مطالعات عرفانی (مجله علمی)
دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی دانشگاه کاشان
شمارهٔ سی‌وششم، پاییز و زمستان ۱۴۰۱، ص۶۱ـ۸۸

نوع مقاله: علمی‌پژوهشی

واکاوی مفهوم زیبایی‌شناسانهٔ «سرّ سماع» بر پایهٔ متون عرفانی و فلسفی*

تقی پورنامداریان**
نگین مژگانی***
روح‌الله هادی****
علیرضا حاجیان‌نژاد*****

◄ چکیده

«سرّ سماع» مفهومی عرفانی است که به حسّ برانگیختگی روح در مواجهه با موسیقی اطلاق می‌شود. به‌باور صوفیان، روح در حین استماع موسیقی با تداعی خطاب اَلَست به نوعی آگاهی مبهم نسبت به مبدأ وجودی خود نائل می‌شود و بدین ترتیب آمادهٔ کشف و شهود می‌گردد. می‌توان این مفهوم عرفانی را بیان دیگری از نظریهٔ «سماع طبیعی» در فلسفهٔ فیثاغورسیان و افلاطونیان پنداشت که بر اساس آن، جهان ما با موسیقی حاصل از گردش نفوس افلاک به وجود آمده و ازاین‌رو، تناسب موسیقایی برای روح آدمی تداعی‌گر عالم روحانی و برانگیزانندهٔ نوعی حسّ نوستالژی در برابر آن است. این نظریه پس از راهیابی به فلسفه و حکمت اسلامی، به‌ویژه آرای اخوان‌الصّفا، توسط عرفا اقتباس و با مفاهیم قرآنی آمیخته گردید. عرفای مسلمان به‌ویژه نوای دل‌انگیز خطاب الست در صحنهٔ ازل را جایگزین موسیقی زیبایی می‌سازند که بر اساس نظریهٔ سماع طبیعی سرچشمهٔ هستی بود. همچنین مفهوم سرّ سماع و سماع طبیعی با مفهوم «بازی آزاد قوّهٔ خیال و فاهمه» در زیبایی‌شناسی کانت قابل انطباق‌اند که به احساس برانگیختگی در برابر زیبایی هنری و حالتی اطلاق می‌شود که در آن ذهن می‌کوشد تا با گسترش شبکه‌های تداعی، تناسب‌های بی‌سابقه را ادراک کند. این نوشتار نشان می‌دهد که چگونه تداعی زیبایی‌شناسانه در فلسفهٔ الهیاتی و عرفان اسلامی خوانشی نو می‌یابد.

◄ کلیدواژه‌ها: زیبایی‌شناسی، موسیقی، عرفان اسلامی، اخوان‌الصّفا، فیثاغورسیان، افلاطونیان، تداعی آزاد.

---

* مقاله مستخرج از رسالهٔ دکتری است.

** استاد زبان و ادبیات فارسی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی (نویسندهٔ مسئول)/ Poornamdarian@gmail.com
*** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران/ negin.mojgani@ut.ac.ir
**** دانشیار دانشگاه تهران/ rhadi@ut.ac.ir
***** دانشیار دانشگاه تهران/ hajiannjd@ut.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۷/۱۴ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۱/۲۵

۱. مقدمه

۱ـ۱. بیان مسئله و هدف تحقیق

مبحث زیبایی در عرفان اسلامی از جایگاه والایی برخوردار است و گزافـه نیسـت اگـر مفهـوم جمـال الهـی را یکـی از کـانونی‌ترین و بنیـادی‌ترین مفـاهیم در ایـن دسـتگاه اندیشگانی به حساب آوریم. یکی از جلوه‌های زیبایی که توجه عارف را بـه‌طور ویـژه به خود جلب می‌کند، زیبایی شنیداری است. از نظر صوفی، زیبایی موسیقایی می‌توانـد مقدمه‌ای برای کشف جمال الهی باشد و ازاین‌رو مسئلهٔ تأثر انسان در برابر موسیقی بـه یکی از برجسته‌ترین مباحث زیبایی‌شناسی عرفانی بدل می‌گردد. در این زیبایی‌شناسی، عالم روحانی معدن لایزال تمامی تناسب‌ها و زیبایی‌ها تصـور می‌شـود و از ایـن نظـر، عارف می‌پندارد که برانگیختگی ذهن در مواجهه با تناسب موسـیقایی درواقـع حاصـل تداعی و یادآوری زندگی روح پیش از هبوط است. بنابراین، این تناسب می‌تواند نوعی حسّ نوستالژی و اشتیاقی خاموش را در روح برانگیزاند و او را به‌سوی شهود حقیقت و کشف موطن اصلی‌اش راهبر شود. در حقیقت، تداعی ذهنی یکی از اصلی‌ترین ابعاد تجربهٔ زیبایی‌شناختی است که پیش از مطالعات جدید در حوزهٔ سازوکار مغـز انسـان، تحت عنوان مباحث ماوراءالطبیعه در یونان و متعاقباً در فلسفهٔ اسلامی، به‌خصـوص در قالب نظریه‌ای موسوم به «سماع طبیعی» مطرح می‌شد. این مسـئله در گـذر از مباحـث فلسـفی بـه عرفـان اسـلامی، خوانشـی تـازه‌تر و صـبغه‌ای قرآنـی یافـت و درنتیجـه، گره‌خوردگی مسئلهٔ تداعی در تجربهٔ زیبایی‌شناختی، مقولـات فلسـفهٔ یونـان باسـتان و همچنین تأویلات قرآنی در مفهوم عرفانی سرّ سماع مشهود است. محوری‌ترین هـدف در این پژوهش، بررسی این گره‌خوردگی و نحـوهٔ شـکل‌گیری مفهـوم سـرّ سـماع در عرفان اسلامی است.

۱ـ۲. روش تحقیق

در بخش نخست این پژوهش، اصطلاح سرّ سماع با اسـتناد بـه امّهـات متـون صـوفیه

تعریف و تشریح می‌گردد و سپس زمینه‌های ظهور آن در فلسفه و حکمت اسلامی، به‌طور خاص در نظریهٔ «سماع طبیعی» مورد مطالعه قرار می‌گیرد. پس از شناخت این مفهوم در بستر اندیشهٔ اسلامی، ریشه‌های آن در فلسفهٔ فیثاغورسیان و افلاطونیان بررسی می‌شود و درنهایت، مجموع این مباحث با بحث تداعی آزاد خیال در زیبایی‌شناسی سکولار کانت مقایسه می‌گردد.

۱ـ۳. پیشینهٔ تحقیق

تابه‌حال آثار بی‌شماری به موضوع سماع پرداخته‌اند که اشاره به تمام آن‌ها بی‌شک از حوصلهٔ این نوشتار خارج است. بنابراین فقط به مهم‌ترین آثاری اشاره می‌شود که از نظر رویکرد و حوزهٔ مطالعه، با مقالهٔ حاضر مشابهت و نزدیکی دارند. یکی از مبسوط‌ترین مراجع در حوزهٔ سماع کتاب *سماع در تصوف* (حاکمی، ۱۳٤٥) است که ابعاد گوناگون سماع از جمله تعریف، تاریخچه و ریشه‌های شکل‌گیری سماع، نظرات عرفا دربارهٔ این رسم صوفیانه، آدابی چون خرقه دریدن، اشارات به سماع در ادب فارسی و... را بررسی می‌کند. این اثر همچنین به‌شکل سلسله مقالاتی در مجلهٔ *موسیقی* (۱۳٤٥ـ۱۳٤۷) به چاپ رسیده است. نویسنده در این پژوهش، اشارهٔ گذرایی به شباهت دیدگاه عرفا دربارهٔ ریشه‌های شکل‌گیری رسم سماع و مفهوم موسیقی فلکی در اندیشهٔ فیثاغورسیان و افلاطونیان دارد (۱۳٤٥: ١٦) و در کنار آن به ارتباط سماع و خطاب تکوین نیز اشاره می‌کند (همان: ۲۰ـ۲۳). اثر دیگری که می‌توان از آن نام برد «جایگاه سماع در امّهات متون عرفانی تا قرن پنجم هجری قمری» (ملک‌پایین و رحیمی، ۱۳۹۱) است که به‌طور نسبتاً جامعی، تاریخچهٔ سماع را مطالعه می‌کند بی‌آنکه بیش از چند سطر را به مفهوم وجد اختصاص دهد. در مقابل، مقالهٔ «الست در غزلیات شمس و شبکهٔ روابط معنایی آن با آفرینش، ذکر و سماع» (محمدی آسیابادی و اسماعیل‌زاده مبارکه، ۱۳۹۰) بر ریشه‌های اساطیری این رسم و مفهوم وجد تمرکز می‌کند اما همچو «سماع و مولانا» (حاکمی والا، ۱۳۸۹)، «مولانا و سماع» (تفضّلی، ١٣٨٦)، «سماع در عرفان مولوی» (کیایی، ١٣٨٦) و «سماع مولوی و قاعدهٔ حرکت در

آن» (فرهمند، ۱۳۸۷) حوزهٔ مطالعه را تنها به آثار مولانا محدود می‌سازد؛ همچنان که «جایگاه سماع و موسیقی عارفانه نزد سهروردی» (گیلانی و زمانی، ۱٤۰۰) فقط بر آرای سهروردی تمرکز دارد. شایان ذکر است که در مقالهٔ اخیر، بخش مقایسهٔ آرای سهروردی و فیثاغورس در مورد موسیقی فلکی قابل توجه است. از میان منابعی که به‌طور خاص به موضوع سرّ سماع می‌پردازند، می‌توان به مقدمه و توضیحات کاظم محمدی بر *رسالهٔ سرّ سماع* (۱۳۹۲) اشاره کرد با این تذکر که حوزهٔ مطالعه و رویکرد این نوشتار با پژوهش حاضر متفاوت است. به‌علاوه باید از «سماع تا وجد» (موسوی سیرجانی، ۱۳۸٦) یاد کرد که به انواع وجد در حین سماع، نتایج آن بر رفتار صوفی و نظر فقها و عرفا دربارهٔ آن می‌پردازد. در پایان، اشاره به مقالهٔ «سماع و زخمهٔ کیان» (خامنه‌ای، ۱۳۸٦) ازاین‌رو اهمیت دارد که نویسنده در این اثر توضیحات علّامه دوانی دربارهٔ سماع نفوس فلکی را به‌اختصار تشریح می‌کند. به‌رغم حجم فراوان منابعی که می‌توان از آن‌ها به‌عنوان پیشینهٔ این پژوهش نام برد، همچنان جای خالی پژوهشی که به موضوع سرّ سماع بپردازد، حس می‌شد. مقالهٔ پیش رو درصدد است تا این مفهوم گنگ عرفانی را به یاری متون صوفیه و تطبیق آن‌ها با فلسفهٔ دینی و سکولار روشن سازد.

۲. تجربهٔ عرفانی- زیبایی‌شناسانهٔ سماع

سماع در معنای «شنیدن، سرور و پایکوبی و دست‌افشانی صوفیان» (سجادی، ۱۳۸۱: ذیل «سماع») یکی از برجسته‌ترین و چالش‌برانگیزترین مسائل تصوف اسلامی است که در طول تاریخ همواره موافقان و مخالفانی داشته است. ذوالنّون مصری (حدود ۱۳٦ـ۲٤٥ق) و یکی از یاران سری سقطی (م. ۲۵۱ یا ۲۵۳ق) به نام علی تنوخی را از جمله نخستین عرفایی دانسته‌اند که به‌رغم مخالفت‌های هم‌عصران خود این رسم صوفیانه را به اجرا درآورده‌اند (حیدرخانی، ۱۳۷٤: ۲٦ــ۲۷). همچنین نباید از سهم ابوسعید ابوالخیر در تثبیت و ترویج این رسم در نظام خانقاهی قرن چهارم غافل شد. (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۷: ج۱، ۱۰۲). به‌طور کلی، اصلی‌ترین دستاویز عرفا برای روا

برشمردن سماع، تأثیر آن در برانگیختن حالت وجد و فراهم‌سازی مقدمات شهود بوده است؛ چنان‌که تجربهٔ سماع از دریچهٔ نگاه ابی‌حسین درّاج همچو مکاشفه‌ای تمام‌عیار وصف می‌شود: «جالَ بی السماعُ من میدان البهاء فَأوجدَنی فی وجود الحقّ عندَ العطاء فَأسقانی بکأسِ الصّفاء فَأدرکتُ به منازلَ الرّضاء و أخرَجنی إلی ریاضِ النّزهةِ و الفضاء» (سرّاج، ۱۹۶۰: ۳۴۲). به‌باور ابوعلی رودباری نیز موسیقی برای صوفی، «مکاشفهٔ اسرار است به مشاهدهٔ محبوب» (عطار نیشابوری، ۱۳۹۸: ج۱، ۸۲۵). همچنان‌که از نظر نجم‌الدین کبری «سماع این طایفه را رَوح است. باید که بر طبق سنّت و حرمت و ادب و موافقت شریعت باشد تا از آن راحت و کرامت و حیات حقیقی و درجات بلند و مکاشفات غیبی پدید آید» (کبری، ۱۳۹۰: ۴۹).

دفاعیات صوفیان از سماع به این مقدار محدود نمی‌شود. یحیی بن معاذ رازی باور دارد که التذاذ از «صوت حَسن» ویژگی کسانی است که «حبّ الله» را در دل داشته باشند (سرّاج، ۱۹۶۰: ۳۳۹) و بنابراین، تمایل به موسیقی معیاری برای سنجش عشق الهی است. ابوعلی دقّاق با استشهاد به آیهٔ «**إِنَّهُمْ عَنِ السَّمْعِ لَمَعْزُولُونَ**» (شعراء: ۲۱۲) و همچنین آیهٔ «**وَقَالُوا لَوْ كُنَّا نَسْمَعُ أَوْ نَعْقِلُ مَا كُنَّا فِی أَصْحَابِ السَّعِیرِ**» (ملک: ۱۰) حتی حکم می‌کند که هرکه از سماع بهره نگیرد بی‌دین است: «فَمَن لا سماعَ لَه لا سمعَ لَه و مَن لا سمعَ لَه لا دینَ لَه.» و البته هم‌زمان هشدار می‌دهد که شنیدن موسیقی با نیّت التذاذ طبع مسلمان را به زندیق بدل می‌کند[1] (ابن‌منوّر، ۱۳۹۷: ج۱، ۲۶۴). بر این اساس، دقّاق ادراک روحانی موسیقی را مرز باریک میان مسلمانی و نامسلمانی می‌داند. عبّادی قدمی فراتر می‌نهد و ادراک روحانی موسیقی را مرز میان انسانیت و حیوانیت برمی‌شمرد. به‌عقیدهٔ او، گرچه لذت بردن از موسیقی شهوت‌آلود مقام انسان را تا حدّ بهایم تنزّل می‌دهد، در مقابل، آنکه از ادراک روحانی سماع بی‌بهره باشد نیز با جماد و حیوان یکی است و نام آدمیزاد را نمی‌شاید (عبّادی، ۱۳۴۷: ۱۵۱ـ۱۵۲). مولانا نیز لذت از موسیقی را نشانهٔ زنده و بیدار بودن ساحت روحانی وجود انسان یا به‌تعبیر او، بهره‌مندی از «جان جان» برمی‌شمارد:

سماع آرام جان زندگان است کسی داند که او را جان جان است

(مولانا، ۱۳۹۳الف: ج۱، ۲۶۳)

بر این اساس، درحالی‌که لذت بُعد مادّی انسان از موسیقی نارواست، لذت روح از این تجربهٔ زیبایی‌شناسانه به‌غایت ارزشمند است. در دو سوی چنین مرزهـای بـاریکی تقسیم‌بندی‌هایی برای تبیین انواع ادراک مجاز و غیرمجـاز موسـیقی شـکل می‌گیرنـد. برای مثال، سمنانی در رسالهٔ *ما لابد فی الدین* (۱۱۳ـ۱۱۶) به چهار گونه سـماع اشـاره می‌کند:

۱. سماع طبیعی: نوعی از سماع مباح که میل به آن در وجـود هـر آدمـی مرکـوز است و نشانهٔ آن تمایل کودک به لالایی است.
۲. سماع حیوانی: رغبتی که هر حیوان به‌طور غریزی به موسیقی نشان می‌دهـد و نمونهٔ آن میل اشتران به حدی‌خوانی است.
۳. سماع شهوانی: قسمی که طبع را برمی‌انگیزاند و به غنا می‌انجامـد و ازایـن‌رو نکوهیده است.
٤. سماع رحمانی و روحانی: سـماعی کـه لـذت آن اختصـاص بـه روح دارد و مقدمهٔ مکاشفه است و ازاین‌رو ارزشی ویژه می‌یابد.

باخرزی نیز مستمعان موسیقی را به سه گروه تقسیم می‌کند:

۱. کسانی که موسیقی را با قوای نفسانی و حواسّ خود ادراک می‌کنند.
۲. کسانی که موسیقی را از طریق دل می‌شنوند؛ یعنی آن را با سـاحت روحـانی وجود خود ادراک می‌کنند.
۳. کسانی که موسیقی را از حق می‌شنوند؛ یعنی موسیقی بـرای ایشـان جزئـی از تجربهٔ شهود و مکاشفه است.

به‌عقیدهٔ او از این میان، تنها کسی شایستهٔ استماع است که تعلقات نفس او به جسم در آتش مجاهده سوخته و پاک شده باشد. نفس چـون واسـطه‌ای میـان جسـم و روح عمل می‌کند و زمانی که رشتهٔ اتصال او به جسم تا حدّ امکان گسسته شود، موسیقی را نه در عالم جسمانی، بلکه در تجربه‌ای شهودی ادراک می‌کند (بـاخرزی، ۱۳۸۳: ۱۸۲ و

۱۸۵) به‌باور صوفیه، در این حالت موسیقی به‌جای لذتی حسی تجربه‌ای روحانی را با خود به ارمغان می‌آورد چراکه نفس با روی‌گردانی از جسم سراپا متوجه روح می‌گردد:

> چنانک در عالم حکمت حوّا از آدم متکوّن گشته است، در عالم قدرت نفس از روح متکوّن شده است و میان ایشان تألف اصلی است. و نفس را صفت انوثت است و روح را صفت ذکورت. روح در مرتبهٔ فاعل است و نفس در مرتبهٔ منفعل و میان ایشان تعاشق قدیم است از جهت آنکه میان ذکر و انثی میل و تعشّق طبیعی است ... لذت روح از نغمات جهت آن است که نفس با روح به این نغمات سخن می‌گوید و هر دو عاشق به اشارات و رمز و سفارت صوت، اسرار قضیهٔ هجران و وصال و خوف و رجا و حبس در زندان اغیار و وجدان اسرار با یکدیگر می‌گویند و طریق لذت روح از نغمات از این جهت است که نغمات بین العاشقین مراسلات و مکالمات و مناغات است (همان: ۲۳۳).

به‌باور صوفیه، بالاترین تجربهٔ لذت از موسیقی در مرتبه‌ای حاصل می‌گردد که روح به‌طور خالص در جایگاه مخاطب قرار گیرد. اما چرا روح بیش از هر جنبهٔ دیگری از وجود انسان از موسیقی لذت می‌برد؟ باخرزی راز اصلی زیبایی و لذت‌بخشی موسیقی را در سنخیت آن با ساحت روحانی وجود انسان می‌داند: «بدانک وجه استلذاذ روح از نغمات آن است که عالم روحانی مجمع حسن و جمال است و وجود تناسب قولاً و فعلاً در همهٔ اکوان مستحسن است و تناسب هیاکل و صور میراث روحانیت است. پس هرگاه روح نغمات لذیذه و الحان متناسب بشنود، متأثر گردد لِوجود لجنسیة» (همان: ۲۳۲). عالم روحانیات به دور از تعینات مادّی و در کمال بساطت و وحدت است و ازاین‌رو سرچشمهٔ تمام تناسبات پنداشته می‌شود. از آنجا که این عالم زادگاه روح انسانی است، روح ذاتاً میان خود و هر نوع تناسب، به‌ویژه تناسب معقول و غیرمادی چون موسیقی، نوعی هم‌خویشی احساس می‌کند. سرّاج و بندار بن حسین بر این اساس موسیقی را هم‌جنس روح می‌دانند و باور دارند که راز روح‌نواز بودن موسیقی در این سنخیت و تلائم نهفته است (سرّاج، ۱۹۶۰: ۳۴۰ـ۳۵۰). امام غزّالی نیز باور دارد که هنوز اثری هرچند کم‌رنگ از تناسب عالم روحانی در ساحت روحانی وجود هر

فرد باقی است که با تناسب موسیقایی بیدار می‌شـود و اصـل و منشـأ او را یـادآوری می‌کند (غزالی، ۱۳۸۰: ج۱، ۴۷۳ـ۴۷۵). با اثبات این نکته که لذت از موسیقی می‌توانـد مقدمهٔ تجربه‌ای روحانی باشد، سرّاج حکم می‌کند مادامی که تعمدی در فسـاد نباشـد، لذت بردن از موسیقی حرام نیست (سـرّاج، ۱۹۶۰: ۳۴۴) و پشـتوانهٔ اصـلی او در ایـن حکم فتوای شافعی است (همان: ۳۴۸). بحث از حرام یا حلال بودن موسیقی و غنـا در فقه اسلامی بحثی درازدامن است اما آنچه در اینجا جالب توجه است، تفسیر سمنانی از فتوای شافعی مبنی بر جواز سماع است. سمنانی تصریح می‌کند که سـماع فقـط بـرای خواص مجاز است و منظور از خواص آن گروه‌اند که سـرّی در دل دارنـد (سـمنانی، ۱۳۶۹: ۴ـ۶). حال این پرسش پیش می‌آید که منظور از امتیازی که سمنانی آن را «سـرّ سماع» می‌نامد چیست؟

۳. سرّ سماع

۳ـ۱. مفهوم سرّ سماع در عرفان اسلامی

در قاموس صوفیه، «سرّ» یا «سرّ سماع» نیروی رمزآلودی است که روح را بـه موسـیقی متمایل می‌سازد و مقدمات شهود را فراهم می‌آورد. به‌باور مولانا، این نیـروی جـادویی ورای تناسب ظاهری اصوات و آواهای شنیدنی است:

آن چیست کزو سماع‌ها را شرف است؟ وآن چیست که چون رفت محلّ تلـف اسـت؟
می‌آیـد و مـی‌رود نهـان تـا دانـد کـاین ذوق سـماع‌ها نـه از نـای و دف اسـت

(مولانا، ۱۳۹۳الف: ج۲، ۱۳۹۳)

باخرزی نیز معتقد است که تمرکز صرف بر جنبهٔ حسی نغمه‌ها و اصوات مخلّ تجربهٔ شهودی خواهد بود (بـاخرزی، ۱۳۸۳: ۱۸۴) و پیداسـت کـه اگـر موسـیقی صـوفی را به‌سوی مکاشفه راهبر نباشد، دلیلی برای جواز آن بـاقی نخواهـد مانـد. بنـابراین، سـرّ پدیده‌ای فراحسی است امـا چگونـه چنـین پدیـده‌ای می‌توانـد لـذت‌بخش باشـد؟ در حقیقت، لذتی که عرفا از آن سخن می‌گویند نـوعی حـسّ تـداعی اسـت. بـر اسـاس تعریف بخاری، سرّ در دل عارف جای دارد و با موسیقی جنبیدن می‌گیرد تا بـا تـداعی

خاطرات مبهمِ روح از عالم روحانی آن را برانگیزاند و مقدمات مشاهده را فراهم کند که اگر چنین نکند و شنیدن به دیدن جمال الهی، و زیبایی شنیداری به زیبایی دیداری تبدیل نشود، تمام تجربهٔ عرفانی- زیبایی‌شناسانهٔ صوفی بر او حرام می‌گردد (بخاری کلانتری، ۱۳٦۵: ج۳، ۱۱۷۳).

با این اوصاف، سرّ نیروی تداعی‌گری است که در مواجهه با موسیقی احساس می‌شود. موسیقی می‌تواند دو جنس تداعی متفاوت را در خاطر انسان برانگیزاند: گاه آینهٔ احوال معمول و گذرای مخاطب در زندگی دنیوی می‌گردد که به‌شکل مبهمی در ضمیر او جای دارند. در این حالت، موسیقی با تداعی و بیدار کردن احساسات مبهم و بیرون کشیدن آن‌ها از لایه‌های پنهان ذهن، سالک را از حالت حیرت و سرگردانی میان احوال گوناگون و آشفتهٔ خود به درمی‌آورد و او را به‌نوعی خودآگاهی دربارهٔ احساسات خفتهٔ خویش می‌رساند (همان، ج٤: ۱۸۱۰ـ۱۸۱۱؛ هجویری، ۱۳۸۹: ۵۹۱). درنتیجه، موسیقی می‌تواند به نوعی مکاشفهٔ درونی و سیر انفسی بینجامد؛ اما از این مهم‌تر گاه موسیقی سرّ را در دل بیدار می‌کند که برخلاف احوال، تجربه‌ای دنیوی و گذرا نیست، بلکه همواره در کنه دل حاضر است. البته سرّ هرگز به تمامی به سطح خودآگاه ذهن نمی‌رسد، بلکه همواره در هاله‌ای از ابهام باقی می‌ماند و تنها در لحظاتی ویژه تا حدودی بیدار می‌گردد. بیدار شدن سرّ مشروط به توقف تداعی احوال گذراست. امام غزّالی به این نکته اشاره می‌کند که اگر پیش از سماع هرگونه اندیشهٔ خاصی در دل مخاطب خانه کرده باشد، آن اندیشه با شنیدن نوای موسیقی شدت می‌گیرد، اما اگر ذهن و دل در طی این تجربه ساده و خالی از مشغله باشد، شنونده تنها شوقی گنگ را احساس می‌کند (غزّالی، ۱۳۸۰: ج۱، ٤۷٤) که همانا سرّ سماع است. این حسّ روحانی رمزآلود فقط با شنیدن موسیقی تداعی می‌شود و از همین‌جاست که برای مثال، یوسف بن حسین تأثیر موسیقی را در تجربه‌های روحانی خود حتی از قرائت قرآن نیرومندتر می‌یابد (عطار نیشابوری، ۱۳۹۸: ج۱، ۳۹۵).

۳ـ۲. تجربهٔ زیبایی به‌مثابهٔ نوستالژی روح

به‌عقیدهٔ عرفا، سرّ سماع تداعی خطاب الست[۲] است که در روز ازل بی‌حرف و صـوت شنیده شد و با زیبایی‌اش شوری در وجود آدمی برانگیخت؛ گرچه دیری نپایید کـه در زندگی زمینی به فراموشی سـپرده شـد[۳] (مولانـا، ۱۳۹۷: ۸۵؛ رازی، ۱۳۷۱: ٣٦٤ــ٣٦٥؛ عطار نیشابوری، ۱۳۹۸: ج۱، ٤٦٢؛ سمنانی، ۱۳٦۹: ۲ـ۳). بنابراین موسیقی با یـادآوری مبدأ وجود روح انسان را به نوعی از مـوطن اصـلی‌اش آگـاه می‌کنـد و از همـین رو، صوفیان باور دارند که در موسیقی زیبا نوعی «حکمت» (سرّاج، ۱۹٦۰: ۳٤۰)، «آگـاهی» گنـگ و مـبهم (غزّالـی، ۱۳۸۰: ج۱، ٤۷۳)، «علـم» (بـاخرزی، ۱۳۸۳: ۱۹۵) یـا «ادراک معنی» نهفته است (عبّادی، ۱۳٤۷: ۱۵۱ـ۱۵۲) که البته از جنس علوم اکتسابی نیسـت و از درون خود دل می‌جوشد. به‌عبارت دیگر، موسیقی هرگز تصویر ذهنی تازه‌ای پدیـد نمی‌آورد و تنها آنچه از پیش در دل نهفته است، تـداعی و احضـار می‌کنـد (بـاخرزی، ۱۳۸۳: ۱۸۵ و ۲۳۱). به‌تعبیر امام غزّالی، موسیقی «هیچ‌چیـز در دل نیـاورد کـه نباشـد، بلکه آن را که در دل باشد فراجنباند» (۱۳۸۰: ج۱، ٤۷۵).

به‌طور کلی، عارف زیبـایی حقیقـی را منحصـر بـه خداونـد می‌دانـد و تجربـه‌های زیبایی‌شناسانهٔ دنیوی را تنها تذکاری از زندگی روح پیش از ورود بـه عـالم جسـمانی برمی‌شمرد. شرح نسبتاً مبسوطی از این اصل زیبایی‌شناسانه را در *شرح تعرّف* می‌یابیم، به‌ویژه در جایی که تعریفی به‌غایت مهم از زیبایی از قول شیخ محمد بن موسـی نقـل می‌شود: «انما حُسنت المستحسَناتُ بتَجلیّـه و قُبحـت المسـتقبَحاتُ بإسـتتاره» (۱۳٦۵: ج۲، ٤۹٦). بر اساس این تعریف، زیبایی اصیل همانا تجلی حق است که به‌باور عرفا از جمله بخاری در ازل برای انسان نمودار شد و پس از آن هرآنچـه در نظـر آدمـی زیبـا می‌آید، در اصل تداعی‌گر همان خاطرهٔ ازلی است. بخاری در ادامه توضیح می‌دهد کـه تفاسیر مختلفی از این خاطرهٔ ازلی وجود دارد:

۱. برخی زیبایی را یادآور لحظه‌ای می‌دانند که حق ندای «ألستُ بربکم» سـر داد و انسان از شنیدن صدای حق که خود را برای نخستین بار پروردگار او نامیـد به وجد آمد و بالاترین سطح از زیبایی را تجربه کرد.

۲. برخی دیگر حسّ زیبایی را تجدید خاطرهٔ لحظهٔ تکوین می‌دانند؛ یعنی جایی که خطاب «کُن» شنیده شد.
۳. گروهی زیبایی سماع را یادآور صدای تسبیح ملائکه می‌دانند که روح انسانی پیش از هبوط در عالم ارواح علوی از آن لذت می‌برد.
٤. گروهی دیگر بر این باورند که آدم پس از دمیدن نفحهٔ الهی عطسه کرد و از حق عبارت «یَرحمکَ الله» را شنید. جان او با این صدا چنان قرار گرفت که او هنوز در زیبایی‌های این جهانی چنان آرامشی را جست‌وجو می‌کند (همان: ۱۸۰۵ـ۱۸۰۷).

همچنین برخی زیبایی‌های دنیوی از جمله باغ و راغ و شاهد و سماع را یادآور بهشت می‌خوانند و دلیل انفعال نفسانی را در این می‌دانند که دریچه‌ای میان بُعد روحانی وجود انسان و بهشت موجود است و در هر بار رویارویی با زیبایی‌های دنیوی، گویی این دریچه رو به جهانی دیگر گشوده می‌گردد (سلطان ولد، ۱۳۷۷: ۱۸۰).

در اینجا کمابیش روشن می‌گردد که چرا عرفا التذاذ روح از موسیقی را معیاری برای ارزیابی انسانیت و دینداری می‌پندارند. درواقع، روحی که دیگر هیچ ارتباط و سنخیتی با معدن تناسبات، یعنی عالم روحانی ندارد، حساسیتی به تناسب موسیقایی نشان نمی‌دهد و بنابراین، ناتوانی روح در ادراک زیبایی موسیقی نشانهٔ نقص، کژی و گسستگی از عالم روحانی تصور می‌شود (غزّالی، ۱۳۵۹: ۲۲). در مقابل، روحی که خود را تسلیم تناسب موسیقی سازد، می‌تواند از عالم ماده جدا شود و بار دیگر به تناسبات عالم ارواح علوی بپیوندد (همو، ۱۳۸۰: ج۱، ٤۸۰). بنابراین، موسیقی می‌تواند به نوعی تجربهٔ استعلایی تبدیل شود و ازاین‌روست که غزّالی مطالعهٔ تأثیر نفسانی موسیقی را جزئی از علم مکاشفه برمی‌شمرد (همو، ۱۳۵۹: ۳۳) همچنان‌که مولانا سماع موسیقی را مقدمهٔ عروج می‌داند:

اگرچه بام بلند است بام هفتم چرخ گذشته است از این بام نردبان سماع

(مولانا، ۱۳۹۳الف: ج۱، ٦٧٤)

اهمیت تأثر روح از موسیقی به جایی می‌رسد که برخی راز شایستگی انسـان بـرای خلیفهٔ الهی بودن را در همین امتیاز جسته (سمنانی، ١٣٦٩: ٤) و سرّ سماع یا به‌تعبیری، ذوق زیباشناسانه را گران‌بهاترین ودیعهٔ الهـی در وجـود انسـان دانسـته‌اند. در ادبیـات صوفیه، موسیقی همچنین «غذای روح» خوانده می‌شود:

«[نصرآبادی:] "هرچیزی را قوتی است و قوت روح سماع است"» (عطار نیشابوری، ۱۳۹۸: ج۱، ٨٥٦).

«و روح ظاهر و نفس ناطقه را در دنیا قوت و غذا الا سماع نیست» (عبّـادی، ١٣٤٧: ۱۵۲).

«ارواح در آن عالم در حضرت حق بودند که ألست بربکم قالوا بلی و غـذا و قـوت ایشان کلام حق بود بی‌حرف و صوت» (مولانا، ۱۳۹۷: ۸۵).

«اهل وجد را سماع قائم مقام و بدل طعام می‌شود و ازو همان قوت می‌یابند کـه از طعام.» (باخرزی، ۱۳۸۳: ۱۸۵).

«سماع قومی را همچو غذاست که قوام کار ایشان بی‌او نتواند بود» (همان: ۲۰۵).

«السماعُ اللَطفُ غذاءُ الأرواحِ لِأهلِ المعرفة لأنّه وصـفٌ یَـدقُّ عَـن سـائرِ الأعمـالِ و یُدرَکُ برقّة الطبعِ لِرقّته و یُدرَکُ بِصفاءِ السّرِّ لِصفائه و لُطفِ عِنـدَ أهلِـه» (سـرّاج، ١٩٦٠: ٣٤٢).

پـس غـذای عاشـقان آمـد سـماع کـه درو باشـد خیـال اجتمـاع

(مولانا، ۱۳۹۳ب: ج۲، ٥٧٦)

بـه از روی خـوب اسـت آواز خـوش که آن حظّ نفس است و این قوت روح

(سعدی، ۱۳۸۹: ۱۲۱)

غذای روح نامیدن موسیقی تأکیدی است بر ایـن اصـل کـه تناسـب موسـیقایی بـا یادآوری تناسبات عالم معقولات و روحانیات روح آدمی را یاری می‌کند تـا بـه کمـال خود بازگردد. البته این فرایند نه‌فقط در زندگی مـادی و دنیـوی، بلکـه در بهشـت نیـز

جریان دارد و ارواح سعادتمند با زیبایی شنیداری، آمادهٔ مشاهدهٔ زیبایی حق می‌گردند:

> بعضی آورده‌اند که چون بهشتیان اندر بهشت قرار گیرند، بادی از زیر عرش ببزد که مر آن باد را باد لطافت خوانند. برگ‌های درختان بهشت بجنباند، برگ بر برگ بساید، سماع خوش پدیدار آید و کنگره‌های بهشت به بانگ آید و حلقه‌های بهشت بجنبد. مؤمنان اندر آن سماع به طرب آیند. مولی حجاب‌ها بردارد از چشم‌های ایشان و گوید: «ها أنا ربُّکم فَانظروا الیّ، سلامٌ علیکم! طبتُم فَدخلوها خالدینَ»[٤] (بخاری، ١٣٦٥: ج١، ٢٧٨ـ٢٧٩).

بر این اساس، کارکرد اصلی زیبایی شنیداری آماده ساختن مقدمات کشف زیبایی‌های دیداری است، اما پس از این مرحله و در جایی که سالک از احوال و تلوّن برگذشته، به کمال تناسب روحانی و سکون رسیده و به‌تعبیر باخرزی «نعلین نفس و دل را از پای روح بیرون کرده است و به نور عیان، اجرام اصوات و الحان را سوخته» (١٣٨٣: ٢٣٣ـ٢٣٤) دیگر نیاز چندانی به موسیقی برای تحریک روح حس نمی‌شود. در اینجا هجویری اشاره می‌کند که گروهی از عرفا سماع را فقط مناسب دورهٔ غیاب از حق می‌دانند:

> گروهی گفتند که سماع آلت غیبت است و دلیل آوردند که اندر مشاهدت سماع محال باشد که دوست اندر محلّ وصل دوست اندر حال نظر بدو مستغنی بود از سماع. و آنچه سماع خبر را بود و خبر اندر محلّ عیان دوری و حجاب مشغولی باشد. پس آن آلت مبتدیان باشد تا از پراکندگی‌های غفلت بدان مجتمع شوند. پس لامحاله مجتمع بدان پراکنده شود (١٣٨٩: ٥٩٢).

البته او به دیدگاه مخالفی نیز اشاره می‌کند که بر اساس آن تجربهٔ وصال تمام ابعاد وجودی عارف را دربرمی‌گیرد و قوّهٔ شنوایی را نیز بدون لذت رها نمی‌کند:

> و گروهی گفتند سماع آلت حضورست از آنچه محبت کلیّت خواهد. تا کلّ محبّ به محبوب مستغرق نشود وی اندر محبت ناقص بود. پس چنان‌که دل را اندر محل وصل نصیب محبت است و سرّ را مشاهدت و روح را وصلت و تن را خدمت، باید تا گوش را نیز نصیبی بود چنان‌که چشم را رؤیت (همان‌جا).

هجویری خود از این بحث چنین نتیجه می‌گیرد که «پس سماع بر دو گونه باشد.

یکی به‌واسطه و دیگر بی‌واسطه. آنچه از قاری شنود آلت غیبت باشد و آنچـه از بـاری شنود آلت حضور» (همان: ۵۹۳). به هر روی، عارف کامل نیازی به موسیقی بـه‌عنـوان محرّک روح احساس نمی‌کند و بر این اساس، بخاری عقیده دارد که اسـتماع موسـیقی در دو حالت خالی از نیروی برانگیزانندگی است: زمانی که سرّ در دل کاملاً فراموش و خاموش شده باشد و برعکس، زمانی که سرّ کاملاً زنده و بیدار باشـد و صـوفی کامـل دیگر به محرّکی نیاز نداشته باشد (بخاری، ۱۳٦۵: ج٤، ۱۸۱۳ـ۱۸۱٤). به‌عبارت دیگـر، دنی‌ترین انسان که در مرتبهٔ بهایم باقی مانده و همچنین عـالی‌ترین انسـان کـه از مقـام ملائک برگذشته است، هر دو در برابر زیبایی موسیقی بی‌تفاوت‌اند. این سـالک مبتـدی است که شیفتهٔ موسیقی است اما سالک والامقام با گـذر از مرحلـهٔ سـماع بـه مکاشـفهٔ شهودی زیبایی نائل می‌شود و از آن پس به قصد یکی شدن با جمال الهی پیش می‌رود (سمنانی، ۱۳٦۹: ۱۲۰). شایان ذکر است که این مراحل با الگویی همخوانی دارنـد کـه شیخ اشراق از مراحل سلوک ترسیم می‌کند. بر اساس حکمـت اشـراق، ادراک زیبـایی حقیقی در حکمت اشراق با مسموعات خوش بهشتی آغاز می‌شود (مرحلـهٔ سـماع) و سپس نوبت به مکاشفه و دیدن نورهـای زیبـا می‌رسـد (مرحلـهٔ سـکینه) و درنهایـت، محسوسات در اشراق کامل (مرحلهٔ طمس) محـو می‌شـوند (سـهروردی، ۱۳۷۲: ج۳، ۳۲۰ـ۳۲٤) و حالتی شبیه فنا تجربه می‌گردد.

۳ـ۳. مقایسهٔ نظریهٔ عرفانی سرّ سماع و نظریهٔ فلسفی سماع طبیعی

در فلسفهٔ اسلامی، بخشی از مهم‌ترین مباحث زیبایی‌شناسی موسـیقی در قالـب نظریـهٔ «سماع طبیعی» مطرح مـی‌شـود کـه بـه‌طور خـاص در آراء ابـن‌سـینا، اخـوان‌الصّـفا و سهروردی از جایگاه برجسته‌ای برخوردار است. به‌بیان خلاصه، بر اساس ایـن نظریـه، مبدأ هستی و سرچشمهٔ وجود برخلاف عـالم کثـرت، در کمـال وحـدت قـرار دارد و سرچشمهٔ تناسب و زیبایی محض است. با فیضـان وجـود از ایـن سرچشـمه، مراتـب آفرینش از جمله عقل نخست، نفس کلّی، افلاک ذی‌نفوس و درنهایـت، نفـس جزئـی آدمی هستی می‌یابند. نکتهٔ کلیدی آنکه در نظریهٔ سماع طبیعی، افلـاک صـاحب نفـوس

یعنی دارای قوّهٔ ادراک تصور می‌شوند و این نفوس بیش از هرچیز مشتاق اتصال با مبدأ وجود و نقطهٔ وحدت‌اند؛ ازاین‌رو خود با حرکاتی دایره‌وار و به‌غایت متناسب، حول محور نقطهٔ وحدت می‌چرخند و این چرخش موزون به خلق نوایی متناسب و زیبا می‌انجامد که در افلاک جاری می‌شود و به‌نوبهٔ خود مراتب فرودین‌تر هستی را به عرصهٔ وجود می‌کشاند (اخوان‌الصّفا، ۱۳۷۵: ۲۵۱؛ ابن‌سینا، ۱۳٦۰: ۱۲٦؛ سهروردی، ۱۳۸۰، ج٤، ۹۱، ۱۱۷، ۱۲٦، ۲۰۸، ۲۰۹، ۲۳۰، ۲۳۱، ۲۳۲) تناسب زیبای این موسیقی به‌میزانی که از عالم معقولات به‌سوی عالم ماده فرومی‌آید، کاهش می‌یابد تا جایی که کمال تناسب و زیبایی در جهان ماده به امری بسیار نادر تبدیل می‌گردد و در حقیقت، یکی از رازهای جذابیت زیبایی نیز در همین کمیابی آن نهفته است (اخوان‌الصّفا، ۱۹۹۲: ج۳، ۹٤ـ۹۵).

نظریهٔ سماع طبیعی در اصل برگرفته از آراء فیثاغورسیان است و اخوان‌الصّفا خود به این امر اذعان دارند. ایشان از نام‌هایی چون فیثاغورس، نیقوماخُس، بطلمیوس و اقلیدس به‌عنوان طراحان اصلی این نظریه یاد می‌کنند (اخوان‌الصّفا، ۱۹۹۲: ج۱، ۲۰۸) و باور دارند که فیثاغورس خود نخستین کسی بود که موفق شد با استعانت از تناسب نهفته در ریاضی، هندسه و موسیقی به معراج برسد و نوای دل‌انگیز کیهانی را بشنود[۵] (همان: ۲۲٦). فیثاغورسیان انجمنی از اندیشمندان یونانی بودند که در نیمهٔ دوم قرن ششم پیش از میلاد، آرای فلسفی‌عرفانی خود را با محوریت تناسب و معقولات ریاضیاتی ارائه دادند. به‌باور ایشان ریاضیات با مفاهیم معقول خود به انسان فرصت می‌دهد تا باری دیگر انتزاع از ماده، تجربه‌ای استعلایی و بازگشت به معقولات محض را تجربه کند و بنابراین، مواجهه با هر تناسب زیبا در جهان ماده، به‌ویژه نقوش هندسی و موسیقی، می‌تواند تذکار عالم روحانی و مقدمهٔ عروج روح به موطن اصلی او باشد (Thesleff, 2020). تأثیر ماوراءالطبیعهٔ فیثاغورسی تا قرن‌ها بر فلسفهٔ غرب سایه انداخت و به‌طور خاص، الهام‌بخش افلاطون در طرح نظریهٔ عالم مُثُل و سلسلهٔ مراتب هستی بود. در قرون آتی، ایدهٔ فیثاغورسیان دربارهٔ حلقه‌های رقص نفوس فلکی توسط

نوافلاطونیان در قالب طرحی که سلسلهٔ هستی را بـه‌شـکل دایره‌هـایی تودرتـو نشـان می‌دهد احیـا شـد. ایـن طـرح نـه‌تنها در طـول قرون‌وسـطا بـه‌عنـوان یکـی از مبـانی هستی‌شناسی در فلسفهٔ اسکولاستیک باقی ماند (Van Wymeersch, 1999: 289-299) بلکه از طریق ترجمه‌های *اثولوجیای* افلوطین ـ که البته در قرون نخسـتین اسـلامی بـه ارسطو منسوب بود ـ به سرزمین‌های اسلامی نیز راه یافت.

افلاطون تحت‌تأثیر آرای فیثاغورسیان باور داشت که ساحت روحانی وجـود انسـان در تجربهٔ شهودی و استعلایی با نفـوس افلـاک اتصـال یافتـه، در رقـص آن‌هـا همـراه می‌شود و از این طریق به نقطـهٔ مرکـز اعتـدال و حقیقـت می‌رسـد (افلـاطون، ۱۳۳٦: ۱۲٦ـ۱۲۹). البته موسیقی فلکی فراحسی و انتزاعی است و از همین رو اشتیاقی ذاتی به انتزاع تناسب از ماده به‌منظور یکی‌شدن بـا آن در نفـس انسـانی مرکـوز اسـت (Van Wymeersch, 1999: 298). در فلسـفهٔ نوافلـاطونی نیـز تناسـب موسـیقایی از جـنس معقولات جهان روحانی تصور می‌گردد (افلوطین، ۱۳٦٦: ج۲، ۷۸۷) و ازاین‌رو با روح هم‌خویشی دارد. افلوطین باور دارد که روح بـا یـافتن هـر تناسـب معقـولی از جملـه تناسب موسیقایی احساس شادی می‌کند، «به جنبش درمی‌آید»، نوعی «آگـاهی» نسـبت به هویت اصلی خود کسب می‌کند و حقیقت خود را «به یاد مـی‌آورد» (همـان، ۱۳٦٦: ج۱، ۱۱۳) سپس می‌تواند به‌شرط بی‌اعتنایی به جنبهٔ حسی موسـیقی و انتـزاع تناسـب معقول از اصوات، صعود و عروج به عـالم زیبایی‌هـای کلـی و مطلـق را تجربـه کنـد (همان: ۷۲). به‌عقیدهٔ افلاطون روح پیش از این نیز تجربهٔ ادراک زیبایی مطلق را داشـته است. او در رسالهٔ *فدروس* توصیف می‌کند که چگونه ارواح آدمیان پـیش از ورود بـه اجساد در صحنه‌ای عظیم و باشکوه جمال حقیقی زئوس را تماشا کرده‌اند و اینـک بـا دریافـت هـر زیبـایی آن لحظـهٔ ازلـی بـرای روح تـداعی می‌شـود (افلـاطون، ۱۳۳٦: ۱۳۳ـ۱۳٤). افلاطون همچون عرفای مسلمان یادآوری و بازیابی این لحظه را در حکـم «غذای زندگی‌بخش و نیروی حیات» می‌داند و عقیده دارد که چنـین تجربـه‌ای روح را با نفوس افلاک متصل می‌سازد تا در رقص و گردشی عاشقانه، تناسب و اعتدال را کـه

همانا حقیقت و اصل وجود است از نو بشناسد، به نوعی آگاهی خاص برسد و «دانش مطلق» را درک کند (همان: ۱۲۹).

نظریهٔ سماع طبیعی و مسائل مربوط به آن از طریق ترجمهٔ آثار یونانی به فلسفهٔ اسلامی راه یافت و درنتیجه، مسئلهٔ تناسب به موضوعی تأمل‌برانگیز در هستی‌شناسی بدل شد. فلاسفهٔ مسلمان پذیرفتند که تناسب اساساً پدیده‌ای معقول و انتزاعی است که توسط نفس ناطقه از ماده انتزاع و ادراک می‌شود (توحیدی، ۱۹۵۱: ۱٤۰) و نفس اشتیاقی ذاتی به این فرایند نشان می‌دهد (ابن‌سینا، ۱٤۰٤ق: ج٤، ۳۰۲؛ طوسی، ۱۳٦۷: ۵۹۳؛ توحیدی، ۱۹۵۱: ۱٤۲) چراکه سنخیتی میان نفوس و تناسب، به‌ویژه تناسب موسیقایی، موجود است (فارابی به‌نقل از زرقانی، ۱۳۹۳: ٤۱؛ اخوان‌الصّفا، ۱۹۹۲: ج۱، ۲۳۷). توضیح آنکه نفس کلی نه‌تنها مادر تمام نفوس جزئی بلکه سرمنشأ تمام صورت‌های متناسب در طبیعت است و بر این اساس، پیداست که نفس جزئی و تناسب‌های عالم ماده سرچشمه‌ای واحد دارند و هم‌خویش یکدیگرند (توحیدی، ۱۹۵۱: ۱٤۰).

شیخ‌الرئیس همچو فلاسفهٔ یونان و البته عرفای اسلامی عقیده دارد که نفس با ادراک تناسب به نوعی «آگاهی و استشعار» دست می‌یابد و خوشایندی صور و نواهای زیبا در حقیقت نتیجهٔ همین حسّ اکتشاف است (ابن‌سینا، ۱۳۹٤: ۱۰۵ـ۱۰٦). این لذت تا حدّی است که نفس در مواجهه با زیبایی می‌کوشد تا با آن متحد شود و از این جهت تناسب را به‌عنوان صورتی معقول از ماده انتزاع می‌کند تا آن را بی‌هیچ مانع و واسطه‌ای در بر گیرد (همان: ۱٤۲). به‌تعبیر باباافضل کاشانی، «عقل به شناختن صور و آرایش و حال‌های چیزها، گوییا برون آردشان از مایه و محلّشان و از میان اعراض برگزیندشان و از مواد» (۱۳٦٦: ٤۵۱). فلاسفه نیز باور دارند که تجربهٔ انتزاع تناسب برای جنبهٔ روحانی وجود انسان، یعنی نفس ناطقه، تداعی‌گر زمانی است که در عالم معقولات و نفوس و فارغ از هر ماده و عرضی به سر می‌برد (اخوان‌الصّفا، ۱۹۹۲: ج۳، ۹۱)، در ایدئال‌ترین حالت، انتزاع صورت معقول تناسب از ماده تا جایی پیش می‌رود که از

نواها و صور زیبا جز معقولات ریاضی و هندسه باقی نماند و آنگاه نفـس بـاری دیگـر فرصت تجربه‌ای استعلایی، عروج و یگانگی بـا عـالم معقولـات را می‌یابـد؛ چنـان‌کـه اخوان‌الصّفا همچون مولانا تناسب را نردبان عروج روح می‌خوانند: «حسـاب و هندسـه آن نردبان است که از وی به علم الهی و معقولات مجرّد از ماده بشـاید رسـید» (۱۳۷۵: ۵۷). بدین ترتیب نفس ناطقه خود غرق در تناسب و زیبایی می‌گردد (ابن‌سـینا، ۱۳٦۰: ۱۱٤ـ۱۱۵) و در این تجربهٔ زیبایی‌شناسانه به همان مقصدی می‌رسد که غایـت نهـایی حکمت اسلامی است؛ یعنی گسستن از عالم ماده و بازگشت به اصل روحانی خـویش (اخوان‌الصّفا، ۱۳۷۵: ۱۰۷؛ قبادیانی، ۱۳۳۸: ۲۲٤ـ۲۲۵). در سرمنزل نهایی، نفس که بـه عالی‌ترین حد از تناسب نائل شـده اسـت بـه نقطـهٔ وحـدت، سـکون و بقـا می‌رسـد (کرمانی، ۱۹٦۷: ۱۲۳) و تا حدّ امکان به واجب‌الوجود شباهت می‌یابد:

> وَ أکثرُ العُقلاءِ و العُلماءِ من النّاسِ یَعلمونَ أنّ الأشخاصَ الفلکیةَ و حرکاتِها المُنتظمةَ و أصواتِها الموزونةَ علی النسبة الفاضلةِ مُتقدمةُ الوجودِ علی الحیوانـاتِ التـی تحـتَ فلک القمرِ، و حرکاتُها علّةٌ لحرکاتِ هذه ... و أنّ لتلکَ الحرکاتِ نغماتٌ متناسـباتٌ مُفرحَةٌ لنفوسِها و مشوّقةٌ لَها ألی فوقِها، کَما یُوجدُ فی طبـاعِ الصّـبیانِ اشـتیاقٌ إلـی أحوالِ الآباءِ و الامّهاتِ و فی طباعِ المتعلّمینِ و التّلامذةِ اشتیاقٌ إلی احوالِ الاستاذینِ و فی طباعِ الجنودِ و الخدمِ اشتیاقٌ إلی احوالِ الملوکِ و الرؤساءِ و فی طباعِ العُقلاءِ و الفُضلاءِ إلی احوالِ الملائکةِ و تشبّهِ بهم. کَما قیلَ فی حدّ الفلسفة إنّها تشـبّهُ باللـه بحسبِ طاقةِ الانسانِ (اخوان‌الصّفا، ۱۹۹۲: ج۳، ۹۳).

مباحث مربوط به تداعی ذهن در مواجهه با موسیقی از فلسفه و حکمـت بـه کلـام اسلامی و تصوف راه یافت. در کلام اسلامی، امام غزّالی به نیروی تداعی موسیقی اشاره می‌کند و می‌افزاید که این شکل از آگاهی تا حدّی با منطـق معمـول انسـانی متفـاوت است که هرگز نمی‌توان آنچه با موسیقی تجربه می‌شود، به بیان منطقی درآورد: «حکما: "در دل فضیلتی شریف است که بیرون آوردن آن به لفظ یا با قـوّت نطـق متعـذّر بـود. پس نفس آن را به لحن‌ها بیرون آورد. چون ظاهر گشت شاد شـد و از غایـت شـادی سوی آن رفت"» (۱۳۵۹: ٦۸). مشابه عبارات غزّالی در *رسالهٔ اخوان‌الصّفا* با قید «به نقل

از حکما» (احتمالاً حکمای یونان باستان) بازگو می‌گردد و در آنجا نیز عیناً به این نکته اشاره می‌شود که موسیقی بیان چیزی است که با منطق بشری به عبارت درنمی‌آید، اما برای روح به‌غایت شیرین و مسرت‌بخش است. (۱۹۹۲: ج۱، ۲۳٤). در عرفان اسلامی، مولانا نظریهٔ سماع طبیعی را به‌عنوان دیدگاه حکما در برابر دیدگاه مؤمنان قرار می‌دهد و توضیح می‌دهد که حکما هنر موسیقی را تقلید و تذکاری از موسیقی نفوس فلکی می‌دانند، درحالی‌که بنا بر منابع اسلامی، موسیقی در حقیقت تداعی‌گر خاطرات مبهم روح در زمانی است که پیش از هبوط در بهشت برین به سر می‌برد.

با وجود پاره‌ای اختلافات، هم‌پوشانی و تناظری نیز میان نظریه‌های سماع طبیعی و سرّ سماع مشهود است: به‌طور کلی بر اساس هر دو نظریه، موسیقی هم‌جنس روح آدمی، یادآور عالم روحانی و مقدمهٔ عروج از عالم ماده است. به این ترتیب، عروج عارف و فیلسوف متألّه هر دو با نوعی تجربهٔ زیبایی‌شناسانه و به یاری موسیقی ممکن می‌گردد.

پس حکیمان گفته‌اند این لحن‌ها — از دوار چرخ بگرفتیم ما
بانگ گردش‌های چرخ است اینکه خلق — می‌سرایندش به طنبور و به حلق
مؤمنان گویند کآثار بهشت — نغز گردانید هر آواز زشت
ما همه اجزای آدم بوده‌ایم — در بهشت آن لحن‌ها بشنوده‌ایم
گرچه بر ما ریخت آب و گل شکی — یادمان آمد از آن‌ها چیزکی

(۱۳۹۳ب: ج۲، ۷٦۳)

حال اگر به تعریف ابن‌موسی از زیبایی و شروح بخاری بر آن بازگردیم، می‌توان تناظرهای دقیق‌تری را میان مفاهیم فلسفی و عرفانی مشاهده کرد. همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، بخاری در بحث از خاطرهٔ ازلی از زیبایی به چهار تفسیر از این مفهوم اشاره می‌کند. او نخست زیبایی را یادآور خطاب الست یا خطاب کن می‌داند. خطاب دل‌انگیز الهی به‌نوعی با توصیف فیثاغورسیان از جریان موسیقی متناسب در سلسلهٔ آفرینش قابل مقایسه است. همچنین می‌توان توصیف افلاطونیان از صحنهٔ ازل و جایی

را که انسان برای نخستین بار مسحور زیبایی مطلق زئـوس گردیـد، بـا صـحنهٔ الست مقایسه کرد. عارف مسلمان مفاهیم قرآنی «اَلَست» و «کُن» را مناسب‌ترین گزینه‌ها برای تأویل و آمیزش با مفاهیم یونانی می‌یابد. درنتیجه او باور دارد صحنهٔ عهد الست جایی بود که زیبایی ازلی حق برای نخستین بار در آن نمودار گشت و این نوای موزونِ «کن» بود که در آغاز در سلسلهٔ آفرینش پیچیـد و موجـودات را بـه عرصـهٔ وجـود کشـاند. بخاری همچنین تجربهٔ زیبایی را یادآوری نـوای آهنگـین تسـبیح ملائکـه می‌دانـد. در حکمـت اسـلامی، نفـوس فلکـی و ملائکـه در پیونـد بـا یکـدیگر تصـور می‌شـوند (اخوان‌الصّفا، ۱۹۹۲: ج۱، ۲۰۷) و این فرشتگان هستند که به‌جای نفوس فلکـی تـدبیر مراتب آفرینش را بر عهده دارند. از این منظـر می‌تـوان شـباهتی دیگـر میـان توضـیح فلاسفه و عرفا یافت. از نگاه فلسفه، زیبایی برای روح یـادآور موسـیقی نفـوس فلکـی است، چراکه پیش از نزول به عالم ماده در جوار ایشان می‌زیسـته اسـت درحالی‌کـه از نگاه عارف، روح پیش از این در جوار ملائکه جای داشته و حال هـر زیبـایی بـرای او یادآور نوای تسبیح ملائکه است.[۶]

درنهایت، اصلی‌ترین فصل مشترک میان تمامی این اوصاف، چه در فلسفه و عرفان اسلامی و چه در منابع یونانی، تأکید بر این نکته است که زیبایی حقیقی موسیقی نـه در سطح حسی بلکه در ادراک ذهنی آن نهفته است. اندیشمندان مسلمان همچون یونانیان باستان بر تداعی، تذکار و کسب نوعی آگاهی گنگ ضمن ادراک موسیقی تأکید دارنـد. در ماوراءالطبیعهٔ یونانی و اسلامی، چنین احساسات رمزآلودی عموماً با مفاهیم ماورائی پیوند می‌یابند و درنتیجه، حکما و عرفا می‌کوشند تا توضیحی عرفانی برای ایـن حـسّ خاص بیابند. به باور ایشان، حسّ لذت‌بخش تداعی در رویـارویی بـا زیبـایی درواقـع یـادآوری خـاطره‌ای ازلـی اسـت. ایشـان می‌اندیشـند کـه انسـان می‌بایسـت زیبـایی خارق‌العاده‌ای را تجربه و سپس گم کرده باشد و ازاین‌رو، حال همواره در تقلاست تـا آن را به یاد بیاورد، از نو بشناسد و بازجوید. حکیم و عـارف هـر دو بـاور دارنـد کـه انسان در رویارویی با تناسب و زیبایی، گم‌گشتهٔ دیرین خود یعنی زیبـایی مطلـق را در

هاله‌ای از ابهام و حیرت بازمی‌یابد و این‌گونه است که روح او غرق در لـذت و وجـد می‌گردد. بنابراین در مباحث ماوراءالطبیعه، تجربهٔ انتزاع مفاهیم از ماده و همچنین حسّ لذت‌بخش تداعی ذهنی معادل نوعی تجربهٔ استعلایی و روحانی تصور می‌گردند.

۳ـ۴. مقایسهٔ مفهوم سرّ سماع و مفهوم زیبایی‌شناسانهٔ تداعی آزاد خیال

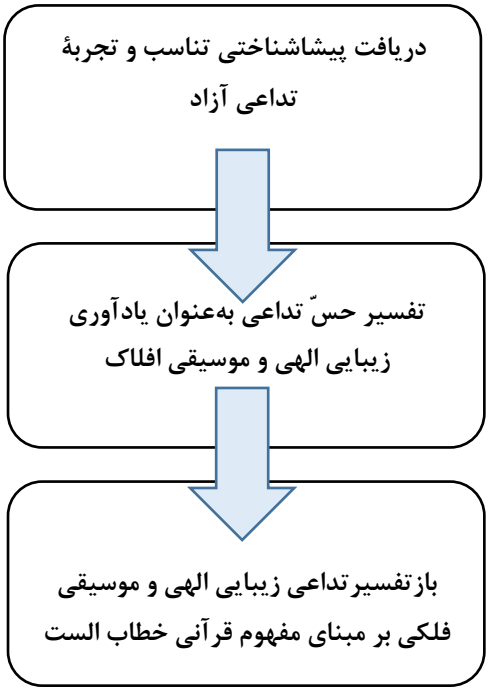
از روزگاری که جان لاک (John Locke؛ ۱۶۳۲ـ۱۷۰٤م) راز و رمـز کنش‌هـای ذهنـی انسان، به‌ویژه تداعی را کاوید تا به امروز، مسئلهٔ تناسب و تداعی از جمله کـانونی‌ترین موضوعات در فرایند شناختی و ادراکی ذهن انسان بوده‌اند. ذهن انسان ذاتاً تمایل دارد تا میان داده‌های گوناگون تناسب و ارتباطی بیابد تـا بتوانـد آن‌هـا را در قالـب مفـاهیم نظام‌یافته‌ای ادراک و حفظ کند. در این فرایند، ذهن با تـداعی‌های پی‌درپـی بـر مبنـای تناسب‌های ادراک‌شدهٔ پیشین، شبکه‌های تناسب تازه‌ای برقرار می‌کند و با کشـف هـر تناسب به نوعی حسّ آسودگی و لذت ذهنی نائل شود. از آنجا که دانش زیبایی‌شناسی نـوین بـا ذهـن و دسـتگاه ادراکـی انسـان سـروکار دارد، تناسـب و تـداعی از جملـه کانونی‌ترین موضوعات در این حوزه به شـمار می‌رونـد تـا جـایی کـه زیبایی‌شـناس نامداری چون پیر گاستالا (Pierre Guastalla؛ ۱۸۹۱ـ۱۹٦۸م) فلسفهٔ هنـر خـود را بـر محوریت این دو مفهوم استوار می‌سازد (افلاطون، ۱۳۳٦: ٥٦ـ۹۸). البته بدیهی است که در زیبایی‌شناسی سکولار تجربهٔ تداعی به‌شیوهٔ کاملاً متفاوتی نسبت به آنچه در فلسفه و عرفان اسلامی شاهد بودیم، تفسیر و تحلیل می‌شود.

شاید بتوان یکی از دقیق‌ترین و روشن‌ترین خوانش‌هـای جدیـد از تجربـهٔ تـداعی زیبایی‌شناسانه را در فلسفهٔ امانوئل کانت (Emmanuel Kant؛ ۱۷۲٤ــ۱۸۰٤م) یافـت. کانت دریافت که تجربهٔ زیبایی‌شناسانه با دیگر ادراکات ذهنی ما متفاوت است. در هـر فرایند ادراکی، ما تناسب و نظمی را کشف مـی‌کنیم و در ادراک تجربـی، ایـن کشـف کامل می‌شود به‌طوری که ما می‌تـوانیم مفـاهیم گونـاگون را در ذهنمـان بـه‌طور نسـبتاً کاملی رده‌بندی و مرتب سازیم، اما ادراک زیبایی‌شناختی هرگز از ابهام خـالی نیسـت. در ادراک زیبایی‌شناختی، ما نظمی را حس مـی‌کنیم و متوجـه قاعـده‌ای میـان عناصـر

حسی می‌شویم ولی نمی‌توانیم این نظم و قاعده را به‌روشنی توضیح دهیم. دلیل این امر تفاوت ذاتی هنر و زیبایی با سایر پدیده‌هاست. هنر و زیبایی همیشه نوآورانه، هنجارشکن و غافلگیرکننده‌اند و با الگوهای پیشینی که ما در ذهنمان ذخیره داریم انطباق اندکی دارند. درنتیجه، در مواجهه با هر اصل هنری اصیل گویی برای اولین بار است که چیزی را تجربه می‌کنیم. در چنین حالتی، ذهن به‌شدت برانگیخته می‌شود و شبکه‌ای گسترده از تداعی‌ها در خیال شکل می‌گیرد، به‌طوری که گویی خیال تمام دالان‌های ممکن را برای رسیدن به ادراک کامل می‌پیماید. هم‌زمان، قوّهٔ فاهمه در هر رفت‌وآمد خیال، نظم احتمالی تازه‌ای را کشف می‌کند. این دادوستد میان خیال و فاهمه ادامه پیدا می‌کند اما موضوع شناخت هرگز از ابهام به ایضاح کامل نمی‌رسد و ازاین‌رو، ادراک در مرحلهٔ پیشاشناختی باقی می‌ماند. با این حال، از آنجا که ذهن در این تجربهٔ پیشاشناختی به‌شدت برانگیخته است و مدام تناسب‌های تازه‌ای برای آن تداعی می‌شود به بالاترین لذت ادراکی می‌رسد. کانت این تجربهٔ لذت‌بخش ادراکی را «بازی آزاد و هماهنگی قوّهٔ فاهمه و خیال» می‌نامد (راجرسون، ۱۳۹٤: ٤۳ـ٦۲). نکتهٔ درخور تأمل آنکه بازی ذهنی‌ای که در زیبایی‌شناسی کانت توصیف می‌شود، از چندین جهت با مفهوم سرّ سماع مشابهت دارد:

۱. هر دو در مواجهه با تناسب هنری تجربه می‌شوند.
۲. در هر دو تجربه، ذهن می‌کوشد تا تناسبی را در سطح سوبژکتیو انتزاع و ادراک کند.
۳. در این فرایندها تداعی و تذکار نقش محوری دارند.
٤. در هر دو تجربه، ادراک تا حدی شکل می‌گیرد اما کامل نمی‌شود و گنگ و مبهم باقی می‌ماند.
۵. فرایند کشف و شهود در این جنس تجارب با ادراک و منطق معمول انسان متفاوت است.
٦. هر دو تجربه به‌غایت لذت‌بخش‌اند.

بر اساس آنچه گفته شد، می‌توان پنداشت که در گذشته، فلسفه و عرفان هر دو درصدد بوده‌اند تا تفسیری ماورائی برای تجربهٔ زیبایی‌شناسانهٔ انسان در مواجهه با موسیقی بیابند. این تفسیر با گذر از فلسفه به عرفان دستخوش تحولاتی شد و مفاهیم یونانی آن با مفاهیم قرآنی جابه‌جا شد یا در هم آمیخت. به‌طور خلاصه می‌توان روند شکل‌گیری مفهوم سرّ سماع را به این شکل ترسیم کرد:



نمودار ۱: فرایند شکل‌گیری مفهوم سرّ سماع در عرفان اسلامی

۴. نتیجه‌گیری

بر اساس زیبایی‌شناسی نوین، ذهن انسان در مواجهه با تناسبی جدید که آمیخته با نوآوری و ابهام هنری باشد، نوعی حسّ حیرت را تجربه می‌کند و برای رمزگشایی این نظام مبهم، شبکه‌های درهم‌پیچیده‌ای از تداعی را می‌سازد. در ماوراءالطبیعهٔ یونان باستان، این حسّ تداعی با مفاهیم دینی گره می‌خورد و تجربهٔ زیبایی‌شناختی به‌منزلهٔ یادآوری زیبایی خدایان یا موسیقی نفوس فلکی تصور می‌شود. نظریهٔ موسیقی افلاک با

نام «سماع طبیعی» به فلسفه و حکمت اسلامی راه یافت و به‌خصـوص در اندیشـه‌های ابن‌سینا، اخوان‌الصّفا و سهروردی متبلور شد. بر اساس این نظریه، موسـیقی حاصـل از دوران افلاک ذی‌نفوس به‌تدریج مراتب فرودین‌تر هسـتی از جملـه نفـس آدمـی را بـه وجود آورد. روح انسان به‌دلیل هم‌خویشی با این نفوس در هر بار رویارویی با تناسـب موسیقی، دچار نوعی احساس نوستالژی می‌شود و موسیقی فلکی را به یـاد مـی‌آورد و ازاین‌رو مشتاق عروج به‌سوی افلاک می‌شود. به نظر می‌رسد که درنتیجهٔ تأویل پـاره‌ای مفاهیم قرآنی بر اساس نظریهٔ سماع طبیعی به دست عارفان مسـلمان و بـه‌طور خـاص جایگزینی موسیقی فلکی با خطاب الست، مفهوم عرفانی سرّ سـماع متولـد شـد. ایـن مفهوم بر حالت برانگیختگی ذهن و تداعی آزاد خیال در مواجهه با موسیقی دلالت دارد که به‌باور صوفیه، لحظهٔ ازل و زیبایی صدای حق را یادآوری می‌کنـد، روح را بیـدار و مشتاق می‌سازد و بدین ترتیب، مقدمات شهود و مکاشفه را فراهم می‌آورد.

پی‌نوشت‌ها

۱. چنین دیدگاهی را به ذوالنّون مصری نیز نسبت داده‌اند: «ذوالنّون مصری را از سـماع سـؤال کردنـد. گفت: واردی است از حق که قلوب بندگان به حق شنود محقق شوند. و هرکس که به نفس اصغا کنـد زندیق شود» (باخرزی، ۱۳۸۳: ۱۸۱).

۲. «**وَإِذْ أَخَذَ رَبُّکَ مِنْ بَنِی آدَمَ مِنْ ظُهُورِهِمْ ذُرِّیَّتَهُمْ وَأَشْهَدَهُمْ عَلَی أَنْفُسِهِمْ أَلَسْتُ بِرَبِّکُمْ قَالُوا بَلَی شَهِدْنَا أَنْ تَقُولُوا یَوْمَ الْقِیَامَةِ إِنَّا کُنَّا عَنْ هَذَا غَافِلِینَ**» (اعراف: ۱۷۲).

۳. به‌عقیدهٔ عین‌القضات، زیبایی حقیقی قرآن نیز در صحنهٔ سماع و جمـال السـت نمـودار شـد امـا در جهان مادی این زیبایی در پس پرده نهفته گشت (۱۳۷۳: ۱۰۶).

٤. «در خبر آمده است که بهشتیان در بهشت باشند. ناگاه از زیر عرش بادی ببزد کـه آن را بـاد لطافـت خوانند و برگ‌های درختان را بجنباند و آوازها پدید آید که هرگز هیچ گوشی آواز به آن خوشی سماع نکرده باشد. پس بر اثر آن دیدار حق باشد» (بخاری، ۱۳٦٥: ج٤، ۱۸۰۹)؛ «در بهشـت درخت‌هاسـت و بر آنجا جرس‌هاست از نقره آویخته. هرچگاه [؟] اهل بهشت سماع خواهند خدای تعالی از زیر عـرش بادی بفرستد تا درین درخت‌ها افتد و این جرس‌ها در حرکت آید و ازو صوت‌هایی بیرون آید که اگـر اهل دنیا آن را بشوند همه از طرب بمیرند» (باخرزی، ۱۳۸۳: ۱۸۱).

۵. اخوان‌الصّفا همچنین از معراج هرمس (ادریس) به افلاک یاد می‌کنند (۱۹۹۲: ج۱، ۱۳۸).

٦. بخاری همچنین زیبایی را یادآور لحظهٔ دمیدن نفخهٔ الهی در کالبد انسان و نخستین مکالمهٔ میان آفریدگار و آدمی پس از عطسهٔ حضرت آدم می‌داند. گرچه ارتباطی میان این نکته و نظریهٔ سماع طبیعی به چشم نمی‌خورد، اشاره به این مسئله خالی از لطف نیست که حتی این صحنه نیز در منابع یونانی نظیر دارد. به‌باور یونانیان باستان زمانی که پرومتئوس انسان را آفرید و به او جان بخشید، آدم عطسه کرد و این نخستین نشانهٔ حیات او بود که با واکنش پر از لطف آفریدگار مواجه شد (Gifford, 1793: Vol. 1, 162).

منابع

۱. *قرآن کریم*.

۲. ابن‌منوّر، محمد (۱۳۹۷)، *اسرار التوحید فی مقامات الشیخ ابی‌سعید*، تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، چ۱۲، تهران: آگه.

۳. ابوعلی سینا، حسین بن عبدالله (۱۳٦۰)، *رسائل ابن‌سینا*، ترجمهٔ ضیاءالدین درّی، چ۲، تهران: مرکزی.

٤. ـــــ (۱٤۰٤ق)، *الشّفاء*، تصدیر و مراجعهٔ الدکتور ابراهیم مدکور، تحقیق الدکتور احمد فؤاد الاهوانی، الطبعة الثانیة، قم: مکتبة سماحة آیة الله العظمی المرعشی النّجفی الکبری.

۵. ـــــ (۱۳۹٤)، *جوامع علم موسیقی (ریاضیات شفاء)*، ترجمهٔ سید عبدالله انوار، چ۱، همدان: بنیاد علمی و فرهنگی بوعلی سینا.

٦. اخوان‌الصّفا (۱۹۹۲)، *رسالهٔ اخوان‌الصّفا و خلّان‌الوفا*، بیروت: الدّار الاسلامیة.

۷. ـــــ (۱۳۷۵)، *مجمل الحکمة (ترجمه‌گونه‌ای کهن از رسائل اخوان‌الصّفا)*، تحقیق محمدتقی دانش‌پژوه، چ۱، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

۸. افلاطون (۱۳۳٦)، *چهار رساله (منون، فدروس، تهتتوس، هی‌پیاس بزرگ)*، ترجمهٔ محمود صناعی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

۹. افلوطین (۱۳٦٦)، *دورهٔ آثار افلوطین (تاسوعات)*، ترجمهٔ محمدحسن لطیفی، چ۱، تهران: خوارزمی.

۱۰. باخرزی، ابوالمفاخر یحیی (۱۳۸۳)، *اوراد الاحباب و فصوص الآداب*، به‌کوشش ایرج افشار، چ۲، تهران: دانشگاه تهران.

۱۱. بخاری کلابادی، خواجه امام ابوابراهیم اسماعیل بن محمد مستملی (۱۳٦۵)، *شرح التعرّف لمذهب التصوف*، تصحیح محمد روشن، چ۱، تهران: اساطیر.

۱۲. تفضّلی، ابوالقاسم (۱۳۸٦)، «مولانا و سماع»، *قند پارسی*، شمارهٔ ۳۸، ۱٦۱ـ۱٦٦.

۱۳. توحیدی، ابوحیّان و مسکویه (۱۹۵۱)، *الهوامل و الشّوامل*، تحقیق احمد امین و السّید احمد صـفر، القاهره: المطبعة لجنّة التألیف و الترجمة و النّشر.

۱٤. حاکمی، اسماعیل (۱۳٤٥)، «سماع در تصوف»، *موسیقی*، شمارهٔ ۱۰۸، ص۱۱ـ۲۷.

۱٥. حیدرخانی، حسین (۱۳۷٤)، *سماع عارفان*، چ۱، تهران: سنایی

۱٦. خامنه‌ای، سید علی (۱۳۸٦)، «سماع کیان و زخمهٔ ازلی»، *خردنامهٔ صدرا*، شمارهٔ ٤۸، ٤ـ۸

۱۷. راجرسون، کنت اف. (۱۳۹٤)، *زیبایی‌شناسی کانت*، ترجمهٔ علی سلمانی، چ۱، تهران: حکمت.

۱۸. رازی، نجم‌الدین (۱۳۷۱)، *مرصاد العباد*، به‌اهتمام محمدامین ریاحی، چ٤، تهران: علمی و فرهنگی.

۱۹. زرقانی، سید مهدی (۱۳۹۳)، *رساله‌های شعری فیلسوفان مسلمان*، چ۱، تهران: سخن.

۲۰. سجّادی، جعفر (۱۳۸۱)، *فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی*. چ٦، تهران: طهوری.

۲۱. سرّاج، ابونصر (۱۹٦۰)، *اللّمع فی التصوف*، تحقیق عبدالباقی سرور و عبدالحلیم محمود، القاهره: مطبعة السعادة.

۲۲. سعدی، مصلح‌الدین عبدالله (۱۳۸۹)، *گلستان*، تصحیح غلامحسین یوسفی، چ۹، تهران: خوارزمی.

۲۳. سلطان ولد، بهاءالدین محمد (۱۳۷۷)، *معارف*، به‌کوشش نجیب مایل هروی، چ۲، تهران: مولی.

۲٤. سمنانی، علاءالدوله (۱۳٦۹)، *مصنّفات فارسی*، به‌اهتمام نجیب مایل هروی، چ۱، تهران: علمی و فرهنگی.

۲٥. سهروردی، شهاب‌الدین (۱۳۸۰)، *مجموعه مصنّفات*، تصحیح نجفقلی حبیبی، چ۳، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

۲٦. ـــــ (۱۳۷۲)، *مجموعه مصنّفات*، تصحیح و مقدمهٔ سید حسین نصر، چ۲، تهران: مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

۲۷. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۷)، *مقدمه بر اسرار التوحید فی مقامات الشیخ ابی سعید*، چ۱۲، تهران: آگه.

۲۸. طوسی، خواجه نصیرالدین (۱۳٦۷)، *اساس الاقتباس*، تصحیح مدرس رضوی، چ۱، تهران: دانشگاه تهران.

۲۹. عبّادی، قطب‌الدین ابوالمظفر منصور بن اردشیر (۱۳٤۷)، *التصفیة فی احوال المتصوفة*، تصحیح غلامحسین یوسفی، چ۱، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

۳۰. غزّالی، ابوحامد امام محمد (۱۳۵۹)، *وجد و سماع (از کتب احیای علوم دین)*، ترجمهٔ سید حسین خدیوجم، تهران: خواجه.
۳۱. ـــــ (۱۳۸۰)، *کیمیای سعادت*، ترجمهٔ سید حسین خدیوجم، چ۹، تهران: علمی و فرهنگی.
۳۲. فرهمند، محمد (۱۳۸۸)، «سماع مولوی و قاعدهٔ حرکت در آن»، *عرفان*، شمارهٔ ۱۹، ۱۳ـ۳٦.
۳۳. قبادیانی، ناصرخسرو (۱۳۳۸)، *خوان الاخوان*، تحقیق ع. قویم، تهران: کتابخانه بارانی.
۳٤. کاشانی، افضل‌الدین محمد (۱۳٦٦)، *مصنّفات*، تصحیح مجتبی مینوی و یحیی مهدوی، چ۲، تهران: خوارزمی.
۳۵. کبری، نجم‌الدین (۱۳۹۰)، *آداب الصوفیه و السائر الحائر (دو رسالهٔ فارسی کهن در تصوف)*، به‌اهتمام مسعود قاسمی، چ۱، تهران: طهوری.
۳٦. کرمانی، احمد بن عبدالله (۱۹٦۷)، *راحة العقل*، تحقیق مصطفی غالب، بیروت: دار الأندلس.
۳۷. کیایی، منصور (۱۳۸٦)، «سماع در عرفان مولوی»، *فرهنگ مردم*، شمارهٔ ۲۳، ۷۹ـ۸۷.
۳۸. گیلانی، آذرنوش و سید صادق زمانی (۱٤۰۰)، «سماع و موسیقی عارفانه نزد سهروردی»، *متافیزیک*، سال سیزدهم، شمارهٔ ۱، ص۱٦٤ـ۱۸۰.
۳۹. محمدی آسیابادی، علی و اسماعیل‌زاده مبارکه، مرضیه (۱۳۹۰). «الست در غزلیات شمس و شبکهٔ روابط معنایی آن با آفرینش، ذکر و سماع»، *مطالعات عرفانی*، شمارهٔ ۱۳، ۱۸۵ـ۲۱۰.
٤۰. محمدی، کاظم (۱۳۹۲)، مقدمه بر *سرّ سماع* علاءالدّوله سمنانی، کرج: نجم کبری.
٤۱. ملک‌پایین، مصطفی و رحیمی، سید مهدی (۱۳۹۱)، «جایگاه سماع در امّهات متون عرفانی تا قرن پنجم (هق)، *ادبیات عرفانی*، شمارهٔ ۷، ۱۱۱ـ۱۳۳.
٤۲. موسوی سیرجانی (۱۳۸٦)، «از سماع تا وجد»، *ادبیات عرفانی*، شمارهٔ ۷، ۱۱۱ـ۱۲٦.
٤۳. مولانا، جلال‌الدین محمد (۱۳۹۳الف)، *غزلیات شمس*، تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، چ۷، تهران: سخن.
٤٤. ـــــ (۱۳۹۳ب)، *مثنوی معنوی*، تصحیح حسن لاهوتی، چ۱، تهران: میراث مکتوب.
٤۵. ـــــ (۱۳۹۷)، *فیه ما فیه*، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، چ٦، تهران: نگاه.
٤٦. نیشابوری، فریدالدین عطار (۱۳۹۸)، *تذکرة الاولیا*، تصحیح محمدرضا شفیعی‌کدکنی، چ۲، تهران: سخن.
٤۷. هجویری، ابوالحسن علی بن عثمان (۱۳۸۹)، *کشف المحجوب*، تصحیح محمود عابدی، چ٦، تهران: سروش.
48. Gifford, J. (1793), *The History of France*, Vol. 1. London.

49. Thesleff, H. (2020). "Pythagoreanism" in *Encyclopedia Britannica*, https://www.britannica.com/science/pythagoreanism
50. Van Wymeersch, B. (1999). "La Musique Comme Le Reflet de L'Harmonie du Monde, L'Exemple de Platon Et de Zarlino", Dans *Revue Philosophique de Louvain*, Série', Tome 97, No. 2, p. 289-311.