تاریخ دریافت: ۹۵/۸/۱۹
تاریخ پذیرش: ۹۶/۲/۲۵

سیری در تحولات اجتماعی آیین سماع و موسیقی عرفانی ایران با توجه به نگاره‌های اسلامی

فخرالدین محمدیان [۱]
سید رسول موسوی حاجی [۲]
عابد تقوی [۳]

چکیده

هنر موسیقی در دوره اسلامی همواره متأثر از اندیشه‌های اسلامی و شرایط اجتماعی و فرهنگی دوره‌های مختلف بوده‌است. جامعه تصوف با ساختار اعتقادی و اجتماعی، در پیوندی معنادار و عمیق با هنر موسیقی، تجلی پیدا کرد. آیین سماع و موسیقی عرفانی در جامعه تصوف، به دلیل نگرش‌ها و شرایط سیاسی و اجتماعی گوناگون به صورت یکنواخت پیش نرفت. این پژوهش در نظر دارد با مطالعه نگاره‌های عرفانی به چگونگی جایگاه اجتماعی جامعه تصوف و ارتباط آن با سیر تحول موسیقی عرفانی و آیین سماع در سده‌های میانی تا دوران اسلامی متأخر، بپردازد. پژوهش حاضر با رویکرد تاریخی و توصیفی- تحلیلی انجام شد و یافته‌اندوزی داده‌ها به روش کتابخانه‌ای صورت پذیرفته است. نتایج مطالعات بیانگر این مهم است که دیدگاه جامعه نسبت به آیین سماع و موسیقی عرفانی اغلب متأثر از چگونگی ساختار سیاسی و مواضع حاکمیت نسبت به اندیشه‌های عرفانی و تصوف بوده است؛ به نحوی که در سده‌ی پنجم تا اواسط سده نهم هـ‌ق، جایگاه اجتماعی ممتاز تصوف، دلیل رونق سماع و موسیقی عرفانی می‌شود اما در سده‌های دهم و یازدهم هـ‌ق با توجه به شکل گیری ساختار سیاسی آن دوره، این روند تنزل پیدا می‌کند. به نحوی که در دوره‌های بعد نیز نتوانست به دوران طلایی و حیات اجتماعی پیشین خود بازگردد.

کلیدواژه‌ها:

موسیقی عرفانی، تحولات اجتماعی، نگاره‌های عرفانی، سده میانی اسلامی، دوره اسلامی متأخر.

---

[۱]- دانشجوی دکترای باستان‌شناسی، دانشگاه مازندران،ایران.
[۲]- دانشیار گروه باستان‌شناسی، دانشگاه مازندران،ایران.نویسنده مسئول: *Email:Seyyed_rasool@yahoo.com*
[۳]- استادیار گروه باستان‌شناسی، دانشگاه مازندران،ایران.

پیشگفتار

موسیقی در ایران از گذشته تاکنون، همواره بخش جدای ناپذیر از حیات اجتماعی و فرهنگی بوده است عوامل مختلفی در شکل‌گیری موسیقی تأثیرگزار بوده است. شرایط محیطی، سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و اعتقادی هر کدام به میزان قابل توجهی بر روند ساختار موسیقی تأثیرگزار بوده‌اند. موسیقی در دوران قبل از اسلام در اغلب مواقع با اعتقادات جامعه پیوندی عمیق داشت و از سویی مورد توجه و حمایت برخی حکومت‌ها قرار می‌گرفت، چنان‌که مقام نوازندگان را ارج می‌نهادند. «در بسیاری از منابع کهن، از موسیقی به عنوان فن شریفه تعبیر شده است». (سرایی به نقل از صفی‌الدین، ۱۳۸۷: ۲۷۲) در دوره اسلامی، هنر موسیقی فراز و نشیب‌های تأمل‌برانگیزی را تجربه کرد. «اگرچه موسیقی در مقطعی از تاریخ ایران به دستور برخی از فقهای متعصب، به دلیل ایجاد حالت برانگیختگی و تحول در انسان، مهجور افتاد اما به همان نسبت نیز رگه‌های حضور و ظهور آن را دیر زمان در داستان‌ها و ملاحظات تاریخی و حتی مذهبی شاهدیم». (زرین‌کوب و آریان، ۱۳۷۷: ۷۷-۷۲) در حقیقت در تاریخ تمدن اسلامی، ممنوعیت دینی در نزد همه صنوف یکسان نبوده است و پاره‌ای از هنرها که از دیدگاه فقهی ممنوع می‌شد، متصوفه آن را ممنوع نمی‌دانستند؛ برای نمونه نقاشی جانداران، موسیقی سنتی و حتی رقص آیینی سماع از دیدگاه فقهی مورد قبول نبود؛ اما از دیدگاه تصوف با شرایطی مشروع بود. (موسوی گیلانی، ۱۳۹۵: ٤٧) با گذشت زمان و با وجود نکوهش شرعی موسیقی، تأثیرات معنوی موسیقی آشکارا به رسمیت شناخته شد. هنر موسیقی به دلیل بُعد تفننی و معرفتی خود، همواره جایگاه اجتماعی متفاوتی داشته است. جامعه تصوف با ساختار اعتقادی و اجتماعی، در پیوندی معنادار و عمیق با هنر موسیقی جلوه نمود، چنانکه در اغلب رفتارهای آیینی به‌ویژه سماع، با موسیقی همراه بوده است. در حقیقت آیین سماع و موسیقی عرفانی به عنوان یک رفتار فرهنگی، بخشی مهمی از ساختار اعتقادی و هویت اجتماعی جوامع اهل تصوف بوده است. و اساسی‌ترین پرسش قابل طرح در این پژوهش؛ سیر تحول اجتماعی آیین سماع و موسیقی عرفانی در دوران میانی تا دوره متأخر اسلامی چگونه بازتاب یافته است؟ این پژوهش در نظر دارد با مطالعه منابع تاریخی و فرهنگی و تحلیل نگاره‌ها، جایگاه اجتماعی جامعه تصوف و نقش آن بر آیین سماع و موسیقی عرفانی در دوران اسلامی، مورد بررسی و واکاوی قرار دهد.

آیین سماع و موسیقی عرفانی در دوران اسلامی

موسیقی در تاریخ اسلام سرگذشتی ویژه دارد؛ از یک‌سو به دلیل همنشینی‌اش با فلسفه در میان حکما و به دلیل آسمانی بودنش در میان عرفا، ارج و قربی یافت و از دیگر سو به دلیل ابتذالی که بر اثر بزمی شدن و خوی درباری یافتن برجانش نشست، علما و فقها را به تأملی جدی در باب آن برانگیخت. (بلخاری، ۱۳۸۸: ٥٦) دانشمندانی چون؛ خواجه نصیر در دیباچه اخلاق ناصری، حکمت را دارای دو نوع نظری و عملی، و در حکمت نظری، علم ریاضی را شامل چهار علم موسیقی، نجوم، هندسه و عدد معرفی می‌کند. (محشون، ۱۳۸۰: ۱۸۲) آنچه که در متون موسیقی نظری ایران قابل مشاهده است، روحانی بودن علم موسیقی است، چراکه «هرگاه شخصی نغمه‌سرایی کند خواه از آلات نغمات و خواه دهنی، روح را حظی وافر بخشد و چون باعث این علم جبرئیل است (علیه‌السلام)، و سبب روح شده، از این جهت حکماء علم روحش گویند. (صفی‌الدین، ١٣٤٦: ۲۳)

عبدالرحمن صوفی (متوفی به سده پنجم هـق) به موسیقی به عنوان وسیله مکاشفه‌ای که از طریق وجد حاصل می‌شود نگریست و دراویش و انجمن‌های اخوت، قواعد و مقررات مربوط به مراسم آیینی خودشان را به وسیله موسیقی نظام بخشیدند. (بویس و فارمر، ۱۱۲:۱۳٦۸) از پیوند موسیقی و اندیشه‌های متعالی و وجد عارفانه جامعه تصوف، آیین سماع شکل می‌گیرد. موسیقی و رقص را به عنوان سماع و وجدی که به خاطر خداست بی‌آنکه فتنه و غوغایی برپا شود رواج دادند و تا جایی که موسیقی و رقص را پاره‌ای از فرق صوفیه، جزو عبادات و وسایل کمال محسوب داشتند (مشحون، ۱۳۸۰: ۱۸۰). اولین نمونه‌های رسمی موسیقی عرفانی در عالم اسلام قالب حلقه «سماع» در مجالس عرفانی مسلمانان ظهور یافت. آغاز این امر مربوط به سال ٢٤٥ هجری در زمانی است که ذوالنون مصری از زندان متوکل آزاد شد. صوفیان در جامع بغداد گرد او آمده و از او اجازه موسیقی و سماع خواستند. او نیز اجازه داد و از شعر قوال، ابراز شادمانی نمود. (الیافعی، ۱۹۹۷، ج۲: ۲۳۲) این موضوع نه بدان معنا است که تا پیش از این سماع وجود نداشته است، بلکه امری رایج بوده است.از نظر اهل سماع، موسیقی زبان رمزی آیات بلیغ و شنیداری خداوند است. با شنیدن آن، نفس یاد منزلگاه اولیه‌اش در ایام الست را می‌افتد. یعنی زمانی که قرب به خدا، منزلگاه طبیعی نفس بود. (چیتیک، ۱۳۸۲: ١٤٦) جایگاه موسیقی عرفانی و روحانی در عرفان اسلامی و در میان شعرای بزرگ تا بدان حد بوده است که آن را وسیله‌ای برای مراقبه و کشف‌های معنوی می‌دانستند. چنانکه این اعتقاد همواره وجود داشته که موسیقی روحانی موجب تلطیف و تقویت و اشتیاق نفس در عالم ملکوت می‌گردد و این امر، مطلوب همه وارستگان و تکامل یافتگان است. (جعفری، ١٣٨٦: ٥٦) در واقع، «عرفان اسلامی، موسیقی را بهترین وسیله اظهار لطیف ترین اسرار الهی». (نصر، ۱۳۷۷: ٦١) و

اصوات را تقلیدی ازهارمونی الهی می‌دانند. (بینای مطلق، ۱۳۸۵: ۹۷-۹۶) گروهی بر این باورند که هفت دستگاه موسیقی بر پایه هفت وادی عرفان شکل گرفته چرا که بسیاری به هم شبیه هستند و اتفاقاتی که در مسیر رسیدن به دوست برای سالک راه حق می‌افتد، مثال گوشه‌ها و نغمه‌های دستگاه‌هاست. (فولادی‌سپهر و همکاران، ۱۳۹۱: ۷۸)

ارتباط عمیق و معنادار موسیقی با عرفان همواره اثری دوسویه داشته است. چنانکه علاوه بر بعد معرفتی و رشد و تعالی دانش موسیقی، سبب جذابیت، ترویج و بیان هویت اجتماعی و فرهنگی جامعه تصوف گردید. البته تصوف نه تنها در مورد موسیقی بلکه در زمینه‌های هنری دیگر همچون هنر نگارگری توانست آنها را در خدمت اندیشه‌های متعالی و سیر و سلوک عارفانه خود به‌کار گیرد. «در حقیقت رویکرد تصوف را برخی از محققان به حق، «نگاه هنری و جمال شناسانه به دین» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸٦: ۲۲۸) تعبیر کرده‌اند.

تصوف در تحولات سیاسی و اجتماعی دوره اسلامی

تصوف چه در صورت متعالی و غیر قابل دسترس آن مانند تجارب وصف‌ناپذیر بزرگانی چون جنید بغدادی، بایزید بسطامی، محمد غزالی، مولوی و ابن‌عربی و چه در صورت عامیانهٔ آن نظیر آنچه گروه‌های قلندری و اهل فتوت در تاریخ فرهنگ اسلامی از خود بروز می‌دادند، تأثیر ژرفی بر شیوهٔ سلوک دینی و زندگی اجتماعی، فرهنگ و ادبیات دینی مسلمانان و به‌خصوص ایرانیان نهاده است. (مشهدی نوش‌آبادی، ۱۳۹۱: ۲۱٤-۱۸۵) اندیشه‌های تصوف در اواخر سدهٔ نخست و اوایل سدهٔ دوم هجری پا گرفت؛ اما در اواخر سدهٔ چهارم و اوایل سدهٔ پنجم درخراسان و به دست کسانی چون ابوالحسن خرقانی (۳۵۲- ٤۲۵ هـق) و ابوسعید ابوالخیر میهنی (۳۵۷ -٤٤۰ هـق) قوام یافت. پیش از ایشان نیز صوفیان نامی و گمنام بسیار بودند؛ اما ابوسعید نخستین کسی بود که سنت‌ها و نظام خانقاهی را پدید آورد. (قیومی‌بیدهندی و سلطانی، ۱۳۹۳: ٦۷) در حقیقت او نخستین قطب صوفی بود که برای عبادت و سلوک صوفیان احکام خاصی تدوین کرد تا از این طریق، زندگی اجتماعی در خانقاه‌ها سامان یابد. بدین ترتیب تا اواخر سده پنجم هجری خانقاه محلی بود که هم نیازهای افراد غیر وابسته به نظام خانقاهی و هم گروه‌های سر سپرده به مراد و مرشد خاصی را تأمین می‌کرد. (لاپیدوس، ۱۳۷۹: ۱٤۲) در قرون میانی اسلامی با ظهور دولت‌های قدرتمندی چون سلجوقیان، ایلخانان و تیموریان، فضا و ساختار سیاسی، اجتماعی و فرهنگی جامعه وارد مرحله جدیدی شد.

در این دوران بزرگان علم و دین از جمله صوفیان از احترام وافری برخوردار بودند و مردم در برگزاری آداب و رسوم بومی خود آزاد بودند. (لمبتون، ۱۳۸۰: ۲۰۲-۲۰۱) همچنین عرفان عملی

رشد چشمگیری پیدا کرد و در نتیجه اندیشه‌های عرفانی بسیاری گسترش یافت. در این زمان، حمایت‌های خواجه نظام‌الملک از تصوف و ساخت خانقاه و همچنین اختصاص موقوفات به آنها باعث رونق هرچه بیشتر آنها شد. (هندوشاه نخجوانی، ۱۳۱۳: ۲۷۰) گسترش تصوف و جایگاه مهم آنها در جامعه آن دوران، برآیند عوامل متعدد سیاسی، اعتقادی و اجتماعی بود. مسئله مشروعیت اسلامی حاکمان سلجوقی با وجود دشمنانی چون اسماعیلیان و فاطمیان، لزوم توجه به گسترش تصوف را دوچندان می‌کرد. دلیل دیگر، صوفیان توانایی متحدکردن مردم را در مقابل هجوم‌های خارجی و درگیری‌های داخلی داشتند. (زرین‌کوب، ۱۳۸۳: ٤١٠١) چنانکه توجه به صوفیان در اوایل قدرت‌گیری سلجوقیان، در دستور کار قرار گرفت. طغرل بیک و چغری بیک قبل از نبرد دندانقان در میهنه به دیدار شیخ ابوسعید ابوالخیر رفتند. گویند بعد از دست‌بوسیِ شیخ، ملک خراسان و عراق را به آنها واگذار کرد (محمدبن‌منور، ١٣٥٤: ۱۷۰) همچنین وقتی طغرل وارد همدان شد، به دیدار باباطاهر، باباجعفر و شیخ حمشاد رفت. (راوندی، ١٣٨٦: ۹۹) در حقیقت شیوخ صوفی در این دوره چنان مرتبت‌هایی داشتند که در خصومت میان درگیری‌های میان «آتسز» موسس سلسله خوارزمشاهیان و «سنجر» به صورت واسطه و شفیع عمل می‌کردند. (بارتولد، ۱۳۵۲: ٦٨٩) همچنین فضای سیاسی و اجتماعی حاکم بر جامعه آن دوران، نظر فقها را در جهت مخالفت با عقاید تصوف کمرنگ می‌نمود. امام محمد غزالی به فقهای اهل سنت قبولاند، به زهد و عرفان صوفیان که با حس خداشناسی شدیدی که در وجود آدمی برمی‌انگیزاند، پرورنده و ضامن دین و اجماع جامعه، ملاک پاکدامنی و پرهیزکاری مرد عارف است، گردن نهند. (هاجسن، ١٣٦٩: ۵۲) کشمکش‌هایی که متعصبان معتزلی و اشعری و شیعه و سنی و دیگران به راه انداخته بودند به جماعت صوفیه که در قضایا بی‌طرف بودند، مجال داد که با فراغت بال فعالیت کنند. همچنین از آنجا که تصوف بر طریقت تأکید داشت و لبریز از تسامح و تساهل بود، در برابر شریعت خشک تسننی قرار می‌گرفت که تعصب از اصول جدای ناپذیر آن بود. از سوی دیگر بخش اعظم جمعیت شهرهای ایران اشعری مذهب بودند و برخی از آموزه‌های تصوف، چون توکل و کسب، با اصول مذهبی آنها سازگاری کامل داشت که باعث نزدیکی اندیشه‌های اعتقادی آنها می‌شد. اعتقادات کهن ترکمانان نیز مانند الوهیت، احترام به قاضی و پیشگویی روحانیان آنها را به اسلام و تصوف نزدیک می‌کرد. از طرفی ایلیاتی زندگی کردن برخی از اقوام ترکمانان، رعایت اصول تصوف را برای آنها آسان تر می‌نمود (پرگاری و حسینی، ۱۳۸۹: ۳۸-۳۷). برخی از طریقه‌های تصوف نیز غالباً منعکس کننده نارضایتی مردم از حرص و ثروت و زندگی کاهلانه و پرتجمل و مشحون از گناه بزرگان ثروتمند و بازرگانان بود. (پطروشفسکی، ١٣٦٢: ٣٦٢) در واقع در این دوره، مجادله‌های اعتقادی و راهبردهای سیاسی

وشرایط اجتماعی زمینه را برای رشد و گسترش تصوف به عنوان پایگاه اجتماعی پایدار فراهم کرد. در دوره خوارزمشاهیان، تفکر الهی بودن حکومت خلفا و به انجام نرسیدن مقاصد سوء نسبت به ایشان، رواج صوفی‌گری و اشاعه حدیث از تفکر رایج در جوامع آن روزگار بود. اوضاع اجتماعی در این دوره بسیار نابسامان و مشاجره‌های مذهبی، میان علما جریان داشت. در این شرایط سه جنبه عمده حیات دینی در ایران شکل می‌گیرد؛ مذهب سنت، شیعه و تصوف. (باسانی، ۱۳۸۰، ج۵: ۳۰۱ – ۲۷۱) پس از حمله ویرانگر مغول شرایط سیاسی و اجتماعی وارد مرحله جدیدی شد. هرج و مرج ناشی از سقوط خوارزمشاهیان و حضور اسماعیلیان در ایران و دسته‌بندی‌های مذهبی در کنار حملهٔ مغول باعث سرخوردگی مردم شده بود به همین علت گرایش به تصوف فزونی گرفت. چنانچه املاک و موقوفات و صدقات زیادی به شیوخ صوفیه اهدا می‌شد. نفوذ ایشان موجب احترام به خان گردید و کم‌کم در سیاست دخالت نمودند. (باسانی، ۱۳۸۰، ج۵: ۳۹۰) تیمور در اواخر سده هشتم به ایران یورش برد. او با وجود خوی خشن‌اش، رابطه تنگاتنگی با علما، عرفا و مشایخ زمان خود داشت و فرهنگی را بنیان گذارد که بعدها بازماندگانش آن را ادامه دادند. در این عصر عرفان با شدت بیشتری در میان طرفدارانشان به حیات خویش ادامه داد (زرینی و مراثی، ۱۳۸۷: ۹٤) در این دوران ایجاد خانقاه‌ها و رباط و اختیار مسلک درویشی و ارادت ورزیدن به مشایخ و گرمی بازار خانقاه‌ها و تشکیل مجالس رقص و سماع رونق و رواج بسیار گرفت. با قدرت گیری دولت صفوی و تأسیس آن بوسیله اقتدار معنوی شاه اسماعیل در آغاز قرن دهم هـق، از اهمیت و احترام تصوف کاسته شد.

درحقیقت روند تکوین مباحث نظری ولایت که به دنبال ائتلاف تشیع و تصوف، در سده هشتم و خاصه نهم ه.ق رخ نمود، قدرت‌گیری صفوی نماد بارزی از تحقق عملی چنین فرایندی به‌شمار می‌رفت. (تشکری و نقیبی، ۱۳۹۳: ٦۰) در این دوران مذهب رسمی با سه مسأله عمده سرو کار داشت؛ رد و محکومیت تصوّف، تدوین فقهی و حل و فصل اختلافات احکام فقهی و دیگر رواج الهیات و کلام مجلسی که هماهنگ با احساس و مناسک عامه و مفهوم نوعی جدید تشیع بود. (امورتّی، ۱۳۸۰: ۳۲۷–۳۱۲) در این زمان سخت‌گیری بر ضد موسیقی، نه تنها بر ضد موسیقی حرفه‌ای، بلکه علیه صوفیان هم بود که موسیقی و آیین سماع در میان آنها رواج داشت. در حقیقت این دوره را باید زمان تنزل تصوف دانست، چراکه شرایط سیاسی، اجتماعی، این فرایند را هدایت می‌کرد.

شاه عباس برای تضعیف صوفیان، سپاه جدید و سازمان یافته‌ای را به دور از رفتارهای صوفیانه قزلباشان به نام سپاه شاهسون ایجاد کرد. در این زمان، مجتهدان با شاه بر موضوعی واحد به اشتراک

منافع رسیدند. در وضعیتی که نگرش‌های غالیانه برآمده از تصوف، بـــروز جنبش‌های مذهبی سیاسی را ناگزیر و حکومت مرکزی را با چالشی پایدار مواجه کرده بود. شاه خصومت مجتهدان با عقاید افراطی طریقت را که مانعی در تغییر و نهادینگی تشیع امامیه در عوام جامعه بود، دستاویزی برای سرکوبی آنهـــا کرد. (*Babayan,* ۱۹۹٤:۱۵۱) جریانی که اگر در عرصهٔ سیاسی، تضمینی بر قدرت متمرکز شاه بود در زمینهٔ اجتماعی نیز، بستری برای مجتهدان فراهم آورد تا در افول نظریه تقدس پادشاهی و شکست طریقت صفوی، عملاً مسیر شریعت را از طریقت متمایز سازند (رویمر، ۱۳۸۵: ٤٥٠) در حقیقـــت ضدیت رسمی با تصوف را می‌توان بازگشتی به نظرگاه اصلی تشیع امامیه دانست که به طور سنتی، در تقابل با تجربهٔ عرفانی قرار داشت. (*Amoretti,*۱۹۸٦: ٦٤٦) صوفیان در واپسین ایام صفویه، تا بدان درجه تحقیر شدندکه در بیرون کاخ شاهی در حالی به رفتگری گمارده شده‌اند که تاج بر سر دارند و از سفره‌خانه سلطنتی، خرده‌های نان و برنج می‌گیرند. (سیوری، ۱۳۷۲: ۱۱۱) گذار تدریجی از تصوف بـه تشیع، در جایگزینی علما با قزلباشان و انتساب خاندان صفوی به سیادت و سعی در ترویج تعالیم شیعی نمود یافت اصطلاح صوفی که زمانی بیانگر رابطه مراد و مرید بود، رفته‌رفته در اواخر ایـــــن دوره، آشکارا معنی تحقیرآمیزی یافت. نگرش علمای شیعی به تصوف از دریچه بدعت، باعث شد تا در رساله‌های این دوره مفاهیم ملحد و کافر، به صوفیان غالی و رهبرانشان اطلاق شود. (تشـکری و همکـاران، ۱۳۹۳: ۵۸ و ۵۳) به رغم این برخوردهای شکننده، عوامل اصلی ضعف صوفیان را باید در عوامل دیگری نیـز جستجو کرد. در این شرایط جدید جنبش تصوف استقلال خود را از دست داده بود و اندیشه‌هایی که منادی تصوف به‌شمار می‌رفتند قادر به ارایه نظریات متکامل و نوینی نبودند. (دوستی‌ثانی، ۱۳۸۳: ۳۳۹) البته در این فرایند، شـرایط سیاسـی و اجتماعی ایجاد شده تأثیرگذار بـوده اسـت. بـا توجـه بـه جایگـاه ضـعیف و کـم اهمیّتـی کـه در عرصه‌های سیاسی و اجتماعی برای درویشان در دوران پایانی صفویان به وجود آمـد، آنـان نـه تنهـا پذیرای حمله ویرانگر افغانان به اصفهان شدند، بلکه در پیشواز و استقبال این قوم نیز کوشـیدند. بـه این ترتیب که هجوم محمود افغان به مرکـز ایـران را نیـز از روی قضـا و حکـم الهـی و بـه تلافـی بدرفتاری شاهان و عالمان و مردمان با صوفیان و در نتیجه نفرین آن طایفه جلوه دادند تا نه تنها کینه خود را از صفویان نشان دهند، بلکه بهره‌ای نیز از حمله افغانان بـرده باشـند و موقعیـت خـویش را تحکم بخشند. حضور صوفیان و دراویش در جامعهٔ دورهٔ افشاریه، نشان دهندهٔ تحولات جدیدی در کارکرد اجتماعی و سیاسی آنان است. در این دوره دراویـش و صـوفیان بـا ذکـر و منقبـت و مـدح معصومان (علیهم السلام) سعی در حفظ پایگاه اجتماعی خود شدند. (عقیلـی، ۱۳۸۹: ۱۲۸–۱۲۲) در اواخر دوره زند و اوایل قاجار، تمایل به عرفان در ناخودآگاه ایرانیان وجود داشت و از سـوی دیگـر

شرایط آشفته اجتماعی این دوره، احساس نیاز به یک پناهگاه را به طور جدی در مردم شدت بخشیده بود. اما از این هنگام به بعد صوفیان این دوره با تبعید، تکفیر، شکنجه و حتی نهب و قتل مواجه بوده‌اند. این روال در زمان آقامحمدخان قاجار ادامه می‌یابد و در حکومت فتحعلی‌شاه به اوج خود می‌رسد. (ایرج‌پور، ۱۳۹۰: ۲۹) عوامل متعدّد دیگری نیز در تنزّل جایگاه اجتماعی تصوف تأثیرگذار بود. ازجمله اینکه هیچ‌یک از صوفیهٔ این دوره به یک لحظهٔ صوفیانه جدیدی نرسیده‌اند، حال آن که تصوف حوزهٔ تجربه‌های تازه در زبان و اندیشه است. (شفیعی‌کدکنی، ١٣٨٦: ٢٥) در حقیقت تصوف این دوره [پیش از مشروطه] چیزی جز تکرار نیست. ازدیاد درویشان دوره گرد و بی‌شرع در کنار دودمانی شدن خلافت در فرقه‌های مشهور صوفی به تقلید از صفویه و نیز پیدایی انحطاط در تصوف عامیانه، از دیگر عواملی بود که لطمه شدیدی به جایگاه اجتماعی و معنوی صوفیان وارد کرد. (زرین‌کوب، ١٣٦٣: ٢٤٤) البته ریشه پیدایی این فرایند را به نوعی می‌توان در ساختار سیاسی دولت صفوی جستجو کرد. هرچند برخی از شاخه‌های تصوف که پایگاه اجتماعی خود را در مناطقی به دور از مرکز سیاسی کشور می‌دانستند، اغلب به حیات خود ادامه دادند اما واقعیت امر این است که بعد از روی کار آمدن دولت صفوی و تبعات حاصل از آن، جامعه تصوف و دراویش دیگر نتوانست به جایگاه اجتماعی و دوران طلایی خود در سده‌های میانی اسلامی بازگردد. این فرایند تأثیر خود را نیز بر عرفان، ادبیات و هنر بویژه موسیقی و نگارگری مرتبط با جامعه تصوف برجای گذاشت.

موسیقی عرفانی در نگاره‌های دوره اسلامی

ترویج و خلق آثار هنری مرتبط با تصوف، همواره متأثر از جایگاه تاریخی و اجتماعی تصوف بوده است. از آنجا که هنرمندان اهل تصوف نقش مهمی در ساختار هنری زمان خود داشتند، به تبع این فرایند اجتماعی از دیدگاه کلان، نقش مهمی در چگونگی رشد و کیفیت آثار هنری در حوزه‌های ادبیات، موسیقی و نگارگری آن دوران داشته است. در واقع هنر از دیدگاه تصوف از منطقه الفراغ و جواز بیشتری برخوردار بوده است، از این رو نقاشی و نگارگری از سوی نگارگران عارف دارای ممنوعیت شرعی نبوده و پاره‌ای از آثار جاویدان نگارگری به وسیله آنها بوجود آمد. (موسوی گیلانی، ۱۳۹۵: ٤٨) تصویرگری مضامین عرفانی، به گونه‌ای که نشان‌دهنده مقامات و حالات عرفانی است در میان نگاره‌های سده‌های میانی، یعنی زمان مقبولیت اجتماعی صوفیان، تصاویری مرتبط با اندیشه‌های شاعران و عارفان بزرگ آن عصر، چون مولانا، سعدی، حافظ، جامی به نمایش درآمد. در حقیقت مضامین این تصاویر در ارتباط با عقاید عرفای بزرگی است که حالات روحانی و وجد و سماع عارفانه در اشعار آنان تجلی یافته است. مطالعه این آثار می‌تواند رهیافتی را

در جهت تبیین رفتارهای فرهنگی و جایگاه اجتماعی تصوف را در جامعه آن دوره بیان کند.

به‌نظر می‌رسد «در ابتدا، مجالس سماع عبارت بود از یک محفل شعرخوانی که به وسیله خواننده یا گروه جمعی خوانندگان خوش‌آواز اجرا می‌شد و صوفیان تحت تأثیر صوت خوش، حالی پیدا می‌کردند و به پایکوبی می‌پرداختند. پس از آن، در این مجالس برای تحریک بیشتر، استفاده از دف و نی نیز رواج یافت». (حیدرخانی، ۱۳۷٤: ۲۷) در این مجالس، شخصی ابیات سوزناک یا رباعیات و غزلیات عاشقانه را به آواز می‌خواند و صوفیان به آهنگ او به سماع برمی‌خاستند و با حال و ذوقی وافر، ابیاتی چند از مثنوی می‌خواندند. «قوالان در مجالس سماع، نقش بسیار مؤثری داشته‌اند و از اینجاست که لازمه قوالی با موسیقی‌دانی، آشنایی با قول بوده است». (بینش، ۱۳۸۲: ۹۲)

در میان منابع تصویری برجای مانده از مجالس سماع، نگاره‌هایی با این مضامین که پیشینه زمانی آنها بیشتر به دوره تیموری باز می‌گردد، اهمیّت ویژه‌ای به لحاظ بازنمایی مجالس عارفان و سازهای موسیقی به‌کار رفته، دارند. سازهای رایج این مجالس شامل؛ تنبور[۱]، سه‌تار[۲]، دف[۳] و نی[٤] بوده است.

برخی از نگاره‌هایی که با این مضامین تصویر شده‌اند به بهزاد، نگارگر دوره تیموری نسبت داده‌اند. آثار بهزاد که آکنده از بن مایه هنر موسیقایی است، وجود تنوع در آلات موسیقی دوره تیموریان را بیان می‌کند. در نگاره‌های او، آلات موسیقی با جزییات دقیق به تصویر در آمده است. این امر می‌تواند به معنای آن باشد که هنرمندان یا بسیار تیزبین بوده و یا اینکه به نحوه ساخت و نواختن سازها آگاه بوده‌اند. (رسول‌تائف، ۱۳۸۲: ۱۳۲) در زمینه موسیقی، عبدالقادر مراغی در سده نهم هـق به عنوان آخرین وارث موسیقی کلاسیک ایران شناخته شده که تأثیر وافری بر این هنر گذاشته است. (مراغی، ۱۳۵٦: ۲٤٤) نگاره‌های مکتب هرات دوره تیموری، بیانگر اهمیت و جایگاه اجتماعی تصوف در آن دوران بوده است.

به طور کلی در این دوران (از هجوم مغولان تا اواخر دوره تیموری)، در زمینه موسیقی گام‌های بلندی برداشته شد. سده هفتم هجری در تاریخ موسیقی ایران، سرآغاز دورانی شایان توجه و هنرآفرینی محسوب می‌شود، زیرا اگرچه بر اثر غرور و بی‌تدبیری و سیاست‌های نابخردانه خوارزمشاهیان، مغولان به ایران تاختند، اما برخی هنرها شکوفاتر شد که احتمال دارد، به دلیل فراهم شدن آزادگی افکار بوده باشد. (بینش، ۱۳۸۲: ۱۰۲)

در تصویر۱ نگاره‌ای با مضمون مجلس سماع عارفان مشاهده می‌شود. حالت چرخش نقوش نوازندگان به همراه نقوش اسلیمی در پیوند با رقص صوفیانه، نوعی فضای روحانی و عرفانی را تجسم می‌بخشد. دو ساز دایره یا دف به عنوان ساز ضربی و ساز نی از گروه سازهای بادی، به‌کار رفته است. از نکات برجسته این تصویر، حضور ٤زن و یک کودک در این مجلس است که در جای

خود قابل تأمل است. در کادر بالای نگاره نوشته‌ای به خط نستعلیق قابل مشاهده است: «بال خود بگشاید باز...آشیان دروه ایشان شهنشاه کند چون شیخ قدس سره رمزی از رازی که بر عنبر آن عیان نبود بشنود بی اختیار از وی نعره صادر شد که صدای آن یکساعتی باقی بود و اصحاب دین و دنیا که حاضر بودند و سراسیمه حیرت شدند و شیخ در سماع رفت و وجد بر وی غالب شد و جماعت از اطراف و زوایای جامع متوجه شدند و آن غلو و غلبه و ازدحام خلایق از.... و از سوز قوالان خوش الحان در حال بودند و نزدیک بود که اهل مجلس از پا درآیند و از خود بیخود شوند خواجه امیر احمد...».

نگاره دیگری با مضمون سماع که در آن حکایتی از گلستان سعدی به تصویر درآمده است (تصویر۲). عارفان به شکل نیم‌حلقه در حال رقص سماع هستند. در این نگاره موسیقی جایگاه والایی دارد و در واقع مکمل و فراهم کننده حلقه سماع است. نوازندگان دف و نی در گوشه سمت راست تصویر به نمایش درآمده‌اند. در کادر بالا و قسمت پایین این نگاره، متنی به خط نستعلیق، بر گرفته از گلستان سعدی مشاهده می‌شود؛ «...خامان مجلس در جوش. گفتم سبحان الله دوران با خبر در حضور و نزدیکان بی بصر دور» و در ادامه آن این مصراع آمده است؛ «فهم سخن چون نکند مستمع.....(قوت طبع از متکلم مجوی)». تصویر نگاره در فضای باغی صورت گرفته است و احتمالا تداعی کننده بهشت و عالم ربانی باشد.

یکی از آثار زیبای نگارگری در مکتب هرات و در دوره تیموری، با موضوع سماع درویشان و منسوب به بهزاد است (تصویر۳). این نگاره که فضای عرفانی حاصل از سماع را به تصویر درآورده است، فراتر از متن بوده و عقاید و سلوک عرفانی را به خوبی نمایش داده است. نقشبندیه یکی از مطرح ترین فرقه‌های عرفانی دوران تیموری است که بیشترین تأثیر را بر روی هنرمندان نگارگر مانند بهزاد و شاگردانش گذاشته است. (زرینی و مراثی، ۱۳۸۷: ۱۰۵) هنرمند در این نگاره کوشیده فضای عرفانی حاصل از مجلس سماع را به نمایش بگذارد. حال آن که ظاهراً در این نگاره و در قسمت بالای سمت چپ، شخص جامی نیز حضور دارد. دراویش صوفی مسلک در حال رقص و پایکوبی هستند و با بالا بردن دست‌های خود به سمت آسمان به نوعی با خالق خود راز و نیاز می‌کنند. این حرکت به صورت دایره‌وار انجام می‌گیرد و دراویش به شکل حلقه‌ای گرداگرد هم ایستاده‌اند و بعضی در حال شورند. در این تصویر برخی از صوفیان به دلیل غرق شدن در وادی عرفان از خود بی خود شده و در وضعیتی خاص تصویر شده‌اند. همه حرکات دست و پا و نیز جامه دراویش در حال سماع که به نظر می‌رسد با چرخشی دوار پله پله به سوی سماوات و افلاک که در دَوَران و گردش‌اند، می‌پیوندند و به حق واصل می‌شوند، معنایی رمزگونه دارد. درویش دور خود و خورشید

(پیر و مقتدای خویش) می‌چرخد و سپس دست راستش را که حاکی از خود آگاهی و توجه نفس است و به سویی بلند می‌کند تا از ذات حق کسب فیض کند و دست چپش را که به سوی زمین است پایین می‌آورد تا فیض و موهبت الهی را به زمین برساند و این چنین واسط و رابط میان آسمان و زمین می‌شود و سر انجام با برداشتن هر دو دست به سوی آسمان، خود به جوار حق می‌پیوندد. (ستاری، ١٣٨٤: ١٤٠)

در نگاره‌ای دیگر وجد و سماع عارفان و صوفیان در حالت رقص و برخی بیهوش بر زمین نقش شده است (تصویر٤). با توجه به وجود بیتی از حافظ، این نگاره به نسخه دیوان حافظ منسوب است. سرگشتگی عارفان با جامگان آنها که بر زمین افتاده هماهنگی دارد. متن این بیت به خط نستعلیق نوشته شده است؛

سرو بالای من آن گه که درآید به سماع چه محل جامه جان را که قبا نتوان کرد

(دیوان حافظ، غزل١٣٦، بیت ٥)

در نگاره پنجم با توجه به غزلی دیگر از حافظ، هنرمند حالات روحانی صوفیان را در فضایی معنوی به تصویر درآورده است. در این سماع، نوازندگان در باغی مشغول نواختن سازهای دایره و نی هستند به نحوی که سماع بدون نوای این سازها میسر نیست در واقع موسیقی نه تنها به عنوان نبض و نظم مجلس، بلکه در نزد عرفا، جایگاهی ویژه و مهم دارد. این نگاره توسط قاسم‌علی شیخ‌زاده یکی از هنرمندان هم دوره بهزاد نگارگری شده است و توسط سلطان محمد نور با شعری از دیوان حافظ در قسمت بالای طاق ایوان با مضمون ذیل نوشته شده است (تصویر٥).

منزل تو قبله اهل صفا است طاق ایوان تو محراب دعا است

(دیوان حافظ)

توجه به مجالس اهل تصوف و برکندن جامه عارفان را می‌توان در سایر ابیات حافظ مشاهده نمود.

بیفشان زلف صوفی را به پابازی و رقص‌آور که از هر رقعه دلقش هزاران بت بیفشانی

(دیوان حافظ، غزل٤٧٤، بیت ٣)

نگاره‌ای دیگر، پایکوبی عارفان را در میان مجلسی متعلق به بزرگان، به تصویر درآورده است. حلقه سماع عارفان در کنار دو نوازنده دف و یک نوازنده، تشکیل یافته است (تصویر٦). این نگاره به روایتی از دیوان مولوی (سده ٧هـ.ق)، اشاره دارد.

مولانا بزرگترین عارفی است که موسیقی را از ارکان اندیشه و عمل عرفانی قرار داده است. اشعار، به ویژه غزل‌های مولوی با موسیقی گره خورده است. (زمانی، ۱۳۸۲: ٥٦٦) در واقع مولوی مؤسس سلسله دراویش رقصان بود که در آن استفاده از موسیقی به صراحت مرسوم بوده است. بر مبنای اصول و تعالیم اهل تصوف شنود موسیقی (سماع) موجب وجد و خلسه می‌شود و از این باب می‌توان به حقیقت غایی دست یافت. (پوپ، ۱۳۸۷، ج٤: ٣٢٤٥) مولوی نی را تمثیلی از عارف کامل می‌شمارد و مثنوی را با زبان نی آغاز نموده است. نی به لحاظ داشتن صدای ملایم طبیعی و زیبا و دور بودن از شائبه‌های تحریم مذهبی، از دیرباز مورد توجه عرفا و اهل تصوف قرار گرفته و در مراسم سماع ار آن استفاده می‌شده است (بینش ۱۳۸۲: ١٦٧). اشعار مولوی از مظاهر و سمبل‌های برجسته عرفان ایرانی است. همچنین او به ساز رباب ونی آشنا بوده و در نواختن آنها تبحر داشته است.

من هم رباب عشقم و عشقم ربابی‌ست وان لطف‌های زخمه رحمانم آرزوست
(مولانا:۱۵۱)

هر رگ این رباب را ناله نو نوای نو تا ز نواش پی برد دل که کجاش می‌زنم
(مولانا:٤٨١)

مولوی در دیگر اشعارش از تنبور هم به عنوان سازی عارفانه، یاد کرده است. چنانکه در اشعارش می‌سراید؛

بانگ گردش‌های چرخ است این که خلق می‌سرایندش به تنبور و به حلق
(مولانا، ۱۳۸۱، دفترچهارم، ص ۵۸۱، بیت ۷۳۵)

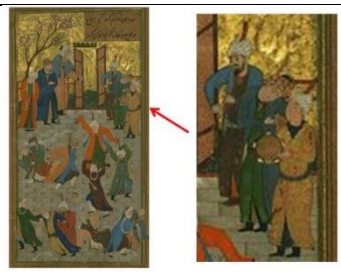
همچنین در روایات اسرارالتوحید، شیخ ابوسعید، طنبور ساز باستانی رایج در خطه خراسان را می‌نواخت. (ثابت زاده، ۸۸: ۹۳)

این نگاره‌ها بیانگر این مطلب است که نوای موسیقیایی در موسیقی عرفانی به‌صورت گروهی طنین‌انداز می‌شود و آنچه بدان اهمیت می‌یابد استفاده از دو ساز دف و نی در این نگاره‌ها است. «دف را به تعبیری ساز عرفا و دراویش نامیده‌اند و در محافل و مجالس سماع متصوفه نیز نواخته می‌شود». (نفری، ۱۳۸۳: ۱۰۹) این نگاره‌ها که در پیوند با مضامین عرفانی قرون میانی شکل گرفته‌اند، جایگاه ممتاز نوازندگان موسیقی عرفانی را تبیین می‌کند.

تصویر۱-رقص سماع، ۱۵۸۲ میلادی، مکتب شیراز
(http://www.theismaili.london)

تصویر۲- مجلس سماع، سده میانی اسلامی، برگرفته از گلستان سعدی
(*http://www.pinterest.com*)

تصویر۳- سماع دراویش، مکتب هرات، نگاره بهزاد، موزه متروپلیتن
(*Barry*,۲۰۰٤: ۱۳۷)



تصویر٤- رقص سماع، برگرفته از شعر حافظ، مکتب تبریز دوم[۵]، اوایل صفوی، موزه هنروالترز
(*http://www.filcker.com*)

تصویر ۵- سماع، مکتب تبریز دوم، اوایل دوره صفوی (۹۳۰ هـ‌ق)
(*www.pinterest.com*)

تصویر٦- سماع عارفان، داستانی از مولوی، مکتب تبریز دوم، اوایل صفوی گالری فریر، واشنگتن

امروزه در مراسم آیینی صوفیان و دراویش به نواختن یک نوع ساز ازجمله سازهای دف، تنبور و یا سه تار بسنده می‌کنند. البته آیین سماع به صورت محدود در برخی از جوامع تصوف ایران برگزار

می‌گردد.

نتیجه‌گیری:

موسیقی آیینی قبل از اسلام، در پیوند با تصوف و عرفان اسلامی تجلی می‌یابد. تصوف و موسیقی همواره دارای تعاملی معنادار بودند، چنانکه عرفا برای ترویج اندیشه‌ها و نهادینه کردن رفتارهای آیینی و هویتی خود از هنر موسیقی بهره می‌بردند. این فرایند در اغلب مواقع نه تنها به رشد تکاملی دانش موسیقی کمک کرد، بلکه جایگاه اجتماعی موسیقی و نوازندگان این عرصه را با توجه به دیدگاه جامعه و رفتار حکومت‌ها نسبت به تصوف تبیین می‌کرد. پیوند عرفان و موسیقی که در آیین سماع تجلی یافت، از سده پنجم هـ‌ق با رونق محافل عرفانی و خانقاه‌ها که حاصل مقبولیت عام و جایگاه اجتماعی ممتاز تصوف بود رواج یافت. در ادامه، این فرایند در دوران ایلخانان و تیموریان به کمال خود رسید. اما این روند در دوره صفویه به‌دلیل سیاست‌هایی که ساختار حکومتی در تقابل با جریان تصوف در پیش گرفت، سیر نزولی پیدا کرد. به نحوی که در دوره‌های بعد نیز نتوانست به حیات اجتماعی و گذشته درخشان خود بازگردد. این فرایند تأثیر خود را بر ادبیات و هنر برجای گذاشت. به نظر می‌رسد ظهور چهره‌های برجسته ادبیات و عرفان ایران در قرون میانی و عدم شکوفایی آن در دوران متأخر برآیند این مهم بوده‌است. آثار هنری مرتبط با تصوف همچون هنر نگارگری نیز همانند موسیقی، از نظر ماهیت و ساختار به دوران پرفروغ خود باز نگشت، چراکه بخش اعظمی از این آثار در پیوند با ادبیات ناب عرفانی قرون میانی شکل می‌گرفت. نتایج این بررسی نشان می‌دهد در طول تاریخ، ایدئولوژی و ساختار سیاسی حاکم، همواره نقش بسیار مهمی در چگونگی نظام اجتماعی و فرهنگی جوامع داشته است. در حقیقت می‌توان گفت شکل‌گیری یک ساختار، ممکن است برای بخشی از یک جامعه، کارکرد مثبت و برای بخشی دیگر، کارکردی منفی به همراه داشته باشد.

پی‌نوشت‌ها:

۱- تنبور از آلات زهی است که با تاریخچه‌ای حدود ۱۵۰۰ ق. م، بیشتر یک ساز محلی و عرفانی محسوب می‌شود. شکل این ساز مشابه سه‌تار بوده، با دسته‌ای بلندتر و کاسه‌ای بزرگ، منحنی و کشیده‌تر از سه‌تار. تنبور ساز مجلس قلندران، دراویش اهل طریقت مناطق غربی و موسیقی محلی خراسان و مذهبی برخی مناطق است. (نفری، ۱۳۸۳: ۱۰۳)

۲- یکی از سازهای کوبه‌ای که دایره بزرگ نیز نامیده می‌شود. دف متشکل از چنبری است که از چوب سفیده یا چوب بید ساخته شده و بر یک طرف آن پوستی از بره کشیده شده و حلقه‌های کوچک به شکل آویزه چندتایی(زنجیره‌ای) در داخل جداره آویزان می‌شود. (نفری، ۱۳۸۳: ۱۰۹)

۳- سه‌تار، یکی از سازهای زهی مضرابی و زخمه‌ای است که با ناخن نواخته می‌شود. این ساز قدیمی و عارفانه و به عنوان ساز دراویش و در مجالس انس و خانقاه‌ها نواخته می‌شود. (نفری، ۱۳۸۳: ۱۱۵) سه تار که در حال حاضر، ٤ سیم دارد، تا مدت‌ها سه سیم داشته و سیم چهارم را مشتاق علی‌شاه، از عارفان بزرگ ایران در ین اواخر بدان افزود. (بینش، ۱۳۸۲: ۱۵۳) در میان آلات موسیقی، صدای سه‌تار، دلنشین و عارفانه است.

٤- ساده‌ترین نوع ساز بادی و یکی از کهن‌ترین سازهای جهان، که به شکل طبیعی استوانه‌ای میان‌تهی و در ابعاد متفاوت ساخته می‌شود، نی است. این ساز را ساز تنهایی، ساز چوپانی و... نامیده‌اند. (نفری، ۱۳۸۳: ۱۲۲)

۵- یکی از مشخصه‌های نقاشی مکتب تبریز دوران صفوی وجود علامت یا شکلی شبیه میله کوچک قرمزی است که بر روی عمامه‌ها نقش شده است. این علامت و عمامه‌های دوازده ترکی از نشانه‌های شیعیان دوازده امامی طرفدار شیخ صفی الدین اردبیلی بود که در ابتدای دوران صفوی متداول گردید ولی بعد از وفات شاه طهماسب دیگر در تصاویر دیده نشد.

منابع و مآخذ:

۱- امورتّی، ب. س، (۱۳۸۰)، تاریخ ایران دوره صفویان، کمبریج، ج ششم، ترجمه: یعقوب آژند، تهران، جامی.

۲- ایرج‌پور، محمدابراهیم، (۱۳۹۰)، «بازنگری در عرفان قاجار»، نشریه ادب و زبان، شماره۲۹، صص۳۱-۲۳.

۳- بارتولد، وسیلی ولادیمیرویچ، (۱۳۵۲)، ترکستان نامه، ترکستان در عهد هجوم مغول، ترجمه: کریم کشاورز، تهران.

٤- باسانی. ا، (۱۳۸۰)، از آمدن سلجوقیان تا فروپاشی دولت ایلخانان، تاریخ ایران، کمبریج، ج پنجم، گردآوری: جی.آ.بویل، ترجمه: حسن انوشه، تهران، امیرکبیر.

۵- بلخاری، حسن، (۱۳۸۸)، سرگذشت هنر در تمدن اسلامی، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.

٦- بویس، مری و هنری، جرج فارمر، (۱۳٦۸)، خنیاگری و موسیقی ایران، ترجمه: بهزاد باشی، تهران، آگاه.

۷- بینش، تقی. (۱۳۸۲)، شناخت موسیقی ایرانی، چ دوم، تهران، دانشگاه هنر.

۸- پرگاری، صالح و حسینی، مرتضی، (۱۳۸۹)، «تصوف و پیامدهای اجتماعی آن در دوره سلجوقیان»، تاریخ در آینه پژوهش، سال هفتم، شماره ۲۷، ٤۸-۲۹

۹- پطروشفسکی، ایلیاولویچ، (۱۳٦۲)، اسلام در ایران از هجرت تا پایان قرن نهم هجری، ترجمه: کریم کشاورز، تهران، پیام.

۱۰- پوپ، آرتور اپهام و اکرمن، فیلیپ، (۱۳۸۷)، سیری در هنر ایران از دوران پیش ار تاریخ تا امروز، ج چهارم، ویرایش سیروس پرهام، تهران، علمی و فرهنگی.

۱۱- تشکری، علی اکبر، نقیبی، الهام، (۱۳۹۳)، «تعامل و تقابل تصوف و تشیع در عصر صفوی»، پژوهش‌های تاریخی، سال ششم، صص٦٦-٤۹.

۱۲- جعفری، محمدتقی، (۱۳۸٦)، زیبایی و هنر از دیدگاه اسلام، تهران، مؤسسه تدوین و نشر آثار علامه جعفری.

۱۳- چیتیک، ویلیام، (۱۳۸۲)، درآمدی بر تصوف و عرفان اسلامی، ترجمه: جلیل پروین، تهران، پژوهشکده امام خمینی و انقلاب اسلامی.

۱٤- حافظ، شمس‌الدین محمد، (۱۳۸۵)، دیوان حافظ، به اهتمام: محمد قزوینی، چ دوم، تهران، مهراد.

۱۵- حیدرخانی، حسین، (۱۳۷٤)، سماع عارفان، تهران، سنائی.

۱٦- راوندی، محمد بن علی بن سلیمان، (۱۳۸٦)، راحه‌الصدور و آیه‌السرور در تاریخ آل سلجوق، به تصحیح: محمد اقبال، تهران، اساطیر.

۱۷- رسول‌تائف، جسور، (۱۳۸۲)، «آلات موسیقی در نگاره‌های بهزاد»، فصلنامه هنر، شماره۵۷، صص۱۳۲-۱۳۰.

۱۸- رویمر، هانس روبرت، (۱۳۸۵)، ایران در راه عصر جدید، ترجمه: آذر آهنچی، تهران، دانشگاه تهران.

۱۹- زرین‌کوب، عبدالحسین، (۱۳٦۳)، جستجو در تصوف ایران، چاپ دوم، تهران، امیرکبیر.

۲۰- زرین‌کوب، عبدالحسین، (۱۳۸۳)، تصوف و عرفان در اسلام، مجموعه مقالات پژوهشی تاریخی و فرهنگی، زیر نظر کاظم موسوی بجنوردی، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
۲۱- زرین‌کوب، عبدالحسین و آریان، قمر، (۱۳۷۷)، از نی‌نامه، تهران، سخن.
۲۲- زرین‌کوب، عبدالحسین، (۱۳٦۲)، دنباله جستجو در تصوف ایران، تهران، امیرکبیر.
۲۳- زرینی، سپیده سادات، مراثی، محسن، (۱۳۸۷)، «بررسی چگونگی تأثیرگذاری عرفان اسلامی در شکل‌گیری هنر نگارگری مکتب هرات تیموری و تبریز صفوی»، نگره، شماره۷، صص ۱۰۵-۹۳.
۲٤- زمانی، کریم، (۱۳۸۲)، میناگر عشق (شرح موضوعی مثنوی معنوی)، تهران، نی.
۲۵- سرایی، پویا، (۱۳۸۷)، «بررسی جایگاه مطالعات زیباشناختی موسیقی ایران در دوره اسلامی»، فصلنامه هنر، شماره۷۵، صص۲۷۹-۲۵٦.
۲٦- سیوری، راجر، (۱۳۷۲)، ایران عصر صفوی، ترجمه: کامبیز عزیزی، تهران، مرکز.
۲۷- شفیعی‌کدکنی، محمدرضا، (۱۳۸٦)، قلندریه در تاریخ، تهران، سخن.
۲۸- صفی‌الدین، عبدالمومن، (۱۳٤٦)، رساله موسیقی بهجت‌الروح، (با مقدمه: ه.ل. رابینو د برگوماله)، تهران، بنیاد فرهنگ ایران.
۲۹- عقیلی، سیداحمد، (۱۳۸۹)، «تحولات سیاسی و علمی تصوف از سقوط صفویه تا برآمدن زندیه (۱۱٦۳-۱۱۳۵)»، تاریخ ایران، شماره ۸، پیاپی ٦٦/۵، صص۱٤۵-۱۱۷.
۳۰- قیومی‌بیدهندی، مهرداد و سلطانی، سینا، (۱۳۹۳)، «معماری گم شده: خانقاه در خراسان سده پنجم»، دوفصلنامه معماری ایران، شماره ٦، صص ۸۵-٦۵.
۳۱- لاپیدوس، آیرام، (۱۳۷۹)، تاریخ جوامع اسلامی از آغاز تا قرن نهم هجری، ترجمه: محمود رمضان زاده، مشهد، آستان قدس رضوی، بنیاد پژوهش‌های اسلامی.
۳۲- لمبتون، آن ک. س، (۱۳۸۲)، «تداوم و تحول در تاریخ میانه ایران»، ترجمه: یعقوب آژند، چ دوم، تهران، نی.
۳۳- محمد بن منور، (۱۳۵٤)، اسرارالتوحید، به اهتمام: ذبیح‌الله صفا، تهران، امیرکبیر.
۳٤- مراغی، عبدالقادر، (۱۳۵٦)، مقاصدالاحان، ترجمه: تقی بینش، چ دوم، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
۳۵- مشحون، حسن، (۱۳۸۰)، تاریخ موسیقی ایران، تهران، فرهنگ نشر نو.
۳٦- مشهدی‌نوش‌آبادی، محمد، (۱۳۹۱) «نقش صوفیه در گسترش آیین‌های نقالی و روضه‌خوانی»، مطالعات عرفانی، شماره ۱۵، صص ۲۱٤-۱۸۵.
۳۷- موسوی گیلانی، سیدرضی، (۱۳۹۵)، درآمدی بر روش‌شناسی هنر اسلامی، چ دوم، قم، نشر ادیان
۳۸- مولوی، جلال‌الدین محمد، (۱۳٦٦)، مثنوی معنوی، به تصحیح: رینولد نیکلسون، تهران، مولی.
۳۹- نصر، سیدحسین، (۱۳۷۷)، «تصوف و تأثیر آن در موسیقی»، مجله هنر و معماری، شماره۳، صص٦۵-٦۰.
٤۰- نفری، بهرام، (۱۳۸۳)، اطلاعات جامع موسیقی، چ هفتم، تهران، مارلیک.

٤١- هاجسن، ک.س مارشال، (١٣٦٩)، فرقه اسماعیلیه، ترجمه: فریدون بدره‌ای، تهران، سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی.
٤٢- هندوشاه نخجوانی، (١٣١٣)، تجارب السلف در تواریخ و وزرای ایشان، به‌تصحیح: عباس اقبال، تهران، بی‌نا
٤٣- الیافعی الیمنی المکیابی، محمد عبدالله بن اسعد، (١٩٩٧میلادی)، مرآه الجنان و عبره الیضظان فی معرفه ما یعتبر من حوادث الزمان، المجلد الثانی، بیروت، دارالکتاب العربیه.
٤٤. *Amoretti, B.S.. (١٩٨٦), Rligion in the Timurid and Safavid period, The Cambridge history of Iran. Voll. Cambridge University press.*
٤٥. *Babayan, K. (١٩٩٤), «The Safavid Synthesis: From Qizilbash Islam to ImamiteSHiism», Iranian Studies, Religion and Society in Islamic Iran during the Pre- Modern Era, PP.* ١٣٥١٦١.
٤٦. *Barry, Michael. (٢٠٠٤), Figurative Art in Medievel Islam and the Riddle of Bihzad of heart, Flamarion, Paris.*
http://www.pinterest.com.pin/٤٨٨٦٤٠/(٤/٥/٢٠١٧)PM ٦:٢٢. .
٤٧. *http:/www.filcker.com/photos/medmss/٥٧٥١٨٤٨٠٢٢/in/photostream(٤/٥/٢٠١٧)PM* ٦:٠٠
٤٨. *http://www.theismaili.org/london-exhibition-provides-insight-life-and-legacy-prominent-persian-ruler (٤/٢٢/٢٠١٧) PM* ٢: ١٠
٤٩. *https://www.pinterest.com/pin/*١٦١٧٧٧٨١١٥٨٩٢٥٩٥٧٠*(٤/٢٠/٢٠١٧) PM* ٢: ١٩.

Survey of Social Evolution in Sama Ceremony and Mystical Music in Iran Based on Islamic Miniatures

Fakhruddin Mohammadian
Seyed Rasoul Mousavi Haji
Aabid Taghavi

Abstract

Music is always influenced by Islamic thoughts and Islamic art social and cultural conditions were different periods. Sufi community of faith and social structure, in deep and meaningful relationship with art, music, manifested. Ritual dance and music of Sufism, Sufi society, because of the attitude of various social and political conditions did not go as smoothly. This study intends to study how the social position of Sufism Sufi music and dance rituals in medieval Islamic period later to pay. The present study intends to study the social status of the society of Sufism and its role in the religious tradition .So the study was conducted cross-historical approach. Data collection, the library method has been done. Results of studies indicate it is important that the vision of the Sufi ritual dance and music are often the result of the political structure and governance positions than has been thought and mysticism, So that in the fifth century to the mid-ninth century AH, privileged social position of Sufism, a Sufi boom is singing and music, But in the tenth and eleventh centuries AD, due to the formation of a political structure that period, the process is reduced. So that in later periods also could return to its former golden era and social life.

Keywords: *Music Mysticism, Social Evolution, Mystical miniatures, Medieval Islamic period, late Islamic period*