک تحول باطنی یا "دگردیسی درونی" منبعث می شود. این امر در مورد گذر به سطوح دیگر حضور نیز صادق است که همانطور که گفتیم مستلزم ابزارهای دیگر شناخت است. بی شک با نواختن مقام های متعدد در این سطوح مختلف آگاهی است که می توان به آن جمعیتی که ما ناآگاهانه در درون خود گرد آورده ایم فعلیت بخشید(۱۱۷). و احتمالاً، موسیقی هر قومی که وابسته به سنتِ پسِ پشتِ آن قوم است، از این منظر می تواند، در آن "دگردیسی درونی"ِ مطلوب، کارا باشد. دکتر داریوش شایگان معتقد است که در غرب "ظاهراً رمان دیگر توانایی به رویا فرو بردن را ندارد"(۱۱۸)، آیا موسیقی های کلاسیک شرقی نمی توانند عاملی مقابل این کم رنگ شدن تخیل باشد؟ "تفکر مدرن با جدا کردن کامل جهان بیرون از جهان درون، هر گونه رابطه همدلی میان عالم صغیر و عالم کبیر را غیرممکن کرده است. این اندیشه با تقلیل سلسله مراتب وجود به یک بعد ممتد هندسی، هر نوع امکان تاویل استعلایی را از میان برده است"(۱۱۹)، آیا موسیقی های کلاسیک شرقی نمی توانند (به عنوان یکی از عواملِ احتمالی)نقش واسط میان عالم صغیر و عالم کبیر، سویِ تاویل استعلایی ، را به عهده بگیرند؟

مولانا ، چنانکه اسناد زندگینامه او گواه است، در موسیقی نظری و عملی صاحب اطلاع بوده {در اتمسفرِ موسیقی کلاسیک ایرانی} و جای جای در دیوان او نشانه های این آگاهی از موسیقی را می توان یافت: (۱۲۰) چنانکه در نمونه زیر(۱۲۱)، و دیگر مثال های که در بخش پانوشت ها به آن ها اشاره شده است(۱۲۲ تا ۱۲۴)، مشهود است:

می زن "سه تا" که یکتا گشتم ، مکن دوتایی

یا "پرده رهاوی" یا پرده رهایی(۱۲۱)

همان طور که در نمونه های بالا آشکار است، مولانا بیش از بیست اصطلاح موسیقی را، از قبیل سازها و پرده ها و مقام ها و ... را در شعرهای خود آورده است، جمع این خصوصیات روحی در وجود او سبب شده است که وی اساس شعر را (در حوزه فرم) بر موسیقی قرار دهد و دیگر عوامل مربوط به فرم را در میدانِ مغناطیسی موسیقی شعر جذب کند و چنین است که وقتی سیلابه موسیقی شعر او به حرکت درمی آید بسیاری از عوامل مربوط به فرم و صورتِ شعر، خود بخود ، حل می شود؛ یعنی پیش از آنکه ضمیر آگاه او به جستجوی کلمات و دیگر اجزای فرم باشد، جوشش ضمیر نابخود او این میدان مغناطیسی را از اجزاء عناصر ضروری سرشار می کند، یعنی کلمات مانند براده های آهن بر گِردِ طیف مغناطیسی، خود بخود، در حلقه موسیقی شعر او جذب می شوند و خواننده را نیز جذب می کنند. به همین دلیل، در شعر مولانا، با همه اهمیتی که فرم عملاً دارد، فرم چیز ثابتی نیست و از این لحاظ نیز او در میان شاعران ایرانی از آغاز تا دوران معاصر، و تحولات بنیادی صورتِ شعر، همواره یک چهره استثنایی است.(۱۲۰). نیز، ویژگی های خاصِ تنفسِ مولانا در زیست جهانِ موسیقیِ کلاسیک ایرانی، و رویکردِ ویژه این عاشقِ پرّان و زنده خندان به این موسیقی، با صبغه مواجهه با امر متعالی، پُر است از امواجِ "شادی " و " امید" و "حیرانی" ، او که "هر لحظه یکی سنگی بر مغز سر غم " می زند، سویِ "قصه های جان فزا" و "حدیثِ دلگشا" ، زیرا " آنچ زبانی نگفت بی‌سر و گوشی شنید"، "سازِ نو و رازِ نو". به مثال زیر(۱۲۵) و دیگر نمونه های طرح شده در پانوشت ها(۱۲۶ تا ۱۳۱)، توجه شود.

مطربی کز وی جهان شد پر طرب

رُسته ز آوازش خیالات عجب

از نوایش مرغ دل پرّان شدی

وز صدایش هوش جان حیران شدی(۱۲۵)

علاوه بر همه این موارد، با توجه با مطالبی که در بخش های راز و مواجهه با امر متعالی گفتیم، اجزایی از موسیقی کلاسیک ایران برای مولانا تداعی های ویژه دارد. برای نمونه ،"چرا نی این همه محبوب مولانا بوده است و او خود را به نی مانند کرده است؟ در این مورد تفسیرهای فراوانی کرده اند، اما روشن ترین و مقبول ترینش همین است که مولانا خود را نی می دید"(۲۸) :

بشنو این نی چون شکایت می‌کند

از جداییها حکایت می‌کند

کز نیستان تا مرا ببریده‌اند

در نفیرم مرد و زن نالیده‌اند(۱۳۲)

مولانا چرا خود را نی می دید؟ برای اینکه خداوند را مثل باد و نسیم می دید. این هم نمادی است از بی شکلی و بی صورتی. باد هیچ صورتی ندارد. غریبه ای است که از ناکجا می آید. شما فقط می بینید که بر صورت شما می وزد. کسی را نمی بینید. باد را نمی شود دید و در مشت گرفت، اما می شود فهمید، چشید و درک کرد که بادی می وزد و بر من می گذرد. علی الخصوص که گاهی رایحه ی محبوب را هم با خود حمل می کند. اما باد، علاوه بر این بی کرانگی و بی صورتی که آن را مثل آب و دریا و نور و خورشید، نماد محبوب عارفان می کند، بی صورت و تعین پذیر است، یعنی صورتهای مختلف به خودش می گیرد. آن صورتهای مختلف را وقتی می گیرد که در نی های مختلف می رود. درست مثل آبی که در ظرفهای مختلف می رود. درست مثل نوری که از درون شیشه های مختلف رنگین می تابد. شما دقیقاً این وصف را در باد، در دم، می یابید :

دم که مـرد نـایی اندر نای کرد

در خور نایست نه در خورد مرد(۱۳۳)

می گوید، آن دمنده آن دم بی صورت و بی تعین را می دمد، و همین که وارد نی می شود تعین پیدا می کند، صورت و حد و اندازه به خود می گیرد و ملودیهای مختلف ایجاد می کند. بنابراین نباید بپندارید که آنچه در نی می رود دقیقا همان است که از آن بیرون می آید. بی تعین در نی می رود و با تعین بیرون می آید. آنچه از نی بیرون می آید متناسب با نی است، نه متناسب با مرد نایی که یک دمِ بی تعین را در نی کرده است. آن دمی را که نایی در نای کرد، وقتی که از سر دیگر نی خارج می شود قد و قامت دیگری می یابد. وقتی که به بالا نگاه کنید آن دم بی صورت است، وقتی که به پایین نگاه کنید با صورت است. لذا، همان دم است که دو مرتبه از مراتب را اشغال کرده است. اگر پیش فرض شما این باشد، باید بگویید که این مرتبه ی پایین تناسبی دارد با آن مرتبه ی بالا، نه اینکه فقط معلول اوست. آن بالایی خود را کوچک کرده و در این پایینی نشسته است. بین این موجودی که سایز خودش را کوچک تر کرده، با آن موجودی که اصلا سایز و حد و صورت و تعین ندارد، تناسبی هست. کشف این تناسب و دانستن زبانِ این تناسب است که ما را به تأویل این عالم می رساند. از آن پس این عالم را مانند مکتوبی می بینیم که خداوند در سطر سطر و کلمه کلمه ی او نشسته است. اما فقط وقتی که زبان این کتاب را بدانیم می توانیم آن را بخوانیم(۲۸)". و آن زمان است که ، تمامِ هستی، سوی مواجهه با امر متعالی، یک متنِ معنادار می شود، و این موضوعِ بسیار مهمی است.

در زیست جهانِ موسیقیِ کلاسیک ایرانی، نظامی نیز، " در مثنوی اقبالنامه در آغاز هر داستان حکمی و استعاری خود، به تناسب خطابی دوبیتی به مغنی دارد تا با نواختن ساز و پرده درایی، نَفس و نَفَس او را برانگیزد و مهیای حکمت تازه کند، و این از جمله زیباترین کارهای هنری است در میان شاعرانِ حکیمِ ما که پیوند میان حکمت، شعر و موسیقی را باز می نماید. چنانچه این ابیات یکجا ملحوظ شوند، خود منظومه زیبایی در خطاب به مغنی می شود که طرب آور و نشاط انگیز است و مطلع آن چنین است"(۱۳۴):

بساز ای مغنی ره دلپسند

بر اوتار این ارغنون بلند

رهی کان ز محنت رهایی دهد

به تاریک شب روشنایی دهد (۱۳۵)

حال به یکی از مهم ترین انتقادهایی که از زمان انتشار مقاله شماره یک(۱)، به این طرحواره وارد شده است، بپردازیم: برخی از اساتید و دوستان گرامی گفته اند:"این طرحواره با دغدغه حرکت سوی ِفراهم آمدن انسانی با روح آباد (شاد، امیدوار و آرام) در حال تهیه می باشد، ولی به نظر می رسد موسیقی کلاسیک ایرانی غمگین است و این در تضاد با اهداف طرحواره می باشد". سعی می کنم به این انتقاد پاسخ بگویم:

الف. به نظر می رسد، موسیقی کلاسیک ایرانی، مانند هر موسیقی دیگری هم حامل بیان ِ شادی است و هم غم. و این کاملاً طبیعی است که در این موسیقی غم وجود داشته باشد(همان قدر طبیعی که شادی وجود داشته باشد). زیرا موسیقی کلاسیک ایرانی انباشت احوالات درونی یک قوم با عنایت به تمام ِ غم ها و شادی های ِ سنت ِ پس ِ پشت ِ آن است. ولی چه از لحاظ ِ فرم و چه از لحاظ ِ محتوا، در این موسیقی ما هم شادی می بینیم و هم غم، هر دو مشهود است.

ب. در بخش ِ بعدی (بخش هشتم این شماره از طرحواره) به بحث ِ غم پرداخته ام، با توجه به آن مطالب، دو گونه غم وجود دارد: غم سیاه و غم سبز. غم سیاه در تضاد با سه مولفه یک روح آباد می باشد(و نباید در موسیقی ِ کلاسیک ِ هنری ِ معنوی ِ ایرانی حضور داشته باشد)، و غم سبز نه تنها تضادی با آن ندارد ، بلکه غمی معنوی است. استاد حسین علیزاده (که به نظر بنده، بیشتر ِ آثار ِ روح نواز و دلگشای ایشان، جزء موسیقی ِ کلاسیک ِ هنری ِ معنوی ِ ایرانی می باشد) تعبیری گویا در این رابطه دارند:" زبان موسیقی من، حکایت آرزوهای من است" (۱۳۶). و مشخص است که آرزوهای ِ از جنس ِ غم ِ سبز، موسیقی ِ معنوی ِ از جنس ِ غم سبز می آفریند، همان طور که آرزوی های از جنس ِ نور خوار ِ شادی جو، موسیقی معنوی ِ از همان جنس می آفریند.

ج. به نظر می رسد، دریافت ِ شادی ِ موسیقی ِ کلاسیک ِ هنری ِ معنوی ِ ایرانی، نیاز به یک سری قابلیت ها / ویژگیهای ِ وجودی/ذهنی، دارد. همچنین، درک بخشی از سمبل ها، اشارات و ایماژها و تخیل های ِ موسیقی ِ کلاسیک ِ هنری ِ معنوی ِ ایرانی، مستلزم ممارست و یادگیری ذهن و سیر و سلوک در وادی های دیگر حضور است. برای مثال ممکن است در زیست جهان ِ خاص ِ یک فرد، پیش درآمد ماهور ِ درویش خان یا رنگ ِ دشتی ِ علی اکبر شهنازی، شاد باشد و در زیست جهان ِ خاص ِ فرد دیگر، خیر. این موضوع را بارها با نگاه ِ تجربی-پسینی، مشاهده کرده ام. استاد داریوش طلایی(که به نظر بنده، تعداد ِ کثیری از آثار منتشر شده ایشان جزء موسیقی ِ کلاسیک ِ هنری ِ معنوی ِ ایرانی می باشد) تعبیری رسا در این مورد دارند:" {دنیای مدرن} چیزهایی را به ما تحمیل می کند و اینکه نمی توانیم این گونه موسیقی ها را بشنویم. {احتمالاً} به این سبب که سکوت و آرامش نداریم، اما بعضی تصور می کنند که نقص در مثلاً آن دوتار خراسان و یا موسیقی بلوچستان است، اما واقعیت این گونه نیست، اگر نقطه ضعفی می بینیم {احتمالاً} مربوط به ساختار زندگی امروزی ماست {که راه را بر بسیاری از تجربه های مواجهه با امر متعالی، با توجه به زیست جهان ِ شخص، بسته است}"(۱۳۷). در واقع، آن که دل ِ او ، مدرک ِ احوال ِ عشاق است، پرده عشاق بر او تاثیر ِ احتمالی ِ وجودی خواهد داشت، دلی نور خواه ، با ضرب آهنگی شادی خوار، پرده سپاهان می جوید:

آنک بر پرده عشاق دلش زنگله نیست

پرده زیر و عراقی و سپاهان چه کند(۱۳۸)

دل پر نور را دریای دین کن

حدیث وحی ربّ العالَمین کن

بموسیقی غیب اهل سپاسی

که این نه پرده را پرده شناسی(۱۳۹)

اکنون که درباره مزایایِ موسیقیِ کلاسیکِ هنریِ معنویِ ایرانی صحبت کردیم، شاید مناسب باشد، چون بخش های قبلی(بخش های پنجم و ششم)، در نقدِ رویکردهای بزرگنمایانه ی ذات گرایانه / هنر برای هنر، به نمونه هایی از تجلیلِ ناموجه موسیقی کلاسیک ایرانی بپردازیم (ناموجه از منظرِ این طرحواره)، مانند رویکردِ برخی از قدما که "هر یک از اوتار عود را به اخلاص اربعه منسوب می کردند، که وتر اعلی که سیم اول است سوداوی است و لذا بم است و ... یا اینکه مناسب است برای علما سه گاه و عراق و نیشابورک بنوازند و برای شعرا زنگوله و چهارگاه"(۱۴۰)، یا اینکه برای سازهای ایرانی دلالت های ویژه اشراقی در نظر بگیرند، مانند اینکه بگویند: "سازهای زهی بر منازل طریق وصل دلالت دارند" (۱۴۱) ، یا"تار صدایی عارفانه تر و مغانی تر دارد" (۱۴۲). دکتر محمود خاتمی، در کتاب خواندنیِ خویش آورده اند:"غرض از بیان این مطالب تذکار این نکته است که گام ایرانی در بنیاد خود هوای اشراقی داشته است و بر همین اساس است که مقامات و دستگاه های موسیقی ایرانی متناسب روح لطیف شعر فارسی و مقاماتِ عرفانی ایرانی ظهور و تکون یافته است"(۱۴۳)، که بنده این رای ایشان را موجه نمی دانم، زیرا با دیدِ پیشینی، مقامات و دستگاه های موسیقی ایرانی، امکان اجرایِ اشعار و موسیقیِ غیر اشراقی و/یا مبتذل و/یا سطحی و/یا غیر هنری را دارند و این ها هیچ منافاتی با "بنیادِ" آن ها ندارند، و نیز، با دیدِ پسینی، دیده ایم که چقدر در مقامات و دستگاه های موسیقی ایرانی، اشعار و موسیقیِ غیر اشراقی و/یا مبتذل و/یا سطحی و/یا غیر هنری اجرا شده است. به نظر می رسد، بهتر است ، مشخصات ویژه هر شخص (اجرا کننده/شنونده موسیقی) و همچنین عواملِ غیر موسیقیایِ موثر در زیست معنوی، در تناسب با اثراتِ نیکویِ معنوی موسیقی، لحاظ شود، با دوری از رویکردِ ذات گرایانه نسبت به موسیقی. یادآوری می نمایم که با توجه به مطالبِ بخشِ سومِ این شماره از طرحواره، درونگریِ هنری را از مصادیقِ اندیشه ثانویه گرفتیم که انضمامی ، فردی و اکتشافی است:

بر سماع راست هر کس چیر نیست

لقمه هر مرغکی انجیر نیست(۱۴۴)

یا اینکه چون استاد داریوش صفوت که، اجرای "درآمد" در ردیف نوازی را نسبت داده اند به بخشی از آیه ۱۵۶ سوره بقره و/یا "رِنگ" را به بخشِ دیگرِ آن آیه (۱۴۵)، که به نظر بنده، با هیچ روش هرمنیوتیکی؛ نمی توان آن ها را توجیه کرد.

ذکر مباحث این بخش، جهت تذکارِ امکانِ احتمالیِ تاثیراتِ نیکویِ معنویِ موسیقیِ کلاسیکِ هنریِ معنویِ ایران (تحتِ شرایطی خاص، متناسب با زیست معنوی) در انسانِ مدرن بود ،که "به مدد موسیقی از خویش فرا می شود و برون شُد دارد، و خیال به مدد آن تعالی می یابد تا آهنگ نفس را در وصول به تعالی معنوی تسهیل و تسریع کند"(۱۴۶).

کرد از جان مرد موسیقی شناس

لحن موسیقیّ خلقت را سپاس(۱۴۷)

۸- غم سیاه و غم سبز

به نظر می رسد ، چهار نوع تنهایی، در مواجهه با هستی را می توان سراغ گرفت:

"یک. تنهایی روشنفکرانه-اجتماعی: شخص در کنش های اجتماعی خویش، خود را تنها می یابد در نتیجه یاسی اجتماعی بر فرد چیره می شود. مانند برخی مواردِ مطروحه در اشعارِ اخوان ثالث، بعد از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲.

دو.تنهایی تلخ: از سنخِ تنهایی که عالم را یک سره کور و کر تجربه می کنند، مانند برخی اندیشه های تلخ کامانه آلبر کامو.

سه. تنهاییِ پسِ پشتِ کثرتِ عالم رفتن: با متافیزیک نوع افلاطونی بر سر مهر نیست و طبیعت و ماوراء طبیعت را کاملاً تفکیک شده نمی بیند. هستی شناسانه دوگانه انگار را انکار می کند، ولی به معنا و جانِ جهان معتقد است، به گونه ای همه خدا انگاریِ اسپینوزایی قائل است. سپهری هم تا حدی در این گروه قرار می گیرد. هستی را به خود وانهاده شده نمی بیند ولی برای او ابهام آلود است.

چهار.تنهایی عارفان کلاسیک: جدایی. مثلِ نوع سوم خود را تنها می یابد ولی بلافاصله تبدیل به جدایی می شود، همراه با احتمالِ وصال. تنهاییِ فراقیِ یارجو. که در آن خورشیدِ حقیقت {نسبتاً} فاش در سپهر هستی می درخشد "(۱۴۸).

غم سیاه در تناسب است با تنهایی هایِ نوع اول و دوم، و در تضاد با زیستِ معنویِ موردِ نظرِ این طرحواره. ولی غم سبز، متناسب است با نوع سومِ تنهایی که می تواند در زیست معنوی جای گیرد، تنهاییِ نوع چهارم نیز، که سویه شادی خواری دارد. به عبارت دیگر، تنهایی های نوعِ سوم و چهارم هستند که در کانتکستِ زندگیِ معنوی قرار می گیرند.

سپهری شعرهایش را در فاصلهٔ سال های ۱۳۳۰ تا ۱۳۵۷ سروده است، یعنی از کتاب" مرگ رنگ" تا کتاب" ما هیچ، ما نگاه". نخستین دفتر از هشت کتاب، مضمون اجتماعی - سیاسی دارد، به نظر می رسد که او در این دوران تحت تأثیر نیما و توللی قرار داشته؛ فضای شعرهای او فضایی یأس آلود، سرد، فسرده، تیره و غمناک است و کمابیش مملو از تنهایی؛ تنهایی ای که از جنس تنهایی معنوی ای نیست که سهراب بعداً به آن می رسد (خصوصاً از" شرق اندوه" به بعد)؛ بلکه تنهایی ای توأم با سردی و فسردگی است (۴۹). سپهری در هشت کتاب، علاوه بر غم‌خوردن در معنای یاد شده، نوع دیگری ازغم‌خوردن را تجربه کرده و به تصویر کشیده؛ غم خوردنی که ناظر به سرشت سوگ‌ناک زندگی است و گویی "تا به ابد شنیده خواهد شد". این تلقی از غم‌خوردن در

سرایش "آوار آفتاب" و "شرق اندوه" سر بر می‌آورد و در "مسافر" به اوج می‌رسد. این غم‌خوردن با غم‌خوردنِ متعارفِ نوع نخست فرسنگ‌ها فاصله دارد؛ غمی که می توان آن را "غم سبز" نامید و نصیب نوادری می‌شود؛ حال آنکه کثیری از آدمیان به کرّات در زندگی خویش غم‌خوردن متعارف را تجربه کرده‌اند، غمی که می‌توان آن را "غم سیاه" نامید. بنا بر آنچه آمد می‌توان دو نوع غم‌خوردن را در هشت کتاب سپهری از یکدیگر تفکیک کرد. نوع نخست از سنخ غم‌خوردن‌های متعارف است و هم‌عنان با سردی و یأس و فسردگی و کهنگی و ناکامی و پریشانی است؛ غم‌خوردنی که نصیب کثیری از انسانها بر روی این کره خاکی است. سپهری در دفاتر نخست هشت کتاب بیشتر با این غم‌ها مواجه است؛ غم‌های سیاهی که آثار و نتایج نیکویی بر آنها مترتب نیست و راهی به جایی نمی‌گشایند. سهراب در "صدای پای آب" به نحو آشکاری با این نوع غم خوردن وداع می‌کند و از خرسندی و قناعت و گشودگی به هستی و پشت پا زدن به گذشته و زندگی کردن در حال سخن می‌گوید. نوع دوم غم‌خواری در هشت کتاب، از جنس غم‌های اگزیستانسیل است و ناظر به سرشت سوگ‌ناک و تراژیک زندگی؛ غم سبزی که محصول حیرت در بی‌کرانگی هستی و تأمل در ردّ وحدت و یگانگی سالک با مبدا هستی است و توأم با تنهایی و خود را تنها یافتن در جهان پیرامون؛ تنهاییِ اگزیستانسیلی که البته جهان را پوچ نمی انگارد و معنایی در آن می بیند و سراغ می گیرد(۱۴۹). به نمونه زیر و دیگر موارد مطروحه در بخش پانوشت ها(۱۵۰ و۱۵۱)، توجه شود:

دلم گرفته/ دلم عجیب گرفته است/ و هیچ چیز/ ... نه، هیچ چیز مرا از هجوم خالی اطراف/ نمی‌رهاند/ و فکر می‌کنم/ که این ترنم موزون حزن تا به ابد/ شنیده خواهد شد/ ... چه فکر نازک غمناکی/ و غم، تبسم پوشیده نگاه گیاه است/ و غم اشاره‌ی محوی به ردّ وحدت اشیاست/ ... نه، وصل ممکن نیست/ همیشه فاصله‌ای هست/ اگرچه منحنی آب بالش خوبی است/ برای خواب دل‌آویز و ترد نیلوفر/ دچار باید بود/ وگرنه زمزمه‌ی حیرت میان دو حرف/ حرام خواهد شد/... کجاست هسته‌ی پنهان این ترنم مرموز؟ (۵۰)

البته در نظام عارفی مثل مولانا که دل در گرو آموزه‌های متافیزیکیِ نوافلاطونی دارد، تنهایی (تنهایی نوع چهارم) بدل به جدایی می‌شود و عاشقی گرم و شورمندانه سالک را مدد می‌رساند تا بر این فراق و دوری فایق آید (۱۴۹)، در چنین رویکردیست که نیِ فراقِ عشق، صبغه شِکَرجویی می یابد(۱۵۲)، وعشق ورزیِ شادکامانه، نه بلبلی تنها، بلکه نهنگی آتشی را به تصویر می کشد. او که عاشق کلّست و خود کلّست او(۱۵۳):

از بس که نی عشقت نالید در این پرده

از ذوقِ نیِ عشقت همچون شکرست این دل(۱۵۲)

۹- نتیجه گیری

با توجه به موارد مطرح شده در مقاله شماره یک (۱) و همچنین بخش های یک تا هشت این مقاله، در خصوص معنویت، راز، تجربه مواجه با امر متعالی، هنر، موسیقی، موسیقی کلاسیک ایران و غم سیاه و غم سبز (یک جا دیدنِ همه این مواردِ بهم پیوسته، بسیار مهم است)، و نیز با نگریستن به ویژگیهایِ موسیقیِ کلاسیکِ هنریِ معنویِ ایرانی، به ویژه : یک، سنتِ پسِ پشتِ معنوی. دو، فرمِ متناسبِ تجربه های مواجهه با امر متعالی. سه، محتوایِ متناسبِ تجربه های مواجهه با امر متعالی / زیستِ

معنوی، احتمالاً موجه خواهد بود، که این نوع موسیقی را در یاری رساندن به بخشی از آمادگی معنوی / فضای معنوی، موثر بدانیم (در کنارِ عواملِ دیگر)، سویِ سماعِ آرام جان و/ یا شنیدن ترنمِ مرموز هستی، از رهگذرِ تجربه های کبوترانه، همراه با تمرین و مهارت هایِ زیبایی پسندانه ی معنوی، و نگاهی هنری و جمال شناسانه به هستی، با آگاهی از وزنِ وجودیِ تجربه انسانی. سویِ ژرف اندیشیِ درونگرانه ی هنرمندانه از رهگذرِ مشارکت در هستی. با نگاهی دوباره به پدیده های آفاقی از منظرِ انفسی، در تجربه مواجهه با امر متعالی، تجربه ای که صبغه شخصی و فردی دارد و شناسنده با تمام وجود خویش در آن دخیل است.

به نظر می رسد، احتمالاً تنفس در زیست جهانِ موسیقیِ کلاسیکِ هنریِ معنویِ ایرانی/موسیقی هایِ کلاسیکِ هنریِ معنویِ شرقی (البته با در نظر گرفتنِ عواملِ دیگرِ معنوی)، می تواند سویِ زیست معنوی در دنیای مدرن، که دغدغه سه نسل متفاوت از جامعه روشنفکری ایران(دکتر داریوش شایگان، استاد مصطفی ملکیان و دکتر سروش دباغ) می باشد، موثر افتد. تا با احیا/تشخیصِ حوزه فرازبانی/ پیشاتصویری/موسیقیایی، در جهانِ مدرن، سویِ تاویل استعلایی از هستی، با دگردیسیِ درونی، از رهگذرِ تجربه های مواجهه با امر متعالی، از وجدِ حیرتِ معنوی بهره مند شویم، و از صدای نفس باغچه، سویِ امکان یک پرنده شدن، برویم به روشنی اهتزاز خلوت اشیا. دعوتی به نشستنِ رو به روی وضوح کبوتران و پُر کردنِ ریه ها از وضوح بال تمام پرنده های جهان تا باشد که هر رودی، دریا شود ،و هر بودی، بودا. با نشستنِ نزدیک انبساط جایی میان بیخودی و کشف، آنجا که صدا کاهشِ مقیاس می آید و برخوردِ انگشتان با اوج، سویِ نور خواری و دوست داشتن، سویِ انکشاف وجه دیگر چیزها، در راه از نو ارزش بخشیدنِ کهن ترین سطوح آگاهی، سویِ آبادانیِ روحِ انسانِ مدرنِ معنوی (سه مولفه یک روح آباد: شادی ، امید و آرامش). در عرصه گویایِ بی زبان، که بی حرف می روید کلام.

در این راه، با گام نهادن سویِ حیاتستانِ بی چونی، توجه به تداعی های ویژه مرزهای باصورت و بی صورت، در مواجهه با امر متعالی، که پس از شکسته شدن عبارت‌ها، لب خموش و دل پر از آوازهاست، سویِ حیرتِ معنوی، که بی گفت ولی با شنید، ز هستان پرده ها برداشتی، بسیار مهم است.

منابع و پانوشت ها

۱- طرحواره ای برای معنویت و موسیقی کلاسیک هند ، نیما افراسیابی ، بخارا ۹۲ ، ۱۳۹۲

۲- بسیار مایه افتخار و خوش وقتی و خوش حالیِ بنده است، که اساتیدِ عزیزِ دو حوزه فلسفه (دکتر داریوش شایگان، استاد مصطفی ملکیان و دکتر سروش باغ) و موسیقی (دکتر حسن ریاحی، استاد مسعود حبیبی و استاد علی اکبر شکارچی)، این طرحواره را به دیده ی مهر و عنایت نگریستند و/یا نقد و نظر خود را به مقاله شماره یک و/یا پیش نویسِ مقاله شماره دو ارائه نمودند و/یا کمبودهایِ نوشته یِ بنده را یادآور شدن و/یا پیشنهادهای راهگشا ارائه نمودن، از لطف و بزرگواریِ ایشان بسیار سپاسگزارم. همچنین دوستان و همکارانِ بسیاری مرا از نقد و نظرِ خود بهره مند کردند، از همه آن ها صمیمانه سپاسگزارم، به ویژه آقایان و خانم ها : مهسا حکاک، علیرضا کشتگر، شهرام یوسفی و بنیامین قاسمی. امیدوارم در فرآیندِ انجامِ این طرحواره، ارائه رویکردِ انتقادی به آن همچنان ادامه یابد. از میانِ نقدها، آن ها را که موجه می دانستم، به تناسب، مواردِ اصلاحی افزوده ام، و آن ها را که ناموجه می دانستم، سعی نموده ام، در حدِ توانِ اندکِ

خویش، پاسخ خود را به آن ها، بیاورم. برخی از نقدها را در مقاله شماره دو لحاظ کرده ام و بخشی دیگر در شماره های سه و چهار به تناسب، مطرح خواهد شد.

۳- بحران معنویت و پیش‌فرض‌های زندگی معنوی ، مصطفی ملکیان ، وب سایت فرهنگی نیلوفر
http://neeloofar.org/mostafamalekiyan/67-nahjolbalaghe/274-1390-04-07-15-55-37.html

۴- نشانه های انسان معنوی ، مصطفی ملکیان ، ویژه‌نامه‌ی روزنامه ایران، شماره ۲۹۶۲ - پنجشنبه ۱۴ آبان ۱۳۸۳

۵- معنویت و انسان جدید ، مصطفی ملکیان ، روزنامه ایران، شماره ۱۸۹۴ - شنبه ۱۰ شهریور ۱۳۸۰

۶- هنر عشق ورزیدن ، اریک فروم ، ترجمه پوری سلطانی ، انتشارات مروارید ، ۱۳۸۰

۷- افسون زدگی جدید :هویت چهل تکه و تفکر سیار ، داریوش شایگان ، ترجمه فاطمه ولیانی ، نشر و پژوهش فرزان روز ، ۱۳۹۱ ، صفحه ۱۲۰

۸- همان ، صفحه ۱۱۹

۹- همان ، صفحه ۲۵

۱۰- روان درمانی اگزیستانسیل ، اروین د. یالوم ، ترجمه سپیده حبیب ، نشر نی ، ۱۳۹۱ ، صفحه ۵۸۴

۱۱- همان ، صفحه ۶۱۵

۱۲- همان ، صفحه ۵۹۸

۱۳- همان ، صفحات ۶۵۰ و ۶۵۱

۱۴- فراسوی دین ، دیوید ن. الکینس ، ترجمه مهدی اخوان ، هفت آسمان ۲۹ ، ۱۳۸۵

۱۵- گابریل مارسل ، سم کین ، ترجمه مصطفی ملکیان ، موسسه پژوهشی نگاه معاصر ، ۱۳۸۲ ، صفحه ۲۴

۱۶- همان ، صفحه ۱۳

۱۷- همان ، صفحه ۳۴

۱۸- تمایز مسئله و راز در اندیشه مارسل ، مسعود علیا ، فلسفه ۸ ، ۱۳۸۷

۱۹- فلسفه اگزیستانسیالیسم ، گابریل مارسل ، ترجمه شهلا اسلامی (ویراسته مصطفی ملکیان) ، موسسه پژوهشی نگاه معاصر ، ۱۳۸۲ ، صفحه ۶۲

۲۰- همان ، صفحه ۷۳

۲۱- همان ، صفحات ۸۶ و ۹۰

۲۲- همان ، صفحات ۴۶ و۴۷

۲۳- علم چیست؟فلسفه چیست؟ عبدالکریم سروش ، موسسه فرهنگی صراط ، ۱۳۷۹ ، صفحه ۶۱

۲۴- مثنوی معنوی ، مولانا جلال الدّین محمّد بلخی ، به تصحیح و پیشگفتار عبدالکریم سروش ، انتشارات علمی و فرهنگی ، ۱۳۷۸ {=مثنوی} ، دفتر اول ، بیت ۱۵۰۹

۲۵- هبوط در هیچستان ، سروش دباغ ، ۱۳۹۲
http://www.begin.soroushdabagh.com/pdf/225.pdf

۲۶- مثنوی ، دفتر ششم، ابیات ۳۷۰۷ و ۳۷۱۳

۲۷- مثنوی ، دفتر اول ، ابیات ۳۱۱ و ۳۱۲

۲۸- بی کرانگی و حصارها ، عبدالکریم سروش ، آفتاب ۱۰ ، ۱۳۸۰
۲۹- دیوان اشعار ، عطار نیشابوری ، نشر علم ، ۱۳۸۴
۳۰- مثنوی ، دفتر ششم ، بیت۱۱۹۲
۳۱- مثنوی ، دفتر ششم ، بیت ۱۱۶
۳۲- صورت و بی صورتی ، عبدالکریم سروش ، آفتاب ۶ ، ۱۳۸۰
۳۳- مثنوی ، دفتر اول ، بیت ۱۱۴۴
۳۴- بی رنگی و تابندگی ، عبدالکریم سروش ، آفتاب ۷ ، ۱۳۸۰
۳۵- کلیات نظامی گنجوی ، تصحیح حسن وحید دستگردی ، جلد اول ، لیلی و مجنون ، زوار ، ۱۳۸۶
۳۶- فلسفه لاجوردی سپهری ، سروش دباغ ، ۱۳۹۱
http://www.begin.soroushdabagh.com/pdf/211.pdf
۳۷- هشت کتاب ، سهراب سپهری ، ما هیچ، ما نگاه ، وقت لطیف شن ، انتشارت طهوری ، ۱۳۸۰
۳۸- همان ، ما هیچ، ما نگاه ، نزدیک دورها
۳۹- فلسفه اگزیستانسیالیسم ، گابریل مارسل ، ترجمه شهلا اسلامی (ویراسته مصطفی ملکیان) ، موسسه پژوهشی نگاه معاصر ، ۱۳۸۲ ، صفحه ۱۳
۴۰- می باش چنین زیر و زبر: درنگی در کویریات علی شریعتی ، سروش دباغ ، مهرنامه ۱۲ ، ۱۳۹۰
۴۱- درباره تجربه دینی ، مایکل پیترسون و... ، ترجمه مالک حسینی ، نشر هرمس، ۱۳۸۹ ، صفحات ۱۴ و ۱۵
۴۲- همان ، صفحات ۱۶ و ۱۷
۴۳- روانشناسی دین ، دیوید ام. وولف ، ترجمه محمد دهقانی ، انتشارات رشد ، ۱۳۸۶ ، صفحه ۶۶۴
۴۴- پل تیلیش، جی هی وود توماس ، ترجمه فروزان راسخی(ویراسته مصطفی ملکیان)، انتشارات گرّوس ، ۱۳۶۷ ، صفحه ۳۴
۴۵- طرحواره ای از عرفان مدرن ۱ ، سروش دباغ ، آسمان ۱ ، ۱۳۹۰
۴۶- طرحواره ای از عرفان مدرن ۲ ، سروش دباغ ، روزنامه اعتماد ، ۲۷ فروردین ۱۳۹۱
۴۷- طرحواره ای از عرفان مدرن ۳ ، سروش دباغ ، اندیشه پویا ۲ ، ۱۳۹۱
۴۸- طرحواره ای از عرفان مدرن ۴ ، سروش دباغ ، ۱۳۹۲
http://www.begin.soroushdabagh.com/pdf/229.pdf
۴۹- سمت خیال دوست ، سروش دباغ ، ۱۳۹۱
http://www.begin.soroushdabagh.com/pdf/203.pdf
۵۰- هشت کتاب ، سهراب سپهری ، مسافر ، مسافر ، انتشارت طهوری ، ۱۳۸۰

و نیز در همین قطعه:

صدای همهمه می آید/ و من مخاطب تنهای بادهای جهانم/ و رودهای جهان رمز پاک محو شدن را/ به من می آموزند/ فقط به من.../ به دوش من بگذار/ ای سرود صبح وداها/ تمام وزن طراوت را.

نیز در مورد زیر:

۵۱- باد چیزی خواهدگفت/ سیب خواهد افتاد/ روی اوصاف زمین خواهد لغزید/ .../ پیچکی دور تماشای خدا خواهد پیچید/ .../ ریشه زهد زمان خواهد پوسید/ سر راه ظلمات /لبه صحبت آب برق خواهد زد / باطن آینه خواهد فهمید.

همان ، ما هیچ، ما نگاه ، تا انتها حضور

۵۲- مثنوی ، دفتر پنجم ، ابیات ۳۵۰ تا ۳۵۲

۵۳- من در این خانه به گم نامی نمناک علف نزدیکم/ من صدای نفس باغچه را می شنوم/...چکچک چلچله از سقف بهار/ و صدای صاف باز و بسته شدن پنجره تنهایی/ و صدای پاک پوست انداختن مبهم عشق/ جریان گل میخک در فکر/... و صدای کفش ایمان را در کوچه عشق/ و صدای باران را روی پلک تر عشق/ روی موسیقی غمناک بلوغ.

هشت کتاب ، سهراب سپهری ، صدای پای آب ، صدای پای آب ، انتشارت طهوری ، ۱۳۸۰

۵۴- و بارها دیدیم/ که با چقدر سبد/ برای چیدن یک خوشه بشارت رفت/ ولی نشد/که رو به روی وضوح کبوتران بنشیند.

همان ، حجم سبز ، دوست

۵۵- در ریه هایم وضوح بال تمام پرنده های جهان بود / آن روز / آب، چه تر بود.

همان ،ما هیچ، ما نگاه ، ای شور ، ای قدیم

۵۶- نی ها ، همهمه شان می آید/ مرغان ، زمزمه شان می آید / در باز و نگه کم / و پیامی رفته به بی سویی دشت / گاوی زیر صنوبرها / ابدیت روی چپر ها / از بن هر برگی وهمی آویزان / و کلامی نی،/ نامی نی / پایین، جاده بیرنگی / بالا، خورشید هم آهنگی.

همان ، شرق اندوه ، وید

۵۷- باید کتاب را بست / باید بلند شد /در امتداد وقت قدم زد /گل را نگاه کرد / ابهام را شنید / باید دوید تا ته بودن / باید به بوی خاک فنا رفت / باید به ملتقای درخت و خدا رسید / باید نشست / نزدیک انبساط جایی میان بیخودی و کشف.

همان ما هیچ، ما نگاه ، هم سطر، هم سپید

۵۸- دراتاق من طنینی بود از برخورد انگشتان من با اوج/ در اتاق من صدای کاهش مقیاس می آمد.

همان ، حجم سبز ، ورق روشن وقت

۵۹- آنی بود، درها وا شده بود/ برگی نه، شاخی نه، باغ فنا پیدا شده بود/ مرغ مکان خاموش، این خاموش، آن خاموش، خاموشی گویا شده بود/ آن پهنه چه بود: با میشی، گرگی همپا شده بود/ نقش صدا کم رنگ، نقش ندا کم رنگ، پرده مگر تا شده بود؟/ من رفته، او رفته، ما بی ما شده بود/ زیبایی تنها شده بود/ هر رودی، دریا/ هر بودی، بودا شده بود.

همان ، شرق اندوه ، Bodhi

۶۰- خواهم آمد سر هر دیواری، میخکی خواهم کاشت/ پای هر پنجره‌ای، شعری خواهم خواند/ هر کلاغی را، کاجی خواهم داد/ ...آشتی خواهم داد/ آشنا خواهم کرد/ راه خواهم رفت/ نور خواهم خورد/ دوست خواهم داشت.

همان ، حجم سبز ، و پیامی در راه

۶۱- غزلیات شمس تبریزی ، مولانا جلال الدّین محمّد بلخی ، مقدمه ، گزینش و تفسیر محمدرضا شفیعی کدکنی ، انتشارات سخن ، ۱۳۸۷ {=گزیده غزلیات} ، از غزل شماره ۶۲۸

۶۲- مثنوی ، دفتر پنجم ، بیت ۱۹۰۷

۶۳- هبوط در کویر، علی شریعتی ، مقاله کاریز ، انتشارات چاپخش، ۱۳۸۹
۶۴- وقتی تنهای تنهایم کردند و دنیایم قفسی سیمانی چند وجب در چند وجب، تنگ و تاریک مثل گور، بریده از جهان و جهانیان، دور از عالم زندگان، و یادها و نام ها نیز از خاطرم گریخته بودند، در خالی ترین خلوت و مطلق ترین غیبت، که هیچ نبود و هیچ نمانده بود، بازهم در آن خالی و خلاء محض، چیزی داشتم. در آن غیبت محض، حضوری بود. در آن بی کسی محض، احساس می کردم که چشمی مرا می نگرد، می پاید. دیده می شوم. حس می شوم. "بودنی" در خلوت من حضور دارد. کسی بی کسی ام را پُر می کند. در آن فراموش خانه نیستی و مرگ و تاریکی و وحشت، یار تماشاگری دارم که یاد و وجود و حیات و روشنی را در رگ هایم تزریق می کند.
با مخاطب های آشنا، علی شریعتی ، انتشارات چاپخش، ۱۳۸۷ ، صفحات ۲۶۰ و ۲۶۱
۶۵- برای من شمع، یادآور لطیف ترین و زیباترین تپش ها و زمزمه های شاعرانه است... برای من شمع پروازی است به سوی ماورا، بازگشتی است به سوی دورترین گذشته های زیبا.
گفتگوهای تنهایی، علی شریعتی ، انتشارات چاپخش، ۱۳۸۹ ، صفحه ۱۳۱
۶۶- هشت کتاب ، سهراب سپهری ، ما هیچ، ما نگاه ، از آب ها به بعد ، انتشارت طهوری ، ۱۳۸۰
۶۷- دیوان حافظ ، تصحیح بهاء الدّین خرمشاهی ، انتشارات نیلوفر ، ۱۳۷۳
۶۸- انسان در جستجوی خویشتن ، رولو می ، ترجمه سید مهدی ثریا ، نشر دانژه ، صفحات ۷۷ و ۷۸
۶۹- روانشناسی دین ، دیوید ام. وولف ، ترجمه محمد دهقانی ، انتشارات رشد ، ۱۳۸۶ ، صفحه ۶۲۸
۷۰- زبان شعر در نثر صوفیّه (درآمدی به سبک شناسی نگاهِ عرفانی) محمدرضا شفیعی کدکنی ، انتشارات سخن ، ۱۳۹۲ ، صفحات ۲۶۶و۲۶۷
۷۱- مثنوی ، دفتر اول ، ابیات ۴۰۹ و ۴۱۰
۷۲- گزیده غزلیات ، از غزل ۶۹۳
۷۳- روانشناسی دین ، دیوید ام. وولف ، ترجمه محمد دهقانی ، انتشارات رشد ، ۱۳۸۶ ، صفحه ۱۵۱
۷۴- شرایط نوآوری در هنر ، گابریل مارسل ، ترجمه رضا سیدحسینی ، سخن ۳ تا ۵ ، ۱۳۳۷
۷۵- زیستن معنوی در جهان راز زدایی شده ، سروش دباغ ، ۱۳۹۱
http://www.begin.soroushdabagh.com/pdf/25.pdf
۷۶- افسون زدگی جدید :هویت چهل تکه و تفکر سیار ، داریوش شایگان ، ترجمه فاطمه ولیانی ، نشر و پژوهش فرزان روز ، ۱۳۹۱ ، صفحات ۳۲۳ و ۳۲۴
۷۷- گفتگو با داریوش طلایی درباره موسیقی ایران ، محسن شهرنازدار ، نشر نی ، ۱۳۸۳ ، صفحه ۴۲
۷۸- پیش درآمد فلسفه ای برای هنر ایرانی ، محمود خاتمی ، موسسه تالیف ، ترجمه و نشر آثار هنری ، ۱۳۹۰ ، صفحات ۸۰ و ۸۱
۷۹- تخیل هنری در حکمت اشراقی سهروردی ، فاطمه شفیعی و حسن بلخاری ، متافیزیک ۹و۱۰ ، ۱۳۹۰
۸۰- سیطره خیر ، آیریس مرداک، ترجمه شیرین طالقانی(با ویرایش و مقدمه مصطفی ملکیان)، نشر شور،۱۳۸۷ ، صفحه ۱۴۴
۸۱- گفتگو با داریوش طلایی درباره موسیقی ایران ، محسن شهرنازدار ، نشر نی ، ۱۳۸۳ ، صفحات ۳۴ و ۳۵

۸۲- انسان مسئله گون ، گابریل مارسل ، ترجمه بیتا شمسینی ، ققنوس ، ۱۳۸۸ ، صفحه ۱۰

۸۳- سیطره خیر ، آیریس مرداک، ترجمه شیرین طالقانی(با ویرایش و مقدمه مصطفی ملکیان)، نشر شور،۱۳۸۷ ، صفحه ۱۸۹

۸۴- همان، صفحه ۱۷۷

۸۵- همان ، صفحه ۱۷۸

۸۶- زبان شعر در نثر صوفیّه (درآمدی به سبک شناسی نگاهِ عرفانی) محمدرضا شفیعی کدکنی ، انتشارات سخن ، ۱۳۹۲، صفحات ۲۸۵و۲۸۶

۸۷- عرفان ، نگاه هنری به الاهیات ، محمد رضا شفیعی کدکنی ، بخارا ۴۳ ، ۱۳۸۴

۸۸- زبان شعر در نثر صوفیّه (درآمدی به سبک شناسی نگاهِ عرفانی) محمدرضا شفیعی کدکنی ، انتشارات سخن ، ۱۳۹۲، صفحه ۸۱

۸۹- همان ، صفحات ۶۸ و ۶۹

۹۰- مصیبت نامه ، عطار نیشابوری ، مقدمه ، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی ، انتشارات سخن ، ۱۳۸۶

۹۱- روانشناسی دین ، دیوید ام. وولف ، ترجمه محمد دهقانی ، انتشارات رشد ، ۱۳۸۶ ، صفحه ۶۵۲

۹۲- حقیقت و زیبایی ، بابک احمدی ، نشر مرکز ، ۱۳۸۶ ، صفحه ۱

۹۳- مجموع مصنفات، شهاب الدین سهروردی، جلد ۲ ، موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی ، ۱۳۷۲ ، صفحات ۱۹۱ و ۲۱۳

۹۴- گابریل مارسل ، سم کین ، ترجمه مصطفی ملکیان ، موسسه پژوهشی نگاه معاصر ، ۱۳۸۲ ، صفحه ۱۱

۹۵- همان ، صفحه ۱۲

۹۶- پیش درآمد فلسفه ای برای هنر ایرانی ، محمود خاتمی ، موسسه تالیف ، ترجمه و نشر آثار هنری ، ۱۳۹۰ ، صفحه ۲۴۷

۹۷- اندر غزل خویش نهان خواهم گشت ، نجیب مایل هروی ، نشر نی ، ۱۳۷۲ ، صفحه ۳۸۰

۹۸- همان ، صفحه ۳۸۲

۹۹- معنویت در هنر ، واسیلی کاندینسکی ، ترجمه اعظم نوراله خانی ، انتشارات اسرار دانش ، ۱۳۹۰ ، صفحه ۶۲

۱۰۰- فلسفه اگزیستانسیالیسم ، گابریل مارسل ، ترجمه شهلا اسلامی (ویراسته مصطفی ملکیان) ، موسسه پژوهشی نگاه معاصر ، ۱۳۸۲ ، صفحه ۳۴

۱۰۱- همان ، صفحه ۲۲

۱۰۲- مثنوی ، دفتر پنجم ، بیت ۲۲۳۸

۱۰۳- این صدا در کوه دل ها بانگ کیست

گه پر است از بانگ این کُه گَه تهی است

هر کجا هست او حکیمست اوستاد

بانگ او زین کوهِ دل خالی مباد

مثنوی ، دفتر دوم ، ابیات ۱۳۲۸ و ۱۳۲۹

۱۰۴- چو از حیرت گذر یابد صفات آن را که دریابد

خمش که بس شکسته شد عبارت‌ها و عبرت‌ها

کلیات شمس ، مولانا جلال الدّین محمّد بلخی ، تصحیح محمدحسن فروزانفر ، انتشارات دانشگاه تهران ، ۱۳۸۶

۱۰۵- مطرب عشق این زند وقت سماع

بندگی بند و خداوندی صُداع

پس چه باشد عشق دریای عدم

در شکسته عقل را آنجا قدم

بندگی و سلطنت معلوم شد

زین دو پرده عاشقی مکتوم شد

کاشکی هستی زبانی داشتی

تا ز هستان پرده‌ها برداشتی

هر چه گویی ای دم هستی از آن

پرده دیگر برو بستی بدان

مثنوی ، دفتر سوم ، ابیات ۴۷۲۱ تا ۴۷۲۵

۱۰۶- حدیث آرزومندی ، مصطفی ملکیان ، موسسه پژوهشی نگاه معاصر ، ۱۳۸۹ ، صفحه ۳۳۴

۱۰۷- همان ، صفحه ۳۳۷

۱۰۸- مثنوی ، دفتر اول ، ابیات ۳۰۹۷ تا ۳۰۹۹

۱۰۹- موسیقی و ذهن ، آنتونی استور ، ترجمه غلامحسین معتمدی ، نشر مرکز ، ۱۳۹۱ ، صفحه ۲۱۶

۱۱۰- گزیده غزلیات ، از غزل ۱۰۱

۱۱۱- از سر باران / تا ته پاییز / تجربه های کبوترانه روان بود.

هشت کتاب ، سهراب سپهری ، ما هیچ، ما نگاه ، اکنون هبوط رنگ ، انتشارت طهوری ، ۱۳۸۰

۱۱۲- پیش درآمد فلسفه ای برای هنر ایرانی ، محمود خاتمی ، موسسه تالیف ، ترجمه و نشر آثار هنری ، ۱۳۹۰ ، صفحات ۲۳۳ و ۲۳۴ و ۲۳۶

۱۱۳- گفتگو با محمدرضا درویشی درباره موسیقی ایران ، محسن شهرنازدار ، نشر نی ، ۱۳۸۳ ، صفحه ۱۷۱

۱۱۴- شیوه نوازندگی و نگرش استاد برومند به موسیقی سنتی ایران ، محمد رضا لطفی ، مندرج در نورعلی برومند ، زنده کننده موسیقی اصیل ایران ، به کوشش احمد کریمی ، انتشارات دوست ، ۱۳۸۰ ، صفحه ۱۸۴

۱۱۵- افسون زدگی جدید :هویت چهل تکه و تفکر سیار ، داریوش شایگان ، ترجمه فاطمه ولیانی ، نشر و پژوهش فرزان روز ، ۱۳۹۱ ، صفحه ۳۸۵

۱۱۶- تصویر یک جهان یا بحثی درباره هنر ایران ، داریوش شایگان ، هنرهای تجسمی ۱۰ ، ۱۳۷۹

۱۱۷- افسون زدگی جدید :هویت چهل تکه و تفکر سیار ، داریوش شایگان ، ترجمه فاطمه ولیانی ، نشر و پژوهش فرزان روز ، ۱۳۹۱ ، صفحه ۱۴۲

۱۱۸- همان ، صفحه ۱۷۶

۱۱۹- همان ، صفحه ۲۳۸

۱۲۰- موسیقی شعر ، محمدرضا شفیعی کدکنی ، انتشارات سخن ، ۱۳۹۱ ، ص۴۰۳

۱۲۱- گزیده غزلیات ، از غزل ۱۰۱۵

۱۲۲- "مطرب" "عشاق" بهر من زن این نادر "نوا"

زانک هست از گوش کر این بانگ "سرنا "دور دور

کلیات شمس ، مولانا جلال الدّین محمّد بلخی ، تصحیح محمدحسن فروزانفر ، انتشارات دانشگاه تهران ، ۱۳۸۶

۱۲۳- بزن ای" مطرب" "قانون" هوس "لیلی و مجنون"

که من از سلسله جستم وتد هوش بکندم

گزیده غزلیات ، از غزل ۶۰۱

۱۲۴- ای چنگ پرده‌های "سپاهان"م آرزوست

وی نای ناله خوش سوزانم آرزوست

در پرده "حجاز" بگو خوش ترانه‌ای

من هدهدم صفیر سلیمانم آرزوست

از پرده "عراق" به "عشاق" تحفه بر

چون" راست" و "بوسلیک" خوش الحانم آرزوست

آغاز کن "حسینی" زیرا که "مایه" گفت

کان "زیرِ خرد" و "زیرِ بزرگان"م آرزوست

در خواب کرده‌ای ز "رهاوی" مرا کنون

بیدار کن به "زنگله"ام کانم آرزوست

این علم "موسِقی" بر من چون شهادتست

چون مؤمنم شهادت و ایمانم آرزوست

گزیده غزلیات ، از غزل ۱۴۳

۱۲۵- مثنوی ، دفتر اول ، ابیات ۲۰۷۶ و ۲۰۷۷

۱۲۶- ای سرخوشان ای سرخوشان آمد طرب دامن کشان

بگرفته ما زنجیر او بگرفته او دامان ما

آمد شراب آتشین ای دیو غم کنجی نشین

ای جان مرگ اندیش رو ای ساقی باقی درآ

ای مطرب شیرین نفس هر لحظه می‌جنبان جرس

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

بار دگر آغاز کن آن پرده‌ها را ساز کن

بر جمله خوبان ناز کن ای آفتاب خوش لقا

گزیده غزلیات ، از غزل ۱۹

۱۲۷- دگرباره سر مستان ز مستی در سجود آمد
مگر آن مطرب جان‌ها ز پرده در سرود آمد
گزیده غزلیات ، از غزل ۲۰۳
۱۲۸- ای مطرب داووددم آتش بزن در رخت غم
بردار بانگ زیر و بم کاین وقت سرخوانی است این
گزیده غزلیات ، از غزل ۶۶۷
۱۲۹- من بس کنم اما تو ای مطرب روشن دل
از زیر چو سیر آیی بر زمزمه بم زن
تو دشمن غم‌هایی خاموش نمی‌شایی
هر لحظه یکی سنگی بر مغز سر غم زن
گزیده غزلیات ، از غزل ۶۹۷
۱۳۰- مطربا اسرار ما را بازگو
قصه‌های جان فزا را بازگو
ما دهان بربسته‌ایم امروز از او
تو حدیث دلگشا را بازگو
کلیات شمس ، مولانا جلال الدّین محمّد بلخی ، تصحیح محمدحسن فروزانفر ، انتشارات دانشگاه تهران ، ۱۳۸۶
۱۳۱- پرده بگردان و بزن ساز نو
هین که رسید از فلک آواز نو
تازه و خندان نشود گوش و هوش
تا ز خرد درنرسد راز نو
گزیده غزلیات ، از غزل ۸۴۰
۱۳۲- مثنوی ، دفتر اول ، ابیات ۱و۲
۱۳۳- مثنوی ، دفتر دوم ، بیت ۱۷۹۳
۱۳۴- پیش درآمد فلسفه ای برای هنر ایرانی ، محمود خاتمی ، موسسه تالیف ، ترجمه و نشر آثار هنری ، ۱۳۹۰ ، صفحه ۲۴۸
۱۳۵- کلیات نظامی گنجوی ، تصحیح حسن وحید دستگردی ، جلد دوم ، اقبالنامه ، زوار ، ۱۳۸۶
۱۳۶- گفتگو با حسین علیزاده درباره موسیقی ایران ، محسن شهرنازدار ، نشر نی ، ۱۳۸۳ ، صفحه ۱۰۰
۱۳۷- گفتگو با داریوش طلایی درباره موسیقی ایران ، محسن شهرنازدار ، نشر نی ، ۱۳۸۳ ، صفحه ۳۴
۱۳۸- کلیات شمس ، مولانا جلال الدّین محمّد بلخی ، تصحیح محمدحسن فروزانفر ، انتشارات دانشگاه تهران ، ۱۳۸۶
۱۳۹- اسرار نامه ، عطار نیشابوری ، مقدمه ، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی ، انتشارات سخن ، ۱۳۸۶

۱۴۰- پیش درآمد فلسفه ای برای هنر ایرانی ، محمود خاتمی ، موسسه تالیف ، ترجمه و نشر آثار هنری ، ۱۳۹۰ ، صفحه ۲۳۸

۱۴۱- همان ، صفحه ۲۵۸

۱۴۲- همان ، صفحه ۲۶۰

۱۴۳- همان ، صفحه ۲۵۱

۱۴۴- مثنوی ، دفتر اول ، بیت ۲۷۶۷

۱۴۵- فلسفه موسیقی ، داریوش صفوت ، جلد ۲ ، نشر ارس ، ۱۳۹۰ ، صفحات ۱۳۰ و۱۳۱

۱۴۶- پیش درآمد فلسفه ای برای هنر ایرانی ، محمود خاتمی ، موسسه تالیف ، ترجمه و نشر آثار هنری ، ۱۳۹۰ ، صفحه ۲۴۳

۱۴۷- منطق الطّیر ، عطار نیشابوری ، مقدمه ، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی ، انتشارات سخن ، ۱۳۸۴

۱۴۸- سلسله جلسات پیام عارفان برای زمانه ما ، سروش دباغ ، سری اول ، جلسه دوم ، ۱۳۹۰
www.begin.soroushdabagh.com/audio/4.mp3

۱۴۹- فکر نازک غمناک(تاملی در معنای غم در اشعار سهراب سپهری) ، سروش دباغ ، روزنامه اعتماد ، ۷ آبان ۱۳۹۰

۱۵۰- آدم اینجا تنهاست/ و در این تنهایی، سایه نارونی تا ابدیت جاریست/ به سراغ من اگر می‌آیید/ نرم و آهسته بیایید، مبادا که ترک بردارد/ چینی نازک تنهایی من.
هشت کتاب ، سهراب سپهری ، حجم سبز ، واحه ای در لحظه ، انتشارت طهوری ، ۱۳۸۰

۱۵۱- باید امشب بروم/ باید امشب چمدانی را/ که به اندازه‌ی پیراهن تنهایی من جا دارد، بردارم/ و به سمتی بروم/ که درختان حماسی پیداست/ رو به آن وسعت بی‌واژه که همواره مرا می‌خواند.
همان ، حجم سبز ، ندای آغاز

۱۵۲- گزیده غزلیات ، از غزل ۴۷۹

۱۵۳- ای عجب آن عهد و آن سوگند کو

وعده‌های آن لب چون قند کو
گر فراق بنده از بد بندگیست
چون تو با بد بد کنی پس فرق چیست
عاشقم بر قهر و بر لطفش بجد
بوالعجب من عاشق این هر دو ضد
این چه بلبل این نهنگ آتشیست
جمله ناخوشها ز عشق او را خوشیست
عاشق کلّست و خود کلّست او
عاشق خویشست و عشق خویش‌جو
مثنوی ، دفتر اول ، ابیات ۱۵۶۶ ، ۱۵۶۷ ، ۱۵۷۳ ، ۱۵۷۶ و ۱۵۷۷