

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱/۱۶

فصلنامه علمی عرفان اسلامی

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۴/۱۲

سال نوزدهم، شماره ۷۵، بهار ۱۴۰۲

مقاله پژوهشی

بررسی نمودها و کارکردهای موسیقی آفرینش در اندیشه عارفان

سعید رضائی^۱

محمد رضا اسعد^۲

فاطمه قهرمانی^۳

چکیده

تمامی افسانه‌های موجود در باب موسیقی نظیر هرمس، فیثاغورث، آپولون و ... بر پیدایش *اسطوره‌ای* موسیقی حکایت دارند. بر پایه این افسانه‌ها، گونه‌ای موسیقی کیهانی، با بُعدی متافیزیکی، وجود دارد که از دیدگاه متفکران هندی، هیچ‌گونه بدعتی را در آن راه نیست و یا با بسطی مفهومی بوسیله نوافلاطونیانی چون بوئتیوس، همه موسیقی‌های عالم، بازتاب یک موسیقی کیهانی همتراز هستند. از این دیدگاه با رهایی موسیقی از فضایی یک‌سویه و مونولوگ، تمامی موجودات از روح بشری همپایه‌ای برخوردارند که در نتیجه آن، نغمه‌های ملکوتی و آسمانی در آن‌ها جاری و ساری است. با توجه به پیوستگی‌هایی که بین گستره عرفان اسلامی و علم موسیقی وجود دارد، در بررسی صورت‌گرفته در باب کارکردهای موسیقی کیهانی در متون مختلف عرفانی، مشاهده شد که موسیقی کیهانی در مباحثی چون عهد الست (تداعی کلام حق با شنیدن هر نغمه و سازی)، آسمانی و فرعی بودن سماع به دلیل کشش‌های ربانی، جاری بودن موسیقی کیهانی در همه موجودات و برخورداری از آن به تناسب ظرفیت و حالات درونی، زمینه‌سازی شهود حقایق ملکوتی به وسیله موسیقی این جهانی و ... نمود برجسته‌ای داشته‌است. بررسی پیش رو، به شیوه توصیفی-تحلیلی است.

واژگان کلیدی:

موسیقی کیهانی، باورهای اساطیری، عرفان.

۱- دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد اراک، دانشگاه آزاد اسلامی، اراک، ایران.

۲- استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد اراک، دانشگاه آزاد اسلامی، اراک، ایران. نویسنده مسئول:

M-asad@iau-arak.ac.ir

۳- استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد اراک، دانشگاه آزاد اسلامی، اراک، ایران.

پیشگفتار

از آنجا که بدایت موسیقی با حکایات اسطوره‌ای بوده است، می‌توان بر آن بود که علم موسیقی، دیرینه‌ای به طول تاریخ بشریت دارد. اصل واژه موسیقی از موزیک (Music)، از موز (Muse)؛ نام خدایان موسیقی در اسطوره‌های یونان اخذ شده است. گورمن بر این باور است که موزها، همگی خدایان رامشگری بودند و تمامی افسانه‌های موجود در باب موسیقی، نظیر هرمس، فیثاغورث و آپولون که همه بر پیدایش موسیقی حکایت دارند، از این گونه‌اند (ر.ک، گورمن، ۱۳۶۶: ۱۲۴). از میان انواع موسیقی، گونه‌هایی چون موسیقی‌های مذهبی و موسیقی‌هایی که در کلیسا نواخته می‌شوند، تأثیر بسزایی در خلق آبراهای دینی داشتند. در این اسطوره‌ها، نوآگران افسونگر نه تنها، توان برقراری ارتباط با عناصر موجود در طبیعت و خدایان را داشتند؛ بلکه صدای آنان، پژواکی از آسمان به‌شمار آورده است (ر.ک، همان: ۷). فیثاغورث بسان بنیانگذار علم موسیقی در یونان، با برخورداری از آبخورها و بن‌مایه‌هایی شبیه یونانیان و بابلیان و نیز به دلیل معاشرت با الهه‌های آسمانی، خود می‌تواند قرینه‌ای محکم و استوار بر پیشینه اسطوره‌ای موسیقی باشد. به تدریج و با ورود اندیشه‌ها و تفکرات یونانیان به جهان اسلام، نویسندگان ایرانی نیز، تحت تأثیر این تفکرات قرار گرفتند. **اخوان‌الصفاء** در رساله اخوان‌الصفاء، فیثاغورث را نخستین آشناکننده بشر با علم موسیقی دانسته است. وی بر این باور است که تهذیب نفس و خلوص نیت وی، سبب شد که گوش دل به نغمه‌های افلاکی و ملکوتی دهد و بتواند ساختار موسیقی را به صورت ابتدائی تدوین کند. اخوان‌الصفاء بر این باور بود که تمامی نغمه‌ها و آوازهایی که در پرستشگاه و عبادتگاه‌ها نواخته می‌شدند، همگی بازتاب حقیقت آسمانی و افلاکی آن-هاست (ر.ک، اخوان‌الصفاء، ۱۳۶۲: ۱۸۳). با عنایت به اینکه خاستگاه موسیقی در میان ملل مختلف، متفاوت بوده و اصالت و یا حقیقی بودن نغمات آسمانی و ملکوتی، همواره از مباحث چالش‌برانگیز در حوزه‌های مختلف بوده است و نیز با توجه به اشتراکات علم موسیقی و حوزه عرفان، در پژوهش پیش رو، ضمن بررسی پیشینه موسیقی در اساطیر مختلف، به بررسی موسیقی عرفانی یا روحانی و آراء حکما و عارفان در متون عرفانی، در باب موسیقی افلاکی و آسمانی پرداخته شده است.

پیشینه تحقیق

در باب موسیقی آفرینش در نشریات هنر، سه مقاله به چاپ رسیده است. از آن جمله مقاله موسیقی، بازتاب صداهای کیهانی، اثر اسماعیل پناهی (فصلنامه هنر، ۱۳۷۹، شماره ۴۶) است که نویسنده در آن به ریشه داشتن هنر اصیل در محاکات، مناسبات متافیزیکی، بدعت و موسیقی اشاره شده است. اثر دیگر، مقاله هنر آزاد و موسیقی کیهانی، اثر اسماعیل پناهی (نشریه کیمیای هنر، ۱۳۹۱، شماره ۲) است که نویسنده در اثر خود به بررسی ویژگی‌های اندیشه زیبای شناسانه بوئیوس و آراء وی در خصوص هنر کیهانی پرداخته است. در عرصه ادبیات از معدود آثاری که متمرکز در این باب نگارش یافته است، مقاله جهان‌بینی سماع‌گرایی در غزل مولوی، اثر هادی محمدیان و حسین توفیقی (مجموعه مقالات دهمین همایش بین‌المللی ترویج زبان و ادب فارسی، ۱۳۹۴) است که نویسندگان پس از ارائه مطالبی در باب موسیقی، به بسامد عناصر کیهانی (خورشید و ماه و ...) در اشعار مولانا پرداخته‌اند؛ مقاله ارزشمند دیگر، پیوند توأمان هنر موسیقی و شعر در آفرینش، اثر مشترک رامین کشاورز و محب علی آبسالان (دو فصلنامه ادیان و عرفان تطبیقی، سال یکم، شماره یکم، پاییز و زمستان ۱۳۹۶) که نویسندگان پس از بررسی ارتباط عرفان، شعر و موسیقی، اشاره‌هایی نیز آسمانی بودن موسیقی از دیدگاه بزرگانی چون اخوان‌الصفا داشته‌اند و بدیهی است که بررسی موضوع مورد نظر، به تحقیق جداگانه نیازمند است.

ضرورت و اهمیت تحقیق

یکی از معتبرترین نظریه‌ها در باب خاستگاه موسیقی، موسیقی آفرینش یا افلاکی بودن موسیقی است. با عنایت به اینکه مبحث مورد نظر در اساطیر، پیشینه‌ای کهن دارد و از عهد فیثاغوریان و افلاطونیان تا نو فیثاغوریان و حتی باورهای هندی نیز، رد پای آن دیده می‌شود و با در نظر گرفتن اینکه در عرفان اسلامی نیز، به نغمات و واردات ربانی بر قلب سالک، ارزش زیادی داده شده است؛ لذا بررسی آراء عرفا در متون عرفانی در باب این نظریه اهمیت زیادی دارد. همچنین از آنجا که کمتر پژوهش جامعی در این مورد صورت گرفته است، مهمترین دغدغه پژوهش پیش رو، پاسخگویی به پرسش‌های زیر است:

موسیقی آفرینش در اساطیر، چه پیشینه‌ای دارد؟

چه ارتباطی مابین ادراکات موسیقی و عرفان اسلامی وجود دارد؟

بحث موسیقی آفرینش در چه جنبه‌هایی از عرفان نمود بیشتری داشته است و چه ویژگی‌هایی دارد؟

بحث

اعتقاد به وجود نوعی از موسیقی آسمانی در تاریخ ملت‌های گوناگون وجود داشته‌است و هر کدام از دیدگاه خود و به تناسب افسانه‌ها و اسطوره‌هایی که در تاریخچه خود داشته‌اند، به بررسی آن پرداخته‌اند. در میان فلاسفه اسلامی نیز، این نظریه بیشتر در آثار اخوان الصفا بازتاب داشته‌است. از آنجا که جهت آشنایی با نمودهای موسیقی آفرینش در متون عرفانی، ناگزیر باید با پیشینه علم موسیقی در اساطیر ملل مختلف آشنا شد، در ادامه به بررسی موسیقی در باورها و اعتقادات اساطیری پرداخته شده- است.

خاستگاه اسطوره‌ای

در باب خلق موسیقی، فرضیه‌های گوناگونی وجود دارد. بنابر باور تعداد بیشماری از حکیمان و اندیشمندان، طبیعت به همراه تمامی صوت‌ها و آوازهای خوشی که در آنست، آسوه و سرمشقی برای انسان‌ها در خلق موسیقی‌های امروزی است (ر.ک، فروغ و همکاران، ۱۳۹۰: ۵۶). این نظریه در اسطوره‌های موجود، پیشینه‌ای دیرینه دارد. از جمله مهم‌ترین آنها، دیدگاه افلاطونیان و فیثاغوریان بود که اعتقاد داشتند که حتی در ضمیر و سینه انسان‌ها، گونه‌ای ساز موسیقی تعبیه شده‌است که تپیدن‌های قلب انسان را نیز، با نغمه‌های آسمانی پیوند می‌زند و همچنین اثربخشی صوت‌ها و آهنگ‌های موسیقی بر روح و روان انسان را، به دلیل تداعی همان نغمه‌ها و آوازهایی می‌دانستند که پیش از تولد نوزاد در عالم ذر، می‌شنیده‌است (ر.ک، حاکمی، ۱۳۷۳: ۱۴). این تداعی نقل شده به دلیل مفاهیم شهودی آن، صبغه‌ای ازلی - ابدی به موسیقی داشت و به موازات این نظریه و بنا بر اندیشه‌های عارفانی هندی، همچون **ویشنوپورنا**، تمامی صوت‌های خلق شده در این دنیا، انعکاس و پژواکی از آن حقیقت واحد شمرده شده‌اند و تنها تمایزشان در این است که با پوشش‌هایی دیگرگون، خلق می‌شوند (ر.ک، کوپاراسومی، ۱۳۷۳: ۱۶۰). می‌توان بر آن بود که همین اندیشه‌های متفکران هندی، موجبات این نظریه را فراهم کرد که هیچ‌گونه نوآوری و بدعتی در بطن موسیقی وجود ندارد و بنابراین موسیقی از دید هندیان، باید با **بُعد مابعدالطبیعه (متافیزیکی)** خود نگاه داشته شود. در همین راستا، از دیگر نظریه‌هایی که می‌توان آن را مکمل باورهای افلاطونیان و فیثاغوریان، در نظریه موسیقی آفرینش دانست، عقیده بوئیتوس است. نظریه بوئیتوس که خوانشی دیگر از باور نظریه پردازان هندی بود، بر این حقیقت نظر داشت که ضمن پذیرش موسیقی کیهانی افلاطونیان، همه مخلوقات عالم و این دنیای دون را تنها بازتاب و ذره‌ای از زیبایی مطلق و راستین می‌دانستند (Tatarkiewicz, 1999: p 81). بسط مفهومی در علم موسیقی نیز، زمانی رخ داد که بوئیتوس نظریه فوق‌الذکر را درباره علم موسیقی به کار گرفت و پای موسیقی کیهانی یا روح بشری به میان آمد (ر.ک، ریتز و همکاران، ۱۳۸۹: ۱۸).

در ادبیات دینی و عرفانی، تا زمانی که موسیقی به مثابه غنا تعریف می‌شد، جنبه فقهی و شرعی آن تسلط داشت و حرام دانسته می‌شد. از دلایل این حرمت، عبارت بودند از: ۱- عدم روایی آن از نگرش احکام الهی. ۲- مسبوق نبودن در رفتار پیامبر (ص) و اهل بیت (ع) [لَقَدْ كَانَ لَكُمْ فِي رَسُولِ اللَّهِ أُسْوَةٌ حَسَنَةٌ]. ۳. طی نشدن شریعت با وسیله‌ای ناسازگار با شریعت. ۴. روانبودن رهاسازی درونیات انسانی بدون هیچ‌گونه کنترل. ۵. روانبودن هرگونه مجازی با عنایت به «المجاز قنطره الحقیقه». برخلاف صوفیانی چون احمد جام (که بر مذهب حنبلی بود و دیگران را نیز به مخالفت می‌خواند: حرف زدن و نای زدن و ... را هیچ کس از ارباب طریقت مسلم نداشته‌اند) [جام نامقی، ۱۳۸۷: ۵۴]، به دلیل غلبه کمابیش صوفیان شافعی خراسان بر سایر آیین‌ها، از سده پنجم هجری به بعد، عده بی‌شماری از اربابان طریقت، سماع آلات موسیقی را روا دانستند و به تدریج در مجالس سماع عارفانی چون ذوالنون مصری و سری سقطی، مستمعان را سه گروه می‌دانست: الف) مستمع از روی نفس. ب) مریدان. ج). اهل صفا [شنونده شعری که ذکر خدا دارد و ایمان را می‌افزاید] (مکی، ۱۴۱۷: ۶۱/۲). عارفان دیگری چون هجویری نیز با اندکی تغییر (به جای گروه مریدان، مستمعان از روی قلب و به جای گروه سوم، سماع بالحق و بالرب)، همین تقسیم‌بندی را پذیرفته‌اند (قشیری، ۱۳۷۴: ۶۴۹؛ سراج طوسی، ۱۹۱۴: ۳۸). خاستگاه بحث حلال و حرام بودن موسیقی و سماع از حیث مستمعان، همین تقسیم‌بندی سه‌تایی است و عموم صوفیه، سماع عارفان را حلال و حتی واجب دانسته‌اند. برای نمونه غزالی می‌گوید:

روا نباشد که سماع حرام بود؛ بدان سبب که خوش است که خوشی‌ها حرام نیست و آنچه از خوشی‌ها حرام نیست، نه از آن حرام نیست که خوش است؛ بلکه از آن حرام است که در وی ضرری باشد و فساد؛ چه آواز مرغان، خوش است و حرام نیست و سبزه و آب روان و نظاره در شکوفه گل خوش است و حرام نیست. پس آواز خوش در حق گوش، همچون سبزه و آب روان و شکوفه است در حق چشم و همچون بوی مشک است در حق بینی و همچون طعم خوش است در حق ذوق، همچون حکمت‌های نیکو در حق عقل و هریکی را از این حواس به نوعی لذت است؛ چرا باید که حرام باشد (غزالی، ۱۳۸۳: ۴۷۳/۱).

پیوستگی موسیقی با مضامین عرفانی

از نگرش عده کثیری از موسیقی‌دانان و نظریه‌پردازان در این رشته، پیوند و نخ ارتباطی عمیق و محکمی، بین باورهای عرفانی و موسیقی آسمانی وجود دارد (ر.ک، صفوت، ۱۳۸۹: ۱۷۰). بسیاری از اندیشمندان در این حوزه، چونان ریچارد موکی، در کتاب خود به ارتباط دو سویه این دو اشاره داشته‌اند و مطالبی را در باب نقش راهبان و کاهنان و کسانی که از طریق موسیقی به درمان امراض روحی مردم می‌پرداختند، بیان کرده‌اند. حکاکای‌های ثبت‌شده بر دیوار غارها و نقوشی که از سازها و آلات موسیقی به‌جامانده‌اند، همگی حکایت از این مهم دارند (ر.ک، کیت و موکی، ۱۳۸۴: ۱۰)؛ اما به تناسب

تغییراتی که در بافت موقعیتی در هر دوره نسبت به ادوار ماقبل از خود می‌یابند، ناگزیر شرایط دوران ماقبل از اسلام با شرایط و بافت موقعیت زمان ورود اسلام، دگرگونی‌هایی یافتیم. برای نمونه در بدیهی‌ترین امر، علی‌رغم اینکه موسیقی در آن زمان در قالب و شیوه‌های گوناگونی انجام می‌شد؛ اما با ورود اسلام و متناسب آن صدای روح‌انگیز قاریان در زمان خوانش قرآن، از عواملی بودند که باورهای دینی و معنوی را در باب موسیقی، فزونی بخشید. این در حالی است که بین دریافت‌های حاصله از باورهای دینی و دریافت‌های علم موسیقی، همانندی‌هایی نیز وجود دارد. نخستین و مهمترین این تناسبات، این است که هر دوی این دریافت‌ها به شیوه درونی و حضوری ادراک می‌شوند. این موضوع به این معناست که فهم آن‌ها در قالب و یا شیوه‌ای علمی نبوده و به این دلیل که به گونه‌ای بی‌واسطه، حاصل تجارب و دریافت‌های مستقیم خود فرد است، خطاپذیر و محتمل اشتباه نمی‌باشد و نیز، در سنجش با دریافت‌های دینی، مراتب بیشتری از احساس و عاطفه فرد را درگیر می‌کنند (ر.ک، قمی، ۱۴۰۳: ۸۱/۷)؛ به همین دلیل است که عده‌ای از عرفا، بنابر بر همین ویژگی‌ها، بر این باورند که با موسیقی، هرآنچه که در ضمیر و نهان مردمان است، آشکار می‌شود و لذا موسیقی، به نوعی بازگوکننده درونیات عارف است (ر.ک، بقلی، ۱۳۹۳: ۵۷) و غفلت را از میان برمی‌دارد. اهمیت این موضوع تا بدانجاست که چنانچه کشمکش و تمایل روح فرد برای رسیدن به خدای خود، با نت‌های موسیقی آمیخته‌گردد و هیجان شنونده را فزونی بخشد، گرایش او برای اخذ مضامین و مفاهیم معنوی ارتقایی‌یابد. از این لحاظ سماع از ارزش و اعتباری دیگرگون برخوردار خواهد شد. موسیقی عرفانی نیز، برخاسته از چنین حال و هوایی است و از آنجا که از شیوه‌ای نیایشی و منظوم برخوردار است و همچنین سویه واقعی و طبیعی را دربرمی‌گیرد و هم سویه نمادین و تمثیلی؛ لذا موسیقی از بهترین عناصر و ابزاری به‌شمار می‌رود که توانایی تداعی ضمیر پیراسته و پاک فرد را از میان گرایش‌های ربانی دارد. بدیهی است که در این راستا، می‌توان برای کارکردها و خاستگاه‌های مختلفی را بر پایه اسطوره‌ها و متن‌های عرفای متصور شد. از آنجا که عارفان در اثرهای خود به آسمانی بودن موسیقی اشارات متفاوتی داشته‌اند، در ادامه به بررسی آراء برخی از مهمترین اثرهای موجود پرداخته شده‌است.

موسیقی ربانی در عالم ذر

بر پایه باور عده‌ای از متصوفه، خاستگاه ظهور موسیقی، فطرت انسانی مبتنی بر الست بر بکم بوده - است (مستملی بخاری، ۱۳۶۳: ۱۸۱۳). از نگرش این بزرگان، روح انسان، تشنه استماع ندای میثاق حق است و موسیقی عرفانی یا به عبارتی سماع عارفان، کنش و جوابی است به این ندا و لیک به این خطاب (حیدرخانی، ۱۳۸۷: ۱۱۹). بر اساس جنبه عرفانی، نگرش فیثاغورث، با عهد الست و عالم ذر پیوندخورده‌است. ازین زاویه، عارفان بر این باورند که پیوستگی تأیید روحانی موسیقی بر روح انسان،

امری ازلی به‌شمار می‌رود و هنگام استماع موسیقی، کلام حق را به‌یاد می‌آورند که جملگی ارواح بشر در ازلیت بدان پاسخ‌دادند و همین طریق، به الحان سپاه بهشتی آراستند (مددپور، ۱۳۸۴: ۱۷).

مهمترین نگرش‌ها در چگونگی ندای ربانی در عهد الست را می‌توان به سه گروه تقسیم کرد:

الف) گروه نخست بر این باورند که همگی انسان‌ها پیش از خلقت، در دنیای ماقبل از این دنیا، در **عالم ذر** یا **الست**، ندای الهی و موسیقی ربانی را شنیده‌اند و در آن عالم با خدای خویش پیمان بسته‌اند (ر.ک، موسوی بجنوردی، ۱۳۸۰: ۱۲۳).

ب) گروه دوم، آن‌اند که سنن مرسوم و خلقت در این دنیا را همان عهد و پیمان آفریدگار می‌دانند و لذا معتقدند که این پیمان در زندگی این دنیا رخ می‌دهد.

ج. گروه سوم عارفان هستند که نه ظاهرپرستی گروه اول را دارند و نه خردگرایی گروه دوم را. از دیدگاه این گروه به ویژه علامه طباطبایی (۱۴۱۷: ۴۱۸)، غرض از این عالم، تقدم زمانی نبوده است و سرچشمه آن، از این دنیای دون، بیگانه نیست و به مثابه پیشی گرفتن کن فیکون، بر آن غلبه دارد. همچنین از دید وی، خطاب الهی، به زبان حال نبوده است (به شیوه‌ای که انکارکنندگان عالم ذر گفته‌اند)؛ چراکه این خطاب به زبان راستین بوده است (قمی ۱۴۰۳: ۲۴۷).

قمی در تفسیر خود (تفسیر قمی) آورده است که به این شکل نبوده است که همگی مخاطبان به دل، پس از شنیدن ندای الهی، آن را پذیرفته باشند؛ بلکه عده‌ای به زبان و به دل و بعضی به زبان و این در حالی بود که از صمیم دل نپذیرفته بودند (قمی، ۱۴۰۳: ۲۴۸)؛ در کل **الست بریکم**، سمبلی برای شنیدن اسرار شنیداری خداوند است؛ شنیدنی‌ای که انسان به یاد خاستگاه حقیقی خود و ایام الست می‌افتد (چیتیک، ۱۳۸۸: ۱۴۶). استدلال عارفان مشتاق به سماع در باب پایکوبی و سرزندگی سماع آن است که روح ما، موسیقی ربانی را در عهد الست شنیده‌اند و هر زمان که به سماع برمی‌خیزیم، آن خوشی دیگر بار برای ما تداعی می‌شود و لذا عارف به هیجان می‌آید (ر.ک: حاکمی، ۱۳۷۳: ۱۵۶). **قشیری** در تأیید این مطلب آورده است:

«جنید را پرسیدند چون است که مرد آرمیده بود؛ چون سماع بشنود حرکت اندر او پدیدار آید. گفت آن که خداوند تعالی فرزند آدم را از پشت آدم بیرون آورده بر مثال ذره و به ایشان خطاب کرد و گفت الست بریکم، خوشی سماع خداوند تعالی را بر ارواح ایشان ریخت، چون سماع شنوند از آن یادکنند، روح به حرکت اندر آید» (قشیری، ۱۳۷۴: ۶۰۰).

مستملی بخاری، در اثر خود خطاب الهی را به دلیل تجربه کردن بدون هیچ‌گونه واسطه‌ای، دلنشین‌ترین سماع دانسته است (مستملی بخاری، ۱۳۶۳: ۱۸۱۵) و عده‌ای خطاب الهی را چونان داغ محبت تصور کرده‌اند که بر روح آدمیان زده شده است (غزالی، ۱۳۶۸: ۳۱۳۳). در کیفیت پذیرش خطاب نیز، جای تأمل است. از دید بسیاری از عرفا، خطاب الهی با همگان، خود سری است تا به واسطه خطاب، آنان را به سر منزل مقصود بکشاند؛ اما این خطاب، گاه به کلمات موجود است و گاه بدون هرگونه

ندایی؛ بنابراین هرچند که خطاب خداوند واحد است؛ اما مخلوقات، به اندازه ظرفیت و لیاقت خود، امکان سماع آن را دارند. به این نوع خطاب، خطاب تکوینی می‌گویند. خطاب دیگر که محدود به خاصان درگاه است، خطاب تشریحی نامیده می‌شود و مواردی چون رویای صادق و الهام روحی را نیز دربرمی‌گیرد (ر.ک، فروزانفر، ۱۳۳۹: ۸۶۱). این در حالی است که عارفی دیگر، مولف روح الارواح در باب گونه خطاب الهی، الست بریکم خداوند را خطابی در ظاهر و عبارت «یحبهم و یحبونهم» را گفت و گویی باطنی دانسته‌اند (ر.ک، سمعانی، ۱۳۶۸: ۵۱۲). عده‌ای دیگر نیز، گفت و گو و خطاب مورد نظر را حکایت از این حال نمی‌دانند؛ بلکه آن را خطابی راستین و سخنی الهی دانسته‌اند (ر.ک، طباطبایی، ۱۴۱۷: ۴۲۰). در چگونگی استماع نیز، عارفانی چون مستملی بخاری بر این باورند که خطاب و کلام خداوند عینی و یکی بوده است؛ اما چون مستمعان یک‌دست و قرین یکدیگر نبودند، بهره آنان نیز همسان نیست (ر.ک، مستملی بخاری، ۱۳۶۳: ۱۵۳)؛ هرچند گروه‌ها نیز، این تمایز را برآمده از کیفیت روح مستمعان یا تفاوت بین ذریات دانسته‌اند (همان: ربع دوم، ۸۴۳).

سمع

اهل تصوف جوهر و کنه سماع را آسمانی می‌دانند و تمامی حرکات مدورانه اهل سماع، معلول و اثرپذیر از کشش‌های ربانی است؛ نه اینکه از روی شناخت فردی و خودآگاهی بوده باشد (خرمشاهی، ۱۳۸۷: ۵۵۷). ابن عربی، نیز علت حرکات‌های مدورانه‌ای که از طریق سماع ایجاد می‌شود را در حرکت ازلی، از نیستی به سوی هستی دانسته است؛ در حرکتی که کلیه موجودات عالم، استماع کن الهی دستخوش آن شده‌اند (مایر، ۱۳۷۸: ۲۵۷). زرین کوب در پله پله تا ملاقات خدا، اشاره می‌کند که سماع با تداعی موسیقی افلاکی برای سالک، او را از بند جهان ناسوتی رهانیده و به عالم مجردات و عالم الهی سوق می‌دهد (زرین کوب، ۱۳۸۹: ۱۷۷). شمار زیادی از عارفان را می‌توان نام برد که در آثار خود به ملکوتی بودن و فرازمینی بودن سماع اشاره داشته‌اند و نیز متذکر شده‌اند که هر شخصی به تناسب شخصیت خویش، نغمه‌های آسمانی را استنباط می‌کند. برای نمونه مولانا آورده است:

دارد درویشش نوش دیگر و اندر سر و چشم هوش دیگر
در وقت سماع صوفیان را از عرش رسد خروش دیگر
تو صورت این سماع بشنو که ایشان دارند گوش دیگر

(مولانا، ۱۳۷۳: ۴۲۹/۱).

نیز، بر این باور است که در دریافت موسیقی ربانی، همگی مخلوقات در هم تنیده با یکدیگرند و هیچ‌یک از دیگری جدا و بیگانه نمی‌باشد؛ به این دلیل که همه از خاستگاهی واحد نشأت گرفته‌اند و

به‌سوی همان خاستگاه در تکاپو و تلاش هستند؛ وی سماع این دنیا را فرعی را همان سماع کیهانی برمی‌شمارد:

فرع سماع آسمان، هست سماع این زمین وان که سماع تن بود، فرع سماع عقل و جان
(همان: ۱۳۴).

بنابراین هر صدا و نغمه‌ای که جهان به گوش می‌رسد، نوایی از جهان ملکوتی به‌شمار می‌آید. محمود شبستری نیز، در گلشن راز بر همین نظر است و تجلی‌گاه سماع راستین را آوازهای خوش آسمانی دانسته و معتقد است که در هر سماعی، سری از ملکوت پوشیده‌است.

به هر نغمه که از مطرب شنیده بدو وجدی از ان عالم رسیده
سماع جان نه آخر صوت و حرف است که در هر پرده‌ای سری شگرف است
(شبستری، ۱۳۶۵: ۵۶۴-۵۶۷).

از دید مولانا سماع به‌دلیل اینکه آن جهانی است و از عالم ملکوت بر دل سالک وارد می‌شود، با گوش ظاهر استماع نمی‌شود:

انبیاء را در درون هم نغمه‌هاست طالبان را زان حیات بی‌بهاست
شنود ان نغمه‌ها را گوش حس کز ستم‌ها گوش حس باشد نجس
(مولوی ۱۳۷۴: ۱۹۱۹/۱-۱۹۲۰).

اما به‌تناسب ظرفیت وجودی شنوندگان، می‌توان گونه‌هایی را برای مستمعان در نظر گرفت. گروه اول تابعان سماع مطلق نام دارند که سماع آنان راستین و حقیق است و واجدانی واقعی هستند. وجد و اشتیاق حاصل از این گونه سماع، ناخودآگاه به دل سالک وارد می‌شود؛ به شیوه‌ای که خود آنان را خبر از آن نیست و دل ایشان به‌واسطه شنیدن آن سماع، تابناکی و برتری می‌گیرد. این مرحله همان است که ابوعلی عثمان حیری، در تقسیم‌بندی خود، سماع عارف نامیده‌است. وی در گونه‌بندی سماع، سه نوع را از یکدیگر متمایز ساخته است: سماع تائب، سماع صادق و سماع عارف. سماع عارف، بالاترین و برترین پله از مراحل سماع است که صاحبان استقامت راست. در این زینه، هر زمان نغمه و ندایی از سوی حق تعالی بر دلشان می‌تابد، ایشان از حق به حق نگاه می‌کنند (ر.ک، خرگوشی، ۱۴۲۷: ۳۰۱). مرتبه پایین‌تر، سماع صادق نام دارد. سالک حق، به‌واسطه ندایی که به قلبش می‌رسد، حالات خود را نیرو و توان می‌بخشد و به‌دلیل اینکه یک مرحله از مرتبه نهائی پایین‌تر است، تنها ندایی را پاسخگوست یا می‌شنود که فراخور حال او باشد؛ اما پایین‌ترین مرتبه، سماع تائب است که به‌عنوان اولین مرتبه و ابتدائی‌ترین زینه به‌شمار می‌آید. به این معنا که به‌واسطه ندایی که در قلب خود می‌شنود،

یاد خداوند در دلش تجلی می‌یابد و وی آن حال را نمایان می‌سازد تا همه مردم بدانند که وی توبه کرده است و دوباره در مسیر حق قرار گرفته است (ر.ک، همان: ۳۰۱). می‌توان مراتب ابوعثمان حیری را با گونه‌های شنوندگان سماع از نگرش قشیری، مورد سنجش قرار داد. قشیری مراتب شنیدن آواها و ندای ملکوتی را به سه بخش سماع به طبع، سماع به حال و سماع به حق تقسیم کرده است. در میان آن دسته از سالکانی که ندای حق را به طبع، استماع می‌کنند، دیگر مقرب و غیرمقرب؛ محرم و غیرمحرم وجود ندارد؛ بلکه سرشت و جوهر آدمی بر آن نهاده شده است که صوت خوش را می‌پسندد (قشیری، ۱۳۷۴: ۵۲). گروه دوم به جای آنکه صدا یا آواز خوش، آنان را ترغیب کند، همتراز و همپایه حالات درونی و باطنی خویش به ندهای ربانی گوش می‌سپارند. گروه سوم که سماع به حق می‌کنند، صاحبان استقامت‌اند که ندای الهی را بدون هیچ واسطه‌ای می‌پذیرند. یکی از وجوه تسمیه این گروه نیز، به این دلیل است که به مرحله‌ای از سکون و تمکین رسیده‌اند که خود از صفات خداوند لبریزند. ازین روست که سماع و استماع ایشان به حق است نه به حظ (همان: ۵۲)؛ چراکه با رهایی از قید و بند محسوسات دنیوی به مرتبه یکتاپرستی و توحید ناب نائل شده‌اند. ابو علی دقاق این مراتب را با سه اصطلاح مستمع، مستمع و سامع نام برده است. در زیر آراء این سه تن آمده است:

«ابو عثمان حیری»	«قشیری»	«ابو علی دقاق»
سماع تائب: با هر ذکری به یاد حق می‌افتد (فرد تائب)	خاص و عام در آن یکسان اند؛ زیرا که سرشت آدمی بر دوست داشتن آواز خوش است.	مستمع
سماع صادق: چیزی را می‌شنود که موافق حال اوست.	بیش از توجه به صدا و آواز، متناسب با حال درونی خود سماع می‌کنند.	مستمع
سماع عارف: با ورود برهانی از حق به دلشان، گویی از حق به حق می‌نگرند	اهل استقامت: به مرحله تجلی و سکون و تمکین رسیده‌اند. نائل شدن به مقام توحید	سامع

جدول شماره ۱. تطبیق نظریات ابوعثمان حیری، قشیری و ابو علی دقاق در باب سماع نعمات ربانی

محو و شهود

سماع با رهاکردن سالک از بند جهان ناسوتی، نردبان وی به سوی عالم مجردات و عالم الهی است (زرین کوب، ۱۳۸۹: ۱۷۷). بنا بر گفته عده‌ای از متصوفان، روح انسان در عالم ملکوت، پیوسته شنوای موسیقی افلاکی بوده است. کاشانی در این ارتباط، در مبحث فواید سماع آورده است: «فایده

سوم آنکه اهل سلوک را که حال ایشان هنوز از سیر به طیر، از سلوک به جذب و محبی و محبوبی نیانجامیده‌باشد، در اثنای سماع ممکن بود که سمع روح مفتوح‌گردد و لذت خطاب ازل و عهد اول یادآید و طایر روح به یک نهضه و نفیسه، غبار هستی و ندورات حدوث را از خود بیفشاند و از غواشی قلب و نفس و جمله اکوان مجرد گردد و آنگاه در فضای قرب ذات در طیران آید و سیر سالک به طیر مبدل شود و سلوکش به جذب و محبی و محبوبی و یک لحظه چندان راه قطع‌کند که سال‌ها به سیر و سلوک در غیر سماع نتواند کرد (کاشانی، ۱۳۷۶: ۱۸۰-۱۸۷). عارفان سماع را ندایی افلاکی می‌شمارند و میانجی حق تعالی می‌دانند که بر قلب سالک وارد می‌شود و آنان را از بند و زنجیر دنیا رها می‌کند و ضمیرشان را با حق تعالی پیوند می‌زند و وحدت می‌بخشد؛ البته این مرحله تنها مستحق مرتبه سوم یا سماع عارفان راستین است و لذا تمامی حالاتی که بر فرد سماع‌کننده عارض می‌شوند، با افراد دیگر به هیچ‌وجه همسان و همتراز نیست (رک، همایی، ۱۳۷۶: ۴۵). نکته حائز اهمیت آنکه تعداد بیشماری از اهل تصوف هر چند بر ضرورت سماع و موسیقی بر دل سالک صحه گذاشته‌اند؛ اما از دید آنان سماع و موسیقی تنها زمانی که به مرتبه فنا و وحدت وجود با حق تعالی نرسیده است، لازم است و این در حالی است که موسیقی و سماع پس از این مرتبه، ممکن است برای آنان ایجاد انحراف و دل‌مشغولی به کثرت‌ها را در پی داشته باشد (سرور لاهوری، ۱۳۸۳: ۳۵). تقدس سماع و ارزش و اعتبار آن در نزد صوفیان تا بدانجاست که سلطان ولد، استماع اصوات آسمانی و ندهای خداوند را به جامانده از پیامبران و ردپایی از مقام کشف و شهود به‌شمار آورده است:

«آخر این سماع را انبیاء (ع) مقتبس و موروث است. سماع رقص نیست. سماع آن حالت است که تو از هستی خود بگذری و سر و پا گم‌کنی و بی‌هوش و محو‌گردی» (سلطان ولد، ۱۳۱۵: ۲۱۲).

سهروردی نیز در اثر خود، شکستن قفس جسم و رهایی از قالب را از فواید گوش‌سپردن به ندهای ربانی دانسته و سماع را وسیله از جای برانگیختن روح سالک بیان کرده است:

«شیخ را گفتم که رقص کردن بر چه می‌آید؟ شیخ گفت جان قصد عالم بالا کند؛ همچو مرغی که خواهد خود را از قفس به در اندازد. قفس تن مانع آید، مرغ جان قوت‌کند و قفس تن را از جای برانگیزد. اگر مرغ را قوت عظیم بود، پس قفس بشکند» (سهروردی، ۱۹۶۶: ۲۴).

محمی الدین عربی در اثر خود در مطلبی در باب گونه‌های مختلف سامعین بر این باور است که نه تنها کسانی که به نعمات ربانی گوش جان می‌سپارند، به مرحله‌ای شهود و شناخت دست می‌یابند؛ بلکه تأثیر این ندها به اندازه‌ای است که امکان بیهوش شدن آنان نیز دور از تصور نیست.

«برخی به نفس می‌شنوند که آن‌ها عوامند و بعضی دیگر به عقل؛ همان سماع به رب است که حق گوش او می‌شود: «كنت سمعه الذی یسمع به...» (ابن عربی، ۱۹۱۹: ۲۲۷). «آن کس که به نفس می‌شنود، نمی‌شنود؛ مگر نعمات و اصوات دلپذیر را و حرکت او هم از روی احساس است و حرکتی است دوری و خالی از هر وجد و حالی صحیح؛ ولی سماع به عقل که مفید علم و طاعت است، در او

حرکتی جسمی نمی‌افزاید؛ بلکه سکون و وقار او دو چندان می‌شود. چنین کسی گوش دلش به ندای حق گشوده می‌شود و به باطن او جذب و در حرکت به سوی جاذب است و به حال وجود و شهود و آگاهی می‌رسد تا آنجا که گاه از هوش می‌رود» (همو، ۱۴۲۳: ۲۲۴).

در کتاب نهاد ناآرام جهان آمده است که می‌توان حرکات مدوّر سالکان در وقت سماع را با آیین یا هنجار حرکت سنجید. نویسنده معتقد است که هر نوع استحاله و تبدل فراموش کردن وضعیت ماقبل است؛ بدین معنا که در آیین حرکت، هر شیء یا مخلوقی قالب و شکل ماقبل خود را می‌شکافد و به شکل یا ساختار یا ظاهری دیگرگون مبدل می‌شود و یا حتی این امکان نیز، ممکن است که خود، نیست شود و یا شیء یا هویتی تازه جایگزین آن شود. در سماع نیز، چنین است. از آن جا که بنیادی‌ترین مضمون در وقت سماع، حرکت به‌شمار می‌آید، فرد یا سالکی که در حال سماع است، به‌واسطه چرخش‌های مدوری که انجام می‌دهد، مادیات و تعلقات این دنیای فانی را رها می‌کند و با گذر از سطح و پوسته پیشین خود و با فنای فی‌الله در آستانه ورود به عالمی جدید که همان عالم وحدت و ملکوت است، قرار می‌گیرد (ر.ک، سروش، ۱۳۵۷: ۱۴).

کاشانی نیز، در مصباح الهدایه در تأیید این مطلب آورده است: «در اثناء سماع ممکن بود که سمع روح مفتوح گردد و لذت خطاب ازل و عهد اول یاد آید و طایر روح به یک نهضه و نقضه، غبار هستی و نداوت حدوث از خود بیفشانند و از غواشی قلب و نفس و جمله اکوان مجرد گردد و آنگاه در فضای قرب ذات در طیران آید و سیر سالک به طیر مبدل شود و یک لحظه چندان راه قطع کند که سال‌ها به سیر و سلوک در غیر سماع نتواند کرد» (کاشانی، ۱۳۷۶: ۱۳۱).

سرفرو نهادن از این دنیا در راه رسیدن به خداوند منجر به سر برآوردن در عوالمی دیگرگون و فرا طبیعی می‌دهد. شمس تبریزی معتقد است که لقای حضرت حق، جلوه‌گری وی بر سالک مشتاق و وحدت با وی، در وقت سماع بیشتر رخ می‌دهد؛ لذا اگر از جهان سابق خود بیرون می‌آیند، در عوض در جهانی آشکار می‌شوند که با لقای الهی پیوند خورده است (شمس، ۱۳۶۹: ۷۲). اینکه مولانا در راستای تبیین ویژگی‌ها و عملکردهای سماع با ترکیب اضافی جان‌های بی‌جان، بر سماع سالک به دور محور محبوب اصرامی ورزد، نشان از اهمیت سماع و حرکات دوار آن دارد. از دید وی، سماع عارفان قلمروی خاموشی است؛ یعنی سالک در حال گوش سپردن به نعمات ربانی است.

مائیم چون جان خموش و گویا حیران شده در خموش دیگر

(مولوی، ۱۳۷۳: ۱۰۵۷).

جاری و ساری بودن

سماح را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: یکی سماح ظاهری است که نمودی قشری و رویه‌ای ظاهری است که به مرتبه فرودینی از انسان ارتباط دارد و محدود و بسنده به نغمه‌های خوش است. در سوی دیگر سماح باطنی است که منسوب به فهم و دریافت نغمه‌های ربانی است؛ نه تنها خودآگاه انجام نمی‌گیرد؛ بلکه عرضه‌کردنی نیز نیست. این دو نوع، حکایت ازین دارند که نغمه‌های ملکوتی و آسمانی در تمامی مخلوقات جاری و ساری است؛ اما هر کسی به تناسب ظرفیت درونی و به تناسب فهم درک خویش، می‌تواند از آن بهره‌بگیرد (حیدرخانی، ۱۳۸۷: ۲۴). ابن عربی نیز، در تأیید این مطلب بیان می‌دارد که همگی مخلوقات، به نوعی حمد و نعت خداوند را می‌گویند: «و ان من شیء الا یسبح بحمده» (انبیاء: ۳۳) و به واسطه ندهای ملکوتی که به قلبشان وارد می‌شود، با سکناهای هماهنگ و همپایه، با حرکاتی مدور به سوی حق تعالی در حرکتند (ابن عربی، ۱۴۲۳: ۱۲۹). مولانا نیز اهل سماح راستین را به تصویر می‌کشد که:

چو شوریدگان می‌پرستی کنند به آواز دولاب مستی کنند

(مولوی، ۱۳۷۳: ۱۲۳۲).

هجویری نیز، جهان را مملو از نغمه‌هایی می‌داند که هریک از نغمه‌های مذکور، سمبلی از جمال حق تعالی هستند. سالکانی را که شایسته پذیرش مرتبه سماح عارفانه می‌گردند، در این مرتبه تمامی جهان هستی نغمه و سمعی برایشان خواهد بود؛ البته این نکته حائز اهمیت است که این سالک عارف، می‌توان سماح جاری در تمامی موجودات را به گوش دل بشنود، نیازمند به کسب درجاتی خاص است. هجویری در باب ایشان می‌آورد: «عافران و شوریدگان حق و اصلان درگاه، گوش دلشان گشاده‌است و در هر پرده و آهنگی، رمزی از رموز جمال حق و تجلیات او را می‌نگرند و اسرار الهی را می‌شنوند. ایشان به درجه‌ای می‌رسند که همه عالم سماعشان می‌شود و این درجه‌ای بزرگ است» (هجویری، ۱۳۸۹: ۵۲۸). اهمیت این مطلب تا آنجاست که شمار زیادی از عارفان، معتقدند که همه آفریده‌های حق تعالی موسیقی ملکوتی را می‌شنوند و نعمات ملکوتی در آنها جاری است. حتی به گونه‌ای که مخلوقات تحت تأثیر موسیقی آفرینش، خود می‌توانند دلیل و انگیزه سماح دیگر عارفان و سالکان قرار گیرند. افرادی چون قشیری نیز، با نگاهی عمیق‌تر و جدی‌تر، شرط صحت سخنان سالکی که ادعای سماح را دارد، شنیده نعمات الهی جاری در مخلوقات دیگر دانسته‌اند. وی به نقل از ابو عثمان حیری نیز در تأیید این مطلب آورده‌است: «هر که سماح دعوی کند و از آوازه‌های مرغان و چریدن دد و آواز درها و باد، او را سماح نیفتد، او اندر دعوی دروغ‌زن بود» (ابوعلی عثمان، ۱۳۶۷: ۶۰۳). بدیهی است که سخنان و عبارات بالا نشان از نظریه وحدت وجود دارد که نمونه‌های بسیاری

را می‌توان در آثار و متون عرفانی از آن به‌دست‌داد. مولانا با دیدگاهی وحدت وجودی بر این اعتقاد است که حق تعالی فرمان سماع را به تمامی آفریده‌های خود داده‌است:

خلق شده شکار او فرجه‌کنان کار او در پی اختیار او، هر یک بسته زیوری
گفته به شاخ رقص‌کن گفته به برگ کف بزن گفته به چرخ چرخ زن گرد منازل ثری
گفته به موج شور کن کف زلال دور کن گفته به دل عبور کن بر رخ هر مصوری
(مولانا، ۱۳۷۳: ۱۲۵۴).

تمامی موجودات و اشیاء این جهان و حتی اجرام آسمانی را در نوشیدن شراب «سقا هم ربه» با یکدیگر شریک و سهیم‌اند و با یکدیگر در حال سماع هستند:

خورشید و ماه و اختر رقصان به گرد چنبر ما در میان رقصیم، رقصان کن ان میان را
لطف تو مطربانه از کمترین ترانه در چرخ اندر اور صوفی اسمان را
(همان: ۴۱).

مستمع موسیقی افلاک بودن بر پایه حالات درونی

سالکان و عارفان، اغلب کارهای خود را بر اساس تجلیات وارده بر قلب خود و تجارب مستقیم خود می‌دانند و این برخلاف شیوه‌های علمی است که بر پایه عقل و اندیشه پایه‌گذاری شده‌اند. این در حالی است که سالکان متناسب مرتبه و ظرفیتی که به واسطه پاک‌ی ضمیر خویش در آن هستند، نغمات ربانی را می‌شنوند. سراج طوسی در این باره در *اللمع فی التصوف*، بر این باور است که نداها و آسمانی و نغمه‌های ربانی، همانند روحی الهی هستند که در سینه‌های ساده‌دل‌های سوخته از آتش عشق محبوب جای می‌گیرند (سراج طوسی، ۱۹۱۴: ۳۰۵). در عرفان عملی نیز روا نیست که سالک مبتدی، چونان جگر سوخته‌های کارآموده و بدون طی مراحل صعب و طاقت‌فرسا، گوش به سماع بسپارند. دلیل آن است که هرچند سماع پلکانی جهت درک نداها و نغمه‌های ربانی است؛ اما خود عطیه و موهبتی از آن توفیقات و تجلیات ملکوتی به‌شمار می‌آید. ازین‌روست که مولانا معتقد است که «بر سماع راست، هرکس چیر نیست» (مولوی، ۱۳۷۴: ۲/۲۱۳۱). خرگوشی ضمن تأیید مطلب واسطی، که تعبیر بروق را در باب این کیفیات به‌کاربرده‌است، متذکر می‌شود که این واردات و تجلیات ناگهانی، صرفاً دقایقی یا لحظاتی به قلب مستمع وارد می‌شوند و به تناسب ضعف و قوت درونیات سالک، پیامدها و واکنش‌هایی را در پی دارند (ر.ک، خرگوشی، ۱۴۲۷: ۳۰۲). عبادی مروزی نیز، در صوفی‌نامه بر این باور است که «همگی اصحاب ارواح را در سماع نصیب است و هرکس را به مقدار تصور بر حسب واقعه خویش بهره‌است» (عبادی مروزی، ۱۳۶۸: ۱۵۳).

تأثیر شگرف درونیات هر سالک را گاه می‌توان بر شیوه و کردار سالک دیگر مشاهده کرد و این تأثیر، حتی در دو قطب مخالف نیز، مشاهده می‌شود. سلمی در اثر خود با بیان مطلب فوق، در نهایت نتیجه می‌گیرد که سماع بستگی به شنونده دارد (سلمی، ۱۳۶۹: ۱۵). از دیدگاه وی، امکان دارد گاه سخنانی که بر پایه حقیقت ابراز می‌شوند، باطل استماع شود. در جهت مخالف نیز، این امکان وجود دارد که سالک، راه راستی و صدق را از راه باطل بیاموزد (همان: ۱۶). رویکرد اشاره شده، یکی از اساسی‌ترین مباحث عرفان اسلامی است؛ اما باز باید خاطر نشان کرد که تأثیر مورد نظر، بر تمامی شنونده‌ها یکسان ارائه نمی‌شود. ذوالنون مصری در این ارتباط، سماع را واردی نامیده است که از طرف حق بر دل سالک می‌تابد و در این راستا، کسانی را رهروی حق می‌داند که ندای الهی را به حق بشنوند و در مقابل هر کس که به وسیله نفس بشنود، به راه ارتداد و کفر می‌گراید (هجویری، ۱۳۸۹: ۵۸۹). بنابراین به دلیل اینکه کسب این نغمه‌های الهی، یکسان نیست؛ لذا وضعیت روحی مخاطبان نیز، متغیر است (سلمی، ۱۳۶۹: ۳۹۴).

به همین دلیل است که بسته به کیفیت تأثیرات جذبات الهی، نوعی رده‌بندی در سخنان عارفان دیده می‌شود؛ چراکه آنچه که اهل دل عارفان راستین با خلوص نیت از این جذبات الهی دریافت می‌کنند، با دریافت‌های دیگران تفاوت بسیار دارد. حتی عارفانی چون روزبهان بقلی گونه‌های سماع را بی‌شمار فرض کرده‌اند و هم‌تراز با هر مقامی، نیاز به گونه‌ای سماع را لازم دانسته‌اند:

«از بدایت مقامات تا نهایت مقامات هزار هزار مقام است که در هر یک، هزار هزار سماع است و در هر یک سماع، هزار هزار صفات درآید، چون فراق و وصال و قرب و وجد و حرقت و هیجان و جوع و عطش و هیجان و خوف و رجاء و عبرت و فوت و وله و دهشت و صفا و عصمت و عبودیت و ربوبیت که اگر یکی از آن‌ها به جان همه زهاد عالم رسد، بی‌اختیار جان از ایشان برآید و هم چنین از اول بدایت احوال تا به نهایت احوال هزار هزار مقام است که در هر یک مقام هزار اشارت است در سماع» (ر.ک. بقلی، ۱۳۹۳: ۴۵).

رمزواروی ابزار

استنباطی که به واسطه سماع نصیب سالک می‌شود، جان وی نورانی می‌کند و تعالی می‌بخشد. تمام ضرب‌آهنگ‌هایی آلات موسیقی عارف پژواک ندهای آسمانی است. از دید لاهیجی، سماع تنها همین صداها و حروف خوانده شده نیست؛ بلکه سماع، روح اهل دل و صاحب‌دلان کمال است که سالک راه طریقت می‌شنود و در هر پرده یا آهنگی که نواخته می‌شود، رمزی از رموز الهی و روحانی مستور است. مولانا در باب این اسرار می‌آورد:

مطرب اغازید نزد ترک مست در حجاب نغمه، اسرار الست

(مولوی، ۱۳۷۴: ۲۳۱/۴).

بانگ گردش‌های چرخ است اینکه خلق می‌سرایندش به طنبور و به حلق

(همان: ۷۳۴/۴).

این در حالی است که تنها کسانی را از این اسرار آگهی بخشند که از مقربان و محرمان درگاه الهی باشند (لاهیجی، ۱۳۳۷: ۵۳۳). حال که به‌واسطه سازها، اسرار ربانی آشکار می‌گردند، خود ابزار آلات موسیقی، رنگی خدایی و الهی دارند:

نی بهانه است این نه بر پای نی است نیست الا بانگ پران همای

خود خدای است این همه روپوش چیست؟ می‌کشد اهل خدا را تا خدای

(مولوی، ۱۳۷۴: ۱۰۷۵/۴-۱۰۷۶).

رنگ الهی سازها را به‌خوبی می‌توان در آثار عارفانی چون مولانا به تماشا نشست. برای مثال، مولانا تمامی نوازندگان را از گونه فرامینی و آسمانی می‌خواندند که همانند فرشتگان، دست‌ها و پاهای خود را صرف عشق کرده‌اند:

خدایا مطربان را انگبین ده برای ضرب دستت اهینین ده

چو دست و پای، وقف عشق کردند تو همشان دست و پای راستین ده

چو پر کردند گوش ما ز پیغام توشان صد چشم بخت شاه بین ده

ز مـلدح و افرینست هوش را چو خوش کردند همشان افرین ده

جگرها را ز نغمه آب دادند ز کوثرشان تو هم ماه معین ده

خمش کردم، کریمما حاجتت نیست که گویندت: چنین بخش و چنین ده

(همان: ۱۲۳۴-۱۲۴۰).

حتی بعضی از عرفا چونان سنایی، مجلسی یا مکانی که سماع در آن انجام می‌شود و نواخته می‌شود را عینی و این جهانی نمی‌داند و با تقابل و سنجشی که میان نوازنده عشق و مطرب برگزار می‌کند، سازهای سودخوان و قوال را همچون پوشش و پرده‌ای بر نغمه‌های آسمانی و ملکوتی و حقایق ربانی دانسته‌است:

مجلس روح، جای بی‌گوشی است اندر انجا سماع خاموشی است.
طبع قوال را برون باشد عشق را مطرب از درون باشد.
قول باری شنو هم از باری که حجاب است صنعت قاری.
مرد عارف سخن ز حق شنود لاجرم ز اشتیاق کم غنود
(سنایی، ۱۳۸۳: ۳۴۵-۳۴۹).

مولانا سازی که در سماع نواخته می‌شود را ساز ازلی می‌داند. ازین روست که از دیدگاه شاعر، سماع، ندهایی است که سالک یا مخاطب خود را به عالم ملکوت فرامی‌خواند:

ای ساقی جان برین خوش اواز برو ساز ازلی است هم بر این ساز برو
ای باز چو طبل باز او بشنیدی شه منتظر توست سبک باز برو
(همان: ۱۲۱۳/۶-۱۲۱۴).

مولانا از دلایل چند صدایی بودن و مونولوگ نبودن رباب را در این حقیقت می‌داند که اجزای آن یعنی پوست، موی و آهن و ... به حق آوازا و ناله‌هایی است که اصل خود را می‌جویند و گویی همانند تن ناسوتی از اصل خود مهجورند و به محض شنیدن سماع و آن نغمات ملکوتی، وی را به یاد اصل خویش می‌اندازند و لذا ساز به ناله و فغان درمی‌آید.

هیچ می‌دانی چه می‌گوید رباب ز اشک چشم و از جگرهای کباب
پوستی‌ام دورمانده من ز گوشت چون نئالم در فراق و در عذاب
ما غریبان فراقیم ای نهان بشنوید از ما الی الله الماب...
بانگ ما همچون جرس در کاروان یا چو رعدی وقت سیران سحاب
(مولوی، ۱۳۷۴: ۱۵۴/۲).

نتیجه‌گیری

از دیدگاه افلاطونیان و فیثاغوریان به دلیل اینکه موسیقی‌های این دنیا، به گونه‌ای تداعی کننده نغمه‌های ملکوتی هستند؛ لذا موسیقی بر انسان تأثیر می‌گذارد. اینان و پیروان نهضت نوفیثاغوریان، به ویژه بوئیتوس، بر این باور بودند که همه آفریده‌های خداوند، تنها نموداری از اصل خویش در افلاک و آسمان‌ها هستند. اعتقاد به موسیقی افلاک، بتدریج در عرفان رسوخ کرد. عرفایی چون ابن عربی

معتقد بودند که همه آفریده‌ها در فلکی، به سوی منزل مشخصی، شناورند و جملگی ایقاع ربانی سر داده‌اند که تنها اهل صفای دل و کشف و شهود، سامع آن‌اند. هر چند در ادوار متقدم، تأثیر و نقش کاهنان از طریق شفای روح و موسیقی درمانی و کنده‌کاری‌های فلوت و دیگر سازها، اهمیت داشت؛ اما با ورود اسلام، به دلیل تغییر بافت موقعیتی، صوت‌های دلنشین قرآن و تلاوت قاریان، از عوامل تشدید رابطه معنوی با علم موسیقی گردید. همانندی‌ها و همسانی‌های موجود مابین ادراکات شهودی در عرفان و موسیقی، درونی و حضوری بودن هر دو، خطاناپذیری هر دو به دلیل شیوه برخورد مستقیم با آن‌ها و ...، از دیگر مباحث پیونددهنده علم موسیقی با عرفان بود. با عنایت به پژوهش صورت گرفته، موارد مختلفی نشان از تأثیر موسیقی افلاک و نغمات آسمانی در عرفان اسلامی بوده‌اند که شش مورد برجسته آن مورد بررسی قرار گرفت. یکی از این موارد، عهد الست بوده‌است. در پی افزایش آراء افلاطونی در باب گرایش به محبت (سکر)، به جای زهد و طاعت (صحو)، تفسیر صوفیانه از مبحث عهد الست بیشتر مورد توجه قرار گرفت که عارف با شنیدن نغمات روحانی حاصل از سماع، به یاد منزلگاه اولیه‌اش در ایام الست می‌افتد. سماع نیز، نمود دیگری از تجلی موسیقی آفرینش است. سماع راستین، ادراک نغمات آسمانی از طریق نفس و تقویت گیرنده‌های فرازمینی و تعطیلی حواس پنجگانه است؛ لذا سماع، واردی است آسمانی و آمدنی؛ نه دادنی و اکتسابی. همچنین در پژوهش صورت گرفته به سه نوع سماع (از دید شبستری، قشیری و ابو عثمان حیری) اشاره شد که در هر مرحله، عارف با عنایت به مرتبه و ظرفیتی که داشت، سامع نغمات ملکوتی بود و مرتبه سماع راستین (اهل استقامت)، برترین زینة آن بود. مورد دیگر، رسیدن به مرتبه محو و شهود در اثر استماع نغمات ربانی بود که این نغمات قابلیت آن را داشتند که نفس انسان را از عالم غرایز، رهانیده و به سوی علت بی‌نهایت و عوالم بی‌متنهای وجود سوق دهند. مطلب دیگر، قابل‌سمع بودن موسیقی الهی بر مبنای ظرفیت و مرتبه خلوص قلب سالک بود که یکسان نبودن این تأثیر بر مخاطبان، ارتباط تنگاتنگی با شرایط روحی شنونده داشت؛ لذا نغمات ربانی، متناسب و هم‌تراز با مقامی خاصی که در آن هستند، قابل شنیدن هستند. مورد آخر نیز، آن بود که هر نغمه و آهنگی که به واسطه ضرب عارف بر سازها نواخته می‌شود و با صدای طنبور و یا حلق سروده می‌شود، بازتاب گردش‌های چرخ است. ازین روست که برخی از عرفا (مانند مولانا)، در وقت سماع، موسیقی را فعلی خدایی و ساز را سازی ازلی می‌نامیدند و عده‌ای دیگر نیز، صنعت و ساز قاریان را، حجابی برای سمع نغمات ملکوتی و حقایق الهی تلقی می‌کردند.

منابع و مأخذ

- (۱) قرآن
- (۲) ابن عربی، محی الدین (۱۳۷۶)، فرهنگ تعبیرات عرفانی، ترجمه قاسم میرآخوری، تهران: جامی.
- (۳) _____ (۱۳۶۷)، اصطلاحات صوفیه، حیدرآباد دکن.
- (۴) _____ (۱۴۲۳)، التجلیات الاهیة، با تعلیق ابن سورکین، بیروت: دار الکتب العلمیه.
- (۵) _____ (۱۹۱۹)، التذیبات الهیه، عقله المستوفز، به کوشش نیبرگ، لیدن: انشاء الدوایر.
- (۶) _____ (۱۴۰۵)، الفتوحات المکیه، مصر: بی‌نا.
- (۷) ابو علی عثمان، حسن (۱۳۶۷)، ترجمه رساله قشیریه، تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، تهران: علمی فرهنگی.
- (۸) اخوان الصفا (۱۴۰۳)، رسائل اخوان الصفا و خلان الوفاء، بیروت: دار للطباعه و النشر.
- (۹) اسد الشیبانی، أبو عبد الله أحمد بن محمد بن حنبل بن هلال (۱۴۱۶)، مسند الإمام أحمد بن حنبل، المحقق: أحمد محمد شاکر، قاهره: دارالحديث.
- (۱۰) بخاری، محمد بن اسماعیل (۱۴۱۹)، صحیح بخاری، ریاض: مکتبه الدار السلام.
- (۱۱) بقلی، روزبهان (۱۳۹۳)، کشف الاسرار و مکاشفات الانوار، تهران: سخن.
- (۱۲) جام نامقی، احمد (۱۳۸۷)، مفتاح النجات، تصحیح علی فاضل، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- (۱۳) جعفری، محمد تقی (۱۳۵۷)، ترجمه و تفسیر نهج البلاغه، تهران: فرهنگ اسلامی.
- (۱۴) چیتیک، ویلیام (۱۳۸۸)، درآمدی به تصوف، ترجمه محمد رضا رجبی، تهران: دانشگاه ادیان و مذاهب.
- (۱۵) حاکمی، اسماعیل (۱۳۷۳)، سماع در تصوف، چ پنجم، تهران: دانشگاه تهران.
- (۱۶) حکیم ترمذی، محمد بن عبدالله (۲۰۰۳)، المنهیات، به کوشش محمد عثمان خشت، قاهره: مکتبه القرآن.
- (۱۷) حیدرخانی، حسین (۱۳۸۷)، سماع عارفان (بحثی کامل و فراگیر در مورد سماع)، تهران: سنایی.

- ۱۸) خرگوشی، ابوسعید عبدالملک بن محمد (۱۴۲۷)، تهذیب الاسرار، بیروت: دار الکتب العلمیه.
- ۱۹) خرمشاهی، بهاء‌الدین (۱۳۸۷)، حافظنامه، بخش دوم، چ ۱۸، تهران: علمی و فرهنگی.
- ۲۰) ریتر، یوآخیم؛ گروندر، کارل فرید؛ گابریل، گتفرید (۱۳۸۹) فرهنگنامه تاریخی مفاهیم فلسفه، ترجمه گروه مترجمان نوارغنون، تهران: موسسه حکمت و فلسفه ایران.
- ۲۱) زرین کوب (۱۳۸۹)، پله پله تا ملاقات خدا، چ سی‌ام، تهران: علمی.
- ۲۲) سراج طوسی، ابونصر (۱۹۱۴)، اللمع فی التصوف، تصحیح نیکلسون، لیدن: مطبعه بریل.
- ۲۳) سروش، عبدالکریم (۱۳۵۷)، نهاد ناآرام جهان، تهران: صراط.
- ۲۴) سرور لاهوری، غلام سرور بن غلام محمد (۱۳۸۳)، خزینه الاصفیاء، ج ۲، ترجم بهداد اربابی، تهران: منشور امید.
- ۲۵) سلطان ولد (۱۳۱۵)، مثنوی ولد (معروف به ولدنامه)، تصحیح جلال همایی، تهران: اقبال.
- ۲۶) سلمی، ابو عبدالرحمان (۱۳۶۹)، مجموعه آثار السلمی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- ۲۷) سمعانی، احمد بن منصور (۱۳۶۸)، روح الارواح فی شرح اسماء الملک الفتاح، تصحیح نجیب مایل هروی، تهران: علمی و فرهنگی.
- ۲۸) سنایی غزنوی، ابوالمجد مجدود بن آدم (۱۳۸۳)، حدیقه الحقیقه و شریعه الطریقه، به کوشش مدرس رضوی، تهران: دانشگاه تهران.
- ۲۹) سه‌روردی، عمر بن محمد (۱۹۶۶)، عوارف المعارف، بیروت: دار الکتب.
- ۳۰) شبستری، محمود (۱۳۶۵)، گلشن راز، به کوشش صمد موحد، تهران: طهوری.
- ۳۱) شفیعی کدکنی، محمد رضا (۱۳۹۱)، موسیقی شعر، چ سیزدهم، تهران: آگاه.
- ۳۲) شمس تبریزی، حسین (۱۳۶۹)، مقالات شمس، تصحیح و تعلیق محمدعلی موحد، تهران: خوارزمی.
- ۳۳) صفوت، داریوش (۱۳۸۹)، هشت گفتار درباره فلسفه موسیقی، تهران: کتابسرای نیک.
- ۳۴) طباطبایی، سید محمد حسین (۱۴۱۷)، المیزان فی تفسیر القرآن، چ ۵، قم: دفتر انتشارات جامعه مدرسین.
- ۳۵) طوسی، احمد بن محمد (۱۳۶۰)، سماع و فتوت، به کوشش احمد مجاهد، تهران: کتابخانه منوچهری.
- ۳۶) عبادی مروزی، ابومظفر (۱۳۶۸)، صوفی‌نامه، تهران: علمی.
- ۳۷) غزالی، ابو حامد محمد (۱۴۰۶)، احیاء علوم الدین، بیروت: دار الکتب العلمیه.
- ۳۸) غزالی، محمد (۱۳۸۳)، کیمیای سعادت، تهران: علمی و فرهنگی.
- ۳۹) غزالی، احمد (۱۳۶۸)، سوانح العشاق، تصحیح هلموت ریتر، تهران: نشر دانشگاهی.

- ۴۰) فارابی، ابونصر (۱۳۷۵)، کتاب موسیقی کبیر، ترجمه آذرتاش آذرنوش، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی.
- ۴۱) فروغ، مهدی و همکاران (۱۳۹۰)، موسیقی ایرانی (مجموعه مقالات)، چ دوم، تهران: سازمان انتشارات.
- ۴۲) قشیری، ابوالقاسم (۱۳۷۴)، رساله قشیریه، قم: بیدار.
- ۴۳) قمی، علی ابن ابراهیم (۱۴۰۳)، تفسیر القمی، تصحیح موسوی جزائری، قم: دارالکتاب.
- ۴۴) کاشانی، عزالدین محمود (۱۳۷۶)، مصباح الهدایه و مفتاح الکفایه، تصحیح جلال الدین همایی، تهران: هما.
- ۴۵) کبری، نجم الدین (۱۳۹۰)، آداب الصوفیه و السایرالحوایر، تهران: طهوری.
- ۴۶) کلاباذی، محمد بن ابراهیم (۱۹۳۳)، التعرف لمذهب التعرف، مصر: مطبعة السعاده.
- ۴۷) کوپاراسومی، آناندا (۱۳۷۳)، موسیقی هندی، ترجمه غلامرضا اعوانی.
- ۴۸) کیت و ریچارد موکی (۱۳۸۴)، صدای شفا بخش موسیقی، ترجمه آذر عمرانی گرگری، تهران: ارسباران.
- ۴۹) گورمن، پیتر (۱۳۶۶)، سرگذشت فیثاغورث، ترجمه پرویز حکیم هاشمی، تهران: مرکز.
- ۵۰) لاهیجی، شیخ محمد (۱۳۳۷)، مفاتیح الاعجاز فی شرح گلشن راز، تهران: کتابفروشی محمودی.
- ۵۱) مایر، فریتس (۱۳۷۸)، ابوسعید ابوالخیر، ترجمه مهرآفاق بابوردی، تهران: نشر دانشگاهی.
- ۵۲) مددپور، محمد (۱۳۸۴)، حکمت انسی و زیبایی شناسی عرفان هنر اسلامی، تهران: سوره مهر.
- ۵۳) مستملی بخاری، اسماعیل (۱۳۶۳)، شرح التعرف لمذهب التصوف، تصحیح محمد روشن، تهران: اساطیر.
- ۵۴) مکی، ابوطالب (۱۴۱۷)، قوت القلوب فی معامله المحبوب، بیروت: دار الکتب العلمیه.
- ۵۵) موسوی بجنوردی، کاظم (۱۳۸۰)، دایره المعارف اسلامی، چ اول، تهران: مرکز دایره المعارف بزرگ اسلامی.
- ۵۶) مولوی، جلال الدین محمد (۱۳۷۳)، کلیات شمس تبریزی، تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، تهران: جاویدان.
- ۵۷) _____ (۱۳۷۴)، مثنوی معنوی، تصحیح رینولد نیکلسون، چ هفتم، تهران: علمی.
- ۵۸) نصر، سیدحسین (۱۳۸۹)، معنویت و هنر اسلامی، ترجمه رحیم قاسمیان، تهران: حکمت.

۵۹) هجویری، علی بن عثمان (۱۳۸۹)، کشف‌المحجوب، تهران: طهوری.

۶۰) همایی، جلال‌الدین (۱۳۷۶)، مولوی‌نامه، چ‌نهم، تهران: هما.

61) Tatarkiewicz, Władysław. (1999). *History of Aesthetics*. Vol.2 (Medieval Aesthetics), London: Press Themes.

A study of Manifestation and Functions of Cosmic Music in
Thought of Mystics

Saeid Rezaei, Mohammadreza Asad2*, Fatemeh Ghahremani3
PhD Student, Persian Language and Literature, Arak Branch, Islamic Azad
University, Arak, Iran.

Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Arak Branch,
Islamic Azad University, Arak, Iran. * Corresponding Author M-asad@iau-arak.ac.ir
Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Arak Branch,
Islamic Azad University, Arak, Iran.

Abstract

All the myths about music, such as Hermes, Pythagoras, Apollo, etc., indicate the emergence of musical myths. According to these myths, there is a kind of cosmic music, with a metaphysical dimension, which, from the point of view of Indian thinkers, does not lead to any innovation, or is reflected by the expansion of a concept by Neoplatonists such as Boethius, all the music of the universe. They are a cosmopolitan music. From this point of view, by liberating music from a one-sided and monologue atmosphere, all beings have a contemporaneous human spirit, as a result of which heavenly songs are flowing in them. Considering the connections between the scope of Islamic mysticism and the science of music, in a study of the functions of cosmic music in various mystical texts, it was observed that cosmic music in topics such as the Old Testament (associating the word of truth with listening to each song and sub-hearing due to divine tendencies, the flow of cosmic music in all beings and its enjoyment in proportion to the capacity and inner states, the background of the intuition of heavenly truths through the music of this world and the prominent manifestation has it. The present study has been descriptive-analytical .

Keywords:

Cosmic Music, Mythological Beliefs, Mysticism.

